

Magyar Képzőművészeti Egyetem
Doktori Iskola

Egy levelek nélküli fa

Képiség és verbalitás variációi a szövegalapú művészetben

DLA Értekezés

Mézes Tünde

Budapest

2025

Témavezető: Dr. habil. Szegedy-Maszák Zoltán DLA

Tartalomjegyzék

1. Bevezetés	1
1.1 Szándék	1
1.2 Metódus	2
1.3 Körvonal.....	3
1.4 Nyelvezet, terminológia.....	4
1.5 Felépítés.....	6
2. A csend akarása	8
3. A között	18
4. Bizalom a szavakban	31
5. Egy levelek nélküli fa I.	45
6. Egy levelek nélküli fa II.....	55
6.1 Lo	56
6.2 Concrete Statements	56
6.3 Inventory	58
7. Felhasznált irodalom	68

Tézisek

1. A disszertáció nem hipotézisek felállításán és bizonyításán keresztül jut el következtetésekhez. Megragadható állítások helyett előnyben részesíti az érzet szintjén létrejövő válaszokat. Felépítését körkörösség jellemzi. Felteszi viszont, hogy ez a beszédmód viszközelebb a tárgyalt téma megértéséhez.
2. A csend fogalma nem feltétlenül kötődik a nyelv elutasításához. Bizonyos szöveggel dolgozó művek képesek a csend elérésére. A nyelv használatától elhatárolódó műtárgyak ellentmondásos módon hangos interpretációt válthatnak ki.
3. A kép és a szöveg közötti „senkiföldje” (Foucault nyomán) az a terület, ahol a tudás létrejön. Nem történik direkt módon közlés, mégis gazdagodik a jelentés. Mivel a szövegalapú vizuális művek kifejezetten közel helyezik egymáshoz a képet és szöveget, alkalmat adnak a kettő közötti terület vizsgálatára.
4. A képi ábrázolás elutasítása nem képes tökéletesen kizárni a vizualitást a képzőművészetből. Ez a törekvés ellentétes eredményt szül: a szöveg nyomán elképzelt kép erősen meghatározza a befogadás folyamatát.
5. Kép és szöveg szintézise a metaforákban, a metaforikus gondolkodásban valósul meg a legtisztább formában. A szöveg metaforikus használata alakíthatja a világ érzékelésének módját, melyben rengeteg potenciál és veszély rejlik.

Theses

1. The dissertation does not reach conclusions by proposing and proving hypotheses. Instead of making statements, it favors sensuous knowledge. Its structure is characterized by circularity. However, it assumes that this mode of discourse brings us closer to understanding the topic under discussion.
2. The concept of silence is not necessarily bound to the rejection of language. Certain works that work with text are capable of achieving silence. Works of art that distance themselves from the use of language can, paradoxically, evoke loud interpretations.
3. The "no man's land" between image and text (following Foucault) is the area where knowledge is formed. There is no direct transmission of information, yet the meaning is enriched. Since text-based visual works place image and text in close proximity to each other, they provide an opportunity to examine the area between the two.
4. Rejection of pictorial representation cannot completely exclude visuality from the visual arts. This endeavor has the opposite effect: the image imagined in response to the text strongly determines the process of reception.
5. The synthesis of image and text is realized in its purest form in metaphors and metaphorical thinking. The metaphorical use of text can shape the way we perceive the world, which holds both enormous potential and danger.

Absztrakt

A dolgozat képiség és verbalitás határterületeit vizsgálja szövegalapú művészet példáin keresztül. A képi fordulat (W. J. T. Mitchell, 1992.) fogalmából indul ki, tehát abból a feltevésből, hogy kép és szöveg nem különálló területek, hanem egymást átható, egymásra utaló rendszerek: a szöveg lehet képszerű, a kép pedig beszédes. A kutatás nem a két forma oppozícióját igyekszik rögzíteni, nem tételez a kettő között hierarchikus viszonyt, hanem a köztük kialakuló produktív feszültséget elemzi, amely a jelentésképzés egyik felülete lehet. A vizsgálat a „között” problematikájára irányul: arra a bizonytalan, kimondhatatlan és ábrázolhatatlan sávra, amely se vizuális, se nyelvi eszközökkel nem megragadható, mégis tetten érhető a befogadás tapasztalatában.

A kutatás eredménye nem egy átfogó, összefoglaló és rendszerező szöveg, hanem összefűzött példák sora, melyekben kép és szöveg különböző relációkban mutatkozik: szerepet cserél, egymást kiegészíti vagy elutasítja. A vizsgálódás terepe a kortárs szövegalapú képzőművészet, kiemelt fókusszal női alkotókra és szerzőkre. A válogatásba olyan művek kerültek, melyek a szöveget nem használják üzenetük direkt kommunikációjára, hanem vizuális-verbális játékot indítva juttatják el a befogadót a megértéshez vagy annak érzetéhez. Ezen a területen a bizonytalan, átmeneti és tapogatózó kérdésfelvetések éppúgy érvényesek, mint a szilárd állítások.

Summary

This paper examines the boundaries between imagery and verbal expression through examples of text-based art. It starts from the concept of the pictorial turn (W. J. T. Mitchell, 1992), i.e., the assumption that images and texts are not separate domains, but rather overlapping, mutually referential systems: texts can be pictorial, and images can be verbal. The research does not seek to establish an opposition between the two forms, nor does it assume a hierarchical relationship, but rather analyzes the productive tension that develops between them, which can be one aspect of the formation of meaning. The study focuses on the problem of “between”: that uncertain, inexpressible, and unrepresentable zone that cannot be grasped by visual or linguistic means, yet can be detected in the experience of reception.

The result of the research is not a comprehensive, summarizing, and systematizing text, but a series of interconnected examples in which images and text appear in different relationships: they switch roles, complement or reject each other. The field of investigation is contemporary text-based visual art, with particular focus on the work of female artists and authors. The selection consists of works that do not use text to convey a direct message, but rather engage the viewer in a visual-verbal game to encourage them to develop their own understanding. In this context, uncertain, transitional and tentative questions are just as valid as solid, concrete statements.

1. Bevezetés

W. J. T. Mitchell a képi fordulat (pictorial turn, 1992)¹ fogalmával írta le azt a szemléletváltást, amely rámutat arra, hogy kép és szöveg, vizualitás és verbalitás nem különálló, hanem egymást átható rendszerek. A szöveg is képekkel dolgozik és a képek is szólnak, beszélnek valamiről. Egyfajta reakció ez Richard Rorty nyelvi fordulatára (linguistic turn, 1967), amely a metaforikus gondolkodás és a képiség nyelvből való kiszorítását szorgalmazta. A tükrözés – valamit valami más tükrében vizsgálni – kerülendő. A tükör nála ironikus módon a pozitivizmussal és természettudománnyal szembeni bizalmatlanság metaforája.² A képi fordulat tehát nem a verbalitás leváltását, hanem a vele folytatott dialógus újragondolását jelenti. A dolgozat ennek a határvidéknek a vizsgálatára vállalkozik: arra a térre, ahol kép és szöveg egymásra rétegződnek, versengenek, kiegészítik, vagy éppen kioltják egymást. A kortárs szövegalapú képzőművészet példáin keresztül arra keresi a választ, hogy milyen módon alakulhat jelentés ott, ahol a kép nem illusztrálja a szöveget, és a szöveg nem írja le a képet – ahol a két forma közötti feszültség produktív válik.

1.1 Szándék

Ahhoz a válaszhoz szeretnék közelebb kerülni az írás által, hogy mi okoz feszültséget vizualitás és verbalitás között, ha képzőművészetről van szó. Mi ez a különös, ambivalens viszony kép és szöveg között és mire lehet használni? Seveled-senélküled románc vagy hierarchia-harc? Talán nem feloldandó feszültségről van szó, hanem egy olyan jelenségről, melyet a kifejezés szolgálatába lehet állítani, sőt, lehet már önmagában is jelentéssel teli. Így ahelyett, hogy artikulálnám a fellelhető különbségeket és hasonlóságokat, megpróbálok olyan helyzeteket teremteni, melyekben a két világ együttműködik, egymást magyarázza. Lebontom a határokat, felcserélem a szerepeket: szöveg helyett álljon kép és fordítva. Megnézem, mi történik, ha a kép elhatárolódik a szövegtől, illetve, ha a szöveg utasítja el a képet. Önmagukba forduló, önreferenciális művekkel foglalkozom, amelyek anélkül beszélnek a felvázolt kapcsolatról, hogy kijelentéseket tennének. Nem céljuk eljuttatni a befogadót egy kötött jelentéshez, nincs egy konkrét verbalizálható üzenetük,

¹ Mitchell, William John Thomas. *A képi fordulat*. ford. Hornyik Sándor. balkon.art 2007.

² Rorty, Richard. *Philosophy and the mirror of nature*. Princeton University Press, 1979.

ugyanakkor nem zárkoznak el a szövegtől: tudatosan használják azt és fontos alkotóelemük lehet a róluk kialakuló diskurzus is.

Próbáltam megérteni, hogy mi teszi különlegessé ezeket a műveket, milyen folyamatok zajlanak a befogadói oldalon, milyen előnyei vagy hátrányai lehetnek a szöveg használatának. A kutatás kezdeti fázisában a szöveg és kép között húzódó szembenállást vizsgáltam, amiről hamar kiderült, hogy valójában kiegészítés. És a kettő között van még valami, amit egyik eszközzel sem lehet leírni vagy ábrázolni, de sejthetően létezik, hiszen érezni, tapasztalni lehet. A közöttben létezés problematikája érdekel, a kimondhatatlan, illetve ábrázolhatatlan. A dolgozat gerince ezen a bizonytalan sávon keresztül húzódik. Csapongó érdeklődésemnek engedelmeskedve átível médiumokon, korszakokon, iskolákon, régiókon.

Nem volt szándékom témám minden részletére kitérni. Felismertem azt, hogy nem egy nagy információhalmazt szeretnék írásba foglalni, hanem egy olyan szöveget létrehozni, amely csak bizonyos összefüggésekre – olykor igen távoliakra, máskor teljesen nyilvánvalóakra – mutat rá, de általuk talán eljut valamiféle megértéshez vagy a megértés érzetéhez.

A kutatás a keresésről szólt és bár lett eredménye, eredeti témája megmaradt. Olyan kommunikációs formát kerestem, amely minél gazdagabban képes beszélni és ábrázolni. A befogadás folyamatára helyezi a hangsúlyt. Új irányokat keres. Felteszi, hogy nem csak a szilárd állítás állja meg a helyét, hanem olykor a bizonytalan, a billegő is. Egy változékony közegben a nagy, súlyos kijelentések könnyen érvénytelenné válhatnak, szemben a tapogatózó, érzékeny kérdésekkel, melyek újra és újra aktualitást kapnak.

1.2 Metódus

A kutatás kezdetekor szembenállást és kettősséget láttam és ennek mentén kezdtem anyagot gyűjteni. A munka közben kiderült, hogy nem lehet, de legalábbis nem érdemes a képszöveg ellentétpár egyik darabját a vizualitással, másikat pedig a verbalitással azonosítani, mert az ellentétesnek ható minőségek egyszerre vannak jelen (persze változó arányban) mindkettőben. Nem érdemes tehát tovább hizlalni a dichotómiát, sem pedig

rácsatlakozni az *ut pictura poesis*³ hagyományára. Festészet és költészet szimmetrikus megfeleltethetőségét Lessing cáfolta *Laokoön*⁴ című értekezésében. Gondolatmenete szerint a költészet és festészet tárgya, kifejezésmódja és hatásai annyira eltérőek, hogy nem hasonlíthatók egymáshoz.⁵ A két médium összehasonlítása mindkettő sajátosságainak félreértéséhez, a határok elmosódásához és a kifejezés lehetőségeinek korlátozásához vezet. Lessing aggályaival egyetértve a verbális és vizuális kapcsolatokat sem érdemes csupán egymásból vonatkoztatva magyarázni.

Mégis ez az oppozíció alapuló vizsgálódás vezetett el a kutatás során bizonyos kérdésekhez, amelyek mentén a szövegben tárgyalt témákhoz eljutottam. Ezekből formálódnak a dolgozat fejezetei. A W. J. T. Mitchell *Picture Theory* című kötetben használt struktúrát használtam sorvezetőnek: több helyen hivatkozom rá, valamint hozzá hasonlóan foglalkozom képszerű szöveggel (*pictorial texts*) és szövegszerű képpel (*textual pictures*). Emellett fontosnak tartottam megvizsgálni azokat a helyzeteket, amikor az egyik megpróbálja kizárni a másikat és fordítva. Mi történik, amikor a képzőművészet elutasítja a nyelvet, elzárkózik a narratívától vagy az interpretációtól? Vagy épp ellenkezőleg, ha a mű a vizualitást radikálisan lecsökkenti és csak a szövegre támaszkodik? Világos, hogy egyik sem juthat el az abszolút tisztasághoz, szükségszerűen teret követel magának a másik minőség is. Ezt kiegészítve nagy hangsúly került a köztük: kép és szöveg, illetve érzet és tudás között megjelenő minőségek vizsgálatára. Céлом ezeknek a köztes helyzeteknek a megértése volt, valamint a két terület lehetséges szimbiózisának felkutatása, esetleg elérése.

1.3 Körvonal

Fontosnak tartom tisztázni, de legalábbis körülírni, melyek azok a művek, amelyek helyet kaptak a szövegben és melyek azok, amik kimaradtak. Szövegalapú műként definiálok minden olyan vizuális művészeti produktumot, amelyen megjelenik valamilyen szöveges

³ Az "Ut pictura poesis" elvet először Horatius *Ars Poetica*-ja jegyzi: „Úgy van a verssel, akár csak a képpel”. Egy másik forrás, Plutarkhosz *Az athéniek dicsőségéről* című műve pedig Keoszi Szimonidésznek tulajdonítja a mondást: "a költészet beszélő kép, míg a festészet néma költészet."

⁴ Lessing, Gotthold Ephraim. *Laokoön, avagy a festészet és a költészet határaitól* (*Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*) 1766.

⁵ Lessing a festészet és a költészet határait jelöli ki: a festészet (ideértve a szobrászatot is) térben egyszerre látható alakokat és helyzeteket ábrázol, míg a költészet időben kibomló eseményeket és cselekedeteket beszél el. Nem kizárólagos viszont ez a felosztás sem: például a test ábrázolásából, illetve a kiválasztott pillatból következtetünk a cselekményre; valamint a költészet is ábrázolja a cselekvő testet.

tartalom és lényegi szerephez jut. Ezen belül azok a művek érdekelnek, melyek kifejezetten a szöveg jelenlétére, illetve a vizuális-verbális kapcsolatokra reagálnak. Közvetlen módon nem foglalkozom viszont a címadás, a művészi kommentár, műkritika és műleírás problematikájával, sem az illusztrációkkal. Elsősorban a művön vagy műben megjelenő szöveg és betű érdekel, de előfordulnak olyan kérdések a cím vagy más textuális viszonyok összefüggésében, amelyek mellett nem megyek el szó nélkül.

Olyan művészek munkái kerültek ebbe a válogatásba, akik nem állítják a szavakat pusztán a saját üzenetük szolgálatába. A szavak nem kötik össze egyszerűen a tárgyat az ideával, hanem egy komplexebb játék részeivé válnak. Nem magyaráznak, nem értelmeznek, de fontos szereppel bírnak a jelentésképzés folyamatában. Szélesítik a befogadás spektrumát. Az idézett szerzők és művészek válogatásánál nem vettem figyelembe szigorú korszakbeli vagy demográfiai egyezést. Mégis fontos volt, hogy a válogatásba szép számmal kerüljenek olyan kortárs női alkotók, akik hozzáállása a szöveg használatához közös jegeket mutat: érzékenyek és tapogatózóak. Kérdések és talányok harsogó, kijelentő beszédmód helyett. Egy olyan közös szemléletmódot fedeztem fel, ami közelebb vitt a tárgyalt témámhoz. Ezáltal létrejött egy imaginárius közösség, melynek tagjai a szövegalapú művek elhelyezésével és megértésével foglalkoznak és műveik anélkül kommunikálnak egymással, hogy valóban találkoznának.

1.4 Nyelvezet, terminológia

A „szó és kép” megkülönböztetés egy széleskörűen használt rövidítés, mely a reprezentáció területének felosztására, feltérképezésére és rendszerezésére szolgál.⁶ Szükséges tehát tisztázni, mi is esik a két kategória alá. Bármennyire egyszerűnek is tűnnek, mégsem egyértelmű, hogy mit értünk alattuk. A „szó” és „szöveg” alatt gyakorlatilag a verbalitást értem, a szövegszerű megfogalmazást, leírást. A nyelv használatát. A disszertációban a szó elsősorban felirat, mondat vagy töredék formájában jelenik meg, amely műtárgyon vagy műalkotásban olvasható. A hivatkozott munkák túlnyomórészt az angol nyelvet használják mint univerzális nyelvet, amely hozzáférhetővé és közérthetővé teszi a műveket. Ugyanakkor a fordítás mint jelentésformáló aktus is nagy szerephez juthat a műértelmezés folyamatában.

⁶ Mitchell, William John Thomas. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago (Ill.) London: University of Chicago press, 1994. 3.

Bár Mitchell megkülönböztet további alkategóriákat, mégis nagyvonalúan egy egységként kezeli a „képet”, képiséget. Továbbá úgy véli, hogy a vizuális-verbális kapcsolatok vizsgálatánál kevésbé fontos, hogy képről vagy tárgyról beszélünk, síkszerű vagy térbeli látvánnyal van-e dolgunk. A disszertációban én sem tettem lényegi különbséget e kettő között. Mivel több helyen szoborra, installációra, térbeli műtárgyakra hivatkozom, eleve problémás lenne a kép fogalmat egy bizonyos definíciót követve használni. Érthető mindarra, amit megtekintésre szántak: vizuális észlelet, festmény, mentális kép, képszerűség vagy képek sokasága. Ez a gyakorlat lelhető fel a legtöbb mai megfogalmazásban. Ahogy Peternák Miklós írja, *"A látvány és kép fogalma egymásra tolódik az átgondolatlan fogalmazás és a köznapi észlelet előtt."*⁷ Véleménye szerint ez az összecsúszás a perspektíva feltalálásával kezdődött, mivel a képalkotás folyamata egyre inkább a látvány leképezésével esett egybe. Korábban a kép egyfajta *"láthatóvá tett üzenet"*⁸ volt, melyet szinte olvasni lehetett: csupa dekódolható jel, néven nevezhető szimbólum. A kortárs művekkel kapcsolatban mind a két fogalom releváns, – sokszor egymással keveredve, egymást áthatva vannak jelen – mégsem érdemes végleg összemosni a kettőt, hanem olykor jelezni a különbséget. Az angol nyelv némileg utal erre, hiszen megnevez képtárgyat (picture) illetve mentális vagy virtuális képet (image). Mitchell *Picture Theory*-ja ezek alapján a képtárggyal foglalkozik, csakhogy nem kizárólag: a "picture" szó igeiként értelmezve ugyanis jelenthet grafikus leírást, szavakkal történő ábrázolást is. Így tehát nemcsak képelméletet takar a cím, hanem az elmélet képszerű leírását, illetve képalkotást az elméletről.

Az ekphraszisz⁹, azaz képelbeszélés vagy költői képleírás lehetne megoldás szó és kép közti rések áthidalására. Csakhogy pont nem akarok elmenni a rések felett, nem bánom, ha beléjük botlom. Kísérletet teszek arra, hogy szöveges megfogalmazásaimmal ne csorbítsam a tárgyalt művek komplex jelentését, pusztán leírás helyett olyan szöveget csatoljak hozzájuk, ami nem feltételez alá-fölé rendeltségi viszonyt. Célom, hogy a szöveg ne uralja le a képet, hanem aktívan kiegészítse. Szó és kép szintézisét ennek megfelelően metaforákon keresztül bontom ki.

⁷ Peternák, Miklós. *A perspektíváról* In. *Képháromszög*. Ráció Kiadó, 2007. 237.

⁸ Uo.

⁹ Mitchell is külön fejezetet szentel a témának a *Picture Theory*-ban *Ekphrasis and the Other* címmel.

A kutatás során mindvégig arra törekedtem, hogy tömören verbalizáljam azt, amire jutottam – lehetőleg konkrét műalkotáson keresztül, esetleg tömondatokba sűrítve, melyeket majd a mű vizualitása bont ki a befogadó értelmezésében. A disszertáció műfaja viszont egyfajta akadémiai terjengősségre kötelez. Amennyire a keretek engedik, igyekszem feszesen fogalmazni, ugyanakkor érthetően és követhetően is. Kerülöm az idegen szavak használatát minden olyan esetben, amikor ez nem jár a jelentés csorbulásával. Az írás során próbálom a vizualitást is életben tartani metaforák és hasonlatok segítségével, hogy minél kevesebb vesszen el a tárgyalt hibrid művek leírása során.

1.5 Felépítés

A dolgozat négy részből áll: Az első a verbalitás elutasításáról, a kép elnémulásáról szól; a második a kép és szöveg közötti területtel foglalkozik; a harmadik fejezet témája a vizualitás háttérbe szorítása és a szavakba vetett bizalom kérdése; a negyedik fejezet pedig a két területet egyesíti a verbális kép, azaz metafora formájában. A mestermunka bemutatása tekinthető az ötödik fejezetnek és egyben lezárásnak is. A szerkezetben felfedezhető egyfajta körköröség, a szöveg végén tulajdonképpen visszaugorhatunk az elejére. Gondolatmenetem nem egy kifejezett hipotézistől indul el annak bizonyítása felé, hanem organikusan fejlődik és mindig vissza-vissza utal.

A csend akarása című fejezet a vizuális művészet arra irányuló törekvését vizsgálja, melynek célja a nyelv uralmától való megszabadulás. Kiindulópontja Rosalind Krauss *Grids* című írása, amely szerint a „rács” motívum a modernizmusban a nyelvvel való szakítással, valamint a hallgatás vágyával azonosítható. Ezt a pozíciót azonban W. J. T. Mitchell kritikája árnyalja: szerinte a rács önmagában is igen beszédes, vizuális-verbális alakzat, így elhatárolódása a nyelvtől ellentmondásba ütközik. A fejezet érinti Ad Reinhardt és Gadamer elgondolásait is a kép elnémulásáról, valamint azokat a teoretikus és nyelvfilozófiai kérdéseket, amelyek az elhallgatás, dadogás és a nem beszéd jelentésalkotó potenciáljára vonatkoznak.

