

Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola

Kledon

Jelentés- és jelentőségmódosulások tapasztalata a képzőművészetben

DLA értekezés

Szász György

2008

Témavezető: Jovánovics György egyetemi tanár

Tartalomjegyzék

Bevezetés	3
Kledon	5
Nyitott értékek és értékelések	7
Elágazások és párhuzamosságok	16
Terv és koncepció	24
Végeredmény és forma	30
A néző helyzete	37
A kledon és a művész	42
Módosulatok	46
Konklúzió	50
Köszönetnyilvánítás	53
Irodalom, filmek	54
Curriculum vitae	61
Képjegyzék	70
Képek	72

Bevezetés

Alkotómunka közben gyakran tapasztaltam, hogy a mű készítése alatt az elhatározott tervek más irányt vettek. A változásokat a megvalósításkor felmerülő alternatív módosítási ötletek összessége hívta elő. Évekre félretett tervek hirtelen újabb formában visszatértek gondolkodásomban. Törvényszerűen felötlöttek olyan irányok és lehetőségek, amelyek más útra terelték az eredeti elképzelést, és erőteljesebbnek hatottak a szándékolt végeredménynél. Ilyenkor nemcsak a mű karaktere változott meg, hanem a bemutatni kívánt téma gazdagodott, megerősített egy más irányú megközelítést, vagy elveszett.

Az új variációk feltűnése a régi elképzeléseket háttérbe szoríthatják. Az alkotás ideje alatt felmerülő módosításoknak sokszor teret engedtem, így egy teljesen más, az eredetihez nem kötődő művet hoztam létre. A mű sokszor gyakorlati mechanizmusok által nyert új formát, mondanivalót. Elgondolkodtató volt számomra, hogy kisebb, az alkotásban részt vevő gondolati és gyakorlati elemek ennyire megsemmisíthetik a korábbi célokat. Az előálló változtatások nem az újdonság erejével hatottak rám, hanem fontosabb, képzőművészileg „értelmesebb” erővel bírtak. Jobban elfogadtam komolyabb vizuális közlésüket, irányomban ható „követelésüket”.

Ebben az esetben nem tervmódosításról, vagy tervmódosulásról kell beszélnünk, mert a felvázolt témát el kellett hagynom, és nem annak egy verzióját készítettem el. A műalkotásokban a téma hatalommal bír. Többnyire ennek rendelték és rendelik alá a verziókat. (*Alberti decorumjához* hasonló alkotói fegyelemmel)¹. A téma fellazítása egy új, nyitott műben való gondolkodásra ösztönzi az alkotót. A nyitott mű létezhet a befogadók közreműködésével, de megvizsgálhatjuk abban az alkotói hozzáállásban, amikor a művésznek le kell mondania egy korábbi ihletett pillanat ajándékáról, illetve az ihletett pillanatokat kell mérlegelni egyfajta termékeny kívárással, önnön tevékenységének vizsgálatával.

¹ Vigh, 2007, 16. A *decorum*, azaz az odailés/illem esztétikai és etikai kategória. A retorikából, illetve az etikából kölcsönzött fogalmak közül számos elnevezés (*congruentia, coherentia, omologia, proportio, convenientia, aptum, concordatio, harmonia, decorum*) kapcsolódik hozzá. A részek egyfajta egyensúlyát, harmóniáját, rendjét, egymásnak való megfelelését, az alkalmazkodást, az illemt és az odailést jelenti. A kellem, a báj, a kellemesség esztétikai kategóriája is, mint az *ornatus* egyik eszköze a *decorum* erényének szükségszerű velejárója, kelléke, és olyan dísz a beszédnek és a viselkedésnek, a festménynek, amelyet az ítélőképesség szabályoz és adagol a kellő/odailó mértékkel. (Leon Battista Alberti: *Della pittura*, 1435)

Dolgozatomban nem kívántam enciklopédikusan áttekinteni a képzőművészeti emléksanyag összes egyéni tapasztalatokra vonatkozó közléseit. Szándékom az volt, hogy az alkotói metódusokra vonatkozó észrevételek, vallomások, nyilatkozatok, művészettörténeti, tudományos, irodalmi, vagy filmes elemek megfelelő értelmező anyaggal segítsenek egy-egy fejezet kibontásában. Művészeket és művészeti produktumokat széles korszakhatárokból választottam példának, amelyek gyakran saját művészeti megközelítésem esetén bukkantak fel. Kiváló és hasznos lehetőség nyílt arra, hogy a doktori képzés ideje alatt tett megfigyelések és tevékenységek eredményeinek egy részét írásomban is bemutassam.

Kledon

Arthur C. Danto említi az emberek esetleges megnyilatkozásain alapuló ókori görög *dia kledon* (διά κλεδον) jóslást. Aki jóslatot kért, a *Hermész*-szobor kezébe pénzt tett. A szobor fülébe súgta kérését, majd befogta a fülét. Amikor elvette a kezét, az először hallott emberi szavak jelentették a választ, amelyek nem mindig voltak világosak, ezért közvetítő értelmezésére volt szükség, aki az interpretandumot összekötötte az interpretansszal. A kledon tehát ős hermeneutikai gyakorlat, amely olyan megnyilvánulásra támaszkodik, melyek „többet jelentenek, mint amiről a beszélő tud”², és olyan szimbólumokból áll, „amelyek többet mondanak annál, amit mondanak (*Paul Ricoeur*). A köznapi kommunikáció isteni többletének feltárásához próféta szükségeltetik... A kledonokat az teszi érdekessé, hogy olyan életformákhoz és beszédformákhoz adódnak hozzá, amelyek felszíni értelmezésük szerint már teljesek önmagukban, mintha a világ a világban rejtőznék.”³

Egy behelyettesítésből indulok ki. A kledont mondó, egy hétköznapi szituáció, vagy helyzet szereplője. Aki a kledon megfejtését ismeri, az a beavatott, a művész, az intuitív jós, aki több ismereti síkon mozog, megsejt dolgokat, rávilágíthat egyszerű kijelentések, közlések mélyebb értelmeire. Aki a kledon rejtjelmeire kíváncsi, azt nevezhetjük nézőnek, vagy műolvasónak, aki a művész-jóstól várja a jelenségek értelmének feloldását. Hogyha a nézőt a saját helyzetében hagyjuk, és mint rögzített pont körül megcseréljük a többi két alak feladatát, egy sajátos művészet-értelmezési sémát nyerhetünk. A művész kledont mond, és tisztában van azzal, hogy közlései számtalan új kontextusba ágyazódhatnak. A néző megteremt a kontextus-értelmezés helyzetét, és maga, vagy más segítségével percepciós rendszert hoz össze. A jós - aki a néző számára értelmező, feldolgozó feladatot kap - lehet a szituációs alkalom, (helyzet) néző által teremtett művészeti eset. Az áttekin-tésben kitérek erre a „helyzetre”, amely – úgy, ahogy egy jós tenné – alternatív feloldású szisztémákkal áll elő. Az eldöntendő kérdés a néző opciója maradhat, de nem lehet nem tudomást venni a kontextusok függvényéből adódó lehetőségek többszörös létéről. Ezek a többszörös létek jelentenek nyitottságot a művészeti interpretációs terepen, és művészeti tettet sorát alakíthatják ennek a tudatnak gyakorlati megféleltetési.

² Danto (1997), 67. o.

³ Danto (1997), 68-69. o.

A művész tehát nem feltétlenül a rejtélyek megfejtője, hanem egyfajta többsíkúság, polidimenzionalitás állandó közlője. Nem végeredményt, konklúziót, megoldást teremt, hanem kledonokat – értelmezésre, beágyazásra váró, nézőre tükröztethető – jeleket hoz létre.

Nyitott értékek és értékelések

A művészi teljesítmények újabb és újabb interpretációkat érhetnek meg. *Sandro Botticelli* az ókori festő, *Apellész* Rágalom című képét újra elkészítette (1496) [1. kép]. *Lukianosz* leírása (De Calumnia) szerint *Apellész*t riválisa, *Antiphilosz* rágalmazta meg *I. Ptolemai-osz Szótér* elleni összeesküvéssel. *Apellész*, miután tisztázta magát, a festmény megalkotásával vágott vissza. *Botticelli* híven megörökítette a *Midász* királynak gonosz tanácsot adó Tudatlanság és Gyanakvás allegorikus alakjait. Láthatjuk még az egy ártatlant hajánál fogva vonzó Rágalom figuráját. Megjelennek a Cselszövés, a Csalárdság, az Irigység, a Bűnbánat, és az Igazság jelképezői. Talán a *Savonarolát* érő vádakra utaló erkölcsi tartalom jelenik meg az antik téma reneszánsz rekonstrukciójában.⁴ *Botticelli* a kort magában rejtő művészi közlésével újabb társadalmi események szereplőire utalhatott. *Apellész* megidézésén túl, a kompozíció háttere - az építészeti környezet, és a táj - az itáliai művészet nagy korszakát juttatja eszünkbe. A klasszikus és a reneszánsz téma szimbiózisa nyilvánvaló. Nagyobb revelációk, és művészettörténeti átértékelések katalizátorai lehetnek tudományos, vagy társadalmi események. *Michelangelo* festészetéről alkotott kép a sixtusi kápolna freskóinak megtisztítása után megváltozott [2. kép]. A „letompított” (*Heinrich Wölfflin*) kolorit és az „alkonyati költőiség” (*Tolnay Károly*) helyét átvette egy vibrálóbb, fényesebb színvilág (a mise liturgikus színei).⁵ Drámai paradigmaváltást jelentett az építészetben a dekonstrukció esztétikája, a New York-i WTC-tornyok pusztulását követően.⁶

A későbbiekben mit tud felszínre hozni az ideológia-régészet? Az emberi emlékezetben szereplő, vagy megmaradt mesterművek (építészeti, képzőművészeti, irodalmi, zenei alkotások) érzelmi, esztétikai ítéletei várják átalakításukat. *Michelangelo* komornak titulált színei nem befolyásolták a mesterről alkotott kép egészét, azonban a sixtusi mennyezet-freskó restaurálása után, a mű legalább olyan vegyes érzéseket keltett, mint felszentelése idején. A manierizmushoz közelebb álló színvilágot tudomásul kellett venni. A művészet-történeti emléanyagban a nagy művek többnyire változatlanul jelenlevők maradnak, a

⁴ Berti, 1991, 259. o.

⁵ Rauch, 2001, 322. o.

⁶ Sóllymos, 2002, n. a. „A posztmodern merőben új értékvilágot sejtető kulturális mintázata a modernizmus (a későmodern) kontextusában bukkant fel, és a posztmodernizmus (a késő-posztmodern) - a terrorizmus általi kollektív fenyegetettségünk miatti - merőben új értékvilágot sejtető kontextusában ért véget. Amikor az összetettség és az ellentmondás az építészetben - a dekonstrukció nyelvezetének divatja miatt - már tovább nem is volt fokozható. Ráadásul mindkét kontextus-váltás tényének a Yamasaki által tervezett épületek felrobbantása ad nyomatékot.”

kollektív emlékezet „mérőkövein” azonban új feliratok jelennek meg. Értékrendszerek párhuzamosságát tapasztaljuk, amelyek együttesen, de külön-külön is életképesek. *Michelangelo* borulátása nem tűnt el freskójának megtisztításával.

Egy új mű elfogadásának folyamata gyakran lassú. Ha nem a korában ünnepezt műtárgyról van szó, akkor látjuk, hogy többszörös szűrőn, ellenőrzéseken keresztül áramlik be a köztudatba, gyakran nem a művésztől, hanem interpretálótól származó ideológia révén. Idejében és később felismert remekművek integrálása fokozatos, de nagy távlatokban viszonylag alaposnak tekinthető. *Hans Kock* nyilatkozta: „Voltaképpen minden műalkotás a nyilvánosság számára készül, és azzal kell érvényt szereznie magának, hogy más emberekre ösztönzőleg hat. Így mondhatnám, hogy a művészet a társadalmat érinti, amikor önmaga mellett kardoskodik. A kiállítás önmaga mellett egyet jelent alkotó jellegével, amely a világot mindig új hasonlóságokkal és különbségekkel gazdagítja és alakítja.”⁷

A mű létezésének terében megtalálhatjuk alkotójának következtetéseit is, melyek a társadalmi befogadás aktuális irányaival párhuzamosan léteznek. A nyitott mű (ami lehet egy régi műtárgy, mely művészenek gondolatait már nem hallhatjuk, és jegyzeteket mások fűznek hozzá) betagozódása, feldolgozása alatt „gyűjti be” kommentárjait. Az alkotóknak hagyományozódó szövegei, a művek elsődleges bölcsőletei. Ha a műtárgy nyilvánosságot nyer, tovább alakíthatja egy másik, szellemi integrációs rendszer. A szuverénnek szánt aktuális művészi látásmód más megközelítésekkel elegyedik. Más platform olvasatának része, esetleg önmaga idézete lesz. A többszörösen megmozdított tételek működései, funkciói, művészeti, társadalmi szerepei megváltoznak, érzelmi energiákat keltenek. Sok alakban mutatkozhat az ideológiai, és a háromdimenziós térben való „helyezkedés”. A *Kis Varsó* művészcsoport (*Gálik András* és *Havas Bálint*) a 3300 éves, amarna-kori Nefertiti mellszobornak testet mintázott. Az érinthetetlen művet egy kis időre ki tudták vetetni vitrinéből, hogy saját művükkel egyesítsék, kiegészítsék a bronz női corpus-foglalatot [3. kép]. „A Kis Varsó azon mesterkedett, hogy elmozdítsa a Nefertiti büsztöt a nyugati muzeológia piedesztáljáról, ahol az úgy állt, mint valami ereklye, hogy egyesítse a feltételezett testtel. A mellszobor faragott márvány⁸, a test pedig bronzöntvény, elkerülvén a stilisztikai egység bármely látszatát, ugyanakkor igényli a néző reakcióját és aktív közreműködését. A szituáció *Jacques Derrida* megjegyzését idézi, mely szerint ’mind a

⁷ Trier, n. a., 410. o.

⁸ valójában mész

néző, mind pedig a műtárgy a lehetőségek tárházát rejti’.”⁹A *Thotmesz*-műhely remekét összekötötték privát művészeti elképzeléseikkel, és egy kézfogásra kerültek a szobor messterével. Az eseményről film készült, mely az 50. Velencei Biennálé Magyar Pavilonjának kiállításán szerepelt (2003). A világ múzeumaiban számos kérdéses módon szerzett alkotást őriznek. Mai napig érzékeny viták tárgyát képezi, hogy hová tartozik egy-egy kincs. A mellszobor „eltulajdonítása” többszörös művészet-diplomáciai botrányt kavart. Szobrok valós és eszmei vándorlásának eredménye a budapesti Szoborpark (építés: *Eleőd Ákos*, 1992-1993). Korábban, a város különböző pontjain álló emlékművek összezsugorodott térben állapodtak meg. Egy előző politikai éra műtárgy-együttesének új kollázsa alakult ki [4. kép]. Az épülő Nasszer-gát miatt, az előntésre kerülő területről 250 méterrel távolabb helyezték át az abu-szimbeli templomokat (1964-1968). Hatalmas erőket vetettek be, amelynek köszönhetően a nagyobbik templom tájolásából adódó kontextust is megmentették (a szentélyt úgy tájolták, hogy a négy szobrot – *Ré-Harahti*, *Ámon*, *Ptah* és *Ramszesz* szobrát – évente kétszer, február 20-án és október 20-án közvetlenül megvilágítja a felkelő nap fénye. A két dátum a közhiedelem szerint *Ramszesz* születésnapja, illetve koronázásának évfordulója, de ezt bizonyíték nem támasztja alá).¹⁰ A romantika kastélykertekbe mentett át és komponált újra építészeti maradványokat. A műromok a kor lelkiségének mementói lettek. (*Charles Moreau*, 1801, Tata) [5. kép]. A művek elmozdításának vannak radikálisabb lépései. Amikor valami pusztulásra van ítélve, és egy szép építészeti kifejezéssel élve, el kell „engedni”, akkor annak hült helye is tovább élteti hatását. Az afganisztáni Bamijánban a világ legmagasabb álló *Buddhájának* felrobbantói nagyvonalúan meghagyták a szobor vésett sziklafülkéjének körvonalait (2001). A maradvány azon túl, hogy a felháborodás reakcióját indította el, kezdte sugározni az eltűnt szobor aurájának vizuális energiáját [6. kép].

Saját művek effektív újraalkalmazását is megfigyelhetjük. *Auguste Rodin* szoborösszeállításában változatos érzelmi és érzeti töltöttségeket tudott indukálni. A már meglévő, korábbi alkotásokat ismételten egymáshoz komponálta, a gravitáció és a lebegés fizikájával kísérletezve. *Pierre de Wiessant* portréja egy kisebb női akt hasához érintkezve lebeg [7. kép]. Női torzót helyezett egy antik edénybe, egy férfialak csípőjén egy fejfelé álló női figurát egyensúlyozott ki [8. kép], műveinek fotóját átrajzolta (Alkony és Hajnal) [9. kép]. *Pauer Gyula* 1966-ban készített figurális plasztikáit 1985-ben, egy mes-

⁹ Fowkes, 2005, 32. o.

¹⁰ Wilkinson, 2006, 226-227. o.

terséges pókhálóval átszőtt ládában „találta meg” újra (Egy láda szobor) [10. kép]. A 101 tárgy című kiállításon bemutatott alkotás korábbi figurális szobor-, és anyagkísérleteit gyűjtötte egybe, a kor stílustendenciáira reflektálva, más helyzetbe hozva őket. *Pauer* az 1970-es PSZEUDO manifesztumának felfogásában „állandóan a valódi, az igaz és az ál, a hamis értékek határmezsgyéjét ’pontozta körül’, és e korai alkotásaiban az általa akkor érvényesnek tartott formákat kereste, pontosan érzékelhette az általa elsajátított formák erőtlenségét is. Nem csupán abban az értelemben, hogy adott esetben egy szobor nem sikerült, hanem abban az értelemben is, hogy a szobor által felvetett probléma többé már nem volt aktuális.”¹¹ *Jaromir Jedliński Tadeusz Kantor* művészetéről beszélgetve megjegyezte, hogy *Kantor* idővel és kronológiával kapcsolatos felületessége „elragadó”. Saját, vagy idegen műveket hasznosított újra. „Az Ödüsszeusz hazatérése, a Balladyna, sőt a Tintagiles halála című művéből készült háború előtti előadás rekonstruálása, korábbi művek szignálása, lepecsételése, körülírása, vagy elveszett művek újbóli, emlékezetből történő előadása... Kantor sajátos játéka volt: játék a saját idejével, az általánosan használt idővel, általában a művészettel.”¹² Említhetjük még a napjainkban alkotó *Péli Barnát* és *Galbovy Attilát*, akik installációikban szereplő plasztikáikat használják fel ismételten.

Umberto Eco elméletében az információ tematikája a kommunikáció tematikájává alakult: „...figyelmünket pedig az üzenetről, mint a lehetséges információk objektív rendszeréről az üzenet és a befogadó közti kommunikatív kapcsolatra kell áthelyeznünk: arra a kapcsolatra, amelyben a befogadó interpretációs döntése részt vesz a lehetséges információ tényleges értékének kialakításában.”¹³

Az ismételhetőség és többsíkúság, grammatikai karaktert ad a jelenségeknek. Ha megkérdezzük valakitől, hogy vacsorázott-e már, azt értheti aznapra, de humorosan akár világeletere is. Szöveggörnyezettől függ, hogy a latin genitivus subjectivusról, vagy genitivus objectivusról van e szó. Például: amor patris – (az apa szeretete) lehet apai szeretet, de az apa iránti szeretet is. Az értelmezési helyzetek kiindulópontjai elmozdíthatóak. A művészet, vagy a tudomány legfontosabb jellege tűnne el végleges behatároltságuk következtében. A kijelentéseket, definíciókat a kor, az eltelt idő, és a társadalom újabb kritikai vizsgálatoknak vetheti alá. A szellemi folyamatok ismételten rétegződéseket érnek meg. A

¹¹ Szőke – Beke, 2005, 4. o.

¹² Borowski – Jedliński 2001, 96. o.

¹³ Eco, 2006, 174. o.

helyzet még bonyolultabb, a késznek számító művek közmegegyezés névű interpretációjában. *Ansgar Nierhoff* így nyilatkozott: „Ha áttekintem és felülvizsgálom azt, amit eddig egyáltalán csináltam, mindig újra azt állapítom meg, hogy a munkám nem csoportoknak szól, hanem egyes személyek sokaságának, akik életútjukat egymástól függetlenül alakítják, és egymással semmiféle kapcsolatot nem tartanak.”¹⁴ Ez a kijelentés tovább árnyalja a tapasztalatok diffúzióját. *Joseph Beuys* a művészetet élő valaminek gondolja, amely adott esetben csak „töredékes impulzus”, amely képviselhet valamiféle értéket a fejlődésben. „Mi több, ... pótlék jelleggel fellépő művészet is bírhat értékkel, ha belegondolunk, hogy e szurrogátum jelleggel mi minden érhető el a kor összlélektani helyzetében.”¹⁵

Talán csak a meghatározások születésének pillanata biztos. További életük, akárcsak a műveké, végtelen változásoknak van kitéve. A Laokoón-csoport, vagy az aeginai Aphaia-szentély szobrainak kompozíciós, helyreállító kísérletei más korok megközelítéseinek emlékei. *George Kubler* a tartam értelmezése kapcsán, bevezető gondolatai közt ez található: „*Aquinói Szent Tamás* a XIII. században az angyalok idejének természetén töprengve, egy neoplatonista hagyomány alapján felújította az *aevum* fogalmát, mint az emberi lélek és más isteni létezők időtartamát. Ez a tartam az idő és az örökkévalóság között helyezkedik el, mivel van kezdete, de vége nincs. Ezt a koncepciót alkalmazhatjuk a múltkorítások számos fajtájának tartamára is – tartósságukban ugyanis felülmúlnak minden élőlényt a Földön, és annyira romolhatatlanok, hogy – ismereteink szerint – voltaképpen a végtelenségig fennmaradnak”¹⁶

A tudás vágya táplálja a kísérletezésekbe vetett hitet. A bizonyítás érvényéig élő hipotézisek összessége az emberi gondolkodás hagyatékát képezik. A feltételezések valósága, jelentősége, hatása nem elhanyagolható. Akár a téveszmék is bizonyítékai, elméleti ellenpólusai lehetnek valaminek. A tudománytörténet részei a reveláció nélküli kutatások. A felfedezések gyakran pofon, ill. profán-egyszerűek, míg hozzájuk elvezető, megoldásra vonatkozó tettek önmagukban is tanulságosak. A találós kérdéseken gondolkodóról a megfejtés előtti szellemi műveleteinek relációjában olyan képet kaphatunk, amelyet egyéb körülmények között nem. *Bakos Ildikó* nyolcvanas években felvázolt múzeum-, illetve mauzóleumterve az elgondolt, vagy nem létező műveket is magában foglalta volna. El-

¹⁴ Trier, n. a., 414. o.

¹⁵ Harlan, 2001, 20. o.

¹⁶ Kubler, 1992, 131. o.

képzeléséről így írt: „Meggyőződésem, hogy a terveken létező, valójában soha meg nem valósult épületek, szobrok, tárgyak, gépek ugyanúgy kultúránk részei. ... (beleértve irodalmi, történeti, filozófiai műveket is), amik elvesztek, megsemmisültek, de az emberiség emlékezete megőrizte őket, jelen vannak és hatnak így is.”¹⁷

A gondolkodás, és a szellemi erőfeszítések akkor is eredmények, ha nem hoznak elméleti, vagy gyakorlati sikereket. A megismerés reményében a tudomány olykor obskúrus vizsgálati mezőben tapogatózik. A megelőlegezett ismeretek elvont világról *Ian Hacking* tudományfilozófus az alábbi gondolatot fogalmazza meg: „A tudományos realizmus mellett a kísérleti fizika szolgáltatja a legerősebb bizonyítékot... Rendszeresen használunk elvileg megfigyelhetetlen entitásokat új jelenségek létrehozására és a természet más aspektusainak vizsgálatára. Ezek szerszámok, de nem a gondolkodás, hanem a cselekvés eszközei... Csak az eszközként használt entitásokkal kapcsolatban kell a kísérletezőnek realistának lennie... Filozófusok mondják, hogy a kísérletnek akkor van értelme, amikor az elméleteket ellenőrzik. A kísérleti munkának van önálló élete. A kísérlet a tudományfilozófia elhanyagolt területe, pedig fontos. A kísérletezők olyan jelenségeket hoznak létre, amelyek a természetben nem fordulnak elő tiszta állapotban. E jelenségek a fizika próbakövei, kulcsok a természethez, és sok modern technológia forrásai.”¹⁸

A remekművek megfejtésére tett erőfeszítés bizonyos tekintetben bolyongás. A bejárando ikonológiai labirintus kiterjedései a közvetlen tematikán túl, tágabb szellemi szekvenciákat érintenek. Komplex és elágazó kapcsolatba kerülnek egymással tudati dimenziók.

