

## VAN-E ÉS MI A KÉP A 20. SZÁZADBAN?

DOI 10.35402/kek.2024.5.13

Dürer Naplójából tudjuk, hogy ő is azok közé tartozott, akik nem becsülték saját koruk képzőművészetét, ellenkezőleg, sokkal többre tartották megelőző korszakokét. Mindez nem 1988-ban, hanem azokban az évtizedekben, amit ma is sokan a képzőművészet csúcának mondanak, aranykornak, soha el nem érhető magaslatnak. S hasonló ellentmondásokat számos szerzőtől idézhetnénk a legkülönbözőbb korszakokból. Nemcsak mi érezzük úgy, hogy agonizáló korban élünk (lásd például a középkori haláltáncképeken), a modern katasztrófa- és káoszelméleteknek is megvannak a történeti elődei.

A hanyatló Róma és Bizánc között a centrumokban is hosszú ideig hiányzik a képzőművészet, a perifériákon pedig kiesik több száz év, a katakombaművészet nagyon lassan válik államilag intézményesítetté. Plinius római író az i. sz. 1. évszázadának közepén a festészetet haldokló művészetnek nevezi. Van, hogy hirtelen kivirágzik szinte a semmiből, váratlanul, mintha előzmények nélkül történne (lásd a 2. századi Koreai Császárság, a katalán festészet, a khmer szobrászat a 12–13. században), s ugyanolyan váratlanul elenyészik, van, hogy évszázadokig nem változik sem tartalma, témája, sem kivitelezésmódja (pl. Kínában a 18. századig).

Altamira, Lascaux, a szibériai, afrikai és skandináv sziklarajzok a tele- és tömegkommunikáció nélküli világban, az egymástól térben távol lévő (és időben is, hisz harmincezer, hatezer és kétezer évesek) embercsoportok azonos indíttatásból létrejövő esztétikai tevékenységéről tanúskodnak. A totemisztikus, mágikus, kultikus célzatú vésés, festés, dörzsölés eredményeként olyan formák, alakzatok, színfelületek jönnek létre, amelyek megjelenítik, kifejezik azt, ami a teremtők fejében, hiedelmeiben és tudásában van, ami hitük szerint egyensúlyt teremt a belső látomás és a külvilág között. A kép a képzelet terméke, részben leképezi a külső látványt s a hozzá való viszonyunkat, a percepció eszközeivel s az azt szolgáló technikai segédlettel (kontúr, szín, tér stb., továbbá: festék, ecset, toll stb.), részben az álomkép, az ébrenlét képzelgéseinek, a belső képnek kivetülése, megjelenítődése egy önkényesen keretbe zárt (festmény, épület, vázson, tér, anyag stb.) formában. Leginkább önálló képződmény, amely kölcsönöz ugyan attól, amit

valóságának, igazságának, illetve álomnak, nappali álmódozásnak hívunk, valójában azonban látomás, az ún. realitásból és a racionalitáson túliból összeöt-özött elemekkel.

A képzőművészetek története a kezdetektől az ideákról való látomások története: a kép mindig a hit és a tudás, a hiedelem és a bizonyosság, a fantázia és a valóságos különös elegye. Idő és tér függvényében más és más köntösben, de az adott hely, helyzet, közösség értékrendjének, normáinak, szabályozóinak s azok önmozgásának tárgyiasult, vizuális kódexe. Válságtünetekkel, elhalásokkal, szünetekkel, tapogatózó, ügyefogyott újrakezdésekkel, a megelőző tudás, formakészlet, kifejezési mód elfelejtésével, tagadásokkal, kitérőkkel, egymásról nem tudással, egymástól idegenkedéssel, pusztításokkal. (Lásd: a tökéletes *Kocsihajtó*, a még tökéletesebb *Poszeidón*-szobor mellett az ügyetlen s megható román kori Krisztusokat, az arisztokratikus chartres-i Krisztus mellett a rusztikus 18. századi afrikai fafaragásokat, a fegyelmezett, áhítatos bizánci Madonnák mellett Leonardo nagyon is földi asszony Madonnáját és a 19. századi expresszív mexikói vagy a kifinomult késő keresztény kínai Madonnákat. Lásd még a spanyolok és amerikaiak szétzúzta azték, inka, indián kultúrát vagy a történelem süllyesztőjébe hullt föníciai, hettita, asszír, babiloni kultúrákat). Mennyi egymásnak – látszólag – ellentmondó kép, mennyi kísérlet, mennyi önmegvalósítás, önkifejezés.