A második fejezet a kép és a szöveg közötti „senkiföldjére” fókuszál, arra a határterületre, ahol egyik médium sem uralkodik a másik felett. Megpróbálja lokalizálni és megfigyelni azokat a réseket, amelyek szöveg és szöveg, kép és kép vagy pedig kép és szöveg között keletkeznek. Az érzés és tudás fogalmait vonja be a játékba. E kettősség – az érzelmi és értelmi fókusz közti figyelemmozgás – ha valahol, akkor Caspar David Friedrich festményén, Lorraine O'Grady szövegkollázsain és Aby Warburg képtablóin válik

megragadhatóvá. A fejezet arra mutat rá, hogy a képiség és szövegszerűség gyakran egymással kölcsönhatásban hoz létre jelentést – nem helyettesítik, hanem kiegészítik egymást és köztes minőséget teremtenek. A vizuális és verbális regiszterek között zajló történések – rezgés, átvitel, félreértés, átkódolás stb. – hozzák létre azt a tudást és azt az érzékenységet, amelyről a disszertáció szól.

A Bizalom a szavakban című fejezet azt vizsgálja, miért adunk ekkora hitelt a szavaknak a vizuális művészet területén belül. A szavakba vetett hit kérdése különösen fontos akkor, amikor egy mű nyelvi közegben működik. A fejezet olyan példákat vesz sorra, amelyek tudatosan lemondanak a vizuális ábrázolásról, kizárólag szöveget használnak. E döntés motivációi sokrétűek lehetnek: a kontrollálhatóság vágya, a kép képzeletben való megtestesülése vagy a vizuális művészet határainak lebontása. Annak lehetőségeit tárja fel, hogy a nyelv mikor válik a hiteles közlés eszközévé és mikor marad ironikus, elbizonytalanító, manipulatív jel.

A negyedik fejezet (Egy levelek nélküli fa I.) a kép és szöveg közötti feszültség feloldásának, termékeny együttállásának lehetőségeit kutatja. A metaforák, hasonlatok, költői képek olyan összetett szerkezetek, amelyek egyszerre képesek képszerűen hatni és fogalmilag működni. E kettősség miatt válhatnak a kép és nyelv (törékeny és ellentmondásos) egységének hordozóivá. A fejezet bemutatja, hogy a metafora hogyan nyit új jelentésmezőket, miközben rámutat annak hatáira is: miközben közelít, mindig el is mozdít – félreértésekhez, torzításhoz vezethet. A metafora értelmezhető másfelől az ellenállás gesztusaként: a túlzott racionalitás és információtúltengés ellen lép fel, alternatív nyelvként működik, amely képes megtörni a hétköznapi nyelv automatizmusát.

A záró fejezet (Egy levelek nélküli fa II.) egyben a mestermunka bemutatása, melynek fő célkitűzése csaknem megegyezik az előző fejezetével, ugyanakkor reflektál az egész dolgozat kérdésfelvetéseire. Valójában nem zár le, hanem további értelmezéseket kíván.

2. A csend akarása

„Nem jók a szavak. Valahol talán tudja a dolgokat, szavak nélkül; s ezért nem szeret magyarázkodni. Minél jobban ritkulnak a szavak, annál jobban sűrűsödik az igazság; s a végső lényeg a hallgatás táján van, csak abba fér bele.”

Ottlik Géza

Mi történik, ha a vizuális művészetből kivonjuk a nyelvet? Ha a képek és formák egyedül maradnak, minden magyarázat, minden szóbeli kapcsolat nélkül? A minimalizmus és jónéhány modernista irányzat törekszik erre a tiszta jelenlétre. Mégis felmerül a kérdés, hogy valóban a szöveg elhagyása vezet-e a csendhez. Lehetséges, hogy éppen a nyelv jelenléte mélyíti el azt az elcsendesülést, amelyet a műalkotás előidézni képes? A vizuális művészetet gyakran társítjuk a csend fogalmával, mintha a képek „csendes versek” lennének – kijelentések, állítások nélkül. Igaz, hogy befogadásuk is (legtöbb esetben) külső csendet kíván, de érdemes foglalkozni azzal a belső csenddel is, amelyet a művek kiválthatnak – az elmélyülés, a szemlélődés tapasztalatával. Talán a szöveg nem ellentéte ennek, hanem inkább eszköze – egyfajta kapaszkodó, amely nem megszakítja, hanem finoman vezeti a csend felé tartó mozgást.

Pontosan mit akar, aki csendet akar? Az világos, hogy mit nem akar: nem akar zajt, hangot, beszédet, hanem mindezek hiányát – csendet. De pontosan tudjuk, hogy a külvilág csendje belső hangok melegágya. Attól, hogy a szoba elcsendesedik, én még nem tudok. Minél jobban vágyom valaminek a hiányára, könnyen lehet, hogy annál jobban megidézem azt. Hasonló ellentmondást látok a képzőművészet szótlanságra való törekvésében. Emiatt fogott meg a címben idézett Rosalind Krauss-i kijelentés, melyet Mitchell is méltat a *Picture Theory* több fejezetében is. Krauss *Grids* című esszéjében arról ír, hogy a modernizmus csendet akar – „kész hallgatni, (will to silence) és ellensége az irodalomnak, a narratívának, a diskurzusnak.” A műveken (például Mondrian, Albers vagy LeWitt képein) felfedezhető rács, véleménye szerint, elrekeszti a művet a verbális értelmezésektől, „megvédi a beszéd betolakodásától”¹⁰. A rács olyan vizuális struktúra, amely nemcsak térbeliséget feltételez, de kifejezetten elutasítja a szekvenciális olvashatóságot is. Látszólag materialista, józan és tudományos szemléletet tükröz, melyre Krauss a tudás

¹⁰ Mitchell, William John Thomas. *Picture Theory*, 245. eredetileg: Rosalind Krauss, *Grids*. In *The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths* Cambridge, MA: MIT Press, 1985. 8.

mátrixaként is hivatkozik, ugyanakkor különböző olvasatok tapadnak rá, amelyek már a hithez, fikcióhoz és spiritualitáshoz kötik. Mitchell legfőbb kritikája Krauss elméletével szemben az, hogy a nyelvvel való szembenállást egy ennyire emblematikus struktúrával írja le, amely természeténél fogva beszédes – „nyelv által leginkább beszennyezett” vizuális-verbális alakzat.¹¹ Ebből is megmutatkozik, mennyire elválaszthatatlan a kettő. A letisztultságot és optikalitást zászlajára tűző művészet közelebbről nézve nagyon is a szavakra, elméletekre támaszkodik. Különböző textuális elemek mint a cím vagy egyéb szöveges referenciák válhatnak az értelmezés kiindulópontjává. „A művészet sosem hagyatkozott annyira a szavakra, mint azok a munkák, melyek csendes materialításra vannak ítélve – ahogy Harold Rosenberg mondja – minél kevesebbet lehet látni, annál többet lehet mondani.”¹² Ezzel továbbfordult a dolog a zaj, a diskurzus, a megfogalmazás irányába és nem tiszta, hanem kifejezetten hibrid mű jött létre. A tiszta optikalitás elérésére való törekvés eszerint kontraproduktív. Az embernek szüksége van egy bizonyos fokú értésre, bizonyosságra és a „rács” nemcsak korlát, de fogódzó is, egy olyan mítosz, amelyből ki lehet indulni és elhelyezni valahova az absztrakt műveket.

A hallgatás és csend témáját érintő diskurzus számomra legszimpatikusabb szószolója Gadamer. A pontos kifejezés nehézségeivel magyarázza a hallgatást, illetve a dadogást. A hallgatást is jelentéssel, jelentőséggel ruházza fel. *„Elnémulni [azonban] nem annyit jelent, hogy nincs mondanivalónk. Ellenkezőleg, az elnémulás a beszéd egy lehetséges módja. A „néma” [stumm] szó összefügg a „dadogással” [stammeln], mert a dadogás görcsös kényszere valószínűleg nem abban áll, hogy a dadogónak nincs semmi mondanivalója, hanem inkább abban, hogy sokat, egyszerre túl sokat akar mondani, és nem találja a szavakat ama föltoluló teljességet illetően, amit ki kellene fejeznie. És ha azt mondjuk, hogy valaki elnémul, akkor nem csak arra gondolunk, hogy megszűnik beszélni. Az elnémulás során olyasvalamihez kerülünk közel, amihez éppen most keressük a szavakat.”*¹³ Hasonlóképpen a szóközökhöz, oldaltörésekhez és egyéb nem-nyomtató írásjelekhez a szövegekben; a szó hiánya nem jelenti a jelentés hiányát. Ezek szerint pedig bízunk kell a hallgatásban – a hallgatóban, hogy hallgatása jelentéssel teli; hogy valóban létezik az a

¹¹ Mitchell, William John Thomas, Szőnyi György Endre, és Szauter Dóra. *A képek politikája: W. J. T. Mitchell válogatott írásai : tanulmányok*. Szeged: JATEPress, 2008. 225.

¹² Mitchell, William John Thomas. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago (Ill.) London: University of Chicago press, 1994. 247. „No art has ever been more dependent on words than these works pledged to silent materiality [...] The less there is to see, the more there is to say.” Saját fordítás.

¹³ Gadamer, Hans-Georg. „A kép elnémulása”, Cirka, 2016.

mondanivaló, melyet szavakkal nem lehet leírni, de kellő figyelemmel mégis eljuthatunk a jelentéséig. Amennyire lehet és amennyiben bizalmat szavazunk, érdemes nyitottan állni a műhöz.

Amikor viszont a mű minden eszközzel próbálja megóvni magát a befogadótól és annak értelemezéseitől, felfogható figyelemfelkeltésnek is. Ha nem ad semmilyen alkalmat a megközelítésre, nincs narratíva és nem szól semmilyen verbalizálható tartalomról; akkor is elgondolkozunk, hogy vajon mit akar a mű ezzel a szótlanossággal közölni? Esetleg hallgat valamiről vagy olyan tudás birtokában van, amelyről nem szólhat? Vagy egyszerűen távol akarja tartani magát ezektől a dimenzióktól és a pusztá optikalitásban tündökölni?

Gadamer végbemenésnek nevezi mind a kép, mind a szó művészetének befogadását, teljesülését. Úgy véli, azt az igazságot, amit a művészetben keresünk, csak a végbemenésben érhetjük tetten. A mű megragadja a nézőt (olvasót) és elidőzésre készíti. *„Egy csodálkozó szemlélésről van itt szó. [...] Pontos ellentétéként annak, amit a modern informatikában nagyra tartunk, amikor csak azt vesszük tudomásul, aminek a lehető leggyorsabban megvan a maga egyértelmű felhasználási célja.”*¹⁴ A vizualitásban ennek megfelelője a dekoráció, amely pillanatok alatt betölti szerepét, nem kell, nem is lehet vele túl sokáig foglalkozni. Sőt, akkor működik jól, ha az ember nem „ragad le” nála. A művészi szándékkal létrehozott tárgyak (és szövegek) ezzel szemben jellemzően nem hagyják szabadulni, fogva tartják és elidőzésre készítetik az embert. Csakhogy nem nagyon van időnk és kénytelenek vagyunk lezárni, olykor rövidre zárni a folyamatot. Az interpretáció, a látottak (vagy olvasottak) lényegének szövegszerű megfogalmazása az első mozzanat, amely az egyértelműsítés, továbblépés irányába tart. Aminek neve van, amit le lehet írni, azt már tudjuk hova tenni, azzal tovább tudunk menni. Gadamer szerint csak azzal van baj, ha az interpretáció nem tartja tiszteletben a művet és tudományos eszközökkel, objektíven akarja értelmezni, „átvilágítja”, ami távol áll a végbemenés szubjektivitásától. A művészet viszont nem a gyors megértés vagy azonnali ítélet terepe, hanem egy olyan köztes tér, ahol a tapasztalat még nem öltött formát – ahol a látottak és a hozzájuk kapcsolódó szavak még nem álltak teljesen össze. Ez a határmezsgye, a verbalitás és vizualitás közötti terület az, ahol a művészet lényegi ereje rejlik: egyszerre van jelen a felfedezés lehetősége és a kifejezhetetlenség feszültsége.

¹⁴ Gadamer, Hans-Georg. *Kép és szó művészete*. In *Kép, fenomén, valóság*. szerk. Bacsó Béla. Budapest: Kijárat Kiadó, 1997. 282.

Éppen ezért a képzőművészet törekvése a vizualitás és verbalitás abszolút szétválasztására nagy veszteséggel jár. Az emberi észlelés természete eleve hibrid. A vizuális ingerekhez szavakat kötünk, a szavakhoz pedig automatikusan képeket társítunk. De talán érdemes megpróbálni a kettő között egy lélegzetvételnyi szünetet tartani. A tudás, Foucault elképzelése nyomán a kép és szöveg közötti senkiföldjén jön létre.¹⁵ Ezt a senkiföldjét érdemes alaposan megvizsgálni, mert talán a művek lényege is itt található. Észlelés után, interpretáció előtt. A látás után, de még a beszéd előtt.

Mitchell gondolatmenetén továbbhaladva Robert Morris művészete megkerülhetetlennek bizonyult a téma szempontjából. A *Picture Theory* című könyvében egy egész fejezetet szentel a művész munkásságának, *Word, Image, and Object* címmel. Morris úgy tekintett a szobrászatra, mint szó, kép és tárgy alkotta hibridre, amely képes arra, hogy magára a művészetre reflektáljon. Esszéi, például a *Notes on Sculpture*, bepillantást engednek abba, hogyan gondolkodott a művészeti tapasztalatról, különösen a néző és a tárgy közötti kapcsolat jelentőségéről. Azt hangsúlyozza, hogy minden a kettő találkozásakor dől el: egy olyan fizikai jelenlétben, melyet addig se a mű, se a befogadó nem hordozott magában. Ezzel magyarázza a méret, illetve lépték jelentőségét is. Hiszen a tárgyak mérete nagyban meghatározza, hogyan közelítünk hozzájuk. A kis méretűekhez közel kell menni, ez egy bensőséges viszonyt szül; a monumentális szobrokat viszont távolságtartással szemléljük.

Művein és írásain keresztül sok aspektusból világít rá arra, hogy mi a tárgy és milyen kapcsolatban van a szubjektummal, aki képet és szöveget alkot róla, hogy az értelmezhetővé váljék. Fontos, hogy munkái nem illusztrálnak, nem egy direkt üzenetet közvetítenek, hanem olvashatóságuk módja viszi közel a befogadót a megértéshez. Morris munkássága túlmutat a minimalizmus egyszerű geometriai és anyagi redukcióján, művei filozófiai kérdéseket tesznek fel vagy válaszolnak meg. Nem egységes kinézetük köti össze őket, „ami közös bennük, az nem látható és nem ábrázolható”.¹⁶ Művészetében jelen van a szöveg mellett egyenlő mértékben a csend is, ami szépen bemutatja a kettő összeférhetőségét. Még az olyan kifejezetten minimalista szemléletű munkái is mint a *Slab (1963)*, amelyek látszólag nem kommunikálnak mást, mint egyszerű, üres formát és anyagszerűséget – egy (vagy több) lebegő testet szürkére festett rétegelt lemezből –, filozófiai és

¹⁵ Foucault, Michel. *Ez nem pipa*. Ford. Mahler Zoltán. Athenaeum (1993. 4. füzet): 148.

¹⁶ Mitchell, William John Thomas. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago (Ill.) London: University of Chicago press, 1994 p. 249. *What they have in common is strictly not visible, not representable, and difficult to label except perhaps as something like „philosophy.”*

nyelvi utalásokat rejtenek. A munka valóban egy üreges test, mégis jelentésekkel teli: „*a forma egyszerűsége nem szükségszerűen egyenlő a tapasztalat egyszerűségével*”¹⁷. Mitchell világít rá arra, hogy a *Slab* cím (lap) sem csupán az alkotás fizikai formájára utal, hanem Wittgenstein *Filozófiai vizsgálódások* című művének híres példázatára is. Wittgenstein a nyelv legegyszerűbb formáit vizsgálva írja le építőmester és segéd nyelvjátékát¹⁸, amelyben a szavak – „kocka”, „oszlop”, „lap”, „gerenda” („*block*”, „*pillar*”, „*slab*”, „*beam*”) – szoros kapcsolatban állnak a cselekvéssel: „hozz egy lapot!” Ebben a kontextusban a „lap” szó nem pusztán egy tárgyat jelöl, hanem a cselekvés meghívójává is válik. Morris munkája kapcsán a néző kezdetben úgy érezheti, hogy az, amit lát, összhangban van azzal, amit olvas: a mű valóban egy lap, ahogy azt a cím jelöli. Mégis, a cím és a forma közötti egyszerű megfeleltetés helyett a mű elbizonytalanítja a nézőt, megkérdőjelezve a szó, a tárgy és a jelentés közötti egyértelmű kapcsolatot. Nem csupán csendes megfigyelésre hív, a „slab” szó jelenléte miatt nyelvi megközelítést kíván.

Morris mélyrehatóan foglalkozott Wittgenstein filozófiájával, művészete, főleg a 90-es évektől kezdve rengeteg ponton utal rá. *Investigations* című kevésbé ismert grafikai sorozatán (grafit frottázs pergamen lapon) idézeteket jelenít meg a *Filozófiai vizsgálódásokból*. Ahogy életműve során gyakorlatilag folyamatosan, ezzel is fellépett Clement Greenberg műkritikus modern művészetről alkotott elmélete ellen, amely szerint a médium „tisztasága” – megkülönböztetése minden más médiumtól (beleértve a nyelvet is) – garantálja esztétikai minőségét.¹⁹ Wittgenstein viszont úgy véli, hogy a tisztaság (illetve a filozófiában az egyszerűség) sosem érhető el, hiszen minden kompozit jellegű.²⁰ A nyelv maga is vizuális-verbális játék. Az *Investigations* is kifejezetten hibrid mű; nemcsak a szöveg és kép közös hordozón történő megjelenése okán, hanem a felhasznált és idézett képek referencialitása, beszédessége miatt is.

Robert Morris talán legcsendesebb műve az 1971-es *Mirror* (másnéven *Mirror Film*), melyben a művész, egy tükör és a körülöttük látható táj szerepel. Teljes egészében egy

¹⁷ Morris, Robert. *Jegyzetek a szobrászatról*. ford. Földvári Ármin. Exindex. 2024.

¹⁸ Wittgenstein példájában az építőmester egyszerű szavakat (tömb, oszlop, lap, gerenda) mond a segédnek, mire ő a megfelelő alakú követ viszi oda. Ez a jelenet mutatja, hogy a szavak nem csak leírnak, megneveznek, hanem jelentésük a használatban, a cselekvéshez köthető funkciójukban rejlik. A segéd nem feltétlenül tudja, hogy a lap szó egy tárgy neve, csupán azt tanulta meg, hogy mit kell tennie, ha a szót hallja. Wittgenstein „nyelvjátéka” a beszéd és cselekvés összefonódása: olyan gyakorlat, ahol a szavak jelentése az adott közegben és helyzetben nyer értelmet.

¹⁹ Winkeweder, Brian. *Picturing Texts: Robert Morris' "Beetle in a Box"* ENS Éditions. 2015.

²⁰ Wittgenstein, Ludwig. *Filozófiai vizsgálódások*. Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 1998. 44-45.

meditatív, lassú tempójú, hang nélküli videó, amelyben a hangsúly a tükör által közvetített képek és a néző percepciójának átalakulásán van. A videó elején a kamera egészen közelről veszi a tükört, amelynek torzítása révén a látvány is torzul. Morris lassan megmozgatja a tükört, így az különböző szögekből kezdi visszatükrözni a tájat, időnként a horizontot, a fák koronáját vagy a fehér havat. A tükör mozgataása finom és szinte alig érzékelhető, de elegendő ahhoz, hogy a néző figyelmét új irányokba terelje. Egy tükört nézünk vagy a tájat? Pontosabban egy felvételt egy tükörről, ami a tájat tükrözi vissza? Hova fókuszál az ember, aki ezt a felvételt nézi? A vetítövásznonra, a tükör felületére, vagy abba az illuzórikus térbe, amelyet a tükör reflektál? A kamera kezd szép lassan távolodni és láthatóvá válik a művész, aki a kezében tartja a tükört. Lassan láthatóvá válik az őt körülvevő táj, nem csupán reflexióként. Végül pedig egészen eltörpül benne Morris és újra a táj veszi át a főszerepet. A mű felépítése, ide-oda játéka körbevezeti a figyelmet és talán ez az, ami elcsendesíti a tudatot. Ennek nem feltétlen a tükör az elsődleges eszköze, hiszen rengetegszer alkalmazta Morris más munkákban is, melyekről kevésbé juthat eszünkbe az elnémulás. Nagyon is jelenlévők a tükört használó installációi. Ebben a videóban azonban a tükröződő táj a fontos.

Gadamer szerint a csendélettel, illetve a tájábrázolással indult el az európai művészet elnémulása. Ábrázolásra méltónak korábban a szent és királyi témákat, alakokat és történeteiket tartották. Érvelése szerint a „zoon” szó – a kép görög megfelelője – „élőlényt” is jelent és az ember nélküli ábrázolások egyszerűen nem tartoztak a kép kategóriájába.²² Morris filmjében a tájban megjelenő emberalak önmagáról a környezetére irányítja a fókusz. Jelenléte és szándékos háttérbe vonulása egy olyan paradox helyzetet teremt, amelyben az emberi alak nem dominál, hanem a táj részévé válik. Ez a gesztus a csend különleges formája: kijelentés helyett visszalépés, amely teret enged a természetnek, a reflexiónak és a néző saját értelmezésének. Morris ezzel a mozdulattal nem pusztán a tájra, hanem a szemlélődés aktusára is rámutat, arra a csendre, amelyben a látvány és a gondolat összekapcsolódhat. A film nem elnémítja, hanem új módon megszólaltatja a tájat. „*Itt úgy tűnik, szavak nélkül a bennünket körülvevő érzéki világ mondódik ki.*”²³

Aria Dean *Cypher* című munkája is a tükör metaforikus és konceptuális dimenzióira épít, de míg Morris művében a tükör inkább a természet és az ember kapcsolatának meditatív

²² Gadamer, Hans-Georg. *A kép elnémulása*. Cirka, 2016.

