

# **A Kortárs Művészet boldogságos depressziója**

**A Germination X. kiállítás,**

**Athén, 2000.**

DLA értekezés

**Palotás József**

**Témavezető: Rétfalvi Sándor, szobrászművész, professzor**

**Teoretikus konzulens: Wéhner Tibor, Munkácsy-díjas művészettörténész**

**2004**

# Tartalom

Tartalom.....	1
Bevezető.....	3
1. Fejezet.....	7
Emlékezet-felejtés.....	7
1.1. Emlékezet-felejtés.....	7
1.2. A lélek entrópiája.....	8
1.3. Cybertükör és Cybermaszk.....	12
1.4. Szümbolon.....	16
1.5. A Nárcizmus immanenciája.....	18
1.6. Enigma.....	23
1.7. Foto-absconditus.....	25
1.8. Zeusz hídjá és Platón ágya.....	30
2. fejezet.....	34
A végek közötti köztes lét.....	34
2.1. Természeti és művészeti formák.....	34
2.2. Gnosztikus álom.....	39
2.3. Az aszimmetria a szimmetria hibája.....	41
2.4. A konstrukció persziflálása.....	43
2.5. Vas-világfa.....	47
2.6. A megmért mérték.....	51
2.7. Lebegő lethargoszok.....	54
2.8. Intervenció, tarkóportré és konnektor.....	56
2.9. Androgün és Húsáruház.....	59
2.10. Terminálék között.....	62
3. Fejezet.....	66
Vanity Fair?.....	66
3.1. Az ego kiköltöztetése a médiából.....	66
3.2. A fénybetű meghasonlása.....	67
3.3. Borsópixel.....	69
3.4. A fénykép-képzés.....	71
3.5. Kéz-láb metafora, lykantrópia.....	74
3.6. Nejlontehén és a kis bika.....	77

3.7. Kényes egyensúly .....	80
3.8. A lét viaszfénye.....	82
3.9. Lelkes (élő) húsjátékok .....	85
4. Fejezet .....	90
Lét-láttelelet.....	90
4.1. Városi váteszlét, avagy a kortárs imaginárius tere.....	90
4.2. Multimédia és cybervilág.....	94
4.3. Omnia Vanita; Jánusz kérdések .....	97
4.4. Melankólia, posztmelankólia .....	103
Végszó.....	110
Köszönetnyilvánítás .....	111
Palotás József, szakmai önéletrajz .....	112
Irodalom és hivatkozások .....	121
Melléklet .....	125
Képmelléklet.....	127

## Bevezető

A Millenáris, mely csupán csak az ember alkotta naptár és időbeosztás, természeti rítus absztrakt időpontja, bármily hétköznapi dátum is a sok nap között, nem tünteti ki senki, hacsak nem a három nulla, mégis bizonyos számvetésre késztet valamennyiünket, akik átéltük ezt a fordulót is, meg kell vizsgálnunk sajátmagunk és a világ állapotát.

2000-ben Athénben megrendezték a *Germination X* kiállítást, melyen ötvenkilenc művész kettőszázhusz regisztrált munkával vett részt, huszonnégy és harminckilenc éves kor közötti fiatal művészek, köztük magyar fiatalok is.

Úgy gondolom, hogy az ezredfordulón a fiatal művészek munkáinak tükrében a legalkalmasabb kikutatodni azt, hogy hogyan érzik magukat itt és most, mit látnak, gondolnak és mutatnak meg a világból, mi az ami számukra érdeklős, mi az, ami izgatja és megragadja őket. Korunk légköre és pszichés klímája valamint a fiatal és nem fiatal – ma alkotó művészek hangulata és életérzése között kapcsolatot és szignifikáns összefüggést éreztem, sőt biztos voltam abban, hogy munkáikon keresztül számos pszichológiai és esztétikai kérdésre is választ kapok. Magam is gyakorló, és folyamatosan alkotó művész vagyok, aki nap mint nap szembesül a legfontosabb kérdésekkel, melyek a létre, igazságra, valóságra, és természetre kérdeznak rá, az ember egyedi és különleges valóságára, a természetes világhoz, és a társadalom bonyolult világához való közelségére, vagy távolságára. Mint alkotó, s nem mint teoretikus gondolkodó, nem a filozófia és eszmetörténet életveszélyes és zátonyokkal teli világa felé fordultam, hanem a művészet megragadható és értelmezhető, visszacsatoló természete felé, melyből a világ bújaja-baja, betegsége egészsége, fájdalma és lelkesedése kiolvasható.

Számos mű, festmény, szobor, videó, performansz megvizsgálásával, tartalmi és esztétikai vizsgálatával szándékozom eljutni a célhoz, oda, ahol már minden, ami fontos, módszer, technika, trükk, motívum, kiderül, összegezhető lesz a kortárs művészet milyensége, állapota és különösen életérzése, mely meghatározza minden mozzanatát. Természetesen a felmerülő szakmai, esztétikai, elméleti kérdéseket nem kerülöm meg, azokat értékelem vagy kiemelem, de csak annak függvényében, hogy mennyire segíti a megértés és rávilágítás mozzanatát.

Az írás és felfedezés kiinduló ideája az a föltevés volt, hogy akár honnan is szemléljük a dolgok megismerésének módozatait, a folyamat, módszer és szemlélet csak pozitivistá és optimista lehet, mivel csak ez képes annyi energiát generálni, amelynek hatóereje a kítűzőtt

cél elérését lehetővé teszi. Bár az olyan fogalmak, mint a pozitív-negatív és igaz - nem igaz ellentétpárok és paradoxonok, változékony jellegű mutatnak, melyben a mérték fog eligazodást biztosítani és kapaszkodót nyújtani. E paradoxonok megléte a filozófiában, a tudományban és a művészetben nem hagyott kétséget a felől, hogy látványosan szerteágazó utazás lesz a művészet különös és gyönyörű világában, ami be is igazolódott.

A végső igazság távoli, elérhetetlen káprázata, a művészet sajátosan öntörvényű és intuitív gondolkodásmódja már előre sejtette velem azt, hogy csak a művészetből a világra vonatkoztatható végső következtetés nem vonható le, csupán a világban élő egyedek és társadalmak állapota, viszonya és életfelfogásának milyensége mutatható ki. Ezeknek az érzéseknek és jelenségeknek a feltárása fontos cél a számomra.

A végső kicsengése vizsgálataimnak olyan, mint mikor az ember kilép, Platón szimbolikus barlangjából, a természet tiszta és világos ideái ötlenek szemébe, válik nyilvánvalóvá az, hogy nincs más igazodási pont csak a valóság, a természet és kozmosz törvénye és szabályai. Az, hogy ezeket isteni eredetűeknek, vagy szigorúan anyagiaknak tekintjük, már nem tartozik a dolgozat témakörébe, hanem csak mint megközelítési módok variációi jelennek meg, színesítik a tapasztalatokat.

A burjánzó és szabad, asszociatív esztétikai és posztmodern szóhasználat arra készlet és ragadtat, hogy ezen tulajdonságaival és nyelvi lehetőségeivel éljek, játékosságában és sokrétűségében időnként groteskségében fogalmazzam meg meglátásaimat, műértelmezéseimet. Ez egy heterogén, wittgensteini értelemben számtalan értelmezhetőségű világ, mely szinte semmi konkrét kapaszkodót nem akar adni a kézbe, hogy szédületében az ember le ne zuhanjon a mélybe.

Az állandó önkontroll, a mérték és arány ad segítséget, a valósághoz való visszatéréshez biztosít szilárd talajt, és tart távol az örvénytől az írás idejére. Mint tevékeny szobrász, alkotó, bízom abban, hogy a hozadék a tisztánlátás lesz, ami a legfontosabb érték egy művész számára.

Végül magamat és az összes alkotó kortársamat is beleértve, az Idő bíróságán fogunk állni az ítélőszék előtt, ahol a legtisztább törvény a Mérték, az érték szempontjából ítéltetik meg minden.

A művészetéről írni utazás. Utazás a filozófia és a kultúra tág vidékein, melyben erdők, mezők, városok, falvak és tavak vannak. Emberek, állatok, gépek, szellemek és istenek tevékenysége és mozgása tölti be a teret. A megfoghatatlan, puha, misztikus felhők közül hol a jelen és hol a múlt árnya tűnik elő, a jövő pedig, mint vakító és homályosító fény! – a remény káprázata önti el az Egészet.

Az ember a lineáris idő fogságában mulékony, de egyre szaporodó mennyiségben hullatja szertesét keze és szelleme sokasodó tárgyait, bízva az idő megőrző és megszüntető, ellentmondást nem tűrő tulajdonságában és munkájában. Ez az utazás egy misztikus utazás, a látszatok és jelenségek kortárs erdejében, néha mocsarában, a jelentések és jelenések rengetegében.

Utazni szellemvilágban, vagy a szellemek világában, mesében, vagy a valóságban mindig izgalmas, melynek oka a felfedezés öröme és az Új vágya, vagy csak alámerülés, feloldódás, eltűnés ebben a világban, ahonnan igazából elindulunk. Az ember mitikus kezdete, kilépése a régmúlt láthatatlan másik világából; a tudattalan élőlény világából; felébredése és eszmélése ebben a világban, minden dolognak és érzékelésnek, önmaga felfogásának és felfedezésének, a létezésének a kezdete.

Mikor Ádám és Éva, az első emberpár felébredt piknoleptikus itt-nemlétéből, kiűzettek a Paradicsomból, ráébredtek földi jelenlétükre, az élet és halál valóságára, kinyílt a szemük, és rácsodálkoztak mezítelenségükre és láthatóságukra, a természeti valóság átfogó meghatározóságára, vizuálisan megszülettek.

A vidám utazás és bolyongás mosolygásával kezdődő nekibuzdulás a sajátos és kaleodisztikus világba egyre keserűbb és kiábrándítóbb vigyort rajzol az ember arcára, s mire a kaland végére ér, a fájdalmas beleélés minden mosolyt elűz, csupán arcdeformáló grimasz marad. E grimaszt nevezhetném melankóliának, vagy valami más, fojtogató érzésnek, mindenesetre, a kortárs élet megtapasztalása rejlik mögötte.

A posztmodern csak körülírni lehet, körbe kell járni, mint a köztérre kitett szobrot, tapogatni kell, bele kell nyalni a világába. Nem adja könnyen magát, bújócskát játszik, időbe, térbe, mozgásba burkolózik, lényege látens, tartalma enigmatikus és mélyen ágyazódik a politika és kultúra szövetébe. Circulus viciosus, nem fogható meg, a nyelv folyamatos nyelvelésével kell körbeérezkenni, nyalogatni, ízlelgetni, hátha megmutatkozik konkrétsága! De, csak hatás minden benne, vagyis csupa érzés, átérzés és félreérzés, csupa hangulat és jelenség, a percepciók dínom-dánomja, a szellem kihágása saját keretei közül, a lélek elhajlása a lét szelében.

Szavak, szavak erdeje és annak művészi szövedéke, melyek a szavak pontatlanságában, időnként öntörvényűségükben mutatkoznak meg, néha pedig erőszakos érvényesülésük hordozza magában a még meg sem született tartalmakat, vagy jelentések lehetőségeit.

A tudományos vizsgálódás egy elvarázsolt kastélyban kutakodik a homály és tisztánlátás a két soha tisztán nem létező álláspontok között, ahol a csak sejthető

mértéktartás az, ami dönt arról, hogy éppen mi fog történni, homályosítás és ködösítés, vagy pedig a tisztítás és tisztulás győzedelmeskedik.

A posztmodern szövegmágiában, a pontatlan, vagy az éppen köztes állásban lévő fogalmak és narratívák fejtik ki a legerősebb hatásokat, váltják ki a legszélsőségebb érzelmi megnyilvánulásokat, éppen lezáratlanságuk és nyitottságuk miatt, elemi erővel.

A katalógusban szereplő művészek és leírt adataik, reprodukcióik alapján készült egy sajátos kimutatás, melyben a műfaj és a címek alapján létrejött néhány táblázat, melyek azt a célt szolgálják, hogy állandóan visszakereshető támpontok legyenek az író és az olvasó számára egyaránt. Természetesen, ezek az összegyűjtött, különböző szempontok alapján csoportosított adatok, magukban is hasznosak és iránytmutatóak, sőt, egy másik írás alapjául is szolgálhatnának. Mindenesetre, a címek formai és tartalmi szempontok alapján való csoportosítása, következtetések levonására adott módot. A sok név, cím és utalás miatt az összesítő táblázat nélkülözhetetlen segédeszköz a művek azonosításához.

Írás közben körvonalazódtak véglegesen azok a szempontok és kulcsfogalmak, melyek egészé szervezik a műelemzéseket, és egyfajta szellemi utazást tesznek lehetővé a végállomás felé. A szinte minden munkában és azok elemzésében előforduló tükörszimbólum, felejtés és emlékezet, végtelen és semmi, tér és idő, sebesség, mozgás és eltűnés, médiák sokasága, a szimbólum és metafora, és legfőképpen a melankolikus életérzés az, ami maga köré szervezi a részeket, és remélhetőleg, a végén a teljesség érzését fogja kelteni.

A posztmodernről számos írás és könyv jelent meg, melyek hol lojálisan, megértően, hol ellenkezve írtak ellentmondásos filozófiájáról. Remélem azt, hogy egy más nézőpontú megközelítésben tudok újat mondani róla, s ez nem csak számomra lesz tanulságos. Tény, hogy a vizsgálódás alatt én is beleéltem magam gondolatszövevényeikbe, és onnét próbáltam az empátiám segítségével megfejtéseket kierőszakolni.

Utolsó, előzetes hozzáfűzése az, hogy magamat nem sorolom a posztmoderne közé. Ha tud egyáltalán művész saját művészete mibenlétéről és hovatartozásáról információt adni, azt csak hozzávetőlegesen, belülről látó aspektusból teheti meg, mindenképpen bizonytalan. Mégis, ha be kellene határolni munkásságomat, a modernitás és pozitívizmus jegyeivel azonosítom, jellemzem azt. Ebből a nézőpontból, – egyfelől kívülről, mint nem posztmodern, másfelől belülről, mint kortárs művész – tudom látni, ami kiolvashatóan megjelenik munkáimban.

# 1. Fejezet

## Emlékezet-felejtés

### 1.1. Emlékezet-felejtés

„Mert amiből legalább annyira emlékszünk, hogy elfelejtettük, azt még nem felejtettük el teljes egészében. Amit tehát tökéletesen elfelejtettünk, még úgy sem kereshetjük, mintha elveszett volna.” (Szent Ágoston, 2004. 149.o.)

Vagy már csak arra emlékszem, hogy elfelejtettem? –tehető fel a kérdés, és a válasz már a kérdésben megfogazódott, mert a feledettség utolsó nyoma az, hogy felmerül az elfeledettség, de már pontosan nem is tudni, mi volt az. Ez egy minimál emlékezet, egy nyom, amely visszavezethet az élethez, egy nyom melynek felemelése és újraélesztése az életet és a világot éleszti újra. A *Te, Ő, Mi, Ti* és *Ők* elfeledése újra felidézhető, az életbe újra behelyezhető, nem éppen tudományos eszközökkel, sokkal inkább a szellem és a lélek útján. Az élet el-absztrahálása, elhomályosítja a valóságos élet darabosságát, tagoltságát és a részek egymásra utaltságát, elhomályosítja azt a tényt, hogy vannak kaotikus elemek, melyek uralhatók a szellem útján. A distancia a lélek és lélek között olyan méretűre növekedhet, hogy már az *Én*-ből csak az én dereng elő, s mint magányos, maga által meghatározott kiteljesedés, az én emlékezetének utolsó nyoma. *Ars memoriae*, az emlékezet művészete azt tanítja nekünk, hogy ez nem csak a technika, az emlékezés technikája, hanem annál magasabb szellemi erő, mely az emlékezésen keresztül szüli meg emlékképeit. Képeket, lélek-szellem-képeket, melyek határozottan utalnak a valóság nyomaira, képi-esztétikai értelemben is, hisz így felidézhető az utolsó nyom alapján a *Te* képe, mely ha feldereng, a misztérium materializálódik, és a megjelenő *Te-kép* örömet és mosolyt fakaszt a felejtés alatt roskadozó arcára. A teljes feledettség egyenlő a halállal, az emlékezés és emlékkép az élet képe.

*Arisztotelész* különbséget tett emlékezet és visszaemlékezés (gör. mnémé és anamnézisz, lat. memoria és reminescentia) között, (Weinrich, 2002. 201.o.) az előbbi az emlékezet tárgyára vagy alanyára, az utóbbi az átélés folyamataira utal. Mindenesetre a képre való emlékezés kiváltja az újraátélés folyamatát, életszerűvé varázsolja a felidézett emlékképet, emlékeket. Érzelmi-nyomok, hangulati-képek merülnek fel ismét a homályból.

De vajon ha az utolsó nyom elveszett, marad a remény, az éjszaka lányaival való találkozás segít-e bármit is visszavarázsolni? Veszélyes szituáció, a feledettség és



emlékezet határán állni, köztes állapotban lenni abszolút én-bizonytalanság, már nem tudni, hogy ez a létezés élet-e, vagy már a halál. Köztes állapot. Dermesztő és rémisztő szédület.

Csak az emlékezés hordoz magában életerőt, mert az emlékezésben a jelen a múlthoz tér vissza, onnan meríti ambícióit, hogy rendet tegyen a majdnem elfeledett dolgok kaotikus világában. Az emlékezés hatóereje a rend, az újrendezés. A felejtés megszűnés, az entrópia állapota, a rend eltűnése, az egyhangú nem *levés*.

*Proust* különbséget tesz akaratlagos emlékezet (*memorie volontaire*), és önkéntelen emlékezet (*memorie involontaire*) között - mondja *Weinrich* (vö. 2002. 215.o.), vagyis az akaratlagos emlékezet, az értelem emlékezete, az akarás racionális ereje idézi meg és föl az emlékképet, mely bizonyos célszerűséget feltételez, és az eredmény is előre megjósolható. A majdnem elfeledett *Én* és *Te* stb. egy akaratlagos akcióval rendezett és normális állapotba kerülhet, még ha az önkéntelen, magától felmerülő emlékezetre hagyatkozunk, csak, mint lehetőség lebeg egy darabig az emlékkép.

Hozzá kell fűznöm, hogy a felejtés esetében is lehetséges ilyen megkülönböztetés, hiszen felejteni kötelező és muszáj, mert nélküle a totális emlékezet örülete borít el mindent. *Nietzsche* is ebben a betegségben szenvedett. Az ember akaratlagosan törekszik az *Én* és a „többi” feledésére önpusztítást és életpusztítást végez. Amennyiben önkéntelen ez a feledés-folyamat. Az *Én* megengedő, odaadó, vagy feladó magatartása tartja mozgásban, és mint ilyenek, a vége is pusztulás és halál.

„Boldogságunk nem a jelen: a jövő.”- mondta *Szent Ambrus* egyházatyja jó ezerhatszáz évvel ezelőtt. (2003. 21.o.) A jövőben hinni és ott remélni bármit is, csak emlékezéssel, az élet igénlással, a jelen akaratlagos emlékezésével lehet, mert az emlékképek iránya a jövő felé mutat.

Az egzisztencializmus egy reményvesztett, mitikus szubjektívizációba alakul át, a magány fékevesztett filozófiájába. Ennek eklatáns, bizonyító példája: *Anke Bauer*: ‚Engem, magam és én’ (1. kép) című munkája.

## ***1.2. A lélek entrópiája***

Az elvarázsolt életű, a világhiányban szenvedő, a világból ki, *magába be-zárt* ember nem talál, vagy már nem is akar találni utat a fény felé, a tőle függetlenül is működő értelmes mély élet felé, mely csak a közösségi lét felismerésében lehetséges, mely néminemű rendet és reményt visz az új sorsszerűségbe, mint *Apollón* a görög ember

szívébe, felmutatva neki a látszatlét gyönyörét, a különhatároeltságot, a mértéktartás szépségét, a mértéket, az élet helyét a kozmoszban.

*Anke Bauer:* „Engem, magam és én” című képében (1. kép) önmaga magába zárt életét festi meg a felülről felnyitott „konzervszoba” látványát, mely akárhol lehet, ahol az ember élt, él, vagy élni fog, felülről és kívülről, érzelemmentesen, semmi lényegeset nem elárulva, magát mutatva magának magáról, teljesen zárt, felnyithatatlan konzervtartalmakkal. A *voyeur* attitűddel lopva bemutatott állapot időn kívül kerül, időhiányban és térhiányban szenved, nem folyamat, nem jelen s nem múlt, akárhol és akármikor is máskor és máshollétre, vagy sehol sem létre utal, magát megsokszorozva ábrázolja különböző egyszerű és hétköznapi cselekedetek között egyszerre, hátborzongató közömbösséggel. Nincs sorrendiség, és nincs alá és fölrendeltség, csak egymásmellettség, egyhangúság és *egyidejű időtlenség*. Az ily mély apátiába és magányba hullt lélek melankolikus magánya az örület és a megsemmisülés határára tartózkodik, ha áttekint ezen a bizonytalan határvonalon, a szuperszjektivizált *Én* vigyorog vissza mint tükörkép, jelezvén, hogy itt sincs semmi, a létnek ebben a hideg ürességben nincs alternatívája. S ha maga mögé néz, bár a visszanézéshez erős lélek kell, magát látja rendetlen sorozatban homályosan, bizonytalanul, hisz már nem érdekli saját magát, *szépen, kellemesen*, önélvezetesen fáj magának, s az oly ritkán adódó szép pillanatokot a sors függőnye mögé tekintés ellényegteleníti.

Érzelmes? Ha nem szimuláltak, ha egyáltalán vannak, – hisz a melankólia önfeladás és közöny – önmagába irányul. A festő maga a *voyeur* és maga a meglesett *Zsuzsanna*, vagy a magából kiábrándult *Nárciszusz*, aki sem nemi, sem szellemi irányultságot nem mutat. *Androgün*. Igazából nincs is mit meglesni, mivel semmi fontos nem történik, a jelenet átfesthető, az igazi néző vagy leselkedő helyett maga nézi magát, elárulva magának saját ürességét. Érzelem és szeretethiány tölti ki a kétdimenziós helységet, a madárperspektívában vagy *bombaperspektívában* ábrázolt szoba alig ad tért, különösen magassági támpontot, így ez az élettér *térhiányban* szenved, s ami látható az oly töredezett mintha bomba valóban becsapott volna. Mégis, az ábrázolás statikus, tudjuk, hogy a bomba is időn kívüli, csend van, nincs dinamikája semminek, *az örökkévalóságban áll a pillanat*, a lét és a nemlét között visít a feszültség, de semmi sem fog változni, és a szemet, a szellemet sem készletre mozgásra vagy erőlködésre. Itt minden *pont*-nak látszik. Az idő: pont most? A tér: pont itt? A személy: pont én? A pillanat kimerevített időtlen lenyomata van itt, és itt minden bizonytalan és meghatározatlan. Ez az enteriőr a melankólia szobája és *szómája*. Ez a felülnézet pince, melynek ablaka nem ad fényt, nem mutat külvilágot, tónusában és

színében azonos a fallal. A gyenge fény bizonytalan helyről, *pinceszobához* illően, sejtetően felülről hatol bele, talán lámpafény (műfény), bár a szűrt világítás az alul lévő (a kép alján) ablakból is jöhet, voltaképpen *fényhiányban* szenved. Kizárja a természeti világot, hisz az önmagára figyelő személy számára ez csak lényegtelen, nyugós teher. Nincs eufória, *világhiány* van, ami él az kívül van, ami kozmikus az kívül van, a pincén a neutronok sem száguldanak át, a sors is ki van zárva, így tragédia sincsen, s a megnyugvás sem törhet ki. Aki belül van, annak sorstalanság a sorsa, mindenén kívülre és önmagába zárt *levés*. Nincs kint és bent, ez a két téri és szellemi irányultság a lélek ürességében egyesül, mint folyamatos alvás, álom nélkül.

Itt minden hiány: világhiány, léthiány, időhiány, térhiány, valódisághiány, sorshiány, álomhiány, istenhiány és *Te* hiány.

Itt a *védtelesség* az úr, itt *Lethargosz* bolyong. Valami elveszett, és ennek az elvesztése: *veszteségérzés*, a veszteségérzés *szenvedés*, mely elválaszthatatlan az élettől, ez az élet betegsége, *létbetegség* (létbeteljesülés), létpatológia, fizikai és metafizikai jelenség, ismeretlen erők játéka. A lét lezáratlansága és a lelki elhagyatottság, az „Ordo dei” az isteni rend eltűnése *létzavart* okoz, az pedig maga a melankólia, vagyis rettegés a hiánytól, a semmitől és a valamitől is. A melankólia reményvesztettség, a reményvesztettség pedig *céltalanság*, a céltalanság deviancia és így tovább, körbe, körbe (karikába).

A kör négyszögesítése, a teljesség elvesztése, a rendtelenség látszólagos rendezése, rendberakása nem emel ki az én-süllyedésből. Inkorporáció. A négyszögletes szoba bekebelezte a magát-felejtett embert. Az enteriőr befoglalt tárgya lett. A szoba ahol Bauer él, vagy bármely szoba, melyben a magukat vesztett kortárs lelkek élnek, az élet és a nem-élet lehetséges szobái, a külön *Én* és *Te* szobája, melyekből nincs kijárat és átmenet kívülre vagy egy másik szobába bejárat, mely belülrre vezet. Izolált enteriőrök, izolált felejtett lények, mely izoláltság csak madártávlatból látszik jól, ahonnan a bombák is hullhatnak.

Az ember és környezetének ez a melankolikus és ambientális hangulata idéz fel bennem egy másik festményt, mely címében is rímel a leírtakra.

„Itt laktunk valamikor” – mondja *Birkás István* festőművész (23. kép), és *Itt lakunk most* – mondja *Anke Bauer*, saját festményére mutatva.

Amíg *Birkás* visszatekint a múlt egy szegletére, és arról közöl érzéseket, nyomokat, jelentéseket – a megélt élet egy szakasza és a desztillált világa jelenik meg szimbólumok képében, addig *Bauer* a *bárhoz* és *bármikor* lehetséges életünk bizonytalan és beláthatatlan, kiürült viszonyairól szól. Mindketten madártávlatból szemlélik a *helyet*, mégis kettejük perspektívája között az úr végtelen távlatlansága feszül. *Birkás* az emlékezett és elfeledett

közötti fájdalmas és újra felfedezhető emlékeket találja meg – mint élményt. Visszakövetkeztet, a feledettség homályából emeli fel motívumait, és érzi át újra őket, új összefüggésekbe ágyazva tárja elénk. A szellem ablakán keresztül – mely maga a keret – pillant az újraépített életre, mint ami azonossá vált a hellyel, a megjelölt múltbéli hellyel, ahol történt minden, ami fontos, és minden, ami a feledésben elenyészett. A teret mely nem realiztikus, és nem valóságos, átlós, párhuzamos, valamint az egymást keresztező irányok, vonalak, élvonalak és lélekvonalak tűzik ki, teszik a hatást, a teret, a lét belső terét megragadhatóvá. A föld sárga és barna színeivel magába foglalja az ég tükörképét a centrumba tartó dinamikus vonalak révén. Az ablakon átlátható világ az újra fellelt emberi nyomokat, a létet viseli magán. Az ég és föld, mely meghatározza létünket, s melynek elválaszthatatlan részei vagyunk – a kép közepén kijelölt transzcendens pontban sűrűsödnek össze. A keresztszimbólumban – mely az emberi szenvedés legkifejezőbb jele – a szubjektum tartózkodik, a hely, ahol laktak valaha *Birkásék*, a világ négy irányának kereszteződésében, a világ közepén. Ez, a fallal, az ego falával körülvevett világ kerül kapcsolatba a felülről ék alakban, a közép felé törő halvány fénnel, mely reményt és értelmet visz a fájo és fáradt emberi lélekbe. A világ újra kikerekedett, és az ember megtalálta a helyét benne.

Ha szétziláltan is, de a helyét megtaláló művész még a *modernitás* hatáskörébe tartozik, onnan tekint előre és hátra, próbálja pozícióját meghatározni a viharos világ változásai közepette, ki akarja tapogatni azt az utolsó fix pontot, ahol még nem omlós a meredély széle.

A modernitás és posztmodern, vitája kifulladás látszik, hisz egymásba hatolnak a felségterületek, feloldódnak egymásban a műfajok, és újak is emelkednek ki, melyek új pozíció meghatározást tesznek lehetővé. A túlnan maradt művészek, kik szorosan tartják fogaik harapásában a pozitívizmus pusztuló eszméit, állják a kor sodró szelét, és újabb hidakat keresnek az átkeléshez a jövő felé. Akik a hídon járnak már – a helynek túlsó oldalát köd borítja - nem tudják hová tartanak, mit találnak ott, s egyáltalán van-e élet a túlparton?! A szakadék vagy folyó, melyet ez a híd átível, nem tudni melyik terminálé folyója, az életé-e, vagy a halálé.

A híd melyen *Jesús Segura* (2. kép) átviszi tükörképét a tükörvilágba, a *szépséges fájllok* kvázi köreiből épültek egy cybertérbe és egy cybervilágba vezetnek, ahol a számok és a matematika kápráztató varázsvilága végtelen és nem létező *cyberlét*. Benne a matematika és információ határoz meg mindent, és a csak jelekből és pontokból álló ember nem láthatja a másik embert, mert ez a dimenzió határtalan, és átlépni határait mégsem lehet. Az

általában összekötő lineáris idő itt szétválaszt, széttördel, információra bont, *dekonstruálódik*.

A tér melyben az élet *tükreinek tükörképe* megjelenik, egy kreált enteriőr, egy olyan labirintus, melyből *Tézeusz* még *Ariadné* fonalaival sem jut ki. A tüzet okádó és toporzékoló *Minotaurusz*, *Minósz* király fia, megváltoztatja az ókori Kréta mitológiáját, és felfalja az eltévelyedettet.

Csak megnyomunk egy új gombot, és egy új elem, egy új motívum ugrik elő, újabb álmoképeket helyezhetünk el a cyber-struktúrában, akár otthon, akár máshol és főleg bárhol a világ készülékeiben. A világ és benne az ember *lap-top*-jában bárhova szállítható, vihető, sőt előhívható és megjeleníthető. A kitágult világ belefér egy dobozba. Ebből a dobozból rántja elő alkotásait *Segura* (2. kép).

### **1.3. Cybertükör és Cybermaszk**

Az idő, mint belső és külső idő a felejtés és emlékezet eszköze és mozzanata formaképző folyamat: a zene, a vers, a tánc a festészet és a szobrászat, az építészet és minden diszkurzív szerkezet kísérelője és hordozója. Az így (az idővel) létrejött produktumok nem természetes alakzatok, hanem másodlagos, harmadlagos formák, melyek a művészet önfejlődésén keresztülment tér-idő valóságok. Telítettségüket az elrendezett formák, struktúrák és az új tartalmakat, jelentéseket magához igazító *inkorporáció* (bekebelezés) adja. A dolgok kezdete és vége, időbelisége és időbeli tagoltsága vagy párhuzamossága, az eredetitől teljesen különböző másik térben léteznek. Az absztrakció folyamatával leválnak az eredeti dolgokról és önállóságra tesznek szert.

Különössé válik, mert lesz egy belső ideje, és egy belső, saját tagoltsága, ugyanakkor marad a külső ideje is, melyek között az idő múlásával új és új kapcsolatok, jelentések jönnek létre. Ez az elkülönült belső idő másképp múlik, más a ritmusa, mint a külső időnek. Elve a művészetben szabadon kezelhetővé vált, és a valós és az új közötti legfőbb különbség lett. A belső és a külső idő egymás tükrei, hasonlítanak egymásra, de nem azonosak, külön idejük van, párhuzamos idősíkok, melyek más-más sebességgel haladnak. Ha bármelyik idő sebessége lelassul vagy megáll, akkor a dolgok melankolikus egyhangúságot jeleznek, a befagyott érzések és jelenségek monoton zümmögésben lebegnek. Ha bármelyik idősíki felgyorsul, relatív sebességtöbbletre tesz szert, akkor minden elmosódik, bizonytalanná és bársonyossá válik, alig felismerhető vagy felismerhetetlen lesz. Mindennek és mindenkinek, akinek a helye a mozgás miatt

folyamatosan változik, az nincs itt, sem ott, eltűnik. Ilyenkor a másik idősík tükrözi, vagy megőrzi emlékezetében az eltűnt dolgok képeit. Ha a felgyorsult idő újból lelassul, a relatív, normális vagy másik időhöz ismét közel kerül, újra felmerülnek benne a már elfeledett képek, és az emlékezet újrateemtő és újraformáló ereje által a képek realizálódnak.

Ez a sajátos idősík eltolódás, vagy distancia a sebesség-különbözőség és a tér különözőségei, azoknak az állandó változásai és egymásba-vetülései hozzák létre a felejtés és az emlékezés káprázatot.

*Jesús Segura* 'Tranzit V.' című kompjúterfotója (2. kép) is ennek az időtükröknek vagy időkapszulának a foglya.

A képen – egy montázs-térben – mesterséges világban izolált figurák, személyiségi jeleket alig mutató individuumok lebegnek, mint a valóság képi fikciói, közöny és apátia palástjával takarják el a valóságos élet emlékeit

A különböző *labirintus-szerű* terek ablakaiban, az ablak-kép ablakaiban, ablaktükreiben minden személy egy zárt egység. Minden *tükörember* más térben és más időben más felé néz, voltaképpen elnéznek egymástól, vagy talán mindenki egy káprázatot néz, minden érzékelhető vágy nélkül. Vágy nélküli világ a semmiség az űr várótermében. Emberi maszkok, *cyber-maszkok*, melyek mögött az üres titkok lappanganak. A maszkok mögött a semmi lapul.

E semmi emberek (*Ortega-i* tömegemberek) önmaguk unalmába, a tükör-lét csapdájába estek. A többszörösen fedett és rétegződött idő és tér labirintusból nem törhet elő semmi. Egy biztonságos idő-tükör és cyber-tükör hálójában vannak.

*Segura* az elektronokkal és fotonokkal manipulált tükörképből nem láthatja *Efi Fuorikit*, aki a tükör asztalába (3. kép) rejtőzött, és *Fuoriki* sem láthatja *Anke Bauert* magába zárt szobájában (1. kép), és *Bauer* sem tekinthet *Trixi Weis* (20. kép) viaszba olvadt szemébe. *Katleen Vermeir* akváriumba zárva (9. kép), *Demetra Panourgia* beleveszve a tükör-űr tükör labirintusába (6. kép), nem találkozhatnak egymással. Vagy mégis? Ugyanannak a megtagadott és nem szeretett életnek és térnek a gyermekei, a menekülésnek és eltűnésnek ugyan azt a változatát találták ki maguknak, a vágnak ugyanazon *tantaloszi kínjait* élük át. Ugyan az az éhség, szomszúság és epekedés égeti Őket. Mindegyikük helye egy interpozitum (köztes állás).

