Kecskés Péter

ABSZTRAKCIÓ, RELIGIO, TRADÍCIÓ, IMAGINÁCIÓ

ROMANTIKUS TEOESZTÉTIKA

„A művészeti szépség ugyanis a szellemből született és újjászületett szépség, s amennyivel a szellem és termékei magasabbrendűek, mint a természet jelenségei, annyival magasabbrendű a művészeti szép a természet szépségénél."

G. W. F. Hegel

A MODERNITÁS PROJEKTJE történetileg/művészettörténetileg a reneszánsztól/későközépkortól vagy a romantikától eredeztethető. Kiindulópontul a „jénai kört" választjuk, mert itt érhető tetten leginkább az az áramlat, mely meghatározó lesz a modern absztrakció számára is, és alapvető fontosságú az imagináció filozófiája számára. Először Schleiermacher vallásos-esztétikai belátására hivatkozunk, melyben a „közvetlen tudat" egysége – mely megelőzi az intuíciót – religiózus-művészi szinten realizálódik. Az „univerzum harmóniája" maga az *„örök művészet műve"*.[1] Ezzel nemcsak Isten immanentális jelenlétét tételezi, hanem rámutat a vallásos intuíció esztétikai vonatkozásaira is, melyben Isten és ember az imagináció kreatív aktusán keresztül találkozik. Schleiermacher három fázist tételez az imagináció vonatkozásában, mely majd Hegel filozófiájában tér vissza (de mindenképpen kiemelendő, hogy Kant volt az, aki először értelmezte át az imaginációt), és mint köztes funkció fontos szerepet játszik egész rendszere szempontjából. Kifejezetten hangsúlyozza az imagináció művészeti, kreatív oldalát, mellyel előkészíti a romantikus esztétika és művészetelmélet fordulatát. Nála az imagináció a szintézisteremtő képességben jelentkezik, áthidalva a szubjektív és objektív tapasztalást, ezért transzcendens funkcióval is rendelkezik. Kantnál háromrétű az imagináció szerepe; az imagináció itt is az objektum és szubjektum előttese; a tapasztalás és megértés előfeltételeként „tudattalanul", a „hátunk mögött" tevékenykedik és megalapozza a tudást.[2] Ez az eredeti egység, amellyel már megelőlegezi Schelling *Indifferentzpunkt*ját, és lehetővé teszi, hogy átkeljünk az *abyssos*-on a szimbólum segítségével, mely alapvetően imaginális természetű.[3] A szimbólum maga is művészi jellegű, hiszen belső teleológiával rendelkezik, ahogy az élőlények; és ez a művészet egyik legfontosabb sajátossága, hiszen ezáltal autonóm, áthidalja, kibékíti a szubjektum–objektum kettősségét és ezzel eljut a művészi géniusz tételezéséhez. Ennek révén visszajutunk a reneszánsz géniusz-értelmezéshez, melyben a művészi autonómia, ihletettség hitelesíti az imaginációt, megelőlegezve a modern szubjektivitás világát.[4] Azon szépség imaginatív meglátása, mely már nem formális esztétikai síkon történik, a fenséges közelében van, az *abyssos* túlsó oldalán és a végtelennel érintkezik. A végtelen viszont isteni jelző a romantika világában, így az imagináció fázisa joggal érintkezik a vallásossal és a transzcendenssel. A művészet öntartalmazkodó totalitása, önreferencialitása pont a határon helyezkedik el, mely definiálja a műalkotást és annak belső teleológiai dinamizmusát. A megjeleníthető

határán ott van a megjeleníthetetlen. A szépségen túl, a határon megjelenik a fenséges, mely megbontja az emberi lehatárolt esztétikumot és megnyitja az utat az istenihez.

Schelling rendszerében a szépség ténylegesen a valóság eredeti esszenciáját alkotja.[5] Számára a lét valódi identitásához vezető intuíció, mely az objektív és szubjektív oldalt átfogja, esztétikai jellegű. A filozófiai reflexió a művészet és vallás közös gyökerét tárja fel; a művészet primér formájában az abszolútum esszenciális létét villantja fel, mely Isten *speculum*a. Ezzel együtt Schelling abszolút idealizmusa egyfajta abszolút visszatérést is jelent, melyen keresztül az *arkhé* eléréséhez nem egy schilleri vagy hegeli történelembe vetettség és progresszió szükségeltetik, hanem egy metafizikai redukció szükséges. Az *Indifferentzpunkt*hoz a művészeten keresztül vezet az út; az ideális és reális indifferenciája az ideális világban a művészeten keresztül válik manifeszttté. *„A művészet ugyanis magábanvalóan sem nem puszta cselekvés, sem nem puszta tudás, hanem olyan cselekvés, amelyet átitatott a tudomány és megfordítva, olyan tudás, amely cselekvéssé vált, azaz a művészet a kettő indifferenciája."*[6] A schellingi szépségfelfogásban a szabadság és szükségszerűség abszolút szintézise valósul meg; a szépség egyesíti a valóságost és az ideálist a tükörképben *(Gegenbild)*.[7] A művész ezen a reflexív képi szinten demiurgikus képe a teremtőnek, aki az *Urbild* (archetípus) szintjén teremt. Szemlélete immanentálisnak mondható, és ez a tény a nyugati teoesztétika szempontjából döntő fontosságú lesz, akkor is, ha nincsen szó történelmi szükségszerűségről vagy pszeudomessianisztikus időfelfogásról. Különösen fontos, hogy a metafizikai-esztétikai kibontakozást a mitológián keresztül írja le, mely párhuzamba állítható a műalkotás öntartalmazkodó, *l'art pour l'art* jellegével, hiszen az istenalakok lehatároltsága sokszor a principiális végtelen szimbolikus alakba öltöztetése. Szellemtörténetileg fontos megjegyezni, hogy Schelling esetében már az 1800-as évek elején – Franz von Baader hatására – Jacob Böhme ezoterikus-misztikus-teozófikus kereszténység-értelmezése is beépül filozófiájába.

Hegel továbbgondolja a schellingi művészetértelmezést; nála a filozófiának esztétikai jellegűnek, a művészetnek filozófiainak kell lennie. A „Német idealizmus legkorábbi szisztematikus programja" szerint – melyet lehet, hogy Schelling Hölderlin közreműködésével írt – *„a szellem filozófiája esztétikai filozófia"*.[8] A művészeti kreativitásban először a külsődleges látvány belsővé fordul és az esszencia megjelenítésévé válik.[9] A művészet és a filozófia tükrében *(speculum)*, tükörképében realizálódik az Én. A mű mintegy maga fölé utal, és mintegy az ideák tükröződő képeként reálissá válik az ideális. Hegel számára a művészet története (is) egy hármas mozgás szerint halad; a szimbolikus művészetre bár az absztrakció jellemző, túlságosan is formátlan és univerzális, míg a klasszikus művészet túlságosan partikuláris és formához kötött. A megoldást/szintézist a romantikus művészet jelenti, melyben a vallásos megfelelőképpen válik reprezentálhatóvá és átélhetővé a keresztény Szentháromságon keresztül. Hegel elismeri, hogy hármas filozófiai struktúrájának közvetlen előzménye a böhmei teozófia. Az univerzális és partikuláris/individuális problémája is megoldódik a keresztény abszolút személy valóságában, ahol a Fiú és Atya egyek a Szent

„A művészeti szinttől így eljutunk a vallásos szintig, majd a filozófiai reflexióban értékelődik át a folyamat, ahol is az először lehatárolt, majd transzparens öntudat ráébred saját univerzális jellegére a filozófián keresztül."

Szellem segítségével.[10] A művészeti szinttől így eljutunk a vallásos szintig, majd a filozófiai reflexióban értékelődik át a folyamat, ahol az először lehatárolt, majd transzparens öntudat ráébred saját univerzális jellegére a filozófián keresztül. Ez mind a művészet, mind a vallás meghaladása; az abszolút vallási szinten a Krisztussal való azonosság közvetlenül megvalósul az emberi és immanens szinten (is). Hegel esztétikájában a tudás és reflexió megszabadító, hiszen a tudáson keresztül valósul meg, ráadásul immanens módon. A Királyság kapuja – úgy tűnik – a történetben résnyire kinyílhat.

