

## A gyermekrajz illúziója

*a gyermekrajz, és a modern művészet ambivalens kapcsolódásai*

A gyerekrajz kapcsolata a modern kultúrával, azon belül is a modern képzőművészettel, egy végtelenített spirálhoz hasonlít. Az ember elindul, ezen a spirálon igyekszik a középpontja felé, ahol a megoldást vagy a ráismerést sejtí, de ahogy egyre beljebb halad és egyre kisebb íveket tesz meg az az érzése támad, hogy mikor már majdnem elérte a végső célt, akkor feltűnik a következő ív majd a következő és így tovább. Az ívek egyre kisebbek lesznek, és miközben közelítik a végpontot, azt azonban sohasem érik el.

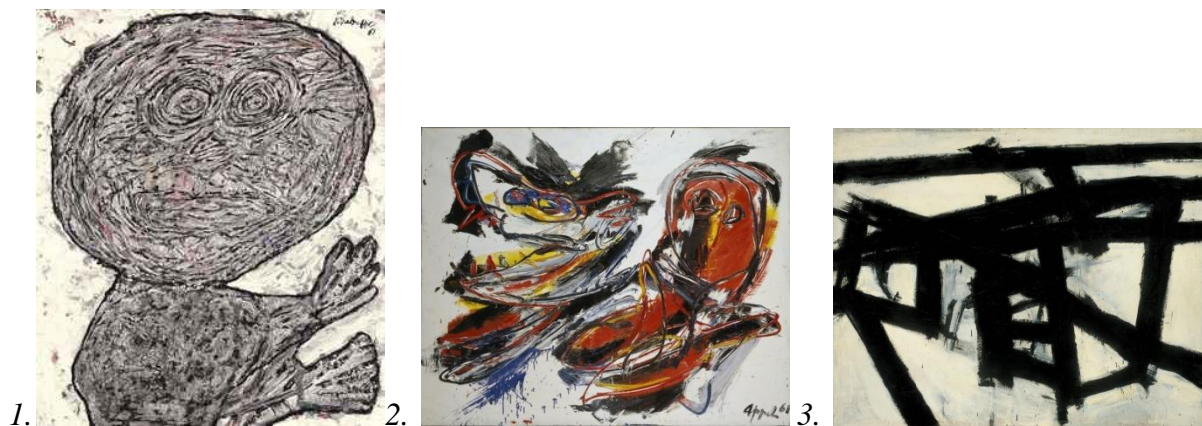
Az összevetés során állandóan azzal a problémával találkozom, hogy ahogy szaporodtak az újabb és újabb információk azok újabb és újabb vonatkozásokat emeltek be a viszony rendszerbe, így a végponthoz való közeledés merő illúzió maradt.

Mindjárt az első általánosan probléma, hogy itt képekről beszélünk, vizuális információkat, kölcsönhatásokat próbálunk definiálni, szövegbe foglalni, ami mint tudjuk, Thomas Mitchell leírása alapján is hogy „*Úgy tűnik a képek működéséről szerzett tudás a képek megértése, nem szükségszerűen biztosít számunkra hatalmat felettük*”

A képet körül lehet járni, le lehet írni témáját, formáit, de a lényege csak vizuálisan ragadható meg. A szöveg és a kép közötti transzferben ugyan is, nagyon sok információ elveszik, valamint lefordíthatatlanná válik. Ebből adódóan magának a képnek az értelmezése is problematikus, hiszen legyen az bármilyen ábrázolási konvenció keretében létrehozva jelentése mindig többértelmű lesz. A képi elemek, láncszerűen kapcsolódó jelentés sorokat indukálhatnak a befogadóban, amit a szöveg képtelen megragadni, hiszen ezek a jelentés láncok folyamatosan alakulnak, bővülnek vagy elhalnak.

