

## A képérzékenyek

Magas szintű vizuális esztétikai érzékenységgel, a képi nyelv iránti fogékonysággal viszonylag kevesen rendelkeznek – még a festők, szobrászok között is. Ez első hallásra abszurdumnak tűnik, holott igaz.

Minden általunk vizsgált társadalmi csoportban talákoztunk rendkívül kreatív, képérzékeny személyekkel, akikre „a meghatottság érzetének átélése, a magába szállás és elmélkedés” (Jan Bialostocki) élménye jellemző. Akik a látványból fakadó konkrét élményről beszéltek.

A képérzékeny emberek a társadalom minden rétegében megtalálhatók. Leginkább a két szélső póluson: a kulturálisan nagyon magasan ellátottak és a nagyon rosszul ellátottak között. Önmagukról elmondják, hogy erős oldaluk a vizuális gondolkodás: ha fáradtak vagy alváshoz készülődnek, képek szaladnak a szemük előtt (a pszichológiában ezt Silberer-féle jelenségnek hívják), s ha moziban vagy televízió előtt ülnek, a látott képekre a fantáziájuk pergő képekkel válaszol. A festmény is azonnal emlékképeket, már látott képeket hív elő belőlük, és beleképzelik a látottba mindazt, ami asszociációs úton látványként a tudatuk előterébe feltul az addig lappangóból vagy elzártból.

A képérzékeny embereknek van egy „természetes beállítódásuk” (*natürliche Einstellung*, Edmund Husserl kategóriája) a képzőművészettel szemben, ez mindennapi magatartásukban, a hétköznapi interakciók során is megnyilvánul. Az életútinterjúkból kiderül, hogy ez a beállítódás a gyermekkori szocializációra nyúlik vissza.

A képérzékenyekről bebizonyosodott, hogy képzelet- és fantáziaműködésük igen gazdag, eidetikus (problémamegoldáskor elképzelik a megoldást, a mindennapi életben, az emberi kapcsolataikban is elképzelik a szituációt, a saját és a másik viselkedését, gondolkodásuk inkább analógiás, szimbolikus, kevésbé logikus). A festménnyel erős képzeletbeli kommunikációs viszonyt teremtenek: interaktív szituációként élik meg, mintha a festmény is megszólítaná őket. Könnyen beleélik magukat a festmények képi világába, a grafikus és plasztikus jele-

ket fantáziájuk segítségével átfordítják, értelmezik. Könnyen elszakadnak a gátló reális szituációktól, hétköznapi gondoktól, és kilépve a konkrétumok világából, könnyebben teszik túl magukat a vizuális konvenciókon is. A nem képérzékenyek ezzel szemben nehezen mozgósítják fantáziájukat, nehezen élik bele magukat a festmény képi világába, mert nem tudják elengedni magukat, a műbefogadáshoz szükséges állapothoz nem képesek belső feszültségeiket, ellenállásukat csökkenteni, kapaszkodnak a konkrétumokba és a képzeletműködés, megfelelő lelkiállapot teremtése helyett társadalmi szerepeik (normatívák, előítéletek, tanult viselkedési formák) és a (tárgyilagos, intellektualizált, távolító) verbalizálás mögé bújnak.

A képérzékenyek képesek koncentrálni a festményre. A festmény az idő sűrítése: kiemel és kiragad az eseményekből, arcokból, enteriőrökből, tájakból; a festő szervezi a felületen a percepciós ingereket, egy-egy képi elemnek metakommunikatív szerepe van. Irányítja az észlelést, a néző figyelmét (fény-árnyék viszonyokkal, háttér-előtér rendezéssel, színárnyalatokkal stb., számos kompozíciós elemmel), eszközeivel elősegíti a néző teljes odafordulását a képhez és a behelyezkedést, benne-létet. A nem képérzékenyek ellenállása miatt rendszerint a vizuális benyomások létrejötte után megakad a kapcsolatfelvétel.

„Benne-lét” a képben, mondják a különösen képérzékenyek. S valóban olyan festmények reprodukcióit választják ki, ahol ez hitelesen megtörténhet. Ahol a festő maga szünteti meg a kép horizontját s ezzel a nézőtől való distanciát is (például *Monet* tavirózsa-sorozata). Ezek a horizont nélküli tájak valóban olyan közelséget és közvetlenséget teremtenek, hogy a néző benne találja magát a képben, a természetben. Ettől a „benne-lét”-től még egy lépés a modern festészet, *Kandinszkij* absztrakt festményei és *Klee* látomásai. E nélkül az élmény nélkül nem járható az út az absztraháló képtől az absztrakt képig. Alkotónak és befogadónak hasonló utat kell végigjárnia, s ez csak akkor lehetséges, ha a „külső” és a „belső” megfigyelés nem választódik el egymástól összehozhatatlanul. S csak akkor, ha a valóságot nem tekintjük állandósult, megváltoztathatatlan, szilárd képződményekből álló valaminek, hanem az absztrakt festményekhez hasonlóan metamorfózisokkal, változásokkal, átmenetiséggel teli, mozgásban lévő, dinamikus erőternek.