Az externális és internális lét közötti határon, az akaratlagos lét és a véletlen szervezte lét határán, mindig két másik között, mert teljes összeolvadás az életvilágban nincs, a

természetvilág sem engedi meg. Csak a mitologikus világ valóságában éltek az androgünök, (*Platón*, 189.c.2. – 193.d.5.) de az istenek őket is kettévágták. Azóta is keresik, kívánják egymást a kettévágott felek, de reménytelenül.

A ma emberét és művészetét is hajtja az összetartozás vágya, de tükörvilágában nem képes tájékozódni, a sok képtörés nem állítja össze a darabokra hullott összetartozókat, így mindenki más irányban, vakon keresi azt, ami hozzátartozik. Minden ilyen személy egy terminália, minden ilyen ember egy állomás, mindenki egy ilyen szoba, akvárium, víztükör és viasztömb lakója.

*Molnár Tamás* írja, hogy a magányosság, „a kitzasztottság az a végső megvilágosodás, amelyet a saját magunk által kitöltött, mentális falfirkákkal felcímkézett világ ürességével való szembesülés eredményez” (2001. 132.o.). A gondolatot folytatva, az elistentelenedett és elfordított létezésünkben, ezekben a pokoli állomásokban az ember idegenként, mentális rendetlenségben áll, vagy inkább zuhan valahová, az ismeretlenbe.

A bizonytalanság érzéséből, a bántásokból és erőszakosságokból, kábítószeres széthullásból, a fogyaszthatóvá tett emberi húsból (body art, szoma art) emel magának tornyot, tükörrel teli felhőkarcolót. Ez a megromlott dionüszoszi világ *Dionüszosz* tükörtornya, – ahol a korlátlan szabadság, a fogyasztói és termelői bőség, a megtagadott értékek átcserélése a megvásárolható konzumértékekre – adja a keretet az élethez. Új látásmódok követik egymást, új művészetek és új szentek, szent sztárok születnek és mosolyognak ránk, a kettős és hármas identitások lehetősége csalogat, jelentésnélküli fogalmak fogalmazódnak, jelentésnélküli jelentések manifesztálódnak, a tükrök önmagukat tükrözik, minden a tükör mögé kerül, és onnan reflektál.

A kétely és bizalmatlanság árnyéka vetül mindenre. Istent saját tükörképében látja meg. Az ember újra objektivizálódott, *istene önmaga lett*.

Cybertükör, önreflexió, barlanghasonlat, sajátosan belső terei arra utalnak, hogy a tükrözések belül történnek. Ezek azok a belső és külső világhatárok, a senki földjei, ahol minden megtörténhet, ahol a mítosz és a mitológia születik, működik, és ahol, – hol a lélek Istennel találkozik – ezen senki sem csodálkozik. Ez a terület az álmok területe is, ahol a fikció átjár a natúrába, és a realitás átruccan az álmovilágba.

„Mert álmából felébredve ki ne érzékelné azonnal, hogy képzelt dolgokat látott, jóllehet alvás közben képtelen volt megkülönböztetni azokat az éber állapotban érzékelt testi látványoktól.” (*Szent Ágoston*, 2004. 45.o) Mindenki ismerheti azt az érzést, amikor az

álomban az ember tudja, hogy álmodik, és amiket álmodik nem igazi képek, hanem csak álmokképek.

Minden alvás egy kicsit *meghalás*, és minden halál végleges álom, mely már máshol, az elérhetetlen másik világban történik. Az álom és halál egyben olyan metaforikus párok is, melyek egymásba tükröződnek, nem azonosak, csak úgy néznek ki, mintha azok lennének. Az álom és ébrenlét képes együttműködni, hisz ki ne látott volna *ébren álmodót* és *álomban élő*t. Hasonlatosak egymáshoz, de összekeverni őket kockázatos, sőt végzetes lehet.

*Szent Ferenc* az utolsó orfikus és misztikus szent, aki a természetet és annak élőlényeit az Isten-világ valódi tükörképének tekintette, és így azok Istennel átítatott ideiglenes földi lények voltak, akikkel az isteni-ember szavával beszélni lehetett. *Szent Ferenc* felcserélte az életet a halállal. Átment a tükrözött valóságba. Övé volt a legteljesebb misztikus élet. Ennek az életet szerető és megvető létnek a miliója, enteriőrje, belső isteni-tere van megfestve *Giotto*: „Szent Ferenc halála” (1337–38) című freskóján, mely Firenzében található, a Capella Bardi falain.

Az enteriőrben ábrázolt jelenetek, vagy belső teret ábrázoló képek minden korban megjelentek, mint az emberi élet sajátos tere és dimenziója, de koronként más és más attitűddel és jelentéssel. Itt most nem a tér perspektivikus vagy más megoldásai az érdekesek, hanem az, hogy milyen emberi magatartásformákat, életformákat vagy gondolatokat hordoznak magukban. Ez a freskó kép is belső teret jelenít meg, méretéhez képest megnövekedett, hatalmas emberek sokaságával tölti meg azt. A drámai hangulat szétfeszíti a teret, szinte *lángol* a benne felizzó forró érzelmektől. Mindenki a kép közepére néz, ahol a haldokló, vagy talán már halott *szent* fekszik, – alszik, álmodik Istenről – szerzetes testvérei veszik körül: *Leo* testvér, *Matteo* testvér és a többiek, demonstrálva az esemény közösségi fontosságát. *Itt az élet fontos és megbecsült isteni adomány, s a halál, – mely átvezeti őt egy másik térbe – nem a lélek, hanem csak a test halála. A kozmikus dimenzió, – a csillagokkal, az angyalokkal és a fölül megjelenő Jóságos Atyával – szétválaszthatatlanul kapcsolja össze a kolostor belső terét a transzcendens külső terével, szinte összeolvadnak, hogy már nem lehet őket határozottan megkülönböztetni, vagy szétválasztani. Itt minden szubjektum a transzcendensben oldódik fel, tudatában vannak annak, hogy a földi életben kapott nagyfokú szabadság Isten adománya, melyet az ember szabadon tölthet meg tartalommal. A külső és belső tér egyé válik, az isteni és az általa teremtett emberi lét szakrálisan egymásba olvad. Az emberi létet tartalmazó architektúra – belső tér – a kozmoszt hordozza a hátán. Itt minden telített; a tér, az idő és a lélek, s a halál*



is, mely bármily valóságos és emberi, érzelmekkel van tele. Ez a szenzuális megjelenítő készség, mellyel *Giotto* érzékelteti a *theofánia* sugárzását, lenyűgöző és magával ragadó.

„A józan, és isteni módon megsegített értelem pedig megítéli , hogy melyek és milyen súlyúak azok a dolgok, amelyek esetében nem jelent veszélyt a lélek számára, ha valamit másnak gondol, mint ami valójában.” (*Szent Ágoston*, 2004. 72.o.) – vagyis az ágostoni tapasztalati megismerés soha nem lép túl az elképzelhető határán, így hát az embernek kötelessége kételkedni az érzéletek világában, tovább kell kutakodni és keresgélni azok igazságtartalmát. Az sem baj, ha ezeket az álmoképeket igazinak gondolja, pedig hamisak, hisz az álmjelenség nem a percepciókon keresztül jelenik meg, hanem a szellemvilágban, – mely a lélek felségterülete – ahol a hit szelektál az ördögi és az isteni világ között.

Az álmvilág szimbólumok által mutatja meg magát, és a látomásos, misztikus képek is azokon keresztül közölnek tartalmakat. A misztikus számára ez eligazítást adott, és segítséget, hogy *Isten* és a *Gonosz* világa között tehessen határozott különbséget. *Szent Ferenc* ,Fioretti’-jében<sup>1</sup> is ezek a legszebb és legillatosabb szimbólumok *Isten* virágoskertjében.

A szimbólumok tehát eligazítanak a dolgok kaotikus jelenségei között. Ha e jelenségek között – melyek lehetnek természetiek és társadalmiak egyaránt – tisztán akarunk látni, paradox módon a szimbólumok sejtelmes világát hívjuk segítségül a kimondhatatlan kimondásához.

Napjainkban sincs ez másképpen. De mi a szimbólum?

#### **1.4. Szümbolon**

Az ógörög szümbolon melléállítást, kettétörtséget jelent.<sup>2</sup>

A szimbólum jelképekből épített komplex jelentés, mely a hasonlóságból nő ki, absztrakt módon közvetít, nem megragadható, de felfogható gondolatokat. A jelképek képszerű ikonikus jelek, melyek egyszerűen és természetesen hordozzák magukban jelentéseiket. Mindig túlmutat önmagán, arról van szó amire utal, vagy célozgat. A szimbólum, a metafora, az analógia valamint az embléma stb. különböző mértékben és mélységben rejtik magukban a képeket és jelentés- kapcsolatokat. A jelképet mindig egy kép jelöli: *signum significatum*, és egy képviselt jelentés: *signum reprezentativum*.

---

<sup>1</sup> L. Assisi Szent Ferenc Virágoskertje, Fioretti, 1999. Agapé Kiadó, Szeged.

<sup>2</sup> Pál József és Újvári Edit, (2001) Szimbólumtár, Balassi Kiadó, Budapest.

*Jung*, mint pszichológus, kétféle szimbólumot különböztet meg: a „természetes szimbólumok a psziché tudattalan tartalmaiból származnak” és a „kulturális szimbólumok”, melyek ezzel szemben az „örök igazságok kifejezésére szolgálnak.”(*Jung*, 1993. 93.o.) Ezzel szemben *Ricoeur* a szimbólumok három szintjének leírásával lép túl ezen: az első szint az „álomkönyvek”, közmondások és mítoszok, stb., a második szint, a társadalomban használt szimbólumrendszerek (élő és múlt), a harmadik szint pedig a kreatív szimbólumteremtés, mely a művészetek szintje is.(vö. *Almási*, 2003. 55. o.)

A szimbólumok elhagyhatatlan eszközei saját kultúránk és múltunk megismerésének, hiszen szellemiségünknek alapvető sajátossága a jelképekben és párhuzamokban való gondolkodás. A természet jelenségei, tárgyai, és élőlényei – maguk az emberek, és az ember alkotta tárgyak is, – a képalkotás alapszókincsébe tartoznak. Az eltérések egy-egy kulturális időszak vagy terület sajátosságait tükrözik.

„A szimbólum az ismert világ olyan tárgya, mely valami ismeretlenre utal, a kifejezhetetlent kifejező ismeret.”(*Jaffé*, 1964. 271.o.)

Nagyon fontos, hogy ha a jelölő és a jelzett túlságosan is azonosul egymással, vagyis minél fejlettebb a kettőjük viszonya, akkor annál inkább függ az üzenet megértése a jelet felfogótól.

A szimbólum *enigmatikus* volta aktivitásra provokál, melyben úgy érezzük, hogy valamit meg kell érteni, van valami benne, amit fel lehet fedezni. Azonban a jelentést nem lehet teljesen feltárni, a titok azért titok, hogy az is maradjon, csak sejtet, utal, szimbolizál. A narratívák csak körülírják a jelentést, kontingens megoldásokat tárnak fel. Az intelligencia hatékonysága és hajlékonysága teszi lehetővé az analógiák és metaforák, hasonlatok megfelelő értelmezését. Ebben a szimbólumteremtő és felfogó rendszerben, vagyis a képalkotásban és összehasonlításban az ember a legfőbb, sőt, az egyedüli viszonyítási pont.

A kérdés továbbra is az marad, hogy megérti-e valaki azt, hogy a szimbólum mire utal, és adott-e az a társadalmi-kulturális konvenció, mely által a kép közvetítette jelentés felfogható, kommunikál-e a közösség vagy közönség az idézett jelképekkel. Ha ezek a képességek és körülmények adottak, akkor él a jelkép, és működik, ha pedig nem, akkor a kép kiüresedik és meghal. Ez a kérdés a művészet, és különösen a kortárművészet nagy kérdése is.

Amikor elveszítjük jelképeinket, illetve azok jelentéstartalmait, elveszítjük a látásunkat a múltba, nem lelhettük az utat a szakralitás kapujához; ezáltal a belső világunk megnyithatóságának kulcsát is elveszítjük. Pedig a jelképeknek valóságos ösvényük van a

múlt felé, a legősibb múltunk felé, ugyanis az archetípusok mindannyiunk *apriori* meghatározó jelenségei. Korunk, a szimbólumfelejtés kora; a meg nem értett jelek egyre sokasodnak. Az elszaporodott új jelképek nem kollektív, hanem szubjektív jellegűek, így megnehezítik a megértést, *antiszimbólumokká* váltak.

A ma embere úton-útfélen, de különösen szellemi utazásai során, szembesül jelképekkel és jelekkel, amelyeket már nem ért.

A sebesség és a mozgás soha nem látott felgyorsulása, az információ forradalma átláthatatlanná tágítja a teret, az ember ponttá, sőt, vonallá és mozgássá válik ebben, fél és retteg attól, hogy beleveszik, s ha megáll, akkor belepusztul.

A régi-új szimbólum, mely ismét oly kedvelt tárgy és technika: a tükörszimbólum és annak paradoxonai, melyek makacsul tartják titokzatos hatásukat, *rágógumiként* tűnnek fel újra és újra. Sajátossága természeti, konkrét tükröző és tükröződő játékában van. A természetes körülmények; mint a víztükör, a délibáb, és az ember készítette tárgyak tükröző felületei (épületablakok, gépkocsik, fóliák), most is létrehozzák titokzatos és zavarbaejtő játékaikat. A gyakorlati élet, a mindennapok világa sorozatosan gyártja újabb és újabb jelképeit: KRESZ-tábláit, reklámképeit és emblémáit, melyek megpróbálják az embert a korszerűség fogyasztói búvkörébe vonni. Ízlést, szemléletet, magatartást alakítanak. *Újszenteket, újsztárokat* és megatípusokat gyártó ipar született és működik, konzervgyárákként készítik a bárhol és bármikor felnyitható és fogyasztható konzervszimbólumaikat.

Ez a *szimbólum-erózió*, a társadalmi és politikai szelek és vizek koptató pusztító ereje hat a vizuális kultúra képességére is, így képolvasói tehetségét, adottságát elveszíti, marad helyette a verbalitás egyirányú technikája. Ezen keresztül már nem láthatók a természet jelképei, nem látszanak a fák a folyók és a kövek, az ember is kontúrjait veszíti, homályossá válik a tükörben, tükröződésben. Az egyén a globalizálódó világban magányosan sündörgő *numerummá* válik.

Végül is az *Alfa* és *Omega* termináljai között a szimbólumok olyan jelképek, melyek a megtapasztalt világban gyökereznek, mint a fák, és bármi legyen is a tartalmuk vagy jelentésük, a végtelen világ felé nyújtják ágaikat.

### ***1.5. A Nárcizmus immanenciája***

A múlt század hatalmas kataklizmái felnyitották az alvilág kapuját, valóra váltak az ember legszörnyűbb rémálmai, feje tetejére állt a világ, ami addig érvényes volt érvényét

veszítette, és a gonoszság elborította a világot. *Tékozló fiúk* vetettek kockát mindenfelé. A világ *skizofrén* állapotba került. Ezt a *traumát* még ma sem heverte ki, ott bujkál a lét háta mögött, mint a sötét lelkiismeret, és az ember a terhétől és árnyékától nem szabadulhat. Valami, ami még élt, és hatott az emberben, végleg elveszett, vagy elveszettnek mutatja magát. A kortárs ember menekül sötét árnyéka elől, menekül az Istentől, a hittől, hátat fordít a múltjának, és teremt magának jelent abból ami van, amit talál, vagy ami maradt.

Agyon-racionalizált agyával lerombolta jelértő és értelmező képességét, azt a képességet, mellyel a tudatalattijából feltörő árnyékát – mely elől oly serényen menekül – már nem képes felfogni; kiszolgáltatottá vált saját emlékeinek. Ez az emlékezet, mely képtelen végleg elfelejtődni, az ősi énünkbe költözött, és onnan *rikácsol* rendületlenül.

Örül, hogy megszabadult a babonától, és új babonát keres magának. A *Tékozló fiú* elherdálta dologi vagyonát, az öröklött tárgyi és szellemi értékeit. Elvesztette spirituális képességét, morális tartását, élete értelmét. Az intézményesült felejtés, mely kárpótolni akar a veszteségeket, nem ad igazi megoldást, látszatvilágokat gerjeszt, a megtisztulás és megtisztítás ígéretével. Minden dolgot megfosztottunk önön jelentésétől és ideájától, isteni eredetétől, igaz természetétől, már semmi sem szent, legalábbis nem annyira, vagyis csak másképpen, csak úgy, ahogy a számártrágya tud megszentenedni.

A szellem az ember önreflexiójává vált, *csökevényes egová, intellektuális sivataggá*. Vajon hogyan hangzik e *jaj* a *Nietzsche-i sivatagban*? Kipusztultak a nimfák ligetei, elszáradtak a világ fái, kiapadtak az Éden folyói, kihaltak a kentaurok és táltos paripák, kiszáradtak az élet forrásai, eltűntek az óriások és alvilági lények, nem szól hozzánk a külső természet. Ezért a veszteségért fizetünk álmaink szorongató és disznó képeivel, melyek minden elűzött démon képét visszatükrözik, a szellemek innen-onnan szólnak és riogatnak, melyek már alig foghatók fel számunkra. Világunk felszínéről eltűnt a babona, megtisztult az irracionálistól, és helyébe ültetünk *okkultizmust, utópiát és tudományos világméket*.

Így már minden mindent jelenthet, minden lehetséges, még a *tékozló fiú* boldogulása is, hiszen már nem találja a visszautat, a keresett úton álló irányfát sem találja, demitologizált világban kénytelen élni.

Volt idő, mikor a *Tékozló fiú* visszatért és szimbólummá vált mindnyájunk tanúságára és tanulságára.

De, nézzünk a tükörbe! Mit látunk ott? Mit látunk *Efi Fuoriki* 'Cím nélkül'-i munkájában?! (3. kép) A mai posztindusztriális világ embere is vágyik a valóság megismerésére, és egyben „retteg, hogy a profán létezés értelmetlenségébe merülve elveszíti önmagát.”(Eliade, 1993. 137.o.) El is veszíti! Az őt körülvevő világot és annak

összefüggéseit, - benne magát az emberi létet – már nem tartja transzcendentálisnak, a történések okait nem mitikus eseményekből vezeti le, a teremtett világból kiracionalizálta magát. A világot és benne magát is önmagából és az evilági összefüggéseiből ragadja meg, mitologizáló, metafizikus hajlamát a második, a maga teremtette természet szférájában véli megvalósítani. Manapság, a dolgok megismerése paradigmák, törvényszerűségek mentén történnek, az emberi élet értelmének, összefüggéseinek *immanens* jellege miatt ezek önmagukból, vagy közösségből származó értelmek alapján fogalmazhatók meg. (vö. *Bókay*, 2001. 247.o.) Voltaképpen, egy közösségi törvényszerűség ( nem isteni , felülről jött igazság ) vagy felszínre törő kényszerűség ad intuitív készletet a művésznek arra, hogy észleléseit, magyarázatát a világ látványáról, a lét önmagyarázatáról sajátos tükrözési technikával tegyen megfigyeléseket. A megfigyelés elsősorban a hatásokra koncentrál, hisz a modern művészeti elméletek szerint a mű egyik, ha nem a legfontosabb jellemzője az, hogy *hat*. Mivel nincs végső igazság, hanem csak az ember által teremtett igazságvélelmek, igazságteremtésre alkalmazott technikák, melyekre a változékonyság és dinamizmusjellemzők, a figyelem és a megismerés akarása a hatásra és a jelenségre irányulnak. Ha ezt a megközelítést elfogadjuk, akkor a művészi tevékenység nem más, mint egy közösség által gerjesztett nézet, az alkotó szubjektumán keresztül történő tükröződések, valamint azok szubjektivizálódásának sorozata. Ily módon a művészi szabadság csupán a közösségből kiáradó sugallatok felfogásának és megjelenítésének módjában és módszerében van, annak nem értelmezését, hanem megjelenítését, új jelenségként való ábrázolását jelenti.

*Fuoriki* tükörasztalában (3. kép) a társadalmi jelenségek és hatások, a látszatok látszatának világa és valósága tükröződik, melynek az alkotó szubjektumából kiáradó figyelem és értelmezés ad sajátos feszültséget, szimbolikus értelmet. A kiváltó hatás születésének helye az ötlet boszorkánykonyhájában, a művészi szellemben, az egzisztenciális *Én*-ben, az individuális *Egoban* van. Művészi szabadsága éppen ebben a szubjektumban rejtőző, mitizáló kifejeződési, szimbólumteremtő készségében, erejében van. Ez a szubjektív mitológiát gyártó szabadság, maga az önmegsemmisítő mitikus szabadság, mely az *Én*-t az időtlenségbe rántja,- a valóság számára láthatatlanná téve. *Fuoriki* akarva, akaratlan visszautal *Platón* elméletére, egyben felidéz *Nárciszusz* drámai magábatelekezését, és sajátosan mai módon reflektál és reznál a múlt felé. A múlt, mint bőr sült ránk, és jelenünkre, eltávolíthatatlanul, – a jelen embere hiába próbál megszabadulni tőle, kibújni belőle – tudomásul kell vennie, hogy csak a véglegesség, a

halál, az elmúlás szabadíthatja meg ettől a *börtöntől*. Bármilyen fájdalmas is, látni csak hátrafelé lehet, előre meg csak tekinteni, hisz a homályos bizonytalanság tükre mindent eltakar.

*Fuoriki* tükörsztala különböző szinteken képviseli, jelöli magát a tükörképet, a hasonlót, a természetet és az alkotót magát stb.

Első szintjén az egyszerű tükrözés esetén, mely átfordulása irányainak (bal és jobb) átlépés a nemlétezőbe, ami illuzórikusan és mégis pontosan adja vissza az objektum mozgásait, rezdüléseit és így tartalmát is. Egy folyamatot előidéző tárgy, jelen esetben a tükörsztal, kétszeres *jelentés-módosítást* is végrehajt, egyszer asztalságának másodlagos, készített tárgyiasságának jelentésével, másodszor tükörképének felbontó, megtörő, más-más térben történő tükrözésével. Ezek a képződmények nem tisztázzák, vagy hozzák közelebb a tárgy jelentéstartalmát, hanem inkább távolabb viszik, bizonytalanabbá teszik. A fénytörés különböző szögei, a néző szempontjai, tartózkodásának más és más hatótávolságai és helyszínei, a tükörsztalt körülvevő tér objektumai tükröződnek benne, s kerülnek egy különös *illuzórikus és kaotikus* – a fizika szempontjából *kauzális* – viszonyba és rendszerbe, mely bonyolultsága és töredezettsége, esetlegessége miatt kaotikusnak látszik, vagy a szempont folyamatos változtatásával (például: járás) vibráló folyamattá válik. Akár a rendező, vagy maga az alkotó is megjelenhet saját maga alkotta látszatjelenségében, töredékesen, mint *Nárciszusz* összetört arca, és bármily furcsa, de nem képtelenség, hogy az éppen arra járó személyek, kíváncsi nézők is, mint töredezett illúziók rabul esnek ebben a mágikus jelenségben.

Ez egy létrejövő létmágia, *posztmodern mágia* és mítoszteremtés, vagy inkább elvarázsolás, mely a titoknak felszínét súrolja, de annak mély drámai jelentését nem érinti, nem bolygatja meg. A posztmodern mitológizálás nem képes a létkérdések mélyére hatolni, mert létezésének értelmét, jelentését és mibenlétét nem akarja firtatni. Ami kérdés felvetődik az a tükörségre, magára tükrözés eseményére, folyamatára és jelenségére vonatkozik. A tükrözés, akár platóni értelemben is csak akkor kavargatja fel a létet és annak titkos értelmét és mélységét, ha magára a létre és annak mibenlétére kérdez rá. Természetesen a kérdőszó és a kérdő szándék közé is feltartóztathatatlanul betüremkedik egy tükörfal, mely ugyanúgy kétségbe ejtette az antik embert, mint a mai modern világ racionális emberét.

Itt is felvetődik *Danto* (vö. 2003.) sokat emlegetett kérdése a valódiság és másolat, a tükrözött és tükröződés közötti különbségről.

Ebben a jelenségben a *pszeudo* és *valódi* világ keresztezi egymást, és az így összetöredezett valóság és a tükrözött valóság összekeverésével *Fuoriki* egy új, kvázi valóságot teremt, amiről bárki nyugodtan kijelentheti, hogy nincs, vagy azt, hogy itt is van meg nincs is népmese ízű meglátását, vagyis a megsemmisülés fölöslegessé teszi a megkülönböztetést. Itt is az eltüntetés, eltűnés, itt-nemlét jelenségéről van szó, vagy más megfogalmazásban az itt-létből átlépés az *in illo tempore* világába, ahol az idő és a tér fogalma és szerepe elhomályosul, megszűnik. Az *in illo tempore* utalhat a kezdetekre, a paradicsomi létre, bármely mitikus időre és vonatkozhat a jövőre is, mutathat arra az időre mely majd „akkor” jön el, amikor..., így a homályos ismeretlen jövőbe mutat, a dolgokat egy fikcióba utalja.

„Aki érinti sem érinti,  
aki megfogja, elveszíti.”

(*Weöres S., Tao-te-king, 29.o.*)

A *Tékozló fiú* már a fikcióban lakik, az ismeretlen jövőbe távozott. De van a történetnek egy régebbi változata is, melyben még visszatért övéihez, amikor még volt hová visszatérni és még voltak, akik visszavárták és visszafogadták.

*Rembrandt* a halála előtt festette a *Tékozló fiú* című képét<sup>3</sup>. Az ünnepélyes hangulatú történet színhelye egy kitalált, nem valóságos hely és az esemény ideje is a régmúlt, biblikus időkbe nyúlik vissza. Az enteriőrként ható környezet bizonytalan és árnyékban tartott, a hat személy akik némán figyelik apa és fia bűnbánó és megbocsátó egymásra találását, egy ajtó (kapu) előtt, vagy belsejében foglalnak helyet, a belső és külső tér határán, a misztika határán mely az eseményt különös, titokzatos lelki szintre emeli. Itt a tér a lélek intimitását és a homályban való felizzását biztosítja, önmagában nem fontos, bárhol lehet. Az idő is megáll, az áhitat felfüggeszti a történetet és a mélyen vallásos lélek Isten fényében fürdik.

A transzcendens, a másik világ nem valóságos térként, nem kozmikus szimbólumként, hanem magában a tüzes fényben, a színben van jelen mely az emberből ragyog fel, az emberben lakó Isten tündöklék fel belőle. Itt az öreg *Rembrandt* és a megfestett aggastyán együtt tudják, ismerik fel a halál természetét, a halál közelsége a misztikus titkok ismeretét is jelenti, és ezen titkok tudásának biztonságába tér vissza a *Tékozló fiú*. Minden feszültség, a fény és árnyék ellentéte, a bűn és büntudat ellentéte az ünnepélyességben

---

<sup>3</sup> *Rembrandt* (1669 körül): *Tékozló fiú*, Szentpétervár, Ermitázs

oldódik fel, a lét boldog és szép pillanata ragyog mindenütt. Minden lekerekített, befejezett és zárt kört alkot.

A titok mely minden szimbólum mélyén ott dereng, a rembrandti figurák lelkében van, az emberi lélekben, mely megnyugvását a megbocsátás örömében találja meg. Itt a képen a fény az isteni és emberi lélek tükröként jelenik meg, melyben az ember felfedheti képességeit, megláthatja benne szebbik oldalát. Ezt a kerek *Isten-ember-lélek* egységességet robbantja fel a modern ember, s már szinte mindent a tükörben akar meglátni.

### **1.6. Enigma**

„Nézem és nem látom, ezért a neve: észrevehetetlen.” (*Tőkei*, 1994. 114.o.) – jelentette ki *Lao-ce* réges-régen, mikor még tisztelték a tükröt. Nézem, látom, hallom, tapintom és átélem mondja új-*Nárciszusz* és a tükör fenekére taszítja *Lao-ce*-t. Irányátfordulás, pszeudo létmágia, a dolog tükörré változtatása, a világ eltükrösítése, eltükrösített tükörlét, semmitükör.

Az 1983-ban készült 'Titok' című szobrom (24. kép) sajátos idők sajátos hangulatát idézik vissza nekem, eszembe jutnak elfeledett események és gondolatok melyek beleszóltak a mű elkészítésébe, de az eltűnt körülmények már csak halvány emlékképenként derengenek fel. A *Derkovits*-ösztöndíjas időszak végén rendezett kiállításra készült öntöttvas és acél szobrok közül az egyik *Ujjátalakító-gép, Mérleg, Totemoszlop I, II, III'* Mindegyik, mint ez is egy acélrúdon és talapzaton ingó, rezgő, mozgó, nyitott és hullámos tetejű vasdoboz, melynek belső-alsó síkjára egy tükörlap van elhelyezve. A felső hullámos öntöttvas lap alsó felén a saját ujjam másolata, öntvénye mutat lefelé. Mivel a doboz a szemmagasság alatt van jóval, bárki aki látni akarja a titkot, annak megfelelő szögben meg kell hajolnia, leereszkednie és akkor a tükörben megláthatja az ujját, amely felfelé mutat saját magára, mint maga tükre.

A szimbólum eleven test, „corpus et anima” – mondja *Jung*. (2002. 111.o.) Isten ujjá. Az elűzött pont, a ma már sehol-sincs középpont a lélek és a tükör középpontjában, a tükörsivatagban jelölődik ki. *Mutatóujj*, nem pedig *mutató ujj*, voltaképpen rámutató ujj, és ez rámutat arra a középpontra, ahol virtuálisan találkozik önmaga képével.

Többszörös metafora jelenség. A valódi ujj az én ujjam, ami a természet természetes formája, *natura vitalis* vasba öntve, az ujj hasonló és megegyező másolata, az egyik jelenti a másikat, és a másik jelzi az elsőt. Senki sem téveszti össze őket. Ez lett a másodlagos



natura, öntöttvas-natura, *vasujj*. A tükörben ez a vasujj mutat lefelé a föld felé, a föld mélye felé, ahol a tudat alatti lakozik, ahol a sötét erők csikorgatják fogaikat. Ezt a mélységes sötétséget takarja el a tükör.

A főnről belevetülő fény csillog benne, a fényt varázsolja a dobozba, az üres doboz megtelik fénnel, fény-sejtelem dereng benne. *Platón* árnyai még messze bolyonganak, itt a *Monád* fénye ragyog, benne a lélek megakad, megcsomósodik, az ott-tartózkodó üresség magánya megsokszorozódik.

A tükörben megjelenik a metafora harmadik szintje, második átalakulása a *fény-ujj*, a fénybeburkolt metafizikai és transzcendens ujj, mely fenyegetően mutat felfelé, az ég felé, de útját állja a vasujj, mely visszamutat önmagára.

Ez a magára reflektáló önreflexió, mely metaforikusan az *Isten ujja* (harmadlagos szint) másodlagosan az én ujjam másolata, s a valódi az élő természetes részem az eredeti az igazi. Hol a valóság határa, honnan mű a mű és mettől tükörkép a kép, hol vannak a határok? Ez a mű a titok immanenciája, a tükör-tárgy paradoxona, mert mindent átír, mindent átforgat, mindent felforgat és önmaga ellen fordít, maga magának az okán.

A szubjektum a világ és a lélek határán hezitál, a lélek a szubjektum és tudatalatti határán tevékenykedik, örködik a szellem a lélek és az úr határán, a transzcendens határán elmélkedik, próbálja helyzetét tisztázni, magát megmenteni a káprázat örvényétől, a lelket megmenteni a kétségbeeséstől, a testet megmenteni a leselkedő tragédiától. Mikor az ember feltárja határait, belenéz az úr mélységes semmijébe a félelem, és a rettegés keríti hatalmába, melankolikus lesz és belemerül hűvös intellektuális magányába, a leselkedés ára a hallgatás lesz.

Félelem a haláltól, félelem az élettől, félelem az elállapotosodástól, az el és legörbült én szorongása az őt körülvevő világ hatásaitól, csupa állapot valaminek a határán, ahonnan akár előre akár hátra tekint, szeme homályosan lát.

A *létbezártságból* való szabadulás lehetetlensége az ember létbezártsága, *interpozituma*. Ez az *üresség melankóliája*. A beleveszett szellem-lélek keresi a visszatérés lehetőségét a természet természetébe, de csak Empedoklész saruját találja az Etna kráterének szélén. Ott már a határon a *natura mortalis* járja örökös útját, és csak az arra érdemeseket engedi át azon a határon.

*Aletheia* az igazság nem tárja fel titkait, *enigma* megmenekült. Valami azért eltűnt, az eltűnt el is felejtődött. Az eltűnés mindig elfeledettséget is jelent. A modern és posztmodern művészet szimbóluma akár a tükör is lehetne. Az eltüntetésnek azonban számos formája létezik, s a művészek használják is minden módozatát. Minden, ami tükröz

és tükrösít az egyben eltüntet és csak káprázatot teremt. A káprázat is a jelen világ, életvilág valósága, ember teremtette *diszturbatív* valóság. Az eltüntetés legjellemzőbb eszközei: a fim, a videó, a tükör, tükrözés, az elfedés, a dezinformáció, a hallgatás, az elsötétítés, eléletlenítés, elmosás, a sebesség, az összetördelés és felejtés.

Az eltüntetés tárgyai lehetnek: a lélek, a szellem, a test, az igazság, a lényeg, a különbség, a tárgy, a természet, a második természet, a sokadik természet, az élet és legvégül a lét.

Kétféle művészi magatartás húzódik meg ezek mögött: *koncentrálttság* és *szórtság*. A koncentrálttság tárgyai: konstrukció, statikusság, intellektualitás, logika, szimbolizmus, kauzalitás, öröm és bánat, életszeretet. A szórtság tárgyai: dekonstrukció, állandó mozgás, pulzálás, vibrálás, eltűnés és eltüntetés, ideiglenesség, pillanatnyiség, tudatlanság, boldogtalanság, unalom, üres rettegés, félelem és életuntság.

A művészet, az emberiség, a boldogság és életszeretet megszerzésének legegyszerűbb formája a *szublimáció*.

