

Egyetemi doktori (PhD) értekezés tézisei

**A sokaság képei –
Művészet és filozófia komplementaritása**

Péter Szabina

Témavezető: Dr. habil. Angyalosi Gergely



DEBRECENI EGYETEM

Humán Tudományok Doktori Iskola

Debrecen, 2018

Az értekezés célkitűzése, a téma körülhatárolása:

Jelen értekezés témája a filozófia és művészet metszéspontjában körvonalazódott, forrása pedig a filozófia és a művészet között fennálló argumentatív problémák artikulációjából ered. Mindez a leginkább előforduló séma szerint a következőt jelenti: míg a művészet(történet) gondolkodói szerint a filozófusok művészettel kapcsolatos elmékedései nélkülözik a műalkotások konkrét leírását, addig a filozófusok a gondolkodás hiányával vádolják a művészet(történet) teoretikusait.¹

Disszertációmban e dilemma feloldására keresek lehetőségeket. Feltételezésem szerint a művészet és filozófia komplementer jellemzőinek kutatása közelebb vihet ahhoz a többletchez, amit a két terület *per se* kevésbé hatékonyan képes megragadni. Mindehhez egyrészt a huszadik században megjelenő olyan filozófiai irányzatok eszköztárát hívom segítségül, amelyek nem a tudatos, reflexív, reprezentáló gondolkodásból indulnak ki. Módszertani elvükből fakadóan minden megjelenő lehetséges értelemalakzat irányába nyitottak, s alapvetésük szerint a világhoz való meghatározó viszonyunkat nem a reflexív gondolkodás hatja át. Így azok nem a fennálló és megjelenő értelemek megnyilatkozásának milyenségét kutatják, sokkal inkább azok deskriptív analízisére törekszenek, aminek köszönhetően nagyobb sikerrel tagolják az éppen megjelenő értelem feltételeit. Feltételezésem szerint a műalkotások befogadása közelebb vihet ahhoz a gondolkodáshoz, ami megpróbál visszatérni a dolgokhoz.

Művészet és filozófia komplementaritásának elemzésekor az értelem felbukkanása nem választható el a tapasztalat folyamatszerű működésétől, sőt, nem beszélhetünk az egyikről a másik nélkül. Ezeket az elvárásokat a hermeneutikán kívül leginkább két kortárs filozófiai mozgalom bizonyos törekvéseiben találtam meg, nevezetesen a posztstrukturalizmusban (főként Gilles Deleuze és Félix Guattari filozófiájában) és a fenomenológiában (javarészt Maurice Merleau-Ponty kései munkásságában). Értekezésemben nem vállalkozom e két mozgalom teljes körű és átfogó vizsgálatára. Fókuszomat azokra a mozzanatokra irányítom, amelyek nemcsak hozzájárulnak a művészettapasztalat folyamatának feltárásához, hanem azok gondolati térképe is gazdagodik a művészeti példák elemzése által.

Műalkotások értelmezésekor – a folyamatszerű gondolkodás tapasztalatának kutatásakor – a fenomenológia a megjelenő dolgok elemzésére irányuló eszméje és módszere igen gyümölcsöző eredményeket hozhat. Az általam érintett és kiemelt szerzők elgondolásaihoz

¹ Kelly, Michael (2003), *Iconoclasm in aesthetics*. Cambridge, Cambridge University Press, 9.

csatlakozva fontos kiemelnem, hogy a dolgozatomban megjelenő fenomenológiai látásmód az értelemalakzatok nem hierarchikus felosztású sokaságait részesíti előnyben, s egyúttal mellőzi az eredeti tapasztalat eszméjének követését. A posztstrukturalizmus Gilles Deleuze filozófiájához köthető tendenciája kritikával illeti a fenomenológia azon eredeti szubjektív perspektíváját, ami a filozófiai hagyományt pusztán a már elgondolt és ismert gondolatalakzatok – aktuális gondolkodásunkat behálózó – totalitásaként feltételezi. Deleuze nem úgy tekint a történelem színpadán felvonultatott filozófiai hagyományra, mintha az egyidejűleg egymást kizáró sémákat hordozna magában. Metafilozófiája nemcsak számot vet a filozófia sokszínűségével, különféle irányzataival, törekvéseivel, hanem megpróbál forradalmasító átjárókat találni azok között. Úgy vélem, hogy a művészet és a filozófia találkozásából fakadó értelem-többletek artikulációjának kísérletéhez (a fentebb vázolt fenomenológiai látásmód alkalmazása mellett) illeszkedik az a posztstrukturalista irányvonal, ami úgy rendelkezik egyszerre a filozófiai hagyomány ismeretével és úgy próbál meg harmóniát találni abban, hogy nem tesz kísérletet annak pusztán gyűjteményszerű összegezésére, s ugyanakkor – például egy filozófiai látásmód igazolása érdekében – szelekciót sem végez a fennálló ismeretek között.

Mindemellett műelemzéseimben Merleau-Ponty késői, befejezetlenül maradt *A látható és a láthatatlan* című (1964) kéziratára támaszkodom, amiben a tapasztalás gyökeréhez, az ott zajló differenciációk megragadásához ontológiai szinten közelített. A filozófiai reflexiót meghaladó fenomenológiája a tapasztalat működésének mikéntjét helyezi középpontba. A filozófia feladatát inkább a leírásban, mintsem a magyarázatban látta. E szemléletmód a művészet-tapasztalat leírásának vonatkozásában nem jelent mást, mint hogy minden egyes műalkotást egy-egy érzékelési aktusként is láthatunk. Ennek értelmében az értekezés gondolatmenetének gerincét a befogadó által testileg is érzékelt, megélt műalkotás létmódjának feltérképezése adja.