A MODERN ABSZTRAKCIÓ EREDETÉNÉL

„Ha nem ábrázoljuk a dolgokat,
akkor marad hely az Isten számára."
Piet Mondrian

A huszadik század eleji absztrakció egyértelműen épít a böhmei teozófia által inspirált romantikus teoesztétikára. Böhménél nagyon fontos szerep jut az illusztrációknak; a modern absztrakció előképét láthatjuk mindebben. A modernitás türelmetlen immanentális-prezenciális közvetlenségigénye tükröződik Kandinszkij, Malevics, Mondrian vagy akár Reinhardt és Rothko festészetében. Ezen művészek ráadásul közvetlenül a modern teozófia és/vagy antropozófia, ezoterikus hagyományok (kabbala) vagy szakrális/religiózus törekvések által inspiráltak. Maga a teozófia szó Dionüsziosznál szerepel először, majd a későbbiekben a reneszánsz neoplatonizáló perenniális filozófiájában kerül előtérbe, melynek esztétikai-művészeti vonatkozásai közismertek. A helyzet ebben az esetben a tételes vallásosság háttérbe szorulásával és a filozófiai megközelítés inadekváttá válásával is összefügg; a művészet szótériológikus kiemeltsége egyre hangsúlyosabbá vált. Nem véletlen, hogy a modern absztrakció éles váltást jelent akár az őt közvetlenül megelőző kubizmussal szemben is, hiszen nem arról van szó, hogy a külsődleges, ábrázoló formát más felfogásban vetítse a vászonra, hanem hogy a belső vízióban jelentkező látványt fordítsa át egy annak megfelelő festői nyelvezetre. Már a 19. század végén megjelenik az absztrakció igénye elméleti szinten; Gauguin 1888-ban azt írja egyik levelében, hogy *„A MŰVÉSZET ABSZTRAKCIÓ"*, és *„teremteni – ahogy isteni mesterünk – az egyetlen út az Istenhez való felemelkedéshez"*. Történetileg az első konkrét példa az absztrakt, automatikus rajzok[11] tekintetében Georghiana Houghton, aki az 1860-as években spiritiszta absztrakciókat készített. Őt követi a svéd Hilma af Klint, hiszen ő már Kandinszkij nevezetes első absztrakt akvarellje előtt, a századfordulón tiszta absztrakt festményeket készített a Teozófiai Társaság eszmerendszerére építve. Később a steineri antropozófia is nagy hatással volt rá, maga Steiner viszont nem volt jó véleménnyel a művésznőről. A modern teozófia számos művészre hatást gyakorolt, és érdemes megjegyezni, hogy gondolatköre alapvetően nem áll távol a német idealizmustól, csak az ind-hindú filozófia *májá*-elmélete kevesebb hangsúlyt fektet az immanentális arculatra. Természetesen a teozófia és az antropozófia jellegzetesen modern képződmények, a szekularizációs érme másik oldalát képviselik, melyen megjelenik az álbeavatás, egyes esetekben az ellenbeavatás is. Steiner is először a teozófia proponense volt, majd később megalapítja saját iskoláját, amely – bár épít a goethei, böhmei és romantikus hagyományra – szellemi szempontból egy félrevezető rendszer, mely különösképpen éppen képzőművészeti aspektusában vitatható. Jellegzetesen valláspótló, pszeudo-tudományosan okkult rendszerről van szó, mely nagyban nélkülözi a filozófiát. Számos okkult szintről és megköze-

lítésről beszél, azonban lényegi belátásokat nem nyújt. További probléma, hogy Steiner több igen kétes mazonikus és pszeudo-mazonikus szervezetnek a tagja volt, ami sokat elárul törekvéseinek hitelességéről. Blavatsky teozófiája inkább az indiai tanok pop-feldolgozásának tekinthető; az is intő jel kellene, hogy legyen, hogy a társaságban erőteljesen képviseltették magukat feministák, kommunisták, szocialisták. Steiner rendszere egy a teozófiánál okkultisztikusabb megközelítés; a mágikus mazonéria hatása is érezhető rajta, ámde valódi metafizikai háttér nélkül. Kozmológiai szinten számos rejtett világgal számol, valódi beavatási szintek nélkül, helyette egy álbeavatási[12] utat sejtet.

Magyarországon először Hamvas Béla reflektált az absztrakt törekvésekre tradicionális szempontok szerint. A negyvenes években Kemény Katalinnal írt *Forradalom a művészetben* című kötetében és a „Jantra és absztrakció. Lossonczy Tamás képei" című írásában kiemeli az absztrakció elsődlegességét a tradicionális művészetekben.[13] A szakrális, meditációra készített indiai *jantra*-képek az adott istenséggel való egyesülést segítik elő. Hivatkozik a romantika hagyományára építkező Rudolf Otto *tremendum*-értelmezésére is, és kiemeli az akkori kortárs magyar absztrakt festők munkásságát, szemben a francia formalista törekvésekkel. Molnár Sándor egész munkásságát Hamvas ihlette, a „festő-jóga" alkémisztikus transzformációja és fázisai részben követik a hamvasi alkímia-értelmezést. Az már más kérdés, hogy mennyiben sikerült beteljesítenie a programban leírtakat, ahogy az is, hogy akik Hamvasra hivatkoztak művészetükkel kapcsolatban, mennyiben hűek a hamvasi elvekhez, és hogy nagyon is megkérdőjelezhető művészi színvonalat képviselnek. A kép mint meditációs objektum több helyen felbukkan a hamvasi életműben; ehelyütt fontos megemlíteni *Mágia szutra* című írását, melyben a szakrális, mágikus és beavatási imaginalizmusokat tárgyalja. Jacob Böhme misztikus és religiózus meglátásaira is épít, valamint a vizionárius hagyomány mibenlétét járja körül. A későbbiekben a hamvasi képfelfogás nagy hatással lesz a magyar absztrakt és neoavantgárd művészekre.[14] A Királyság bennetek van.

Kandinszkij és az „első" absztrakt festmény

„Minden festmény absztrakt."
El Kazovszkij

Kandinszkij azért lehet kiindulópontunk a modern absztrakció útján, mert művészetében ő szakított a legkövetkezetesebben az elvonatkoztatás útján a külsődleges-ábrázoló metódusokkal és helyükre a fenomének belső életét leképző, a láthatatlanra érzékeny, a tárgyi világtól mentes látomásokat is felmutatni képes világot nyit meg. Kandinszkij szerint a festményt alkotó elemek – formák és színek – láthatatlanok, mégis egységben léteznek. Ezt egy paradox, ámde ezoterikus tanokra rímelő módon azzal igazolja, hogy a komponenseknek külső és belső oldala, élete van, külső és belső módon is megjelenhetnek, okkultálódhatnak és manifesztálódhatnak. Kandinszkij radikálisabb volt kubista társainál, akik mindig megmaradtak a hagyományos ábrázolófestészet alapvetésénél. Még a konstruktivisták vagy Klee is megmaradt a hagyományos festészeti-művészeti paradigmáknál, míg Kandinszkij a belső szellemi esszencia felől bontotta ki a képet.[15] Ez egy radikális különbség akár Mondrianhoz képest is, hiszen itt megfigyelhetjük a művészet belső formákon keresztüli elmélyült megismerésre való vágyát, láthatjuk, hogy a romantikából örökölt művészeti fázis hogyan fordul át megismeréssé, tudássá. Mivel ebben az

esetben eleve nincs mit ábrázolnia a festménynek, a tematika kizárólag a belső világra vonatkozik, ámde mégis külső formában, „objektíven" projektálódik a festményen keresztül a világba. Mivel a belső tartalom maga láthatatlan és rejtező, a festmény egy hasonlat lesz, hiszen a láthatatlan „ábrázolása" önellentmondás. A közvetlenség metafizikája is idézőjelbe kerülne, ha nem nyúlt volna Kandinszkij az orosz ortodox kereszténység ikonológiájához és ezoterikus megközelítésekhez. A kandinszkiji absztrakcióban visszatér az ortodox keresztény ikonértelmezés közvetlen szakrális vonatkozása, nem evilági ábrázolásról van szó, hanem az istenember közvetlen jelenlétéről a képben, míg az absztrakció esetében a láthatatlan válik manifesztté. További jelentős inspirációt jelent a paraszti kultúra tanulmányozása; fiatalkorában a vologdai kormányzóságban etnográfiai és jogtörténeti stúdiumokat végzett és ekkor tapasztalta meg a teljesen absztrakt teret egy parasztházban, ahol minden ki volt festve. A későbbiekben úgy emlékszik vissza minderre, mint az absztrakció felé vezető úton az egyik első meghatározó élményre.[16] A későbbiekben, a tízes években nem véletlenül szerepel a *Der Blaue Reiter* lapjain az orosz és bajor népművészet a kortárs művészettel párhuzamosan, valamint nem véletlen az sem, hogy a tízes évek elején is népművészet által inspirált műveket hoz létre.[17]

A kandinszkiji absztrakció megértéséhez egyrészről a festészet szimbolikus olvasatát is előtérbe kell helyezni, másrészt az idealista gyökereket is fel kell fejteni. A Kandinszkij-féle absztrakciónak nincs szüksége a külsődleges világra, látványra, a világtól függetlenül létezik,



Vaszilij Vasziljevics Kandinszkij (1866–1944)

nincs szüksége külsődleges támaszra, ezáltal megvalósítja a radikális különállás metafizikáját, alternatívát ad a világ helyett.[18] Ez azt is jelenti, hogy a mű saját idealitásában helyezkedik el, akkor is, ha meg lesz formálva, meg lesz festve. *„A forma az absztrakt tartalom anyagi kifejeződése."*[19] Mivel a szellemi megismerés számára új

utat nyit a láthatatlan valóság ezen megnyilvánítása, ezért vallásos értelemben is megmentő ez a tudás. A romantika hagyománya alapján e reflexió a művészetre már a valódi tudás megalapozását jelenti. A kandinszkiji „absztrakt" már nem kivonata vagy átírása a valóságnak, mint az impresszionizmustól a kubizmusig húzódó izmusok esetében, hanem a láthatatlan ideák megjelenítésére tesz kísérletet, ekképpen radikalizálva a műtárgy önmagában-létét. A világ előttesére utal és nincs szüksége semmiféle immanentális referencialitásra. Platonikus keresztény teológiai terminusokkal fogalmaz; a műalkotás a meg-

„A Kandinszkij-féle absztrakciónak nincs szüksége a külsődleges világra, látványra, a világtól függetlenül létezik, nincs szüksége külsődleges támaszra, ezáltal megvalósítja a radikális különállás metafizikáját, alternatívát ad a világ helyett."

testesülés előtti világ szintjén szól. A belső érzékelés, „vibráció"[20] nemcsak a külső formáját adja meg a műalkotásnak, hanem a tartalmát is, ezáltal a tartalom és forma egységbe forrva jelenik meg. Az objektív reprezentáció eliminálásával a festészet valódi arca néz ránk. A láthatatlan láthatóvá válásával öntudatra ébred a rejtező, és ebben a reflexióban válik kontemplálhatóvá az inkarnáció misztériuma.