A bolyongás, tévelygés megítélése eltérő lehet. A taoizmusban, a bejárando út nagyobb jelentőséggel bír, mint a megérkezés. Vizsgálódásaimban a megtett verzió helyességéről akkor van esélyem meggyőződni, ha nyitott maradok a változatok előtt. A cél csali a tökéletesség látszatában. Egy fragmentum megtekintésekor a fellépő kiegészítő gondolati akciók új aspektusait adják a lezárt, nyitottság (befejezetlenség) fogalompárnak. *Rodin*, vagy *Maillol* fragmentum-megoldásainak szálai *Michelangelo* műveihez is visszavezethetőek (Rabszolga-szobrok, Rondanini Pietà), amelyek az önállóbb percepcionalitás archetipusait teremtették meg. A rá is nagy hatást gyakorló Belvederi-torzó [11. kép]. (Apollóniosz, i. e. I. sz. közepe) elvezethette „nonfinito” megoldásaihoz. *Balzac* Az ismeretlen remekmű című novellájában (1832) *Frenhofer* fiktív karaktere, a láthatatlan festészetében

¹⁷ Keserü, 1998, 143. o.

¹⁸ Hacking, 1999, n. a.

mélyed el. Nemcsak egy modern felfogású képiség megelőlegezését követhetjük nyomon. *Szegedy-Maszák Mihály* szerint *Balzac* művének eredetisége a "valódi" s az "elképzel" viszonyának bonyolításában rejlik. „Nicolas Poussin és... Franz Porbus (1570-1622) szerepel a művészettörténetben, Frenhofer viszont Balzac leleménye. Mabuse, azaz Jan Gossaert (1475k. - 1533/36), kinél Frenhofer tanult, viszont szintén a művészettörténet ismert alakja, ki jórészt Antwerpenben és Utrechtben működött. A 'tényleges' összefonódik a 'kitalálttal', s így kölcsönösen átminősítik egymást... Balzac módosította Frenhofer magánbeszédének egy mondatát. Az 1831-ben írt szövegben még így hangzik e mondat: 'Ez a nő nem alkotás, hanem megalkotott.' Az 1837-ben kiadott változatban már ez olvasható: 'Ez a nő nem megalkotott, hanem alkotás.' A 'creation' és 'créature' fölcserélése látszólag nem jelentékeny. Valójában roppant lényeges hangsúlyeltolódásról van szó: az első esetben a műalkotás befejezett terméként jelenik meg, a másodikban viszont nyitott folyamatként.”¹⁹

Az alábbi következtetésre jut *Umberto Eco*: „A kortárs poétikák olyan művészi struktúrákat kínálnak, amelyek a műélvezőtől rendkívüli önállóságot követelnek, sőt sok esetben a felkínált anyag minden alkalommal változó újrakonstruálását igénylik, ez kultúránknak az olyan eljárások iránti általános vonzódását tükrözi, amelyekben az események egyértelmű és szükségszerű sorozata helyett valószínűség-mező, többértelmű szituáció jön létre, amely alkalomról alkalomra eltérő műveleti vagy interpretációs választásra ösztönöz.”²⁰

Variábilis kommunikációs lehetőségnek tekinti a struktúrát *Jannis Kounellis*: „A magam és a munkám szempontjából mindig fontos dolgok: a találkozások más emberekkel, a koromban lejátszódó politikai események, a társadalmi és szociális környezet, amelyben élek. Mindazt, amihez 1959/60-tól hozzákezdtem, úgy lehetne jellemezni, mint kritikai párbeszédet a struktúra és szenzibilitás fogalmai között.”²¹

Az idő, mint befoglaló tényező jelentőségének vizsgálatát említi *Németh Lajos*. A történelmi dimenzió kettősségére mutat rá – történelmi folyamat és történelmi folyamatban létezés vetületére. A történetiség múlt, jelen és jövő egymásutániságát és visszafordíthatatlanságát jelenti. A művészettörténet stílusok és iskolák idődimenzióival „sáfarkodik”. A művek létrejöttekor, miután elvben nem változtak, lezárul a történés, a levés birodal-

¹⁹ Szegedy-Maszák, 1998, n. a.

²⁰ Eco, 2006, 138. o.

²¹ Trier, 415. o.

mából átlépnek a lét birodalmába, így elvben számukra nem létezik a jövő. A „fejlődés” következő szakaszát már más művek hordozzák, melyeknek előfeltételei a korábbi stádium művei. Ezután létrejöttükkel ezek a művek a levés folyamatából a lét birodalmába kerülnek. Művekben létező, önállósuló és sajátos szellemi egzisztenciává váló entitás lesz a stílus, de az is a történet, levés, fejlődés dimenziójához kötődik, érvényesek rá az idő módusai.²²

A műalkotás időbeliségének típusait *Nicolai Hartmann* filozófiai terminusokkal jelöli. Az egyidejű lét, mint „szimultaneitás”, az egymásutániség, mint „szukcesszió”, a tartam „duráció”. *Bergson*nál a tartam jelentése: ami már nincs, annak a folytatása abban, ami van. Művészettörténeti „tartam” esetében mű-objektivitációról beszélhetünk, amelyek nem csupán folytatódnak az utána következőkben, hanem materiálisan együtt is élnek velük, szukcesszíve terebélyesedő szimultaneitás közegébe kerülnek.²³ *Sedelmayr* fenomenológiai elve szerint a mű materiális létét tekintve valamiféle anyag, de lehetősége és képessége van a szüntelen műként való éledésre, történelemfölötti időbe lép, művészet-történeti paradoxon lesz. Igazi jelen időhöz ér szellemi újraalkotás révén. A műtárgy és az interpretátor közti találkozás az epifánia, kegyelmi állapot, feltárulkozás, amikor felcsillan az igazi idő.²⁴ *Heidegger* szerint a történetiség accidentális, „látszatidőben” zajlik, s mint ilyen, efemer. „Értéke csupán az, hogy lehetőséget adott a tárgy igazi létezési módjára, az epifániára.”²⁵

Kulturális és kultúrtörténeti terepen is különböző erők befolyásolhatják egy mű befogadását. A rabolt, utaztatott, elrejtett, újra felállított alkotások további kérdéseket keltenek. A mai napig nemzetközi szintű, lezáratlan ügyeket jelentenek műtárgyak, kincsek visszaszolgáltatásának problémái. A párizsi Concorde-téri obeliszket *Napoleon* hadizsákmányának lehet titulálni. Hiába kérdéses hovatarozása, megdönthetetlen „beépítettsége” utópisztikussá teszi a rá vonatkozó követeléseket.²⁶ Más kategóriájú elmozdítások tűnnek fel a műtárgyakhoz kötődő gondolkodásban. *Walter Benjamin* a *Műalkotás a sokszorosíthatóság korában* című esszéjében a kultikus beágyazottság megszűnéséről beszél, az itt és

²² Németh, 1992, 198. o.

²³ Németh, 1992, 199. o.

²⁴ Németh, 1992, 200. o.

²⁵ Németh, 1992, 201. o.

²⁶ Ismeretlen szerző, 2003, n. a.: Zahi Hawass egyiptomi régész „A franciáktól csupán azt követeli, hogy bontsák fel a Concorde teret, és szállítsák vissza az obeliszket Luxorba. Oda, ahonnan Napoleon annak idején elvitte, és ahol most a párja árválkodik a kadeshi ütközetet ábrázoló pylon előtt.

most jelentőségének megváltozásáról. Amikor a reneszánsz táblakép „elszakad” a faltól a kiállítási tárgy győz a kultikus felett.²⁷ A műtárgyról szóló kommentárok polarizálódnak. Az elsőként alkotott hozzáfűzések, vagy a művészeti magánmitológiák „szövegromláson mennek át” egyszerűsítések, közhelyek, vagy az új értelmezések ismételt tartalmi burkot vonnak köréjük.

²⁷ Benjamin, 1969, 305. o.

Elágazások, párhuzamosságok

Úgy gondolom, hogy a művészeti munka folyamatában nem lehet pontosan elhatárolni, hogy hol kezdődik és végződik az ihletett alkotás. Talán minden művész esetében van egy emlékezetes intuitív, összesűrűsödött pillanat, amelyet a mű születésének lehet tekinteni. A pillanatot megelőzően azonban beláthatatlan azoknak az inspiratív emlékeknek a szerepe, amelyek meghatározzák a későbbiekben tevékenységét. Az elkészítésre, és a készítőre ható energiák - külsők és belsők egyaránt – világossá teszi, hogy van egyfajta „ideje” a műnek. Ezt az időt az eredmény tekintetében be lehet azonosítani, azonban gyakran messzire nyúló előzményei és hatásai inkább azt mutatják, hogy a gondolkodás és külső lehetőségek alakulásában szinte beláthatatlan és összetett kölcsönhatásokat feltételezhetünk. 2003-ban készítettem a *Kledon* című munkámat. Rétegelt lemezből alakítottam ki egy képzeletbeli helyzetet. Egy postaláda szekrénykeret egyik fiókját láttattam, amelynek kinyíló ajtaja síkokkal bemutatott teret képez. Ezt a teret további síkokkal összekötöttem egy ugyanolyan méretű, kissé elfordított ajtóval. Ez utóbbi helyzet ábrázolásával egy hétköznapi, nem túl grandiózus jelenségre vetítettem egy másik állapotot, amelyről kijelenthetjük, hogy nem létezik, de feltételezhető. Így a hipotézis megnövelt tartalomként jelentkezett [12. kép]. *Jorge Luis Borges* novelláiban jegyzetpontként tüntet fel fikciós eseményt (*Az elágazó ösvények kertje*, 1941). A tudományos hatású szöveg egy újabb ösvényt nyit a percepciós labirintusban. A valóság és a valóságnak ható dolgok közti átjárásra használja fel művészeti eszközeit, hiperfikcióvá emelve írását. A lehetséges valóság sokkal több kapcsolódási pontjában új esztétikai élmény bontakozik ki. *Kurosawa Akira. Ryunosuke Akutagawa* írásából készült, *A vihar kapujában* című filmje (1950) is a lehetőségek lenyűgöző tárházát mutatja. Árnyaltan ábrázolja az emberi tulajdonságokat olyan eseményekkel, amelyek meg sem történtek. A lineáris meséléstől elszakadó hipertext, átalakíthatóvá teszi a szöveget, vagy eseményt. Az internet lehívható elektromos írásai, egymáshoz több módon kapcsolódva, keresztutalásokkal élnek, alakulnak folyamatosan. A visszamenőleges átalakíthatóság megjelenik a történelemhamisításban éppúgy, mint a tévéregényben. A fikció a valósággal lehet átkötésben. Előfordult, hogy valakit „kiírtak”, vagy visszahoztak egy filmsorozatból, személyes, vagy nézettségi okok miatt. A Dallas tévésorozatban közkedvelt *Bobby Ewing* „meghalt”

(1985).²⁸ A film íróinak elszánt lépése annak a következménye volt, hogy a *Bobbyt* alakító *Patrick Duffy* stagnáló karrierje miatt el akarta hagyni a csökkenő nézettségű műsort. A nézők felháborodott hangvételű leveleket írtak kedvenc szereplőjük képernyőről történő levétele ellen. A forgatókönyv, később „feltámasztotta” úgy, hogy halálát egy rossz álom számlájára írta. A halott *Bobbyt* visszaírták. A *Bobby Ewing* nélküli teljes kilencedik évadot csak álmodta egy másik szereplő (*Pamela*), és a 8. évad folytatódott, mintha az utóbbi harminc-egynéhány részben történt események nem történtek volna meg.²⁹ „Ez a tiszta lappal való indulás egyébként kisebb zűrzavart okozott a Dallas testvérsorozatában, a *Knots Landing*-ben, ugyanis ott is említették Bobby halálát, sőt elég jelentős részletté vált a spinoff-sorozatban,³⁰ így 1985-től a két sorozat hivatalosan két külön univerzumban játszódott tovább.”³¹

Borges 1975-ös, *Homokkönyv* című elbeszélése egy olyan kötetről szól, amelynek lapjai mintha össze lennének keveredve. Egy oldal elolvasása után nem lehet ugyanoda visszatérni. *Csányi Erzsébet* a műről írja, hogy „Az idő folyója előtt álló ember önnön változó identitásával szembesül, s ebben a változásban csupán az életlendület az, ami létezik. Az állandóan változó, önmagából sarjadó könyv eszméje egybecseng a változó identitás gondolatával.”³² *Borges* Az elágazó ösvények kertje novelláját, egy Angliában tevékenykedő, kínai származású német kém, *Yu Csun* szemszögéből vezeti végig.³³ A kém - üldözői - a brit elhárítás elől menekül. Azon igyekszik, hogy mielőtt elfogják, valahogy a német felderítésnek átadja azt az információt, amely a brit tüzérség új állomáshelyét közli. A telefonkönyvből megtudja ki az, aki egyedül segíthet. *Ashgrove*-ban, egy bizonyos doktor *Stephen Albert* házában rejtőzködik el. Az elbeszélés szerint a kém annak a *Csui Pennek* a dédunokája, aki *Jünnan* kormányzóságáról lemondva tizenhárom évet töltött egy, a *Hung Lu Mengnél*³⁴ is zsúfoltabb regény írásával, és egy olyan labirintus építésével, amelyben

²⁸ Katzman, 1985, n. a.

²⁹ Preece, 1986, n. a.

³⁰ média spinoff: egy szereplő új sorozatban jelenik meg, ha az eredeti véget ért, v. egy szereplő új sorozatot kap, miközben az eredeti még fut.

³¹ Szekeres – Kalmár, 2007, n. a.

³² Csányi, 2003, n.a.

³³ *Borges*, 1988, 342-353. o.

³⁴ Xuejin, n. a.: „A XVIII. század közepén, a Qing-dinasztia virágkorában, azaz Qianlong császár uralkodása alatt született meg... *A Vörös szoba álma*. A mű... a mély emberi kapcsolatokat, a feudális társadalom felbomlását... részletesen taglalja. Az író dédapja *Kangxi* császár kegyeltje volt... később dédapját megfosztották tisztességétől...” A család kénytelen volt Dél-Kínából Pekingbe áttelepülni. A szerző idős korában kezdett bele regényének megírásába. Sajnos, halála miatt műve befejezetlen maradt, nyolcvan fejezetet tudott megírni.

A Vörös szoba álma, vagy eredeti címén. *A Kő története* családregegy. „Cao Xuejin halála után Gao E prózaíró további negyven fejezettel gazdagította a félbe maradt művet.” A mű hősei császárok, hercegek, arisztok-

mindenki eltéved. A házigazda, *Stephen Albert* misszionárius és sinológus ismeri a regényt. A mű olyan egymásnak ellentmondó szövegek zavaros halmaza, amelyben a hős a harmadik fejezetben meghal, a negyedikben újra él. Azt is megtudjuk, hogy Az elágazó ösvények kertje nála található. *Stephen Albert* felfedi a titkot. *Csui Pen* a labirintus szerkesztése és egy végtelen könyv írása alatt ugyanazt értette. A kert, amelyet oly sokan kerestek, valójában egy végtelen, kaotikus könyv, amelyet *Csui Pen* ráhagyott a „különböző jövőkre (nem mindre)”. A főhős ebből egy időben és nem térben való elágazásra következtet. A regényben ezért, ha valaki válaszút elé kerül, akkor a lehetőségek közül az ösztönyt választja. A különböző idők teremtése további szerteágazásokat okoz. A házigazda említi meg, hogy vendége a „lehetséges múltak” egyikében az ő ellensége, másikban barátja lehet.³⁵

Stephen Albert rámutat arra, hogy *Csui Pen* a művében nem említi az idő szót. Az idő hatalmas regény megfejtése. Az elágazó ösvények kertje *Csui Pen* világképe, amely „tökéletlen, de nem hamisított”.³⁶ Nem az abszolút időről szól, hanem az idők végtelen soráról. Dolgozatom bevezetésében próbáltam rámutatni, hogy alkotói módszeremben nyitottan hagyom a végeredmények lehetőségeit. Elvárással fordulok az alkotás felé, de nem a befejezést illetően. Döntésem abból áll, hogy kiemelem azt a művet a lehetőségek sorából, amelyet a legteljesebbnek látok egy gondolkodás-megvalósítás folyamatban.

Jorge Luis Borges még más írásaiban is foglalkozott párhuzamosságokkal. Fikciós és valóságos, vagy valóságosnak tűnő elemeket kever össze műveiben. A *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* novellában egy felbukkanó, *Anglo-American Cyclopedia*, a többtől eltérő, egyedi példányában, az egyik plusz oldalakon található, rejtélyes cikkről mesél. A csak ott fellelhető *Uqbar* címszó alatt egy kis-ázsiai terület történetéről és népéről lehet homályos információkat kapni, ahol az *uqbari* irodalomról kiderül, hogy az sosem a valóságról, hanem két képzeletbeli tartományról (*Medzslasz* és *Tlön*) szól. Később, a főszereplő író tulajdonába kerül egy *Tlön*ről szóló enciklopédia XI. kötete. A könyv előző és utóbbi számait

raták, nemesek, szobalányok, alkalmazottak, kereskedők, parasztok. Sok mindent megtudhatunk a korabeli társadalmi szokásokról, mint például a felső rétegek közötti érintkezés különféle módozatairól (esküvő, gyászszertartás), és az átlagemberek életéről is. Főként a korabeli asszonyi sorsokat mutatja be. A *Jia* család sorsán keresztül láthatjuk a korabeli társadalmi visszasságokat is. A regényében több mint hétszáz alak tűnik fel.

³⁴ *Borges*nél *Stephen Albert* tragikus vége mutatja, hogy baráti beszélgetést folytató társa gyilkosa lett közvetett okok miatt.

³⁵ *Borges*, 1988, 342-353. o.

³⁶ *Borges*, 1988, 352. o.

nem lehet fellelni. A fennmaradt példány egy teljes és átfogó kép töredékét adja a többi kötetről, amelyek létezését csak sejteni lehet. Tlön fantasztikus univerzumát mintha tudósok és művészek társasága egy zseni irányítása alatt találta volna ki. A tlöniek szerint a világ az egymástól független cselekedetek zagyva sorozata. Itt említi *Borges*, hogy ez a sorozat nem térbeli, hanem folyamatos időbeli, ideiglenesen rendezett.³⁷ Eszmei, költői tárgyaik vizuális és auditív elemből állnak, amelyeket felbonthatnak és újrarendezhetnek. Főneveiknek nincsen alapjuk, ezért végtelen a számuk. A mindenséget szellemi folyamatok sorának fogják föl. Vannak költeményeik, amelyek egyetlen óriási szóból állnak. Monizmusuk és idealizmusuk teljesen érvénytelenné teszi a tudományt. *Borges* írja: „Ha magyarázunk (vagy megítélünk) egy tényt, akkor összevetjük valami más ténnyel; Tlönben ez a kapcsolat az alanynak egy későbbi állapota, amely nem érintheti, vagy nem világíthatja meg a korábbi állapotát. Minden szellemi állapot végérvényes: ha csak megnevezük is - *id est*, minősítjük -, máris meghamisítottuk. Ebből az következne, hogy Tlönben nincs tudomány - sőt még okoskodás sincs.”³⁸

Papp Gábor Zsigmond Tandori Dezsőről szóló filmjének mottója hasonló mondanivalóval bír: „A versek joggal számítanak csodának, hiszen egyébből sem állnak, mint olyasmiből, ami nincs”. Valamivel később a mester így nyilatkozik: „Tandori Dezső vagyok, író, ezért vagyok itt, és a többiekben fogalmam sincs”. *Borges* novellájában az egyik tlóni iskola tagadja az időt: úgy okoskodik, hogy a jelen meghatározatlan, hogy a jövőnek csak mint jelen idejű reménynek, a múltnak pedig csak mint jelen idejű emléknek van alapja. A Tandori-filmben elhangzik egy ehhez köthető metafizikai mondat: „Mindig a nulla lángja lobog velünk, vagy ahogy Alice csodaországban mondja – Nagyon kell rohannunk, hogy ugyanoda éadjunk.”³⁹

Az irodalom, a nyelv, vagy a költészet területéről származó művek között más írások is alkalmazzák a többszörös létezés eszközét. Ez utóbbiak valószínűségét, és sajátos valóságát érzékletesen világította meg *Karinthy Frigyes* (Ötórai záróra, 1918): "Azt álmodtam, hogy két macska voltam és játszottam egymással." *Nádas Péter Plutarkhosz* inspirálta (Párhuzamos életrajzok) regénye a Párhuzamos történetek (2005). Sok, „elvarratlan” cselekményszál húzódik végig a regényen, az elbeszélői szemszög is változik az alkalmi és forgandó események között. Ez hasonló *Mészöly Miklós* 1977-es művével (Pontos törté-

³⁷ Borges, 2000, n. a.

³⁸ Borges, 2000, n. a.

³⁹ Papp, 1996, 2'40''

netek, útközben), amelynek *Dürertől* vett mottója: „Olyan vonalakra van szükségünk, melyeket nem húzhatunk meg határozott szabály szerint, csak ponttól pontig”⁴⁰A filmek között említhetjük a *Mátrix*-trilógia második részét, amelyben a virtuális világ ellen küzdő hős (*Neo*) találkozik a *Mátrix* építőjével (*Építész*). Ez utóbbi elmondja, hogy *Neo* egy anomália szülötte. A *Mátrix* – vagyis a pontos és rendszeres ál-világ – alkotásakor az emberi psziché vizsgálatához létrehozott program (*Orákulum*) hibája hozta létre az ellenállás programját. Az ellenállást a gépi világról, és annak rész-programjairól leszakadt, lelopott emberek csoportja alkotja. A csoport létrehozta az ellenállás fészket: Ziont, amelyet már többször elpusztítottak. A hibás, rendszer-ellenes program többször, új emberekkel felépítette a föld alatti várost. Az *Építész* maga is egy program, és *Neo*-val történő találkozásakor levetíti a főhős előző reakcióit, amelyeket a korábbi, hasonló szintű találkozások alatt produkált. A hatodik, aktuális verzióban *Neo*-nak szerelme, és Zion megmentése között kell döntenie.⁴¹ A felkínált lehetőségek számítógépes játékok élet-opcióira emlékeztetnek.

A létezés vizsgálata különleges szerepben bukkant fel az eleai iskolában. „Az *elvont lét* (on), a káosz mögötti rend elvont vizsgálatához - ma úgy mondanánk, az *ontológia* kialakulásához - vezetett. Az az állítás, hogy *a lét változatlan*, voltaképpen azt a követelést jelenti, hogy a világ lényege szerint, *legyen mozdulatlan*. A világ két részre oszlik: az elvont lét *változatlan* és a közvetlen létezők *változó* világára. Az *eleai* (Dél-Itália) iskola hirdette először ezt. Alapítója, *Xenophanész* (kb. 580-485) „Szerinte csak a mindent átfogó egy isten, az 'egy és minden' létezik. Tanítását az eleai *Parmenidész* (kb. 520-450) rendszerbe foglalta: csak a mozdulatlan létező, az Egy (a lényeg) van, a mozgó Sok (a jelenségek) világa csupán látszat... *Zénón* (kb. 490-430), mestere tanítását 'apóriák' (nehéz problémák) kifejtésével próbálta igazolni. Ilyenek pl. az „Akhilleusz és a teknősbéka” vagy a 'mozgó nyíl áll' apóriák. Akhilleusz nem érheti utol a teknősbékát, mert mire annak kezdeti tartózkodási helyét eléri, a teknősbéka már megtett egy bizonyos távolságot, melyet most Akhilleusz is meg kell tennie: ám addigra a teknősbéka ismét előrehaladt, és így tovább a végtelenségig. A mozgó nyíl áll, hiszen bármely tér- és időpontban vizsgálva, vagy ott van, vagy nincs, ám ha ott *van*, akkor áll és nem mozog: nyugalmi helyzetek halmozásából nem keletkezhet mozgás.”⁴²Az apóriákra a fotográfia adott sajátos vá-

⁴⁰ Tarján, 2005, n. a.

