

„I am here to make you think”

A kanti fenséges és a vizuális absztrakció kapcsolatáról

Az elvontság és az esztétikai eszme kanti megközelítése,
valamint a fogalmi behatárolás problematikussága

Az 1950-es években a New York-i iskola alkotói közül számos festő kezdett el fekete festményekből álló sorozatokat készíteni. Köztük volt többek között Mark Rothko, Frank Stella, valamint Franz Kline is. Jelen tanulmányban az utóbbi alkotók néhány munkájának elemzésén keresztül próbálok rávilágítani arra, mennyiben értelmezhető a vizuális absztrakció Kant fenséges-fogalmán keresztül, illetve, hogy Kant gondolatai milyen direkt vagy indirekt hatást gyakoroltak a modernitás művészetére és művészetelméletére. Mindezekon felül az elemzések által célozom egyúttal rávilágítani azokra az árnyalatnyi eltérésekre is, amelyek a nonfiguratív festmények koncepcionális megoldásai között, illetve a fenséges esztétikai minőségén belül megkülönböztethetők.

Mindenekelőtt úgy gondolom, érdemes néhány gondolat erejéig kitérni arra is, mit értett Kant elvonatkoztatás alatt. Székfoglaló értekezésében Kant az elvontság két formája között tesz különbséget: az egyik esetben szükséges egy empirikus alap, amitől elvonatkoztatunk, a másik esetben viszont nincs szükségünk erre az alapra – ilyenkor *valamit* vonatkoztatunk el, ez az elvonatkoztatás már az ítélő elméjében történik, és a szerző úgy gondolja, célszerűbb lenne *tiszta eszmének* nevezni.¹ Az alábbiakban elemzett művek – nonfiguratív jellegük révén – véleményem szerint az utóbbihoz állnak közelebb, hiszen nem jelenítenek meg

DOI: 10.61901/Kellek.2024.71.11

A szerző doktori képzésben vesz részt a Debreceni Egyetem Filozófia Intézetében.
Email: mikaczo.alexandra@gmail.com

- 1 Immanuel Kant: *Az ítélőerő kritikája*. Ford. Papp Zoltán. Osiris Kiadó, Budapest, 2003, 532–533. (A továbbiakban: ÍK)

semmilyen konkrét, „már látott” dolgot, vagyis nem akarják leképezni, lemásolni a látható világ mindennapi jeleneteit.

Ahhoz, hogy megfelelően árnyaljuk az absztrakció és a fenséges kapcsolatát, véleményem szerint érdemes utóbbihoz kapcsolnunk az esztétikai eszme fogalmát, amely alatt Kant a képzelőerő olyan megjelenítését érti, amelynek nem feleltethető meg semmilyen fogalom, szemben az észeszmével, amely egy olyan fogalmat takar, amihez nem társítható semmilyen szemlélet.² Az esztétikai eszmével analóg módon, ha egy fenséges tárgy képezi szemléletünk tárgyát, akkor valami kimondhatatlannal kerülünk szembe – ezt a valamit Kant határtalannak,³ Lyotard kifejezhetetlennek vagy ábrázolhatatlannak nevezi.⁴

Az általunk vizsgált festmények – különösen a szín- és formabeli egyszerűségekre való törekvésük miatt – a minimal art előzményeinek tekinthetők. Daniel Marzona a minimal artról írt könyve előszavában felhívja a figyelmet az irányzat fogalmának problematikusságára. Egyfelől szerinte felettébb érdekes, hogy Richard Wollheim a minimal artról írt esszéjében azt állítja, hogy a művészi tartalom minimalizálására való törekvésre az elmúlt ötven év számos műalkotása példa lehet – ugyanakkor azok közül egy alkotót sem említ, akiket később e kategóriával illettek, ehelyett elemzésében a neodadaistákra, Ad Reinhardtra és Duchamp readymade-jeire koncentrál.⁵ Másrészt szűkebb értelemben Marzona mindössze öt művészt tekint minimalistának, ugyanakkor e művészek közül senki nem hagyta jóvá azt, hogy a „minimalista” jelzővel illessék.⁶ Ahogyan általában a minimal arthoz társított művek, úgy az általunk vizsgált alkotások besorolása is problémás – ennek egyik oka véleményem szerint az, hogy a művek keletkezésének idején, az ötvenes években születtek meg az újszerű absztrakt művészet teoretikus alapjai, így az első fekete festmények létrehozásakor még nem állt rendelkezésre megfelelő fogalmi háttér, amely alapján interpretálhatóak lettek volna. Ahogyan arra Marzona rámutat, számos minimalista alkotó tekintette kiindulópontnak Clement Greenberg elméletét, aki az ötvenes években formalista nézőpontból közelítve rakta le az újszerű absztrakt törekvések elméleti alappilléreit.⁷ Greenberg Kant episztemológiai elméletének hatására vallotta azt, hogy

2 Uo. 229.

3 Uo. 156.

4 Jean-François Lyotard: A fenséges és az avantgárd. Ford. Széchenyi Ágnes; kontrollfordítás Angyalosi Gergely. *Enigma*, 1995 (2):2, 49–61, 51, 57.