A következő probléma hogy itt elsősorban gyerekrajzokról illetve a gyerekrajzok elemeit integráló képekről beszélünk. A kép leírhatóságának általános problémáján túl a gyerekrajzok esetében azzal a nehézséggel is szembekerülünk, hogy a gyerekrajzokkal kapcsolatban csak közvetett információink vannak. A gyerek ugyan is képtelen szabatos, a felnőttek által alkalmazott absztrakt fogalmi kategóriákban leírni a képalkotással kapcsolatos érzéseit, gondolatait. Így csak megfigyelés (a gyermek rajztevékenységének megfigyelése) vagy képelemzés, vagy a gyermek közlése útján juthatunk információkhoz a gyermekrajzokkal kapcsolatban. Bizonyos következtetéseket levonhatunk, de ténylegesen, hogy mi zajlik a gyerek fejében, milyen mentális folyamatok történnek képalkotás közben, csak megközelítőleg tudhatjuk.

Az indító kérdés, ami tulajdonképpen állandóan szervezte és rendszerezte kutatásomat, Miért éppen akkor? A gondolat, felismerés megszületésének az időpontja oly természetesnek tűnik, hogy fel sem tesszük ezt a véleményem szerint alapvető fontosságú kérdést. A születés körülményei, feltételrendszere ugyan is alapvetően megvilágítja, érthetővé teszi a későbbi történéseket. A gyermekrajz születése Kárpáti Andrea Firkák, formák, figurák című könyvében (16 p.) a következő képen jelenik meg „Corrado Ricci, egy olasz művészettörténész a múlt század végi Rómában (1881) egy hirtelen jött eső elől menekült be egy kapualjba. Ezerszer járt már a környéken és sosem jutott eszébe - mint ahogyan másnak sem, hogy tüzetesebben megvizsgálja a falakat másfél méter magasságig borító gyermek firkákat. Hogy elüsse az időt, amíg csendesül a zápor, most közelebb lépett hozzájuk. Az ügyetlen, de kifejező alakzatok mintha egy ősrégi alkotó keze nyomát idéznék... Gyűjtöst vett elő, hogy alaposabban megszemlélje a képeket, és a karcok és szénrajzok közül többet közülük le is másolt a vázlatfüzetébe. Amit látott, olyan friss, kifejező és érdekes volt, hogy rögtön elhatározta, gyűjteni fogja és a művészettörténészek korszak-bemutató monográfiáihoz hasonló igényességgel rendszerezi, közreadja a rajzokat.”



A gyermekrajz, mint téma, kutatásra, vizsgálódásra érdemes fogalom tehát innentől jelenik meg. . Az ismert hogy a 20.századi művészeti mozgalmak és művészek jelentős számban fordultak a gyerekrajzok felé, használták azok formakészletét, vizualizációs metodikáját, továbbá különböző koncepciókat alkottak a gyerek rajzi tevékenységével sőt a egyes entitásával kapcsolatban is. Az azonban hogy a 20. század előtt miért nem jelent meg a gyermekrajz illetve a gyermek ábrázolótevékenységének kérdése a művészetben, rendszerszinten feltáratlan. Az ugyan is viszonylag könnyebben feltárható, hogy az egyes esetekben, művészeknél (például P. Klee, Kandinszkij, Dubuffet, Asger Jorn, K Appel, Nagy Sándor és a sort lehetne folytatni) miképpen hatott a gyerekrajz. Képelemzés, valamint a

