

TAMÁS DÉNES

# A PEREM MŰVÉSZETE



Ahhoz, hogy  
elkezdődjön az alkotás,  
valami meg kell szólítsa  
a figyelmet... Egyszóval  
ki kell lépni a világ  
természetes  
dimenzionáltságából, ki  
kell jutni a peremre.

## ■ Mi a művészet?

Fel lehet ma még tenni ezt a kérdést? Egyáltalán fontos ezt kérdezni ahhoz, hogy a művészet jelenségeiről beszélhessünk? Van néhány kérdésünk, aminek a megválaszolásáról mintha lemondtunk volna. Nagy kérdéseknek nevezik ezeket a kérdéseket, és egy ironikus korban csak maradiságunkat leplezzük le, ha fel merjük tenni őket. A művészet mibenlétére rákérdező kérdés is egy ilyen kérdés, aminek kérdezésiránya mintha a kiüresedő ég irányában szívódott volna fel, mint annyi más hasonló kérdezésé. A nagy kérdések mindig a legszabadabb kérdések. A nyitottba vezetnek ki, ahol csak az emberi teremtőerő képes megragadni valamit. Lemondva ezekről a kérdésekről tulajdonképpen szabadságunkról mondunk le, arról a képességünkről, hogy a nyitottságban még teremthetünk valamit.

Pedig a művészet jelenségei itt vannak körülötünk. Szinte teljesen elárasztják mindennapi életvilágunkat, ahogyan Gianni Vattimo olasz filozófus is regisztrálja, aki a hegeli abszolút szellem torz megvalósulásaként próbálja értelmezni az esztétikum robbanása következményeként előálló helyzetet.<sup>1</sup> Gondolatmenete, habár elsősorban analógiának tekinthető, tartalmaz egypár revelatív momentumot. Ahogy sokan találkozhattak már vele, az esztétikai gondolkodás történetében először Hegel beszélt a művészet végéről, haláláról. Az eszme érzéki látszataként meghatározott művészetnek, szerinte, egy idő után le kell vetnie magáról érzéki burkát, és fel kell oldódnia az eszme absztrakt-filozófikus realitásában. Hogy ne vádolhassuk túlzott szerénységgel, gyakorlatilag saját filozófiájában.

Vattimo ezt a gondolatmenetet fordítja át korunk művészetének jellemzésére. Alap gondolata szerint a művészet mint speciális jelenség nem létezik többé, amennyiben megszűnt, illetve túlhaladottá vált a létezés általános esztétizálódásán belül.

Az esztétikum szétrobbanása, a létezés általános esztétizálódása – ezek az enigmatikus szókapcsolatok elsősorban két nagyon tág folyamatot jelölnek. Vattimo szerint az egyik folyamat a tömegkultúra kiteljesedését hordozza, aminek következménye az élet általános esztétizálódása, annak az állapotnak az előállása, amelyben a médiaszféra által propagált szépség külsődleges kritériuma határozza meg a kultúra, a szórakozás, a mindennapi élet megannyi szegmensét. Ebben a kiteljesedésben a szépség helyét, ami évszázadokig a művészet értéktartományának egyetlen kritériuma volt, leghamarabb a szépségszalonnok és a fogászati rendelők világában tudjuk megtalálni. Ennek a folyamatnak a párjelensége azon átalakulás, amelynek során a művészeti tevékenységek elhagyták a hagyomány által kijelölt helyüket, amely folyamat több lépésben valósult meg. Az avantgárd először csak a forma felől meghatározott művészeti kánonokat robbantotta szét a kifejezés újabb és újabb határterületeit ostromolva. Ezt követte szorosán az esztétikai élmény számára hagyományosan fenntartott helyek – a koncerttermek, a színház, a múzeumok, kiállítóterek, a könyvek – határainak lebontása, megtagadása. Jerome Rothenberg néhány pontban rögzíti a művészet kiáradásának jellegzetességeit.<sup>2</sup> Egyik ilyen jellegzetesség a „művészet” és az „élet”, a „művészetek” és a „nem művészetek” közötti, hagyományosan megvont határ felszámolása. Ugyanakkor elmozdulás történt a „mestermű” ideájától az átmeneti művészi munka ideája felé, aminek egyik következménye, hogy felértékelődik a művészetekben az akció és a folyamatjelleg. Ebben az átalakulásban a művész és a közönség szerepe is átértékelődik. A művészé leértékelődik, hiszen sok esetben magára csak mint a mű iniciátorára, elindítójára, gerjesztőjére tekint, míg a közönség szerepe felértékelődik, hiszen bevonódik a darabba, sőt sok esetben társalkotóvá lép elő.