Azon a határmezsgyén mozogok, ami a tapasztalásnak és az eseménynek a helyszínéül szolgál, ahol a dolgok ténylegesen megtörténnek, ahol értelmet kapnak, még ha rögtön el is veszítik jelentőségüket, hogy más tartalmaknak, tartamoknak adjanak helyet. Mindezt a művészet és a filozófia különös egymásra rendeltségének miliójében kutatom, ahol ez a két terület nem kizárja, hanem feltételezi egymást, olyannyira, hogy találkozásukkor valamilyen új többletre lehetünk figyelmesek. Egy olyan síkot, horizontot, határt kutatok, melynek két oldalán *valójában* nincs értelem, egyik oldalán vannak a pusztán dolgok, a testek, az akciók, a

folyamatok, a másikon pedig a nyelvi állítások. A művészet területén – feltételezésem szerint – az értelem ezek finom különbségei mentén képződik. Értekezésemben az értelem képződésének vizsgálatában hangsúlyos szerepet kap a testi kifejezés, a test *mélysege* mint a láthatatlan, melynek felszíne a látható, az értelem és a nyelvi kifejezés. Ezek nincsenek tökéletes fedésben egymással, ugyanis mindkét oldal magában hordozza saját értelem-többleteit.

Olyan műveket veszek filozófiai górcső alá, amelyekben a reprezentáció fogalmát – amely eredeti értelmében szerint helyettesít valami távollevőt a jelenlevő és a távollevő feltételezett hasonlósága alapján – felváltja a megmutatkozást és a létrejövés aktusát is magában hordozó *autoprezentáció*, amelyben már a mimézis-elv és a metaforikus és metonimikus kapcsolatokra épülő reprezentáló-elv, noha nem tűnik el teljesen, elveszíti hangsúlyosságát. Az autoprezentációban már nem valami más helyett, másra utalva történik valami, hanem "önmagát felmutatóan". Azonban fontos hangsúlyozni, hogy az autoprezentáció abszolút értelemben nem megvalósítható, hiszen a műalkotást *mint olyat* ekkor sem láthatjuk a tudat paradox trükkje és képessége nélkül, hogy valamit egyszerre „ott”, azaz valósnak és „nem ott”, azaz művészetnek látunk.

Ebben az értelemben a nem-mimetikus művészet programjának elkötelezett művészet – miután az avantgárd és a neoavantgárd lázadó művészeti irányzatai (is) nagymértékben hozzájárultak a mimetikus művészet meghaladásához – olyan műalkotások, események létrehozására fókuszáltak, melyek – noha nem szándékosan, de – folyamatosan a felszínen tartják a tévedés lehetőségét, miszerint a befogadó alany összetévesztheti a műalkotás vagy az esemény keretein belüli történéseket, *imitációkat* az általuk jelölt valósággal (összezavarva ezzel a platonista művészetfelfogás hierarchiára épülő ontológiáját). A jelenséghez nagyban hozzájárul az alkotó, a műalkotás és a befogadó közötti konvenciók jelölőinek, kereteinek fellazítása vagy megszüntetése, azon idézőjelek vagy zárójelek eltávolítása, melyek garantálják a befogadó alany számára, hogy arra, amit azokon belül tapasztalnak, nem *kell* úgy reagálniuk, mintha valóságosak lennének. Így a nem-mimetikus művészet – a mimézis pozíciójából is a valósághoz kellőképp hasonló, így nem-mimetikus pozíciójából pedig a valósággal azonos gesztusokkal – sokszor épp a közönség a mimetikus művészet annak keretein belüli egyezményes zárójeleibe vetett bizalmával és ítélőképességével is kísérletezik. Feltételezésem szerint a nem-mimetikus és nem-reprezentacionalista művészet is – a benne rejlő értelem-többletet szem előtt tartva – ontológiai szereppel bír.

Friedrich Nietzsche *A tragédia születésében* az esztétikai szókratizmussal, az euripidészi tragédia művészetfelfogásával szemben, miszerint „mindennek értelmesnek kell lennie, hogy szép lehessen”², megfogalmazott kritikája szerint a művészet csak abban az esetben hiteles, ha ellenáll a morális észnek és mindenféle racionális magyarázatnak, és ha a jelentése valamiképp megfoghatatlan. Hans-Georg Gadamer nézőpontjából úgy tekinthetünk a mimézis eredeti értelmére, mint ami a művészet általi megértést tételezi.³ Egyik elgondolás sem egyszerű másodpéldányként, hanem egy olyan esemény lehetőségeként tekint a műalkotásra, amelyben lehetőségünk nyílik a művészet tartományán belül a pusztá szemlélődésen és a reflexión felülkerekedve a teremtésre, a nem-kommunikálható, nem-szubjektív, hanem szinguláris *láthatatlan* megpillantására.

Gilles Deleuze és Félix Guattari szerint a filozófia, a tudomány és a művészet egyaránt a gondolkodás formái, amelyek a rendezetlenségből konzisztens rendet hoznak létre. A művészet többek között az érzések és affektusok területén teremt: ahogy a filozófia új fogalmakat, úgy a művészet minduntalan új perceptumokat és affektumokat hoz létre, s ezek által a művészet megtaníthat új módon tapasztalni és érzékelni. A filozófia fogalmai pedig – a nietzschei hagyományt követve – fellebbenthetik a fátylat a gondolkodásunkban rejtőző általánosságról és megtaníthatnak másként gondolkodni.

