

A kép elnémulása

© [2016-03-01 \(http://www.cirkart.hu/2016/03/01/a-kep-elnemulasa/\)](http://www.cirkart.hu/2016/03/01/a-kep-elnemulasa/)

◆ [Hans-Georg Gadamer \(http://www.cirkart.hu/tag/hans-georg-gadamer/\)](http://www.cirkart.hu/tag/hans-georg-gadamer/)

A jelenkori képalkotást tekintve egyvalami bizonyos: a természet és a művészet viszonya benne problematikussá vált. A képekkel kapcsolatos naiv elvárásokkal szemben a művészet csalódást okoz. Ma már nem lehet megmondani, hogy mit ábrázol egy kép; jól ismerjük a művész zavarodottságát, aki képét magyarázza, végül absztrakt jelekhez és számokhoz kell folyamodnia. A művészet és a természet régi klasszikus viszonya – amit általában mimézisnek nevezünk – már nem áll fenn.

Idézzük fel Platón megfogalmazásában a filozófus feladatát: „valamit az egyre tekintettel egyben látni”, a közös „eidosz”-t meglátni a jelenségek sokféleségében. Most egy efféle „eidosz”-t, nézőpontot szeretnék javasolni, amelyből kiindulva a jelenlegi képalkotás bemutatható és értelmezhető. A kép elnémuló nyelvről kívánok beszélni. Elnémulni azonban nem annyit jelent, hogy nincs mondanivalónk. Ellenkezőleg, az elnémulás a beszéd egy lehetséges módja. A „néma” [*stumm*] szó összefügg a „dadogással” [*stammeln*], mert a dadogás görcsös kényszere valószínűleg nem abban áll, hogy a dadogónak nincs semmi mondanivalója, hanem inkább abban, hogy sokat, egyszerre túl sokat akar mondani, és nem találja a szavakat ama föltoluló teljességet illetően, amit ki kellene fejeznie. És ha azt mondjuk, hogy valaki elnémul, akkor nem csak arra gondolunk, hogy megszűnik beszélni. Az elnémulás során olyasvalamihez kerülünk közel, amihez éppen most keressük a szavakat. Bizonyára emlékszünk még arra a színpompás beszédességre, ami a festészet klasszikus korából a múzeumaink faláról harsányan és bőséggel sugárzik felénk, és ha ezt követően a jelenkori képalkotásra tekintünk, valóban némaságra leszünk ítélve. Felmerül a kérdés, hogyan jutottunk el a modern kép mostani elnémulásáig, amely e különös hangtalan beszédességgel kerít hatalmába bennünket?¹

A csendélet volt az – és kezdetben a vele csaknem azonos táj –, amivel az európai festészet elnémulása megkezdődött. Korábban a szent és a királyi tartalmak számítottak a képi ábrázolásra méltónak: alakok és történetek, amelyek ismertek voltak. A kép görög megfelelője, a „zoon” tulajdonképpen annyit tesz, „élőlény”, ami alátámasztja a tényt, hogy a pusztán természeti képek, az ember nélküli természeti jelenségek nem voltak érdekesek a képi ábrázolásra. De ma éppen a