Végül is, ami bárhol, bármikor mint képzőművészet létrejött, annak a közös lényege egyrészt az a vizuális nyelv, amely „olvashatóvá” teszi a térben, időben, etnikumban egymástól távol eső műveket (értjük, érezzük a Willendorfi Vénuszt, a krétai kígyós istennőket, Pallasz Athénét, a precolumbián istennőket, Donatello *Bűnbánó Magdolnáját*, a 16. századi német gótikus Madonnákat, Rouault 20. századi szentképeit is és Ország Lili *Mária a gyermekkel* ikonjait is), másrészt az a szakrális (mágikus, kultikus) tartalom, amely nélkül nem műalkotás a kép (a németalföldi festészetet is beleérttem, hiszen akkor ott a hétköznapiság emelkedett a szakrálisba). A szakrálisból eltávolodás kiürüléshez és megszűnéhez vezet (lásd a hanyatló Róma végnapjait, a 19. századi akadémiák művészeti termelését). A vizuális nyelv megtagadása, átváltoztatása létrehozhat új

műfajokat, de az már nem képzőművészet (átmenetek mindig is voltak: tetoválás, ornamentika, színházi díszlet és jelmez és így tovább).

A 20. századi „globális faluban”, a tele- és tömegkommunikációs eszközökkel behálózott Földön az egyetlen világgazdasági rendszer fogyasztói mechanizmusa felemelte és kitaszította a képzőművészetet. A képzőművészet halott, mondja Picasso, Chagall, Klee, Giacometti 20. századában, immár 70-80 éve. Vége a képzőművészetnek, mondják Auschwitz, Hiroshima után (de Miró, Magritte tovább festi és Dubuffet, Bacon csak azok után festi meg képeit), és mondják a hatvanas–hetvenes években már itthon is (épp akkor teljesedik ki többek között Ország Lili, Kondor Béla, Schaár Erzsébet, majd Deim Pál, Keserü Ilona, Karátson Gábor hagyományos esztétikai értelemben is festészetnek, szobrászatnak nevezhető életműve). És mondják azóta is mindenütt mindig. Egykor – mondják az esztéták – a képzőművészet az élet szerves része volt. Ez ma is így van, mondják a szociológusok, akik a legszegényebbek lakásnak alig nevezhető odúiban is újságkivágásokat, képeplapokat találnak kép gyanánt a falakon, s látják munkahelyeken, gépkocsiban, munkásszállásokon és mindenütt a képeket: mindazt reprodukciókban, amit a képzőművészek történetéből a sokszorosítás kiemel: *Mona Lisát*, az *Ásító inast* a tájképposzter, a popszínész nő s a gyerekek fotója mellett! Szent sarok szakrális és profán elemekből.

