

A valósággal való egyezés

DLA értekezés

Fusz Mátyás

2021

Témavezető: Dr. habil. Kónig Frigyes DLA

Köszönetnyilvánítás

Hálásan köszönöm témavezetőmnek, Kőnig Frigyesnek az 5 éve tartó közös munkát.

A disszertáció megírásában nélkülözhetetlen segítséget nyújtott Salamon Júlia,
Zalavári András és Kristóf Krisztián.

Tartalomjegyzék

Egy pöttyös kép	4
A realizmus	5
A valóság	7
A reális képi reprezentáció problémái	10
A pontosság	16
A konceptuális módszer	17
Az idő materializálásának játékszabályai	18
A jelek	22
Az adat	29
A hasznosság látszata	31
A tudományos haszon	32
A társadalmi haszon	34
Vissza a valóságba	37
A tárgy maga	39
Összegzés	42
Irodalomjegyzék	44

Egy pöttyös kép

„Meg kell állapodnunk abban, hogy mi a valóság. Ezért vagyunk mi az egyetlen állatfaj a földön, ami képes megőrülni.”¹

2014-ben, miközben a mintázatok különböző képzőművészeti vonatkozásaival foglalkoztam, az a nyugtalanító és egyben felszabadító gondolat járt a fejemben, hogy miért van az, hogy minden olyan vizuális (művészeti) munka, amelyben nagy tömegben sok apró dolog jelenik meg, lenyűgöző, megnyugtató és egyben stimuláló hatással van a szemlélőre. Vulgárisan azt a tételt fogalmaztam meg magam számára, hogy „*sok kis bizbasz egy adott felületen mindenképp jól néz ki*“. Rövid ideig még kutattam ennek hátterét, ábrázolástörténeti előzményeit, művészetpszichológiai, látáselméleti megközelítéseit, és bár az evolúciós pszichológia viszonylag meggyőző válaszokat kínált a mintázatokkal kapcsolatos preferenciáink megmagyarázására, miután ez a tétel megfogalmazódott bennem, egyszerűen a pattern esztétika és annak hatásai ebben a formában nem érdekeltek tovább. Az csak hab volt a tortán, hogy mennyire öncélúnak és alkotási szempontból meghaladottnak éreztem már ekkoriban is azt, hogy saját magam szórakoztatására helyezgessek el elemeket egy adott felületen, majd hátra lépve, hunyorítva, klasszikus hollywoodi romantikus művészábrázolásokat megszegyenítő közhelyességgel keressem meg a következő pötty, pálcika vagy saját szakkifejezésemmel újra élve, *bizbasz* helyét. Ekkoriban pöttyös és vonalkás képek tömkelegét néztem át, kutatva különböző alkotói stratégiák és motivációk után.² Ahogy mondani szokás, a százhuszadik pöttyös festmény után rábukkantam valamire, ami eltért az addig megismert gyakorlatoktól.

Gondoljunk egy festményre, amelyen színes pöttyök láthatóak. Nem túl sok, pontosan tizenhat, rózsaszín, sárga, lila, narancs és piros pötty. A pöttyöket, amelyek nem szabályos kör alakúak, mondhatni inkább pacák, vékony grafit vonal köti össze egymással. Ahogy menteni akartam a képet a Google képkereső találatai közül, feltűnt, hogy nem a szokásos *Untitled, Composition* vagy *Dots* cím kíséri a munkát, hanem a következő: *Meadow #2 (Following a Bee)* (1. kép), magyarul: *Rét 2 (Egy méh*

¹ Noah Hawley, Nathaniel Halpern: *Legion, Chapter 10*. 2018. Saját fordítás

² A zen meditáció eszközeit és az automatikus festés technikáját ötvöző dél-koreai Dansaekhwa festészet szimpatikus volt és a mai napig is elragadó számomra, de alkotóként ezzel az attitűddel nem tudtam azonosulni.

nyomában). A kép maga láthatóan nem egy, a klasszikus értelemben vehető romantikus tájkép festészeti hagyományból ismerős kép volt egy mezőről, tehát éltem a gyanúperrel, hogy itt valami egészen másról van szó, mint egy mező virágainak enyhén absztrahált megfestéséről. A kép kísérőszövege, amelyet az alkotó, Spencer Finch saját honlapján találtam meg végül, a következő: „Finch GPS-szel jelölte meg helyzetét, miközben egy méhet követett, és minden alkalommal, amikor a méh egy virágra szállt, „zászlót” jelölt a GPS-en. A ceruzavonal követi a repülés útvonalát.”³ Ekkor értettem meg, hogy ha valamilyen általam már ismert kategóriába akarom sorolni a képet, sőt még inkább az alkotói stratégiát, akkor azt kell rá mondanom: *realista*.

A realizmus

Ahhoz, hogy realizmusról beszéljünk elengedhetetlen, hogy tisztázzuk, mit értünk alatta, hogy vajon filozófiai, művészettörténeti értelemben vagy leíró módon szeretném a következőkben használni. Nos mindegyik és leginkább egyik sem. Mivel én nem vagyok filozófus, és ez a szöveg sem kívánja nagyon durván megsérteni a filozófia képzeletbeli légterét, definiáljuk most csak röviden a filozófiai értelemben vett realizmust. Aki feltételezi egy szubjektum tudatán kívüli világ létezését, az már realista.⁴ Az, hogy ez a világ létezik-e lételméleti, az pedig hogy megismerhető-e ismeretelméleti kérdés, mert a létezésének elismerése még nem jelenti automatikusan, hogy el is érhető, megismerhető, leírható vagy akár még ábrázolható is lenne. Én ebben a dolgozatban lételméleti kérdésekkel nem fogok foglalkozni, és az ismeretelméleti kérdéseket is inkább a művészet ezzel kapcsolatos, sokszor a filozófia következetes érvelésétől eltérő módszertana alapján szeretném megközelíteni.

³ „Finch used a GPS to mark his position as he followed a bee and marked a “flag” on the GPS each time the bee alighted on a flower. The pencil line follows the route of the flight.”

<http://spencerfinch.com/view/drawings/181>

⁴ „Más szavakkal, ha azt látjuk, hogy egy parkolóházban egy zebracsorda küzd egy parkolóhelyért, akkor ezt csak azért láthatjuk, mert a parkolóházban tényleg egy zebracsorda küzd egy parkolóhelyért. A jelenetet szemlélő minden más megfigyelő ugyanezeket a tulajdonságokat méri, továbbá a csordának ugyanezek a tulajdonságai, függetlenül attól, hogy valaki megfigyeli őket vagy nem. A filozófiában ezt a meggyőződést realizmusnak nevezik.” Hawking, Stephen, Mlodinov, Leonard: *A nagy terv*, Akkord Kiadó Kft, Budapest, 2011. Fordította Dr. Both Előd 49.o.

A realizmus mint művészeti fogalom fokozottan terhelt. Nem csak amiatt, hogy a művészettörténet a realizmus alatt a XIX. századi Courbet-i realista festészetet⁵ érti, hanem, mert ezen kívül még ismeretes a francia Nouveau Réalisme⁶, a szocialista realizmus, a hiperrealizmus és még rengeteg féle és előjelű realizmus. Ha csak ez a pár, ténylegesen realizmus néven megnevezett, művészettörténetileg lezártnak tekintett irányzat még nem lenne éppen elég, akkor még számolnunk kell azzal a problémával is, hogy a XX. század több másik, olyan irányzatában is fellelhetőek a realizmus különböző jegyei, amelyekre elsőre talán nem is számítanánk.^{7 8} Tehát magam részéről, bár Finch pöttyös képére csípőből rásütöttem a *realista* kifejezést, mégiscsak óvatosan igyekszem használni ebben a szövegben.

Az új előtagot szintén nem használhatjuk, hogy valamifajta kortárs képzőművészeti tendenciáról beszéljünk, egyrészt a már emlegetett Nouveau Réalisme, másrészt az új realizmus mint kortárs filozófiai irányzat miatt, amely bár sok szálon kötődik a képzőművészethez, és több a dolgozatban szereplő alkotást magyarázhatnánk az új realista filozófiák nézőpontjaiból, de ez a magyarázat mégsem fedné le teljesen azt, amiről szó lesz. Egyelőre arra jutottam, hogy amíg alkalmatlanságára fény nem derül, addig a Hal Foster-től⁹ és Boris Groys-tól¹⁰ kölcsönzött *reális* (real) képzőművészet terminust próbálom alkalmazni, és nem *realista*, hanem *reális* munkákról fogok beszélni. Foster és Groys az avantgarde és a poszt avantgarde fontos elméleti és művészeti törekvéseként határozza meg, hogy beszélhessünk reális

⁵ „Keletkezését tekintve annak a XIX. századi irodalmi-képzőművészeti irányzatnak az elnevezése volt, amelyik a mindennapi élet jelenségeinek minél valóságosabb, érzékletesebb, közvetlen élményekhez hasonló a valóság árnyoldalait sem kendőző ábrázolását tűzte ki célként maga elé; az irányzati elnevezést azonban elterjedésével egyidejűleg tipológiai fogalomként tágították ki, ide sorolva minden hasonló régebbi stílustörekvést.“ Szerdahelyi István: *A nagy realizmusától a realizmusig*, Irodalomtörténeti Közlemények, 84. évfolyam 2. sz. 1980

⁶ Pierre Restany kritikus által 1960 alapított mozgalom, amely a valóság új érzékelését tűzte ki célul, fő alkotói Arman, Yves Klein, Daniel Spoerri

⁷ A pop art realizmusa egyenesen állítható szembe a szocreállal, míg „a 70-es évek elejétől kezdve, a konceptuális művészet elterjedésével számos művész tudatosan analizálja, kombinálja, szembesíti a realizmus különböző jelentésárnyalatait“ Beke László: *„Értelmetlen realizmus“* In: *Művészet/elmélet*, Balassi Kiadó-BAE Tartóshullám-Intermedia, Budapest, 1994. 192.o.

⁸ „A realizmus ugyanis – legyen az leíró vagy kritikai – alapvetően társadalmi szituációkkal foglalkozik, és valóban jól kimutatható tradíciója van a hazai művészetben Munkácsytól Derkovicsig, és noha a szocreál időszak nagyon lassan gyógyuló sebeket ejtett rajta, voltaképpen az utóbbi évek szociálisan érzékeny művészetéig élő tradícióról van szó.“ Huth Július: *Absztrakcióról és realizmusról*, Artportal.hu, 2017.07.15.

<https://artportal.hu/magazin/absztrakciorol-es-realizmusrol-abstract-hungary-graz/>

⁹ Hal Foster: *The Return of the Real, The Avant-Garde at the End of the Century*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1996

¹⁰ „Avant-garde and post-avant-garde artists wanted their art to be not realist but real“ Boris Groys: *Towards the new realism*, E-flux Journal No.77. 2016

művekről és egyáltalán a művészet realitásáról. Olyan művekről, amelyek alapja, szemben a művészet mint szöveg vagy szimulákrum megközelítésekkel, valódi materiális testekben és valódi társadalmi jelenségekben gyökerezik.

A valóság

Miről is lesz szó? A valóságról mindenképp szó lesz. Ebben a szövegben sokat fogok hivatkozni a valóságra. Nehéz egy ilyen szót a nagy szavak használatának lelki-furdalása nélkül legépelnem. Főleg, hogy talán a nagy szavak családjának is az egyik legfajsúlyosabb tagjáról van szó. Kicsit enyhít használatának súlyos terhén, ha nem lételméleti szempontból közelítem meg. Leginkább az alkotás és a valóság viszonyáról, még inkább az alkotó és a valóság viszonyáról, olyan stratégiákról és alkotói módszerekről lesz szó, amelyek a valóságot használják fel kiindulópontként.¹¹ Olyan művekről, amelyekre azt mondhatjuk: megfelel a valóságnak. Ahogy ki fog derülni, ezalatt nem kizárólagosan vagy egyáltalán nem azt értem, hogy hűen *ábrázolja* a valóságot.

Az egyik ok, ami miatt az elmúlt négy évet a reális ábrázolás lehetőségeinek keresésével töltöttem, egy alkotói stratégia vagy magatartás megtalálása volt, amitől kevésbé tűnik öncélúnak maga az alkotási, komponálási folyamat, másrészt magam és a néző számára is képes valós réteggel felruházni a megszülető művet. Mik lehetnek azok a módszerek, amelyek lehetővé teszik azt, hogy imposztor szindróma nélkül mondhassuk, egyezik a valósággal még akkor is, ha csak rámutat vagy éppen eltéríti? Ezek közül a nem magától értetődő kritériumok, módszerek és eszközök közül szeretnék a következőkben felvázolni hármat, amelyek egymásból organikusan következnek, és amelyekre az elmúlt négy év alkotói és kutatói gyakorlatában találtam, és számomra hasznosnak bizonyultak.

¹¹ „Ha elfogadjuk a valóság régi fogalmát, különös dologra derül fény: művészet *nincs meg valóság nélkül*, valamilyen módon felhasználja azt, még akkor is, ha *nem képes* valóban *reprodukálni a valóságot*, annak cseppfolyós és sokféle természetéből fakadóan. A mi korunknak megfelelő nézet nem annyira az, hogy a művészet felhasználja a valóságot, mint inkább az, hogy *nincs más választása*. Még Picasso is azt mondta, hogy e nélkül nem lehetséges művészet.” Władysław Tatarkiewicz: *Az esztétika alapfogalmai*, Kossuth Kiadó, Budapest, 2000. 210. o. Fordította Sajó Sándor

Egyesekben talán jogosan merül fel a kérdés: kit érdekel? Mármint, hogy csak a saját pozíciómat vizsgáljuk; képzőművészként érdekes kérdés egyáltalán a realitás és annak ábrázolása 2021-ben?¹² Unásig ismétlődik a művészet és a valóság viszonyáról szóló szövegekben, hogy művészet nincs valóság nélkül¹³ és, hogy még a legelrugaszkodottabb valóságtagadónak is használnia kell a valóság bizonyos elemeit vagy legalább metaforáit ahhoz, hogy vele szemben pozícionálja magát.¹⁴ Ha valaki anti - *valami*, részben legitimizálja annak létezését, és ha nem is szeretné, mégis annak a *valaminek* a kontextusában, annak ellenében beszél saját tárgyáról. Tehát valamilyen módon kapcsolódik hozzá, még ha ennek a kapcsolódásnak az iránya ellentétes is. Azt, hogy a realitás elemeit hogyan használja a művész, pozitív és negatív irányban is szinte végtelen koordináta-rendszerben tudjuk elképzelni. Ebből a szempontból érdemes annak a művésznak is foglalkoznia a fizikai valóság reprezentációs lehetőségeivel, aki eltéríteni kívánja azt.