⁴¹ Wachowski, 2003, 1h 46' – 1h 53'

⁴² Lendvai – Nyíri, 1995, n. a.

laszt. *Eadweard Muybridge* 1877-ben kezdett egymás mellé letett kamerák előtt elhaladó mozgásokat megörökíteni [13. kép]. *Etienne-Jules Marey* fiziológus 1881-ben ismerte meg eredményeit, és hívta fel rá *Székely Bertalan* figyelmét. *Székely* akkoriban a boncolaktan oktatásához készített galoppozó lovakról fázisrajzokat, amelyek pontosításához felhasználta *Muybridge* eredményeit.⁴³ A zootrópokban összerakott képek és plasztikák, a film előfutáraként mozgóvá tették a jeleneteket. *Marcel Duchamp* a Lépcsőn lemenő akt című 1912-es festményén [14. kép] idődimenziók egyszerre szerepeltetett látványát dolgozta fel. Művének továbbírt parafrázisát készítette el *Koncz András* (Lépcsőn lemenő akt, 1978) [15. kép]. Az idő kontinuitásának problematikája a század több más művészeti törekvésében is megmutatkozik. *Anton Giulio Bragaglia* fotódinamizmusában a mozgás egy képen sűrűsödik, több fázis megjelenítésével [16. kép]. Gyakorlati alkalmazásba a célfotó egy képre helyezi a különböző időkben beérő versenyzőket, és az időt távolságként regisztrálja. A kamerának nincs zárja, hanem a célvonal menti keskeny rés fókuszálja, és a rés mögött állandó sebességgel továbbított filmszalag veszi fel a beérkezők képét. A film felveszi az általa rögzített számlálószerkezet időkijelzéseit, amelyek a versenyzők feje fölött jelenik meg. A szimultán valóság-ábrázolásokkal kapcsolatban említhetjük *Erdély Miklós* *Időutazás I-V* (1976) című művét [17. kép]. *Szőke Annamária* összefoglalásában olvashatjuk: „Az élet, a valóság az, amellyel szemben nemcsak a tudat, hanem a hagyományos képi ábrázolás is szakaszos. A montázs-elméletben Erdély épp a nemszakaszos ábrázolás lehetőségét kereste a szakaszson belül. A hagyományos reprezentációban azonban a fő kettősség, szétszakítottság a modell, vagyis eredeti és az ábrázolás, vagyis másolat között van, amely kettő nem lehet azonos, csak hasonló. A kettősség feloldása a folyamatban van, vagyis ha az eredeti és a másolat egy közegben — egy papírlapon — ugyanannak a formának a részei.”⁴⁴

Palágyi Menyhért (1859 – 1924) “az érzéki és a fogalmi világ egységét, a racionalizmus és az empirizmus összetartozását, a lényeg és a jelenség egybefonódását hirdette. *Kant*tal szemben az ismeret a priori és egyben a posteriori jellegét, a gondolat egyidejű induktív és deduktív oldalát. Az ész vizsgálatát a köznapi nyelv szerkezetének vizsgálatára kívánta alapozni, s elvetette a nyelvi jelentésekkel szembeni szkepszist. Hangoztatta, hogy a logikára nézve mind a pszichologizmus, mind a formalizmus (*Husserl*) veszélyt jelent. Az agnoszticizmussal szemben az emberi tudás határtalanságát vallotta.

⁴³ Szőke, 1992, n. a.

⁴⁴ Szőke, 2007, n. a.

Különleges jelentőségük *Palágyinak* a tér és az idő kérdéséről vallott – először már 1896-ban kialakított, majd 1901-ben teljesen kidolgozott – tanai (*Neue Theorie des Raumes und der Zeit*, 1901), amelyek szempontjaival évekkel megelőzte a relativitáselméletet (1904). *Kant*tal szemben megfogalmazta a tér és idő egységének elvét, amely szerint a két fogalom egymás számára nélkülözhetetlen. Az idő világtér, a térben születik, a tér pedig folyik, létesül, vagyis minden időpontnak megfelel egy világtér, s minden térbeli pontnak egy idővonal. Az egységben a tér és idő polaritást, de nem azonosságot jelent, mint azután *Einstein* és *Minkowski* elméletében, akiket később emiatt bírált. *Palágyi* állította, hogy a tér lényegéhez tartozik részeinek egyidejűsége; mivel pedig a relativitáselméletben az egyidejűség fogalma értelmét veszíti, ennek a térfogalom is áldozatául esik. Hangoztatta, hogy a természeti változások és az életfolyamatok kontinuusak, míg – *Descartes* és a racionalizmus felfogásával szemben – a tudati folyamatok szakaszosak (intermittálóak, pulzálóak). Ebből következik egységük mellett az élet és a tudat (szellem) megkülönböztetése, s az a nézete, hogy az embert az élet teljességéből kiindulva kell megragadni. Az élet és a tudat közti különbség megfogalmazásával útjára indította a vitalista filozófiát, s nagy hatást gyakorolt *Ludwig Klages*sra, aki már egyenesen a lélek s azt őt akadályozó szellem szembeállítását tanította.”⁴⁵

A keleti filozófiákban nem idegen a látszólag egymásnak ellentmondó logikai következtetések egymás mellett szerepeltetése. *Sári László* szerint az indiai dzsainista világkép a többértékű modális logikai rendszer legkifinomultabb példája. A valóság több, egyidejű és párhuzamos megértését szolgáló felfogásában mindenről csak bizonyos tekintetben van szó. Véleményük szerint valami (1) bizonyos tekintetben van, (2) bizonyos tekintetben nincs, (3) bizonyos tekintetben van is és nincs is, (4) bizonyos tekintetben kimondhatatlan (5) bizonyos tekintetben van, de kimondhatatlan, (6) bizonyos tekintetben nincs, és kimondhatatlan, (7) bizonyos tekintetben van is és nincs is, és kimondhatatlan.⁴⁶ A heterodox rendszer legkorábbi szövegeinek rendszeres kifejtése *Umásvatisz Tattvarthádhigama-szútrájában* található (*Sziddhaszéna*, VII. sz.). A három elsődleges igazságérték az „igaz”, a „hamis” és a „meghatározhatatlan”. Ezekből további négy érték

⁴⁵ Kollega, 2000, n. a.

⁴⁶ Erdei – Sári, 2003, 10'30"-12'30"

származik: „igaz és hamis”, „igaz és meghatározhatatlan”, „hamis és meghatározhatatlan”, végül „igaz, hamis és meghatározhatatlan”.⁴⁷

⁴⁷ Schmidt, 1923, n. a.

Terv és koncepció

A művészi alkotás „idejének” összetettsége, bonyolultsága és rétegezettsége a célzatosság kérdését is felveti. A fentiekben írt példák talán könnyen sarkosítják a „semmi” és „valami” értelmezhetőségeit, és ez a viszony esetleg párhuzamosítható a „hagyni” és a „tenni” fogalmakkal. Nem elhanyagolható az a kettős jelenlét, amely egy-egy művészeti végrehajtó program levezetésénél jelentkezik, a kitűzött célok tekintetében. A művészi, vagy megrendelői szándék, egy mű megszületésének és meglétének vágya behatárolhatóvá teszi a létrehozói folyamatot. Az általános kép egy nagyon következetes viszonyrendszert feltételez. Komoly tervezői átgondoltságot követel meg az, hogy valami kinek, minek, mitől, miért, mikorra, stb. legyen. Ezek a művész gyakorlati, mesterségbeli képességeit igénylik. Véget nem érő művek a befogadói, megrendelői türelmet teszik próbára. Nem szoríthatjuk háttérbe azt a tudatot, hogy elgondolkodtatóan megtermékenyítő erejük van a megteremtés periódusában felbukkanó alternatíváknak. A kérdés az, hogy az erre az időszakra eső változtatások dilemmáját hogyan kezeljük. Kockáztatható-e a kivitelezés végeredménye? A modern művészetben nem kötelező a művel történő elszámolás. A kísérletezések, amelyek magára az alkotói folyamatokra vonatkoznak, nagyobb teret nyerhetnek.

Felvetődik a véletlen jelentősége. A nehezen behatárolható eseményeket a legjobban a káosz-elmélet szemlélteti, amely a nem determinált struktúrákat járja körül. A nem lineáris dinamikai rendszerek folyamatosság helyett instabil pontsorozatot mutatnak. *Henri Poincaré* szerint egy ingának a mozgási karakterei kikövetkeztethetőek. Ha az inga fel-függesztési pontját periodikusan föl-alá mozgatjuk, akkor az inga mozgásának folytonos pályája helyett kaotikus mozgásrendszer keletkezik. Az úgynevezett „gerjesztett inga” stroboszkopikus leképezése szabálytalannak látszó adatsort hoz létre.⁴⁸ Lineáris modellek nem tudnak megmagyarázni bonyolult, nem periodikus viselkedésfajtaikat. 1961-ben *Edward N. Lorenz* meteorológus, légköri áramlásokat vizsgálva egy leállt számítógépbe visszatáplált egy adatot, lekerekítette az utolsó három tizedesjegyet. Az újra felálló áramlat-modell más végeredményt hozott. A beálló változás nagyhatású eltéréseket adott. Elvileg igenlő választ szerezhettünk arra, hogy egy pillangó szárnycsapása Brazíliában képes-e tornádót kelteni Texasban (pillangó-hatás).⁴⁹ A matematikai-fizikai elmélet tovább alakította a csillagászatra, geometriára (fraktál-dimenziók), közgazdaságra, szociológiára, bio-

⁴⁸ Biró, 2006, 13. o.

⁴⁹ Götz 1993, 487. o.

lógiaira, játék-struktúrákra vonatkozó vizsgálatokat. Hatott a művészeti alkotás-folyamat szellemi feltérképezésére. Az alkotóképességben jelentős szerepet kapó szellemi energiák zárt logika helyett paradox módon működnek, amelyek a transzcendencia és misztika felé vezethetnek. Intuitív indíttatások gyökerét *Arthur Koestler* nem a bibliai semmiből tereméssel magyarázza, hanem az ismert részekből meglepő egészek keletkezésével (*The Act of Creation*, 1964). Az ihletett kreativitás tehát újrendezés, „amely *biszociáció* útján keletkezik. Ez a biszociáció akkor jön létre, ha mind a gondolkodás, mind az értelem instabil állapotban van.”⁵⁰ Rokonság kereshető egy vicc megértése és egy probléma megoldása között. A gondolkodás rutinművelete helyett kihangsúlyozódik a szójáték, a véletlen egybeesés, a csúsztatás, a képtelenség. 2005-ben készítettem el a *Medve magnója* című munkámat [18. kép]. A szobor egy nagy, kétkazettás rádiósmagnót ábrázolt, amelyet műfenyőből, ágakból és műanyagdarabokból állítottam össze. Azt akartam elérni, hogy egy nem létező vicc kelléke legyen látható. Egy medve rádió-barkácsoló kísérlete önmagában is humoros lehet, azonban fő célom a nevetésig vezető utak nyitva tartása volt. Egy nem körvonalazott, de megalkotható vicc képletének nevetető erejében bíztam. A tudat előtti állapotok jelentősége fejeződik ki *Huszár Andrea* Tibizen című installációjában [19. kép]. „Ezt a szót Vergilius a közties gondolat megjelölésére használja. Huszár Andea számára a gondolatban élő mű egyenlő fontosságú és értékű, az anyagban megvalósulóval. A létrejött alkotások a tibizenek, a gondolatok kötőelemei.”⁵¹ *Körösenyi Tamás* *Jár az agyam* (2003) című munkáján szintén a gondolatok dimenzionáltsága kap szerepet [20. kép]. Az elvileg kaotikus vonalgubancban a szellemi tevékenység szimbolikus ívei ismétlődnek, és újabb térbeli szinten bukkannak fel. A megforgatott emlékek, ismételt idegi szintaxisok útján kapnak új helyzetet, rajzolatot. Az átalakuló, régi információk megelevenedéséhez köthetően folyamat a kriptamnédia (rejtett emlékezés). Ha egy szerző művében kidolgoz egy történeti fonalat és hirtelen más tárgyra tér át, lehetséges, hogy új ötlete támadt, de lehetséges az is, hogy véletlenül felidéz valami korábbi emléket. Amikor a változtatásról kérdezzük, nem tud felelni, és úgy érzi, valami ismeretlen dolgot alkotott. *Carl Gustav Jung* szerint a gondolatok egy része elveszíti érzelmi energiáját és a „tudati küszöb” alá kerül. Elménk, hogy ne legyen mérhetetlenül túlsúfolt, felejt, és helyet ad új benyomásoknak.⁵² A művészetben az ösztönök, sejtések, álmok területéről érkező tudatalatti hatások dadaista, szürrealista, expresszionista, stb. műveken teljesedtek ki. A nehezen defini-

⁵⁰ Érdi, 2004, n. a.

⁵¹ Edősi, 2000, 8.

⁵² Jung, 1993, 35-36. o.

áltható, változó valóság összefoglalását adta *Alfred Jarry* (A patafizikus doktor Faustroll tettei és nézetei, 1898): „A patafizika a képzeletbeli megoldások tudománya, amely a dolgok virtualitása szerint leírt tulajdonságait szimbolikusan a dolgok alapvonásainak felelteti meg.”⁵³Ezek után az abszurd, a kivételeket szabályozó törvényszerűségek a „világunkhoz járuló másik univerzum” összetevői lettek.

A létező, létrehozott, vagy látható dolgoknak megkérdőjelezése a művészeti produktumok jelentőségének problémáját is felveti. *Xenophanész* szerint a filozófiai bizonyosságot az emberek nem érhetik el, mert „mindenen ott van a látszat.”⁵⁴A *Tandori*-filmben található egy falfirka [21. kép], amely a fenti *Borges* mű soraival hozhatók kapcsolatba: „Ami eldől, az nem áll.”⁵⁵*Tandori* úgy kommentálja, hogy ez az ő mondása, ez az, amivel egyetérthet. Az általa kedvelt önkioldó értelemmel, vagy értelmetlenséggel bíró szöveg a kérdés, vagy kérdések lezárásának lehetetlenségét feltételezi. A szolipszizmus és ontológia tárgykörébe tartozhat a dolgok teremtő elképzélése, vagy megnevezése, képzeletbeli létrehozása. A dolgok eldöntése, a fentiek alapján, csak egy döntés lehet arról, ami akár nem is létezik. A képzőművészetben ez drámai lehet a művek létrehozásának értékrendjében. A kitűzött cél - a műalkotás létrehozása helyett - annak megvalósítási folyamata bizonyosabb. A taoizmusig visszavezethető út-eredmény relációban a megismerés és a dolgok értelme, valaminek a bejárása révén érhető el. *Lao Ce* a *Tao te King* (Az Út és Erény könyve) soraiban a folyamatos változás állandóságáról ír: „Az út üres,/ de működését abba sose hagyja...”⁵⁶*George Brecht* 1959-től részt vett *John Cage* kísérleti zenei kurzusán, és bekapcsolódott a fluxus mozgalomba. 1964 óta a *The Book of the Tumbler on Fire* címmel csoportosítja munkájának egy részét. Az anyag első fejezetei alkották a New York-i Gallery Fischback és a milánói Galleria Schwarzban rendezett kiállítás anyagát, 1965-ben és 1969-ben. A „könyvét” így határozta meg: „- Különböző tárgyak közti kapcsolatok. Tárgyak egymás között, tárgyak és események, partitúrák és tárgyak, tárgyak és stílusok stb. Az a kb. 50 db lapos doboz adta a kiindulási pontot, amelyekben mindenféle tárgy van: egy könyv lapjaira emlékeztetnek. A doboz után eseményeket csináltam, aztán újabb tárgyakat és így tovább. Ésszerűnek látszott az egyes sorozatokat fejezeteknek nevezni... Mindenki úgy olvassa, ahogy akarja... Tárgyakat készítettem *Raymond Queneau* Stílusgyakorlatokja iránti csodálatomból kifolyólag: a könyv bizonyos lapjait olyan tár-

⁵³ Jarry, 2006, n. a.

⁵⁴ Bánki, 1993, 357. o.

⁵⁵ Papp, 1996, 4'06''

⁵⁶ Lao Ce, 1994, n. a.

gyakkal kapcsoltam össze, amelyeknek a szöveghez nincs közük, hogy lássam, mi sül ki ebből.”⁵⁷

A dolgok meglétének vágyát, ontológiai teremtését, „előállítását” írja le *Borges* figyelemreméltó *hrön*-fikciója. Tlönben „a költött történetekben csak egyetlen cselekmény van, de minden elképzelhető változatával. A bölcseleti jellegű művekben mindig ott a tézis és az antitézis, egy-egy tan tüzetes pró és kontrája. Fogyatékosnak tartják azt a könyvet, amely nem tartalmazza önnön ellenkönyvét.” Egy tárgy több, róla alkotott elképzelés következtében egyszerre több példányban is valóságos lesz.⁵⁸ Itt szeretném említeni 2002-ben készült, *Emelő* című munkámat [22. kép]. A szerkezet a gémeskutat ellensúlyos működési elvét követi. Elvileg néhány könyvet lehet a végébe helyezni, hogy más műveket szedjünk le vele a polcra. A szellemi tartalmak szembeállíthatóságát egy fizikai rendszerre tükröztettem. (Felidéződik *Richard Dawkins* 1976-os memetikai elmélete. Szerinte a mémek az emberiségen keresztül érvényesülő információ potenciálok, a kultúra alapegységei, például szokások, tanok, viccek. Ezek az egységek evolúciós ívet megtevő, egymással küzdő replikátorok, amelyek saját túlélésükhöz használják a kommunikációt. *Dawkins* hipotézise értelmében az átalakított és átalakuló művek nem mások, mint mém-szimbiózisok, és hatalmi harcok aktuális emlékművei.)

A tárgy valóságosságára irányuló információ erejét is láthatjuk. *Borges* szerint „Az egyik állami börtön igazgatója a rabok tudomására hozta, hogy egy folyó régi medrében bizonyos sírok találhatók, és szabadságot ígért azoknak, akik valami fontos leletre bukkannak. Az ásatások előtt hónapokig fényképen mutogatták nekik, hogy mit fognak találni. Ez az első próba azt igazolta, hogy a remény és a mohóság gátlást okoz; egyheti lapátolás és csákányozás után nem került elő más *hrön*, csak egy rozsdás kerék, az is a kísérlet utáni időből származott. Titokban tartották a dolgot, azután négy iskolában ismét próbálkoztak. Háromban majdnem teljes kudarcot vallottak; a negyedikben (amelynek az igazgatója történetesen meghalt az első ásatások alatt) egy arany álarcot ástak ki - vagy állítottak elő - a tanulók, továbbá egy ősrégi kardot, két-három

⁵⁷ Lengyel - Tolvaly, 1995, 200-201. o.

⁵⁸ *Borges*, 2000, n. a.: Évszázadok és évszázadok alatt az idealizmus óhatatlanul hatással volt a valóságra. Tlön legrégebbi vidékein nem ritka az elveszett tárgyak megkettőződése. Kettő keresnek egy ceruzát; az egyikük megtalálja, de egy szót se szól róla; a másikuk egy másik, nem kevésbé valóságos, de céljainak jobban megfelelő ceruzát talál. *Hrön*-öknek hívják ezeket a másodlagos tárgyakat (*hrönir*), és - esetlenül - kissé nagyobbak, mint az eredetiek.

agyag amforát és egy király rozsdás és csonka mellszobrát, akinek mellén még nem sikerült megfejteni a feliratot.”⁵⁹A Herbert Quain munkássága a nyitott regény titkaiba enged betekintést. Az idő alternatíváinak tudomásulvételével tartja meg a művek átalakíthatóságát. Ha úgy vesszük, hogy az alkotói terv és koncepció az alkotás folyamán a múlt részévé válik, akkor idézhetjük *Borges* képzeletbeli íróját: „az esztétikum nem mondhat le a meglepetés valamilyen formájáról, emlékezetből pedig bajos meglepődni. Mosolygós őszinteséggel fájlalta a múlt könyveinek ’szolgai és makacs öröksét’.”⁶⁰

A gyakorlat és megvalósítás tapasztalatairól *Joseph Beuys* azt vallotta, hogy azok egyfajta állandó tervezői jelenlétet követelnek meg. A részlet-célok egy teljesebb, átfogóbb, állandóbb gondolkodás darabjai. Nagy jelentőséget adott a gyakorlásnak, amely nem áll távol az említett taoista felfogástól, egyfajta úton megtett folyamatos szellemi haladástól: „mindig jelen kell lennem, vagyis körkörös rálátással kell bírnom a teljes erőkonstellációra, vagyis mindig tervezőleg kell készülnöm.”*Beuys* saját tapasztalata szerint, a mű gyakran túllép a szurrogátum jellegen, a perfekció helyett a provokáció nyer később indokoltságot.⁶¹A gyakorlat és megvalósítás viszonyában *Beuys* kritikus hozzáállással érvelt: „Nagyon is látok... ideológiát abban... miszerint az egyszerű, ilyenféle reflexió nélküli csinálás talán egészségesebb, mint, mondjuk, egy dolognak a megtervezése, az ezen való gondolkodás - ellentétben az egyszerűen játékos, a benső dinamika értelmében vett önműködéssel. Mert éppen ez az ideológia létezik korunkban... az embereknek egyszerűen hagyják, csinálják, ami jól esik, mondván, minél kevésbé befolyásoljuk, ...annál több jön ki belőle, és aztán többé hozzá sem nyúlunk: ez ideológia. Vagyis föltételezzük, hogyha megannyiféle megtisztítatlan, a kreatív képességek mélyén található konstellációkból kijön valami, ami aztán valahogyan valamivé válik. Pedig ha a belső képességek valamiképp nincsenek összhangban, ha tehát a belső pszichés erőterben zavar támad, akkor nem okvetlenül jön ki valami, vagy ami kijön, esetleg merőben ösztönjellegű. És ha valamit, ami tisztán ösztönjellegű, ráadásul még ezzel a csinálók-ideológiával is körülbástyázunk, akkor ez

⁵⁹ Borges, 2000, n. a.

⁶⁰ Borges, 2000, n. a.

⁶¹ Harlan, 2001, 19-20. o.

nem egyéb, mint ideológia a kreativitás területén.”⁶² *Beuys* az alkotás létrehozását a művésszel összefüggő, de egyben rajta kívüli, érvényesítő erőkben látja: „Én sose mondok olyat, hogy ez számomra kész, hanem, ha kész, akkor azt mondom: az asztal, ő akar ilyen lenni. Soha nem mondom tehát: ezt a dolgot késznek nyilvánítom, hanem megvárom, amíg a tárgy jelentkezik és azt mondja: kész vagyok... Soha nem én döntöm el, hogy kész van-e... Azt igyekszem megvalósítani, amit az intenció kíván megvalósítani; vagyis ami előjön és előáll, és még nincs egészen kész. Annak eredek nyomába, amit a fa vagy a kő önmagától akar.”⁶³

Umberto Eco a nyitott mű értelmezése során a szerző központi, szervező részvételét emeli ki. Az einsteini mondat, miszerint Isten nem kockajátékos, kapcsolódik *Spinoza* elképzeléséhez. Az univerzum relativitása a tapasztalatok, mérések, lehetséges perspektívák végtelen változatosságát foglalja magában, azonban megjelenik objektivitása az empirikus mérések relativitását megállapító definíciók, differenciálegyenletek állandóiban. „*Spinoza* Istene, aki az einsteini metafizikában pusztán a tapasztalatot meghaladó bizalom kérdése, a mű alkotásában tényszerű valóság, a szerző rendezőtevékenységével esik egybe... A szótár, amely millió szót kínál, és amelyből szabadon rakhatunk össze verset, vagy fizikai értekezést, névtelen levelet, vagy bevásárlócédulát, nagyon is nyitott a benne lévő anyag átrendezéseire, de nem *mű*.”⁶⁴

⁶² Harlan, 2001, 18. o.

⁶³ Harlan, 2001, 39. o.

⁶⁴ Eco, 2006, 100, 102. o.

Végeredmény és forma

A forma kiemelt jelentőséggel bír a képzőművészetben. A forma alatt nemcsak az alkotói tevékenység tárgyiasult eredményét, hanem művészeti szemléletet, különböző módon megnyilvánuló alkotói magatartásokat is érthetünk. *Werner Hofmann Balzacot* idézi: „Minden: forma, az élet: forma”. A forma jelentése kitágítható művészettörténeti megfigyelésekre. Korokhoz, egyénekhez kötődve gazdag, árnyalt képet mutat, felismerhetővé téve azokat. *Hofmann* leírja hogy különböző, és változó értékelési szempontok között az összes művészeti forma átmeneti jellege nyilvánvaló lett.⁶⁵

A 2007. évi kasseli Documenta kiállításainak műveit több korszakból válogatták. Az idáig megszokott átfogó koncepciók kortárs tételei helyett más és más kultúrtörténeti emlékből merítettek. Úgy tűnik, felmentették a kurátorokat a tematikai tárgyalás keretének létrehozásától. A dialógus nem kevesebbről, mint a képzőművészetről szólt. Ebben az esetben könnyedén egymás mellé tehetők a történelem és civilizációk távoli alkotásai, láthatóvá válik a válogatás, mint korszakjelző. Egy ilyen szokatlan seregszemle a kiállítás-szervező tevékenységről és a látogatói oldalról is szól. Ezek ösztönösebb reakcióiban közelebbi képet kaphatunk arról a kísérletről, hogy több, áttekintési technika építhet valóságokat. *Roger M. Buergel* és *Ruth Noack* katalógus előszavában az alábbiakat olvashatjuk: „A Documentát, forma nélküli kiállítássá téve erősen ellentétes erők terepére jutunk... a látogatók nincsenek igazán felkészülve, hogy megbirkózzanak a radikális formátlansággal. Ezt a kihívást azonosításokkal ellensúlyozzák. De hogyan tarthatnak egyensúlyt az azonosítások és meghatározások közt? A művészet taníthatja meg nekünk. Célunk nem átfogó koncepciók megszüntetése volt, nem akartunk kiemelni geopolitikai értelmezéseket. Művészekhez köthető egyedi koncepciók maradtak. A művészet kontextusokhoz kötődik, minden munkára helyi történelme vonatkozik. Olyan platformra érkezhettek, ahol a művészet saját nyelvén kommunikál. A kiállítás ezután olyan médiummá válik, amelyet látogatói alakítanak.”⁶⁶

A kiállítás műveinek egymás mellé sorolása révén lehet, hogy nagyobb lehetőség van, a szemlélők által értelmezett és tárgyalt nyitott koncepció kibontakoztatásának.

⁶⁵ Hofman, 1974, 373. o.

⁶⁶ Buergel – Noack, 2007, 11. o.