Aki az úgynevezett „realista”, „valóságű” képekhez ragaszkodik, az szemtől szemben áll a művel, nem is akar benne lenni, szüksége van a távolságtartásra, és a valóságot kb. olyanak akarja tudni, amilyenek ezt a 17. században kialakították a reneszánsz perspektivikus tér továbbhasználatával: állandónak, változatlanak, megismerhetőnek, tudományosnak.

Nem akar emlékezni, reflektálni, elengedettnek lenni, szüksége van arra a fikcióra, amit a reálisnak látott festmény közvetít a vélt, olyanak akart valóságáról. A tudományos világ diadala a 17. és 19. század, a „valóságos”, „élethű”, „reális” képek ennek szilárdságát sugározzák, és aki *hisz* ebben, ilyennek *akarja* látni a világot (más kérdés, hogy a 17. és a 19. századi képek sem csak olyanok, amilyenek a mai néző látni akarja őket. Például a németalföldi virágcsendéletek, amelyeket sokan épp precizitásuk, élethűségük, tárgyyszerűségük, objektivitásuk miatt szeretnek, s azért választanak, mert „pont olyanok, mint a valóságban”, nos, ezek a képek valójában „vanitas”-képek, saját korukban egész más volt a jelentésük, mint amit mai nézőjük beléjük vetít saját állandóságra, racionalitásra vágyó világképe megerősítéseként).

A képérzékeny személyekben igen jól működő *empáti*kus képesség segíti elő a saját kulturális, műveltségi szintjüktől lényegesen eltérő művek elfogadását. Beleéreznek a képbe, sokszor olyasmit is belelátanak, amit a kutatóknak is nehéz követniük. Az ilyen emberek saját környezetükben véleményformálók, sőt az adott közösség szaktekintélynek minősítheti őket (végül nemcsak arra vonatkozóan kérik ki a véleményüket, milyen festményt vásároljanak, hanem lakberendezési, öltözködési tanácsot is kérnek tőlük, ami önmagában is bizonyíték arra, hogy a közösségekben normális átjárást tételeznek a festészet érzékeny észlelése és a mindennapok vizualitása között).

A képérzékeny nézők előnyben részesítik a befejezetlen műveket, azokat a képzőművészeket, akik a nézőre bízzák a kiegészítést, az olyan festményeket, amelyekben van valami titokzatos, rejtélyes, megfeythetetlen (*Leonardo, Giorgione, Rembrandt, Watteau, Chagall* stb.). Ezzel szemben a nem képérzékeny nézők a befejezett, lezárt, nem bizonyolult, könnyen olvasható, átlátszó műveket preferálják.

A nem képérzékeny csoport egyik alcsoportja a művelteké, a műveket „birtoklóké”, akik elutaznak a világ híres múzeumaiba és/vagy az itthoni reprezentatív kiállításokra, „mindent” tudnak a művészről, a műről, a megrendelőről, sőt a közönségről is, rendszerint vásárolnak is képeket (jól megfizetett szakértők kíséretében), tájékozottak, olvasásuk, lapozgatják a hazai és a külföldi képzőművészeti könyveket, de a *birtokbavétel* valamely alakját kivéve, tulajdonképp alig van közülük a műhöz. Nézik, megszerzik, valójában azonban nem tudnak vele mit kezdeni: elsiklanak egymás mellett, a műélmény nem jön létre. A birtoklás öröme („ez az enyém”, „ezt is láttam” és hasonló) természetesen nem azonos a mű keltette örömmel.

A művésznek nem az a feladata, hogy visszaadja, ami „van”, hanem hogy *láthatóvá* tegye (*Paul Klee*). Ez ad a modern és természetesen a

nem modern festészetnek létjogosultságot. Még a perspektivikus ábrázolási séma – melyet a leginkább tartanak a leképezésen, a hasonlóságon alapuló eljárásnak – *sem a hasonlóságra*, hanem a láthatóvá tételre épül. A szimbólumok semmire sem hasonlítanak, mégis megjelenítenek.