### ***1.7. Foto-absconditus***

A televíziózás alapvetően megváltoztatta a mai ember életét. A lakás főhelyét foglalta el és szerezte meg elsődleges státusát, a *szent* helyet. A kezdetektől fogva különböző elméleti reagálások forrása volt, ezek egyike lett a televízió esztétikájának felfedezése, és hamar a vizsgálódások tárgyává vált. Bár az esztétika eredetileg, mint elemző tudomány, vagy inkább magatartás a művészeti alkotások specifikus problémáira irányult, a játékos emberi szellem hamar ráérezett a hasonlóságokra és a különbségekre is. Lehet beszélni a *televíziós tér* és a *televíziós idő* problémájáról, és lehet vizsgálni a televíziós diskurzus vagy kommunikáció struktúráit. Esztétikai értelemben vizsgálhatók az adásokban szereplő konvencionális műfajok: drámák, komédiák, operák és operettek, színházi közvetítések és az ismertető műsorok. Vizsgálható magának a televíziózásnak bármely más produkciójának és műsorának esztétikai tartalma, a műsorszerkesztés, a szövegírás, a beszédstílus és az öltözködés szempontjaiból is.

Kiragadva egy nagyon jellemző, számunkra jelentős vonását, azt, hogy az egyenes adásban egyidejűleg zajlik a felvétel és a sugárzás, melyet több kamera párhuzamos és egyidejű munkája, és azok váltakozó, egymást váltó montázsképei tesznek egésszé. E montázs jelleg miatt az adás a valóság eseményeinek nem tükröszerű visszaadása, hanem mindig *interpretáció*, mely egy sajátos szerepű *tévé-karmester* vezénylésének eredménye.

Ebben a már megszokott technikában több szempont és motívum egyszerre jelenik meg, akár a képek egymásba csúsztatásával vagy egymásba olvasztásával is. Magán hordoz a produkció egyfajta komponáltságot, melyben az egymást keresztező események narrációvá állnak össze. Ezt a problémakört járja körbe *Umberto Eco*, a 'Nyitott mű' című könyvében. (1998. 231-255.o.) Az egész folyamat menete négy fázisban írható le: az első fázis a *kiválasztás* és tapasztalás, a második a manipuláció, vagyis rögzítés és *átalakítás*, a harmadik az *interpretálás* vagy újramegjelenítés, és a negyedik fázis *a mű megtapasztalása* és a befogadóra tett hatása.

A kortárs művészet napjainkban rájött arra, hogy a televízió nyújtotta képek, felhasználhatók egy másodlagos alkotás folyamatában, vagyis a már közvetített képekből, szabadon választva – a választás aktus fontos tényező – újraértelmezi és újraalakítja azt, és mint új, saját művet bemutatja. A kép mint emlékkép, valaminek a képe alapanyaggá válik, és egy újabb emlék és jelentésréteg rakódik rá. Az egyik emlékkép vagy emlékezet a másikat elfedi és a maga emlékezetét ülteti arra rá. Az emlékképek így az emlékezet határán állnak, amit felidéznek az bizonytalan, homályos, sokszor értelmezhetetlen.

A televízióból választott kép számítógépen való manipulálása, mint technika jellemzi *Rasmus Eckart*, 'Kínai valótlanág' című munkáját is. (4. kép)

*Dante*<sup>4</sup> Isteni színjátékában fellelhető „... az ókori emlékezőművészet pontos irodalmi leképezése. A mnemotechnika alapelve az, hogy minden emlékezzettartalmat egy-egy „képnek” fognak fel; a szónoknak ezeket minden esetben egy előzetesen kiválasztott emléktáj meghatározott helyeire kell beillesztenie, a beszéd során”, – a szónok sorban végigjárja az emlékhelyeket, s azok alapján idézi fel mondandója lényegét. (*Weinrich*, 2002. 52.o.)

Egy-egy kép, mely egy-egy dolog vagy fogalom jelző-doboza segít a folyamatban felidézni az eredeti dolgot vagy gondolatot. Ez a vizuális technika kerül felhasználásra *Rasmus Eckart* 'Kínai valótlanág' (4. kép) képeiben, amik egy képernyőről (tévé) *cut and paste* képek, melyek a média szabad adatforgalmi útján kerültek újrafeldolgozásra, mint *second-hand* elektronikus képek, a *kommersz* terület közkedvelt eszközei.

A képek egy számítógépes program segítségével megnyújtva a valóság minden határáig, rávetítve a selyemre és kinyomtatva kerültek bemutatásra, mint harmad-negyedleges képek.

---

<sup>4</sup> Dante Alighieri, 1265 – 1321 (születésének és halálának éve pontosan nem ismert)

A címet vizsgálva, annak szillogizmusa (logikai következtetési forma) tűnik elénk, melyből a ‚Kínai valótlanág’ címből, és a kép selyem anyagából az az alkotói készítés és egyben befogadói végkövetkeztetés vonható le, hogy a kép Kínában készült. Mégis elbizonytalanodunk. A valótlan szó melyre igaz hogy Kína, mint jelző vonatkozik, és nem magára a képre, feltámasztja azt a kételyt, mely szerint mégsem Kínában készült a kép. Bárhogy vizsgáljuk, bármely szempont szerint, nem találhatunk támpontot.

A túl kevés információ túl sok. Amit mutat (a kép), ami a képen túlmutat, a fantázia és az álom világában van, s mint ilyen, számos megragadható magyarázatot adhat. Azonban, a *túl sok* adat lefaragásával, redukálásával: megnyújtás, elhomályosítás és torzítás minimálisra csökkenti az információt, így az értelmezés szabad utat kap, nyitottá válni látszik. A maradék információ arra elég, hogy meg lehessen állapítani azt, hogy a képen tájkép van. Akár Kína, akár nem, igazából ez már nem is érdekes, hisz az alkotó szándéka az, hogy egy olyan világra (országra) utaljon, mely számára – most már a befogadó számára is – ködös, misztikus és felfoghatatlan. Voltaképpen a tájnak, az alig felismerhető – a többszörös vetítés által eltorzított – természetes természetnek a képen már csak jelzői szerepe van, mert a homályos misztika elfedi a jelöltet, amire a jelző utalhatna. A folyamat, a cselekvés mely létrehozta eme csalóka képeket, nincs jelen, szertefoszlott és dermedtségbe fulladt. A kép időtlen pillanattá vált, az ige eltűnt a múltban és a szerepe már nem is fontos. Az emlékezet kiejtette magából a tényeket, és a felejtés karjaiba tette. Az emlékezés képtoredéke nem képes már felidézni a szónoknak (művészek) az eredeti gondolatot. „Vagyis az idő inkább a felejtés szövetségese, semmint az emlékezésé.” – írta Weinrich ‚Léthé’ című munkájában. (2002. 49.o.)

Felejtés: az akár volt, akár nem mesei bevezető elemhez hasonlóan egy elfeledett emlék homályos emlékezete. A lényeg, mely dinamikát vagy valamiféle energiát rejthet, véglegesen az *elfeledett* tartományában maradt. A képekben a felejtés és emlékezés hétköznapi folyamata egymást segítő vagy rontó határain működnek. A mesei képnél maradva, a hős aki akár volt, akár nem, már nem térhet *Orfeusz* módjára vissza a létbe az emlékezés teremtő és újrateremtő erejével, varázsával, mivel a művész elméjéből kitörölte azt, ami benne volt vagy nem volt benne, és mint ilyent, végleges megszűnésre ítélte. *Orfeusz*, *Gilgámes* és *Odüsszeusz* már nincsenek jelen.

Ez az orfeuszi eszmefuttatás csupán egy lehetséges olvasata volt a műveknek. Ezek a képernyő által közvetített képek, és azok újabb képei, képzettségei, egy fájlokra épített matematikai folyamat eredményei, melyben nyoma sincs a mítosznak, csak a mitizálás

vágya, a *máshol-lenni* vágya van jelen. A művek befejezetlenséget sugároznak, a homály felé látszanak nyitottnak.

A homály és a homályos mitizálás, az élet homályban lévő értelmére utalnak, amely reflexió *kontrollálatlan közlés* – ami az alkotónak nem volt szándéka – amit nem akart közölni de közöl, és ez kiolvasható a képekből. Közlés önmagáról, létéről, érzelmeinek és felfogásának állapotáról, arról, hogy a szürkeségben megbúvó ember, aki sem fényét, sem árnyékát nem képes megragadni, homályban marad, s könnyen meglehet, hogy ott is ragad örök vakságban.

A homályba burkolózás, elfeledettség azt is jelentheti, hogy nem is volt, töröltetett az emlékezet tarsolyából. Ezt látszik igazolni (akaratlan jelentés) az egyik képen lévő homályos de felismerhető folyó (patak) egy híddal, mely folyó akár Léthé, az élet és halál, az emlékezet és a felejtés határán folyik, a híd mely összeköti a két oldalt, – mindenki tudja – egyirányú.

Visszatérni onnan csak isteni és mágikus segédlettel lehet, és csak olyan különleges adottságú személyeknek, akik az emlékezés és felidézés legmagasabb formáit ismerik, mint *Orfeusz*, aki előtt a természet elvarázsolódik, és az alvilág őrei is meghajolnak. Szimulákrumok, az emlékezés és a felejtés képei, *absconditus fotografiák*.

A ma embere, az *eltömegesedett* ember, *eszképzismusa*, mely távolságtartásra készíti őt a valóságtól, a társadalmi valóságtól, a vágyak és az álmok modern (technikai) birodalmába hajtja, megszerezni a vágy titokzatos tárgyait, (autó, ruha, szex és gazdagság) a nem birtokolt dolgokat. Ez a distancia, mely közte és a valóság között van, a képzelt helyzete és az életvilág között van, ez a *köztes állapot*, amely nem teszi lehetővé helyzete valóságos értékelését. Ez a középpont-nélküliség és a szertesztlevőség, ébren álmodás arra ösztönzi, hogy a társadalom és a kultúra által sugárzott és adagolt képi narratívákba meneküljön. A valóság helyett a boldogság töredékes látványosságát, a konzumkultúra tömeggyártott pótszerűségeit kapja. Az ebben a médiavalóságban pihenő embert vajon érdekli-e egyáltalán, hogy valami, amit onnan kap, valójában létezik-e, van-e valahol az objektív világban, és az egyáltalán hol van? A kérdés költői.

Ez a fajta horizont nélküli képalkotás, melyben a *szzerűségek*, a *metafizika-szerűség*, a *transzcendens-szerűség*, a *misztika-szerűség*, a *mágia-szerűség* és a *kábulat-szerűség* a meghatározó élmény, a keleti misztikus gondolkodás nyomait viseli magán. A tapasztalat, (mely) a buddhisták szerint a meg nem különböztetett, fel nem osztott és meg nem határozott 'ilyenség' közvetlen megtapasztalása." (Capra, 1990. 36.o.) Az *ilyenség* és a *szzerűség* felfogás nem csupán a keleti, hanem minden misztikus tapasztalás jellemzője. A

keleti miszticizmusban a teljes vagy abszolút valóság és igazság soha nem lehet a tudás tárgya, mert az nem írható le szavakkal, hanem csak körülírásokkal és megfelelésekkel, hasonlóságokkal, hiszen az az érzékek és az értelem birodalmán túl van. A megszerzhető tudás a valóság nem intellektuális megtapasztalása, hanem egy meditatív és misztikus állapot élménye.

A szemlélődés, a megvilágosodás, a látás a tudáshoz vezető út. Megszűnik a feszültség, a sietség, a szó és a jelentés. Ez a tapasztalat túllép a nyelv és a gondolkodás korlátain. Bármit mondanak minden csak részigazság. Mondandójukat mindig szimbólumokkal, metaforákkal, költői szóképekkel, hasonlatokkal, allegóriákkal közlik. Sohasem pontos, tele van varázslatokkal, szuggesztív képekkel, mivel így nem kötik őket a logika szabályai vagy a józan ész. Gondoljunk csak a gazdag indiai eposzok fantasztikus meséire. A kínaiak előszeretettel használták a *paradoxonokat*, így mutatva rá a nyelvi kifejezés ellentmondásosságára. A zen mesterek pedig rejtvényekbe rejtve adják tovább tanításaikat. Ilyen, csak titokzatosabb a japán *haiku*, spirituális költészet, mely csak tizenkét szótagból állhat.

Ez a nem valóságos világ, a nem reális kelet fedezhető fel a képekben, csupán hangulati nyomot hagyva a nézőben. Mindaddig, amíg a világ sok megjelenési formáját összetévesztjük a valósággal, hogy a sok forma, dolog és esemény fogalmai a természet valóságát mutatják, ha ezeket valóságnak tartjuk, akkor a *maya*-ban élünk. A *maya* világa folyamatosan változik, minden cseppfolyós és viszonylagos. Megszabadulni csak akkor tudunk ettől az érzéstől, ha megértjük azt, hogy minden jelenség amelyet percepcióinkkal érzékelünk, észlelünk, ugyanannak a valóságnak a része.

A buddhisták azt az élményt *ébredésnek* nevezik, amikor az ember túljut az értelem világán, amely paradoxonokra épül, és eljut az elgondolhatatlan világig, ahol a valóság egységként jelenik meg, differenciálatlan, vagyis *ilyenség*.

*Rasmus Eckart* is ebben a mayában él és alkot, magát a bizonytalanságot, a cseppfolyósságot, a jelenségek homályát mutatja fel nekünk, és mondja azt, hogy a felébredés fölösleges, az álomvilág szebb és megnyugtatóbb, mint a valóság.

„Harmadnap – holdnál  
homályban dereng a föld.  
Hajdina villog.”

(*Matsou Basho*)<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup>1981, Japán Haiku Versnaptár, Magyar Helikon Budapest,. 55. o

A homályos világ, a homály, a kínai *hun* szó első jelentése *Lao-ce* –nál *káosz*, kaotikus, másnál pedig bőségesen áradó, de mindenképpen a *vízzel* kapcsolatos. (Tao-te-king, 115.o.) A víz, mely rohanó, zavaros, iszapos, sáros, tiszta is lehet és zavaros is, mely jelentheti az ég alatti dolgok zűrzavarát is. „A hegyi folyók többnyire tiszták” – mondja *Karátson Gábor* (vö. Tao-te-king 130.o.) Ebben az esetben a homályt a rejtélynek, a nem valóságos dolgok homályának kell tekintenünk, és máris a kínai misztika területére érkeztünk.

A taoizmus szerint minden ellentétpár poláris kapcsolatot alkot, melyben az ellentét mindkét pólusa dinamikusan összekapcsolódik a másikkal. A jelentések és jelenségek homálya az „ez” egyúttal „az” is és az „az” egyben „ez” is, igazából összeolvadnak, mint mikor a metaforában a jelölő és a jelölt, vagyis az „A” és a „B” azonos, amolyan seholy sem lévő középpontként működik, mely választ ad arra, hogy miért is ez az állandó változás. A görög világban a *panta rhei* azaz a világon minden állandó és örökös mozgásban van, felel meg ennek a kínai képnek.

A taoista felfogás szerint változás nem feltétlenül valami erő hatására következik be, hanem egy olyan lehetőség, ami a dolgok lényegéből fakad. Aki a Tao-ra hallgat, annak az elve az intuíció és a spontán tevékenység.

Ez a kínai vagy keleti gondolkodásmód, ami áthatja napjainkig minden gondolatukat és tettüket, életszemléletüket és kapcsolatukat a világgal, ami oly homályossá és misztikussá teszi a nyugati ember szemében.

*Rasmus Eckart* „Kínai valótlanág”-a is csak egy sóhajtásnyi misztika mint a haiku, homály és rejtély, anélkül hogy saját emlékeit vagy emlékképeit mutatná be. Egy televízióból kiválasztott fotográfiát minimalizál, és vár erre lelki rezdülést bárkitől.

### **1.8. Zeusz hídjá és Platón ágya**

„Ring a nagy Híd s a másik partot  
Mikor érem el már, nem tudom,”

(*Ady Endre*)<sup>6</sup>

Hogy hogyan vitték át a költőt a nők és szerelmei az élet hídján az elmúlásba, szép szimbolikája a szerelmes életnek és szép szimbóluma a hídnak. A híd, mely mindig két partot kapcsol össze, a két világ közötti összeköttetés, számos helyen megtalálható más korok és más kultúrák világában is. *Zeusz* készítette a szivárványhidat, mely ég és föld

---

<sup>6</sup> Ady Endre: A nagy Híd, 839.o.

között feszül, amin az istenek hírnöke *Írisz* hozza a jó hírt az embereknek. Az iszlámban a pengeélű és hajszálvékony híd, az *Alsiráth hídjá* vezet a paradicsomba, amin átkelni csak az igazak tudnak. Minden esetben metafora, így *Buddha* maga a *Nagy Híd* minden létező számára. A keresztény világban és művészetben ez a híd Isten és ember között a *Hit Hídjá*, és a halál után a Pokol folyóján átívelő hídon keresztül az átjutók lelkét a Paradicsomba, az örök élet partjára, a lehullókat az örök kárhozat világába vezeti. *Arany János* 'Hídavatás' balladáját *Zichy Mihály* illusztrálta 1892-ben megrázó erővel. Számunkra a híd legérdekesebb jelentése a *pszichoanalitikus jelentés* vagy szimbólum, amiben a híd a tudatos szintet köti össze a tudattalannal, a bennünk lévő pokollal, sötétiséggel, a lélek fekete folyójával, melyen az átjövő, a fényre bukkanó felismerések és jelentések az individuáció hírnökei. E sokrétű szimbólumrendszer sajátossága, hogy egymásba átérnek a jelentések, a különféle tartalmak egymásra mutatnak, összevonhatók.

*Schröder* 'Átjáró' című munkája (5. kép) két problémát azonnal érzékeltet és felvet, mégpedig azt, hogy mi különbözteti meg a hétköznapi tárgyat a művészeti tárgytól, és egyáltalán, mit nevezhetünk, mikortól és mettől, művészetnek? A már máshol is felmerült dantói dilemmát itt is tisztáznunk kell mind a dantói felvetés szempontjából, mind pedig a platóni szemlélet szerint szerint.

A kiindulópont, hogy ne váljon túl bonyolulttá a vizsgálat, legyen az a dantói megfogalmazás, hogy ami egy kiállításon szerepel, ki van állítva, az műtárgy, művészeti alkotás, hisz bizonyos szakmai körök és kiállítói megfontolások annak jelentik ki. (*Danto*, 2003.)<sup>7</sup>

*Platón* 'Az állam' című munkájában kifejti teóriáját a tárgy és annak fogalma, az utánzás, az ideák és műalkotások kérdésében. (*Platón*, 2001. 318-321.o.) Ezt az úgynevezett „ágy” példájában vezeti le, *Szókratész* és *Glaukon* párbeszédében, melyben *Szókratész* megállapítja, hogy háromféle ágy van, az első a természettől létező (idea) melyet isten alkotásának mondhatunk, a másikat az asztalos munkájának vagy alkotásának, a harmadikat a festőművész alkotásának. Isten „egy” ágyat, az ideális ágyat alkotta és több ágyat nem, tehát ő a lényegteremtő. Az *asztalos* a konkrét ágy készítője és a *festőművész* a lényege szerint való dolog után a harmadik származék készítője, és így a festményen lévő ágy az asztalos ágyának a tükrözése. Tehát a mesterhármast: *isten, kézműves, művész*.

Az eredeti ágy, az *isteni ágy* az ágy ideája, az ideák világában létezik, ez az igazi valóság világa, ahol az eredeti jelentések és képek megszületnek. Az ágy szimbolikus

---

<sup>7</sup> Danto A. C., 2003., A közhely színeváltozása, Enciklopédia Kiadó, Budapest



jelentéseit is ide utalva, az istenek ágya, melyben az istenek alszanak, a négy lábával a világ négy sarkán áll, hídként köti össze a kozmosz négy égtáját, benne az alvó istenek álmodnak. Az *álm* az a dimenzió, ami alkalmas arra, hogy az emberrel kapcsolatot teremtsen, mintegy azonos helyre vigye őket, ahol köztük az *információcsere* megtörténhet. Az álomnak, melynek *jövendölő*, pontosabban megmondó szerepe és tulajdonsága is van, összekapcsolja a földit az égivel, a múltat, a jelent, a jövőt egy csokorba köti, átjáró a lelkek számára az isteni és a földi között. „Az álomnál nincs hasonlőbb a halálhoz.” – mondja *Cato*, valamikor *Krisztus* előtt kétszáz táján. (2003. 69.o.)

Az istenek ágyának a másolata az emberek ágya. Ez az a hely, ahol kapcsolatban maradnak az álm révén a transzcendens világgal. Ez az ágy az istenek szimbolikus ágya. Ha a *szünbolon* ógörög szó *kettétört* jelentését is felhasználjuk, akkor bizton kijelenthetjük, hogy a kétféle ágy az egész *ágyságnak* kettétört két darabja, melyek egymásnak megfelelnek, összetartoznak. Az ember élete, születése és halála az ágyhoz van kötve, kozmikus *élet-álm-halál* szimbólum.

A festő ágya, akár a szobrász ágya is, az isteni ágy másolatának sajátos tükröződése, mely magában hordja mind az isteni, mind a mesteremberi ágy jelentéseit, valamint a művészi szándék tartalmait is.

Ilyen ágy Schröder hídja is. (5. kép) A japán sintoizmusban a templomba vezető híd, az *Égi Hídnak* a képe, földi másolata és szimbóluma, a szent helyhez vezető úton fekszik és a megtisztulást biztosítja az áthaladónak.

*Schröder* hídja a kiállítóterem két falát és a padlót köti össze fapallókból elkészítve, és összekötve a falon lévő nagy méretű kettősör háromméteres fényképpel, ami egy hidat ábrázol, benne egy kislánnyal, aki tőlünk távolodva lépked a híd-szerkezet gyújtópontja felé. A kép perspektívájához kapcsolódik látszólag és valóságosan is a kiállított átjáró korlátszerkezete is. Mint szobor vagy téri tárgy, nem enged magába, a korlátok lekorlátozzák a néző mozgási lehetőségeit, kívülről szemlélheti az együttest. A falon lévő *híd-fénykép* az *idea képe* egyben, vagy fogjuk fel annak, a maga megjeleníthetetlen megjelenésében. A híd isteni ideája a fényképen és a falon van. Ezt vehetjük azonosnak platón *híd* ideájával.

A második lépésben az *asztalosmester* elkészíti a maga deszka hídját, aki feltehetően nem azonos a művésszel, mindenesetre összeállítja az itt (ott) lévő hidat, megkonstruálja, objektivizálja. Ez a másolat, ami nem azonos az eredetivel, az ideával, hanem csak hasonlatos hozzá, azon a határon van, ahol éppen csak felismerhető hídsága. Ez az a szint, ahol még nincs jelen az újabb jelentés, még hiányzik az utolsó lépés, amely megadja annak

mibenlétét. A néző bárhogy szeretné is nem talál bejáratot és nem talál kijáratot sem rajta. Ez a híd járhatatlan, nem vezet sehová, igazából nem is híd. A korlátok és a falak magukba zárják a teret, ahol minden ellentmond mindennek. Ez egy *paradoxon-híd*, az ógörög ember isteni trükknek vélné, vagy megfejtendő jóslatnak, aminek megoldása elengedhetetlen az élt szempontjából.

Most jön *Schröder*, a szobrászművész, a platóni festőművész megfelelője és megalkotja művészi hídját, mely már paradox módon magában hordja mindkét másik fázis jelentéseit és problémáit. A művésznő instrukciója és szándéka szerint az idea megnemesíti azt, és műalkotássá teszi a mesterember készítette fahidat, vagyis a kettő együtt adja *Schröder hídját*. Itt kell visszautalni *Danto* dilemmájára, és megállapítani, hogy a mesterember és a művész hídja ugyan az. Nem hasonlóság, hanem azonosság van. De hát mi akkor a különbség, hol van és miben áll?

Az alapálláshoz visszatérve, hogy minden mű ami ki van állítva az műtárgy, nem ad választ semmire. *A paradoxon és a kérdés is megmarad.*

Az ellentmondás egyfajta feloldását hozhatja az a szituáció, a *szituátság*, ami viszonyba hozható az elsődleges ideával, vagyis a kislány alakjával a képen, aki kulcsfigura a mű jelentése vagy tartalma szempontjából.

Tegyük fel, hogy a fényképen lévő hídon a gyermek *Schröder* szerepel, ami lehet, hogy igaz, lehet, hogy nem, nem fontos a következtetés szempontjából. A gyermek az élet kezdetén álló tiszta, lelki és szellemi lény. Aki még nem romolhatott meg, szent gyermeki naivságában és természetességében él, indul neki a nagy útnak. A vágy, az élet folyamán soha nem szűnő vágy az elmúlt ártatlan gyermeki létre, amit a fotón megjelenő kislány jelképez, ez csak a *psziché hídján* közelíthető meg, s mint ilyen a tudatalattink felé veri a hidat. A híd, amin a gyermek jár, a középpontba vezet, amely már az ideák világában létezik.

Az ilyen értelmezés, ami igazából megteremteni látszik a művet, mindenképpen egy kívülről, befogadói oldalról érkező lehetőség, ami feltárja a mű lehetséges tartalmait, akár szándékosan került bele akár nem. Mivel értelmezés nélkül semmisen lehet műalkotás, azt is jelenti, hogy „a művészeti világ nem lehetséges elmélet nélkül, mivel a művészeti világ logikailag függ az elmélettől.” (*Danto*, 2003. 130.o.) Tehát nincs fontosabb, mint az, hogy értelmezzük a művet, voltaképpen azt a művészeti elméletek világába emeljük. Ha ezt elfogadjuk, csupán azt jelentjük ki, hogy a műalkotások azért műalkotások, mert a művészetről, önmagukról szólnak, azaz *immanensek*.

*Danto* szerint gondolkodásom romokban hever. A romokból csak a tartalmakat és annak esztétikai jellegét tudom ismét megragadni, és ezt már eredménynek tekintem. Ugyanis ahol a művész olyan paradoxonokkal dolgozik, ahol az idea lényegében tér el a tárgytól, vagy egyenesen annak ellentétét jelenti, ott nehéz a művészet mibenlétét tetten érni.

Az a pont, ahol a dekonstruált *anti-híd* találkozik az *ideális*, transzcendens és régmúlt idők *hídjával*, ott keletkezik az a feszültség, ami a kortárs ember útvesztettségét és reménytelenségét fejezi ki. A kislány a múlt már nem létező hídján, a ma élő *Schröder* múltjának a hídján távolodik, s vele találkozni lehetetlenség.. A teremben lévő hídra senki nem tud felmenni, a hídról nincs rávezetés az idea hídjára, mellévezet, térben és időben is kitérnek egymástól.

A tükörkép a falon az idea, mint isteni teremtmény elérhetetlen, az *Én* múltjával együtt az isteni egység, a lét középpontja is elveszett a kortárs művész számára, hatalmas úrt hagyott maga mögött. Ma már ideák, mítoszok és istenek nélkül kell (?) élni világunkat – sugallja a mű – ne is keressük azokat, mert nincsenek, elfelejtődtek, az igazi hidak leomlottak, a két part között megszűnt minden átjárás. Ami megközelíthetetlen az nincs. Ezen még egy platóni okoskodás sem segít.

*Zeusz* szivárványhídján, *Buddha Nagy Hídján* nem jön át *Írisz* a jó hírekkel, nem közlekednek rajta emberek és angyalok, a felejtés folyója fölött nincs már híd. Az út egyenesen a semmibe, az ürbe vezet. A szerelem ezen az oldalon marad, a remény a túloldal sötétjébe oszlik. Itt a *van* marad, a szürke realitás és a ráció félelmetes világa. „Mindenfajta okoskodás a szellemmel összekötő híd pusztítása” (*Lao-ce*, 2002. 103.o. 113–114. rész) -mondta *Lao-ce utolsó tanításában, aztán végleg eltűnt, senki sem látta többé.*

## 2. fejezet

### A végek közötti köztes lét

#### 2.1. Természeti és művészeti formák

Az ember csodálatának tárgyai a természet formái, a *naturáliák*, amelyeket felhasznál művészetében, - tudományában, technikai világában, mint például a kerék, a láb szimbóluma, absztrakciója – mint természet ihlette mesterséges formákat. A természeti

formák, esztétikai és filozófiai kutatásának eredménye képpen a természet megmutatja alapvető elveit, a *natura vitalis* és *vita naturalis* sajátos és szimbolikus elválaszthatatlanságát, az anyagba zárt életet és az élettel megtöltött anyagot.

Ahol megjelenik az élet, ott az elmúlás is megfogalmazódik, vagyis a természet formái az élet formái mellett, a halál tényét is magukban hordozzák, mint a *natura mortalis* és *mors naturalis* jelenségeit. A természet struktúrái magukon viselik az életet és a tőle elválaszthatatlan elmúlást, és mint totalitást, benne az embert is, mint elválaszthatatlant tőle. A természet ezen kimeríthetetlen formavilága és struktúravilága adja az alapot mindenfajta művészi tevékenységnek.

Az élő és élettelen formák gazdagságát a természettudományok rendszerezik, a felfedezett formai és strukturális, vagy működésük különbségei szerint. Két alapvető és megkülönböztetett formája közül az első az élettelen természet, a *gigantikus*, *kozmosz* formáktól és alakzatoktól kezdve a *mikro* és *atomi* világgal bezárva, benne a Föld mint égitest, és egyben mint az emberi lét tere és helyeként, vizsgálat tárgya lett. Az ember élethelye a *Föld* és annak felszíne, ahol az anyagi világ számos formaképződménye adja formavilágának számtalan alakzatát.

A földfelszín alakító erők: a mállás, melynek konkrét erői: a napsugárzás, a csapadék, a fagy, a vegyi folyamatok és a szerves lények biológiai elbomlása. A másik ilyen felszíni erők: a lehordás és lepusztítás, úgymint: erózió, kimosás és obrázió. (a tenger partmosása) A harmadik csoport felszínképző jelenségei: leülepedés és lerakódás, akkumuláció.

A földfelszín legjellemzőbb alakulatai a domborzati formák, (orográfia) melyek számos fajtái közül néhány: magashegyek, platóhegyek, gerinces hegyek és dombvidék.

A kéreg alatti erők melyek az anyagok legnagyobb átalakulásait előidézik a tektonikus erők: a nyomás és a hő. A tudomány a formák sajátosságainak és az őket létrehozó erők fajtái szerint különbözteti meg a keletkezett anyagokat, és nevezi őket el különböző megjelölésekkel. Ezek felsorolása túl hosszú lenne, így inkább a folyamat irányát próbáljuk megragadni, vagyis azt a tényt, hogy eme folyamatok egy irányban néznek a *destrukció* miatt, vagyis az *entrópia* felé. Bár a magmatikus erők a felszíni anyagok egy részét újra strukturálják, de azoknak a nagysága csökkenő tendenciát mutat. Az élettelen természeti világ, a folyamatosan pusztuló és morzsolódó világ. Jellemző formája az *aszimmetria*. Mint már megemlítettem a szimmetriáról írott részben, itt is igaz az a tétel, hogy nincs aszimmetria szimmetria nélkül. Például az ásványok geometrikus és sokszor szimmetrikus és néha fraktál jellegű, belső absztrakt szimmetriával rendelkező formák. Rendezettségük

és tiszta formaviláguk miatt az emberi kultúra folyamán értékévé váltak, mint például a gyémánt.

Az élő természet, az élet hajtóereje és a változni, alakulni tudás képességei miatt sokkal gazdagabb és látványosabb formákat produkálnak. Talán nem meglepő hogy nagy többségükben a *szimmetriát preferálják*, mint struktúra és formaképző elvet.

A növényvilág mint az élet alacsonyabb fokú megjelenési formája, vegyesen alkalmazza a két elvet, például: a magas növények szára, a törzs horizontális metszete szimmetria elvű, a törzs maga pedig tengely szerű, de az ágak és a lomb már az aszimmetria kaotikus képét öltik, bonyolult struktúrák. A lombban megjelenő levelek ismét szimmetriát tükröznek. Tehát a két elv keveredik, és ez adja a növényi világ változatosságát és szépségét.

Az állatvilág minél magasabb rendű és szervezettségű, annál következetesebben részesíti előnyben a szimmetriát. Aszimmetrikusak például: összájúak, gyökérlábúak, csalánozók, szivacsok, zsinórférgesek és mohaállatok. A fejlettségi fok emelkedésével egyre szervezettebbé válnak. Már szimmetrikusak a: rákok, százlábúak, rovarok, halak, madarak és emlősök. Szimmetriájuk majdnem kizárólag *vertikális*.

Az élő természet a funkció határozott követelményeinek megfelelő formákat hoz létre. Szempontjai: a mozgás és annak sebessége és közege. Például a vízben, a levegőben, vagy a földön mozgó élőlényekre ható *közegellenállás, súly és méret*, (madár és hal) mert a bálna nemcsak azért nem repül mert nincs szárnya, hanem súlya és mérete lehetetlenné teszi ezt, mivel biológiai energiával a gravitációt nem tudja legyőzni, nem tud megfelelő energiájú felhajtóerőt kifejteni. Mindez a vízben a természet törvényei miatt pont fordítva van. A méret önmagában is állít formai igényeket, mint ahogy a klimatikus hatások és a fajra jellemző életmód is.

Tehát összegezve, az élettelen világot a fizikai és kémiai erők alakítják, melyek elsősorban *destrukturálják* a formákat, és az entrópia növekvése a jellemző. Ezek a formák nagyrészt aszimmetrikusak. Kivételek a gigantikus, kozmikus méreteken jelentkező formák, mint: gömb, gyűrű stb., vagy a különböző ásványi kristályok geometrikus, szabályos formái.

Az élővilág formarendszerére a fizikai és kémiai erőkön kívül más eredetű hatások is hatnak, mint például: gravitáció, méret, súly, mozgás, életközeg, klíma, életmód, táplálkozás és szaporodás módja.

Az ember a legkülönösebb szimmetrikus formája a természetnek, benne számos belső és külső aszimmetriával például: az agy aszimmetrikus működése, és bizonyos belső

szervek nem páros elhelyezkedése. (szív, epe, lép, stb.) Az ember formáját az eddig felsoroltakon kívül bizonyos kulturális, szellemi erők is alakítják: mint a munka, sport, stb. ehhez társulnak a különböző kultikus és mitologikus testformálások, mint a body-building, body-piercing, a tetoválás, a szépségipar és a plasztikai sebészet különböző beavatkozásai.