Talán azt mondhatjuk, hogy a szabad válogatás hangulata mentén alakul valamiféle magyarázat. Mindenki rálelhet olyan kapcsolatra a művészeti térben, amely a fent említett „azonosítások” által súlypontokat hoz létre. A percepció vázát adó súlypontok összetevői lehetnek a megjelenítés, a megjelenés, tehát a forma példái. Ezek az „inkarnációs” példák pedig egy tágabb, kevésbé lineáris kontextusban olvashatók. Az emlékezetre és a gondolkodásra ható formák azonos hatású erejét, minden időszakban megtalálhatjuk. Az időszakok közti egymástól távoli és önállóan született teljesítményekben rejlő azonosságok újrendezik kultúráról, emberről szőtt ismereteinket.

A kulturális és történeti egymásra következéseinek kritikáját adja *Colin Renfrew*. Könyvében a tudományos diffuzionalista elméletek ellenpéldáit sorolja. A régészeti leletek kormeghatározásában szerepet játszó radiokarbonos vizsgálatok, kiegészülve a leletekkel azonos korú famaradványok évgyűrűinek pontosító kronológiájával, (dendrokronológia), árnyaltabb képet adnak az emberi tudás alakulásáról. Például a nagy hatású égei kultúrákhoz hasonló, de azoknál korábbi emlékek találhatóak Máltán, (Tarxien-templomok, i.e. 2200). Ezek ismeretében a kiáramlás-elmélet régészeti cáfolataiban azt közli, hogy nagy teljesítmények egymástól függetlenül is létrejöhetnek.⁶⁷ Nem lehet mindig egy szellemi erőter hatásának tekinteni más történelmi területek magas szintű ismereteit. A gondolat és a várt eredmény diktálta energiák műremek alteregókat szülhetnek. Remény van arra, hogy párhuzamos, vagy más idejű szakaszokban elért értékek is megfelelően magas szinten generálódjanak. Az emberiség gondolati lépéseinek fokozatait mindig újra lehet tárgyalni. *Jovánovics György* esszéjében és előadásában az egyik legkorábbi művészeti emlék formáit a modern szobrászattal állítja párhuzamba. Egy Galgenbergben talált ősi szobrocska, kezét felemelő, álló figurát ábrázol [23. kép]. Mintha a művészeti felfedezések értékei átugrálnának az időn.⁶⁸ *Hans Belting* szerint az avantgárd folytonos haladás követel-

⁶⁷ Renfrew, 1998, 160. o.: *Renfrew J. D. Evans* professzor munkájából idéz (*Malta*. Thames and Hudson. 1959, 133. o.): „Teljesen egyértelmű, hogy a máltai templomok és sírok helyi eredetűek voltak, és azoknak az embereknek a hitében és szokásaiban gyökereztek, akiknek vallását kifejezték, és ezekkel együtt lépésről lépésre alakultak ki. Annak a kérdése úgy tűnik szöbe sem jön, hogy ezek más kultúrák hatására jöttek létre”. *Renfrew* mással kapcsolatban is megállapítja, i. m. 225. o.: „...nem helyes, ha minőszi-mükénéi civilizációt másodlagos, a Közel-Keletről származó vagy onnan inspirált kultúrának tekintjük. Pontosan annyira ősi és eredeti görög fejlemény volt, mint a sumer civilizáció Mezopotámiában vagy az olmék civilizáció Mexikóban”.

⁶⁸ Jovánovics, 2005, 46. o.: „Ha nem kellene hinnem a ma már tökéletes kormeghatározó technikáknak, bizonyosan ezer évvel fiatalabbra saccolnám, mint a willendorfi Vénuszt és társait. Holott ez 7 ezer évvel

ménye megszűnt. A történelem utáni élet felszabadítja a művészeket, de nem vonja ki őket a művészettörténet hatálya alól, amely retrospektív szemléletet ad nekik. Az újszerűség nem a tartalomban és az eszmében rejlik, hanem az eszközök megválasztásában, új médiumok alkalmazásában.⁶⁹ *Heinrich Wölfflin* stíluskritikájában (*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1915) a formák megtermékenyítő továbbdolgozását láthatjuk. A műalkotásban koncentrálódó hatóerő és a belőle kiinduló hatások paradox egységbe olvadnak. Ezt az elméletet váltotta fel később *André Malraux* 1947-es Képzeltbeli múzeumában (*Le Musée imaginaire*) a tiszta formaminőségek összefüggése. A világművészet számos művének képkivágásaiból indult ki, hogy minden idők és népek művészetének korlátlan összlátomását hozza létre.⁷⁰ *Peter Greenaway* a *Prospero* könyveiben a digitális technológiát használta arra, hogy kollázs-szerűen motívumokat illesszen egymáshoz, vagy tetszőleges számban, szabadon változtatva alkalmazza azokat. A filmben, a száműzött varázsló huszonnégy kötetet visz magával, amely a kultúrát képviseli. A rendező egymást kommentáló festők, és építészek enciklopédiájából merít. *Greenaway*, és *Shakespeare*, valamint *Shakespeare* művének, A viharok *Prospero*-ja felbukkanó történelmi tükörképekből építenek illúziót, ami művészetet teremt.⁷¹

A művész - közhelyesen – „formába önti” művét. A végeredmény azonban inentől kezdve nem egy végleges szegmens, hanem egy bővíthető elem a kontextusban. *Hoffmann Henri Focillonra* (*A formák élete - A nyugati művészet*, 1934) hivatkozva a formák hatásainak további kiágazásait vizsgálta meg: „Mihelyt a forma önálló birodalma valamely szemlélővel találkozik, jelentéshordozó lesz. Az ember értelemkeresően és értelemadóan foglalkozik a jelenségvilággal, és (a választás aktusa során) bizonyos értelmi összefüggéseket állapít meg. Ez a választási aktus szükségszerű, mivel a formatartalmak többé-kevésbé világosan a többértelműség dimenzióját mutatják. *Focillon* is elismeri: mihelyt egy forma megjelenik, különbözőképpen érthető. Érvényes ez a természet formáira - ennek leolvasási formái a műalkotások -, ám ez érvényes magukra a műalkotásokra is. Mit tudunk kiolvasni, mit szabad kiolvasnunk belőlük? Milyen külső vagy belső tapasztalatokkal való megfeleléseket közölnek ve-

idősebb! Komolytalanul, de elgondolkodva írom fel utolsó cetlimre: 'Germaine Richier szobrása a galgenbergi Vénusz típusú szobrászat paroxizmusa.' ”

⁶⁹ Belting, 2006, 275-277. o.

⁷⁰ Belting, 2006, 227. o.

⁷¹ Belting, 2006, 278- 282. o.

lünk? Milyen mérvű evidenciafokot képviselnek mondandóik?”⁷²Az alkotói eredmény és irányultság szerves, pszichografikus értelmezésnek is helyet enged: „... a művész bizonyosságból és belső szükségyszerűségből cselekszik; az, amit megformál, szerves egész, mi több: érzéseinek hiánytalan megfelelője, közvetlen kinyilatkoztatása. Ez a javaslat feltételezi, hogy a művész képes lerövidítések vagy veszteségek, hamisítások vagy torzítások nélkül, látható vagy kézzelfogható formákra ’lefordítani’ alkotó impulzusait.”⁷³Úgy tűnik, a művész látomása és a mű létrehozása közti gyakorlat már csak formalitás. A feladat-találás és a professzió kapcsolata konfliktusmentes megítélésre talált. „A műalkotás formája már Arisztotelész szerint is létezik a művész lelkében, mielőtt az anyagba költözne. Eszerint a tervezet (az eszme) a tulajdonképpeni létező, mely azonban az anyagivá válásban nem szenved korlátozást, hanem félreérthetetlenül megnyilatkozik.”⁷⁴Maga *Arisztotelész* a szellemi erők hatásainak anyagban történő megnyilvánulását tartja művészeti folyamatnak. Az ok-okozati levezetés mellett ki kell emelnünk bölcséletének egy másik részét. Felveti azt, hogy a lehetőség is a valóságot hangsúlyozó művészi tevékenység tárgya. *Arisztotelész* okfejtése a képzeletben, vagy intuíciókban, fikcióban rejlő lehetségeségeket szinte törvénybe iktatja. A művészet valóságteremtését, párhuzamos valóság-keresését filozófiailag pozicionálja. Megemlíti a valószínűségből eredő feltételezések indokoltságát, de nem zárja ki ebből a rendszerből a véletlent, és az esetlegességet. „Összehasonlítja a történetírót a költővel, és egy olyan különbségtételt tesz, mely egész művészetfelfogására és ezzel együtt a szép fogalmának általános értelmezésére befolyással van: ’Az elmondottakból az is világos... nem az a költő feladata, hogy valóban megtörtént eseményeket mondjon el, hanem olyanokat, amelyek megtörténhetnek és lehetségesek a valószínűség vagy szükségyszerűség alapján.’ (Poétika IX). Az alapvetően új és lényeges ebben a lét egy kibővített értelmezése: az aktuális létezés mellé felveszi *Arisztotelész* a potenciális létezést, s ez utóbbit tekinti olyannak, melyet a művészetben a műalkotásnak létrehozni kell. ’A történetírót és a költőt ugyanis nem az különbözteti meg, hogy versben vagy prózában beszél-e..., hanem az, hogy az egyik megtörtént eseményeket mond el, a másik pedig olyanokat, amelyek megtörténhetnének. A költészet inkább az általánosít, a történetírás pedig az egyedit mondja... Hasonló a helyzet a festészetben is.

⁷² Hofman, 1974, 374. o.

⁷³ Hofman, 1974, 374. o.

⁷⁴ Hofman, 1974, 374. o.

Arisztotelész magának a *poiészisz* kifejezésnek ad értelmet... A *poiészisz* arisztotelészi értelme inkább a *létrehozás, alkotás, keletkezés* általános fogalmaival ragadható meg. Ez az értelmezés van összhangban Arisztotelésznek a *Metafizikában* kifejtett általános felfogásával az anyag-forma kapcsolatáról. „Minden alkotás (*poiészeisz*) vagy mesterségtől (*apo tekhnész*), vagy képességtől (*apo dünameiosz*), vagy elgondolástól (*apo dianoiasz*) van, némelyek viszont véletlen vagy esetlegesség által keletkeznek.”⁷⁵

A potenciális létezők a látszatokra is kiterjeszthetők. A képzelet nem gyökértelen, a valósághoz kötődik, és gyakran eshetőségek számbavételével alapozott. A fantázia a valóság mentén rendeződő információ, a művészet gyakorlata. *Arisztotelész*hez hasonlóan *Horatius* is összekapcsolta a költészet és képi művészet teremtői karaktereit az *Ars poetica*-ban. *Lessing* így foglalta össze az *ut pictura poesis* elvét a *Laokoón*, vagy a festészet és a költészet határaitól című értekezésében: „Aki a festészetet és a költészetet elsőnek hasonlította össze egymással, finom érzékű ember volt, egyaránt fogékony mindkét művészet hatására. Megérezte, hogy mindkettő jelen levőnek ábrázolja a távol lévő dolgokat, valóságnak a látszatot, hogy mindkettő megtéveszt, de ez a megtévesztés tetszik nekünk.”⁷⁶ A „megtévesztés” alatt szerteágazó fogalmi rendszereket érthetünk. Elég megemlíteni *Jonathan Swift* *Gulliver utazásai*, vagy *Lewis Carroll* *Alice Csodaországban* című műveit, a fikcióban, álomban keresett valóság-tükröztetések, hangsúlyozások, identitások közvetlen élményt, vagy válaszokat adnak az olvasónak. A túlzás ott szerepel a természet, ezen belül az emberi természet ábrázolásának eszköztárában. A belső lélek folyamatainak képivé válásáról szóló véleményeket, gondolatokat áttekintő *Werner Hoffmann* *Plotinosz, Runge, Novalis, Schopenhauer, Kurt Kofka, Wölfflin, Kandinszkij*, vagy *Mondrian*⁷⁷ külső

⁷⁵ Krajnik, 2000, 12-13. o.

⁷⁶ Lessing, 1999, 7. o.

⁷⁷ Hofman, 1974, 374-375. o. „Shaftesbury *Morfológiája* számol 'a lélek nemző formáival' (Plotinosz), s a természet és a művészet külső formáit a benső pusztá visszfényének jelöli. Erre építi fiziognómia-tanát Lavater: 'A külső nem egyéb, mint a benső végződése, határa - és a benső a külső közvetlen folytatása'... A romantikusok fedezik fel a természetben látás képességét. "Az egyéni léleknek összhangba kell kerülnie a világlélekkel (Novalis)... később pedig Schopenhauer hagyományozza a századvég szimbolistáira, törekvéseik legitimációjául. A XX. században az alaklélektan képviselőinél bukkan fel, valamint a velük rokon teoretikusoknál és a művészek öngazolásában. 'A benső élet dinamikus folyamatainak minden formája kifejeződik látható folyamatok rokon formáiban, amely valamely néző érzékelésének síkján zajlanak' (Kurt Kofka)... az alaklélektan képviselője arra törekszik, hogy az alaköltés elvében (Gestaltprinzip) 'objektív történést és szubjektív jelentést' (David Katz) egyesítsen. Wölfflin leszögezi: 'Minden hangulatnak megvan a maga megfelelő kifejezése... a forma nem valamiféle külső elemként kerül, erőszakkal az anyagra, hanem nem az anyagból kiindulva hat immanens akaratként; anyag és forma elválaszthatatlan.'... Kandinszkij később anyag és forma egyen-értvényéről szól... Mondrian azt jövendőli, hogy... 'végül a világkompozíció ösztörvényének megértéséhez vezetnek el.'

és belső szintézis-észrevételeinek tapasztalatán átjutva *Konrad Fiedler* álláspontjához csatlakozik. A korábbi észrevételek szerint az anyag nem önkényes hatalom, az anyag a művész alkotó szándékaihoz idomul. Intenció és realizálás összhangban áll egymással. A formában a művész csorbíthatatlanul a lényegét mondja ki. A külső és belső nyilvánvalóan pontos és közvetlen összefüggésben áll egymással. Azt lehet látni, hogy a természeti törvény, vagy az érzetek világának utánzása egybevághat a formatartalommal. Azonban *Fiedler* szerint „a forma-folyamat tapasztalatbővítést jelent... sajátossága nem az utánacsinálásban, hanem a megcsinálásban rejlik.” A formaalkotás olyan új tapasztalati tényeket közvetít az alkotó és főleg a néző számára, amelyekkel „semmi sem hozható fedésbe az addigi tapasztalatok tárából”⁷⁸ Egyik 2006-os művemem, egy autó csomagtartó maketten félkész-termékek és tárgyak úgy „rendeződnek”, hogy TAXI feliratot adnak ki. A lehetséges elrendeződések képalkotó energiáját használtam fel [24. kép]. A verbális játék hatást gyakorol a formaalkotásra. A keletkező anyagba írt megoldás viszont nem a kiindulópont illusztrációja lesz, hanem egy menthetetlenül „megfertőzött” újabb információ, gondolati, vizuális tovább áramlás. 2002-ben, egy FELHŐZETSZAKADOZÁS feliratú fóliát egy falra szerelt szivacsba úgy gyűrtem be, hogy olyan hullámok alakuljanak ki, amelyek az eredeti szöveget megváltoztatják [25. kép]. Végül a megjelenő FELHŐSZAKADÁS elentétes értelművé vált az eredeti állapothoz képest. Az installálás praktikus okai (a szivacs alsó felét egy megtervezett hullámvonalban megvágtam és abba gyűrtem be a fóliát, amelyet a szivacs rugalmassága tartott) meteorológiai asszociációkat adott (szivacs-felhőből zuhogó esőfüggöny-fólia). A művész – forma – néző kommunikációban a nyelvi felület köt össze fogalmakat és minőségeket. A kledon rendszerében a magyarázatot adó jós szerepének szenteltem a kontextus lehetséges értelmező szerepét. Kikerül a művész zseni feladatköréből az összes lehetséges magyarázat uralása. A különböző időkben mindig fellépő kontextuális helyzet ad a továbbiakban keretet a befogadásnak, amely mérhetetlen rétegezettséget ad. Mindig egy adott értelmezési helyzet aktuális igazsága kap jelentőséget (befogadóra vonatkozó jóslat, döntés), amely befogadói feltételektől függően nyer további gazdagságot. A kledon jósanak személye nem kizárólagos. Az, ami megmondja majd, hogy mi a tulajdonképpeni helyzet, nem biztos, hogy személyhez kötött, inkább egy szituációs alkalom (a jóslatkérés, percepciók akarata). A kontextus vizsgálata elvezet a *Wittgenstein* – *Kosuth* vonalig. *Wittgenstein* a tapasztalat elé helyezi a nyelvi rendszert. *Kosuth*nál a rendszer a művészeti információ struktúráját eleve meghatározva képes azt

⁷⁸ Hofman, 1974, 376. o.

jelenéssel felruházni. A nyelvi jelentés a nyelv mélystruktúrájából transzformáció útján válik láthatóvá, hallhatóvá. *Kosuth* különböző korok, társadalmak kontextusából emel ki jelentéseket.⁷⁹ Az *Egy és három szék* (1965) című műve a művészethez elválaszthatatlanul kötődő nyelv és interpretációk képe. *Paul Valéry* 1899-ben arról írt,⁸⁰ hogy a téma bizonyos határok közti gyakorlati és szellemi műveletekre redukálódik. A téma alapos vizsgálatát kell végrehajtani, hogy valóban élettelen elemek csoportjára redukálható legyen. A rendszernek az előnye, hogy megszünteti a nyelv által okozott zavart. A szavak helyére azok kapcsolati jelentősége kerül. Ez az absztrakció a képzőművészetben is megjelent. *Maurice Denis* a festészetről azt mondta, hogy az „mielőtt harci mén, női akt, vagy valami történet lenne, alapvetően színek egyfajta rendszere, egy lapos felületen.”⁸¹

Charles Baudelaire kijelentése a „Most mi a költő, ha nem tolmács, megfejtő?”⁸² az alkotó által tett definíciókra utalhat, de kifejezheti a mű létrehozójának „passzív” jelentőségét is. A művész megelőző találatokat érhet el az értelmezési szerteágazottságban, amelyben elindíthatja a nézői percepciót. A nézőben létező képzet meglétére vonatkoztatja elméletét *Konrad Fiedler*.⁸³ *Hildebrand* formatanulmányát⁸⁴ interpretáló írása nyomán–, megállapítja, hogy a szobrász és a festő tevékenységében a természeti jelenséggel egy képi jelenséget állít szembe, s e képi jelenséget a mi emberi képzettségünkhöz szabja hozzá, majd a természeti jelenséget ennek megfelelően alakítja át. Lehet a művész individuális játéktere bármilyen nagy, a műalkotásnak mégis plasztikai képzetünk törvényszerű képét kell ábrázolnia, és csak ebben bírhat tiszta, általános, és művészi jelentéssel.⁸⁵

⁷⁹ Keserü, 1993, 10-11. o.

⁸⁰ Jaffé, 1965, 137. o. Jaffé jegyzetében: André Gide – Paul Valéry (1955): *Correspondence 1890-1942*, Gallimard, Paris, 355-356.

⁸¹ Jaffé, 1965, 139. o. Jaffé jegyzetében: Maurice Denis (1912): *Théories 1890-1910*, Paris, 1. o.

⁸² Jaffé, 1965, 139. o. Jaffé jegyzetében: Jacques Crepet (1925, szerk.): *L'Art Romantique*, Paris, 18. o.

⁸³ Fiedler, 1971, 2. kötet, 519. o.

⁸⁴ *A forma problémája a képzőművészetben*, Modern Könyvtár 15. Politzer Zsigmond és fia Könyvkereskedése, Budapest, 1910)

⁸⁵ Bogdanov, 2004, n. a.

A néző helyzete

Marcel Duchamp szerint a néző teremti meg a mű kapcsolatát a külvilággal, esztétikai mérleget állít, alkotói folyamathoz felismeréssel, értékeléssel, értelmezéssel járul hozzá, amikor felismeri az abban rejlő változások folyamatát. A néző „társalkotó”,⁸⁶ amely mögött önkéntelen szellemi indukciót sejtethetjük. Áttekintésem alappéldájában a kledont halló néző az információ kódjának megfejtését keresi. A megfejtő jós azonban a magyarázatul szolgáló külső interpretációs rendszernek tekinthető, aki, vagy ami így is, úgy is beilleszti valahová az új ismeretet. A művész tisztában lehet azzal, hogy kledont mondhat, de nem láthatja át, hogy ki, mikor és mit vezet le megnyilvánulásából. Közléseinek többletjelentéssel bíró szerepe intuitív attitűdjét erősíti, és olyan magatartást indukálhat, amelyben elférnek az egymás mellett haladó, vagy összeegyeztethetetlen elképzelések. A döntés előtti kreatív mezőben megtett munkájára koncentrálnak, és a végső elhelyezést, vagy befejezést egy rajta kívüli rendszerre bízza. A rendszer szereplőinek egymásra hatását, vagy egymásra utaltságát, tranzakcióit nem lehet figyelmen kívül hagyni. A mű áramlásába bekapcsolódó néző ráhangolódásában *Antoni Tàpies* szerint „a részvétel fontos, amikor a szemlélő magáévá tudja tenni a szerző elgondolásait, érzéseit, vele összhangban tud élni, átfogó folyamat, érzelmi reagálás.”⁸⁷ *Umberto Eco Leonard Meyer* (Emotion and Meaning in Music, Chicago, 1959) elméletét veszi alapul ennek vizsgálatában. A mindenkori művészetben fellépő szándékos befejezetlenség a félbeszakadt tapasztalat igényét teremti. Az ebből következő frusztrált várakozás révén a befejezésre törekvő hajlamot mozgósítja. A *gestalt-elméleten* belül, amikor a formatörvények, a jelentőségteljesség, a *jó vonal*, a szomszédosság, az egyenlőség stb. törvényei a hallgatóban megteremti az igényt, „...hogya folyamat szimmetriában végződjön és a lehető *legjobb* módon szerveződjön, azokkal a modellekkel összhangban, amelyeket az alaklélektan a dolgokra és a pszichikai struktúrákra egyaránt érvényesnek tart. Minthogy az érzelmek a szabályszerűség leblokkolásából születnek, a keletkező válságban a jó formára való törekvés és a korábbi formatapasztalatok emléke teremti meg *elvárásainkat*: a megoldás előrejelzéseit, a forma prefigurációit, amelyekben a gátolt törekvés megoldódik.” Megjelenik a várakozás öröme, amíg a gátlás tart, „s minél váratlanabb aztán a megoldás, annál erősebb a bekövetkeztén érzett öröm. Az öröm a válságból adódik, „ha a formatörvények a zenei megértés alapjául szolgálnak is, a darab egészét csupán akkor uralják, ha alakulásakor folytonosan megsértik őket.” A

⁸⁶ Trier, n. a., 389. o.

⁸⁷ Trier, n. a., 398. o.

hallgató várakozása az evidens helyett, „a szokatlan kimenetelre, a szabálysértésekre való várakozás, amelyek teljesebbé és bensőségesebbé teszik a folyamat végeredményét.”⁸⁸

Hasonló attitűd körvonalazódik *Peter Weibel* „nyitott mű” koncepciójában. „A művész és befogadó megváltozott státusának köszönhetően, amelynek lényege, hogy a befogadó a mű társalkotójaként van jelen, a műfogalom is megváltozott. A mű átmenetivé, folyamat-szerűvé, illékonyá, variálhatóvá vált... *Weibel* tagadja a piac logikáját. Prototípusokat, modelleket hoz létre. Művészete egy olyan alkotói sémát generál, amely egy másikon keresztül megváltoztatható, variálható... A médium nemcsak a valóság leképezése, hanem annak része, ily módon konstrukciója is egyben. Mindez a befogadóra is érvényes. Valóságos szemlélőként a képen, a médiumon kívül van, ugyanakkor a videóinstallációkon és digitális environmenteken, a médiumon belüli képként van jelen. Az ábrázolás reális eleme. Mivel a befogadó részben az általa megfigyelt képben, médiumban van, a médiumok nyitottak, mégpedig olyan nyitott rendszerek, amelyek készen állnak a befogadó beavatkozására is.”⁸⁹

Allan Kaprow a happeninggel kapcsolatban említi: „nem szükségszerű, hogy a művész legyen egyedül felelős a mű alkotásáért. Dönthet úgy, hogy egy alkalmas időszakban csak ő változtathat meg egy részt, de fontosnak tarthatja azt is, hogy a természet vagy más művészek, ki-ki saját háttérével és ízlésével, részt vehet a változtatásban.”⁹⁰

John Chamberlain szerint nem az alkotó privilégiuma a műről való döntés. „Művésznek lenni kezdeményező tevékenység. Nem fogom megkövetelni, hogy másvalaki is jónak tartsa ezt a munkát, illetve tetszést, vagy nemtetszést nyilvánítson iránta. A nézőnek joga van azt mondani, hogy a dolog nem működik.”⁹¹ *Adam David Christian* pedig ezt vallja: „időt kell szakítani a dolgok elfogadására, átélés nélkül a néző kívülmarad, nem lát semmit.”⁹² *Jeff Koons* elcsábítja a szemlélőt. A felpolirozott XIV. Lajos [26. kép] hamis fényűzésével a despotizmusnak azt a végletét szimbolizálja, amikor a művész fennhatósága alól kikerül a művészet, és elveszti az ellenőrzést felette. A művészet, birodalmi irányítás alá kerülve, az uralkodói egyéniségre reflektál, és dekoratív szerepet kap. Továbbá, ha a

⁸⁸ Eco, 2006, 183. o.