Az általam a későbbiekben elemzett művek alkotói egyre nagyobb figyelmet fordítanak a módszer és az eszme elemzésére, a tárgy végső alakját meghatározó előzetes feltételekre. A műalkotás tere nem különbözik többé attól a mezőtől, amely egy kiterjedésű a valós térrel, s a világ többi részétől többé már nem elkülönített *tárgyként* létezik. Az illúzió tere megváltozik, összeolvad a világ valós terével, de ezzel elveszti az objektív, hagyományos jellegét és szubjektívvá válik, amely csak az egyén érzékelésével fogható fel. A művészeti ágak egyre inkább összeolvadnak és egyre nehezebb a különböző médiumokat önállóan, elkülönítve meghatározni.⁴ Ezekre a feltételekre koncentrálnak automatikusan eljutnak a műtárgyközpontú és műtárgy kereskedelemre alapozott intézményrendszer elleni nyílt tiltakozáshoz is. Egy műtárgy megalkotása szempontjából sok esetben a módszer és az elmélet vált meghatározóvá, a kreativitás pedig ennek hozadékaként jelent meg. Míg néhány művészeti törekvés – mint például az amerikai akciófestészet vagy az európai *informel*, melyek a *performansz-művészet*

² Nietzsche, Friedrich (1986), *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus*. Ford. Kertész Imre, Budapest, Európa, 1986, 104.

³ Gadamer, Hans-Gorg (1984), *Igazság és módszer*. Ford. Bonyhai Gábor, Budapest, Gondolat, 1984. 95.

⁴ Rose, Bernice (1976), *Zeichnung heute. Drawing now*. Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, 14.

jellegzetességeivel is rokoníthatóak – a kifejező szubjektívizmust helyezte előtérbe, addig a *pop art* távolságtartásához hasonlóan a minimalizmus – mintegy a *land art* vagy a természetművészet előfutáraként – az objektivitásra törekedett. Az *autoprezentáció*, a művészeti ágak és irányzatok, a műalkotás és a befogadó közötti határok, a rögzített fókuszpont nélküli közvetlen percepció, a művészet és valóság direkt identikussága és ezáltal a tudat diszpozicionálásának szándéka mind azt a mozzanatot helyezték előtérbe, hogy az alkotó és a befogadó valamiféleképp mozgósítsák, a részvételét aktívabbá tegyék. Működésük szerint kísérletet tesznek arra, hogy átalakítsák a gondolkodással kapcsolatos szokásainkat: lehetőségeket kínálnak annak felismerésére, hogy ne külső, lezárt, dologi létezőket, tárgyakat lássunk, s hogy azokkal szemben a tudatot egy láthatatlan, pusztán gondolati térbe helyezzük. Ennek következtében hangsúlyossá válik az érzékelés felfokozása, a testi tapasztalat.

Az emberi test mint a műalkotás helyszíne központi szerepet kapott, megkívánva, hogy a művészeti esemény időtartama alatt történő befogadás, avagy *létrejövés* váljék a mű szerves részévé. A múzeum falai közül kikívánkozó művészetet – legyen szó akár a *land art* vagy a *performansz-művészet* alkotásairól – a fénykép- és videó-felvételek dokumentálták, s nem feltétlenül jött létre azokból 'maradandó' műalkotás. Bennük vagy általuk sokszor az egész valóság, az egész élet előadássá válik, méghozzá a tiszta optikai és akusztikus percepció szükségletei szerint. Ennek következtében nem vagy csak nehezen lehet különbséget tenni néző és nézett között, megszűnik a néző klasszikus pozíciója, s egy performansz esetén például eltűnnek az előadás kereteit jelző fogódzók is: a kijárat, a díszlet és a színpad. A *land art* égisze alatt alkotó Richard Long szinte láthatatlan, a tájat szabadon felhasználó, mindenféle monumentális művészeti koncepciót nélkülöző, egyszerű, szinte a semmiből készült, sétákból álló munkái az elanyagtalanosítás szempontjából közös vonásokat mutat a konceptuális művészettel. Mindemellet azonban fűződnek a nevéhez olyan alkotások is, melyekben ecsetként természeti anyagokat, sarat és köveket használt, s így készített rajzokat a galériák falára. Ezzel a gesztussal a munkássága a festészet, a szobrászat és a performansz-művészet határán mozog, alkotásának markáns szegmense maga az akció és a tárgy is.

Az ábrázolás nevével illetett jelenségek sokféleségéből a képekre – W. J. T. Mitchell családfa-modelljének elgondolásához csatlakozva – úgy tekintek, mint egy szerteágazó nagy családra, amely szétszóródva, ám mégis egymásra támaszkodva vándorol időben és térben, s eközben

mélyreható változásokon esik át.”⁵ Ennek értelmében ezeket a képeket „olvasva” arra a következtetésre juthatunk, hogy bennük a hasonlóság és a jel újfajta módon támaszkodnak egymásra. A különfajta képek közé általunk húzott határvonalakat a legtöbb esetben az egyes diszciplínák a szomszédos területekhez tartozó képek természetét vizsgálva jelölik ki, s előfeltevéseink alapja a hasonlóság, ami azonban mindig az ismeretek peremén meghúzódó képzeletre támaszkodik. Így a képek – legyen az fizikai, mentális vagy verbális – jelentései semmilyen metafizikai értelemben sem tekinthetők statikusnak.