Nem a képzőművészeti szükséglet szűnik meg a 20. században sem, sőt az életforma-változások, a felesleg, a luxus iránti igény még növeli is, hanem a világkultúrában rendkívül sokfélévé válik a kereslet is, a kínálat is. Miközben a tömegkultúra sulykolja az „american way of life” mérhetetlen tömegű fogyasztási javainak és szórakoztató gépezetének utánzását, a fogyasztói magatartás mintáit (ennek felel meg egyébként vizuálisan a pop-art), e manipulált glóbuson élők többsége nem részesül a modernizáció, a legújabb kori civilizáció előnyeiből, s itt nemcsak az írástudatlanságból épp csak kilépőkre vagy a muzulmán, hindu hagyományokhoz szorosan kötődőkre gondolok, hanem a feudalizmust épp csak elhagyó, a polgári kultúra által épp csak megérintett közép- és kelet-európaiakra is. Tömegek vizuális igénye a németalföldi zsánerekép, a barokk faliszőnyeg vagy mindezek biedermeier változata, mert az a reprezentációja életvezetési szokásaiknak, annak, ami a fejükben van. Az emberek többsége valamilyen neo-stylt szeretne nemcsak bútorokban, hanem a hozzájuk illeszkedő festményekben

is. Rettentő tömegű silány termék jön így létre, mert esztétikailag utánozni, másolni, újratereíteni igyekszik elmúlt korok ideáit, vizuális nyelvét, s mindez szociológiai értelemben: képzőművészet. A képzőművészet belső „fejlődése”, önmozgása szerint azonban halad előre – legalábbis ami az időt jelenti. A századelőn Matisse, Braque, Modigliani nem festheti ugyanazt, amit a kolostorok kódexmásolója vagy Breugel, Vermeer vagy Watteau, és a nyolcvanas években sem ildomos a századfordulót vagy a régieket másolni, utánozni.

A 20. század elején az avantgárd ugyanúgy előről kezd mindent, mint a hellenizmus után a keresztény művészet. Csakhogy anélkül a háttérközösség, egyetemes idea s egységes formanyelv nélkül. Új normákat, új mítoszokat kísérel meg elfogadtatni az érvényben lévő normatívák ellenében.

Azt, hogy mi a kép a 20. században, onnan kellett újrafogalmazni, ahová az európai festészet végpontján eljutott. A fehér négyzetben fehér négyzet az abszolút nullpont (Mondrian, Malevics, El Liszickij stb.), ahonnan nincs tovább. A képeket tárgyak, akciók, kiáltványok, lázadás és hallgatás váltják fel. Megkérdőjeleződik a miméziselv, a hasznosságelv, az intellektualizmus, a mondanivaló, a jelentéstartalom s végül majd a produkció is.

A dada, a futurizmus, a szürrealizmus beletorkollik a nonfiguratív festészetbe, és hosszabb időre megnyugodni látszik. A nonfiguratív festészet pedig komolyan veszi, hogy a többi vizuális médium – fotó, film, videó – felszabadította a 20. századi festészetet olyan funkcióktól, mint például dokumentarizmus, történelmi, társadalmi memória, emlékezetraktározás, információőrzés és -közvetítés. Nem mond le a tudománnyal való kapcsolatáról (a képzőművészet a kultúratörténetben gyakorta szorosan összefonódott a tudománnyal, lásd például Egyiptom, gótikus székesegyházak stb.), igazolást keres és talál a mikro- és makroszkopikus felvételekben, a mikrobiológia és a csillagászat fotóarchívuma és a nonfiguratív festészet ugyanarról az egységes világról, a struktúrákban benne rejlő azonosságról beszél (lásd például Kepes György munkásságát). A nonfiguratív festészet, akárcsak a látszattal szembeforduló gondolkodás, a látható felszín mögötti összefüggések keresésére vállalkozik. Lényegtelené válik a látható valóság, a „tükrözés”, a „visszaadás”, jelentőssé válik viszont „a szemnek láthatatlan”. (Hasonló folyamat a 20. századi irodalomban is lejátszódik: a külső események leírása helyett a belső valóság minél mélyebb megközelítése, a történet mögötti történet válik jelentőssé.) Ugyanazokkal a

képi eszközökkel él a nonfiguratív szándék is, amittől a kép bármikor, bárhol kép – vagyis: színviszonyok, tömegeloszlások, kontúr, fény-árnyék stb. –, de lemeztelenítve, végsőkéig lecsupaszítva. Nincs is más, csupán a látás alapelemei, a szín, a forma, a tér, mint ahogy a zenében sincs más, csak a hangok, a hallás alapelemei.

