

Az originalitás problematikája a gyermekrajzok és a modern művészet viszonylatában

Originality in relation to the problem of children's drawings and contemporary art

Ragó Lóránt

¹ Művészeti Intézet Vizuális Nevelés Szakcsoport
Kecskeméti Főiskola Tanítóképző Főiskolai Kar

Összefoglalás: Az originalitás a modern művészet alapvető kérdései közé tartozik, hiszen ennek hiánya valamint kérdésessé válása következtében állandó öndefiníciós kényszerben működnek a különböző modern művészeti mozgalmak, irányzatok. Ennek látható és jellemző vetülete az a programalkotási lendület, amiben identifikációs kérdéseiket próbálják meghatározni, körvonalazni, azt a fogalmi rendszert, szellemi bázist amiből kiindulva adekvát művészeti formulát teremthetnek. A gyermekrajzok tulajdonképpen az egyik ilyen forrást jelentik. A gyerekrajzok vizuális nyelvezete, valamint az e mögött meglévő lélektani diszpozíció mindenek előtt az originalitás szempontjából válik a modern művészeti mozgalmak és alkotók hivatkozási alapjává. A gyermekrajzok esztétikuma tehát azt a jellegzetes ábrázolási metódust és attitűdöt jeleníti meg, amire a modern művészeti mozgalmaknak, törekvéseknek identitás bizonytalanságuk következtében oly nagy szükségük van. Az originalitás, miközben az adott művészek illetve művészeti mozgalmak értelmezési keretén belül, mint abszolútum jelenik meg, történetileg a modernitás kontextusába ágyazva egy adott történelmi korszak igényeit elégíti ki. A gyerekrajz ezen viszonyrendszerben tehát nem mint egy adott életszakasz jellegzetes manifesztációja kap értelmet, hanem mint egy már meglévő fogalmi rendszert igazoló szemléleti, vizualizációs mező. Dolgozatom fő kérdése tehát az, hogy maguk a gyermekrajzok ezen értelmezési kereteken kívül hordoznak-e bármifajta originalitást? Továbbá meghatározom, hogy a modernitás originalitási szempontjai milyen történelmi koncepcióra épülnek, valamint azt, hogy hogyan illeszkednek a gyermekrajzok ezen fogalmi rendszerbe.

Abstract: Originality is among the basic questions of modern art, as the lack of it for questioning it results in continuous self-definition urge of different modern art movements and trends. Visible and characteristic projection of this is the program-creation drive, in which they try to define their identification questions, they try to delineate the conceptual system, spiritual basis, rooting from which they can create adequate artistic formula.

Children's drawings mean one of these sources. The visual language of children's drawings and the psychic disposition behind them, basically from the point of view of originality, becomes the reference basis of the modern art movements and artists. The aesthetics of children's drawings, thus, presents the typical representation method and attitude, which modern artistic movements, and trends need so much as a result of their identity uncertainty. Originality satisfies the needs of the given historic period, while within the interpretation framework of the artists and artistic movements they appear as absolutes historically embedded into the context of modernity. Children's drawings in this context are not

¹ **Umberto Eco:** Művészet és szépség a középkori esztétikában, Mérleg, Európa Könyvkiadó, Bp., 2002 14p.

understood as a typical manifestation of a given life-period, but as an aspectual, visual field which justifies an existing spiritual system. The main question of my essay is whether children's drawings convey any originality besides these interpretation frames. Furthermore, I will define what kind of historical concepts the aspects of originality in modernity are embedded, and how children's drawings are built in these conceptual system.

Kulcsszavak: originalitás, preformáció, életfilozófia, optimalizáció, pluralizmus, identitás

Keywords: originality, preformation, philosophy of life, optimization, pluralism, identity

1. Bevezetés

Paul Guilford amerikai kreativitáskutató szerint az originalitás (originality)/eredetiség a szokatlan, nonkonform megoldások képességében rejlik. Ami annyit jelent a vizualításban (de minden más területre is érvényesen), hogy az adott vizualizációs séma kereten belül vagy azon túlmutatva újabb variációkat, eltéréseket hoz létre. A gyermekrajzok eredetisége a modern művészetek felől egy adott kulturális paradigmába illeszkedik vagyis nem önmagában, nem fejlődéslelektanilag fogalmazódik meg az eredetiség kérdése, hanem a modern művészeti identifikációs folyamatba illeszkedve. Konkrétabban, ebben az esetben a gyermekrajzok eredetisége mindig valamihez képest eredeti, az eredetiségnek nincsen egy önmagában vett jelentése, mindig egy adott művészeti diskurzus keretében kapja meg az eredetiség adott jelentését.

A gyermekrajzokkal kapcsolatos eredetiség/originalitás kérdése tehát szorosan összefügg a modern kultúra, egyáltalán a modernitás alapvető identitás definícióinak problematikusságával, ellentmondásosságával. A kettő feltételezi, kiegészíti egymást, ugyanakkor a modern kultúra eredetiség problematikájának csak egyik jellegzetes vetülete a gyermekrajzok originalitása, mint hivatkozási alap.

Tágabb értelemben a gyermekrajzok integrálása ahhoz a referencia-keresési sorhoz tartozik, ami az egész modern művészetre jellemző identitás-bizonytalanság egyik jellegzetes tünete. A folyamatos öndefiníciós kényszer nyomában sorra jelentek meg azok a kulturális mintázatok (népművészet, graffiti, gyermekrajz, naiv művészek, törzsi művészet) amelyek a modern identitás kialakításának lehetőségét hordozták magukban. A gyermekrajzok eredetiségének referenciális hasznosítása tehát nem egy egyedi folyamat, hanem a modernitás identifikációs folyamatának szerves része.