Szociológiailag az az úgynevezett magas kultúrától, élethelyzeténél, műveltségénél fogva távol álló néző magyarázható meg a legkevésbé, aki zavarodottság, nehézkes verbalizálás után egyszer csak rátalál a festmény lényegére, s megdöbbenő dolgokat mond el, szakszerűtlenül, de pontosan. A „naiv néző” – ahogy *Bourdieu* nevezi. „A művészettörténész abban különbözik a »naiv nézőtől« – mondja Panofsky –, hogy tudatában van a helyzetnek.”

A befogadóknak minden társadalmi rétegben van egy csodálatosan *infantilis, naiv* csoportjuk, amely gyermeki módon közelít a műhöz, szinte előítélet, előzetes elvárások nélkül. Ők nem akarják megfeleltetni, összevetni a festményt mással, csak saját emlékképeikkel. Eleinte úgy tűnt, mindenütt találhatók ilyen emberek. Aztán az egyre szaporodó adatok, az egyre finomabb megfigyelések bebizonyították, hogy miközben valóban a legkülönbélebb összetételű csoportokban is előfordulnak, statisztikus előfordulásuk a két végleten gyakoribb; számszerűen legtöbbjük vagy nagyon kvalifikált, kulturálisan igen jól ellátott, többgenerációs városi értelmiségi családokba tartozó, nem humán egyetemista (építész-, közgazdász- és orvostanhallgatók), vagy kis faluban élő, pár osztályt járt idős parasztember.

Egy példa: „*Dubuffet* munkái föld, formát ígérő amorf, szemét, banalitás. Mindent anonimná változtat, és csak a föld durva szemű részecskéinek megfontolt elosztása árulja el a mester formáló kezét. Festésze-te dialógus a földdel, azzal, ami ismeretlenül elmúlt, és csak a nyomait hagyta hátra” – írja róla *Rolf Wedewer*. Minden elutasítás lényegében ugyanazt mondja, amit kritikusan pozitívumaként emelnek ki. „Ez nem kép, ez földdarab”, „olyan, mint a föld háború után”, „nincs is rajta semmi forma”, „szemét, kosz, mocsok”, „atomrobbanás után a föld”. Azaz a néző – aki azt állítja, hogy amit néz, nem festmény, hogy nem érti, mit ábrázol, mit akar kifejezni – miközben elutasítja, megfogalmazza a kép lényegét. S ugyanezt ugyanígy fogalmazzák meg az elfogadók is.

Példák sokaságával folytathatnám. „*Tapies* befalazza a megfoghatatlant, és olyan képeket talál, amelyek valami megfoghatatlan előtti siralomfalaknak tűnnek, s kaparó körmök hagyták rajtuk a nyomaikat. Időnként becsapódik egy ajtó, és hatalmas reteszek zuhannak alá, mivel oda, ahol a megfoghatatlan a réseken betekint, nem vezet út” (*Werner Haftmann*). Ugyanő *Burri*ről, akit még a kulturális elithez tartozó humán értelmiségiek is bizonytalanul nézegettek: „zsákjaiban,



amelyeknek mint szakadt és piszkos kötésnek a seb vörösségét és a sötétség feketeségét kell elfedniük, áll a világ nyílt sebének metaforája.” S ugyanezeket mondják a képérzékeny nézők, függetlenül attól, hogy elfogadják vagy elutasítják-e a képeket. Egyik oldalról *Mondrian* képeit a szakértők a *világegyetem misztériumának* kinyilatkoztatásaként élik meg, a másik oldalról, azok, akik egyáltalán hajlandók odafigyelni rájuk, *dekorációnak* (például szőnyegmintának) tételezik. Hívei meditációs kiindulópontnak értékelik, képként el nem fogadói legfeljebb díszítő funkcióját ismerik el. A képérzékenyek misztikus, metafizikus festészetnek tartják, a képekre nem érzékenyek sormintának, dekorációnak.

Van egy *puritán, festészettől idegenkedő* befogadói réteg, amelyiknek lakásában igen kevés vizuális objektum (festmény, falvédő, dísztárgy stb.) látható. A csoport közös jellemzője a református vallásosság. S még közöttük is fellelhetők a képérzékeny személyek, akik képesek legyőzni saját alapállásukat, környezeti mintájukat, ha festményekkel szembesülnek.

## Természethűség

Az esztétika és a művészettörténet egy vonulata *Pliniustól, Giorgi Vasaritól John Ruskinon* át arról beszél, hogy a festmény értékét az határozza meg, mennyire ragaszkodik az igazsághoz, mennyire hűséges a természethez, s feladata a jelenségek valósághű felfedezése. Az általunk konzervatívnak minősített befogadói magatartás, elvárás- és előítélet-rendszer mögött évszázadokig létező, a szakértők által hitelesített értékszemlélet húzódik meg. *Plinius* azt tartotta a naturalista művészettől a legnagyobb tettetnek, ha a festmény olyan élethű volt, hogy megtévesztette a madarakat és a lovakat is. Ugyanezt várja el a közönségnek nem képérzékeny része ma is, amelynek igen felületes ismeretei vannak a képzőművészetről.