Az alkalmazott módszerek és metodikai megfontolások vázolója:

Dolgozatom a deleuze-iánus művészetfelfogás szűrőjén keresztül próbál műalkotásokhoz közelebb kerülni, másrészt annak bizonyítására is törekszik, hogy a filozófiai gondolkodásban megjelenő dinamikus különbségekre, a differenciáció mozgására irányuló figyelem következtében létrejövő látásmód a műalkotásokban miként mutatkozhat meg. Ezeket a műveket a huszadik és valamelyest a huszonegyedik század javarészt, de nem kizárólagosan vizuális művészetéből emelem ki. Feltételezésem szerint a disszertáció műértelmezői esszéiben megjelenő művek, művészeti irányzatok létrejötte és működése párhuzamba állítható a huszadik századi (sok helyen radikális gondolkodóként aposztrofált) filozófus művészetkoncepciójával. Fontos kiemelni, hogy a műalkotások befogadása és értelmezése rendre közelebb vitt filozófiájának és művészetfelfogásának fogalmi hálójához.

Deleuze sokaság-fogalma értekezésem fő szervező elve: feltételezésem szerint az értelmezéseimbe bevont műalkotások e koncepció által jobban érthetőek. Ez a mindig újrainterpretált fogalom különböző kontextusban jelenik meg írásaiban (alapvető összefüggésben van például a *rizóma*, az *assemblage*, a *létrejövés* fogalmával is). A sokaság egy olyan komplex struktúra – s ez értekezésem szempontjából a fogalom egyik fontos szegmense –, ami nem utal referenciaként egy előzetes egységre. Nem egy fragmentált egész részeként vagy nem egy több részre szakadt egység kifejeződéseként értendő. Eszerint ez a fogalom meghaladja az egy és sok opponáló viszonyát, s nem egy a létezés struktúráját vagy univerzális törvényeit tartalmazó transzcendens világ részére vonatkozik. Így értekezésem korpuszában a sokaság *szubsztantív* formában, s nem jelzőként jelenik meg. A fogalom szűrőjén keresztül minden egyes szituáció különböző sokaságokból áll össze, amely egy – totalitássá

⁵ Mitchell, W. J. T. (2012), *A képek politikája - W. J. T. Mitchell válogatott írásai*. Ford. Szauter Dóra; Szőnyi György Endre. Szeged, JATEPress, 17.

nem szerveződő – *assemblage-szerű* összeállásként is érthető. Egy műalkotás leírásakor a benne jelenlévő dolgok, jellemzők listaszerűen felsorolhatóak, azonban mindez esszenciájának meghatározásához – ami sokszor a reprezentáció-elvű megközelítés egyik célja – mégsem elegendő. Amint megkíséreljük összegezni azt, nem tudunk másra rámutatni, csak magára a műalkotásra.

Példaként a legtöbb esetben olyan műveket választottam, melyek (különböző szempontok szerint) kihívás elé állítják a befogadót, még hozzá a bennük megmutatkozó határátlépésekből következő finom elcsúszások és rések tapasztalásából fakadóan. Mindegyik kétségbe vonja a korábbi gondolkodásbeli sémákat, ismeretideálokat, s ehelyett a teremtés, a keletkezés, a differenciálódás tiszta, előzetesen adott fogalmak nélküli terepére invitál. Mindazon túl, hogy ezek a művek az aktuális jelenük diagnosztizálásáról is szólnak (önmagában ez minden egyes műalkotásról elmondható), de valamilyen módon mindegyik origójában arra a jelenségre lehetünk figyelmesek, ami a deleuze-i terminológiával az aktualizáció és a differenciáció folyamatával rokonítható. Gilles Deleuze és Felix Guattari fogalmi hálójában minden fogalom egytől-egyig szomszédsági viszonyban áll egymással (például a *különbség* és a *rizóma* külön-külön aligha állna meg a decentralált szubjektum vagy preindividuális szingularitás fogalma által felrajzolt mozgékony kontúrok ismerete nélkül).

Ennek a plurális művészeti miliőnek megértéséhez szükségesnek tartom egyrészt Gilles Deleuze és szerzőtársával Félix Guattari-val közös sokrétű és gazdag gondolkodásában felfedezhető állandó törekvéseket megidézni: miszerint mindig próbáltak a megszokottól eltérően gondolkodni, s mindez lehetővé teszi a radikálisan új mozzanatok megjelenését. E megközelítés szerint a filozófiai gondolkodásnak nem pusztán teoretikus tevékenységre és a meglévő ismeretek elemzésére kell fókuszálnia, a gondolkodásnak *expressis verbis* kísérletezésnek kell lennie. A filozófia legfontosabb hivatásának rétegeit a klasszikus filozófia kritikájában és a filozófia új fogalmának kidolgozásában; a kortárs gondolkodás és kultúra kritikájában; az újdonság feltételeinek magyarázatában látták. Mindennek lehetséges elgondolására újabb és újabb fogalmakat vezettek be, melyek jelen értekezés módszeréből következően műértelmezésekben lendülnek működésbe. A filozófia feladata a hagyományos, platóni eredetű gondolattal, azaz a Lét általános, homogén és örök felfogásával szemben egy dinamikus létfogalom megteremtése, egy (nem rendhagyó) új *ontológia* kidolgozása.

E felfogás szerint a művészet nem kevésbé gondolkodik, mint a filozófia, csak affektumokkal és perceptumokkal teszi azt. A filozófia és a művészet síkjai gyakran egy olyan változásban

csúsznak át egymásba, amely mindkettőt magával ragadja egy olyan intenzitásba, ami egymás függvényében határozza meg őket. Ebből kifolyólag az affektumok is a gondolkodásba helyezhetőek, ezért a fogalom maga lehet egy affektummal kapcsolatos fogalom, ahogyan az affektum is lehet egy fogalommal kapcsolatos affektum.