csendéletek azok, amelyek – ha egy klasszikus galériába belépünk – különösen modernnek hatnak. Nyilvánvalóan ezek nem követelik meg azt a transzformációt, amelyet az emberek, illetve az istenek létezése vagy cselekedetei megkövetelnek tőlünk, ha egy képen találkozunk velük. Nem mintha ne lettek volna egykor önálló jelentéseik, amelyeket közvetlenül meg lehetett érteni, és meg is értették őket. De ha egy mai művész bármiféle átvitt értelem nélkül ezt a kifejezésmódot alkalmazná, akkor nagyon könnyen szónokiassá válhatna. A megszokott motívumok új művészi megformálására van szükség, vagy mint Max Beckmannál, a világ új allegóriájára. Jelenkorunk azonban a szónokiassággal akar a legkevésbé foglalkozni. De mi is a deklamáció valójában? Van erre egy német szavunk, amely már a szóalkotást illetően is árulkodó. Erre azt mondjuk, fölmondani [*Aufsagen*]. A fölmondás azonban nem elmondás, mert nem valami elgondolthoz keresi a szót, hanem egy kívülről megtanult szóból indul ki, egy szóból, amelyre valaki más vagy akár mi magunk is (mint valaki más) már korábban rátaláltunk, amikor valamire gondoltunk. Fölmondásról, egy valamikor megtalált szó megismérléséről tehát csak akkor beszélhetnénk, ha a jelenkor képalkotása klasszikus képtartalmakat venne igénybe. De a csendélettel – amely a polgári korszakot a maga korai hollandiai alakjában képviseli – teljesen más a helyzet. Itt úgy tűnik, szavak nélkül a bennünket körülvevő érzéki világ mondódik ki.

Természetesen a csendélet csak akkor válhat önálló műfajjá, ha ki tudja szorítani az „elbeszélő” képet, és a helyébe tud lépni. Mindenütt, ahol a csendéletekből ismert motívumokkal csak a tér dekorációjának művészi összefüggéseiként találkozunk, valójából nem is „csendéletekkel” van dolgunk, tehát nem a kép elnémulásával. A definíció igénye nélkül: a „csendélet” az esetek nagy részében egy olyan mozgalmas kép, amelyet csak bizonyos helyeken lehet elhelyezni, sokértelmű, ezért mindenkor összpontosítást követel.

Tényleg sokértelmű. Még véletlenül sem a dologi valóság egy önkényesen kiragadott metszete. A csendéletnek minden bizonnyal létezik ikonográfiája (amelyet azonban még nem írtak meg). Minden más képtartalom ellenében a csendélethez hozzátartozik az elrendezés. Természetesen ez nem azt jelenti, hogy a művész csak lefest egy előzetesen megtalált valóságot. Ez egyébként sem a tájra, sem a portréra, de a vallási és történelmi tartalmakkal rendelkező képekre sem igaz. A „kompozíció” mindig a festő tevékenységének eredménye. De a csendélet kivételes szabadsággal rendelkezik szüzséjének elrendezésében; a kompozíció „tárgyai” ugyanis kézhez álló dolgok, gyümölcsök, virágok, használati tárgyak, kiterített vadászsákmányok vagy hasonlók – amelyek mind kényünk kedvére léteznek. A képalkotás szabadsága itt már a tartalomnál kezdődik, és ennyiben a csendélet már előrevetíti a modern képkompozíciónak a szabadságát, amelyben a mimézisnek már nyoma sincs, és amelyben a teljes hallgatás uralkodik.

A kezdetektől azonban – amelyben a természet és a dolgok csendben zajló élete méltóvá válik a képi ábrázolásra – a mai kép elnémult hallgatásáig meglehetősen hosszú út vezet. Most röviden szeretnék ezen végighaladni. A holland csendéletek – amelyek hihetetlen jelenvalósága a galériákban mintegy lerohan bennünket – nem csak a dolgok testi szépségének felfedezését hirdetik. Felvillantanak egy olyan háttérrel is, amely legitimálja az ábrázolt kép méltóságát. Már régen észrevették, és különböző példákon meg is mutatták,² hogy a *vanitas*nak mennyire sok szimbóluma található ezeken a csendéleteken. Gondoljunk csak a macskára, a lepkére, a légyre, a

leégő gyertyára. Ezek mind a földi dolgok mulandóságának szimbólumai. Jó okkal feltételezhetjük, hogy a kor puritán józansága újra és újra meghallotta e szimbólumok nyelvét, amikor a földi dolgok pompáját ezekben a csendéletekben csodálta és élvezte. Hogy nehogy félreértelmezzük őket, olykor még a halálfej is megjelenik a képeken, vagy egy megvilágító erejű vers olvasható a vásznon, amely minden dolog hiábavalóságát hirdeti. De Heem a müncheni Alte Pinakothekben lévő egyik képén ezt olvashatjuk: „Maer naer d'aldershoenste Blom daer en siet' men niet naer'ovn.”³