„Egy kép legyen realista”, „természethű”, „másolja hűen a valóságot”, „tükrözze a valóságot”, „megtévesztésig legyen valódi”: ezek a formulák nemcsak az általunk megkérdoztetek sztereotípiái, hanem az esztétikákban is használatosak. Közhellyé vált címkék, amelyekben a realizmus a hasonlósággal válik egyenlővé.

A művek „megértése” jórészt illúzió alapul.

Az „élethűség” a művészetben mindig fikció.

A reneszánsz állítólagos „természethűségét”, ontologikusságát a 19. század eleji polgári filozófia és a megalakuló művészettudományok terjesztették el, mint új mítoszt. Megfogalmazódik követelményként: a művész utánozza a természetet. „A legtöbb néző számára a kép mindekelőtt anekdota, »história« abban a jelentésben, amelyben már *Alberti* értelmelte” – állítja *Francastel*.

A ragaszkodás a lineáris perspektívához számomra azt is bizonyítja, hogy az emberek többségének világképe egyáltalán nem egyezik meg a 20. századi modern természettudományok, a filozófia által leírt világgéppel. S mert erősen eltér tőle, természetes, hogy nem tud mit kezdeni a 20. századi képzőművészettel, amely azonos módon láttatja a vilá-

got, mint a modern fizikusok és filozófusok (mint amilyen például *Heisenberg* és *Klee* szemléletének hasonlósága).

A képnézők nagy része abban a térszemléletben igazodik el jól, amelyet a quattrocentóban dolgoztak ki a tér festészeti ábrázolásának új módszereként (*Brunelleschi, Alberti, Donatello, Uccello, Piero della Francesca*). A középkor sztereometrián alapuló plasztikai egyértelműsége helyett ők úgy tagolták a teret, hogy a térelemek minden irányban kapcsolatba léphessenek egymással. A tárgyak konkrét és mérhető kapcsolataival foglalkoztak, a fizikai világ konkrétta és felfedezhetővé vált. A mélység szemfényvesztő látszata, a távlatba vesző perspektíva, a szerkesztés, a tér matematikai ábrázolása, a belső vonalak hálózata, a szimmetria s mindezeken túl magának az emberi testnek plasztikus, tömegszerű ábrázolása olyan világgép megtestesítői, megjelenítői, amelyet emberek sokasága ma is *hinni akar*. Azt akarják hinni, hogy a lineáris perspektíva megfelel az emberi látásmód szabályainak, ez a „normális”, az „igazi”, az „objektív”. Maguk a reneszánsz festők, akik megteremtették ezt a látásmódot, számos változatot kísérleteztek ki *Masolinótól Leonardóig*, és korántsem gondolták az egyetlen lehetséges képépítési módnak. Az új stílus, a reneszánsz térszemléletbeli, ábrázolásbeli újításai a későbbi akadémiákban egyszerűsödött le, vált sablonná, s terjedt el a közönség körében, mely máig ez egyszerű, sablonos látásmód alapján hiszi, hogy van egy egyedül üdvözítő objektív, realista világgép és világábrázolás, és ezen sémák alapján közelít, választ vagy utasít el minden képzőművészeti alkotást. Maga a reneszánsz egyáltalán nem a „külvilág hű ábrázolására” törekedett: ez utólagos belevetítés a reneszánsz művészetbe is. A szocializáció folyamatában ma is azt sajátítja el mindenki, hogy az euklideszi perspektíva teszi lehetővé a valóság tökéletes ábrázolását, s ettől a konvenciótól épp ezért igen nehéz megszabadulni.

Az emberek döntő többségének tér-idő-mozgás fogalma igen távol áll a 20. századi tér-idő-mozgás felfogásoktól. A kortárs képzőművészet térfelfogása az úgynevezett „primitív” művészet és a gyerekrajzok topologikus vagy projektív térszemléletéhez áll közel, kevesebb benne a formális séma és a szilárd mértékrend. A modern képzőművészet kifejezőeszközei igen nehezen fogadhatók el azok számára, akikbe beidegződött a tér perspektivikus illúziója, akik az euklideszi posztulátumok alapján *logikus* kapcsolatokat keresnek a tárgyak ábrázolása között, akik *hisznek* a lineáris perspektíva realizmusában.

