

Lente István

festina lente¹

„Írj le bármit, és tulajdoníts neki jelentőséget.”²

Az (ön)értelmezés hatalma Művészettörténeti stílusparódiák

Mottó:

„De hisz ez a művészet dolga: csak balul sül el,
ha kommentárjait és utópiáit komolyan veszi.”³

1. Álom

(Mentegetőzés)

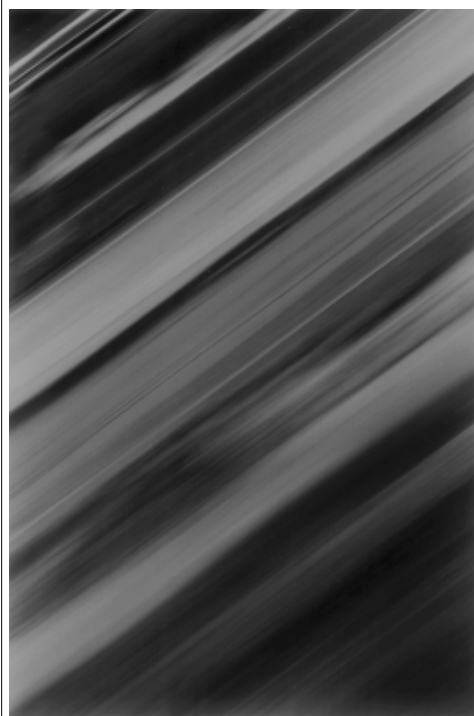
„Ahhoz, hogy valamit művészetként lássunk, szükség van valamire, amit a szem nem képes megragadni – a művészetelmélet atmoszférájára, a művészettörténet ismeretére: egy művészeti világra” (A.C. Danto), a művészet mibenlétéről folytatott diskurzusok rendszerére. Ahhoz pedig, hogy valamit, amit művészetként látunk, el tudjunk helyezni a művészet világában, tudnunk kell, hogy az adott mű mely dialógus része, melyik vitába kapcsolódik be. Hiszen a művészeti világ – Danto szerint – a műalkotások történetileg rendezett világa, s a rájuk vonatkozó művészeti elméletek maguk is történetileg rendeződnek. Ha erre nem vagyunk tekintettel, olyan hibát követünk el, melyet Danto részletesen elemez a *Hasonlóság komédiái* című esszéjében. Az úgynevezett „utánérzések”-ről azt írja: „Nyugaton alapvetően fontos, hogy az indokok kibontakozó diskurzusának mely pillanatában jelenik meg egy mű. Egy 1915-ös Malevics által festett vörös négyzet egészen más, mint az a vörös négyzet, amely talán pontosan ugyan olyan, de amelyet Ad Reinhardt festett 1962-ben, s ez azután megint teljesen más, mint Marcia Hafif 1981-es vörös négyzete.”

Ha Danto szerint Hegel igyekezete az, hogy a különbözően kinéző dolgokról bebizonyítsa, valójában azonosak, akkor saját törekvését abban látja, hogy a különböző időpontokban a diskurzus különböző szintjén létrejött azonosan kinéző dolgokról bebizonyítsa, valójában különböznek.

Egy új játék lehetősége van kibontakozóba Vajon hányféle valóság (értsd *elmélet*) tartozhat ugyanahhoz a látszathoz (értsd *műalkotás*) *adekvátan*? Vagy másként: mi az a meta-valóság, melynek a többféle diskurzus csupán *alak*-talan része. Milyen az a művészet, amely a művészetelmélet *önmagáról* (s nem magáról a művészetről) folytatott diskurzusában vesz részt?

Ugyanis ha a művészetről való diskurzus a művészetről való diskurzus fontosságára (azaz öntudatra – Hegel) ébredt, akkor ezen a meta-szinten bizonyos értelemben megszűnik az lenni, ami.⁴ Ez persze nem a világvége, de még csak nem is a művészet(történet)é, ahogyan a fizikáé sem volt *Niels Bohr* és *Werner Heisenberg* koppenhágai sikere után⁵, amikor is kiderült: a világ attól függően más és más, hogy megfigyeljük-e vagy sem⁶. Persze az ártatlanság odavész; megfigyelésünk tárgya maga a megfigyelés. Hogy milyen a művészettörténet utáni (meta) művészet, az persze rejtély. A dialógusok sokféleségéről és egyidejűségéről való tudás mindenestre valószínűleg elidegeníthetetlen részét képezi.

