

Fegyelmezett extázis

– Végjegyzet Kopasz Tamás kiállításához.¹ –

„Néha csupán a legközelebbi ötletet követjük és eljutunk a végső tökéletességig...”²

A Templom Galéria, az eddigi tárlatok tanúsága szerint, nem minden képzőművészeti alkotás számára ideális kiállítóhely; némelyek valósággal otthonra találnak benne, míg mások tehetetlenül kallódnak ugyanitt, a kiállítótér uralkodik fölöttük.³

Kopasz Tamás festményei szépen illeszkedtek a sajátos enteriőrbe, elegendő életteret kaptak, nem árnyékolják le egymást, ennek köszönhetően nem vált zsúfolttá és zavarossá a kiállítás. Már csak azért sem, mert az épületbelső a festmények sugárzását kissé mérsékelte és finoman magához hangolta. A külső szabályozásnak köszönhetően harmonikus összjáték alakult ki az alkotások és a különös hangulatú Templom Galéria között.

Kopasz festészetét, mint általában a neves alkotók produkcióit, sokan, sokféleképpen kommentálják.⁴ Elemző, rendszerező, áttekintő, tréfás, baráti hangú, stb. írások foglalkoznak műveivel és alkotói tevékenységével.⁵ A növekvő életmű vonzásterében, a gyorsan szaporodó szövegek, egyre sűrűbb szövevényt, afféle szövegburkot alkotnak. A következő sorok, értelemszerűen, tovább bővítik a szöveghalmazt, közben – hol épp csak érintve, hol erősebben ütközve, máskor, a hasonlóság, vagy az ismétlés miatt átfedésben – a többi, Kopasz művészetére vonatkozó, írással is összefüggésbe kerülnek.⁶ Jól ismert az az öngerjesztő folyamat, amikor a szövegtömeg egyszer csak „életre kel” és elkezd saját művességén munkálkodni, azaz elkezdi magát figyelni, alakítani, tovább szervezni. A belsejében meghúzódó képzőművészeti alkotás, előbb-utóbb, mumifikálódik és a továbbiakban, már csak azért lesz rá szükség, hogy legyen kiindulási tartalom, ami köré folyamatosan remek (szöveg) arculat, pompás díszsomagolás (szarkofág) tervezhető. Az alábbi írást a szövegsomagolás látványos mintái mellett meghúzódó nyomdai segédjelként lehetne meghatározni, aminek díszítő szerepe elhanyagolható, mindössze pár hajtásirányra és néhány kigyengített pontra utal.

Vitathatatlan, hogy Kopasz festményei, és kisebb részben plasztikái, lehetőséget adnak többféle, akár ellentétes, értelmezésre egyaránt, azonban mindebből nem következik, hogy pusztán azért, mert sokat és sokféleképpen lehet beszélni festményeiről⁷ (bárkinék), ezért aktuálisak is. Ráadásul esetében az „aktuális” jelző, mint a friss, mai, időszerű, stb. szinonimája erősen valamely mostanában divatos képzőművészeti áramlathoz közelítené és ebben az összefüggésben (a ráerőltetett aktualitás), végső soron, beszűkítené művészetét.

Tegyük hozzá, hogy sok kortárs képzőművész számára alkotói célt jelent és komoly elismerésnek számít, ha aktuálisnak, „trendinek”, jelenhez igazodónak, „íz-ig-vérig kortársnak”, stb. minősítik műveiket. Ennek érdekében, vagyis az ettől várható elismerés reményében, és mert az aktualitást a minőség váltófogalmaként értelmezik, direkt, vagy indirekt módon és lehetőségeiktől függő mértékben, a már jól működő, sikerrel kecsegtető művészeti áramlatokhoz kívánnak kapcsolódni, vagy legalább igazodni. Mindkét esetben az alkotó figyelme, elsősorban, az érvényesülés rituáléjára irányul.⁸ Más szóval, az alkotások egy hasznos kapcsolatrendszer kiépítésén fáradozó performance kellékeivé válnak; a művészi tevékenység szerepjátékká alakul át, amiben a jó alakítás, a jól játszott kapcsolatépítő szerep lesz a hatásos részvétel biztosítója és bizonyítéka.⁹

Kopasz Tamást, legalábbis ez idő szerint, még jobban érdekli a festészet aktusának átélése és a festmény megfestésének különös művelete, mint az aktuális és divatos művészeti

problémák és témák. „Nem azért alkotok, mert az kell valakinek”¹⁰ – mondja a művész, vagyis nem keresi sem a szakmai elismerést, sem a közönségsikert. Mégis, ennek ellenére, „kellenek”, a képei! Ezt bizonyítja egyéni és csoportos kiállításának hosszú listája,¹¹ a kiállításokon megjelenő szépszámú közönség, kitüntetései, ösztöndíjai¹² és, nem utolsósorban, a már említett, művészetére vonatkozó megannyi – de nem valamennyi – írás.