A művészet megrendelői azonban többé nem a kolostorok emelkedett szellemű értelmiségije, a városállamok felelős tisztviselői, de nem is a felvilágosult abszolutista arisztokrácia. A hatalmi elit nem azonos a szellemi elittel. Finanziális, komerciális szempontok élesebben szólnak bele a képzőművészet alakulásába, mint bármikor, a tömegigény demagógiája, a tömegek tényleges vizuális elmaradottsága (minden manipuláció arra irányul, hogy ez így is maradjon, hiszen aki megelégszik a mindent elárasztó másodlagos képdömpinggel, az, mint a gyermek, könnyebben kezelhető), az értékek relativizálódása, az individualizmus túlhajtása a 20. századon végigvonuló totalitáriánus rendszerek mellett olyan abszurd világot teremt, ahol a művészeknek abszurdak az alternatíváik.

A dada nemet mondat a művészetre. Duchamp vizeledékútja, üvegszárítója a képzőművészet abszolút tagadása. A futuristák deklarálják: „a versenyautó szebb, mint a szamothrakéi Niké.” A geometrikusok, a De Stijl-csoport a racionális tudomány elsődlegességét vallják. A világégés után a képzőművészet megismétli a századforduló óta megtett utat, de még tovább atomizálódik. Az 1977-es *DuMonts Künstler Lexikon* előszavában 1945 utánról ötvenféle izmusról olvashatunk (ez talán több, mint amennyit addig a képzőművészet története produkált). Ez azonban csak karneváli maskara. Stílusalkotó elemek alig-alig vannak, visszatérnek, megisméltődnek, más köntösbe bújva megújulni látszanak ugyanazok az elemek, amelyek a konstruktivizmus és a dada óta állandósultak.

A valóságábrázolás, a köznapi lét kisarkítása a pop-art. „Minden művészet” – hirdeti meg Andy Warhol, vagyis semmi, vagyis bármi. Konzumlét, konzulkultúra, a pop-art a köznapi élet rítusait és szimbólumait merevíti ki, a mű nem olyan, mint a valóság, hanem ugyanaz. Az ún. „magas művészetek” a vulgáris felfedezése által vulgárisba süllyednek. A konvencionális részletek miatt a hétköznapi abnormálisnak tűnik, és az abszurd normálisnak. Innen csak egy lépés a happening, ahol a néző már nem is néző, hanem maga is résztvevő, teremtője a szituációnak. Ez már határátlépés. Már nem képzőművészetről van szó, ez már színház: a test, a

gesztus, a hang fontosabb elem, mint a kép. Persze hogy az abszurd lét rezonanciája, sőt: rítus egészen a rituális fölázódásig, csak hogy az i. e. 6–3. századokban Eleusziszban évente megrendezett titkos misztériumjátékokat, beavatási szertartásokat senkinek nem jut eszébe képzőművészetnek nevezni. Claes Oldenburg, Jim Dine, Allan Caprow és mások happeningjei: az action painting (lényege: élet és részvétel) expresszív színjátékká fejlesztve.

A másik irányban a konstruktivizmus a minimal artba torkollik, az op-artban pedig ornamentikává válik (a hetvenes években a falusi családi házak külső és belső falán nálunk is az op-art a divat). Mondriantól a minimal artig, Rothkóttól Hencze Tamásig, az üres vászonig nem is olyan hosszú az út a „hallgatás tornyába”, a wittgensteini csend, a l'art pour l'art esztétizmusába. „Századunknak nincs formája [...] törmelékekből élünk, mintha a világ vége közelednék” – írta Musset a 19. században, s Pliniust kell megidéznünk újra, aki szerint a festészet halott (i. sz. 1. sz.).