Ezek az átalakulások a művészi formák burjánzását indították el. Újabb és újabb művészeti irányzatok jelentek meg, mint a performance, a happening, a fluxus, az akcióművészet, az emberi testet a művészet tárgyává tevő „body art”, de a művészet kilépett az utcára is a „street art” formájában, mint „landscape art” hatolt be a tájba, a természetbe, sőt eljutott a művészi érték nulla fokának közelébe is, mindezt a „minimal art” keretében, majd természetes módon kebelezte be a nem hivatalos művészek, a pszichésen sérültek, a gyerekek munkáit, ezeket jelölve az „art brut”, az „outsider art” megnevezéssel.

Szétterjedés és felszívódás – mintha ez lenne a 20. században a művészet átalakulásának sorsa. Különös útvonal, ami mindenképpen értelmezést kér. Az értelmezést megkönnyítendő javasolom a „perem” fogalmának a bevezetését, amiben összekapcsolható a két fentebb kiemelt irányultság. A művészek, érzelve a tömegkultúra fenyegetését, a perem irányába indultak el, még be nem lakott területeket keresve maguknak, ahhoz, hogy meglepődve vegyék észre: ahová megérkeztek, az hamarosan részévé vált annak a területnek, amiről azt hitték, hogy a határátlépés bűvöletében meghaladható.

A „perem” többféle jelentése is felmutatható ebben a mozgásban. Egyik ilyen jelentés a magas művészet, a mainstream határán kívül eső területekre mutat rá, az outsider art területére. Ez olyan műveket foglal magában, amelyeket olyan művészek alkottak meg, akik egyrészt művészileg képzetlenek voltak, másrészt szociálisan sem tudtak beilleszkedni a normális társadalmi rendbe. Ennek a művészetnek a múlt század hetvenes éveitől való felértékelődése talán a spontaneitás, az ösztönösség avantgárd, elsősorban szürrealista kultusza felől érthető meg, ami mindenféle esztétikai, művészi behatást az alkotófolyamat torzításaként értékelte. Ma már számos múzeum,

galéria állít ki ilyen jellegű alkotásokat, jól demonstrálva a 20. századi művészet alakulásának kettős természetét, a szétterjedés után a felszívódást.

Mire indít ez a szükségszerűség? Talán arra, hogy a peremet ne valamilyen kívülségben, a műalkotáshoz képest külsődleges instanciában keressük, amin az igazi műalkotás átlép, amit meghalad, legyen az a hagyomány, a normalitás, az ésszerűség stb. Van egy mozgás a művészetben, ami sokkal lényegibb módon visz a perem felé, egy mozgás, amit minden igazi műalkotásnak, ahhoz, hogy megszülethessen, végig kell járnia. Ez a mozgás ott bujkál a legformabontóbb, az átmenetiségben tobzódó alkotásban is, s ezért fel is fedhető. Erről az útról próbálok beszélni a következőkben, a művészet fenomenológiájának eszköztárát hívva segítségül. És hogy plasztikussá tegyem gondolatmenetemet, a tanulmányom elejéhez képest egy konzervatív fordulattal Vincent van Gogh művészetéhez fordulok, elsősorban az ő levelezésében keresek példát.