A képhez a leképezési viszony is hozzátartozik, amely azt képpé teszi (Wittgenstein 2.1513). A leképezési formáját azonban a kép nem képezheti le (2.172) – tudtuk eddig. De e második wittgensteini kijelentés után most egy óvatos kérdőjel kívánczik. Ha a leképezések, a diskurzusok sokféleségéről, jelentőségéről való tudás már a diskurzus részét képezi, akkor miért ne



Lente István
festina lente (25)

kapcsolódhatna be ezen a meta-szinten *magam a műalkotás* a vitába? Hiszen ha Rembrandt Lengyel lovasa nem is jöhetne ki a centrifugából, ezek a képek annál inkább.

Az önértelmezés értelmezését (Mentegetőzés) ezzel most berekesztem; jöjjön, aminek jönnie kell: magam az önértelmezés.

2. Álom

(Formatan)

A művészet tükörré való lefokozása egy érdekes aspektusra hívja fel a figyelmünket. Nevezetesen a visszatükröző, a közvetítő fontosságára. A reprezentáció ténye mellett legalább annyira fontos a reprezentáció félig-áteresztő hordozója is, mely esetünkben a kép, a fotó síkja. A festészet sokévszázados története az ábrázolt téri valóság és az ábrázolás síkjának összefüggésrendszerében zajlik. Nem tekinthetünk el attól az egyszerű tényről, hogy két dimenzióban jelenítjük meg a három dimenziós valóságot. A hétköznapi téri realitások egy új, – ha tesszük – metafizikus összefüggésrendszerbe lépnek a kép síkján. A téri realitások elképesztő véletlenszerűsége, hamissága – az, hogy a közeli fűszál eltakarhatja a távoli jegenyét – a síkba fordítás erőfeszítése során a képi rend és szükségszerűség, egy magasabb elrendeztettség érzetét kelti. Az alkotó küzdelme a tér és sík közötti megfelelések megteremtésére irányul. S az eredmény az a már nem tér, de még nem is sík senkiföldje, mely a realitástól elmozdult, de a csodát csak ígéretként birtokolja. A síkra való redukálásnak pedig annyi módja, ahány igaz festő, fotós alkot ezen a világon. Megvilágítani azt, hogy egy-egy alkotó mindezt milyen módon teszi nem más, mint magatartásbeli közösséget találni vele, kulcsot találni művészetéhez. Egy olyan kulcsot, amely a műalkotás hatásmechanizmusához, végső soron az értő befogadáshoz nyitja meg az ajtót.

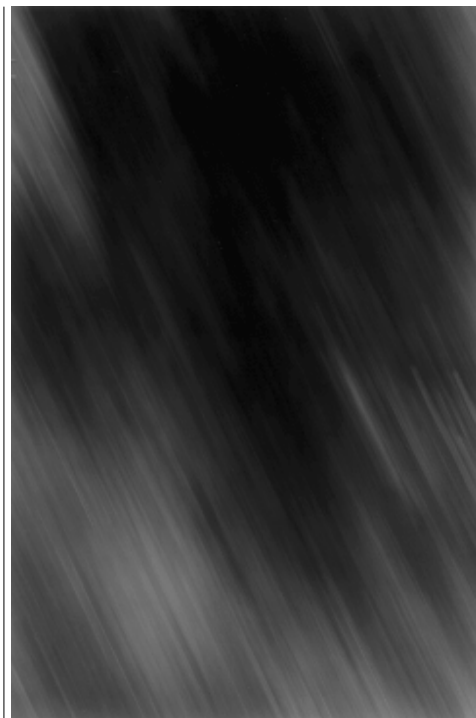
A fotó világa – úgy gondolhatnánk – a téri trivialisoknak különösen kitett világ, a téri mélységen túli síkbeli rend megteremtése ebben a világban különösen nehéz. Ami igazán érdekes ezekben a fotókban számomra, az éppen a síkredukció magától értetődő szükségszerűsége, megvalósításának kézenfekvő volta. A bemozdulásos életlenség miatt a téri, mélységbeli ugrások kiegyenlítődnek, s ami történik, a felületen történik. Hasonlóan ahhoz, ahogyan mondjuk egy *Rubens*-kép felületén centiméterről centiméterre térbeli lóugrások sora biztosítja a térérzet összezavarodását, a percepció késleltetését, itt a hosszú expozíciós idő alatt bemozduló különböző téri mélységhez tartozó elemek (fűszálak, levelek, villanypóznák, vasúti talpfák, épületrészletek, járművek) hozzák létre a képsík szinte áthatolhatatlan szövetét. Mindezt csak erősíti a kompozíció szándékolttsága, sokszor kimódoltsága, a határozottan kihelyezett koordinátatengelyek, a sokszor alkalmazott diagonálok, melyek a kép felületét húrokként feszítik síkba. Ezt a hatást erősítik a különböző színekben és formákban jelentkező ellenpontok, mindezek szintén a kép felületén történnek, létrehozva ezáltal egy absztrakt, síkbeli hálót, sohanemvolt világot, ahol minden csoda elképzelhetővé válik, a tárgyak levetik tériségük hétköznapi munkaruháit, s emelkedett könnyedségben levitálnak.