Az az elvárás, amit egyesek a képzőművészetrel szemben táplálnak, *Albertinél* így fogalmazódik meg: a festészet célja kizárólag a látható világ ábrázolása. *Félezer év* távlatában fogalmazznak hasonlóképp azok,

akik ugyanezt várják el a képzőművészettől. A francia festő-akadémikus, *Abraham Bosse* a 17. század végén ugyanazt mondja, amit mai utódai: a dolgokat „nem olyannak kell ábrázolni, ahogy a szem látja vagy látni véli őket, hanem olyannak, aminőnek a perspektíva törvényei értelmünkre rákényszerítik”.

A „valóság hű ábrázolása” – *mítosz!* A kétdimenziós vásznanak a perspektivikus tér önmagában illúzió. Azt képzelni, hogy ami a vásznon megjelenik, az a valóság képmása: hiedelem. Emberek sokasága azonban ahogy a mindennapi életben is ragaszkodik számos olyan tevékenységhez, jelenséghez, amelyről a tudomány bebizonyította, hogy tévedés, hiedelem, a művészeti befogadásban is ragaszkodik a mítoszokhoz, a hiedelmekhez.

Az úgynevezett reális, a valóságot „leképező”, „visszatükröző” festményekben igen fontos mozzanat a befogadók egy jól körülhatárolható, igen karakterisztikus csoportja számára az *erő* (*Gadamer* elemzi egyébként, hogyan válik az erő fogalma *Herdernél*, *Rankénál*, *Diltheynél* és másoknál „a történeti világszemlélet központi kategóriájá”-vá).

Van egy speciális értelmiségi csoport, amely számára a műből szerte-sugárzó erő a lényeg („a festmény legyen olyan, mint a valóság, és adjon erőt”, „csak azt értem, ami pont olyan, mint a valóság, a művészet legyen szép, és legyen erős”). A klasszikus művészetet preferálják: az 5. századi Athén szobrait és domborműveit, az érett Rómát, a klasszikus reneszánszt, Raffaellót mindenekelőtt, a klasszicizmust, Davidot és Ingres-t (de Chardint nem), a 19. századból Courbet-t, az impresszionistákból Renoirt, majd Cézanne-t, a 20. századból a klasszikus és humortalan szürrealizmust, és semmi bajuk az orosz és a magyar szocreállal. Elutasítják a gótikát, a trecentót, az ikonokat, a rokokót, az expresszionizmust, az absztraktot, minden deformációt (*Grünwaldot*, *Grecót*, *Brueghelt* ugyanúgy, mint *Kleet*, *Chagallt* vagy *Giacomettit*). *Normatívákban* fogalmazznak és személytelenül. Első generációs műszaki értelmiségiek, főként fiatalok és középkorúak, akik számára fontos a műveltség, maga a képzőművészet is, járnak múzeumokba, és úgy tudják, hogy a görögöknél *techné* volt a művészet, és technikusok a szobrászok, festők is. A képzőművészet technikai oldala is rendkívül érdekli őket, a kivitelezés, az anyag és az ezekben végbement változások. Szemléletük meglehetősen merev, pontosan kiválasztják a reprodukciókból, hogy melyik a „realistább”, „valóságközelibb” s egyben az erőteljesebb, energikusabb mű.

1991-ben volt lehetőségem fél évig kísérletezni gépészhallgatókkal. Hetekig igen mereven ellenálltak. S körülbelül a fél év vége felé kezdem elérni, hogy elfogadják: a 20. századi absztrakt képek a realitás új,



nem mimetikus megfelelői, és az erő *Kandinszkij* képeiben is benne van. („Az erő – írja *Kandinszkij* a *Der Blaue Reiter*-ben –, mely az emberi szellem szabad pályáján előre és fölfelé mozog, az absztrakt szellem. Természetesen e szellemnek ki kell csendülnie, s hallhatónak kell lennie...” *Giacometti* ugyanezt így fogalmazza meg: „Leginkább azok a szobrok érintenek meg, amelyekben egyfajta összesűrített erőt érzek.”) Fél év alatt el lehetett érni – kétségtelen, intenzív ráhatással –, hogy a klasszikus avantgárd *Kandinszkij*-ban és *Giacometti*-ben is meglásák azt, amit a klasszikus művekben addig láttak.