A szubjektum láthatatlan élete jelenik meg a festményen, mely immáron nem támaszkodik a világ külsődlegességére, referencialitására, a műalkotás ezáltal megszabadul az eddigi narratív, ábrázoló kötelékektől. Ez azért is fontos, mert az irodalmi-illusztratív, ábrázoló, leíró művészetet be kell szüntetni ahhoz, hogy a tiszta formákkal foglalkozhasson a művész.[21] Egyfajta *purificatiót* kell véghez vinni, melyben meg kell szabadulni a kép autonómiáját veszélyeztető sallangoktól, hivatkozásoktól, referenciáktól. Amikor ez megtörténik, a művész saját benső szükségszerűsége szerint alkothatja meg művét, az abszolút szubjektivitás világa már a belső, absztrakt formák világát jeleníti meg. Mindez hatással van a műalkotás alappilléreire is; a szín felszabadul, önálló életet él, saját szimbolikus tartalommal telítődik, míg a forma is önállósul és a kettejük új viszonyrendszere jön létre.[22] A formák és vonalak ábrázoló funkciójának megszűnésével előáll egy nyílt rendszer, melyben egy újfajta szabadság és végtelenség jelenik meg; elérkezünk a tiszta festészeti formához. A szín szabad életet kezd élni, a befoglaló forma már nem akadályozza szabad mozgásában, ahogy a forma is felszabadul a mimézis és ábrázolás konvenciói alól. A művész felszabadul a látható, demiurgikus univerzum felszínes-lehatárolt, determinált világából, hiszen belátja, hogy már nem inspirálhatja őt, és az új végtelenség(ek), az új (szellemi, tudományos és okkult) dimenziók sokkal inkább inspirálják kreativitását.[23] Egészen keményen fogalmaz a művészet befogadásával kapcsolatban: aki nem képes látni a spirituális dimenziókat, annak számára nem létezik művészet.

Az absztrakt művészetben beteljesedni látszik a hegeli forma és tartalom, objektivitás és szubjektivitás, egyediség és egyetemesség szintézise, mely az esztétikai imperatívuszban kulminál. Kojève – Kandinszkij Hegellel foglalkozó filozófus nagybátyja – is ír a festőről;[24] Hegel-értelmezése kifejezetten kiábrándítóan marxista; kifordítja a hegeli történelemszemléletet. Számára egy totális immanentizmus képviseli a hegeli „történelem végét", melyben éppen az absztrakt festészetnek juthat kiemelt szerep, hiszen éppen ekkor jöhet létre a *„totális és abszolút festészet"*, melyben megvalósul a teljes önreferencialitás. Kandinszkij azonban nem osztja nagybátyja ezen immanentizmusát, nála a spirituális mindig fontosabb, mint bármiféle történeti mozgás. Kojève szerint Kandinszkij festészete nem absztrakt (elvont, elvonatkoz-

tatott) – a szó szerinti értelemben –, hanem épp ellenkezőleg, konkrét, hiszen a művekben éppen a szellemi objektivitás világa jelenik meg. Ezért is használja 1936 után maga Kandinszkij az absztrakt helyett a konkrét művészet kifejezést. Hegel szerepe nem elhanyagolható Kandinszkij esetében, hiszen már meghatározó elméleti munkájának címében is a hegeli *Geistige* szerepel, ami a német hallgatóság számára egyértelművé teszi az inspirációt. Majdnem szó szerinti átvételek szerepelnek Hegeltől, ami újabb bizonyíték, hogy a romantika szellemisége éled újjá az absztrakt festészetben, akkor is, ha Kandinszkij nem a művészet végéről beszél, hanem az absztrakt művészet éppen egy új kezdetet jelent, spirituális megújulást szimbolizál.[25] Kandinszkij számára az absztrakt festészet meghaladja a hegeli művészet határait; éppen szellemi étericitásában emelkedik az ábrázoló művészetek fölé. Az absztrakció alkalmassá válik a belső szubjektivitás életének kifejezésére. További párhuzamokat találhatunk Hegel és Kandinszkij meglátásai és rendszere között *Punkt und Linie zu Fläche* című tanulmányában, melyben a festészet materiális oldaláról beszél, míg másutt a szín a spirituális oldalt jeleníti meg.[26] Már címadásában is Hegelt idézi, hiszen a filozófus *Természetfilozófiá*jában az első részben szerepel a három kifejezés. Alapvetően a hegeli dialektika jelenik meg ebben a hármasságban, az objektivitás, külsődlegesség szintjén.

Másrészt Kandinszkij korábbi képeiben megpróbálja illusztrálni a teozófiából és steineriánus tanokból vett színszimbolizmussal a látványt, de ez még korántsem megfelelő számára.[27] A következő évben már teljesen kiérlelt absztrakt festészettel áll elő, melyben a belső hangzás dominál és természetesen megszabadul minden konkrét irodalmiságtól/reprezentációtól.[28] A Kandinszkij által elért organikus totalitás megszabadul mindennemű külsődleges referencialitástól és beteljesíti a festészet/művészet szubtilizációját; a szellemi reflexió lehetősége immár reálissá válik.

A romantika öröksége tükröződik abban a meglátásában, hogy az imagináció fordítja le a valódi ideákat, és mivel eleve a rejtett korrespondanciák világa a téma, ezért kiemelten épít a szimbolisták által is kedvelt misztikus és okkult megfeleltetések rendszerére, amikor a festői nyelvezetet elemzi.[29] Éppen ezért a szinesztézia is fontos szerephez jut; Wagner *Lohengrin*jét hallgatva, látja annak színeit, a színeket látva hallja a belső hangzást, vibrációt, mely belső szükségszerűség szerint bontakozik ki a művész számára. Schönberg zenéjével kapcsolatban megjegyzi, hogy zenéje nem akusztikus jellegű, hanem tisztán spirituális. Korai absztrakt festményei kifejezetten dinamikusak, mintegy a spontán kreatív imagináció közvetlensége jelenik meg bennük.[30] Az imaginációt belső tudásként szemlélve és alkalmazva elszakadhatunk a mimetikus/ábrázoló reprezentációtól és – részben a mózesi ábrázoló-tilalomra is reflektálva – megszabadulhatunk a lények és tárgyak, a dolgok uralmától, mely eltérít Istentől. Későbbi biomorf absztrakciói is ezoterikus forrásokból táplálkoznak; itt ismételten a romantika természetfelfogásából merít, hiszen Goethe primordiális növényi formakeresése lesz az alapja – ahogyan ezt Hans Arpnál is láthatjuk – az elsőrendű festészeti elemek kombinációjának és eredetének. Kandinszkij transzcendenciája immanentális, hiszen a szubjektív belsőségességben találja meg az ezoterikus kulcsok segítségével az istenit. A Királyság, ha nem is most, de a közeljövőben elérhető.

„Az absztrakció világa nem a látható világ szerint működik, hanem a láthatatlan megjelenítése és a szellem önreflexiójának kezdete."

Kandinszkij számára a formának nincs formális definíciója, hiszen a forma feletti kifejező-