5 Daniel Marzona: *Minimal art*. Ford. Szikra Renáta. Taschen – Vince Kiadó, Budapest, 2006, 6.

6 Uo. 7.

7 Uo. 8.

[...] minden műfaj felelőssége, hogy kritikailag rákérdézzon saját alapvető létfeltételeire, hogy azután ezekből alakíthassa ki leglényegibb jellemzőit. A „mindent lefedő” koncepcióban vélte megragadni [Greenberg] a festészet „lényegét” – amikor a sík képfelületet a festék a vászon egyik szélétől a másikig egyenletesen befedi, úgy, hogy a kép egyetlen részletét sem emeli ki a másik rovására, ugyanakkor sík felületté alakítja a képi teret. Az illuzionizmust, amennyire csak lehet, kerülendőnek, a figuratív festészetet pedig a priori inadekvátnak tartotta.⁸

Ahogy az alkotások elemzésekor látni fogjuk, a fekete festmények készítői hasonló célokat tűztek ki maguk elé – ez elsősorban a figurativitás elutasításában, az egyszerűsége törekvésben, illetve egyes művek antiilluzionisztikus jellegében nyilvánul meg.

Rothko kápolnája

Mark Rothko a negyvenes évek végén festette meg első színmezőjét,⁹ majd 1957-ben kezdett el sötét képeket festeni, ez a tendencia pedig kitartott egészen az 1970-ben bekövetkezett haláláig, amikor is az alkotó öngyilkosságot követett el.¹⁰ Rothko monumentális colorfield festményeit tudatosan helyezte el a kiállítótérben, ahogyan ő fogalmazott: „A legnagyobb képeket is felakasztom, hogy először közelről kelljen találkozni velük, hogy az első élmény *magában a képben* legyen”.¹¹ Robert Rosenblum az absztrakt fenségesről írt esszéjében találó hasonlatot von Rothko és a német koraromantikus festő, Caspar David Friedrich *Szerzetes a tengerparton* című festménye között: szerinte Rothko képeit szemlélve mi magunk válunk a tengerparton sétáló szerzetessé.¹² A közelről szemlélt monumentális festmények valóban mintegy körülölelik a befogadót, így a végtelennek tetsző színmezővel szembesülve Friedrich szerzeteséhez hasonló, apró alaknak érezheti magát. Mindezek alapján kézenfekvőnek tűnik összekötnünk Rothko képeit a kanti fenséges esztétikai minőségével. A nagyméretű, homogén felületek mellett a szemlélő eltörpül,

8 Uo.

9 Uo.

10 Dietmar Elger: *Absztrakt művészet*. Ford. Seres Bálint és Seres Eszter. Taschen – Vince Kiadó, Budapest, 2009, 74.

11 Uo. (Kiemelés tőlem – M. A.)

12 Robert Rosenblum: *The Abstract Sublime*. *Art News*. 1961 (59):10, 40.

ahogyan a kanti fenséges is akkor lép fel, amikor valamiképpen a végtelennel találjuk szembe magunkat. E végtelen alapja – a matematikai fenséges esetében – az *összemérhetetlen, abszolút* nagyság, ami egyedül az esztétikában létezik.¹³ Nem szükséges azonban, hogy szemléletünk tárgya ténylegesen határtalan legyen, sőt, Kant maga is hangsúlyozza, hogy valójában „semmilyen érzéki forma nem tartalmazhatja a tulajdonképpeni fenségest”,¹⁴ mivel az egyedül az ítélő elméjében lelhető fel, éppen úgy, ahogyan az elvonatkoztatás is mindig az elmében történik.¹⁵ Cassirer *Kant élete és műve* című könyvében szintén leírja, hogy amikor valami fenséges dolgot szemlélünk, akkor „a végtelen, amely az elméleti vizsgálódás számára, amint azt adott egészként próbálná megragadni, dialektikus eszmévé párolog, *érett egészként mutatkozik meg*, és megmutatkozik igazsága is”.¹⁶ Vagyis a végtelent mint *abszolút egészet* sohasem a rajtunk kívüli világban, hanem magunkban fedezhetjük fel. A tárgy – esetünkben a műalkotás – ennek alapján csak alkalmas lesz arra, hogy megjelenítse az elménkben található fenségességet.¹⁷

John Logan Rothkóról írt *Red* című színdarabjában a festő és tanítványa között vita robban ki a szépségről, mely során a festő ingerülten teszi helyre tanítványát: „I AM HERE TO MAKE YOU THINK!... I AM NOT HERE TO MAKE PRETTY PICTURES!”¹⁸ Bár az általam ismert szakirodalmak nem támasztják alá, hogy ilyen vagy ehhez hasonló mondat valóban elhangzott volna Rothko szájából, úgy gondolom, Logan e ponton fontos dolgot ismert fel Rothko munkáival kapcsolatban: nem szépek akarnak lenni, hanem valamiképpen el akarnak gondolkodtatni minket. Véleményem szerint Rothko képei számos modern és kortárs műalkotással egyetemben nem értelmezhetőek a szépség fogalmán keresztül. Különösen igaz ez a Rothko-kápolnában látható festményekre, melyek sötétlila és fekete árnyalataikkal zárt, nyomasztó hatással vannak a befogadóra.