3. Álom

(Neo-post-avantgárd)

A modernizmus, az avantgárd lassan kilencven éves (képző-)művészeti vonulata, mely azóta folyamatosan képes megújulni, a művészet területén a 20. század legnagyobb szellemi hozadékának tekinthető. Egyként jellemzi a világ harcos, terjeszkedő, erősen ideologikus átesztétizálása, a szemlélet könyörtelen univerzalizmusa, egy kifelé irányuló lendület és ugyanakkor a szintén mélyen ideologikus, befelé irányuló karthauzi önkorlátozás, redukcionizmus, a stílustisztaság (*Greenberg*) önsanyargató kényszere, az analízáló kutató becsületessége (Cseppben a tenger), mely a világot a majdnem semmire, a minimumra redukálja, hogy aztán abban mutasson meg majdnem mindent.⁷

Ennek a kétirányú mozgásnak, cél és eszköz egységében megnyilvánuló progresszív alkotói hozzáállásnak a késői (ha tetszik megújult) termékei ezek a – műfajuk szerint – mozgásfotók. A termék szó talán azért is találó, hiszen a képkészítés szándékolt mechanikussága ebben az esetben is nyilvánvaló. Ebből a szempontból a festékszóró, a festőhenger alkalmazása, a konzervdobozokból való festékcsurgatás, vagy az exponológomb automatikus nyomogatása ugyanazt a gesztust képviselik. Mindez párosul az absztrakt képi struktúrák keresésével, a kép működő, ható elemeinek redukálásával, a markáns képi konstrukcióval és a felület textúrájára való maximális érzékenységgel. Ezeknek az elemeknek a játéka hol minimalista, hol konstruktív, hol gesztus irányba tolja el a kompozíciót érdekes, műfajok közti levitációkat eredményezve a már-már monomániás tisztaságú képcsinálás ellenére vagy mellett is. A post-painterly abstraction szinte minden zugát bejárva hol a hűvös, gépies-mechanikus felületek, kemény élek személytelen, csillogó tökéletessége, hol a fényképezőgép exponálás közbeni elrántásának gesztusa, hol a monokróm festészet elanyagtalánított színfoltjai mint a valódi tér felszámolásának és egy új, puha űrmély imaginárius tér létrehozásának színtere, hol pedig kontrol-



Lente István
festina lente (25)

láthatatlanságában, a spontán reakciókban egyfajta „photographie automatique” eredményei villannak fel. S annak ellenére, hogy a kép maga ilyen nagy utat jár be, az eredmény mégis mindig az, ami. Belső konzisztenciája megkérdőjelezhetetlen. Összetevészetlen és tiszta.

4. Álom

(Jelentés)

Vajon a formák működésének ismerete közelebb visz-e bennünket ahhoz, hogy megértsük, mit érezhet egy műalkotás kortárs szemlélője? Mintha bizony a jelentés a műalkotásnak csak járulékos eleme lenne, s nem maga a mozgatórugó, amely művészi kifejezésre ösztönöz. Megérthető-e csak a formák vizsgálatával egy műalkotás? Aligha.