²³ Uo.

eszköze, Dean a társadalmi tér, az online tér és a fekete identitás (illetve általánosságban véve az azonosságtudat) kérdéseivel foglalkozik, bár a tőle idézett munka inkább a filozófia vagy szemiotika területére mutat. Installációja alapvetően két elemből: falra, tükrőírásban írt vinyl falszövegek sorozatából és velük szemközt elhelyezett tükrökből áll. A tükrök változó részei a műnek, ugyanis azokat minden kiállítási helyzetben az adott galéria szerzi be, az adott városból. Mintha azok csak a szükséges installációs kellékek lennének, akár egy lámpa, ami láthatóvá teszi a művet. A mű teste így csupán a vékonyka vinyl fólia a falon. Alig létezik. A szövegek pedig mind idézetek; közülük egy Jean Genet Cselédek című drámájából származik („*dreams who dream of swallowing their dreamer*”), míg három Ad Reinhardtól („*the bondage of appearance.*” „*The laying bare of oneself is obscene*” „*sign which refuses to signify*”). Háttérbe lép a művész, látszólag a lehető legkevesebbet teszi hozzá a már meglévő tartalmakhoz, az a plusz mégis teljesen átformálja a jelentést. Mindegyik idézetben felfedezhető egy körkörösség; ördögi kör vagy rövidzárlat, melyet tükrök alkalmazásával emel ki.

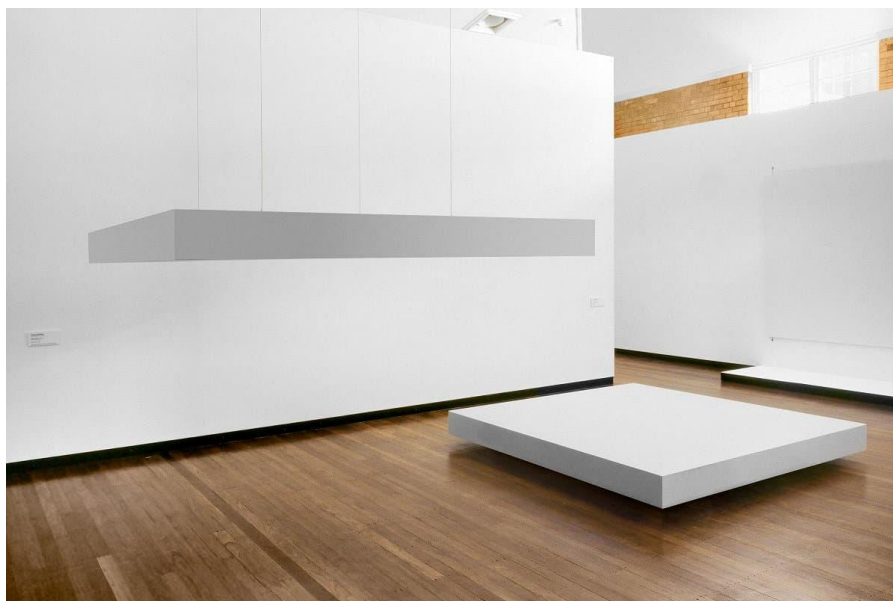
Az Ad Reinhardtól származó idézetek forrása mind az *Art as art* című kötet²⁴, amely a műalkotás radikális tisztaságát és önreferencialitását tematizálja. Írásai – esszék, jegyzetek, kiáltványok és rajzok formájában – a művészet minden külső tartalomtól való megszabadítását szorgalmazták, elutasítva a narratívát, az önkifejezést és a társadalmi funkciókat. A *sign which refuses to signify* Reinhardt radikális redukciós programjának lényege: egy olyan művészet elve, amely nem állít, nem jelent és nem utal semmire önmagán kívül. De Reinhardt festményei mégis szoros kapcsolatban állnak az *Art as art* dogmával – arra utalnak, azt példázzák. Írásaiban rengeteg negációval él, így próbálja körülírni, mi a művészet (pontosabban mi nem az). Természetes, hogy a művész állításai tükrében értelmezzük munkáit és ebben az esetben a művész állítást állításra halmoz, amely óhatatlanul beszívárogo alkotói tevékenységébe is. Dean talán pont ennek a törekvésnek az ellentmondásos voltára mutat rá azzal, hogy olyan helyzetbe hozza Reinhardt kijelentéseit, amelyben azok látványosan nem teljesülhetnek. Hiszen mi történik, amikor a jel visszautasítja a jelölést? Onnantól már nem jelöl? Morris tükrőhelyzetével analógiába állítva: a művész szinte elbújik a tükrő mögött, mintha elutasítaná a jelenlétet, de ez a szándékos jelen-nem-lét is jelentéssel teli. A jel, Morrisszal ellentétben, tehetetlen. Nincs hová

²⁴ Reinhardt, Ad, és Barbara Rose. *Art-as-art: the selected writings of Ad Reinhardt*. University of California Press, 1991.

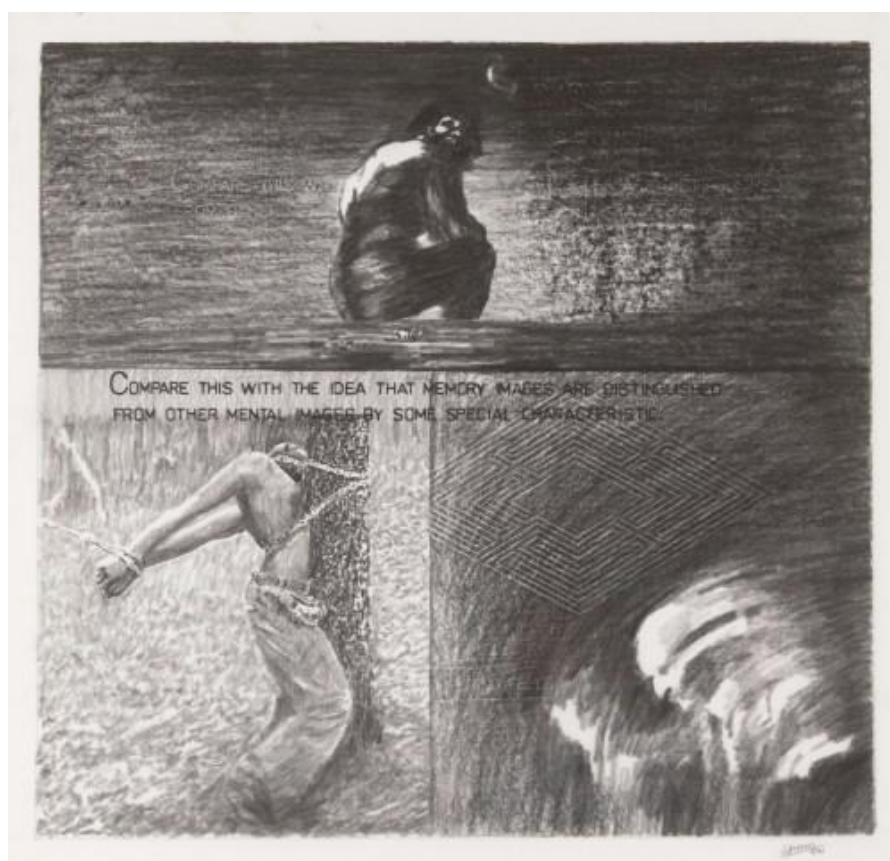
bújjon. Hiába rejtjel (cypher), a néző megtalálja azt a pontot a kiállítóterben, ahonnan a tükör segítségével olvashatóvá válik és olvasni, értelmezni fogja. Jelentést képez. Mégis, a tükör mintha visszájára fordítaná a folyamatot, ha csak szimbolikusan is. Körbeérünk és egy pillanatra elhallgatunk.

A gondolatmenet lezárásaként visszatérek a fejezet címéhez és magyarra fordításának nehézségeihez. A Mitchell által is hivatkozott Krauss szöveg angol változatban „will to silence”-t olvashatunk, melyet többféleképpen fordíthatunk magyarra. A „will” lehet szándék, akarat és hajlandóság is, „silence” helyett pedig állhat hallgatás vagy csend. Ha azt mondom, hogy a hallgatás szándékáról vagy szándékolt hallgatásról van szó, az azt feltételezi, hogy lenne miről beszélni és talán az eszközök is megvannak hozzá, csupán valamilyen okból kifolyólag elutasítjuk a beszédet. Ha úgy fordítom, hogy „hajlandóság a csendre” akkor a mű talán nem is bánja, ha nincs körülötte diskurzus, nem függ tőle. Ha viszont úgy fordítom mint „a csend akarása”, az ennél sokkal többet feltételez. Azt, hogy egy tiszta, állításoktól és kategorizálástól mentes szemléletmód szükséges a műalkotás befogadásához. Nem azért hallgat, hogy más beszéljen helyette. Nincs szükség kijelentésre, csak csendre és fókuszált figyelemre. A mű nem igényli a szöveges interpretációt. Márpedig az interpretáció csak szöveges lehet. E. D. Hirsch választja el jól egymástól a megértést és az interpretációt. A *megértés (ars intelligendi)* csendes természetű, nem ki mondható, megfogalmazott jelentés, hanem talán inkább egy érzetszintű megértés vagy a megértés érzete. Az interpretáció (*ars explicandi*) ezzel szemben hangos és képes arra, hogy a megértést artikulálja és konszenzusra jusson (másokkal) a mű értelmét tekintve. A kettő közötti váltás során mindenképp elvesz valami.

Amikor alkotóként a csend akarásáról gondolkodom, olyan munkák létrehozására értem, amelyek komplex, vizuális-verbális szerkezetük révén elősegítik az elmélyült kontemp-lációt. Onnantól kezdve pedig bízom a befogadóban, hogy érteni fogja a művet, mindenki a maga módján, anélkül, hogy megállapodnánk annak rögzített jelentésében. Nem azt ál-lítom természetesen, hogy nincs szükség művészeti diskurzusra, hanem azt, hogy nem kell közvetlenül a műre tapadnia a róla való beszédnek, hanem hagyhatja lélegezni, szó-hoz jutni.



1. ábra Robert Morris: *Slab (cloud)* 1962 / 73
 © Robert Morris. ARS/Copyright Agency Purchased 1979
 forrás: <https://digital.nga.gov.au/archive/americanmasters/works.cfm%3Fworkid=71241.html>



2. ábra Robert Morris: *Investigations (Compare this with the idea that memory images are distinguished from other mental images by some special characteristic)* 1988-1990.
 forrás: <https://www.castelligallery.com/blog/robert-morris-investigations-1988-1990>



3. ábra Robert Morris: *Mirror* 1969. video still
 forrás: <https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/cynX5K8>



4. ábra Aria Dean: *cypher (3)* 2018. kiállítási enteriőr, Bodega, New York
 forrás: <https://flash---art.com/article/aria-dean-andrea-bellini/>

3. A között

Érzéki tudásról, illetve képi értelemről Baumgarten *Esztétikája*²⁵ óta beszélünk, az viszont azóta sem tisztázott, mit is értünk pontosan alatta. Ez az elnevezés ugyanis azt takarja, amit nem tudunk néven nevezni – „*je ne sais quoi*” –, azt a bizonyos, különleges, műalkotásokban is jelenlévő „nem tudom micsodát”. Baumgarten egy huszárvágással ugyan nevet adott neki, de ettől nem lett kevésbé megfoghatatlan.²⁶ Az érzéki tudás kifejezés maga is paradoxon (a felvilágosodás korában kifejezetten az), hiszen két szembenálló minőséget (vagy filozófiát) próbál szintetizálni. Így mutat rá arra, hogy a két ellentétes pólus között foglal helyet az, amit jelöl és ennél közelebbi megnevezés nem létezik.

Mégis fontos ezzel a közöttel foglalkozni mint értékes, ám eltűnőfélben lévő területtel. Megpróbálni valahogyan feltérképezni, lokalizálni, megismerni. Jelen írás ezt a helyet a szöveg alapú munkákban keresi, melyek a vizuális és verbális minőségek kölcsönös egymásra hatásával dolgoznak. Egyszerre van jelen bennük a szöveg, melyet (durva általánosítással) a tudatos észleléshez kötünk és a kép vagy vizualitás, amely pedig hagyományosan az érzékszerveinkre, érzeteinkre hat. Foucault-ra hivatkozva a tudáshoz mindkettő kell. A kép a szövegre mutat, a szöveg pedig a képre, így zárul a kör. A képet a leírás alapján értelmezem, a leírás pedig csak a látvánnyal együtt nyer értelmet. Ez a képeskönyvek tökéletes módszere, mellyel a tudás tisztán és világosan átadható: „*a kijelentést figurális térbe ágyazza, és a szöveggel elmondhatja azt, amit a rajz megjelenítőn ábrázol.*”²⁷ Viszont a vizuális művészetben ennél bonyolultabb a helyzet: a szöveges tartalmak állítása sokszor ellentmond a képének. Foucault *A képek árulása* című Magritte festményen példázza a folyamatot, amit Mitchell is hosszan elemez az alkotó további munkáival egyetemben. Ezeket metaképeknek nevezi és lényegüket a következőképp fogalmazza meg: „*Magritte mindent megmutat, amit meg lehet mutatni.: leírt szavakat, látható tárgyat. Valódi célja azonban megmutatni azt, amit nem lehet lerajzolni vagy olvashatóvá tenni, a rést magában az ábrázolásban (reprezentációban), a diszkurzus kötéseit, rétegeit, törésvonalait, és a szöveg és a kép közti fehér (üres) teret.*”²⁸

²⁵ Baumgarten, Alexander Gottlieb. *Aesthetica*. 1750.

²⁶ Kjørup, Søren. *Another way of knowing* 2004. 8. „*The stroke of genius is actually a very simply step: to give the so far negatively defined indistinct or confused ideas a positive name of their own: sensuous ideas.*”

²⁷ Foucault, Michel. *Ez nem pipa* In *Kép, képiség*. szerk.: Bacsó Béla. Athenaeum, 1993. 144.

²⁸ Mitchell, William John Thomas, Szőnyi György Endre, és Szauter Dóra. *A képek politikája: W. J. T. Mitchell válogatott írásai: tanulmányok*. Szeged: JATEPress, 2008. 182.

Kép és szó viszonyát előszeretettel tárgyalják szembenállásként, az egyiket a másiktól magyarázva, de mindenképpen erősen megkülönböztetve. Ebből az okfejtésből sok pontatlan és általánosító következtetéshez lehet jutni, ezért számomra most az az érdekes, ami a kettő közötti átmenetben történik. Mert ott létrejön még valami, ami mégis több, mint az összegük, váltakozásuk. Egy olyan minőség, amelyet egyik terület sem képes teljesen lefedni. A szövegalapú munkákban veszélyesen közel kerül egymáshoz a két minőség és olykor talán magukba zárják a közöttet is. De hogyan lehet ezt a területet behatárolni? Honnan tudom, hogy nem vagyok-e túl közel a vizualitáshoz vagy épp a verbalitáshoz? És ha sikerül is ráéreznem, hogyan tudom konzerválni az így létrejött tudást, ha az nem verbalizálható és nem vizualizálható?

Mivel a megértésről szavak segítségével bizonyosodhatunk meg, a képzőművészetet szövegszerű megfogalmazásokkal támasztjuk alá, interpretáljuk. Ez jelenti a biztosítékot arra, hogy jól értjük a művet és hogy benne van és azonosítható a keresett jelentés. „*Aki azonban túlságosan kiemeli a kép mögött felfedezhető szöveg jelentőségét, óhatatlanul a nyelv dominanciájába ütközik, amely a kép lehetőségein - szó szerint - "átnéz".*”, figyelmeztet Gottfried Boehm.²⁹ Nagyon szemléletes ez az átnézés, mely a jelentést a mű felülete, teste mögé, illetve alá pozicionálja. Susan Sontag is hasonlóan gondolkodik: *Against Interpretation* című esszéjében ásatáshoz hasonlítja az interpretációt.³⁰ Olyan értelmezésről beszél, amely felforgatja az eredeti szöveget, hogy megtalálja a mögöttes, valódi textust, csak hogy nem veszi figyelembe a szöveget (magát) és annak finom üzeneteit, ha mindenáron mögé akar látni. Talán nem különbözik ez a vizuális művek értelmezésétől sem: ha mindennél fontosabbnak tartjuk jelentésüket, akkor nem engedjük, hogy az érzeinkre hassanak. Nem szemléljük őket és nem vagyunk mindenestül náluk.³¹ A jelek csak jelennek. Nem többek annál, mint amit kiolvasunk belőlük.

Vannak olyan helyzetek, amikor a fókusz a művekre kerül, nem pedig azok mögé; szimbiózis alakul ki szöveg és kép között, egymásra utalnak, egymást éltetik. Szavak mutatnak rá arra, hogy nem képesek leírni mindent és együttműködve a látvánnyal többszintű,

²⁹ Boehm, Gottfried. *A nyelven túl* In Nagy Edina, *A kép a médiaművészet korában*, Budapest: L'Harmattan, 2006.

³⁰ Sontag, Susan. „*Against interpretation*”, 1964. „*interpretation excavates, and as it excavates, destroys; it digs "behind" the text, to find a sub-text which is the true one.*”

³¹ Gadamer, Hans-Georg, *A szép aktualitása*. Budapest: T-Twins, 1994. 251. „*A szemlélés tehát más, mint egyszerűen nézni valamit. Azt jelenti, hogy mindenestül nála vagyunk, azaz a tevékenység és valóság legmagasabb formáját.*”

mélyre nyúló értelmezéshez nyitnak utat. Képesek tudást közvetíteni verbalizálható állítások nélkül is. Bár tudományos módszerekkel nem bizonyítható az így létrejött ismeret – csak egyéni tapasztalati úton – felmerül a kérdés, hogy nem a tudomány korlátoltságáról van-e szó, amely hajlamos eltekinteni például attól a tényről, hogy a valóságot szubjektíven és mozgásban érzékeljük. Bizonyos dolgokról tudunk csak közmegegyezésre jutni, személyes élményeink, tapasztalataink egyediek, de ettől még nem kevésbé reálisak. Talán jobban kellene bízunk a tudásunkban még akkor is, amikor az csak érzet szintjén jelenik meg, hiszen előfordul, hogy egy mű gazdagságát csak érzékeljük, de nem tudjuk pontosan elmondani, hogy miben rejlik. Érzem, hogy értem, mégsem tudok róla beszélni. És könnyen lehet, hogy nem az én képességeimmel van baj, hanem egyszerűen csak ebben a köztességben létezik a mű lényege. Se a mű vizuális megjelenése, se a szövegszerű értelme nem állja meg a helyét önállóan.

Lorraine O'Grady *Cutting out CONYT* (Cutting Out New York Times) című munkájában a jelentés a „közöttben” jön létre, még hozzá feliratok között. Mint ahogy azt a cím elárulja a New York Times szalagcímeit vágja ki, majd rendezi újra japán papírra ragasztva. Két lap kerül egy keretbe, egymás mellé, mintha egy újság oldalpárjai lennének. A feliratok ugyan önmagukban is hordoznak jelentést, de mégis a többi kontextusában nyerik el értelmüket. Mivel nincs jelen a cikk, amely bővebben kifejtene a címben jelölt témát, továbbsiklik a tekintetünk a következő címre és annak tükrében kap jelentést az előző is. Van, hogy összetart a kivágatokból kiolvasható szöveg, de előfordul, hogy cserben hagy azon képességünk, hogy megalkossuk a hiányzó koherenciát. Így érhető tetten a közöttiség: mivel a lapok jelentése nem az egyik vagy másik feliratban van, minden bizonnyal a köztük tátongó üres felületekben keresendő. Vagy ennél továbbmenve a kettesével kerezett képpárok lapjai között, azon a keskeny sávon, amit a két, kissé hullámzó lap széle határol; a sorozat darabjai; vagy a kiállított munkák csoportjai között. A művész maga is nyilatkozik a köztes tér fontosságáról, összekötve azt az interkulturalitás fogalmával. Magát is két kultúra közé pozicionálja; jamajicai származása és felső-középosztálybeli New York-i neveltetése együttesen formálja látásmódját. Ezzel magyarázza vonzalmát a

diptichon vagy a sorozat formátumához, amelyeken a fontos információk nagy része a két kép közötti térben található.³²

A kiállítások valódi potenciálja nem magukban a bemutatott képekben, művekben, hanem azok kapcsolatrendszerében keresendő. Sherrie Levine álláspontját, miszerint a jelentés a közöttben keresendő, David Joselit írja le: „*A mű tartalma nem azonosítható a jelentésével, csupán része annak. Sőt, a jelentés a képek között (among and between) vagy után jön létre.*”³³ Tulajdonképpen ezzel a gondolattal támasztja alá a művészi kisajátítás (appropriáció) létjogosultságát. Mivel a jelentés nem a képekben van, azok felcserélhetők, lemásolhatók, újrendezhetők. Talán még érdekesebb ezt a mentalitást egy művészettörténész munkásságában utolérni. Aby Warburg *Mnémoszüné-Atlasza* a képek közötti területre pozicionálja kutatómunkája eredményeit. Fekete táblákon elhelyezett (és folyamatosan újrendezett) képein és ábráin keresztül beszél a művészettörténet (vagy a világ?) olyan összefüggéseiről, amelyek inkább láthatók, semmint elmondhatók. A képek közötti űrben nem látható szálak fedezhetők fel. Nacsinák Gergely fogalmazza meg nagyon találóan a táblák lényegét: „*Még a legkörültekintőbben megválasztott ábrákban sem az az érdekes, amit jelentenek, amiről mesélnek: mert annak legnagyobb része, ha hatszáz vagy nyolcszáz lapon is, de végül leírható. Hanem ami intuícióval ragadható meg: a viszony, amelyben a képek állnak, mint valami égi konstelláció egyes pontjai, amelyek között az összeköttetést inkább csak sejti, mintsem tudja az ember – s amit még sokkal kevésbé lehet nevesíteni – nos, a táblákon, azt hiszem, ez az igazán érdekes.*”³⁴ Warburg azon gesztusa, hogy a vizuális művészetet tudományos igénnyel, de mégis saját létmódjában vizsgálja, egyedülálló. Megszavazza a bizalmat a sejtésnek és a táblákat borító fekete, puha posztónak. Az érzéki tudás eszménye véleményem szerint, az ő munkájában mutatkozik meg a legtisztább formában.