Még egy kicsit líraibb gondolat a valóság ábrázolásának aktualitásáról. A valóság mint közös nyelv kérdése. Nem bírom ki, hogy ne említsem meg a körülményeket, amelyek között ez a szöveg születik. Most, a koronavírus okozta világjárvány miatti néha önkéntes, néha kötelező elzárás kétszáz valahányadik napján nem sok fogódzót találni a realitáshoz. Azok a stabil pontok, amelyek nekem sokat jelentenek egészen aprók. A séták alatti és a kertben megfigyelt jelenségek, a közvetlen környezetem apró vizuális és tárgyi rejtélyei jelentik azokat a reális élményeket, amelyek az idő és a napok értelmét adják. A házba bezárva tölteni a mindennapokat kicsit olyan mintha a saját fejünkbe zárva léteznénk.¹⁵ De ezek a napi szinten regisztrált vizuális jelenségek vajon csak engem szórakoztatnak, és csak nekem adnak realitás élményt és fogódzót valamifajta valósághoz? Mikor korábban együtt mutattunk rá az élményvalóság jelenségeire és együtt örültünk nekik, valahogy sokkal kisebb volt, vagy legalábbis kisebbnek tűnt kommunikációs jelentőségük. Most, amikor valaki olyan jelenetről,

¹² „a realizmus kérdését nem érzem sajátomnak, és azt sem hiszem, hogy ma egy művész létproblémája lehetne“ Beke: 1994, 187.o.

¹³ „Ha elvész a kapcsolat az emberi tapasztalás teljes vonulatával, az eredmény nem művészet, hanem formalista játék az alakzatokkal vagy üres fogalmakkal.” Rudolf Arnheim: *A vizuális élmény*. Gondolat, Budapest, 1979. 168.o. Fordította Szili József, Tellér Gyula

¹⁴ „a valóság mekkora adagját kell ballasztként magára vennie a műnek, hogy el ne tűnjék a felhők között, de ne is vánszorogjon ólomlábakon?” Albert Camus: *„A művész és kora”* In: Köpeczi Béla (szerk.): *Az egzisztencializmus*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1972. 353.o.

¹⁵ „ha éjre éjre ugyanaz az álom látogatna meg, úgy az szakasztott annyira foglalkoztatna bennünket, mint a minden nap látott dolgok.” Blaise Pascal idézi Friedrich Nietzsche: *„A nem-morálisan felfogott igazságról és hazugságról”* In: Athenaeum, 1992. (I/3.) 12-13.o. Fordította Tatár Sándor

tárgyról vagy megfigyelésről mesél nekem online, képernyőn keresztül, amelyik az én környezetemben és emlékeimben is létezik, akkor érzem a közös realitás bizonyosságát. Romantikus klisé, hogy akkor tudod biztosan, hogy szerelmes vagy, ha érted, miről énekelnek a rádióban. Pontosan ezt történik itt is, ha bizonyosságot akarok szerezni arról, hogy a másik is most és ugyanabban a realitásban él mint én, jó, ha olyan dologról beszél, amelynek valószerűségéről magam is képes vagyok megbizonyosodni. Mint, amikor a túsul ejtett áldozat a kamerába mutatja az aznapi újság címlapját.¹⁶ De ez az időszak csak felfokozottsága miatt világít rá élesebben arra a jelenségre, hogy ha együtt látjuk, éljük meg a realitás egy darabját, és ráadásul egy olyan darabját, amelynek igazságában, valódiságában mindannyian egyetértünk, akkor olyan erőteljes interszjektív kapcsolódásban van részünk, amelyik ritkán, leggyakoribb esetben csak bagatell jelenségekkel kapcsolatban történik meg az emberek nagy százalékával.¹⁷ Szemben, amikor az eredeti dolgot felismerjük a másban, amely így *ugyanolyanná* válik.¹⁸ Valaki *más* megfogalmazásában felismerjük a saját *ugyanazunkat*. A pszichológia ezt a jelenséget beleélés-ként határozza meg, amelynek nagy van szerepe a szociális tanulásban és úgy általában az egyéni fejlődésben.¹⁹ Ha innen közelítjük meg a reprezentáció esetleges módszertani kérdéseit, adódik a lehetőség, hogy az utánczást vagy más szóval a mimézist tekintsük a reális ábrázolás alapfeltételének.

¹⁶ Benedict Anderson megfogalmazásával az újságolvasás kollektív-magányos cselekedet „Mégis, mindenki tisztában van azzal, hogy az általa végrehajtott szertartást egyidejűleg megismétli több ezer (vagy millió) más, akinek létezésében bízunk. (...) Ugyanakkor az újságolvasó, figyelve saját szomszédait a metróban, fodrász üzletében vagy lakóközösségében, akik az általa elfogyasztott papír pontos másolatait forgatják, folyamatosan megnyugszik, hogy az elképzelt világ láthatóan a mindennapi életben gyökerezik.“ Benedict Anderson: *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, London, 1983, 35-36.o. Saját fordítás

¹⁷ „(A művészet) olyan helyzetet képes kialakítani, amelyben (a néző) szembesül a valósággal (és végső soron önmagával), és megtanulja, hogyan kell megfigyelni azt olyan módon, amelyet soha nem tudna megtanulni a való életben.“ Niklas Luhmann: *Art as a Social System*, Stanford University Press, Stanford, 2000. 143.o. Saját fordítás

¹⁸ „Sajátos emberi tulajdonság, hogy nem elégszünk meg a valóság élményével, szeretnénk ugyanazt másban, képből, szövegben, megjelenítésben viszontlátni.“ Almási Miklós: *Anti-esztétika Séták a művészetfilozófiák labirintusában*, T-Twins, Lukács Archívum, 1992. 50. o.

¹⁹ „A művész saját élményeit, a valóságról benne kialakult képet dolgozza fel, ennek mélyre nyúló szubjektív gyökerei vannak. Más kérdés, hogy ez a kép a műben objektívvá válik, hiszen sok más embernek jellemző élményét és a valóság által tapasztalt vonásait fejezi ki.“ Dr. Buda Béla: *Empátia - A beleélés lélektana*, L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2012. 179. o.

A reális képi reprezentáció problémái

„Nincs jobb eszköz a fényképezőgépnél, ha egy hegyből vakondtúrást akarunk csinálni”²⁰

Ha visszatérünk egy pillanatra a fogalmak félrevezető természetére, emlékeznünk kell arra, hogy a realista jelzőt a mai napig főleg olyan művekre alkalmazzuk, legalábbis a köznapi nyelvben, amelyek kidolgozottságukkal és főleg figurális elemek használatával nyerek el ezt a megtisztelő elnevezést. Azért, mert azt az *ugyanolyant*, ami saját élményekben van jelen, egy hozzá hasonló *mással* helyettesítik.

Az, hogy a platóni, arisztotelészi²¹ mimézis koncepció, bár eredetileg nem a képi ábrázolást sújtotta²², mégis meghatározta a valóság-hű reprezentáció lehetőségeihez való hozzáállásunkat, ma már tényleg meghaladott közhely. Mégis minden reprezentációról szóló történet a hasonlóság kérdésénél kezdődik. A mimézis eszmetörténeti átka, a művészet hasonlóság alapján történő kategorizálása, majd ennek meghaladása és a képi reprezentáció felszabadítása a látvány pusztá megjelenítése alól lehetővé tette, hogy valamifajta tartalom, belső logika megragadása felől fogalmazzuk újra az ábrázolásról alkotott fogalmainkat.

Külön kell választanunk azt az alapvető emberi tulajdonságot, ami alatt az utánzás igényét és képességét értjük, a mimetikus reprezentáció szükségességéről. Az ember tanulási, fejlődési szakaszaiban kitüntetett szerepe van az utánzásnak. A főemlős kutatók és a pszichológusok között a mai napig élénk vita folyik arról, hogy a szociális tanulás az ember evolúciós előnye-e az állatvilággal szemben, vagy más fajok is képesek utánzás, beleélés révén fejlődni.²³ Friss kutatások alapján az látszik

²⁰ Nelson Goodman: „Az újraalkotott valóságról és a képek hangjairól” In: Horányi Özséb (szerk.): *A sokarcú kép. Válogatott tanulmányok a képek logikájáról*, Typotex, Budapest, 2003. 49. o. Fordította: Habermann M. Gusztáv

²¹ „Arisztotelész a mítosz és a cselekvés szerkezetére alkalmazza” Almási: 1992. 53. o.

²² „a mimézis fogalma - mint Heinrich Koller kutatási kimutatták - először a tánca és a zenére vonatkoztatva tűnt fel” Almási: 1992. 53. o.

²³ „Az utánzásos tanulás kultúráját megalapozó jellegét valló kutatók mélyrehatóan igazolták, hogy kognitív funkciója jelentős. Míg Michael Tomasello és munkatársai (2002; Call, megjelenés alatt) az utánzás (imitáció) humánspecifikus jellegére hívták fel a figyelmet, addig Richard Byrne és Anne Russon (1998) arra kerestek bizonyítékot, hogy a magasabb rendű emlősök "kulturális" hagyományainak megőrzése is az imitációnak köszönhető.” Király Ildikó, Szalay Ágnes, Gergely György: *Mit utánzunk és miért: a vak mimikritől a belátásos utánzásig*, Magyar Tudomány 2003/8

bizonyítottak, hogy bár a természetben nehezen tettenérhető, de megfelelő, irányított megerősítéssel kísérleti körülmények mellett megfigyelhető, hogy a madarak, néhány emlős és a főemlősök képesek utánzással, utánzásnak minősülő játékkal tanulni.²⁴

Az, hogy egyszerű dolgokat, képben, szövegben megjelenítsünk, és ez által felismerhetővé tegyük, majd ennek hatékonyságát vizsgáljuk, első pillantásra tényleg valamilyen fajta hasonlósági fokkal tűnik a leghatékonyabbnak. De biztos ez?

Az, hogy a perspektívát hasonlónak látjuk az észlelt térhez, tanult képesség. A perspektíva szabályrendszer, modell, ami csak kis mértékben hasonlít a valósághoz, vagyis pontosabban: ahhoz a látványhoz hasonlít, amit egy megfelelő magasságban teljesen rögzített fejű, félszemű ember lát.²⁵ Nagyon jól működő modell, de mégiscsak egy nem észlelhető, hanem egy észbe vehető, konstruált látványt ábrázol.²⁶

A valóságot összetettségéből adódóan nem lehet teljességében leírni vagy ábrázolni. Bár a modern fizika egyik Szent Grálja, az úgynevezett standard vagy egységes modell, amely képes a kozmikus és kvantum szintű folyamatok közös modelljét felállítani, egyelőre még elérhetetlennek látszik. Sokkal inkább közelíthetünk a valósághoz, ha annak részeit próbáljuk meg modellezni. A természettudomány ezt a módszert modellfüggő realizmusnak hívja.²⁷ A természettudomány a modellfüggő realizmussal simítja el a filozófia lételméleti kérdéseit, és ahelyett, hogy azzal foglalkozna, hogy a megfigyelt objektum valóban vagy csak a megfigyelő tudatában létezik, modelleket készít, amelyek azután egyaránt igazolhatják mindkét lételméleti

²⁴ Shinya Yamamoto, Tatyana Humle, Masayuki Tanaka: *Basis for Cumulative Cultural Evolution in Chimpanzees*, Plos One Magazine, 2013

²⁵ „Ezen figyelemre méltó feltételek mellett végül is hűsége-e a reprezentáció? Aligha. (...) normális körülmények esetén a szem képtelen látni, ha nem mozdul el ahhoz képest, amit néz; alig kétséges, hogy a letapogató szemmozgás szükséges a normális látáshoz.” Nelson Goodman: *„Az újraalkotott valóságról és a képek hangjairól”* In: Horányi Özséb (szerk.): *A sokarcú kép. Válogatott tanulmányok a képek logikájáról*, Typotex, Budapest, 2003. 47. o. Fordította: Habermann M. Gusztáv

²⁶ Az „egzakt perspektivikus szerkesztés elvonatkozott: nemcsak eredménye, de alapvető rendeltetése is, hogy ezt a bizonyos egyneműséget, amelyről a közvetlen térélmény mit sem tud, az élmény ábrázolásában létrehozza, azaz a pszichofiziológiai teret egyszersmind matematikai térré változtassa.” Erwin Panofsky: *„A perspektíva mint szimbolikus forma”* . In: *Jelentés a vizuális művészetekben* Gondolat, Budapest, 1984. 172-173.o. Fordította Tellér Gyula

²⁷ „nem létezik a valóság világképtől vagy elmélettől független fogalma. Ezért inkább egy olyan képet fogadunk el, amelyet modellfüggő realizmusnak fogunk nevezni: eszerint egy fizikai elmélet vagy világkép mindig valamilyen (általában matematikai természetű) modellt jelent, amelyhez hozzá tartoznak a modell elemeit a megfigyelésekkel összekapcsoló szabályok is. Stephen Hawking, Leonard Mlodinov: *A nagy terv*, Akkord Kiadó Kft, Budapest, 2011. 49.o. Fordította Dr. Both Előd

tételt. A modellek nem kizárólagos formái valami megjelenítésének. Egy jelenséget modellezhetünk többféle szemszögből, amelyek azután nem feltétlenül cáfolják meg egymást.²⁸ A modellfüggő realizmus arra kínál lehetőséget, hogy ne feltétlen csak olyan dolgokat modellezzünk, amelyeket képesek vagyunk megfigyelni vagy adatokkal mérni, hanem olyan modelleket állítsunk fel, amelyek jelenlegi ismereteink szerint képesek leírni a világ egy részét.²⁹ Amikor a perspektíváról mint modelltől beszélünk, azt ilyen módon is értelmezhetjük, mint a világban lévő objektumok leírásának egy nem kizárólagos, de persze hasznos modellje.

Visszatérve még a hasonlóság kérdéséhez: azon felül, hogy a hasonlóság nem feltétele a reális reprezentációnak,³⁰ nem is tűnik megfelelően hatékonyak. Egyrészt, mert az egyszeri látvány megragadása nemcsak, hogy problémásan tekinthető objektívnek, de még a helyesen használt ábrázolási modellel is nehezen jellemzi mélyrehatóan tárgyát.

²⁸ „a modellfüggő realizmus szerint értelmetlen megkérdezni, hogy egy modell valóságos-e, csak arra lehetünk kíváncsiak, egyezik-e a megfigyelésekkel. Ha két modellünk van, és mindkettő egyezik a megfigyelésekkel, mint az aranyhal és a mi világképünk esetében, akkor nem jelenthetjük ki, hogy az egyik modell valóságosabb a másiknál. Ebben az esetben a kettő közül azt a modellt használhatjuk, amelyik a szóban forgó helyzet esetén kényelmesebb. Ha például valaki az akváriumban tartózkodik, akkor számára az aranyhal világképe hasznosabb lenne, az akváriumon kívül tartózkodók számára azonban célszerűtlen lenne egy távoli galaxisban lejátszódó eseményeket egy földi akvárium belsejéhez rögzített vonatkoztatási rendszerben leírni, annál is inkább, mert az akvárium együtt mozog a Földdel, követve annak Nap körüli keringését és tengely körüli forgását.” Hawking, Mlodinov: 2011. 52. o.

²⁹ „minden megjelenítés modell, és hogy bármelyik modell minősége annál jobb, minél jobban illeszkedik a valósághoz, amely mellett áll, anélkül, hogy szükségtelenül bonyolult lenne. Ne feledje, hogy a modell egy absztrakció, amely leír valamit, megmagyaráz vagy előre jelez valamit a természet működéséről.“ Alberto Cairo: *The Truthful Art: Data, Charts, and Maps for Communication*, Pearson Education, 2015. 224.o. Saját fordítás

³⁰ „Az értelmesen látni valamit nem merül ki abban, hogy hasonlóságot fedezünk fel az egyik és a másik mű között, hiszen minden, ami megteremti a hasonlóság külső jegyeit, az magában a műben számtalan eltérő viszonylatban kaphat még helyet, vagy egyszerűbben egy ilyen megjelenés az olyan mint alapján semmiféle értelmet nem generál, csak „eledelként” szolgál a kulturált azonosításnak.“ Bacsó Béla: *Az ikonikus differencia hermeneutikai jelentősége*, Alföld 66. Évf. 11. Sz (2016. november) 72. o.