Hogyan születik meg a mű? Hol áll a művész, az alkotó az alkotás pillanatában? A világban – gondolhatnánk, magunk mögött tudva a 20. századi fenomenológiai és hermeneutikai indíttatású filozófiák legfontosabb felismeréseit, melyek szerint az emberi egzisztencia legalapvetőbb sajátossága a világban-benne-lét. Nem jelent mászt ez a nehézkes terminus, mint hogy az ember már mindig is egy környezetben, környező világban van, amelyet a dolgokkal való mindennapi gondoskodó foglalatosság határoz meg. „A világ a környező dolgokkal és tárgyakkal való foglalatosság kontextusának totalitása”<sup>3</sup> – fordítja le Martin Heidegger gondolatmenetét egy közérthetőbb nyelvre Seyla Benhabib. De ebbe a világba illeszkedő tevékenységekből még nem születik műalkotás – állapíthatja meg a laikus elme. Hiszen ez jellemez minket, nem művészeket is, ez a folyamatos tevé-vevés; minden egyes bekalapált szeggel sokkal inkább bőrtönünk falát erősítjük meg, mintsem hogy a világ nyitottságába emelkednénk át általa. Ezek szerint a műveket létrehozó aktus más jellegű kell legyen, mint a mindennapi dolgokkal és tárgyakkal való foglalatosság. Ezt a viszonylagos különbséget természetesen sokféleképpen lehet tematizálni, de eredetét talán a legkézenfekvőbb a világhoz való viszony legprimerebb összefüggésében keresni, az észlelésben. Az alkotó észlelés jellegzetességei fognak érdekelni a következőkben, az alkotás létrejötte mögött meghúzódó alkotó figyelem természete; azt kellene megérteni, hogyan kell látnunk a világot ahhoz, hogy abból alkotás, műalkotás szülessen.

Következzen egy hosszabb idézet Van Gogh egyik leveléből: „A moha színeiben aranyzöld árnyalatok, a föld sötét, szürkés lilája vörösbe játszik, vagy kékbe, sárgába. És a kis vetéstáblák zöldjében micsoda hihetetlen tiszta árnyalatok! Meg a kontrasztok! A nedvesen csillogó fekete fatörzseken az őszi levelek kavargó zápora! Mint ha kibontott parókák lógnának a nyárfák, nyírfák, hársak ágain, de már alig-alig lógnak, és az ég átvilágít rajtuk. A makulátlan fényes ég, nem fehér, inkább valami kiemelezhetetlen lila, és a fehérben pirosak, kékek, sárgák futkosnak – a mindent visszatükröző ég! Mindenütt magad felett érzed, és párás színeivel csodálatosan illik a lenti könnyű ködökhöz.”<sup>4</sup>

Mindenütt színek vannak ebben a leírásban. Élénk, sziporkázó színek. Vajon a figyelemnek, az észlelésnek milyen irányultsága, áthangoltsága tudta kiugrasztani ezeket a színeket? Mert az világos, hogy a mindennapi figyelem számára ezek a színek nem így mutatkoznak meg. Az erős fény, ami bevilágítja ezt a tájat, amit regisztrál ez a tekintet is, valószínűleg visszarendeződik a tárgyak és a viszonyok mindennapi viszonylataiba, és nem hívja életre a szöveg érzéletes leírását, hasonlatait. Nem így Van Gogh számára, akit mélységesen lenyűgöznek, megragadnak ezek a színek, annyira, hogy a látvány teljesen szétesik a fenti erős, érzéletes benyomásokra, s ezért nem tud megképződni a látvány egysége. Pedig általában észlelésünk ezekben

az egységekbe rendeződik bele, mezőt látunk, erdőt látunk, tengert látunk. Majd egyszer csak, nem tudni miért, észre vesszük a mező lüktető kietlenségét, a fák koronáinak ellenséges összebogozottságát, a tenger kimeríthetetlen végtelenségét. Ezt követően, ha némi poétikus erő is szorult belénk, erről a kietlenségről és összebogozottságról eszünkbe jut saját életünk sivársága és szétziláltsága. Mintha csak a látványban ismernénk rá először, és nem a bennünk lüktető sivárság és szétziláltság lenne az, ami figyelmünket a mező kietlensége, a fák kuszasága irányába fordította. Sorokat rovunk egy üres lapra, és lám, megszületett az első versvázlatunk, amit később megvetően hajítunk el magunktól, és megint látjuk, most már üresen, semmitmondóan, a mezőt, az erdőt, a tengert.

