

Művészet és matematika

– Gislind Nabakowski kérdéseire adott írásbeli válaszok –

Gislind Nabakowski: A konstruktivizmus a 10-es és a 20-as években keletkezett kelet-európai művészeti mozgalom, amely még napjainkban is tovább fejlődik. Kérdésem az lenne, hogy miben különbözik az ön művészete a konstruktivizmus kezdeti formáitól?

Kovács Attila: Munkáim úgy különböznek a 10-es és 20-as évek konstruktivizmusától, ahogyan én is különbözöm saját dédapámtól. A különbséget az azóta eltelt négy szellemi generáció tájékozódásának összefoglalásával tudnám megvilágítani:

- a) a művészek kezdetben szabadkézzel vagy körzővel-vonalzóval minden komolyabban végig gondolt rendszer, szerkesztettség nélkül tákolták össze munkáikat, és elnevezték őket konstrukcióknak;
- b) a következő generáció számtani és egyéb rendező elvek szerint kezdte munkáit megvalósítani, és a művészek elgondolkodtak azon, miként tudnák vizuális szándékaikat érthetőbben megfogalmazni;
- c) a harmadik generáció számára már a rendszerezett képformáló geometriai elvek válnak fontossá és a programozás elemi szándékai;
- d) én magam a 60-as években fogalmaztam meg koncepciómat, miután végiggondoltam a rendszerezett vizuális gondolkodás és a geometriai módszer aktuális értelmét és következményeit, valamint az absztrakt, konkrét, rendszer, összefüggés, fejlődés, idő, kommunikáció, viszonylagosság és hasonló fogalmakban rejlő lehetőségeket.

A hagyományos műtermi festés helyett elemző-laboráló módon kezdtem gondolkodni, és ez rövidesen elvezetett a folyamatokban való gondolkodáshoz, amit elméletileg a művészek számára majdnem érthetetlen szavakkal strukturálisnak és transzmutációsnek neveztem el.

Ettől kezdve elveim összefoglalását átalakuló plasztikusságnak hívom. Ebben minden változékony és változtatható, viszonylagos és átalakítható. Hiszek a művészet komplexitásában és sokrétűségében.

G. N.: Racionális művészet, strukturális művészet ... Miben különbözik az ön algoritmikus módszere a 10-es és a 20-as évek módszereitől?

K. A.: A vizualitás nyelvezetéről való ésszerű, tárgyias, talán tudományosnak is nevezhető gondolkodásban nevezhetném meg a legfontosabb különbséget. Véleményem szerint ez az egyetlen igazán fejlődőképes művészeti irányzat. A konstruktivisták első generációja intuitív módon, többnyire mértékegységek nélkül tervezte a képeket és a szobrokat. Ettől olyan messze vagyunk, mint a földgömbön a déli sark az északitól. Viszont döntő volt a szerkesztésre való áttérés, hogy vizuális céljainkat ugyanolyan módszerrel oldjuk meg, ahogyan az autótervezők autót terveztek, a repülőgép- és rakétatervezők meg repülőt és rakétát.

Szeretném azonban még mindenki figyelmét felhívni a racionális művészettel szembeni korunkban megfigyelhető előítéletre. Mert talán nincs a művészettörténetnek még egy olyan korszaka, amely a szerkesztési elvek tekintetében oly szegény lenne, mint a miénk.

Feltevésém szerint ez az előítélet úgy keletkezett, hogy összetévesztették a mérést az érzékeléssel, a kép előállításának módját annak szemléletével. Hogy Dürer egyik alakját arányelméletének segít-

ségével szerkesztette-e meg vagy a nélkül, az ő dolga volt. Hiszen arányelmélete nélkül is elég jó művész válhatott volna belőle, gondolok itt mondjuk Rembrandtra. Egy bizonyos képi módszernek viszonylag kevés köze van a kész kép lehetséges megközelítési vagy szemléleti formáihoz. Hiszen Dürer arányelméletének ismerete nélkül is élvezhetjük Dürer szerkesztett alakjait. A reneszánsz művészei a művészetnek a természet felett való győzelmeiként ünnepelték a perspektíva, a távlat képi összefüggéseinek kidolgozását. A XX. században mégis évtizedeken keresztül kételkedtek abban, hogy van-e értelme a művészetben a mértékegységek használatának vagy nincs. Nem tartja ezt ön is kissé nevetségesnek?

G. N.: Moholy-Nagy „telefonképeit” ön a XX. század legfontosabb képei közé sorolja. Miért?

K. A.: Ezekben a munkákban a legfontosabb a világosabb kommunikációra való törekvés. Moholy-Nagy a következőből indult ki: ha szavak segítségével telefonálni tudunk, akkor talán lehetne vizuális tartalmakat is telefonon közölni. A 20-as évek elején váratlanul sokan fontosnak tartották a személytelen festői módszert. Moholy-Nagy ekkor kezdett komolyan gondolkodni a világos közlés feltételeiről, arról, amit manapság kommunikációnak hívunk.

