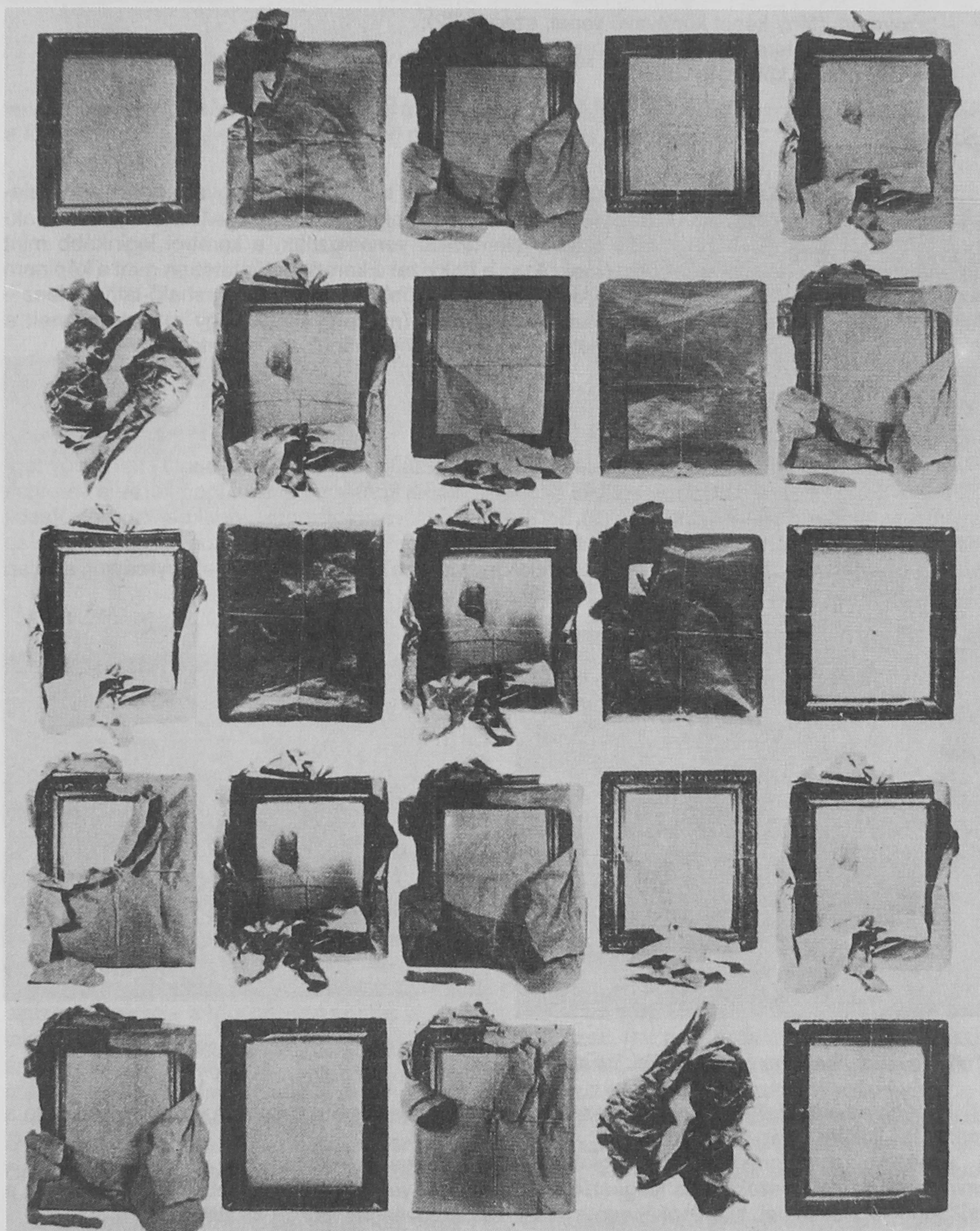

Adalékok a keretről

HEFFNER ANNA



Adalékok a keretről

A keret

Jelentés

A *Magyar Értelmező Kéziszótár* (1978) a keret címszó tíz szótári jelentését tünteti fel. A tíz jelentés közül a művészetek szempontjából ötnek, a vizualitás szempontjából négynek van jelentősége. Ez utóbbiak szerint a keret (a zárójelben lévő számok a szótári jelentés sorszámát jelölik):

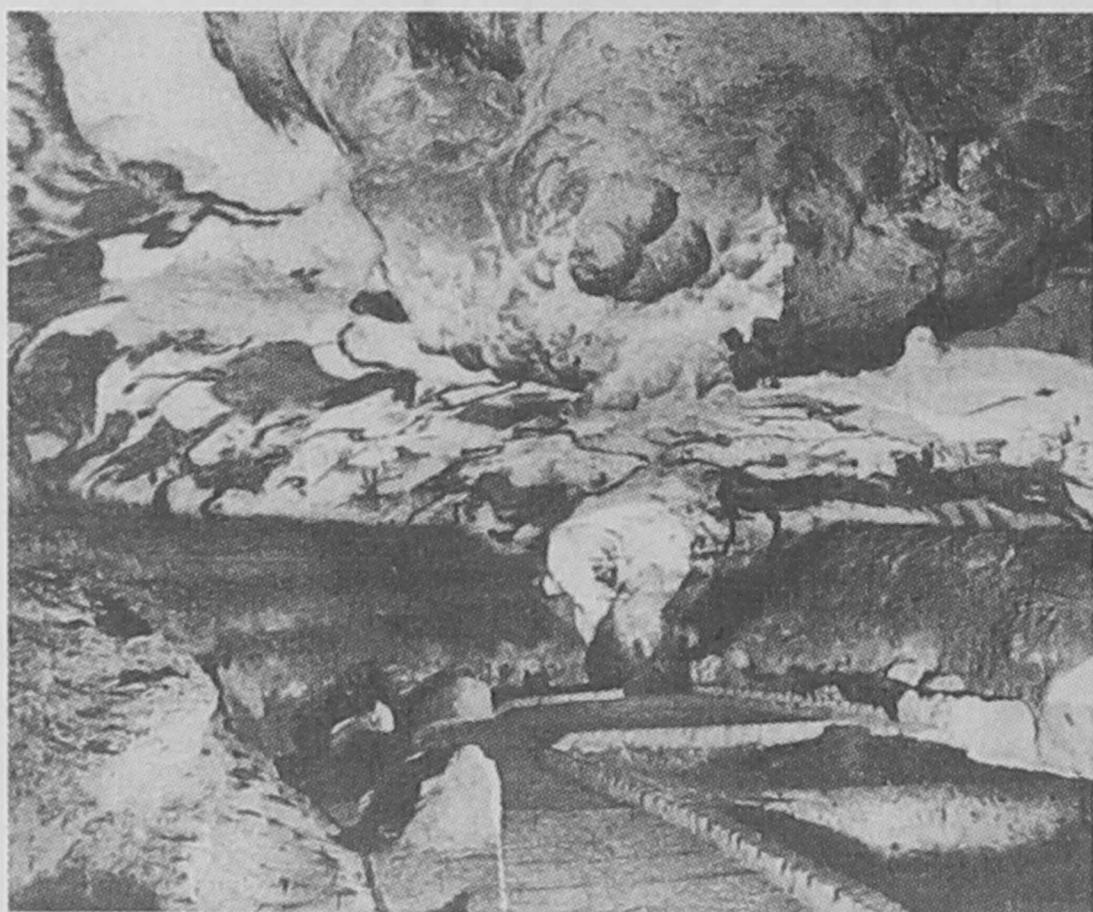
- „tárgyat, eszközt, képet körülfogó és tartó, védő, egységként érvényesülő szerkezet” (1);
- „szöveget, (fény)képet körülvevő vonal, szegély”(2);
- „(mű)tárgy háttere, térbeli környezete” (3);
- „formai, műfaji kötöttség” (9).

Szűkítés

A fentiekben felvillantott „keret-jelentések” terjedelmes tanulmányok tárgyát képezhetik. Valamennyi jelentés kifejtése, „körüljárása” meghaladná egy dolgozat lehetőségeit. Ezért a továbbiakban leírtak elsősorban a keret első szótári jelentésére vonatkoznak, a keretről leginkább mint (mű)tárgyat körülfogó szerkezetről szólnak. Azaz a dolgozat a kerettel kitüntetetten mint a kép nem mimetikus elemével foglalkozik. De röviden – mint a későbbiekben majd olvasható-látható lesz – felvillant olyan kereteket is, amelyek szerves elemei a (mű)tárgyaknak vagy maguk lesznek a (mű)tárgyak (azaz nem keretei az alkotói üzenetnek, hanem maguk az üzenetek).