A Rothko-kápolnáról készült fotó remekül szemlélteti a sötét festmények monumentális méreteit. A nyolcszögletű térben valóra vált Rothko elképzelése: a befogadókat minden irányból körülölelik a képek.

13 ÍK 163–164.

14 ÍK 157.

15 Immanuel Kant: Az érzékelhető és az értelemmel fölfogható világ formájáról és elveiről. Székfoglaló értekezés (1770). Ford. Tengelyi László. In *Uő: Prekritikai írások: 1754–1781*. Osiris Kiadó, Budapest, 2003, 532–533.

16 Ernst Cassirer: *Kant élete és műve*. Ford. Mesterházi Miklós. Osiris Kiadó, Budapest, 2001, 351. (Kiemelés tőlem – M. A.)

17 ÍK 157.

18 John Logan: *Red*. Oberon Books, London, 2010, 52.

A festményeket akár minimalistáknak is nevezhetnénk, azonban Marzona a már említett szövegében felhívja a figyelmet arra, hogy Rothko képei (Newman és Pollock munkáival egyetemben) csak formális értelemben függetlenítették magukat az európai művészeti hagyományoktól – vagyis abban az értelemben, hogy elvetik a kompozíció hagyományos technikáit, ugyanakkor a teljes objektivitásra törekvő minimalizmussal szemben még az alkotók expresszív szándékait tükrözik.¹⁹ A művek besorolása tehát – ahogyan már utaltam rá – problematikus: egyszerűségük révén rokoníthatóak a minimalizmussal, ugyanakkor az expresszionizmusra jellemző szubjektivitás (ami alatt itt a saját, egyéni, belső érzésvilágot értem, aminek a műben való kifejezése a cél) is a sajátosságuk – éppen emiatt szokták Rothkót absztrakt expresszionista festőként számon tartani. Rothko ugyanakkor érdekes módon nem tartotta magát absztrakt festőnek, sőt, festményeit realizistikusnak, nem pedig absztraktnak tartotta, és határozottan elutasította, hogy formalista alkotó lenne.²⁰



Mark Rothko: Rothko-kápolna (1971)

19 Marzona: i. m., 8.

20 „Abstract art never interested me; I always painted realistically. [...] I am not a formalist.” William Seitz: Notes from an interview. In Miguel López-Remiro (szerk.): *Writings on Art – Mark Rothko*. New Haven – London, Yale University Press, 2005, 77.

Dominique de Menil (aki férjével együtt kérte fel Rothkót a képek elkészítésére 1964-ben) a következőképpen jellemzi a kápolnát: „[A kápolnában k]iszakadunk a világból és annak fojtogató sokféleségéből, képesek vagyunk vándorolni a végtelenben. A sivatag határtalansága híján, egy behatárolt hely korlátain belül tudjuk befogadni »az egészet«. Itt sehol és mindenhol vagyunk; itt megtalálhatjuk az áldott teljességet, az egység érzését.”²¹ Az *egész*, amelyet Menil szerint képesek vagyunk befogadni, véleményem szerint megfeleltethető annak a fentebb már említett abszolút nagyságnak, amiről Kant a fenséges vonatkozásában beszél.²²

Wessel Stoker a kápolna festményeiről írt tanulmányában vizsgálja az absztrakt fenséges fogalmát. A szövegben arra a következtetésre jut, hogy a fenségesnek tartott romantikus festmények és Rothko képeinek absztrakt fenségessége között van hasonlóság – hiszen mindkettő esetében az ámulat és a félelem különös elegyéről beszélhetünk –, ugyanakkor egy árnyalatnyi különbséget mégis felfedezni vél köztük, mely különbséget két szempontból közelíti meg: egyrészt, míg szerinte a romantika korának fenséges művei (mint például Friedrich munkái) egy meghatározott valláshoz – a kereszténységhez – kötődnek, addig Rothko munkái általában kötődnek a vallásos transzcendenciához; másrészt a képek absztrakt mivolta révén már nem fenséges ábrázolásról beszélhetünk, vagyis nem a téma implikálja a fenségest, hanem *maga a festmény* válik fenségessé a befogadó számára.²³ Így tehát *közvetlenül* kerülünk szembe valami fenséggel – ellentétben azokkal a képekkel, amelyek figuratív mivoltukból eredően indirekt módon, az adott megjelenített tárgy vagy jelenet révén idézik elő azt. Éppen ezért – vagyis az alkotások elvont mivolta miatt – nem támaszkodhatunk az értelmünkre a befogadás során, helyette a műveket magukat mint (esztétikai) eszméket szemléljük.

Lytard *Mi a posztmodern?* című tanulmányában a fenséges festészet esztétikájával kapcsolatban azt írja, az ilyen festészet elutasítja az ábrázolást, ugyanakkor negatív módon mégis megjelenít valami megjeleníthetlent.²⁴ Stoker szerint a Lyotard-féle megközelítés nem alkalmazható a kápolna képeire, mert azok – félreérthetetlenül vallásos jellegük

21 Dominique de Menil: Preface. In S. J. Barnes (szerk.): *The Rothko Chapel: An act of Faith*. University of Texas, Austin, 1989, 7.