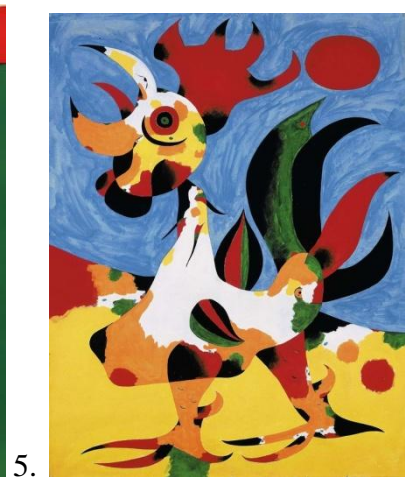
művészek elbeszélései, feljegyzései alapján a hatás beazonosítható, ha nem is oly tisztán és egyértelműen, mint azt gondolnánk (Johnatan Fineberg és Robert Goldwater közötti vitát említhetem ezzel kapcsolatban). A művészek habitusából, esztétikai attitűdjükből, szemléletükből logikusan következik az ilyen irányú érdeklődés. Azt azonban nehezen lehet elképzelni, hogy ne lettek volna korábbi korszakokban hasonló habitussal, attitűddel rendelkező művészek. Amennyiben tudjuk, hogy voltak (például egy W. Blake vagy egy Correggio, Giorgione mindenképpen rendelkezett egyfajta nyitottsággal, különböző addig szokatlan formációk, alakzatok, szellemi irányok felé) Akkor mi az oka annak, hogy a hasonló beállítottságú művészek tipikusan a 20.században fedezték fel maguk számára a gyerekrajzokat, olyannyira hogy azok fontos hivatkozási, viszonyítási alappá válhattak. A válasz innentől kezdve eléggé kézenfekvőnek látszik, amennyiben a személyek között meg van az átfedés lehetősége, a nagy számok törvénye alapján szinte kizárt hogy ne találjunk egyezéseket, hasonlóságokat akkor a különbség csak a korszakok között lehet. Természetesen a korszakot és a személyiség struktúráját nem lehet különválasztani az adott korszak szisztémája alapvetően strukturálja a személyiséget. A korszakokat meghatározó szisztémák adott érték repertoárt valamint metódust működtetnek. (szekuláris-transzcendens, kollektivista-individuális stb.) Az tehát hogy P. Picasso, P. Klee vagy J. Dubuffet a gyermekrajzokat is felhasználta, beépítette saját művészetébe, nem csupán személyes elhatározásán múlott. A kulturális, szociális, esztétikai miliő nyújtott számukra viselkedési mintákat, szempontokat, adott orientációs kereteket.

Az a modell, amiben ezek a művészek éltek valamint dolgoztak a képzőművészeti modernitásba tartozik. A képzőművészetben a modernitás (a posztimpreszionizmussal induló és a 1970-es évek közepéig tartó korszakot nevezzük modernnek a képzőművészetben) nem esik egybe a történelmi modern korrallal, de annak fogalmi készletét, működési szempontjait, logikáját átvette és alkalmazta saját esztétikai rendszerében. A történelmi modernitás három nagy szervező elve a szekularizáció, individualizáció illetve pluralizmus valamint ezek kulturális, esztétikai, szociológiai következményei, alapjaiban határozták meg a modern képzőművészet működését, felépítését, szerveződését.

A szekularizáció több száz éves gyakorlata a képzőművészetben elsődlegesen a laikus tematikák dominanciáját eredményezte. Miközben a tematikák fokozatosan szekularizálódtak automatikusan megjelentek olyan léthelyzeteknek, kapcsolat rendszereknek az ábrázolásai is, amelyek korábban elképzelhetetlenek voltak ( kocsma, gyermekportré, bordélyház, paraszti munka, mézárszék, vasútállomás). A tematikus expanzió ellenére a tematikák hierarchiája a klasszicizmusig viszonylag stabil maradt, onnantól kezdve azonban egyre inkább

bizonytalanná vált majd a klasszikus avantgarde idején feloldódott, illetve a különböző művészeti csoportok szintjén jöttek létre, az adott iskola programjához illeszkedő hierarchiák (például a futuristák autó és vonat preferenciája). A tematikák ilyen kiszélesedése mögött a szekularizációnak, emancipációs vonatkozásai húzódnak meg. A társadalmi emancipáció esztétikai emancipációt eredményezett, miáltal olyan társadalmi csoportok is reprezentálva lettek, amelyek korábban nem vagy csak marginálisan jelenhettek meg a hivatalos reprezentáció szintjén (paraszt, fogyatékos, munkás, koldus, gyerek). Az emancipáció azonban nem csak különböző társadalmi csoportok reprezentációjában jelenik meg, hanem eddig nem preferált térben vagy időben távoli kultúrákkal kapcsolatban is. Az ábrázolás szempontjából ez azt jelenti, hogy olyan ábrázolási konvenciók válnak az esztétikai kánon részévé, amelyek korábban értéktelennek, méltatlannak számítottak (japanizmus, neoromán, neogót, asszír-, egyiptomi- naiv-, törzsi művészet, népművészet, graffiti). Az emancipálódás, mint látjuk, szorosan kötődik a pluralitáshoz vagy is ahhoz a folyamathoz amikor a centrális kulturális modellek (klasszicizmus, reneszánsz) átadják helyüket egy több centrumú vagy is plurális kulturális, társadalmi modellnek. A plurális szerkezet lehetővé teszi, hogy az emancipált esztétikai, ábrázolási konvenciók mind önértékként jelenjenek meg. A középük épített hierarchia, ebben az esetben fokozatosan eltűnik. A fenti folyamatok lehetővé tették először is a gyerek, mint téma önállósodását, variálódását, ami aztán elvezetett a gyermekrajzokhoz.