Keret történet

M. Schapiro a kép nem mimetikus elemeivel foglalkozó egyik tanulmányában(1) írja, hogy legfőbb a i.e. 2. évezred végén merült föl először a „képet körülvevő összefüggő keret, a városfal-szerű egynemű körülzárás gondolata”(2). Ezt megelőzően – a prehisztorikus időkben a műalkotások nem voltak körülhatároltak. A barlangfestmények, szikladomborművek magukon hordozták az alap véletlenszerűségeit, szabálytalanságait. Ezáltal az alap és a kép nem különült el egymástól, az alap „behatolhatott a jelbe”(3).



1. ábra

A Lascaux-i barlang „galériájának” részlete



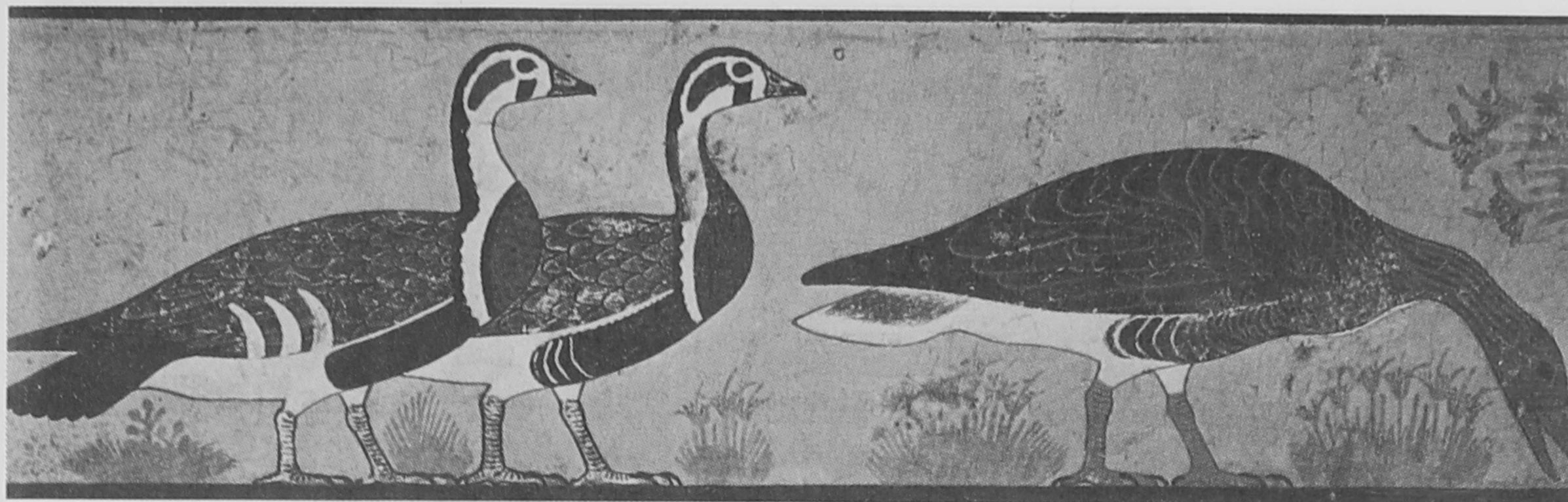
2. ábra

Siratónők a vezír temetésén. Falfestmény Ramosze thébai sírjából (i. e. 1380 körül)

Később az előkészített képvetület lezárásával a kép saját térre tett szert. Az alkotó lesimította a síkot és kijelölte a kép határait.

Amikor az egyiptomiak a négyszögletes területeket szalagokra osztották, s a vízszinteseket – mint az alakokat összekötő és kiegészítő alapvonalakat vagy csíkokat – jobban hangsúlyozták a sík függőleges éleinél, tulajdonképpen a *keretezés* kezdetleges módját alkalmazták.

Az antikvitás korából származó falfestmények többnyire körülzártak. Mind vízszintes, mind pedig függőleges irányban lehatárolódtak. A leginkább négyszögletes alak felületek széleit vékonyabb-



3. ábra

Médumi ludak. Falfestmény részlete a IV. dinasztia korából (i. e. 2500 körül)

vastagabb léniák, csíkok választották el a falak képen kívüli felületeitől, illetve más falképektől. Ezek a *keretek* még egybesimultak a képpel, nem emelkedtek ki a felületekből.



4. ábra

Részlet a Nero korában épített Domus Aurea falfestményeiből



5. ábra

Rubljov: Nicetas, Bishop of Novgorod, and St Sergei of Radonezh

A képsíktól elkülönülő, kiálló, a képet lezáró *keret* feltehetően a táblaképpel egyidőben született szerkezet. Nincs adatunk arra, hogy mikor készültek az első táblaképek, s arra sem, hogy mikor készítették az első olyan keretet, amely kiemelkedett a kép síkjából. Végvári Lajos *Az európai művészet története* című könyvében arról ír, hogy „egyes vélemények szerint már a hellenizmus idején” születtek táblaképek(4). Lehet, hogy keretek is?)

Az első évezred utolsó századaitól egyre több fára festett táblakép (ikon) maradt ránk. A 13-14. századtól pedig – a régi görög és orosz ikonfestő mesterek hagyatékaként – egyre több olyan táblakép is, amely a képsíktól jól elkülönülő kerettel rendelkezett. Bár ezek a keretek – mint ahogy azt a Rubljov-képeken is láthatjuk – szinte folytatásai a képeknek. (Az aranyozott háttér „teljesedik ki” a kereten vagy a keretre „kúszik” a kép, esetleg a keret szöveges magyarázatokat tartalmaz.)

A keretezés komplex módját jelentették azok a szerkezetek, amelyek összefoglalták és ciklusba rendezték a képeket. Ilyenek voltak a görög katolikus ikonosztázok – amelyek válaszfalként is funkcionáltak, mivel a szentélyt és a hívőket befogadó nagyobb teret választották el egymástól –, illetve a gótikus keresztény szárnyas oltárok.

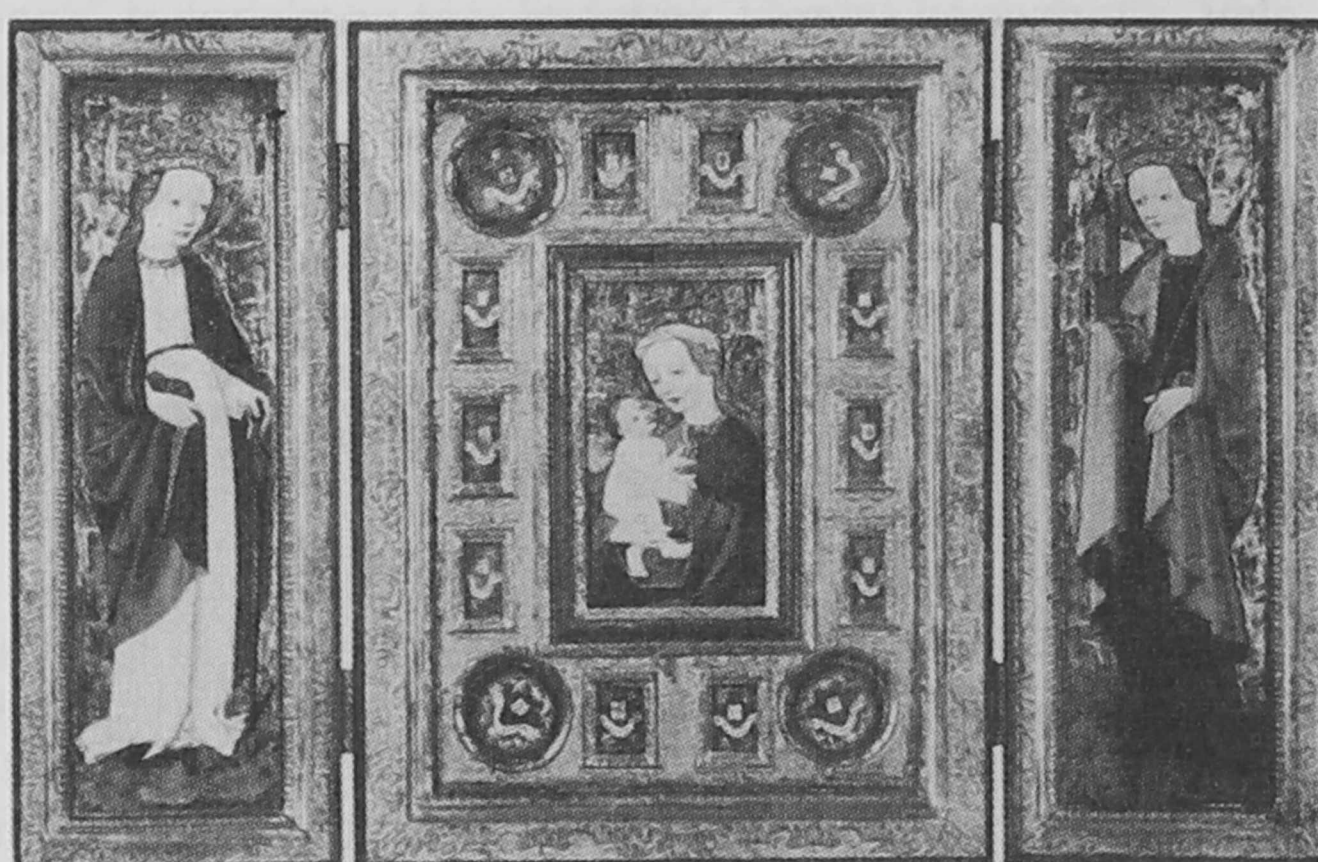
A keretek mint (mű)alkotást körülfogó, tartó, védő szerkezetek az 1400-as évektől szinte szerves tartozékaivá váltak a képeknek. A közöttük való eltérés nagyjából csak a díszítettségükben, szélességükben (és mélységükben), illetve anyagukban mutatható ki. (Sajnos, e különbségeket igen