22 ÍK 162.

23 Wessel Stoker: The Rothko Chapel Paintings and the „Urgency of the Transcendent Experience”. *International Journal for Philosophy of Religion*. 2008 (64):2, 97, <https://doi.org/10.1007/s11153-008-9165-x>.

24 Jean-François Lyotard: Mi a posztmodern? Ford. Angyalosi Gergely. *Nagyvilág*. 1988 (33):3, 419–426, 424.

miatt – meghatározott jelentéssel bírnak.²⁵ Rothko valóban táplálkozott a keresztény művészet hagyományaiból: a nyolcszögletű apszis az ortodox templomok sajátossága, a benne elhelyezett triptichonok a szárnyas oltárookra emlékeztetnek – és az alkotó állítása szerint a torcellai velencei-bizánci stílusú Santa Maria Assunta katedrálisban tapasztalathoz hasonló miliőt akart kreálni, ahol rendkívül nagy hatással volt rá az az ellentét, ami a bejárat feletti Utolsó ítélet-mozaik és a vele szemben, a szentély falán lévő Madonna gyermekkel-ábrázolás között feszült.²⁶ Ennek ellenére nem feltétlenül gondolom úgy, hogy Lyotard elképzelése semmilyen mértékben nem alkalmazható a kápolna képeire. A szándékosan apszis formára alakított épület és a tervszerűen abba a térbe készített festmények, bár valóban meghatározott jelentéssel bírnak, ugyanakkor, ha a cél egy konkrét vallási tapasztalat leképezése is volt (és a már adott mondanivaló valóban valahol Lyotard ellen beszél), Rothko azt mégsem tudta közvetlenül ábrázolni, így (annak ellenére, hogy – ahogy fentebb utaltam rá – *maguk a festmények váltak fenséggé*) a témát csupán *negatív* módon tudta láttatni, lévén a végtelent nem lehet egy határokkal bíró térben megjeleníteni. Ez azonban valóban nem vonja magával azt, hogy e művek jelentés nélküliek. Földényi László *Képek előtt állni* című könyvében többek között Rothkóra és Ad Reinhardtra hivatkozva írja azt, hogy ezek az alkotók „minden témát elutasítottak, miközben mégis erős *tartalommal* töltötték meg képeiket”.²⁷

A kápolna szakrális jellege mellett, úgy gondolom, a nyugati kultúrából érkező befogadóban különös feszültséget kelthet, hogy Rothko munkáin a sötétség vagy a teljes feketeség dominál, ami a nyugati kultúrában a gyász színe, és mindenképpen negativitást sugall. A mélylila és fekete színű, homogén vagy közel-homogén felületek akár a nagybőjt idején fekete vagy lila drapériával letakart oltárookra is emlékeztethetnek, amikor a lila szín is valamiképpen a gyászhoz és a bűnbánathoz kötődik. Ez a különös ellentét, ami a szakrális téma és a színválasztás komorsága között feszül, a mű szemlélésekor a befogadó elméjében lezajló – a vonzás és taszítás hatását egyszerre keltő – folyamatot véleményem szerint ahhoz a *negatív örömhöz* közelíti, amiről Kant is beszél A fenséges analitikájában, és amit szembeállít a szépséghez társított örömmérettel.²⁸ Emellett a fekete valamiképpen a közelség színe is. Földényi László fentebb már említett könyvében azt írja: „[...] a fekete nem a vakságnak, a

25 Stoker: i. m., 97.

26 Uo. 94.

27 Földényi F. László: *Képek előtt állni – Adalékok a látás újkori történetéhez*. Kalligram Kiadó, Pozsony, 2010, 20.

28 ÍK 157.

semmit-nem-látásnak a színe, hanem a közelségé. A *végtelen* közelségé.”²⁹ Ez pedig még inkább alátámasztja, hogy e műveket érdemes a fenséges felől értelmezni.

Azt látod, amit látsz: Frank Stella

Frank Stella szintén az ötvenes években festette meg első fekete festményeit, azonban Rothkóval ellentétben nála az expresszivitás és a szakrális jelleg egyáltalán nem jutott szerephez, így egyúttal a minimal art közvetlen elődjének is tekinthető. Marzona így ír Stella műveiről: „[a képek] egyszerűsége és hiányzó expresszivitása következetesen figyelmen kívül hagyta a festői kompozíció hagyományos kérdéseit. Stella mázolóecsetet és közönséges zománccfestéket használt, hogy egyforma szélességű fekete sávokkal, egyenletesen vonja be a kép terét, a festés művelete előtt gondosan felrajzolt grafikai mintázatot követve”.³⁰ Stella gyakran adott társadalmi-politikai történésekre utaló címeket munkáinak – így például az általunk vizsgált alkotásnak is, melynek címe (*Die Fahne hoch!*) a Horst Wessel-dal első sora, a fekete sorozat egy másik darabja pedig az auschwitz haláltáborokra való utalásként az *Arbeit macht frei* címet kapta. Stella, bár történelmet tanult a Princetonon, és maga is beszélt címei politikai vonatkozásairól, mégis azt akarta, hogy ne a művek értelmezésére való manókként tekintsenek ezekre, hanem csak mint az ő személyes asszociációit kezeljék.³¹ Ezt a következő híres mondata is alátámasztja: „Amit látsz, az az, amit látsz.”³² Ennek alapján hasztalan lenne konnotációkat keresni képeiben, hiszen esetükben „a dolog maga” áll előttünk, amennyiben a mű nem hordoz magában semmi rajta kívülre való utalást, sokadlagos jelentést. Ez a szemlélet az, amit Marzona Stella „vonatkoztatások nélküli” formaelméletének nevez.³³ Stella művei esetében az előttünk álló dolog nem egy tárgy vagy a magában-való-dolog, hanem voltaképpen az a valami, amit Kant esztétikai eszmének nevez.³⁴ Fogalmilag megragadhatatlan, az értelem nem képes benne konkrét jelenségeket egyértelműen azonosítani, hanem a befogadás során magát a képet mint eszmét szemléljük.