Az ember, a művészi és tudományos ember, a természet ezen változatos formáit absztrahálja, jelekké és szimbólumokká alakítja, használja a természet struktúráit és anyagait, szerves anyagait, önmaga és a hozzá tartozó természet művészi értelmezésére. Szimbólumokon keresztül azt, mint ismertet kezeli és manipulálja, uralja, annak félelmetes erőit befolyásolni akarja /képes/, alkalmazkodni tud hozzá, sőt időnként jól érzi magát benne. Ezen szimbólumok hatásainak köszönhetően a mindenkori embernek az *Élet*, a *Lét* elviselhetővé válik. Ezek a függő, ható és visszaható viszonyok és ismeretek hozzák létre a korai nagy kultúrák szimbolikus építményeit, szobrait, zenéjét és művészetét.

A művészet formái, vagy művészi formák a természeti formák *mesterséges vetületei, másolatai, absztrakciói*. Ezek a formák a lélek és szellem rezdülései és reagálásai, az őt meghatározó külső és belső természetének. A nyers és természeti dolgok a pszichikum fürdőjében válnak művészetté, ahol újabb másodlagos struktúrákat és jelentéseket kapnak. „Agyunk és szervezetünk – ha tetszik, ha nem – információkat hordoz környezetéről, amelyben kialakult.” (Barrow, 1998. 44.o.) A természet a jeladó, az ember vagy művész a jelfogó és jeladó is. A felfogott információkat, jeleket átkódolja, átírja és tükrözi új formájában, melyhez különböző módszereket alkalmaz. Ilyen módszerek: a tükrözés melynek több technikája van, úgymint: képi, verbális, rituális és kinetikus vagy élő. Tehát minden művészi forma, akár felismerhető benne, akár nem, akár van eredeti, akár nincs, minden esetben valamilyen tükrözés, valamilyen utánzás, valamiféle kitalálás, imitálás és illúzionálás.

Mint módszer minden esetben reflektál valamire, ami volt, vagy van, vagy csak lesz, valamire, ami emlék vagy emlékezet, még ha genetikus emlékezet is. A művészi forma mindig más, mindig érdekes, mindig mond, vagy mutat és mindig változik és utal valamire. A művészi forma kivétel nélkül másodlagos, szimbolikus, emberi és természeti eredetű, mint művészet eredeti és valóságos.

A művészi forma, ha nem mutat formát, ha nem mond semmit, ha homályos, és ha virtuális, akkor is közöl és hatni akar. Az alapvető kérdés is csak csupán annyi hogy mikortól művészet a művészet, és mikortól nem művészet már? A kérdésre a választ az *idő-bíró* adja meg, még ha le is hangolja azokat, akiknek hübrisze pattanásig dagadt is, a mindent maga alá gyűrő idő – a történelmet, társadalmat és kultúrát is – a kozmikus idő az

úr. A művészet és a művészi forma is csak e határok között képes mozogni. Sem az ember, sem az állat, sem a növény és semmiféle anyag, dolog az idő szorításából nem szabadulhat.

A kortárs művészetnek minden akarata és vágya az, hogy kibújjon e szorítás rabságából, az idő és tér, a természeti hatások korlátozásai alól, kudarcra van ítélve ez a szándék, mert a természet törvényei mindenkire érvényesek, és azok adják életünk kereteit, korlátozzák be művészetünk határtalan szabadságvágyát. Büntetlenül az ember nem képes áthágni ezeket a határokat, mert ezek a határok a natura fizikájából, kémiájából és szelleméből épülnek, azok a szabályszegőket és törvénysértőket a legdemokratikusabb módon, mindenfajta megkülönböztetés nélkül – akár anyag, akár élőlény – morális gátlások nélkül megtorolja. A természetet utánozni, tükrözni lehet, vele együtt élni kötelező, de természetet játszani, vagy annak fejére ülni lehetetlen.

Fontos megértenünk és elfogadnunk, hogy a természetben működő és található szabályszerűségek *valóságosak*, ezeknek a megléte *objektív matematikai tény*. Tudományos kutatások révén valódi szabályszerűségekre és összefüggésekre jövünk rá, azokat a természetből olvassuk ki, nem pedig mi rakjuk bele. A törvények *egyetemesek*, az egész kozmoszra kell vonatkozniuk. Nincs kivétel a szabály alól. Semmitől nem függenek, teljesen mindegy hogy ki vizsgálja őket, és éppen milyen a világ, amiből ezt tesszük. (I. Devies, 1996. 73-76.o.) Ha ezeknek a döntő, tudományos törvényeknek, és azok egyetemességének függvényében nézzük és vizsgáljuk korunk művészetét, ott is működő törvényeket kell felismernünk és kikutatnunk.

A természet világának és törvényszerűségeinek – *visszatekintő* és *előrettekintő* aspektusból is – mai megragadása elkerülhetetlenül magán hordozza a mostani technikai megoldások képét, és egyben a tudományok által megfogalmazott modern paradigmákat. A mai ember csak mai módon tud reflektálni az alapvető kozmológiai kérdésekre, de képes arra is, hogy a múlt elképzeléseit és tudományos világképét is a művészet vegykonyhájában elegyítse és összeolvassza. Az így születő *tudományos-mitikus* gondolatok képesek a kortárs művészet jelen problémáiról is beszélni mai módon, az egyre gyakrabban megjelenő és megformálódó poszt-tudományos megfogalmazásokról. Az ilyen művekben egyszerre van jelen a tudományosság, a belőle való kiábrándultság, és a nem tudományos, intuitív és élményszerű megfogalmazások.

A ma embere elveszett a maga teremtette világban, nem szereti a maga alkotta kulturális és politikai szférát, a kor *Tékozló fiújaként* keresi a hazavezető utat, melyet már az agyontükrözött világ rég eltünttetett.

## 2.2. Gnosztikus álmom

„Nem az a misztikus, hogy milyen a világ, hanem az, hogy van.” –idézi *Umberto Eco Wittgensteint* (1998. 273.o.). Ebből a világból, a létezés mélyéből hallatja hangját az ember. Mind az ókori empirikus iskola (*Hippokratész*), mind a kozmikus szemléletű iskola (*Empedoklész*) gondolkodói az embert testestől-lelkestül a kozmosz részének tekintették. Ez a természetbe születettség és természetbezártság, és az abból való szabadulás lehetetlensége, az ember alapvető élményévé és fájdalmává vált. A mindentől való szabadulás, a természet, az Isten, a bűn és büntudat, a jó és rossz fogságából való szabadulás vágya társul mellénk, mint árnyék, elhagyhatatlanul. Tudatalattink és tiszta természet, mondja *Jung*, mellyel bezárul a kör, hisz az ember a külső és belső természet közészorult. Az álmom az „összekötő láncszem a racionális világ és az ösztönvilág között.”(*Jung*, 2002. 95-96.o.)

Ezt az álmat realizálja *Demetra Panaurgia* két munkájában, az ‚Omegában’ (6. kép) és a ‚Vákumtér’-ben. (7. kép) Ez az intellektuális és misztikus logika, ami szerint a szellem az anyag fölött áll, magasabb rendű valóság, (Nous) megvilágítja és értelmet ad az anyagnak, szimbólumokon, és jeleken keresztül manifesztálódik. A geometrikus formák: kör, háromszög, négyzet, gömb és gúla stb., archaikus archetípusok, szimbólumok, melyek a létet jelentéssel és értelemmel megtöltő végső *egy*, végső *igazság*, a végtelenben lakozó, trónoló Teremtőre utal. Az Omega, ami a görög ábécé utolsó betűje, kezdet és vég; *Alfa* és *Omega*, a teljesség körének két vége. Formájából kiindulva a fej formája, a koponya alakja és a kupola formája, mely ugyanúgy az eget, a fenti végsőt jelenti. Ez a végpont az igazi végpont, az igazság végpontja, a természet feje, isten és maga a természet. Az alkímiában *rotundum*, gömbölyűség, isteni szimbólum, a középpont, amely mindenütt van, ahol az istenség tartózkodik, és a széle, ami a középponttól sugárzik szét, egyforma távolságban van, igazából sehol sincsen.

Az Omega „o” hang, amely már teljes kör, az orfikus, ciklikus világgép szimbóluma is kör-forgás, kör-dinamika: születés, növekedés - kifejlődés – hanyatlás – halál – újjászületés, állandó és végtelen mozgás, a kozmosz misztikuma. Ez a jelrendszer a teljességet és rendezettséget sugallja. Az idők folyamán más – más hangsúllyal és más – más formában fejeződött ki ez az eszme: a dionüszoszi misztérium, az alsó világ ciklikus vallása (köre), az orfeuszi misztérium köre, a *Krisztus-i* misztériumban a mennyei világ, az *Egy* megjelenítője, a *Krisztus- napfiú* halála, és végső feltámadásának a jele a *kereszt*, a kör két merőleges átlója, a világmindenség négy iránya.



A ‚Vákumtér‘ (7. kép) tíz tüköroszlopa egy imaginárius teret képez, teremt egy *kvázi űrt*, mely űrt az ideáknak kellene betölteniük. *Platón* úgy tartotta, hogy az ideák világa az eredeti és igaz, a másolatok és tükröződések világát pedig hamisnak tartotta. „Az eredeti önmagában való létező, isteni jegeket visel és nem ad diszkurzív válaszokat a kérdésre. Az eredetit értelmezni kell s bizonyos szempontból a másolatok ilyen értelmezésnek tekinthetők.” - mondja *Molnár Tamás*. (2001. 9.o.) A ‚Vákumtér‘ (7. kép) ilyen értelmezés.

Az ember az általa létrehozott épületeket vagy monumentumokat,; piramis, oszlop, templom stb. alkotásokat a folyamatosan romló idő megállításának, megdermesztésének, fogságba ejtésének tekinti. Az idő romlása egyenlő a hanyatlással és az eredetitől való eltávolodással. Ez az eltávolodás teljesedik ki, amikor már az eredeti nem is látszik, a múlt és a felejtés foglya lett. A hanyatlás, vagy fejlődés időbe ágyazottsága, illetve e kettősség feszültsége is a műbe zárul, onnan már csak mint kérdés szabadul ki, melyre a válasz nem született meg.

Ez a modernség minden pozitív jelét magán hordó *panteisztikus konstrukció*, a vélt előképet már dekonstruálta és *újrakonstruálta*, ami feszültségekkel telített: ember és természet közötti, (antik) az ember és az ég közötti, (középkor) az ember és a semmi közötti, (reneszánsz) és az ember és káprázat közötti feszültség (ma). Ami az egészet áthatja, a minden koron átívelő dráma, az idő és a lét közötti feszültség. Az ember az idő foglya is, így az időbe, térbe, létbe szorult lény, aki ezen a hálón átlát, s mert belenézett önmaga és a természet legmélyebb valóságaiba, melankolikus lesz, hűvös intellektuális hallgatásba burkolózik. Az animusz szebbik oldalát mutatja nekünk.

Ez egy nyitott labirintus, bárhol beléphetsz rajta, nem irányít, nincs benne kezdet és nincs benne vég. (Az igazi labirintusnak van kijárata, és csak egyetlen kijárata van) Az ember véletlenszerűen jelenik meg, nem része ennek a másodlagos , tükrözött természetnek, még ha magába is fogadja pillanatokra, még ha át is járják a bolyongó lelkek, a mű az embert tüneménynek és elvarázsoltnak mutatja. E transzcendens világban az immanencia honol szomatikus formában, a lélek pedig nem találja *Ariadné* fonalát, beleveszik *léte és élete labirintusába*.

Ma, ahány ember, annyi személyiség és annyi új világ van, nincs közös irányadó intellektus, így nincs közös kép sem a világ megítélésére. Ezek a világok izoláltak, alig van érintkezési pontjuk, ily módon nehéz beszélni a mindenki számára közösnek kijelölt világról. Elbeszélnek egymás mellett a pontszerű, világtalanná vált szubjektumok. A művészet már nem képes létmagyarázó szerepének betöltésére, feloldódik egy melankolikus szédületben. A hit és metafizika korlátozó erői szertefoszlottak, Isten a

háttérbe vonult. A művészet meghatározó ellentmondása: az egyéni törekvés és önmegvalósítás, valamint az objektív érvényesség és valóság közti törés és feszültség lett. Az autonóm én önreflexiója, a tükörkép és az azon belüli *meghasonlása*, töredezettsége tölti ki a teret és a formát, ellentét keletkezik a megmutatkozó és az értelemszerű dolgok között.

Ezen élmények szférájában történik a művészi individuális világteremtés, ami nem utal valamelyik létező világra sem, a művész által teremtett magánvilágba viszi az embert. E

tükörrel bélelt szimbolikus világban elvész a tájékozódó képesség, a mű magába varázsolja a belépőt, s úgy köpi ki magából, hogy közben tudatosítja vele, hogy igazából ez a világ sehol sincsen.

Az elvesző ember, aki a káoszban oldódik fel, egy aszimmetrikus világ foglya lett. Ebben a világban, ami megragadható és állandóságot tükröz, erőt képviselnek ezek a szimmetrikus formák, melyek a leképzett világot is jellemzik, illetve annak szimmetrizáló törvényeit, itt szimmetrikus tárgyakként jelennek meg. E formációknak *ornamentális* jellege mindig a folyamatosságot és a kerek egészbe zártságot jelképezi és jelenti is. Az ornamentális jelleg egyáltalán nem jelent *organikus* formát is, csupán annak absztrakcióit, itt geometrikus alakzatokat, tengelyes és középpontos tükrözést.

*Panaurgia* szellemes és meditáló hajlama képes volt ezt a geometrikus zártságot *nyitottsággá* alakítani, amibe úgy jár ki-be az ember, hogy soha nem tudhatja, kívül, vagy belül van valamin. Mintha a művész melankolikus tisztánlátásában keresné a kilépés, kiszállás módozatait, de nem találja. A világban olyan ajtó van, melyet nem lehet becsukni és kinyitni sem, örökké *nyitott a kinézésre, de zárt a kilépésre*. E paradoxon bemutatása a leghatásosabb erénye e műnek.

### **2.3. Az aszimmetria a szimmetria hibája**

A művészet, mint szimbolizáló műfaj – szimbólumteremtő műfaj – az aszimmetria és a szimmetria ellentmondására épül. De mi is a szimmetria?

Alakzatok olyan tulajdonsága, hogy két-két pontjuk bizonyos ponttól, egyenestől vagy síktól, ellentétes irányban, egyenlő távolságra van. Transzformáció, tükrözés, arányosság, a részek tükörképszerű elrendezése. A természeti törvények érvényesülése, működése egyfajta rendet követ, mely rend összekapcsolja a valóság különböző jelenségeit, „ahol pedig rend van, ott szimmetriának is kell lennie.” A természet törvényébe foglalt szimmetriák megsérülnek érvényesülésük közben. (Barrow, 1998. 53.o.) Például a

dőlésben (mely egyirányú) a szimmetria elve sérül, mert csak egy felé lehet dőlni. Így keletkezik az aszimmetria.

„Az aszimmetria egyensúlyhiányhoz vezet, de csak időlegesen, addig, míg a kibillenés vagy változás újabb egyensúlyt nem hoz létre.” „Az egyensúlynak a meglétére, csak akkor döbbenünk rá, amikor felelőtlenül és meggondolatlanul felborítottuk.” (Barrow, 1998. 47.o.) Sajátossága, hogy nem csak a szimmetria, hanem az aszimmetria is lehet kiegyensúlyozott, de ez az egyensúly nagyon kényes, labilis. Bármely pillanatban felborulhat. A világegyetem is ilyen kényes egyensúlyok halmaza. Az *aszimmetria a szimmetria hibája*, és egyben a változás dinamikája is.

E két fogalom a művészetben is a természet sajátos két megjelenési formájának absztrakciója. A szimmetria (tiszta) uralma áll összefüggő viszonyban a mégis mindent elborító aszimmetriával, mely egyfajta káosz, tisztán egyik sem jelenik meg, hanem csak *vegyült* formában. A természeti aszimmetria mindig hordoz magában valamennyi rendet, (szimmetriát), és minden szimmetria tartalmaz aszimmetriát, mint hibát, mint zavart, vagy kaotikus elemet.

Az emberi szem erre a zavarra, hibára van kihegyezve, ezt veszi észre először, mint eltérőt, ami kiválik az általánosból. Az aszimmetria például megnehezítené a járást, és általában az egyenes irányú mozgást is, a szimmetria viszont lehetővé teszi. Az emberi lét szempontjából is döntő jelentőségre tett szert, mint az ember fizikai szimmetriája – a két oldal egymásnak tükörképe. De a pontatlanságok, az eltérések, a megjelenő disszonancia, vagyis az aszimmetria adja az életszerűséget, az eleveniséget és a sajátos egyediséget, karaktert.

Ezt a káoszban megjelenő logoszt, vagy a logoszban megjelenő káoszt használja ki a művészet felkiáltójelként, mindenképpen érzelmeket gerjesztő erőkként. Azonban, ezek a jelenségek (formák) mint művészeti megoldások és technikák már messze sodródtak a természetes természettől, egy hosszú történelmi és kultúrtörténelmi folyamat alatt számtalan formában jelentek meg. Az igazi formáját és tartalmát, jelszerű és szimbólumszerű képességét és eleveniségét a befogadó szellemi és pszichológiai ráhangoltságán, illetve a dolog felismerésén keresztül kapja meg.

A természetes természetet megtagadó, vagy elfogadni nem akaró posztmodern művészetfelfogás és filozófia, mint ellentéteket elveti, a két jelenség egységét az *egység* miatt elfogadni nem akarja, zavarja az észjárását, ezért inkább mindent dekonstruál, ami által elvesznek annak mitologikus kultúrtörténelmi jelentései és formái, melyek helyett fragmentumok, párhuzamosságok és kiegyensúlyozatlanságok kerülnek használatba.

Az eredeti szimmetria, – aszimmetria struktúra – mint kérget a fa, hordta és hordja ma is magán az élet és halál elvét, – melyek szintén e két jelenség függvényében léteznek – megtestesíti az életszerűséget, amit most elveszteni látszik. Úgy tűnik, hogy a természet törvényének megjelenési formái nem taroznak, és nem tartozhatnak Léthé fennhatósága alá, mert ezek, mint ideák, vagy mint mai és mindenkori reáliák, magasabb rendűek, ők uralkodnak a felejtés és az emlékezés birodalmán is.

A szimmetria és aszimmetria *pályafutása* a modernitásban is folytatódott, hisz a strukturalizmus is egyfajta szimmetriát jelent, voltaképpen olyan szellemi szimmetriát, ami a rendezettség, elrendezhetőség állapotára utal. Ebben az esetben a szimmetria jelentheti a természeti törvényeknek való megfelelést, vagy azok tükrözését, sőt, gyakran a vizuális szimmetriát is, ellentétbe állítva az aszimmetrikus formákkal. Mindenesetre az kijelenthető, hogy a rendezettség és a szimmetria hasonló fogalmak.

Minden ami a modernitás után következik, az nem a strukturalizmus alá tartozik, és így a szimmetria elve is mellőződik. Tehát a modernizmus strukturalizmusa a posztstrukturalizmus, pontosabban a dekonstrukció fogalmába megy át.

A struktúra alapfogalom, mely alapja a tudományelmélet módszertanának és a világ leírásának és működési formájának is. Ennek a módszernek a legmegragadhatóbb struktúrája a nyelv, mellyel az ember minden gondolatát és tudását a világról megfogalmazza. Ezt veszi vizsgálat alá *Derrida*, amikor az érzékelés, az igazság, az okság, az eszme és szellem stb. meghatározó filozófiai vizsgálatok kategóriáit kérdésként értelmezi újra. Így a nyelv a gondolatok legfőbb formája lett. (l. *Bókay*, 2001. 353-383.o.) A dekonstrukció a hagyományos európai metafizikai elemeit bontja le.

Mivel a nyelv válik a képi és nyelvi jelenségek fő hordozójává, a *nyelvi struktúrák jelenségeit vetítik a képi-formai alkotásokra* is, azok elvesztik közvetlen közlő struktúráikat helyükbe a nyelvek lépnek. Ez a szerkezet leépítés, devalválás lett a képzőművészet leglátványosabb módszere.

#### **2.4. A konstrukció persziflálása**

Jelenségválasztás. *Adorno* művész-apóriája: „olyan dolgokat teremtünk, melyekről nem tudjuk micsodák, ám ezek a dolgok majd mint a világ rejtvényeinek megfejtései igazolják magukat” –Idézi *Almásy Miklós*. (2003. 48.o.) Vagyis a művészet feladata lenne ezeknek a titkoknak a megfejtése, egyfajta fogalomrendszer, melynek visszavetítése értelmezné a titkosított művészi produkciókat, az alkotásokat *immanensé* teszi.

A művészet, az aporikus alkotások a valós jelenségeivel is ugyanezt teszik, visszautalnak annak homályos megnyilvánulásaira, bizonytalan jelenségeire, igazolja önmagával annak valóságosságát, vagyis a másolat igazolja az eredetét. Mivel mindkettő bizonytalan, rejtélyes, nem oldódik meg semmi pont. A kortárs művészi gondolkodás is hasonlóképpen jár el, nem ad semmiféle kódot a művek jelentésének megfejtéséhez, de nincs szándékában a művészet teremtő habitusának felmagasztalása sem, sőt dehonesztálja azt (magát), dekonstruálja annak jelentésszerkezetét.

Ezt hasonlítja, vetíti vissza mint egy más valóságot a világélet jelenségeire, amolyan torztükörként tükrözik egymás jelenségeit. Nem magyaráz, nem értékkel, nem nézi, melyik az igazi és melyik nem, a jelenség prezentálása, manifesztálása a legfőbb szándéka. A diszturbatív jelleg pont ebből a szándékból adódik, hisz nem válogat morális szempontokból, nem eszel ki fontosságokat (igazságokat), hanem csak *ható* eseményként mutat be mindent, ami keze ügyébe kerül, vagy megragadja perceptuális figyelmét. Mindezeket szélsőséges motívumokkal, teljes közönyösséggel, vagy felfokozott szuperszenzibilitással itatja át. Zavarodottság, bizonytalanság, rendezetlenség jellemzi ezt a világot.

A világhoz való hozzáállását a „különös-általánosra” (*Almási*, 2003. 61.o.) való érzékenység irányítja, az abszolút individuum és szubjektum, valamint a különbözőség és különállás ellentétének a feloldására a *kontamináció* (összekeveredés) technikáját használja. A világ hazugságaival szemben nem állít igazságot, hanem annak jelenségét, érzékszerveivel felfogott képét vetíti vissza, egyszer, sokszor, monoton módon. A zavart, a sokkolást vagy rezignációt a kiválasztott jelenség hazug, vagy hamis volta okozza. A probléma a választásban van, a hamisság a választás kockázatos akciójában található meg. A művész a valóság hamis vagy igaz, szép vagy csúnya, jellemző vagy általános jelenségei és megmutatkozásai közül választ. *Szortíroz* az emlékezés és a felejtés szempontjai és képei alapján, a *kiválasztás* aktusával manipulálhatja azokat, egyeseket *emlékezetébe* emelve, másokat a *felejtés* homályába hullatva,

A választás, a *felejtés-emlékezés* művészetével párosul, valójában minden művészeti alkotás sajátossága (l. *Weinrich*, 1997). Meg kell azonban jegyezni, hogy eme tevékenysége a művészetnek, szándékolt vagy szándékolatlan módszere a befogadóban jelenik meg, mint megértés, vagy reagálás, értékelés és értelmezés formájában, menthetetlenül beleszöve morális, vagy antimorális ítéletét. Mint ahogy már egy másik összefüggésben leírtam: tetszik, nem tetszik, megmutatkozik, ami azt is jelenti, hogy a befogadó, mint *bíró*, mint *ítélő* is megjelenik, pedig senki sem kérte föl rá.

Ez a jelenségválasztás egyben jelentésválasztás is, és így mint ilyen, ami megjelenít, alkot, teremtést tükröz, a nyers természetre is visszaul a hozzáfűződő viszonyulásában. Ez a viszonyulás és választási metódus, ami a felbukkanó tudattalan jelenségeket is a művészi látásmód és csinálás-mód fókuszába állítja, mint a természeti sajátos megjelenését, szintén arra *provokálja a befogadót*, vagy nézőt, hogy kérdéseket tegyen fel és a múltól várjon válaszokat azokra. Kérdéses, hogy kap-e valamilyen feleletet, vagy sem?.

A kortárs művész legnagyobb paradoxona saját viszonyulása a belső és külső természethez, valamint ellentmondásos kapcsolata a befogadóval, mint harmadik, egyben legfontosabb elemmel a posztmodern alkotás szempontjából.

*Juan Mercado* is választott a világ és művészet jelenségeinek hatalmas tárházából. A 'Tér Mondrian felfogásában' (8. kép) szék és fa konstrukciójában is egy választás eredményei a székek, melyekből összerakja objektjét. *Szék-szét-összerakás*, mely magán viseli a performansz jellegű csináltságot és demonstratív jelleget. *Nyitható-csukható* székekből és más fa hulladékokból állítja össze, azt falnak támasztja és úgy szervezi maga köré a teret, hogy közben a nézelődőt megállásra kényszeríti, eltűnődni azon, hogy mi az, amit lát, megbizonyosodni arról, hogy valóban azt látja, és elgondolkodni azon, hogy mit is jelent ez az egész. Az bizonyos, hogy először zavart, bizonytalanságot érez az ember amiatt, hogy összekegyednek különböző tárgyak, azaz székek és fadarabok kerülnek kapcsolatba a szerkezet, vagy konstrukció által. Ez a kapcsolat véletlenszerűséget mutat, bár a szerkesztés és szerkesztettség nyilvánvaló. Kontamináció<sup>8</sup>, a jelentés vagy jelölés tisztasága beszennyeződik, és ha artikulálni akarjuk, amit látunk, azaz szavakra, jelzőkre fordítjuk, *szóvegyülés* jön létre, mint például: székhely, térszék, székléc, lécszék, székszobor, szoborszék, stb., nem jutunk közelebb a megértéshez. A textus burjánzásnak indul és addig bonyolódik, míg minden össze nem zavarodik.

Mégis van valami metaforikus bája az egésznek, magán viseli egy gondolkodó művész gondolatstruktúráit, az *érdekesség* érzését, mely megmosolyogtatja az embert. Ez egy *örömszerző játék*: örömmel adományozza meg készítőjét és *zavart* mosollyal a befogadóját. Az, hogy *befogadót* írtam, a befogadás lehetőségét is jelenti. Ha művészettörténeti korok stílusaira utalnék, akkor a „*De Stijl*” és a *Konstruktivizmus* modern korszaka jutna az eszembe. Nyilván *Mercado* is ismeri ezeket. Az az örömet okozó attitűd, mely munkájából, ebből a játékos, kigúnyoló stíusból ered, elődeit jellemezve ezzel, a *persziflázs szándék*ból kerekedik ki. Ez egy igazi posztkonstruktivista munka.

---

<sup>8</sup> összekeveredés

Alkotásai egy átarchitektizált világ felé mutatnak, melyhez a ráció nem, csak a humor képes behatolni. Viccen kívül, a komponensek transzformációja a szem becsapása, azaz a valódi harca a másolattal, az eredeti vitája a tükörképpel. A platóni barlanghasonlatra (Platón, 2001. 224.o.) utalva megjelenik a valóság, mint nem valódi, és az árnyék is, mint annak vetülete, de már az ideák sehol sincsenek.

A másik, katalógusban szereplő munkája a 'Szabálytalan építészet' hasonlóan az előzőhöz egy konstruktív, posztkonstruktivista alkotás, melynek paradox sajátossága az, hogy az építészet alapvető funkcionális struktúráját támadja, hogy viccelődik rajta, megfosztja azt alapvető funkciójától, dekonstruálja és ebből a dekonstrukcióból épít egy szétszedhető, kinyitható, kiteríthető kunyhót - egy epés megjegyzést az építészet felé – egy kutyaólat. Ez a fajta tiszteletlen szentségtörés a posztmodern megjelenítő eszköztárának gyakran használt eszköze. Nem vitatható, hogy ez az eszköz már az ókor óta jelen van a művészetben, és azok közül is elsősorban az irodalomban és más verbális műfajokban. A nevetés és az öröm pillanatai szépítik meg az élet fájdalmas és szürke folyamatát, léptetik ki az embert néhány pillanatra a világból. Itt azonban maximum mosolygásra telik az embernek, hisz az igazi komédiázás és humorizálás tisztánlátást és tiszta állásfoglalást követel magának.

*Mercado* választása, a felhasznált jelenség és lehetőség „*formábahozása*” csupán homályos, iránytalan, egyhelyben topogó fogalmak, egymásba folyt értelmek vizuális megszerkesztése. Eredetileg ez jó ötletnek látszott. Egy újabb rejtély, egy enigma teremtődött, mely saját magát igazolja. Az egyik ilyen igazolás, a belőlem kiprovokált elemzés, írás az ő munkáiról. Ez az igazi *aporia*.

*Mercado* a dekonstrukció elvét használja munkáinak végleges kialakításához. Először demisztifikál, utána úgy építkezik, hogy egyben a témát dehonesztálja, eloszlatja az objektivitás és a konszenzus lehetőségét. Eleinte arra koncentrál, hogy a szó szoros értelmében megértse a felületi jelentések rétegeit, lehetséges magyarázatait, megkeresi kényes pontjait, ironizálja és ellenpontozza, metaforákba foglalja azokat: kinyitható, lapozható kutyaház lesz belőle. Ütközteti az eredeti és az új jelentést, ami a címben még textuálisan is megjelenik, vagyis feltárja annak lehetőségét, hogy végtelen formában újra és újra lejátsszuk egy jelentés variációit, vagyis mindig át és a átíródik minden. Ez a lezáratlanság vagy nyitottság elsősorban mint jelenség mutatkozik meg. A tartalmi rész oly mélyen *erodálódott* a dekonstrukció folyamatában, hogy nem mutat semmi érdemleges eredményt.

Megcáfolódik benne nem kevés ironikus hanggal a transzcendens, vagyis a mindenkori léten túli világ, az abban lévő ideák világának egysége, melynek annyi sok szép vetülete halmozódott fel a történelem folyamán, mint „*Isten, Szabadság és Hallhatatlanság*” (Pethő, 1996. 44.o.). Ezzel a narratíva válik határtalanná, szabaddá, a szabadság és szabadosság illúzióját adva a művészeknek.

Megíródik a kortárs ember saját maga által, azaz önmagát írja meg és ettől megittasul és *megirattosul*. Úgy válik szabaddá és megfoghatatlanná, hogy csak akkor dereng belőle valami, ha valamilyen módon megfogalmazza magát, *poétikussá* válik. Ez egy rímtelen, szabad versbe foglalt ember grammatológiája. Az Ige már nem az istené, a teremtés és a cselekvés is kicsúszott kezei közül, martaléka lett a modern ember uralomvágyának.

A tárgy és a világ után az ember is dekonstruálódott.

## 2.5. Vas-világfa

*Erüshinktón* arra vetemedett, hogy behatolt Dotionban a *Déméternek*, a gabonaföldek istennőjének tiszteletére ültetett szent ligetbe, és az istennő tilalma ellenére a *tölgyet*, mely maga is istennő/nimfa, kivágja a többi fával együtt. *Ceres* a liget elpusztításáért rettenetes büntetésre ítéli őt, arra kárhoztatja, hogy bármennyit eszik, örökké éhes maradjon. *Erüshinktón* előbb felfalja háza készletét, mindenét, lányát eladja rabszolgának, koldul, s végül maga magát kezdi fölfalni enyhíthetetlen éhségében. (vö. *Jankovics*, 1998. 8.o) (vö. *Robert Graves*, 1985. 88-39.o.)

*Erüshinktón* itt él köztünk, és az elkergetett istenek helyett nincs ki megbüntesse újra és újra gáztetteiért. A fa ősi tisztelete *animikus* és *totemisztikus* volt (még nem voltak természetvédők), benne és vele éltek, ápolták és pusztították. Élték és bűnhődtek tetteiket. A fakultusz történetének kezdetei a távoli homályos időkbe vesznek. Ez a *mitopoétikus*<sup>9</sup> gondolkodás bizonyos kezdetleges földművelési ismeretet feltételez.

Az ércek, és így a vas is, a Földanya szakralitásának részét képezték. A fémek a Föld méhének mélyéből és sötétjéből erednek. A bányász és a kohász beavatkozik a föld alatti teremtés mítoszba, *embriológiába*, hogy siettesse a fémek fejlődését, növekedését, összedolgozik a természettel, mintegy segítve neki, hogy *gyorsabban szüljön*. A vasöntőben, a fegyverkovácsban, a kovácsban és az alkimistában, aki a kövekkel és azok eredetével és jelentésével foglalkozik, megvan az a közös vonás, hogy valamennyien *vallási-mágikus*, mitikus kapcsolatban vannak a természettel és az anyaggal,

---

<sup>9</sup> Például: a fa és az ember egymásba változása



tevékenységüket ahhoz igazítják. Az empirikus kémiával szemben az alkímia *szakrális tudomány* volt, bizonyos valóságos ismerettel is rendelkezett.

A meteoritok az égből érkeztek. Felülről jött isteni kövek, adományok voltak. Ezek a *fénykövek* mennyei szentséget hordoztak, mint villám és balta csaptak le a földre, jeleket küldve az égi világból a földön élő embernek. A meteoritokat istenekkel azonosították (*Uránosz*), vagy isteni erényekkel ruházták föl, szentekként tisztelték őket (Mekka, Kábakő).

A *primitív* emberek hamar megtanulták a meteorok vastartalmának feldolgozását, még mielőtt felhasználták volna a föld felszíni vasércet hasznosításának tudományát. A ritka, megbecsült és tisztelt meteoritokat a *csillagfém*, *égi fém*, *villámfogú*, *isten baltája* nevekkel illették származásuknak megfelelően.

Krisztus előtt 2900-ban egy VI. dinasztia kori piramisban, annak kőtömbjei között találtak már földi eredetű vasból készült tárgyakat is. (vö. *Eliade*, 2004. 26.o.) A nagyobb méretű vagy mennyiségű vas megmunkálás csak az olvasztási technológia megfelelő kitalálása és fejlődése után vált lehetővé, (Pl.: kemencék, kohók), valamikor Krisztus előtt 1200-1000 körül az örmény hegyekben. Onnan terjedt aztán szét Közel-Kelet és Közép-Európa felé.

„A vas mindig szent. Akár a mennybolttól hullik alá, akár a Föld méhéből bányásszák elő, szent erő lakozik benne.” (*Eliade*, 2004. 31.o.) Transzcendens és csodás tulajdonságokkal bír, csodatévő ereje van. A vasolvasztás és feldolgozás mitikus folyamatában nyeri el minden különös tulajdonságát, keménységét, szilárdságát, két erő lakozik benne, a teremtés és a pusztítás ereje. A vasmesterség minden szerszámában mitikus erő és szellem lakozik, maguktól is képesek dolgozni, kovácsolni. A kovács az isten földi megtestesítője és segédje.