Például P. Picassonak, J. Mironak vagy Karel Appelnek, a gyermekrajzokkal kapcsolatos szemlélete nem alakulhatott volna ki illetve művészeti gyakorlata nem valósulhatott volna meg, a fent leírt modern kulturális modell szekularizációs, pluralista szerkezete nélkül. A gyerekrajzokat az az emancipációs dinamika emelte az esztétikai legitimáció szintjére, aminek éppen az előbb említett szekularizáció és pluralizmus volt az alapja.



A harmadik elem, ami meghatározza a modern kulturális modellt az individualizáció. Az individualizáció következtében a képzőművészetben azok az esztétikai standardok, konvenciók, amelyek a modern művészet előtt meghatározták az ábrázolási formákat külső determinációként konstituálódtak. A modern képzőművészetben ez a külső determináció átalakul és belsővé válik. A művészek belső preformációk alapján alkotják képeiket, vagy is autonóm módon viszonyulhatnak különböző ábrázolási konvenciókhoz így a gyerekrajzokhoz is. Ez a fajta individualizáció azonban megnehezíti a gyerekrajzok hatásmechanizmusának vizsgálatát, hiszen nincs egy pontosan meghatározható befogadási processzus vagy is a különböző művészeknél különböző képen épülnek be a gyerekrajzi elemek illetve egyes művészek különböző munkáiban is eltérések mutatkoznak a gyerekrajz hatásával kapcsolatban. Az alkalmazások, átvételek szubjektivizálódása, aprólékos különbségtételekre kényszeríti a kutatót. Az elemzést az is megnehezíti, hogy a gyerekrajzi elemek legritkább esetben jelennek meg önmagukban, jól definiálhatóan. A szubjektív szelekció következtében általában más ábrázolási konvenciókhoz tartozó elemekkel, eljárásokkal keverednek (például keveredik a naiv művészet, népművészet, törzsi művészet, graffiti). A különböző elemek munkáinként eltérő egyedi konstellációja egyedi módon modulálja a gyerekrajzi elemeket.

A vizsgált művészek munkáiban a gyerekrajzok elemei tehát személyes és rendszertani kondíciók együttállásának az eredménye és ezen, két komponens a 20. századi művészetben állt össze olyan alakzattá, amelyben a gyerekrajzok a művészeti diskurzus szerves részévé válhattak.

A gyerekrajzok manifesztációjának vannak távolabbi a gyermeképpel, -szemlélettel és a pedagógiával kapcsolatos vonatkozásai is. A konklúzió szempontjából ezek említése azért fontos, hogy tudatosodjon bennük a művészek alkotási gyakorlatában megjelenő gyerekrajzi szempontok és a művészek szemléletében megjelenő ezzel kapcsolatos elképzelések ellentmondásos viszonya. Az a fogalmi készlet és értelmezési keret, ami megjelenik a gyerekrajzokat előszeretettel adaptáló művészeknél alapvetően az életreform mozgalmak gyermekszemléletéhez, -képéhez kapcsolódik (ebből a szempontból emblematikus a Gödöllői telep vizsgálata különösen Kőrösfői-Kriesch Aladár, Nagy Sándor munkássága esetében). Edward Carpenter az életreform mozgalom megalapítója és teoretikusa 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 többek között P. Kleenél, V. Kandinszkijnál, Otto Muellernél is. Az életreform teória szinte monopolizálta, de legalább is jelentős mértékben befolyásolta a gyermekrajzok művészeti interpretációját.