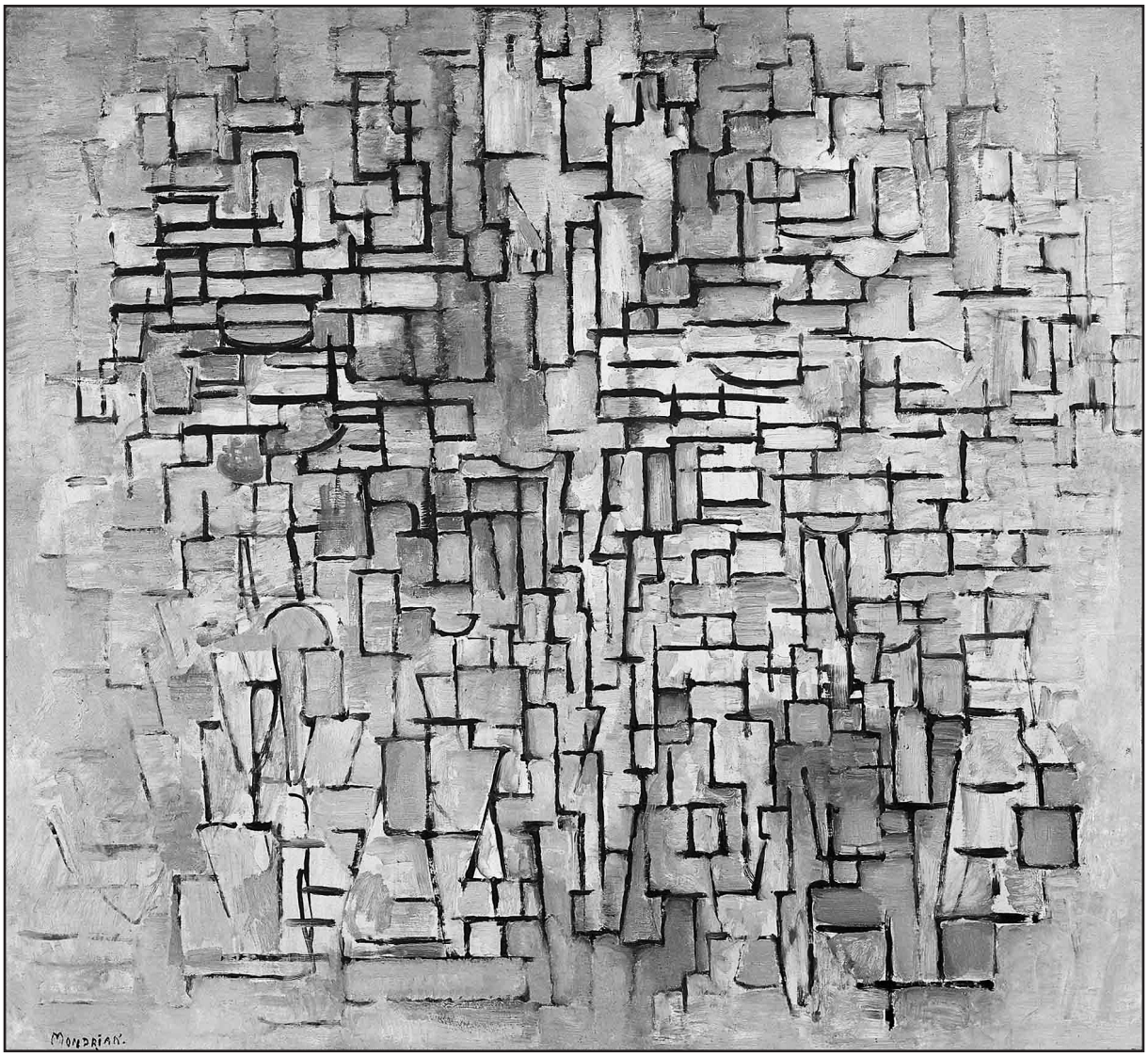
dése. A szín is rejtélyes, mivel a megmutatkozó szín Kandinszkijnál valójában elrejti a valódi spirituális színt; másképpen fogalmazva a belső természet elrejti a látható fény elől. Ez az egyszerre apofatikus és katafatikus beszédmód jellemző a művészre, minthogy az absztrakt/konkrét művészet a szellem világába való belátáson alapszik. Ezek után szinte meg sem kell említeni, hogy a történeti, szociális, kulturális kontextus fölötti világban vagyunk, nem kell értelmezni a műveket külsődleges diszciplínák szerint. A színeknek és formáknak saját külön életük van; a szín fogja jelölni a belsőlegességet, a forma pedig a külsőt, a határt. *„A forma a belső tartalom kifejeződése."* A művész a forma mögötti elv/erő pátoszát keresi, ez a dinamizmus, mely a kreatív impulzus sajátja. A kompozíció elemeit vissza kell vezetnie az eredeti képi intuíció imaginális totalitásának eléréséig. Az absztrakció világa nem a látható világ szerint működik, hanem a láthatatlan megjelenítése és a szellem önreflexiójának kezdete. A művész kiterjeszti az imagináció határait; a kreatív imagináció transzszubsztanciális; mágikus erejénél fogva átalakítja a percepciót és a tudást is, nem csupán esztétikai síkon működik. A művészet a vízió visszavezetése annak eredeti idealitása szerint, a szubjektív bensőségességen keresztül, mely elvezet az ideák konkrét formájáig. A tradicionalista és dadaista Julius Evola szerint: *„Azok számára azonban, akik teljesen átélik az absztrakt művészetet, (…) ez (…) nem más, mint látszat, amely mögött fémes világosságában él az Én abszolút szabadságának érzése; hogy ez nem más, mint egy finom lepel, ami elfedi és ezzel – esztétikai szempontból – felfedi annak az alaktalan és feltételek nélküli tisztaságnak a birtoklását, ami a tiszta hatalom, valamint minden forma és minden rend eredője. A művészet itt alapvetően önfeltárássá válik."*[31] A Királyság megvalósíthatóvá válik az absztrakt művészeten keresztül.

Mondrian, Malevics és az absztrakt expresszionizmus

„A zérótól, a zéróban kezdődik a lét valódi mozgása."
Kazimir Malevics

Kandinszkijjal majdnem egyidőben Piet Mondrian is hasonló problémákkal küzdött; nála a szellemi háttér viszont még erőteljesebben a Blavatsky-féle teozófia és a steineri antropozófia volt, kálvinista neveltetésével keveredve. Ő – Kandinszkijjal ellentétben – be is lépett a Teozófiai Társaságba és stúdiójában Blavatsky fényképe lógott, Steiner és Krishnamurti könyvei is mindig kéznél voltak. Nagy hatással volt rá a holland teozófus-matematikus, eredetileg katolikus pap Schoenmaekers, akit személyesen ismert. Művészeti stílusának a neve – neoplaszticizmus – is innen származik; 1916-ban jelent meg Schoenmaekers *Plastic mathematic* című traktátusa, mely nagyban inspirálta. Mondrian szerint az ideális művészet ötvözi a tudatos megismerést és a spontán fejlődést; az ideális művészet oda vezet, ahová régebben a vallás. Érdekes módon Hegelben találja meg a filozófust, aki a művészeten át a spiritualitás felé vezérli. Szemben Kandinszkijjal – akinél az érzelemvilág fontos, elengedhetetlen szereplője a szellemi útnak – Hegellel ért egyet, akinek számára a szellemi: racionális. Mondrian nézőpontjából a látható világ csakis ellentétén, az absztrakción keresztül fejezhető ki. Ebben a dialektikus viszonylatban is követi Hegel logikáját, hiszen a szintézis az absztrakt művészetben, éppen most kulminálódik. *„Minden kapcsolatot egy primordiális kapcsolat határoz meg, amit két szélsőség ellentéte határoz meg."* Ez az elsőrendű reláció a *logosz*. Meg van győződve arról, hogy a huszadik század eleje alkalmas a valóban szellemi művészet megjelenéséhez. E szellemi utópia jellemző Kandinszkij és

Malevics álláspontjára is; náluk azonban a kálvinista racionalista puritanizmus nem érvényesül. Az absztrakció folyamata közvetlenül követhető Mondrian festészetében, de itt sem öncélú, hiszen a szellemi tisztánlátást szolgálja.[32] Univerzális jelekké bontja a természet képeit; a horizontális és vertikális kettősségét használva eljut egy racionálisan szerkeszthető és átlátható formáláshoz, amiben – szándéka szerint – a tiszta relációk dominálnak. Álláspontja azonban radikálisan immanens a szellemit tekintve, mivel szemlélete utópisztikus a tiszta relációk leképezésében és megjelenítésében. Mondrian számára a transzcendencia evilági, nem lép túl a határokon, ami részben protestáns neveltetésének, részben óvatosságának köszönhető. Nem véletlen, hogy élete végén éppen az „Új világban" találja meg stílusának kibontakozását, hiszen az



Piet Mondrian: Tableau No. 2, VII. számú kompozíció, 1913

alapvetően protestáns amerikai szemlélet nagyfokú rokonságot mutat a mondriani racionalizált immanenciával.

Ezen racionális kép- és szellemértelmezés azonban a protestantizmus racionális-immanens szellemértelmezésével ötvözve olyan negatív képi kiüresedés folyamatát indítja el, mely a De Stilj, a Bauhaus, majd később a hatvanas évek minimalizmusának is helyet csinál, és fokozatosan – akár az építészetet is figyelembe véve – eljut a negatív teológiától a negatív posztmodern teológiáig, majd a teljes szellemi nihilizmusig. A protestantizmus nemcsak a láthatót varázstalanítja és szegényíti el, hanem a láthatatlant is. A korai absztrakció platonikus idealizmusából negatív kenózis válik, mely párhuzamos a vallásgyakorlat kiüresedésével, a teológia demitizálásával és az „Isten halála teológiával". Az avantgárd történetében ez a mozzanat a szakrális-ezoterikus képi absztrakció „ahrimanizációjában" ölt testet. Már Kandinszkij és Mondrian, Malevics idejében az utilitariánus-szocialista konstruktivizmus, sem a Bauhausban, sem a Szovjetunióban nem tűri a „spirituális orientációt"; itt már a szocializmust kell építeni elvtársak![33] Ez a szellemi lebomlás vált át néhány éven belül keleten a szocialista realizmusra vagy nyugaton az ipartervezésre, teljesen elszakadva az absztrakt művészet mélyebb gyökereitől. Az építészetben erre jó példa Gropius érett munkássága vagy Mies van der Rohe munkái. A *Neue Sachlichkeit* is ebbe az irányba mozdult el, és a későbbi formalista absztrakció szintén a kiüresített, önálló léttel bíró, ámde szakrális vagy ezoterikus, szimbolikus jelentésrétegétől megfosztott műalkotást tekinti máig saját művészi kritériumának. Ez pontos ellentéte a Kandinszkij-, Mondrian- és Malevics-típusú felfogásnak.

„A feketeségben nem a hiány testesül meg, hanem egy rejtett jelenlét. (…) A fekete (…) nem a lét hiánya, hanem a rejtező Isten, voltaképpen a fehér fény, melyet már nem vagyunk képesek látni."

Malevics esetében meghatározó a keleti ortodox képfelfogás, nem véletlenül, egyik első szuprematista kiállításán a festmény az ikon helyére kerül, ezáltal a fekete négyzet lesz a művészet transzcendentális origója, egyesítve a képi ábrázolást és annak tilalmát, az isteni személy mivoltának ábrázolhatatlanságát, anikonikusságát és reprezentációját.[34] Malevics *tabula rasá*ja a szakralitás újfajta megjelenítésére tett kísérletként is felfogható. Kandinszkijra és Malevicsre is hatott Pjotr Uszpenszkij ezoterikus proto-perennializmusa, különösen 1911-ben megjelent *Tertium organum* című írása, melyben a különböző hagyományok egységét próbálta bizonyítani.[35] A tiszta absztrakcióhoz vezető úton fontos lépés volt *A Nap legyőzése* című futurista darabhoz készített díszletterve, amiben már feltűnnek az alapvető szuprematista képi elemek. Azért is fontos kiemelni ezt, mert a mű szerzője, Alekszej Krucsonik egy imaginárius nyelven írta meg a szöveget, melyet közvetlenül Szvámí Vivékánanda *advaita védánta*-értelmezése inspirált.[36] Malevics 1918-ban jut el a végső absztrakció határáig *Fehér négyzet fehér alapon* című festményével, mely a minimalista művészet előszobájaként is felfogható. Később, mintegy az apofatikus és katafatikus beszédmód *Indifferenzpunkt*-szerű feloldásaként így ír erről: *„Kiderült, hogy Isten a semmi volt. (…) Isten semmiként létezik, mint nem-tárgyiasság"*.[37] A művész a semmiből a plérómatikus teljességet hívja létre, a kiüresítés megidézi az abszolút prezenciát.