Mi van még? A land art a mű tárgyi kiterjedését is elmosza, a concept art már a produktivitást, a megvalósítást is megtagadja, marad a gondolat, az elgondolás, a tervezési fázis. A cél nem is a mű; hanem csak az ötlet. Töredékek, törmelékek. Felfedezhető még a brutalitás (art brut), a nemiség, belefáradás a gesztusokba, a képszerűségbe, a kitalációkba.

Az irányzatok szezonális jellegűek, mint a divat, gyors fordulatok, gyors elhasználódás, az új iránti mindenek feletti szenvedély, rettegés a lemaradástól, a sémáktól, a normatívitástól. S lassan sémákká kopik minden, és normatívvá egyszerűsödik. Közben a tömegkultúra vizuális médiumai mellett megjelenik a kibernetika kínálta vizuális eszköztár, lehet – látszólag új – játékokat játszani (számítógépgrafika stb.).

Hogy éppen mi számít műnek, az jórészt a műkereskedői apparátustól függ, s persze a propagandától, kritikától, a manipuláció eszköztárától. A hatalmi elit pedig nem akar lemaradni, tanult saját tévedéseiből, késéseiből (az impresszionisták kiállítása 1871-ben hangos botrány Párizsban, húsz év sem kell, Manet az isten, amikor Cézanne-t még bolondnak nézik, Van Gogh képei megfizethetetlenül drágák, amikor Utrillo itálért kótyavetyéli festményeit és így tovább, de a sorozatot Delacroix-val, Courbet-val is kezdhettük volna, hogy a polgárság tévedéseit, lassúságát, konzervativizmusát illusztráljuk). A 19. század sajátosságának kiáltják ki a művész kirekesztését, félreértését, s a 20.

század második felében saját siketségüket, vakságukat kompenzálандó, azonnal diadalra segítenek, intézményesítenek lehetőség szerint mindent. (Jó volna hinni, hogy az igaz értékek katakombákba szorultak, mint a történelem folyamán annyiszor, s nem csak a kulturális állami kegyosztást gyakorló országokban jöttek létre valóban az ötvenes-hatvanas években földalatti, műtermi művészetek. Ez azonban valószínűleg utópia.) A formák átalakulása hosszú folyamat, a változás szervessége utólag nyomon követhető az archaikus görögből a klasszikus görögig vezető lépcsőfokokon; egy másik csoda, amit gótikának hívunk, sem naphoz, évhez, névhez, helyhez köthetően ugrik elő Pallasz Athénéként. A gótikában a művészet szerepét meghatározza a teológia, megköti a festészet tárgykörét, szabályozza az építkezések térbeli rendjét. A görög művészet mellett ott a görög mitológia és a görög filozófia. A kép ugyanaz: vonalstruktúrák, színátmenetek, de a formarend mögött ott az istenség, az isteni eszménye.

A 20. században magánmitológiák születnek. A művész és referenciacsoportjának magánügyeként. Amit én mondok, azt nem biztos, hogy te érted, s ami még rosszabb: valószínűsíthető, hogy nem ugyanúgy érted, ahogy én. Közös lexikon szerkesztése: új nyelv (geometrikus absztrakt), visszatérés a művészet kezdetéhez (bady art), a tudatalatti felszabadítása (szürrealizmus), „tárgyteremtés szellemi használatra” (Max Bill), az értelem józansága (konstruktivizmus), gesztusfestészet és így tovább, a neo-neo-neoavantgárdig, a művész – ha valóban az! – a világ újraértelmezésének lehetőségeit kutatja. De a művészek többsége árutermelésre, a piac egyetlen kiszolgálására kényszerül, bohócszerepben tetszeleg, vagy professzorrá avanszál.