„A Föld és világ között a gondolat közvetít. Minél hosszabb az utazás, annál fájóbb, hogy mozgássá kell válnunk, hogy mozgás mégsem vagyunk.” (Paul Klee)

„Korunk a sebesség démonának adja magát, ez az oka annak, hogy oly könnyen elfeledi saját magát is.” (Kundera – Lassúság)


„A sebesség, úgy tűnik, ma nem csak a mindennapok gyakorlatában, hanem a szemléletben is, mindenek fölé hatalmasodó érték és bálvány, sőt hisztérikus igény, mely mint a drog, egyre kielégíthetlenebb éhséget hoz létre, egyre többet és többet követel” – írja *Bíró Yvette* *Siessünk lassan* című esszéjében⁸. A sebesség mámorában úgy tűnik, egyként osztozik földünk majd minden lakója. Végigszáguldunk az életem Intercity-n, szuperszonikus repülőgépen, gyors autókon, Interneten, a tv előtt is beköthetjük a biztonsági övet az égi csatornák, a videoklipek között cappingolva. Gyorséttermekben eszünk gyorsfagyasztott, gyorsan felmelegített ételeket. A turisztabuszról csak néhány fotó erejéig szállunk le, hogy húsz-harminc másodperc múlva a következő látványosság felé robogjunk. Töltsön egy felejthetetlen hétvégét (maximum 36 óra) Párizsban, Velencében, Budapesten, Londonban, New Yorkban! Gazdasági életünk sikerességének legfőbb mutatója a megtérülési idő. A számítógépek, elektronikus eszközök szinte egyetlen minőségi paramétere a sebesség, elérési idő, frissítési gyakoriság stb. A sebesség bűvöletében élő ember mindent egyszerre, mindent azonnal akar. Pénzt, lakást, feleséget, gyerekeket, utazást, kalandokat. Gombnyomásra vásárol a tv-shop-ban, gombnyomásra melegszik meg pizzája a mikróban és gombnyomásra e-mail-ezhet a világ túlfelével. A Louvre-ban nyilak mutatják a Mona Lisához vezető legrövidebb (számítógépes szóval: *elérési*) utat. A világra való szemlélődő odafigyelés, behelyezkedő, megértő formaadás jelképe az évek hosszú során átalakított japán bonszai egy válaszlevél visszaküldésével vásárolható a virágkatalógusból. Éppen ezért korunk embere egyre kevésbé tűri a várakozás miatti frusztrációt, s mindezzel egyre újabb és újabb frusztrációnak teszi ki magát. Krónosz isten dicsősége és hatalma csúcán saját gyermekeit falja fel. Minél jobban bálványozzuk a sebesség-istent, annál kegyetlenebbül bánik (el) velünk. Hiába markoljuk két marokra, homokszemekként pereg ki kezeink közül az idő. Mit ér a felfokozott vitalitás, ha az újabb és újabb élmények egymással versengnek figyelmünkért és egymást üt ki folytonosan élénk sodródva? *Bradbury* víziója (Fahrenheit 451)⁹ szerint a végtelen rohanás, sebességmámor, a stimuláló ingerek vég nélküli, másodpercenkénti hajszolása, a hipermotilitás népbetegsége a végtelen belső üresség következménye és oka is egyben.

És ami odaveszett: a lassúság, az odafigyelés az elmélyülés dicsérete, a zen és a motorke-rekprár-ápolás művészete, a szemlélődés gazdagsága és semmivel sem pótolható teljessége. Működhet-e még egy ilyen korban a művészet? Felveheti-e a versenyt az őrült tempóval, a harsánysággal? Lemondhat-e az odaveszett korábbi értékekről? Néhányszor már igennel felelt erre a művészet, de csak nagyon kevésszer sikerült megmaradnia valóban művészetnek.