* A fordítás alapjául szolgált: Hans-Georg Gadamer, „Vom Vestummen des Bildes”, in Uő. *Gesammelte Werke*, 8. kötet, Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1993. 315–322. o. Előadásként elhangzott a Künstlerbund Rhein-Neckar kiállításán, Heidelbergben, 1965-ben. Első megjelenés: *Neue Zürcher Zeitung*, 1965. május 22-én, 21. o.

¹ A modern képek némaságára Arnold Gehlen utalt: *Zeit-Bilder*, Frankfurt am Main, 1960. Lásd az erről szóló kritikámat: e kötetben „Begriffene Malerei?” címen.

² Így például Ewald M. Vetter, „Die Maus auf dem Gebetbuch”, *Ruperto-Carola*, 36. 1964. 99–108. o.

³ De a legszebb virágot amott senki sem láthatja meg.

Ennél is fontosabb azonban, hogy mindeme szimbólumok és explicit megértésük nélkül, az ábrázolt a maga érzéki teljességében mondja ki saját mulandóságát – az itt megszólaló nyelv az elnémulás első megnyilvánulása. Úgy hiszem, a csendélet valódi ikonográfiájához az összes szimbolikus értelmén túl hozzátartozik ezen önkifejezés jelentősége, amely már a pusztá megpillantásban, a dolgok megjelenésében benne rejlik. A csendélet ikonográfiájának egyik állandó motívuma a félig hámozott citrom, amelynek héja lefelé kunkorodik. Biztosan több tényező együttes hatása tette lehetővé, hogy e gyümölcs állandó motívummá váljék: viszonylagos ritkasága, az élvezhetetlen héj és az aromás gyümölcs dialektikája – mint a feltört dióknál –, a fanyar savanyúság, amely egyszerre vonz és taszít. Éppen ezekben a mindig visszatérő motívumokban válik nyilvánvalóvá, hogy hogyan egyesül a képben az esendőség, a pillanatnyiség és ez által a mulandóság. Mit sem változtat mindezen, hogy a „csendélet” talán nem is Hollandiából, hanem Olaszországból származik. De ha ez utóbbi igaz is volna, akkor ilyen módon még az antik dekorációfestészettel való kapcsolat is kézzelfoghatóvá válna, amelynek maradványait akkoriban még gyakrabban lehetett megcsodálni a szétmálló antik épületek falain, mint manapság; példa erre az újra feltárt Pompeji.⁴ Az antik dekorációfestészettel egybevetve azonban adódik két olyan mozzanat, amelyek ennek az ikonografikus összefüggésnek új értelmet adnak. Egyrészt, ismert, hogy a csendélethez hasonló antik dekorációs képek előszeretettel használják a *trompe-l'oeil*-effektust; falra helyezésük megzavarhatja a tekintetet. A „csendéletekben” viszont ebből semmit sem találunk – sőt, az ábrázolás művészsége épphogy elutasítja az ilyen illuzórikus effektusokat. Másrészt, ha a virágok és a gyümölcsök mellett időnként állatokkal, csigákkal, kígyókkal, rákokkal és madarakkal is találkozunk az antik kompozíciókon – lehet egyébként, hogy épp ez hatott ösztönzően a kora újkori festőkre –, akkor e növényekből és állatokból álló elrendezés szemmel láthatóan pusztán dekoratív és szinte heraldikus kompozíció. Ezzel szemben a parányi gyík a virágkompozíció lábánál, amit Jacopo da

Udine festett, vagy néhány lepke és légy, gyíkocskák és egér a holland csendéleteken teljesen más funkcióval rendelkeznek. Az illékony, a mulandó, a tovatűnő tovább ad valamit a maga csendes és mulékony életéből annak, amit csendéletként közrefog.