*Bourdieu* szerint azért olyan erős az ábrázolás realizmusának igénye azoknál, akik nem rendelkeznek specifikus észlelési kategóriákkal, mert a magas művészet, festészet produktumaira is ugyanazt a vizuális kódrendszert alkalmazhatják, mint mindennapi környezetük tárgyaira. A felismerésnek, azonosításnak, megnevezésnek ez a szintje legkönnyebben a 19. századi akadémikus, naturalista festészettel tud valamit kezdeni („csatajelenet”, „lány az ablakban”, „öregasszony portréja”) és az egyszerűbb, 17. századi németalföldi portrékkal, csendéletekkel, tájképekkel. A reneszánsz festményekkel már nem ilyen egyértelmű a helyzet (*Raffaello*val igen, de *Piero della Francesca*nál, *Fra Angelicón*nál már elbizonytalanodtak, hiszen a *Salamon és Sába királynője* vagy némelyik freskó a firenzei San Marco celláiból nehezen egyszerűsíthető le a megnevezés, felismerés ezen szintjére).

## Az avantgárd

A hetvenes évek elején az úgynevezett absztrakt, nonfiguratív festmények, az informel kedvelése politikai felhanggal társult. Az ellenkultúra része volt, s a hivatalos szocreál banális, doktriner realizmusával szemben demonstrációt jelentett egy szabad, demokratikus világkép mellett. A harmincas években elterjedő nonfiguratív festészetben magában is benne van az a progresszivitás, ami miatt nálunk egy szűk elit értelmiségi csoport – igen megkésetten – kiállt mellette. Csakhogy amíg az „absztrakt” eredetileg a polgári kultúra végét jelenti, a hagyományos esztétikai normák kiéleződését és végül felbomlását, addig nálunk a hetvenes években ellenkezőleg: az azonosulást a modern polgári értékekkel, a lépéstartást a nyugati kultúrával, a modernitás szellemében való szembenállást a nagyon is feudális formakincset dédelgető állami kultúrpolitikával, a hivatalos ideológia szerinti ízléssel.

A tárgyi kötöttségektől megszabaduló absztrakt a tradicionális kompozíciós rend megváltoztatását jelenti, és vizuális egyszerűsödéshez vezet. (A festészet számos eredeti funkcióját átengedi a megváltozott civilizációs körülmények között szükségszerűen létrejövő új vizuális médiumoknak). Ezt – 1970–75 között – még nagyon kevesen követik, annak ellenére, hogy a 20. századi magyar festészetben az absztraktnak van előzménye (egyetlen példa: 1945 után az Európai Iskolából leváló „Négy világtáj” csoport). *Vaszkó Erzsébet, Gyarmathy Tihamér, Losonczy Tamás, Veszelszky Béla, Martyn Ferenc, Fekete Nagy Béla, Korniss Dezső* és *Kassák Lajos* képeit lassan „újra felfedezi” a szakma, még a saját korosztályukból is van a közvetlen környezetükben befogadó-támogató közeg, és megjelennek körülöttük a fiatalok, bennük látva szellemi, ízlésbeli, kulturális ellenállásukhoz a hátvédet.

Vannak, akik az eszmék zűrzavarában a hetvenes évek elején, közepén a nálunk főleg „absztrakt” festészet megjelöléssel meghonosodó irányzatot, hogy elfogadtassák, a „szocializmus igazi művészeteként”

apoztrofálják (hogy ebben mennyi a gúny, az érdek vagy a valódi tartalom, ez utólag kideríthetetlen).

A hatvanas évek végén, a hetvenes évek elején kiemelkedő társadalmi szerepe van a független, kritikus, ellenzéki közönségnek. Rákosligeten 1965-től 1972-ig háromhetente egyetlen estére a Képzőművészeti Lektorátus (annak mindenható döntőnöke, a hatalom megtestesítője, *Barta Éva* személyes kapcsolatuk, közös főiskolai múltjuk miatt) engedélyezte *Tóth Tibor* festőművész-rajztanárnak (aki *Szónyi István* tanársegédjeként az ötvenes években inkább abbahagyta a festést, minthogy beálljon a szocreál nyomvonalába) a kortárs képzőművészek bemutatóját. Olyanokat, akik kiszorultak a hivatalos képzőművészeti közéletből, múzeumokban, állami kiállítóhelyeken nem mutathatták be festményeiket, szobraikat, a „tiltottakat” (a névsorból: *Szabó Ákos*, *Frey Krisztián*, *Veszelszky Béla*, *Pauer Gyula*, *Ország Lili* és mások).

A bemutatókra 200-300 ember utazott ki a perifériára, vállalva másfél óras buszutat a rideg művelődési házhoz. Volt állandó közönség is: *Tóth Tibor* tanítványai (kb. 20 fő, közülük azóta többen jegyzett festőművészek, de van, aki építész, iparművész, művészettörténész, rajztanár, keramikus lett stb.), a helyi értelmiségiekből (festőművészek családjaikkal, orvos, biológus, volt szociáldemokrata munkás, könyvtáros stb.) és a központból, Budáról és Pestről kijáró értelmiségiekből (szinte mindenféle foglalkozási ágból, közöttük számos leendő ellenzéki politikus).