Egy ilyen korban *Aldus Manutius* reneszánsz velencei nyomdász jelmondata – *festina lente* – egy ilyen út járására predestinálva, a fenti megfejthetetlen paradoxon szellemében kell kutatnunk. Fellelhető-e a rohanásban a szemlélődés? Korunk jelképe, a száguldó gyorsvonat által élénk hozott képek paradox módon meditációs objektumokká változnak a fényérzékeny papíron csakúgy, mint a Manutius-nyomda jelképében a horgony és a köré tekeredő delfin az aldinák címlapján. Enigmatikus módon kapcsolódnak össze: a lehorgonyzás, a szemlélődő nyugalom és a szüntelen száguldó cselekvés olyan egységet, teljességet alkotnak, mely csak ritkán, kivételes pillanatokban adatik meg számunkra. Ezekben a pillanatokban érthetjük meg József Attila gondolatait: „Hogy magadat tisztán találod meg másban / És nyugalom van a szükséges rohanásban”.¹⁰

5. Álom

(Fotó)

Michael Simon *Piktorializmus és modernizmus* című esszéjében¹¹ a művészi fényképezés történetét két alapvetően eltérő hozzáállás viszonylatában írja le. Ahogyan később bármelyik új technikai eszköz, új műfaj létrejötténél (film, videó, számítógép), úgy a mechanikus kép-


Lente István
festina lente (15)

zítés első, példaértékű esetében, a fotónál is meg kellett küzdeniük az alkotóknak a korábbi képalkotási módok (festészet, grafika) és az új közti különbségekből fakadó előítéletekkel, meg kellett találniuk a különbségekből fakadó speciális lehetőségeket, a műfajt el kellett fogadtatniuk, mint a korábbiakkal egyenértékűt. A fotóművészetben mindez a 19. század hatvanas éveit és a 20. század 30-as éveit között zajlott. A képzőművészetben a romantika már lecsengőben van, a romantika esztétikája, a személyiség, egyéniség szeretete, túlértékelése viszont ekkorra válik általánosan elfogadottá. A központi kérdés ekkor, hogy hogyan jön át a személyiség a műalkotásba. Az esztéták egy része a dagerrotípiát gépiesnek, az egyéniség híjával levőnek gondolta, s szíve szerint nem engedte volna be a művészet panteonjába. A fotósok egy részének válasza a festői fotográfia jelensége. A festői fotográfia fotója megtévesztésig úgy néz ki, mintha festmény vagy grafika volna. Mind a beállításokban, mind a témaválasztásban, a festésztől örökölt műfajokban és kinézetben („rézkarc”, „akvarell”, „impresszionizmus”, „pointillizmus”). Mindezt az úgynevezett „nemes eljárásokkal” érték el: hosszas vegyi folyamatoknak tették ki a képet, nyomólemezt hoztak létre belőle, vagy olajátnyomással készítették lenyomatot róla.

A fotósok másik csoportja mindentől élesen elhatárolódva azt kezdte kutatni, milyen is a fotószerű fotó, melyek azok a lehetőségek, amik sajátosságosan a fotóra jellemzőek, amitől más a fotó, mint pszeudofestmény. A konstruktivizmus, a futurizmus (*Bragaglia*, mozgás-fotók!), a dada (*Schard*, *Tzara*, montázs!), az új tárgyiasság (*Sander*, *Lerski* portréi), a Bauhaus (*Moholy-Nagy*) mind autentikus eszközre talált a fotóban.

Simon a két alapvető viszonyulást – a festményszerű és a fotószerű fényképezést – nem a századfordulón lezajlott vitának tekinti csupán, hanem a fényképezés egész történetére kiterjeszhető paradigmátikus jelenségként értelmezi. Szerinte egyik álláspont sem idejétmúlt, ezek állandó kölcsönhatásában változik, alakul a fotográfia a mai napig is. Érdekes pillanatot képvisel ennek a folyamatnak ezek a mozgásfotók. Par excellence fotós eszközökkel készültek, sőt a fotó leglényegéhez tartozó kérdéseket feszegetnek, hiszen „pillanatfotó” nem létezik. Az exponálás mindig egy adott időtartam, mely alatt a világ változik akár látjuk ennek az előhívott negatívon lenyomatát, akár nem.¹² A *frémézés*, az elkészült fotók közti szelektálás – mint értékteremtés, a véletlen szerepe, játék a szögsebességgel, vagy a relatív sebességgel – mind-mind fotós problematikák. Tehát nincsenek nemes eljárások, semmi vegyi furfang, pancsolás, aranycsinálás, valódi fotográfiáról van szó, modernista kérdésselvetésekkel. Az ered-