Itt egy kulcs problémához érkeztünk el, hiszen egyrészt praktikusán a gyermekrajzok művészeti adaptálása nem jelent mást, mint a gyermekrajzok forma készletének hasznosítását önnön művészetük számára. Másrészt ezt a hasznosítást erőteljesen konstruálja az életreform teóriája. A gyermekrajzok ebben az esetben olyan tartalmakkal telítődnek, amelyek alapvetően az életreformhoz köthető prekonceptióból származnak. A gyermekrajzok elemei egy teória kódjaivá válnak, 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 gyermeknek és a gyermekrajznak ez a romantikus, misztifikált felfogása ugyan akkor szöges ellentétben áll a pszichológia és a rajzpedagógia tudományának kutatási eredményeivel. A módszeresen feltárt és regisztrált rajz készség- és képességvizsgálatok a gyermekrajzokban semmiféle transzcendens felszabadítás teóriát nem mutatott ki. A felszabadítás teória hiánya természetesen a kétféle megközelítés (tudományos, filozófiai) eltérő jellegéből adódik.

A rajz vizsgálatok fogalom készletének egy része beilleszthető a művészeti szándékokba, mint például az expresszivitás, érzelmi szinkretizmus, feszültség szublimáció vagy szubjektív szín, forma kezelés. Más része azonban nehezen vagy egyáltalán nem illeszthető össze a művészeti interpretációval, ilyen az optimalizáció, racionalizáció. Az egymással ellentétes tudományos illetve művészi megközelítéseket vizsgálva azt látjuk, hogy míg a pszichológia a gyerek képesség és készség struktúrájára illetve annak változásaira kíváncsi, addig a művészet elsősorban esztétikai minőséget lát bele a rajzokba. Klee, Kandinszkij vagy akár Dubuffet egy általa kialakított az adott korszak kondíciói által meghatározott fogalmi konstrukcióhoz illesztette gyermekszemléletét és indokolta meg a gyermekrajzok adaptációját. P. Klee például adekvát módon tudta felhasználni a

gyermekrajzok redukált formakészletét, nála ez a felhasználás egy antiintellektuális gesztus, keresés eredménye, míg a gyereknél a redukció determinált egy optimális forma kialakítása ami adekvát módon adja vissza az általa érzékelt látványelemet (a gyerek a látványelem összetettségét összeilleszti egy leginkább megfeleltethető belső vizuális sémával).

A kérdés most már az, hogy ha egyrészt léteznek az igazolható, rendszerezett tudományos következtetések és ismeretek és létezik az a művészeti interpretáció, ami alapvetően a gyermekrajzokkal kapcsolatban hamis premisszára épít és prekoncepció, akkor miképpen jöhettek létre mégis vitális, magas esztétikai színvonalú műalkotások a gyermekrajzok adaptációjával. Meg kell itt jegyezni, hogy a művészek többsége a gyerekrajzok esztétikumának széles spektrumából az expresszív vonásokat keresték és adaptálták. Az expresszív hatásokon belül is inkább a firkaszakaszt valamint a szintetizáló, organikusabb megoldásokat preferálták (kivételesen Paul Klee aki az anaklitikus-strukturális típusú ábrázolásokat vette át). Visszatérve a megelőző kérdésre, a fejlődés lélektan kedvelt koncepciója az optimalizáció egyszerűen beilleszthetetlen a modern művészeti diskurzusba. Mindazon szemléleti forma, ami részekre bont, regisztrál, kognitív kapcsolódásokat keres idegen, ezen művészek számára. Tágabb értelemben a gyermekrajzok integrálása ahhoz a referenciakeresési sorhoz tartozik, amit az egész modern művészetre jellemző identitás bizonytalanság generált. A folyamatos öndefiníciós kényszer nyomában sorra jelentek meg azok a kulturális mintázatok (népművészet, graffiti, gyermekrajz, naív művészek, törzsi művészet) amelyek egy új és modern identitás kialakításának lehetőségét hordozták magukban. A gyermekrajzok vizuális nyelve, éppen, a hozzájuk kapcsolódó eredetiség elképzelések által (legyenek azok bármilyen prekoncepciózusak) alkalmasak voltak a modern művészeti mozgalmak, diskurzusok felszabadító, morális alapállású művészeti programjainak legitimációjára. A gyermekrajzok hasznosítása tehát kettős arculattal rendelkezik a modern művészetek vonatkozásában. Egyrészt, mint legitimációs forrás, másrészt, mint szabadon hasznosítható formakészlet funkcionált ebben a kapcsolatban.