⁸⁹ Weibel, 2005, n. a.

⁹⁰ Kaprow, 1996, n. a.

⁹¹ Trier, n. a., 397. o.

⁹² Trier, n. a., 396. o.

művészet a tömegeké lesz, akkor a tömeg-tudatot fejezi ki, és szintén dekoratívvá válik.⁹³XIV. Lajos portréját, a korábban nem létező rozsdamentes acél, az újkori tömegkultúra platformján érvényesíti újra.⁹⁴

Vannak olyan művek, amelyek alkalmasak lehetnek a befogadói élmény kirajzolására. Nem tesznek egyebet, mint hasonló jeleket sorolnak egymás mellé. Tudományos karakterrel gyűjtenek össze olyan motívumokat, amelyek között az eltérés elvileg csekély. A néző saját befogadói folyamataira művészi rendszerezéseken keresztül találhat. A képi rendezettségéből, ismétlődésekből, metafizikai halmazokból álló nyugalom a szemlélődést aktivizálja. Azt a gondolkodást helyezi előtérbe, amely legfőképp arra irányul, hogy letapogassa az azonos indíttatású jelenségek többféle értelmezését (kledon). Ha az azonos jelenségek más és más szituációba kerülnek, vagy más és más szituációk azonosságokat hoznak létre, akkor egy leszűkített, de nagyon tanulságos vizsgálódási terepet nyerünk. *Erdély Miklós* szerint „az alkotó legközvetlenebbül akkor világíthat rá gondolatmenetére, ha a határozott irányító szándék helyett, hajlik az érzelemmentes bemutatásra, például kompilál.”⁹⁵ A válogatottságban és összeillesztésben a valóság megtekintésének új oldalát láthatjuk, a szándékok párhuzamosságát, és a köztük lévő kisebb eltérések végtelenségét. Ilyen „elágazásokat” mutat meg például *Bernd* és *Hilla Becher* bányaliftek, homlokzatok, favázak házak fotóin [27. kép]. *Candida Höfer* fotósorozatán *Rodin* Calais-i polgárok bronzszobrai láthatjuk a világ különböző pontjain [28. kép]. *Timm Ulrichs* a budapesti utcákon kikészített parkolóhely-leválasztások tárgyi eredményeit mutatta be.

Piotr Kowalski láttatni akarja, hogyan készíti a művet, elmagyarázza a technikát, és hány döntés kellett, hogy végrehajtsa a dolgokat. A döntések megértéséhez, korlátozta azok számát. Készítő és néző közötti különbség felszámolása érdekében egy minél általánosabb nyelvet választott – a technika nyelvét.⁹⁶ Ezzel a tettel olyan adalékot kap a befogadó, amelyek korábban a műhelyek titka volt, és a nyitottság a nézői értékelésbe bevonja az alkotásmechanizmus esztétikáját. *Richard Serra* a műalkotás technológiai folyamatait nem rejtette el. A szobrászat eszményítését megfosztotta személyes, mitologikus jellegétől. „A munkák távol állnak a mester fiktív birodalmától”. Egyfajta „szembetűnőség” lesz

⁹³ Ottmann, 1986, n. a.

⁹⁴ Trier, 398. o.

⁹⁵ Erdély, 1995, n. a.

⁹⁶ Trier, 396. o.

része a tartalomnak. A munkák nem ezoterikus önmagukra-hivatkozások.⁹⁷ A művek nyilvánosan alakulhatnak, kelhetnek életre. A felhasznált anyag tulajdonságaiból, azok kiaknázásából, vagy művészeti eszközök karaktereinek, opcióinak feltérképezéséből táplálkozhatnak. *Beke László* az 1960-as évek művészetének szobrászatával kapcsolatban leírta, hogy a művészek „valamilyen anyaggal próbáltak meg elmélyülten foglalkozni s munka közben alakultak ki valóban művészi problémáik... Bocz Gyula elhatározta, hogy 'megfaragja a hegyet' Villányban. A heroikus küzdelem eredménytelen maradt, művét nem fejezte be.”⁹⁸ *Roman Signer* gyakran a robbanásokban, áramlásokban rejlő fizikai következményekkel dolgozik [29. kép]. Nyitott, és ötletes tételkidolgozások több érzékelési folyamat bevonásával hatnak. A művészek a felhasználható fizikai és vizuális lehetőségeket járják körbe, illetve azok tehetetlenségét. A materiális, technikai alkotóelemek a befogadói reakciók, és a művészeti eszközök kapcsolatának közös kísérleti terepére vezetnek minket. *Peter Fischli* és *David Weiss* *Der Lauf der Dinge* filmjén az egymásrautaltságok és kölcsönhatások következményeinek erejét láthatjuk [30. kép]. *John Wood* és *Paul Harrison* videói is „önmaguktól alakuló” esztétikát és humort közvetítenek [31. kép]. A néző szemében képpé összeálló matematikai következetességet használta ki *Türk Péter* *Osz-tályátlag* című műve. Egy iskola tanulóportréinak egyformán felosztott darabkáit egy nagyobb arccá vonta egybe, a kisebb arcképek egyforma beosztásból származó részeit a rájuk vonatkozó nagyobb helyre történő beillesztéssel [32. kép]. *Erwin Wurm* művei (*One Minute Sculptures*, 1997) [33. kép] „cselekvési formák” (*Peter Weibel*), „melyekben a szobor meghatározó alapfogalmait – térfogat, gravitáció, térbeliség – dekonstruálja. Olyan szituációkat mutat be, amelyekben az egyensúlyi helyzet csak néhány pillanatra jöhet létre.”⁹⁹ *Pablo Picasso* *Babuinja* nem rejti el a kompiláció tárgyait, felismerhetően hagyja az összetevőket [34. kép]. *Gorges Méliès* az 1900-as évek fordulóján feltalált filmtrükkjei köré szervezte népszerű témáit [35. kép]. *Ladislav Galeta* kísérleti műveiben, filmes eszközeiben (pl. tükröztetések), a technikai lehetőségekben rejlő ábrázolásokat vizsgálja (*Média-játék I*, 1979) [36. kép].

Az eredetiségnek, szuverenitásának, vagy a témaközpontúságnak konkurense, a korábban csendre intett körülményábrázolás, ma már természetes. Gyakran egész estés filmek készülnek filmek készülésétől. Ezek tanulságai, szatellit-információi hozzá hozzáadódnak a

⁹⁷ Trier, 394. o.

⁹⁸ Beke, 1991, 26. o.

⁹⁹ Hegyi, 2002, n. a.

klasszikus katarzis-élményhez. Egy DVD kiadványon megjelentetik a rendezői változatot, kihagyott részeket, bakikat, forgatási történeteket. Egy *Jackie Chan* film nincs anélkül, hogy ne tudjuk összeszámolni, hányszor törte össze magát igazából. Láthatjuk azt is, hogy a gonosz, akivel verekedett, gyorsan kilépve gyilkoló szerepéből, megmenti a színészt egy véletlen lezuhanástól. Az *Egy bogár élete* című rajzfilm (rendezők: *John Lasseter, Andrew Stanton*, 1998) végén, a stáblista legördülése alatt filmes ál-bakikat készítettek az animátorok. Ez egy utolsó részletig, aprólékosan megtervezett számítógépes rajzfilmen kedves nonszensz. A főszereplő hangya (*Fürge*) egy nagy ugrás előtt felkiált: „A végtenbe, és tovább!” Ez *Buzz Lightyear*, egy korábbi Pixar Stúdió által készített rajzfilm (*Toy Story*, rendezte: *John Lasseter*, 1995) szereplőjének csatakiáltása volt. A hangya, kiszólása után bocsánatot kér: „Bocs fiúk, nem tudtam kihagyni.” A bocsánatkérés az őt filmező stábnak (szintén rajzfilm-bogaraknak) szól. Ez az újabb nonszensz a hiperfikciós jelenet éltető eleme. Ez az utóbbi tett a mű és néző közt kialakult valóságot visszavezeti a nézőt saját valóságába, de immár nem a filmdokumentum, hanem a fikció segítségével.

A kledon és a művész

A művész saját tapasztalatai és belső indíttatásai alapján hozza szemléletének törvényeit. Danto szerint a „mű és értelmezés együtt jön létre az esztétikai tudatban.” Az értelmezés elválaszthatatlan a művésztől. Az értelmezés helyessége és a műalkotás állandósága egyáltalán nem relatív.¹⁰⁰ Azonban egy eredeti művész-interpretáció elveszhet. Megléte esetén is a későbbi, „idegen” olvasatok feltartóztathatatlanok, ezek szükségszerűen keltik életre korszakos jelleggel a műveket. Umberto Eco a nyugati esztétikának tulajdonítja azt, hogy a mű személyes alkotást jelent, „amely különböző befogadásokon át is megtartja organizmusjellegét, és bárhogyan értelmezzük, vagy terjesszük ki, megmutatja azt az egyéni ujjlenyomatot, amelynek jóvoltából fennáll, érvényben van és kommunikál.”¹⁰¹ A szerző egyéniségének visszakövetkeztethetősége, felismerhetősége a műbe ágyazott. Egy alkotás megőrzi a szerző szellemi uralmát, de a nézőknek, befogadóknak szánva „befejezendővé” válik. Az alkotó művét felkínálja. Nem tudja biztosan, hogyan használják fel, de azt igen, hogy a „befejezett mű továbbra is az ő műve és nem más, hogy az interpretatív dialógus végén is egy olyan forma valósul meg, amely akkor is az ő formája, ha más szervezi meg előreláthatatlan módon (hiszen ő – lényegében már racionálisan szervezett, orientált – lehetőségeket javasolt, amelyekben megvolt a fejlődés szerves igénye).”¹⁰²

Művészi döntésen, szellemi bábáskodáson, és a művészen kívüli erők generálódását kell látnunk *Raymond Duchamp-Villon* (1876-1918) *Variations de la connaissance pendant le travail d'art* (A tudat változásai a művészi munka folyamán) c. művében: „A megvalósításra váró mű bizonyos fokig köztér (lieu commun), a külvilág és az én kölcsönös áthatása. Már nem lehet csupán tárgy, és nem lehet többé egyedül az én, hanem (új) alkotásnak kell lennie...” A szubjektív és az objektív egybeolvadása: création. A művészi Én hatótérén kívüli erők közreműködése nyer meghatározást. Az alkotás organikus növekedési folyamat, létállapotot fejez ki, sui generis. *Duchamp Villon* szerint a művésznek föl kell adnia saját énjét, így jöhet létre valami új.¹⁰³

A művészeti döntés, előrelátás mellett egy másik organizációs gyakorlatot is megfigyelhetünk. Az alkotói gyakorlat programszerű, eleve eltervezett eseményein túl más formáló

¹⁰⁰ Danto, 1997, 59. o.

¹⁰¹ Eco, 2006, 102. o.

¹⁰² Eco, 2006, 101. o.

¹⁰³ Trier, n. a., 399. o.

erőket is meg lehet nevezni. *Robert Morris* a munkatársait nem avatta be teljesen abba, hogy mit akar, információt várt tőlük, hagyta, hogy tanácsokat adjanak, hogyan boldoguljon a helyzettel.¹⁰⁴ *Reg Butler* az alkotói folyamatban látta egy mű lényegét. A menet közben érvényesülő hatásokra koncentrált. „Azért csinállok plasztikát, hogy rájöjjek, hogy milyen plasztikát fogok csinálni. Inkább arra használom az időmet, hogy olyan plasztika után nézzek, amelyik 'rendben' van, mintsem hogy szabályokat állítsak föl, és ezzel korlátozzam a jövőmet.”¹⁰⁵ *Michelangelo Pistoletto* kommentárjában továbbmegy. Eleve a művészen átlépő gyakorlattal él. Radikalitásában az olvasat és az alkotó szétválasztására igyekszik: „Minden, amit csinállok, szabadulás tőlem, nem pedig olyan konstrukció, amely engem akarna kifejezni. Mindennek az a rendeltetése, hogy a maga útját járja, anélkül, hogy engem magával hurcolna.”¹⁰⁶ Ez talán annak a determináltságnak hátrahagyási vágyát tükrözi, amelyet *Kubler* így állapított meg: „a művész nem alkothat pusztán a maga akarata szerint: helyzetét szigorúan megköti a múlt eseményeinek láncolata. A lánc számára láthatatlan vis a tergo, a mögötte lévő múltbeli események hatóereje.”¹⁰⁷

Egy alkotó tudatában lehet annak, hogy több lehetséges variáció döntnöke. Számol a recipiens oldallal, nem tudja tökéletesen megmondani mi lesz tetteinek hatása. Feltételezhetjük, hogy van egyfajta kledon-önismeret. Ez az ismeret azt erősíti benne, hogy közlései eleve többrétegűeknek születnek. A művésznek szüksége van a nézői befogadások információira. Ezeket összevetheti saját prediktumaival, ihletettségeről szóló vizsgálatában további gondolati, kapcsolódási pontokat találhat.

Borges feljebb idézett – Az elágazó ösvények kertje című – írásában nemcsak egy mű „nyithatóságát” láthatjuk meg. *Csui Pen*, a novellában idézett híres labirintus művésze. Ő egy összekötő több, más irányú tudás közt. Leszármazottja, a gyilkossá váló kém, kezdetben több lehetőség birtokosa. *Stephen Albert* vendége, a megérkező üldözőinek szorításában lelövi a házigazdát. Így adja tudtára a németeknek az angol város nevét (*Albert*), amelyet bombázni kell, és ugyanakkor teremt egy „másik” gonosztettet az őt üldöző ügynökök szemében. Tudatában van annak, hogy kledont „mond”. Az újságokban megjelentett cikkek arról szólnak, hogy egy *Yu Csun* nevű ismeretlen meggyilkolta *Stephen Alber-*

¹⁰⁴ Trier, n. a., 393. o.

¹⁰⁵ Trier, n. a., 402. o.

¹⁰⁶ Trier, n. a., 406.

¹⁰⁷ Kubler, 1992, 195. o.

ret. Az üzenet megfejtői levonják a következtetést.¹⁰⁸ A kledon három szereplőjének új kapcsolatát láthatjuk. A kém tudatosan dolgozik a kledonnal, ő az, aki előrevetíti a dolgok későbbi megfejtését. Abban bízunk, hogy valamire érvényesíthető kledont közöl. Annak önkéntelen szállítói az angolok, akik elfogják a kémet, és személyében lényegtelen megoldást találnak kérdéseikre, továbbá a kledont (információt) tálcán kínálják a németeknek. A jós, a német felderítés, aki a háttérben marad, és jövőre vonatkozó következtetéseket levonja önmaga számára.

Megnézhetünk egy másik variációt. A kledon mondói az angolok, akik az információnak csak az elsődleges jelentését ismerik, és sajtójukban gyanútlanul közlik az áldozat nevét. A németek (nézők) megkapják az angol sajtóban közölt elsődleges információt. Megfejtik, de a jós (a megfejtés) maga az angliai kém, aki megelőzte a titok feloldását azzal, hogy ő indította el a közlést, és több idősík relációjában sejtette meg a történéseket. Persze a kémtörténetek eleve tartalmazzak tudat-, érték-, és érdekhasadásokat.

A művészi magatartás műközpontúságát, azt az igényt, hogy valami létrejöjjön, körbeveszi egyféle megelőző tudás, amelynek birtokában át lehet tekinteni szerteágazásokon, vagy kezelni lehet azokat. Egy tudatosan épülő életmű szerkezetében bizonytalanságot kelthet az ideológiai lecsatolhatóság. Zavart okozhat például egy bemutatott mű kiemeltségének visszavonása, amikor gondolat-, vagy tett-párhuzamok jelennek meg egy olyan kiállítási helyzetben, ahol megszokottan egy főművet várnánk. *Szabó Ádám* videóin a kövek alakításának fázisaiból merítő munkák köztes „végeredményei” is láthatóak. A visszafaragás témáját körbejáró Felesleg esetében [37. kép] *Michelangelo* Mózesének műkö fejreplikáját véste át egy sziklatömbbé. A videón a munkafolyamat fázisai fordított sorrendben „bővítik” vissza az eredeti állapotot. A videó végén a kész portré látható. A videóval párhuzamosan *Szabó* a „kezdetnek” álcázott sziklát is kiállítja, amelynek következtében viharos időzavarba kerülünk. Egy másik munkájában pedig magát a kiállított bizonyítékot teszi meg egy áltudományos videó szenzációjának. A Vörös Sün (Red Hedgehog) eredetileg egy földi vörösmárvány kődarab, amelyet úgy maratott savval, hogy rajta előzőleg számos kis helyet kitakart. A maratási fázisokként egyre kisebbé váló kővön, egyre jobban kiemelkedtek a savtól megvédett oszlopocskák. A hozzá készített videón – a fázisok fordított időrendjének játékból kifolyólag – egy növekedési tulajdonságo-

¹⁰⁸ Borges, 1988, 353. o.

kat mutató, Marsról származó lelet körüli tudományos vita bontakozott ki. Ez *Szabó Ádám* áldokumentumfilm rendezése volt. Szakértőknek álcázott barátai nyilatkoztak a laborkörülmények között, mindentől elzárt kő tüskés növekedésének lehetséges okairól. A videón látható volt a kő „terjeszkedése”. A filmvetítés mellet egy profi, hermetikusan vitrinbe zárva, ott volt a Vörös Sün is „személyesen”. Azonban ez nem volt más, mint az egyre kisebbé maradt kő utolsó fázisa, amely az áldokumentumfilm szerint, még ismeretlen anyagcseréjű, biológiai növekedésben van. *Szabó Ádám* ezeken felül még egy tudati sikot vetít fel munkái kiállításakor. Nemcsak a „demonstrációs” köveket rakja a művek mellé, hanem leleplezve titkait, a videókhoz készített fázisfotók stúdiós körülményeinek dokumentumképeit is. *Lois Renner* fotóin változó berendezésű műtermet láthatunk. Ez az enteriőr egy kisléptékű makett-, vagy díszletdoboz belső. Ha jobban szemügyre vesszük egy munkáját (pl. Barberini Faun 3000) [38. kép], akkor a bennünk kialakuló rendszer megbicsaklik. Eredeti tárgyak (konnektor, számítógép monitor, porcelánszobrocska), valós lépéseikben olvadnak bele a makettvilágba. Ő is szívesen bemutatja eredetiben, vagy fotón, a makettet magát, ahol a „bűvésztükk” elárulása, nem csorbítja a valóság-szinterek konfrontációit. Egy új esztétikába lépünk, melyben a világ „igazából egy találmány: egy színpadi darab, nagy magánjelenet.”¹⁰⁹ *Katasztrófák*, vagy híressé vált fotók képeit ismétli meg *Szabó Dezső*. Gondosan elkészített makettjei olyan általa újrafényképezett beállításokhoz adnak látványokat, amelyeken a generált valóság szinte összetéveszthető a megtörtént eseményekkel (Black box-sorozat). Meghatározása szerint a kollektív emlékezettel játszik.¹¹⁰ *Szabó Dezső* alkalmakként olyan képeket is elhelyez a főmű mellett, amelyeken önmaga, és a műtermi helyzet is látható. Nem mond le az eredetinek szánt képesség és a képiséget alakító tényezők relációjáról. Kis Varsó művészcsoporthoz Nefretiti teste című művének filmes jelenete azt ábrázolja, amikor a világ leghíresebb mellszobrát vitrinéből kivesszik és egy időre a művészcsoporthoz, a büszkéhez készített bronz test-szoborba helyezik. A film együtt került bemutatásra a kiállított bronz korpusszal. A művészekkel folytatott beszélgetésem alatt egyszer kifejtették, hogy a bronz szobrot fontosabbnak tartják nagy horderejű akciójuk önállóan is erőteljes filmjénél. A személyes vonatkozású alkotás egy jelentőségteljes pillanat rekvizituma lett. „Emlékező” tárgyat hoztak létre. A történet folytatása, azonban a rekvizitum utóélete lehet. Szellemtörténeti jelentősége kiemelt érinthetlenségére, de előfordulhat, hogy lesz valaki, aki kontraakciót készít művekre.

¹⁰⁹ Lux, 2001, n. a.

¹¹⁰ Lux, 2001, n. a.

Módosulatok

Joseph Beuys Duchamp „Szökőkút”-járól mondta: „*Duchamp* megmutatta, hogy ha ebbe a mesterséges térbe... beviszek valamit, ami az életből származik, akkor abból művészet lesz, akkor az átalakul. *Duchamp* bebizonyította, hogy a művészi élet olyan, mesterséges dolog, amely voltaképpen nincs összefüggésben az emberi tevékenységgel egészében, hanem csak elszigeteltségében és az elszigetelés révén működik... És ez utólag kulturális megrázkódtatásként hatott az emberekre. És ennek stilsztikai következményei lettek, amely még a jelenben is érvényesek. De sajnos csak stilsztikailag. És miért? Mert *Duchamp* elmulasztotta levonni a következtetéseket a cselekedetéből.”¹¹¹ *Danto* ezt megteszi: „mind a mai napig egy piszoárt szemlélünk – a címek hatalma ezen nem változtat. A művészetfogalom itt úgy működik, mint egy kígyó, amely túl nagy falatot kapott be, se lenyelni, se kiköpni nem tudja – a művészet ellenállása saját filozófiájában.”¹¹² *Danto* szerint, amikor *Duchamp* a művét kútként határozza meg, nem osztályoz, hanem értelmez. (Nem a falikutak, szökőkutak osztályába sorolja). „Művészi azonosítás – az azonosságot kimondó kopula konzisztens az azonosítás szó szerinti hamisságával. Művészileg igaz, szó szerint azonban hamis, ha azt mondjuk egy darab márványról, hogy az szent Nicodemus, vagy egy fiatal énekesnőről azt, hogy ő a szereleméhes ifjú Cherubino. A Campbell leveskonzerv azonban valóban egy leveskonzerv. Az értelmezések művészi azonosításból táplálkoznak, s ez utóbbiak határozzák meg, hogy a mű mely részei és jellemzői tartoznak hozzá ahhoz a műalkotáshoz, amellyé az értelmezés a tárgyat teszi.”¹¹³

Pernecky Géza *Picasso* művészetének elemzésekor fedezi fel az értelmezések lényegét. „*Picasso* a tárgyi világot a formák, anyagok és színek talányos játékává költötte át, az emberi alakokat bálványyszerű ősfomákká vagy – később – egyetemes komédia szereplőivé stilizálta... *Picasso* állandó behelyettesítésekkel dolgozott, az elhallgatás, a célzás és a rejtőzködés bonyolult játékait találta ki. Az eredmény ennek megfelelően sokrétű: a sokkírozóan durva köntös mögött az egész múlt és az egész jelen ott rejlik.”¹¹⁴ A valóságot ismereteinknél kiterjedtem formában ragadta meg. A szokásostól eltérő, nyitottabb művészi magatartások jelenthetik a remekművek alapjait. „Bár igaz, hogy az allegóriák és a metaforák irányába kitérő rejtőzködő technika a klasszikus századokban annyira ismert

¹¹¹ Trier, n. a., 408. o.

¹¹² *Danto*, 1997, 48. o.

¹¹³ *Danto*, 1997, 55. o.

¹¹⁴ *Pernecky*, 1989, 18. o.

volt, hogy az allegóriák nem elrejtették, hanem inkább nyilvánvalóvá tették a művész mondanivalóját, mégis az igazán nagy mesterek gyakran nem a közérthetőség, hanem az univerzális és az egyéni különleges esetei felé tolták el az allegorikus ábrázolásmódot. Az így festett képek aztán annyira komplexszé váltak, hogy eredeti allegóriájuk többnyire el is halványult, és ami maradt, azt úgy szoktuk nevezni: remekmű.”¹¹⁵A változtatásban, változásokban rejlő lényegi aspektus megmutatkozását *Perneczky Rembrandt* Nevető önarckép című festményén mutatja be. A kép röntgenes vizsgálatokor derült ki, hogy *Rembrandt* először a festmény kezdeti állapotában, ecsetét felemelve, festőállvány előtt állva ábrázolta önmagát. Az öregkori portré *Zeuxis* festő halálának parabolájával hozható párhuzamba. *Zeuxis* egy öregasszonyt festett, majd a kép olyan nevetést váltott ki belőle, hogy abba halt bele. „Ma már lehetetlen reprodukálni, milyen indítékok vezették az idős mestert arra, hogy a *Zeuxis*-történetet a kép sötét háttérébe nyomja vissza, s helyette megelégedjen azzal, ami 'menet közben' olyan jól sikerült, a furcsa, viszolyogtató vigyorral. Egy azonban biztos: a didaktikusan nyílt párhuzam úgy eltűnt, hogy csak évszázadok múltán sikerült a nyomára bukkanni. Ezzel azonban semmit sem veszítettünk, sőt inkább nyertünk... vajon a művészettörténet rendkívüli, a 'művészetén túl' megszületett teljesítményei nem az eufémiával rokon átstilizálás hasonló esetei? Ilyenkor ugyanis tulajdonképpen nem egy allegória, de nem is egy műfaj kerül felhallgatásra', hanem az esztétikai természetű elkötelezettségét titkolja el, vagy felejt el a művész. Ami aztán marad, az a banálisnak és a megdöbbenően emberinek kivételes szintézise. Érezzük, mennyire közel kerültünk megint a picassói szférák rejtélyeihez. Ezen az úton azonban azért nem mehetünk tovább, mert a 'fölcserelés' itt már általános filozófiai és világnézeti problémákat vet fel. Szabad-e egyáltalán a művésznek olyan messzire elmennie, hogy egy jó ügy szolgálatában magát a művészetet, annak mesterségbeli és etikai tradícióit 'cseréli el'?”¹¹⁶

Picasso behelyettesítései átmossák a konkrétumok határait. A definíciók újjászervezhetőségének jogával élt. A tudomány és tudományos módszerek kritikai vizsgálatában *Paul Feyerabend* leírja, hogy a tudomány nem ismer „meztelen tényeket”. A tények már mind bizonyos módon látjuk, ezért eszmei természetűek. A tudomány története ezért bonyolult, kaotikus, tévedésektől hemzseggő és mulatságos, akárcsak a benne szereplő eszmék, vagy azok, akik kitalálták őket.¹¹⁷ *Feyerabend* kifejti, hogy az emberi mivolt egybeesik a szabályok betartásával, és a társadalom „a nonkonformistákat a szabálynélküliség senkiföldjére

¹¹⁵ Perneczky, 1989, 22. o.