Tegyük hozzá, hogy a művész imént idézett kijelentése félreérthető is lehet, főleg akkor, ha úgy vetjük össze, festményeivel, hogy azokat mindössze felületesen szemléltük meg. Ekkor könnyen előfordulhat, hogy arra a téves következtetésre jutunk, hogy íme: „csupán a festék saját akaratát teljesíti, hogy *önmaga legyen*, magának a festőnek semmilyen mondanivalója nincsen. [...] A Néma Művész mesterként nyerseségével”¹³ szembesülünk, ismétlés és semmi több. Kopasz művészet, azonban nem az absztrakt expresszionizmus érdekes újrajátszására,¹⁴ nem a spontaneitásra és nem a festékanyag önkaratának beteljesítésére koncentrál. Számára a vászon immár nem rosenbergi „aréna-csatatér” ahol a kép eseményé válik,¹⁵ hanem inkább, – játszva a szavakkal – visszafordítva,¹⁶ illetve átértelmezve a folyamatot, az eseményt változtatja képpé. Ennek a folyamatnak rendkívül fontos része a tökéletes időzítés. Kopasznak precízen kell érzékelnie, hogy „mikor kell elkezdni egy festményt, és mikor kell abba hagyni”. A megállapítás, önmagában, egyáltalán nem számít újdonságnak és lehet, hogy a sok felesleges használat miatt napjainkra közhellyé kopott ez a fontos gondolat. Ezen a kiállításon azonban különösen jól megfigyelhető volt, hogy az időzítés két meghatározó momentuma, miként nyerheti vissza frissességét, elevenségét és hatóerejét, ugyanis, a kezdés és befejezés pillanata Kopasz festményeinek lényegi részét képezi.¹⁷

Azt mondja a művész¹⁸ hogy a festés „extatikusán” átél¹⁹ aktusa során hozza létre festményeit, vagyis esetében egy különleges alkotói állapot nyitó és záró pillanata között, csapódik ki a festővászonra a kép.²⁰ Ha valóban így alkot, s miért is kételkednénk benne, akkor ebben az esetben, Kopasznak ezt a két pillanatot fel kell ismernie, és hagynia kell „elragadtatni” magát,²¹ azaz a felismerés szellemi ébersége, az önátadás passzivitásával keveredik! Az extázis állapotának felismerése az alkotói folyamatnak a kezdete és az extázis záró pillanata, valamint a kép befejezése, szerencsés esetben, egybeesik. Kopasz, nem passzív „haszonélvezője” az extázisnak, hanem részben (de csak részben)²² alakítója is. Folyamatosan dinamikus egyensúlyt kell fenntartania, harmonizálnia kell az elragadtatás külső erőit a tudatosság belső erejével és a spontaneitásban rejlő lehetőségekkel.²³ Az extázis állapota addig tart, addig kell fenntartani, amíg a kép el nem készül, s addig kell elkészülnie a képnek, amíg az extatikus állapot tart, vagyis amíg fenntartható. Mindennek átlátását és összefogását a „lebegő figyelem”²⁴ teszi lehetővé. Ez a lebegő figyelem nem a tudattalan és a tudatos valamiféle belső harmonizálásának a következménye, hanem a belső megnyitásának, a fegyelmezett extázisnak a velejárója. Különösen fontos, mert egyedül ez a figyelem teszi lehetővé, mondja Ventos, hogy meggyőződéseink és hitrendszerünk kódjait és szimbólumait kizárva tudjunk figyelni kifelé és befelé egyszerre. „Csak ez a lebegő figyelem nem zár be a dilthey-i »megértés« és a freudi »asszociáció« börtönébe. Csak ez a figyelem ismeri föl azt, hogy mennyire eredeti és izgalmas a két tér közötti folytonosság igazolása, ugyanakkor annak kigúnyolása.”²⁵

