

Művészi érték és ízlésítélet

A vizuális művészetek fejlődését az újkor kezdetén két fontos jelenség együttes hatása jellemzi, amelyek – kulturális vetületeiket tekintve – az ízlésítéletek történetében meghatározóak. Az egyik a képi téralkotás elterjedése a lineáris és geometriai perspektíva 15. századi feltalálása révén, a másik a képzőművészek, írók és zeneszerzők művészi, társadalmi és individuális késztetéseinek új szellemisége. Innen számíthatjuk a modern perspektíva megjelenését is, ami – Panofsky ismert kifejezésével – „a szubjektív objektiválásának szimbolikus formája”. Az új perspektíva szerkezete a szubjektum adott helyzetének mindenkori függvénye, azaz a szem és a kép-sík kölcsönhatásának összefüggése. Ennek lényege, hogy ezzel az új ábrázolási technikával reálisabban szemlélhette a néző egy festmény vagy grafika képterének mélységalkotó pontjait. Így az új módszerrel ábrázolt tér gazdagabb lehetőségeket kínált az elbeszélte esemény, történet vagy hangulat megjelenítésére. Mindezt bőségesen igazolja a festészet 15. századtól számított három évszázada. Természetesen ez a technika csak kezdetnek tekinthető, hiszen a reprezentáció és a reprezentált képtárgy viszonyának tökéletesedését az analógiás viszony megjelenése tette teljessé. Ez a viszony vagy látásmód abban fejeződik ki, hogy a festményt szemlélő nézőnek analógiás viszonyt kellett kialakítania a festményen elbeszélte történet narrátorának a történettel szemben elfoglalt pozíciójával. Tehát az alkotás nemcsak önmagát reprezentálja, hanem egyben az alkotó és alkotása viszonyát is. Ezzel a különbségtétellel nyílt meg a lehetőség arra, hogy elkülöníthessük a művészi megnyilatkozás történeti narratív és diskurzus jellegű ábrázolását. Louis Marin: A reprezentáció című tanulmányában így jellemzi a művészi megnyilatkozás történeti–narratív és diskurzus jellegű típusait: „A történeti narratív – képi vagy nyelvi – reprezentációjában az események úgy jelennek meg, mintha a történet horizontján való feltűnés mértékében jönnének létre. Senki nem beszél, úgy tűnik, az események önmagukat mesélik el. (...) A történet a beszélő minden közbelépését kizárja az elbeszélésből. A történetíró, hogy hű maradjon történészi szándékához, az elbeszélésben a kijelentés alanya mögé rejti a narrátort, szemben a diskurzussal, ahol a megnyilatkozás

már eleve feltételez egy beszélőt, mi több, e beszélőt bele is írja magába a kijelentésbe”. (1)

Az így jellemzett kétfajta ábrázolásmód összes változatát megtaláljuk a reneszánsz és felvilágosodás közötti 3 évszázadban aszerint, hogy a bekövetkezett történelmi-társadalmi változások éppen melyik variációt részesítették előnyben. Az eseményábrázolás objektivitásra alapozott szerkezete azonban legtöbbször a reprezentáció autonómiájának megközelítésére vonatkozó elméleti utópia maradt. Vajon a művészi szubjektum miként ragadható meg, mint alkotói „én” a festményen ábrázolt elbeszélésben? Mindehhez milyen figuratív, képszerkezeti vagy technikai modalitások szükségesek, hogy az „én” a képi-plasztikus reprezentáció terébe kerülhessen? A válasz első és kézenfekvő eleme a képzelet modern kori története, amelyben a modern szubjektum keresi identitását a művészetben, s közben individuális és közösségi elvárásoknak kell megfelelnie úgy, hogy az adott kor gazdasági, politikai és vallási hatalmai által kívánatosnak tartott reprezentációs követelményeknek is eleget kell, hogy tegyen. A történeti festészetben az „én” mint a művészi megnyilatkozás alanya gyakorta megjelenik a képeken, mint az elbeszélés egyik szereplője. Általában nem főszereplő, de az ábrázolt eseményekben rendszerint különbözik a többi szereplőtől, s a tekintete sajátos metszetet nyújt a képtárgy értelmezéséhez. Ez a forma széles skálán jelenik meg; kezdve a festő képaláírásától az elrejtett formában való megjelenítésen át egészen az önarcképig. Az énkép e sajátos ábrázolásának architektúrája az alkotót az elbeszélés részesévé teszi, s így – kettős funkcióban – egy ironikus játékra ad lehetőséget. Ez a játék megkérdőjelezi az ábrázolás objektivitását, és egy sajátos tranzitivitást eredményez, ami nemcsak a festményt szemlélő megszólítását jelenti, hanem egyidejűleg önmegszólításként is értelmezhető.

Példa erre a 16. századi Pinturicchio, aki *Angyali üdvözlés* című képén a Szent Szűz mellett helyezi el saját önarcképét, melyet nemcsak aláírt, hanem még a születési dátumát is megjelölte. Emblematikus példaként említhető Caravaggio, aki az 1600-as évek elején Góliát levágott fejeként alkotta meg önarcképét, amelyet éppen a győztes Dávid tart a kezében.

E mimetikus játék formái mellett a művészek gyakorta alkalmaznak nem-mimetikus eszközöket is. A két forma ötvözete adja a modern képzelet történetének egyik legjelentősebb kifejezőeszközét. Mindez azt a célt szolgálja, hogy az áttetszőség és átlátszatlanság dinamikus ritmusával a mindennapi élet és a transzcendencia között közvetítsenek, azaz a képzőművészet alkotói formáival olyan közvetítő nyelvet jelenítsenek meg, amely a lét tükréként szolgál. Louis Maren említett tanulmányában e reprezentáció irodalmi formáit így jellemzi: „Az újkor reprezentációval foglalkozó teoretikusai a leírás (deskripció) tényét közvetlenül – és pozitív értelemben – a mimézis előfeltételei közé sorolják, melyek a képzőművészetben általában

és az irodalomban különösképp érvényesek. A leírás a nyelv, a szó, a kijelentés legáltalánosabb jellemzője, mely ideális esetben a nyelvi jelek és elrendeződéseik ábrázolóképeségével azonosul, szélsőséges esetben alakzattá is válhat. Dekoratív elemként elburjánozva az egészhez képest egy bizonyos autonómiára tehet szert, s az elbeszélés folyamában képpé merevülhet, céltalan pihenővé, mely a cselekmény felépítésében és az olvasás folyamatában fényűzéssé válik. A leíró rész hozzáadásával a nyelvi reprezentáció irodalmi reprezentációvá válik, azon az áron, hogy az egység, a koherencia, az olvashatóság és az érthetőség megzavarásával azok helyett saját minőségétől idegen láthatóságot és olyan reflexivitást nyerjen, mely a művészet saját referenciájává teszi (...) A reprezentáció egyetlen célja ekkor önmaga hivalkodó színpadra állítása, saját epideixisének bemutatása lesz: energia, evidentia, illustratio, copia, hypotyposis, harmónia, subjectio ad aspectum, alliteráció, amelyek olyan elevenen és mozgalmasan festik meg a dolgokat, hogy a szavakat hallva szinte magunk előtt látjuk őket.” (2)