A hetvenes évek közepén kimutattuk, hogy a „nagyon modern”, a neoavantgárd, a sokféle posztmodern izmus és stílusirányzat a befogadás-elfogadás szempontjából jót tesz a „tegnapi modern” művészetnek. Minden újabb formanyelv módosítja az érzékelési és fogalomalkotási rendszereket, a befogadás toleranciaszintjét. (1972-ben a Miskolci Galériában rendezett kortárs magyar kiállításokon egyértelműen beigazolódtott, akik eleinte elutasították *Bálint Endre*, *Vajda Júlia*, *Anna Margit*, *Korniss Dezső* képeit, azok hat-hét hónap elteltével inkább őket választották a „fiatalabbakkal”, a „még modernebbekkel”, *Bak Imrével*, *Keserü Ilonával*, *Kováts Alberttel* szemben).

A „szabadon lebegő”, szabadúszó értelmiség (a terminust *Karl Mannheim Alfred Webertől* kölcsönözte) egy része kreatív befogadó, együtt egyszerre halad a kortárs képzőművészettel, résztvevője a képzőművészeti eseményeknek. Egy „társadalmi kör”: avantgárd művész és avantgárd értelmiség. Az „egy része” magyarázatra szorul. Egy generáció tartozik össze: a klasszikus magyar avantgárd felfedezői, elfogadói, hívei, majd terjesztői, népszerűsítői 1965–68 között (művészeik az idősebb generációból: *Korniss*, *Bálint*, *Anna Margit*, *Veszelszky*, *Vaszkó*, *Bar-*

csay, Schaár stb., akik az államszocialista alakzat beavatkozó, tiltó kultúrpolitikájának következtében a maguk idején, az ötvenes években s a hatvanas évek elején nem kerülhettek nyilvánosság elé, és csak megkésetten, 1965 után, periferikus kiállításokon, műtermekben, szájról szájra terjedve váltak a korszak meghatározó egyéniségeivé; továbbá Kondor Béla, Ország Lili, Deim Pál, Keserü Ilona, Major János, Lakner László stb., a 30–40 évesek, s ugyancsak a klasszikus avantgárdhoz tartozók). Ennek a generációnak ez „a” modern kortárs képzőművészet, s legfeljebb még az épp akkor indulók, az a fiatalabb művészgeneráció, amelyik már a hatvanas évek végén feszegeti a klasszikus avantgárd kereteit (Maurer Dóra, Nádler István, Hencze Tamás, Fajó János, Bak Imre, Jovánovics Miklós). A nyolcvanas évek transzavantgárd, posztmodern képzőművészetének, a legfiatalabbaknak is megvan a saját befogadói köre: zömében a maga korosztályának „szabadon lebegő” értelmisége. A hetvenes évek, a nyolcvanas évek elejére jellemző performance-ok, akcióik közönsége elfogadóbb a még újabb irányzatokkal, mint a klasszikus avantgárd hívei.

A művészek között nagyon kicsi azok aránya, akik a hatvanas–hetvenes években, megtalálván saját arculatukat, nyelvüket, kifejezőeszközeiket és közönségüket, fogyasztóikat, változni, változtatni voltak képesek, és követve a szemlélet- és ízlésváltozásokat, háromszor-négyszer is megújultak volna. A megértő, elfogadó, megrendelő, támogató kör is konzerválja a mégoly korszerű képzőművész tevékenységét is, s korlátozza, behatárolja a megújulás lehetőségét.

Empirikus kutatásaink azt bizonyítják, hogy művész és köre legfeljebb a közvetlenül előtte s a közvetlenül utána következő művészcsoport szemléletével, kifejezéstartárával, eszméivel tud kontaktusba kerülni, ott van átjárási lehetőség, elfogadás, ott lehetséges a közvetlen kommunikáció. A kettővel előtte járókat és a kettővel utána jövőket már nem fogadja el, sőt többnyire intoleránsan elutasítja. „Minden képi művészetet valamilyen elenyésző kisebbség teremt meg, vagy éppen annak számára készül” (Kenneth Clark), egy szűkebb csoport alkotása ugyancsak egy szűkebb csoport számára. Ebben a felfogásban minden vizuális művészet valamilyen elit értékrendszerének illusztrálása, igazodása, eszköz- az értékrendszer fenntartására.