A művész eredetileg nem művész. Hanem varázsló, sámán, pap, hosszú-hosszú ideig pap. Dürer Naplójában e szerepkört siratja, és Giottót, Fra Angelicót irigyli. Később sokan Dürer propagandista szerepét irigylik, összeforrottságát a reformációval. (Kinek jut eszébe ma, hogy Dürer „mindenki számára érthető” és lenyűgöző minőségű grafikai propagandaeszközök, a korai polgári nyilvánosság szószólói, s hogy számos utalását, tartalmi részét ma legfeljebb a kor kutatói értik, mert kultúránkból, műveltségünkben kihullottak azok az ismeretek, amelyek hozzátartoznak a mű jelentésrétegeihez.) Egyrészt a hatalomtól, a véleményirányítóktól, másrészt a közönségtől elidegenített művész a 20. században sokféle kísérletet tesz a mágus, a pszichológus, a pap szerepkörének visszaszerzésére. Sőt: műhelyeket próbál létrehozni, de idegenül áll

szemben egymással tömeg és a varázslószerepre vágyó művész.

Ahol ma udvari festővé lép elő a művész, ahol az állam vállalja a mecénásszerepet, ott is olyasmik jönnek létre, amik kívül esnek a képzőművészet szféráján. A 2. századi Koreában a képen középben ül a hatalmas testméretű császár, mellette alázas, soványka írnokai jegyzik az isteni szájból elhangzottakat. 1984-ben (nem az orwelli dátum miatt, hanem mert akkor jártam Phenjanban és a könyvek, képeslapok az évi kiadásúak) a szállodákban, múzeumokban, de középületek külső falán is hatalmas méretű festmények: középben a kiemelt testmagaságú, kövérkés vezető, mellette mosolygós írnokai jegyzik fel az elhangzottakat. Azok a 2. századiak mégis művészeti alkotások, ezek csak szociológiai dokumentumok. A Rákosi Mátyás 60. születésnapjára készült képzőművészeti albumban a művésztörténészek és a hatalom által művésznek minősítettek produktumai között azonban egyetlen „valódi” esztétikai értelemben maradandó festmény sincs. II. Gyula pápát ugyancsak nagyon sok művész megörökítette: képek ma is. Tiziano, El Greco, Van Eyck, Frans Hals, Gainsborough, Reynolds egyházi és világi hatalmasságai ma is élvezhető, élményt adó portrék, kit érdekel, hogy hányadik Henrik, Károly, Lajos vagy micsoda, a kultúra-, művészet- és egyéb történészekon kívül Kovács nénit és dr. Kovácsot egyaránt lenyűgözi a kép, a mű, melyet színekből, formákból, anyagból és lélekből, gondolatból, érzelemből, elmélyült megfigyelésből hoztak létre. A mai koreai összeteljesítmény silányságával szemben a császárság korabeli fényes alkotás (pedig a művész névtelen, ismeretlen, s nyilvánvalóan: szolga ott is). Mert ott még működött a „Kunstwollen”, a szellemi azonosság, a közös hit s egyáltalán: a közösségi tudat, s így az egyetértés megbízó, alkotó és befogadó között, egyensúlyban voltak szellemi és anyagi eszközök, mindaz, ami kívülről és belülről kellett ahhoz, hogy maradandó értékek jöjjenek létre.

Ahol felbomlik az egyensúly, ahol hiányzik a közös szellemi alap, ahol megrendelő és megvalósító, közvetítő és kivitelező között közös nyelv hiányában megszűnik a természetes párbeszéd, ahol önkényesek a szabályozók, ott rend helyett káosz keletkezik, és a kultúrának, így az esztétikainak is, válsága.