29 Földényi: i. m., 19.

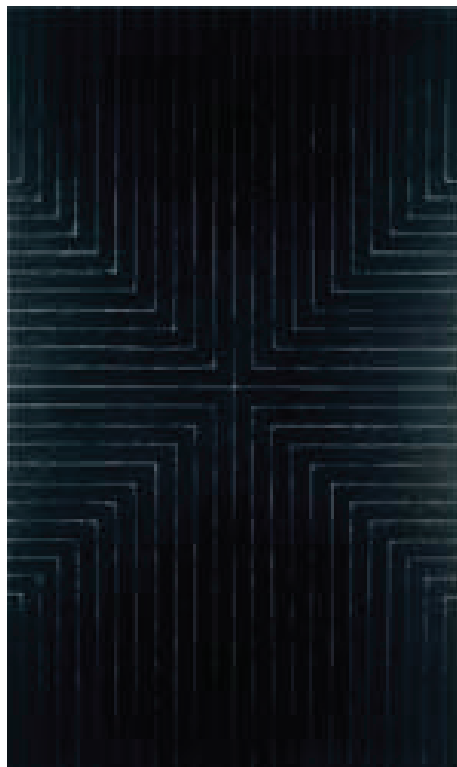
30 Marzona: i. m., 9–10.

31 Elger: i. m., 83.

32 Uo. 82.

33 Marzona: i. m., 10.

34 ÍK 229.



Frank Stella: Die Fahne hoch! (1959)

Véleményem szerint Stella valószínűleg a nagy méretű fekete mező miatt asszociálhatott tragikus eseményekre, lévén a fekete a nyugati kultúrában a gyász színe, a sávos mintázat pedig akár zászlóra is emlékeztethet. A közel két méter széles és több mint három méter magas festmény távolról akár egy sötét, homogén mezőnek is tűnhet, azonban a széles mázolóecsettel húzott vonások között előtűnik a világos vászon, így ezek az üresen hagyott vékony sávok rajzolják ki azt a sávos mintázatot, ami Stella számos munkáján megjelenik. Ez a mintázat a kép centruma felé irányítja a tekintetet, így még inkább behúzza a nézőt a végtelen – már önmagában a fekete mező által is implikált – közelségébe.

Ahogy Stella, úgy a minimal art is mindenekelőtt a mű egyedi tapasztalatára és percepciójára helyezi a hangsúlyt, és ez a változás értelem-szerűen megváltoztatta a befogadás módját is: amint Marzona rámutat, e művek a befogadótól már nem a mű állandó jelentése felett merengő, néma kontemplációt kívántak, hanem azt, „hogy *aktív szemlélője* legyen annak a műnek, amellyel egy térbe került, hogy a percepció folyamatára

reflektáljon, és ily módon *ruházza fel jelentéssel* a műtárgyat”.³⁵ Mindez véleményem szerint Stella munkáira is igaz: amikor a festő azt mondja, címadását tekintjük egyedi asszociációnak, lényegében igazolja, hogy nem akar konkrét jelentést oltani a műbe, amit aztán a néző felfejthet a szemlélés során, ehelyett aktivitásra buzdítva ad szabadságot a minden-kori értelmezőnek.

Mindemellett úgy gondolom, az egyéni asszociációktól függetlenül elmondható az általunk vizsgált monumentális alkotásról, hogy esztétikai szempontból leginkább a fenséges fogalma felől ragadható meg. A hatalmas, sötét színmező Rothko munkáihoz hasonlóan a végtelen érzetét kelti, anélkül azonban, hogy konkrét vallási töltettel bírna – habár a keresztminta akár a kereszténységhez is kötődhetne. Az interpretáció szempontjából nyitott mű vizuálisan valahol mindenkre ugyanúgy hat: robusztus mivoltában egyszerre magasodik a szemlélő felé mintegy fenyegetően és nyit a határtalanra. Az, hogy Stella semmilyen meghatározott jelentéssel nem kívánta felruházni a műtárgyat, és hogy a mű nem is jelenít meg semmiféle konkrétumot, véleményem szerint azt implicálja, hogy a mű, önmagán kívül másra nem utalva – ahogyan Lyotard fogalmaz –, negatív módon jeleníti meg a végtelent.³⁶