Szeretném azonban azt is megjegyezni, hogy az olasz csendélet a gyümölcsök közül nem a citromot, hanem a gránátalmát tünteti ki, melynek szimbolikus értelme éppolyan kettősséget tartalmaz, mint amit a citrom esetében is láttunk: a csábító bujaság és a taszítás egységét. Igaz ugyan, hogy a csendélet vallási háttere az ezt követő időszakban lassan halványulni kezd, és a dekorativitás, a bujaság, az élvezetet ígérő és a csábító kompozíció kerül túlsúlyba. De végül egy hosszú út végén – melyet egy kivételes tipológiai állandóság jellemez (egészen a 19. század végéig a citromhéj szinte kötelező volt) – a csendélet még egyszer beszédessé válik a modern festészet által kirobbantott forradalom idején; és ugyancsak rejtett értelemmel. Gondoljunk csak Cézanne gyümölcsös csendéleteire, amelyekben már nem egy tapintható térben vannak elrendezve a kézhez álló dolgok – mintha saját terük csak a felületen lenne.

Amit ettől fogva a képhez méltó tartalomnak nevezhetünk, már nem a dolgokból, nem is a dolgok egységéből és nem is az összeállítás egységéből áll. Van Gogh napraforgói – akár egy modern portréban – belefolyanak a felület felosztásába, és a maguk tárgyi jelentésében már alig adnak hozzá valamit a kép létéhez. Lehetséges volna, hogy amint a holland csendéletnek a félig hámozott citrom, a modern csendéletnek is volna egy kedvenc képtartalma – vagy hogy is nevezhetnénk, ami már nem tartalom, de mégis csak jelen van? A gitárra gondolok, amely Picassónál, Braque-nál, van Hrisnél és másoknál a forma széttörésének első áldozata; amit aztán kubizmusnak neveztek el. Most nem tárgyalom azokat az elméleteket, amelyeket a festők állítottak föl vagy hagytak magukra kényszeríteni, hogy festésmódjukat megalapozzák. De a tárgyválasztáshoz – melynek jellegzetes formája a vibráló részletekbe szóródik szét – nincs-e valami köze annak, hogy épp egy hangszerről van szó? Ugyanis nemcsak a szemléletnek lett megalkotva, hanem a belőle áradó hangzásnak is, amely túlemelkedik rajta, hogy olykor girlandokként táncoló hangjegyekként csapódjon le a képfelületen. Úgy tűnik, mintha az új festészet fölidéznék itt példaképét, az „abszolút zenét”, a művészeti ágat, amely minden nyelvi tartalmat el mert hagyni, és ezzel minden zenén kívüli egységvonatkozást feladott. Minden bizonnyal más faktorok is létezhetek – például a modern élet tempója –, amely az állandó dologi formák szétdarabolását sugallhatta. Ilyen módon például Malevics korai, a „Hölgy a nagyvárosban” című képén egyáltalán nem szerepelnek nyugalomban lévő, állandó dolgok; ezzel juttatva kifejezésre életvilágunk megváltozását. A lényeg tehát, hogy valami hallatlan dolog történt, amikor az évszázadunk elején a kép tartalmi egységével kapcsolatos elvárásaink hirtelen egy érthetetlen sokféleségbe kezdtek szétesni és szétszóródni. Ami végül megmaradt, a mindenféle tárgyi hordozók nélküli formák és színek viszonya, a szem egyfajta zenéje, amelyet a modern képek elnémuló hangja közvetít felénk.