Nádas Péter *Mélabú* című esszéje is a köztes lét, a megfoghatatlanság és leírhatatlanság problematikáját, és az ezek nyomán fellépő melankolikus érzést tárgyalja többek között Caspar David Friedrich *Tengerpart holdfényben* című festményén keresztül. A kép tekinthető tájképnek, melyen emberi alakok is feltűnnek a természeti környezetnek

³² „Like many cross-cultural artists, I have been drawn to the diptych or multiple image, in which much of the important information occurs in the space between.” O’Grady, Lorraine. „The Space Between”. In *Lorraine O’Grady / MATRIX*. Connecticut: Wadsworth Atheneum, 1995.

³³ Joselit, David. *Last laugh*. In *Sherrie Levine: Mayhem*. 161.

³⁴ Nacsinák Gergely András: *Az emlékezés atlasza* 2015.

kiszolgáltatva, alárendelve. A képet látszólag két egyforma részre osztja a horizont, de alaposabban, mérőeszkőzzel vizsgálva az ég nagyobb területet foglal el, csak talán a földhöz való vonzódásunk csalja meg az érzékelésünket. Nádas arra mutat rá, hogy a képnek két középpontja van. Az egyik a mértani közepe, ahol tulajdonképpen semmi sem történik, csak egy zászló lóg a levegőben. A másik középpontban az emberi tekintet emberalakokat fedez fel. Azt figyeli, ahol a kép cselekménye történik. Két apró figura ül a tengerben egy nagy kövön, tábortűz mellett. Közvetlen közelükben zátonyra futott, oldalra billent hajójuk látható, melynek árboca átnyúlik a kép másik középpontjába. A horizont vonalát átlósan metsző szakasz a két középpontot köti össze. *„Az egyik az érzés lélektana szerint adja a középpont látszatát, a másik a tudás mértana szerint adja a középpont valóságát. A két közép meglehetősen távol esik egymástól, és csak azáltal hozható összefüggésbe egymással, hogy van egy képen kívül eső harmadik pont, ahonnan mindkettőt a maga különállásában szemléljük. Mivel azonban nem rendelkezünk a rezzenéstelen látás képességével, szemléletünk is óhatatlanul csúszkálni fog e két pont között. A rezzenéstelenül látó így fogad be minket a szemléletébe, anélkül, hogy megajándékozna a rezzenéstelen látás képességével. Legfeljebb tudásunk van róla, hogy úgy is lehetne látni, ahogyan nem látunk, vagy érzésünk arról, hogy miként lehetne szólni, ha lenne szavunk rá; ez maga a mélabú.”*³⁵ A rezzenéstelenül látó természetesen Friedrich maga, akinek a szemléletében eggyé tud válni a két középpont. Az alkotó egészként érzékeli a művet és világos számára, hogy más nem fogja. Ez is egyfajta mélabú, hogy nincs még egy olyan ember a Földön, aki ugyanúgy látná és akinek ugyanazt jelentené, mint neki. És ebben rejlik a melankólia szépsége. *„A mélabús ember tevékenysége pedig arra irányul, hogy érzéseinek képeit és tudásának fogalmait egymásra vonatkoztassa, egymással vagy egymásból magyarázza. Erre irányuló tevékenységével alakítja ki azt a holt teret, amely a tudás ürrjéről való érzés vagy az érzés ürrjéről való tudás, és ilyen értelemben fölöttébb mozgalmatlan.”*³⁶ A folyamatos vagy rezzenéstelen látás³⁷ talán egy olyan képesség, amely a befogadói folyamat során egyszerre figyel a képi értelemre és a verbalizálható jelentésre. Egyszerre látja a két szélső pólust és érzékeli a kettő között lévő teret vagy űrt.

Tarr Hajnalka *Can't get it* című munkája szintén a hibátlan közlés lehetetlensége, illetve az ebből származó melankólia és hiábavalóság érzését hordja magában. Falon elrendezett

³⁵ Nádas, Péter. *Mélabú*. Jelenkor XX., sz. 3. (1987. 0): 209.

³⁶ Uo. 201.

³⁷ Folyamatos látás Wittgensteinnél és rezzenéstelen Nádasnál.

űvegezett tárlókban lexikonok lapjaiból kivágott pillangógyűjteményt látunk. A papírdarabok elrendezéséből és tónusbeli különbségükből egy-egy betű ismerhető fel, melyek összességéből a mű címét adó mondat olvasható ki. A játék egyszerű: a szöveg utal a lepke elkapásának nehézségére és arra is, hogy hiába kapnánk el és tűznénk tüvel táblákra, az állat „lepkeségét” képtelenek lennénk megfogni.³⁸ Ahhoz már hozzátartozik tűnékeny, pillanatnyi volta, lebegése, mozgása is. Olyan lényegi részük veszik el preparált, kikeményített, merev állapotukban, amely hiányában csak hamis képet kaphatunk rólunk. A tudományos vizsgálatukhoz viszont erre van szükség. Ezzel a módszerrel valóban ismereteket szerezhetünk róluk, csak fontos szem előtt tartani a veszteséget is. Ami végül a lexikonok hasábjain olvasható, az csak váz, száraz leírás, mely önmagában nem fed le a valóságot. Egy szilárd állítás vagy alapos definíció korlátozhatja percepciónkat is. Aki úgy tekint a lepkére, mint egy „*karcsú repülő rovar [melynek] két pár jellegzetes, hártyászerű, pikkelyes hímporral fedett szárnya testéhez képest rendsz. igen nagy*”³⁹, az csak a lepkét fogja látni, a pillangót aligha. A képzőművészetben is előfordul, hogy a száraz megfogalmazások a mű szándéka ellen dolgoznak, megölik azt. Nagyon óvatosan kell eljárni – figyelembe véve a művek természetes létmódját. Elfogadni, hogy a művek nem azonosíthatók szövegszerű, értelmező leírásukkal. Teret hagyni a nemértésnek, mert a lényeg az aspektusok mozgásában, a változékonyságban, az értelmezések sokszínűségében van. Megfogalmazni valamit sokszor olyan, mint csapdába ejteni egy vadon élő állatot, hiszen hiába van ott a kezemben, hiába birtoklom; ami igazán érdekes volt benne, azt futni hagytam. Ehhez hasonlóan, e bekezdés sem képes átadni egészen azt, amit Tarr Hajnalka munkája az azt szemlélőknek át tud.

Boehm szavait idézve, „*[a] művek semmi olyat nem tükröznek, ami rajtuk kívül még egyszer és még torzítatlanabban előfordul.*”⁴⁰ Bár elsőre úgy tűnhet, Boehm állítása az interpretáció folyamatával fordul szembe, valójában arra hívja fel a figyelmet, hogy a szövegszerű interpretáció sosem lehet annyira találó, annyira gazdag, mint a mű által közvetített komplex tapasztalat. A képek nem pusztán információhordozók, hanem az észlelés és gondolkodás aktív formái. A kép autonómiájának kérdését vizsgálva szembehelyezkedik

³⁸ „A racionális értelmezés önmagában ugyanúgy alkalmatlan a dolgok teljességének megragadásához, mint a 'lepkeséget' birtokolni azáltal, hogy begyűjtünk és felszúrunk pillangókat gombostűkre” Tarr Hajnalka https://acbgaleria.hu/exhibitions/tarr_hajnalka_cant_get_it

³⁹ A magyar nyelv értelmező kéziszótára, lepke szócikk <https://mek.oszk.hu/adatbazis/magyar-nyelv-ertelmezo-szotara/kereses.php?kereses=lepke>

⁴⁰ Boehm, Gottfried. „A képi értelem és az érzékszervek”. In *Kép, fenomén, valóság*. szerk. Bacsó Béla Budapest: Kijarat Kiadó, 1997. 243.

a nyelvközpontú megközelítésekkel, amelyek a képek értelmét kizárólag a verbális értelmezésen keresztül próbálják megragadni és az ikonikus jelentést nyelvi jelentésre redukálják. Véleménye szerint a képi értelem nem csupán egy mögöttes jelentésben rejlik, hanem magában a képben: anyagszerűségében, térbeliségében és szemléleti dinamikájában. A nézés, az érzékszervi nézés fontos részük: a szem pásztázza a művet és lassanként magáévá teszi. Ezzel némileg ellentétes az emberi szemlélet azon törekvése, hogy felismerjen bizonyos mintákat, melyekhez majd fogalmakat társíthat, hiszen a fogalmak sok esetben behatárolják, determinálják a művet. Ha egy munka beilleszthető egy kategóriába, onnantól sokkal egyszerűbbnek tűnik. Ha már le tudom írni, az az értelmezői folyamat végét jelenti és elveszi a további értelmezések lehetőségét. Így könnyen megfoszthatom (magam) valami nagyon lényegestől.

Max Imdahl a művészet észlelését kétféle látás formájában értelmezi: a „felismerő látás” és a „látó látás” különbségeként.⁴¹ Míg a felismerő látás automatizált és gyakran felületes, addig a látó látás egy tudatos, kritikus befogadást jelent. Talán elmondható, hogy előbbit legtöbbször megtanuljuk gyerekkorunkban, ám utóbbi képességre nehezebb és hosszabb folyamat szert tenni. Imdahl szerint ennek a második típusú látásnak a lényege, hogy a néző nem csupán ránéz a műalkotásra, hanem aktívan felfedezi annak mélységét és jelentésrétegeit. Boehm szintén hangsúlyozza, hogy a műalkotás nem statikus entitás, hanem egy interaktív forma, amely a néző részvételére épít. A nézőknek nem csak passzívan észlelniük kell a látványt, hanem új perspektívákat és érzeteket is felfedezniük benne. Ám a befogadónak meg kell küzdenie azzal is, hogy megszokott fogalmai nem mindig illeszkednek a műalkotás jelentéséhez. Ami a verbalizálhatóság határán van vagy azon esetleg átlép, azzal kifejezetten óvatosan kell bánni és nem erőltetni rá olyasvalamit, ami csorbítaná a jelentés gazdagságát.

Bár nem azonosítható a mű a szöveges interpretációjával, mégis nagy szerepük van a műleírásoknak, művészi kommentároknak. A különböző olvasatok bemutatása kitágíthatja, hozzáférhetővé teheti a munka jelentésmezőjét. Hozzásegít a másképpen látás élményéhez azáltal, hogy betekintést nyújt egy olyan aspektusba, amelyet addig nem ismertem és engedi, hogy más szemmel lássam. Ez Wittgenstein aspektusváltása. Részben edukatív jellegük is van az ilyen leírásoknak: látni tanítanak. Mindenesetre az nagyon

⁴¹ Imdahl, Max: *Giotto. Arénafreskók*. Ikonográfia – Ikonológia – Ikonika. Budapest. 2003. 77–98.

fontos, hogy ne fordítva működjön: nem a szöveg mondja meg azt, hogy mit lássunk csak felmutatja: a látásnak sokféle módja létezik és érdemes rászanni az időt a szemlélődésre.

Csakhogymár nincs hely és idő a képek vagy szövegek között. Folyamatos villódzásban élünk, amelyben elvész ez az igen értékes „között”, ahol a jelentés megjelenne. Paul Virilio az *Eltűnés esztétikájában* arról a folyamatról ír, ahogyan a gyorsulással, valamint a filmipar térnyerésével észlelésünk is megváltozik. A kép nem kontempláció tárgya többé, hanem azonnali fogyasztásra szánt impulzus, amely nem hagy időt az értelmezésre vagy a reflexióra. Azt gondolom, hogy Virilio szövege megengedi a szabad értelmezést szerteágazó felépítése és nyitott szerkezete miatt. Ezzel élek, amikor az „eltűnést” a „között” eltűnésére vonatkoztatom. Ha a filmre nem mint mozgó képre tekintek, akkor statikus képek sorát látom, melyek között már nincsen szünet, ahol a szem megpihenhetne és nem csak olvasná az információt, hanem fel is dolgozná, kiegészítené. Így a narratíva, a jelentés nem a képzeletben ölt testet. Készen megjelenik a szemünk előtt. A villódzás elbűvölt állapotban tart, megbénítja a kritikus gondolkodást. „*A puszta elbűvölés [...] kioltja a nézőből a tudatos érzékelést és megakadályozza a szem természetes működését.*”⁴² Mindezzel párhuzamosan még a hangsáv szövegei is segítenek konkretizálni a jelentést. Egyszerre érkeznek az ingerek több csatornán, melyet nehéz mindvégig tudatosan, kritikusan befogadni. Se tér, se idő nincs a szövegek és képek között, ahol és amikor a tudást megalkothatnánk. „*[A]mit kapunk, az tisztán információ és nem érzet, apatheia, az a tudományos érzéketlenség, amelynek eredménye, hogy minél többet tud az ember, annál szélesebben terül el körülötte a világ pusztasága, annál jobban kikezdi a megfigyelés ingereit a már tudott információ felgyorsult, automatikus ismétlődése. Nem csupán az emlékezetben (belső világosság), de először is a tekintetben [...].*”⁴³ Virilio eltűnésről beszél, ami pont a túlzott megjelenés és látszódás ellenében történik. Nagyon úgy tűnik, hogy kommunikációnk a gyorsaság és ezzel együtt az egyszerűsödés felé halad és nem veszi észre, hogy ami közben lemorzsolódik belőle, az lenne a lényeg. A művészetnek nem egyszerűsítésről kellene szólnia, hanem gazdagításról. Amikor képeket használunk arra, hogy még gyorsabban tudjunk kommunikálni, fontos lenne, hogy a képeket képiségükben érzékeljük, ne csak egyszerűen olvassuk. Nem az a lényeg, hogy az üzenet minél tisztábban

⁴² Virilio, Paul. *Az eltűnés esztétikája*. (Tartóshullám / Eötvös Loránd Tudományegyetem (Budapest). Bölcsészettudományi Kar, Budapest Art Expo Alapítvány,. Budapest: Balassi Kiadó, 1992. 37.

⁴³ Uo. 32. „*Az önmagától elvakított ember előállítja a saját mását, intelligens kísértetét, és tudásának felhalmozását egy tükröképre bízta. Itt megint csak a kinetikai illúzió, a számítógép képernyőjén sokasodó információ délibábja birodalmában járunk.*”

átjusson a csatornán, hanem pont az, hogy bekoszolódjon és a befogadó oldalán megjelenjen valami, ami addig nem létezett és másképpen nem is jöhetne létre. A tömegkommunikációt viszont a hatékonyság hajtja, ezért egyértelműsége törekszik, elkerülve minden nem kívánt konnotációt. Így hát, áramlik az információ, a beérkező impulzusok egymást érik és beterítenek bennünket. Ebben a kognitív túltelítődésben pedig lassan képtelenné válunk apró részletek, finom összefüggések és komplex tartalmak érzékelésére. Szünet nélkül fogadjuk be a rengeteg ingert, mert minden pillanat számít, de semmi sem igazán lényeges. Nem is pislogunk közben, de nem azért, amiért Friedrich, akiről Nádas azt írja, hogy úgy lát, mint akinek nincsen szemhéja: nem tagolják az észleletét szakkádok és fixációk, de mégsem bambul, hanem egy aktív, állandó és mindenre kiterjedt figyelmet tart fenn, hogy minél teljesebben fogadja be a látványt. Mi csupán azért, hogy le ne maradjunk valamiről.

Azt hiszem, hogy a szövegalapú képzőművészet aktívan foglalkozik a közöttel, hiszen abban rejlik a médium legnagyobb potenciálja. Mindegy, hogy térként vagy időként tekintünk rá, de olyasvalamiről van szó, ami elengedhetetlen a kreatív, kritikus észleléshez. A „között” újrateremtése pedig belső folyamat. Hogy legyen szemünk rá, érdemes lenne edzeni a figyelmet, kihívások elé állítani. Máskor pedig ellazítani, mint egy izmot és fókusz nélkül szemlélni a látvány egészét, hogy aztán újra megfeszítsük és egy másik részletre összpontosítsuk. Ilyen egészen egyedi éber állapot lenne tökéletes formájában a művészetbefogadás folyamata is. Fordítva pedig a mű, amely képes ezt az állapotot előidézni, az a tökéletes mű – és mint olyan, nem létezik.



5. ábra Lorraine O'Grady: *Cutting Out* CONY 1977/2017
forrás: <https://www.glenstone.org/exhibitions/lorraine-ogrady>



6. ábra Lorraine O'Grady: *'From Me to Them to Me Again'* SCAD Museum of Art 2018. Savannah, Georgia
forrás: <https://www.scadmoa.org/exhibitions/2018/from-me-to-them-to-me-again>



7. ábra Aby Warburg: *Bilderatlas Mnemosyne*, 1929 (last version). Reconstruction by Roberto Ohrt and Axel Heil, 2020, installation view Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 2020. Photo: Tobias Wootton. Courtesy Warburg Institute
forrás: <https://artreview.com/its-art-historian-aby-warburgs-world-were-just-living-in-it/>



8. ábra Aby Warburg: *Bilderatlas Mnemosyne* 1925–1929/2020 (a 77-es és 55-ös panelek rekonstrukciója)
The Warburg Institute, London
forrás: https://www.artnews.com/gallery/art-in-america/aia-photos/photos-aby-warburg-mnemosyne-atlas-1202689823/9783775746939_hr06/



9. ábra Caspar David Friedrich: Tengerpart holdfényben (Meeresküste bei Mondschein) 1830.

Alte Nationalgalerie, Berlin

forrás: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Meeresk%C3%BCste_bei_Mondschein_1830.jpg#/media/File:Caspar_David_Friedrich_-_Meeresk%C3%BCste_bei_Mondschein.jpg



10. ábra Tarr Hajnalka: *Can't Get It* 2013. acb Galéria, Budapest
forrás: https://acbgaleria.hu/exhibitions/tarr_hajnalka_cant_get_it



11. ábra Tarr Hajnalka: *Can't Get It* (részlet) 2013. acb Galéria, Budapest
forrás: https://acbgaleria.hu/exhibitions/tarr_hajnalka_cant_get_it

4. Bizalom a szavakban

„Felismerhetem az őszinte szerelem pillantását, megkülönböztethetem a színlelttől (és itt természetesen kaphat 'mérhető' megerősítést ítéletem). De az is lehet, hogy teljesen képtelen vagyok arra, hogy a különbséget leírjam. És nem azért, mert számomra ismert nyelveknek nincsenek rá szavai. Végére is miért nem vezetek be egyszerűen új szavakat? – Ha roppant tehetséges festő volnék, akkor elképzelhető lenne, hogy az őszinte és a színlelt pillantást képeken mutatnám be.”

Ludwig Wittgenstein⁴⁴

Adrian Piper *The Probable Trust Registry: The Rules of the Game #1-3*⁴⁵ című munkájának célja létrehozni egy olyan (feltehetően) megbízható közösséget, amelynek tagjai önmagukkal kötött szerződésben vállalnak bizonyos kötelezettségeket. Az alábbi három szabály betartására lehet vállalkozni: *I will always mean what I say. (Mindig komolyan fogom gondolni azt, amit mondok.) I will always do what I say I am going to do. (Mindig azt teszem, amit mondok, hogy tenni fogok.) I will always be too expensive to buy. (Mindig túl drága leszek ahhoz, hogy megvásároljanak.)* A látogatók a pultoknál szerződést köthetnek önmagukkal, amelyben vállalják, hogy a szóban forgó elvnek megfelelően fognak a jövőben cselekedni. Ezzel bekerülnek egy minden bizonnyal szavahihető embereket tartalmazó nyilvántartásba, melyhez maguk is hozzáférést kapnak. Az alkotó szándéka, hogy felhívja a figyelmet következetesség fontosságára: „Ahhoz, hogy képesek legyünk kölcsönös bizalmat kiépíteni, mostantól el kell kezdenünk a megbízhatóság gyakorlását. Ez azt feltételezi, hogy mindannyian számíthatunk arra, hogy teljesítjük a saját magunkkal szemben támasztott elvárásainkat; ez pedig megköveteli, hogy a tetteinket összhangba tudjuk hozni az állításainkkal, az állításainkat a véleményünkkel, a véleményünket pedig az értékeinkkel.”⁴⁶ Bár a mű elsősorban az egyéni felelősségvállalás kérdését célozza

⁴⁴ Wittgenstein, Ludwig. *Filozófiai vizsgálódások*. 2., jav. Kiad. (Mesteriskola., Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 1998. 328.

⁴⁵ *Feltehetően Megbízható Nyilvántartás: Játékszabályok #1-3* Installáció + csoportos performansz: 3 szürke, padlótól a mennyezetig érő fal, 3 kerek arany pult, arany domborműves betűk, 3 információs tábla, 3 állószék, számítógépes rendszer, 3 recepciós pult (pultonként egy személy) | Változó méret, 2013-2017 Először 2013-ban mutatta be Berlinben, majd a 2015-ös Velencei Biennálén is, ahol Arany orosz lánt kapott érte, de látható volt 2017-ben a berlini Hamburger Bahnhof terében is.

⁴⁶ <https://freunde-der-nationalgalerie.de/en/blog/exhibition-archive/adrian-piper-2/>

„In order to be able to build mutual trust, we have to start practicing becoming trustworthy from now on. This assumes that each of us can rely on fulfilling our own expectations of ourselves; and that in turn requires that we can bring our actions into line with our claims, our claims into line with our opinions, and our opinions into line with our values.” Saját fordítás.

meg, amely helyreállíthatja interperszonális és politikai kapcsolatainkat, a szürke falakon olvasható szövegek mintha a maguk nevében is beszélnének. Az „én” ebben az esetben magát a szöveget jelöli, amely azt állítja, hogy megbízható: valóban azt jelenti és úgy gondolja, ahogy az le van írva. Bízhatunk benne. A feliratok aranyszínű betűi is az értékét, időtállóságát bizonyítják. Mint akinek „minden szava arany.” Csakhogy a szöveg nem lehet személy, ezeket a szavakat *valaki* mondja, de nem mindig derül ki, hogy ki és miért. Szövegalapú munkák esetében kifejezetten különös a helyzet. Sokszor úgy tűnik, mintha a mű lenne a beszélő. Közölni szeretne valamit, mi pedig megszólítva érezzük magunkat. Ugyanakkor van egy alapvető bizalmatlanság is a szavakkal szemben, hiszen könnyen félreérthetők vagy utólag átértelmezhetők. Adrian Piper pedig úgy gondolja, illetve állítja, hogy „*műve jövőbeli sorsa és értelmezései mind-mind a mű részét képezik*”.⁴⁷ Érdekes belegondolni, hogy pusztán ezzel az állítással, csupán szavak használatával egy időn és téren átívelő kiterjedést ad a műnek, amely magában foglalja jelen szöveget és olvasatait is. De valóban van ekkora hatalma egy leírt mondatnak?