Mindebből érzékelhetjük – a modern képzelet történetét vizsgálva –, hogy honnan származik az irodalmi reprezentáció szuggesztíója, feszültsége, hiszen a szavaink kiejtve és leírva láttatnak, mintegy lefestik, képszerűvé teszik az elmondandót. Egy irodalmi szöveget olvasva megjelenik a hang teste, amelyet belső hallásunkkal zeneivé modulálunk. De ugyanígy egy festményt szemlélve a figuratív vagy absztrakt jelek néma hangot keltenek, ami egyik alapeleme a hangulatiság megjelenítésének. Ez talán a szubjektum számára az a többlet, amit a képzőművész, az író, a zeneszerző az alkotásából áttemelni, átvinni kísérel meg a műélvező számára. A képvilág vizuális formái jelekként és szimbólumokként szerveznek esztétikai minőségeket. Az pedig, hogy eme minőségek milyen módon tudatosulnak, mindig az egyéni szubjektum előzetes ízlésítéleteitől függ. A művészi formák relevanciája a „jelentés” és az „utalás” megértésében kódolható. A jel és a jelölő önmaguknál többre utalnak. Pl.: Egy geometrikusan szabályos kompozíció a rend és a kiszámíthatóság, egy kék tónusú égi kép az álmovilág, s egy töredezett montázs a késő-modern kor disszeminatív megjelenítése lehet. Mindez az adott individuum előzetes kulturális referenciáin múlik. El Greco: *Krisztus az olajfák hegyén* című festményét csak az a szemlélő képes azonosítani, aki ismeri az *Új Testamentum* elbeszéléseit. A kép középpontjában Jézus térdel egy redőzött kék színű leplen. Ez a kék tónus kontrasztként szerepel a környező sötétbarna, sárga és vörös színű dominancia ellenpontjaként. Jézus magányosságának áhítata, elhagyatottságának reménytelensége éppen e kék szín középpontba állításával nyer feloldozást, reménysugallatot, hiszen az *Új Testamentum* ikonográfiája szerint e szín Szűz Mária indikációja, azaz Jézus még sincs teljesen elhagyatva. A többi hasonló tárgyú El Greco-festményen e sokárnyalatú kék, szintén hasonló referencia-ként megjelenítve, már ikonográfiai kódnak is tekinthető. No, de mi történik

a jel és a kép közötti folyamatban? Husserl szerint a kép a jelentés feltöltése. Gyakori eszköz, hogy a művészek a jeleket, a jelek rendszerét imitációként használják. Az imitáció a köznap, széles körben a közgondolkodásba szövvött ismétléstípus. J. P. Sartre szerint az imitáció a korlátozott jelentéshorizontokat képes csak reprezentálni. *A kép intencionális szerkezete* című tanulmányában erről így ír: „Az imitáció tanulmányozása inkább azt sugallta, hogy a kép az imitáció szintjére leszállt, ez lefokozott jelentés. Nincs feltöltés: a természet változása van helyette. A sematikus rajzok tudatának vizsgálata meg fogja erősíteni ezt a véleményünket. Ebben az intuitív elem jelentősen csökken, és a tudatos aktivitás szerepe válik fontossá: az intenció alkotja meg a képet, s egészíti ki az észlelés hiányosságait”. (3)

Mindezek alapján a jelentés feltöltése, az imitáció, az intuíció és az intenció együttesen összegzik a reprezentáció szintjét. Richard Wollheim ezen felül megkülönbözteti még a reprezentációs látás további két elemét, a *valamiként látást* és az ezzel szorosan összefüggő *bennelátást*. A két fenomen különbségtétele azért fontos, mert a *valamiként látás* egy műalkotás szemlélése során egy kísérletező, közelítő, esetleg nem értő magatartást jelöl, míg a *bennelátás* egyértelmű kapcsolatot, esetleg kapcsolathálót jelenít meg a szemlélő kulturális individuma és a képtárgy között. A *valamiként látás* a lokalizáció horizontját jeleníti meg, míg a *bennelátás* a műtárgy által közvetített elbeszélésszándék értelmező dekódolását. E két látástípus reprezentációja nem különíthető el egymástól, annak ellenére, hogy a bennelátást gondoljuk értékesebbnek az értékelméletek szempontjából, hiszen az adott műtárgy szemlélőjének kulturális felkészültségétől függ, hogy a megalkotott kép melyik látásmódot idézi fel benne.

A 19. század közepétől számított modern francia festészetet vizsgálva már sokan elmondták, hogy az alapvetően nem reprezentatív, kimondhatatlan és megnevezhetetlen diskurzusoknak alávetett művészi ábrázolás olyan eszközeiben, mint a reprezentációban felkutatható átlátszatlanság, az áttetszőség diszkurzív értelmezése, a nyelv és a képek anyagiság-effektus ereje, amellyel az írók, festők ironikus játékot folytattak, az elmélet emberei számára kiemelkedő jelentőséget teremtett.

A kérdés gerincét Louis Marin így foglalja össze: „A reprezentáció névvel tehát – a nyelv és a képek világában egyaránt – nemcsak az európai kultúra egy bizonyos (a 16. és 19. század közötti) időszakát takaró fogalmat illettek. A reprezentáció kutatási program, melynek gazdagsága és jelentősége a tárgyakat átjáró, a reprezentáció névvel látszólag határozott egyértelműséggel és megnyugtató bizonyossággal megnevezett feszültségből táplálkozik: a nyelvi jelek és a képek, az áttetszőség és az átlátszatlanság, a szemiotika, az esztétika és a pátosz, a nyelv és kép poétikai kifejezőereje, valamint a referenciális valóság objektivitás- és érthetőségigénye között fennálló feszültségből”. (4)

A reprezentációt tulajdonképpen a látás egy fajtájaként is lehet érzékelteni. Ennek fényében a műalkotás univerzumának feltárásához szükséges a referencia képessége is. A reprezentációt jellemző látás tágabb értelemben perceptuális irányba szélesíthető. Ez a perceptualitás, mint érvényesség, normaként is felfogható, s ez a mű alkotójának intenciójából jön létre. Tulajdonképpen itt a helyesség normájáról van szó, ami azonban még nem követeli meg a különös módon való látást. Richard Wollheim ezt így foglalja össze: „A norma a reprezentáció lehetséges percepciói közül kiválasztani a helyes percepciót, ahol is a lehetséges percepciók azok, amelyek nyitva állnak a minden releváns képességnek és meggyőződésnek birtokában lévő nézők számára. Abban az esetben, ha hozzá nem értés, tájékozatlanság vagy a művész balszerencséje folytán egy reprezentáció lehetséges percepciói nem foglalják magukban a művész intenciójának megfelelőt, az adott reprezentációnak nincs helyes percepciója, (...) Megjegyzendő, hogy a norma egyaránt érvényes különös dolgok reprezentációira és a valamely különös fajtába tartozó dolgok reprezentációira”. (5)

A legnehezebb jellemezni a perceptuális olyan természetét, amely a reprezentációs látás egyik alfajaként jeleníthető meg. Itt utalhatunk arra a huszadik század elejétől kibontakozott vitára, amely a „valamiként látás” és a „bennelátás” között bontakozott ki. E két fenomén közötti megkülönböztetés fontos feladat a képi reprezentáció leírásában. Richard Wollheim szerint a két fenomén közötti különbség nem igazán ragadható meg abban a formában, ha pusztán magukra a kifejezésekre összpontosítjuk figyelmünket. Ezzel összefüggésben, hogy elmélyíthessük e két látásmód közötti megkülönböztetést, elsősorban a nyelvben megőrzött képzetekre kell támaszkodnunk, hiszen nem lehetünk biztosak abban, hogy az adott jelenségről tett állítások megegyeznek a kifejezések értéktartalmával. Wollheim e kifejezéseket kvázi technikai módon értelmezi, ami elősegíti e két fogalomkör megértését. Első megfontolása szerint a „valamiként látásról” a „bennelátásra”-való áttérés mint folyamat közelebb visz bennünket a nyelvi dimenzióhoz, hiszen ha a látás útján értelmezett kép vagy képszegmens egy partikuláris dolgot mutat be, akkor azt kizárólag partikularitásában jeleníthetjük meg. Ha viszont a „bennelátást” vesszük alapul, akkor megvan az esélyünk arra, hogy ne csak a partikularitást érzékeljük, hanem különféle tényállásokkal is szembesüljünk. Mindez Wollheim olvasatában: „... a bennelátás” tárgyat megadhatjuk egy névvel, vagy leírással, de megadhatjuk egy mellékmondat is; a „valamiként látás” tárgyának megadásakor viszont az egyetlen megengedett mód az, ha egy nevet, vagy leírást használunk. Egy példa: ha x-re nézek, és x valami partikuláris, akkor x-ben láthatok egy nőt, és láthatom x-ben azt is, hogy egy nő szerelmes levelet olvas; de míg x-et láthatom nőként, addig nem láthatom x-et akként, hogy egy nő szerelmes levelet olvas”. (6)

Mindez alapján világossá válik, hogy a „valamiként látást” és a „bennelátást” a hozzájuk rendelt tárgyakkal együtt megkülönböztethetjük, s szélesebb horizontot jelent a mű értelmezéséhez a „bennelátás” fogalmi megragadása a „valamiként látás” lehetőségénél. További különbségtétel a két fenomenon összefüggéseinek vizsgálatában, hogy a „valamiként látás” elsősorban valamilyen lokalizációhoz köthető, míg a „bennelátás” fogalma nem feltételezi a lokalizáció követelményét. Ez a fogalmi elkülönítés a reprezentáció szintjén történő látást nem köti a lokalizációhoz. Természetesen – ritka kivételként – a reprezentációs látás is alapulhat lokalizáción.