Az amerikai absztrakt expresszionizmusra nagy részben az európai és főként szürrealista emigráns művészek hatottak. Ezen irányzaton belül különösen érdekes Ad Reinhardt munkássága, aki visszatér a festészet malevicsi origópontjához, s 1954 és 1967 között készült

5x5 lábnyi fekete négyzeteivel a negatív teológia útját folytatja. Hasonlóan Mondrianhoz, lutheránus háttérrel rendelkezik, és nála is kimutatható a teozófus háttér, teológiailag Thomas Merton van rá nagy hatással, aki egyfajta lágy tradicionalizmust képvisel, a keleti és nyugati hagyományokat együttesen veszi figyelembe. A forma hiánya Reinhardtnál a neoplatonikus Egy, az abszolút prezenciája. Bármely emergens forma csak csorbít a misztikus elmélyedés, az *ataraxia* „mindenen túli" állapotán. Közvetlenül az „isteni sötétséget" célozza meg, melyben a teremtés előtteseként, tiszta *arkhé*ként kontemplálható az ontoteológiai prezencia. A feketeségben nem a hiány testesül meg, hanem egy rejtett jelenlét. Merton „misztikus tudatlanságnak" nevezi ezt a kontemplatív állapotot.[38] Az apofatikus és afairetikus megközelítése Platónt idézi, melyben a dialektika útja a létező megfosztása attribútumaitól, hogy végül meglássuk a rejtező Egyet. A fekete viszont nem a lét hiánya, hanem a rejtező Isten, voltaképpen a fehér fény, melyet már nem vagyunk képesek látni. Schelling *Indifferenzpunkt*ja vagy Parmenidész monádja is eszünkbe juthat erről, ahogy a keresztény misztikusok sötét éjszakája. Nem szabad arról sem elfeledkezni, hogy ekkoriban az amerikai művészetre nagy hatást gyakorol a buddhizmus, különösen annak zen iskolája. Ez nagy részben annak volt köszönhető, hogy D. T. Suzuki az ötvenes évek elejétől rendszeresen tartott előadásokat a UCLA-n és ez megtermékenyítően hatott John Cage-re, Isamu Noguchira is. A későbbiekben a buddhizmus hatása felfedezhető Ad Reinhardtnál és Franz Kleinnél, valamint a Fluxus-mozgalom tagjainál (Nam Jun Paike, Robert Filiou, Yoko Ono),[39] sőt a beat-generáció egyes íróinál, költőinél (Jack Kerouac, Allan Ginsberg).[40] A buddhista üresség-természet kifejtése egész biztosan nagy hatással lehetett a festészet végpontját megjelenítő absztraktok és a festészeten már túllépni kívánó akcióművészek számára. A buddhista meditációk a teremtett/nem-teremtett világ semmiségének kontemplációjából, apofatikus negációjából kiindulva számolják fel a nemtudást, a semmi kiüresítésével jutnak el a „semmibe". A *nirvána* szó etimológiája is negációt involvál: el-lobbanás. Cage tudatosan reflektál a buddhista szövegekre, például Robert Rauschenberg kiállításának katalógusába írott szövege a buddhista *Szív-szútrá*t juttathatja eszünkbe:

„Nincs kép (…)
Nincs szépség
Nincs üzenet (…)
Nincs idea
Nincs művészet".

A forma és a szín hiánya az isteni formátlan/formafeletti prezencia jele. Ámde az utolsó festményt Ad Reinhardtnak sem sikerült elkészítenie; ha jobban megnézzük műveit, láthatjuk a különböző egyenetlenségeket, árnyalatokat, színeket, ahogy Malevics fekete négyzete mögött is ott van egy korábbi kompozíció, mely idővel átüt a festményen.[41] Reinhardt szavaival: *„A művészet semmije nem (a) semmi."*

Barnett Newman munkássága párhuzamba állítható Reinhardtéval; nála is a letisztultság és a szakrális-meditatív tematika dominál. *Onement* című sorozata egyfajta önellentmondást feltételez; az Egy elérhetetlen az időben, az *unio mystica*nak mindig meg kell újulnia, az utolsó festmény sohasem készülhet el a történelem idejében – az időnek be kell teljesednie, hogy elérhessük az *apokatasztázis*t. Newman egyfajta radikális transzcendencia képviselője, nem véletlen, hogy egyesek szerint átlépi a határt a profán és a szent, a művészet és nemművészet közt.[42] Utolsó szobra a *Zim zum I.* – mely már megelőlegzi a minimal artot, sőt

Michael Heizer „sivatagi bolyongásait" – saját judaista hagyományára és azon belül a luriánus kabbalista teremtéstörténetre reflektál, melyben Isten visszavonja magát, hogy a világ létrejöhessen, helyet ad a világnak, miként a platonikus *khóra*, mely lehetőséget ad a világ születésére, viszont számunkra hiány, értelmezhetetlen sóvárgás, „istenfogyatkozás".[43]

Mark Rothko esetében is jelen van a metafizikai sóvárgás, a purifikáció és aszkézis mozzanata, a kabbalisztikus tzim-tzum hagyomány és az apofatikus metódus. Életművében fokozatosan közelít a letisztult formákhoz. Eredetileg a szürrealista-mitikus narratíva sem állt tőle távol, azonban később egyre inkább közelít a malevicsi feketéhez, a newmani egyértelműséghez, bár nála a geometria és a határvonalak sohasem élesek; a teremtő mindig elmosódottan van jelen a teremtésében. Fontos volt számára, hogy a belső fényt fesse meg. Festményeiben jelen van a romantika szublimitása, nem véletlen, hogy össze lehet hasonlítani Friedrich vagy Turner festészetével.[44] A híres Rothko-kápolna oktogonális szerkezete nem véletlenül idézi a keleti ortodox templomokat; a festmények aránya a szakrális ikonikus formára utal; elrendezésük alapja az az élmény volt, amikor a torcellói Szent Mária-templomban meglátta az *Utolsó ítéletet*, szemközt a Madonnával és a kis Jézussal. A rothkói transzcendens azonban nem fejezhető ki szimbólumokban, még annyira sem, mint Kandinszkij festményei. Tizennégy festmény van jelen, hasonlóan Newman tizennégy képből álló absztrakt Kálvária-sorozatához, csak itt a végén már a színről is lemondtunk. Nem maradt más, mint a kilépés, és ez Rothko esetében az önkezeléstől végzet vitt halál. De *„A művészet vége nem a vég."*[45] A Királyság némaságba burkolózik.

Teológiai reflexió: a képiség halála és feltámadása

„Isten neve nem ismert, csak rá lehet csodálkozni."

Nüsszai Szent Gergely

A szakrális képtilalom számára a kép helye az imaginációt nyitja meg, míg a modernitás a maga pszeudo-devocionalizmusában a hamis képek feltörését és az egzisztenciális horrort hívja életre. A vallási hagyomány átvilágítatlansága és meg-nem-éltsége hamis mítoszgyártást eredményez a teológián és a művészeten belül is. Alekszandr Dugin mutat rá, hogy a reneszánsz neoplatonizmus ezoterikus jellegű áramlatai is elvezettek a modern mítoszfoszlatáshoz.[46] A neoplatonizmus reneszánsz művészeti recepciója már nem a szakrális képértelmezésből indul ki, hanem a szubjektív és racionális kép- és térértelmezésből, amely megágyaz a modern szubjektum én-értelmezésének, mely én már képtelenné válik a kép ikon-voltának olvasására, megélésére és önmagára vonatkoztatására. Ez akkor is így van, ha a centrális perspektíva eredetileg éppen a pont, az eltűnés, a kenózis, a végtelen (Isten) és a szubjektum szakrális egységét jelentette.[47] A Nyugat azonban már rég elvesztette az „eredeti szent képet", a katolicizmus univerzalizmusa bár helyet enged a művészi innovációnak, a kép szentsége sohasem volt erőssége, és a történeti deszcenzió során saját imaginatív képességében is egyre inkább kételkedni kezdett. A katolicizmus univerzalizmusa a képiség tekintetében a reneszánsztól kezdve egyre inkább a szubjektív művészi invenció és önkény terepévé vált, egyre inkább nélkülözve a szakrális

„A szakrális képtilalom számára a kép helye az imaginációt nyitja meg, míg a modernitás a maga pszeudo-devocionalizmusában a hamis képek feltörését és az egzisztenciális horrort hívja életre."

dimenziót. A keresztény üzenet radikalizmusa, keménysége éppen a kereszténynek nevezett művészetből hiányzik, annak ellenére, hogy a katolikus hagyomány is tud a nem-kézzel-festett-képről, Krisztus valódi arcáról.[48] A kalcedóni zsinat anikonikus fordulata a monofizitizmus háttérbe szorulását jelenti, Krisztus arculatának megkettőzése egy ontológiai bifurkációt is jelent, mind az isteni és emberi pólus, mind a művészet számára. Részben ennek köszönhető majd a képiség deszakralizációja, szekularizációja, később a protestáns anikonikusság eljövetele. A protestáns puritanizmus is saját ellentétébe csap a szociális utópiák megvalósításának kergetésekor, nem beszélve arról, hogy az eredetileg reformációnak meghirdetett szellemi folyamatok éppen, hogy nem a kereszténység gyökereihez való visszatérést segítették elő, hanem a profanizáció kiteljesedését hozták el. A nyugati képfelfogás jóval az egyházszakadást megelőzően értetlenül állt az ikontisztelet és/vagy a radikális ikonoklazmus előtt. Ez részben a kereszt racionális jelhasználatának köszönhető a képi szentséggel szemben, így itt is egy bifurkációval állunk szemben, miszerint az absztrakt index-jelszerűség tisztábban képviseli az ideológiai üzenetet, mint a kép. Ez voltaképpen a racionalizmus álcájába bujtatott materializmus, mely visszaköszön a skolasztikus vélekedések során, és alapvetően nem tud mit kezdeni a neoplatonikus alapozású bizánci kultikus kép- és imagináció-felfogással.