Ewa Partum *Change* című performanszát 1974-ben mutatta be a lódzi Galeria Adresben. A művész arcát hosszában kettéosztotta: a bal oldalt finoman sminkelte, míg a jobb oldalt egy maszkmester közreműködésével mesterségesen megöregítette. A performansz az érték konstrukcióját vizsgálja – legyen szó életkorról, női testről vagy művészi pozícióról – arra reflektál, hogyan válik a női szépség piaci értékke egy olyan rendszerben, ahol hosszú távon nem garantált a befektetés megtérülése. A kiállítás meghívóján megjelenő arany színű felirat – *now my idea is a golden idea* – ezzel a gondolattal lép párbeszédbe. Egy nyelvi kijelentés, amely nemcsak közöl valamit, hanem egyben performatív aktus is: megpróbál valóságot teremteni, saját magát értékesnek nyilvánítani. J. L. Austin terminológiájával élve performatívum vagy performatív mondat. Például, ha kimondom az „ígérem” szót, azzal egyszerre magát az akciót is végrehajtom; az aktus azonos a kimondás aktusával.⁴⁸ Visszaülva Adrian Piper munkájára: megfogadni annyit tesz mint kimondani valamit? De „*elég ehhez a kimondás?*”⁴⁹ Vagy pont azért van szükség a szerződéskötés aktusára és minden egyéb kellékére, mert nem bízunk a kimondott szóban? Ewa

⁴⁷ Kifejezetten a „Probable Trust Registry”-re vonatkoztatva, a művész website-ján olvasható az állítás: „The destiny and interpretations of the work are part of the work.” http://www.adrianpiper.com/berlin/art/The_Probable_Trust_Registry.shtml

⁴⁸ Austin, J. L. *Tetten ért szavak: a Harvard Egyetemen 1955-ben tartott William James előadások*. Szerkesztette J. O. Urmson. Fordította Csaba Pléh. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990.

⁴⁹ Uo. 34.

Partum szkeptikusan viszonyul az ilyen kijelentések automatikus hatékonyságához. Hiszen a kérdés nemcsak az, hogy mit mondunk, hanem az is, ki mondja és kinek van joga egy gondolat értékét meghatározni. Egy kijelentés ugyanis akkor válik hatékonná, ha megfelelő társadalmi pozícióval és kontextuális feltételekkel rendelkezik, amellyel egy női művész kijelentése gyakran nem. Így a „*golden idea*” ironikusan önmaga intézményi érvénytelenségére is reflektál.

A *Now My Idea Is a Golden Idea* című konceptuális mű később számos formában megvalósult: arany betűkkel kirakott plakátként, köztéri feliratként, performansz-dokumentációként. Végül 2023-ban az elvont kijelentés anyagi formát öltött, amikor a művész egy egy unciás, 999,9-es tisztaságú aranyrúdra gravírozhatta. Kezdetben a mű értéke meggyezett egy uncia arany piaci árával, ám a konceptuális többlettartalom és a műtárgy státusza révén az érték idővel messze meghaladta a kiinduló árat. A projekt nemcsak az esztétikai és gazdasági érték kapcsolatára reflektál, hanem arra is, hogyan fonódik össze a jelentés, a nyelvi performativitás és a kulturális kontextus a művészet értékének kialakulásában. A „*golden idea*” kijelentés tehát egyszerre él a nyelvi állítás erejével, miközben ironikusan rámutat annak társadalmi és intézményi feltételezettségére – különösen egy női művész pozíciójában.

Ewa Partum egy másik munkájában, az *Active Poetry. Poem by Ewa*⁵⁰ című videóban a nyelvet fizikai, térbeli anyagként kezeli, félretéve a szöveg hagyományos, lineáris rendjét. A művész gyárilag kivágott betűket szór szét természeti vagy városi környezetben, ezzel véletlenszerű „verseket” létrehozva, melyeket nem lehet egyértelműen olvasni vagy értelmezni. A betűk eredetileg szocialista szlogenek kirakásához készültek, de egyfajta dekonstrukción mennek keresztül, melynek eredményeképp immár képtelenek átadni eredeti üzenetüket; felszabadultak a közlés nyomása alól és a természet erőinek, szélnek, víznek engedelmeskedve újrendeződnek és számtalan olvasat felé nyitnak utat. A szét-szórás, szabadon engedés folyamata válik az értelmezés tárgyává és nem a betűkből alkalmanként kiolvasható szavak, töredékek. A költészet aktívvá válik abban az értelemben, hogy nem csupán olvasni kell, hanem látni, megtapasztalni, mozgáson és jelenlétben keresztül értelmezni. Magától alakul, ugyanakkor aktivitást, közreműködést is kivált a befogadókban. Egyes kiállítási helyzetekben a betűk nem csak a videóban, de a galéria terében is feltűntek, így a látogatók részt vehettek a szétszórásban és újrendezésben –

⁵⁰ Ewa Partum: *Active poetry* (1971-73) fekete-fehér, 8mm, néma, 5'45"

maguk is természeti erővé válva. Kérdés, hogy a kartonpapírbetűk eredeti, propagandának szánt funkciója és üzenetei valóban eltűnnek vagy valamilyen módon dekódolhatók maradnak?

Umberto Eco Az értelmezés határai című írásában említi a kabbalista és alkimista szövegeket, melyeknek nincs rögzített, bárki számára hozzáférhető jelentése. "[A] Kabbalának nemcsak hogy végtelen értelmezése létezik, de végtelenféleképpen újra is lehet és kell is írni az őt alkotó betűk végtelen kombinációjának megfelelően."⁵¹ E szövegek sajátos paradoxont testesítenek meg: a jelentés jelen van bennük, viszont nem hozzáférhető a közvetlen olvasás révén: csak speciális, szakrális tudás birtokában, mágikus vagy misztikus módszerrel fejthető fel. A jelentés tehát nem tűnik el, csupán rejtetté válik, és az értelmezés radikálisan nyitottá. Ez a szemléletmód az intuicionizmussal rokonítható, amely a hermeneutika egyik legrégebbi alapelve. A szöveg itt egy magasabb rendű kapcsolódás lehetőségét nyújtja: hozzáférést a „betű mögött megbúvó lélekhez”. „A szöveg szavai önmagukban nem 'tartalmazzák' a közlendő jelentést, hanem lelki folyamatot képeznek, mely a szavakból kiindulva végül is felülemelkedik a nyelvi közegen.”⁵² Ami talán bizalmatlanságra adhat okot, az az, hogy csak avatott személyek, papok végezhetik a szent szövegek interpretációját. A lelki folyamatokon nem mehet át bárki, csak az, aki tudja, mit kell kiolvasni a szövegből.

Egy másik álláspont, a pozitivizmus a jelentést a szövegben tételezi, valamint alapvetésként fogja fel a jelölt jelölővel történő megfeleltethetőségét. Praktikus módon szoros kapcsolatban van a törvényalkotással, egyéb hivatalos közleményekkel, amelyek célja a pontos, egyértelmű fogalmazás és értelmezhetőség. Mégis, lehet a törvényt így is, úgy is értelmezni, illetve a szerződésekben kiskapukat találni. „Az értelmezések óriási változatosága – ahogyan Eric Donald Hirsch fogalmaz – felismerteti velünk, hogy a betű a jelentés tökéletlen megjelenítése csupán. Az intuicionistának tehát bizonyára igaza van, amikor ragaszkodik a betű meghaladásához.”⁵³ A pozitivizmus legkézenfekvőbb ellenpéldája az ironia. Az ironikus kijelentésben a betűk szintjén sosem jelenik meg a valódi jelentés és nem feltétlenül lehet felfedezni a szavakban vagy szavak mögött rejlő gúnyt. Az értelmezés kulcsa nem a szövegben van, hanem az olvasó tudásában, érzékenységében, a

⁵¹ Eco, Umberto. *Az értelmezés határai*. Budapest: Európa, 2013. 34-35.

⁵² Hirsch, Eric Donald. *Régi és új a hermeneutikában* In: Fabiny Tibor (szerk.): *A hermeneutika elmélete*. Jate press, Szeged. 1998. 287.

⁵³ Uo. 288.

kontextus ismeretében. Itt a jelentés nem lokalizálható sem a nyelvi forma, sem a szerkezet szintjén, hanem az értelmező és a szöveg közötti viszonyban keletkezik – gyakran csak egyes olvasók számára, és csak egy adott szituációban. Az iróniára tekinthetünk tehát úgy mint egyfajta profán intuicionizmusra.

Bizonyos szövegek tehát képesek aláásni azt a feltevést, hogy a jelentés a szöveg „belsejében” lakozik. Ehelyett azt sugallják, hogy a jelentés térbeli és viszonylagos: nem a szöveg birtoka, hanem a szöveg és olvasó közötti dinamikus tér terméke. A jelentés és a szöveg nem fedik egymást: a jelölt sohasem teljesen hozzáférhető a jelölő révén, mivel mindig marad egy többlet vagy hézag. A jelentés csak több szinten, több irányból megközelíthetően létezik – és sohasem egyszer s mindenkorra. Donna Haraway ezt a pozíciót még radikálisabban bontja ki. Számára nem csupán a jelentés, hanem a szöveg státusza is bizonytalan: nincs olyan „eredeti” szöveg, amelyhez az értelmező hozzáférhetne. *„Minden olvasat egyben félreolvasás, újraolvasás, részleges olvasat, ráerőltetett olvasat és elképzelt olvasat egy olyan szövegről, amely eredetileg és végül soha nincs egyszerűen ott. Ahogyan a világ eredetileg szétesett, a szöveg is már eleve belegabalyodott versengő gyakorlatokba és reményekbe.”*⁵⁴

Eco, Hirsch és Haraway gondolatai közös irányba mutatnak: a jelentés nem egy stabil magként van jelen a szövegben, hanem folyamatként, elmozdulásként, újraíródásként válik hozzáférhetővé vagy hozzáférhetetlenné. A kérdés tehát nem pusztán az, hogy mit mond a szöveg, hanem az, hogy kinek, mikor és milyen feltételek között lesz egyáltalán képes jelenteni. A szöveg nagyon erős eszköz, mellyel mintha mégsem tudnánk pontosan célozni. A jelentés felett soha nincs teljes kontrollunk. Hiába bízunk a szavakban, hogy használatuk egyfajta stabilitást, irányt, bizonyosságot adhat egy műalkotásnak; a szöveg értelmezhetőségét tekintve pont ugyanolyan labilis és változékony, mint a képzőművészet produktumai.

A vizuális művészet sok helyen mégis igen nagy hatalmat ad a szöveg kezébe, egyenesen rábízva a mű jelentésének alakulását. Ha valamin felirat olvasható, a néző megpróbálja annak tükrében értelmezni vagy akként felismerni. (Nem is beszélve a címről, illetve a mű egyéb textuális viszonyairól, melyeknek szintén hatalmában áll a percepciókat

⁵⁴ Haraway, Donna. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 1991. 124. A fikciós irodalom értelmezései és Buchi Emecheta nigériai származású szociológus, író regényének értelmezései kapcsán. Saját fordítás.

átalakítani.) Luis Camnitzer író és képzőművész első konceptuális jellegű műve a *This Is a Mirror. You Are a Written Sentence*.⁵⁵ címet viseli. Vákuumformázott műanyag lapon határozott, fekete betűkkel a mű címe látható, melynek olvasása közben könnyen csapdába esik az ember. Két valótlan, ám egymást erősítő mondattal találjuk szemben magunkat. Az elsőt még minden további nélkül el tudjuk képzelni, de az, hogy egy nem létező tükör reflexiója által írott mondattá avanszálunk, az már az elgondolhatóság határán van. Belemegyek a játékba és elképzelem, hogy egy tükörrel állok szemben. Ebből az következik, hogy a tükör engem tükröz vissza. Tehát igaz a második állítás, miszerint egy írott mondat vagyok. A munka a nyelv erejét vizsgálja, amely túlmutat a pusztán leírás vagy kijelentés lehetőségén. Ugyanakkor felfedi a trükköt: tautológiát használ. Létezik a műnek egy másik verziója is, ugyanezzel a címmel. Ebben a felállásban egy tükör és egy alumínium lap szerepel Camnitzerre jellemző keretbe foglalva. A fémlapocskán a mű címe szerepel, tükrírásban, ezt olvashatjuk a tükör segítségével. Ebben az esetben mintha nem bízna az alkotó a szó erejében, ezért bizonyítani akarná az állítás helyességét. A tükrön azt olvasom, hogy egy tükör, eddig rendben is van, de már nem játszom el a gondolattal, hogy én írott mondat lennék. A játék immár a tükör és a fémlap között zajlik, az olvasó ebben nem vesz részt, csak véletlen szemtanúja az eseménynek. Olvasó nélkül viszont nincs olvasat, a befogadó elengedhetetlen résztvevője a konceptuális művészet játékaiknak.

A 60-as évek New York-i konceptualizmusa addig bővítette a vizuális művészet területét a verbalitás irányába, amíg a vizualitástól teljesen elvált és önállósult a szöveg. Legalábbis látszólag, mert olykor annak ellenére, hogy a gondolat kerül előtérbe, a vizualitás – a szöveg nyomán elképzelt kép formájában – mégis teret követel magának. Talán nem is a vizualitástól való elszakadásról van szó, sokkal inkább arról, hogy a kép elanyagtalánosodott és áthelyeződött a falról a képzeletbe. Lawrence Weiner, költő és konceptuális művész életműve az egyik példa arra, hogyan lehetséges a képiséget megtartani, még úgy is, hogy az a szavakon keresztül jut el a befogadóhoz. Művészeti praxisában gyökeres egyszerűsítéssel járt el. A szöveget, a feliratokat helyezte a figyelem középpontjába, amely ajtót nyit az imaginárius képek felé. Nem tartotta szükségesnek a műtárgy létrejöttét,

⁵⁵ Ez egy tükör. Ön egy írott mondat. (1966-68)

mondván, az egyenlő szövegszerű leírásával. Munkáihoz minden esetben az alábbi záradékot⁵⁶ csatolta:

„A lehetséges felhasználással kapcsolatban:

1. a művész megalkothatja a művet

2. a művet elő lehet állítani

3. a művet nem kell feltétlenül megvalósítani

Mivel mindegyik egyenlő és összhangban van a művész szándékával, a kivitelezést illető döntés az átvételkor az átvevőre hárul.”

Ily módon tett egyenlőségi jelet szöveg és mű közé. A kiállítást rendezők vagy a mű tulajdonosai dönthetnek a megvalósulás módjáról. Ha kurátori döntés okán csak szövegek kerülnek a falakra, a termeken végighaladva és a szövegeket olvasva akaratlanul is felépül a befogadók képzetében a kiállítás azon verziója, amelyben a műveket valaki előállította. A szó ily módon teremtő erejű. Vitatható, hogy ugyanaz-e a mű mindhárom esetben. A téma szempontjából talán kevésbé releváns, hogy a művész vagy valaki más hozza-e létre munkát – bár Weinert a szerzőiség kérdése is erősen foglalkoztatta, korai festményei például egy-egy szigorú partitúra alapján bárki által előállíthatók –, annál fontosabb kérdés viszont, hogy fizikálisan van-e mű vagy nincs. Weiner megvalósítható és elképzelhető jeleneteket ír le, amellyel elsősorban a kivitelezés elhagyhatóságát hangsúlyozza. Nem azért nem létezik a mű, mert nehézséget okozna a kivitelezése, hanem csupán egy döntés miatt. Nem annyira fontos, hogy milyen formában jönnek létre, hiszen a művek szépsége variálhatóságukban rejlik. Egy-egy mű magában foglalja szövegszerű és materiális verzióját is, miközben utal erre a típusú a nyitottságra. A nyelv a művek anyaga.

Katie Paterson *Ideas* című sorozata is nagyon hasonló módon közelíti meg a mű létmódjának kérdéskörét, mégis egészen másról szól. A mű sterling ezüstből készült rövid, háromsoros haiku-szerű mondatok sorozata, melyek egy-egy jelenetet vázolnak fel. *„Egy gyertya, amely egy neptuni éjszaka hossza alatt ég le.”* *„Egy erdő, melyet a világ legöregebb fájának hajtásaiból ültettek.”* *„Egy olyan növényekből álló kert, melyek életükben csak egyszer virágoznak.”*⁵⁷ Ezek (hasonlóan Weiner elképzeléséhez) elméletileg megvalósíthatók, de az alkotó szándéka szerint az olvasó képzetében is létrejöhetnek, tehát

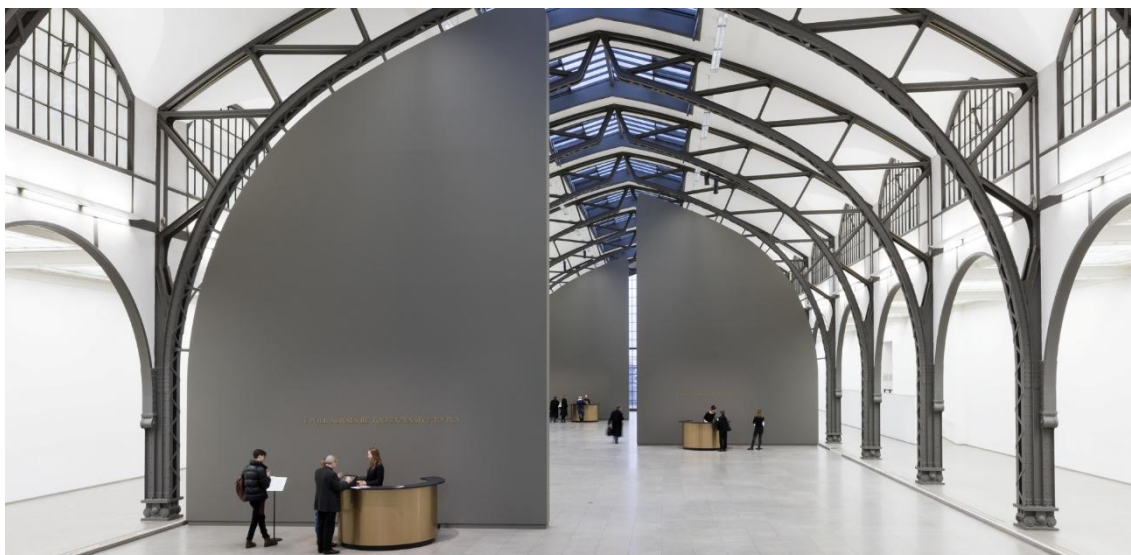
⁵⁶ Lawrence Weiner: *Statement of Intent* 1969. Saját fordítás.

⁵⁷ Saját fordítás. *A candle / burning the length / of a neptunian night*
A forest grown / with cuttings / from the oldest tree alive
A garden of plants / that bloom only once / in their lifetime

mondatként, versként is megállják a helyüket. Néhány ötlet kivitelezése technikai nehézségekbe ütközhet, viszont ily módon mégis megszülethetnek. A szavak le tudják írni azt is, amit lehetetlen létrehozni. Katie Paterson olyan anyagokkal és fogalmakkal dolgozik, amik éppencsak elgondolhatók. Az a tény, hogy bizonyos ötleteket mégis megvalósít – együttműködve az adott terület szakértőivel –, még tovább tágítja az interpretációs mezőt és egyszerre validálja műveit. Összemosódik az idea a valósággal. *A place that exists only in moonlight* című kiállításon⁵⁸ ez még szebben érzékelhető, ott ugyanis párbeszédet kezdeményezett a látogatókkal az *Ideas* kapcsán arról, hogy mely ötletek kerüljenek megvalósításra. Az egyeztetések nyomán három munka is elkészült. A mű és szöveges leírása így egyszerre van jelen és nem zárja ki egymást, rugalmasan átléphet a szöveg anyagi, térbeli létmódba és vissza. A szövegek (a kiállításhoz kapcsolódva és annak címét viselve) megjelentek művészkönyvbe kötve is. Több mint száz költőien megfogalmazott mondat kapott helyet egy kötetbe rendezve, melyek az olvasók képzeletében öltenek testet. Így az egész már-már átlép egy immateriális, minden szempontból a költészethez tartozó területre, ám a művész nem engedi el teljesen az anyagi valósághoz fűződő szálakat. A könyv borítóját ugyanis a Holdról, Marsról, hullócsillagokról és aszteroidákról származó kozmikus porral nyomtatták. Tehát a kezünkbe ad egy könyvet, amelyen elgondolhatatlan távolságokból érkező porszemcséket tapinthatunk. Zökkenőmentesen léptet át képzeletből valóságba, szavakból látványba és vissza, miközben a változást észre sem vesszük. Kiterjeszti a műveket a lehető legtöbb területre, azok szinte átfolynak egyikből a másikba.

Valahol képesek erre a szavak is. Beszélnek a valóságról és valóságot teremtenek. Lehetnek valótlan, hamis állítások részei is. A szavakba vetett bizalom talán a szószerinti értelem és a metaforikus gondolkodás különbségében érhető utol. Nem abból ered, hogy tudjuk, hogy igazat olvasunk vagy hogy olvasataink a helyes olvasatok, hanem abból, hogy ezeket a fogalmakat szabadon kezeljük. A bizalom döntés kérdése.

⁵⁸ *A place that only exists in moonlight*, Katie Paterson & JMW Turner, Turner Contemporary, Margate, UK, 2019.