A képi ábrázolás, de még az irodalmi leírás objektivitásának lerombolt mítosza és ezzel együtt az érintetlen szem lehetetlensége³¹ szintén aláássák a mimézisen alapuló hasonlóság valóság alapját.³²

Ha valamifajta reális ábrázolásra törekszünk, számításba kell vennünk azt is, hogy maga az emberi érzékelés is enyhén szólva megkérdőjelezhetően képes látni valamifajta valóságnak nevezhető világot. Elég csak arra a temporális paradoxonra gondolnunk, hogy a *most* érzékelése lehetetlen abból fakadóan, hogy a fotonnak is időbe telik megtenni az utat a tárgytól a szemünkig. A tapasztalatok és memória közötti szakadék, az az adottság, hogy a tapasztalati memória mindösszesen három másodpercet érzékel, és minden ami ennél a három másodpercnél korábban történt már csak egy újra és újra általunk elmesélt történet³³, megkérdőjelezi észlelésünk aktualitását és az újrafelidézés pontosságát is.

Jogosan kaphatunk az alkalmon, hogy a fotográfia objektivitását hívjuk segítségül, amely arra készült, hogy tetten érje az emberi észlelés megbízhatatlanságáról leválasztott, jelenlevő világot. Ám konstrukció jellegéből adódóan, ahogy maga a szem, a kamera sem lehet érintetlen, mert ember alkotta, emberi szabályok mentén működő gépezet.³⁴

³¹ Az érintetlen szem, mint a tudatlan előfeltételezések, előítéletek nélküli befogadás. „A ‘romlatlan’, ‘elfogulatlan szem’ nem egyéb, mint mítosz“ E. H. Gombrich: *Művészet és illúzió*, Gondolat, Budapest, 1972. 270. o.

³² A képekre hajlamosak vagyunk megbocsátóan nézni. Egy fotó, ha valami olyasmit ábrázol, ami furcsának tűnik, vagy egy eddig szabad szemmel még nem megfigyelt jelenséget ábrázol, arról egyből azt feltételezzük, hogy manipulált. A kézzel készített ábrázolásokkal kapcsolatban nem merül fel a manipuláció vádjá, hiszen készítésének módjából egyértelmű, hogy manipulált. Had világítsam meg ezt egy példával. 2020 karácsonykor végeztünk el egy kísérletet Kristóf Krisztián képzőművész barátommal. A feltevés a következő volt. Beállítunk egy optikailag furcsa beállítást, amely olyan egyszerű téri konstrukciót tartalmaz, amely nem szándékosan megtévesztő optikai illúzió, hanem csak nehezen értelmezhető téri elemeket tartalmaz. A jelenség beállítása után foton ellenőriztük, hogy a fotóra tekintve tényleg időbe telik, hogy az agy értelmezni tudja a tárgyak egymáshoz viszonyított helyzetét. Miután elégedettek voltunk a foton látható eredménnyel nekifogtunk, hogy ugyanabból a két szögből ahonnan a fotók készültek, szabad szemmel tanulmányokat rajzoljunk a jelenségről. Az eredeti célunk az volt, hogy elmélyedve a jelenségben pontosan azt rajzoljuk le, amit látunk, megpróbálva minél jobban megszabadítani magunkat a bevett perspektívarajzoló módszerektől. Igyekeztünk még véletlenül sem arra törekedni, hogy a rajz hihető legyen, vagy olyan módon értelmezze a jelenséget, hogy az annak is érthető legyen, aki nem látta a beállítást. Várakozásainkkal ellentétben az történt, hogy a rajzokra, bár utólag a fotóval összevetve is ellenőriztük, hogy szinte teljesen pontosan sikerült megrajzolnunk a jelenséget, egyáltalán nem úgy reagál az agy, mint gondoltuk. Míg a fotó értelmezésre sarkall és megzavarja a térérzetünket, a rajz egyáltalán nem ezt teszi. Szinte nem csinál semmit, egyszerűen elfogadjuk, hogy az egy rajz, és elnézzük minden furcsaságát automatikusan.

³³ Daniel Kahnemann: *Gyors és lassú gondolkodás*, Hvg Könyvek kiadó, Budapest, 2013.

³⁴„A fényképezőgép arra van beprogramozva, hogy fényképeket állítson elő, és minden egyes fénykép az apparátus programja által tartalmazott lehetőségek egyikének megvalósulása. Ezeknek a lehetőségeknek a száma nagy, de véges: azoknak a fényképeknek az összessége, amelyeket egy

John Hyman, Nelson Goodmant olvasva, igyekszik definiálni a realista reprezentáció általános kritériumait. Bár Goodman követője, néhány dologban nem ért egyet vele, kritikája legfőképp Goodman azon érvelése ellen szól, hogy a reális reprezentáció relatív. Goodman szerint szokásokon alapuló, kultúrkörönként változó képesség, hogy milyen ábrázolást fogadunk el reálisnak.³⁵ ³⁶ Hyman a valóság-hűséget két egymástól független tulajdonságra bontja, a téma realitására és a technika realitására. A téma szerinte „mindenütt jelenlevő”, és nem lehet koronként vagy kultúránként eltérő; filozófiai realitás, lételméleti kérdés, ami az ábrázolás tekintetében nem relatív és nem is kérdéses. Tehát a téma maga a valóság.

Ezzel ellentétben a realizmus mint „technika” nem állandó. Goodmanhez hasonlóan Hyman is tagadja a realizmus pusztán hasonlóság alapján történő megvalósulását és bevezet egy új kategóriát, a pontosságot³⁷ mint a realizmus feltételét. A pontosságot Hyman három részre bontja: a narratív, az ikonikus és a képi pontosságra. A narratív pontosság alatt magának a történetnek vagy a történet egy részének hitelességét, az ikonikus a szereplők és a helyszínek akkurátus reprezentációját, a képi pontosság alatt pedig az anyagok és a cselekvések megbízható ábrázolását érti.³⁸

Hyman pontosság kritériumai leginkább a képi, sőt a figurális reprezentációkra érvényesek, de mégis sejtetnek valamit abból hogy valamilyen reprezentáció reális-e az nem csak annak függvénye, hogy minek látszik, hanem annak is, hogy ha

készülékkel el lehet készíteni.” Vilém Flusser: *A fotográfia filozófiája*, Tartós Hullám – Belvedere – ELTE BTK, Budapest, 1990. 23. o. Fordította Veress Panka, Sebesi István

³⁵ „A realizmus viszonylagos - a reprezentációnak olyan rendszere határozza meg, amely szokványosnak számít egy adott kultúra vagy személy részére egy adott időpontban. [...] Az, hogy egy kép olyan, mint a természet, nem jelent többet, mint hogy olyannak látszik, amilyennek a természetet szokás szerint lefestik. Az pedig, ami abba a megtévesztő feltételezésbe sodorhat, hogy egy adott típusú tárgy van előttem, attól függ, hogy mit figyeltem meg az efféle tárgyról, ezt pedig az a mód befolyásolja, ahogyan ábrázolva látni szoktam őket. (hogy milyen egy tárgy, nemcsak) távolságtól és megvilágítástól függ, hanem mindattól, amit tudunk róla, valamint képzettségünkől, szokásainktól és érdekeinktől.” Nelson Goodman: *“Az újraalkotott valóságról és a képek hangjairól”* In: Horányi Özséb (szerk.): *A sokarcú kép. Válogatott tanulmányok a képek logikájáról*, Typotex, Budapest, 2003. 64-65. o. Fordította: Habermann M. Gusztáv

³⁶ Lásd még: Clifford Geertz: *„A művészet mint kulturális rendszer”* In: *Az értelmezés hatalma: antropológiai írások*, Osiris, Budapest, 2001.

³⁷ „A realizmus a pontosság szempontjából nem relatív. Ugyanis egyrészt az, hogy az ábrázolás pontos-e, vagy sem, független a történelmi közegtől. Másrészt a pontosság nem írja elő például az ember ábrázolásának bizonyos módját. Sokféleképpen lehet ábrázolni egy férfit, és ezek közül sok lehet pontos, reális.” Sarah Tietz: *Hyman on Realism in Art*, online publikált tanulmány URL: https://www.academia.edu/3426914/Hyman_on_Realism_in_Art, saját fordítás

³⁸ John Hyman: *The objective eye*, The University of Chicago Press, Chicago, 2006. 191-200 o.

megvizsgáljuk az ábrázolt eseményt, szereplőt, helyszínt vagy anyagot – lényegében a valóságról tett állításokat, illetve hogy azok hitelessége bizonyítható-e vagy sem.

A pontosság

„a hazugnak senki nem hisz, kizárja a közösség. Az ember tehát, mint eszes lény, az absztrakciók uralma alá rendeli cselekvéseit; nem engedi többé, hogy pillanatnyi benyomások, érzékletek ragadják magukkal, mindezeket a benyomásokat színtelenebb és személytelenebb fogalmakká általánosítja, hogy ezekhez kösse életének és munkálkodásának szekerét.”³⁹

Ha a reprezentáció realiztikusságát tekintjük fő szempontnak, akkor mivel a hasonlóság inkább szokásokon és tanuláson, mintsem a fizikai jegyek egyezésén alapuló jelenség, előrevetíthetjük, hogy a képi megjelenítés valóság-hűsége nem passzív másolásban, hanem inkább egy visszakövethető, ellenőrizhető, hiteles módszeren keresztül ragadható meg hatékonyabban.

A művészt, a társadalom felé sokkal inkább elszámolással tartozó tudóshoz képest, semmi nem gátolja meg abban, hogy itt-ott kicsit csaljon, rövidítsen vagy átfogalmazzon a műtárgy végső kompozíciója érdekében. A műtárggyal szemben nem feltétlen az az elvárásunk, hogy teljesen csalhatatlan, cáfolhatatlan vagy bizonyító erejű legyen.

A művészetfilozófia Gadamer-től Kossuthon át részben sikerrel igyekezett megtisztítani a művészetfogalom egészét az esztétikum befolyásoló ereje alól. Ennek következtében jutott el egészen a fogalom- és az ötletművészetig, amelyek bár mentesülnek az élményművészet valóságot teljesen elhagyó vagy az esztétikum irányába torzító magatartásformáitól, viszont megvan az az előnyük, hogy nem kell feltétlen materializálódniuk, ezért kicsit kiesnek a szöveg tárgyköréből.⁴⁰ Bár nagyon vészesen hangzik, de ha lépni szeretnénk egyet a valóság-hűség felé, kénytelenek leszünk ebben a kísérletben valamilyen módon korlátozni a művész formai szabadságát.

³⁹ Nietzsche: 1992. 8. o. Fordította Tatár Sándor

⁴⁰ Seregi Tamás: *Művészet és esztétika*, Tiszatáj könyvek, Szeged, 2017. 236-237 o.

A konceptuális módszer

Mondhatjuk-e azt, hogy még egyet visszább lépve, a realitás pontos materializálása sokkal inkább koncepcióbeli mint ábrázolástechnikai kérdés? Van-e olyan koncepció vagy modell, amely képes kordában tartani a művész torzításra való hajlamát, de nem úgy mint mondjuk a perspektíva szabályrendszere, amely bár szabályaival képes korlátozni az alkotót, de a realitáshoz csak absztrakció útján és nem közvetlenül van kapcsolata?

Nem csak a tudomány és nem is csak a képzőművészet területén, hanem nagyjából az élet minden területén divatos az úgynevezett tudományos módszer használatára buzdítani minden magára valamit is adó realistát vagy szkeptikust.⁴¹ Magam részéről nem igazán szeretem azt, amikor a tudomány nyelvét önkényesen kisajátítva, eltérítve vagy allegorikusan használjuk képzőművészként. Arról nem is beszélve, hogy az úgynevezett tudományos módszer négy vagy öt parancsolatának létezése egy legenda, hiszen maga a tudományfilozófia egésze, a vitáival és kritikáival együtt sem kínál olyan receptet, amit át lehetne vagy inkább kellene fordítani a képzőművészeti alkotás folyamataira. Van mégis egy olyan módszer, aminek a használata, talán indokolt lehet ebben a szövegben is. Ez pedig a megismételhetőség kritériuma.

Recepteket, algoritmusokat létrehozni a konceptuális művészet alapvető stratégiája⁴². Sol LeWitt már a konceptualizmus kezdő kiáltványának is tekinthető 1967-es cikkében⁴³ megfogalmazza, hogy a művésztől eltávolítva az alkotó folyamat bizonyos lépéseit, hogyan formálhatja a koncepció és nem a művész esztétikai preferenciája az alkotás végső formáját. Ennek érdekében előre meghatározott receptek és játékszabályok sorozatát fejlesztette ki, amelyek pontos végrehajtásával és

⁴¹ „A tudomány nem csak a tudósok tevékenysége. A tudomány olyan álláspont, a világ szemléletének egyik módja, amelyet mindenki és bárki, függetlenül a kulturális eredettől vagy háttértől, magáévá tehet - tartózkodom a „kell” írásától, bár kísértést érzek.“ Cairo: 2015. 228. o.

⁴² Lásd még Erdély Miklós Ismételsemeléti téziseit, duplikátumait. De nem csak a klasszikus konceptuális művészetben jelenik meg ez a törekvés. Pár évvel korábban, egy 1963-as interjúban mondja ki Andy Warhol a pop art egyik mottójának számító mondatát: „Gép akarok lenni“ („I want to be a machine“) Gene Swanson: *What is pop art?* Art News, New York, November 1963.

⁴³ „A konceptuális művészetben a munka legfontosabb aspektusa az idea vagy a koncept. Amikor a művész a konceptuális művészeti magatartást használja, az azt jelenti, hogy az összes tervezés és döntés már előzőleg megtörtént és a kivitelezés csak egy futó kaland. Az idea, amely a művészetet alkotja, géppé válik.“ Sol LeWitt: *Paragraphs on conceptual Art*, Artforum, 1967 Fordította Drozdik Orsolya

betartásával a formalizmust lehető legjobban kerülő, öncélú esztétikai fogásoktól mentes munkák jöhettek létre. Ha a művész saját játékszabályait módszeresen betartja, akkor az alkotás létrejötte egyrészt számára is élményszerűvé válik, másrészt a megismételhetőség által szert tehet valamifajta hitelességre.

Az idő materializálásának játékszabályai

1965-ben a New York-i Világkiállítás második évadában az IBM pavilonja különleges attrakciót kínált a látogatók számára. A használati utasítás szerint: „válasszon bármilyen dátumot, amely eszébe jut: a születésnapját, az érettségét, a házasságát, és írja le a dátumot egy kártyára. Ezután figyelje, ahogy egy kísérleti számítógép elolvassa a radarszerű képernyőn megjelenő kézírását. Másodpercek alatt az aznap a New York Times-ban megjelent címsor ragyogó fényben villan fel a felső kijelzőn.”⁴⁴ Ez volt az az év, amikor On Kawara New Yorkba költözött, és a következő évben, pontosan 1966. január 4-én festette meg első dátumfestményét (2. kép).