Fel kell tennünk a kérdést, mi alkotja e képek kompozitorikus egységét? Már biztosan nem a sokat mondó képtartalom vagy a testi dolgok néma egysége; mindkettő elvesztette a maga hatalmát. De akkor miféle egység van ezekben a képekben? Már a tárgy egysége sem lehet ez; hiányzik a modern képből, úgyhogy az ábrázolás – a *müthosz*, a mese, ami benne elbeszélésre kerül, vagy a

felismerhető dologság, ami korábban a képet mimézissé tette – egysége eltűnik. De ez az egység a centrális perspektíva korának értelmében vett tekintet egysége sem lehet; amikor is a kép megnyitott egy tekintetet a tér belsejébe. Mindezek ellenére az évszázados ikonográfiai tradíció szétesése után is – ami messzemenően meghatározza a festészetet a 19. századi tradíció megtörését követően – volt egy olyan egységteremtő szempont, amely képes volt a véletlenszerű képkivágásokat és a tekintetet összetartani. A keret volt az, ami a kép e különleges jelentését adta. A keret összetart és lehatárol, amennyiben arra ösztönöz, hogy az így lehatárolt mélységébe hatoljunk. A történelem egyik legfontosabb sajátossága, hogy az új gyakran csak nagy erőfeszítések árán, a régi megkérgesedett burkán áttörve juthat csak érvényre. Még Cézanne bensőséges képfelületeinek ereje sem tudta teljesen felrobbantani a barokk már szétesőben lévő arany keretét. Ugyanakkor persze az is bizonyos, hogy a mai képet nem a keret tartja már össze, hanem sokkal inkább a kép maga tartja össze a keretet. De miféle egységből kiindulva? És miféle erő által?

Az egység már nem lehet a kifejezés egysége sem. Egyértelmű, hogy az újkori képalkotásban az egység új princípiuma jelent meg, amikor az utánzás, a szilárd és előzetesen adott képtartalmak ismétlése üres deklamációvá vált. A lelki kifejezés egysége, nem annyira az ábrázolt, mint inkább az ábrázoló egysége, az ecset kézírása (a legérzékibb írás kifejezőereje) a bensőségesség korában adekvát önkifejezésnek tűnhetett, mert ezzel a létezés rejtélyére adott tudattalan válaszok is benyomulhattak a képbe. Ma az ipari korszak gépi kultúrájában az élmény és az élmény spontán önkifejezésének egysége – mint a képalkotás egységprincípiuma – már elvesztette magyarázó erejét.

A klasszikus múzeum képfogalma túl szűkössé vált. A műalkotások fölrobbantották a keretet. A képet kitevő felület tagolása túlmutat önmagán, tágasabb összefüggések felé. A régi festői szitokszó, amely egy képről azt állítja, dekoratív, lassacskán elveszti magától értetődőségét. A régebbi korokban az építmények szerkezete, a templomok és a terek, de még a lépcsőházak is olyan követelményeket állítottak föl a képpel szemben, amelyeket a festőnek ki kellett elégítenie; és ma a képre vonatkozó előzetes kívánalmak mintha újra tényezővé válnának. Ha a mai műalkotásokat ebből a szempontból tekintjük, azt mondhatjuk, a felkérésre születő művészet visszakapta régi méltóságát. Ennek persze nem csak gazdasági okai vannak. A megbízáson alapuló művészet nemcsak azt jelenti – és elsősorban nem azt (habár másodlagosan sajnos sokszor igen) –, hogy az alkotónak akarata ellenére meg kell hajolnia a megbízó önkénye előtt; valódi lényege és méltósága az előzetesen adott feladatban áll, amely mindenféle kényszertől mentes. Ilyen módon kétségtelen – az egyértelműen megfogalmazott feladatoknak köszönhetően –, a modern építőművészet egyfajta vezető szerepet kapott a jelenkori művészetben. A mértékek és terek kijelölésével a képzőművészeteket is saját hatáskörébe vonja. A jelenkor képalkotása már nem tudja teljesen elutasítani azt az igényt, hogy a képnek már nemcsak magához kell csábítania és elidőzésre kell készítenie nézőjét, hanem egyúttal rá is kell mutatnia egy olyan életösszefüggésre, amelyhez tartozik, és amelynek alakításában tevékenyen részt vesz.