Van Goghot sok minden lenyűgözte. De talán leginkább a sárga szín. „A nap – jobb híján kell mondanom – sárga, halvány kénsárga, aranyos citromsárga. Jaj, te, de szép szín a sárga.”<sup>5</sup> „Lángoló narancsfák veszik körül az öreget, és ettől olyanok a színek, mint a sötétben csillogó arany.”<sup>6</sup> „A sárga színben ragyog a legtisztábban a szeretet.”<sup>7</sup> Ezekről a benyomásokról olvashatunk a testvérének, Theónak címzett leveleiben, amely benyomások aztán visszaköszönnek napraforgóinak, búzamezőinek, az *Arles-i szoba* ágyának, *Az éjjeli kávézó* teraszának és még sok-sok más képnek hol vacogtató, hol észbontó sárgáiban. A sárga beszél ezeken a képeken. Hogyan teheti meg ezt?

Talán azért, mert egy szín, egy forma, egy részlet nem csupán egy dolog tulajdonságaként érzékelhető. Legalábbis ezt ismeri fel Maurice Merleau-Ponty francia filozófus *A látható és a láthatatlan* című befejezetlen művében.<sup>8</sup> Merleau-Ponty szerint minden egyes részlet, amit észlelünk, amit akkurátusan beazonosítunk, az egész megjelenítésére válik képessé. A Világ – fogalmazza meg – az az összesség, amelynek bármely része, önmagában vizsgálva, határtalan dimenziókat tud megnyitni. Ha jól értelmezem Merleau-Pontyt, az alkotás ott kezdődik, amikor a világ és a köztem létesülő összeszövődésből, a szervesült és folyamatosan szervesülő egészből kiemelkedik egy összetevő (elem, világsugár – ahogyan ő nevezi), ami képessé válik az egész képviselésére azáltal, hogy rávetül az egészre. A minőségek nem önmagukban állnak, ahogyan a távolságtartó és analizáló figyelem regisztrálja őket, hogy majd a világot ezeknek a minőségeknek az összeadódásából vezesse le. Ehelyett egy olyan szervesülés adott, amiben a kiszakított elemek is magukon hordozzák az egész nyomait. Az alkotás pedig nem más, mint a részből újraalkotott vagy megalkotott világ(egész).

Ahhoz, hogy elkezdődjön az alkotás, valami meg kell szólítsa a figyelmet, valaki észre kell vegye a lángoló narancsfát vagy a moha színeinek aranyzöld árnyalatát. Egyszerűen ki kell lépni a világ természetes dimenzionáltságából, ki kell jutni a peremre. Ezt pedig csak egyfajta elszabadult vagy kiszabadult észlelés tudja véghezvinni, egyfajta űzött, hajtott figyelem, ami meglátja valamilyen részletben, valamilyen összetevőben – ami lenyűgözi a tekintetet – az egész nyomait. A „vad észlelés” ez – ahogyan Merleau-Ponty nevezte a viszonyulásmódot, amelyet nem a megismerés megszokott sémái határoznak meg. Minden alkotás mögött ott van a figyelem valamilyen elragadtatottsága, fókuszáltsága, ez a figyelem pedig úgy tud valamilyen tartalmat kiugrasztani, hogy ez a tartalom egyből rávetül valami másra is, addig láthatatlan kapcsolatok elevenednek meg, és egy addig elképzelhetetlen építkezés veszi kezdetét.