12. ábra: Adrian Piper, *The Probable Trust Registry: The Rules of the Game #1-3*, 2013-2017
 © Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie / David von Becker. Sammlung Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie. 2016 Schenkung der Freunde der Nationalgalerie. © Adrian Piper Research Archive Foundation Berlin.
 © APRA Foundation Berlin
 forrás: <https://www.smb.museum/en/exhibitions/detail/adrian-piper-the-probable-trust-registry-the-rules-of-the-game-1-3/>



13. ábra Adrian Piper: *The Probable Trust Registry: The Rules of the Game #1-3*, 2013-2017. Hamburger Bahnhof, Berlin 2017 © Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie / Thomas Bruns
 forrás: <https://www.smb.museum/en/exhibitions/detail/adrian-piper-the-probable-trust-registry-the-rules-of-the-game-1-3/>



14. ábra Ewa Partum „Now My Idea Is a Golden Idea” 2023.. (kiállítási enteriőr) Ewa Opalka Galéria, Varsó
forrás: <https://ewaopalkagallery.com/pl/exhibition/ewa-partum-now-my-idea-is-a-golden-idea/>



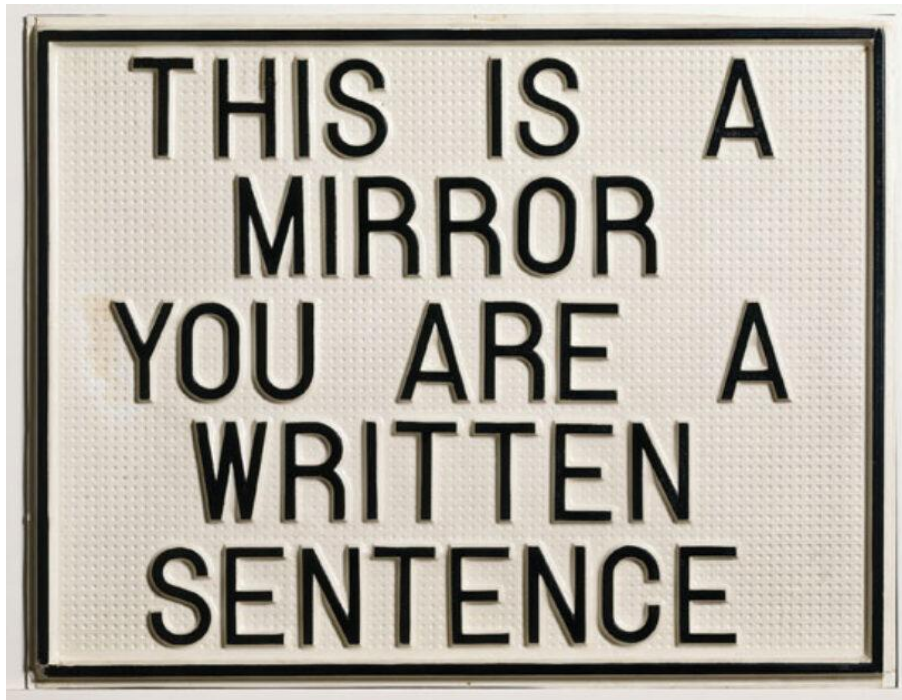
15. ábra Ewa Partum: Now my idea is a golden idea, 1974/2012
forrás: <https://huntkastner.com/artists/ewa-partum/>.



16. ábra Ewa Partum: *Active Poetry* 1971-73.
forrás: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/partum-active-poetry-t12766>



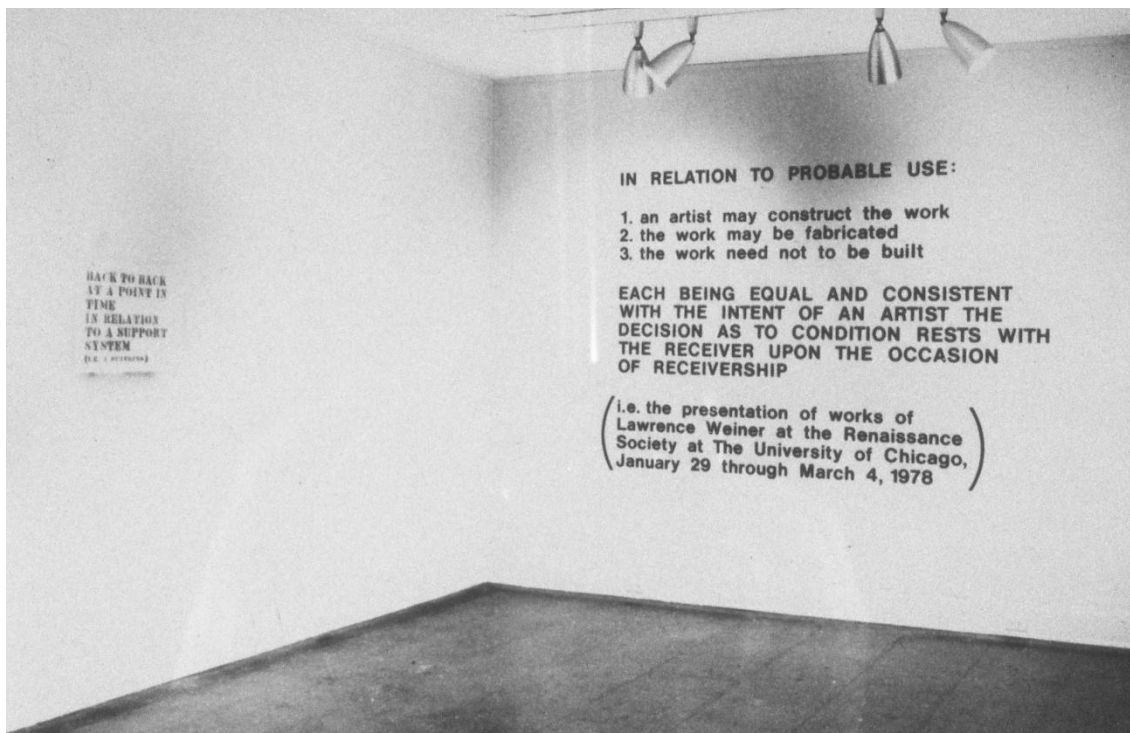
17. ábra Ewa Partum: *Active Poetry. Poem by Ewa*, 1971. video still
forrás: <https://huntkastner.com/artists/ewa-partum/>



18. ábra Luis Camnitzer: *This is a Mirror, You are a Written Sentence*. 1966-68. fotó: Peter Schälchli, Zurich.
forrás: <https://bombmagazine.org/articles/2011/04/01/luis-camnitzer/>



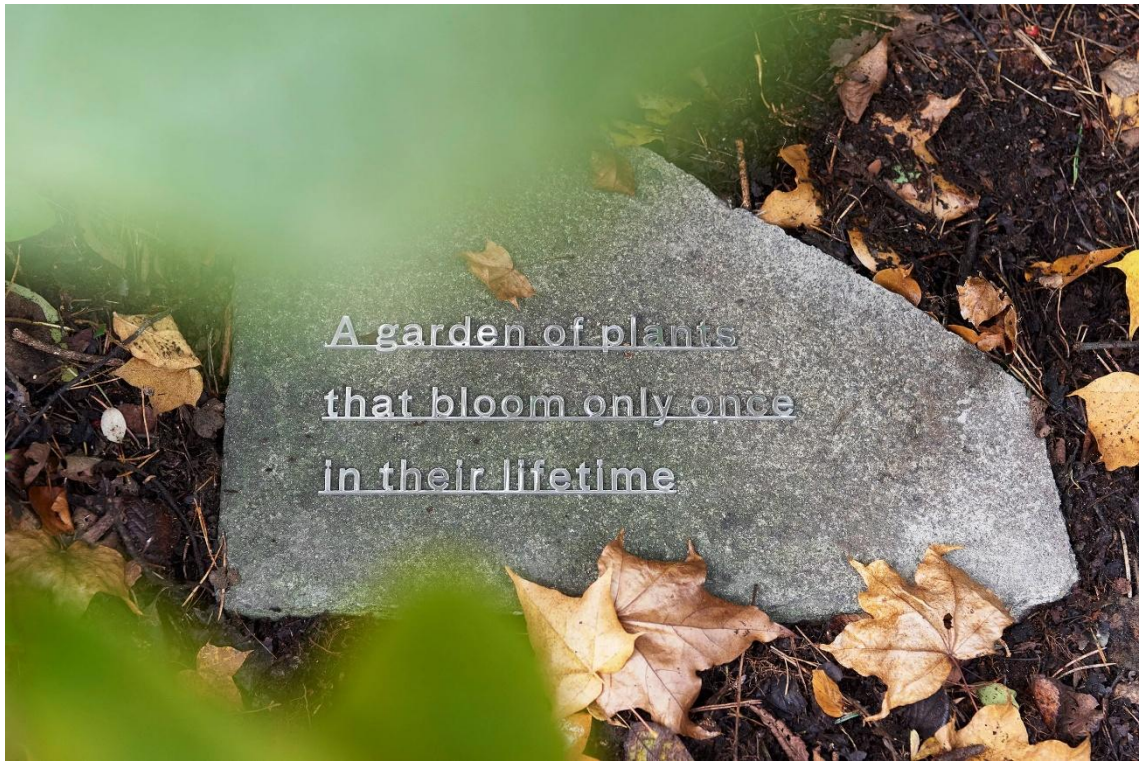
19. ábra Luis Camnitzer: *This is a Mirror, You are a Written Sentence*. 1966 – 1975.
forrás: <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/yl20UT7>



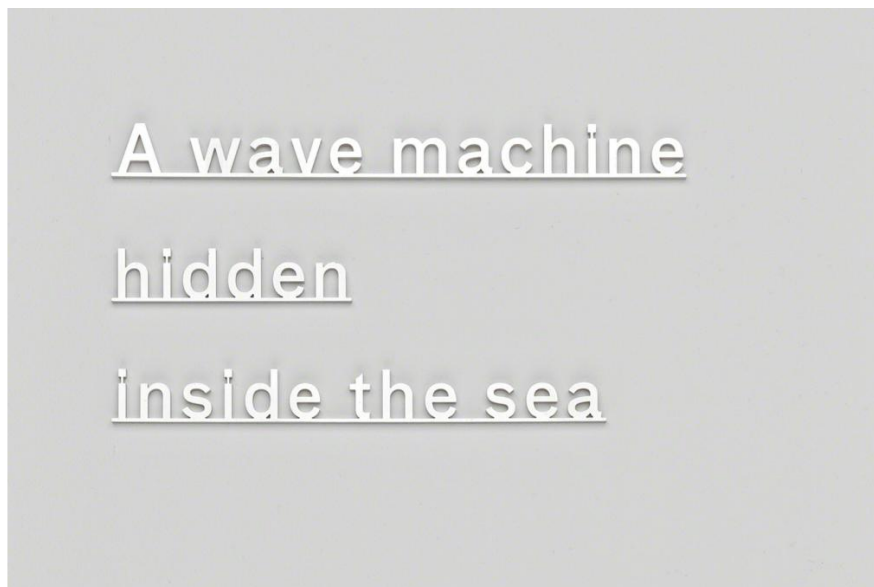
20. ábra Lawrence Weiner: *Statement of Intent* 1968. *Installation View*, 1978. The Renaissance Society, Chicago
forrás: <https://renaissancesociety.org/exhibitions/292/lawrence-weiner/>



21. ábra Lawrence Weiner: *Statements*, *Installation View*, 1978. The Renaissance Society, Chicago
forrás: <https://renaissancesociety.org/exhibitions/292/lawrence-weiner/>



22. ábra Katie Paterson: *Ideas* 2022. Edinburgh University, KB Campus
forrás: <https://katiepaterson.org/now/katie-paterson-ideas/>



23. ábra Katie Paterson: *Ideas* (A wave machine hidden inside the sea), 2014.
forrás: <https://www.artsy.net/artwork/katie-paterson-ideas-a-wave-machine-hidden-inside-the-sea>

5. Egy levelek nélküli fa I.

„A metafora nemcsak zavarbaejtő tévedések melegágya,
felszabadító igazságainkat is a metaforának köszönhetjük.”

Henri Wald

A képek családfájában – Mitchell felosztása szerint – helyet kapnak grafikus, optikai, észlelési, mentális, valamint verbális képek, melyeket szoros, rokoni szálak fűznek egymáshoz: mind az öten a kép (image) egyenesági leszármazottai. Az utolsó „gyermek” a verbális kép, másnéven metafora talán mégis kicsit távolabb esik a többiektől, felmenői közt ugyanis szavak is egészen biztosan fellelhetők, még ha a családfán a verbalitáshoz fűződő viszonyt semmilyen formában nem is jelölték. A kapcsolatrendszer minden bizonnyal bonyolultabb, melyet egy hierarchián alapuló ágrajz aligha képes visszaadni.

A fa struktúráját gyakran használjuk különböző összetett rendszerek, genealógiák, érzetek és gondolatok magyarázatához, érthetővé tételéhez. Mivel azonban egyszerűsítéssel élünk, óhatatlanul elvesznek lényegi információk. A megértés, átadhatóság oltárán sokszor feláldozzuk a pontosságot, a részleteket, ami félreértésekhez, téves következtetésekhez vezethet. A *Fák titkos életében*⁵⁹ a szerző egy hasonló torzítást alkalmaz. A fák közösségét, az erdőt civilizált társadalomhoz hasonlítja⁶⁰, melynek tagjai egymással együttműködve, kommunikálva szervezik az életet és küzdenek meg különböző problémákkal. Az analógia célja a könyvben az empátia kiváltása, ami borzasztó jól is működik, hiszen a hasonlóságokat hangsúlyozva közelebb érezzük magunkhoz a fákat. Ráismerhetünk, hogy mennyire hasonlítunk hozzájuk. Holott objektíven szemlélve világos, hogy nagyon is különböző élőlények vagyunk. A hasonlóság metaforikus. Ha például a fák kérgét emberek bőréhez hasonlítom, az könnyen vezethet téves következtetésekhez. A sajátosságok ebben a keretrendszerben elvesznek.

Téves az a feltevés, miszerint az erdők és fák egyszerű, leírható és érthető rendszerek. Valahol hibás az elképzelés, hogy bonyolult ideákat magyarázunk el a fa struktúra

⁵⁹ Wohlleben, Peter. *A fák titkos élete: mit éreznek, hogyan kommunikálnak? : egy rejtett világ felfedezése*. Ford. István Balázs. Budapest: Park, 2016.

⁶⁰ Ez nem újkeletű megközelítés: az 1920-30-as évek Németországában például előszeretettel alkalmazták az erdőanalógiát propagandaeszközként. Lepsényi Imre *Érzéki márkadimenzió – kollektív képzetvilág a reklámban, az erdő*. In *Kollektív ornamentika* Budapest: Magyar Képzőművészeti Egyetem. 2018. 71-76.

hierarchikus rendjébe kényszerítve, amikor ebbe a struktúrába maguk a fák sem férnek bele: valójában nagyon összetett, anarchikus rendszerek részei, amit máig sem ismerünk teljesen. Ugyanakkor a nemértés is veszélyes. Nagy szükségünk van a megértésre és általa a kontrollra, kiszámíthatóságra. Pontot tenni a mondat végére, kőbe vésni, betonba önteni. Jelenleg a bizonytalanság, a post-truth korát éljük, amikor sokunknak az az érzése, hogy ha már ennyi igaznak hitt állítás megdőlt, semmiben sem lehetünk teljesen biztosak. Valószínűségek és százalékok vannak bizonyosság helyett. Szeretném nyitva hagyni a lehetőséget annak, hogy a fák életét sosem fogjuk átfogóan ismerni és mindig marad helye a feltételezésnek: hogy többről van szó, mint gyökér, törzs és lombkorona, amely a számunkra hasznos oxigént előállítja; hogy vannak olyan aspektusai, amelyek számunkra nem hasznosak, és nem férnek bele a fákról alkotott meggyökeresedett elképzelésünkbe. Csakhogy ebben az állapotban lépten-nyomon fellépnek olyan aktorok, melyek a tudományos pontosságot és bizonyíthatóságot figyelmen kívül hagyják és teljes meggyőződéssel hirdetnek erősen megkérdőjelezhető ideákat. Az egyszerű, érthető állítás sok szempontból vonzóbb, mint egy talányos, szerteágazó kérdés.

Deleuze és Guattari a rizóma fogalmát a tudás és a világ nem-hierarchikus, sokirányú szerveződésének metaforájaként alkalmazza. A rizóma szemben áll az arboreszk, azaz fára jellemző struktúrával, amelyben a tudás egyetlen gyökérből (egy alapelvől, eredetből) ágazik el, mindig rendet és hierarchiát alkotva. A rizóma ezzel szemben kapcsolókat, átjárható hálózatokat alkot – nincs kezdete vagy vége, mindig a közepén kezdődik. Míg a fa gyökere mélybe hatol és strukturál, a rizóma a felszínbe kapaszkodik, újra és újra kinő, ellenállva a kirekesztésnek és lezárásnak. *„A rizóma nem kezdődik és nem végződik, mindig középen van, a dolgok között, köztes-lény, intermezzo. A fa leszármazás, a rizóma viszont szövetség, csak szövetség. A fa kikényszeríti a létezés igéjét, a rizóma szövete az „és... és... és...” kötőszó. Elég erő van ebben a kötőszóban, hogy megrázza és gyökerestől kiirtsa a létigét.”*⁶¹ A rizóma produktív, az elemek közötti mozgásokon, átmeneteken keresztül szerveződik. Elve a sokféleség (multiplicitás), a törésvonalakon és átvágásokon keresztül történő kapcsolódás, nem az azonosság vagy az esszenciák keresése. A rizóma tehát nem alternatívája, hanem kritikája az egységesítő, centrális, hierarchikus tudásformáknak. Ezáltal lehetővé teszi az újszerű kapcsolódást, a sokszoros

⁶¹ Deleuze, Gilles, és Félix Guattari. *Rizóma*. In: Bókay, Antal. *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása: a posztstrukturalizmustól a posztkolonialitásig: szöveggyűjtemény*. Osiris Kiadó, 2002. 86.

jelentést, a mozgékony jelentésképzést – és mindazt, amit az arboreszk gondolkodás kizár vagy elfojt. A fa és rizóma szembeállítását viszont megint csak egyfajta dualizmus, amiből a kiút a köztességben keresendő.⁶² A szerzők erősen hangsúlyozzák, hogy nem különíthetők el egymástól, mindkettőben jelen vannak a másik tulajdonságai is. A metafora rizomatikus beszédmód és a rizóma egy metafora, de nagyon fontos, hogy az is maradjon mint a gondolkodás nyitott formája és nem végső válasz vagy megoldás. A fát mint élőlényt sem szabadna azzal azonosítani, amit számunka jelent. Önmagában nem egyszerűsítő, nem hierarchikus és jó eséllyel – ha tehetné – elhatárolódna a hozzá társított jelentéstartalmaktól.

Susan Sontag *A betegség mint metafora* című könyvben arról ír, hogy a metaforák használatának milyen negatív hatásai lehetnek. Annak érdekében, hogy megértsünk valamit, hajlamosak vagyunk leegyszerűsíteni, egészen addig, míg a probléma körülhatárolhatóvá nem válik és ezáltal megoldhatónak tűnik. Ha egy betegséget (vagy akármit), valami más-sal azonosítunk, akkor fennáll a veszélye annak, hogy téves következtetésekre jutunk. Attól, hogy egy hasonlat működőképes egy bizonyos aspektusból, az még nem jelenti azt, hogy megoldást is találunk általa. Kicsit tágabban értelmezve, a komplexitás (túlzott) leegyszerűsítése történik, az érthetőség, elmagyarázhatóság és a biztonság érzete érdekében. Sontag kritikája kifejezetten a betegséghez kapcsolódó metaforákra irányul, ahol az elvont jelentésekkel való felruházás – például a rák „elfojtott érzelmek betegségeként” vagy „belső ellenségként” való értelmezése – nemcsak félrevezető, de stigmatizáló is lehet. Véleménye szerint a betegség nem metafora és a betegséggel (illetve az attól való félelemmel) való megküzdés legegészségesebb módja az, ha megtisztítjuk azt a metaforikus gondolkodás elemeitől⁶³. A szövegben rengeteg történelmi és irodalmi példát sorakoztat fel arra, amelyek a vélt vagy valós ellenséget (ellenségképet) bizonyos betegségekkel, például a rákfenével, fekélyel, pestissel azonosítják. Eredményképpen nemcsak a célzott csoportokat állítja a „gyógymódók” célkeresztjébe, de a betegséggel valóban küzdő embereket is megbélyegzi. A betegségmetaforák immár magukban hordozzák a bűnösség, sőt, a gonoszság fogalmát is. Egy másik írásában, *A szenvedés képei* című kötetben is figyelmeztet: a képek, szavak és metaforák nem ártatlan közvetítők, hanem

⁶²” Deleuze, Gilles, és Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. University of Minnesota Press, 1987. 299. „The only way to get outside the dualisms is to be-between, to pass between, the intermezzo”

⁶³ Sontag, Susan. *A betegség mint metafora*. Debrecen: Európa, 1983. 5.

hatással vannak arra, ahogyan a világot érzékeljük, és különösen arra, hogyan viszonyulunk mások testi, szellemi vagy politikai sérülékenységéhez.⁶⁴ Ebben az értelemben Sontag fenntartásai nemcsak a metafora leegyszerűsítő természetére, hanem annak hatalmi dimenzióira is irányulnak: hogyan strukturálják ezek a nyelvi alakzatok a megértés mellett az együttérzést, a felelősségérzetet vagy épp annak hiányát.

Donna Haraway a metaforákkal való visszaélés ellenében megpróbálja visszahódítani a azok produktív, gazdagító lehetőségeit. Nem célja egy áttetsző vagy torzításmentes jelentésközvetítés megvalósítása, hanem rávilágít a világ eleve áttételes, hálózatos természetére. A metafora elsősorban nem a leegyszerűsítés, hanem a nyitottság, a jelentés szétartása és újraszerveződése felé mutat. Donna Haraway a metaforák forrását a biológiában találja meg, amelyből kiindulva a világ nem szó szerint vehető – és nem leírható – volta-hoz juthatunk közelebb. „*A biológiát mindig is kétféleképpen olvastam – úgy, ahogyan a világ biológiailag működik, de úgy is, ahogyan a világ metaforikusan működik. A képletes és a tényleges összekapcsolódása az, amit szeretek.*”⁶⁵ Felismeri, hogy a kettő képes együttműködni és átadni valami olyat, amit külön-külön nem. A metafora szerepe Susan Sontag és Donna Haraway számára is a világértelmezés kritikus pontja: míg Sontag bizonyos esetekben óv a metaforikus gondolkodás jelentéstorzító hatásaitól, Haraway a metafora és a tudomány termékeny együttműködésének lehetőségét hangsúlyozza.