Kopasz nem készít pontos kivitelezési tervet, előre nem dolgozza ki vázlatok sokaságán festményeit. Amikor elindul a festés folyamata, még nem tudhatja, hogy mi fog történni. Nem látja, mert nem láthatja előre, hogy milyen lesz a kész kép, vagy tovább forgatva, nem tudhatja lesz-e (kész) kép, hiszen nincs látható, megtervezett cél, sem pedig garancia arra nézve, hogy az alkotás folyamata sikeresen zárul. Ezt csak remélni lehet! Mivel elsősorban nem az elsajátítható rajzi-festészeti szaktudásra támaszkodik, – itt célszerű ismét utalni a művész kijelentésére, miszerint extázisban fest – és előzetes terveken nem dolgozta ki a leendő alkotását, vagyis nincs látható igazodási pont, előre, még nagyvonalakban sem,

rögzített festészeti cél, ezért fokozottan fenn áll annak a veszélye, hogy a mű nem sikerül, nem válik festménnyé! Természetesen, az extatikus állapot multával a képet, tovább lehet alakítani, csak hogy az extatikus festészet esetében az utójavítás kínos és hitelrontó lenne. Az extázis valódisága, „használhatósága” és az extázis egyéni átéltsége, valamint – ennek folyamányaként – a megfestett kép hitelessége, értéke és minősége válna kétségessé. Még akkor is, ha csak a művésznek lesz minderről tudomása, mert neki azzal kell szembesülnie, hogy kiesett az alkotás extatikus aktusa által létrehozott és megszentelt világból, elvesztette kiváltságos, alkotói, uralmi pozícióját. A kontrollált extázis felismerő, „hirtelen-teremtő,” kegyelmi állapotának hiányát a festői rutin és tapasztalat nem pótolhatja.

A vakrepülés félelme és feszültsége, Kopasz számára, nem bénító érzés, hanem nélkülözhetetlen lelki hangoltság. Mondhatjuk, hogy a félelem²⁶ részt vesz a művész fegyelmezésében. Alkotás közben – mint egy különleges „önellenőrző-jeladó” – szüntelenül emlékezteti, hogy fenn áll a veszélye annak, hogy a kegyelmi állapot bármikor megszűnhet. Így aztán, végső soron, segíti a koncentrációt és az extatikus állapotnak a mind intenzívebb és figyelmesebb átélését. A nem megtervezett, nem ismert kép előhívásának fojtogató izgalma és a pontos befejezés, azaz a kép megszületésének euforikus boldogsága közötti hangulati-érzelmi különbség energiát, lelki és szellemi magasfeszültséget gerjeszt. Abban az esetben, ha a két szélső érték közelebb kerülne egymáshoz, tehát ha beindulna a kiegyenlítődés folyamata, akkor Kopasz festményeinek szapora szívverése elkerülhetetlenül lelassulna és gépies, monoton kopogássá alakulna át. Mindezt azért fontos hangsúlyozni, mert Kopasz művészetét a motorikus mozgással nyomot hagyó festészetnek értéket tulajdonító és a motorikus mozgás jelhagyását kritikaként alkalmazó művészettel és művészetszemlélettel, szigorúan szembe állítva kell meghatározni. Az oppozícióból, azonban nem következik, hogy művészetét automatikusan az absztrakt expresszionizmussal kellen rokonságba hozni.²⁷

Kopasz kiállítása ráirányította a figyelmet arra a – kortárs képzőművészet számára kevésbé fontosnak, illetve nem ritkán egyenesen feleslegesnek tartott – gondolatsorra, amely a képméret, az ábrázolásmód és a téma viszonyát taglalja. A mellőzöttség részben érthető, hiszen a téma, méret, ábrázolás viszonyának megállapítása, netán szabályként történő rögzítése, előző korok, akadémista-dogmatista művészetfelfogását idézi, ezért nem meglepő, ha sokan kissé elavultnak érzik napjainkban. Azonban az összefüggés létezése vitathatatlan. Nem lehet figyelmen kívül hagyni sem a figurális, sem a konkrét művészet tanulmányozásakor, mert – mint tudjuk – mindkét esetben a méret megváltoztatása megváltoztatja a mű hatását, esetleg jelentését, az esztétikai élményt akár ellentétére is fordíthatja és így tovább.