A következő fontos eleme a „bennelátás” értelmezésének, hogy széleskörűen és ugyanakkor egyidejűleg érzékelhetjük a műalkotás értékeit és minőségeit. A „valamiként látás” nem tartalmazza ezt a lehetőséget. Összefoglalva, a reprezentációs látásmód feltételezi a tárgyra és jelentésére összpontosuló egyidejű figyelmet, s ezáltal inkább jelent a „bennelátás” szélesebb körű értékhorizontot, mint a „valamiként látás”. Wollheim értelmezésében: „... ha egy reprezentációt mint reprezentációt nézek, akkor nem csupán megengedett, de egyenesen követelmény, hogy egyidejűleg figyeljek a tárgyra és a médiumra. Holbein portréját nézve a helyesség normája azt követeli meg, hogy VIII. Henriket lássam a képen; de emellett vizuálisan tudatában kell – nemcsak lehet, hanem kell – lennem a tábla minőségei korlátlan körének, ha azt akarom, hogy megfelelő percepcióm legyen a reprezentációról. Ezt a követelményt, mely a reprezentációknak megfelelő látás vonatkozásában fennáll, „a kettős tézis”-nek fogom nevezni”. (7) Mindezek alapján mondhatjuk, hogy a vizualitásnak mint figyelemösszpontosításnak, tulajdonképpen kettős irányultsága van, de ez általában nem egyenlő arányban történik. Ezt a „kettős tézis”-t sokféle érveléssel támaszthatjuk alá. Például, megkülönböztethetjük a fenomenológiai alapú és a kauzális alapú megértésmódot. Ezentúl még azzal is érvelhetünk, ha pszichológiai attitűdök alapján reprezentáljuk egy művészi alkotás jelentéshorizontjait. Mindebben egyfajta állandóság is tapasztalható, mert a műalkotást szemlélő a látvány megértésében érzékeli a felszíni és a mélyebb minőségeket is. További érv Wollheim elméletében, „... ha a képek nézésekor változtatnunk kellene vizuális figyelmünket az anyagi minőségek és a reprezentáció tárgya között. (...) A festészet és a költészet esetében normatív kényszert kell jelenteni mindenki számára, aki meg akarja ítélni e művészetek alkotásait”. (8)

A fentiek alapján értelmezhető a középponti eltérés a „valamiként látás” és a „bennelátás” között. Ennek alapja az az alapvető képesség, ahogy az érzékek kódolják a figyelmük fókuszába kerülő dolgokat. Mindehhez szükséges egyfajta előzetes tapasztalat megléte, amelynek kapcsolódnia kell a különféle jelenségek, folyamatok, tárgyak kauzális viszonyaihoz. Ez az érzékelésmód még jobban megérthető mint perceptuális képesség, ha figye-

lembe vesszük a műalkotást szemlélő ember fantáziavilágát, álmokképeit, amelyek akár nem tudatos elemekkel is gazdagíthatják a „bennelátás” pozícióit, sőt, akár idetartozhat a művészi alkotófolyamatban tetten érhető hallucinációk esetleges megléte is. Erre a jelenségre idézi fel Wollheim Leonardo da Vinci festőjelölteknek szánt ajánlását, amely szerint nézzen meg például nedvességtől foltos falakat, különböző formájú és színű köveket, elmosódott színeket, rejtéllyel teli tájakat. Ennek a tanácsnak a hozama, hogy olyan minőségek megfigyelésére készíti a leendő alkotókat, amelyek alkalmasak arra, hogy tudatos vizuális tapasztalatokat szerezzenek, s ezzel gazdagítsák a meglévő szín- és formavilág-kifejezési eszköztárukat. Ez a folyamat kiegészíthető azzal, hogy az adott látás horizontjait állandó törekvéssel megpróbálja újfajta, a megszokottól eltérő attitűdökkel láttatni, s ezzel hozzájárul ahhoz, hogy egy alkotó képes legyen megtalálni a csak rá jellemző kifejezésformát, eszköztárat, látványt. Így érhetjük el azt, hogy ha megpillantunk egy Bosch-képet, vagy Kondor Béla-grafikát, vagy akár egy Monet festményt, a legelső pillanatban is felismerjük a sajátos, csak a szerzőre jellemző eszközkészletet a forma- és színvilág alapján.

Ha a „bennelátás”-hoz viszonyítva megvizsgáljuk a „valamiként látás” összetevőit, akkor tapasztalható, hogy ehhez nem szükséges speciális perceptuális formavilág, és itt jutunk el Wittgenstein képfenomenológiájához, amely szerint a tapasztalat és a fogalom közötti azonosságok és eltérések rendszere a perdöntő. A „valamiként látás” mindezekén kívül az érzékek számára mint vizualitás pusztán kíváncsisággént is megjelenik. Ez a kíváncsiság, mint a látás egyik ösztönzője, azt fejezi ki, hogy milyen a fókuszba vett tárgy, de rögtön hozzá is tehetjük még azt is, hogy milyen lehetne. Ez összefügg a partikulárisan szemlélhető dolgok körével is, akként, hogy ezeket a dolgokat partikuláris tulajdonságaik alapján értjük meg. A „bennelátás”-ban viszont nem elsősorban a kíváncsiság alapján jelenik meg a vizuális tapasztalat, hanem mindez önmagában keres környezetet, speciális tárgyakat, képvilágokat. Ez is fontos megkülönböztetés és elhatárolás a „valamiként látás”-tól. Itt ismét megállapíthatjuk, hogy a „bennelátás” tapasztalati alapja kétféle módon jelenhet meg: mint partikuláris tapasztalat és mint tényállás-tapasztalat; de ugyanúgy szerepet játszik a lokalizáció esetleges mivolta, és a már szintén idézett kettős figyelem követelménye. Tehát mindenképpen szükséges az, hogy az alkotóművész a különféle tapasztalatokat közelítse egymáshoz, és az alkotás jelentésvilága összefüggést, vagy egy összefüggés rendszereit implikálja.

A képi reprezentáció további izgalmas kérdésköre, hogy létezik-e olyan művészi percepció, amelyben egyforma módon, vagy azonosságként jelenhet meg a „valamiként látás” és a „bennelátás”. Elvileg adott a lehetőség, de csak úgy, mint bármely szemlélő vagy elemző egyéni reflexiója. Itt eljutunk a szemlélő kulturális tapasztalataihoz, előzetes reprezentációihoz, hiszen

gyakorta fennáll a többértelműség lehetősége. Ez azért is fontos, mert lehetséges, hogy egy festő filozófiai háttérű gondolatot illusztrál, de valójában nem azt akarja megmutatni, hanem például egy történeti tényről kíván megörökíteni. S ehhez még az is hozzátartozhat, hogy az ábrázolt tárgy nem azt a célt követi, hogy megoldást keressünk a kép értelmezésekor, hanem pusztán arra tart igényt, hogy az ábrázolt tárgyat tapasztalatunkká tegyünk.