Az emberiség története az Ószövetségben két fa tövétől indul. „És nevele az Úristen a földből mindenféle fát, tekintetre kedvest, és eledelre jót, az élet fáját is, a kertnek közepette, és a jó és gonosz tudásának fáját.” (Ter. 2,8-9). E két fa lényege összekapcsolódik, hiszen az életet a megismerés és a tudás igazítja most már. Az első emberpár, miután a tiltás ellenére megkóstolta a tiltás fájának gyümölcsét, beelátott az *élet polaritásába*, annak *végtelenségébe*, az életet is igazgató igazságba, megismerte az élet és halál kettősségének drámai időbeliségét. Elvesztette paradicsomi állapotát. Az aranykor a mindenkori ember vágyálmaiba költözött.

Az 1997-ben megrendezésre és lebonyolításra került Dunaújvárosi Acél Szimpozion keretén belül a Dunai Vasmű kovácsműhelyében készült a ‚Világfa‘ (24. kép) címet viselő

öt és fél méter magas kovácsoltvas szobor. Három nagyméretű darab, a talp és a két részből álló törzs, a kellő formára való kikovácsolás után melegkötéssel lett egymásba csapolva, a törzsből kiálló ágcsontok és bimbók pedig hideg, folyékony nitrogénnel lehűtött kötéssel kerültek a helyükre. A szobor illesztései modern kovácstechnológiákkal történtek.

Az ötletes szimpózium végén a város Duna-partján lévő szoborparkban került végleges elhelyezésre. Mint ahogyan a fa, úgy víz és a folyó is ősi szimbólum, például a Paradicsom négy folyója, az *Eufrátesz*, a *Tigris*, az *Gion* és a *Pison*, a *Duna* is mitikus folyam Európa közepén. A folyó, a forrás, a liget és a fa egy szimbólumkörbe tartoznak, amik az élet megújuló születésének irányítói, szinterei és jelképei. Az antik görög ligetek fáiban a forrásvidékek bokraiban és fáiban körülbelül 2000 nimfa lakozott, akik gyógyítottak, jóstak, segítettek az embereknek.

A Világfa, melynek szimbolikája az aranykortól közel napjainkig terjed, – a mai városi ember nem látja már a fa és önmaga között lévő hasonlóságot – ég és föld, szellem és élet között teremti meg az átjárót és kapcsolatot, ami biztosította a tudott és a nem tudott, az ismert és a nem ismert közötti kapcsolatot, ami az élet és a halál birodalma között feszült. Mezopotámia, Egyiptom, a görög mitológia, a keresztény mitológia, a Biblia világa számos feldolgozást és megjelenítési formát mutat, közös vonásaik máig felismerhetők. Az Úr Mózesnek égő csipkebokorban jelenik meg, vagy a szétszaggatott Dionüszosznak kifröccsent vére nyomán gránátalmafa nőtt. És nem utolsó sorban a keresztfa, az isteni megváltás helye, a *Fa* ugyanarra utal.

A fa kettős szimbólumrendszere, az élet és halál distanciájára épül. A mitikus ember az esküt, az ítéletet, a törvényt, a büntetést mindig a természet erőivel hozta összefüggésbe. A vallási, erkölcsi és jogi normák az ősi időkben szorosan egymáshoz tartoztak, összefonódtak. Minden ilyen norma megsértése a természet és az ember ellen elkövetett bűntett, engesztelést követelt (piaculum). A kollektív felelősség tudata működött bennük, vagyis az istenek előtt mindenki felelt mindenki bűnéért. Így ebben a szoros szimbiózisban feloldani a keletkező problémákat csak közösen a természettel együtt lehetséges.

Innen ered a fára akasztás és a keresztre feszítés ősi büntetése, ami visszavezethető az ősi emberáldozatra. A bűnösöket a rómaiak terméketlen fákra akasztották föl, mert az ilyen fák az alvilági istenekhez (di inferi) tartoznak. A zöldellő, termékeny fa az élet (arbor vitae), a kiszáradt, terméketlen fa (arbor infelix) a halál és a pusztulás jelképe. Ha valakit a fára rögzítettek, kötöztek, a fa részévé vált, az istenekkel került kapcsolatba, azoknak lett szentelve, átkerült a *szakrális szférába*. (vö. *Sáry Pál*, 2004)

Mára a *bitó* brutális, deszakralizált formája maradt meg, az élve büntetés az egyén büntetésévé vált, a közösség nem helyre állítja a rendet, hanem elzárja a bűnöst, börtönökbe, cellába, a világon belüli legsötétebb szobába. A halált nem áldozatként osztja, hanem megtorlásként, válogatás és sokszor bűn híján is. Az injekció mérge, az áram ereje, a puska golyója, vagy a bitó kötele már nem ad feloldozást. A bűn a büntetés után is bűn marad. *Nincs megtisztulás.*

A kortárs embernek *hübrisze* lombhullatókkal és más mérgekkel pusztít mindent, vegyszereivel válogatás nélkül öli a még élő fákat, állatokat, embereket. A négy antik görög őselv: *Exisz*, *Fűzisz*, *Pszüché* és *Nousz* vegyszermérgezésben pusztultak ki ebből a világból.

*Keresztelő János*: „...a fejsze már a fák gyökerén van. Kivágnak és tűzre vetnek minden fát” (Mt. 3.10.), melyek már nem teremnek ehető gyümölcsöt az embernek, mert gyümölcse mérgezett, ehetetlen, rossz gyümölcs. Ismert a megfordított fa szimbóluma is, ami az égben gyökerezik, és ágaival a föld felé nő, nyújtva az embernek az élet gyümölcseit.

A vas *Életfa* nem fából van, ez egy sajátos összeolvadás, melyben a vas és a fa jelentései olvadnak egybe, vannak fedésben vagy ellentétben. Ez az *Életfa* nem él, bár életet is szimbolizál, kopár, csonka ágai végén a bimbók, mint életkezdemények merednek szét, csak a legfelső ág mutat az ég felé, ami elveszett, a kor emberének nem elérhető, nem látható, nincs is ott semmi az úron kívül. A *vadfa* ágai rozsdásan terpeszkednek létraként, de sem angyalok, sem emberek nem mászkálnak rajta, *Jákob* lábával nem érintette fokait, „nem nyer áldást a föld minden népe” (Ter. 28,11-14). Nem vezet lépcső már a bölcsesség felé.

A vas szenvedésre utal, amikor az egyiptomi szolgaságot az írás vaskohónak nevezi (Móz. Törv. 4.20), és ami újra formálódik az Úr (Jahve) kohójában, és kemény vasként születik újjá. Tehát jele az istentől eredő erőnek, keménységnek is. Az eljövendő messiás kezében is *vasvessző* van, amivel a hatalmat szimbolizálja, ő birtokolja a föld határait, és öröksége minden nép.

A Duna partján álló vas *Életfa* a mesék és a valóság keresztútjában álló *sorsfa*, ahol a régmúlt idők ideái és a mai kor mítosztalan, materiális ideái találkoznak, és elválnak egymástól. Ez egy olyan elágazás, ahonnan mindenki egyfelé indul, és ahová csak a mesékben lehet visszatérni. Ez a fa a két élet és létfelfogás között áll, magányosan, csupaszon és fázósan, a természet szabályai szerint. A természetet alakító erők, kémiai, fizikai, meteorológiai hatások emésztik és koptatják.

*Sárga Császár lélekfája* 4000 éves ciprus! A hagyományok szerint maga a császár *Huang-di* ültette. (Jankovics, 1998. 22.o.) Ez a cédrusfa túlélte a vaskort, de nem biztos hogy túléli a fájlok korát is. Valamikor az ember fát ültetett a sírhelyekre, hogy a halottnak legyen hol laknia. Ma az ember kivágja a fákat, hogy legyen hol laknia.

A vas „Világfa” nem élő fa, csak szimbolizálja az élet és a holtat is. A madarak nem találják rajta ehető hajtásokat, gyökerei között a hangyák nem építenek új várat. Száraz, titkos jel mindenki tanulságára.

## **2.6. A megmért mérték**

A természet kitüntetett formája az ember. Alapjában kívül-belül természet, melyet letagadhat, kitagadhat, megtagadhat, isteni eredetűnek is tekintheti magát, de természetes létét elhagyni nem tudja, mert úgy nőtt hozzá, mint fényhez az árnyék.

„Természetünk - és mi vagyunk a legnagyobb két lábon járó élőlények – számos jó és rossz szempontból egyaránt befolyásolta technikai és társadalmi fejlődésünket.” (Barrow, 1998. 82.o.)

Mivel a mérték általános (nem számszerű) fogalmai: nagy-kicsi, széles-keskeny, hosszú-rövid, magas-alacsony, távol-közel relatívak, vagyis nem érvényesek ugyanúgy a bogár-méret és bogár-lét szempontjából, vagy egy repülő madár perspektívájából, ezért az ember a maga centrumpontjából mért mindent magához. A maga méreteiből és annak az életben használhatósági szempontjából vezette le, alakította ki a külvilág méret-viszonyait: hüvelyk, láb, könyök, öl, napi járás, halló és látó távolság stb., később, amikor már megalkotta az első absztrakt számokat, számmal is meghatározta azokat. (centiméter, méter, kilométer stb.).

Mindezekből következik, hogy az emberi formának (pszichikai és szomatikus együtt) meghatározó, szervező szerepe volt régen és ma is az. A régi és az új szemlélet között feszülő különbség a történelmi ember nézőpontjából adódik, rendkívül bonyolult és szerteágazó kérdéskörre vált.

A természettől legtávolabbra jutott alakzatok az ember által a természeti formákból absztrahált geometrikus formák: kör, háromszög, négyzet, gömb, kocka, gúla stb., és az emberi test organikus és nagyjából szimmetrikus alakja a két szélső pólus lett. Az emberi test *majdnem* szimmetriája és az *alig* aszimmetriája a természet eredeti és csodálatos alkotása. A test individuális és szubjektívizálódott szellemével néz vissza teremtőjére és fedezi fel a hasonlóságot.

Most már minden, amit megismernek, minden, ami van, az emberhez viszonyul. Az ember magához viszonyítja és megteremt a mérték eszméjét, ideáját, hogy azután mértéke és mércéje legyen minden emberi alkotásnak és gondolatnak. *Minden megmértetett.* Minden, ami van és ismert, az ember által kivetített mértékben fürdik. Az ember által teremtett mérték lehet állandó, hosszúidejű, pillanatnyi és eltűnő is. Igazi emberi kitaláció, felismerés, *absztrakt világnézés, tele paradoxonokkal.* Az ellentétek mindig egymás felé mutatnak: véges-végtelen, pillanatnyi-örök, igaz-hamis, fényes-sötét és még sorolhatnám. Valójában mindegyik páros a szimmetria és az aszimmetria viszonyait tükrözi.

Nincs tiszta nagyság és kicsinység, nincs tiszta szép és csúnya, nincs magában jó és rossz, csupán a *viszonyok mértéke* a meghatározó, *elválasztó és összekötő kapocs*, mely valójában a feszültség keletkezésének helye. A meg nem mért ismeretlen világ és dolgok - az üresség.

Ez a mérték emberfüggő mérték. Kettős arca van, minden megjelenése *Jánusz-arcú*, transzcendens szemléletű, állandóan változó. A mérték mutatója bármely irányba és tulajdonság felé is mutat, a fogalom él és hat, ezt nap, mint nap megtapasztalhatjuk.

Az idő és a mérték egymást feltételezik. Ki látta az időt és annak mértékét? És ki ne érezte volna az idő múlását, gyorsulását, vagy lassulását? Ki nem élte át az idő pillanatnyi szünetelését, megszűnését, s ki ne gondolt volna a feltartóztathatatlan idő haladására az élet és halál között? Ezek is mértékviszonyok, az idő mértékei.

Hogy mi az idő a természetes tapasztalatban és megértésben? Mi az idő a hétköznapi értelemben? Állandóan figyelembe vesszük, számolunk az idővel, ráhagyatkozunk, beleveszünk vagy megpróbáljuk manipulálni, ismerjük őt és nem tudjuk megragadni: rejtélyes.

Tehát mi az idő? – kérdezi *Augustinus*. – „Ha senki nem kérdezi tőlem, akkor tudom. Ha azonban a kérdezőnek kell megmagyaráznom, akkor nem tudom. Mégis nagy merészen állítom: tudom, ha semmi el nem múlt, nem beszélhetnénk múlt időről, ha semmi nem következne, nyomát sem lennének jövő időnek és ha semmi sem volna jelen, hiányoznának akkor a jelen idő.” (1982. 358-359.o.) *Augustinus* és *Arisztotelész* az idő felfogásának, ókori idő interpretációjának a lényegét mondják el a *vulgáris* időfelfogásról. Az idő megléte, vagy nem léte a fő kérdés, amely a *van*, a *most* szempontjából tekint előre és hátra, melyek már nincsenek, vagy még nincsenek, vagyis mindig a jelen van, amely elmozdulása a mozgáson keresztül érzékelhető. Mindenképpen a nem létezővel azonosítható. A mozgásviszony egyik pillére az ég, és a rajta mozgó csillagok és bolygók, melyek a

viszonyítást és megragadást lehetővé teszik. Az idő úgy absztrakt, hogy a számolásban létezik és van jelen.

Az időt az óra olvasásában találja meg az ember, vagyis a mozgás horizontján érzékeli és konstatálja. Folytonos mozgása és kiterjedése az *időiség*, melyen keresztül értelmezhető a lét és a levés. *Heidegger* szerint a létmegértés nem lehetséges az idő vizsgálata nélkül. Az idő *temporális*, mely a létezőhöz való viszonyulásban, a *létmegértés* képességében és ezeknek egymáshoz való viszonyában ragadható meg. (l. 2001. 400-403.o.)

A természet időbeli struktúrája a ritmus, az ismétlődés és visszatérés az *előtt* és az *után* idejébe, a kettő között pedig a *cezúra* lakozik. „A ritmus következménye a szépen rendezett forma, a ritmustalanság a formátlanság.” (*Platón*, 2001. 94.o.)

A természeti és az antik ember időfelfogása ritmikus körforgás volt, mely még mélyen magán viselte természeti tapasztalataikat. A mai ember is ismeri belső természetéből fakadó ritmusait: lélegzet, szívdobogás, menopauza, és ismeri a külső időjelenségeket, a társadalmi és történelmi ritmusok dimenzióit, az időjárás szakaszok lüktető ismétlődéseit, az évszakok és a csillagos ég periodikus változásait, váltakozásait.

A kortárs ember egyik legkábitóbb élménye a sebesség. A sebesség feloldja a teret és az időt *folyékonyá* teszi.

A társadalmi ritmusok: a munka ritmusa, az ünnepek megszakító ritmusa, ismétlődő napi életbeosztások ritmusa, a politikai változások ritmusai és az ezeket megzavaró deviancia, társadalmi bántások és zavarok, forradalom, háború megbontják a ritmus szimmetriáját, kizökkenti az idő folyását és betör a *káosz aszimmetriája*.

Történelmi ritmusok: a történelem nagyívű periódusainak sorsszerűnek tűnő lüktetéseinkább zavarosak, homályosak az időbeliség, az átélés pillanataiban. Valódi ritmusukat a visszaemlékezés egyéni és közösségi formája teszi rendezetté, kauzálissá.

A művészet is szubjektív idővel dolgozik: *duplán szubjektivizált, transzformált és deformált* idővel. A ritmus a művészetben – különösen a zenében és a zenei műfajokban – szervező és mágikus, lenyűgöző és felforgató hatás forrása. Kiemelő, felfokozó és lecsendesítő képességű, mely elsősorban az alapösztönöket képes megmozgatni.

Az alapösztönökre, ösztönösségre építő populáris zene és tánc mozgó és hangzó ritmusával az időt felfüggesztő pillanatnyi önfeledettséget, *black-out*-ot, az időtlenül hullámzó *pszichodélikus* állapotot vágyik elérni.

A posztmodern, felfogásban a ritmus megtörésével, *zúgássá* és *zajjá* alakításával, a mozgás és cselekvés párhuzamosságával megteremti a ritmus homályát, elmosódottságát. A formák körvonalait deformálja, az arány és a mérték eltűnik, a hiányuk érződik csak.

## 2.7. Lebegő lethargoszok

„A világ csak akkor egzisztál, csak akkor van, ha *ittlét* van itt.” (Heidegger, 2001. 367.o.) – vagyis a létmegértés is csak a világ itt léte alapján érthető meg. A világmegértés és az *ittlét* megértés, az önmegértés képessége önmaga és a világ egysége. A szubjektum és a másik szubjektum csak a világban való *ittlét* alapján különböztethető meg. A *Te* nem más mint *Te* és *Én* együtt vagyunk a világban. Az *Én* értelmetlen a *Te* nélkül, és a világ nélkül is. A transzcendencia túllépő mozzanata az extatikus mozzanattal és horizonttal, a valahová való kimozdulással viszi az időt és az időiséget a világba.

A görög elragadtatás, *Epotheia* szó is kilépést, itt-nem-létet jelent, mely nem a helyre, hanem sokkal inkább az időre vonatkozik. A kiürült lét, pontosabban az abból való felfüggesztettség állapota is, még ha látszólagosan is, az időn kívülre helyezi az embert, pontosabban a létet.

A kortárs ember is *lét-utálatában* és *undorában* szeretné felfüggeszteni a *levést* az élet megszüntetés enélkül, az itt levés és most levés időbe zártágából, melynek eléréséhez már nem az extázis, vagy *epotheia* misztikus megoldását választja, hanem újabb modern trükköket. A *kilépés* még ha nem is végleges, és nem is valóságos, mindenképpen mágikus, *pszicho-mágikus* tevékenységet igényel. A sebesség a kábítószeres, az alkohol és más *transz* jellegű dolgok a kilépést elősegítik, vagy mímelik, és művészetben is megjelennek, mint esztétizáló tényezők. Ez a lét-lebegtetés.

Abszurd: (latin): 1; képtelen, lehetetlen  
2; értelmetlen, esztelen

Az abszurd, újmágikus magatartás, *túllét*, az életen túli állapot, *Hádész-állapot*, a filozofálás fedezéke mögüli meglesése a lét mozgásainak, elhárítási szertartása a megélésnek, s egyben elvetése az alapvető létkérdések átgondolásának. A lét kiürült, és az *élés* a jelenségvilág bizonytalan közegében zajlik.

*Katleen Vermeir* videóinstallációja (9. kép) egy fájdalmas jelenség és életérzés szenzibilis demonstrálása, faállvány, üvegakvárium, műanyagbábuk és víz felhasználásával. A vízzel feltöltött üveg konzervdobozban műanyag konzerv figurák lebegnek a bábúság és bebábozódás szürrealisztikus állapotában. A formák és kontúrok feloldódnak a fényvisszaverődés és fénytörés illúziójában. A műanyag lét és műanyag test, a másodlagos újrateheremtés teremtményei, a konzumélet konzumtárgyai, az élethetetlen életközegben, a társadalmi és kulturális *vízben*, egy abszurd közeg abszurd kódszövedékében lebegnek reménytelenül.

A kódszövedékben elvész az ember, nem ismer magára ebbe a kódolt élettöredék és töredezettség halmazban, minden a léten túlra mutat, ahol az isteneknek és az ideáknak lenne a helyük. A bebábozottság, az magába zártság, a mozdulatlanság, a *máshol-lét-remény*, átfejlődés, vagy átalakulás a *valamikorba*, reménye a jövőbe való átjutásnak, a *talán valamikor jobb lesz* világba.

Jelenleg itt, most, a műben, az élet performanszában, ahol a szó nem hallatszik, csak beszédes némaság van, *szófeloldódás*. Szimbolikában úszik minden, pulzáló, fényhullámzó bezártság, meghatározottság, a külső, valóságosan ható tényezők fojtogató *légtelensége*, a patavilágba való *belerakottság*, szögletbe zártság, klausztofóbia lengi be a létet. A civilizáció, és a *kulturáció*, mint ruha, ránőtt az emberre, vagy az őt létrehozó ember fölé tornyosodott. A megszületett látomás az *invenció alagsorából* (Weinrich, 2002. 220.o.) Babel tornyába emelkedik, nyomában a megállíthatatlan, mindent felfaló szellemi entrópia.

*Vermeir* látomása: *alany-halál* és *gyed-vég*, a létbe dermedt ember *pót-léte*, médiába zártság, kapcsolat zárványok, és *zárványmelankólia*. Ez a mozdulatlan, vagy alig mozduló álomtalan álomszerűség a magány és az üresség apoteózisa.

A videó-idő és videó-tér, a máskor és máshol van, mint amiről szól – ha helyszíni, közvetlen vétel és adás lenne, még ezek is összezavarodnának – újra rendezni és interpretálni ezt a fájdalmas víziót, a videó-vízionáló médiumán keresztül.

„Akik alusznak, mind más és más világban járnak, akik ébren vannak, ugyanabban a világban” – idézte *Virilio Herakleithoszt* (1992. 20.o.), aki még nem ismerhette a televízió és a videó civilizációs gyönyöreit. Az ébrenlét káprázatos valóságát igazából mindenki másnak látja, mintha mégsem ott járnának. Mindenki máshol jár. A videónak az az összekötő, helyreállító, reprodukáló és interpretáló jellemzője, hogy a folyamatot újra egységessé tegye, teljes kudarcot eredményez. Ez a kudarc válik képpé, performansz jelenlétté. Az alkotó, aki kívül akar kerülni a számára kellemetlen, sőt botrányosan ellenséges világból, amit lát, azt a világ illúziójának tekinti. Ezt a képet kényszeríti át a videó újjáépítő vízióján, eltüntetve minden fájdalmas és keserű gondolatot, csupán egy szomorú hangulatú jelenséget produkál, mit valóságnak szeretne felfogni.

Kinetikai illúzió. Már alig van érzés, inkább érzéketlenség, apátia. Tagadja az érzések és érzékek eredetét, elpusztít és eltüntet mindent, ami a múltra mutat, vagy céloz. Tudatos elbűvölés, a látás érzékszerveinek megtévesztése, a tudat és a lélek lefokozása. *Entrópia*. A káprázat médiájában tűnik el a világ, és az *Én*, mint hiány fényeskedik.

Ez a nárcisztikus lény, ez a minimális *Én*, aki egyre bizonytalanabb saját magában, az értelem körvonalait nem látja, a világot is erre a saját képre akarja újra teremteni.



Világának tárgyait és képeit a populáris kultúrából meríti, és egy olyan képi világ képzeletét és valóságát ábrázolja, ami a társadalmi és kulturális adottságokat elutasítja. Itt a lebegő *lethargosok* egy archaikus vágyat jelképeznek, melyek a világgal való egység, vagy egyesülés vágyát jelképezik, vagyis a víz felszínén megjelenő homályos tükörkép világával akar azonosulni. Vágya az önfenntartás és önpusztítás élménye. *Efi Fuoriki* egy asztal tükreben látja meg homályos valóságát (3. kép), *Vermeir* saját lelkében fedezi fel vágyainak homályos világát. Mindketten ebbe szerettek bele.

## **2.8. Intervenció, tarkóportré és konnektor**

Az idő, a filozófia, a művészet és a tudomány szempontjából tekintve más és más képet mutat, és másképpen hatnak. A tudomány relatív időszemlélete, amely nemcsak a tér, hanem a sebesség függvénye is, a civil világot hidegen hagyja. Az idő filozófiai boncolgatása az élet és az emberi lét szempontjából történik a mai heideggeri felfogás szerint temporális, folyamatszerű, mely a lét és a szubjektum egymást érzékelésében tapasztalódik meg. Ez a temporáltság megengedi az idő szubjektív érzékelését, mely azt jelenti, hogy testi-lelki állapotunknak megfelelően érzékeljük annak múlását.

A kivégzőosztag előtt álló ember számára tragikus gyorsasággal múlik, míg a kedvesét várónak az idő állni látszik. A művészetben megjelölő időszerűség, mivel csak részben azonos a valóságos idővel, különös dolgokat képes produkálni az alkotó szándékának megfelelően, vagy annak ellenére.

A dolgok vagy tárgyak léte csak a mi időfelfogásunk, és számszerű mérésünk szempontjából válik érdekessé, hisz számukra mint élettelen dolgok számára nem is létezik. Az egy időbe helyezett tárgyak egymásra utalódnak, egymásra mutatnak, metaforikus jelentéssel telítődnek (vagy nem). A művészi összerakás esetében is metaforikussá válnak, ha az esztétikai szándék megfogalmazható. „A metafora kiterjedése végtelen, különféle formai változatosságának nincs határa...” szögezi le *Hegel* (1980. 410.o.) – vagyis egy rövidre fogott összehasonlítás, két kép egymásra utalása.

*Maroto* összerakott tárgyai is az időben szituáltak (10. kép), egymásra mutatnak, jelentés titkokat tartalmaznak, de az értelem és jelentés nem képes kiszakadni az összerakott tárgyak együtteséből. Az idő és tér dimenziójában külön-külön hordozzák jelentéseiket, semmilyen szándék nem tudja készíteni őket arra, hogy egymást is jelentsék. Az idősíkok egymás mellett futnak, bár azonosnak látszanak, a dolgok létében nincs is

különbség közöttük. A sors, a véletlen, vagyis a kockázó művész sodorta egymás mellé őket kideríthetetlen szándékból.

*Orcajo Maroto*-ról szóló ismertetés is portréval, *tarkóportréval* illusztrált, mintegy előre vetítve azt a szándékot, hogy számára saját személye nem fontos, sőt a vele, és munkáival ismerkedő személy sem számít, műveit szánja saját maga helyett ismertetőnek, bár azokhoz sem csatlakozik igazán. A *művész* visszavonult szubjektuma mögé, arcát nem mutatja, jelképesen eltüntette magát.

*Molnár Tamás* mondja, hogy „mikor az ember eltűnik, a tárgyak sajátos burjánzásba kezdenek, mint a rák.” (2001. 148.o.). *Maroto* munkáiban (*Superposition*), *Margen Manipulado*, *Silla Ocupada* (10. kép), ezekben a három dimenziós brikollázsokban is anyagok halmaza, vagy csoportja kerül ember nélküli kapcsolatokba, vagy *kapcsolódnak szét*, sajátos, inger-üres környezetben. Először *Picasso* és *Braque* gondolt erre, és kísérletezett azzal, hogy műveket hozzanak létre *szemétből*, *hulladékból*.<sup>10</sup> Ma, a *nagy barkácsolók* korában, amikor az életet is barkácsolásnak tekintik, minden kapcsolatban van mindennel, látható és láthatatlan kölcsönhatások hálózák be életvilágunkat. Ebben a tudatnyomorult világban keres és vél találni értékelhető, átértékelhető határokat, *abszonditus* összecsengéseket.

A talált tárgyakból építkező esztétizáló posztmodern utazó táskája üres, hogy bármikor megrakható legyen mindenfajta eldobott és haszontalanná vált dolgokkal. Ilyen tartalomból építkezik *Maroto*.

Kölcsönhatásba hoz tárgyakat, egybe rakja őket, elhelyezi valamelyik köztéren, közösségi téren, utcán, falon, inherens részének tekinti környezetével, és kölcsönhatásokat gondol hozzá mindennel és mindenkivel. Ez az *intervenció*, figyelmen kívül hagyva mindenfajta téri, emberi, kulturális ellenállást, erőszakosan hatol be környezetébe ellentmondásaival. Ebben a konstellációban a dolgok csak *elszenvedik egymást*, egyszerűen odakerültség, és belerakás, megzavarás, rendezetlenség és rendetlenség keletkezik.

Ezekben az akciókban és installációkban megkérdőjeleződnek az értékek és jelentések, az anyagok és dolgok, nyelvi lehetőségek, és különösen a kérdések. Úgy teszi föl a kérdést, hogy azt meg is kérdőjelezi. A megkérdőjelezés, a feledhető emlékezet megbotlik a valóságban, az ismeretlent termeli és nem a megismerést. Ennek a szellemileg gazdaságtalan termelésnek a végterméke a *homálytermék*. Itt a logika (illetve a logika tagadása és megkérdőjelezettsége) a valóságon, az objektivitáson bukik meg, mert a

---

<sup>10</sup> Picasso (1914): Mandolin

valóság nem tűr semmi értelmetlenséget. A valóság *nem-megértése* nem pusztítja el azt, hanem csak eltünteteti előlünk, és tudatalattinkban buzog tovább. Ez a tárgyaknak az életből kidobott és kihullott dolgoknak a magánya, elkülönültsége és értéktelensége, a tárgyi világ devalválódása, az élet *tárgydömpingbe* való temetése, az ember alkotta másodlagos környezetének pillanatnyisága és gyors *amorfizálódása* és *amortizálódása*, az anyag *entrópiája*, halála. Mint másodlagos, és folyamatosan pusztuló tárgyaknak tömege, kulturális és urbánus szemét, a feledés edényeibe vándorolnak.

A kombinációkba bonyolódás, áttekinthetetlen utalás, és *nem-utalás-szövedék-háló*, mely mögött semmi sem látható, penész-szagú, lepedékes textúra, kettősen, sőt véglegesen érthetlenségbe kódolt valóságpótlék, tárgyi disszonancia, *enigma*.

A kérdőjeles tárgy-szövedék, összerakottság, mint a felismerhetőség és megfejthetlenség határa, a hiányérzetet és a megértés hiányát, az értés örömeinek hiányát jelenti, s mint ilyen, boldogtalanságot sugall, vagy gerjeszt, ami a nem megismerhető világ legsajátosabb fájó érzése. Ez a létezés-szövedék tele van ellentmondásokkal. Plurális *heterogenitás-szerűség* jellemzi.

Ezek az egymás mellé reprezentált tárgyak nem képesek a műalkotás státuszát betölteni, mégis vizsgálat alá kerülnek a kifejezés, a retorika, vagy a stílus szempontjából, mintha reprezentáltságuk felett lenne valami értelmezhetőség. Saját dolog, hogy a nem művészi kifejezések esetében is lehetséges jelentésről, értelemről beszélni, hisz a metaforikus jelentés nincs feltétlenül az esztétikai célhoz kötve, csupán a megismerést segíti, vagy a megismerést pontosítja. Az a retorikai gyakorlat, mely egy vagy több tárgyat valaminek láttatni akar, egy ehhez alkalmas beállítottságot alakít ki, befolyásolni akarja a befogadót, de az csak akkor válhat valósággá, ha a közlés igazságát, vagy jelentését elfogadjuk. Persze ez még akkor sem jelent feltétlenül esztétikai minőséget.

De vajon van-e retorikája, vagy narratívája annak, amit látunk? Az összerakás szándékot sejtet, de az összerakás módja, annak egymáshoz igazítása magukon az elemeken kívül semmit sem akar jelenteni, és nem akar magáról sem képet, sem bármi mást közölni. A zavar itt olyan, mint a televízióban keletkező üzemműködés, mikor a képernyőn csak értelmetlen jelek vibrálása jelenik meg. Ez pedig dekonstruál, értelmezhetetlenné tesz, nem ad kontúrt a jelentésről, és az őt létrehozó szándékról. Ez már csak *mű-szerűség*.

Ürességbe hajlás, le- vagy elgörbült *én*, folyamatos én-elmozdulás, én-elhajlás és vágy-elhajlás, minden elmozdulás az élet természetes irányától egy parareális valóság felé, melyben az elárvult és kiüresedett, elhajlott élet a semmi ürességébe hajol bele.

A megfelelheterlen megkérőőjelezettség feledhetővé és elfelejthetővé teszi a dolgokat, tehát ami elfeledhető, az el is felejtődik. Itt már az emlékezésnek semmi szerepe nem lehet: feledhetővé vált az emlékezet.

Sem a tárgyakban, sem a tárgyak összerakásában, annak véletlenszerűsége miatt nincs derű, intellektuális humor, mely a lét egyik legfontosabb kompenzáló ereje. A humorhiány, a boldogtalanság, a félelem, a töredékesség, a létfelejtés, a jelentés-elvetés ellehetetleníti a ráció működését, a logika penetrációját a dolgok világába, szellemi szorulást, *szellem-rekedést* hoz létre, ez a *szellem kiürülése*.

A mai *pszichológiai embernek* nincs büntudata, csak állandó lehangoltsága, a világot kilátástalan jelentés-, és létrejtvénynek látja. A különbözőség leépülése, az önazonosság unalma, az átélés-unalom is eltűnési és eltüntetési technika, a felejtés sajátos formája. Az életet és a szép dolgokat *kifelejtő felejtés* felejt ki a világból a változatosságot, és csak az értelmetlen ürességet szemléli, mormolja maga elé, mert semmi sem juthat az eszébe, semmi sem adhat energiát a szellemnek, mert számára a *lét* elfeledett.

A dolgok megkérőőjelezése kizárja a válasz lehetőségét, mert a válasz maga is megkérőőjeleződik. A minden megkérőőjelezése az élet megkérőőjelezése is. Ha nincs valóságos élet, én sem vagyok, így én nem kérdezhetek, s nekem senki nem válaszolhat. Kizárodok az értelmesen és értelmezhetőn kívülre, egy *protozoa* világba. Ott már nem létezik kulturális, esztétikai, filozófiai értelmezés.

A lét hátulnézete ez, háttal állás az élethez és a világhoz, a *művész tarkópozíciója*, melyben a tarkóportrétól nem visz vonal vagy vezeték a konnektorhoz, nem kapcsolható semmi sehová, hisz ebben a konnektorban nincs csatlakozó nyílás.

## **2.9. Androgün és Húsáruház**

Már sokan sokféleképpen próbálták meghatározni a művészet mibenlétét és célját, koronként és kultúránként más és más megközelítésben. A magam – nem a teljességre törekvő - megfogalmazásában a művészet célja az, hogy az egzisztenciálissá vált ember testi, lelki és szellemi szükségleteit annak teljes elevenségében, életrevalóságában, élni akarásában szolgálja, kifejezze, szimbolizálja.

„Szókratész: Ugye, ha valakiben együtt található a lelkében leledző erkölcsi szépség a megfelelő és azzal összecsendülő szép külsővel, lévén mindkettő ugyanaz a típus – ugye, a látni tudó számára ez volna a legbűvöletesebb látvány?” (Platón, 2001 97. o.) A szép lélek és a szép test antik eszménye szétfoszlani látszik az új szépség kultuszban, ahol az

eszményi erotikus és dekoratív szépségeszmény a sztárkultuszban és az új *szent-szépekben* testesül meg minden lelki és szellemi erény nélkül.