7. ábra
Próféták. Ikonosztáz részlete



6. ábra
Rubljov: Archangel Gabriel from the Deesis. Részlet



8. ábra
Házioltár Trencsénből (nyitva)

nehéz érzékeltetni e dolgozat lapjain, mivel az egyes műalkotásokat bemutató könyvek, albumok, katalógusok reprodukciói a kereten belüli képet mutatják, de magát a keretet nem.)

A keret funkciói

A kiálló és a képet lezáró keret „a képsíkot mélységbe helyezi, segítségével mélyül a rátekintés, mintha ablakkere- ten és üvegen keresztül pillantanánk a térbe. A keret ily módon inkább a szemlélőnek, mint a keretbe, illetőleg a keret mögé zárt illuzórikus háromdimenziós világnak a teréhez tartozik” – írja Schapiro a már fentebb is idézett tanulmányában(5). A keret ez esetben nem más, mint olyan figyelemfölkeltő és – összpontosító eszköz, amely a szemlélő és a kép közé van iktatva.

A keret a kép megformálásában is részt vehet. Oly módon például, hogy a kép előterében lévő tárgyakat, figurákat



9. ábra
Almásy Aladár: Ollós Hortobágyi Anonymus első ütközete (1985)



10. ábra
Leonardo da Vinci: Angyali üdvözlés (1478)



12. ábra
Róth Miksa: Gyermek Jézus, színes
muránói mozaik, aranyozott fakeretben
(1880 körül)

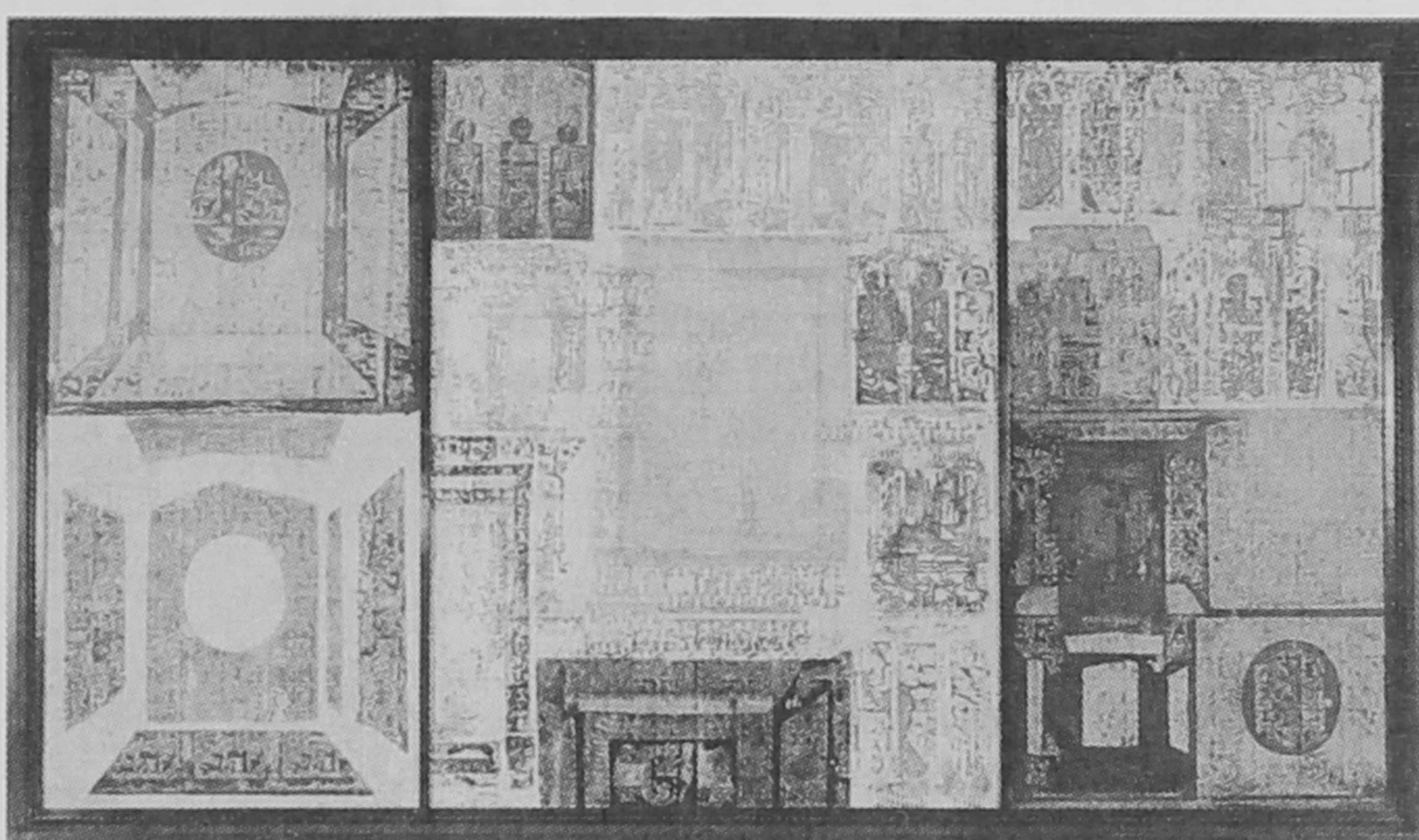


11. ábra
Degas: Balettpróba a színpadon (1874)

„kettészeli”. Ezáltal azt az illúziót kelti, mintha a szemlélő közelről, oldalról egy nyíláson keresztül nézné őket. „Ezeknek a tárgyaknak a kettévágásával a keret látszólag egy rajta túlterjedő ábrázoló területet keresztez”(6). Ezzel függ össze az a modern képalakítási gyakorlat, amely „figyelembe veszi” azt, hogy a négyszög alakú kép keret vagy lénia nélkül „levágottnak” tűnik a néző szemében. Azt a látszatot kelti, hogy a képet a „nagyobb egészről önkényesen szakították ki és váratlanul a néző előterébe hozták. (...) A levágott kép mintha pillanatnyi ránézésre, s nem hosszas szemlélésre késztené a nézőt”(7).

A keret – kitüntetetten a 20. század előtti korszakokban – aranyozott, gazdagon díszített voltával maga is műalkotásként hatott.