A képzőművészetre fogékony, művelt és kevésbé művelt közönség a választásaiban rendszerint rendkívül következetes, a kiválasztott és elutasított művek valamilyen szempont szerint koherens csoportokat alkotnak.

Az absztrakt festészet kedvelése gyakorta együtt jár a gótikus szobrászat és festészet preferálásával. Max Dvořák szerint a gótika a művészi



alkotás értelmét nem a természeti élményben, hanem az istenélményben látta, a művészek tudatosan elfordultak a természetűségtől és a természetutánzástól. A gótikában új formák és megoldások születtek, az ábrázolások függetlenné váltak a régi képformáktól, megszakadt az az ábrázolási folytonosság, amely az antikvitástól a román korig a formákat, felületalakítást, modellálást, fény- és árnyékviszonyokat jellemezte. Ugyanez mondható el az absztrakt művészetre is. A gótika egy elhaló s egy keletkező kultúra határán áll, akárcsak az absztrakt művészet. Mindkettőben új művészi természet- és életszemlélet fogalmazódik meg.

A képnézők nagy részének fontos érve a modern művészet ellen, hogy „túl egyszerű”, „nem egyedi”, „nincs benne munka”, „túl kevés rajta a festék”, „nem fordított rá sok időt a festő”, „ilyent bárki létrehozhat”, „ezt könnyű lemásolni” és hasonlók. Ez a szemlélet szorosan összefügg a termeléssel. Olyan teljesítményt várnak el a művésztől, amely mások által nem létrehozható, idő- és anyagigényes, mérhető a ráfordított energia, vászon, festék stb. Minél kreatívabb tárgyformáló, lakberendező valaki (a kulturális elit kivételével), annál inkább elutasítja azt, amiről úgy véli, maga is elő tudná állítani, s annál inkább ragaszkodik a 19. századi akadémizmus, naturalizmus szellemében festett „munkaigényes” termékhez – lakószoba-festészet gyanánt.

A nézők egy része még az értelmezést megelőző formális tárgyfelismeréshez (*Panofsky* kategóriái szerint a preikonografikus leíráshoz) sem jut el a kortárs képzőművészeti alkotások láttán. Közülük többen épp ezért fogadják el inkább az informel, nonfiguratív festményeket, mert ott érzékelik, hogy nem is szükséges a megnevezésnek ez a szintje.

Az avantgárd képzőművészet egyszerre konzervatív és újító, egyszerre vannak jelen benne a hagyományos módszerek, alakítási lehetőségek, technikák és az új felfedezések. Épp azáltal válik elfogadhatóvá az időben egyre szélesedő közönség számára, hogy megtart már megszokott formákat is, amelyekbe kapaszkodni lehet, amelyekhez tapadva az érzékelés továbbsegíti a befogadót a szokatlannal való próbálkozáshoz. Ha van mihez kötődni (például színszimbólika, ismert technika, stilizált forma, tárgytüredékek stb.), könnyebb megközelíteni az ismeretlent is.

Természetesen a hatvanas-hetvenes évek magyar avantgárdjára is ugyanaz jellemző, mint általában a stílusok kialakulására: előbb csak néhányan beszélnek az azonos nyelvet, aztán egyre többen, s a nyolcvanas évekre a döntő többség alkalmazkodik a lassan normákká szelídülő formákhoz. Huszonöt év elég ahhoz, hogy ami *újítóként* indul, *korlátozó módszerré* változzon.

Az avantgárd képzőművészet a hatvanas–hetvenes évek fordulóján Magyarországon alig két tucat festőművész, néhány művészettörténész és a köréjük tartozó alig pár száz emberből – főként értelmiségi elitből – állt. Ugyanez a klasszikus avantgárd a nyolcvanas–kilencvenes évek fordulóján már szinte minden vidéki múzeumban jelen van, még harmadrangú képviselői is múzeumi és tömegkommunikációs nyilvánossághoz jutnak, s a lakószoba-festészetben is megtalálhatók. A hatvanas–hetvenes években épp csak túrt képzőművészek közül többnek önálló múzeuma van (például – *Barcsay Jenő*nek, *Anna Margit*nak Szentendrén), szinte valamennyiükről jelent meg könyv (például *Korniss Dezső*ről és *Ország Lili*től kettő is), az egy-egy életműről szóló képzőművészeti írások száma a kezdeti néhányról több tucatra emelkedett, tévéfilmek készültek stb. Az intézményesülés, a társadalmi nyilvánosság nem egészen két évtized alatt megváltoztatta a klasszikus avantgárdok szerepkörét, értékelését. Feltehetően kevesebb idő alatt ugyanez a folyamat zajlik a transzavantgárdok, posztavantgárdok elfogadásában, átértékelésében is.