Az eredetiség önmagában a modern kultúra és művészet egyik fontos, ha nem a legfontosabb paradigmája. A reneszánsz folyamán kialakult modern kulturális modell központi kérdésévé válik. A modernitásban ugyan is az individuumhoz kapcsolható sajátosságos, partikuláris tehát egyedi vonatkozások egyre inkább meghatározó szerepet kapnak. Az ábrázolás területén ez nem jelent mást, mint az éppen adekvát ábrázolási és látási konvenciók keretein belül vagy azokat módosítva eltérő, szokatlan modulációk, kompozíciós képletek alkalmazását. Az eredetiség, vagyis a személyes jegyek ilyen az eltéréseket, variációkat hangsúlyozó megjelenítése az egész modernitás meghatározó eleme lesz, ami a különböző művészettörténeti korszakokban eltérő mértékben, de mindenütt jelen van. A modern művészek és művészeti mozgalmak egyik legtöbbször hangoztatott fogalma éppen az előbb említettek miatt a gyerek rajzokkal kapcsolatban is az eredetiség kérdése lesz. Azt látjuk, hogy tulajdonképpen a romantikából kiindulva az európai képzőművészet folyamatos identitásváltásban van (nézőpont kérdése, hogy ezt a folyamatos identitásváltozást egyesek válságnak, míg mások éppen ezen kultúra legvitálisabb vonásának tartják) ami egyre inkább kulminálódik. Az újabb és újabb viszonyítási pontok keresését mindig az eredetiség, az ehhez

kapcsolt frissesség, tejesség megtalálásának, illetve az eddigi állapotok fölülírásának vágya hatotta át. A vérszegény, idejétmúlt éppen előző kifejezési apparátust gyorsan le kell cserélni egy életerős és természetesen örökérvényűnek vélt kifejezési, szemléleti készletre. A modern kultúrának tehát a szerkezetéből adódik az állandó öndefiníciós kényszer, ami az eredetiséget a modern művészek egyik kulcs fogalmává alakította. Az eredetiség ilyen kitüntetett szerepe logikusan hozta magával a gyerekrajzok kiemelt helyzetét az orientációs pontok között.

Az eredetiség kitüntetett szerepe abból a szempontból is érdekes, hogy a modernitást megelőző és az azt követő korszakokban az eredetiségnek ez a kitüntetett szerepe egyáltalán nem magától érthető. A középkor metafizikai/teológiai gondolkodásában „az eredetiség a hiúság bűne”, ami nem jelentett mást, mint a hivatalos hagyomány megkérdőjelezését. Az ábrázolási konvenciók szempontjából az ikonográfiai rend megbontását tehát a bálványimádás nem csupán elméleti vétkét vonta maga után az eredetiség preferálása. A modernitásban a technikai sokszorosíthatóság manuális és fotografikus eljárásai tették kérdésessé az eredetiség kitüntetett szerepét, elsősorban a hitelesség szempontjából. Ebben az esetben tehát nem csupán a sajátos partikuláris formula vált kérdésessé, hanem annak itt és most egyszerűsége is „Az „itt” és „most” adja a mű valóságának fogalmát”² A műalkotás tradicionális a reneszánszban megfogalmazott elvek alapján az egyediségében illetve az egyszerűségében, megismételhetetlenségében nyerte el értékét. A manuális sokszorosítás általában kiegészítő, propagandisztikus célokat szolgált, ami szintén kérdésessé tette az eredetiségnek mint központi rendezőelvnek a preferációját.

A posztmodern eredetiség képe meglehetősen ellentmondásos. Egyrészt például az új szenzibilitás egyenesen az egyediséget, közvetlenséget teszi meg esztétikai felfogásának kiindulópontjává (Lásd: Hegyi Lóránd: Új szenzibilitás), addig Nicolas Bourriaud remix esztétikájában az eredetiség már egy egészen más dimenzióban jelentkezik, mint a modernitás esetében. Ebben az esetben az eredetiség az újra felhasználás kultúrájában a késztermékek programozásában, társadalmasításában találja meg önmaga lényegét, ami maga után vonja a műtárgy státusának, lételvének változását. Tagadja magának a műnek az eredetiségét egy adott alkotóhoz köthető tulajdonjogát. „a kortárs művészet a formák tulajdonjogának lerombolását vette célba, de legalább is az efféle régi joggyakorlat megingását. Nicolas Bourriaud értelmezésében „a *formák kommunizmusának* kezdetleges modellje felé tartunk, olyan kultúra felé, amely lemondana a copyright-ról a művekhez való hozzáférhetőség joga miatt.”³ A posztmodern jellegzetes alapállása tehát a fogyasztói, felhasználó attitűd beépítése a művészeti gyakorlatba ahol az alkotó különleges státusa feloldódik és a fogyasztás válik az elsődleges alkotói gesztussá. A fogyasztás, felhasználás, mint jellegzetes alkotói magatartás a kiválasztás, sorakoztatás, elrendezés folyamatában tartja meg azt a kreatív potenciált, ami a modernitásban a valaminek a létrehozása jelentett.