Lente István
festina lente (29)



mény mintha mégis a piktorialisták kezére játszana. Olyan „festőiség” jön létre, melyet magának vallhat egy neo-, poszt-avantgárd művész is. A festészet és a fotóművészet egy adott pillanatában a két irányzat – a fotós modernizmus és a fotós piktorializmus – között sajátos szintézis jöhetett hát létre, mely mindkét irányzat erőseit, viszonyulási módjait integrálni tudta.

6. Álom

(Minek nevezzetek)

Számítógéppel gombnyomásra előállítható *motion blur effekt*, az autó-reklámok száguldó csodakocsijainak *háttere* – mint önálló műalkotás, úgynevezett magas művészet. A műalkotások *digitális* (re)produkálhatóságának korában olyasmit műalkotássá kinevezni, ami digitálisan a lehető legproblémamentesebb módon (újra)gyártható, ez valami olyasmi, mint felvenni a kesztyűt, ironikus paradoxonokkal, dacos *mégisekkel* válaszolni korunk kérdéseire. Van Gogh mintha tudta volna, faktúráját annyira képei részévé, s olyan egyedülállóvá tette, hogy sokáig ellenállni látszott a technikai sokszorosításnak, aura-vesztésnek, *Walter Benjaminnak*¹³. Mégsem kerülhette el sorsát. Csak egy kis idő kérdése volt, és megjelentek a faktúra domborzati viszonyait számítógéppel milliméterről milliméterre letapogató eljárások, és a hozzá tartozó reprodukációs technika, melynek eredménye háromdimenziós voltában is összetéveszthető az eredetivel. Ez a fajta mozgásfotó pedig a digitális manipulálhatóság korában (hogy tovább ragozzuk Benjamint) szándékosan néz ki úgy, mint ha számítógépes background layer lenne. Valami, ami azt üzeni, hogy ne higgyünk a szemünknek, mintha a modern kép-ipar semmi más nem lenne, mint egy grandiózus trompet l'oeil. Ezek a fotók önként, kihívásként vállalják a hasonlóságot digitális társaikkal. Mechanikus elkészítésük mintha a fotó = fotó konceptuális tautológiáját képviselné, miközben egy ilyen civilizációs környezetben maga a konkrét látvány a fotó = nemfotó, sőt a fotó ¹ fotó üzenetet képviseli. Ez a fajta konceptualitás tehát mint finom lazúr ül a képek felszínén, nem hagyva teret az avantgárd, neoavantgárd értelmezéseknek, vagy az egyénített gesztusokkal hatalmasra duzzasztott egónak¹⁴. A szubjektum a hangsúlyozott mechanikusságban, gondolatiságban olvad fel. Ha a hetvenes évek konceptje felől nézzük, akkor ezek képbe öltöztetett konceptek, ha a nyolcvanas évek újfestészete felől nézzük, akkor konceptbe öltöztetett képekről¹⁵ van szó, melyeknek tárgya maga a műalkotás, a fotó léte, eredeti és másolat elvi megkülönböztethetlenségének dilemmája. A digitális medializálás lazúrréteggént telepszik a műre, hogy mindezt a társadalmi-, információs kontextusok lazúrja színezza tovább. Egyre tovább-tovább oldva-lágyítva a képet, pedig már a sok layer alatti látvány is könnyed, elsuhanó, mozgásában anyagtalanná, testetlenné változott. Ez a fajta fotó nem univerzalista, nem ringatja magát a világ könyörtelen átesztétizálásának vágyképében. Nem akar szép lenni. Mi sem áll tőle távolabb, mint a klasszikus fotós műgond és bizonyítani akarás. A fotót szándékosan destruálja, ezzel is felhívva figyelmünket a bennünket körülvevő agyonmanipulált képek millióira. A medializált világgal, a konyhakész képekkel¹⁶ adottságként, elkerülhetetlenként számol, s csendesen teszi ki ironikus kérdőjeleit.