A reformációban kibontakozó szóközpontúság is racionális, nem pedig *logosz-* és végképp nem *núsz*-szerű, hiszen Luthernek még a biblikus hasonlatokkal, szóképekkel, allegóriákkal is meggyűlt a baja. A jelek redukciója és kisemmizése valósul meg a racionális és főként a szó szerinti értelmezés erőltetésekor; mindenfajta képiség – így a belső, imaginatív fakultás és a külső, művészi – tabusítása nemcsak elszegényítette a vallási képzeteket és gyakorlatot, hanem a képes beszédmód vagy akár a liturgia szimbolikus olvasatát és gyakorlatát sem engedte meg. A protestantizmusban a képeket/képiséget átírták saját szájuk íze szerint; modern szóhasználattal szemiotizálták, verbális jelekként olvasták és leegyszerűsítették, majd teljesen megszabadultak tőlük/tőle. Ámde ez a folyamat nemcsak a művészet, hanem a szakrális kiüresedéséhez, negatív absztrakciójához vezetett. A lutheri szó nem *logosz*, hanem egy erkölcsi útmutatás, mely éppen ezért nem tarthat számot isteni jellegre. Később, a felvilágosodás eljövetelével egyre inkább az itt és most immanenciájára helyeződik a hangsúly, a Királyság is szociális, történelembe vetített negatív utópiává vált. Mintha a keresztény gondolatiságot egy láthatatlan kéz áthangolta volna. *„E tanítás hatalmas ideológiai energia létrehozására bizonyult képesnek, amely tisztán világi és utópikus célokra átirányított keresztény energia volt.”*[49]

„(…) a szimbolikus-imaginatív leképezés biztosítja a megfelelő transzcendenciát, ha tetszik, a tiszteletteljes távolságtartást és egyben a megfelelő immanenciát is.”

A keleti ortodox felfogásban a személy misztériuma – éppen a nem-kettősség értelmében – az inkarnáció és a kép misztériuma egyben. A Szentháromság is Krisztus arcán keresztül szemlélhető, ahogy ez Alexandriai Kürillosz és Hitvalló Maximosz képi teológiájában előtérbe kerül.[50] Szemben a nyugati képkiüresítéssel, az ortodox hagyomány az ikonon keresztül őrzi meg, konzerválja az isteni képet és biztosítja az imagináció működésének helyes irányát. Szent Baszileiosz szerint Isten képi dialektikájának négy aspektusa van. Az első és hierarchikusan a legalsó szinten Isten képe, „portréja” a prototípus külső megjelenítése. A második szinten a kép jelként szignifikálja az archetípust, ezáltal megismerhetővé válnak számunkra a prototípus



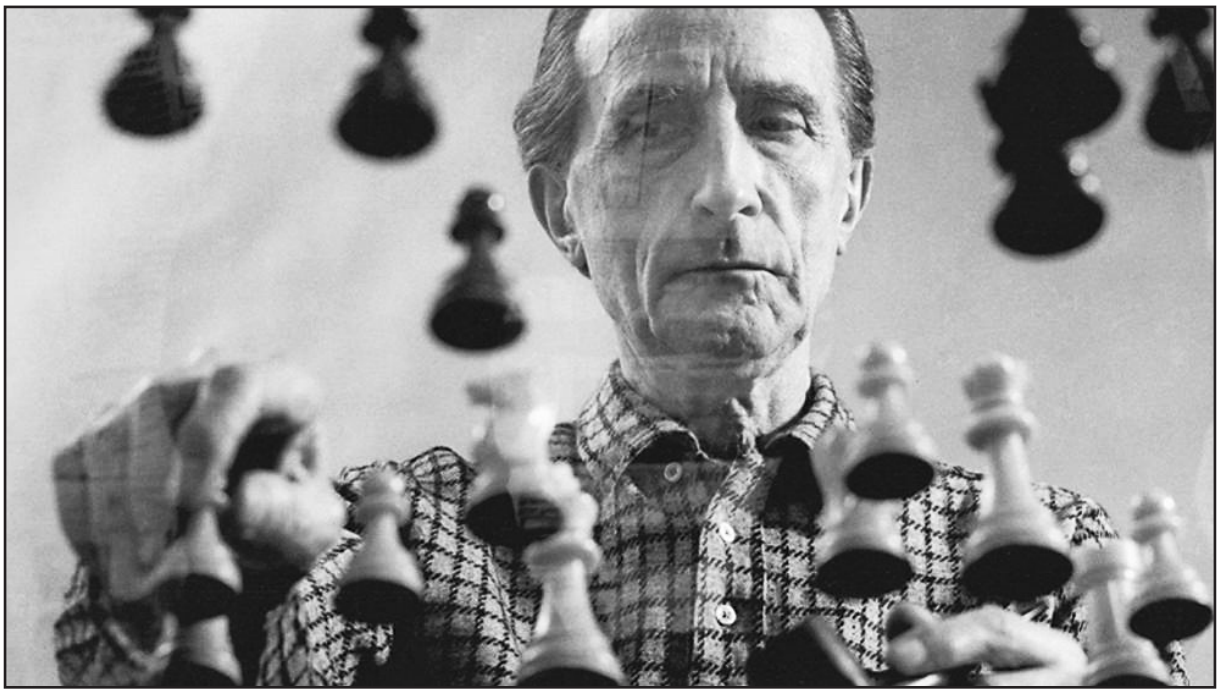
esszenciális minőségei, melyek Isten energiái. A harmadik aspektus a képpel való személyes viszonyt implikálja, amiben megszólíthatóvá válik az *imago*. A negyedik szinten a kép prezenciális tudássá és látássá válik, mely megnyílik a hívő számára.[51] Az Istenről való tudás vizionárius és kontemplatív. Azért ábrázolhatjuk az embert, azért lehet ábrázoló a művészet, mert Krisztus emberként megjelent körünkben; de ez csak egy transzcenzió értelmében érvényes, amennyiben az archetipikus prototípus képisége még él a képzeletben. Az Istenábrázolás is imaginálissá[52] válik, ahol már nem beszélhetünk sem ábrázoló művészetről, sem absztrakcióról, hiszen a szimbolikus-imaginatív leképezés biztosítja a megfelelő transzcendenciát, ha tetszik, a tiszteletteljes távolságtartást és egyben a megfelelő immanenciát is.[53] Az isteni esszencialitás azonban ábrázolhatatlan, megközelíthetetlen, mindenféle reprezentáció feletti, így a radikális absztrakció hiperesszencialista, nem-ábrázoló szemléletével analóg. A misztikus kontemplációban a fátyol további fátylakat takar, a titok felfedéséhez szükség van a titkot fedő képre, a végső kép/szobor sosem készülhet el ebben a világban. A festmény felszíne így nemcsak eltakar, hanem lehetőséget ad az újabb misztériumok felfedéséhez. A Királyság nem evilági.

KONCEPTUÁLIS ABSZTRAKCIÓ

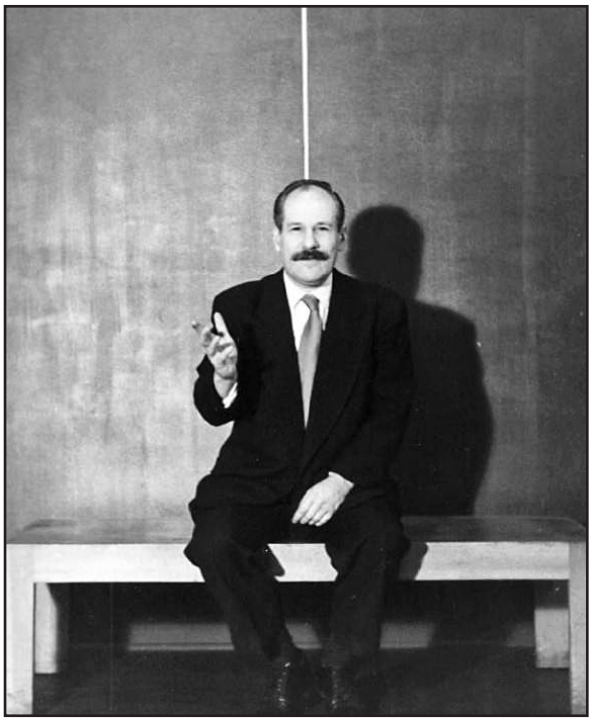
„A műalkotás üzenete az az üresség, ami a sajátja."
Erdély Miklós

A képiség testetlen imaginalista-idea természete rímel Kandinszkij szimbolizációs törekvéseire, míg a malevicsi és mondriani megoldás megelőlegzi a negatív kiürülés/kiüresítés modern és posztmodern „Isten halála teológiákat"; az absztrakt expresszionizmus pedig, fentebb tárgyalt példáiban, az apofatikus beszédmód visszaállítására tett törekvésként fogható fel, akkor is, ha ez az irány kifulladt, éppen szubjektivizmusa miatt, hiszen nem tudta meghaladni a modern karteziánus, kanti és egzisztencialista szintet, akkor sem, ha inspirációja platonikus alapú. A képiség dematerializációja további problémákat vet fel, hiszen a másik útvonal – amit