A nagy eklektika korszaka, amelyben a 19. század óta élünk (a 18. század társadalmi, ipari átrétegződései és az ész, a ráció forradalma után), a képzőművészetben sem mutatja még „az új”, csupán csak az újak, még újabbak, felújítottak,

megújultak megszületését. A kiemelkedő egyéni teljesítmények ellenére sem. A művészet nem a természettudományok követhetetlen ismeretanyag-felhalmozásának, nem a mindenüvé beszivárgó tömegkultúrának, nem az egymást váltó s egymásnak ellentmondó politikai rendszereknek, nem az általános kommercializálódásnak és nem a pénz mindenhatóságának esett áldozatul, bár sok elvetélt, meghíúsított kísérlet, kudarcos életmű, elsivárosodott termék nyilvánvalóan fentiek által megbélyegezve torzult és halt el. A levegő hiányának fentiek is okai. A képzőművészet mindazonáltal önálló, öntörvényű, s mihelyt tükrözni, illusztrálni, reflektálni, retusálni kényszerül, már nem is művészet többé. Egyik oldalon szorosan összefügg, alárendelt társadalomnak, politikának, gazdaságnak, ez a függőségi viszony azonban normális esetben kölcsönös, a társadalom, a politika, a gazdaság is függvénye a művészetnek.

A művészet az emberiség egyik megnyilvánulási módja, miként a tudomány is (a technika eszköz mindkettőjük számára), a kettő egymással nem helyettesíthető, nem kizárják, hanem kölcsönösen feltételezik egymást. Klee és Chagall másként tudja az emberről, az álomról, álmodozásról ugyanazt, mint a pszichoanalízis, Segal és Bacon is a kitesztottakról, szegényekről, mint a szociológia. Képzőművészeknek lenni létforma, s másként az, mint tudósoknak lenni.

A hétköznapi lét káoszában egyre több ember kezdi keresni az elveszített, elhagyott, eltépett vagy sosem ismert istenhitét. Az értékutatások tanúsága szerint, ahol fellelhetők még a hagyományos, a régi kultúrák maradványai, ahol a kollektív emlékezet még őrzi az eltüntetett, eltűnt, eltűnőfélben lévő formákat, szimbólumokat, metaforákat, struktúraelemeket, ott a modern kultúra értékei is hamarabb megkötődnek, szervesen hozzákapcsolódnak a megelőzőből még meglévőkhöz, s a kaotikus állapotok ellenére is tisztulni látszik az ég.

A szakrális iránti igény lappangóan számos 20. századi képzőművészeti irányzatban, tisztavirág-életű izmusban, látványosan felbukkanó, majd elhaló próbálkozásban benne van. Altamira szelleme kísért. Továbbá az egész európai és nem európai múlt: afrikai sziklarajzok és aztékok, Bodrobadur és Chartres, az etruszok és a khmer szobrok, a katalán festészet és a németalföldiek. Hit nélkül nem megy. Az értelem-vallás kiüresítette, kifosztotta, lealacsonyította a művészetet. S pótszerek, kábítószerek, szórakoztató eszközök gyanánt hasznosította szoros szövetségben a tőkével, a munkaerőt

kihasználókkal, a nagy manipulátorokkal, miközben maga is áldozatul esett, és kiszolgáltatottá vált. Az emberi létnek vannak olyan tartományai, amelyek megközelíthetetlenek mással, mint művészeti alkotásokkal. A képzőművészet mást mond s másról beszél, mint a színdinamika, érzékeléslélektan, látásfiziológia, befogadélméletek és másként, mint a színház, a film, a videó (ez utóbbi az idők folyamán önállósulhat, válhat művészeti ággá).

Mitől kép a kép, s meddig az, s mitől kezdve már valami más? És mitől műalkotás a kép, és nem árucikk, dokumentáció, szociológiai kor- és pszichológiai körtünet? És ki dönti el, kik, hol, mikor?