A fiatal korában szociális⁴⁵ realista, figurális festményeket, majd konceptuális rajzokat készítő japán művész 1965-ben döntött úgy, hogy felhagy korábbi művészeti tevékenységével, és új alkotói stratégiát fejleszt magának. 1964-ben, akkor még folyamatosan utazgatva Párizs és New York között, 188 + 10 rajzot⁴⁶ készített. A *Paris-New York rajzokat* először 1997-ben állították ki, a kiállításához írt esszéjében⁴⁷ Roland Wäspe, saját bevallása szerint, Kawara szavait idézi arról, hogy a rajzok az „összes potenciálisan megvalósítható lehetőségek sokaságát” ábrázolják, amelyek arra készítették Kawarát, hogy kifejlesszen egy olyan új alkotói stratégiát, amely képes kordában tartani ezt a szerteágazó gyakorlatot.⁴⁸ 1965-től kezdve Kawara egyetlen

⁴⁴ pick any date that comes to your mind: your birthday, your graduation, your marriage, and write down the date on a card. Then watch as an experimental computer reads your handwriting displayed on a radar-like screen. In seconds, a headline that appeared in the New York Times on that day is flashed in bright lights across the overhead display.“ Ben Highmore: *“I make love to the days”* In: Weiss, Jeffrey (szerk.): *On Kawara - Silence*, Guggenheim Museum Publications, New York, 2015. 207.o. Saját fordítás

⁴⁵ Japánban véletlenül sem szocialistának, hanem következetesen szociális realizmusnak nevezik.

⁴⁶ On Kawara - *Paris-New York Drawings*, 1964, vegyes technika, papír, doboz, 39 x 48 x 7 cm

⁴⁷ Roland Wäspe: *“On the Way: 1964 Paris New York”* in: Wäspe, Roland (szerk.): *On Kawara: Paris-New York Drawings*, Saint Gallen, Svájc, Kusntverein St. Gallen, 1997, 15.o.

⁴⁸ „radikálisan korlátoznia kellett magát: egy dolgot csinálni és hosszú időn keresztül“ Wäspe: 1997. 15.o. Saját fordítás

gyakorlattal foglalkozik, hogy a dátumfestményekben és többi ezekhez szorosan kapcsolódó munkáiban materializálja az emberi időt. A későbbiekben más szempontból is érdemes megközelítenünk a Kawara-életművet, de most először foglalkozunk azzal, ami az egész életmű talán legfontosabb része, magával az alkotás módszerével. Azzal, hogy mit jelent és eredményez a képek reálisságának megítélésében, és hogy hogyan használja a reálist, mint közös emberi nyelvet. Pontosan tudjuk, tudták kortársai is, hogy mi volt az a szigorú metódus, amellyel munkáit készíti.

Kawara szabályai egyszerűek:

- Dátumfestmény csak és kizárólag egy nap leforgása alatt készülhet, ha nem készül el egy nap alatt, a képet meg kell semmisíteni.
- Egy nap több dátumfestmény is készülhet.
- A dátumot kézzel kiserkesztett Gill Sans, majd később Futura betűtípussal, akril festékkel kell felírni a vászonra, semleges sötétszínű alapra világos festékkel.
- A dátum helyesírásának meg kell felelnie a készítés földrajzi helyének helyesírási szabályaival.

Nem tudhatjuk, de véleményem szerint megelőlegezhetjük, hogy Kawara ezeket a szabályokat mindig betartotta, hiszen ezek, a saját maga számára meghúzott határok jelentették azt a megkérdőjelezhetetlen alapot, amely hitelesen biztosít minket, nézőket arról, hogy amikor egy dátumfestményt nézünk, pontosan tudhassuk, hogy mit látunk.

Látjuk egy ember életének néhány nevezetes napját, amikor a módszer ismeretében pontosan tudjuk, mi történt. On Kawara aznap dátumfestményt festett. Később, a festményekhez az aznapi újság egy cikkét, lapját dobozolta, egyrészt, hogy az emberrablókhöz hasonlóan igazolja a képekben foglyul ejtett nap létezését, másrészt megmutatva, hogy ő aznap miből maradt ki teljesen.⁴⁹

⁴⁹ "A festmény minden csak nem 1966. január 15. 1966. január 15. esszenciája vagy valósága, az az ami hátramaradt és kizáródott a festményből készítése során, mint állandó létezésének előfeltétele. Amit a festmény ismételt az a saját ideje, mínusz az idő. A kép az elveszett idő keresésére küld minket." Tom McCarthy: "Eighteen semiconnected thoughts on Michel de Certeau, On Kawara, fly fishing, and various other things" In: Weiss, Jeffrey (szerk.): *On Kawara - Silence*, Guggenheim Museum Publications, New York, 2015. o. Saját fordítás

On Kawara, bár előtte sem volt reflektorfényben⁵⁰, 1965-től, a dátumfestmények kezdő időpontjától kezdve szinte teljesen elvonul a nyilvánosság elől. Nem nyilatkozik, nem megy el a megnyitóira, és fotót is csak elvétve találunk róla. Bár felmerülhet bennünk a gyanú, hogy valamifajta allúrról vagy felesleges titokzatoskodásról van szó, ám ebben az esetben egyáltalán nem lenne igazunk. Nagyon fontos oka van annak, hogy Kawara a háttérben marad, miközben munkáiban végigkövethetjük életének bizonyos apró részleteit. Amit a munkákon kívül egyedül fontosnak tart, az az alkotói módszer közzététele. Az az ember, akivel ezek szerint pontosan tudjuk, mi történt, sőt sok esetben azt is tudjuk, merre járt, vagy kivel találkozott⁵¹, egész életében nem szó szerinti értelemben, de tulajdonképpen anonim marad. Jobban mondva On Kawara egy olyan alterego, amely akárcsak egy regény hőse, csupán egy névvel rendelkezik, és sem képmását, sem őt magát nem láthatjuk saját szemünkkel. Azzal, hogy a művész maga saját képmását nem mutatja meg, sőt elrejt, már-már Proust-i alakká válik.⁵² Ezzel a kvázi vizuális anonimitással On Kawara tipikusan franciás *hősietelen hőssé* válik a maga romantikát nélkülöző mindennapjaival.

Kawara 1965-ben felállította táblát, és megtette az első lépést a saját maga által felrajzolt sakktablán, egy olyan partiban, amelyiket élete végéig következetesen végigjátszott⁵³. Katsussuke Miyauchi saját Kawarával töltött néhány napjának élménye alapján írt novellájában⁵⁴ megjelenik Kawara kissé eltúlzott, ám valószínűleg hiteles alteregója „On Kawana“ akivel a főhős egy mexikói hotelszobában találkozik. Mikor rákérdez a művésznél, hogy mégis mi ez a sok furcsa festmény „Kawana“ azt válaszolja, hogy nem más, mint egy „végtelen játék“.

A játékot hajlamosak vagyunk a világtól leválasztva egy másik szeparált világnak látni, ami saját zárt rendszerében saját szabályai szerint működik.⁵⁵ Szorongásaink oldásával, traumáink feldolgozásával vagy szimplán a mindennapok eltávolításával,

⁵⁰ Amit azért későbbi ismertségével szemben az ekkori viszonylagos ismeretlenségben könnyedén megtehetett

⁵¹ I went és I met sorozatok

⁵² Az I got up sorozat, melyben Kawara rögzítette majd képeslapon elküldte, hogy melyik napon mikor kelt fel egyébként is teljesen rímél Marcel Proust Az eltűnt idő nyomában című regényének kezdő mondatával, amely így hangzik: „Jó ideig korán feküdtem“

⁵³ Akárcsak Duchamp, On Kawara is gyakorló sakkozó volt.

⁵⁴ Gurinijji no hikari wo hanarete (Greenwich fényeitől távol)

⁵⁵ „A játék szabad tevékenység, a szabályok korlátain belül” Roger Callois: *Man, Play and Games*, University of Illinois Press, Urbana, 2001. 8.o. Saját fordítás

azzal, hogy eltéríti az élményvalóságot, jótékonyan hat mentális egészségünkre.⁵⁶ Ám pont azért tudja eltéríteni a valóságot, mert annak, az abban megélt reflexeknek kicsinyített, átláthatóbb, feldolgozható modellje, amelyben azok az ösztöneink és vágyaink képesek megvalósulni, énünk azon része tud kiteljesedni, amelyik a valóságban esetlegesen sérüléseket szenvedett. Anélkül, hogy elmélyednénk az esztétika, azon belül is Gadamer, a művészet mint játék elméleteiben, mégis láthatjuk, hogy valami ilyesmiről van itt szó.⁵⁷

Mielőtt nehéz lenne visszafordítani képzeletbeli csónakunkat a játépszichológia ismeretlen vizeiről, térjünk vissza On Kawara játékának konkrét elemeihez, a valóság Kawara féle modelljéhez. Az alapvető építőeleme a dátumfestményeknek, meglepő módon, a dátum, amelyik ebben az esetben interszubjektív szimbólumként működik. A dátum olyan mindenki által ismert, értett és egyezményes jel, amely a valóság egy konkrét darabjára mutat⁵⁸. Mégpedig egy adott napra. Azt már tudjuk, mit csinált On Kawara ezen a napon, de könnyen előfordulhat, hogy nekünk is van valamilyen kapcsolódásunk egy adott dátumhoz. A dátum az idő olyan nyelvi és vizuális reprezentációja, amelyik egyénileg, családirag, nemzetileg és internacionálisan is fontos jelentéssel bír.⁵⁹ Ha a jelek peirce-i osztályozását használjuk arra, hogy eldöntsük milyen típusú jel a dátum, akkor szemiotikai szempontból mondhatjuk, hogy szimbólum, vagyis ember alkotta egyezményes jel.⁶⁰

Mielőtt rátérnénk arra, hogy pontosan mit helyettesít egy jel egy reális reprezentációban, vizsgáljuk meg a jeleket, és azok közül keressünk olyanokat, amelyek a hasonlóságon alapuló képmásokkal és modellekkel szemben hitelesebben és visszakövethetőbben képesek a valóság reprezentációjára.

⁵⁶ „A játék egyfajta enklávéként funkcionál: a figyelem (vagy figyelemelterelés) terét képviseli, amely a mindennapok távol tartását szolgálja.“ Jeffrey Weiss: *“Bounded Infinity”* In: Weiss, Jeffrey (szerk.): *On Kawara - Silence*, Guggenheim Museum Publications, New York, 2015. 36.o. Saját fordítás

⁵⁷ Hans Georg Gadamer: *Igazság és módszer*, Osiris, Budapest, 2001.

⁵⁸ lásd még 27.o.

⁵⁹ például: egyénileg: születésnap, családirag: házassági évforduló, nemzetileg: nemzeti ünnepek, internacionálisan: holdrészállás

⁶⁰ A jelekről és azok Peirce féle osztályairól lásd később. C.S. Peirce: *“A jelek felosztása”*, In: Horányi Özséb-Szépe György (szerk.): *A Jel tudománya*, Gondolat, Budapest, 1975. 29.o.

A jelek

Fölemeltem az ujjam.

– Mi az? – kérdezte. – Miért mutatsz fingért?

– Ez nem finger. Ez ujj. Arról nem kell okoskodni, ami van. Az úgyis szem előtt van. Elegendő egyszerűen ujjal rámutatni.⁶¹

Az észlelés felől megközelítve a kérdést, a (vizuális) jelek azok az előre elraktározott egységek, amelyek felgyorsítják és hatékonyabbá teszik a mindennapi tárgyi világban, de a képi világban való boldogulásunkat is.⁶² Az, hogy az ember jelhasználó lény hatékonyságának egyik legfőbb eszköze. Persze a jelek nem kínálnak teljes megoldást a reprezentáció problémájára⁶³, de ha mint működőképes eszközökhöz, gyakorlati szempontból közelítünk, akkor fajtaik és működésük tágabb megismerése árnyaltabbá teheti a reprezentáció kérdését is. A jelrendszerek lehetővé teszik, hogy gyorsan lehessen az egészen egyszerű utasításokon át, akár bonyolult politikai eszméket eljuttatni képi eszközökkel a népeiséghez.⁶⁴ A szemiotika, mint valóban interdiszciplináris tudományág, mint egy közvetítő, képes a különböző tudományterületek közötti mozgásra anélkül, hogy elkötelezné magát bármelyik mellett.⁶⁵ A szemiotika nem kizárólag a vizuális jelekről szól, mégis képes tisztázni, hogy az egyes vizuális ábrázolások milyen módon kapcsolódnak az ábrázolás tárgyához. „A jel vagy helyettesítő (representamen) az, ami valamit valaki számára valamely tekintetben vagy minőségben helyettesít.“⁶⁶ C. S. Peirce definíciója azóta bizonyos részeiben meghaladottnak számít, részletessége és kíméletlen logikája mégis

⁶¹ Viktor Pelevin: *A Metamor Szent Könyve*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2006.

⁶² „A jelátvitel és a jelfordítás mindig a művészet lényegi eleme volt. A festő a fehér alap és a színes, képlékeny anyag megfelelő kombinációja révén új minőséget, képet vagy festményt hoz létre. Az író kyszámú egyezményes jelhalmoz, betűk sajátos sorozata, ismétlései által összefüggő, új jelentéssel teli művet, szöveget alkot.“ Peternák Miklós: *Steina: The Sign and the Signal (A jelek metamorfózisa)* In: *Információs társadalom*, 2009. IX. évfolyam, 1. szám

⁶³ „az értelmezés halála azt hinni, hogy csak jelek vannak, melyek elsődlegesen, eredendően, valóságosan léteznek, mint koherens, állandó, rendszerszerű lenyomatok... Az értelmezés élete ezzel szemben az, ha abban hiszünk, hogy csak értelmezések vannak” Michel Foucault: *This is not a Pipe*, University of California Press, 1983. 12.o.

⁶⁴ A kölni progresszívek idejében, az 1920-as 30-as években a népeiség bizonyos százalékban analfabéta volt, ez volt, többek közt Franz Seiwert, Bécsben pedig az Isotype, Otto Neurath és társaik motivációja a vizuális kommunikáció megújítására.

⁶⁵ Horányi Özséb és Szépe György nagyszerű bevezetője végig veszi, hogy mi és mi nem a szemiotika. Horányi Özséb-Szépe György (szerk.): *A Jel tudománya*, Gondolat, Budapest, 1975.

⁶⁶ C.S. Peirce: „*A jelek felosztása*”, In: Horányi Özséb-Szépe György (szerk.): *A Jel tudománya*, Gondolat, Budapest, 1975, 13-20. o.

az őt teszi a modern szemiotika atyjává. A peirce-i kategorizálás bonyolult és részletes (a jeleknek Peircenél tíz osztálya van, később 1906-tól pedig már hatvanhat) most elég, ha ebben a szövegben a reális reprezentáció szempontjából csupán az ikon, index, szimbólumok trichotómiájával foglalkozunk, melyet később Rosalind E. Krauss oly sikeresen alkalmazott a modern művészetre.⁶⁷ De mivel Krauss némiképp szabadon használja a peirce-i terminusokat, érdemes megismernünk az eredeti logikai felépítményt.