¹¹⁶ Perneczky, 1989, 23. o.

¹¹⁷ Feyerabend, 2002, 40. o.

számúzi, és ezzel megfosztja őket eszüktől és emberségüktől”¹¹⁸ A konformizmusban a tudományra vonatkozó veszélyt észleli. Az intézmények, amelyek otthont nyújtanak a tudósoknak, nem a „degenerálódó” (kledonná alakuló) programokat támogatják. „A tudósok, akiknek éppúgy szükségük van érzelmi és pénzügyi támogatásra, mint bárki másnak, és különösképp szükségük van ma, amikor sok tudomány üzlet inkább, mintsem filozófiai kaland, meg fogják változtatni ’döntéseiket’, és hajlamosak lesznek elejteni a leszálló ágban leledző tudományos programokat.”¹¹⁹

Egy téma elsődleges, irányt adó szerepe háttérbe szorulhat, vagy el is tűnhet, ahogy a tudományos kutatásban is feleslegessé válhatnak célkitűzések, ha az organikus gondolkodás egy lényegesebb kérdéshez ér. A folyamatok azonban nem mindig változnak a megfelelő irányban. Erre a tudományosság látszatára építő művészeti alkotások vezetnek minket. Az igazi Mao (r. *Siklósi Szilveszter*, 1994), vagy az Olajfalók (Ropaci, r. *Jan Sverák*, 1988), a megfigyelések, kutatási módok, és eszközök egymáshoz kapcsolhatóságát használja egy hamis tény kibontásában. Az elhíttetés eszköze a tudományosság kliséi. A kompilációk egyre jobban felépülő rendszere stabil, így a néző számára egyre kevésbé ellenőrizhetőek az információtöredékek. *Karl Popper* tudományfilozófiájában kifejti (*Logik der Forschung*, 1935), hogy a tudomány állításai tagadják, hogy ami logikailag elképzelhető, az nem valósul meg. A tudományos állítás kritériuma, nem az, hogy megismételhető és igazolható, hanem, hogy cáfolható legyen (falszifikáció). A bizonyító esemény a tudományos állítás által kizárt lehetőségek egyik megvalósulása.¹²⁰ Egyetlen ellentmondó megfigyelés cáfolhat egy elméletet. Egy tudományos állítás, mely univerzális állításokból áll, véges pozitív megfigyelés konfirmálhat, de nem bizonyíthat (verifikáció). A téma, vagy kutatási irány fellazítható a menet közben felmerülő, csatlakozó gondolati elemek beolvasztásával. A kialakuló jelentésrétegek így más viszonyba kerülnek a szándékolt végki-fejlettel. A megvalósítás drámája indukál asszociációkat, amely visszahathat magára a művészre is, aki szabadon élhet a tovább-, és átalakítás jogával. A felelősségvállalás a jelenségkezelésből adódik, amely engedi az intuitív gondolat továbbáramlását.

Az alkotás folyamatának kledon-tudatú vázlata néhány pontban összefoglalható: (1) kereső, esetlegességgel számoló prekonceptió, (2) a megvalósítás, kísérleti intervallum jelene, annak körülményei, (3) a mű későbbi privát, szakmai, szellemi, és társadalmi integrációja,

¹¹⁸ Feyerabend, 2002, 368. o.

¹¹⁹ Feyerabend, 2002, 334. o.

¹²⁰ Bánki, 1993, 268. o.

módusai. A képzőművészeti elképzelés a megvalósítás közben átírhatja magát az alkotóval történő párbeszédben. Életre kel, jelenséggé válik. A következmények, és a várható szellemi kiszámíthatatlanságok az eredeti tervet bővített, vagy másított mondanivalóval újíthatják meg. Dolgozatom írása alatt azt vettem észre, hogy a fejezetcímek tartalmi szinonimái egymásnak, olyan csoportosítási lehetőségek, melyek tartalmi átfedik egymást. *Karátson Gábor* egyik írásában a párhuzamosság és a végtelenség összefüggésbe kerül *Leonardo* Arno-parti táj című rajzának (1473) szemlélésekor. *Karátson* említi *Baudelaire* megjegyzését, miszerint „az alla prima festett kép nem is kép... a jó kép sok kép egymáson.” *Leonardo*, művén a dolgok összevetítettsége egyértelművé válik: „A rajz most már nem a végeredményt rögzítette, hanem maga volt a megfigyelés folyamata. Egy szikla vagy fa körvonala kétszer-háromszor is megjelenik a papíron, egyszer sem végérvényesen. A formák áttetszenek egymáson, a háttér beleszalad a domb oldalába, a magasból zuhogó víz sűrű vonalai a sziklák hálómintája elé sodródnak.” Ezt *Karátson Nicolaus Cusanus* (1401- 1464) gondolatával kapcsolja össze, amelyben kifejeződik a véges dolgok pontatlansága.¹²¹

Egyszer egy üvegezett beltéri ajtó kicsinyített modelljét szerettem volna elkészíteni. Eljutottam a fa ajtó és ajtókeret megoldásáig. Az üveget boltban kapható, méhsejt mintázatú méhviasz lappal helyettesítettem. Megelégedtem volna az anyagváltoztatásból adódó képzetársításokkal, de egy irodalmi mű, és egy eset hatására tovább alakítottam a munkát. *Viktor Pelevin* *A rovarok élete* című könyvében (Park Könyvkiadó, Budapest, 1999) a történetek szereplőinek emberi és rovári valóságai, létezései között elmosódik a határ. Az átváltozások váratlanok, egyben koherensek is. A zseniális szövegfüzésben természetes, ha valamelyik hős egyszerre csak bogárként folytatja tovább tevékenységét, vagy fejezi be életét. Az ajtó-szobrom átalakításának vállalására készített a könyvélmény, és egy utcán hallott cinikus mondat: „Az öregség nem érdem, hanem állapot”. Az ajtó öregség empátia-kellék lett, illetve egy elképzelt eset. A bedobott, betört „viaszüveg” ajtó mögül a lakó, egy öreg méhecske asszonyság lép ki, a tetteit keresve (M. néni ajtaja, 2006) [39. kép]. Az elkövetett változtatást tematikaváltás-halmazok áthatásának, műalkotáson belüli újabb műnek tekintem.

¹²¹ Karátson 1990, n. a. Karátson Hans Blumenberget idézi (Nikolaus von Cues, *Die Kunst der Vermutung*, 1957, Carl Schünemann Verlag, Bremen, Bevezetés 13.): „A véglegességnek, a pontoságnak... azt az igényét, amely a skolasztika *Summá*jában testet ölt, a megismerés pontatlanságának és végtelen előhaladásának ideája gyökereitől fosztja meg.”

Konklúzió

Olyan alkotói jelenségeket próbáltam meg felidézni, ahol számításba lehet venni a fellépő gondolati tényezők hatását a művészeti tett irányainak alakulásában. A körülhatárolható téma művet építő jelleggel rendelkezik, de irányulhat a figyelem az ezt megelőző eseményekre. A gondolkodásban és a cselekvésben fellépő alternatívák létrehozhatnak több olyan művet, amelyek formai hasonlóságot mutatnak, de mondanivalójuk egymástól távoli. *Dieter Bechtloff* egy képes ikonográfiai lexikont állított össze.¹²² A művek tematikája, vagy a bennük felbukkanó motívumok hasonlatossága miatt kerülhettek egy kalap alá. A rendszerezés egyszerű címszavakat implikált (abc, edények, emlékművek, élelmiszerek, könyvek, szemek, hajók, tájképek). A művek halmazát az a reveláció fogja össze, hogy a modern művészet szerteágazó, egyedi irányainak szortírozásakor önkényesen is lehet végrehajtani társításokat. A művek egyedi aurája helyett, valami kollektív képességbe oltott, művészeti tudatalatti veszi át a hangsúlyt, amelynek változatai a tulajdonképpeni műtárgyak. A művészen legalább ilyen gazdagon létezhetnek vizuális és gondolati szomszédok. Ezek közül választani felelősség. Kevesen vállalhatják, hogy minden variációs kísérletet a végsőig fokozzanak, kidolgozzanak. Ez nemcsak beláthatatlan, hanem a művész szelekciós intuícióit, szándékait is korlátozhatja. A művészeti és művészettörténeti interpretáció, mint kutatás, arra törekszik, hogy a tárgyalt tételei lezáráshoz közeli állapotba kerüljenek. Ez tudományos, közléssel kapcsolatos, vagy oktatói szempontokból érthető. A művészeti alkotófolyamatban a művésznek nem kell kötelezően e metódusokat követni. A létrehozás menet közbeni eredményei, elméleti és gyakorlati visszabontásokkal kerülnek szembe, új kontextusok átalakító erejének engedelmeskednek. Etikai frontokat nyit egy frissen avatott épület, vagy köztéri mű grafitivel borítása. A válasz többnyire az érthető harag, vagy védekezés. A legritkább azonban a nem defenzív, harmadik, negyedik, stb. lépcső megtétele. Egy műtárgy közösségi szövetében gyakran az eredeti szándék kerül megkérdőjelezésre. Kinek és mi valósul meg? Mit lehet ezzel kezdeni? Lehet-e más reakció egy vandál, de más válaszokat is generálható kezdeményezés tükrében. Minden fél érzékeny közösségi magántulajdonára. A mai napig emlékszem, hogy társaimmal részt vettem egy pályázaton.¹²³ A Mexikói út közelében lévő gyalogos aluljáró átalakítási tervehez fotókat készítettem. Rövid időn belül a falakat burkoló grafitiket féltő fiatalok bukkantak fel. Úgy érezték az ő történetük került veszélybe. A művészettörténeti beágyazott-

¹²² Bechtloff, 1993, 159 – 349. o.

¹²³ Publikus/Aluljárók, 2004, n. a.

ság védelme elleni tettek többnyire normáink ellen valóak. Azonban a kényszeres beágyazás elleni álláspont kevésbé fájdalmas egy olyan kísérleti terepen, mint a művészet. A későbbi vizsgálatok, műértelmezések, és -befogadások során, töredékes, vagy tökéletlen „világokat” kapunk. Amik ránk maradnak, azok vagy határozott rendszerek, vagy azok szilánkjai, vagy eleve töredékességükben vállalt próbálkozások, kísérletek. Felvetődik a kérdés, hogy lehet-e lépést tartani ezzel a „lemaradással”. A művészettörténeti feldolgozásban új interpretációk, értelmező irodalmat csatolnak a műtárggyal kapcsolatos hagyományokhoz. *Hegel* filozófiára vonatkoztatott idézete, miszerint „Minerva baglya csak a beálló alkonnal kezdi meg röptét”,¹²⁴ itt úgy érvényesül, hogy az értelmezési környezet későbbi reakciói, már újabb keletű befogadói feltételek között alakulnak. Amikor korai számítógépes játékokat mentenek át új kezelői felületekre, a régi játékokat ugyanúgy le lehet játszani, de már teljesen más teljesítményű gépeken. A megelőző kor játékfejllesztése egyre inkább játék jellegű lesz az öt kinövő számítógépen. A lecserélődő közönség, aki már más igények tükrében fejlesztett játékokon nőtt fel, elvonatkoztatott nosztalgiát él meg annak képi világában, vizuális archetípust fog keresni saját törvényeinek. Említhetjük a romantika középkor-képét, amely most már nekünk színpadias, de világteremtő erővel bírt. Az értelem a fogalmi elsajátítás révén a valóságot megszelídíti. *Nietzsche* ezt „esztétikai szokratizmusnak” nevezi – a szépség az értelemmel azonosítva, semmi sem lehet szép, ami nem racionális. Szerinte ez a tragédia (amely az irracionalitásban szépséget talál) és a komédia halála is.¹²⁵ Az utókor ítéletét álló remekművek, képesek felépíteni művészetről vallott tudásunk csomópontjait, „szövetét”, de ismételten el kell foglalniuk helyüket egy másik, frissen épített szellemi irányzatban. Újból átmozgatásra kerülnek egy „hipertérben”, amelyben valamelyest szerepet kap a hagyomány, de a vizsgálatok gyakran éppen ezek kritikája. A fluxus mozgalomról írva *René Block*, *Carola Bodenmüller* és *Gabriele Knapstein* a rizóma-elméletet említi, amikor mozgalom művészettörténeti besorolás, vagy a végleges meghatározási kísérletek elől kitér. *Gilles Deleuze* és *Félix Guattari* *Ezer fennsík* című könyvéből (1987) idéznek, mely szerint a rizóma a legkülönbözőbb alakokat veheti fel, burgonyává és tarackká is alakulhat. Nincs kezdete és vége, köztes lény, intermezzo. Ez a közép, amely nem középérték, a hely, ahonnan a „dolgok felgyorsulnak. Nem jelöl ki lokalizálható, egyikből a másikba tartó, majd visszaforduló viszonyokat a dolgok közt”.¹²⁶ A fluxust *Duchamp* bőröndjének (*Boîte-en-valise*, 1935-41)

¹²⁴ Hegel, 1983, 23. o.

¹²⁵ Danto, 1997, 21. o.

¹²⁶ Beke, 1996, 8. o.

leszármazottjának tekintették. *Ben Vautier* szerint Duchamp után az idea vált művészet-té.¹²⁷ Duchamp vállalása az „önfeldolgozás”. Ezzel nemcsak a sokszorosítás eredetiségét fejezi ki, hanem a művészi tettek készletezését. Mások számára hátrahagyott ideológia-elemek katalógusában, ha valaki elvégzi a kicsomagolás-interakciót, akkor már a művön túlmutató tettet hajt végre. A felsorolt kledon mondatokat új értelmezésbe fűzi, személyesíti, lényeggé teszi, egy idea feldolgozott emlékét viszi haza. *Peternák Miklós Duchamp művéből kiindulva a tudás adatbankjait a ládafiákhoz hasonló elven működő a CD-ROM-hoz hasonlítja. Olyan információkat tárolnak, amelyeket soha, vagy ritkán veszünk elő, de nem tudnánk nélkülük meglenni. Ezek az „egzisztencia-protézisek” csomagmegőrzőbe tett aranytartalékok. „Ontológiai mankók a jövő alakuló jövőképehez”.*¹²⁸ Talán ide illik a híres vicc *Csapajev* elvtárs meneküléséről. *Csapajev* elvtárs a nagyon fontos, fehérek elleni támadás tervét rejtő nehéz bőröndöt a szárnysegédjével cipelteti. A szárnysegéd el akarja dobni azt, hogy gyorsabban szaladhassanak. *Csapajev* az ismételt kérést mindig visszautasítja, mert nem akarja hátrahagyni a titkos támadás terveit. Egyszer a bőrönd füle leszakad, a bőrönd leesik, és kinyílik. Egy rakás krumpli borul az útra. A szárnysegéd felháborodottan a titkos terv dokumentumait kéri számon *Csapajev*en, aki végül elmagyarázza a lényegét. A krumplikhoz lehajolva elkezd azokat kupacokba rakosgatni: - Itt helyezkedünk el mi, ezek meg a fehérek... *Előd Ágnes* munkájában ezt a viccet dolgozta fel (*Csapajev szárnysegéde*, 2002). A krumpli és bőrönd mellé csaták magyarázó grafikáit készítette el. A történelemkönyvekből ismert ábrákon színes nyilak, jelek, téglalapok adtak a nézőknek támpontokat ahhoz, hogyan rakosgassák le a krumplikat, egy-egy híres összeütközés lejátzásához. Az egyéni alkotó, vagy alkotócsoport munkamódszere lehet a művet létrehozó erők több programjának futtatása. A mű születésének folyamatára irányuló figyelem és gondolkodás önmagában jelentőséget nyerhet. A téma szerteágaztatásával megnövekednek a megvalósítás opciói, amelyek közül a kiválasztás, újabb alkotói magatartásokat eredményeznek. Egy művész alkotói kísérleteknek vetheti alá formaihletét. A kiszámíthatatlanul körvonalazódó alkotás megvalósítási mellékösvényein pedig értékes eredményeket lehet nyerni.

¹²⁷ Beke, 1996, 17. o.

¹²⁸ Peternák, 1994, n. a.

Köszönetnyilvánítás

Munkám elkészítésében nyújtott támogatásért és tanácsokért köszönetet mondok a Magyar Képzőművészeti Egyetem tanárainak, Jovánovics Györgynek és Körösenyi Tamásnak. Segítséget nyújtottak írásomra és alkotásaimra vonatkozó észrevételeikkel Előd Ágnes, Forián Szabó Noémi és Szabó Ádám. További köszönet illeti őket, és számos nem említett művészársamat, tanáromat, valamint a Doktori Iskola vezetőjét, Szabados Árpádot, Zsilinszki Zsófia és Berzy Ágnes doktori titkárokat.

Irodalom

Bánki Dezső (1993, szerk.): *Filozófiai kisenciklopédia*, Kossuth Könyvkiadó, Budapest.

Bechtloff, Dieter (1993): Kunst un Humor; Kleines Ikonographisches Bild-Lexikon von A-Z. In: *Kunstforum* 121. Bd. 159 – 349.

Beke László (1991): Az 1960-as évek művészetének rejtett dimenziói. In: Nagy Ildikó (szerk.): *Hatvanas évek - Új törekvések a magyar képzőművészetben*, Képzőművészeti Kiadó – Magyar Nemzeti Galéria – Ludwig Múzeum, Budapest.

Beke László (1996, szerk.): *Fluxus; Definíciók és idézetek*. Szöveggyűjtemény a Fluxus Németországban 1962-1994 című kiállításához. Műcsarnok, Budapest.

Belting, Hans (2006): *A művészettörténet vége*, Atlantisz Könyvkiadó, Budapest.

Benjamin, Walter (1969): *Kommentár és prófécia*, Gondolat Kiadó, Budapest.

Berti, Luciano (1991): Botticelli. In: Auboyer, Jeannine – Bayón, Damián (szerk.): *A művészet története; Korai reneszánsz*, Corvina Kiadó, Budapest.

Biró István (2006): Mágneses ingák kísérleti tanulmányozása. Kaotikussá váló mechanikai síkmozgás egy példája. In: *Fizikai Szemle* 2006/1. 13-18.

<http://www.kfki.hu/fszemle/archivum/fsz0601/FizSzem-200601.pdf>

Bogdanov Edit (2004): Művészetelméleti gondolatok befogadása és kreatív átalakítása Palágyi Menyhért filozófiájában. In: Békés Vera (szerk.): *Recepció és kreativitás 3.; A kreativitás mintázatai*. Áron Kiadó, Budapest.

<http://zeus.phil-inst.hu/recepcio/htm/3/305.htm#64>

Borges, Jorge Luis (1989): Az elágazó ösvények kertje. In: *Irodalmi szöveggyűjtemény a 20. század világirodalmából*, Tankönyvkiadó, Budapest.

Borges, Jorge Luis (2000): Herbert Quain munkássága. In: *Jorge Luis Borges válogatott művei*, Európa Könyvkiadó, Budapest.

<http://mek.oszk.hu/00400/00461/html/borges11.htm>

Borges, Jorge Luis (2000): Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. In: *Jorge Luis Borges válogatott művei*, Európa Könyvkiadó, Budapest.

<http://mek.oszk.hu/00400/00461/html/borges11.htm>

Borowski Wiesław – Jedliński Jaromir (2001): Tadeusz Kantor és a Foksal Galéria. In: Bálványos Anna (szerk.): *Tadeusz Kantor. Lehetetlen / Impossible*. Ludwig Múzeum Budapest – Kortárs Művészeti Múzeum, 79-104.

Buergel, Roger M – Noack, Ruth (2007): Preface. In: Marte, Isabella (szerk.): *Documenta Kassel. 16/06 – 23/09; 2007*, Taschen, Köln.

Csányi Erzsébet (2003): Világirodalmi kontúr. Borges Homokkönyve. In: *Zetna*, V/11.

<http://www.zetna.org.yu/zek/konyvek/100/csanyi41.html>

Danto, Arthur C (1997): *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* Atlantisz Kiadó, Budapest.

Eco, Umberto (2006): *Nyitott mű*, Európa Könyvkiadó, Budapest.

Erdély Miklós (1995): Montázsgeiszt és effektus. In: Peternák Miklós (szerk.): *A filmről* (Filmelméleti írások, forgatókönyvek, filmtervek, kritikák); *Válogatott írások II*. Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermedia, Budapest, 142-160.

Érdi Péter (2004): *Teremtett valóság. Válogatott írások*, Neumann Kht., Budapest,

<http://mek.niif.hu/05000/05015/html/teremtett0025.html>

Erdősi Anikó (2000): Huszár Andrea. In: Körösenyi Tamás (szerk.): *Diplomakatalógus 2000*, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest

- Feyerabend, Paul (2002): *A módszer ellen*, Atlantisz Kiadó, Budapest.
- Fiedler, Konrad (1991): *Schriften zur Kunst. Studien über Hildebrands Problem der Form*, Fink, München.
- Fowkes, Maja és Reuben (2005): Kis Varsó 2002-2004; Elmozdított emlékművek, dekonstruktív stratégiák. In: *Balkon*, 2005/2. 32.
- Götz Gusztáv: A pillangó-effektus – a káosz felfedezése a meteorológiában. In: *Fizikai Szemle* 1993/12. 487.
<http://www.kfki.hu/fszemle/archivum/fsz9312/gotz9312.html>
- Hegel, G. W. F (1983): *A jogfilozófia alapvonalai*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Hegyí Dóra (2002): Szobor túl a tárgyon, in: Körösenyi Tamás (szerk.): *Erwin Wurm. Videómunkák, 1989-2002*. Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, n. a.
- Hacking, Ian (1999): Kísérletezés és tudományos realizmus. In: Forrai Gábor - Szegedi Péter (szerk.), *Tudományfilozófia. Szöveggyűjtemény*, Áron Kiadó, Budapest.
http://nyitottegyetem.phil-inst.hu/tudfil/ktar/forr_ed/Hacking.htm
- Harlan, Volker (2001): *Mi a művészet? Műhelybeszélgetés Beuyszal*, Metronóm Kiadó, Budapest.
- Hofman, Werner (1974): *A modern művészet alapjai*, Corvina Kiadó, Budapest.
- Ismeretlen szerző (2003): Egyiptom visszaköveteli régészeti leleteit. In: *Múlt-kor*, 2003. júl. 29. <http://www.mult-kor.hu/cikk.php?article=519&page=1>
- Jaffé, H. L. C. (1965): Syntactic Structure in the Visual Arts. In: Kepes, Gyorgy (szerk.): *Structure in Art and in Science*, George Braziller, New York.
- Jarry, Alfred (2006): A patafizikus Faustroll doktor tettei és nézetei – Új-tudományos regény. In: *Helikon*, XVII/18. http://www.helikon.ro/index.php?m_r=364

Jovánovics György (2005): Test és tér a szobrászatban. In: Bordács Andrea (szerk.): *A tér a szobrászatban. A szobrászat tere*, Műcsarnok, Magyar Szobrász Társaság, 29-46.

Jung, Carl Gustav (1993): *Az ember és szimbólumai*, Göncöl Kiadó, Budapest

Kaprow, Allan (1996): *Assemblage, environmentek & happeningek*, Artpool Kiadó, Budapest. <http://www.artpool.hu/Kaprow/HappAzese1.html>

Karátson Gábor (1990): Huang Kung-Wang és az elmaradt leonardói fordulat. Lao-ce: Tao Te King fordításának utószava, Cserépfalvi Kiadó, Budapest, n. a. <http://magyarirodalom.elte.hu/gepesk/anyagok/karatson/ulr028d.htm>

Keserü Katalin (1993): Egyfajta bevezető Joseph Kosuth munkájához. In: Keserü Katalin (szerk.): *Joseph Kosuth; 'Zeno Az Ismert Világ Határán'*, a XLV. Velencei Biennále Magyar Pavilonja kiállításához készült kiadvány, Műcsarnok, Budapest, 7-13.

Keserü Katalin (1998): *Emlékezés a kortárs művészetben*, Noran Könyvkiadó, Budapest.