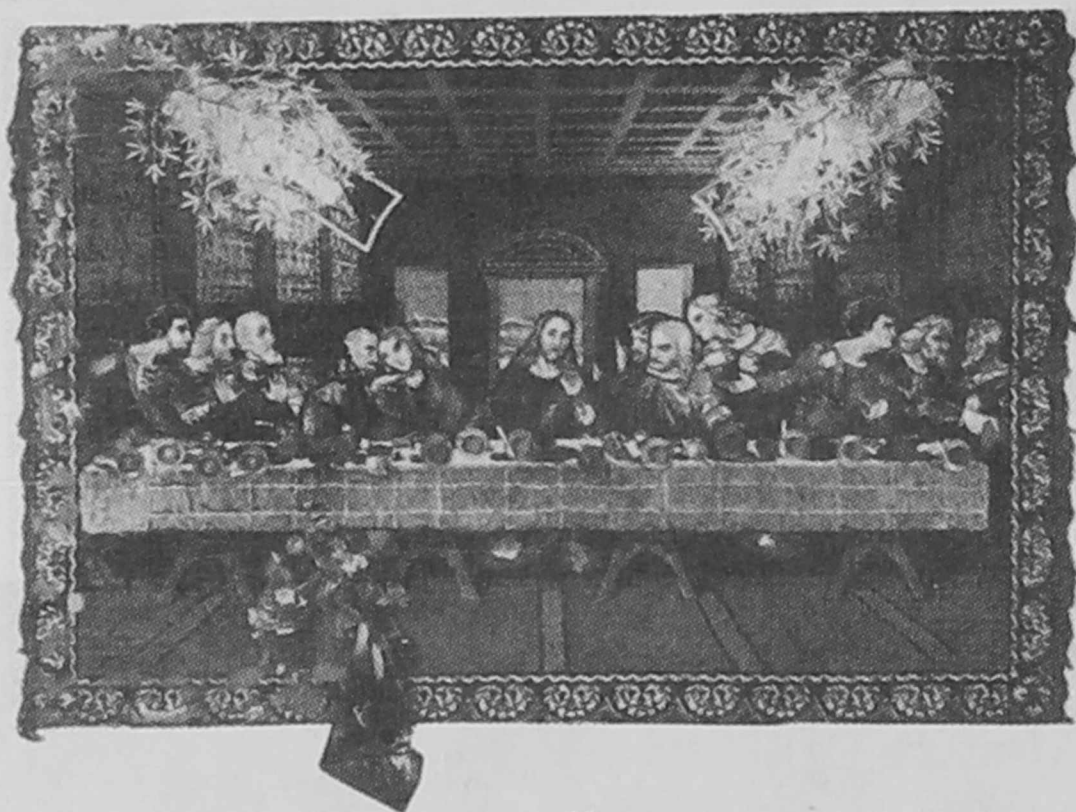
Napjainkban – amennyiben van egyáltalán kerete a képnek – a keretek vékonyak, szerények, széleik gyakran egy síkban vannak a vászonnal. Egyszerűségük azt sejteti, hogy „minden tisztelet az őszinteségnek és a becsületnek jár. Keret nélkül a kép teljesebben és szerényebben a művész alkotásává válik”(8).



13. ábra
Országh Lili: Triptichon (1970 után)

Több mint keret

Mint ahogy arról már korábban is szó volt: az a funkció, amely szerint a keret szabályos határvonalai az ábrázolás síkját elkülönítik a környező felületektől, nem alkalmazható minden keretre. Vannak képek, amelyek alkotóelemei a kereten is folytatódnak.



14. ábra
Daniel Sperri: Utolsó vacsora (1985)



15. ábra
Altorjai Sándor: Két hülye. Az öreglánynak ki-esett a nagyothalló készüléke (1968)

És vannak keretek, amelyek a képek virtuális tereihez tartoznak.

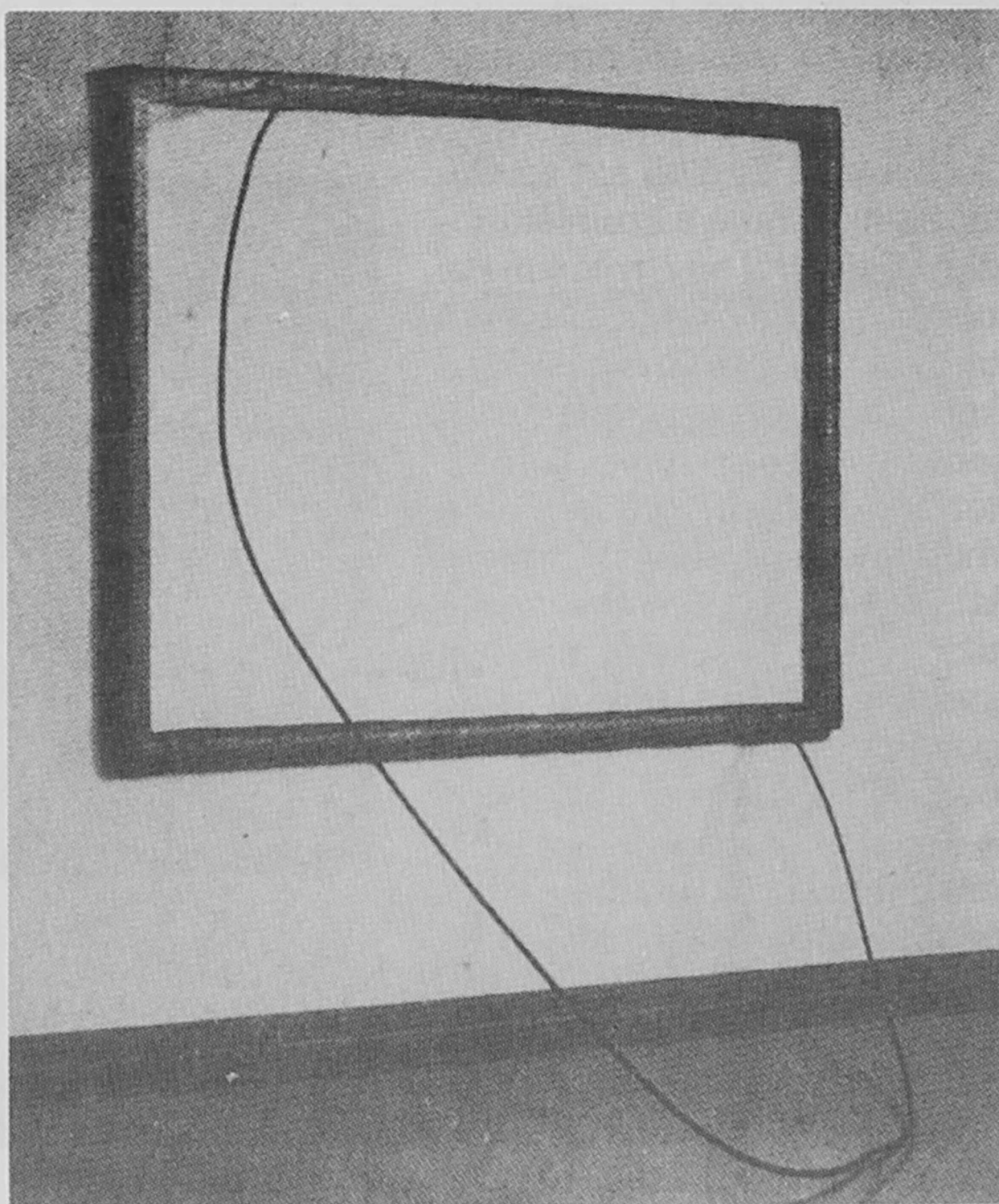
A keret és a képsík viszonyának változatai között megemlíthető az a megoldás is, melynek alkalmazása során a keret fölveszi és követi a képsík szabálytalan formáját. Ez esetben a keret inkább a jelek formáját hangsúlyozza, ahelyett, hogy körülzárná azt a területet, amelyre a jelek kerülnek. „Mint amikor az alak áttöri a keretet, a kép által a keretre kényszerített módosulások (...) a jel függetlenségét és energiáját hangsúlyozzák”(9).

Végezetül beszélhetünk arról a keretről is, amely már nem keret a szó szótári jelentése szerint, hanem maga a mű.

A kereten belül

A kereten belül van a falfestménytől, ol-tárképtől függetlenedett, mozdítható táblaképben megtestesülő művészi produkció, a (mű)alkotás (azaz olyan tárgy, amely esztétikai minőségekkel rendelkezik). „A művészi produkciók – írja Panofsky – a jelenségértelmenre és a jelenségértelmenen túli, végső, lényegi tartalomra épülnek, a világgal szembeni alapmagatartás akaratlan és öntudatlan megnyilatkozására, mely az egyes alkotókat, az egyes korokat, az egyes népeket, az egyes kultúrákat egyaránt jellemzi...”(10).

A többnyire „keretbe zárt” művészi produkciók számtalan szempont alapján osztályozhatók. E klasszifikációk közül legközismertebbek a műfaj (azaz az ábrázolás témája) és a technika (anyag, eszköz, műveltség) szempontjai szerinti felosztások. De akár műfaj szerinti, akár technika szerinti felosztásokról is lett legyen szó, mindkettő csak helyhez és időhöz kötötten értelmezhető (azaz a történetiség szempontja is figyelembe veendő). A továbbiakban megkíséröljük – történetiségüket is figyelembe véve – a táblaképek legközismertebb műfajait bemutatni.