Van Goghot a színek nyűgözték le. A színek, amelyek nem egyenletesen, harmonikusan oszlanak el a dolgok felületén, hanem tombolnak, ki akarnak törni. Hogy honnan származik az érintettségnek ez a hőfoka, nem lehet tudni pontosan. De az feltételezhető, hogy a dolgoknak való elemi kiszolgáltatottság fordíthatja a figyelmet a színek tobzódó tartományának irányába, ahol igazán érzékelhető, ahogyan mind-

egyik, egymástól is független dolog saját létezése hőfokának maximumára törekszik. Rajongó rettenettel kellett szemlélnie Van Goghnak azt a székét, amit megfestett *A szék* című festményén – állapítja meg Aldous Huxley.<sup>9</sup> „Elég kivételes dolog, mikor az ember tudja, hogy be kell menjen a tűzbe” – tudósít maga Van Gogh is érintettségének mértéktelenségéről, aminek a mélyén a beteljesedés ősi vágya lüktet: „Rettenőtő szükségem van – miért ne mondjam ki – vallásra. Azért megyek ki éjjel a csillagokat festeni.”<sup>10</sup>

Vajon az ilyen jellegű érintettségből felfakadó teremtő aktusokkal el lehet-e érni a világ virtuális teljességét, ahogyan a fenti gondolatmenet is sugallhatja? Úgy gondolom, ez az optimizmus a művészet lényegét érti félre. Hiszen ha beléphetnénk a Képzletbeli Múzeumba, és sikerülne eleget időznünk az ott porosodó műalkotások előtt, megelevenítve magunk számára a porlepte műveket, hamar előtűnhetne, hogy ezek a művek nem az önmaga teljességéhez eljuttatott világ fogalatai, sokkal inkább a hiányzó, de sóvárgott egész emléknymoi. Ezek a művek nem leképeznek valamit, hanem hívnak, szólítanak valami felé, ez igazi dűnamiszk, képességük, lehetőségük. A hívás azonban legtöbbször valamilyen túlvilágított, esetleg óriásira növesztett mozzanat, részlet felől támad fel, ami lehet akár egy kompozíció, egy beállítás is, az alkotó észlelés ezeket emeli ki a világ szövetéből, és helyezi egy alkotás fókuszpontjába, kihasználva azt a beléjük kódolt lehetőséget, amivel határtalan dimenziókat tudnak megnyitni. Ebben az értelemben beszéltem Van Gogh sárga színéről, amelyben nemcsak a szeretet tud ragyogni, hanem ugyanannyira a szeretetlenség okozta mélységes hiány is átüt rajta. De hogy egy másik példát is hozzak, ezért tudják Alberto Giacometti elvékonyodott, magasba nyúló emberalakjai szinte tapinthatóvá tenni a kiszolgáltatottságot és a védtelenséget, azt az állapotot, amiben az ember szinte ki tud oldódni a világból.

Noha a világ minden részlete magában hordozza az egész lenyomatát, ennek a mozgásnak a felfedése nem áll mindenki rendelkezésére. Az alkotói figyelem alkotói fegyelmet is kér, sokszor merészséget, önfeladást, kockázatot, mert hiába vezetnek ki utak a peremre, azokat könnyű elvéteni vagy akár elsekélyesíteni, kiüresíteni. Van Gogh sárga színe is bármikor beolvadhat egy giccses csendélet színorgiájába, de akár saját képeiről is eltűnhet, azáltal, hogy egy idő után mindössze sajátos ecsetkezelése és színkeverési technikája eredményének látszik. Az is megkérdendő, hogy mivel szolgálthat művészete – ez a minden aktualitása ellenére már túlságosan muzealizálódott művészet – példát a jelenkori művészet megértéséhez. E felől a sokak érzékenysége számára túlságosan eksztatikus művészet felől láthatók-e, mondjuk, a konceptuális művészetnek a hagyományos tárgyiasságot a gondolati tényezőkkel szemben leértékelő megnyilvánulásai? A szétterjedés és felszívódás korában megadható-e a peremnek bármilyen értelme, vagy minden művészeti törekvésnek az a sorsa, hogy egy idő után elerőtlenedve hulljon bele az ezen a módon megnyíló szakadékba? Hol vezetnek ki ma utak a peremre? – fogalmazható meg másként ugyanez a kérdés.