A metafora és analógia a világ megértéséhez járulnak hozzá azzal, hogy egy összetett gondolatot, valami egyszerűvel helyettesítenek. Az analógia ezt logikus, racionális módon teszi, a „*nehezen elképzelhető*” a „*jobban ismerttel*” helyettesítve magyarázza.⁶⁶ A metafora ezzel szemben meglepő, váratlan fordulatokkal dolgozik. Egy olyan világba enged betekintést, amelyről nincsen pontos tudásunk, csak sejtésünk. Egy metafora megalkotásának módja nem szabályokon, szabályszerűségeken alapszik, így nem tanulható, laboratóriumi körülmények között nem megismételhető. „*Az invenció mechanizmusa*

⁶⁴ Sontag, Susan. *A szenvedés képei*. ford. Komáromy Rudolf. Európa, 2004.

⁶⁵ Haraway, Donna, és Thyrza Goodeve. *How Like a Leaf: An Interview with Donna Haraway*. Taylor and Francis, 2013. 82; 24. „*So that biology is not merely a metaphor that illuminates something else, but an inexhaustible source of getting at the non-literality of the world.*” „*I have always read biology in a double way-as about the way the world works biologically, but also about the way the world works metaphorically. It's the join between the figurative and the factual that I love.*” Saját fordítás.

⁶⁶ Blahoslav Rozboril: *The net of true faith* In Daněk, Josef, és Miloš. Bartoň. *Wooden web*. First edition. Ostrava: Faculty of Fine Arts, University of Ostrava, 2016. 77.

An analogy attempts at a clarification (rather than a poetic tone), it explains what is "difficult to imagine" by comparing it to what is "better known" (however both a metaphor and an analogy are instrumental in understanding the world)."

nagyrészt ismeretlen a számunkra, és a beszélő gyakran véletlenül, képzetek ellenőrizhetetlen összekapcsolásával vagy tévedésből alkot metaforákat.”⁶⁷ Eco szerint a metafora nem pusztán egy nyelvi díszítőelem vagy retorikai trükk, hanem az értelmezés határait tágító jelenség, amely képes új jelentéseket létrehozni anélkül, hogy előre meghatározott referenciákhoz kötődne. „Nem felfedezi a hasonlóságot, hanem megkonstruálja.”⁶⁸ A metaforikus gondolkodás tehát nem a világ leképezésének, hanem újragondolásának, elmozdításának eszköze.

Franco „Bifo” Berardi pont ezt az aspektust használja ki – számára a metafora az ellenállás és újrapcsolódás egyik lehetősége. Az *Uprising: On Poetry and Finance* és a *Breathing: Chaos and Poetry* című kötetekben ír a nyelv poétikus dimenziójáról, melyben a politikai és gazdasági struktúrák kritikájának eszközét látja. Berardi szerint a kortárs kapitalizmus egyik legalattomosabb hatása, hogy általa a nyelv elveszíti metaforikus erejét, vagyis azt a képességét, hogy új jelentésmezőket nyisson meg és váratlan összefüggéseket teremtsen. A jelek, képek, szavak túltermelése a digitális és mediatisztált környezetben jelentés-telítődéséhez vezet, ami ambivalens módon a kiüresedés érzését nyújtja. Hasonlóan a pénz inflálódásához, a jel is értékét vesztheti. A szemio-infláció következtében több jel „kifizetésével” egyre kevesebb jelentést „vásárolunk”.⁶⁹ A metaforák ebben a közegben elveszíthetik eleven működésüket – nem teremtenek új érzékelési módokat, csak ismétlődnek, kopnak, végül elhasználódnak. Berardi egy ponton hivatkozik Frederic Kaplan *When words worth gold* című szövegére, amelyben azt a jelenséget írja le, amikor a szavak mindenekelőtt gazdasági profitot jelentenek. „Minden, ami megnevezhető, aukcióra bocsátható.”⁷⁰ Ezzel szemben viszont felértékelődhet mindaz, ami ily módon nem megvehető – amit nem tudunk megnevezni, csak körülírni, olykor metaforákkal. A nyelv és a tőke viszonya viszont egyáltalán nem metaforikus: az online keresőmotorok, mindenekelőtt a Google, képesek arra, hogy a nyelvi kifejezéseket tényleges gazdasági értékke alakítsák, magát a nyelvet szabályozva, alakítva a kapitalizmus új területeként hasznosítsák. „Amikor a Google menet közben kijavítja a rosszul leírt szót, nem egyszerűen

⁶⁷ Eco, Umberto. *Az értelmezés határai*. Budapest: Európa, 2013. 221.

⁶⁸ Uo. 227.

⁶⁹ Berardi, Franco. *The uprising: on poetry and finance*. Semiotext(e) intervention series 14. Los Angeles: Semiotext(e), 2012. 96. „William Burroughs said that inflation is essentially when you need more money to buy less things. I say that semio-inflation is when you need more signs, words, and information to buy less meaning.”

⁷⁰ Kaplan, Frederic. *Quand Les Mots Valent de l’or / When Words Are Worth Gold* (blog), 2012. Saját fordítás.
„Anything that can be named can be the subject of an auction.”

szívésséget tesz önnek: egy kis értékű anyagot (egy rosszul leírt szót) közvetlenül jövedelmező gazdasági erőforrássá alakít át. Amikor a Google kibővíti a keresőmezőbe gépelt mondatot, nem csupán időt takarít meg: visszavezeti az író az általa kiaknázott nyelvtérre, arra invitálva, hogy kövesse a többi internetező által követett statisztikai utat. A nyelvi kapitalizmus technológiái tehát a nyelv szabályozottságát sürgetik. És minél többet használunk nyelvi protéziseket, hagyjuk, hogy az algoritmusok javítsák és bővítsék szavainkat, annál hatékonyabb lesz ez a regularizáció.”⁷¹ Ezzel szemben Gadamer úgy gondolja (vagy gondolta 1982-ben), hogy a költői kapcsolódási módok egyszerűségük végett ellenállnak a nyelv elhasználódásának.⁷² Attól, hogy a tömegkommunikáció a költészethez hasonlóan a nyelv sűrítését, redukálását célozza, még nem jelent veszélyt utóbbira nézve, pont a metaforák hiánya miatt. Az *Uprising*-ban Berardi a metaforát olyan eszközként értelmezi, amely képes szembeszállni a pénz absztrakciójával és visszaállítani a nyelv érzéki hatókörét. A költészet mint metaforikus nyelv, nem pusztán esztétikai forma, hanem politikai aktus, hiszen képes megszakítani a funkcionális beszéd automatizmusát. Az érzékenység a kulcs, „az ember azon képessége, hogy közölje azt, amit szavakkal nem lehet elmondani”⁷³. Az érzékenység, amelyet a könnyű megértés és gyors kapcsolódás érdekében hajlamosak vagyunk háttérbe szorítani.

A *Breathing* című kötet továbbviszi ezt a gondolatot és a metafora ritmikus, testhez, légzéshez kötött működéséről szól, amely nem csak jelentést közöl, hanem érzékelési formát is létrehoz. A metafora ebben az értelemben nem csak helyettesít, hanem átléptet, „átlélegeztet” egyik létállapotból a másikba. A metaforikus gondolkodás így válik a légzéshez hasonlóvá: szakaszos, ritmikus, megszakításokkal és váratlan átkötésekkel dolgozik – ebből fakad politikai ereje is, hogy másfajta világérzékelést tesz lehetővé.

Petra Feriancová munkái is hasonlóan a világ metaforikus szemléletéhez juttatnak közel. Nehéz és feltehetően téves lenne bármilyen kategorizáló összefoglalót írni munkásságáról, témáiról. Úgy tűnik, mintha az a speciális közlésmód, amivel dolgozik, feleslegessé tenné a klasszikus értelemben vett szövegszerű interpretációt. Munkái sok esetben viszont szöveges természetűek, ám a munkákhoz használt, illetve azokhoz csatolt szövegek

⁷¹ Kaplan, Frederic. *Quand Les Mots Valent de l'or / When Words Are Worth Gold* (blog), 2012. Saját fordítás.

⁷² Gadamer, H.-G. *Hallani - látni - olvasni*. NAGYVILÁG Világirodalmi Folyóirat.

⁷³ Berardi, Franco. *The uprising: on poetry and finance*. Semiotext(e) intervention series 14. Los Angeles: Semiotext(e), 2012. 121. „Sensibility is the ability of the human being to communicate what cannot said with word.” Saját fordítás.

sosem adnak egyértelmű magyarázatot a mű jelentését illetően. Inkább személyes vallomások, talányokat, érzeteket közvetítenek. Pont ez a nyelvezet az, amely legközelebb visz művei lényegéhez. Médiumait, a szobrot, videót, installációt, objektet, fényképet, printet stb. úgy elegyíti, rendezi, hogy egymást támogatassák, játékba hozzák és végül a jelentés valahol közöttük jöjjön létre. Installációit rendszereknek tekinti, amelyeket az elemek közötti kapcsolatok és az egyes látogatók eltérő tudásával való találkozás hoz létre.⁷⁴ Saját készítésű és másoktól idézett, kölcsönzött képeket, archívumokat gyűjt és sajátos módon rendez újra valamilyen rejtett narratíva szerint. A történet szövegszerű megfejtése ez esetben is kerülendő; nem végponthoz, konklúzióhoz jutunk el a szemlélődés során, hanem ahogyan Aby Warburg tablóit szemlélve is, az összefüggés érzetéhez, egy leírhatatlan rendszer megpillantásához.

Ez a jelentéshez fűződő érzéki viszony hatja át Petra Feriancová *Becoming Animal* című kiállítását⁷⁵ is. A cím világosan utal Deleuze és Guattari *Becoming-Intense, Becoming-Animal, Becoming-Imperceptible...* című fejezetére a *Thousand Plateaus*-ból. Az állattá válás ebben az értelemben nem az állat utánzását jelenti, hanem annak életmódjával, mozgásával, érzékelésével való összehangolódást. Együtt „rezegni” a másikkal. A kiállítás értelmezhető átvitt értelemben és szó szerint is. A főszereplő pillangók feltűnnek metaforaként: a szerelem kezdeti fázisának leírhatatlan izgalmait kifejezve, „hasban repkedve”, illetve valóban jelen vannak a galériatérben: a kiállítás időtartama alatt kelnek ki bábjukból. Az állattá válás így nemcsak konceptuális referencia, hanem fizikailag is jelenlévő és érzékelhető történés. Mégis, talán a projekt lényege nem ebben a sokrétűségben rejlik, hanem abban a tapasztalásban, amelyet a művek – fényképek, installáció és az arra vetített szöveg – egysége a pillangók közreműködésével nyújt. Az emberi szem könnyen megakad a lepkeszárny szemein, amely mintha bezáró és feltárulkozó mozgásával ránk pislantana. A két egyforma oldal összeérintésével ugyanakkor folyamatosan saját tükörszimmetriájára, tökéletességére hívja fel a figyelmet. A pillangó nem dekoratív vagy esztétikai elem, hanem érzékeny interfész, amely lehetővé teszi az ember és a nem-ember közötti viszony újragondolását. Feriancová kiállítása ezért nem pusztán megjelenít, hanem

⁷⁴ Magyar, Fanni: “I’d rather make mistakes but stay free” Interview with Petra Feriancová „I consider my installations rather systems, created by the connections between its elements and by the encounter with the different knowledge of each visitor.”

⁷⁵ *Becoming Animal (Mimicry and Legendary Psychasthenia)* Petra Feriancová és Nicolás Lamas párhuzamosan futó egyéni kiállításai. Kurátor: Soós Borbála. Tenderpixel Gallery, London, 2018.

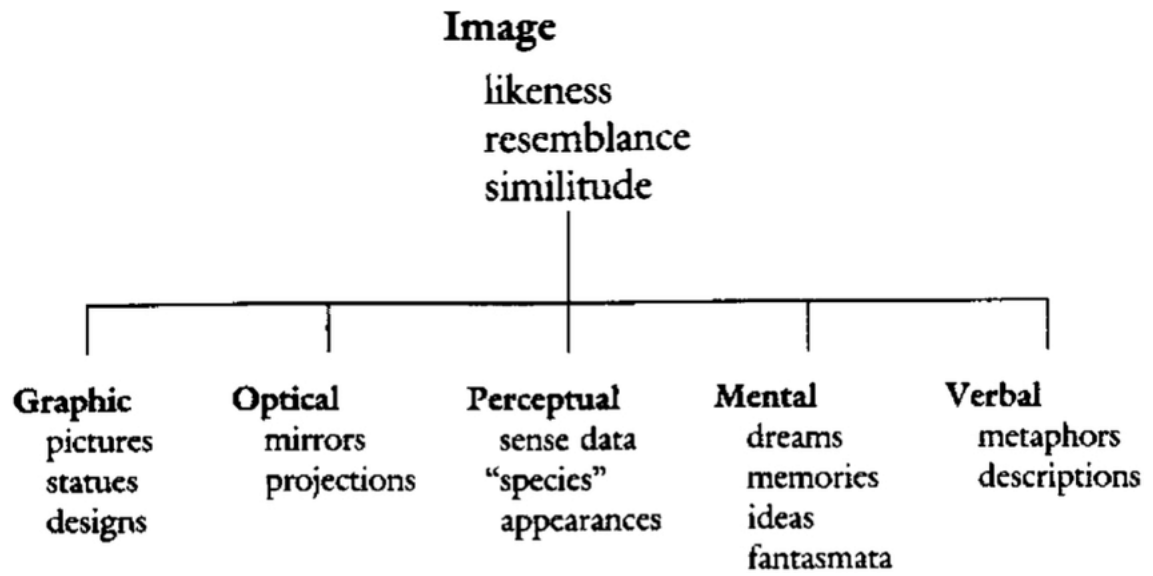
tapasztalatot kínál: az állattá válást nem narratív, hanem érzéki és affektív eseményként írja le.

Feriancová és Berardi hasonló jelenségre reflektálnak és hasonló kiutat találnak. Amikor a szó elveszíti súlyát és a gondolat a figyelem hiányának okán csak nehezen talál utat a befogadóhoz, akkor nem a kommunikáció racionalizálására vagy fokozására van szükség, hanem egy új költői nyelv megteremtésére. A túltermelésre lehetséges lassúsággal, az információs túltöltésre érzékenységgel, a jelentés inflációjára szubjektív jelentésképzéssel reagálni. Henri Wald is arra figyelmeztet, hogy ha ezt nem tesszük meg, pusztán „*információbefogadó és -terjesztő tömeggé*” válhatunk. „*A mai ember növekvő információéhségét az egyéni kreativitás növelésével kell ellensúlyozni.*”⁷⁶ Feriancová műveit ebből a szempontból úgy is felfoghatjuk, mint újraérezékenyítési kísérleteket. Az érzelmi közlés banalitása nála nem a kiüresedés jele, hanem a hit visszaszerzésének módja. Talán éppen ez a suttogás, a kevés szó, a visszafogottság az, ami képes helyreállítani a figyelmet és az érzékenységet, ami a kapcsolódáshoz – legyen az természettel való vagy emberek közötti – elengedhetetlen.

Mitchellhez visszatérve a gondolatmenet lezárásaként álljon egy idézet, amely rezonál az említett témákkal és összebékíti a szó és kép viszonyát: „*Talán a képzelőerő szabaddá tétele húzódik meg ama belátás mögött, hogy világunk java részét mi teremtyük a verbális és képi reprezentációk közötti dialógusból, s hogy nem az a feladatunk, hogy feladjuk ezt a dialógust a természet közvetlen meghódítása kedvéért, hanem hogy belássuk, a természet a társalgás mindkét résztvevőjét áthatja.*”⁷⁷ A hangsúly tehát nem a nyelv feladásán vagy a képi élmény kizárólagosságán van, hanem egyfajta közvetítő nyelv – egy érzékeny, költői jelentésképzés megalkotásán.

⁷⁶ Wald, Henri. *A jelentés igazsága*. ford. Aradi József, Korunk, 35. évf. 5. sz. 1976. 353.

⁷⁷ Mitchell, William John Thomas. *A kép és a szó*. In *Kép, fenomén, valóság*. Budapest: Kijárat Kiadó, 1997. 369.



24. ábra A képek családfája, W. J. T. Mitchell 1986.

forrás: https://www.researchgate.net/figure/Family-tree-of-images-Mitchell-1986-10_fig18_346943118



25. ábra Petra Feriancová: *Becoming Animal* 2018. Tenderpixel Gallery, London

forrás: <https://tenderpixel.com/exhibitions/becomig-animal/>



26. ábra Petra Feriancová: *Becoming Animal* 2018. Tenderpixel Gallery, London
forrás: <https://tenderpixel.com/exhibitions/becomig-animal/>

*While in humans they mean the initial stage of love,
in their own life, being a butterfly means coming to an end and being dead soon.*

27. ábra Petra Feriancová: *Becoming Animal* 2018. Tenderpixel Gallery, London
forrás: <https://tenderpixel.com/exhibitions/becomig-animal/>

6. Egy levelek nélküli fa II.

Úgy tűnik, minden egymondatosítható. Minden komplex gondolat leírható egy tényszerű megállapítással, nagy szavakkal vagy örökzöld igazságokkal. Valahogyan biztosan eljutottunk idáig, de nincs annyi kapacitásom, hogy ezeket a kódokat mind visszafejtsem. Nem látok az állítás mögé. Minden olyan egyértelmű, de semmi sem tiszta. Egy fa vagyok, levelek nélkül. Egy félkész hasonlat.

Kérlek, gondosan olvass!

A fentebb olvasható szöveg a 2024-ben Prágában nyílt *A Tree Without Leaves* című önálló kiállításom bevezetője, melyet egyfajta homályos útmutatónak szántam a kiállított művek megközelítéséhez. A kiállítás a kommunikációról, kommunikálhatóságról szól, történjen az nagy távolságokat áthidalva két ember között; tömegek számára; esetleg emberek és növények között; de mindenekelőtt műtárgy és befogadó között. A kiállított munkák médiuma installáció, mely minden esetben szöveges tartalommal egészül ki. Problémafelvetése megegyezik jelen szövegével: Hogyan lehet a kifejezés szolgálatába állítani a vizualitás és a szöveges tartalmak közti feszültséget? A kettő együttállásából mi származhat, milyen kiterjesztett teret hozhatnak létre? Hogyan befolyásolja a szöveg jelenléte, olvasása a befogadás folyamatát? Mi az, amit el kell mondani és mi az, amiről nem érdemes szót ejteni? Kaphatnak-e szót most a fák?

Kérdés tehát bőven van, de nem keresek rájuk szöveges választ. A felvetett probléma szövegszerű megoldása nem lehet helytálló, így megpróbálok túllépni a bevett gyakorlatokon és bár szöveg használatával, de a növények nyelvén, virágnyelven, költői képekkel kommunikálni. A kiállítás központi eleme a fa metafora. A felvetett témákat allegorikus térbe rendezem. A legtöbb hasonlat csak azt látja a fából, ami stabil, szilárd, megfogható: egy logikus, következetes, hierarchikus rendszert. A lomb, ami változékony és cserélődik, nehezen fér bele a leírásba. Nem lehet rá építeni. A kiállítás ezzel szemben arra mutat rá, hogy a levelek elhagyása milyen veszteségekkel jár. Így vált számomra a levelek nélküli fa egy túlzóan egyszerűsítő leírás metaforájává, valamint a megértés érdekében feláldozott jelentéstartomány szimbólumává.

A kiállítás *A Tree Without Leaves* címet kapta, mely egy véletlenül létrejött metafora: a kiállításon szereplő *Lo* című munka AI-generált leírása. A munka első ránézésre valóban

egy levelek nélküli fa, a leírás tehát pontos, csak olyan fájoan egyszerűsítő, hogy egyszerre rá is mutat arra, hogy kell lennie valami mögöttes jelentésnek is.

6.1 Lo

Egy kiszáradt, majd földjéből kiemelt bonsai szépen prezentálja a fák szerkezetét, pontosabban mindazt, ami a stabil, hierarchikus struktúrát illeti. Olyan mint egy lecsupaszított ábra, melyen felismerhető az információtárolás és -közvetítés szerkezeti felépítése. A fa törzsébe vésve két betű (LO) olvasható, melyet opcionálisan kiegészítve különböző jelentésekhez juthatunk el. A munka először az *On the first page* című kiállításon szerepelt, melynek központi témája a megszerzett információ közvetítésének és tárolásának módjai, amelyre kifejezetten nagy hatással volt az 1991-ben megjelent első weboldal és ami utána jött. A kiállítás témájához illeszkedve a mű egy másik „elsőre”, az interneten keresztül továbbított első üzenetre utal (1969), amely egy rendszerösszeomlás miatt LOGIN helyett végül csak LO lett. „Lo”, az angol „look” (nézz) rövidített formája, amelyet ma leggyakrabban a „Lo and behold” (Nézz és láss) kifejezésben használnak.⁷⁸ *A Tree Without Leaves* kontextusában viszont más jelentést kap. A felirat tűnhet félbehagyott szerelmi vallomásnak, monogramnak vagy egyszerűen csak felhívásnak: nézz meg, figyelj meg!

6.2 Concrete Statements

A Concrete Statements című installáció arra tesz kísérletet, hogy kapcsolatot létesítsen ember és növény között. Jelen van benne kifejezetten növényi és kifejezetten emberi rész, mintha egy fa és mesterséges tereptárgy összeolvadását látnánk. Azzal foglalkozik, ahogyan nem-emberi élőlényekkel kapcsolódunk, illetve ahogy a műtárgyakhoz viszonyulunk. Érteni véljük őket. A műtárgyakat és a hozzájuk tartozó szöveges kiegészítéseket olvasva eljuthatunk a megértés állapotáig, de nehéz eljutni a teljes, nem verbalizálható megértéshez és ezáltal nehéz birtokolni is a műveket, ami szerintem nagyon szép bennük. Hasonlóképpen, élő fákat sem tudunk teljes egészében birtokolni, hiszen nagyobb, átláthatatlan hálózatok részei. Megpróbáltuk keretek közé kényszeríteni és birtokolhatóvá tenni őket és megalkottuk a kicsi fát, a bonsai-t, de ez a gesztus leginkább az emberek tulajdonságairól mesél. Az évgyűrűk olvasása szintén, habár sokat megtudhatunk általa a fák életéről, melyik volt aszályos vagy esős év, mikor érte valamilyen betegség,

⁷⁸ Utalás Werner Herzog *Lo and Behold, Reveries of the Connected World* (2016) című dokumentumfilmjére, amelyben az internet létrejöttét és annak hatásait mutatja be.

kártevőtámadás stb., ez csak akkor válik láthatóvá, ha a növényt kivágják és élőlényből pusztá anyaggá és adathalmazzá válik. Ez is egyfajta megértés, de nyilvánvaló veszteségekkel jár. Azzal a gondolattal játszottam, hogy mi lenne, ha valamiképpen elmondhatnák a tapasztalataikat, továbbadhatnák bölcsességüket – mi pedig elég nyitottak, elég érzékenyek lennénk, hogy megértsük őket.