A kortárs gesztusfestmények esetében, mivel azok nem egy másik illuzórikus valóságra nyitnak ablakot, és mert a gesztusok festéknyomai nem beazonosítható valóságselemekre referálnak, ezért értelemszerűen elsősorban a gesztusok minőségét (intenzitását, irányát, színét, terjedelmét), valamint a gesztus és a festőfelület között megfigyelhető arányt-aránytalanságot érzékeljük és értékeljük.²⁸ Ugyanis ez a látható kép. A festőfelület mérete – és olykor a formája – irányítja és korlátozza a gesztust.²⁹ A gesztus, akár módszeresen kihasználja a rendelkezésére álló felületet, akár „bejáratlanul” hagyja, igazodik a festőfelület méretéhez, de az úgynevezett felületen „túlnövő” gesztus is lényegében a korlátozás (a méretkorlátok) miatt valósítható meg. Gesztus és felület között, ha nem is mindig nyilvánvaló, de szoros, összefüggés van. A felületméretnek, legtöbb esetben, annyiban lesz elsőbbsége, hogy a festővászon méretének kiválasztása, azaz a gesztus-gesztusok játékerének pontos kijelölése, megelőzi a festést. A vászonméret dominanciáját úgy lehet megszüntetni, hogy a festőfelület méretét nem tekinti a művész végleges festményméretnek, hanem utólag kijelöl, majd kiemel egy részletet és azt nevezi ki befejezett alkotásnak. A

méretre vágás nem az extatikus alkotást kiegészítő pótvjavítások kétes értékű utómunkálataihoz tartozik, azonban, tagadhatatlanul, tudatos, záró beavatkozásnak számít.

Az absztrakt expresszionizmus szabadon áramló gesztusainak, rendszerint, kiemelt, önálló értéket tulajdonít a művész, a kritikus, a közönség, vagy mindhárom egyszerre. A festő gesztusa annál kevésbé hat mesterkéltnek és annál hitelesebb – vallják sokan – minél kevésbé előre megtervezett és minél kisebb kontroll érzékelhető fölötté. Mint ismeretes, az absztrakt expresszionizmus spontaneitása, amikor a gyanakvó értelem ellenőrzését kikerülve kísérelnek meg a tudattalanból ábrákat előhívni és rögzíteni, a nonfiguratív szürrealizmus öröksége. E mellett, ritkább esetben, a másik végtelennel is kísérleteznek, ekkor a fokozott (távol-keleti, zen buddhista) koncentráció-meditáció, a „szuperfigyelem” segítségével kívánnak végsőkéig sűrített, vagy annak vélt, alkotásokat kreálni.³⁰ Mindkét esetben az alkotó önmaga világán belül véli megtalálni az alkotáshoz szükséges és elégséges feltételeket és mindkét alkotói módszer használhatóságának az a feltételezés az alapja, hogy a művész olyan, mint egy nagyon érzékeny műszer, ami, a megfelelő előkészítés és (ön)beállítás után, magától (automatikusan!) képes mérni és rögzíteni festmény-firkagrafikonon pszichéjének – valamely rétegeből feltörő – erőhullámain. De mindez csak elméletileg lehetséges. Sem a tudattalan spontán kiáramlása, sem a koncentráció, fókuszáló aktivitása „vegytisztán” nem jelenhet meg. Többek között azért nem, mert például a rendelkezésre álló festőfelület (a méret) – és a magvalósításra fordítható idő – folyamatosan visszahat az alkotás folyamatára, képes visszafogni, átalakítani, átértelmezni, szélsőséges esetben kioltani, a szubjektum protuberanciáját, tehát elemi erejű spontaneitásról eleve nem számíthatunk.³¹ Természetesen a festő bármikor könnyen uralhatja és saját akarata, belátása szerint „kezelheti” a felületet, de ehhez az előrelátás, a tervezés, illetve a folyamatos önkorrekció figyelme, logikája szükséges, ami nem illeszkedik sem az extatikus festészethez, sem ahhoz az absztrakt expresszionizmushoz, amely elkötelezte magát a spontaneitás mellett.