17. ábra
Eva Hesse: Akaszt fel (1966)

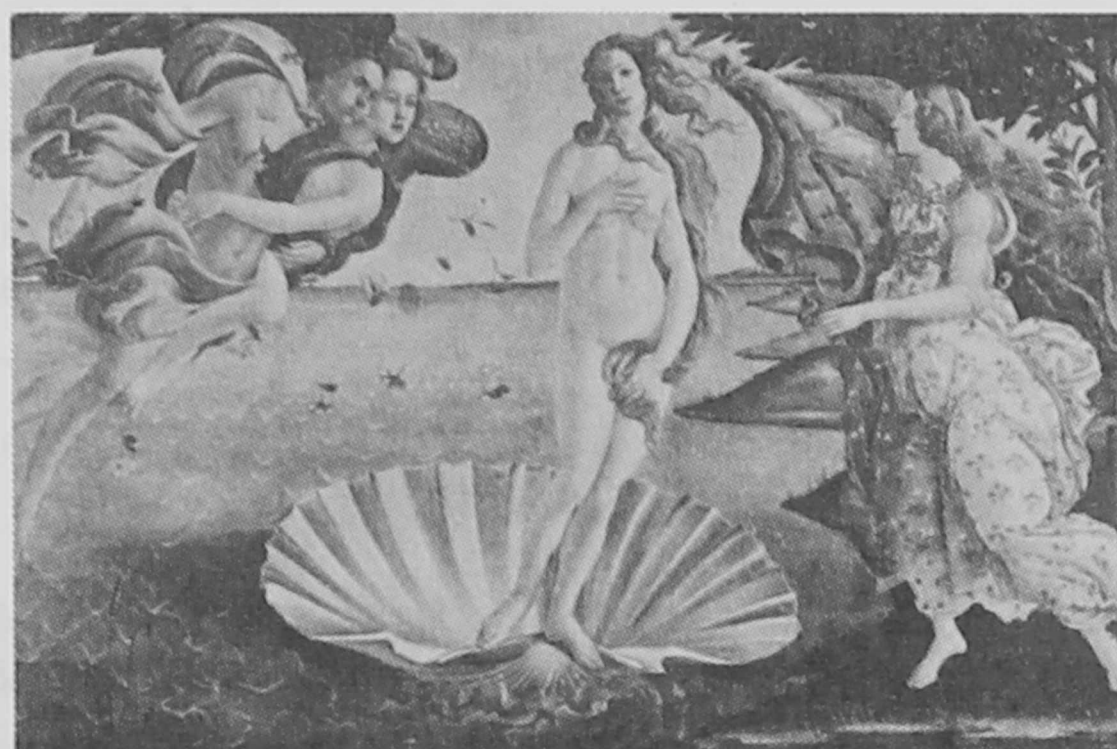
Az első táblaképek

A falfestménytől, oltárképtől függetlenedett első igazi táblaképek a reneszánsz kor vívmányai. Témájukat tekintve vagy történeti kompozíciók, vagy vallási-mitológiai alkotások.



18. ábra

Uccello: A San-Romano-i csata (1400-as évek)



19. ábra

Boticelli: Vénusz születése (1486)



20. ábra

Mathias Grünewald: Jézus meggyalázása (1503)

A portré

A portré mint individuális jegyeket ábrázoló arckép szintén a reneszánsz idején került a táblaképek témái közé. (s e korszaktól kezdve minden további korszak megteremtette a maga sajátos portréművészetét.)



22. ábra

Grøuze: Gyermek portréja (1780 körül)



23. ábra

Corot: A művész portréja (1830 körül)



21. ábra
Leonardo da Vinci:
Mona Lisa (1490)

Az akt

A portré egyik alfajaként jelent meg a reneszánsz idején, majd önálló festészeti témává vált a ruhátlan emberi testet ábrázoló festmény, az akt.

Életkép, zsánerkép

A portréhoz hasonlóan a polgárosodással egyidőben önállósodott az életkép, a zsánerkép. Teljesen önálló műfajjá csak a 19. században vált. S fogalomkörébe a köznapi élet jelenetei és részben az ún. enteriőrök tartoztak.



24. ábra
Van Gogh: A művész
portréja (1889)



25. ábra
Lhote: Portré szemből
és profilból (1917)



27. ábra
Delacroix: Algíri nők (1834)



26. ábra
Goya: Maja (1800 körül)



29. ábra

Cézanne: A Sainte-Victorie hegy (1898)

A tájkép

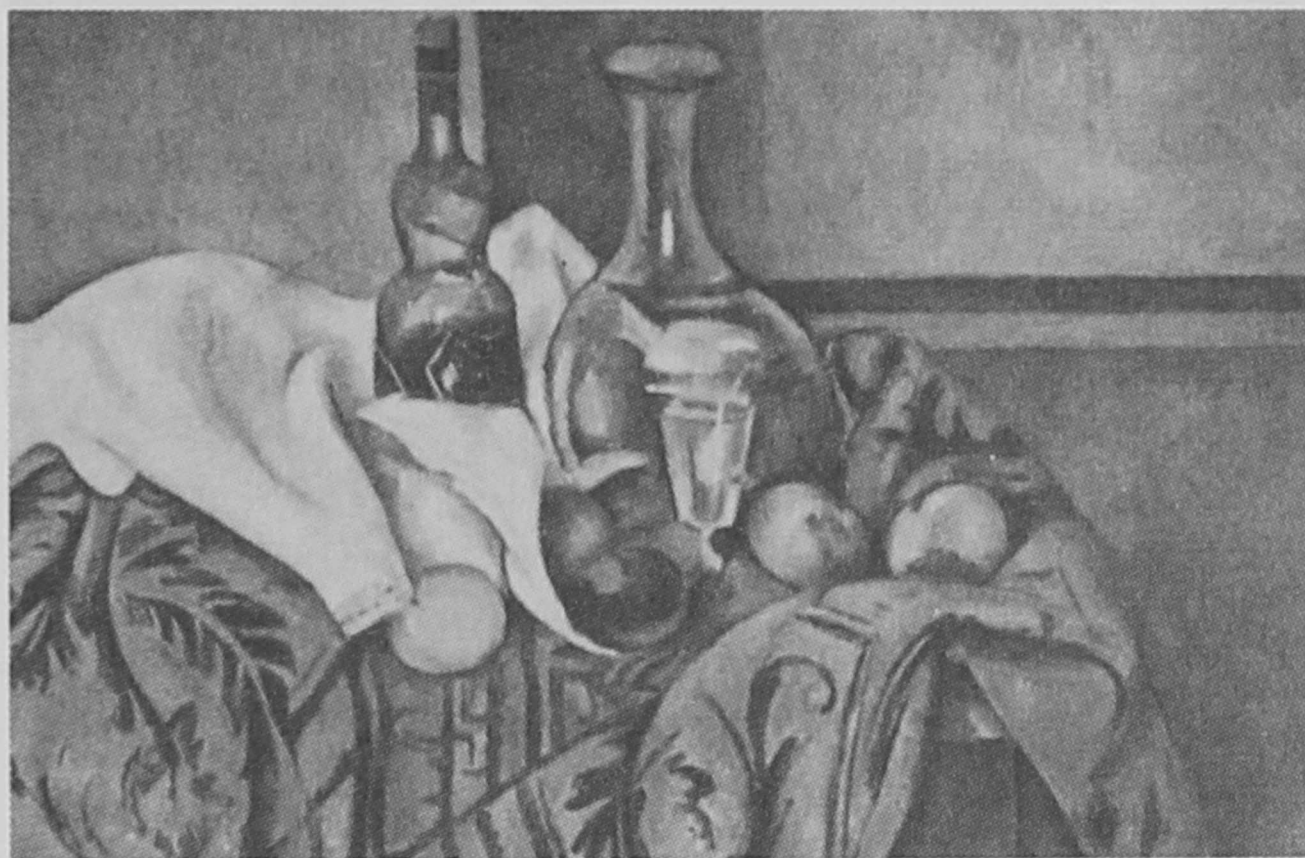
A táblakép háttéréből „vált ki” és vált önálló képtémává a tájkép. Fő festészeti téma azonban csak a 19. századtól lett.

A csendélet

A csendélet eredete szintén a falképtől, oltárképtől függetlenedett táblaképekben keresendő. A tájképpel ellentétben a csendélet esetében az előtér járulékos elemei váltak önálló képtémává.

A nonfiguratív kép

A műfajtannal foglalkozó szakemberek közül többen önálló műfajnak tekintik a nonfiguratív képet, legalább is tematikailag(11). „A tárgyábrázolás hiánya végső soron témaként is felfogható”(12) – vélekedik Aradi Nóra e témáról.