Tulajdonképpen azon gondolkodott, miként tudná munkáit valaki más is kivitelezni, mégpedig úgy, hogy munkái jellemzőit ő csak telefonban mondja el. Kitalált egy módszert számokkal, kockás papírral és egy festékgyár színmintáinak kódszámaival, és mivel pontos ember volt, egy pontos módszert talált ki. Így sikerült kidolgoznia a szabatos vizuális kommunikáció alapfeltételeit.

Mindnyájan tudunk telefonálni, Ön is. Próbálja meg azonban telefonban valakinek megmagyarázni, hogy néz ki egy váza, abban a reményben, hogy az illető képes legyen ugyanúgy elkészíteni azt a vázát, és még a mintákat is ugyanúgy rá tudja festeni. Vagy magyarázzon el valakinek egy dallamot úgy, hogy az illető azt ugyanúgy el tudja énekelni. Ekkor fogja érezni a verbális kommunikáció nehézségét, nehézségeit. Órákig magyarázhat valakinek szavakkal egy dallamot, a végén mégis kottára lesz szüksége. Akiknek pontos közlendőjük volt, azok találták ki a történelem folyamán a pontos mértékegységeket. Az egyiptomi földmérők a számtant és a mértant, a fizikusok a fizikai mértékegységeket, Moholy-Nagy a művészettörténet első vizuális kódolási módszerét.

G. N.: Mit gondol, rejlenek vajon a „telefonképekben” szociális vonatkozások is?

K. A.: Nem, ezt nem gondolom. Ezekben semmilyen szociális szándékról nincs szó. A szándék alkotói, nem szociális. Moholy-Nagy elgondolása a műveleti intelligencia eredménye. Szociális kérdésnek azt tarthatjuk, ha valaki nem tudja kifizetni a villanyszámláját. És még valamit szeretnék mondani. A jövőben a civilizáció fejlődésével mindenkinek óriási adatmennyiséget kell majd feldolgoznia. Életünk előreláthatóan információk labirintusaiban fog zajlani. Ahhoz, hogy a kódolt információkat megérthessük, dekódolhassuk, ismernünk kell azok mindenkori kódjait. Az információk kulcsok nyilvánossá tételének van szociális jelentősége, és a nyilvánossá tett és a titokban tartott kulcsok közötti százalékos aránybeli megoszlást nevezhetjük egy olyan szociometrikus jellemzőnek, amely igen sokat elárul egy társadalom közállapotairól.

G. N.: Mit gondol, milyen elvi különbségek vannak művészet és tudomány között?

K. A.: A művészet és a tudomány a megismerésre vágyakozó ember párhuzamos törekvései. A világot mint tapasztalataink közös alapját világosan láthatjuk. A megismerés akármelyik útját járjuk is,

szükségünk van megfigyelőképességre, fantáziára és elemző-logikai gondolkodásra. A szakterületek megjelenése a valóság logikai tagolásának következménye, a kutatási feladatokból következő elkülönítése. A művészet és a tudomány közötti különbség az információ eltérő közlési módjaiból ered, mivel a művész az érzékelési reakciókat, a tudós pedig a bizonyítások erejét tartja a legfontosabbnak.

G. N.: Miért lett művész, miért nem inkább mérnök?

K. A.: Tulajdonképpen mérnök is lehettem volna, én azonban a művészetbe szerettem bele. Ezért törekszem munkáimban a szenzualitás és a logikusság egyidejű jelenlétére.

G. N.: Részesült valamilyen tudományos képzésben vagy van tudományos munkával kapcsolatos tapasztalata?

K. A.: Én nem a tudományok területéről indultam a művészet felé. Fiatalon nem választhattam hajlamaim szerint, mint ahogyan sokan mások sem. Néhány évvel a háború utáni szegénységben édesapám úgy döntött, hogy egy gyakorlati szakmát kell tanulnom, nehogy éhen haljak. Ezért adott 1953-ban a budapesti Ybl Miklós Magasépítőipari Technikumba, jóllehet a Török Pál utcai Képzőművészeti Gimnáziumba szerettem volna menni. A technikumban tervezést, statikát, anyagtant, ábrázoló geometriát és hasonló tárgyakat tanultam. 1958-ban jelentkeztem az Iparművészeti Főiskolára. Abban az évben viszont nem vettek fel senkit díszítőfestő szakra, már túl sok festő volt az országban. Ezért Schubert Ernő gobelin osztályt nyitott, így oda kerültem. Hárman voltunk ebben az osztályban, ahol a gobelinszövésssel kapcsolatos ismeretek mellett a milliméterpapíron való tervezést, gépi textilszövést, textiltechnológiát stb. tanultunk. Ekkoriban erősödött meg véglegesen az egzakt kifejezési eszközök iránti vonzalmam. A harmadik év tavaszán Schubert Ernő váratlanul meghalt, így átmehettem Z. Gács György díszítőfestő osztályába. 1964-ben rajzoltam az első szekvenciális munkáimat megszámlálható elemekkel.