A képi reprezentáció és az esztétikai tapasztalat összefüggése bármely művészetelmélet sarkalatos kérdése. A kiindulópont a művészet értelmezése a mindennapi valóságban. Mindennapi valóság világában a művészet alapvetően fogalmi keretben jelenik meg, és szigorú elhatárolást jelent. Elválasztani a tárgyak, folyamatok, hangulatok egy sajátos körét a többi dologtól. Természetesen egyszerű a képlet, ha rögtön egy festményt, vagy egy szobrot állítunk a középpontba, nem jelent különösebb feladatot az elhatárolás, könnyen érthető, de ha egy 19. századi, paraszti munkakultúrához kapcsolódó tárgyat, például egy szőttes tarisznyát állítunk a középpontba, már más a helyzet. Ezt a tárgyat a maga korában funkcionális, napi célokat szolgáló eszköznek tekintették, s a használók nem kötöttek hozzá művészi konnotációkat. Száz évvel később azonban ugyanezt a szőttes tarisznyát egy múzeumban kiállítva már népművészeti reprezentációként szemléljük, s esztétikai tapasztalat alapján fogjuk fel. Így a művészi érték kritériuma jóval később, mintegy a visszaemlékezés egyik formájaként merül fel. A későbbi kor múzeumlátogatója ugyanazzal a művészi reprezentációs igénnyel tekinti meg az eredetileg is művészi alkotásnak készített festményt és az eredetileg nem művészeti, hanem pusztán hétköznapi, funkcionális tárgynak előállított szőttes tarisznyát. A festmény eredeti funkciója alapján válik a képi értelem megértésének tárgyává, míg a szőttes eredeti funkcióját elveszítve kerül ugyanebbe a helyzetbe. Mindkettő az esztétikai szemlélet tárgya, kiindulópontja. Gottfried Boehm szerint: „A szemlélet hagyományos értelmezésének jellemzője, hogy megpróbálja kiiktatni a látás végrehajtás jellegét. Ahogy e dinamika kioltása sikerült, oly mértékben kerül az érzékek szubjektuma és az objektum, mint ingereinek forrása, távoli viszonyba – a szemlélet egy fogalmak irányította megismerést készít elő”. (9) Itt Kant híres mondatára kell utalnunk, amely azt feltételezi, hogy, ha a fogalom és a szemlélet között nem jön létre kölcsönösség, akkor a fogalom üressége áll szemben a szemlélet vakságával. A képi értelem feltérképezéséhez fontos kiindulópont az érzékszervek világának reprezentációja, hiszen bármely képzet az érzéki-affektív előzmények alapján tételeződik a tudatban. Kant elméletében a magánvaló dolog tartalmazza az érzékiség területét, s ez így az érzékiségen kívüli jelenti, tehát nem válhat megismerésünk tárgyává. Ehhez még hozzátartozik, hogy az értelem és a realitás tapasztalata is az érzékiségen kívüli. Tehát Kant az érzékiségtől elválasztja a végrehajtás jellegét, azaz az érzékiség egy közvetítő híd az affekció útján befogadott érzetek továbbítására a

gondolkodáshoz. Mindezt *Az ítéelőerő kritikája* című művében fejti ki, ahol megfogalmazza a képzelőerő törvényeit. A kanti elméletet az elmúlt kétszáz esztendőben már sokféle oldalról meghaladták, de ennek ellenére az elmélet alapja megkerülhetetlen a modernitás reprezentációs világképei szemszögéből. A vizuális látás, mint kiindulópont alapvetően absztrakciós tevékenység, amely az érzéki folyamatok alapján válik a fogalmi megismerés kiindulópontjává. Tulajdonképpen a képi reprezentációs folyamat értelme jelentős meghatározottságot kap már az érzékelés szintjén, hiszen a látás elsődleges mozzanatai szervezik a későbbiekben képzetté váló tartalmat. A vizuális látás szintjén – mint első benyomás – tételeződik az első megragadható képzet. Az észrevevéstől a képzetig egy időintervallum áll fenn. Ezt olyanképpen tudatosíthatjuk, mint például egy szabásmintát, melyet a legelső pillanatban térképként, vagy akár absztrakt grafikaként érzékelünk, s amikor képzetté válik, akkor vagyunk csak képesek a valódi jelentést fogalmilag elkülöníteni.

A képlátás első benyomása pusztán önmagában még nem tételez jelentést, hiszen a pillanatnyiség hatalma még nem kapcsolódik össze a látott képhez rendelhető emlékezeti tapasztalattal. Feltétlenül szükséges, hogy a szem, mint az érzőideg-végződés műszere által felfogott kép, a képzet szintjére jusson, hiszen a képzet képes felvenni a kapcsolatot az emlékezet horizontjával. A képzetként megfogalmazott kép az emlékezetből keresi a fogalmi megjelenítéshez, értelmezéshez szükséges tapasztalatot, azonosítást. Ha a képzetben tárolt kép megtalálja az emlékezetben a már korábban meglévő emléknymot, akkor az értelmezés folyamatán keresztül az emlékháló gazdagodik, megújul, vagy ha olyan képet tartalmaz a képzet, amelyhez nincs az emlékezetben már készen meglévő emléknym, akkor az új kép válik pusztá tapasztalattá, s ezáltal további képekhez lehet viszonyítási alap. Gottfried Boehm négy ismertetőjegyet fogalmaz meg a kép eszméjének értelmezéséhez: „I. Minden összefüggés megszüntetése a dinamikus látási folyamatban. II. A szimultán jelleg mint körülkerített mező, melyen belül minden relátum az egyidejű jelenlét feltétele alá kerül. A szimultán e felfogásánál a látás folyamatát álló jelenbe formáltuk át, tartósságot biztosít annak, ami a mindenkori keret feltételei közé kerül. III. A távolság, amely először is lehetővé teszi az áttekintést, és a hatások azon átláthatatlan összefüggéséből, mely magába foglalta a szemet, tisztán körülhatárolt és áttekinthető mezőt teremt, koordináta-rendszert, mely saját magán belül szilárd vonatkozási pontokat biztosít a relátumok számára. A távolságból történő áttekintés a képnek mintegy objektív státuszt kölcsönöz, elvágja a világhoz fűződő szálait, minden előfeltételtől mentessé, kéznél levővé stilizálja. IV. Összefoglalva: a kép leválasztása az észlelés végrehajtásáról lehetővé teszi annak fogalmi megkülönböztetését, ami marad, attól, ami megváltozik, és a

képet is alárendeli az elmélet egész története számára lényeges szubsztancia-akcidencia viszonynak”. (10)

Az ízlésítélet mint esztétikai élmény, az említett szubsztancia-akcidencia viszony alapján a képzőművészeti alkotást szemlélő számára a beleérzést teszi szükségessé. Lipps szerint: „Ha érdekel a beleérzett tartalom valódisága, a beleérzés praktikus, ha ezután nem kutatunk, a beleérzés esztétikai”. (11) A mindennapi szemlélet bármely tárgyat valamely rajta kívül található jelentés alapján vizsgál: például gazdasági, történeti, pszichológiai stb... Ha viszont esztétikai alapon tekintünk a tárgyra és a mögöttesére, akkor a tárgy idealitását vizsgálom, érzéki jelenségekhez kötötten. Lipps iménti definíciója a mindennapi és az esztétikai látásmód közötti lényeges különbségre mutat rá. Mindehhez fontos megjegyeznünk az illúzió kérdését. Az illúzió, mint a képalkotás egyik formája, a beleérzés folyamatához kötött. Beleérzéssel elindít az esztétikai szemlélő egy ösvényt az emlékezetben megőrzött tapasztalati tartalmakhoz. A beleérzés fogalma itt a felhívó jelleget jelenti, azaz ha az emlékezetből találkozik a beleérzés egy kompetens képpel, akkor megtörténik a kép keltette jelentés dekódolása. Ha a beleérzés nem találkozik az emlékezetben már meglévő adekvát képpel, abban az esetben az illúzió mint köztes szereplő teremt magyarázatot a szemlélt tárgy vagy kép jelentésének magyarázatára. Ha létrejön az illúzió, ezt az emlékezet ismét tapasztalattá teszi, s egy következő tárgy szemlélésekor a beleérzés számára már egy újabb emlékezeti tapasztalat áll rendelkezésre. Tehát az illúzió egyfajta gyűjtőszerepet tölt be az esztétikai tapasztalat forrásainak gazdagítására. Lipps szerint az illúzió: „...reine betrachtende Hingabe an das Dargestellte”. (12) Így az illúziót elválasztjuk a kontemplációtól és a szemlélet tényezőitől. Baránszky-Jób László szerint: „Az illúziót a tudatnak két érzés jellegű állásfoglalása jellemzi, nem két képzet küzdelme, hanem két ellentétes irányú bizonyosságérzet; az ellentétesség nem ölti az ingadozás formáját, hanem a naiv bizonyosságnak bizonyos mértékű korlátozása, s emellett a naiv bizonyosság fenntartása”. (13) Az illúziót fokozza a bizonyosságérzet kritikai érvényesülése is, hiszen a valóságérzet tartalmi köreit próbáljuk így szélesíteni abban az értelemben, hogy az ábrázolt tárgy anyaga középpontivá válik, vagy a természet tárgyai átlelkesülnek, hangulati szimbolika érvényesül, létrejön az illúzió dinamizmusa alapján egyfajta mozgás, s mindezt a kép perspektívájának megértése a mélység illúziójába helyezi. A beleérzés és illúzió között létezik egy határvonal, amely eldönti, hogy egy adott képet vagy tárgyat szemlélve a mindennapi értelmezést választjuk, avagy az esztétikait.