Az antik görög világban, – ahol a jótetteket szépnek is nevezték, ahol a művészetek a társadalom ethoszának integrált részét képezték, – a lét nagy kérdéseire rendkívül érzékeny görög ember, aki a valóság és a káprázat szétválasztásának szívszorító igyekezetében a művészetben és filozófiában találja meg azt az erőt, ami megmenti őt a káosz uralmától, elviselhetővé teszi az élet rettenetét és fájdalmát. *Szókratész* azt állította, hogy a testtel való törődés kulcsfontosságú, ugyanis az egészséges test nagyobb fegyelmet és koncentrátságot biztosít ahhoz, hogy az ember gondolkozását, szellemi erejét minél hatékonyabban tudja használni. A szépség élvezete gyönyörködés a természet és a művészet szép objektumaiban és a szép emberben, esztétikai magatartás, ami megköveteli, hogy az emberi szépség magába foglalja az ember testi formáját, mentális tulajdonságait, testi kifejeződéseit, mellérendelve a jóságot is.

*Theodoros Raftopoulosnak* (görög művész) munkája (11. kép) is a testről szól, a posztmodern látásmód és magatartás szempontjából láttatja az embert. *Anna Potocka* által írt ismertetőből kiderül, hogy a művész önmaga saját teste felé fordul, s teszi azt alkotásának alapélményévé, tárgyává és szereplőjévé. Szinte megakadályozhatatlan erővel törnek fel az ember elméjében és emlékezetében az antik görög művészet nagyszerű alkotásai, az eszményi embert megidéző görög szobrok képei, melyek igézetét elemi erővel robbantja szét *Raftopoulos (Fleisch)* színes fotó sorozata. Az undor képei csapódnak arcunknak, szemünknek, ami nem az antik ember művészi élményét jeleníti meg, hanem a modern ember, a posztmodern művész eszköztárának egyik fontos elemét. Ez a diszturbatív képi felvetés a művészet és az élet oldalai közé elszigetelő falat épít. Ez egy olyan visszatekintés a múlt egy *in illo tempore* időszakára, „amikor a művészet még szinte azonos volt a mágiával – a mélyre ható mágiával, amelyben a sötét lehetőségek valóságosak.” (*Danto*, 1997. 140.o.) A mai világ, vagy a mai valóság, – mely a meztelenségnek, vérnek, ürüléknek, csonkításnak, valódi veszélynek és fájdalomnak, a halál tényleges lehetőségének a művészi gondolkodás és kifejezés részeként való reprezentálása, melyet egyébként a konvenciók zár mögé utasítanak – a néző és a mű közé egy régmúltba visszarávedő, primitívebb viszonyt, állapotot szeretne állítani. Az alkotó a mű megértéséhez semmi kapcsolódási pontot nem biztosít, sőt homályba burkolja azt is, ami megragadható, maga nem akar résztvenni a diskurzusban a mű és a befogadó között. A szándék egyértelmű, nem akar közölni fontos tartalmakat, nem tesz fel kérdéseket, és nem válaszol semmire, csupán hatni és generálni akar. A szubjektivikus

testet objektívvá teszi, effektekké alakítja, és bizonyos múltba vesző pszichikai hatásokat, történeket mesterségesen szimulálva fényképen dokumentálja, fragmentálja.

A tizenhat elemből összerakott kompozíció nem egy megfontolt, vertikális, alá és fölé rendelt elrendezés eredménye, nem egy irányított folyamat, hanem mellérendeltség, *paralelikus*, minden azonos hangon szól, egy entrópikus élet modellezése, melynek fő szervező elve a rendezetlenség. Paradoxon, mivel a képek egymás mellé helyezése létrehoz az élekből egy térbeli (síkszerű) keretet, ami egyfajta bezártságot, végességet kölcsönöz a műnek. Ez a töredékesség, a *testnek patafizikus decentralizálása* elveti az etikát, annak megkülönböztető szerepét, a jó és szép fogalmának a rossz és csúnya fogalmától való elkülönítését, nem tekinti azokat adekvát fogalmaknak. Az etikát, mint magatartásformát, cselekvési szerepekként értékeli, kiszolgáltatva azt a mindenkori *éppen* történéseknek, érzéseknek és érdekeknek. Az etika pragmatikussá válik, így nem is lehet valódi eligazodási pont.

„Ha úgy tekintünk a testre, mint lényegileg magánjellegűre, akkor a burzsoá ideológia önmagában is problematikus részének tűnik. Nemcsak a társadalmi szféra alakítja azonban a testet, hanem utóbbi is a társadalmat. Testünket és testi gyönyöreinket is megoszthatjuk, akár csak az elménket, illetve testünk is lehet éppoly nyilvános, mint a gondolataink.” (2003. 467.o.) – mondja *Shusterman*, amerikai filozófus, célozva arra, hogy bennünk a *selbs* mélyén lévő archaikus *Én* napvilágra lökődve a nyilvános szféra elfogadható része lehet, sőt esztétikai értékekkel is bírhat.

A képeknek és rajzoknak, de különösen a fényképeknek mindig is megvolt a bizonyítás jellegű erejük, melyek *kognitív* kapcsolatban voltak a természettel és valósággal. Amikor a képet nézzük, azt a valóságot látjuk, amit a művész látott. De látni az ember nem csak a szemével lát, hanem a lelkével és szellemével is. Így a fényképész, ahogy a világot láttatja és ábrázolja, magát tárja föl, közte és alanya között viszony keletkezik, ami a test és lélek együttesének bonyolult összefonódása. A *fénykép-írás* is a narratíva egyik formája, így olvasható, stílusa van, beszél a tárgyhöz való kapcsolatáról, jelen esetben a fényképész saját testrészeiről, amiből kiolvasható a fotográfus magatartása is. Ez a stílus a képet és a művészt is felfedi, ami nem akarat dolga, benne van. Még pontosabban, minden kép a készítőjét jellemzi még akkor is, ha a beállítások mesterkéltek, manipuláltak. Jellemzi őket a témaválasztás, a képkivágás és kiemelés, és minden, ami kapcsolódhat hozzá, pszichológiai, filozófiai, esztétikai és patológiai szempontból is.

*Raftopoulos* testrészeket fényképez le közelről szokatlan beállításban, vagy olyan módon, hogy időnként magát a testrészt jelenti, időnként egy más testrészre apellál (a

hasonlóság elvén, torz tükrözés) célozgat, megpróbálva mindennek más jelentést adni, mint amit jelent, vagy homályos asszociációkra készíteni a nézőt. Itt nem egy test, vagy alak fényképének szétvagdosott darabjait látjuk, nem rakható össze egy organikus egésszé, nincs objektív összefüggés a fragmentumok között, mindent a hasonlóságok és a félreérthetőségek kötnek össze.

Ha *Rembrandt* 'Mészárszék' című festményére gondolunk, melyen az érzékletesen ábrázolt és megfestett véres hús látványa pontos szimbolikájával utal a történelmi ember századokon át megélt borzalmaira, a test és a lélek szenvedéseire, finom áttételessége nem kelt undort, sőt a test bármily gyalázatos meggyötrése, vagy elpusztítása sem semmisítheti meg a lélek reménységét, a lélek isteni révbejutását. Természetesen ez a keresztény hitben gyökerező emberi szabadság, mely a *teremtettségben* gyökerezik, *Nietzsche* óta nem divatos.

A mű megszületése és elidegenedése megteremti az értelmezést is, mivel pedig az értelmezés elvitathatatlan a műtől, elválaszthatatlan a művésztől is. A háttérbe húzódó alkotó lelepleződik, műve tükrözi a művészt, s bármily furcsán is hangzik, ez a visszafelé tükrözés revelálja a létrehozó ember gondolatait, pszichikumát, életproblémáit is. A posztkeresztény gondolkodás elveti a transzcendenst, a gnóvizst, a lét és élethiánytól szenvedő lélek pedig mitizáló vágyának engedve átlép a mítosz *dionüszoszi kapuján*, s találkozik ösztöneinek immanens, sötét sokaságával.

„A démoni emberben a mennyország van lent, és a pokol fent, az angyalok sínylődnek a jeges sötétben, és az ördögök vihogása tölti be az eget.” – írta *Hamvas Béla* tiszaszederkényi száműzetésében. (2002. 166.o.)

### **2.10. Terminálék között**

A kortárs művészek mohón vágnak a korszerűségre, s hamar elmarasztalják azt, ami megítélésük szerint nem az. Ez a hön vágyott korszerűség azonban legtöbbször a divat csapdájába esik, és jellegénél fogva minden korszerű dolog röpké és pillanatnyi lesz. Tehát kijelenthetjük, hogy a valódi korszerű kulturális gondolatok és áramlatok nehezen születhetnek meg, mert a divat örködik az új születésének határán, s azonnal birtokba akarja venni azt. Ezzel az ellenőrző szerepével támadja és emészti fel a már futó vagy működő korszerű vagy csak divatos kultúrelméleteket vagy művészeti stílusokat. Előle nincs menekvés.

Ha egy szellemi divat megszületik és elterjed, vagyis a divatot váró és használó személyek rávetik magukat, abból rengeteg félreértés, félreértelmezés, bonyodalom és *gondolat-ferdülés* származik. *Uberto Eco* azt mondja, hogy szakmai körökben nem születnek divatok, mert annak belső, szűk tere és zártsága nem engedi meg azt. Amennyiben a művészet felfogható szűk szakmai közösségnek, akkor a tények ellenkezni látszanak *Eco* gondolataival. (2002. 94.o.) A kortárs művészet az, amely a leghamarabb rátapad az újra, anélkül, hogy vizsgálná az újszerűség valóságát, vagy pontosabban divatjellegét. Ez a ráatalálás a korszerű technikai eszközök és médiák csatornáin keresztül félelmetes sebességgel terjeszkedik le/ki a legkülönbözőbb kulturális szintekig, toboroz híveket és hívőket, miközben az alap a legteljesebb *amortizáción* megy keresztül. A fordítások, áttételek, *át-alkalmazások* tömegén keresztül már csak a divat, a trendi jellege marad meg, mely könnyen érthető, felhasználható panel, jól és célirányosan hat. Ez a divat „salakanyagként, hordalékként, haszontalan cicomaként kíséri a valódi kulturális folyamatokat: humuszt, táptalajt is készít nekik.” (*Uberto*, 2002. 95.o.), ez az emblémaként, vezérszázlóként lobogtatott és feltartott divat mozgást hoz a kultúra területére, s *Uberto Eco* szavaival ez a „szellemi divat, a szellemi fejlődés gyermekbetegsége”, (2002. 96.o.) s gyors terjedése és elmúlása a legnagyobb probléma, mert nem tudja igazi határát és tartalmát megmutatni.

Tehát a divat divatot követ, űzik egymást, csak a változás egymásutánisága és a sebessége az igazi tulajdonságuk. Ha maradandó érték támad belőle, kiválik a divat köréből és önálló életet kezd. Az a ma dívó divat, mely szerint az ember mint tárgy, objektum, az objektívvel való megörökítésén és átörökítésén keresztül manipulálható tárggyá és jelentéssé válik, a számítógépes rendszerben bármilyen új formát felvehet, a valóság képében tetszeleg előttünk. Ez a *body art*-tal – mely már idestova hatvan éve született meg – összenöve újabb lendületet vitt abba, s mint új divat jelent meg számos alkotásban.

Ezt a *kvázi* divatot képviseli a soron következő művész műve.

*Zmijewski* ‚Cím nélkül’ (12. kép) című két színes fotográfiája valójában címhiányos, így a fejezetnek gondolat és figyelemirányító címet adok, mely utal arra, hogy hol helyezkednek el a szóban forgó művek a létezés tágas birodalmában:

Terminálék között, a hiány pszeudokonstrukciója.

*A fotó a tűnésben levő tárgyi világ átélés-konzerve, a fény és árnyék zenéje* Tárgyi megörökítés a tárgyi elmúlásban. Itt *Zmijewski* két képén a múltékony, változékony és romlékony vagy elromolható ember *alanyi-tárgyi* megfogása, a ráció küszöbén való áttuszkolása válik egy esztétikai akció eseményévé.



A test az emberi szubjektum tárgyi formája, doboza, amit a művész megfoszt szemérmes, *privát szférájától*, és objektív, szenvtelen alanyként állítja elénk a *nyilvános szférába*, pőrén és kendőzetlenül. A genitáliák bármennyire is láthatók, voltaképpen lényegtelenek, a nemiségnek a két képen szerepet nem szán az alkotó. A fényképeken megjelenített testi katasztrófa, a *csonkoltság*, a *testi hiány*, a nem *egész-ség* zavartkeltő, de nem ismeretlen látványa egy beavatkozás, egy cselekmény folyamán kiegészül, kvázi rekonstruálódik, meghökkentő és sajátos formában. Lényegtelen a jobb lábszár elvesztésének története, az okra és a formára semmi sem utal vissza. Itt csak egy állapot van, amit át lehet értelmezni, és fel lehet használni sajátos célokra. Egy hiányos *ember-tárgy*, jelen esetben egy férfi testének látszólagos rekonstrukciójáról van szó, mely nem is próbálja és nem is szándéka az eredeti állapot vagy forma elérése és visszaállítása, (pedig a mai fototechnikának meg vannak az eszközei erre) a tér csalóka természete által látszik úgy, mintha rekonstruálás lenne. Így, ha helyesen akarjuk a dolgot megfogalmazni, egy *pszeudo-rekonstruálás* dokumentumait láthatjuk.

Homályos és bizonytalan jelentéssel bír az a tény, hogy a jobb láb hiányát (matematikailag nem kifogásolható) egy másik test jobb alkarjának a hiányzó részre helyezésével, illetve annak látszatával egészíti ki. A valóságos téri beállítás és a képkészítés téri látószöge látszólagos összeolvadást sugall, – idegen testrészek látszólagosan egymásba olvadnak – melynek eredményeként egy háromlábú és háromkezű *kentaur-szerű* lény keletkezik. Természetesen, ha a látószöget megváltoztatjuk, ez a hatás eltűnik, nincs is, nem is történt semmi, az emlékezetnek nem marad tárgya, az egész a feledés homályába hullik vissza.

Szemiotikus jelek, jelzések ezek, és az utalások olyan kontextusokba kerülnek, amik a racionalitás határán túlra viszik a jelentést, a kódolt és dekódolt jelentést, s onnan hullanak vissza, lerakódva, lehullva egy köztes állapotba, az esztétikum és a moralitás közé. Itt már nincs kötelező érvényű morális elv, az igazságkeresés lehetősége teljesen kiszorult.

A második képen ugyanennek a jelenségnek (csonkoltságnak) egy másik lehetséges helyettesítési, pótlási módját próbálja ki *Zmijewski*, történetesen a jobb láb hiányosságát, (téri úrját) a másik személy bal lábának a hiányzó rész látszólagos helyére tételével, pótlásával akarja megszüntetni. A hiányos végtagú testnek két bal lába lesz! Nem tudom hogy ez szándékos volt vagy sem, de úgy tűnik, hogy ez a valószínűleg baleset által elvesztett jobb láb az akció során újabb balesetet szenvedett.

Mindenesetre, ez a komikum és tragikum között bizonytalanul imbolygó ábrázolás a végtagok sajátos, már-már okkult, misztikus matematikája, az eltűnés és előtűnés esztétikájában csupán homályos utalásokat hordoz.

Modellek segítségével történő előállítás egy olyan valóságnak, melynek se eredete, se valóságértéke nincs, csupán a hiperrealitások szimulakrumának nevezhetjük. Ebben az ábrázolásban a jel és valóság egyenértékű, azonos, így nincs különbségtétel a sosem volt valósághoz képest. Ez egy *paravalóság*, mely a kódból és a médiából született. Nem tartalmaz semmiféle igazságot, *létlelet* helyett *látlelet* lett. (civilizációs látlelet) A test ilyen performatív felhasználása, mint *corpus-design* botrányt és kényelmetlen érzést generál, melyben a humánus elvész, nincs és nem is volt jelen, mert azt az immanens szellem és az immanens diskurzus nem tűrheti meg.

Az esemény a ráción balesetet szenved, alapját (lábát) törli, és a virtuálisan megteremtett *testrend* és *testtrend* nem tudja összetenni azt, ami széttöredezett, csak egy sosem volt rend, értelmezhetetlen, új helyzet keletkezik.

E transzverzális gondolkodás *shocking effektusait* nézve zavarba ejtő csönd és redőzöttség uralkodik el a lélekben, lehangoló, barátságtalan üresség keletkezik. A képi történet vagy történés itt is időn kívülre kerül, nincs *előtte* és *utána*, azaz az előidézett, mesterséges, illuzórikus pillanat jelentéktelenül kimerevedett. Az ép és a hiányos kapcsolata kódolt, nem kitapintható, véletlen szerű és életszerűtlen. Sem a vélt valóság, sem a dokumentált illúzió nem kap intellektuális és esztétikai többletet, nem idéz elő együttérzést. A meghökkentésen túl csak a morbiditás dereng.

A titkon a fátyol érintetlen maradt, az élet valós problémái a megmutatott felszín alatt nyugszanak érintetlenül. Az alig érintett lélek kisimul, mintha mi sem történt volna. A háromlábú és háromkezű kentaur egy kortárs szülemény, elromlott és megromlott késői leszármazottja az antik lényeknek.

A *kentaur* a görög mitológiában félig ember és félig ló testű lény, a thesszáliai hegyek és erdők szilaj lakója, a lovat és lovát egy lényként ábrázolja. A görög mitológia két családját ismeri ezeknek a furcsa lényeknek; az egyik ág képviselői az *Ixión* és *Héra* nászából származó brutális, féktelen természeti erők megtestesítői, a másik ágból származik *Kheirón*, bölcs és gyógyító erővel rendelkező kentaur, aki *Kronosz* és *Philüra* fia volt. A keresztény szimbolikában negatív értelmezésű, a gonosz és a testi bűnök megtestesítője, a házasságtörés és az eretnokség szimbóluma. A pécsi székesegyház kőtárában a XII. századi féloszlop fejezetén egy sassal, a fény és erő, az isteni jószág

szimbólumával viaskodik egy kentaur. A reneszánszban ismét előkerül, mint a bölcsesség és segítőkészség jelképe.

*Zmijewski* megpróbálja de-mitizálni és el-jelentékteleníteni ezt a mitologikus figurát, de a mitikus jelentés minden beavatkozásnak ellenáll és érvényesíti valódi jelentését

## 3. Fejezet

### Vanity Fair?

#### 3.1. Az ego kiköltöztetése a médiából

A technológiai képek, különösen a televízió, és annak holdudvara, majd a digitális sokszorosíthatóság szétziláltak minden eddigi lineáris narratívát, amelyek még a modernitás utolsó bástyái voltak, mint az ésszerűség, diszkurzív következtetések rendjei. Az ego számára a legnagyobb kihívás a TV és a PC álomvilága lett, mely természetes közegévé tette a diszkontinuitást, az újfajta narratívát, a dolgok illékonyságát. Műveivel reflektálni akar a vizuális közegre, alkotásait továbbítja, torzítja, vagy akár közhellyé teszi. Az új jelfogás hívei a régi struktúrákat kikezdi, dekonstruálják a *rafinált* képi struktúrák megteremtésével. Az új képek, filmszerepek, definiálható típusoknak, sztereotípiáknak a megjelenítői az *én* mindig a másik imitációja lesz, reprezentációjának folyamatában rejtőzik el, vagy jelenik meg. Gyakran utalnak film élményekre, vagy a reklámpar képi megfogalmazásaira, bár időnként hasonlítanak valamire, mégis hamisak, vagyis igazából nem lelhető fel az eredeti, mert saját maga sem eredeti. Az individuum a *sztereotípiákon* keresztül másítja meg önmagát. Képeikkel és magatartásukkal tagadják a műalkotások megértésének fontosságát. A személyiség megnyilatkozása és sajátosságainak rögzítése nem történhet másként, mint annak elrejtése által. Felértékelődik a kép és szöveg viszonya. Általánossá válik, hogy a médiából származó képeket fényképezik újra, majd ellátják saját szövegeikkel. Számukra lényegtelen a felhasznált képek eredete, magától értetődőnek tartják a média illékony és változékony képeinek felhasználását. Bizonytalanságot, értelmezési zavart teremtenek a képek és szövegek a tipográfia viszonyaiban, legtöbbször sorozat formájában jelennek meg, vagy a sorozat illúzióját keltik. Arra kényszerítik befogadjukat, hogy minden fotográfia kapcsán újra értelmezzék gondolataikat, és elemezzék azokat. A képek megértéséhez állandóan fel kell tenni a kérdést, hogy mit is lát tulajdonképpen. Hol érhető el az elrejtőztött művész? Mi a módja a titok megfejtésének?

Az igazi probléma az, hogy miként bukkanhat a felszínre a személyesség, vagy a személyes élmények, ha ezek a képek *dezinformálóak*, vagy *titkosítottak*. A média-társadalom maradéktalanul kitölti a fantáziát, uralomra tör a szellemvilág területén, a tömegkultúra *rehabilitálódik*, újra értelmeződik, és *individuais kielégülést imitálhat*. A modernizmus mítoszát alapjáig rombolja le.

Az akciószerűen létrehozott dokumentált és manipulált fényképek önálló életre keltek, magukba építették a konvencionális képi megjelenítési formákat, de azokat sosem látott és hallott jelentésekkel, sosem létezett valóságokkal tölti meg. A külvilág csak halvány nyomokban, és óvatos utalásokban villan elénk.

Mi tehát az igazi? Lehetséges-e eredetiről beszélni?

### **3.2. A fénybetű meghasonlása**

A hasonlóság vagy hasonlítás egyik eleme a *valamihez képest*, és annak kérdő és rákérdező formája a *mihez képest?* eltörlése – a hasonló és hasonlított kettőséből az egyik elem tagadásával, vagy tudatos elfelejtésével (letho-technika); – után csak az egyik alkotórész marad töredékesen, vagy inkább egymásba olvad a jelező és jelölt, a hasonló és a hasonlított. A különbség eltüntetés, a különbözőség hiánya a lehetséges feszültséget oltja ki. Ha nem telítődik semmiféle enigmatikus tartalommal, akkor egyhangúság és *zenszürkeség* folyamatos egymásutánisága marad, mint lehetséges dolog, amire nem lehet rácsodálkozni, nem lehet megfejteni, mert csak a különlegesség általánossága mutatkozik meg. A befogadás voltaképpen az elfogadásra vagy elutasításra vonatkozik. A hasonlóság meghasonlott és magába fordult, kifelé nincs hatása.

*Tayeb Benhammou „fénybetűi”* (13. kép) is metaforák, a betűk metaforái, az absztrakt hangjelek fénné absztrahálásai. A fényképsorozat egy akció sor, performatív jellegű eseménysorozat esztétizáló dokumentumai. A carrarai tengerpart alkonyati, esti misztikus fényei adják a háttérét a levegőbe írt fénybetűknek, melyek felül írják, vagy felül nyomják a természet valóságos képét, valóságnak látszanak benne. A tenger és a part valóság marad, minden szépségével és jelentésével jelen van, esztétikuma a szépen elkészített képeken is nyilvánvaló. Ez a természetes szépség a természet szépsége, ami minden ember lelkében rezonanciát kelt, a háttere, a kerete, a befoglalója a levegőbe írt *alfabetikus* jeleknek.

A kreátor, a moderátor, a konzulens, a háttérben, mint árnyék jelenik meg, egy ábrándkép, ami nem tud, s valószínű nem is akar *materializálódni*, csak halvány jel, mely jelzi önmagát a fényképen. Ebbe a szinte mozdulatlan idillikus képbe robban be a

fényvessző, és dinamikus mozgása rajzolja a légbé a betűt: ‚E4‘, ‚A‘, ‚O‘, ‚C‘, ‚M‘, stb. (13. kép). Ez egy intervenciós behatolás a természetbe és egyben az esztétikába, felrúgva annak minden hagyományát. A fő motívum a pillanatnyiség, a gyors mozgás, ami létrehozza a látványt, csak a fényképen létezik, hisz csak ott lehetett a mozgó fényt folyamatában rögzíteni, hogy megjelenjen az, ami nincs, nem volt, és most mégis látható.

A konfliktus, ha egyáltalán ebben beszélhetünk ilyenről, a természet és a bele hatoló nem létező fénytermészet között van, vagy a természetes fények magától értetődő jelei, és a mesterséges fényjelek között. Az egyik maga a jelenség, a másik a jelentés nélküliség. Egymásra írva, egymás mellett léteznek. A természet *átírása* fénybetűkkel csak a dokumentum sorozatban létezik. Ott is csak egy visszaemlékezés, *emlékezet-dokumentum*, egy provizórikus életérzés és annak lenyomata.

A természet álladósága érintetlen maradt, a rejtély nem rejt semmi titkot és összefüggést, az alkotó, mint halvány aura sem rejtély, csupán egy reflexió. A misztika a tengerben és a tengerben tükröződő fényekben van, mint a végtelenség, a határtalanság, a távolság, a megmérhetetlenség, és ebbe tükröződik a világ, az élet törekenysége, sérülékenysége és pillanatnyisége. Az ‚A‘, az ‚O‘, az ‚E4‘ nem jelent semmit, illetve magát jelenti minden titok és rejtély nélkül.

Az elektrográfia és fotográfia, a fénnel írás és rajzolás, *fény-kép* alkotás eszközei, melyben a fény, és a fény képe válik sajátos alkotássá. A fénnel érzékelés és látás teszi lehetővé számunkra, hogy a természeti jelenségekről, az atomról, vagy a távoli bolygókról ismereteket szerezzünk. A fény az az anyag, ami láthatóvá teszi számunkra az egyébként nem láthatót, nem csak filozófiai, hanem fizikai értelemben is. A fény és árnyék, vagy világosság és sötétség egymást feltételező *oppozíciók*, összetartozó és egymást kiegészítő elvek szimbólumai, vagy megjelenési formái. Míg a sötétség a káosz, a fény a logosz, vagy isteni világrend. Az árnyék a bűn, a halál és a tudatalatti világa, a fény az élet, a tudás és a kinyilatkoztatás jelképe. Itt említhetjük a *dicsfényt*, mely a felkelő nap korongjáról a szentek fejére kerül át, a glória, mely hatalmat, erőt és fenségességet jelöl.

A zsidó és keresztény hagyományban az alvilág, vagy pokol árnyvilágával szemben a paradicsom fényvilága áll. A teremtés nem más, mint a fény és árnyék világának szétválasztása. A fény *Jahve szava*, a törvény (Zsolt.119/105). *Jézus* az Ómagyar Mária-siralomban a *világnak-világa*. A gótikus építészetben a katedrálisok hatalmas üveg ablakain beáramló fény jelenítette meg az isteni világ hatalmát és mindenhatóságát, segítette elő a hívó áhítatát. A művészetek történetében minden korban valamifajta misztikus értelmet kapott, vagy azt hivatott megjeleníteni. A kortárs művészet is használja a fény jelenségeit,

akár *mű-teremtésre*, akár *miszticizálásra*, akár a fényvel való *eltüntetésre* vagy elfedésre. A túlvilágított dolgok belevesznek a fénybe, és eltűnnek. A *fény-kép-képzés* hagyományos formájában papírra történt. A határokat nem tűrő művészi fantázia és képzelőerő számos más megoldást is talál a kép-képzésre.

### 3.3. *Borsópixel*

Egy „kinetikai illúzió” (*Virilio*, 1992. 32.o.), egy videó kivetített képein megjelenő *faktikus effektusok* ejtik fogjul *Erik Nerinckx*et, hogy egy délibábos börtön magányában tűnődjék a valóság és illúzió dantói paradoxonán.

*Nerinckx* egy videó kivetítőn keresztül vetít képeket – előzőleg felvett és rögzített tárgyakat, vagy portrékat – egy borsóval borított asztalra, vagy a padlóra kiborított fokhagymákra. A vetített kép valamire (asztal, padló stb...), a valami és a vetített valami (kép, fokhagyma) két dimenziósból három dimenziós lesz, vagy fordítva (asztal + borsó), három dimenziósból két dimenziósba oldódik fel. Az eredmény dimenziótlan, bizonytalan áldimenzió, ami magába szippantotta a tárgyat és a képet is.

Homályba burkol, nem alkot kimondható mondatot, vagy jelentéssel és jelentőséggel bíró képet, érzéseink és tapasztalataink vele kapcsolatban elsősorban a kép hatásán keresztül mutatkoznak, főként emocionálisak. A racionalitásnak csak burkoltan, egy továbbgondolás folyamatában van szerepe. Ez a sokértelműség hívja segítségül az intellektust, hogy a *filozófia médiumán keresztül megvilágítsa*, magyarázza az alkotó szándékát. Ez a megvilágosított jelentési forma, mint lehetőség az invenciótól a befogadásig egy kommunikációs lezártág, és egyben nyitottság is, gondolunk, amit gondolunk, de akár tovább is gondolhatjuk. Ez a keletkezési folyamat (a mű és a jelentés megjelenés) kezdődik az invenció szándékkal, és irreverzibilitása folytán halad *előre* a végtelenségig. Természetesen ez az *előre* csupán az irány jelzője, mert ha összekeverjük az időbeliséget, a térbeliséget és a jelentések sokaságát – mint ahogy ez a műben meg is történik – már csak halmaz marad időn és renden kívül. Tudomásul véve az alkotó ezen szándékát, nem zárható ki, hogy *az úgy látszik*, *mintha* megállapítás, vagy kijelentés mögött hátborzongatóan megjelenik a valóság, vagy *igazság* bűvös arca is, de ez inkább tekinthető véletlennek, mint egy jól feltett kérdésre adott igaz válasznak.

Sem a kép, sem a vetített tárgy nem valóságos. A média, vagy médium eltüntette eredeti voltát és jelentését. Mi tűnik el és mi marad? Minek van jelentése és minek nincs? Tűnékenység és pillanatnyiség mereng a dokumentált, háromszoros, négyszeres tükrözésen

keresztül. Egy nem létező mű, mely létrejött *abban* a pillanatban, és már nincs és nem is lesz, újra már nem állítható elő ugyanaz.

Akarva-akaratlan, régi pogány mitikus tevékenységekre és varázslásokra utal vissza a fokhagyma használatával, melynek teremtő ereje, életre hozó jelentése van, valamint a gonosz rontó szellemének, távoltartásának és elhárításának fontos eszköze. Eme *archaikus szimbólum* elhárító mágiája összezsengeni látszik a mai kor rosszsors elhárító, okkult törekvéseivel, melyeknek erős fokhagyma szaguk van.

Ami van, ami látszik és érzékelhető, az a *maya*, mely varázslat eredményeként jön létre, vagy maga a varázslat, kiindulópont, ami mögött ott van az univerzális közös jelentés, ami meghatározza az észet, az eget és annak kapcsolatát a világgal. Ez az univerzális közös érzés az *üresség* (semmi), pontosabban a *hiány*, mely meghatározta a kelet emberét, és mélyen meghatározza a modern, posztkeresztény nyugati embert is, megáldva a *pszichaszténia* fájdalomával. Az elmúlás és üresség lekötelezettjeiként, *Zarathustra* reinkarnációjaként a posztmodern ember az élet sivatagában pörgeti újra a homokot sápadt kezei között.

A jelenvalólét-hiány: sem a művész, sem az ember nem jelenik meg, a *nincs itt* és a *nem itt van*, a *hol-lét?* bizonytalansága félelmet és szorongást okoz nem megjelenítő készségével, a technikai folyamat befejezetlensége átmenetiségével hiányt teremt. Ez az átélés hiánya.

A hiány az, ami nincs; a nem reális; ami nem reális, nem is racionális, és nem is fontos, feledhető jelenség, élmény, mely alaktalan és nem megformált tartalmai miatt a feledés homályába vész. A posztmodern ember számára nem létezik *Kozmosz*, *Gnózis*, vagy a *Teremtő Mindenható*, nem befolyásolja determináció, vagy bármi más kötöttség, a világot fájdalmas és boldog káprázatában éli meg. A metafizika iránti szellemi és lelki igényét az eltüntetés varázslatában véli megtalálni, a semmi ürességébe menekül a lét valódi megélése elől, és a *neurózissal* találkozik. Úgy beszél az életről, hogy nem beszél róla, nem mondja ki a nevét, nehogy realitássá váljon, amivel szembe kell nézni. A fokhagyma képével üzi el a falon megjelenő ördögöt, önnön tükörképét.

„A hiány végletesen felfokozza az érzékelést” (*Virilio*, 1992. 30.o.), igazából szabaddá teszi a pályát bármilyen érzéklet előtt és betüremkedik az illúzió, mint érzéki tapasztalat, betölti az ürességet, mert a szellem nehezen túri az űrt.

Visszatérve a dantói paradoxonra, mely az eredeti és a másolat kérdésével foglalkozik, s melyet *Nerinckx* oly találékonyan megoldott az eredeti és a másolat egymásban való feloldásában, a semmi marad utána, mely nem megkülönböztető jelző, hacsak nem a valamivel szemben. Felmerül bennem az egyre erősödő érzés, gondolat, hogy a dolog

eldönthetlenségét (ti: hogy mi a különbség az eredeti tárgy és az ugyanolyan mű között) a *hiány* okozza. A modern művészet, avagy művészek a semmit, a hiányt tették legalapvetőbb művészi élményükké, meghatározó esztétikai és filozófiai alapegységükké, ezzel lehetetlen helyzetbe hozva mindenkit, különösen azokat, akik a teoretikus kérdés megoldását szeretnék elérni. Tehát a *semmi, a hiány a különbség*, ami jelentheti azt, hogy *nincs különbség*, tulajdonképpen expliciten a *különbség hiányáról* van szó. Úgy tűnik, hogy az egyedüli magyarázat az marad, hogy a művészet, a posztmodern művészet a semmi (a hiány és különbözőség nélküliség) mágikus felhasználásával képes ezt az illúziót megteremteni; hogy valami, ami önmaga, egy új mitikus akció nyomán máshol létezik, bár benne van önmaga is.

Persze a paradoxon, még ha látens is, ha valódi paradoxon marad is, az ember manapság ebben a paradoxon dzsungelben próbálja megtalálni értelmét, az életet. A művész keresi a kapaszkodót, – legyenek azok akár a tudomány paradigmái, akár a lét paradoxonai, vagy a művészet illúziói, az igazság, a valóság, melyre oly régóta áhítozik az emberiség, – ez a jövőbe van elzárva, s csak a pillanat választ el minket tőle. Félek, ez a pillanat rendkívül hosszúra nyúlik, talán az örökkévalóságig is.