„...dolgod ne érzéketlenül és ne kutyafuttában végezd, hanem istenfélelemmel és áhítattal; mert-hogy az – Istennek tetsző cselekedet” – intik a keleti egyházak az ikonfestőket. A szerzetespap festők által összeállított ikonfestészeti útmutatókban: kánon, ami a technikát illeti, kanonizált kultusz, a szabályok betartására egyházi felügyelők vigyáztak. A kép „Isten képére, hasonlatosságára és lényege szerint” készült. Klee is rajzol, ír pedagógiai vázlatkönyvet, de ez már senkire nézve sem kötelező, s nincs mögötte sem az egyház, sem az állam, nem válhat hagyománnyá. Ha valaki átveszi is a gondolatmenetét, vizuális értékeit, nincs meg az a bizonyosság, ami az ikonnál megvolt, hogy ti. nincs oly külsődleges dolog, amely ne a bensőt jelenítené meg.

Festménykép az, aminek festékkonzisztenciájában, a festék felhordási, felrakási módjában, a festékek keverési arányában, a textúrában, a faktúrában, a felület megmunkálásában, az alkalmazott technikai eljárásokban, minden anyagi megnyilvánulásban ott a személyes tudatalattin átszűrt közösségi világkép, a teremtés anyagi mozzanataiban a létélmény, melyet a festő láthatóvá tud tenni, a hit, hogy a létélmény szimbolikusan megosztható, azonosítható, és azonosulásra alkalmas. Festménykép az, amiben az alapozástól a fixálásig a festékelrendezésben benne van a világegész. A festményteremtés megszentelt állapot, a kép a teremtő kézjegyét viseli, a befogadót a befogadáskor, a képnézéskor oly ünnepi, áhítatos állapotba kell hoznia, mint a teremtés gesztusai magát az alkotót. A kép festő-festmény-néző együttese, szövetség a láthatón túli birtokbavételre. A festmény, ha mű, akkor látomás, és csak a látomás útján közelíthető meg. A festmény akkor mű, ha több önmagánál, több az érzéki valóságnál, ha eljut a racionálison túlra, a metafizikusba, az imagináriusba. A festmény, ha mű, testet öltött álomkép, a festmény akkor mű, ha idea (a platóni „alak” értelmében). A kép az istenek képmása.

A festmény – ha valóban az – soha nem statikus, telve elmozdulásokkal, a látomásosság természetéből fakadó mozgásokkal, belső történésekkel, koncentrált érzelmekkel, megfjejthetetlen érintkezésekkel. Az anyagi összetevők módosulnak a megváltozott szükségletek szerint, a stílus, a világkép szerint.

A 20. századnak még nincs stílusa, s lehet, hogy elmúlik anélkül, hogy kikristályosodna. Sokféle stílusa van, ahogy sokféle világképe is. Vanak jelentékeny alkotói, jelentős képei. De olyan stílusa, amelyik érvényes volna a sivatagban gyökerekből vizet fakasztó afrikai gyűjtögetőknek, az írástudásra most rászokó közép-amerikaiaknak, a társadalmi nyilvánosságot tanulni most kezdő közép-európaiaknak, a szupertechnicizált és vallási, kulturális gyökereikhez ragaszkodó japánoknak, a középosztálybeli angoloknak, mindarra a sokféle életformára, értékrendszerre, gondolkodási

módra, ami egy időben egyszerre él, olyan már és még nem is egzisztálhat.

Hogy érlelődik az idő méhében, az föltehető; elvégre ez a kultúratörténet tanulsága, miként az is, hogy művészet a kezdetek óta van, egyidős az emberrel. S ha olykor bűvópatakként, háttérbe szorulva, el-eltűnedezve is, de végigkísérte változó életformáinkat. Az ember biológiai lényege szerint – belátható időn belül – nem változik. A társadalmi feltételeket maga változtatja, korrigálja. A természettől fél, megtagadja, csaknem elpusztítja, majd kapkodva visszatér hozzá, s valahogy így változik viszonya a művészethez és az istenekhez is. Katakлизмák után megújult teremtési késztetéssel. Talán épp utánuk vagyunk, és épp ezért a képek létrejöttének előtte.

Első megjelenés: *Újhold-Évkönyv*, 1989. 2. szám



*Mark Rothko: Chapel, 1964-1967, Houston Texas*