2. Fejezetek

Az eredetiség, mint művészeti szempont nem azonos a gyerekrajzhoz kapcsolódó eredetiség fogalommal annak ellenére, hogy ahogy amint egyre fontosabbá válik az alkotó személye, a műalkotások szubjektív szempontjai, úgy válik a gyerekrajz is egyre kutatótabbá, művészileg relevánsabbá. A gyerekrajz, mint eredetiség referencia éppen ezért válhat a klasszikus avantgarde fontos hivatkozási alapjává, mert előtte a romantikától kezdődően a művészeti alkotásban és befogadásban Németh Lajos fogalmi meghatározása

² Walter Benjamin: A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában. Kommentár és Prófécia Gondolat 1969 Budapest

³ Nicolas Bourriaud: Utómunkálatok (hogyan programozza át a művészet korunk világát) Műcsarnok, 2007 21p

alapján a belső determinációk, belső preformációk válnak egyre inkább dominánssá. Természetesen a különböző iskoláknál, különböző művészeknél eltérő hangsúllyal szerepelnek a szubjektív szempontok így a gyermekrajzokra való hivatkozás is eltérő mértékben jelenik meg. Általánosságban, elmondható azoknál az irányzatoknál ahol az intuíció, expresszivitás, agnosztikusság, metafizika központi szerepet tölt be, ott a gyermekrajzok mindig megjelennek mint hivatkozási alap, mint szemléleti bázis.

A gyermekrajzok integrálásának és főleg művészeti szempontú elemzésének kiváló példája az életreform mozgalmak (Gödöllő-i iskola) gyermekrajzokkal kapcsolatos elképzelése ami esszenciálisan mutatja meg azt a bonyolult viszonyrendszert ami a gyermekrajzok illetve a modern művészet között létrejött. Az életreform mozgalom alapítója és fő szervezője Edward Carpenter összességében meghatározta azokat a főbb irányokat, amelyek mentén a gyermekrajzokkal kapcsolatos elképzelések szerveződtek a művészeti diskurzusban. A teória főbb elemei toposzként tértek vissza azoknál a művészeknél, akik a gyermekrajzokkal kapcsolatba kerültek. Ilyenek voltak az ártatlan szem, az originalitás, spontaneitás, tisztaság, irracionális racionalitás mítoszai, amelyek keretezték és egyúttal meg is határozták a gyermekrajzokkal kapcsolatos fogalmi lehetőségeket. Az említett fogalmakat az életreform mozgalmak profétikus, morális megváltástana indukálta, ami változatos formában elemekre bontva, de megjelent a későbbi avantgarde mozgalmak, iskolák fogalmi rendszerében is (Der Blaue Reiter, szürrealizmus). Az életreform teória szinte monopolizálta, de legalább is jelentős mértékben befolyásolta a gyermekrajzok művészeti interpretációját.

A gyermekrajzok elemei ebben az esetben kódok, vagyis helyettesítenek, illetve közvetítenek egy olyan világról ami rejtett, teljességgel telített ami az alkotók számára vágyképként konstruálódik. A gyermekrajznak ez a szerepe természetesen a hozzá kapcsolódó életreform gyermekszemléletéből eredeztethető. Ennek a szemléletnek alapos és rendszeres összefoglalóját adja a reform pedagógia, ami a gyermek eredendően pozitív képzetéből indul ki (ellentétben a kultúrpedagógiával és a szociálpedagógiával). Ebben a pedagógiában a gyermek tabula rasa és médium, a felnőttek világától meg nem rontott természetes lény aki összekapcsolja a vágyott spirituális szférát a materiális szférával.

A gyermekrajzok ilyen interpretációjának legjellegzetesebb magyarországi színtere a gödöllői iskola. A gödöllőiek, morális alapállású művészeti programja az élet egészét akarta átalakítani az életreform mozgalmakra jellemző antimodernista új spirituális eszmeiség alapján ami azt jelenti, hogy a „a hétköznapiakat szakralizálni kell, azaz az evilági értelemadás projekciós terepének kell tekinteni”⁴ Idealisztikus programjuk tehát egy evilági üdvtörténetben ölt testet ami jól illeszkedik az életreform mozgalmak általános fogalmi rendszerébe. A morális alapállású művészetükben mindig a közösségi szempontokat jelenítik meg elsődlegesen, amiben azonban az egyén szabadsága, önkéntessége megkerülhetetlen.

A konstruktivista, produktivista szociológiai alapú megközelítések ellentétben a gödöllőiek úgy vélekedtek hogy „a viszonyok átalakítására nem a társadalmi reformok az alkalmasak, hanem az ember belső igényéből következő önművelés, amely létrehozza a tiszta szellemi lényt”⁵. Művészetükben fontos szerepet kap a kivonulás, elvágódás gesztusa amiben egyrészt megmutatkozik a fennálló kapitalista viszonyokkal szembeni tiltakozásuk ahol az ember fragmentált, elidegenedett vegetálásra kárkoztatott szemben a William Morris által először megfogalmazott „élet sziget” léttel. A kivonulás iránya a képeken az életreform neoromantikus, panteisztikus elvei alapján leírt hely ahol Edward Carpenter a korszak

⁴ Németh András, Ehrenhard Skiera: A reformpedagógia és az iskola reformja, *Reforma invatamanlului, reforma scolii*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Bp., 2003. 44p.

⁵ Németh András, Ehrenhard Skiera: A reformpedagógia és az iskola reformja, *Reforma invatamanlului, reforma scolii*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Bp., 2003. 139p.

kiemelkedő életreform ideológiusa szerint „a társadalmi és az egyes individuumok közötti ellentétek végleges, ...erőszakmentes feloldása”⁶ zajlik.