Az extatikus festészet, az előzővel szemben feltételezi és igényli a „kilépést”, a külső kapcsolatot, egy vélt-valós külső erő közreműködését, az önmagunktól való elszakadást, tehát kevésbé lesz önmagára vonatkozó (egoista), hanem egy lényegesen spirituálisabb³² alkotói felfogást tükröz, ám a megfoghatatlan, megmérhetetlen külső erő megnyilvánulásának szintén határt szab a festővásznon centiméterekben mérhető terjedelme.

Kopasz tisztában van ezzel az összetett problémával és keresi azokat a megoldásokat, amivel kikerülheti, a konkrét festészet ellentmondásait és ábrázolási zsákutcáit. Most bemutatott, keretezetlen vásznain, a végtelen felé nyújtózó, kinyomozhatatlan terjedelmű szín- és vonalszövedéknek, gondosan kiválasztott és kimetszett, részleteit láthatjuk. A képkivágatokon a szerteáramlás káoszának olyan töredékképe jelenik meg, ami már képes „vezérlő mezőként”³³ működni, képes a végtelen, „az ember, az érzékelhető és a lélekben végbemenő jelenségek ellentétét ábrázolni; és ezáltal magát a keletkezést és változást érzékeltetni”.³⁴ Tehát a kiemelt részletek (a festmények), nem a dacos önkifejezésnek spontán³⁵ akciónyomait hordozzák és nem is az önkívületi állapotnak a színes maradványlenyomatait mutatják be, hanem a fegyelmezett extázis során átélhető, esetleg megpillantható, valóság felmutatott részlet-ábrái lesznek.

A „felmutatás” lényege, hogy nem magyaráz, „nem mond el, nem is ír le, egyszerűen felmutat [...] a felmutatott [...] valami más helyett áll: első rétegében szubjektív hangulatot, másodikban pedig kozmikus szemléletet világtörvény sejtelmét tolmácsolja.”³⁶ A távol-keleti festészetre-költészetre jellemző szemléletet és eljárást azért érdemes felidézni és Kopasz festészetével összefüggésbe hozni, mert ennek segítségével érthető meg festményeinek sajátos, metaforikus jellege. Sajátos, mert hasonlóan az előbb említett távol-keleti költői és vizuális ábrázoláshoz, a felmutató jelleg³⁷ miatt, inkább csak sejtett és nem tudatos a metaforikusságuk. A „sejtett metafora” nem akar metaforává változni és akként „viselkedni”, a passzivitás lényegéhez tartozik.³⁸

Felmerül a kérdés, hogy Kopasz Tamás festészete, vajon, hogyan fog alakulni a jövőben? Művészetében, az utóbbi három évtizedben, megfigyelhető néhány „korszakváltás”, de ezek alapján merészség lenne megjósolni a következő lépést, kikövetkeztetni egy leendő alkotói periódus jellemzőit. Hiba lenne az eddigi változásokat valamiféle önmaga elé kitzűzött, távlati cél felé tartó, egyenes vonalú fejlődés állomásaiként értelmezni, inkább egymást követő, elmélyült képzőművészeti kutatásokhoz és érdekes-izgalmas festészeti kísérletekhez lehetne hasonlítani. Kísérletezni azonban kockázatos, mert nem lehet arra számítani, hogy minden kísérlet, magától értetődő módon, eredményesen zárul. Ellenkezőleg! Ritkán sikerül – a kutatási programnak megfelelő, esetleg attól eltérő – értékes végeredményhez jutni.³⁹

A Terra című tárlat anyaga egy újabb, nagyszerű, festészeti kísérletnek a dokumentuma: miközben Kopasz ragaszkodik a jelentéshez, aközben lemond azokról a tárgyi ábrázolásokról,⁴⁰ amelyek azt közvetíthetnék. Pontosabban, a fegyelmezett, extatikus festészet során létrehozott részletábrák „felmutatott”, nem tudatos metaforáit állítja a tárgyi vonatkozások helyébe, amelyek – úgy tűnik – képesek „tárgyi maradványokként” funkcionálni.⁴¹ Feltételezi, hogy a konkrét, de a jelentéshez erősen ragaszkodó, képzőművészethez hozzá rendelhető egy olyan alkotói hangoltság és tudat állapot, aminek segítségével üzenetté formálható a művész szándékolt, tartalomra vonatkoztatott, szubjektív élménye és – persze – a tartalom is úgy, hogy az érzelmi átéltség és a címben feltüntetett jelentések ne „csak a kép alkotójának szubjektív fantáziája számára legyenek érvényesek.”⁴²

Mindezt sikeresen összehangolni és festményé formálni, igazi bravúrnak számít!