## Irodalomjegyzék

**Bakos Tamás, Bálványos Huba, Preisinger Zsuzsa, Sándor Zsuzsa:** Vizuális nevelés pedagógiája ( Vizuális kultúra III.) *Pedagogia educației vizuale (Cultura vizuală III.)*, Ed. Balassi Kiadó Budapesta, 2000

*Kárpáti Andrea: Firkák, formák, figurák – a gyermekrajz fejlődése Mázgăleli, forme, figuri - evoluția desenului de copil.* Ed. Dialóg , Budapesta, 2001

**Dr. Bakkay Tiborné:** Az óvodai ábrázolás és kézimunka módszertana *Metodologia reprezentării la grădiniță și al lucrului manual*, Budapesta, Ed. Tankönyvkiadó 1991,

**Feuer Mária:** A gyermekrajzok fejlődéslélektana, *Psihologia evoluției desenelor de copii*, Ed. Akadémiai Kiadó Bp., 2000

**Pukánszky Béla:** A gyermek a 19. századi magyar neveléstani kézikönyvekben , *Copilul în manualele maghiare de pedagogie din secolul 19.* Ed. Iskolakultúra-könyvek nr. 28. Redactor de serie: Géczi János, Ed. Iskolakultúra, Pécs, 2005

**Mészáros István-Németh András-Pukánszky Béla:** Neveléstörténet, Bevezetés a pedagógia és az iskoláztatás történetébe, *Istoria educației. Introducere în istoria pedagogiei și școlarizării.* Ed.Osiris, Budapesta 2005

**Mérei Ferenc, V. Binét Ágnes:** Gyermeklélektan,*Psihologia copilului*, Gondolat, 1983

**Roland Barthes:** A kép retorikája, *Retorica imaginii / Cultură de film/*, 1990/5

**Micheli de,Mario:** Az avantgardizmus Avangarda artistica a secolului XX, Bucuresti, Meridiane, 1968 (numai manifestele).

**Hegyi Loránd:** Avantgarde és transzavantgarde, *Avangardă și transavangardă* Ed. Magvető 1986, Bp.

**Hegyi Lóránd:** Új szenzibilitás (egy művészeti szemléletváltás körvonalai), *Nova sensibilitati ( schimbarea atitudinei în schita)* Magvető Kiadó, Bp., 1983

**Rudolf Arnheim:** A vizuális élmény, (az alkotó látás pszichológiája), *Experienta vizuala (psihologia viziunii creativa)* Aldus Kiadó, 2004

Vizuális művészetek pszichológiája 1-2, szerkesztette: **Farkas András**, *Psihologia artei vizuali 1-2*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Bp., 1997

**Ernst H. Gombrich:** Művészet és illúzió, *Iluzie si arta*, Gondolat Kiadó, Bp., 1972

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

**Paul Klee:** Pedagógiai vázlatkönyv, *Caiet de schițe pedagogic* Corvina Kiadó 1986



**Jean Dubuffet** : Jean Dubuffet 1943-1963: Paintings, Sculptures, Assemblages: An Exhibition , Hirshhorn Museum and Sculpture Garden in association with the Smithsonian Institution Press, Washington, 1993

### **Képek jegyzéke**

1. Jean Dubuffet: L'Erratique Painted in 1961
2. Karel Appel: Magic Doll with Pig's Head 1961
3. Franz Kline: New-York, 1956,
4. Pablo Picasso: Siró nő 1937
5. Karel Appel: Personnage III Year: 1969 Medium: Lithograph, signed in pencil
6. Joan Miro: A kakas, Cocosul, 1940