Peirce trichotómiákban, hármas egységekben gondolkodik, amelyek nem kizárólagos kategóriák, hanem egymásra épülő rendszerek. A felosztás a már említett definícióból indul ki, ami leegyszerűsítve így hangzik, (a jel) *helyettesít, valamit, valakinek*, tehát az első tagja mindig magából a *helyettesítőből* indul ki, a második a *tárgyból*, a harmadik pedig az *értelmezőből*⁶⁸. Pierce a jeleket először a helyettesítő természete szerint osztja fel. Eszerint a jel lehet pusztán minőség, egyszeri jel vagy valami fajta emberi megállapodás, törvény alapján létrejött, más szavakkal természetes vagy mesterséges jel. Erre épül a következő trichotómia, ami a helyettesítő és tárgya között fennálló viszonyt kategorizálja. A képi ábrázolás tekintetében ez a felosztás mutatja meg a tárgy és a reprezentáció viszonyát, tehát számunkra ez a legfontosabb. A második trichotómia: a jel lehet ikon, amely hasonlóság alapján jeleníti meg tárgyát (a képmás, a legegyszerűbb fajta jeltípus, amely mimetikusan jeleníti meg tárgyát, legyen az a tárgy valós vagy képzeletbeli⁶⁹), index, amelyben a jel a tárgy közvetlen hatására, érintkezésével jön létre (ujjlenyomat, lábnyom, keréknyom, tulajdonképpen minden nyom⁷⁰) vagy szimbólum (általánosan elfogadott törvények, eszmék, társadalmi konszenzus alapján jöhet csak létre).⁷¹ Fontos újra ismételnem, ezek nem egymást kizáró, hanem egymásra épülő kategóriák, tehát egy szimbólumként meghatározott jel tartalmazhat ikonikus és indexikus jegyeket is, ahogy az index is lehet egyszerre ikon is.

⁶⁷ Rosalind E. Krauss: *Megjegyzések az indexről*, Ex Symposion, 33-34. szám, 2000, 4-16. o.

⁶⁸ Ez a definíció Ferdinand de Saussure alaptételére épül, amely szerint a jelölő és a jelölt kettőse alkotja a jelet.

⁶⁹ Jean Baudrillard szimulákrum elméletében is fontos szerepe van a jeleknek és főleg a képmásoknak. Több másik dolgozatot töltene meg, hogy hogyan válhat hiperreálissá egy olyan jel, amelyiknek semmilyen referenciális pontja nincsen a valóságban. Lásd még: Jean Baudrillard
Baudrillard, Jean: *A szimulákrum elsőbbsége*, Testes könyv I., Dekon könyvek. 1996. Fordította Gángó Gábor

⁷⁰ A füst annak az indexe, hogy valahol tűz van.

⁷¹ Horányi: 1975. 29.o.

Lehet, hogy ez a leírás tényleg kicsit bonyolult, de a későbbiek megértéséhez ésszerűen kell tartani ezeket a kategóriákat. Azt hiszem az ikon és a szimbólum ismerős, könnyen értelmezhető fogalmak. De mi a helyzet az indexszel. A következő bekezdésben érdemes időt szánni rá, mert az index olyan jel, olyan, akár vizuális, akár nyelvi reprezentáció, amelynek nem a látvány, hanem vagy a rész-egész⁷² vagy az ok-okozati⁷³ alapú hasonlósághoz van köze.

Az indexet Peirce óta sokan sokféleképp, talán ki- és el is használták, fotó- és képzőművészeti elméletekben, és most hályogkovács módon én is csatlakozom ebbe a sorba. Az indexikusság kérdése elsősorban a fotográfia elméleteiben, abban a végtelennek tűnő vitában bukkan fel, hogy a fotó index vagy ikon vagy mindkettő.⁷⁴ A fotóelmélet indexszel kapcsolatos kérdései médiumspecifikusan rendkívül izgalmasak, de én most nem bonyolódok bele ebbe a kérdésbe, hiszen ennek a szövegnek a céljai között nem egy médium, hanem általánosan a valóság elérésének és megragadásának lehetőségei a témája, amelynek a fotó csak az egyik lehetséges médiuma.⁷⁵

Vegyük most számba az index fajtái közül néhányat, működésüket és végül egy konkrét képzőművészeti példával lehetséges megvalósulási módjait. Legérthetőbben nyelvi hasonlattal lehet elmondani néhány alapvető dolgot az indexről, hiszen általánosan a mindennapokban a személyes és a mutató névmások azok, amelyek demonstrálják működését. Már a névmásoknál is két csoportot különböztethetünk meg, a *tiszta* és a *valódi* indexet. A két működésmód közötti alapvető különbség az, hogy önmagukban vagy csak magyarázattal együtt értelmezhetően helyettesítenek-e valamit. Tiszta index az, amelyik egyenesen, közvetítő és további magyarázat nélkül mutat rá tárgyára, míg a valódi index csak a beszélő aktív referálásával tud helyettesíteni valamit. Ha azt mondom élőlőszóban valakinek: *én itt vagyok*, két indexet

⁷² Például amikor egy tömeget csak a tömeg fejeinek vagy a házakat csak a háztetők ábrázolásával mutatom meg.

⁷³ A korábban emlegetett nyomok, tűz-füst, cigarettacsikk-dohányzás.

⁷⁴ „Bár a fotografikus kép indexikus, mivel egzisztenciális kapcsolat fűzi a tárgyhöz, ikonikus is, hiszen e tárgyhöz hasonlít. Amennyiben a fotográfia és a film a nyelvhez folyamodik (vagy általa címkéződik), a szimbolikus dimenziót idézi. Érdekes megjegyezni, hogy maga Peirce is a fotográfiát elsődlegesen indexikusként jelölte meg, az ikonikus dimenziót másodlagosként alárendelte ennek.“ Mary Ann Doane: *Az indexikus és a médiumspecifikusság fogalma*, Apertúra, 2012. tavasz, Fordította Füzi Izabella <https://www.apertura.hu/2012/tavasz/doane-az-indexikus-es-a-mediumspecifikussag-fogalma/>

⁷⁵ Szilágyi Sándor részletesen tárgyalja ennek a vitának a fontos pontjait. Szilágyi Sándor: *A fotográfia (?) elméletei, Klasszikus és újabb megközelítések*, Vince Kiadó, Budapest, 2014.

is használok arra, hogy anélkül, hogy megnevezném magam és a helyszínt, mégis közvetlenül mutassak magamra és helyzetemre, míg ha azt mondom: *ez vagy az*, ha mással nem is, de mutatóujjammal ki kell egészítem verbális jeleimet.⁷⁶ Ha Henri Lefebvre gondolatmenetét követjük az index fajtáival kapcsolatban egy fokkal közelebb kerülünk a vizuális reprezentáció világához. Lefebvre ugyanis a *valódi* és a *tiszta* indexen kívül megkülönbözteti még a *közvetlen* és a *közvetett* indexet. A *közvetlen* index olyan jel, ami a tárgy közvetlen érintésével jön létre „mint a fotográfia, a lábnyom, a hőmérő higanyszálának kitágulása hő hatására, a szélkakas ide-oda forgása szél hatására“ a *közvetett* pedig absztraktabb módon, a rámutatás által van kapcsolatban a tárgyával, „mint például egy tárgyra mutató ujj vagy a mutató névmás“⁷⁷ Ez a négy vagy helyesebben inkább kétszer kettő fajta index használata abból a szempontból mindenképp érdekes, hogy megértsük, milyen módon képesek jelek, médiumtól és hasonlóságtól függetlenül reprezentálni tárgyukat. Vegyünk egy nagyon egyszerű és konkrét képzőművészeti példát.

Yanagi Yukinori hangya alapú rajzai és installációi (3. kép) az index képzőművészeti működésének állatorvosi lovai. Yanagi japán művész a Yale-en kezdett el hangyákkal együttműködve alkotni. A szóban forgó első ilyen sorozata a *Wandering Position*, 1988-ban készült. Zen-tevékenység alapú munkamódszere a következő: a kiállítótér padlójának egy részét vagy egy papírlapot L-vasakkal körbekeríti, az így kialakult falazat tetejét valamilyen, hangyák számára taszító anyaggal kezeli le,⁷⁸ majd a lezárt térben szabadon enged egy hangyát. Yanagi a hangya mögött óvatosan guggolva, kezében krétával igyekszik minél pontosabban követni és rögzíteni a láthatóan megzavarodott rovar. Az órákon át tartó hajsza végeredménye egy nagy méretű,⁷⁹ legtöbbször vörös, kacskaringós vonalokból álló krétarajz. A munkamódszer ismerete nélkül, a kiállítótérbe először belépve, első ránézésre, könnyedén kezelhetjük ezeket a rajzokat mint késői absztrakt expresszionista műveket. Ám Yanagi a képek mellé minden esetben kiállít egy monitort, amelyen a készítés kedves videója fut; a művész mellékszereplőként követi a fókusz és a kamera középpontjában rohangáló hangyát.

⁷⁶ A referálás mechanizmusa alapján az indexikusok csoportja tiszta indexikusokra (pl. én, itt, most, aktuális) és valódi demonstratívumokra (pl. ő, ez, az) osztható.“ Vecsei Zoltán: *Hogyan referál az itt és a most?*, Magyar Nyelvőr 131. évfolyam 3. szám, 342. o.

⁷⁷ Szilágyi: 2014., Fordította Szilágyi Sándor

⁷⁸ A sima citomlétől a borkősavig számos megoldás lehetséges, sajnos speciálisan az ő módszerét nem találtam meg, de talán ez most nem is lényeges,

⁷⁹ A rajzok legtöbbször 4 x 4 vagy 5 x 5 méteres négyzetek, de van 7 x 7 méteres is

Mi is történik itt, ha a jelek működésének és az indexikusság szempontjai szerint vizsgáljuk a művet? A rajz a hangya nyoma, mert bár a művész nem az állat festékbe mártásával, de mégis az ő nyomát rögzíti a képfelületen. Tehát a mű, a jelek hármass felosztása szerint index.⁸⁰ Igen ám, de *tiszta* vagy *valódi*, *közvetett* vagy *közvetlen* index? Amondó vagyok, hogy akkor biztosan *közvetlen* lenne, ha az állat lába hagyná a nyomot, de mivel a művész húzza utána, ezért ez lehet vitás kérdés. Ami bizonyos, hogy nem lehet *tiszta index*, mégpedig azért, mert ha csak a képet nézzük, kicsi az esélye, hogy vissza tudjuk fejteni tárgyát. Yanagi műve *valódi index*, hiszen a beszélőnek, tehát a művésznak referálnia kell mutatásának tárgyára, amit a videóval meg is tesz.⁸¹ Azt mondhatjuk, hogy a *Wandering Position* az indexikus jelekkel reprezentál valamit, ami egy valóságos dolog, mégpedig egy hangya és az ő viselkedése. Teszi mindezt úgy, hogy egy logikai kirakóst kiállítva kétféle jellel jellemzi tárgyát. Viszont ha a valóság megragadása a cél, akkor pont amiatt, hogy magyarázkodni kell a rámutatás tárgyával kapcsolatban, a valódi index mindig egy kicsit saját farkát kergető kutyává válik.

Az indexek közül van egy jeltípus, amelyik talán az egyik leghatékonyabban, az ikonnál, vagyis a képmásnál messzemenőkéig hatásosabban képes meggyőzni minket arról, hogy egy valóságos dolgot ábrázol, ez pedig a közvetlen index, vagyis a nyom. A lenyomatok készítésének ábrázolástörténeti hagyománya messzire nyúlik vissza. A barlangrajzok körbefestett kezeitől az összes frottázson át, Yves Klein testlenyomatain és Spoerri csapdaképein keresztül egészen Pauer Gyulán át Erdély Miklósig. Erdély találmánya, az indigórajz⁸² közvetlen index, amelyik az által, hogy az indigó mint köztes médium a tárgy, vagyis a ceruzarajz, még szűkebben az emberi mozgás és gesztusok lenyomatát örökíti meg. A kezdeti indigórajz-szerkezetek két hengeren egymásra tekereselt papír közé helyezett indigóval közvetlenül rögzítették a rajzoló mozgását és gesztusait. Majd a későbbi, *Hűség* című akciójában már nem közvetlenül egymás fölé, hanem a plafonról 5-10 centiméter távolságra helyezte el a rajzolásra használt tekerceset, az indigópapírt és a másolatot hordozó papírt. Rajzoláskor a három réteget összeérintve a rajzoló képes volt, bár nehézkesen, de használni a

⁸⁰ Nem lehet ikon, mert nem képmás, és nem lehet szimbólum, mert aligha egyezményes jele a kacskaringós vörös vonal bárminek is.

⁸¹ A videó, a fotóhoz hasonlóan képes rá, hogy *tiszta* index legyen. A tárgy, vagyis jelen esetben a hangya, fotonok segítségével nyomot hagy a filmen, és mivel rendelkezik (ahogyan a fotó is) ikonikus tulajdonságokkal, tehát képmás, képes közvetlenül megmutatni tárgyát.

⁸² 1977-től

duplikátum-gépet, amely így jelentősen érzékenyebb, lágyabb átmeneteket hozott létre a hátsó papír felületén, rögzítve immár nemcsak a papír síkján, hanem átmeneteivel és elhalványulásával a papírhoz közelítő és attól távolodó mozgások lenyomatait. Erdély saját szavaival nevezi a telexpapír (az indigó későbbi helyettese) által létrehozott munkákat, realista emberábrázolásnak.⁸³

Visszatérve On Kawara dátumfestményeihez, azt állítottam, hogy a dátumok szimbólumok, mert egy ember alkotta, közös megegyezésen alapuló jel. De érdemes őket az indexikusság szempontjából is megvizsgálnunk. Seregi Tamás gondolatmenete a Kawara művek reális reprezentációjával kapcsolatban érzékenyen mutat rá az indexikusság és azon belül is a valódi index problémás működésére. Míg Kawara más művei közvetlenül kacérkodnak a *valódi* indexszel,⁸⁴ addig a dátumfestmények egy lépéssel még tovább is mennek. Seregi érvelése így szól: „Szemiotikai nyelven úgy lehetne megfogalmazni a dolgot, hogy Kawara festményei nem indexikusak, ám nem is ikonikusak, hanem szigorúan a szimbólumok szintjén maradnak, ám ennek ellenére ugyanúgy és ugyanolyan közvetlen módon a valóságot célozzák meg, mint a fényképek, csak éppen ők valóban megcélozzák, nem pedig a befogadás közvetlenségének álmát dédelgetik. Még mindig a szemiotika nyelvén: a képek deiktikusak és nem indexikusak, ez a két dolog pedig nemcsak nem ugyanazt jelenti,⁸⁵ és nemcsak irányukban különböznek egymástól (a deixisben mi mutatunk rá valamire, az indexnél viszont a dolog érint meg minket), hanem nagyon radikális ismeretelméleti különbség is van köztük. Pontosabban, és ez a lényeg, nem ismeretelméleti, hanem ideológiai, amely ismeretelméleti köntösben lép elénk: azt próbálja elhíttetni velünk, hogy a képpel, amit itt akár a művészet szóval is lecserélhetjük, el tudjuk érni a valóságot.”⁸⁶ Bár működésüket tekintve a dátumfestmények deiktikusak, tehát irányukat tekintve rámutatnak tárgyukra, Yanagival ellentétben ezeknek a képeknek nem kell referálniuk. De pontosan miért?