Értekezésemben Deleuze gondolkodói periódusai közül leginkább a 80-as évekre jellemző esztétikával és művészettel kapcsolatos és szerzőtársával közösen publikált írásait, valamint a művészettapasztalat mentén a gondolkodás és az ontológia kapcsán kibontakozó probléma felvetéseit idézem meg. Ahhoz, hogy a disszertációm lehetséges esztétikai elgondolásainak szempontjaiból rekapituláljam, rekontextualizáljam s (re)interpretáljam a rizomatikus gondolkodásának mozgásának működését, elengedhetetlen a gyakran radikális hermeneutaként aposztrofált filozófus filozófiatörténeti hivatkozásának áttekintése. Eszerint műértelmezéseimben a főntebb megjelölt témák által eklatánsnak és relevánsnak tartott primér és szekundér szöveghelyekre támaszkodom.

Disszertációm vizsgálati fókusza a művészet és a filozófia metszéspontjában, sajátos egymásra utaltságuk sajátosságainak kutatására irányul. Mindehhez a filozófia oldaláról (az eddig elhangzottakon túl) olyan gondolkodókat idézek meg (például Gottfried Boehm, Jacques Rancière, Roland Barthes idevágó írásait), akik e két terület találkozásából létrejövő többletet más-más szempontok szerint helyezik kitüntetett pozícióba, s annak esztétikai/művészetfilozófiai szempontból termékeny artikulálására tesznek kísérletet. A szóban forgó értelem-többlet felmutatására a művészettapasztalat által adódhat lehetőség, s a tapasztalat folyamán végbemenő értelemképződés vizsgálatában középpontba kerül a testi kifejeződés, az érzékelés (mind az alkotó, mind a befogadó oldaláról), a látható és a láthatatlan kiasztikus mozgása, a reprezentáció problémája. E meglátásokat pedig az egész értekezésem végigvonuló, különböző tematikus kérdéshorizontok felől körüljárt műelemzéseken keresztül aktualizálva arra teszek kísérletet, hogy felmutassam: ez az esztétikai közelítés a huszadik századi és kortárs művészet esetében jócskán szolgálhat nem csupán (művészet)filozófiai, de praktikus tanulságokkal is. Azt próbálom megközelíteni, hogy a filozófia és művészet kölcsönösen konstitutív viszonya miként tartja folyamatos mozgásban és változásban a filozófia azon fogalmait, melyek művészet megértésének érdekében keletkeztek. Vizsgálódásaimban leíró és elemző műértelmezéseken keresztül próbáltam javaslatot kínálni néhány javarészt huszadik századi filozófiai és művészeti jelenség komplementaritásának megragadására, ezáltal kísérletet tettem az általuk megnyíló perspektívák metszéspontjainak

megvilágítására. Meglátásom szerint ahhoz, hogy a megértés, azaz, hogy az esztétikai élmény következtében megtapasztalt érzet- és értelemképződés folyamatát az esztétikai diskurzusból (az érintett filozófiák által) vizsgáljam, mindenképp támaszkodnom kell a dolgozatban felvázolt fogalmiságra. A módszerre vonatkozó hipotézisem szerint a megidézett filozófiák dinamizmusának és változékonyságának köszönhetően lehetséges leíró műértelmezéseket nyújtani, még hozzá az *érzet logikáját* követve, melynek folytán a szavak és a fogalmak a tapasztalat vázát adják, s a műalkotások befogadásából fakadó élmény tengerszerűen hullámzik közöttük, melynek valódi tartalma az atomisztikus kettősségekben való gondolkodás által nem ragadható meg.

Az eredmények tézisszerű felsorolása:

Egyik alaptézisem szerint az általam vizsgált művekkel való találkozások alkalmával lehetőségünk nyílik arra, hogy általuk, az érintett huszadik századi filozófiákhoz hasonlóan, a reprezentációt egy olyan jelölési viszonyként ismerjük föl, ami meghaladja az újkori tudatfilozófiákban jelenlévő azon sémákat, melyek szerint a tudat az önmaga számára adott immanens és evidens bizonyosságok szférájaként jelenik meg, a tárgyak pedig ehhez képest transzcendentális létezőkként, amelyek nem közvetlenül adódnak a tudat számára, hanem közvetve, az ideán, illetve a képzeteken keresztül. Nyilvánvalóvá válik, hogy a tudat belső szférájában található reprezentációk már nem *képezik le* a valóságos tárgyakat. A tapasztalati mezőn belül egy olyan közvetlen viszony kialakulásának kínálnak lehetőséget, ahol már nem valami más helyett vagy másra utalva történik valami, hanem önmagát felmutatóan.

Az értelmezési köreimbe beemelt művekben, például a hatvanas és hetvenes években kialakult művészeti irányzatok törekvéseinek köszönhetően a művészetben hasonló változások mentek végbe, például abban a kérdésben, hogy miként mozdult el az alkotó, a műalkotás és a befogadó közötti egyezményes és konvencionális jelek, keretek használata. A megidézett műalkotások és gondolkodók szerepeltetése és párhuzamba állítása olyan lehetséges esztétikai belátásokhoz vitt közelebb, amelyek a reprezentacionalista és anti-representacionalista hagyományok között feszülő különbségekből fakadó rések és elcsúszások tapasztalatából táplálkoznak, vagy közelebb vihet annak megértéséhez.