Duchamptól számíthatunk és a konceptuális művészet terrénumához tartozik – a kiüresedés jeleit mutatja; a konceptuális-strukturalista-lingvisztikai megközelítésmód kifejezetten deceptuális[54] jellegűvé és nárcisztikusan cirkulárissá vált. Eredetileg Duchamp projektje erőteljesen alkémisztikus, ezoterikus vonásokkal rendelkezett.[55] Ezt később elhomályosította az ezoterikus taktika, amely szerint az ideák okkultációja ugyanúgy hozzátartozik a műalkotás aurájához, ahogy a nem-beszéd is a beszéd egy formája; az apofatikus megközelítés és misztika egyik fő jellemvonása éppen a nyilvánvaló elrejtése. Jól megfigyelhető ez Duchamp interjúiban.[56] Már Robert Level első Duchamp-monográfiájában felveti a hermetikus interpretáció lehetőségét, amit sokan vitattak. Duchamp esetében is jelen van az okkult háttér (Blavatsky, Teozófiai Társaság, Papus stb.), érdekes módon éppen az absztrakció születése idején keletkeznek első „hermetikus" munkái. Amikor 1963-ban Robert Smithson konceptuális művész megkérdezte, hogy alkémiával foglalkozik-e, akkor pozitív választ adott a kérdésre, majd Lanier Grahamnek adott későbbi interjújában egyértelműen leteszi voksát az alkímia, tantrizmus és perennializmus (!) mellett. Nem szabad elfelejteni azt sem, hogy mind Duchamp és Kandinszkij esetében a szimbolista művészet volt az egyik kiindulópont; Kandinszkij már felnőttként aktívan részt vett a mozgalomban; Duchamp esetében nyugodtan elmondhatjuk, hogy ifjúkorában nagy hatást gyakorolt rá ez az ezoterikus elemekben szinte tobzódó művészeti irányzat. A szimbolista művészetben már jelen volt az absztrakcióra törekvés, sőt, az absztrakt ideák kifejezésének vágya, és egyfajta konceptuális művészet lehetősége. Duchamp *ready made*-jeit is lehet szimbolikusan olvasni, ahogy a *Nagy üveg* esetében is megkerülhetetlen az alkimista-hermetikus szimbolizmus. Duchamp a *Nagy üveg* és a *ready made*-ek eseteiben – Dieter



Marcel Duchamp (1887–1968)



Barnett Newman a „Be I" előtt a Betty Parsons Galériában rendezett kiállításán, New York, 1950. Hans Namuth fényképe

Daniels megfogalmazása szerint – megpróbálja megvalósítani a „festészet feletti művészetet", azt a misztikus és alkémisztikus túllépést, mely túlmutat az apofatikus és katafatikus nyelvezeten. A *ready made* felfogható *prima materia*ként, melyet az alkimista-művész alakít a *magnum opus* során. Ezt támasztja alá, hogy a kifejezést Uszpenszkij is használja, melyet olvashatott Duchamp, valamint az is, hogy legtöbb ilyen típusú alkotása szignifikáns szimbólumokkal terhelt, így már az első, az első világháború előtt készült *Biciklikerék*.

Duchamp *Dr. Dumouchel portréja* című képe hasonlóan teozófikus színelmélet szerint olvasható, mint Kandinszkij fentebb említett *Nő Moszkvában* című műve, ráadásul majdnem egyidőben készültek. Mindkét művész esetében átmeneti korszakban készültek a képek, Kandinszkij az absztrakció kezdeténél volt, Duchamp még nem festette meg híres *Lépcsőn lemenő akt*ját. A Man Ray által készített fotó, a *Marcel Duchamp mint Rrose Selavy* című munka az alkímiai androgün témájára reflektál, Duchamp utolsó műve, az *Etant donné* pedig Érosz alkémisztikus-iniciatikus misztériumaira. A *Nagy üveg* kompozíciójában, szimbolizmusában és színeiben is a Nagy Mű hermetikus olvasatán alapszik.

A konceptuális művészet az ideák és a nyelv absztrakciójaként, valamint az immateriálissá vált műalkotás kettősségében szemlélhető. Konceptuális művészek szerint a konceptuális művészet nemcsak bizonyosfajta művészet, hanem a művészet új definíciója, ontológiailag változtatja meg a művészetet.[57] Magát a műalkotást, mint objektumot kérdőjelezi meg, ezáltal metaszinten kiterjeszti az absztrakciót; a megvalósított alkotás csakis az eredeti idea fényében értelmezhető és nem ítélhető meg külsőleges esztétikai érvelés mentén. A műalkotás a művészetről szóló beszéd. Joseph Kosuth szerint *„A művészek megkérdőjelezik a művészet természetét"*,[58] új ajánlatokat téve a művészet mivoltára vonatkozóan. *„A művészet a művészet definíciója."*[59] *„Művészet az, amit valaki művészetnek nevez"* – idézi Kosuth Donald Juddot, és ezt pontosan a művészet új, *tabula rasa* helyzetére vonatkoztatja.[60] Ez a megközelítés nagyon közel áll Erdély Miklós „Marly-i téziseihez", melyben a jelentős alkotókat egyrészt a művészetdefiníció kiterjesztőjeként írja le. Másrészt, ennél is tovább megy, hiszen a végkicsengés apofatikussá válik, amikor így ír: *„A műalkotás úgy beszél a világ dolgairól, hogy a világ dolgai eltűnnek. A műalkotás úgy beszél a világ dolgairól, hogy a világ dolgairól való beszéd eltűnik."*[61] Ezen a ponton már a kabbalista hagyomány és beszédmód, ezen belül is a luriánus irányzat segítségével értelmezhető

a kijelentés. Isten először önmagát semmizi ki, hogy létrehozza a vákuumot, amiben megjelenhet a valami, aminek majd a történet végén vissza kell térnie az eredeti semmi-arculatba (*tikkún, ajin*). Nem véletlen, hogy a minimal art egy ideig szinonimája volt a konceptuális művészetnek, hiszen pontosan ezen materiális–immateriális filozófiai és teológiai problematika izgatta a művészeket. Belátható, hogy a minimal art bizonyos értelemben ott folytatta, ahol Barnett Newman vagy Mark Rothko abbahagyta az absztrakciót, azzal a különbséggel, hogy a hagyományos festészeti továbblépés már ki volt zárva; mintegy új *tabula rasa*t kellett csinálniuk a hatvanas évek művészeinek. Persze rosszindulatúan is fel lehet tenni a kérdést: vajon hányszor lehet megfesteni a malevicsi négyzetet? Erre a kérdésre posztmodernen belül számos válasz jött: alapvetően akárhányszor, *de* itt már egy sajátságos nivellációról, hanyatlásról van szó; az eredeti kérdésfelvetés irrelevánssá vált.[62]

A duchampi *ready made*-ek a hatvanas évekre „beértek"; művészi értéküket már senki nem kérdőjelezte meg. Ez részben köszönhető az absztrakt művészeti objektum autonómiája elismerésének, másrészt a radikális ikonoklazmus újjáéledésének, mely ugyan sokrétű volt, de a konceptuális-minimalista művészetben is testet öltött. Míg Kosuth a logikai pozitivizmusra hivatkozik, mint egyik legfontosabb háttérforrásra, könnyű belátni, hogy valójában a platonizmus problémáit vetette fel új köntösben.[63] Duchamp elindította a retinális festészet elleni harcát, Platónnál a szobrászat és a festészet pedig egy alsó mimézis részét képezi, ami egyre inkább eltávolít az ideák kontemplációjától. Az absztrakció és a konceptuális művészet ebben az értelemben is rokonok; az imagináció és a noézis lesz a kitüntetett főszereplő mindkét történetben, akkor is, ha ezt a konceptuális művészek nem szeretnék beismerni. A kosuth-i konceptuális művészet a nyelvi absztrakciót állítja előtérbe, de olyan filozófiai alapokra épít, melyek racionális-diszkurzívek, így horizontja lehatárolt.[64] A konceptuális művészet nem teljesítette be a Királyság eszményét, újabb utópiának bizonyult. A Királyság kapuja jó időre zárva marad.

Jegyzetek

[1] Friedrich Schleiermacher: *On religion. Speeches to its cultural despisers*. Ford. Richard Crouter. New York, 1988, Cambridge University Press.

[2] Richard Kearny: *The wake of imagination. Toward a postmodern culture*. Minneapolis, 1988, University of Minnesota Press.

[3] Immanuel Kant: *Critique of pure reason*. Ford. Norman Kemp Smith. New York, 1965, St. Martin's Press.

[4] John F. Moffitt: *Inspiration, Bacchus and the cultural history of a creation myth*. Leiden–Boston, 2005, Brill.

[5] Mark C. Taylor: *Disfiguring, art, architecture, religion*. Chicago–London, 1992, The University of Chicago Press.

[6] Friedrich Wilhelm Schelling: *A művészet filozófiája. A kéziratos hagyatékból*. Ford. Révai Gábor. Budapest, 1991, Akadémiai.

[7] F. W. Schelling: *The philosophy of art*. Szerk., ford. és bev. Douglas W. Stott. Minneapolis, 1989, University of Minnesota Press.

[8] G. W. F. Hegel: The earliest system-programme of German idealism. In H. S. Harris: *Hegel's development toward the sunlight, 1770–1801*. New York, 1972, Oxford University Press.

[9] G. W. F. Hegel: *Esztétika. Rövidített kiadás*. Ford. Tandori Dezső. Budapest, 1974, Gondolat.

[10] G. W. F. Hegel: *Lectures on the philosophy of religion*. III. köt. Ford. E. G. Speirs és J. B. Sanderson. New York, 1968, Humanities Press.