⁸³ A tudat ellenmozgása, s mint ilyen, realista emberábrázolás.” Erdély Miklós: *Előadás a kiállításról. (Magnófelvétel után)* <https://artpool.hu/Bercsenyi/Erdely.html> Ugyanebben az előadásában nevezi őket 100 százalékban fölöslegesnek, korábbi részhez visszautalás.

⁸⁴ I went, I got up

⁸⁵ Itt kicsit megzavarodhatunk, hogy most akkor a deixis index vagy sem, egyáltalán mi a deixis. Eltartott egy darabig amíg kibogoztam, a deixis, nem általánosan, hanem néhány szakíró által használt kifejezés a valódi indexre. A deixis például Tátrai Szilárd szerint a valódi, tehát kontextusfüggő index. Környezetismereti analógiával, nem minden index deixis, de minden deixis index. l.m. Tátrai Szilárd: *Áttekintés a deixisről*, Magyar Nyelvőr 134. évfolyam 2. Szám

⁸⁶ Seregi: 2017. 245.

Abban az esetben, ha a képeken, az *akkor*, a *most*, vagy az *ott* személyes névmások szerepelnek, akkor bizonytalanságuk és általánosságuk miatt a *valódi* indexek közé tartoznának, és valóban pusztán diektikusan működnének. De ahogy korábban említettük a Kawara képek szimbólumokat használnak, még hozzá olyan szimbólumokat, amelyek a valóság egy nagyon konkrét darabjára, egy adatra referálnak.

Az adat

„Nem az enyém már a kezem, a lábam,
és a fejem, az is csak egy adat.”⁸⁷

A dátum adat, sőt azt is mondhatjuk, hogy a dátum a legfundamentálisabb adat az adatok közül. Ezt a kijelentést etimológiai módszerekkel könnyedén magyarázhatjuk, hiszen a dátum szó a latin datum-ból származik, amely ugyanakkor angol nyelven nem csak a date, hanem a data szó eredetije is.⁸⁸ A datum szó eredeti jelentése: adott. Tehát az adat etimológiai alapú, ám mégiscsak rendkívül költőinek mondható definíciója így hangozhatna: az adat az, ami adott.

Az adatra a XXI. században általában egyfajta digitális létezőként gondolunk, megosztása és védelme jelenleg az igazságügy, a gazdaság és szélesebb körben az egész társadalom egyik legégetőbb problémája. A Big data már lassan két évtizede tartja stabilan pozícióját a buzzwordok slágerlistájának előkelő képzeletbeli, top 10-es listáján. Ám, ahogy a big jelző is mutatja, nem maga az adat, hanem annak mennyisége az, ami felkeltette a XXI. század teoretikusainak érdeklődését. Maga az adat nem a modern kor vívmánya, hanem a valóság megörökítésének régóta jelenlévő eszköze.

A világot felfoghatjuk strukturálatlan információ végtelen áradataként, amely információ jelen van folyamatosan, akkor is ha senki éppen nem figyeli. Már ha realisták vagyunk. Szóval adott ez a rengeteg információ, amit egészen addig nem nevezünk adatnak, amíg valaki meg nem figyeli és fel nem jegyzi.⁸⁹ Lehet ez egy olyan mindennapi, automatikus gyűjtő folyamat eredménye is, mint amilyen a látás. „A szem – ahogy Goodman fogalmaz – szelektál, elutasít, diszkriminál, társít, osztályoz, elemez, szerkeszt”⁹⁰ ahogyan egy adattudós manapság a digitális adatokkal is teszi. Tehát onnantól, hogy a mindennapokban befogadom, tapasztalom az

⁸⁷ Kosztolányi Dezső: „Beírtak engem mindenféle Könyvbe”, *A bús férfi panaszzai*, Genius, Budapest, 1924

⁸⁸ Susan Stewart: “*Annal and existence*” In: Weiss, Jeffrey (szerk.): *On Kawara - Silence*, Guggenheim Museum Publications, New York, 2015. 171. o.

⁸⁹ Alberto Cairo: *The Functional Art: An Introduction to Information Graphics and Visualization*, New Riders Publishing, 2012. 29.o.

⁹⁰ Horányi: 2003. 44.o.

élményvilágot, odáig, hogy tudatosan és specifikusan gyűjtök valamiről információt, folyamatosan adatot halászok a világból.

Az adatok gyűjtésére, kategorizálása a data science, ábrázolására pedig az adatvizualizáció territórium. Az adatvizualizáció elsődleges célja, nem egy kép létrehozása, hanem az ábrázolás által lehetőséget biztosítani arra, hogy az adatokat össze tudjuk hasonlítani egymással.⁹¹ Az adat, bár a valóság méréséből és megfigyeléséből ered, legtöbb esetben vizuális forma nélküli entitás, amely természetes környezetében, a számok világában figyelhető meg. Azt, hogy hol húzódik az alkalmazott és a képzőművészeti adatvizualizáció határa nehéz lenne meghúzni.⁹² ⁹³ Magam és a reális reprezentáció módszertana szempontjából ez talán irreleváns is. Annyi különbséget azért tehetünk, hogy az adatvizualizációnak, a képzőművészettel ellentétben, nem célja sem a kép, sem valamilyen egyéb fizikai demonstráció. Eszköze természetesen, de a cél az üzenet vagy az adat további vizsgálatokat, felismeréseket eredményező megjelenítése, és semmiképpen sem egy műtárgy létrehozása.⁹⁴ Bár a pontosság és a visszakövethetőség szempontjából meghatározott követelményei érvényesek lehetnek a reális műalkotásokra is, mégis van egy nagyon fontos kritériuma, amely nem egyértelműen vagy legalábbis megkérdőjelezhetően alkalmazható a képzőművészetre. Ez pedig a hasznosság.

A hasznosság mint képzőművészeti kritérium vitatható, bár az adatokkal dolgozó, sokszor a művészet, a tudomány és a zurnalisztika határterületein mozgó alkotások erre rendre rácsafolnak.⁹⁵ Az ilyen művek viszont általában nehezen kategorizálható, a

⁹¹ „a valóság bizonyos jelenségeit és részeit láthatóvá és érthetővé tesszük; ezek közül a jelenségek közül sok sem érhető el természetesen pusztán szemmel, és sokuk még csak nem is vizuális jellegű.”
"Joan Costa: La esquemática: visualizar la información idézi Alberto Cairo: 2012. 31.o. Saját fordítás

⁹² „Az adatvizualizáció csak egy a sok fejlődő műfaj közül, amelyek jelenleg a művészet és a nem művészet határán húzódnak; vagy inkább az a terület, ahol a művészet egyszerűen irreleváns kategória”
Ian Milliss: Editorial Essay, Artlink 37/1 6.o.

⁹³ A múzeumi tér elfoglalásával vitaindító gesztus lehet a 2020 őszén megvalósult „Rejtett mintázatok” című Barabási Albert-László vezette BarabásiLab kiállítás a Ludwig Múzeumban, amely itthon az eddigi legmarkánsabban mossa el ezeket a határokat.

⁹⁴ „A vizualizáció célja a betekintés, nem a képek,” *Readings in Information Visualization: Using Vision to Think*, Stuart K. Card, Jock D. Mackinlay, Ben Shneiderman (szerk.) idézi: Cairo: 2012. 18.o. Saját fordítás

⁹⁵ „Az alak(zat) és a hozzárendelt tulajdonság, fogalom, vagy a szemléltetett működés lehet ismeretterjesztő, de lehet világnézeti meghatározottságú, vagy lehet egyszerűen „dadaista” geg is.”
Szőke Annamária: *Diagramok* In: Szőke Annamária (szerk.): *Diagram*, Artpool–Műcsarnok, Budapest, 1998. 3-34.o.

művészet határterületein mozgó kísérletek. Nézzünk meg néhány konkrét példát az adat alapú képzőművészet és a hasznosság viszonyára.

A hasznosság látszata

Janice Kerbel korai munkái főleg haszontalanságuk miatt állnak közel szívemhez. Az angol-kanadai művész 1999-es munkája a *Bank Job* (4. kép),⁹⁶ miközben ironikusan utal a pályakezdő művészek meglehetősen szűkös és kilátástalan helyzetére, egy tökéletesen megtervezett és akkoriban valószínűleg sikeresen kivitelezhető bankrablás terve. Fotókkal, térképekkel, képzeletbeli útvonalakkal. A tökéletes bankrablás tervének van egy bár képzeletbeli, mégis praktikus funkciója. Hiszen mi lehetne hasznosabb egy, a lebukást és így a büntetést elkerülő, a gyors meggazdagodás ígéretével kecsegtető modellnél? Persze, ha az egész nem lenne teljesen fiktív, hiszen mit sem ér a terv, ha a tervezőnek művészi és nem bűnözői ambíciói vannak. A siker nem is maradt el, kicsit komikus, de ez a munka hozta meg az áttörést a művész számára, akit 2015-ben Turner-díjra is jelöltek.

Másik számomra nagyon kedves alkotása a *Home fittings*⁹⁷ című nyomatsorozat, amely bizonyos magánlakások olyan pontjait vizualizálja az otthonok alaprajzain, ahol megreccsenhet alattunk a parketta, nem ejtünk árnyékot, vagy éppen a szobanövényeink számára a lehető legmegfelelőbb a fény és a huzat mértéke (5. kép). Utána olvasva kiderül, hogy Janice Kerbel ezeket a geg-szerű térképeket nem hasraütésre, hanem megfigyelések és kísérletek ismételt elvégzésével készítette.

Hasznosnak számítanak ezek a térképek? Aligha, vagyis talán egy-egy speciális érdeklődésű és helyszínen lakó ember számára, de kollektíven az egész társadalom vagy legalább a társadalom egy része számára semmire sem használhatóak. Ezeket az

⁹⁶ Janice Kerbel, *Bank Job* (detail), 1999, digital inkjet prints, black and white photographs, aerial photograph, ordnance survey map, blueprint, city map, string, pins, cork, wood, 291 x 47 in. (739 x 119 cm)

⁹⁷ Janice Kerbel, *Home Fittings*, 2003

információkat Alberto Cairo az adat vizualizáció pápája minden bizonnyal legszívesebben a „*bagatell*“ jelzővel illetné, már ha használna ilyen szavakat.⁹⁸ Viszont pontosságukkal és eszközkészletük puritánságával utalnak valamifajta funkcionális ábrára, legalábbis a hasznosság látszatát keltik, ami számomra személyesen egy nagyon fontos aspektusa ezeknek a típusú munkáknak. Legfőképp azzal, hogy formai és mediális elemeiket ennek a képzeletbeli vagy karikatúraszerű hasznosságnak rendelik alá, megfelelvén ezzel a klasszikus konceptuális művészet követelményeinek.

A tudományos haszon

Tomás Saraceno pókhálói kezdetben (6. kép)⁹⁹ Dr. Peter Jäger pókkutató professzorról és Frankfurti laboratóriumával közösen, azzal a céllal készültek, hogy hosszú idő után először, laboratóriumi körülményeknek megfelelő elszigeteltségben¹⁰⁰ tanulmányozhassák a fekete özvegy háló-rendszerének felépítését. Saraceno 2010-es installációjára teljesen reális, élethű, méretarányos modellje egy valóságos, ám természetes valóságában nehezen elérhető, vizsgálható jelenségnek. Adott tehát pókok hálója a dzsungelben, ami annyira bonyolult, és annyi minden veszi körbe, hogy lehetetlen működését megfigyelni szabad szemmel. Saraceno stúdiója lézeres tomográfal a helyszínen beszkenelte a hálót és környezetet, kinyerve ezzel a valóság egy részének immár feljegyzett adatait. Ám az így kapott adat még mindig rengeteg, a kutatás és/vagy ábrázolás szempontjából irreleváns információt tartalmaz. Tehát az alkotási folyamat következő állomása az adatok tisztítása és strukturálása. Végül marad csak a pók hálójának három dimenziós modellje, amely még így is annyira bonyolult, hogy bár nem lehetetlen, de igencsak nehézkes egy monitoron keresztül felfogni, hogy hogyan épül fel, azt pedig végképp, hogy hogyan működik a valóságban. Így végül, egy fehér szobában 3D nyomtatás segítségével újra előállítják a valós háló modelljét immár megtisztítva az értelmezést zavaró feleslegektől. Saraceno *14 billions* installációjára mondhatjuk, hogy reális reprezentáció. A valóság kusza,

⁹⁸ „A csak nyilvánvaló és triviális üzeneteket kínáló vizualizációk értéktelenek”
Cairo: 2015. 152. o. Saját fordítás

⁹⁹ 2010, 14 billions

¹⁰⁰ A white cube ebben az esetben megfeleltethető a laboratóriumnak, hiszen az őserdő kaotikus körülményeihez képest egy steril fehér szobában egészen más és nem utolsó sorban biztonságos módon lehet közel merészkedni a világ egyik legmérgesebb pókjának hálójához.

szövevényes információtengeréből feljegyzett adatok 1/1-es méretarányú modellje. Olyan modell, amelynek köszönhetően Dr. Jäger és kutatócsapata pedig, végre közvetlen közletről, kvázi laboratóriumi körülmények között vizsgálhatta a fekete özvegy bonyolult hálóját. Olyan, pókkutató körökben újdonságnak számító következtetéseket vontak le, hogy a pókok hálójából leolvasható szociális magatartásuk, magyarul egy adott pókfajon belül vannak nagyobb szociális életet élő és visszahúzódóbb pókszemélyiségek is. A művész pedig egy olyan bonyolult és mégis a valóságon alapuló kompozíciót hozott létre, amely bár nem feltétlen hordoz formai megoldásaiban, esztétikai minőségében újdonságot,¹⁰¹ mégis igazságtartama révén egy másik minőséggel egészül ki. A valóságghűséggel. Tehát mondhatjuk, hogy hasznos is, reális is.

Mi történt viszont ezután? Saraceno meglátta a kész munka formai, esztétikai értékét, és elfeledve vagy tudatosan elhagyva a reális minőséget, kisajátította a pókháló formai megoldásait, és olyan műveket hozott létre, amelyek immár a művész saját kompozíciós preferenciáira épülnek, és önkényesen formálnak a pókhálókhoz hasonló installációkat, amelyek néha galaxisok, csillagrendszerek pókhálóvá formálása,¹⁰² majd szimplán piaci megfontolásból üvegben kiállított, ékszerdobozokban árult pókhálók formájában valósultak meg. Ezek a hálós művek már nem felelnek meg a pontosság kritériumának, elmozdítva az alkotó szándékát a formai élmény és a koncepció hierarchiájának vonatkozásában. Persze az is lehetséges, hogy a valóságghűség sohasem Tomás Saraceno, hanem Dr. Jäger és csapatának szándéka volt. Ebben az esetben a hasznosság mint kritérium csupán egy kiránduló komolyságával és végig a tudomány beépített ügynökeként jelent meg a művészetben.