Az esztétikai szemlélet illúziójának sokféle egyéb mozzanata is lehetséges. Ide tartozik például a látszat fogalmának szemlélete is. Gyakorta előfordul, hogy az esztétikai látásmód látszatkarakterekkel telítődik, azaz a szemlélt tárgy reális érzelmeket vált ki, azaz a látszat mintegy önmagát

szemléli. Paradoxonnak tűnik ez a megállapítás, de ne feledjük, hogy az esztétikai látszat egy ideális jelenségnek tekinthető, ami a szubjektumban oldódik fel, azaz az alany azonosul az adott tárggyal. Mindezt jobban megérthetjük, ha az esztétikai illúziót nem pszichológiai alapon próbáljuk megközelíteni. Ezt az a tény is erősíti, ha az alapvető emberi bizonyosságérzetet korlátozni próbáljuk, akkor a szemlélt műalkotásokból valóságos emberi alakok, életfolyamatok, hangulatok bontakoznak ki. Egyes elemzők, mint például Konrad Lange, az illúziót két reális tudatállapot közötti ingadozásnak tételezik. Ez nem más, mint az „illúzió elmélete”, amelynek lényege, hogy a valóságkeresés illúziótlan egyszerűségével szemben a két tudatállapot közötti ingadozás maga a gyönyör forrása. El kell vetnünk ezt az álláspontot, mert a látszat és a valóság jelentései között való ingadozás alapvetően megkérdőjelezi a bizonyosságtudatot mint forrást, s így e bizonytalanság semmiképpen nem tekinthető a gyönyör forrásának. Mindebből fakad az a kérdés, hogy az alkotó számára szükséges-e olyan mozzanatok bevezetése egy műalkotás ábrázolásában, amelyek a mű keltette illúziót megzavarhatják. Ez szükségtelen, hiszen magát a műalkotást a létrehozó forma eleve kiemeli az adott környezetből a szemlélő számára, s ha mégis figyelembe vennénk az illúziót megzavaró tényezőket, ez csak akadályozná egy mű hangulati, vagy értelmi dekódolását. Természetesen a kérdést úgy is értelmezhetjük, hogy bármely műalkotás bármilyen értelmezési alapon tetszést konstituálhat, mert ezt mindig a szemlélő szellemiségének kulturális beágyazottsága dönti el. Az ízlésítélet létrejötte függetlennek tekinthető attól, hogy a műalkotás jelentése valóságos horizontokat közvetít, avagy a valóságtól elrugaszkodó attitűdöket jelenít meg. Például, ha egy színpadon egy fát, vagy bármely eszközt stilizáltan jelenítenek meg, ez teljes mértékben betöltheti a valóság reprezentációját, s ugyanígy, ha látjuk, hogy egy színpadi mű szereplője üres pohárból iszik. Ugyanakkor olyan tárgyak megjelenítése egy alkotásban, amelyek nem valódi funkcionalitást implikálnak, zavart kelthetnek – például, ha egy szobor vállára egy sporttáskát akasztunk – ez figyelmet felkeltő lehet. De az is igaz, hogy a művész, ha ilyen eszközt használ, lehetséges, hogy ezzel szeretne egy sajátos hatást, affektust közvetíteni. Más a helyzet a természet tárgyaival, hiszen itt a szépség eleve következik a valóságból, a kézzelfoghatóságból. Itt közvetlenül játszik szerepet az érdek nélküli tetszés klasszikus elmélete. Ezzel összefüggésben szétválaszthatjuk a művészi szép és a természeti szép fogalmait. Úgy, ahogy másként értékeljük az erdőben sétálva egy hársfa illatát, amelyet a szaglóérzékünkön keresztül igazi esztétikai benyomásként értékelünk, de nem tesszük ezt abban az esetben, ha mondjuk ugyanezt az illatot vesszük észre egy mesterségesen előállított illatszer használata során. Mindezt összegezve állíthatjuk, hogy alapvetően a művészi szemlélet számára lényegtelen az a tény, hogy valóságos, avagy realitást nélkülöző tárgy váltja ki az esztétikai ízlés-

ítéletet, az már viszont nem közömbös számunkra, hogy e létrejövő művészi valóság alapvetően milyen jellegű és milyen forrásokból táplálkozik.

Az esztétikai ízlésítéletek tartalmi összetevőit vizsgálva nem megkerülhető annak vizsgálata, hogy bármely művészi alkotás megtapasztalása, értelmezése az érzelmi-érzéki attitűd birtokba vételével kezdődik. Bármely érzés az érzékelő ember számára a legkonkrétabb kiindulópont a valóság feltérképezéséhez. *Csak az érzékeken keresztül vagyunk képesek ablakot nyitni a képvilágra.* Fontos összefüggés ezzel kapcsolatban az érzékelés és a tudatos megfigyelés kapcsolata. Érzőideg-végződéseinkkel a nap minden pillanatában ezernyi információt kódolunk tudatosan vagy tudattalanul. A tudattalanul magunkhoz vett információk szintén emlékezetünk tárházában rögzülnek jól vagy rosszul, s felidézésük két dologtól függ, egyrészt az adott információhoz való viszony emocionális mélységétől, másrészt a tudatos értelemmel művelt emlékkeresés beágyazottságától. A művészi élményforrás realizálásában megkerülhetetlen tényező a szubjektumban megformált *éntudat*, amelynek *tudatos-konstruktív mélységétől* függ az adott érzetek intenzitásfoka. Ha például alacsony intenzitásfokozatú egy felidézni kívánt érzet, akkor elképzelhető, hogy nem valósul meg a beleézés által elindított kíváncsiság, azaz a megértés, ha viszont magas fokú és összetett az érzés intenzitásfoka, akkor elégséges módon jön létre a mű keltette hatás reprezentációja. Az esztétikai élmény feltételezi, hogy magas fokú legyen az intenzitás, hiszen, ezáltal válik valóra az a koncentráció, amely az esztétikai élményt létrehozza.

Fontos szólnunk mindezzel összefüggésben az esztétikai élményt befolyásoló hangulati tényezőkről is. Gyakorta a művészi élmény teljes mértékben létrejön hangulatként is. Ez nem jelent mást, mint valamely kitüntetett érzésre reflektáló különleges fogékonyságot, sőt, a megragadott hangulat a művészi élmény keltette megváltásélményt is kifejezheti. Mindennek érdekes következménye az a gyakorta értelmezett művészettörténeti tény, hogy bizonyos alkotók műveikben a nagyfokú valóságrealitás és tárgyiasság-megjelenítés eszközeivel az érzelmentes látásmód elérésére kívánják sarkallni a szemlélőt. Ezt úgy érhetik el, hogy a pillanatban megjelenő nyers és puszta érzeteket tárgyasult rendszerben fejezik ki, s így ösztönöznek arra, hogy „hideg fejjel” közelítsünk egy mű reprezentációjához. Mindezt még azzal is erősítheti a művész, hogy az érzelmeket, amelyek az adott mű cselekményéből, történetéből sugároznak, nem teszi kizárólagossá.