¹ Kopasz Tamás az Eszterházy Károly Főiskola Vizuális Művészeti Tanszékének docense, Munkácsy-díjas festőművész. „Terra” című kiállítását 2012. szeptember 11. és 28. között tekinthették meg az érdeklődők, az egrri Templom Galériában.

² Liu Hiszie: A tárgyi világ formái. in: uó: A szépség szíve. Régi kínai esztétikai írások. (Szerk.: Tőkei Ferenc). Budapest, Gondolat, 1973, 218. p.

³ Nyilván nem a méretarányokon múlik! Érdemes lenne jobban szemelőt tartani a kiállítások rendezése során azt – az amúgy már sokszor, alaposan megtárgyalt jellegzetességet – hogy a kiállítótér és a benne kiállított művek kapcsolatba kerülnek egymással. Egy több száz éves, szakrális épület, a deszakralizáció ellenére, megőrzi hajdani szakrális vonatkozását, hiszen az épület architektonikája (ami világosan mutatja eredeti funkcióját) nem fog megváltozni és az ehhez kidolgozott, megélt és valóságként elfogadott (építőművészeti) forma – az éppen aktuális funkciótól függetlenül – mindig pontosan tudósít arról, hogy az épület a megépítése korában, mire vonatkozott. A deszakralizáció ellenére most is eredeti funkciójára és egy stíluskorszakra emlékeztet, ráadásul a letűnt, de jól felismerhető stíluskorszak stílusjegyeit magán viselő építészeti formát a jelen műemlékként újra „szentesítette”. Mivel az épület jól meghatározható, felismerhető stíluskorszak jegyeit viseli magán, (magyar, barokk templom) ezért nem állíthatjuk, hogy neutrális közeget képez a benne kiállított alkotások körül. Természetesen ma már nem jelent mintát a művészek számára, nem jelent igazodási pontot sem, de egy létező-látható mérték marad. A kiállítások alkalmával két, eltérő minőség egymás mellé kerül és ebből előnyök és hátrányok származhatnak, pl.: plusz tartalmat adhat, vagy tartalmat vonhat el.

⁴ Nem a fenomenon nyelvi megragadhatóságára, (G. Boehm, H. G. Gadamer) hanem a sokféle interpretáció, alkotásokra visszaható, hatására kívánok utalni.

⁵ Lásd: bibliográfia, <http://www.kopasztamas.hu/eletrajz.html>, (Utolsó letöltés 2013. május 15.) Illetve Nagy T. Katalin: Kopasz Tamás. Budapest, Hungart, 2009.

⁶ Még abban az esetben is, ha nem csak a művész legutóbbi tárlatára, vagy valamelyik konkrét festményére reflektálnak, hanem a művész kiállításának ürügyén általános művészeti problémákhoz kívánnak néhány gondolattöredéket hozzáfűzni.

⁷ Lásd: <http://www.kopasztamas.hu/1beke.htm> (Utolsó letöltés 2013, május 15.)

⁸ Aminek kulcsa – sokak szerint – a médiafigyelem megszerzése. Ehhez könnyen hozzásegít például az úgynevezett provokativitás, ami, még napjainkban is nagy sikerrel bevethető.

⁹ Igaz ezt a tevékenységet – sokan – kortárs művészeti lehetőségként értelmezik és akként is kezelik. Mindez, az úgynevezett „nemzetközi akadémizmus” részét képezi, ami Molnár Sándor szerint azért kétes értékű, mert: „nem metafizikus, nem titokzatos, nem lélekszerű, nem törekszik a tökéletességre és nem tradicionális, éppen ellenkezőleg: személytelen, gyökértelen, kigondolt, illusztratív, tradíció ellenes, nem szakrális, hanem scientifikus, nem az egészet, az egységet mondja ki, csak annak töredékét.”

Molnár Sándor: „Nemzetközi akadémizmus” Kelet-Európában. Új Művészet, 1997, május-június, 25. p.

¹⁰ http://mutermek.com/festeszeti_grafika/kopasz-tamas/ (Utolsó letöltés 2013. május 15.)