utólagos megjegyzés: Ebben a beszélgetésben nem említettem az 1958 és 1960 között készült kis-méretű, tárgy nélküli strukturális tanulmányaimat, mert azt gondoltam, hogy elvesztek. Ekkoriban Nyugat-Németországban éltem, és csak 1982-ben látogathattam meg itthon újra szüleimet. Ekkor tudtam meg, hogy édesapám megőrizte ezeket a munkákat.

G. N.: Theo van Doesburg és Josef Albers képeit is elemezte. Milyen tanulsággal jártak ezek?

K. A.: Négy célom volt:

- a) először is szerettem volna bizonyítani, hogy a vizuális intuíció nem más, mint a mennyiségeket kombináló gondolkodás egyik öntudatlan módja, valamint, hogy egy mű ilyen szempontból egy optimálós és meghatározott, tudatos cél irányába történő számítássorozat eredménye,
- b) másodsor is egy konkrét mű nem abszolút és megváltoztathatatlan, hanem minőségi csökkenés nélkül viszonyítható (relatíválható), másrészt
- c) konkretizálható módon következtetni enged a művész munkáiban és személyes hajlamaiban megnyilvánuló sajátosságokra, és hogy
- d) a művek keletkezése, legalábbis részben, rekonstruálható, levezethető.

G. N.: Richard Paul Lohse is foglalkozott vég nélkül folytatható folyamatokkal. Mi a különbség kettőjük módszere között?

K. A.: R. P. Lohse szeriális és additív vizuális rendszerei nagyszerűek. Én időstruktúrákkal, illetve e struktúrák átváltoztatásainak szabályszerűségeivel, a relativálás, a viszonyíthatóság lehetőségeivel foglalkozom – ennek célja természetesen mindig az új meg új képi forma megtalálása.

Lohse statikus geometriai elemeket rendez össze dinamikus képi egységekké, vagy geometrikusan feloszt egy felületet, és így szerkeszt meg egy logikusan kialakított felületet.

Én először elemzés útján próbálom megérteni, milyen paraméterek jellemeznék egy bizonyos képi helyzetet, és ezeket táblázatokban összefoglalt számsorokból kiválasztott számokkal állítom össze. Egy ilyen adathalmazt nevezek programnak. A számok és a paraméterek egyirányú és szabályos sorát algoritmikusan rendezett szekvenciának nevezem.

Munkáim programozásakor a vizualitás tényszerű és konstitutív összetevőit mint elengedhetetlen jellemzőket számszerűen fogalmazom meg. Ez az összetartozó adathalmaz reprezentál egy vonatkoztatási rendszert. Ennek egy egységét nevezem „kommunikációs egységnek”. 1971-ben írtam: „Ha közöljük a relativáló faktorokat, visszavezethetjük a megmutatott értékeket a tényleges értékekre, és ezzel az egészet ténylegesen is megérthetjük.”

(in: A. K. Substrata..., Koordináció mint vizuális artikuláció, Kunstverein Unna, 1971., katalógus)

G. N.: Nem rejlik a racionális törekvésekben az a veszély, hogy csak az a maradék feladat jut számára, amit a matematika nem teljesít, mert nem tartja szükségesnek, hogy esztétikai jelleggel, esztétikai nyelven fejezze ki állításait?

K. A.: Nem, egyáltalán nem. Ez még kérdésként is megtévesztő érvelés. Az elemző gondolkodás jellege általában matematikai. A matematika szép, csak szépsége nem látható szépség, és a művészet kezdettől fogva matematikai jellegű is, csak ez nem látható jellege.

Művészet és matematika a megismerő ember két eltérő szellemi útja, de csak szellemi valóságként léteznek külön-külön. Ezeket tényleges valóságokként felfogni tévedés.

Miként a művészetben előforduló arányok esztétikai élvezetet okoznak, úgy váltanak ki belőlünk a matematikában található bizonyító érvek is esztétikai érzéseket. Művészet és matematika az egységes szellemi világunk két oldala.

Köln, 1975.

német nyelvű közlés:

Interview mit Attila Kovács – Kunst & Mathematik, in: heute Kunst, 1975., Nr.12, Milano