Az ízlésítélet és reprezentáció viszonyrendszerét vizsgálva kiemelkedő fontosságú, hogy megkülönböztessük az érzékelés és tudatosítás folyamatában a külső és belső forma viszonyát. A külső forma alapvető tulajdonsága, hogy önmagában és az esztétikai jellegű érzékelés pillanatában lezárt és befejezett. Ez nem fogható fel pusztán úgy, hogy a külső formák nem változhatnak, mert az *esztétikai reprezentáció egyik alapvető jellemzője, hogy a*

megragadott külső formát az idő mindenkori, egy pillanatában tételezzük. Az idő és tér egymásra utaltsága és furcsa játéka okozza a folyamatosságnak és a megszakítottságnak ezt a paradoxonát. Az időben mint áramlásban a végtelen felé való mozgás fejeződik ki, s a művészi érzékelés számára viszont a képek megragadásához szükséges tagolnunk az idő eruptív folyamatszerűségét. Az alapvető emberi érzékelésmód kíváncsi az a kozmikus vágy, hogy az időt rendszeresen szeretnénk lassítani, vagy megállítani. Mindez szorosan összefügg az idő történetének sokrétűségével, hiszen ne feledjük, hogy az esztétikai ízlésítélet legtöbbször többféle idő horizontjainak metszéspontjaiban realizálódik. A szubjektum reprezentációs képességének legtagabb időtere a *kozmosz idő*. Ezzel nagyon ritkán szembesülünk, hiszen a mindennapjaink előtt ez zömmel rejtve marad. A kozmikus idő egyben misztikus is, hiszen az idő töredékében élő ember számára nem kézzelfogható. Csak akkor találkozunk a kozmosz idejével, ha a világegész speciális tereire tévedünk. Például, ha az egyes mitológiák elbeszéléseinek időhorizontjait vizsgáljuk: Uranosz-Kronosz-Zeusz istenideje. Ugyanígy, ha a csillagászat rejtelseiben sétálunk, csodálkozunk el az egyes nap- és tejút-rendszerek fényévekben mérhető időviszonyain. A kozmikus idő nem jelent a mindennapi ember számára problémát, hiszen természetes időnek tekinthető, de annál inkább a *történeti idő*, ami már az emberiség által létrehozott mesterséges idő; olyan szükségszerűség, amely segít a múlt és jelen viszonyaiban eligazodni. Ez elengedhetetlenül szükséges, hiszen az emberi tudatban kódolt időérzet rendkívül labilis. Az időskála nélkül összeomlana az emberi gondolkodás, hiszen az idő lineáris módon történő számítása a legfontosabb támpont és tagolási lehetőség a gondolkodás számára. Az időélmény metszeteinek harmadik területe a *biológiai idő*, amely a szerves és szervetlen világ genetikai ideje. Ennek a misztikumát akkor érzékelhetjük igazán, ha egy átlagosan 70–90 évnyi életre lehetőséget kapó ember a kezébe vesz egy több millió éves kődarabot. Ebben a szimbólumban érzékelhetjük a biológiai idő paradoxonát. Az idő maga az emberi létezés legkegyetlenebb attitűdje. Bármely esemény csak az időben jelenhet meg számunkra, s nehezíti a megértést az is, hogy az emberi tudat nem tartalmazza önmagában az időt. Az időt mérő jelenségek és eszközök nélkül teljes mértékben elveszíthetjük azonosságunkat. Például, ha egy rabot egy börtönben többheti sötétzárkára ítélnék, teljes mértékben elveszíti időérzetét, hiszen megszűnik számára minden lehetséges viszonyítási mód arra, hogy az adott időben elhelyezze önmagát. Hiába próbál az emlékezetében meglévő időtapasztalatokra támaszkodni, mindezt csak önmagában idézheti fel, létének realitása nélkül.

Az ízlésítélet számára a belső forma legfontosabb alapja az időhöz való viszony. Mindez azért fontos, mert a külső és belső formák elsősorban az időviszonyok természete szerint függnek össze. A külső forma mindenkori

ideje egyszerű leképezés vagy utánzás révén válik belső formává, s így belső formákká alakítva hordozzuk a külső formákat. A mindenkori külső formák jelentik a mintát az állandósított belső formák reprezentációjához. A külső forma mindig valóságos, realitást testesít meg, míg a belső forma jóval képlékenyebb, változtatható és tűnékeny. A művészi alkotótevékenység során a személyiség számára alapvető paradoxon a külső és belső forma együttes kezelése, hiszen az ábrázolni kívánt tárgy megjelenítésekor vagy a külső formát vesszük alapul változatlanul, vagy a külsőből leképezett belső formát jelenítjük meg, sőt, külső nélküli belső formát is alkothatunk. A művész formaalkotó tevékenysége során egyéni szubjektuma alapján szabadon rendelkezik e két formatípus közötti átjárhatósággal. A figurális művészetekben e két képtípus felismerhetősége nem jelent nehézséget, hiszen a külső és belső kép valamilyen variációja együttesen van jelen. Az absztrakt művészetekben viszont – főleg ott, ahol figuratív elem abszolút nincs jelen – a művész legfőképpen a belső képre hagyatkozik, s ezért itt a megértéshez magasabb absztrakciós formák szükségesek, hiszen tudatosan hiányzik a forma figuratív háttére. A figuratív és az absztrakt művészetek között átmeneti megoldás az olyan alkotás, ahol a zömmel absztrakt elemek között beazonosítható figuratív elemek is feltűnnek, amelyek támpontot jelenthetnek az alkotás hangulati vagy értelmi dekódolásához. (Gyakorta tapasztalhatjuk ezt Picasso és Dalí műveiben.) Mindehhez tudnunk kell, hogy az optikai módon a másodperc törtrésze alatt felismert tárgy és az emlékezet konnotációi között a határ rendkívüli módon képlékeny. Ezt így példázza Arnold Gehlen: „... az emberek öltözködéséről közvetlenül leolvashatjuk, hogy a jelenet a középkorban, vagy Keleten játszódik-e, s ugyanígy láthatjuk első pillantásra a nemek különbségeit is a ruházaton; a még élő jelképeket is együtt látjuk a dolgokkal, például a Szentlélek galambját. A kiüresedett szimbolikának, vagy az allegóriának ellenben együttlátás helyett együtt-tudásra kell támaszkodnia. A citrom az öregasszony kezében: íme az özevység. A 19. században a képzőművészet irodalmivá vált, olyan jeleneteket ábrázolt, amelyeket senki sem hozott magával...” (14)

Itt fontos megjegyezni, hogy a műalkotásban ábrázolt esemény vagy tárgy jelentése milyen mértékben kötődik egy adott társadalom vagy korszak kulturális, gazdasági, politikai emlékezetéhez. Sok esetben maguk a műalkotások közvetítenek a különféle kultúrák és gondolkodási módok morfológiái között. Példa erre a középkorban összekapcsolódott bizánci és itáliai mozaikművészet. Ugyanakkor az is igaz, ha mondjuk egy társadalmi korszakváltás következik be, és ennek során a különböző hagyománnyal rendelkező, különböző nyelvű földrajzi régiók közös ismeretek nélkül kerülnek egymással kapcsolatba, akkor egy szemléletes műalkotás közvetítő szerepet is betölthet, és elő is segítheti a kölcsönös megértést. Erre példa a hellenizmus művészete, amely összekapcsolja a görög és a keleti kultúrákat.

Harmadik esetként az is lehetséges, hogy maga a művész olyan belső kép alapján megalapozott konnotációkat ábrázol, amelyeket a szemlélő nehezen, vagy egyáltalán nem érthet meg. Ezek az érthetetlen jelentést hordozó műalkotások. Az is tudatos lehet egyfajta művészi aspektusból, hogy a műalkotásnak egyáltalán ne legyen semmiféle értelmezési tartománya, hiszen ezzel a művész a saját korában történő megérthetetlen történéseket érzékelteti kritikailag. Ettől már nem esik távol az, amikor a művész szándékosan rejt el mondanivalóját az ábrázolt formai eszközökben. Mondhatnánk erre azt is, hogy a művészi szubjektum saját világát fejezi ki ily módon és nem értelmi tartalmat, hanem csak hangulatot kíván közölni. Ez gyakorta föllelhető Picasso műveiben, ahol megfejthetetlen tartalmakat ábrázol, ám érdekes módon ez a forma alkalmas arra, hogy konkrét, kézzelfogható igazságok helyett általános igazságokra világítson rá. Például, ha egy művész felbomlásban lévőnek látja saját korát, ahol megszűnnek és megkérdőjeleződnek a korábbi stabil értékek, ezt ábrázolhatja olyan teljesen absztrakt, bármely figuralitást nélkülöző eszköztárral, amely a kor szétzilálódásának jellemzésére alkalmas. Sok példát mutatnak erre a tendenciára az első világháború ideje körüli avantgarde művészetek.