Kollega Tarsoly István (2000, szerk.): *Magyarország a XX. Században. Palágyi Menyhért*, Babits Kiadó, Szekszárd. <http://mek.oszk.hu/02100/02185/html/1169.html>

Krajnik József (2000): Az arisztotelészi szépség, jóság, igazság a művészeti nevelésben. In: *Iskolakultúra*, 2000/1. 9-16.

<http://www.tki.pte.hu/ikultura/documents/2000/1/2krajnik.pdf>

Kubler, George (1992): *Az idő formája*, Gondolat Kiadó, Budapest

Lao Ce (1994): *Tao te King; Az Út és Erény könyve*, Tericum Kiadó Bt, Budapest. <http://mek.oszk.hu/00100/00191/00191.htm>

Lendvai L. Ferenc – Nyíri Kristóf (1995, szerk.): *A filozófia rövid története. A Védáktól Wittgensteinig*, Áron Kiadó – Kossuth könyvkiadó, Budapest.

<http://www.hunfi.hu/nyiri/vw/vwant.htm>

Lengyel András, Tolvaly Ernő (1995, szerk.): George Brecht. In: *Kortárs képzőművészeti szöveggyűjtemény I.* A & E '93 Kiadó, Budapest. 195-204.

Lessing, Gotthold Ephraim (1999). *Laokoón; Hamburgi dramaturgia*, Fekete Sas Kiadó, Budapest.

Lux, Harm (2001, szerk. Dr. Fabényi Júliával): *Ways of Worldmaking*, Műcsarnok, Budapest. n. a.

Németh Lajos (1992): *Törvény és kétely*, Gondolat Kiadó, Budapest.

Ottmann, Klaus (1986): *Jeff Koons*, Journal of Contemporary Art, New York.

<http://www.jca-online.com/koons.html>

Pernecky Géza (1989): *Picasso – Picasso után*, Corvina Kiadó, Budapest.

Peternák Miklós (1994): In medias res; Művészet a bőröndben. In: Sugár János (1997, szerk.): *Buldózer; Médiaelméleti antológia*, Media Research Alapítvány, Budapest.

<http://mek.oszk.hu/00100/00140/html/02.htm>

Rauch, Alexander (2001): Érett reneszánsz és manierista festészet Rómában és Közép-Itáliában. In: Toman, Rolf (szerk.): *Az itáliai reneszánsz*, Vince Kiadó, Budapest. 308-349.

Renfrew, Colin (1998): *A civilizáció előtt*, Osiris Kiadó, Budapest

Schmidt József (1923): *Az ind filozófia*, Genius Könyvkiadó, Budapest.

<http://www.terebess.hu/keletkultinfo/lexikon/indfil.html>

Sólymos Sándor (2002): Keretes szerkezet. In: *Építészfórum*, 2002/09.

<http://epiteszforum.hu/node/353>

Szegedy-Maszák Mihály (1998): Nem hallott dallamok és nem látott festmények: társművészetek a romantikus szépprózában. In: Szegedy-Maszák Mihály: *Irodalmi kánonok*, Csokonai Kiadó, Debrecen. n. a. <http://nyitottegyetem.phil-inst.hu/lit/tarsmuv.htm>

Szekeres Viktor – Kalmár Csaba (2007): Csak a tévében lötték agyon. In: *[Origo]; Tévé*, <http://195.228.240.23/teve/20070614csak.html?pIdx=2>

Szőke Annamária (1992): „Lassított lónézés”. In: Szőke Annamária – Beke László (szerk.): Székely Bertalan mozgástanulmányai, Magyar Képzőművészeti Főiskola – Ballassi Kiadó – Tartóshullám, Budapest. http://www.c3.hu/~rub/szekely_bertalan/sza4.html

Szőke Annamária – Beke László (2005, szerk.): *Pauer*, Műcsarnok, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Budapest.

Szőke Annamária (2007): „Titok a jövő jelenléte”. Tudomány a művészet határain belül Erdély Miklós művészetében. In: *Ponticulus Hungaricus* XI/3. http://members.iif.hu/visontay/ponticulus/rovatok/hidverok/erdely_miklos.html

Tarján Tamás (2005): Semmi emberi nem. Nadas Péter: Párhuzamos történetek. In: *Új KönyvPiac* 2005/2. <http://www.ujkonyvpiac.hu/cikkek.asp?id=1426>

Trier, Eduard (n. a.): *XX. századi szobrász-teóriák*, a Magyar Képzőművészeti Egyetem fordításos kézírata, Budapest.

Vígh Éva (2007): Leonardo és az újkori fiziognómia. In: *Debreceni Disputa*, V/7-8. 13-17. http://www.deol.hu/disputa/2007/Disputa_07-07.pdf

Weibel, Peter (2005): *A nyitott mű 1964-1979*, Műcsarnok, Budapest.

Wilkinson, Richard H. (2006): *Az ókori Egyiptom templomai*, Alexandra Kiadó, Pécs.

Xuejin, Cao (n. a.): A Vörös szoba álma. In: n. a: Klasszikus kínai elbeszélések és novellák. *China Radio International*.

<http://hungarian.cri.cn/chinaabc/chapter15/chapter150304.htm>

Filmek

Erdei Grünwald Mihály – Sári László (2003, szerkesztők): *Végtelen történet. A Kelet valóságai. Szikhek és dzsainák*. Pax Televízió

Katzman, Leonard (1985, rendező): Swan Song. In: Katzman, Leonard (producer): *Dallas*, 7. évad, 191. epizód, Warner Brothers Pictures.

Papp Gábor Zsigmond (1996, rendező): *Tandori*, Színház és Filmművészeti Főiskola, Budapest

Preece, Michael (1986, rendező): Blast from the Past. In: Leonard Katzman (producer): *Dallas*, 8. évad, 222. epizód, Warner Brothers Pictures

Wachowski, Andy és Larry (2003, rendezők): *The Matrix Reloaded*, Warner Brothers Pictures

Curriculum vitae

Szász György
Budapest, 1971

Tanulmányok

Eötvös Loránd Tudományegyetem, Művészettörténet Tanszék, 1992-1997
(diplomaév 2000)

Magyar Képzőművészeti Egyetem, Szobrász Tanszék, 1994-1999,
mester: Körösenyi Tamás

Magyar Képzőművészeti Egyetem, Szobrász Tanszék, Mesterképző, 1999-2000

Magyar Képzőművészeti Egyetem, Doktor Iskola, 2000-2003, témavezető: Jovánovics
György

Oktatói tevékenység

Magyar Képzőművészeti Főiskola: tanársegéd, Farkas Ádám osztály 2000-2002

Képző- és Iparművészeti Szakközépiskola művésztanára 2002-től

Nemzetközi Kapcsolatok

2003 Frequenten Művészeti Tömörülés

Publikációk

Bartalus Sándor kiállításának megnyitószövege. In: *Balkon*, 2005/4, 2.

Az epreskerti Parthenon-fríz Terem (előszó). In: *A Parthenon-fríz Terem*, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, 2006, 2.

Hoppanáljunk! In: *Punctum – Vizuális művészeti-irodalmi folyóirat*, Desidea – Magyar Iparművészeti Egyetem, 2004/4.

Kalmár Katalin. In: *Diplomakatalógus '97*. Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, 1997

Lestyán Goda János. In: *Diplomakatalógus '97*. Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, 1997

Műhely a határon. Konecsny Emőke. In: *A kép közvetlensége – Tíz éves az Élesdi Művésztelep*. Ernst Múzeum, Budapest, 2007, 100.

Nagy György Kálmán. In: *Diplomakatalógus '98*. Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, 1998.

Somogyi Emese. In: *Diplomakatalógus 2000*. Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, 2000.

Szabó Eszter. In: *Diplomakatalógus '98*. Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, 1998.

Zocskár Andrea. In: *Diplomakatalógus 2001*. Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, 2001.

Szimpóziumok, művésztelepek

- 1998 *Ars Alpen Achenkirch*. Achenkirch (A)
 1999 *Studentfest*. Temesvár (RO)
 2000 *Summer Academy. Kulturaxe*. Kistapolcsány (SLK)
 2001 *Artfort*. Komárom (H)
 2003 IX. Szegedi Művésztelep
 2004 *Jégeső*. III. Miskolci Művésztelep
 2005 XI. Szegedi Művésztelep
 2007 Terepszemle. 2. Debreceni Nemzetközi Művésztelep
 2007 Pálfai Művésztelep

Csoportos kiállítások

- 1994 *Nem bálvány*; MKE Epreskerti Kálvária, Budapest
 1995 A Károlyi és a Körösenyi osztály kiállítása; Vajda Lajos Galéria, Szentendre
El a kezekkel Káintól; MKE Epreskerti Kálvária, Budapest
Nem portrészterű portré; MKE Epreskerti Kálvária, Budapest
 1996 *Lehetőségek fogságában*; MKE Epreskerti Kálvária, Budapest
 1997 a CORA áruház murális munkái; Törökbálint
 XV. Országos Kisplasztikai Biennálé; Pécsi Galéria, Pécs
Ezredvégi portrék; Józsefvárosi Galéria, Budapest
 1998 A Ludwig-pályázat anyagának kiállítása; MKE Barcsay-terem, Budapest
Városnézés; Szombathelyi Képtár, Szombathely
Symbiosis; Achenkirch
Leopold Bloom mappa; MKE Barcsay-terem, Budapest
 1999 A temesvári Studentfest képzőművészeti kiállítása; Temesvári
 Tornacsarnok, Temesvár
Plasztik kor; Fővárosi Képtár-Kiscelli Múzeum, Budapest
Rendhagyó emlékezet; Szombathelyi Képtár, Szombathely
 XVI. Országos Kisplasztikai Biennálé; Pécsi Galéria, Pécs

- 2000 Vízi- és légiszobrászati kiállítás; Szabadművelődés Háza, Csónakázó tó,
Székesfehérvár
Fiatal szobrászok Budapesten II.; Dovin Galéria, Budapest
Pax Danubiana 2000; Goethe Intézet-Folyamat Galéria, Duna folyó,
Budapest
Resultate; a Kulturaxe-csoport kiállítása, Wittgenstein Palota, Bécs
A Medgyessy Ferenc szobrász szakkör kiállítása; Pestújhelyi Községi Ház,
Budapest
- 2001 *Izé*; Szabadművelődés Háza, Székesfehérvár
Szobrászaton innen és túl; Műcsarnok, Budapest
Hol a pálma?; Tragor Ignác Múzeum, Görög Templom Kiállítóterem, Vác
Artfort 2001; Monostori-erőd, Komárom
MKE – DLA; P60 Galéria, Budapest
- 2002 *Lady hazatér*; MKE Parthenon Fríz Terem, Budapest
Gyűrődés; Fészek Galéria, Budapest
Frequenzen Művészeti Tömörülés Magyarországi Tagozatának kiállítása;
Pataky Galéria, Budapest
- 2003 *Krém*; MEO Kortárs Művészeti Gyűjtemény, Budapest
Arcképcsarnok; Divatcsarnok, Budapest
DLA; Pécsi Galéria, Pécs
Plastica Dreams – Szobrászat az installáció után; Műcsarnok, Budapest
A IX. Szegedi Művésztelep kiállítása, „B” Galéria, Bartók Béla Művelődési
Központ, Szeged
Az Európai Művészek Magyarországi Tömörülése Egyesület (Frequenzen)
kiállítása; Kortárs Galéria, Tatabánya
- 2004 *Publikus!* – Desidea Galéria, Budapest
Jégeső; Miskolci Galéria – Miskolci Városi Könyvtár Szabó Lőrinc Könyvtára,
Miskolc
A Frequenzen Csoport kiállítása; Csokonai Galéria, Kaposvári Egyetem,
Kaposvár
Budafoki mustra I; Lics Pincészet, Budapest

- Mi van a függöny mögött?*; Stuttgarti Magyar Kulturális és Tájékoztatási Központ, Stuttgart
KOGART Szalon; KOGART Ház, Budapest
- 2005 Csoportos kiállítás a Tűzraktárban; Tűzraktár, Budapest
Socha a objekt X; Galeria Z, Pozsony
A XI. Szegedi Művésztelep kiállítása, „B” Galéria, Bartók Béla Művelődési Központ, Szeged
Budafoki mustra II; Road Captain Pub, Budapest
Az ARTÉR Művészeti Egyesület kiállítása; Magyar Kultúra Alapítvány Székháza, Budapest
- 2006 *Budafoki Mustra III*; Promontor Udvar Üzletház, Budapest
Kiruccanás; Nest Galéria, Budapest
Tégla; Parthenon Fríz Terem
- 2007 *Képtelen jelen*; Kortárs Művészeti Intézet, Dunaújváros
71; Stúdió Galéria, Budapest
Március 14; Boulevard és Brezsnyev Galéria, Budapest
Terepszemle/Survey (A II. Debreceni Nemzetközi Művésztelep kiállítása); Kölcsey Központ, Debrecen
A Frequenzen Csoport kiállítása; Moldvay Győző Galéria, Hatvan
A Pálfa Művésztelep kiállítása; Művelődési Ház, Pálfa
Teleportation; Gellerie Picant —Karlshospital, Kassel

Egyéni kiállítások

- 1997 *Brügölő*; NA-NE pincegaléria (Előd Ágnessel és Szabó Ádámmal), Budapest
- 2002 *Egyszerű Gépek Otthon*; MKE Parthenon Fríz Terem, Budapest
- 2003 *Aquaplaning*; Stúdió Galéria-FKSE, Budapest
- 2005 *Ne ijedjenek meg, négerék vagyunk!* (Előd Ágnessel és Szabó Ádámmal); acb Galéria, Budapest
- 2006 *Yógaszertár*; Dorottya Galéria, Budapest
- 2006 *White Flags* (Előd Ágnessel és Szabó Ádámmal); Százados úti Művésztelep,

Budapest

2007 *Nem ünnepnap* (Szabó Ádámmal); Magyar Műhely Galéria, Budapest

Köztéri művek

1998 Barcsay Jenő emléktábla; Andrássy út 87-89, Budapest

1998 „Case”; Achenkirch (A), szoborsétány

2004 Wolfner Lajos emléktábla; József Attila u. 3, Újpesti Bőrgyár, Budapest

2005 Técsőy Henrik emléktábla; UTE Stadion, Budapest

Díjak

A székesfehérvári I. Kortárs Művészeti Fesztivál Vizi és légszobrászati kiállításának II. díja, Székesfehérvár, 2000. máj. 13.

Herczeg Klára-díj, Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület és Fiatal Képzőművészek Stúdiója Alapítvány, Budapest, 2003. október 13.

Derkovits Gyula Ösztöndíj 2006, 2007, 2008.

A BME Építészmérnöki kar Doktori Iskola és a Kiskunsági Nemzeti Park Tervpályázatának különdíja (Hajas Ágnes, Sándor Gergely, Baranyai Balázs építészekkel) 2007. 01. 03.

Bibliográfia

Baglyas Erika (2006): Szíven ütött szellemesség – Szász György Yógaszertár, *Balkon* 2006/3, 24.

Beke Zsófia (1999): Nyújtózkodás a térben, *Új Művészet*, X/9, 17.

Bóka B. László (2000): Friss diplomás szobrászok kiállítása, *Népszava*, 2000. júl. 3, 12.

Eisenstein, Adèle – Hock, Beata (2005): The Metamorphosis of the Three Musketeers, *Praesens*, 2005/1, 60-66.

Eröss Nikolett (1999): Szász György. In: *Diplomakatalógus '99*. Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, 26-27.

Fabényi Júlia (1999, szerk.): *Rendhagyó emlékezet. Bloomsday '99*, Szombathelyi Képtár, Szombathely, 101.

Fórián Szabó Noémi (2000): Szobrok a Dovinban, *Élet és Irodalom*, 2000. jún. 30, 22

Fórián Szabó Noémi (2001): Sakkrendelő, *Balkon* 2001/5, 9.

Fórián Szabó Noémi (2006): Szász György Yógaszertára. In: *Yógaszertár*, Ernst Múzeum, Budapest, 2006.

Házi Péter (2000): Preparált nyúl és vízi villám, *Fejér Megyei Hírlap*, XLV/112, 7.

Herbszt László – Kánvási Krisztián – Roth Péter – Lanszki Anita (2004, szerk.): Publikus/Aluljárók. In: *Punctum – Vizuális művészeti-irodalmi folyóirat*, 4. szám, 2004/02, n. a.

Kardos Rozi (2007): Mit csinál két szobrász, amikor nem farag? *Exit*, IV. évf, 26. szám, ISSN 1786-2108, 90. o.

Készman József – Százados László (2003, szerk.): *Plastica Dreams – Szobrászat az installáció után*, Műcsarnok, Budapest, n. a.

Körösényi Tamás (1999, szerk.): *Plasztik-kor. Plastic Age*, Budapesti Történeti Múzeum – Fővárosi Képtár/Kiscelli Múzeum, Budapest, 11.

Körösényi Tamás (2001, szerk.): *Hol a pálma?* Tragor Ignác Múzeum, Vác, 10.

Körösényi Tamás – Szabó Ádám (2002, szerk.): *Gyűrődés / Folds and Creases*, Magyar Képzőművészeti Egyetem – Fészek Galéria, Budapest, 21.

Körösényi Tamás – Szabó Ádám (2004, szerk.): *Mi van a függöny mögött?* Kulturinstitut der Republik Ungarn, Stuttgart, 14.

- Ics (2006): Yógaszertár, *Exit*, III. évf, 7, 71.

Nagy Zoltán – Petrányi Zsolt – Orosz Péter (2001, szerk.): *Szobrászaton innen és túl*, Műcsarnok, Budapest, n. a.

Orosz Csaba — Süli-Zakar Szabolcs (2007, szerk.): *Terepszemle / Survey. II. Debreceni Nemzetközi Művésztelep*, Főnix Rendezvényszervező Kht. – MODEM Modern és Kortárs Művészeti Központ, Debrecen, n. a.

Pálfy Judit (2003): Tárlatvezető. Aki az ajtajával rögzítette a falhoz a szekrényt, *Műértő*, VI/3, 6.

Perenyei Mónika (2007): Vanitatum vanitas, *Új művészet*, XVIII/5. szám, 2007, 20-21. o.

Révész Emese (2005): Tárlatvezető. Négerék a 9 és $\frac{3}{4}$ -ik vágányon, *Műértő*, VIII/2, 7.

Sárkány József (1997, szerk.): *XV. Országos Kisplasztikai Biennálé. Pécs, 1997*, Pécsi Galéria, Pécs, 1997, n. a.

Sárkány József (1999, szerk.): *XVI. Országos Kisplasztikai Biennálé. Pécs, 1999*, Pécsi Galéria, Pécs, 1999. n. a.

Sorokina (2006): Kiállítási ajánló, *Pesti Est*, XIV/5, 79. o.

Sturcz János (2001): Izé, *Új Művészet*, XII/6, 30.

Székely Ákos – Bonyhádi Károly – Körösenyi Tamás (1998, szerk.): A bűn méze 2. Leopold Bloom-mappa №13, Szombathelyi Képtár, Szombathely, n. a.

Zielinski Tibor (2006): I.Q. teszt a Dorottya Galériában, *Maktár* 2006/4, 4-5.

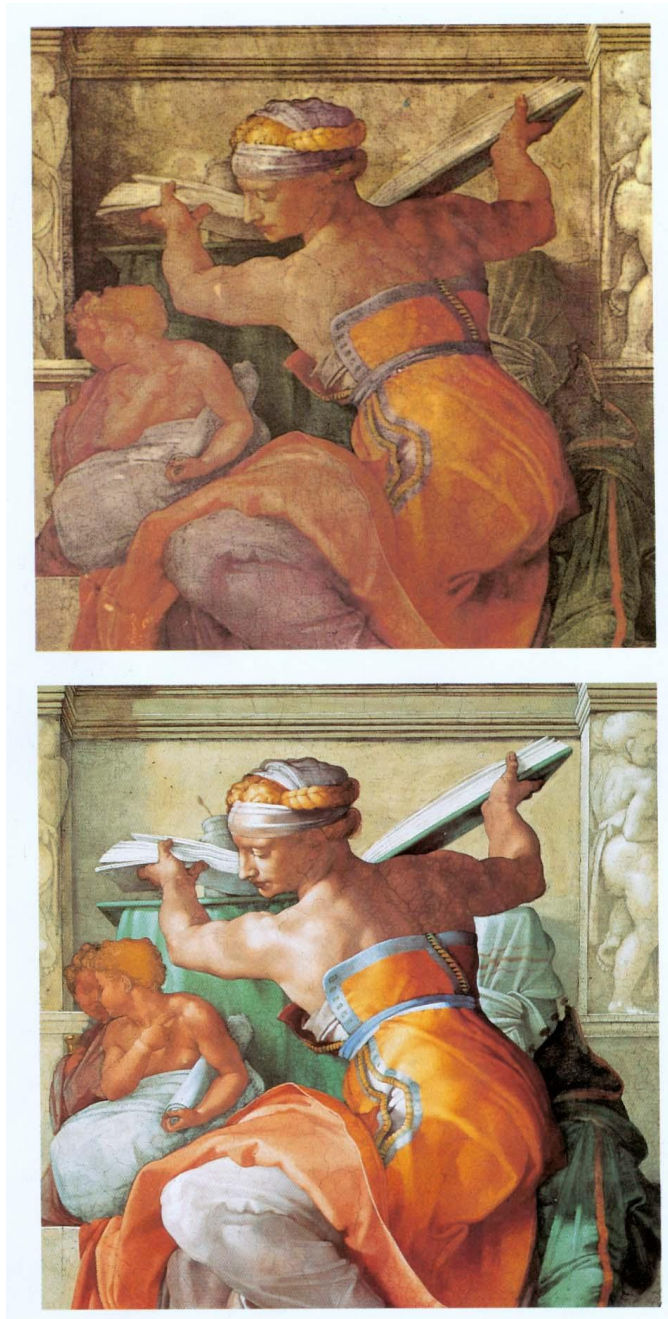
Képjegyzék

1. Sandro Botticelli: A rágalom (1496, Uffizi, Firenze)
2. Michelangelo sixtusi mennyezetfreskójának egy részlete, a restaurálás (1980 - 1992) előtti és utáni állapotában (A líbiai szibilla, 1509, Musei Vaticani, Róma)
3. A berlini Charlottenburg Múzeumban őrzött Nefertiti-büszttöt a Kis Varsó művészcsoport által készített szoborra helyezik (2003)
4. A budapesti Szoborpark
5. A tatai műrom
6. Az afganisztáni Bamiján sziklafülkéi
7. Auguste Rodin: Pierre de Wiessant fejének és egy női torzónak assemblage-a (Musée rodin, Párizs)
8. Auguste Rodin: Egy férfi és egy felfordított nőalak assemblage-a (1888-1894 között, Musée Rodin, Párizs)
9. Auguste Rodin: Alkony és Hajnal, átalakított fotó (Musée Rodin, Párizs)
10. Pauer Gyula: Egy láda szobor (1962/66 – 1985)
11. A belvederei torzó (Apollóniosz műve, i. e. I. sz. közepe, Musei Vaticani)
12. Szász György: Kledon (2003, vegyes technika, 25 x 120 x 22 cm)
13. Eadweard Muybridge: Lépcsőn lemenő akt (XIX. sz. vége)
14. Marcel Duchamp: Lépcsőn lemenő akt (1912, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia)
15. Koncz András: Lépcsőn lemenő akt (1978)
16. Anton Giulio Braglia: A pofon (1910)
17. Erdély Miklós: Időutazás I-V (1976, Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár)
18. Szász György: A medve magnója (2005, vegyes technika, 50 x 120 x 30 cm)
19. Huszár Andrea: Tibizen (2000)
20. Körösenyi Tamás: Jár az agyam (2003)
21. „Ami eldől nem áll”. Tandori Dezső magyaráz Papp Gábor Zsigmond filmjében
22. Szász György: Emelő (2002, fenyő, 120 x 200 x 80 cm)

23. A willendorfi (i. e. 25000) és a galgenbergi (i. e. 32000) Vénusz
24. Szász György: TAXI (2006, 20 x 43 x 78 cm)
25. Szász György: Felhő(zet)szakad(oz)ás (2002, vegyes technika, 200 x 60 x 75)
26. Jeff Koons: XIV. Lajos (1986)
27. Bernd és Hilla Becher: Aknajáratok (1974)
28. Candida Höfer: A Calais-i polgárok (bal felső kép: Koppenhága, Ny Carlsberg Glyptotek, 2000; jobb felső kép: Róma, Villa Medici, 2001; bal alsó kép: Bázeli, Kunstmuseum, 2000; jobb alsó kép: Philadelphia, Rodin Museum, 2000)
29. Roman Signer: Performance (1995, De Apple, Hollandia)
30. Peter Fischli és David Weiss: Der Lauf der Dinge (1987)
31. John Wood és Paul Harrison: The Only Other Point (2005)
32. Türk Péter: Osztályátlag I-II. (1979)
33. Erwin Wurm: One Minute Sculptures (1997)
34. Pablo Picasso: Babuin gyermekével (1951)
35. Gorges Méliès: Egy nő elvarázsolása Robert Houdin házában (1896)
36. Ladislav Galeta: Média-játék I. (1979)
37. Szabó Ádám: Felesleg (2002)
38. Lois Renner: Barberini Faun 3000 (2000)
39. Szász György: M. néni ajtaja (2000, vegyes technika, 78 x 43 x 14 cm)