Tegyük fel újra a kérdést: mi alkotja a kép egységét? Mit tudunk meg a kép által arról az életösszefüggésről, amelyben mi magunk is benne állunk? Manapság az életvilág hatalmas átalakulása zajlik körülöttünk. A számok törvényszerűségei mindenütt láthatóak.

Legkézenfekvőbb megjelenési formái az összeg és a sorozat, az összeszámolás és az egymás után való felsorakoztatás. Ezáltal a sejt- és a lépsejtszerűség jellemzi a modern nagyvárosi építkezéseket, de ugyanez jelenik meg a modern munkamódszerekben, a közlekedés és az igazgatás szabályozott működésében. Az összeg és a sor lényege a tagok kicserélhetősége. Így a mindennapi életrendünk egészéhez hozzátartozik a helyettesíthetőség és a kicserélhetőség. Most a „gépi aspektust” kellene dicsérnünk: előzetes eltervezés, konkrét tervezet, elkészítés, összeszerelés, szállítás, eladás, mindegyiket áthatja a reklám, ami minden terméket, amit a fogyasztásnak átad – olyan gyorsan, ahogy lehetséges – megpróbál meghaladni és valami újjal kiszorítani. A kicserélhetőség e világában milyen jelentősége lehet a kép egyediségének?

Vagy talán úgy van, hogy az egymás után sorakozás és az összeg világában a kép egysége is új értelmet nyer? Ha már nem vesz minket körül az állandó és a jól ismert dolgok egysége, ha a láthatatlanság (amely az emberi arc és személyiség sajátja az ipari világban) terjedőben van, akkor a kép formája és színei mintha a középből kiinduló feszültséggel teli egységgé szerveződnének? De milyen erő működik itt? És mi ad az alakzatnak tartást?

A képkalkotásban érzékelhető egyfajta kísérletezés, amely minőségileg persze egészen más, mint azok a kísérletek, amelyek a festőt már korábban is mesterré avatták. A racionális konstrukció – amely uralja az életünket – most a képzőművész konstruktív munkájában is teret szeretne nyerni, és éppen ebből kiindulva kap az alkotás experimentális karaktert. Hasonlít azon kísérletek sorozatához, amelyben a szakszerűen felállított kérdések révén új adatokat nyerünk, és belőlük kiindulva keressük a megoldást. Így az összecszerűség és a sorozatszerűség – és nem csak a címek szintjén – belefolyik a jelenlegi képkalkotásba is. És amit tervezni, konstruálni és tetszés szerint ismételni lehet, hirtelen az egyszerűség és a sikerültség régi rangjára emelkedik. Az alkotó gyakran elbizonytalanodhat abban, hogy kísérleteinek mi a valódi „eredménye”. Néha még abban is kételkedhet, hogy mikor válik valóban befejezetté a műve. A munkafolyamat megszakításában mindig van valami önkényesség, és ez a végleges lezárásra még inkább igaz. Ugyanakkor úgy tűnik, mégis van olyan mérce, amelyen a véglegesség mérhető. Hogyha a szerkezet sűrűsége tovább már nem fokozható, hanem inkább csökken, akkor a munkát már nem lehet folytatni. Az alakzat önállósodott, felszabadult, a saját jogánál fogva van jelen, néha az alkotó akarata (és interpretációja) ellenében is.⁵