Bart Vandenabeele a fenségesnek a művészetben való megjelenéséről írt tanulmányában arra mutat rá – valahol Stoker fenti gondolatmenetével analóg módon –, hogy az olyan romantikus művekkel szemben, amelyek *reprezentálják* a fenségest (mint például Friedrich néhány alkotása), vannak olyan esetek, amikor a kifejezés maga (*the expression itself*) idézi elő a fenségest, így az valóban egy művészeti közegben jön létre – erre példaként Francis Bacon mellett Rothko és Stella munkáit említi.³⁷

Mindezen felül Vandenabeele arra is rámutat, hogy noha Kant maga a szépségnél vázolja fel az esztétikai eszme – általam fentebb már említett – fogalmát, mégsem „[...] kényszerít minket semmi arra, hogy elfogadjuk, hogy egy esztétikai eszme szükségszerűen csak a szép érzését kelti (és nem a fenségesét)”.³⁸ Emellett a szerző felhívja a figyelmet arra is, hogy Kant sehol sem írja azt, hogy fenséges *csak* egy formátlan tárgy lehet, hanem mindössze azt jegyzi meg, hogy – a széppel ellentétben – egy

35 Marzona: i. m., 11. (Kiemelés tőlem – M. A.)

36 Lyotard: Mi a posztmodern? Id. kiad., 424.

37 Bart Vandenabeele: The Sublime in Art – Kant, the Mannerist, and the Matterist Sublime. *The Journal of Aesthetic Education*. 2015 (49):3, 39, <https://doi.org/10.5406/jaesteduc.49.3.0032>.

38 „[...] nothing in Kant’s account forces us to accept that an aesthetic idea necessarily evokes the feeling of the beautiful (and not the sublime).” Uo.

formátlan tárgy is lehet fenséges.³⁹ Ahogyan Kant fogalmaz *Az ítéleőrő kritikájában*: „A természeti szépségnél a tárgy formája számít, a forma pedig elhatároltságban áll; fenségesről ellenben egy formátlan tárgy esetében is beszélhetünk, amennyiben magán a tárgyon vagy a tárgytól indítatva *határtalanságot* jelenítünk meg, de ehhez a határtalansághoz hozzágondoljuk egyúttal totalitását is.”⁴⁰ Ebből kifolyólag a formátlan-ság nem kizárólagos feltétele a fenségesnek. Az általunk vizsgált művek ugyanakkor – annak ellenére, hogy mint táblaképek térben meghatározott kiterjedéssel bírnak – éppen a figurativitásról való lemondásuk, vagyis absztrakt mivoltuk révén képesek előhívni a befogadóból a végtelenség érzetét. Ekkor tehát valamiképpen képesek vagyunk megragadni a mérhetetlen, *abszolút* nagyságot, mely nagyság elménkben, nem pedig szemléletünk tárgyában keresendő. Vandenabeele ezt úgy fogalmazza meg, hogy eszes lényekként képesek vagyunk *elgondolni* olyan eszméket (így az abszolút nagyságot is), amelyeket egyébként pusztán érzékeinkre támaszkodva képtelenek lennénk egybefogni egyetlen szemléletben.⁴¹

A gesztusok dinamikája

Vandenabeele fent említett tanulmányában kimondottan a(z) esztétikai eszmével összekötött) matematikai fenséggel foglalkozik, illetve annak a (modern és kortárs) művészetben való megjelenésével; ugyanakkor véleményem szerint a dinamikai fenségest éppúgy kiválthatja egy műalkotás, ahogyan a matematikait. Az alábbiakban egy olyan alkotó „fekete festményét” vizsgáljuk meg, aki – szemben a fenti homogén vagy közel-homogén alkotásokkal – a kontrasztokra és a lendületes ecsetvonásokra helyezte a hangsúlyt műve létrehozása során. Ebből pedig az következik, hogy a már elkészült alkotás a befogadóra is más hatást gyakorol, mint Rothko vagy Stella munkái, ugyanakkor művét azokhoz hasonlóan nem célszerű a szép fogalma felől értelmezni.

Franz Kline szintén az ötvenes években kezdett el sötét árnyalatokkal dolgozni, ugyanakkor határozottan elkülönítette magát fekete festményeket alkotó kortársaitól, hangsúlyozva, hogy ő nem fekete, hanem *fekete-fehér* képeket fest – ő maga így fogalmazott ezzel kapcsolatban: „Az emberek néha azt gondolják, hogy veszek egy fehér vásznat és ráfestek

39 Uo. 39.

40 ÍK 156.

41 Vandenabeele: i. m., 36.

egy fekete jelet, De (sic!) ez nem igaz. A fehérét ugyanúgy megfestem, mint a feketét, és a fehér ugyanolyan fontos.”⁴² Kline tehát egyaránt felhordta a fehér és a fekete festéket a hordozófelületre, ennek érdekében pedig általában előre megtervezte képeit.⁴³ Ezek a művek egészen más karakterrel bírnak, mint a korábban vizsgált munkák, hatásukban sokkal elementárisabbak – ennek oka a szabálytalanul, dinamikusan felhordott ecsetvonásokban rejlik, amelyek révén a már elkészült statikus festmény, Pollock képeihez hasonlóan továbbra is a mozgás illúzióját kelti.