Tevékenységük a közösségi szervezés és alakítás szinte minden területére kiterjedt. Ennek alapja egyrészt az az alapelv, hogy „az élethez szükséges a művészet, s minden ember számára felszabadító kötelesség a művészi munkák végzése”⁷. Másrészt konok következetességgel hittek a környezet átesztétizálásának emberjobbító ideájában, amit különösen a gyermekkorban tartottak fontosnak „a korabeli iparművészeti törekvések fontos terepe volt a gyermekek környezetének, életterének a megtervezése.”⁸

Itt elérkeztünk az eredetiség egy fontos vonatkozásához, feltételéhez, ami az egész modern művészeti diskurzus állandó, visszatérő eleme, az „ártatlan szem” fogalma. Hogy mit jelent ez a fogalom, azt legplasztikusabban Paul Klee fogalmazza meg „Európáról, tényekről, szokásokról és divatról mit se tudni ... saját erőmből egy apró formai motívumot kidolgozni, amelyet ceruzám minden technika nélkül tud felvázolni”⁹. az ártatlan szem, tehát a tudatlan szem, az a szem, amit nem trenírozott az európai (itt elsősorban a reneszánsz óta érvényes látványelvű konvencióra gondolt) kultúra, hanem spontán, ösztönös, írás előtti, tehát ősi. Az ártatlan szem ősi spontaneitása, intuíciója, ami automatikusan összekapcsolja a gyermek által létrehozott formákat az eredetiséggel. Az eredetiségből adódó eltérés tehát ebben az esetben konvenció, kultúra előttiséget jelent. Erre mondta Paul Klee: „mintha újjászületnék, olyanná szeretnék válni...”, A gyermekrajzok vizuális nyelve, mint Paul Kleenél is látjuk, tehát konvenció előtti. Így az egyes iskolák, művészek számára kiválóan alkalmas volt, a modern kultúrát meghatározó öndefiníciós problematika megválaszolására, az eredet és az ezzel szorosan összefüggő eredetiség kérdésére. A gyermekrajzok eredetisége, mint látjuk egy tanulás előtti, tanulatlan állapotot ír le, ami felé az agyon szabályozott, konvenciók által gyötört művész vágyott. Legyen az akár az életreform spirituális alapjain vagy az expresszivitás különböző fokozatain álló alkotó. Az eredetiségnek ez a fajta kultusza a gyermekrajzok köré konstituál egy értelmezési mezőt, amin keresztül maguk a rajzok szinte már nem is látszanak. Ezen értelmezési mező nevében létrejött munkáknak a művészek szándékai szerint a befogadóban a ráismerés a konvencióktól mentes szabad megismerés élményét kellene létrehozni. A gyakorlat azonban ezzel ellentétes eredményre vezetett. Thomas W. Michell találóan állapítja meg a Képek politikája című munkájában, hogy az ártatlan szem ígézetében elkészült munkák esetében „Az „ártatlan szem” kultuszának szembe kellett szállnia azzal az empirikus ténnyel, hogy az ártatlan, műveletlen szemlélő az új művészetet kimondottan rejtélyesnek találja, ami karakteresen megmutatja azt a korlátot, amit a művészet gyermekrajzokkal kapcsolatos értelmezésében soha nem tudott átlépni.

A fentebb felvázolt az életreform mozgalomból eredeztetett, de az egész modern művészet szemléletét meghatározó a gyermekrajzokhoz kapcsolódó eredetiség koncepcióból kiemelek három olyan viszonyítási pontot, ami a különböző művészeti diskurzusokban szorosan kapcsolódik az eredetiség problémaköréhez valamint jellemzi az egész modern művészet és kultúra kérdéskörét, szerkezetének logikáját.

1. Antiperspektivikus vizualizációs logika
2. Heurisztikus öröm (az első gondolat)
3. Birtoklás vagyis az esszenciálítás forrása

⁶ Németh András, Ehrenhard Skiera: A reformpedagógia és az iskola reformja, *Reforma invatamanlului, reforma scolii*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Bp., 2003 49p.

⁷ Németh András, Ehrenhard Skiera: A reformpedagógia és az iskola reformja, *Reforma invatamanlului, reforma scolii*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Bp., 2003 149p.

⁸ Németh András, Ehrenhard Skiera: A reformpedagógia és az iskola reformja, *Reforma invatamanlului, reforma scolii*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Bp., 2003 172p

⁹ Paul Klee: Pedagógiai vázlatkönyv Corvina Kiadó 1986 60. o.

Antiperspektivikus vizualizációs logika

A gyermekrajzok vizuális nyelvezete és grammatikája antiperspektivikus vagyis nem követi a látványelvű projekciót. A szubjektív arányrendszer és színhasználat, az érzelmi szinkretizmus, a forma szelekció és redukció, az additív sorakoztatás mind olyan képépítési formulák, amelyek kizárják, illetve véletlenszerűvé teszik a perspektivikus ábrázolási formulák használatát. Ennek alapvető oka a gyermek egocentrikus, vagyis érzelmekkel erősen átítatott ábrázolási tevékenysége, valamint intellektuális realizmusa, amikor is nem a szemléleti képet tárgyiasítja, hanem a tudott (az életkornak megfelelően tudott!) valóságösszefüggéseket ábrázolja. Plasztikusan fogalmazza meg ezt a folyamatot Feuer Mária amikor azt írja *A gyermekrajzok fejlődéslélektana* című könyvében: ez „rajzolás, amely lényegében a gyerek belső folyamatainak közlése a külvilággal és egyben saját tudatával, önmagával.” Az antiperspektivikus szerkesztés, formálás tehát a gyermek ábrázolási motivációjából ered. Az ábrázolás a gyermek lelki és szemléleti fejlődésében betöltött szerepe által meghatározott, ami azt jelenti, hogy formaalakításai, kompozíciós megoldásai belsőleg determináltak ellentétben a látványelvű projekció szemléleti, analitikus eredetével. Az érzelemvezéreltség és az intellektuális realizmus közötti összefüggésekről a későbbiekben még lesz szó. Az avantgarde művészeti mozgalmak számára ez az antiperspektivikusság válik fontossá mivel saját antiperspektivikus, látvány lebontó, újjáértelmező szemléletüket tudják igazolni, hitelesíteni többek között a gyermekrajzok képépítési szemlélete által.