Szabadságunk különleges állapotát jelzi a válasz: bárhol. Mondjuk Sophie Calle francia akcióművész ágyában, aki, egyik akciója keretében, huszonkilenc véletlenszerűen kiválasztott embert engedett be ebbe a nagyon is személyesnek, intimnek tartott helyre. Egymás után fordultak meg ott az emberek, mindegyik nyolc óra hosszat időzött az ágyban, ebben a környezetben figyelte őket Sophie Calle, beszélt hozzájuk, fényképezte ébrenlétüket és álmukat. Az így született fotódokumentumok, szám szerint 176, megmutatják az ágyban fekvő embereket, csak éppen azt nem fedik fel, akire azok tekintete irányul, az ágy tulajdonosát. Mégis róla szólnak ezek a képek, az ő identitásának természetét fogják vallatni, mutatják fel annak megfoghatatlan jellegét, hogy még egy legsajátabbnak vélt helyen is, önmagában láthatatlanul, csak mások tekintetén keresztül mutatkozhat meg.<sup>11</sup>

De szintén a peremre akadhatunk rá Jon Piasecki tájépítész ösvényeit követve, amelyeket egy angliai erdőségben épített pattintott kőlapokból.<sup>12</sup> Kőfolyóknak nevezi Piasecki ezeket az ösvényeket, mert elsősorban nem is az erdőn, hanem a természet és a nem természet határán vezetnek előre minket. Ugyanis a kőlapok egymáshoz illesztése a kövek természetes hasadása mentét követi, mintha nem is történne emberi beavatkozás a természet rendjébe, ugyanakkor a csinált jelleg is érvényesül, végül is egy ösvényről van szó, ami átvág a természet embertelen rendjén. Lehet-e ma annál jobban kijutni a peremre, mint egy erdőn átvezető kőlapösvényt követve?

Ma már nem lehet Hegel művészetvallásáról beszélni, ahol a műben maga az isteni volt jelen, vagy a világot összetartó mítosz testesült meg. Ehhez viszonyítva ma a művészeti tevékenység sokkal esetlegesebb erőfeszítésnek tűnik; hogy hol támad fel éppen, az nagyban függ attól, hogy az alkotó észlelés mit emel ki a világ egyre összetettebbnek mutakozó szövetéből. A peremre való ráutaltság nélkül azonban vaknak bizonyul bármilyen művészi próbálkozás. Nem tudom, továbbépíthetők-e Piasecki kőösvényei. Én az égben képzelem el a folytatásukat. Szelekből épülne meg ez az ösvény és fellegekéből, kvazárokából és csillagködökből.

#### ■ JEGYZETEK

1. Gianni Vattimo: *A művészet halála vagy alkonya*. In: Bacsó Béla (szerk.): *Az esztétika vége – vagy se vége, se hossza?* Ikon Kiadó, Bp., 1995.
2. Jerome Rothenberg: *Új modellek, új nézőpontok: jegyzetek a performance poétikája elé*. In: Szőke Annamária (szerk.): *A performance-művészet*. Artpool – Balassi Kiadó – Tartóshullám, Bp., 2000.
3. Seyla Benhabib: *A világ fogalma Martin Heidegger Lét és idő című művében*. Kellék 1999. 13. sz. 23–31.
4. Az idézetek forrása Henri Perruchot: *Van Gogh élete*. Gondolat, Bp., 1975. 119.
5. Uo. 195.
6. Uo. 196.
7. Uo. 199.
8. Maurice Merleau-Ponty: *A látható és a láthatatlan*. L'Harmattan Kiadó, Bp., 2007.
9. Aldous Huxley: *Az észlelés kapui*. Göncöl Kiadó, Bp., 1997. 29.
10. Uo. 201.
11. Kítűnő értelmezést nyújtott erről az akcióról Földényi F. László *Légy az árnyékom!* című, Sophie Calle műveit értelmező könyvében (Enciklopédia Kiadó, Bp., 2002. 19–28.).
12. Ezen az internetes helyen nézhetők meg Piasecki munkái (a videóban maga a munkafolyamat is bemutatásra kerül): <http://www.landezine.com/index.php/2011/11/stone-river-by-jon-piasecki>.