Franz Kline: Mahoning (1956)

Az általunk vizsgált alkotás összhatásában szintén rendkívül mozgalmas, amire a lendületes gesztusokat magukban őrző formai világ mellett a fekete és a fehér rétegek közötti kontraszt csak ráerősít. Kant a dinamikai fenségessel kapcsolatban azt írja, hogy ekkor olyan mérhetetlen erővel találjuk szemben magunkat, amely anélkül tűnik félelmetesnek, hogy ténylegesen fenyegetné testi épségünket – erre többek között példának hozza a tomboló vihart vagy egy vulkán kitörését.⁴⁴ Elménk

42 Elger: i. m., 86.

43 Uo.

44 ÍK 174.

ennek során az esztétikai ítéletben egy olyan hatalomként jeleníti meg a természetet, mely hatalmasságként képtelen felénk kerekedni.⁴⁵ Ekkor tehát valamiképpen felette állunk a természet minden erejének. A későbbiekben – mintegy ezt pontosítva – Kant azt is kifejti, hogy a természetet magát ekkor tulajdonképpen azért tartjuk fenségesnek, mert képzelőerőnket „olyan esetek ábrázolásáig emeli, amelyekben az elme a maga számára érezhetővé tudja tenni mivoltának saját, a természetnek is felette álló fenségességét”.⁴⁶ Ez implikálja azt az emelkedettség-érzetet, ami a fenséges sajátja, és ami által *túllépünk* a minket fenyegető vagy fenyegetni tetsző természeten. Ahhoz azonban, hogy ezt megtegyük, és hogy egyáltalán találkozzunk a fenséggel – ahogyan arra Mark Richir is rávilágít *A fenséges tapasztalata* című rövid esszéjében – nagy lelkierőre, más szóval szabadságra van szükségünk.⁴⁷

Noha Kant természeti jelenségeket említ a dinamikai fenséges vonatkozásában, úgy gondolom, megállapításai alkalmazhatóak bármire, ami szemléletünk tárgya lehet – így műalkotásokra is. Bár Kline fent látható munkája nem ábrázol természeti jelenségeket (ahogyan más sem), úgy vélem, a heves gesztusokkal vászonra vitt festék hasonlóképpen gyakorolhat hatást az elmére, mint ahogy például egy vihar teszi – ezért is emlékeztethetnek munkái akár William Turner képeire, aki feláldozta a formák körvonalait annak érdekében, hogy megmutathassa a természet tomboló erejét, ezzel mintegy utat nyitva az absztrakt festészet kialakulásának. Robert Rosenblum már említett esszéjében épp Turner 1842-es *Hóvihar* című festményével kapcsolatban fejti ki, hogy a végtelenség e képen sokkal inkább dinamikusnak, mintsem statikusnak tekinthető; majd ugyanennek kevésbé direkt, absztrakt változatát találja meg Pollock „örökmozgó” műveiben.⁴⁸ Noha Pollock egyes képeinek címe utal természeti jelenségekre (például az 1953-as *Ocean Greyness* című festménye), magukon a műveken azonban nyoma sincs konkrét, figuratív természeti elemeknek – Rosenblum például az 1948-as *Number 1A* című munkát elemzi, amely esetében a cím sem segíti az értelmezést, így a festménynek még annyi – közvetlen – köze sincs a természeti jelenségekhez, mint fentebb említett képének. A csorgatott, fröcskölt ecsetvonások által megalkotott dinamikus, kaotikus és már-már átláthatatlan képi világ az, ami erőteljes hatást gyakorol a befogadóra, és ami viharok, orkánok és egyéb, gyakran az emberi életet fenyegető természeti jelenségek vagy

45 Uo. 173.

46 Uo. 175.

47 Marc Richir: *A fenséges tapasztalata*. Ford. Lőrinszky Ildikó és Szabó Zsigmond. *Enigma*. 1995:1, 66–69, 68.

48 Rosenblum: i. m., 56.

általában a káosz és zűrzavar képzetét idézheti elő bennünk. Ugyanakkor nyilvánvaló, hogy egy kép szemlélése közben nem vagyunk kitéve közvetlen életveszélynek – ez a biztonság azonban feltétele annak, hogy egyáltalán esztétikai ítéleteket tudjunk alkotni; ahogy Kant fogalmaz: „a veszély érzetére visszagondolni sem szeretünk, nemhogy még keressük is az újabb alkalmakat”.⁴⁹ Aki ténylegesen fél, ugyanúgy nem képes tisztá esztétikai ítéleteket hozni, mint akit saját, egyéni vágyai befolyásolnak.