A modern művészet egyik alapvetése tehát az antiperspektivikusság, ami nem csupán egy adott látási, ábrázolási konvencióval szembeni meghatározást jelent, hanem egymással szorosan összekapcsolható fogalmak, jelentések koherens együttesét, ami a látványelvű látási és ábrázolási konvencióval továbbá a mögötte húzódó fogalmakkal, jelentésekkel, szemléleti bázisokkal szemben határozza meg önmagát. A látványelvű projekció mögött a reneszánsz individualizmusa, szekularitása, a felvilágosodás racionalizmusa a kapitalizmus fragmentáltsága, elidegenedettsége, pozitívizmusa, anyagelvűsége húzódik meg. A modern művészeti mozgalmak eltérő prioritásokkal ugyan, de mind ezen, egymással összefüggő tartalmakkal szemben határozták meg magukat. Az elkülönülés, szemben állás tehát nem csupán technikai, esztétikai, hanem mélyen szemléleti, morális is. A különböző avantgarde mozgalmak ellenfogalmakat alakítanak ki (kollektivitás, intuíció, esszencialitás, transzcendencia, érzelmek) amik köré felépítik sajátos, az adott programokból következő ábrázolási konvencióikat.

A különböző avantgarde mozgalmak, mivel programvezéreltek, így a látványelvű szemlélettel szemben eltérő stratégiákat, programokat fogalmaznak meg. A széles sprektum ellenére két alapvető irányt emelhetünk ki. Az egyik a technikista/kostruktivista, a másik a romantikus/expresszív. A konstruktivista iskolák antiperspektivikus oppozíciói elsősorban társadalmi vagy metanyelvi programok mentén szerveződnek. Ebben az esetben a képépítés értelmező/modelláló iránya a meghatározó, amiben a külső valóság szenttelen, technikista leírásai, valamint magának a műtárgynak, művésznek, művészetnek a funkciója válik központi kérdéssé. Az egyéniség itt elhanyagolható, a műtárgy elsősorban ontológiai kérdéseket feszeget azáltal, hogy a művész kiterjeszti annak érvényességi körét, illetve az adott tárgyat különböző kontextusba helyezi.

A romantikus/expresszionista művészek és iskolák esetében azonban az antiperspektivikus oppozíciók szorosan kötődnek a gyermekrajzokban is meglévő képépítési, szemléleti modellhez. Ezen irányzatok antiperspektivikus szemléletében az a viselkedés- és látásmód jelenik meg, ami a gyermekrajzokra vagy a perspektivikusságot kizáró (prehistorikus, romanika) kultúrák úgynevezett Umsicht szemléletére jellemző. Elisabeth Ströker a következő képen definiálja ezt a látási lehetőséget „létezik a dolgoknak olyan

felismerése, amely csak alkalmazhatóságukra, kezelésükre irányul...elsiklik a rövidülések, átfedések, fény-árnyékok felett, nem tudatosul benne, hogy a dolgoknak nem látjuk valamennyi oldalát”¹⁰. A kezelésre irányultság (Umsicht) esetében, amikor például a gyerek rajzában a tárgy mindig a jellemző felület alapján jelenik meg és értékét az éppen aktuális érzelmi diszpozíció határozza meg, kizárja a perspektivikus szemléletet, hiszen ebben az esetben a „nem ment végbe az én és a világ, szubjektum és objektum elválasztása, ahol hiányzik a dolgok állandó felfogásának tudata, mely a nem látható oldallal egészíti ki a látottakat, ahol például a lemenő nap nem ugyanaz a dolog, mint a felkelő”¹¹. A dolgok, mivel egy másik realitásra vonatkoznak, ezért betűkén viselkednek, így formájuk állandó, nem bomlik nézőpontokra, kódolhatóságuk érdekében szerkezetük stabil, nem változhat.

A látványelvű konvenciókkal szembeni oppozíció és ezzel kapcsolatban a gyermekrajzok szerepe a későbbiekben kiszélesedik. Jellemző példaként Dubuffet art'brut programjában a gyermekrajzok már egyenesen mindenfajta látási és ábrázolási konvencióval szembeni állásfoglalásban válnak hivatkozássá. Dubuffet a professzionális művészeti kánonon és intézményrendszeren kívül határozza meg saját pozícióját. Olyan művészeti kifejezést, gyakorlatot próbál megvalósítani, ami „színtiszta invenciót felmutató művészet, semmi nincs benne a kulturált művészet kaméleon- vagy majomtermészetéből” íja Jean Dubuffet önéletrajzában. Az intézményesített és teoretizált művészeti működéssel szemben alakítja ki programját és művészeti gyakorlatát éppen ezért lesz számára megkerülhetetlen a gyermekrajzok beépítése művészetébe, azok vizualizációs működésének vizsgálata, értelmezése, valamint formakészletének transzformálása. A gyermekrajzokban felfedezett dekonstrukciós, civilizálatlan, minden előfeltevéstől megszabadított ábrázolási formulái önmagukban hordozták az art-Brutra és általában a primitívet fókuszba állító művészeti iskolák antiművészeti attitűdjét.