Képek

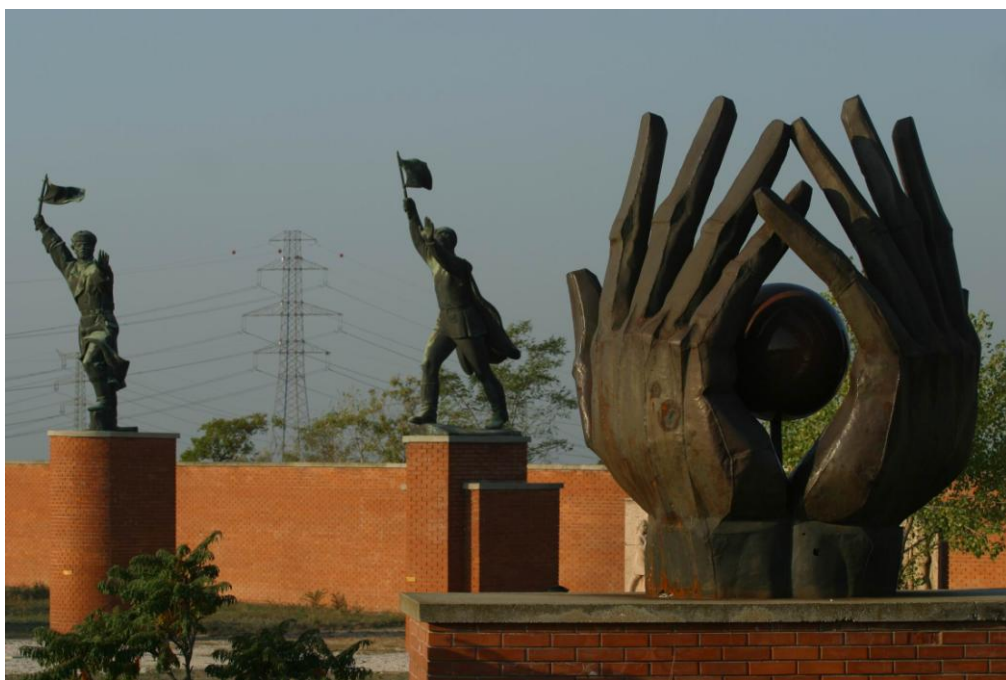
1. Sandro Botticelli: A rágalom (1496, Uffizi, Firenze)



2. Michelangelo sixtusi mennyezetfreskójának egy részlete, a restaurálás (1980-1992) előtti és utáni állapotában (A líbiai szibilla, 1509, Musei Vaticani, Róma)



3. A berlini Charlottenburg Múzeumban őrzött Nefertiti-büszttöt a Kis Varsó művész-csoport által készített szoborra helyezik (2003)



4. A budapesti Szoborpark



5. A tatai műrom



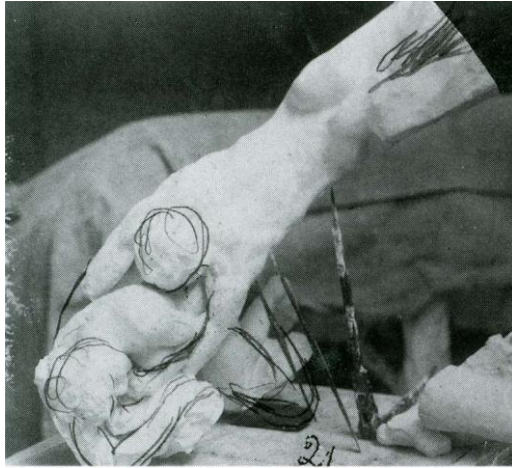
6. Az afganisztáni Bamiján sziklafülkéi



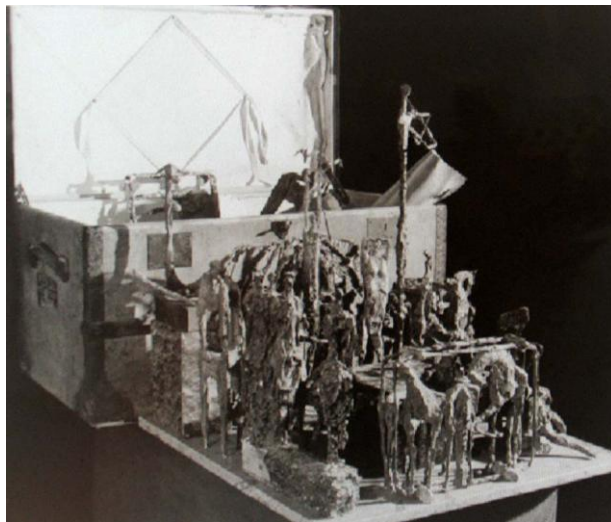
7. Auguste Rodin: Pierre de Wiessant fejének és egy női torzónak assemblage-a
(Musée rodin, Párizs)



8. Auguste Rodin: Egy férfi és egy felfordított nőalak assemblage-a (Musée Rodin, Párizs)



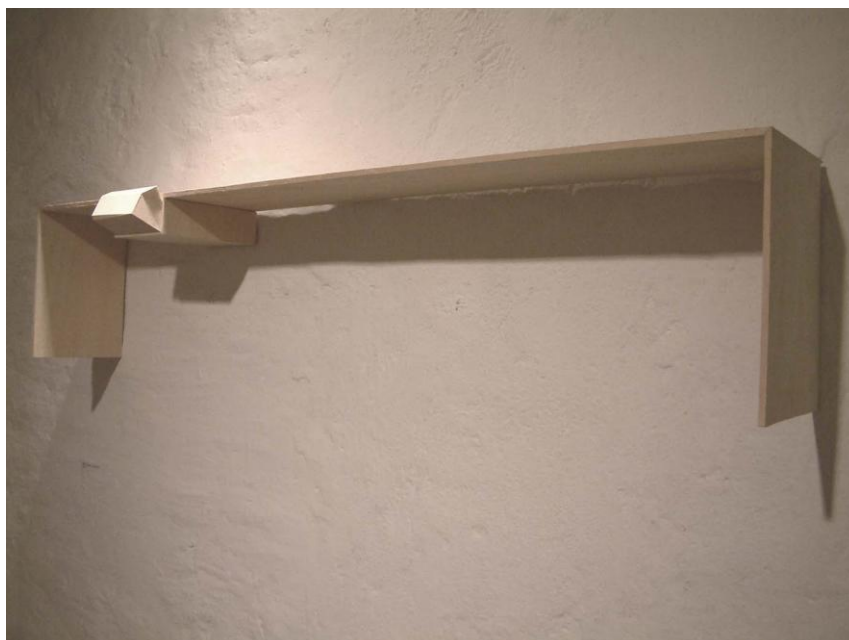
9. Auguste Rodin: Alkony és Hajnal, átalakított fotó (Musée Rodin, Párizs)



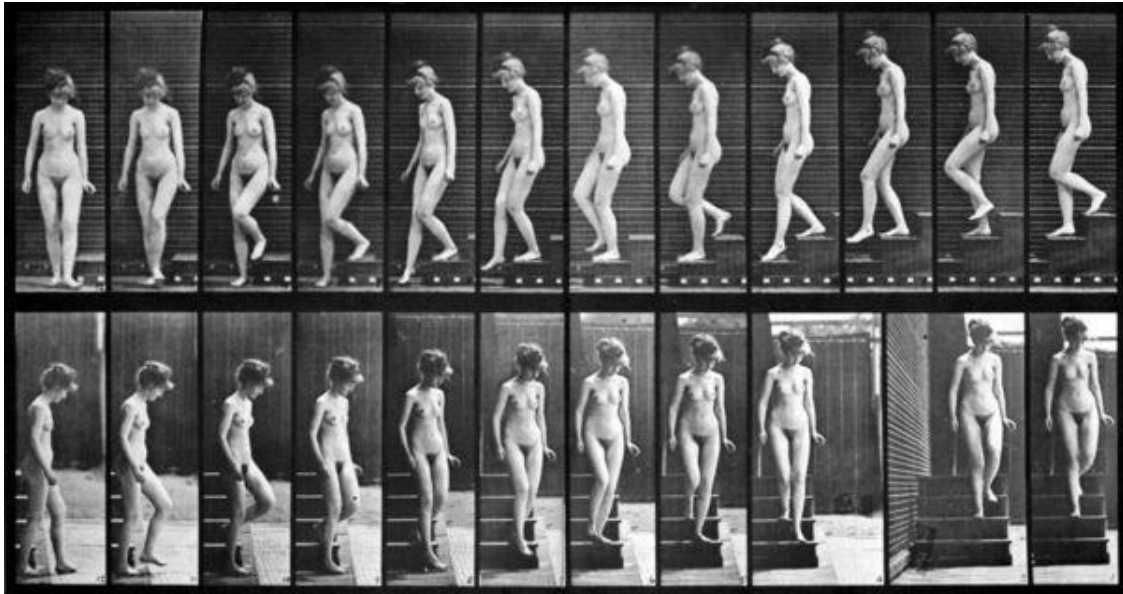
10. Pauer Gyula: Egy láda szobor (1962/66 – 1985)



11. A belvederei torzó (Apollóniosz műve, i. e. I. sz. közepe, Musei Vaticani)



12. Szász György: Kledon (2003, vegyes technika, 25 x 120 x 22 cm)



13. Eadweard Muybridge: Lépcsőn lemenő akt (XIX. sz. vége)



14. Marcel Duchamp: Lépcsőn lemenő akt (1912, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia)



15. Koncz András: Lépcsőn lemenő akt (1978)



16. Anton Giulio Bragalia: A pofon (1910)



17. Erdély Miklós: Időutazás I-V (1976, Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár)



18. Szász György: A medve magnója (2005, vegyes technika, 50 x 120 x 30 cm)



19. Huszár Andrea: Tibizen (2000)



20. Körösey Tamás: Jár az agyam (2003)



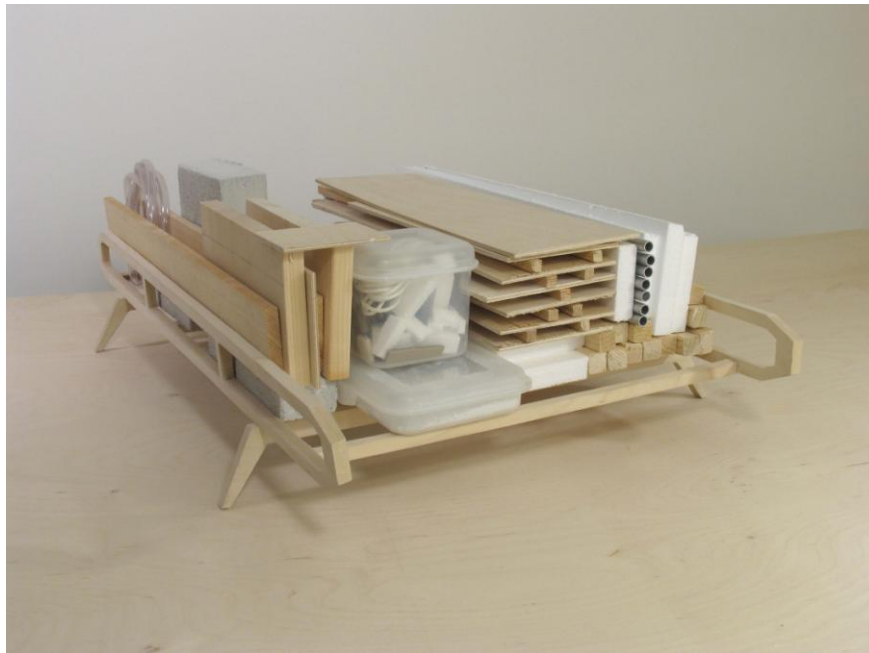
21. „Ami eldől nem áll”. Tandori Dezső Papp Gábor Zsigmond filmjében



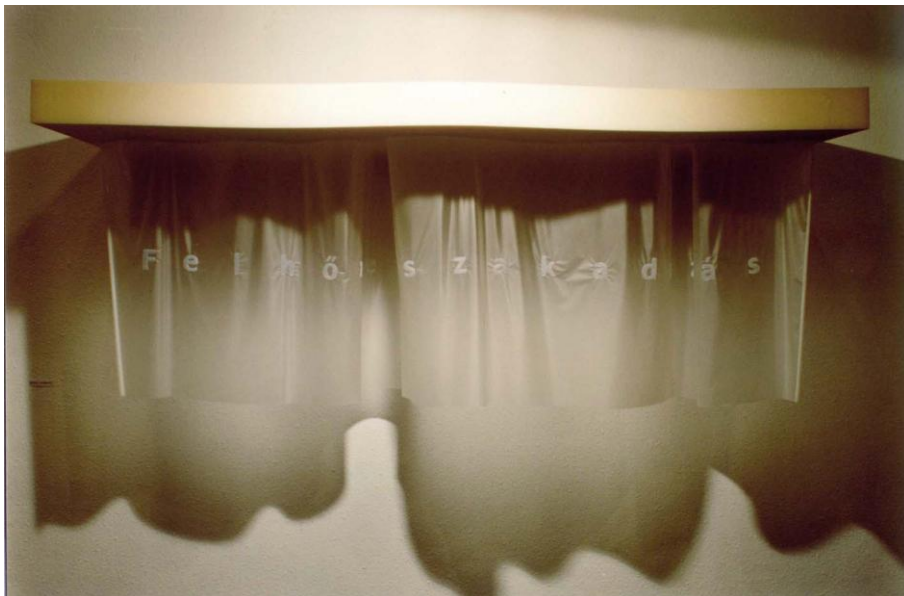
22. Szász György: Emelő (2002, fenyő, 120 x 200 x 80 cm)



23. A willendorfi (i. e. 25000) és a galgenbergi (i. e. 32000) Vénusz



24. Szász György: TAXI (2006, 20 x 43 x 78 cm)



25. Szász György: Felhő(zet)szakad(oz)ás (2002, vegyes technika, 200 x 60 x 75)



26. Jeff Koons: XIV. Lajos (1986)



27. Bernd és Hilla Becher: Aknalejáratok (1974)



28. Candida Höfer: A Calais-i polgárok (bal felső kép: Koppenhága, Ny Carlsberg Glyptotek, 2000; jobb felső kép: Róma, Villa Medici, 2001; bal alsó kép: Bazel, Kunstmuseum, 2000; jobb alsó kép: Philadelphia, Rodin Museum, 2000)



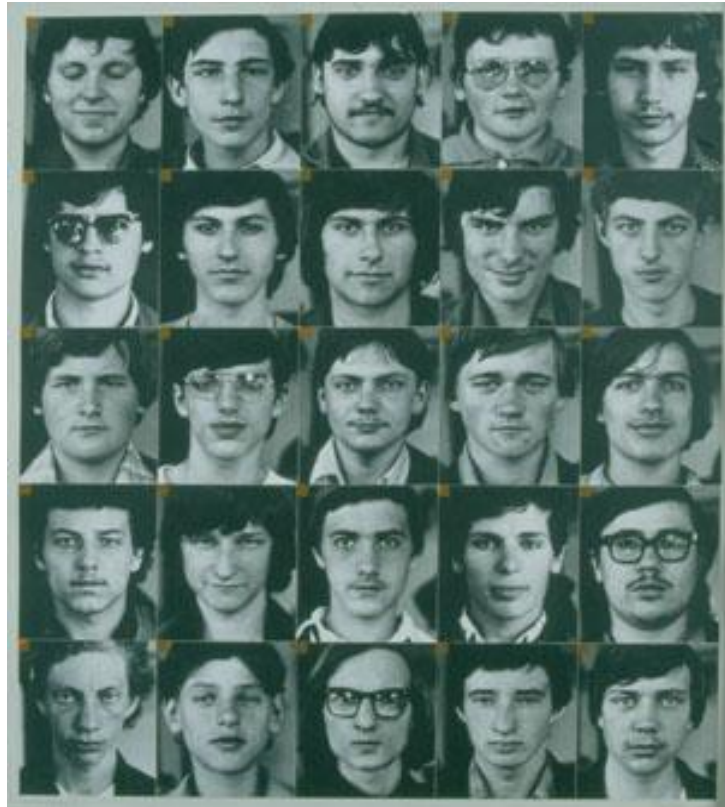
29. Roman Signer: Performance (1995, De Apple, Hollandia)



30. Peter Fischli és David Weiss: Der Lauf der Dinge (1987)



31. John Wood és Paul Harrison: The Only Other Point (2005)



32. Türk Péter: Osztyálytlyag I-II. (1979)



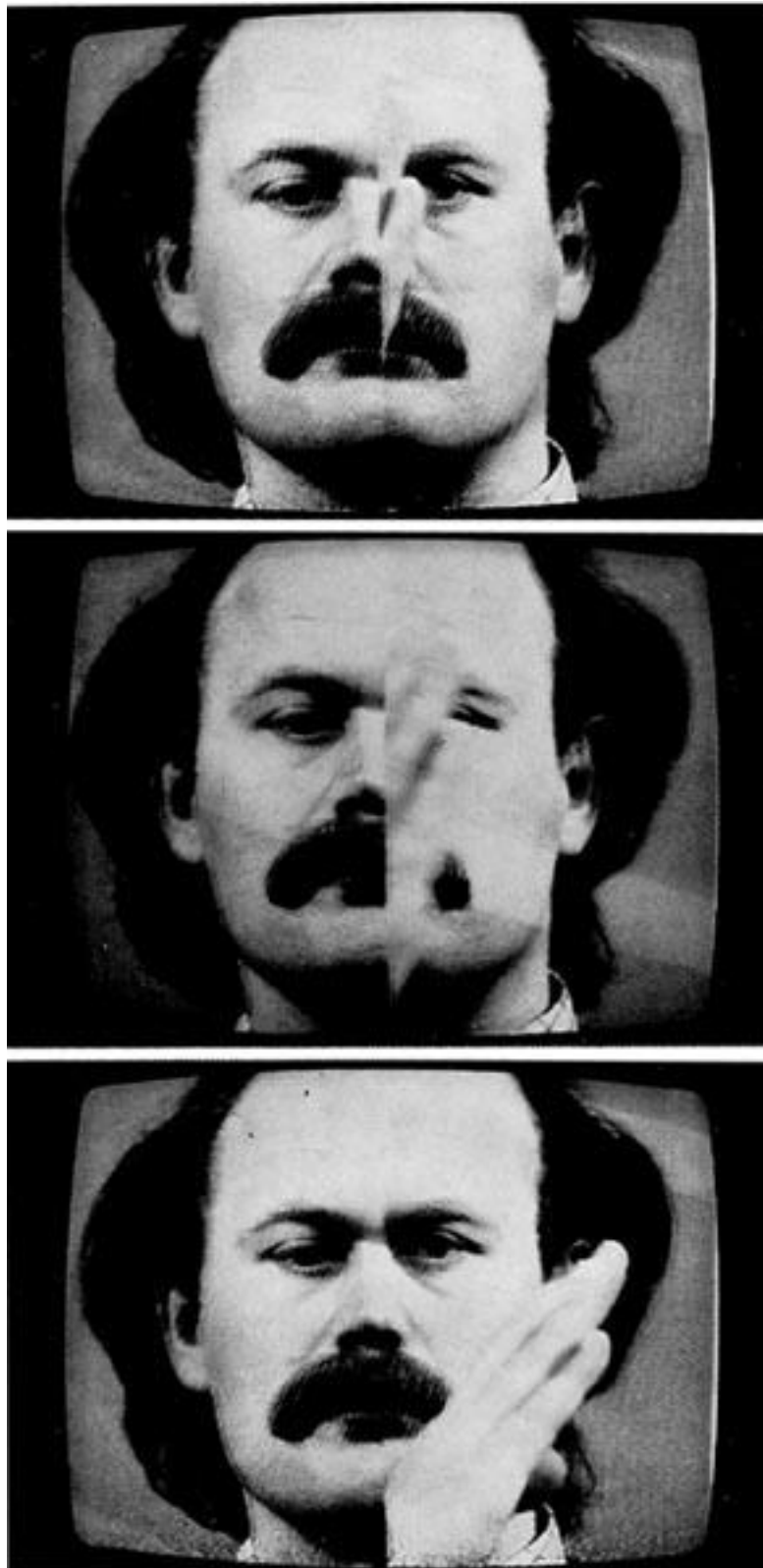
33. Erwin Wurm: One Minute Sculptures (1997)



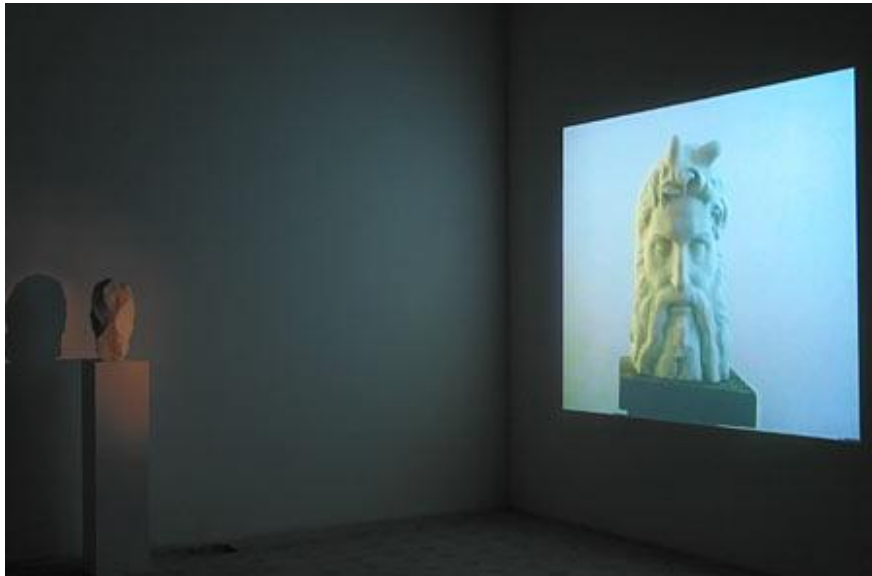
34. Pablo Picasso: Babuin gyermekével (1951)



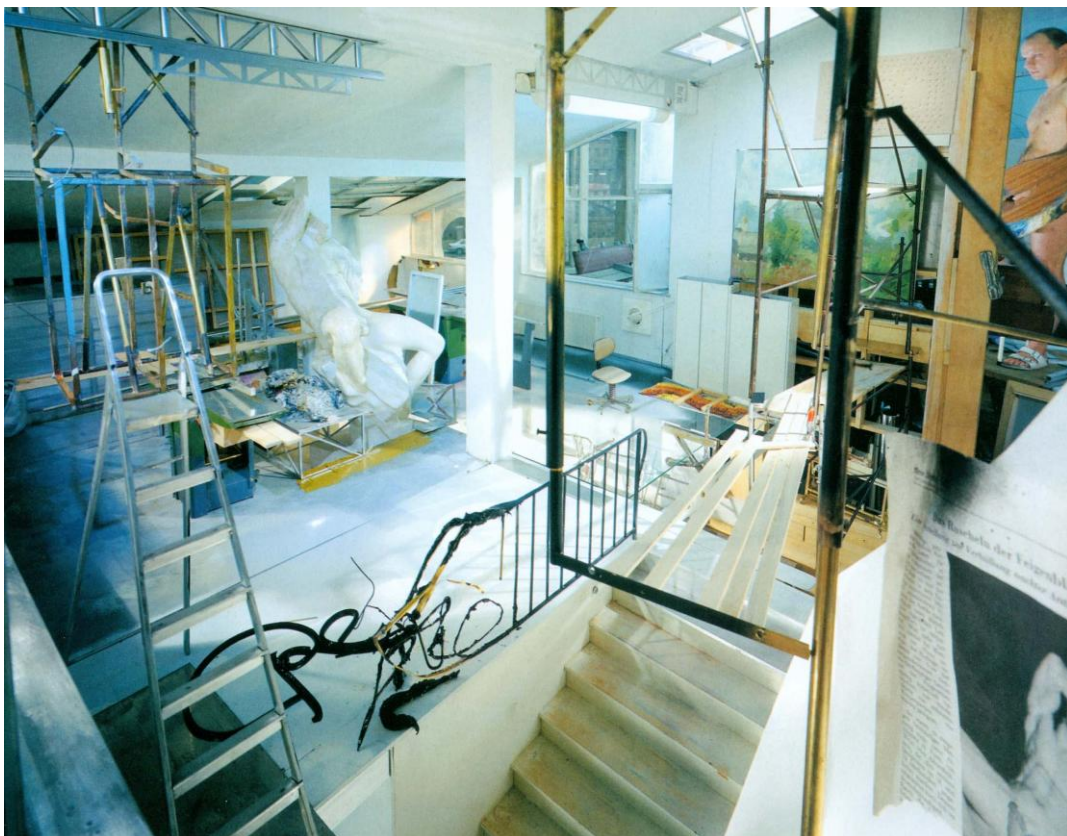
35. Gorges Méliès: Egy nő elvarázsolása Robert Houdin házában (1896)



36. Ladislav Galeta: Média-játék I. (1979)



37. Szabó Ádám: Felesleg (2002)



38. Lois Renner: Barberini Faun 3000 (2000)



39. Szász György: M. néni ajtaja (2000, vegyes technika, 78 x 43 x 14 cm)