Ehhez nagy szavakat, univerzális igazságokat adtam a szájukba. Olyan állításokat, szlogeneket, melyek valahogyan kapcsolatba hozhatók a fákkal: növekedés, vízfelvétel, zöld szín. Tartalmukat, denotatív jelentésüket tekintve ártalmatlanok ugyan, de bizonyos kontextusokban manipulációra használhatók. Hatásukra nyugodt szívvel fogyaszthatunk, terjeszkedhetünk, növekedhetünk és közben hamis biztonságban érezhetjük magunkat. Szokatlan helyzetben lelepleződik a trükk. Ha az ember kritikus figyelemmel olvassa, felteszi a kérdést, hogy valójában mit jelentenek ezek a mondatok és mire akarnak rávenni? De miért mondanának ilyeneket a fák? A köztéren, út szélén, vagy bárhol a szabadban olvasható szövegek túlnyomórészt óriásplakátokon, kirakatokban és egyéb reklámfelületeken, tájékoztató táblákon láthatók. Ezek a szövegek képeznék tehát a fák ismeretanyagát az írott, szöveges kommunikációnkról, így feltehetően ezek alapján próbálnának szót érteni velünk. A létrejött munkák, ha csak szimbolikusan is, de a növények és emberek között tátongó kommunikációs szakadékot próbálják áthidalni. Egy olyan kommunikációs forma lehetőségét vázolják fel, ami ugyan szövegeket használ, de nem egyértelműsítés céljából (mint ahogy azt a szöveg jelenléte sugallaná). A szöveg nem magyaráz. Nem egy műbe kódolt jelentést tár fel, hanem a lehetséges olvasatokat befolyásolja. A mű komplex struktúrája az, ami nem engedi rövidre zárni az értelmezés folyamatát. És a struktúra a mű valójában, aminek ez esetben a szöveg is alkotóeleme. Számomra ez a lényege a szöveg bevonásának; mélysége és rétegei vannak.

A sorozat megjelenése kivágott fák és hátrahagyott beton tereptárgyak összeolvadásaként írható le. A botanikus kertek felépítésén alapszik, ahol a fák mellett áll egy-egy információs tábla is, részletezve az adott növény fajtáját, származását és egyéb adatait. A kettőt együtt szemlélve jöhet létre (újfent Foucault-ra hivatkozva) a tudás. Az információs tábla döntött lapja – amely párhuzamos az olvasó tekintetével – azonosítható a beton öntvények felső lapjával, ami egyszerre a kivágott fa évgyűrűit feltáró keresztmetszet helye is. Az átszelt fa mintázata helyett pedig a csiszolt betonfelületet látunk. A munkákon konkrét adatok vagy évgyűrűk helyett az említett szlogenek jelennek meg.

Olyan szövegrészek ezek, amelyek eredeti szándékuk szerint nagyon tisztán közvetítenek egy direkt tartalmat. A reklám akkor működik jól, ha világos üzenetet kommunikál. Új helyzetükben viszont közel sem egyértelmű a szándékuk. Némelyik ironikus, másik metaforikus, van, amelyik nagyon távoli és van, amihez könnyű kapcsolódni:

*Start from the ground,
aim for the light*

*Dig deeper
Simplify complexity
Stay hydrated*

*High and low, we shall grow
"Think green"
Focus on the unsaid
Read me*

*Never forget your roots
Take a deep breath*

6.3 Inventory

A kiállítás központi eleme az *Inventory* című installáció, amely gondolati hidat képez korábbi munkák és a jelenleg kutatott, tárgyalt témák csoportjai között. A kiállítás címét is az egyik öntvényen megjelenő szöveg szolgáltatja. Az alapötlet nagyon egyszerű. Portfólióban található fotóreprodukciókat vizsgálatok meg képfelismerő algoritmussal⁷⁹. A program egy egyszerű, szöveges leírást, úgynevezett alt-textet generál minden képhez. Az alt-text elsődleges funkciója szerint magyarázza a kép jelenlétét az adott kontextusban. A webes felületeken található képekhez rendszerint tartozik egy ilyen jellegű metaadat, alternatív szöveg, amely a kép okát, miéért írja le annak érdekében, hogy ha valaki a képet nem látja, akkor is tudja, mit ábrázol, és értse, hogy miért van ott. Hozzáférhetővé teszi a képet akkor is, ha az az internetkapcsolat hibája miatt nem töltődik be, illetve elsődlegesen azok számára, akik nem, vagy rosszul látnak. Számomra azért érdekes a jelenség, mert a helyettesítés folyamatát figyelhetem meg rajta. Érdekes tendencia, hogy miközben a képek korát éljük, minden interneten fellelhető kép pontosan leírható nyelvi jelekkel; egy kóddal, paranccsossal, alt texttel vagy éppen promttal és negative prompttal.

⁷⁹ Microsoft programok által használt mintázatfelismerő algoritmus (Azure AI Vision)

A mesterséges intelligenciának nevezett mintázatfelismerő szoftverek csak azt képesek megállapítani, hogy legnagyobb eséllyel miként ismerik fel az emberek az adott képet. Ez pedig műalkotás esetén sosem fedi le a lényegét. Az algoritmus (egyelőre) rövidlátó; nem tudja, hogy amit keresni kell, az nem a pixelekből felfedezhető mintázatban rejlik. A kortárs műveket vizsgálva nem érzékeli a lényegi összetevőket, úgy mint az ideát és az esztétikumot, így egy szinte már barbár, tárgyilagos leírást ad róluk. Nem hibáztathatjuk, hiszen sokszor mi is bajban vagyunk, amikor verbalizálni kell egy-egy mű szépségét, jelentését. A műleírás külön műfaj, elsajátítása készséget, találékonyságot és gyakorlatot igényel. Ha pedig egy-egy képet, ha többszáz oldalon keresztül is, de le lehet írni, Aby Warburg praxisából tudjuk, hogy a képek egymáshoz való viszonyát, kölcsönhatásait valószínűleg képtelenség.

A konceptualizmus arra tett kísérletet, hogy megszabadítsa az ideát az anyagtól, így annak látványától is. A vizualitást viszont képtelen volt kivonni belőle, hiszen elképzelt képek formájában az mindig visszatért. Az *Inventory* is ebbe a diskurzusba lép be, csak fordít egyet a kérdésem: meglévő látványból generál leírást, amely egy elképzelt kép formájában képződik újra.

A másik érdekes terület, amelyre a munka során beléptem a metaforák, költészet területe. Úgy közelítem meg a generált leírásokat, mintha azok költői képek lennének, feltéve a kérdést: állítható-e a metaforaképzés szolgálatába a mesterséges intelligencia? Ha igen, akkor az csak azt bizonyítja, hogy a metafora nem a szöveg szintjén képződik, hanem az értelmezésben? Egyszerű leírások, amelyek mintha valami mögöttes tartalomra utalnának, de nem metaforák mindaddig, amíg nem vonatkoztatjuk őket valamire. Így válik világossá, hogy a metafora léte is függ a befogadói figyelemtől; ha nem fedezik fel, nem létezik.

Az installáció minimalista felfogásban, visszafogott vizualitással készült: fehér gipsztömbök kapnak helyet fém konzolokon. A háttérben faanyag tűnik fel, rétegelt lemez lapok példázzák a hengeres fatörzs kiterítésének, síkba vetítésének folyamatát. A tömbök felületébe mélyítve – bizonyos szögből és megfelelő megvilágításban – feliratok tűnnek elő. A szövegek olvasása közben a néző (olvasó?) önkéntelenül elképzelet a leírt látványt. A leírások legtöbb esetben színeket is említene (vagy idéznek fel), így a képzeletet a szín-skála egy bizonyos részébe vezetik. A blokkok színsorrendben kapnak helyet a falon, egy képzeletbeli színátmenetet létrehozva, amelyet csak akkor látnánk, ha képesek lennénk a

szövegeket képekhez hasonlatosan egy szemléletben észlelni. Az emberi érzékelés viszont erre nem képes. Itt tűnik ki a képek, a vizuális művek ereje, hogy az egészben látás élményét nyújtják. Egyszerre, egészként fogjuk fel a kiállítások darabjait. A feliratokat viszont csak egymásutániségükben tudjuk értelmezni. Mintha egy zseblámpával keresnénk valamit a sötét szobában és csak a fénysugár útjába kerülő dolgokat ismernénk fel külön-külön, egymás után. Valószínűleg keveseknek jutna eszébe az *Inverto*-ról, hogy ez egy színes mű. A kiállítás látogatói is a látott benyomásokból kiindulva asszociáltak többnyire sírkőre, térkőre, építőanyagra. A hosszabb szemlélődés hozott csak „színes” eredményeket.

Valószínűleg rosszul kalkuláltam az emberek figyelmével kapcsolatban. Az volt az elképzelésem, hogy a kiállítás egy olyan atmoszférát tud teremteni, amely elősegíti a figyelem helyreállítását és segít egy elmélyült, érdeklődő tudatállapotba kerülni. Minden bizonnyal naiv elképzelés, hogy egy térbe lépve az ember le tudja majd tenni azt a millió gondolatát, ami foglalkoztatja. Kiállításfogyasztók vagyunk, akik minél gyorsabban szeretnének magukévá tenni a helyzetből valamit, megérteni, feldolgozni és továbblépni. Sok esetben erre használják a művészek a szövegeket; általuk egyértelműsítik, irányítják a befogadást, ám sokszor rövidre is zárják a jelentésképzés folyamatát, amit kifejezetten kerülendőnek tartok. De attól még, hogy egy munkán gondolkodni kellene, még nem kerül az ember olyan állapotba, amilyenben tud is gondolkodni. A kiállítás így inkább szólt a figyelem hiányáról, mint a figyelemhelyreállításról és annak eszközeiről. Kevésnek bizonyulnak a képzőművészet eszközei a tömegmédia figyelemkizsákmányoló tevékenységeivel szemben. A figyelemhelyreállítás talán legjobb eszköze a természeti környezetben töltött idő és bár a kiállítás megidéz természetközeli élményeket, sokkal inkább szól az eltávolodásról. A mesterséges és metaforikus fák, a házasított bonsai, a szúnyogháló zöld színe és az arboreszk rendszerek mind-mind a természettől való elvonatkoztatás termékei.

Ha már a természetet elvesztettük, hódítsuk vissza a nyelvet és a nyelv költőiségét: az automatikusan ismételt fráziskora, generált leírásokra, szlogenekre, jótanácsokra nézzünk új szemmel, esetleg mintha metaforák volnának. Vagy ha ez nem megy, akkor szemléljük kritikai élel. Ne végpont legyen, hanem kiindulópont. A kiállítás se összegezzon, hanem megnyisson valamit. Ne mondjon ki mindent, de szóljon a felvázolt témákról.



28. ábra Mézes Tünde: *A Tree Without Leaves* kiállítási enteriőr, City Surfer Office, Prága 2024.
fotó: Karina Golisová



29. ábra Mézes Tünde: *A Tree Without Leaves* kiállítási enteriőr, City Surfer Office, Prága 2024.
fotó: Karina Golisová



30. ábra – 31. ábra Mézes Tünde: *Lo 2020. A Tree Without Leaves* c. kiállításon, City Surfer Office, Prága, 2024.
fotó: Mézes Márton



32. ábra Mézes Tünde: *A Tree Without Leaves* kiállítási enteriőr, City Surfer Office, Prága 2024.
fotó: Karina Golisová

	A mountain covered in snow	A tree without leaves		A blue sky with clouds	
	A piece of paper with writing on it	A wooden board on a table	A white square with a green leaf on it	A wooden box with a blue and white design on it	A blurry image of a blue wall
A black rectangular object on a white wall	A pair of black and white spherical objects	A colorful sphere on a white surface	Surface chart	A blue and green wave	Map
		Text		Shape	

33. ábra Inventory (feliratok)



34. ábra Mézes Tünde: A Tree Without Leaves kiállítási enteriőr, City Surfer Office, Prága 2024.
fotó: Karina Golisová



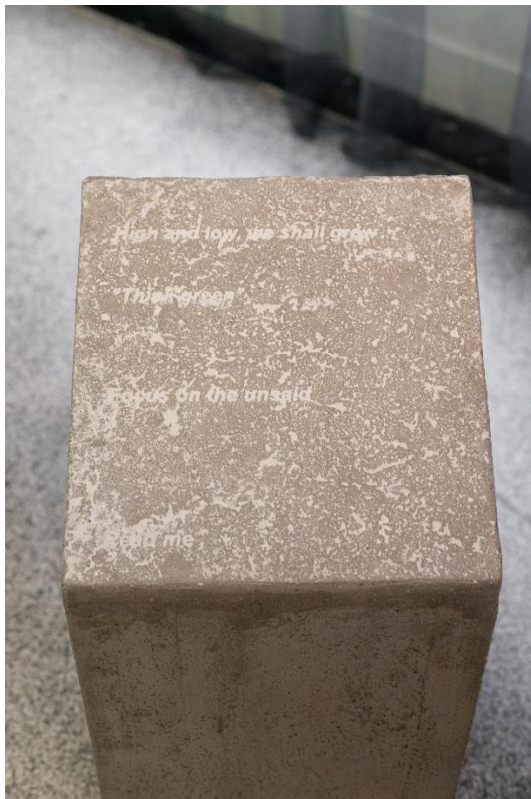
35. ábra – 36. ábra Mézes Tünde: *Inventory* (részlet) 2024. *A Tree Without Leaves* c. kiállításon, City Surfer Office, Prága, 2024. fotó: Karina Golisová



37. ábra Mézes Tünde: *A Tree Without Leaves* kiállítási enteriőr, City Surfer Office, Prága 2024. fotó: Karina Golisová



38. ábra Mézes Tünde: *Concrete Statements* (részlet) 2024. *A Tree Without Leaves* c. kiállításon, City Surfer Office, Prága, 2024. fotó: Karina Golisová



39. ábra –42.. ábra Mézes Tünde: *Concrete Statements* (részlet) 2024. *A Tree Without Leaves* c. kiállításon, City Surfer Office, Prága, 2024 .fotó: Karina Golisová



43. ábra Mézes Tünde: *Inventory* (részlet) 2024.
fotó: Szabó Mátyás Péter

7. Felhasznált irodalom

Austin, J. L. *Tetten ért szavak: a Harvard Egyetemen 1955-ben tartott William James előadások*. Szerk. J. O. Urmson. Ford. Csaba Pléh. Akadémiai Kiadó, 1990.

Bacsó Béla, Thomka Beáta, Edmund Husserl, és Gács Anna. *Kép, fenomén, valóság*. Kijárat Kiadó, 1997.

Berardi, Franco. *Breathing: Chaos and Poetry*. Semiotext(e) Intervention Series 26. Semiotext(e), 2018.

Berardi, Franco. *The uprising: on poetry and finance*. Semiotext(e) intervention series 14. Semiotext(e), 2012.

Beyst, Stefan. *Gottfried Boehm and the image: review of „Was ist ein Bild”*. Elérés 2024. október 8. <http://d-sites.net/english/boehm.html>.

Boehm, Gottfried. *A képi értelem és az érzékszervek*. In *Kép, fenomén, valóság*. Kijárat Kiadó, 1997.

Burton, Johanna, és Elisabeth Sussman. *Sherrie Levine: Mayhem [Exhibition at the Whitney Museum of American Art, New York, November 10, 2011-January 29, 2012]*. Whitney museum of American art Distributed by Yale university press, 2012.

Daněk, Josef, és Miloš. Bartoň. *Wooden web*. First edition. Faculty of Fine Arts, University of Ostrava, 2016.

Deleuze, Gilles, és Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. University of Minnesota Press, 1987.

Deleuze, Gilles, és Félix Guattari. *Rizóma* In: Bókay, Antal. *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása: a posztstrukturalizmustól a posztkolonialitásig : szöveggyűjtemény*. Osiris Kiadó, 2002.

Eco, Umberto. *Az értelmezés határai*. Európa, 2013.

Fabiny, Tibor szerk. *A hermeneutika elmélete*. JATEPress, Szeged. 1998.

Foucault, Michel. *Ez nem pipa*. Ford. Mahler Zoltán. In Bacsó, Béla. *Kép-képiség*. Athenaeum 1993. 4. füzet

Gadamer Hans-Georg. *A kép elnémulása – Cirka*. 2016. március 1. <http://www.cirkart.hu/2016/03/01/a-kep-elnemulasa/>.

Gadamer, Hans-Georg. *Hallani - látni - olvasni*. NAGYVILÁG Világirodalmi Folyóirat, 2001. január. http://www.inaplo.hu/nv/200101/18_HANS-GEORG_GADAMER_.html.

Gadamer, Hans-Georg és Bonyhai Gábor. *Igazság és módszer: egy filozófiai hermeneutika vázlata*. Gondolat, 1984.

Gadamer, Hans-Georg, Bonyhai Gábor, és Bacsó Béla. *A szép aktualitása*. T-Twins, 1994.

Haraway, Donna, és Thyrza Goodeve. *How Like a Leaf: An Interview with Donna Haraway*. Taylor and Francis, 2013.

Haraway, Donna. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. Routledge, 1991.

Jáger-Péter, Mónika. „A kép érzéki értelme”. Erdélyi Múzeum 76, sz. 3 2014.

Kaplan, Frederic. *Chacun dans sa bulle digitale*. 2011. november 29. <https://fkaplan.wordpress.com/2011/11/29/chacun-dans-sa-bulle-digitale/>.

Kaplan, Frederic. *Quand Les Mots Valent de l'or / When Words Are Worth Gold*. 2012. január 17. <https://fkaplan.wordpress.com/2012/01/17/quand-les-mots-valent-de-lor/>.

Kjørup, Søren. *Another way of knowing. Baumgarten, Aesthetics, and the Concept of Sensuous Cognition*. Bergen National Academy of the Arts. 2004. https://www.academia.edu/17824500/Another_Way_of_Knowing

Krauss, Rosalind. *Grids*. *October* 9 (1979): 51–64. JSTOR. <https://doi.org/10.2307/778321>.

Krauss, Rosalind. *Sculpture in the Expanded Field*. *October* Spring, sz. 8 (1979): 30–44.

Krešimir Purgar. „IMAGES: Journal for Visual Studies”. Elérés 2024. október 8. <https://www.visual-studies.com/images/no2/purgar.html>.

Lepsényi, Imre. *Kollektív ornamentika*. Magyar Képzőművészeti Egyetem ; Balatonfüred Városért Közalapítvány, 2018.

Mitchell, William John Thomas. *A képi fordulat*. ford. Hornyik Sándor. 2007. Elérés 2025. augusztus 1. https://balkon.art/1998-2007/2007/2007_11_12/01fordulat.html.

Mitchell, William John Thomas, Szőnyi György Endre, és Szauter Dóra. *A képek politikája: W. J. T. Mitchell válogatott írásai: tanulmányok*. JATEPress, 2008.

Mitchell, William John Thomas. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. University of Chicago press, 1994.

Morris, Robert. *From Mnemosyne to Clio: The Mirror to the Labyrinth (1998-1999-2000)*. With Internet Archive. Milano : Skira ; Lyon (F) : Musée d'art contemporain de Lyon, 2000. <http://archive.org/details/frommnemosynetoc0000morr>.

Morris, Robert. „Jegyzetek a szobrászatról”. ford. Földvári Ármin. Exindex. 2024. Elérés 2025. január 22. <https://exindex.hu/hu/nem-tema/jegyzetek-a-szobraszatrol/>.

Nacsinák, Gergely András. *Az Emlékezés Atlasza. Esszé*. Liget Műhely. 2015. szeptember 1. <https://ligetmuhely.com/liget/nacsinak-gergely-andras-az-emlekezes-atlasza/>.

Nádas, Péter. „Mélabú”. *Jelenkor* XX., sz. 3. (1987): 201–16.

Nagy Edina, Horst Bredekamp, Gottfried Boehm, és mtsai. *A kép a médiaművészet korában*. Láthatatlan múzeum. L. Harmattan, 2006.

O'Grady, Lorraine. „The Space Between”. In *Lorraine O'Grady / MATRIX*. Wadsworth Atheneum, 1995.

Reinhardt, Ad, és Barbara Rose. *Art-as-art: the selected writings of Ad Reinhardt*. University of California Press, 1991.

Rorty, Richard. *Philosophy and the mirror of nature*. Princeton University Press, 1979.

Sontag, Susan. *A betegség mint metafora*. Európa, 1983.

Sontag, Susan. *Against interpretation*. In *Against Interpretation, and Other Essays*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1966.

Sontag, Susan. *A szenvedés képei*. ford. Komáromy Rudolf. Európa, 2004.

Virilio, Paul. *Az eltűnés esztétikája*. (Tartóshullám / Eötvös Loránd Tudományegyetem (Budapest). Bölcsészettudományi Kar, Budapest Art Expo Alapítvány, szerk. Klimó Ágnes. Balassi Kiadó, 1992.

Winkenweder, Brian. „*Picturing Texts: Robert Morris’ “Beetle in a Box”*”. In *Investigations: The Expanded Field of Writing in the Works of Robert Morris*, szerkesztette Katia Schneller és Noura Wedell. Signes. ENS Éditions, 2015.

<https://doi.org/10.4000/books.enseditions.3826>.

Wittgenstein, Ludwig. *Filozófiai vizsgálódások*. 2., jav. Kiad. Mesteriskola, Ford. Neumer Katalin. Atlantisz Könyvkiadó, 1998.

Wohlleben, Peter. *A fák titkos élete: mit éreznek, hogyan kommunikálnak? : egy rejtett világ felfedezése*. Ford. István Balázs. Budapest: Park, 2016.