Egy műalkotás tapasztalatának/befogadásának folyamata az intenzív sokaságok tulajdonságaival rokonítható: egy műalkotás sem osztható fel elemeire anélkül, hogy annak

természete meg ne változna (szemben az extenzív, részekre bontható sokaságokkal). A disszertációmban alkalmazott filozófiák szerint egy műalkotás és az arról alkotott képek létezése az aktuális és virtuális sokaságok mozgásainak kombinációiként mutatkoznak meg. Egy műalkotás kontemplációjakor mindig sokaságok szerint szerveződünk, egyszerre vagyunk annak részei, elemei és *alkotói*. Ebben az értelemben nemcsak a művészet, hanem a filozófia is gyakorlativá válik. Ez a pozíció jelentősen felülírja a reprezentacionalista művészetfelfogást, s nem az univerzális törvény vagy kauzális viszony szerint működik. Ehelyett magában hordozza a többértelműség lehetőségéből kibontakozó értelemtöbblet megmutatkozásának potenciálját.

A műalkotások által kínált világokkal való közvetlenebb viszony kialakításának érdekében a logikai panelekről való ilyen jellegű lemondás figyelhető meg az értekezésemben megidézett filozófiákban: Deleuze és szerzőtársa, Guattari értelmezése szerint a filozófia és a művészet a gondolkodás egy-egy formájaként kerül meghatározásra, és síkjaik találkozásakor a logosz fénye által a befogadó pozíciójától függően különböző szögekből megvilágított műalkotás befogadásában kiváltképp az érzet logikája válik hangsúlyossá. Ezekben a keresztmetszetekben egy-egy műalkotás befogadásakor nyilvánvalóvá válik a tapasztalás és értelemképződés folyamatának elsőbbsége, izgalmas játékuk mozgása, amiből rendre kirajzolódik, hogy a műalkotás nem reprezentálja az érzést/érzetet, ám mégis egy érzés kifejeződéseként jelenik meg. Ebből fakadóan lehetőség nyílna *új módon* érzékelni, tapasztalni és gondolkodni. Mindez műértelmezéseken keresztül – jelen esetben javarészt a deleuze-iánus filozófiához kapcsolódva – fogalmak boncolgatásával igyekeztem filozófiai górcső alá venni.

Az értekezésemben felsorakoztatott műalkotások és művészeti irányzatok egytől-egyig a látás, az érzet, a megértés lehetséges módjainak nyújtanak újabb és újabb perspektívákat. Ezek a deleuze-iánus filozófiához hasonlóan – a legtöbb esetben fölülírják azokat a sémákat, amelyeket például a kulturális beidegződéseink folytán evidensnek tekintettünk, azonban mindezt úgy, hogy nem elutasítják, hanem szóhoz juttatják az azokból eredő kulturális hozadékokat és mintázatokat: így válhat a sokaság – mind a filozófia, mind a művészet területén – a gondolkodás formájává.

E filozófiai pozíció immanens tartalma, hogy a műről való beszéd vagy bármilyen kijelentés mindig annak egyedi vetületeként reprodukálja a valóságot, azonban az a két szint közti összhang mibenlétéről mondani semmit sem képes, legfeljebb csak felmutatni. Vizsgálódásaimban rendre arra kerestem a választ: képes-e a műalkotás mutatni, amit mondani nem lehet. Ezt körüljárandó az értekezés gerincét képező filozófiai és esztétikai fogalmakat

találtam a legmegfelelőbbnek, melyek segítségével a műalkotásokat működésük közben – műértelmezések keretében – vizsgálhatjuk. Műalkotások tapasztalása és a filozófiai gondolkodás találkozási pontjában tettem kísérletet a differenciáció folyamatának, mozgásának rögzítésére, különbségek megvonására és megőrzésére, továbbörökítésére.

Kutatásom középpontjában tapasztalataink vitathatatlan bizonyosságára támaszkodó és a dolgok folyását és működését pusztán átélő befogadási mechanizmus áll, valamint az apparátus, amely az ész *sematicus* konstrukciói szerint kísérli meg rögzíteni ezeket az élményeket. Ebben az értelemben a műalkotásról és annak tapasztalatáról, eseményéről adható leírás bizonyos szinten mindig komplementer lesz: két leírás vagy közelítési mód lehet egymással teljesen ellentétes anélkül, hogy az egyik igaz, a másik hamis volna.

A művekhez történő filozófiai és esztétikai közelítéseim következtetése szerint a műalkotás és a szubjektum egymás függvényében „világlanak”, azaz egy művészeti eseményben a mű egyszerre lehet önmagában „világló” és a logosz által megvilágított. Ebből a perspektívából a művészet nem felismerhető emlékek és élmények reprezentációjának egy módja. Ahelyett, hogy megmutatná, mi is a világ, mindig megpróbál elképzelni egy lehetséges világot, amibe vagy képesek leszünk bevonódni, vagy nem. Az ehhez vezető út talán az érzékelés folyamata és az intelligibilis, a felismerhető finomjátékából létrejövő elmozdulások megpillantásából fakad. Fontos kiemelnem, hogy az általam választott filozófiai pozíció szerint a tapasztalásban nem egy konstituáló szubjektumot feltételezek, hanem sokkal inkább egy olyan *ént*, amely pusztán események és azok körülményeiből fakadó hatások összességének következtében rajzolódik ki. Így a művészet tapasztalata egy olyan eseménnyé válhat, amelynek során nem különül el egymástól a megfigyelő és a megfigyelt, a befogadó alany számára egy olyan tér nyílnak meg, ami teljes mértékben nem reális, de nem is szubjektív. A hasonlóságok helyett az esetlegesség, a sokszínűség, a sokaságok folytonosan újabb és újabb kapcsolódásai kerülnek előtérbe. Az *én* ilyen jellegű újrapozicionálása nagyban hozzájárul az objektum és szubjektum kettősségén alapuló szembeállításokkal való szakítással (szerintem Deleuze filozófiája ezen a ponton találkozik a kései Merleau-Ponty gondolkodásával.)