¹⁰¹ Érdekes, hogy akárcsak a pöttyös képnél, ennek a műnek is van több, formai megoldásaiban szinte teljesen azonos, de megközelítésében ellentétes irányú megfelelője, például a már a címével is vállaltan formalista, Sheila Pepe *Hot Mess Formalism* című 2017-es kiállítása a Phoenix Art Museumban. (7. kép)

¹⁰² Amelyik bár két reális dolgot helyeznek összefüggésbe, és akár meg is felelhetnének eddig érvelésünknek, mégis a valósághoz szinte semmilyen fogódzót nem tartalmaznak, és pusztán a forma kisajátításáról szólnak, nem is beszélve arról, hogy számomra a pókháló mint galaxis metafora kissé zavaró, nonszensz.

A társadalmi haszon

A képzőművészethez, azon belül is a realista tendenciákhoz, tradicionálisan közelebb áll a szociális igazságtalanságok feldolgozása mint a tudományos igazságoké. Ilyen társadalmi kérdésekkel foglalkozik az adatvizualizáció oknyomozó, zurnalisztikai válfajaihoz leginkább köthető képzőművészeti praxis, a tényfeltáró képzőművész.

Az oknyomozó képzőművészet az adat alapú alkotás olyan válfaja, amely csak az alkotó személyének tekintetében választható szét az zurnalisztikai értelemben vett adatvizualizációtól. Tehát abban az értelemben, hogy a művészetelmélet gyakorló képzőművészként tekint-e az alkotóra, vagy ő képzőművészként határozza-e meg magát. Ezen kívül teljesen lényegtelennek tűnhet, hogy a munka a *The Guardian* oknyomozó cikkei között vagy egy múzeumban jelenik meg, egyszerre lehet a médium újságcikk, aktivizmus vagy kiállítás, hiszen ebben az esetben a cél, az eszme, ami eszközként használja fel az adatot, az összefüggések átláthatóságának és egy konkrét üzenet eljuttatására. Ám természetesen, mint azt látni fogjuk, azért nem lényegtelen egy adat ábrázolásának sem a médiuma, sem a helyszín, ahol a néző szembetalálkozik vele. Az, hogy a pontosság és a felhasznált adatok visszakövethetősége milyen fontos kritérium a valóság megjelenítésében ezekben a munkákban tettenérhető leginkább, hiszen az igazság feltárása és a társadalmi felelősségvállalás olyan célkitűzések, amelyek nem engedik meg, hogy csak a hitelesség látszatát keltsük.

Talán a dokumentarista és társadalmi elkötelezettségű művek képviselnek a legmarkánsabban körülhatárolható egységes kategóriát az adat alapú alkotások között. Ezeknek a műveket és művészeket saját maguk is szokták *Forensic* vagy *Evidentiary Realism*nek nevezni. A realizmus elnevezés ebben az esetben inkább helytállónak tűnik, hiszen alapvető céljaiban vállaltan továbbörökítik a klasszikus realizmus témáit, a társadalom hangtalan, láthatatlan rétegeinek és a rendszerszintű igazságtalanságok reprezentációját.

Az egyik legtöbbet emlegetett, leginkább az irányzatot meghatározó munka a manhattan-i ingatlan manipulációkat felfejtő 1971-es Hans Haacke mű (*Shapolsky et*

al. *Manhattan Real Estate Holdings, A Real Time Social System, as of May 1*)(8. kép), amely nagy port kavart (utánanézni a kitiltásoknak). Haacke a mai napig olyan művész, akivel nem igazán ajánlatos ujjat húzni, kíméletlen oknyomozó munkái ,hol a regnáló kormányokat, hol a művészeti intézményrendszert veszik célba.¹⁰³

A bizonyító realizmus másik nagy ikonja, akinek halála is kellemetlen igazságügyi kérdéseket vet fel, Marc Lombardi, érzékeny, kézzel rajzolt hálózatokban jelenítette meg a 2001. szeptember 11. után tabunak számító, Bush és Bin Laden család kapcsolatát (9. kép). Lombardit nem sokkal a rajzok nyilvánosságra kerülése után holtan találták lakásában. Összeesküvés elmélet ide vagy oda, művészek és újságírók körében szinte egyöntetű az a vélekedés, hogy az ok-okozati viszony áll fenn a művész halála és a téma érzékenysége között.¹⁰⁴ A Forensic Architecture¹⁰⁵ (10. kép) csoport vagy laboratórium többször szóba került a doktori iskolában, jelen pillanatban talán az ő pusztja létezésük az egyik katalizátora a szociálisan érzékeny, a művészetet és az adat alapú reprezentációt valamifajta valóság alap megjelenítésének szándékával összekapcsoló mozgalomnak, de, hogy még időben megszakítsam a művek és művészek végtelen felsorolását, nézzünk egy konkrét művet.

Magyarországon Albert Ádám az, akivel nem érdemes ujjat húzni, ha vaj van a fejünkön. Albert munkásságának számos műve több kategóriában is tárgyalható lenne ebben a dolgozatban, gondoljunk akár kiállításainak érvelésszerű installációs összképére vagy a jelekhez és a realitáshoz fűződő viszonyára. Most mégis ebben a oknyomozó realistákról szóló fejezetben nézünk meg tőle részletesebben egy művet, mégpedig a *Keresd a kulcsot: ingatlanpanama a "a legpestibb" budapesti utcában* (12. kép) címűt. A munkának több élete van, létezik két darab vaslemezre nyomva, de létezett a Fiala Képzőművészek Stúdiója *1x1 plakát* projektjének részeként, köztéri mű formájában is, a helyszínen¹⁰⁶ tájékoztatva a lakosságot a Király utcai ingatlan

¹⁰³ „Hans Haacke műve, amely a művészeti intézmények és a jómódú jótévedők kevésbé csodálatra méltó tevékenységeinek kereszteződését dokumentálja, egyszerre ikonikus és udvariasan elhallgatott téma.“ Milliss: 2017. 8.o. Például Haacke Manet '74 című munkája, amely felfedi a kapcsolatot Manet Spárgaköteg című munkájának múzeumi megvásárlása és az egyik főtámogató náci múltja között.

¹⁰⁴ Ian Milliss: 2017. 8.o.

¹⁰⁵ Építészek, oknyomozó riporterek és vizuális művészek laza csoportja, amely katonai, állami, titkosszolgálati vagy civil bűneseteket dolgoz fel kiállításaiiban, olyan részletességgel, hogy az egy bíróságon is megállná helyét.

¹⁰⁶ Budapest, Lövölde tér, a Király utca torkolata

machinációk valós életéről. A plakát az isotype-ot¹⁰⁷ idéző ikonográfiával, oknyomozó cikkek adatai alapján felrajzolt kapcsolati hálót vizualizál. A háló különlegessége, hogy bár speciálisan két műemléképület valós korrupciós ügyeit mutatja be, mégis a nevek és az adatok lefejtésével az összefüggésrendszer és adásvételi topográfia általánossá válik. A térkép, a 2004-2010 közötti időszakban, az ismert adatok alapján, legalább még tizenhárom esetben ráillik más adásvételi ügyre is (azóta ez a szám feltehetőleg exponenciálisan emelkedett). Így olyan modellté válik, amelyből –Hornyik Sándort idézve –,így vésszesen és igen provokatívan lúgozódik ki minden politika és szociográfia. Maradnak a pusztá tények és a gazdasági szükségszerűség, mely a kapitalista rendszer elsődleges mozgatórugója – Magyarországon is.“¹⁰⁸

A nyilvánvaló adat alapú realista tulajdonságok mellett az teszi még különlegessé ezt a művet, hogy azzal, hogy az események helyszínén, szemmagasságú óriásplakátként furakodott be az emberek valóságába, egyszerre emlékműként és funkcionális útjelzőként, olyan absztrakt entitást rángatott be a tárgyi világba mint a korrupciós rendszerek bonyolult kapcsolati hálójá. A következőkben ezzel a szem elé helyezéssel, az adatok valóságba rántásával mint a reprezentáció erőttöbbletének és megközelíthetőségének fokozójával foglalkozunk.

¹⁰⁷ A már említett Otto Neurath féle úttörő vizuális jelnyelv. l.m. korábban OLDALSZÁM

¹⁰⁸ Hornyik Sándor: *A térképész tekintete, Kultúrákritikai geográfia ma Magyarországon*, Magyar Építőművészet Online, 2012.01.23.

Vissza a valóságba

„A modern és a régi idők legnagyobb szónokai előnyt kovácsoltak abból a világosságból, melyet a vizuális elemek kölcsönözhetnek mondandójuknak.”¹⁰⁹

Sugár János, az Alkotás útjában elhangzott érvelése szerint, Hans Haacke diagramjai végül attól lettek műtárgyak és nem pusztán adat vizualizációk, hogy a múzeumban megsárgultak a géppapírok, amelyekre annak idején nyomtatták őket. De elég csak az On Kawara képekre gondolnunk. Ha az adatokkal vászonra festett, jól megfogható téri dimenziókkal rendelkező tárgyak formájában és nem képernyőn keresztül találkozunk, arra is figyelmesek lehetünk, hogy az adatok ábrázolásának fokozott erőttöbbletet vagy legalábbis egy újabb fizikai életet biztosíthat, ha ezek a testetlen entitások nem csak vizualizálva, hanem a tárgyi valóságba ültetve kerülnek elénk.¹¹⁰

Had világítsam ez meg egy egyszerű anekdotával. Jó barátom már régóta érezte, hogy az életmódjából, munkájából és szokásaiból adódóan szert tett, talán az egészségesnél kicsivel nagyobb súlyfeleslegre. Az elhatározást, amely szerint rendszeres testmozgással és valamilyen étrendet átformáló önmegettartóztatással lead pár kilót, csak görgette maga előtt. Persze tudta ő, hogy körülbelül 10-15 kiló plusz zsír van a testén, de ez önmagában nem volt elég erős motiváció a változáshoz. Kicsit kiszínezve a történetet, tegyük fel, hogy háziorvosa volt az első, aki összeráncolt szemöldökkel először nevezte meg konkrét adattal, hogy hősünk testén 14 kilogramm zsír van, az egészségesnek mondható mennyiségen felül. Bár valamilyen hatást, apró, szorongató gyomorpanaszokat okozott ez a verbalizáció, de a változás még így is váratott magára. A következő lökést, bár még nem a végsőt, egy online elélő adatvizualizáció jelentette, amely egyszerű anatómiai rajzokkal szemléltette, nagy narancssárga foltokkal jelölve a körülbelül 15 kilós súlyfelesleg eloszlását az emberi testen. Bár már közel járunk a fordulóponthoz, még ez a vizualizáció is csak a lelkiismeret megpiszkálására volt elegendő. Arra viszont elegendő volt, hogy egy délelőttön, vagy délutánon (bár ez az epizód tényleg igaz, a pontos adat ismeretlen) a heti bevásárlás

¹⁰⁹ Dom Sensaric: *L' Art de peindre à lesprit*. (Paris, 1758.) Idézi Szőke Annamária: *Diagramok* In: Szőke Annamária (szerk.): *Diagram*, Artpool–Műcsarnok, Budapest, 1998. 3-34. o-

¹¹⁰ lásd még a dátumfestmények és egy dátum különbsége az objektum fizikai léte, amely persze a kézművesség általi materializáció, de maga tárgyisága miatt is erősen kapcsolódik a nézőhöz.

közben a hűtőpult előtt furcsa kísérletbe fogjon. Barátunk fogta az ötszáz grammos kiszerezésekben árusított sertészsírt és akkurátusan számolgatva egymásra helyezte a kis tömböcskéket a bevásárlókocsiban, amíg azok együttesen 15 kilogrammnyit ki nem adtak. Nem tudom ki látott már 30 tömb zsírt, de én, saját kezűleg is elvégezve a kísérletet megdöbbenve néztem, immár ilyen szemmel a zsírhalmot. Ennyi zsír rengeteg, megdöbbenően sok és ráadásul nehéz, sikamlós tömbökből egymásra rakva kellően émelyítő ahhoz, hogy az ember elég nagy lökést kapjon a fogyókúrához. Mi történt itt, ha kicsit kevésbé mesélősen fogalmazunk és az erőssorrend szerint figyeljük meg, ahogy egy pusztán információ fokozatosan testet ölt előttünk. A kezdetben strukturálatlan információt megmérjük, számadatot és mértékegységet rendelünk hozzá, majd feljegyezzük. Először az orvos által verbalizálva, majd képen vizualizálva és végül teljes valójában berángatva a fizikai valóságba. Mondhatjuk úgy is, hogy materializáljuk vagy fizikalizáljuk. Ezzel az aktussal az információ, nem csak erő- de értelem többletet is nyer, olyan oldalát mutatja meg, ami addig rejtve maradt.¹¹¹

Az adatok valós fizikai világban történő megjelenítésének mára külön neve van, fizikai adatvizualizációnak vagy kicsit nyakatekertebben adat fizikalizációnak nevezik. Széchenyi-Nagy Lóránd és Szekeres Ágnes¹¹² közös munkája az Ekliptika síkja (14. kép) a képzőművészet területe felől megközelített adat fizikalizáció általam nagyon nagyra tartott példája. 2018-ban a Labor galériában kiállított installáció¹¹³ tulajdonképpen egy szerkezet, amelyik egy síkot vetít lézerrel a galéria terébe. Ez a sík folyamatosan mozogva követi azt a valós síkot, amelyen a naprendszer bolygói és összes anyagának kilencvenkilenc százaléka található és ezzel megjeleníti a galéria terének viszonyát a sík éppen aktuális helyzetéhez képest. Csillagászati adatokkal dolgozik, nagyléptékű és mennyiségű adatot jelenít meg egy olyan modellben, amelyik emberi léptékű és a néző számára befogadható. Az egyszeri megfigyelő számára már a bolygónk gömb dimenziója is nehezen megfigyelhető szabad szemmel¹¹⁴ ám a föld naprendszerhez viszonyított pozíciójának befogadása csak modellek alapján lehetséges. A naprendszer modellje az egyik legrégebbi ember alkotta modell, amely arra szolgál, hogy a megismert adatok alapján képesek legyünk

¹¹¹ Angol nyelvterületen az *értem* kifejezés helyes fordítása *I see*, tehát tükörfordításban *látom*.

¹¹² Implausible Works kollektíva

¹¹³ Salamon Júlia: *Elnyújtott konstelláció, Csillag-tér*, Balkon, 2020/ 7, 8. 24-26.

¹¹⁴ Bár nem lehetetlen, tavaknál, tengereknél és magas hegységekben.

legalább részben felfogni azt a kozmikus teret, amelyet saját bolygónknál tágabb értelemben otthonunknak tekinthetünk. A geocentrikus világgép is egy ilyen modell volt, amelyet aztán leváltott a megfigyeléseinek jobban megfelelő heliocentrikus világgép modellje. Ma már minden kisiskolás tankönyv rendelkezik a naprendszer viszonylag¹¹⁵ pontos modelljének vizualizációjával. Egyes felszereltebb hazai tantermekben, de a nyugati oktatásban rendszeresen megtalálhatjuk a naprendszer fizikai modelljét is. A kortól függetlenül akárhányszor tekintünk ezekre a modellekre eluralkodik rajtunk egy olyan kozmikus megértés és a világ olyan lenyűgöző léptékének felfogása, amelyre a hétköznapokban csak ritkán gondolunk, amikor a térben igyekszünk megtalálni saját helyünket.¹¹⁶ Az Implausible Works szerkezete az ekliptikus síkot úgy vizualizálva, sőt materializálva helyezi elénk, hogy az a saját terünkbe furakodva már-már szédítően mutatja meg a tér egy meghatározó, azt is mondhatnánk, hogy alapsíkjához képesti helyzetünket. Furcsa látni magunkat ferdén állni a naprendszer padlóján.