### **3.4. A fénykép-képzés.**

*Hegel* mondja a test és lélek egységéről: „Az egység az individuumon, mint tagjainak általános eszmeisége jelenik meg, amely a tartó és hordozó alakot, az eleven szubjektum szubjektumát alkotja. Ez a szubjektív egység, mint érzékelés jelenik meg a szerves eleven létezőben.” (1980. 130.o.) Ez az eddig normatívnak tekintett állapot érvénytelenné válik, az élet már nem lélek és test egysége, sőt már a részek sem állnak összefüggésben a hordozott bensővel, hanem a test felszabadítja magát, hisz a „lélek a test börtöne” *Foucault* szerint. (1990. 43.o.) A biológia már nem sors, a nemi szerep kulturális tanulás eredménye, és így már a test nem raboskodik a lélek kamráiban, hanem a test szabadon választható, festhető, átalakítható és használható a játszani kívánt szerep szerint. A test alany és tárgy, ige egyben, a *művészet* legelevenebb anyaga lett. Egyre több szerephez jutott a kortárs művészet színpadán, magányos és lélek nélküli. E magára hagyott és kiürült üres test a bábuhoz hasonlatos, bármi elvégezhető rajta, bármire felhasználható, és bármikor elővehető.

A portréfestés hagyományai szerint – mely különösen a reneszánsz idején volt közkedvelt – a magas fokú önértékelésben (önportré) – például, mint *Dürer* önarcképe



*Krisztus* képében – a kifejezés, vagy önkifejezés szándéka húzódik meg. *Rembrandt* is egymás után készítette önreflexióit, mindig más és más arcát mutatja, más és más szerepet játszik.

A kortárs művészetben is él az önportré tradíciója, de azt lecsupaszítja, kiporolja belőle az avított ábrázolás konkrétságát, és csak a szerepet tartja meg, mint jelenséget, hogy magát is, mint pillanatnyi jelentés-lehetőséget jelenítse meg.

A rossz közérzet és fájdalmas önértékelés a testen keresztül történő kifejezése válik elsődlegessé, kilépve a hagyományos kultúra ajtaján. Belül, ami marad, az sem túl örömteli látvány, hisz a szabadoság tombol a társadalom majd minden rétegében. *A portré maszkká* válik, mint ahogy a *test bábuvá*. A *száj fotó-objektív* lesz, amin keresztül magunkról is készíthetünk képet.

A tükör nem csak mint anyag (l. *Efi Fuoriki*, 'Tükörzsámoly', 3. kép), hanem mint médium, és mint technikai közvetítő is szerepet kap számos munkában. A tükör, mely a legdemokratikusabb médium, érzelemmentesen tükrözi vissza mindazt, ami elé kerül. A művész rajta keresztül szembenéz önmagával, és elégedetlen lesz azzal, amit lát, unottan fordul el naponta ettől a szembesítő tükörképtől, mely bármennyire is a *fény realista játéka*, nem maga a valóság, hanem tükröződése annak a lénynek, aki belső önmagát, érzékelő és látó énjét vetíti ki a tükör tükörképébe. Tehát aki lát, nem azt látja, amit a tükör tükröz, hanem azt amit az *Én* belső tükrözése lát a tükörképen keresztül. A modern egzisztencialista ember felfedezi mélységesen elkülönült lényét, mint káprázatot. Felfedez egy *újmágikus*, démonikus lehetőséget, hogy ebbe a káprázatba – a tükrözés folyamatába – beépülve, mintegy beavassa magát a tükörkép mágiájába. A fény útja által, és az alkalmazott eljárás által a kint és a bent különbsége megszűnik, ellényegtelenítődik. A *száj közbeiktatásával* a tükörkép tükörképe a szájban keletkezik, mintegy visszakerülve (természetesen, szimbolikusan) belülrre, ahol az énkép születik. Az eredmény egy eltorzult, homályos, életlen, bizonytalan *énlenyomat* a fotópapíron. (15. kép: Ádám A. József: *Önportrétükörrel*) Nem lehet nem észrevenni, s nem lehet elmenni amellett a tény mellett, hogy a manipuláció miatt torzulás jött létre. Ez az akaratlagos torzulás, mely a *száj*, mint optikai eszköz; és a *szájak mozgatásával* jön létre, megváltoztatja, felismerhetetlenné teszi saját képét, mintegy eltünteteti magát önmaga és mások szeme előtt (maga által). Mivel ez az organikus, orális élesség állítás nem a szem törvényei szerint működik, a kép ködös, elmosódott és tűnékeny lesz. Ezek az orális fényképek néha határozatlan jelentésű szavakként hullanak ránk, felmutatva az egzisztencialista ember elkeseredésében és magányában felmerülő megoldást, eltűnni önmagunk és a társadalom előtt is. Az

önmegvalósítás előrehaladott létformájában oly erőssé és fájdalmassá teszi a különbözőség az elkülönültség állapotát, hogy szükségessé teszi az ősi mágikus beavatkozást, hogy magát elvarázsolva újra a kozmikus egész részévé tegye, mintegy beleolvadva, feloldódva abban. A kor posztkeresztény embere és művésze az istent nem tartja *valóság-szerűnek* és reálisnak szakrális és egyben történeti jellege miatt. Számára elfogadhatatlan az ókori és újkori mítikus üresség, végtelenség, és a keletről idesugárzó semmi lesz az új metafizikus befogadó közeg.

Az ember nem képes élni mítoszok és szimbólumok nélkül, ezért önmagát mitizálja, beavatkozik a lét káprázatába önmaga szimbólumaként önmagát szimbolizálja. Az eltűnésben véli megvalósulni a kilépést ebből a kaotikus világból, és a zsarnoki történelmi idő halálos szorításából. Mint valami fordított *Narcisszus*, nem magába szeret, hanem elidegenedik magától. Az így elrémült lelket és pszichét *Phobos* és *Ananaké* kíséri *Léthé* birodalmába.

*Ádám A. József* magát tünteti el, *Efi Fuoriki* pedig a világot. Mindkét esetben az eltüntetés lehetetlenné teszi a létet, hisz be kell látnunk, létünk a világ nélkül lehetetlen, a világ létének felfogása az isten és az ember nélkül megoldhatatlan. A gondolat antagonisztikus. Meg kell jegyezni, hogy a posztmodern felfogás, vagyis ebben az esetben, mint *fotóoralitás* nem egyedi eset és jelenség, hisz a test és a testrészek, mint tárgyak, témák, médiumok és akció alanyok számos alkotásban megjelennek. (Corpus arte, soma art, fleisch art, stb.). Mivel a *testnyílás*, egyidejűleg az alkotás *szerszáma* és *tárgya*, egy másik példa türemkedik emlékezetembe, melyben *Carolee Scheman* 'Belső Tekercs' című performansz-rítusában vaginájából előhúzott papírtekercsről tart felolvasást (*Kérchy*, 2004. 103–110.o.). Két párhuzam mutatkozik a két példa között. Az első a száj, mint testnyílás használata a mű létrehozásában (*Ádám A. József*), és a másik végen lévő testnyílás, a vagina szimbolikus bevonása a feminista akcióműbe (*Carolee Scheman*). A másik hasonlóság a rítus és a mágia szerepe, igazából főszerepe mindkét műben. A lélektől megszabadított, *felszabadult test*, vagy *félemler* (test és lélek egységének tagadása) két végen lévő testnyílása válik torzult fél-énkép töredékként a rítus főszereplőjévé (mint body art), mely nem nyújthat felhőtlen esztétikai élvezetet, hisz eredeti funkciójától eltérően egy esztétikai folyamat szereplőiként tűnnek elő, elmosva az intim és nyilvános szféra közti falat, vagy partvonalat. Filozófiai, pszichológiai, szociológiai, ideológiai elemként jelennek meg. A vaginából elővarázsolts vörös papírszalag, mint *szöveg ellés*, és a szájból varázsolts camera obscura, mint *néma beszéd* megkérdőjelezhető szándékot szolgálnak. Az esztétika

határfalainak ledöntésével ezek a megoldások is legitimitásért kiáltanak. *Dionüszosz* feltartott kezekkel rohan *Apollónhoz* apellálni megszenteltelenítése miatt.

A rítus és mágia, valamint ezek megjelenítői, a szimbólumok, a kortárs művészet és filozófia újpogány elemei szükségszerűen jelennek meg igényként a kimaradt és megcsonkult emberi szellem színpadán, gyógyító írként kínálkozik a mítoszra és okkultizmusra éhes szellemi elit létbetegségére, *lét- és élethiányára*, csonkult létfelfogására. Az eltorzult *Én* eltüntetésének, és az eltorzult teremtésmágia performansz, vagy performansz-szerű megjelenítésének létjogosultsága magából az élet jelenségeiből táplálkozik (orálisan, vaginálisan, análisan is). Az átlépés a mitikus-mágikus létbe, a lineáris idő *időleges* felfüggesztése a rítus idején enyhülést hoz a lázas realitásba gabalyodott ember számára. Mivel istenét száműzte a feledés birodalmába, maga akar az isten helyébe lépni, isteni emberként az örök körforgásban örök életet nyerni. Ebben az új mitologikus világban már csak istenített emberek és sztárok dobálják a sors kockáit. Ebben az új mitikus aranykorban a hiány és az üresség honol. Az emberek pedig tükröket gyártva, tükörvilágot teremtve csak magukat nézik, magukat keresik (*Tauler*, 2002. 189.o.).

Van egy harmadik hasonlósági elem is. Ez maga az akció, vagy folyamat, mely elidegeníthetetlen, és elfogadhatatlan részévé vált a koncepció megvalósításának. Voltaképpen az eltorzított önarckép tükörképe a posztmodern elgondolás szerint másodlagossá válik a folyamattal és elgondolással szemben, döntő része lett maga a cselekedet és a kép létrejötté, háttérbe szorítva az alkotó személyét és önmeghatározását. Ez is feloldódás, elmosódás, eltűnés a mindig megismétlődő sodrás és sodródás időtlenségében. A *szöveg-ellés*, vagy *vagina interpretálás* csak a sokkoló előadás formájában képes felfogni a lét dekonvencionalizálását, a cselekvés rituáléja próbálja feledtetni az élet botrányos voltát.

### ***3.5. Kéz-láb metafora, lykantrópia***

A metafora, két dolog közös vonásán, vagy hasonlóságán alapul, például az emberi láb és székláb, mint hasonló funkciójú dolgok, metaforikus szóképek. Ez a *képes*, képi vagy formai hasonlóság átvitt értelemben is használatos még a mindennapi beszédben is, színesíti és árnyalja a stílust és a tartalmat egyaránt. A *fej*, mely számos szóösszetételben jelenik meg: lábfej, fejezet és oszlopfő stb., voltaképpen mással jelöl valamit, vagyis *A-val B-t*, több esetben az *A* azonos *B*-vel. Például a fa oszlopként való használatakor, amikor a fa az oszlop, vagy más összefüggésben csak fa, de általában oszlop is, fa is, vagyis olyan

fa, amit oszlopnak használnak. Ha a fa jelentéseit is beleteszem a körbe, átmitológizálom, szimbolikussá válik mind az eredeti, mind az új jelentése. Amikor *Zmijewski* a csonkoltságot pótlandó, másik ember kezét teszi a hiányzó láb helyére, *kéz-láb* keletkezik, amiben a kéz jelenti a lábat, de mint kéz, kéz is marad, vagyis kéz is, láb is. Mint ahogy már másik fejezetben is utaltam rá, ha hozzátesszük a *kentaur* képet, amit a képi beállítás sugall, egy *öszvér* szimbólumot kapunk, amiben több a kérdés, mint az állítás.

A szimbólumot és a metaforát időnként nehéz megkülönböztetni. Mindenesetre a metafora megfejtése sem lehet teljes, mindig marad egy célzás és utalás, mely tovább mutat, tovább lendíti a jelentést, aminek az iránya nem a hasonló és nem a hasonlított, hanem a befogadás, ahol a megértés, vagy megfejtés megtörténhet. „A metafora így egy sajátos mitologikus nyelvet teremt, képből szóban, zenében, hangban, egy világ nélküli mítosz nyelvezetét.” (*Almási*, 2003. 60.o.) Egy megragadható különbsége tehát az, hogy míg a szimbólumoknak valóságos, vagy kitalált mitologikus világuk van, a *metaforáknak csak a nyelvezete mitologikus*.

Az emberi test felső végpontja a fej, és az alsó végpontja a láb, kezdet és vég. A láb az indulás és érkezés szimbóluma, mint az Alfa és Omega végek. A láb egyaránt jelenti az isteni és emberi jelenlétet, lábrátétel, mint kézrátétel, a dolgok és területek fölötti hatalmat is kifejezik. A hinduizmusban *Visnu* három lépésben mérte fel a világot. Kínában a X. századtól a kis lábfej (arany lilium) a nőiesség szimbóluma; görögöknél az istennők lábnyoma pedig a termékenység jelképe volt. A lábmosás a vendégbarátság kifejezője és a tisztelet jele is, mint ahogy az Utolsó vacsorán *Krisztus* maga mossa meg tanítványai lábát.

A pszichoanalitikusok a lábat *fallikus* jelképnek tartják, *maszkulin jelkép*. A testtel együtt a láb is elvesztette az egészhez tartozás eszmeiségét és elkezdett önálló életet élni.

*Raftopoulos* két ‚Cím nélkül’-i fotó munkáján különböző elrendezésekben lábakat helyez el és fényképez le párosan és szimmetrikusan (tengelyes szimmetria) a fűben. Úgy manipulálja a képeket, hogy azok össze és egymásba csúsztatva sajátos alakzatokká váljanak.

Ezek a keletkező idomok megidéznek szür-valóságból felbukkanó *csupaláb* élőlényeket, *caro* állatkákat, *lábhús* kreációkat. Ez az egyszeres tükrözésű lábállatka, véres kis ragadozó olyan metafora, amelynek eredetije és másolata csak az átrendezés és átváltoztatás révén válik mássá. Amennyiben ez az utalás a keresztény újtestamentum misztériumára és *Krisztusra* vonatkozik, akkor ez a kép *blaszfémia*. Mindenesetre, feltételezve némi halvány tiszteletet e misztérium felé, inkább egy másik lehetőséget, olvasatot vázolok föl. Ad absurdum ez az átváltozás nem áll meg, tovább fejleszhető, és így akár disznó, kutya, macska, csirkelábbá is alakulhat a mutáció folyamán.

*Shusterman* amerikai filozófus, a szoma esztétika kitalálója írja ‚Pragmatikus Esztétika’ című könyvében: „mind külső érzékszerveink által felfogható tárgy a test (valaki másé vagy akár a sajátunk) szép érzéki észleleteket (Kant jól ismert kifejezésével élve) reprezentációkat nyújthat. Ugyanakkor az ember belülről is megtapasztalhatja saját emberi szépségét”. (2003. 469.o.)

Természetesen *Raftopoulos* is olvashatta ezt az amerikai könyvet. Megemlítem párhuzam gyanánt *Augustinus* egyik mondását, amit valamelyik könyvében olvastam, hogy az ember lélekből, húsból és állatból áll. Itt a két képen a hús és az állat szerepel, az ember és a lélek nem található.

Az alkotó ösztönmotivációkat, felbukkanó tudatalatti képeket rendez, állít rendezettségbe, de a zavar így is káoszt okoz. A felbukkanó elfojtások felidézése a múltba veszett gátlásoknak, amolyan *gátlás- emlékek*, akár terepautikus képek is lehetnek. A metaforikus és funkcionális láb formai asszociációi a következők: menés, mozgás, futás, ugrás, rúgás (mint büntetés), menekülés (kutya elől), guggolás, térdelés (bocsánat kérés), ima, állás, tartás, kiállás (lelki és szellemi is), lábraállás, kilábalás (bajból, vízből, mocsárból), lábtartás (testet), láboszlop (oszlop, lábazat, távolság-méret), és így tovább. Számos jel, jelenés, jelölés, jelentés csupa emberi attitűd.

Ezek a képek, lábképek úgy beszélnek a világ dolgairól, hogy elrejtik azokat, vagy úgy beszélnek róluk, hogy nem beszélnek. Ez az anti-narratíva, anti-discurzus, poszt-narratíva.

A nagy *nihilista Nietzsche* szavaival: „A jelenségek minden változékonysága ellenére a dolgok mélyein az élet hatalma, ereje, gyönyöre szétrombolhatatlan...” (1986, 65.o.)

Ezek a tömegkultúra testképzetei egyre kihívóbban idézik fel a test technológiai szinten történő átalakításait, a számítógépen történő alaki, tartalmi, mitológiai manipulációkat. Tekintetét *Raftopoulos* a tömegkultúra kiváltotta látványára veti és munkásságát annak megtapasztalásai irányítják.

A body art, a happening, a performansz világa asszociációs képek által szürreális és horrorisztikus elemekkel bővül, és a hiperrealisztikus képfelfogással sajátos testvilágot teremt. Kétértelműségre játszik rá, úgy tűnik, hogy szándékoltan *gusztustalanok* a csinált képek, a természetesség látszatát sem kívánja kelteni. Képeit a fokozódó *depresszió*, az egyre határozottabb *rossz közérzet* uralja.

A test megmunkálás és átalakítás, annak mindenféle formája kapcsolatban van a régi-új testdíszítő eljárásokkal, melyek ma már egyre elterjedtebbek, elsősorban a szubkultúra régióiban: *piercing és tatoo*.

A test *szent* megjelölése a transzcendens felső világgal való összetartozás jellel való megjelenítése. A test a földi és a másvilági lét, a szellemek és az anyagi világ közötti szövetség megpecsételése, mely ősi archaikus idöket idéz, a múlt és a létezés legősibb formáit. A *szent* szellemi beköltözött a profán testbe.

A testjelölések és testdeformálások egy közösség ősi, később kulturális összetartozását, egybetartozását szimbolizálták és szimbolizálják ma is. Bárki láthatta, hogy az illető meg van jelölve, beavatott, és azt is látni lehetett, hogy az életnek melyik szakaszában, s a beavatásnak melyik szintjén állt. A jelek a közösségen belül elfoglalt státuszát és funkcióját is megmutatták.

Az emberiség történelmének és kultúrtörténetének folyamán számos fajta testi beavatkozás alakult ki, melyek mind benső, mind külső, ornamentális szépségükben, esztétikai megjelenésükben is hatásosak voltak. Ilyen volt a koponyalékelés (például az Árpád-házi királyok közül *III. Béla* koponyáján is találtak *trepanációt*<sup>11</sup>), koponyatorzítás (Egyiptom), ajak, orr, fül, száj applikációk és átfúrások; kasztrálás és más nemi csonkítások.

A test esztétikai, kulturális és mitizáló *megsebzése* a véráldozatra, a fájdalomra, a szellemeknek ajánlott áldozásra, a beavatkozási szertartásra utal. A maradandó vágásokból, szúrásokból származó hegek és rajzolatok a geometrikus és organikus ábrázolások által a felsértett bőrön keresztül szellemi erők léptek a test birodalmába, ahol védőszellemekként is működtek, akár sebezhetetlenné és hallhatatlanná téve viselőjét.

Ezeket a test díszítő elemeket és eljárásokat elevenítette fel és tette divattá a kortárs ember és művész számára a populáris kultúra és esztétizálás. A szoma esztétika, body art és performansz műfajok állandó kísérője és jelensége. Ide tartoznak *Raftapoluos* véresre festett, testrészeket, lábakat ábrázoló képei is.

### ***3.6. Nejlontehén és a kis bika***

Az áradó fantázia (fantázia fluxus) – semmiképpen sem teremtő képzelet – szinte elemezhetetlen, lecsupaszított *gyermeki* egy-szerűsége az ábrázolhatatlan ábrázolását kísérel, kísérti meg *Frederico D'Oracio* 'Mucca' című videók installációjában (17. kép).

A gigantikus *nejlontőgy* maga alá temeti a kis bikát, s csöcseiből egy pneumatikus szerkezettel tejet fröcsköl szanaszét a jelenlevőkre (potenciális kis bikákra). Mint ahogy *Török Tamás* is megjegyzi ismertetőjében: a felvetett dolog *zavart* okoz. Mindenesetre ez a

---

<sup>11</sup> Rituális koponyalékelés, beavatás

spekulatív jelentéshalmozás, pontosabban homály-halmazás, jelentésködösítés nem pontosít, nem alkot kimondható, felfogható jelentést. A valóságnak wittgensteini értelmében csak lehetősége s magyarázatai vannak, így esztétikai értelemben a reprezentáció értelmezhetősége nem fontos, hanem annak lecsupaszított hatásmechanizmusa és jelenség-rétegződése kombinációkat sugall, eseményekkel, effektusokkal kombinál, bár a *központi* akció (tejfluxus) nem jár semmiféle felismeréssel, esztétikai élménnyel, *meg-tudás-haszonnal*, csupán *hat* a hatás kedvéért, az alkotó önfelértékeléséért.

„Minden műalkotásnak van valamiféle retorikai dimenziója a tartalom és a megjelenítés módja közti kölcsönhatásból eredően” mondja Danto (1997. 92.o.), és itt, ahol a *valamiféle* jelentése megegyezik az általam használt *szerűség* fogalmával, a gyanúm csak erősödik az irányban, hogy a témaválasztás előadás módja pusztán ürügy valami más cél eltakarásához. Ebből a retorikából (ki nem mondott mondandóból) nem derül ki az sem, hogy a *kreátor* a feminizmus túlkapasait, a számára nyomasztó és elnyomó *letejelő* jellegét veszi célkeresztjébe a „kis bika” aspektusából, vagy pedig ellenkezőleg, a *nagy tejelő* nejlontógy vágya, vagy mint *immanens vágy* hajtja valami homályos gazdasági tény, vagy egy historikus archetípus felé. Itt az immanencia szembenéz önmagával. Ez a gazdaságosított absztrakt *tejelő tárgy* nem utal a valódi világra, hacsak nem a szellemi és ipari hulladékvilágra.

A központi helyet nem a művészet foglalja el, hanem a művészetről és a gazdaság művészetéről, vagy a művészet gazdaságáról szóló beszéd, mely erősen kódolt, diszturbatív jellegű enigmák.

Zavar és rejtvény, a valós élet átértékelése, a vágyott és *látszat élet* és a művészet közötti határ eltüntetése, a dolgok és képek, jelenségek és jelentések *parafázisa*. Nyitott mű a homályra és rejtélyekre, melynek nyitottsága megfejthetetlenségében rejlik. A végtelen vagy számos folytathatóság, csak a cselekvés illúzióját adja.

A *sokkolás*, a morbid fekete humor, a megrútult gondolat és *létezés* számos módozata jelenik meg ebben a *művészet-állapot* keresztmetszetben, mint például *Raftopoulos* (16. kép) és *Zmijewski* (12. kép) munkáiban, vagy az éppen most elemzett *D’Oracioéban*. ‚Elektromos gyerekszék’ ‚Please don’t go’ illetve a ‚Please don’t go (after euthanasia)’ című munkái, címükben hordozzák moralitásukat, humorral vagy anélkül is.

Az élet átértékelése, leértékelése morbiditással, zavarkeltéssel, bántással és számos esetben *erőszakkal* történik.

A poszt-indusztriális társadalom összes termékének (szemetének és hulladékának) felhasználása, újrafelhasználása *esztétizáló* felhasználásra kerül. Megjelenik a *gagy*, a *rút*, a tömegtermék és előnti a civilizált társadalom minden zegét és zugát, illusztrálva *Rosenkrantz* vízióját, melyet már több mint százötven éve vetett papírra.

„Kimutatta, hogy az elbutulás a szabadság hiányával, a szolgai léttel függ össze, mint ahogyan a szépség, a szabadság érzékelhetően megjelenő tudatához társul.” (Zoltai, 1997. 175.o.)

Ez az esztétizálás, át-esztétizált és átfilozofált művészeti határkiterjesztés, *határsértés*, mely az élet és művészet, filozófia és művészet határainak átlépését jelenti, és egyben betöltését az *életvilágnak*, mely a magán- és nyilvános szféra, a pénz és közigazgatási hatalom kulturális- és pénzügyi intézményei, a politikai hatalom együttes helyszíne.

Ebben az *élet-világban*, mint művészeti szférában egyszerre érvényesül és publikál az alkotó (kreátor), témacsavarokkal, gondolatfacsarással, a szellemi és közéleti *békesség* megzavarásával, a *rend* eróziójának előidézésével, felidézésével akarja magára felhívni mindenki figyelmét. Azt látja meg és azt használja ki, hogy az entrópia állandóan el akarja borítani az embert, melyben a lélek rendezetlenné, a szellem zavarodottá, zavarossá válik, s a *lét* helye kihül.

A gondolat elveszíti szavatosságát vagy szabatoságát, érvényességét és elromlik vagy megbomlik. Szellemi lepusztulás, infantilizmus, zavart zaklatottság jelenik meg, az emberi szellem megbetegszik, patológus lesz.

Ez a sajátos esztétizálás, esztéta-póz, filozófus testhelyzet, szellemi helyzet nélkül: az *élet-fóbia*.

A *Lét, kis betűs* létté, multi-létté lett, a magába istenedett és magába betegedett ember léte.

A németben a *Kitsch* szóhoz pejoratív melléközőgék járulnak, és mindig negatívan ítélte meg az esztétikai felfogás. A pop-art korszakától kezdve a művészek esztétikai és filozófiai játék címén foglalkoznak vele. Ez stílus, létezési mód, állandó tendencia, folyamat, társadalmi funkció ráépül a *használati* jelentéssel bíró funkciójára, mely igazából létét magyarázó ürügy. A giccs a kis emberre van méretezve, ideologizálva, az ő számára jön létre, egy életmód nyilvánul meg benne. Könnyebb együtt élni egy Barbi-baba dugóhúzóval, mint egy *Picasso* festménnyel. A giccs mindig a valódi művészethez kapcsolódik, minden korban azt utánozza, annak jegyeit és jellemzőit kanonizálja és sablonizálja. Firenzében minden, még a torta is *Michelangelo Dávidja*, vagy Salzburgban még a vécéfedél is *Mozart* fejével van díszítve. Emiatt a kapcsolódás miatt van: giccs



irodalom, giccs bútor, giccs zene, giccs játék, görög giccs, absztrakt giccs, modern giccs, politikai giccs és posztmodern giccs. Mindig úgy jelenik meg, hogy az eredeti és a művészeti között, vagy inkább előtt áll. Ez a műfaj társadalmilag, és főleg kulturálisan szentesített, mindig jelen lévő tárgy vagy dolog. Az élethez alkalmazkodó *művészet* sohasem újít; titkolt bűn, titkos vonatkozás, simogató vagy pornográf, gunyoros és nevetséges, sokszor csak *röhej*. Mindig a tömegcivilizációval függ össze. A fogyasztói társadalom kínálatában a *neonzöld tejszínhab*. A boldogság művészete, az esztétizálás éhes tehene, nájlontehén, nylon-tőgy, a posztindusztriális társadalom tejelő tehene.

A *kis bika* a kicsivé zsugorodott *fogyasztó*, akiben a fogyasztási jellem a meghatározó, a bika nemisége pedig a lényegtelen. Maga a szituáció és a jelenség ábrázolása is kommerciált, nevetésre és kedélyeskedésre ingerlő. Művészeti *souvenir*, a tárgyak világának Barbi-babája.

A giccs: engedélyezett szenvedély, megengedett bűnöcske, szirupos szép-szövegelése, bájos elidegenedés a világtól és annak fájdalmas valóságától, beleveszés a Plaza-gazdaság és kultúra hipergiccs világába. A giccs a művészet pincéje, ahonnan a kortárs művészet a padlásra akarja hordani, mindenki élvezetére, a tömegkultúra dicséretére.

### **3.7. Kényes egyensúly**

A videóművészet szimbolikus megszületését 1965-re teszik, amikor is *Nam June Paik* elkészítette első videókamerás felvételeit. Felnőtt egy új nemzedék, mely kisajátította a televíziós nyelv szintaxisát minden elemével együtt. *Mc Luhan* „felvetette, hogy a kommunikációs eszközökben bekövetkezett változások miatt tulajdonképpen egész észlelésünk átalakul, a vizualitás elsődlegessé válik, és ez csak a kezdet, mert az egész elmozdul a több érzékszervet megmozgató percepció irányába” (vö. *Dempsey*, 2003. 258.o.). A katódsugár bevilágította a művészet területét, a művészet pedig beköltözött a képernyőre, hogy onnan sugározza szét üzeneteit. 1969-ben a new yorki Howard Wire Galéria rendezte meg az első „A televízió mint kreatív médium” című kiállítását.

A videó hamar, sőt kezdetektől fogva kapcsolódott a performanszhoz, hisz alkalmas volt arra, hogy dokumentálja az eseményeket, bármikor és bárhol levetíthető lévén, mintegy *konzervbe* zárta az előadást, mely bármikor felbontható.

Az információ-technológia eszközeivel hamar kialakulhatott egy saját nyelvezet, amely alkalmassá vált arra, hogy felforgassa a média sztereotípiáit. Ez a média lehetőséget ad

mind a narratív, mind a képi jelek egybeolvasztására, vagyis egy *verbális-vizuális* játék képernyőn való megjelenítésére.

Mára a profivá vált művészek, akik maguk végzik az összes technikai feladatot, maguk tudják strukturálni, szerkeszteni az anyagot, és egyre bonyolultabb videó-installációkat hoznak létre. A világ bármely dolgáról kamerával felvett kép átalakíthatóvá válik, bárhová kivetíthető, rávetíthető, tovább bonyolítható.

*Eric Mareau* 'Testi Egyensúlyok' videómunkájának (18. kép) legjellemzőbb vonása a szituáltság (elhelyezettség, állapotság és körülmény), melyben három tárgyi dolog kerül megrendezett szituációba. A tér falai, és a *padló*, mint a gravitáció iránya, a *gerenda*, mely a gravitáció ellenhatása és kiegyenlítése; az *emberi test* pedig szigorúan, mint szóma a harmadik elem, amely organikus és puhább anyaga miatt ráfeszül a támasztó gerendára. A természettől a legtávolabbra jutott geometrikus formák, és az emberi test organikus természeti formája a két végpont formaelve kerül viszonyba egymással, fontossági megkülönböztetés nélkül. Ennek az emberi testnek nincsenek egyedi megnyilvánulásai, nem szubjektum, nem ego, hanem egy általános alany. Ezt a percekig fennálló állapotot rögzítették videofelvételre.

Ahhoz, hogy ez kreált egyensúly fenn tudjon maradni a felvétel idejére, bekorlátozta annak tartalmát. Az idő így ilyen absztrakt módon van jelen, s talán a történelmi lehetőségek legdinamikusabb eleme ebben az akcióban. Ha az idő túl hosszúvá nyúlik, az elasztikus test által fönntartott egyensúly fáradás miatt összeomlik. Nyilván az akció ezelőtt a pillanat előtt véget ért, hisz e lehetséges eseményt a videófilm nem tartalmazza.

Az elektromos képrögzítés tovább idegeníti az eseményt, hidegíti annak érzésvilágát, valamint a felvétel helyszínének és eseményének más ideje és tere kigyomlája belőle a személyes jelleget. Ez a percekig tartó pillanatszerűség *időlenyomat*ként jelenik meg a képernyőn, mint autonóm idő, melynek folyása nem látszik, pedig telik, mégis megáll benne az idő, s csak a lejátszás vége, vagy szakaszossága indítja újra. Az akció maga minden történelme ellenére állt, s ez vált a videofelvétel látszólagos helyben állásává.

Az elemek közötti feszültség, és azoknak egyensúlyban tartása, az erők fékentartása, és annak demonstrálása a cél. Ezen erők egyensúlyának megbomlása, mint lehetőség ott lebeg, s ha a lehetőség valóra válik, bajt, balesetet okozhat, ami persze nem történik meg, csak mint lehetőség áll fenn.

A valódi tragédiához események sorozata, láncolata szükséges, melyek a történelmet kegyetlen szükségszerűséggel hajtják a végkifejletig, bekövetkezéséhez egy sor esemény együttes összejátszása szükséges. A tragédiának hőse van, a balesetnek szenvedő alanya.

Mint már az ismertető elején jeleztem az akcióban részt vevő személy tárgyi-alanyi mivoltát, ez az aspektus is csak a baleset szituációját engedi meg. Ez a megengedés lehetőség marad, a baleset nem következik be, csak az elme fantázia-világában manifesztálódik. Metaforája egy meg nem történt balesetnek, de az elakad a csinált egyensúlyban, és így csupán töredékeiben marad fenn. Ez az *erőltetett műviség* és szituáció nem képes pozitív energiát kibocsátani magából, így közönyben hagyja a lehetséges befogadót. Az elektronikus videóképek magára marad, magának szól hangtalanul.

Ez a két munka a videófilmen szereplő események álló, anyagba szilárdult változata és párhuzama (18., 19. kép). Ezek különböző, valóságos anyagokból készültek, konstruktív jellegüknel fogva a modern szobor kategóriájába sorolhatók. Téri és dinamikus erők szerveződnek kényes egyensúlyba, sokkal nagyobb feszültséget mutatva, már-már kirobbanó drámát sejtetve. Itt nincs igazi mozgás. Úgy tűnik, hogy az emberi test (tárgy-alany) kiiktatása, és a betonhasábbal való helyettesítése az elképzelt hatást erősebben tudja képviselni. A performatív elemek latbavetésének elhagyásával, élettelen elemre való átváltásával szilárdabbá tette a jelentéstartományt is. A csupa éles forma (tárgy), az *éppen* kihegyezett egyensúlyában kapcsolódik össze szilárd szerkezetté, prezentációvá. Ezt az egységes plasztikai szobrászi hatást tovább hegyezik a felhasznált különböző anyagok, melyek önmagukban is anyagai a modern szobrászatnak, de így összerakva magukkal hozzák különféle szilárdsági, keménységi tulajdonságaikat is (fa, acél, üveg, beton). Ez a csupa élekből, hegyekből, támasztásokból összerakott fizikai világ, annak erőivel, dinamikájával, minden mindennel kényes egyensúlyban van; a viszonyok, a hatások, a lehetőségek szövődékében a felborulás, kollapszus határán. Itt minden kiszámítottságot tükröz.

A videóra fölvetett akciók leszámításával e statikus és anyagszerű szobrok akár a modern, *konstruktivista* és *minimal art* jellegzetes alkotásai is lehetnének.

### **3.8. A lét viaszfénye**

„Mindenki tudja, hogy a boldog embernek nincsen irodalma. Nincs festészete, filozófiája, beszéde, nincs zenéje sem.” (*Hamvas*, 2002. 137.o.) Túl sok is az igazság *Hamvas Béla* soraiban! Persze azt is tudja mindenki, így mi is, hogy a boldogság ritka és röpké madár életünkben, a felhőtlen fény ritkán ajándékozza odadó és önfeledt pillanatait, s az árnyék, a mindig a sarkunkban lihegő sötétség pillanatai fájdalmasan hosszúra nyúlnak, szinte elviselhetetlen hosszúságúra.