Értekezésem konklúziója szerint ehhez nyújthat segítséget az affektum és a perceptum fogalma, amiket olyan művészeti erőkként is leírhatunk, amik kivetkőztek a percipiáló individuumok szervező reprezentacionalista kereteiből, s helyett a szingularitások preindividuais világába nyújthatnak betekintést, oda, ahol a műalkotás képessé válhat a direkt módon ábrázolhatatlan/ a láthatóban levő láthatatlan többlet felmutatására. Ehhez pedig az aktív szintézisek mögött

zajló passzív szintézisek vittek közelebb. Arra a megállapításra jutottam, hogy egy műalkotás leginkább megalkotottsága és működése által képes az értelemtöbblet felmutatására: amennyiben a műalkotás megalkotottságát a sokaság fogalmának nézőpontjából vesszük szemügyre, akkor talán mondhatunk arról valamit, amit a műalkotás felmutatni képes. Ezt a gondolkodást követve minden műalkotás többértelmű, azaz egyetlen jelölőben együtt élő jelentések sokaságaként ragadható meg. Mindez az értelemképződés folyamatában teret enged a differenciálódás folyamatának, melynek következtében nem az érzet, a forma és a fogalom egymásra találásának mikéntje, s ezáltal nem a különálló elemek szintézise, sokkal inkább a tapasztalat mozgásából kibontakozó differenciálódás kerül előtérbe. A sokaság koncepciójából fakadó diakritikus pozíció felvételének következtében egy műalkotás észlelésekor nem a belőle fakadó sokféleség egybefogása, hanem mindig egy újabb és újabb különbség létrejöttének megpillantása válik hangsúlyossá.

Az ötödik fejezetben műelemzésekben elbeszélve az *érzet, hús, szervek nélküli test, diagram, alakzat* fogalmait próbálom az értekezés szerves részévé tenni. E művek esztétikai boncolgatásával főleg azokat az aspektusokat emelem ki, hogy az észlelés, befogadás formái és tartalma közötti különbségből fakadóan milyen értelemtöbbletre tehetünk szert, általuk hogyan és miként következik be a szubjektivitás fogalmának átértékelése. E művekben a test már nem a tudat burkaként, hanem a szubjektummal való azonosságában jelenik meg. Günter Brus *Szakitópróbájában* vagy a Kleist-novellában szereplő tövishúzó fiú történetében felmerülő radikális esemény tapasztalásának folyamatában például minden egyes dolog az én részét képezi. Úgy vélem, hogy ezekben a művekben a performativitás egyfajta többletként jelentkezik. Számos érdekes kérdést vet fel, hogy egy művészeti performansz alatt, annak szingularitását is szem előtt tartva miként formálódik a performer és a közönség viszonya, a befogadás folyamata. Ebből a gondolatból kiindulva megpróbálom mindezt a performansz-művészet fotó- és videódokumentációinak esetében is megvizsgálni, illetve választ találni arra a kérdésre, hogy a performansz-művészethez köthető jelenlét hiánya milyen irányba mozdítja el a dokumentációk esetében egy-egy mű befogadását. A *Kép-zaj* című részben felbukkanó művek vizsgálata pedig közelebb vihet azokhoz a már idézett filozófiai belátásokhoz, hogy a bennük felfedezett valóság és jelentések előre nem adottak, s ebből kifolyólag pedig az is megmutatkozik, hogy a tapasztalat nem lehet transzparens közege a megmutatkozásnak. Ehelyett nyitott, mindig alakulófélben levő folyamatok összességére utal. Nemcsak megalkotottságuk szerint, hanem hogy a valóság nem már előzetesen adott, kész tények szerint kerül értelmezésre. Ehelyett a tapasztalat befejezetlen, s így folyamatosan alakulófélben levő,

horizontok együtteseként mutatkozik meg. Így – különösen e művek esetében – a tapasztalatban mindig egy keletkező, befejezetlen valóság tárul fel. Ebből a perspektívából egyértelművé válik, hogy a valóság és a tapasztalat nem választható el egymástól, sőt, mindkettő a folyamatosan működő folyamatos mozgás, differenciáció része.

Vizsgálódásom javarészt olyan műalkotások köré íródott, amelyek léte nem az én-központú kontempláció következtében lendül működésbe, hanem az érzetek kompozíciójából, együvé helyezéséből és összevonásából épül fel. Kísérletet teszek arra, hogy az esztétikai diskurzuson belül a percepcióból kibontsam azokat a receptív és spontán elemeket, amik valamelyest elváltnak az észlelőtől, azonban tárgyiasítás helyett önmagukon túlmutatóan valamilyen láthatatlan többletnek adnak helyet. Az itt megidézett művek és témák kiváltképp magukban hordozzák annak lehetőségét, hogy a befogadó felismerje a nyugati esztétikai és filozófiai kánonra jellemző bináris gondolkodás működését. Lehetőséget kínálnak ahhoz, hogy az egységes és szisztematikus filozófiákkal szemben a sokaságok kerüljenek előtérbe, hogy a megfigyelés fókuszja a csakis intellektuális gondolkodás alkalmazása helyett a konkrétumra irányuljon, és a moniszitikus tendenciákkal szemben teret engedjen a sokféleségnek, a plaszticitásnak és a temporalitásnak. Ennek kapcsán olyan munkákat idézek meg, melyeknek egytől egyig, noha másként, de központi témája a természet, ám mindegyik másképp viszonyul például a reprezentáció és a mimézis problémájához (is). Például Andy Goldsworthy kérészetű természetművészeti munkáinak nem célja sem a reprezentáció, sem a mimézis, sőt igazából nem is rendelkeznek semmilyen végcéllal.