Kline általunk vizsgált *Mahoning* című festménye Pollock utóbb említett képéhez hasonlóan nem kapcsolódik direkt módon természeti jelenségekhez, ugyanakkor – ahogy fentebb már kifejtettem – a nagy méretű (204,2 cm magas és 255,3 cm széles) hordozófelületre festett sötét sávok dinamikája, valamint a fekete és a fehér kontrasztja az, ami véleményem szerint a legnagyobb hatást teszi a befogadóra – ezen pedig az a tény sem változtat, hogy Pollock spontán módszerével ellentétben Kline előre megtervezte képeit (sőt, valószínűleg akkor is a mozgalmasság lenne a mű meghatározó jellemzője, ha Kline a gesztusszerű vonalakat „lezárva”, geometrikus sávok festésével hozza létre ugyanezt az aszimmetrikus kompozíciót). A kép talán kevésbé „zsúfolt”, mint Pollock munkái, ugyanakkor a fehér teret behálózó széles, lendületes, fekete vonások révén azokhoz hasonlóan mozgalmasság, már-már kaotikus lesz a benyomás, amit a mű a szemlélőben kialakít. E sötét, határozott sávokról egyúttal perspektivikus vonalakra, épületek sziluettjeire is asszociálhatunk. Az alkotó a művet egy Ohio állambeli megyéről nevezte el, ahogyan általában is előszeretettel választott olyan címetek munkáinak, amelyek gyermekkor helyszíneire (például *Scranton*) utalnak, és a szakirodalmak is megemlíti, hogy a festő képeihez gyakran pennsylvaniai szülőföldje emelőrudainak és silóinak emlékképeiből meríthetett ihletet.⁵⁰ Ennyiben tehát, ha a természet közvetlen hatását nem is találjuk a műben, a külső környezet befolyását mégis felfedezhetjük – még ha indirekt úton is – a teremtmény természet által kreált épített környezetben. Építészeti példákat Kant is említ a matematikai fenséges vonatkozásában – az egyiptomi piramisokat és a római Szent Péter Bazilikát.⁵¹ Ebből kiindulva akár gondolhatnánk azt is, hogy érdekesebb lenne Kline művéhez a matematikai fenséges felől közelíteni, ugyanakkor a Kant által említett két példa esetében a fenséges eredője sokkal inkább a mérhetetlen *nagyság*, semmint a dinamika mint mérhetetlen *erő*, ami azonban Kline általunk vizsgált művének a sajátossága.

49 ÍK 174.

50 Elger: i. m., 86.

51 ÍK 164–165.

Pollock vagy Kline képeinek szemlélése során is valami fogalmilag megfoghatatlannal találjuk szemben magunkat, ebből kifolyólag – Vandenabeele-vel ellentétben – úgy gondolom, a dinamikai fenséges is összeköthető az esztétikai eszme fogalmával és bizonyos absztrakt művekkel. Értelmünk segítségével e festmények szemlélésekor sem tudjuk megragadni szemléletünk tárgyát, a befogadás során mégsem pusztán érzékeinkre támaszkodva hozunk ítéletet, így az adott alkotást mint egyszerre érzéki és szellemi dolgot, vagyis mint esztétikai eszmét szemléljük.

Konklúzió avagy a fenséges árnyalatai

Az elemzett festmények eltérő koncepciók megoldásai ellenére úgy vélem, e művek egyike sem értelmezhető a szépség fogalma felől. Az alkotások interpretálásának közös metszetébe helyezhető ugyanakkor a fenséges fogalma, melyen keresztül véleményem szerint a leginkább megragadható az a folyamat, ami a szemlélőben a befogadás során végbemegy: a nagyméretű, homogén felületekkel vagy éppen a monumentális hordozóra felvitt mozgalmas kompozícióval való találkozás által valamiképpen a végtelennel szembesül, és ezáltal mintegy rádöbben önnön végességére is.⁵² Már e festmények elvont jellege is sajátos értelmezési kereteket állít fel, ugyanakkor az elemzések révén felmutathatóak a fenséges minőségének különféle árnyalatai is – legyen szó akár a romantikus alkotások által reprezentált fenséges jelenetek és a modern alkotások által *maga a mű* képében élénk táruló fenségesről, vagy éppen a nevezett minőség matematikai és dinamikai változatának a különféle absztrakt művekben való megjelenéséről.

Képgyazék

Franz Kline: *Mahoning*

olaj, papír, vászon, 204,2 × 255,3 cm

Whitney Museum of American Art, New York, 1956

<https://visualhunt.com/f7/photo/53619512238/ffd523ed9b/> (Legutolsó hozzáférés: 2024. április 19.)

Photo credit: Sharon Mollerus on Visualhunt.com

52 Richir: i. m., 68.

Mark Rothko: *Rothko-kápolna*

Houston, Texas, 1971

<https://visualhunt.com/f7/photo/31798246450/ca1b0d2457/> (Legutolsó hozzáférés: 2024. április 15.)

Photo credit: dr vaxon on Visualhaunt.com

Frank Stella: *Die Fahne hoch!*

zománcfesték, vászon, 308,6 cm × 185,4 cm

Whitney Museum of American Art, New York, 1959

[https://en.wikipedia.org/wiki/Die_Fahne_Hoch!_\(Frank_Stella\)#/media/File:DFHFrankStella.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Die_Fahne_Hoch!_(Frank_Stella)#/media/File:DFHFrankStella.jpg) (Legutolsó hozzáférés: 2024. április 16.)