Mindezekon kívül a belső és külső kép viszonyában az egyes korok ízlésítéleteit alakító kánonok is fontos szerepet játszanak. Gehlen ezt így jellemzi: „A konnotációk mellett voltak még társadalmilag magától értetődő dolgok, az ízlés és az ábrázolásra érdemes dolgok területén, ezt a kánont a művésznek ugyancsak figyelembe kellett vennie, egészen a formátumok külsőségeiig. Rembrandt vagy Feuerbach ezért került összeütközésbe megbízóival, Caravaggio új realizmusának pedig állandóan rendi elvárásokkal kellett harcolnia; *Mária halála* című, ma a Louvre-ban látható képét eredetileg egy trasteveri templom számára festette, ott azonban nem fogadták el, mert a Madonnát nem méltóságteljesen ábrázolta, hanem felpuffedt aszszonyként. A toleranciahatár egyébként rugalmas volt, az egyéniség szerepéhez juthatott, a meglepő újításokat már Giotto kora óta becsülték. Ma sem hiányozhatnak a konvenciók hasonló szabályai, a megformált – királyi jogán – létrehozza saját hűséges követőit, és megsemmisíti az érvényesnek tekintett dolgok ostromzárhoz való jogát; az avantgarde visszasüllyed a menetoszlopba, a jövő már megkezdődött: vannak olyan művészeteken kívüli társadalmi igények, amelyek itt közbelépnek, a művészet továbbvitelében azonban részt vesznek”. (15)

Ez azt is jelenti egyben, hogy a művészet mintegy intézményesedett, s ez azzal jár, hogy az újító szándéknak egy jól körülhatárolt területen belül szabad csak megjelennie. A külső és belső kép kapcsolatának viszonyrendszerét az adott kor közgondolkodásának jelentésudvara nagyban meghatározhatja. Ez a jelentésudvar azonban gyakorta túlmutat azon a megértési horizonton, amit a pusztá felismerés és az emlékezetbe vetített konnotáció segít-

ségével érzékelhetünk. Például szerepet játszhatnak itt olyan sajátos – az adott korra jellemző – aktusok, amelyek az adott jelenséget a kor realitásaihoz rendelik hozzá. A kérdés az, hogy az alkotás teljes mértékben igazodik-e az adott társadalmi közgondolkodás minden elvárásához, például amikor egy arisztokrata által megrendelt portré vagy tájkép teljes mértékben eleget tesz az akkori jelen mindenfajta igényének. Ezzel szemben áll az a mód, amikor a művész egyéni, a korhoz nem kötelezően simuló attitűdje felülírja az aktuális narratíva határait, és akár a korszak bevett módon használt paradigmáin kívüli eszközöket használ fel. Erre példák Serrano időskorú emberek aktjait ábrázoló képei. Ez a típus minden korban nagy felháborodást kelt a társadalomban, hiszen olyan eszköztárral mutatnak be mondanivalókat, amelyek nem részei az adott kor elbeszéléseinek, vagy egyszerűen ki vannak tiltva az aktuális társadalmi beszédmódból.

A külső és belső kép kapcsolatának történetében fontos megvizsgálni a képi alakítás képzeleti keretei közül a térfogalomhoz fűződő viszonyt. Bármely képzőművészeti alkotás elengedhetetlen művészi kerete a térviszonyokhoz való hozzáállás. Ugyanilyen módon maga a gondolkodás is térszerűen jelenik meg, a maga virtualitásában. Természetesen a tér és idő mint lételméleti státusz egymástól nem, vagy csak nagyon nehezen elkülöníthető. A művészi formaalkotás során elengedhetetlen a reális térérzékelés reprezentációja. Különböző korok műalkotásait vizsgálva rögtön szembevetődik a különféle térviszonyok megjelenítése. Pierre Francastel a művészi tér történetének kialakulását pszichológiai háttérrel értelmezi, és végigvezeti az egyén gyermekkorban kialakult térképzeteitől egészen a felnőttkor térvilágáig azt a belső intencionális világot, amelynek vizsgálata jelentős mértékben elősegítheti a különféle művészeti alkotások megértésének lehetőségeit. Bemutatja a genetikus és a képzőművészeti tér összefüggéseinek rendszerét. Elsősorban Wallon és Piaget elméleteit veszi alapul, és arra a következtetésre jut, hogy a modern korban a velünk született, vagy belső szemléleti tér hagyományos értelmezése helyébe a genetikus tér fogalma lép. A kiindulópont maga a tér mint a megismerés érzékelhető adottsága. Fontos szerepet játszik itt a térviszonyok értelmezésében a 19. és 20. század pszichológiai és matematikai gondolkodásának hatása, amelyhez szorosan kapcsolódik a képzőművészeti tér fogalma, sokfélesége. A háttérből kirajzolódik az euklidészi geometria topológiai világa, amely a 20. századig betöltötte a különféle téralkotási koncepciók forrásigényét. A tiszta tudattal születő ember a tér és idő világára vonatkozóan nem hoz magával genetikai eredetű információt, mindössze készségeket és képességeket arra, hogy fokozatosan – a külső képekből – építse föl magának az Euklidésztől megismert tér-idő világ horizontjait.

A képzőművészeti terek két szervezőerő nyomán jönnek létre: egyrészt a meglévő természet mintáit hordozzák, másrészt a genetikai adottságok által

kifejlesztett képességeket töltik be. Minden társadalmi és képzőművészeti korszak megteremti a sajátosan csak rá jellemző térkonstrukcióit, amelyek reális keretet nyújtanak az adott világképek, elbeszélések ábrázolásához. Vannak olyan terek, amelyek szigorú konvenciók alapján kötődnek adott korokhoz, például templombelsők, égi ábrázolások, tájábrázolások stb... S vannak olyanok, amelyek többféle korszakban is előfordulnak, univerzalisztikus jellegűek.

A modern művészet térfelfogásai legfőképpen filozófiai és geometriai alapon szerveződtek. Francastel szerint: „A modern művészet elvetette a félszemmel látott perspektíva és a tér egyszerű geometriai négyszögesítése fogalmát; descartes-i értelmezésben elfogadta a plurális teret, és a nézőpontok sokféleségét, sőt, egyidejűségét. Így magyarázható meg az a nézet, mintha egyszerre rombolná szét és folytatná a reneszánszt. A reneszánsz nagy felfedezése, hogy kialakította a metrikus összefüggéseken és az olyan tárgyak viszonylagos értékén alapuló, jelekkel való ábrázolást, amely tárgyakat immáron nem úgy tekintik, mint az eszme másolatait, hanem mint módosítható értékű, dialektikus jeleket. A modernnek nem vetették el ezt a felfedezést. Ők azt vitatják, hogy elképzelhető volna a matematikai tér koordinátákkal való ábrázolásának egyetlen módszere. Bebizonyították a tan konkrét alkalmazási módszerének önkényes és korlátozott jellegét, de a tant magát nem semmisítették meg. Éppen ellenkezőleg: igyekeznek meghatározni a kortársaik képzelete által felfogható, konvencionális formulákat, nem feledkezve meg koruk általános törekvéseiről. Ezek a formulák érthető módon arra szolgálnak majd, hogy képzőművészeti eszközökkel, világosan és nyilvánvalóan kifejezzék az eszmék és a jelképek új ciklusát, amelyben megtalálható lesz a mai világ szellemi fogalma. Ők egyébként egy új stílus, a koordináták és a jelképek szükségképpen korlátozott, új rendszere felé haladnak, amely aztán egyszer átadja majd a helyét egy másiknak. De nincs annyira abszolút természetbeli különbség a megmért térről alkotott pluralista felfogásuk és a 16. század emberének felfogása között, mint ez utóbbi és a középkor művészeinek objektív elképzelései között”. (16)