A tárgy maga

Erdély Miklós *Isméltélméleti tézisek és Azonosságelméleti vizsgálatok* című írásaiban és egész életművében kering az azonosság, a hitelesség és az ábrázolás kérdései körül. Fotótriptichonjai, amelyek eredetiből, másolatból és egy duplikátumból állnak egészen hasonló ismeretelméleti kérdéseket feszegetnek mint a klasszikus konceptuális művészet fő műve, Joseph Kossuth *Egy és három szék* (16. kép) című munkája, amely alapján egy újabb módszert felvehetünk a reális képzőművészet lehetőségei közé. A cím és a mű között látszólag ellentmondás feszül, hiszen egy széket, az eredetit és két különböző eszközzel élő ábrázolását, egy szöveges leírást (nyelvi) és egy fotót (képi) láthatunk a falhoz állított szék mellett. Kossuth műve pontosan a reprezentációról szól, ami már a címe és a mű között fennálló látszólagos paradoxonnal tisztázza, hogy magát az eredetit is

¹¹⁵ Viszonylag, hiszen a bolygók egymáshoz képesti nagyságát és távolságát a léptékek hihetetlen nagysága miatt el kell torzítani, ahhoz hogy úgy férjenek bele egy tankönyv ábrájába, hogy a Földet jelölő ikon ne legyen láthatatlanul apró.

¹¹⁶ Kicsit hasonlít a testünkről alkotott mindennapi percepciónkra, amelyet egyértelműnek veszünk, és csak ritkán, főleg baj vagy betegség esetén észlelünk a maga fizikai realitásában. Egyszerűen sokkal hatékonyabb, ha bizonyos magától értetődő elemeket nem detektálunk folyton, és tudunk figyelni az akadályokra és új ingerekre információra a mindennapokban.

reprezentációnak tekinti.¹¹⁷ Ezzel elérkeztünk a reális reprezentáció általam utolsónak bemutatott lehetőségéhez, ez pedig az, amikor nem különböző modellekkel vagy jelekkel: képmással, indexszel vagy szimbólummal, hanem saját magával az eredetivel „jelenítjük meg“ a valóságot.

A ready-made intézményekkel és a pop art fogyasztói társadalommal szemben felállított kritikai magatartása mellett, ha a reprezentáció felől közelítjük meg őket,¹¹⁸ realista művészetként is értelmezhetőek. Ahogy Beke László fogalmaz: „már az eredeti pop art is jellegzetesen *ready-made* felfogás, azt részesíti előnyben, amit talál, szemben azzal, amit kitalálna“¹¹⁹ Ha nem a kritikai vagy éppen a művészetfilozófia,¹²⁰ hanem a reprezentáció felől mint módszer felől közelítjük meg a ready-made-et és a pop artot, azt láthatjuk, hogy azzal, hogy nem ábrázoljuk a valóság egy részletét, hanem egyszerűen kisajátítva, meglopva azt saját érvelésünk, logikánk vagy bármilyen művészi szándékunk számára képesek vagyunk teljesen reális műtárgyat létrehozni. Azt hiszem, ezt különösebben nem is érdemes tovább ragoznom. Emblematikus, valóságot megcélzó, felmutató, a mindennapi rögválóság líraiságára rámutató és mindezeket, úgy is mondhatnám egy az egyes méretben reprezentáló mű Szentjóbby Tamás *Hűlő víz* (17. kép) című munkája. A magyar fluxus és konceptuális művészet korai darabja, amely egy patikaüvegből és a benne lévő meleg vízből áll. A *Hűlő víz* és a ready-made alapú munkák lehetnének a viszonylag friss, új realista filozófiának, az OOO-nak vagyis az objektum orientált ontológiának címetárgyai. Ahogy a nevéből is kitűnik, az OOO a tárgyak szemszögéből igyekszik megközelíteni realizmust és legitimizálni az objektumok emberi tudattól független létezését. Fischer Judit remek példáját átfogalmazva¹²¹, a víz akkor is hűl a múzeumban, ha az már bezárt, és az ember már nem figyelheti meg. Ugyanakkor egyrészt azért, mert a *Hűlő víz* készítésének pillanatában még nem létezett az OOO, semmiképpen nem szabad azt a hibát elkövetnünk, hogy kizárólag eszerint értelmezzük. A korszak művészeit talán

¹¹⁷ Lásd még Seregi: 2017. 236. o.

¹¹⁸ Beke 192.o

¹¹⁹ Beke 192.o

¹²⁰ Baudrillard, Deleuze, Hal Foster

¹²¹ „A lezuhanó fa akkor is ad hangot az erdőben, ha emberi fül nem hallja.” Fischer Judit: *Azonosítatlan Repülő Tárgyak*, DLA értekezés, MKE, 2017. 37.o.

inkább az akkor kortársnak számító Schrödinger elméletei szerint úgy fogalmazták volna meg ezt a mondatot: nem tudhatjuk, hogy a víz hűl-e, akkor is, ha éppen nem mérjük meg a hőmérsékletet. A ready-made és az O.O.O. kapcsolata messzire vezet és külön dolgozatot érdemel, így talán rövid említése ennek a szövegnek is megfelelő végpontként szolgál, amely egyben képes kijelölni lehetséges jövőbeli irányokat is.

Összegzés

A Duna mellett lakom, szeretek kacsázni. Kiválasztani a megfelelő formájú és súlyú kavicsot, majd kellő lendülettel elhajítva, minél többször érinteni a vízfelszínt és minél messzebbre jutni. A dolgozatom hasonlóképpen képzelem el. Nagy lendülettel hajítottam el a helyesnek tűnő irányba, és néhányszor érintettem egy hatalmas víztömeg felszínét, amelyről újra lendületet véve pattantam tovább a következő érintkezési ponthoz, hogy végül egy bizonyos távolságban elmerüljek.

Kiindultam egy elsőre absztraktnak tűnő kép realitásának felismeréséből, hogy képes legyek valamilyen módon meghaladni a saját fejemben is gátként létező mimetikus ábrázolás követelményét. Igyekeztem módszertani szempontból megközelíteni a reális ábrázolás kérdését és olyan alkotói stratégiában, reprezentációs eszközökben elmélyedni és ezek közül olyanokkal foglalkozni, amelyek, akár csak az első ránézésre absztraktnak tűnő pöttyös képek, nem egyértelmű, de mégis hatékony eszközei lehetnek a realitás megragadásának.

Ezek a módszerek, bár viszonylag rövid és gyors kacsázással csupán négy helyen érintették a vízfelszínt, számomra, bár kicsit görbén, de mégis könnyedén, egyértelműen jelenítenek meg egy útvonalat. A saját esztétikai preferenciánkat korlátozó, megzabolázó algoritmikus, konceptuális módszer meghatározása, amely az alkotás újfajta, felfedezéshez vagy alkímiához hasonló élményével kecsegteti az alkotót. Azok a rámutatással és a nyomhagyással működő jeltípusok, amelyekben a valóság *tiszta, valódi, közvetlen* vagy *közvetett* érintésének gesztusával hozzák létre reprezentációjukat. Az adatok, amelyek saját pontosságukkal és kérlelhetetlenségükkel határozzák meg a formát, amelyben visszatérve a fizikai valóságba képesek igaz és ellenőrizhető állításokat tenni egészen bonyolult és absztrakt folyamatokról. Végül pedig maguk a tárgyak, amelyeket nem fenyeget a valótlan látzata, hiszen eleve a valóságból kölcsönöztük őket.

A dolgozatom hasznosságát csak saját művészeti kutatásom szempontjából tudom megítélni, amelyik a kacsakővel ellentétben eléggé lassú mozgást végez, el-elidőzve egyes érintkezési pontokon.

Irodalomjegyzék

- Almási Miklós: *Anti-esztétika Séták a művészetfilozófiák labirintusában*, T-Twins, Lukács Archívum, 1992.
- Anderson, Benedict: *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, London, 1983.
- Arnheim, Rudolf: *A vizuális élmény*. Gondolat, Budapest, 1979. Fordította Szili József, Tellér Gyula
- Bacsó Béla: *Az ikonikus differencia hermeneutikai jelentősége*, Alföld 66. Évf. 11. Sz (2016. november) 72. o.
- Baudrillard, Jean: *A szimulákum elsőbbsége*, Testes könyv I., Dekon könyvek. 1996. Fordította Gángó Gábor
- Beke László: "Értelmetlen realizmus" In: *Művészet/elmélet*, Balassi Kiadó-BAE Tartóshullám-Intermedia, Budapest, 1994. 192.o.
- Cairo, Alberto: *The Functional Art: An Introduction to Information Graphics and Visualization*, New Riders Publishing, 2012.
- Cairo, Alberto: *The Truthful Art: Data, Charts, and Maps for Communication*, Pearson Education, 2015.
- Callois, Roger: *Man, Play and Games*, University of Illinois Press, Urbana, 2001.
- Camus, Albert: "A művész és kora" In: Köpeczi Béla (szerk.): *Az egzisztencializmus*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1972.
- Doane, Mary Ann: *Az indexikus és a médiumspecifikusság fogalma*, Apertúra, 2012. tavasz, Fordította Füzi Izabella
<https://www.apertura.hu/2012/tavasz/doane-az-indexikus-es-a-mediumspecifikussag-fogalma/>
- Dr. Buda Béla: *Empátia - A beleélés lélektana*, L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2012.
- Erdély Miklós: *Előadás a kiállításról. (Magnófelvétel után)*
<https://artpool.hu/Bercsenyi/Erdely.html>
- Fischer Judit: *Azonosítatlan Repülő Tárgyak*, DLA értekezés, MKE, 2017.
- Flusser, Vilém: *A fotográfia filozófiája*, Tartós Hullám – Belvedere – ELTE BTK, Budapest, 1990. 23. o. Fordította Veress Panka, Sebesi István
- Foster, Hal: *The Return of the Real, The Avant-Garde at the End of the Century*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1996.

- Foucault, Michel: *This is not a Pipe*, University of California Press, 1983.
- Gadamer, Hans Georg: *Igazság és módszer*, Osiris, Budapest, 2001. Fordította Bonyhai Gábor
- Geertz, Clifford: „A művészet mint kulturális rendszer” In: *Az értelmezés hatalma: antropológiai írások*, Osiris, Budapest, 2001.
- Gombrich, E. H.: *Művészet és illúzió*, Gondolat, Budapest, 1972.
- Goodman, Nelson: “Az újraalkotott valóságról és a képek hangjairól” In: Horányi Özséb (szerk.): *A sokarcú kép. Válogatott tanulmányok a képek logikájáról*, Typotex, Budapest, 2003. 47. o. Fordította: Habermann M. Gusztáv
- Groys, Boris: *Towards the new realism*, E-flux Journal No.77. 2016.
- Halpern, Nathaniel, Hawley, Noah: *Legion, Chapter 10*. 2018.
- Hawking, Stephen, Mlodinow, Leonard: *A nagy terv*, Akkord Kiadó Kft, Budapest, 2011. Fordította Dr. Both Előd
- Horányi Özséb-Szépe György (szerk.): *A Jel tudománya*, Gondolat, Budapest, 1975.
- Hornyik Sándor: *A térképész tekintete, Kultúrakritikai geográfia ma Magyarországon*, Magyar Építőművészet Online, 2012.01.23
- Huth Július: *Absztrakcióról és realizmusról*, Artmagazin Online, 2017.07.15.
<https://artportal.hu/magazin/absztrakciorol-es-realizmusrol-abstract-hungary-g-raz/>
- Hyman, John: *The objective eye*, The University of Chicago Press, Chicago, 2006.
- Kahnemann, Daniel: *Gyors és lassú gondolkodás*, Hvg Könyvek kiadó, Budapest, 2013.
- Király Ildikó, Szalay Ágnes, Gergely György: *Mit utánzunk és miért: a vak mimikritól a belátásos utánzásig*, Magyar Tudomány 2003/8
- Kosztolányi Dezső: „Beírtak engem mindenféle Könyvbe”, *A bús férfi panaszai*, Genius, Budapest, 1924
- Krauss, Rosalind E. : *Megjegyzések az indexről*, Ex Symposion, 33-34. szám, 2000, 4-16. o.
- LeWitt, Sol: *Paragraphs on conceptual Art*, Artforum, 1967.
- Luhmann, Niklas: *Art as a Social System*, Stanford University Press, Stanford, 2000.
- Milliss, Ian : *Editorial Essay*, Artlink 37/1, 2017.

- Nietzsche, Friedrich: "A nem-morálisan felfogott igazságról és hazugságról" In: Athenaeum, 1992. (I/3.) 12-13.o. Fordította Tatár Sándor
- Panofsky, Erwin: "A perspektíva mint szimbolikus forma" In: *Jelentés a vizuális művészetekben* Gondolat, Budapest, 1984. 172-173. o. Fordította Tellér Gyula
- Pelevin, Viktor: *A Metamor Szent Könyve*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2006.
- Peternák Miklós: *Steina: The Sign and the Signal (A jelek metamorfózisa)* In: *Információs társadalom*, 2009. IX. évfolyam, 1. Szám
- Salamon Júlia: *Elnyújtott konstelláció, Csillag-tér*, Balkon, 2020/ 7, 8. 24-26.
- Seregi Tamás: *Művészet és esztétika*, Tiszatáj könyvek, Szeged, 2017.
- Shinya Yamamoto, Tatyana Humle, Masayuki Tanaka: *Basis for Cumulative Cultural Evolution in Chimpanzees*, Plos One Magazine, 2013.
<https://doi.org/10.1371/journal.pone.0055768>
- Swanson, Gene: *What is pop art?* Art News, New York, November 1963.
- Szerdahelyi István: *A nagy realizmusától a realizmusig*, Irodalomtörténeti Közlemények, 84. évfolyam 2. sz. 1980.
- Szilágyi Sándor: *A fotográfia (?) elméletei, Klasszikus és újabb megközelítések*, Vince Kiadó, Budapest, 2014.
- Szőke Annamária (szerk.): *Diagram*, Artpool–Műcsarnok, Budapest, 1998.
- Tatarkiewicz, Władysław. *Az esztétika alapfogalmai*, Kossuth Kiadó, Budapest, 2000.
Fordította Sajó Sándor
- Tátrai Szilárd: *Áttekintés a deixisről*, Magyar Nyelvőr 134. évfolyam 2. Szám
- Tietz, Sarah: *Hyman on Realism in Art*, online publikált tanulmány URL:
https://www.academia.edu/3426914/Hyman_on_Realism_in_Art
- Vecsei Zoltán: *Hogyan referál az itt és a most?*, Magyar Nyelvőr 131. évfolyam 3. Szám
- Wäspe, Roland: "On the Way: 1964 Paris New York" in: Wäspe, Roland (szerk.): *On Kawara: Paris-New York Drawings*, Saint Gallen, Svájc, Kusntverein St. Gallen, 1997, 15.o.
- Weiss, Jeffrey (szerk.): *On Kawara - Silence*, Guggenheim Museum Publications, New York, 2015.