A posztmodern alkotók esetében a gyermekrajzok oppozíciós szerepe minimalizálódik. Elisabeth Murray vagy David Hockney művészetének esetében, a formák elvesztik eredeti, a gyermekrajzokban még fellehető indulati jellegüket és konfliktusnélkülivé, „etikailag közömbössé” válnak. A formák ilyen fajta felhasználását nevezi Frederic Jameson pastiche technikának, amikor „is reprezentációjukhoz nem kapcsolódik sem kritikai attitűd, sem meghatározott jelentéstartalom, jelenlétük csak az egyéni befogadás aktusán keresztül nyerhet értelmet”.

Heurisztikus öröm (az első gondolat)

A heurisztikus gondolat mögött az az alapvető megfigyelés húzódik meg, hogy amikor a gyermek rajzolás közben az általa létrehozott alakzat és a jelentés között felismeri a kapcsolatot, hatalmas érzelmi energiák szabadulnak föl. Az érzelmi feszültség a formák telítettségében, befejezettségében manifesztálódna. A kapcsolat megteremtése, a jel és jelölt összekapcsolásának feszültsége adja a formák erejét, a kifejezés dinamikáját. A rajz esztétikai hatása abból ered, hogy a néző a formáról leolvasható mentális produkcióban újra élheti a rálátás örömét, a gyerek evidencia élményét. A formák feszültségét, az elsődleges ráismerés és az ehhez kapcsolható kifejező erő adja. A gyermekrajzokra jellemző kifejezőerőt ugyanis a gyerek általa létrehozott ábrázolás és a külső objektum közötti megfelelés felismerésének energiája élteti, és ez ejti rabul a felnőtt befogadót. Az elsődlegesség kivételes, felfokozott hatását lehet látni a gyermek által kialakított formákon. A formáknak ez a fajta feszítettsége, érzelmek által történt modulálása lesz az egyik legfontosabb inspiráció mind elméleti, mind

¹⁰ Bán András, Beke László: Fotóelméleti szöveggyűjtemény, Enciklopédia kiadó 1997, 22p.

¹¹ Bán András, Beke László: Fotóelméleti szöveggyűjtemény, Enciklopédia kiadó 1997, 22p.

gyakorlati téren a modern művészek számára. Meg kell jegyezni ugyanakkor, hogy a gyermek ábrázolási gyakorlatában a formák ilyen modulálása természetesen adott fejlődési szakaszon belül változó belső feszültséget képes megjeleníteni, vagyis a formák idővel rutinná válnak, hogy aztán újabb, újra feszültséggel telített forma variánsoknak adják át a helyüket.

A formáknak ezt a belső feszültségét, telítettségét a modern művészeti iskolák és alkotók összekötötték azzal a mágikus gyakorlattal, ami minden rituális cselekedet alapja, vagyis az első transzcendens tettel, az ősminta állandó imitációjának koncepciójával. Az imitáció, ami felszabadító erővel hathatott a mágikusan gondolkodó ember számára, hasonló erővel jelenik meg a gyermekrajzokon, illetve azon művészek elképzeléseiben, akik a gyermekrajzokat közvetlen forrásnak tekintik. Az első gondolat vagy forma koncepciójában a mágikus gondolkodásban gyökerező archetipikus képzet fogalmazódik meg. Az modern értelmezések tehát a gyermek alakító, formáló tevékenységét tehát valamifajta mágikus, atavisztikus cselekvésnek feltételezik, ami kapcsolatot teremt az általuk olyannyira vágyott transzcendenssel. a mágikus gondolkodás és a heurisztikus öröm valamint az első tett közötti összefüggéseket szemléletesen írja le Popper Péter Tanulmányok a gyermekszínházról című tanulmányában. „A mágikus gondolkodás feltehetően valamiféle heurisztikus örömmel kezdődik, amely lényege a kauzalitás, az ok-okozati összefüggések felismerése, vagy ennek még ősi formájában egyszerűen annak felfedezése, hogy a dolgok között összefüggés van. Mint minden új megismerés, – a tulajdonképpeni „első gondolat”- kezdetben abszolutizálja önmagát. Így alakul ki a mágikus gondolkodásnak az a sajátossága, hogy nem mérlegel, nem tesz különbséget lényeges és lényegtelen összefüggések között, hanem magának az összefüggésnek a tényét egyetemes érvényűnek éli át: minden mindennel összefügg, minden mindenre hat, minden mindenné alakul. Ez a mágikus világbkép alapja”

A fenti idézetben szinte minden elem szerepel, ami a modern művészeknél a gyermekrajzokkal kapcsolatos atavisztikus, mágikus elképzelésekben szerepet kapott. A formák ilyen fajta értelmezése szervesen kapcsolódott az egységes rendezőelv, a totalitás igényéhez, ami kapcsolódott az ősihez vagy is az artikulálatlanhoz, ami az eredetiség, identitás problémakörét jelenítette meg, ami aztán a modern művészet és kultúra központi problémája és ami átvezet a következő pont megtárgyalására.