Az ízlésítélet és reprezentáció szempontjából a tér különböző fajtáit vizsgálva, illetve a külső és belső képviszonyok kapcsolatrendszerét értelmezve, az emlékezet és a képtudat ösvényén keresztül eljutunk a műalkotás egyik üzeneteként felfogható esztétikai minőségének vizsgálatához, amelyet bármely tárgy szemlélésekor tapasztalhatunk, de elsősorban a művészi indítatású alkotások hordozzák sűrített formában ezt a jelenséget mint viszonyt. Jelenkorunkat különlegesen jellemzi az a tény, hogy nagymértékben megnövekedett a vizualitás szerepe, sőt, a globalizált-fogyasztói világ kifejezetten épít a vizuális befogadás mindenhatóságára. A vizualitás az ember állandóan jelenlévő és természetes adottsága. Szinte azonosnak tekinthető az éberléttel. A felébredésünktől az elalvásig hatalmas mennyiségű, tudatosan

és tudattalanul befogadott vizuális jel, kép, szimbólum kerül a birtokunkba. E tengernyi kép nagy része tudattalanul átfolyik rajtunk, mert a látható képek tömegéhez képest rendkívül kisszámú a felfogott és megőrzött képek mennyisége. A vizualításra való állandó készenlétünk az összes érzékeinkkel beszerezhető információ közül a legtöbbet nyújtja. Mindig az egészre tekintünk, látásunk holisztikus. Alapvetően a mindennapi életben élt napi feladataink között nem vagyunk képesek a képeket részeikre bontva, elemző módon megismerni. A képeket formák, alakzatok, színek összességeként fogjuk fel.

Kitüntetett szerepet kap a vizuális létezésben, ha esztétikai minőséget hordozó alkotást szemlélünk. Az esztétikai minőség a formák kölcsönös kapcsolatrendszeréből fakad, ami kompozíció, azaz különböző formák integrációinak együttese. A vizuális formák belső összefüggésrendszere jelenti a szervezőerőt ahhoz, hogy egy alkotást kompozíciós egységként legyünk képesek szemlélni. Minden kompozíció az alkotó egyéni, belső világát tükrözi, jellemzi a mesterségbeli tudást és az esztétikai minőséget megalapozó intuíciót. Ha egy kompozíció egyértelműen és a szemlélők széles köre számára beazonosítható jelentést, élményt sugall, akkor köznyelvi szinten ezt tökéletesnek mondjuk, esztétikai szempontból pedig a kifejezni kívánt érték igazolódását érzékeljük.

A kompozíció felépítése sokféle szellemi forrást feltételez. Bármely alkotás formáinak elrendezésében általában először a teret konstruáló geometriai formákat látjuk meg. Ez többféleképpen történik: már az első pillanatban felfogjuk a geometriai alakzatokat, vagy pedig a befogadás hosszabb folyamata során a tárgyképekből visszakövetkeztetünk a geometriai alakzatokra. Példa erre Henry Moore: *Három kör* című, vörös márványból készült kompozíciója, ahol a körforma uralja a kompozíció egészét. Az esztétikai minőségek megteremtésében fontos szerepe van a természeti-biológiai formáknak. Mindez legfőképpen a látható világból mintaként utánzott külső képekből fakad. A harmadik elv a műalkotás belső mozgásait kifejező dinamizmus, ahol a mozgás vagy mozgáscsoportok ereje és irányultsága szervezi a kompozíció egységét, egyensúlyát. Mindeme alakzatok jelentik a kompozíció legalapvetőbb és legkönnyebben észrevehető eszközeit. Természetesen más, sajátos jelenségek is szerepet játszanak a kompozíció felépítésében. Jacques Maquet ilyennek tartja a korstílusokat: „A korstílusok bizonyos alapvető formai jegyek köré szerveződnek. A román stílus az építészetben előszeretettel alkalmazta a lekerekített boltíveket, a félköríves boltívet, a nehéz falakat és a masszív tornyokat. Mind strukturálisan, mind vizuálisan a félkörív geometriai formája jellemezte a román kori kolostorok szerkezetének egészét, ahol is a kerengő, az imaterem, a könyvtár, a hálóterem és a legfontosabb épület, a templom együtt alkották a létesítmény épületkomplexumát. A gótikus stílus kitüntetett formája, a csúcsív vizuáli-

san egy magas fákkal, mondjuk bükkfákkal szegélyezett út képének sematizálása: az egymást hegyesszögben metsző faágak boltívet rajzolnak meg. Így az ívelő bordázat optikailag élő formákhoz kapcsolódik. Természetesen a csúcsív elsődlegesen technikai továbbfejlesztése a román félkörívnek, amit külső támívekkel megerősítettek, így lehetővé tették a katedrálisoknál a magas főhajók építését. A gótikus stílus összetett szerkezetét megvizsgálva a kompozíció fő szervező elveként ismételtelen egy formát találunk: a csúcsívet. A kompozíció lehetővé teszi, hogy egy vizuálisan komplex tárgyat egységes egészként érzékeljünk. Az esztétikai tárgynál ez megfelel a szemlélő holisztikus percepciójának, és elő is segíti annak létrejöttét. A jól megtervezett formák kényszerítő erővel fejezik ki azokat a jelentéseket és értékeket, amelyeket a befogadók felfognak és elfogadnak. A kompozíció a szemlélők figyelmét a legszükségesebbekre irányítja azzal, hogy tisztán és erőteljesen állítja, amit a tárgy jelent”. (17)

Mindezek alapján az *ízlésítélet* és *reprezentáció* összefüggésrendszere az adott korokhoz kötötten középponti szerepet tölt be a művészi ábrázolás és az alkotó típusú befogadás motívumrendszere között. Abban az esetben, hogy ha egyes formai vagy tartalmi elemek kiemelkedő jelentőségre tettek szert, vagy valamely eminens korszakban nagy számban jelentek meg, az elméletírók megkezdtek a kánonépítés metafizikájának érvényesítését. Mindenesetre e két fogalom a legfontosabb szerepet az egyéni, autonóm közelítésben töltheti be annak érdekében, hogy bármely kor műélvezője számára a művészet a lélek ünnepe lehessen.

Jegyzetek:

1. L. Marin: *A reprezentáció. A kép és racionalitása*. In: *Kép, fenomen, valóság*. Kijarat Kiadó, Budapest, 1997. 224–225. o. (Fordította: Házas Nikolett.)
2. L. Marin: i. m. 226. o.
3. J. P. Sartre: *A kép intencionális szerkezete*. In: *Kép, fenomen, valóság*. Kijarat Kiadó, Budapest, 1997. 119. o. (Fordította: Horváth Csaba.)
4. L. Marin: i. m. 228. o.
5. R. Wollheim: *Valamiként látás, bennelátás és a képi reprezentáció*. In: *Kép, fenomen, valóság*. Kijarat Kiadó, Budapest, 1997. 229. o. (Fordította: Papp Zoltán.)
6. R. Wollheim: i. m. 232. o.
7. R. Wollheim: i. m. 233. o.
8. R. Wollheim: i. m. 235. o.
9. G. Boehm: *A képi értelem és az érzékszervek*. In: *Kép, fenomen, valóság*. Kijarat Kiadó, Budapest, 1997. 244. o. (Fordította: Poprády Judit.)
10. G. Boehm: i. m. 246. o.
11. Baránszky-Jób László: *A művészi érték világa*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1987. 20. o.
12. Baránszky-Jób: i. m. 22. o.

13. Baránszky-Jób: i. m. 22–23. o.
14. A. Gehlen: *Kor-képek. A modern festészet szociológiája és esztétikája*. Gondolat, Budapest, 1987. 15. o. (Fordította: Bendl Júlia.)
15. A. Gehlen: i. m. 16. o.
16. P. Francastel: *Művészet és társadalom. Válogatott tanulmányok*. Gondolat, Budapest, 1972. 282–283. o. (Fordította: Lontay László és Nagy Géza.)
17. J. Maquet: *Az esztétikai tapasztalat. A vizuális művészetek antropológus szemmel*. Csokonai Kiadó, Debrecen, 2003. 134–139. o. (Fordította: Antal Éva.)