¹¹ <http://www.kopasz-tamas.hu/eletrajz.html> (Utolsó letöltés 2013. május 15.)

¹² Uo. (Utolsó letöltés 2013. május 15.)

¹³ Danto, Arthur C.: A közhely Színeváltozása. Budapest, Enciklopédia, 2003. 110. p.

¹⁴ Nem, mintha nem lehetne jól újra játszani, de éppen az újrajátszás ténye, az „olyan mintha” hasonlósága, ma már, a legdühödtőbb és legkoncentráltabb absztrakt expresszionistának, informálnak, stb. titulált alkotásokat is lehűti. Az utánérzés hangulata elkerülhetetlenül felbukkan, annak ellenére, hogy a szubjektum megmozdulásának egyedisége, valóságosága és talán még őszintesége sem vitatható, de éppen a szubjektum hitelének és szabadságának megóvása érdekében nem lenne tanácsos megszerkeszteni, kanonizálni és alkalmazni a gesztusnyom-festészetben egy általános minőségi mércét.

¹⁵ Rosenberg, Harold: The American Action Painters. Art News, 1952, december. 22. p. „At a certain moment the canvas began to appear to one American painter after another as an arena in which to act—rather than as a space in which to reproduce, re-design, analyze or “express” an object, actual or imagined. What was to go on the canvas was not a picture but an event.”

¹⁶ A „vissza” ebben az esetben nem jelent se rekonstrukciót, se reimitologizálást!

¹⁷ Magától értetődik, hogy ha hozzálátnak egy festmény festéséhez (elkezdik), akkor azt, előbb-utóbb, abba hagyják (befejezik), igaz, a befejezés, nem minden esetben azonos a „kész” állapottal. A kezdésnek és a befejezésnek, az előre megtervezett, vagy csupán részben megtervezett művek esetében, elsősorban temporális vonatkozása van.

¹⁸ http://mutermek.com/festeszeti_grafika/kopasz-tamas/ (Utolsó letöltés 2013. május 15.)

¹⁹ Az extázis pontosan nem definiálható, nem mérhető, ellenőrizhetetlen. (Mindez lényegéhez tartozik.) Hamvas különbséget tesz a felvillanás szerű és a hatóerővel bíró extázis között. Ez utóbbival, a „fegyelmezett extázissal”, célszerű Kopasz alkotói átéltségét azonosítani, mert ekkor lényegesen több tartalmi réteg tárható föl festményeiben.

Hamvas Béla így ír az extázisról: „Ha az ekstázis sugallat, vagy ihlet, minden előzmény nélküli hirtelen felvillanás és nem tudatos fegyelem eredménye, sehová sem vezet. Olyan elszigetelt mozzanat és szemvillanásig tartó mámor ez, amelyet egy pillantás kelt, amikor valaki egy véletlenül keletkezett résen át a valóságba lát, de még mielőtt arra felelne, a káprázatba visszazuhan. Ihlet, vagy sugallat az ember tudatának szerkezetét nem változtatja meg. Nincs koncentráció és tisztító hatása, nem kelt megnyugvást és bizonyosságot. Lásd, kevés kivétellel, az egész költészet, zene, művészet, tudomány, filozófia!”

Hamvas Béla: <http://hamvasbela.org/szavak/extazis.html> (Utolsó letöltés 2013. május 15.)

²⁰ A festés kezdő és záró pillanatának nincs tartalmi vonatkozása, kiemelt jelentősége, ha nem extatikus állapotban alkot a művész.

²¹ Meg kell említeni, hogy az ihlet-extázis-entuziazmus (nem hamvasi értelemben használva) a zseni alkotó képét és esztétikáját idézi meg, ugyan akkor az „ihlet” megtartja „klasszikus vonásait” is.

²² A teljes ellenőrzés megkérdőjelezné az extázis valóságát és szükségességét.

²³ Tehát az extatikus, révületi, stb. festészet során, a festő, nem a tudatalatti hatásait harmonizálja valamilyen tudatos akarással! Továbbá, tegyük hozzá azt is, hogy „a spontaneitás önmagában véve nem teremt semmiféle közölhetőséget és fogalmiságot.” Hauser Arnold: A művészettörténet filozófiája. Budapest, Gondolat, 1978, 304.

p.

²⁴ Ventós; Xavier Rubert de: Minek filozofálni? Budapest, Typotext, 2008. 157-158. p.