Birtoklás vagyis az esszenciálitás forrása

„A gyermekrajz takarékos, éppen annyi részből áll, amennyire az alkotónak szüksége van a számára megfelelő, jelentésteli rajz elkészítéséhez.”¹². A gyermekrajz tehát mikrokozmoszként viselkedik, vagyis egyetlen rajz a rajzolás pillanatában, a gyerek számára a totalitás jelenik meg, ahol érzelmei, kifejezési szándéka „eredményezi rajzainak sajátos arányrendszerét, motívumainak sajátos fűzését”¹³. A formák megfeleltetései az adott tárgynak (ami időben változó, tehát egy adott forma különböző időpontokban különböző jelentést is kaphat) nem aspektust jelöl, hanem a jelölt teljes képét, ami tömör formában a jelölt legteljesebb képét jelenti. A gyermek rajza tehát „elsősorban közlés: az ábrázolás tárgyáról szóló gondolatok és érzések kifejezése.”¹⁴. A gyermekrajz tehát egy adott rajzi szituáció kimerevített térképe, melyről a gyermek érzelmi, tudati artikulációit olvashatjuk le.

A formafejlődés különböző fázisaiban a sémákra épített működési elv érvényesül vagy is a gyermek formai redukciókon keresztül, szimbolikusan utal a jelentésre. A formaképzés motivációs alapja az érzelmi szinkretizmus, amikor is nem tagolt, különálló kifejezési

¹² Kárpáti Andrea: Firkák, formák, figurák – a gyermekrajz fejlődése. Dialóg Könyvkiadó, Budapest. 2001 23 old.

¹³ Beerné Sántha Magdolna, Szappanos István: Módszertani példatár Kecskemét, 2001 Kecskeméti Főiskola 5 old.

¹⁴ Kárpáti Andrea: Firkák, formák, figurák – a gyermekrajz fejlődése. Dialóg Könyvkiadó, Budapest. 2001 62 old.

technikákba és metodikákba valósítja meg a formát, hanem egységes élményfeldolgozásban, a formák intenzív, sűrített élménykifejezések hordozói. A kifejezés ereje a médiumok, közlésformák területén egyfajta „Gesamtkunstwerk”-et indukál, vagyis minden technika, eljárás mód, modellálási eljárás ennek az érzelmi feszültségnek rendelődik alá. A gyermekrajz formái tehát egyrészt belső feszültségek érzelmi töltések megjelenítői, másrészt azonban megismerési alakzatok is. A rajzokban ez a két szempont szervesül és a maguk totalitásában jelentkeznek. A formák véglegességét jelzi, bevésettségük valamint kompozíciós lezártáguk a gyerek által elkészített rajzhoz nem lehet hozzátenni, illetve elvenni. A rajzi mikrokozmosz, a formák totalitása a modern művészet, sőt magának a modernitásnak alapvető kérdését feszegeti, az Egynek a kérdését.

A modernitás története a folyamatos dekonstrukció, vagyis bármifajta egységes rendezőelv felbontásának, tagadásának története. A metafizikai majd a racionális egység felbontása, az egzisztencia fragmentálása mind a modernitás egyik súlyos kérdése, ami magában hordozza a szabadság paradoxonát. A részek fetiszizálása a mechanikusság, elkülönülés hangsúlyozása az emberi viszonylatokban a modern művészeti mozgalmakban (klasszikus és neoavantgarde) protest programokat eredményezett. Mind a konstruktivista/technikista, mind a romantikus/expresszionista irányultságú mozgalmak programjában az egységes rendezőelv kialakítása egy újfajta esszencialitás, művészeti értelemben egy új értelemben vett „Kunstwollen” megteremtése alkotta programjuk magját. Az új értelem ebben az esetben azt jelenti, hogy esztétikai programjukat totalizálták és azt társadalmi, antropológiai programmá szélesítették. A gyermekrajzok mikrokozmosza, formáik esszencialitása kiválóan illeszkedett ezen programok egység igényéhez. A gyermekrajzok formái ugyanis önazonosak, nincs külső reflexió, organikusan tehát törésmentesen kapcsolódik a forma ahhoz a belső determinációhoz, prefomációhoz, ami létrehozta. A modern művészeknek éppen ez a folyamatos, törésmentes kapcsolódás jelentette az inspirációt. A formák ilyen közvetlen modulálása alakította ki a gyermekrajzokkal kapcsolatos médium elméletet, azaz, a gyermekrajz ebben az esetben tehát egy sajátos médium, ami tiszta, romlatlan módon közvetíti „a gondolkodással befogható univerzum határain túl” megsejtett „lényegesebb összefüggéseket”¹⁵. Az originalitásra való hivatkozás tehát mindig összekapcsolódik egyfajta esszencialista képalkotó metodikával, amiben az „ember megtanulja, hogy gyökerénél ragadjon meg egy dolgot, megismeri, mi árad alatta, megtanulja a látható dolgok előzményét”¹⁶. A dolgok ilyen esszencialista megfogalmazása olyan ábrázolási szemléletekhez, tudati struktúrákhoz való visszatérést (Egyiptom, prehistorikus művészet, romanika, gyermekrajzok) illetve igazodást jelent a modern művészek számára, amit az alkotók csak egy konzekvens önredukciós folyamat útján érhetnek el. Az évszázadok alatt felhalmozott és kódolt imitatív-realisztikus ábrázolási reflexeket, civilizációs impulzusokat kell ahhoz visszafejteniük, hogy eljussanak a gyermek szemléletének tisztaságához, osztatlan egységességéhez (a visszatérés programját Paul Klee részletesen kifejti Pedagógiai vázlatkönyv című művében). A gyermekrajzokon fellelhető formák és téri szerveződések átvétele tehát visszajutat minket egy igazabbnak, teljesebbnek vélt realitáshoz ahol a „látható világ egészéhez viszonyítva csupán izolált példa, és többségben vannak a felszín alatt lappangó igazságok”¹⁷.