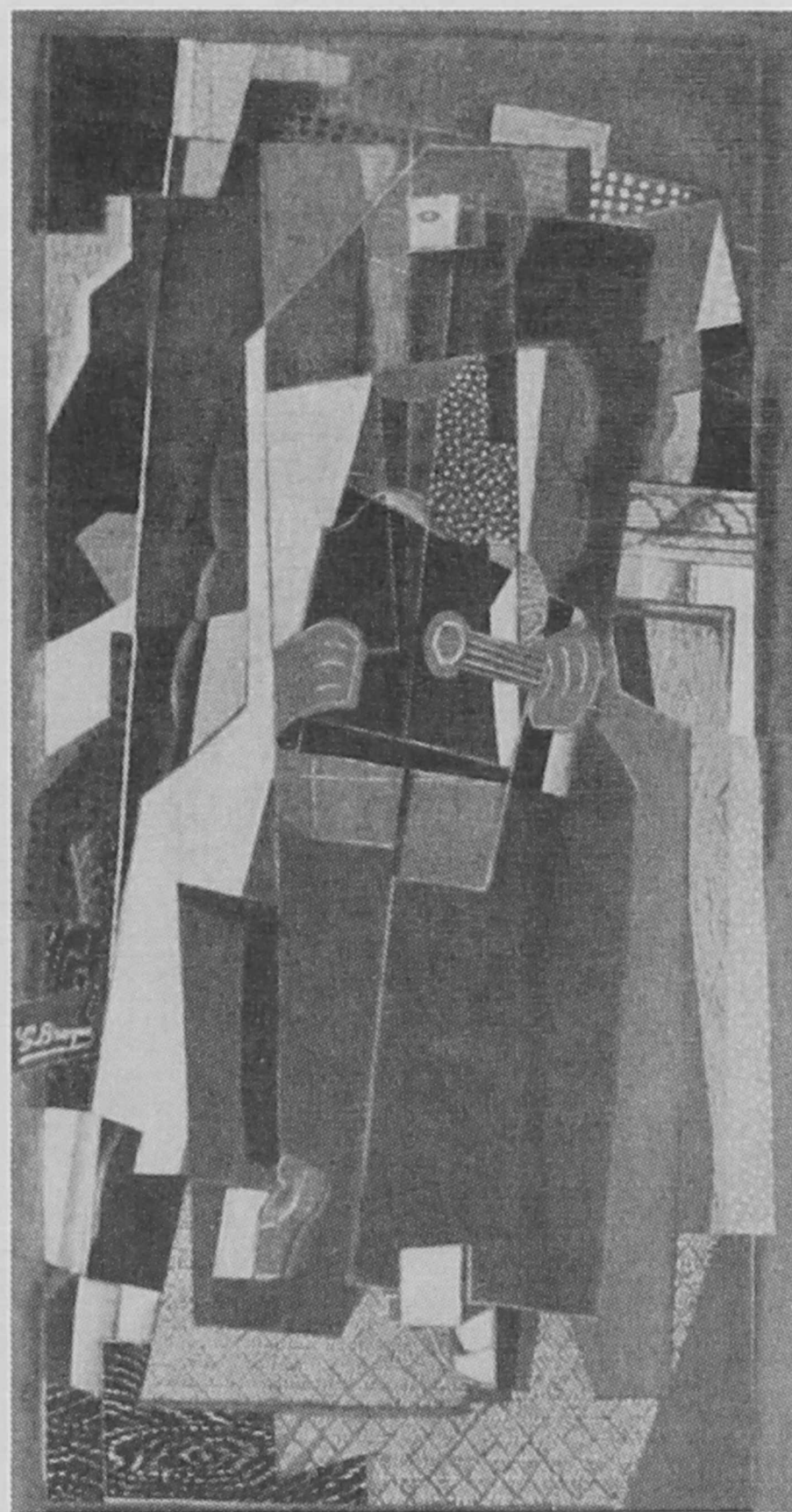
30. ábra

Cézanne: Csendélet (1870 körül)



28. ábra

Degas: Táncosnők próba közben (1897)



31. ábra

Braque: Muzsikuskok (1917)

A kereten kívül

A kereten, azaz a (mű)tárgy keretén kívüli világ – sok egyéb mellett – a kreáló és a desifrározó ember világa (azaz az alkotóé és a befogadóé, a feladóé és a címzetté). Mindkét szereplő világát a művészetszociológia tekinti tárgyának. Mivel az előző fejezetben a keretről mint (mű)tárgyat körülvevő szerkezetéről beszéltünk elsősorban, úgy ildomos, hogy a „kereten kívüliség”-gel összefüggésben most ne a keretet választó vagy elutasító kreatorról, hanem a keretezett (mű)alkotást észlelő, szemlélő, használó, felhasználó – megfejtő, megértő, befogadó, a (mű)alkotáshoz valamilyen attitűddel viszonyuló – emberről essék szó. Hiszen az előző esetben akár a mű (megszületése) előtt is létezhet a keret (akár bele is láthatja a keretbe a képet), és a mű (megszületése) után is lehet számára akár időtlen időig keret nélküli a mű. Szemben a másikkal, aki elsősorban a (be)keretezett műalkotással szembesülhet. Ezért a továbbiakban leginkább a valamely műalkotást észlelő emberről és annak desifrározó tevékenységéről lesz szó. A „kereten kívüliség”-gel összefüggésben természetesen szólhatnánk a (mű)tárgy környezetéről is, de a jelen dolgozat korlátai, valamint a főcímben jelölt téma széles terjedelme azt kívánja, hogy a kínáló sokféle kifejtés-lehetőséget továbbra is „keretek közé” szorítsuk.

A keretbe zárt (mű)alkotást szemlélő, desifrározó embertől elsősorban Bourdieu 1968-as tanulmányára(13) hagyatkozva beszélünk.

A (mű)alkotás észlelése, befogadása, megértése – mint írja Bourdieu – „minden esetben tudatos vagy tudattalan desifrározó műveletet feltételez”. A desifrázás („kibetűzés, megfejtés”) kimenete lehet:

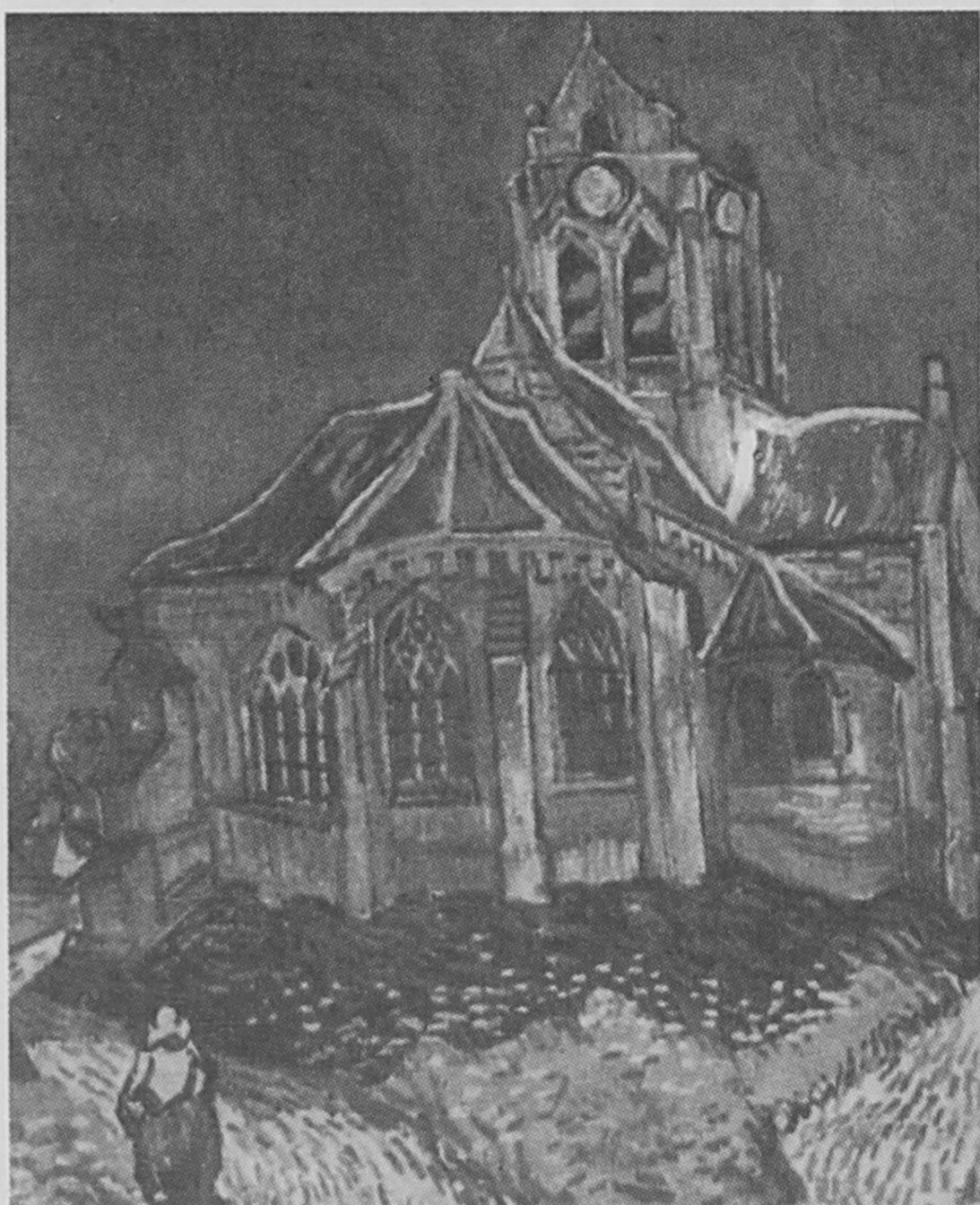
- közvetlen és adekvát megértés;
- illuzórikus megértés (azaz félreértés);
- spontán művészeti észlelés.