Ezzel a művészet és a természet régi viszonya – amit évezredek át a műalkotásokban a mimézis határozott meg – új értelmet nyer. A tekintet most már nem a természetre irányul, amely felé a művészet csak azért fordul, hogy újra megszüljön azt. Már nem minta- és példaszzerű, amit másolni kellene – de a maga öntörvényű módján a műalkotás mégis rendelkezik természettel. A kép önmagában való zártsága, a középből való kibomlása törvényszerű és kényszerítő erejű. Gondoljunk csak a kristályra. Ez is egyfajta természet a geometriai felépítés tiszta törvényszerűsége szerint, de amorf és széttöredezett létében számunkra különös ritkaságnak tűnik, valaminek, ami kemény és csillámló. A modern képben is hasonló értelemben van valami a



természetből. Nem akar semmi bensőségességet kifejezni. Nem követeli meg, hogy belehelyezkedjünk a művész lelkiállapotába. Önmagában szükségszerű, és mintha már mindig is itt lett volna, mint a kristály: ráncok, amiket a lét vet, széthullások, gyűrődésvonalak, amelyekben az idő kiterjedté válik. Elvont? Konkrét? Tárgyas? Nem-tárgyas? A rend valamilyen bizonyítéka. A modern művész nehezen fogja megértetni önmagát, ha úgy teszi fel a kérdést, hogy mit is ábrázol? A művész öninterpretációja mindig is másodlagos jelenség. Paul Kleet követhetjük, aki jól tudta ezt, amikor minden „önmagában vett elmélet” ellen tiltakozott, amikor a hangsúlyt a művekre helyezte, „és pedig a már megszületettekre, és nem is a közeljövőben megszületőkre”.⁶ A modern művész sokkal inkább olyan alkotó, aki a nem-látottat fedezi fel, olyan dolgokat, amelyek még sohasem voltak, amelyek mintegy általa kapják meg a helyüket a lét univerzumában. Különös azonban, hogy a követelmény, aminek alá veti magát, nem más, mint amely már mindig is ott állt a művész előtt. Már Arisztotelésznél megtalálható (és mi nem található meg Arisztotelésznél, ami igaz?): egy igazi mű az, amiből semmi sem hiányzik, és benne semmiből nincs túl sok, amihez semmit sem lehet hozzátenni, és amiből semmit sem lehet elvenni. Egy egyszerű, de súlyos követelmény.

Weiss János fordítása

⁴ Lásd ehhez Charles Sterling tanulságos elemzését: *La nature morte de l'Antiquité à nos jours*, Párizs, 1959.

⁵ A Goethe befejezetlen költeményeiről szóló tanulmányaimban egy példa alapján e kérdés nyomába eredtem. (Lásd *Gesammelte Werke*, 9. kötet, 80–111. o.)

⁶ Paul Klee, *Tagebücher*, Nr. 961.

 (<http://www.facebook.com/sharer.php?u=http://www.cirkart.hu/2016/03/01/a-kep-elnemulasa/>)  (mailto:?subject=A kép elnémulása&body=%20http://www.cirkart.hu/2016/03/01/a-kep-elnemulasa/)

 [Tanulmány \(http://www.cirkart.hu/category/tanulmany/\)](http://www.cirkart.hu/category/tanulmany/)

[Főoldal \(http://www.cirkart.hu\)](http://www.cirkart.hu) [Archívum \(http://www.cirkart.hu/archivum/\)](http://www.cirkart.hu/archivum/)

[Galéria \(http://www.cirkart.hu/page-galeria/\)](http://www.cirkart.hu/page-galeria/)

[Szemle \(http://www.cirkart.hu/category/szemle/\)](http://www.cirkart.hu/category/szemle/)

[Tanulmány \(http://cirkart.hu/category/tanulmany/\)](http://cirkart.hu/category/tanulmany/)

Szerkesztőség: Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar, H-7622 Pécs, Zsolnay Vilmos u. 16.
+36 72 501 540 /22875 | [cirkart.hu \(http://cirkart.hu\)](http://cirkart.hu) | art.cirka@gmail.com
(<mailto:%61%72%74%2e%63%69%72%6b%61%67%6d%61%69%6c.%63%6f%6d>) | ISSN 2498-7069

[WordPress \(http://wordpress.org/\)](http://wordpress.org/) | Téma: [Zircone \(http://www.iris-studio.es\)](http://www.iris-studio.es) | Grafika: [Simon Ádám \(http://adamsimon.hu\)](http://adamsimon.hu)