¹⁵ Werner Haftmann: Paul Klee Corvina, Bp., 1988 58p.

¹⁶ Werner Haftmann: Paul Klee Corvina 1988, 86p.

¹⁷ Werner Haftmann: Paul Klee Corvina 1988, 70p.

3. Következtetések

A gyerekrajzok nem önmagukban kapnak bármiféle eredetiség koncepciót, hanem szoros összefüggésben a törzsi, népi, naiv, mentálisan sérült képi reprezentációval együtt. Elmondhatjuk tehát, hogy minden olyan ábrázolási formához, amely valamelyest is eltér a reneszánszalapú látványelvű ábrázolási formulától az eredetiség koncepciója automatikusan kapcsolódik. A gyerekrajzok redukált, geometrikus képletekben építkező formarendszere, a vonalak vésettsége, határozottsága mind a törzsi, mind a naiv vagy az eredeti graffitis képi megoldásokkal nagyfokú formális párhuzamosságokat mutat. A formai analógiáknak ez a rendszere, forrásává vált számos modern művészeti célképzetnek, eredetmítosznak.

Ugyanezekről a formákról a pszichológia egy adott fejlettségi állapotot rekonstruál, amelyben a forma redukáltsága nem más, mint optimalizáció (a forma ebben az esetben elsősorban kommunikációs objektum és nem esztétikai). A forma tehát a létrehozójának egy adott rajzfejlődési stádiumát dokumentálja és éppen csak annyi modulációt tartalmaz, amennyi feltétlen szükséges a sikeres dekódoláshoz. A pszichológia megközelítésének száraz leíró, osztályozó jellege nyilvánvalóan semmiféle inspirácót nem jelent a művész számára, így azonban saját eredetiségutáni vágyához konstruálni kellett önmaga számára egyfajta gyerekrajz mítoszt. Giuseppe Cocchiara a következőképp írja le ezt a folyamatot „a vadember, a barbár, a primitív kifejezés tehát jelkép, paradigma, metafora; valami, ami velünk él, és amit kétségkívül jobban megértünk, ha ahhoz az időhöz viszonyítjuk, amelynek kifejezője. Ebben a jelképben, metaforában, vagy paradigmában a szemünk előtt lejátszódó események, a civilizációnak általunk átélt korszakai, és a lelkünket felzaklató krízisek szerint változnak a tartalmak és jelentések, s azt hisszük, hogy ezekben mindig felismerjük érzelmeinket, reményeinket, vágyinkat aziránt, ami szeretnénk lenni, de nem vagyunk.”¹⁸

A mítosz előállítása annál is könnyebb volt, mivel a gyerekrajzok morfológiája, esztétikuma szinte tökéletesen illeszkedik az eredetiséghez kapcsolódó formaképzetekhez. Minden olyan modulációs, komponálási mód megjelenik bennük, ami erősíti az eredetiség képzetét. A gyerekrajzok tehát fontos inspirációs bázist, orientációs lehetőséget jelentettek számos modern művész és mozgalom számára, miközben maguk a gyerekrajzok és a mögöttük álló lelki mozgatórugók korántsem ezen eredetiség ismérvei alapján szerveződnek.

¹⁸ Németh Lajos: A művészet sorsfordulója Gondolat, Budapest 1970., 287 p.

Irodalomjegyzék

- Bán András, Beke László: Fotóelméleti szöveggyűjtemény, Bp., Enciklopédia kiadó (1997)
- Beerné Sántha Magdolna, Szappanos István: Módszertani példatár. Kecskemét, Kecskeméti Főiskola (2001)
- Benjamin, Walter: A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában. Kommentár és Prófécia, Budapest, Gondolat (1969)
- Eco, Umberto: Művészet és szépség a középkori esztétikában, Mérleg, Európa Könyvkiadó, (2002)
- Bourriaud, Nicolas: Utómunkálatok (Hogyan programozza át a művészet korunk világát?) Bp., Műcsarnok, (2007)
- Haftmann, Werner: Paul Klee. Bp., Corvina (1988)
- Hegyí Lóránd: Új szenzibilitás (egy művészeti szemléletváltás körvonalai). Bp., Magvető Kiadó (1983)
- Kárpáti Andrea: Firkák, formák, figurák – a gyermekrajz fejlődése. Budapest, Dialóg Könyvkiadó, (2001)
- Klee, Paul: Pedagógiai vázlatkönyv. Bp., Corvina Kiadó (1986)
- Németh András, Ehrenhard Skiera: A reformpedagógia és az iskola reformja. Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, (2003)
- Németh Lajos: A művészet sorsfordulója. Budapest, Gondolat (1970)
- Németh Lajos: Törvény és kétely (A művészettörténet tudomány önvizsgálata). Bp., Gondolat (1992)

Szerző

Dr. Ragó Lóránt DLA, Vizuális Nevelés Szakcsoport, Testnevelési és Művészeti Intézet, Tanítóképző Főiskolai Kar, Kecskeméti Főiskola. Kecskemét 6000 Perczel Mór u. 8. Magyarország. E-mail: rago.lorant@tfk.kefo.hu