[11] Megelőzve a szürrealista automatikus rajzokat és írást.
[12] Az ál- és ellenbeavatás fogalmát René Guénontól kölcsönözzük, és ebben az értelemben használjuk.
[13] In Hamvas Béla: *Művészeti írások I. Öt meg nem tartott előadás a művészetről*. H. n., 2014, Medio.
[14] Ezzel kapcsolatban lásd Mazányi Judit – Novotny Tihamér (szerk.): *Párbeszéd. Hamvas Béla és a képzőművészet*. Szentendre, 1997, Pest Megyei Múzeumok Igazgatósága.
[15] Egészen más a művészi elvonatkoztatás a kubizmus – és különösen Picasso – esetében, hiszen ott csak a külsőleges formák átírásáról van szó, a belső, szellemi forma megragadás alapvetően nem változik meg, sőt voltaképpen konkrét módon szellemi forma nincs jelen, csak a művész szubjektív *Gestalt*ja szerint, ami viszont nem spirituális, hanem materiális-materialista alapú. Kandinszkijra éppen ezért nem volt valódi hatással a kubizmus. Apollinaire 1913-ban még úgy látta, hogy a kubista festők *„a metafizikai formák nagyszerűségét fejezik ki"*, ezzel a kijelentéssel a kubisták zöme azonban nem értett egyet.
[16] Székely András: *Kandinszkij*. Budapest, 1979, Gondolat.
[17] Ezzel kapcsolatban lásd Kergyó Zsófia: Hogy fest Kandinszkij üveg mögött? Népművészet, vallásosság és absztrakció a színeken túl. *Artmagazin* (Budapest) 139. sz. (2022)
[18] Michel Henry: *Seeing the invisible. On Kandinsky*. Ford. Scott Davidson. London–New York, 2009, Continuum.
[19] Wassilij Kandinsky: Malerei als reine Kunst. *Der Sturm* (Berlin) 178–179. sz. (1913. szeptember)
[20] Kandinszkij szóhasználatával élve.
[21] V. V. Kandinskii: Kuda idët novoe 'iskusstvo'. In *Izbrannye trudy po teorii iskusstva*. Moszkva, 2001, Gileia.
[22] Vaszilij Kandinszkij: *A szellemiség a művészetben*. Ford. Szántó Gábor András. Budapest, 1987, Corvina.
[23] Linda Dalrymple Henderson: *The fouth dimension and non-Euclidean geometry in modern art*. Cambridge–London, 2013, Massachusetts Institute of Technology.
[24] Alexandre Kojève: Les peintures concrètes de Kandinsky. *Revue de métaphysique et de morale* (Párizs) 90. évf. 2. sz. (1985. április–június)
[25] Lisa Carol Florman: *Concerning the spiritual and the concrete in Kandinsky's art*. Stanford, 2014, Stanford University Press.
[26] Vasiliy Kandinsky: *Punkt und Linie zu Flache. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*. Szerk. Walter Gropius és László Moholy-Nagy. München, 1926, Albert Langen.
[27] Vaszilij Kandinszkij: *Nő Moszkvában* (1912).
[28] Vaszilij Kandinszkij: *Fekete vonások, no. 189* (1913).
[29] Wessel Stoker: *Where heaven and earth meet. The spiritual in the works of Kandinsky, Rothko, Warhol and Kiefer*. Amsterdam–New York, 2012, Rodopi.
[30] Charlene Spretnak: *The spiritual dynamic of modern art. Art history reconsidered, 1800 to the present*. New York, 2014, Palgrave Macmillan.
[31] Julius Evola: A legmodernebb művészet értelméről. In uő: *Tanulmányok a mágikus idealizmusról*. Budapest, 2017, Persica.
[32] Hajdú István: *Piet Mondrian*. Budapest, 1987, Corvina.
[33] Ez egyfajta szellemi meghasonlást jelent, bár még a tatlini konstruktivizmus is részben az ikonfestészet hagyományából építkezik, ahogy Rodcsenko vagy Popova művészetében is megfigyelhető e hatás. A rayonizmus pedig kifejezetten az ikon religiózus minőségére reflektál. Ehhez lásd Andfrew Spira: *The avant-garde icon*. Aldershot, 2008, Lund Humphreys. És Anthony Parton: *Mikhail Larionov and the Russian avant-garde*. London, 1993, Thames and Hudson.
[34] A *Fekete négyzet* előzményeiről izgalmas képet ad Andrew Spira: *Foreshadowed. Malevich's Black square and its precursors*. London, 2022, Reaktion Books.
[35] Szabó Júlia: *Kazimir Malevics*. Budapest, 1984, Corvina.
[36] Tudjuk, hogy ismerte *Rádzsa-jóga* című művét.
[37] Kazimir Malevich: God is not cast down. In Kazimir Malevich: *Essays on Art 1915–1928*. Ford. X. Glowacki Prus és A. MacMillan. Koppenhága, 1968, Borgen.
[38] Michael Corris: *Ad Reinhardt*. London, 2008, Reaktion Books.

[39] A Fluxus-mozgalommal kapcsolatban megemlíthető Joseph Beuys is, akinek munkásságában egyrészt fellelhető a samanisztikus és buddhista indíttatás, másrészt Rudolf Steiner tanai gyakoroltak rá döntő hatást. Sajnos Beuys elképzelése szociálisan utópisztikus; a korai zöld-mozgalomban is aktívan részt vett. A Beuys-féle mítosz szerint, amikor gépét lelőtték a Szovjetunió felett, „nomád tatárok" mentették meg az életét úgy, hogy zsírral bekenték és nemezbe burkolták. Valószínű, ha mindez megtörtént, akkor megmentői a tibeti buddhizmust gyakorló kalmükök lehettek. Ehhez lásd Chris Thompson: *Felt, Fluxus, Joseph Beuys and the Dalai Lama*. Minneapolis–London, 2011, University of Minnesota Press.

[40] Ellen Pearlman: *Nothing and everything. The influence of Buddhism on the American avant garde, 1942–1962*. Berkeley, 2012, Evolver Editions.

[41] Aleksandra Shatskikh – Marian Schwartz: *Black square, Malevich and the origin of Suprematism*. New Haven, 2012, Yale University Press.

[42] T. J. J. Altizer: *Total presence. The language of Jesus and the language of today*. New York, 1980, The Seabury Press.

[43] A kabbala szerint ez a hely, ami nem-hely, a *makom*.

[44] R. Rosenblum: The abstract sublime. In E. G. Landau (szerk.): *Reading abstract expressionism. Context and critique*. New Haven–London, 2005, Yale University Press. És uő: *Modern painting and the northern Romantic tradition. Friedrich to Rothko*. New York, 1975, Harper & Row.

[45] Ad Reinhardt.

[46] Online lásd: eurasianist-archive.com/2019/06/13/traditionalism-as-a-theory-sophia-plato-and-the-event-alexander-dugin.

[47] Charles H. Carmen: *Leon Battista Alberti and Nicholas Cusanus. Towards an epistemology of vision for Italian Renaissance art and culture*. Farnham, 2014, Ashgate. Érdemes ezt a megközelítést összevetni Pavel Florenszkij ortodox perspektíva-értelmezésével, amiből kitűnik, hogy a nyugati, euklidészi megközelítés inkább eltünteti a szakrális dimenziót; a centrális perspektíva enyészpontja, „zérusa" eszerint nem Istent szimbolizálja, hanem az isteni eltűnését a képből. Ezzel szemben a fordított perspektíva a semmiből való kibontakozást, a teremtés analogonjaként implikálja. Lásd ehhez Pavel Florensky: *Beyond vision. Essays on the perceptions of art*. London, 2002, Reaktion Books.

[48] Hans Belting: *A hiteles kép. Képviták mint hitviták*. Budapest, 2009, Atlantisz.

[49] Molnár Tamás: *Az ellenforradalom*. Budapest, é. n., Kairosz.

[50] Christoph Schönborn: *Krisztus ikonja*. H. n., 1997, Holnap.

[51] Maximos Aghiorgoussis: *In the image of God*. H. n., 1999, Holy Cross Orthodox Press. Magyarul lásd még Vassányi Miklós: *Hitvalló Szent Maximosz teológiája*. Budapest, 2017, Kairosz.

[52] A szó corbini értelmében.

[53] Itt különösen a keleti ortodox Szentháromság-ábrázolásokra gondolok.

[54] Brion Gysin használja a konceptuális művészetre a deceptuális művészet kifejezést.

[55] John F. Moffitt: *Alchemist of the avant-garde. The case of Marcel Duchamp*. New York, 2003, State University of New York Press.

[56] Marcel Duchamp: *Az eltűnt idő mérnöke. Beszélgetések Pierre Cabanne-nal*. Budapest, 1991, Képzőművészeti Kiadó.

[57] Peter Osborne: Conceptual art and/as philosophy. In Michael Newman – Jon Bird: *Rewriting conceptual art*. London, 1999, Reaktion Books.

[58] Joseph Kosuth: *Art after philosophy and after. Collected writings 1966–1990*. Cambridge–London, 1991, Massachusetts Institute of Technology.

[59] Uo.

[60] Magyarul és németül lásd Joseph Kosuth: *Művészeti írások. Texte über Kunst*. Bécs–Budapest, 1992, Knoll Galerie.

[61] Erdély Miklós: *Művészeti írások*. Budapest, 1991, Képzőművészeti Kiadó.

[62] Erre jó példa Allan McCollum festészete.

[63] Carolyn Wilde: Matter and meaning in the work of art. Joseph Kosuth's one and three chairs. In Peter Goldie – Elisabeth Schellekens: *Philosophy and conceptual art*. Oxford, 2007, Oxford University Press.

[64] Megjegyezzük, hogy a konceptuális művészet esetében a középkori nominalizmus-vita felmelegítéséről beszélhetünk.