²⁵ Uo.

²⁶ Mivel a félelemnek az oka megnevezhető és megérthető, ezért helyesebb félelemről beszélni és nem szorongásról. Kopasz képei kapcsán érzékelt, vagy feltételezett szorongás inkább a néző saját érzélményének belevetítése az alkotásba és nem a művész emocionális élményének visszatükröződése.

²⁷ De még azt sem célszerű elkönyvelni, hogy afféle startvonalat, kiindulási pontot jelent Kopasz számára. A rokonság feltételezésével, Kopasz festészete, átörökölné az absztrakt expresszionizmus néhány megbetegítő ellentmondását is. Nem beszélve arról, hogy ha erősen az absztrakt expresszionizmus felől, annak látószögéből tekintünk Kopasz festményeire, akkor – értelemszerűen – kevésbé lesz látható Kopasz festészetének az értéke. Az absztrakt expresszionizmus kapcsán elkerülhetetlenül felmerül annak teoretikai háttere, ami kezdetben főként a Greenberg kontra Rosenberg vitában bontakozik ki. (És amely – előbb-utóbb – politikai, vallási kérdéseket felé is terjeszkedik). Ajánlatos ettől Kopasz művészetét, (a művész érdekében) amennyire csak lehet függetleníteni és távol tartani.

²⁸ Szinte kötelező utalni Gombrich-ra. (Gombrich, E. H.: Művészet és illúzió. Budapest, Gondolat, 1972.)

²⁹ A korlátozás, irányítás is egyben és fordítva!

³⁰ Amiket afféle korszerű, nem geometrikus yantráknak tekinthetünk.

³¹ Akkor válik ez az alkotófolyamat torzzá, amikor az alkotó habitusa nem alkalmas efféle produkciók létrehozására, mégis, az elegendő szellemi-lelki-fizikai energiával, felkészültséggel nem rendelkező festő, ragaszkodik a sodró, elemi erejű, artikulálatlan spontán gesztushoz.

³² Veszélye, hogy szélsőséges esetben, egyes alkotóknál, megjelenhet az „isten ecsetje vagyok” szindróma.

³³ A kvantumelméleti kifejezést Lützelér használja (bájos könyvében) az absztrakt képekkel kapcsolatban. A vezérlő mező alakítja ki az élményhorizontot. „Az absztrakt kép tehát »vezérlő mező«, különböző, – de nem akármilyen – élmények keletkezéséhez.”

Lützelér; Heinrich: Absztrakt festészet. Budapest, Corvina, 1970. 73-74. p.

³⁴ *Lützelér*; Heinrich: Absztrakt festészet. Budapest, Corvina, 1970, 145. p.

³⁵ Lásd 24. végjegyzet!

³⁶ *Miklós Pál*: A zen és a művészet. Budapest, Magvető, 1978. 101-128. p.

³⁷ És – tegyük hozzá – a „lebegő figyelem” miatt!

³⁸ A sejtett és a „konkrét” metafora használata különböző alkotói motivációkat és célokat feltételez. Amennyiben Kopasz képeit „konkrét”, (vagyis amennyiben nem „sejtett”) metaforákként értelmezzük, akkor azzal a nemzetközi akadémizmus (lásd: 9. lábjegyzet) kategóriája és az önisméltés csapdái felé szorítanánk festészetét.

³⁹ Igaz, kísérletezni a kísérletezés kedvéért is lehet, de ez nem több mint biztonsági játszma, aminek a garantált végeredménye az önisméltések frázisok és utánérzések sorozata. (Lásd 9. végjegyzet!)

⁴⁰ Ebben az esetben a festményeken látható színsíkokat és ecsetnyomokat – figyelembe véve az egyes alkotások jelentését, amiről elsősorban a cím tájékoztat – afféle „tárgyi maradványokként” lehet és kell értelmezni!

⁴¹ „Ennek a típusnak, csak ott lehetnek érvényes alkotásai, ahol [...] tudják, hogy az érzéki világ és a szellemi, vagy lelki világ között, az érzékelhető képrajzok és azok rokonlelkű jelentései között analóg vonatkozások vannak.” *Sedlmayer*; Hans: A modern művészet bálványai. Budapest, Gondolat, 1960, 42. p.

⁴² Uo: 40. p.