A közvetlen és adekvát megértés

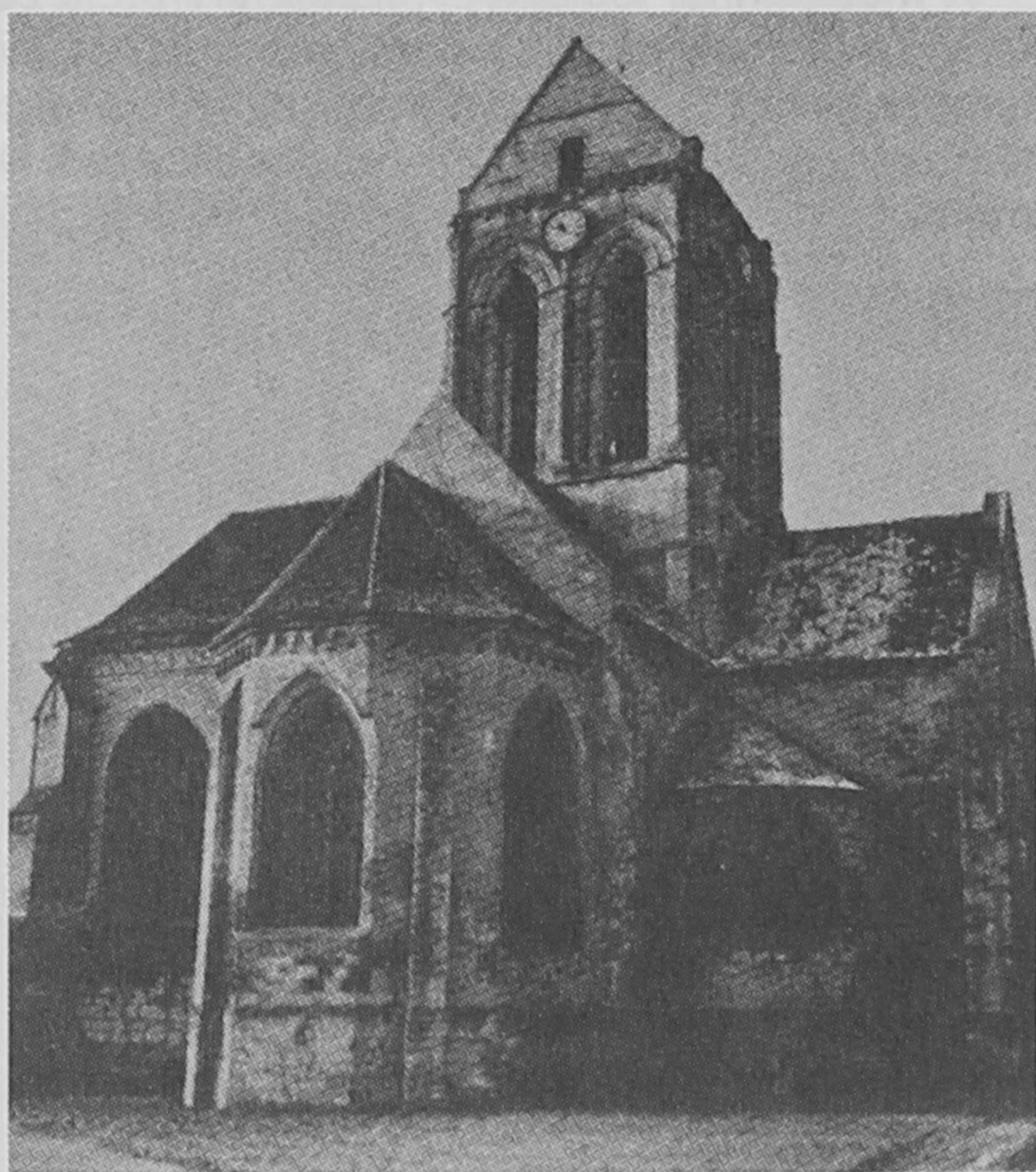
A közvetlen és adekvát megértés során a desifrározó ember számára a (mű)alkotások jelenésének *mindhárom rétege* feltárulkozik, azaz

- az elsődleges vagy természetes képtárgy,
 - a másodlagos vagy konvencionális képtárgy és
 - a belső jelentés (tartalom)
- egyaránt.

I. réteg: Az ember megérti először is az „elsődleges vagy természetes képtárgyat”(14). Felfogja a tiszta formákat – az elsődleges vagy tiszta jelentéseket –, a művészi alkotás *preikonjait*. Lássunk erre egy példát(15).



32. ábra
Van Gogh: Az auvers-i templom



Az auvers-i templom fényképe

Van Gogh festményén egy falusi templomot látunk. (A festmény címe alapján azonosítani tudjuk: az auvers-i templomot. Ugyanezt igazolja a templomról készült fénykép is.) Látjuk továbbá a templom körüli utat, az úton haladó asszonyt, látunk a háttérben két fát és felsejlik egy pirosító tetejű, fehér oromzatú falusi ház is a távolban. Látjuk a mélykék eget, amelyen kirajzolódnak a templomtorony körvonalai. Van Gogh „festőállványa nem messze állhatott a templomtól. A festmény híven tükrözi az épület szerkezeti elemeit: itt a torony, a kereszthajó keskeny szorosa, jobbra a fiók-apszis s a támpillérek, amelyek közül az oldalnézetben látható baloldali erőteljes tömeget alkot. Az ablakok száma és formája is olyan mint a valóságban: az apszis és a torony ablaknyílásai csúcsívesek, a fiók-apsziséi pedig román stílusak. Az épületelemek is világosan felismerhetők: látszik a templomhajó a torony és az apszis közt, a sokszögű tetőzet a gerendázatra simul, a toronyóra az oromzat és a két ablak csúcsíve közt helyezkedik el. A festmény tehát híven megőriz mindent, még a színes üvegablakok részleteit is...”(16).

II. réteg: Az elsődleges vagy tiszta jelentés a következő (második) réteg a másodlagos vagy konvencionális képtárgy. Ennek felismerése során „a művészi motívumokat és a művészi motívumok kombinációit (a kompozíciókat) témákhoz, fogalmakhoz kapcsoljuk.”(17). E jelentésréteget tárjuk fel akkor, amikor felismerjük, hogy Boticelli Primavera című festményének baloldali előterében a három táncoló nőalak a görög-római mitológia három Gráciáját ábrázolja, a gyümölcsös ág felé nyúló férfialak Merkurt, és a kép további négy figurájában ráismerünk Vénuszra, Flórára, Hérára és Zefírrre. (Az ilyen jellegű ábrázolások, történetek és allegóriák azonosítását az ikonográfia végzi.)