Megpróbáltam körvonalazni (leginkább dolgozatom negyedik fejezetében), hogy a kortárs tájbrázolásokban és természetművészeti alkotásokban a külső környezet mimézise helyett sokkal inkább az autopoetikus jelhasználat és az érzetek rövid, felületes, különösebb művi művészet nélkül való megörökítése kerül előtérbe. Az így létrejövő autoprerezentáció a befogadót az illusztráció kutatása helyett sokkal inkább megtorpanásra készíti. Az ilyen jellegű alkotásokban a jelentőcentrikus, jelentettjeitől kiüresített jelvilág előnyeit pillanthatjuk meg. Sok esetben – kiváltképp a rövid életű alkotások – semmi konkrétat (nem) jelentenek, s így a befogadó könnyen azt az ösztönzést olvashatja ki belőlük, hogy az üresnek érzett tereket mielőbb jelentésekkel népesítse be. A műalkotásokhoz hasonlóan a befogadó is pusztán átengedi magán az adott jelen pillanatában megjelenő aktuális jelentettet, és nem őrzi meg. A korábban már vázolt filozófiai pozíciók szempontjából azért is izgalmasak ezek az alkotások, mert úgy függesztik fel az értelmet, hogy közben mégis minden látható és értelmezhető marad

bennük. Ez pedig véleményem szerint mindenképp kreatív tapasztalati mezőként szolgál ahhoz, hogy közelebb kerüljünk a deleuze-iánus művészetfelfogás fogalmaihoz (mint amilyen a *transzcendentális empirizmus, affektum, perceptum, rizóma, haptikus látás*).

Ezek a művek a gondolkodói tér megváltozásának következtében és általa egy olyan művészetfogalom megszületéséhez járulnak hozzá, ami nem kevésbé *gondolkodik*, mint a filozófia. Ebből a nézőpontból a művészet és a filozófia síkjai különbségeik ellenére egy olyan változásban csúsznak át egymásba, amely képes mindkettőre megtermékenyítően hatni, még hozzá egy olyan intenzitásban, amely egymás függvényében határozza meg őket, azonban semmiképp sem egy szintézisben, hanem megőrizve azok elágazását, rizomatikus mozgásait a folytonos teremtésben.



Nyilvántartási szám: DEENK/187/2018.PL
Tárgy: PhD Publikációs Lista

Jelölt: Péter Szabina
Neptun kód: F9VJX2
Doktori Iskola: Humán Tudományok Doktori Iskola
MTMT azonosító: 10037692

A PhD értekezés alapjául szolgáló közlemények

Magyar nyelvű tudományos közlemények hazai folyóiratban (5)

- Péter, S.:** A művészet fensíkjai.
Magy. Filoz. Szle. 60 (1), 120-134, 2016. ISSN: 0025-0090.
- Péter, S.:** Tövishúzó fiúk: Anamorfózisok Heinrich von Kleist: A marionettszínházról című novellájának mentén.
Nagyerdei Almanach. 2, 48-59, 2016. EISSN: 2062-3305.
- Péter, S.:** Ideiglenes autonóm tűnődések: Kiasztikus olvasatok Ai Weiwei munkásságának mentén.
Performa. 2015 (1), 1-15, 2015. EISSN: 2498-731X.
- Péter, S.:** Kép-zaj.
Alföld. 66 (5), 108-115, 2015. ISSN: 0401-3174.
- Péter, S.:** Képhatársértések.
Performa. 2015 (2), 12-29, 2015. EISSN: 2498-731X.

Magyar nyelvű tudományos közlemények külföldi folyóiratban (1)

- Péter, S.:** A land art haptikus tájai.
Többlet. 7 (2), 25-38, 2015. ISSN: 2067-2268.

Magyar nyelvű konferencia közlemények (1)

- Péter, S.:** A természet alakváltozásai a kortárs művészet tájrepresentációiban.
Elpis 8 (2), 197-206, 2014. ISSN: 1788-8298.





További közlemények

Magyar nyelvű könyvrészletek (1)

8. **Péter, S.:** Kiűzetés a művészetből.

In: Az identitás alakzatai. Szerk.: Bujalos István, Tóth Máté, Valastyán Tamás, Kalligram, Budapest ; Pozsony, 356-370, 2013. ISBN: 9786155454066

Magyar nyelvű tudományos közlemények hazai folyóiratban (2)

9. **Péter, S.:** A műteremből dolgozószoba lett: Egy műértelmezői elmélet botladozásai a konceptuális művészet horizontjában.

Nagyerdei Almanach. 1, 142-151, 2013. EISSN: 2062-3305.

10. **Péter, S.:** A karnevál akarása.

Alföld. 63 (11), 77-95, 2012. ISSN: 0401-3174.

Egyéb folyóiratközlemények (3)

11. **Péter, S.:** Érzéki bizonytalanság.

Műértő. 11, 11-12, 2017. ISSN: 1419-0567.

12. **Péter, S.:** 10 év, 10 sziget: A Velencei-tavi Symposion egy évtizede.

Új Művészet. 10, 7-9, 2016. ISSN: 0866-2185.

13. **Péter, S.:** Mint labda a vízben.

Új Művészet online 6, 1-2, 2016.

A DEENK a Jelölt által az iDEa Tudóstérbe feltöltött adatok bibliográfiai és tudományometriai ellenőrzését a tudományos adatbázisok és a Journal Citation Reports Impact Factor lista alapján elvégezte.

Debrecen, 2018.05.28.