A (mű)alkotás jelentésének harmadik rétegét a belső jelentés vagy tartalom alkotja. „A belső jelentést vagy tartalmat – írja Panofsky –, oly módon fogjuk fel, hogy megállapítjuk azokat az alapjellegzetességeket, melyekben egy nemzet, egy korszak, egy osztály, egy vallásos vagy filozófiai meggyőződés alapvető magatartása megjelenik egy sajátos személyiség tükrében, egyetlen műalkotásba tömörítve.”(18) Ennek illusztrálására idézzük ismét René Berger elemzését: „Milyen végkövetkeztetésekre juthatunk hát? Hogy Van Gogh halála előtt be akarta mutatni csupaszra vetkezett lelkét? Talán. Mégsem személyes szorongása, örülete itt a döntő, hanem éppen az, hogy szorongásának és örületének ellenére is alkotni tudott, mégpedig műremeket. Az auvers-i templom láttán képzelőereje lángra gyúlt, ecsete mozgásba lendült. Lelkiismeretes hűséggel festette le a templomot. (...) De bármilyen aprólékosan írta is le a látottakat, a festmény túlszárnyalja a modellt. Elszakadva a falu terétől egy másik világba emelkedik, és íme, az ég ólomsúlyúvá lesz, a föld háborgón hullámszik, s a kőből épült, palatető, üvegablakos templom fájdalomgyötörte élőlénné változik, akinek üvöltése, magányos lelkének végső vergődése betölti hiábavaló gyötrelmének végtelenségét. Arra is gondolhatnánk, hogy e törbeccsált, haldokló lény képében Van Gogh saját halálát vetíti elé. (...) Ebben a festményben azonban éppen az a csodálatos, hogy 'megfejtésére' a festő a művészetének ereje többféle megoldást is kínál, amelyeknek mindegyike azonban az áldozatra szánt lény halálos gyötrelméről vall. Van Goghnál a szorongó gyötrelme nem pusztán kiáltás, amelyet meghallhatunk, a festményen alakot öltve a szemlélő minden érzékszervére hat. S nemcsak a festő egyéni szenvedését, de mindenkiét jelenti. Ezáltal válik a kép műalkotássá, s ezért osztozhatunk az élményben teljes valónkkal; a jajszó emberségünk legmélyéről szakad fel.”(19)

III. réteg: A belső jelentésnek vagy tartalomnak az elemzése azt is megmutathatja, hogy egy országra, korszakra vagy művészre jellemző technikai eljárások „maguk is jellemzik azt az alapvető magatartást, mely a stílus jellegzetességeiből kiolvasható.”(20) Ha a (mű)alkotást úgy próbáljuk felfogni, mint az alkotó személyiségének, az adott korszak vagy egy jellegzetes irányzatának, világnézetének sajátos dokumentumát, akkor „a műalkotást már úgy tekintjük, mint valami másnak a megjelenési formáját, egy olyan dologét, mely számtalan egyéb formában is megjelenik, s ezért a mű kompozícióbeli és ikonográfiai vonásait is mint ennek a valami másnak a sajátos megnyilatkozásait értelmezzük. Ezeknek a szimbolikus értékeknek a feltárása és értelmezés (melyekről gyakran maga a művész sem tud, sőt erőteljesen különbözhet attól, amit tudatosan ki akart fejezni) a tárgya annak a tevékenységnek, melyet „ikonológiának” nevezhetünk, szemben az „ikonográfia”-val(21).

Összegezve: A *preikonografikus megismerés és elemzés* – szemben az ikonográfiai és ikonológiai megismeréssel – a legegyszerűbb. Az általa szemlélt motívumokat gyakorlati tapasztalatai alapján azonosíthatja az ember. Egyetlen kivételtől eltekintve. Ha ugyanis az alkotó ügyetlensége vagy szándékossága következtében a (mű)alkotáson ábrázolt tárgyak, jelenségek felismerhetetlenek, nem tudunk a mindennapi tapasztalatunk alapján az elsődleges tárgyak pontos felismeréséhez, leírásához eljutni.

Az *ikonográfiai megismerés és elemzés* esetében már jóval többre van szükség, mint a dolgoknak, eseményeknek, jelenségeknek stb. a mindennapi tapasztalat alapján való ismeretére. Olyan témák, fogalmak ismeretére is szüksége van az embernek, amelyeket a különböző irodalmi alkotások, a *Biblia* stb. közvetítenek. (Gondoljunk például vissza Boticelli *Primavera*-jának szereplőire. A görög-római mitológia ismerete híján bájos ifjaknak, meszerű lényeknek tűnhetnek.)

Az *ikonológiai értelmezés*hez még az előbbieken felsoroltaknál is többre van szükségünk: olyan intuitív képességekre, amelyek lehetővé teszik a különböző korszakokat, stílusokat és irányzatokat stb. képviselő emberi törekvések megértését.

A fentiek alapján könnyen beláthatjuk, hogy egy-egy (mű)alkotás megértésének, befogadásának komoly feltételei vannak: az embernek – úgy is mondhatjuk – művészeti kompetenciával kell rendelkeznie hozzá. A művészeti kompetencia „mindazoknak a szorosan vett művészi felosztást meg szabó elveknek az előzetes ismerete, amelyek segítségével az ábrázolást – az általa képviselt sti-

lisztikai mutatók osztályba sorolása révén – a művészeti univerzumot képező ábrázolási lehetőségek sorában tudjuk elhelyezni és nem a mindennapi tárgyak (...) univerzumát vagy a jelek univerzumát képező lehetőségek sorában” – írja Bourdieu.(22)

A (mű)alkotások esztétikai észlelése tehát azt jelenti, hogy „megkeressük a megkülönböztető stilisztikai jegyeket, s ezáltal a művet hozzákapcsoljuk az őt magába foglaló osztályhoz tartozó művek összességéhez és csakis azokhoz.”(23)

A félreértés (illuzórikus megértés)

A félreértés akkor következik be, ha az ember egy (mű)alkotással kapcsolatban a mű közvetlen megértésének illúzióját éli meg ("azt hiszi, hogy érti"). Azaz nem észleli, hogy az adott (mű)alkotás esetében olyan kódolt közleménnyel van dolga, amelyet a mindennapi észlelésben, a megszokott tárgyak deszifrázására használt kódokkal nem lehet megfejteni (sifre-hiba). A hiányos, hézagos művészeti kompetenciával rendelkező, a mindennapiságtól elrugaszkodni nem tudó embert éppúgy jellemezheti az illuzórikus megértés, mint a félkompetens, tudálékos sznobokat.

A spontán művészeti észlelés

Azok az ember, akikre elsősorban a spontán művészeti észlelés jellemző, természetesnek, magától értetődőnek tekintenek egy olyan észlelési módot, amelyet a neveltetésük folyamán sajátítottak el. Pedig az csak egy a lehetséges közül. Mindez az ismerősségen, a közvetlen megértés élményén alapul, amely az érintettben nem vagy alig tudatosul.

Míg mások nem tudják a (mű)alkotásokat dekódolni. Ezért úgy látjuk, hogy azoknak nincs is jelentésük. Elvárják, hogy a (mű)alkotás félreérthetetlenül fejezzon ki jelentést. Ennélfogva minél inkább kiiktatja egy (mű)alkotás a mű ábrázoló, illetve narratív funkcióit (mint például a nonfigurális alkotás), annál érthetlenebbé válik számukra.

A fentiektől a tényleges megértés abban különbözik Bourdieu szerint, hogy „tudatosítja az adekvát észlelést biztosító feltételeket.”(24)

JEGYZET

- (1) Schapiro, M.: A vizuális művészetek szemiotikájából. In: A jel tudománya. Gondolat, Budapest, 1975, 491-509. p.
- (2) U.o. 496. p.
- (3) U.o. 493. p.
- (4) Végvári Lajos: Az európai művészet története. Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1989, 54. p.
- (5) Schapiro, M.: i.m., 496.p.
- (6) U.o., 496. p.
- (7) U.o., 497. p.
- (8) U.o., 497. p.
- (9) U.o. 498-499. p.
- (10) Panofsky, E.: A képzőművészeti alkotások leírásának és tartalomelemzésének problémájához. In: A jelentés a vizuális művészetekben. Gondolat Kiadó, Budapest, 1984, 257. p.
- (11) Vö.: Aradi Nóra: A műfaj a képzőművészetben. Gondolat Kiadó, Budapest, 1989, 71. p.
- (12) U.o.
- (13) Bourdieu, P.: A művészeti észlelés szociológiai elemei. In: Művészetszociológia. Szerk.: Józsa Péter. Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest, 1978. 175-200. p.
- (14) Panofsky, E.: Ikonográfia és ikonológia: bevezetés a reneszánsz művészet tanulmányozásába. In: vö.: i.m. 285. p.
- (15) Példánkhoz felhasználjuk René Berger műelemzését. L.: Berger, R.: A festészet felfedezése 2. A megítélés művészete. Gondolat Kiadó, Budapest, 1977, 246-263. p.
- (16) U.o.: 248. p.
- (17) Panofsky, E.: i.m. 286. p.
- (18) Panofsky, E.: i.m. 286-287. p.
- (19) Berger, René: i.m. 262-263. p.
- (20) Panofsky, E.: i.m., 1984. 287. p.
- (21) Panofsky, E.: U.o., 1984. 287. p.
- (22) Művészetszociológia, 182. p.
- (23) U.o., 182. p.
- (24) Bordieu, P.: i.m., 178. p.