Ez egy boldogtalan-boldogságos világ, melynek boldogságos-boldogtalan művészete és kultúrája van. A világ elvesztette természetes fényét, *Orfeuszok* és *Szent Ferencek* sem járnak poros útjait. A világ elveszejtette természetes természetét. *Orfeusz* és *Szent Ferenc* helyett *macsó-képű szub-sztárok* száguldoznak műfényes útjainkon. Pszichiáterek és analitikusok szobáiban próbáljuk megérteni szenvedő lelkünket, resvedő szellemünket, tőlük reméljük, hogy megszabadítanak minket fullasztó és fájó álmainktól, az álmainkban nyüzsgő archetipikus szörnyektől, rémisztő állatainktól.

A technika csodáitól elbűvölt és magára maradt, magába veszett ember, a technika kényelmét élvező és magát fölöslegesnek érző modern nomád, újpogány lény újra a mágiához fordul (modern mágusok: pszichiáterek, analitikusok, politikusok), hogy megszabadítsa magát, vagy mások szabadítsák meg őt az egyre elviselhetlenebb félelmeitől.

*Trixi Weis* is a mágia eszközához nyúl, hogy megszüntetve újra teremtsen magát, hogy torz árnyaitól megszabadulva tiszta lappal élhessen tovább. Egy 1997-ben készített videó művében (20. kép) saját arcképét vetítette rá egy olvadó viaszlapra és azt rögzítette videokamerával. A két és fél perces fekete-fehér felvételen a vetített kép a szó szoros értelmében elfolyt, szétfolyt s csak a viasztükör elmosódott énmegszűnése maradt az emlékezés bizonytalan közegében.

De hát nincs emlékezés felejtés nélkül, *Léthe* és *Mnémeszüné* édes testvérek, együtt uralják a lét és nem-lét teljes birodalmát, ők vezették kézen fogva *Odüsszeuszt* és *Orfeuszt*, hajszolták őket sorsuk végei között.

Fekete mágia mágikus viasszal, feketén-fehéren, színtelen színtelenségben. *Fény és árnyék*, vagyis én és árnyékom riasztó és néma hullámozása tölti ki ezt az akciót, fájdalom és félelem, a megpillantott árnyékvilág néz vissza *Trixi Weis* tükör szemeiből. Önerőszak. Szoftverbe kódolt *lét-értelem-feladás*, eltorzult és megolvadt önreflexió, a *self* néz ránk gyomlálatlan ősvirágként. A mágia az életet a parapszichikus világból a parareális világba transzformálja. Inverzió, *média-inverzió*, mindennek átforgatása (reális az irreálisba, és irreális a reálisba), beavatkozás a lét dolgaiba, alámerülés egy patavilágba.

*Újmágia*: olyan mágia, csonka mágia, melyből hiányzik a hit, a transzcendens, hiányzik az oda-vissza átjárhatóság. A szertartás első fele valósul meg: az eltűnés, megszűnés, - és visszatérés nincs, a történet visszafordíthatatlan. Viaszba olvasztja magát, mintegy magába tükrözi magát, megsokszorozódik, beleolvad a *sokba*, eltűnik az egyediből.

Az önmegkülönböztetésről való lemondás, az én-elolvadás nem csak önmegszüntetés, hanem a természetes én eltüntetése, magának a reális és valóságos természetnek az

elvarázsolása is. Ez már abszolút hangvesztés, szóvesztés, létvesztés: no sound, no word, no existence. *In fine veritas*, mely elől elmenekülni még a mágiával sem lehet. Ez a gondolkodás a haladás és az élet irányára merőleges, transzverzális ész.

Gott ist tot<sup>12</sup> - mondta *Nietzsche*, és most az agyon civilizált, kultúrális ember pusztulásra ítéli a természetet is, benne, mint szerves részt, magát is.

*Origenész* hajdanán leírta, talán éppen *Trixi Weisnek*, hogy „Értsd meg, hogy önnön magadban ökörcsordák, juhnyájak és kecskenyájak vannak .... Értsd meg, hogy az ég madarai is megvannak benned. És ne csodálkozz, hogy azt mondjuk, ez benned van, értsd meg, hogy te egy másik kicsiny világ vagy, és hogy nap, hold és csillagok vannak benned.” (*Jung*, 1992. 82.o.) – tehát – „Ha látunk egy tehén vagy disznócsordát, és tagadjuk létezését, hirtelen ott teremnek az állatok mindenütt, a tehenek felfalják a rózsakertet, a disznók pedig felugranak ágyunkra, és ott fognak aludni. Ilyen pökhendien viselkedik a megtagadott.” (*Jung*, 2002. 50.o.)

*Weis* úgy érzi, hogy a személyiség megnyilatkozása és rögzítése nem történhet másként, mint annak elrejtése, elolvasztása által. A viaszban elrejtőzött én nem maszkot visel, nem eljátsza az elbújás eseményét, hanem saját reprezentációját mágikusan elégeti.

Arra a kérdésre, hogy mi történik a videó felvételen, épp úgy válaszolni is lehet, mint ahogyan kétségbe is vonható az ilyen fajta kérdések értelme és jogosultsága. Mert egyrészt a képek valóban kínálják a narratív interpretációt, megértésük pontosan ezt követeli. A vetített képeken minden ismerős és látható, annak értelmét azonban csak a kikényszerített asszociációk narratívja adhatja meg. Mindenesetre a vizuális utalások zavarba ejtően sokrétűbbek annál, mint amit a konkrét beszédhelyzet által kínált megértés indokolta ténne.

Itt válik fontossá és érdekessé a befogadó vagy értelmező szerepe, mivel ő a saját életére is reflektál, beleérti a saját tapasztalataira vonatkozó tartalmakat és igényeit, az értelmezni akaró hajlandóság még bonyolultabbá teszi azt. Ez a befogadói magatartás, mely mindig metaforaként tekinti a látottat, ebben az esetben tisztázó jellegű, és bizonyos igazságot képes kihámozni belőle.

Ez és az ilyen kortárs művek választás elé állítják a nézőt, ami nem annyira a mű, hanem sokkal inkább a néző számára bizonyul végzetesnek, mivel elveszti a művel szembeni távolságtartást, és a műalkotás részévé válhat. Amennyiben a helyes és sugallt látásmód mellett dönt, részesül a megértés boldogságában, és így a mű *megvédi* őt a világ

---

<sup>12</sup> Isten meghalt.

valóságos részeitől. Az a befogadó ellenben, aki nem tesz hitet a mű sugallata mellett, soha nem fogja megérteni azt, a mű ellöki magától, s arra lesz *kárhoyztatva*, hogy továbbra is a világ felszíni történéseinek a foglya maradjon. Tehát a műalkotás és a befogadó kettős viszonya itt átfordul és nem a néző ítéli meg a művet, hanem a mű mond ítéletet a nézőről.

### 3.9. *Lelkes (élő) húsjátékok*

1952-ben az Észak-Karolinai Black Mountain College-ban vittek színre egy sajátos előadást, *John Cage* zeneszerző, *David Tudor* zongorista, *Merce Cunningham* koreográfus és táncos, *Robert Rauschenberg* festő, *Charles Olson* költő és *M.C. Richards* szintén költő, ami az igazi első heppening volt. (vö: *Dempsey*, 2003. 222.o.)

A heppening jelentése: történés, s ezzel a történéssel kezdődött egy nagyon különös művészeti ág, művészeti előadásmód pályafutása. Ezután egy egész sor hasonló bemutató született, amikben már felbukkant a *performansz* kifejezés, mint *előadás-művészet*. Ez a műfaj gyors fejlődésnek indult, s meglehetősen hamar megtalálta a máig is használt eszközeit és kifejezési formáit.

1960-ban mutatta be *Yves Klein* híres 'Ugrás a semmibe' akcióját (1960), valamint négy évvel később a *body art*-ból már jól ismert *Carolee Scheemann* 'Meat Joy' (Hús öröm) című performanszát, melyben az előadók testét állati vér borította és felhasználtak hal és csirke tetemeket, kolbászt az előadásban. *Allan Kaprow* jelentette ki egy helyen, hogy „szabadságot jelentett számunkra, hogy szokatlan formában újra meg újra összerakhatjuk a valóságot.” (*Dempsey*, 2003. 223.o.)

Ettől kezdve a performansz mindent magába integrált, ami csak felhasználható volt, és jelenleg is felhasználható, az első eleven, érdekes előadásokban. Magába foglalta a cirkusz, a film, a színház, a politika és feminizmus különös és hatásos habitusait, megoldásait, a tánc, a videó és más vizuális művészetek új lehetőségeit, s benne azok kereszthatásaival, egybeolvadásával újabb és újabb kísérletekbe bocsátkozott. Az 1970-es évekre önálló, érett műfajjává vált.

A műfaj születés után megközelítőleg negyven évvel készítette el videófelvételeit *Artur Zmijewski* a 'Bántások' és 'Ütközések' című munkáit<sup>13</sup>. A 'Bántások' filmjében két személy, egy nő és egy férfi ül egymás mellett, hol az egyik, hol a másik bántja partnerét, illetve annak testét. A közvetlen hatásokra, egy-egy történésre reagáló test, mint ellenreakció, a testi viselkedési formákat jeleníti meg. Az emberi test performatív

---

<sup>13</sup> Anna Potocka leírása alapján

bemutatása itt nem hierarchikus, a két pólus, a feminin és a maszkulin viselkedése és reakciója között semmi különbség nincsen, minden közönyösen és érzelmek nélkül történik, mintha mindez a legtermészetesebb cselekedet lenne.

Nincs különbség a has, a kéz, a mell és a többi testrész között, a bántás maga a téma. Ez a testi beszéd (testbeszéd) zavartkeltő tálalásban öntörvényű és öncélú, csupa artikulálatlan tett és válasz, megfogalmazhatatlan hatás. Egy képlékeny gondolkodás pszichés kivételése, amik kényelmetlen érzéseket keltenek, elbizonytalanítják az embert abban, hogy megfelelőképpen tekint a világra, vagy sem. Ezek a bántások azt sugallják, hogy a művész pszichés traumáit a testbe transzformálja, projektálja, és ebben a lehetőségekkel teli közegben pszomatikusan kompenzálja.

A másik film, az 'Ütközések' még provokatívabb elemeket vonultat fel. Az úgynevezett ütközés két test között zajlik le – az élő-mozgó művészet szabályai szerint – az egyik álló emberi testbe egy gyorsan közeledő másik emberi test csapódik bele. *Testkarambol*. A lassított felvételen jól láthatóan torzulnak és mozdulnak el a testrészek, nyomódnak egymásba, a rugalmas és lágy bőrbe *csomagolt* emberi formák hatolnak egymásba, majd amolyan rugalmas (katonai) elszakadásként eltávolodnak egymástól, fokozatosan alakulnak vissza az emberi formák eredeti állapotukba. A természetes hús-bőr rezdülések és hullámzások, a fizikai értelemben is felfogható *lökéshullámok* fodrozódnak végig rajtuk. Ez a testi intervenció, *határátlépés*, egymás határainak átlépése, a szubjektumok határainak átszakítása a testbántás egyik módja a számtalan lehetőség közül, talán a mindennapok véletlen, vagy akaratlagos ütközéseinek szokatlan, felkavaró illusztrációja.

Ez egy eklatáns példája a *body art* műfajának, mely oly sok performatív elemet hordoz magában, és mint példa a performansz kereteiben is tárgyalható. Ezek a műfaji határok elmosódtak és átjárhatók. A különbség abban ragadható meg, hogy a *body art* nem feltétlen közönség előtt bonyolítja le akcióit, hanem azokat dokumentálja álló, vagy mozgó képtechnikákkal. Igaz, a performanszokat is rögzítik videófilmekben, hogy ismét felidézhetőek legyenek, amik így már csak az illúziók illúziói lesznek.

Mindenesetre számos performansz és számos *body art* munka a Queer-art markáns irányzatának motívumait viseli magán.

*Zmijewski* munkái is ezt a furcsa, kétes jellegű, bolondos habitust hordozzák, a nemi jelleget nem szokványos módon jelenítik meg, vagy inkább egy nemek feletti pózt vesznek fel, melyről az ember bármit gondolhat. Alkotásait, köztük a már tárgyalt csonkolást és annak sajátos rehabilitálását és azok jelentéseinek föltárását, néhány megoldását mutatja be.

E két videófelvétel a *shocking experiment* (megrázó kutatás). A kérdés az, hogy hol húzódik a határ a komédia és a tragédia között.

Törekvésében, hogy a személy, mint anyag és a történés, mint testi történés mutakozzon meg, szubjektumától, individuális jellegétől fosztja meg az embert, hátborzongató, felháborító, botrányos törekvés, mely úgy tűnik, *Zmijewski* alapvető szándéka, eljárása.

Sötét és homályos, barátságtalan (gloomy), mélabús világ ez, üres *test-fizikalitás*, amolyan poszt-melankólikus magatartás, mely már nem képes szenvedélyes és átlátó életszemléletre, csupán a test és ember *anyagi* formájából, a lélek már apatikus barlangjából küld jeleket verbalításra képtelensége miatt.

*Yves Klein* 1960-ban használt először a festéshez női testet ecset helyett az „Antropometriák” című képeinél. A body art ehhez a dátumhoz kötődik, amikortól számítják ezt az új műfajt. Ez egy modern szemléletmód, melyben a korpusz *Jánusz arca* néz ránk, ahol két elv, a korporealitás és a decorporealitás találkozik, ütközik egymással. Mindkét megoldás folyamatosan jelen van a kortárművészeti felfogásban.

Számos esetben a művész, vagy művésznő a saját testét használja eszközként, tárgyként és alanyként, szándékoltan elidegenítő, vagy akaratlagosan szubjektivizált módon, legtöbbször sokkoló formában. Nem idegen tőle a humorizáló, mulatságos szemlélet, és gyakran előfordul az unalomba fulladó, érdektelen megoldás.

*Bruce Nauman*, *Marcel Duchamp* 'Fountain' (1917) munkájának példájára 'Self-Portrait as a Fountain' (Önarckép szökőkút alakjában 1966-1976) performanszában a szájából spricceli ki a vizet, s maga válik a szökőkúttá, mint *Duchamp* ötven évvel későbbi alteregója. Ez az idővel való játék az egyik legérdekesebb problémaköre a performansz művészetnek és az azokat rögzítő dokumentumoknak.

Itt és most utalnom kell *Lola Grácia Martinez* 'Köldökgolyózás' (21. kép) című fotó dokumentumára, a 'Germination X.' katalógusának 101. oldalán található képére, mint a test metaforikus felhasználására, melyben az azonosság és a hasonlóság egyszerre van jelen, és utal a *szent berekre* (*Omphalos*), mint profanizált, minden mítosztól megfosztott világ közepére. A köldök a világ közepe. Az már nem is látszik fontosnak, hogy ez az utalás tudatos, vagy önkéntelen ráérzés volt.

A két utóbbi példa *Duchamp* klasszikusnak tűnő felvetése után a szökőkútak (piszoár és szájszökőkút, köldök) megemlézése miatt az eredeti és másolat problémakörével foglalkozni kell néhány sorban.



Az ember kultúrtörténete folyamán jelteremtő és jelfelfogó lényé lett, viszonya a világhoz kettős, mindennapjaiban közvetlenül tapasztalja és éli meg azt. Értelemszerűen adódik az a tény, hogy a teremtett második nem azonos az elsővel, a valódival, lényegesen különbözik attól, mint *Duchamp* piszoárja a szökőkúttól, és mint a szökőkút a gejzírtől. A természetben található eredeti és *Bruce Nauman* szájszökőkútja metaforikusan hasonlítanak egymásra.

*Annie Sprinkle* 1994-ben bemutatta 'Post Porno Modern Show' performanszában (*Kérchy*, 2004.02. 105.o.) a vizezés 'Arany Zuhatagá'-t és még néhány hasonló feminista akciót. A sokféle megközelítési lehetőség közül az 'Arany Zuhatag' érdekel minket, mint hasonló és egyben eredeti, ami megfelel a metafora egyik különös esetének, mikor az *A* és a *B* azonos (vizezés és szökőkút). Természetesen tudjuk, hogy mi az egyik, és tudjuk, hogy mi a másik, nem tévesztjük össze őket, és mégis egymást úgy képesek felidézni, hogy képviselik egymást. A mindig ottmaradó jelentés különbség adja a metafora hatását. Erre mondjuk: *Aha!*

Az új megértési attitűd az *aha* féle felismerés, mely megelőzi a verbális megfogalmazást, legtöbbször a jelentés pontos leírhatósága, megragadhatósága nélkül képes, sőt csak így képes igazán hatni. Ez a boldog *aha* felismerés a művészet egyik leghatásosabb fegyvere.

A két valóság közötti *distancia* biztosítja az eredeti és az új elkülönülését. Ez a különbség, vagy távolság vált a filozófiai gondolkodás egyik központi tárgyává, kérdésévé, melyben fölvetődik az az állandó és eddig meg nem oldott kérdés: Melyik az igazi? Melyik a valóságos? Melyik az eredeti? Eredeti-e az elsődleges? Olyan ez az elsődleges, ahogy mutatja magát, vagy valami egészen más? *Platótól* napjainkig, *Dantoig* számos válasz, vagy válasznak vélt eredmény született.

A gazdaság és politikai *termelés* folyamatosan gyártja az újabb és újabb másolatokat, iparilag, technikailag és kulturálisan. Illúzió és káprázat-iparrá vált a társadalom, sokszorosan másodlagossá téve mindent, mely már nyomokban sem hordja magán az eredeti és természetes természet élményét és nyomát, csupa káprázattá, dekódolhatatlan képpé tette azt.

Ebben az absztrahált absztrakt valóságban, az életvilág valóságában született szinte természetes okozatként, a posztmodern eszme alapvető kifejezési eszközeként a performansz, a heppening, a projekt és a videó egymásba növvő szövedéke.

Ez az „interdiszciplinális, multimédiás testművészet” (*Kérchy*, 2003. 104.o.), mely a performansz legkedveltebb módszere és műfaja, számos politikai, kulturális, szubkulturális

területet foglal magába, melyek tisztán nem igen jelennek meg, a politika áthatja azokat. Ugyanakkor a szubkultúra is betör a magas-kultúra és politika területére, szövedékessé, fátyolos hálóvá változtatva azokat, határaikat bizonytalanná teszi. Ebben a zavaros politikurális és gazdasági-kulturális világban markánsan jeleníti meg magát a legfelkavaróbb jelenség, a *feminista performansz*, mely a „patriarchális társadalom fallikus képvilágával szemben a női nemi szervet idéző, újító formarendszert vezet be.” –írja erről *Kérchy Anna*. (Kalligram, 2003. 106.o.) Igazi nyers, kthonikus, szomatikus, antiesztétikus, élő-mozgó testbeszéd, test-nyelv, dekonstruálja az eddigi testfelfogásokat, a test klasszikus, vagy konvencionális reprezentációját. A feminista átalakítás egyik legismertebb és leglehangolóbb performer-nője, *Orlan* mondja magáról: „Én vagyok az első művész, aki művészi eszközként, egyben a kozmetikai sebészet rendeltetésének a megváltoztatására használja a sebészetet.” (*Dempsey*, 2003. 246.o.) Használja a testét átalakítva az orvosok által azt a különböző *sztárok* egyes testrészeinek vonásaira. Totális öndekonstrukció, testi változatok sorozata, mely elképzelései, szándéka szerint élete végéig folytatódik. Sebész-kés-művészet, élve önátalakíttatás, fájdalmas demonstrálás a sztárkultusz, a konzumesztétika ellen antiesztétikus módszerekkel.

„Az interdiszciplinális, multimédiális testművészet a konzervatív, klasszikus műértő szemében megbotránkoztatást, felháborodást, zavart keltő, kanonizál(hat)atlan, periférikus másik szöveg, kegyetlen színház, melyben az erőszakosan jelenvaló(s), mozgó, lélegző, érző és vérző, feltűnő és eltűnő test a művészet tárgya és eszköze, az előadás főszereplője, szövege és szövete.” (*Kérchy*, 2003. 103.o.)

A szó elakad, a test beszél élet és halál kérdéseiről egy új és nyers felfogásban. Ez egy valós, lehangoló *ön-életírás* a testtel, amely írásban a félelmek és tiltások, vágyak és álmok, fikciók és reáliák, test és lélek, káprázat és valóság bújnak meg egymásban.

A ‚Germination X.‘ athéni kiállításának évében (2000) a Sanghai Biennáléval egyidőben mutatta be zárt körülmények között *Zhu Yu* kínai avangart performer ‚Embrevő‘ című performanszát, melyben az egyetemről ellopott abortált gyermek megsütött holttestét ette meg. (vö. *Kérchy*, 2005. 121-127.o.) A nemzetközi botrányt kavart eseményről nem derült ki, hogy csak szimulációról van-e szó, vagy pedig valóságos kannibalizmusról. Egyik különös reakciója a világnak erre, hogy egy tajvani étterem menühirdetésében megjelent a sült magzat, vagy csecsemő hús kínálat. Nincs mód ellenőrizni ezen eseményeket, de mint felkavaró és botrányos dolgot, meg kell említenem, hisz a performatív művészetek teljes képéhez ez is hozzátartozik.

## 4. Fejezet

### Lét-láttelel

#### 4.1. Városi váteszlét, avagy a kortárs imaginárius tere

Az antik időkben a legnagyobb lakóközösségek, a poliszok – magyarul városok – az akkori civilizáció legmagasabb kultúrával, anyagi és szellemi gazdagsággal rendelkező, szervezett emberi közösségei voltak. A városalapítás szakrális cselekedet volt, melyben az ember elhatárolt egy területet, körbesáncolta, mint *Remus* és *Romulus* Róma helyét, megjelölte jelképesen, majd később valóságosan fallal vette körül. Szakrális terület volt, megmentett hely, az istenek tartózkodási helye, kapcsolat az ég és a föld között, a káosztól elhatárolt, és fallal védett kozmosz, az égi világ földi mása. A városalapítás a világ teremtésének megismétlése volt. *Axis Mundi*, a szakrális területre felvezető utca két oldalról határolt irányított tér volt, a tengely végén a templom, melyhez az út biztosította a megközelítés áhítatos menetét, a felé való közeledést. A templom az ég és a föld vertikális tengelyében épült, állt, és létraként kötött össze istenit és földit. Felette az angyalok, alatta a föld sötét árnyai éltek. Főutca, főtér, templom, körülötte az élet házai a lakóházak, a templomok profán változatai, bennük a középpont, a tűz helye, mely szentté, szakrálissá változtatta azokat. Mindennek meg volt a helye, funkciója és jelentősége. Varázslatos világ, melyben a fájdalomnak és félelemnek, boldogságnak és szépségnek, a sorsnak és szabadságnak helye volt, egymást féken tartották – egyensúlyban – egy absztrakt szimmetriában.

A mai világ legmeghatározóbb folyamataként tartják számon a szekularizációt, az elvilágiasodást, az isten és a hit központú világfelfogás elválasztását, és helyébe egy racionális, profán és pragmatikus gondolkodás térnyerését. A tér visszanyerését az istenektől, a szellemektől, és minden olyan tényezőtől, amely védelmet nyújtott a benne élő embereknek. A szakrális helyeken a világi építmények jelentek meg: hivatalok, bankok, üzletek és laktanyák. Az *Axis Mundi* új kontextusba kerül, a bevásárló utcától a bevásárló központig vezet az út. A világ elvarázstalanodott.

A mellékutcákban mély és valós a sötétség, a házak már nem kicsi, profán szentélyek, nem a ritmusos élet helye és tere, nem a rendezett kozmosz, hanem tömeglakások, zsúfolt emberraktárak, ahol már csak a sötét árnyak bolyonganak céltalanul.

A fényes oldalon, ahonnan a ragyogó szellemek már rég eltávoztak, a *célracionalitás* lakik, az *értékracionalitás* él, s a *pénzracionalitás* működik. Itt teremtik az új

szimbólumokat, itt születnek az új mítoszok, itt támad fel és innét árad szét mindenfelé a fogyasztói civilizáció *gazdag* mitológiája. Ezen a térfélen dolgozzák ki, a világ újraravácsolását. Itt született meg a posztmodernitás, és vele az irracionális visszatért a világba. Ez már igazi üzleti stratégia. A fényes, világos teliablakos városrész lakója és hiperaktív dolgozója a stratégia, a politikai, gazdasági, katonai, filozófiai, kulturális és banki stratégia. Ez a pazar világitások, látványok, a pompa, a ragyogás, a megrendezett események, koncertek, kiállítások, divatbemutatók világa, *dreamworld* született. Mitikus mesevilág, a világ színháza, aminek repülőtereiről percenként szállnak fel sugárhajtásos angyalok, és szállítják az örök fogyasztói lázban égő embert egyik pontból a másikba. Ez a mesék mitikus világa, mert van benne szimulált villám, vízesés, őserdő, lepkék, krokodilok és majmok. Ez a világ *Disneyland*, a nagy shopping centerok (bevásárló központok) mágikus tere, ahol az elbűvölt és megigézett emberek halálra vásárolják magukat.

Ki mondja azt, hogy nem duális ez a világ, ki mondja azt, hogy a fénynek nincs meg az árnyékpárja? A fényes oldal ellentéte a másik oldal, az árnyékos utca, az *árnyékváros* – ez csak a szomszédos utca – romok, bedeszkázott ablakok, piszkos, omló falak, ahol a szemét és a prostituáltak léteznek. Ez a világ a *csővilág*, csőutca, ahol csövesek, emberketrecek és ketrec életek látszanak mindenütt. Beszűkült és lezárult élettér, egymást frusztráló, idegesítő és egymást bántó emberek lakhelye, enyészet és kutyaürülék, *csőperspektíva* és *csőlátás* dívik itt. Pincegalériák, narkózós folyosók, csődiszkók és füstös, alkoholszagú kocsmák, ez a másik oldal. De mégsem teljesen másik, mert ma már minden keveredik, mindennek van másik oldala, még a másik oldalnak is. Ez a *mixelt világ*, ahol egymás mellett, szinte egymásban él és létezik a drága, fényes kirakat, mellette a rongyba és újságpapírba burkolózó csavargó, alul lévők és koldusok, narkósok és szipózók, elegáns dámák és fotómodellek, prostituáltak és transzvesztiták. Ez a *kevert világ*, mely fölött füst, zaj és köd lebeg szürke világ.

*Szükséglet világ.* Az ember vágyai és szükségleteinek rabságában él, vannak testi, biológiai szükségletei, melyek lehetővé teszik a vegetálást (vegetáló ember), vannak személyiségi szükségletek (ego-ember), társadalmi szükségletek (politikai ember), lelki és spirituális szükségletek (ezoterikus ember), vannak *magasabb rendű* szükségletek (olvasó, néző, látó ember) és vannak a kulturális szükségletek (művész és műélvező ember). Ha ezt mind összerakjuk, megszületik a mindenre vágyakozó, *a mindent akaró és kipróbáló szükséglet ember*. A szükségvilág legszerencsétlenebbje tehát az *örök vágyban* élő, kinek vágya kielégíthetetlen, az arra is vágyik, amit nem ismer és arra is ami még csak lesz. Ez halálos betegség.

Itt van már a vágy és a szimulált szabadság világa. Szabad a rohanás, szabad sietősnek lenni, szabad idegesnek lenni, itt mindent szabad: szabad vinni, hozni valamit, szabad cipekedni és megterheltnak lenni, szabad bármit bárhova tenni és köpni is szabad, szabad báméskodni és szabad a szerelem és erotika, szabad kukkolni is és szabad szabadnak lenni. Szabad a test mert már elvetette a lelkét, szabad a lélek mert már elhagyta a test és már szabad a szellem is mert már nincs hová kötnie magát. Ez már a szellem, a lélek és a test szabad világa.

Ez a világ örök világ. A kaszinókból kitiltották az órákat, és velük távozott az idő is. Ez is hasznot, pénzt hoz. Mert ez egy *hasznos* világ. Ha elveszett az idő, elveszik a tájékozódás, ezért ezt *bolyongó világnak* is hívják, és akik itt élnek, nem itt élnek, mert itt az időt is legyőzték.

Csoda, szépség és gyalázat, lökdösődés, fogdozások és bűnözés, aztán színház és mozi, kultúra minden formában és mennyiségben. Ez a *kultúra* világa, itt született a *kulturalitás* fogalma, ami sok pénzt termelt. Van szubkultúra is, mely egyesülni készül a magas kultúrával, és a mix-kultúrával terhes. De van bank-kultúra is, ami mindig pénzzel terhes.

A szép és a szörnyeteg a város két képe, színtere és misztikus színháza életünk őrzítő forgatagának. Ami máshol nem történik meg, az itt megtörténhet, ami máshol lehetetlen, az itt lehetséges. Kultúra ez a javából: *szub-pop-elit kultúra*. *Tévékultúra*, ahol minden fontos helyet kap, és a nem fontos is, de minden fontossá válik benne. Ez az egyik legcsodásabb *varázs-kultúra*. Testvérei: reklám, popzene, szekták, új szimbólum, új metafora, és megszületett az új mítosz. A reklámvilág a legékesebb kultúrgyerek, minden mítoszt megeszik, igazi emberevő szörnyeteg. Felfalja az antik mítoszokat, mindent, ami transzcendens, megeszi és kihányja az olümposzi isteneket, héroszokat, hősöket és hadvezéreket. *Spartacusból* bármi lehet: óvszer, vasaló, autó vagy zokni. Ez a világ boldogságot, harmóniát, nevetést, gyümölcsöt és lányokat kínál. Itt nincs szenvedés és halál, nincs bűn és gonosz és nincs semmi rossz. *Elízium-világ* tele új istenekkel és istennőkkel, félistenekkel és félistennőkkel. Ebben a képernyő-világban születnek az Újsztárok, Újhéroszok és Újemberek.

Ez a *kortárs élet imaginárius tere* és az aurák és asztrál sugárzások világa, itt élnek a parapszichológusok, a sátán-papok, a spirituális turisták, a természet feletti cyberek és az *UFO-k* is itt repkednek. Ebben az illuzórikus, ködös zavarban kelnek életre az izmos izmusok, a *trendik*, itt bújik és virágzik ki a *populáris*, itt újul meg és kap üzletet a body-piercing, és a tattoo, itt töredezik minden darabokra, a kultúra, a művészet, a zene, a színház, és maga a kortárs ember is.

A fasizmust és kommunizmust is túlélte pária miután megszabadult, mindezek után öntudatát és önbecsülését is elvesztette. Egoja is oda veszett, szerepéből kiesett, kínzó érték, szerep és értelem hiány gyötri, szomjúhozik az elveszett istene, közössége és hősei után. Ez a felejtés világa, nem az emlékezeté. *Léthé* borít fátylat a múltra.

Elveszett hősei helyett *újhősöket* kreál magának, *újsztárokat*, *új-kultuszt*, így próbálja betölteni az üresség fájó érzését. Ez az égő szemű, kialvatlan, ébren-alvó mai ember, Újsztárokat kap, izomagyú tévé nagyságokat, az Új-nagyságosokat. Ez a *sugallatok világa*. Itt születnek a megtermékenyítő sugallatok, mindenki felemelkedhet könnyen és gyorsan. Sugallják a sugallatot, a szimulált világot, a szimulált életet és életstratégiát. Ők a sugallott celebrity-k.

Darabemberek, darabművekkel, művi darabokkal simogatják saját egojukat, deformált lelkek, arcok és testek, akik *Tolvaly Ernő* szavaival „rendbe rakják a szemetet” (1998. 17–20.o.), vanitas képek, halálfej, koponya, óra és tükör halmozódik egymásra.

Reflex-élet, reflex-tükör, reflex-inger, tüköringer, tükörreflex, tükörküzöb és tükörlét. Alfa és Omega között az élet és a város állomásain lakik a magányos elhagyott szellem, ott hever az önmagába roskadt lélek fagyosan és szennyesen. A test, a mindentől megfosztott és tútláplált test tükörben nézi magát, szeretne magába szeretni, de amit abban lát, az nem szeretetre méltó.

A tükörmédia tükörképében és tükörképernyőjén megjelentek a háborús héroszok, valóságosak és kitaláltak, *igazi-hamis* filmek és igazi-hamis háborúk igazi-hamis figurái, Koszovóból, Csecsenföldről, Irakból, Afganisztánból. Ott nyüzsögnek és hősködnek az élhősök, a hamis tudatú, hamisított hamisítvány Rambók és Walkerek, megbomlott világ tükörteremtényei nyomorgatják a világot, és új felszabadítóként mosolyognak a képernyőn. *Vanity fair*.

*Design* az egyik oldalon és *high-tech*, szépség és elegancia, fény és fény, hideg fény, gazdagság és hivalkodás éjszakai élete folyik, lüktet és dagad benne; sütemény és hab, az élet habja, a *habozó-lét*.

Ez az újpogány világ, és a posztreneszánsz világ csak azt harsogja: Csináld meg önmagad! Légy önmagad! Aztán azt is: Légy más! Légy egyforma! Tüntesd el magad! És innentől kezdve már más sztárok szárnyalnak, a mélyben szálló, a tudat határán egyensúlyozó árnyék-sztárok, vagy sztár-árnyékok, szexbombák és rockerek, narkósok és árva csavargók, lesbikusok és homokosok, transzvesztiták és pedofilok. Zagyva világ ez. Ők is a tükörtévé sztárjai, mert a média a legnagyobb biznisz, itt is, ott is, mindenütt.

*Vátesz világ* ez, ahol az Új-Olümposzon ülő gazdagok igazítják a sorsot, kártyáznak az étellel, és *sugároznak*. A fogyasztói társadalom legyőzte az életet és halált, a kortárs ember hős, isten és mindenható .mindenből üzletet, hatalmat és pénzt tud csinálni. A morális megfontolás és magatartás értéke már csak szerűség, *értékszerűség*, a méltósággal együtt elfeledett dolog lett.

„A mai legenda látszólag mindennek az ellenkezője. A sikertörténet az egyik alaptörténet. A földi siker. Az élet beteljesülése itt a földön. A gazdagság, a hírnév, a hatalom teljessége. Vagyis mindaz, aminek a vágya annak idején a halálos bűnök közé tartozott.” (Hankiss E., 2002. 120.o.)

*Városi-Vátesz-Lét*, mely magán hordja a világ milyenségét, a kortárs kultúra és művészet születési helyének minden árnyalatát és stigmáját. A lehetőség, mely felrémlt benne, jött és ment. Aminek meg kellett történnie, megtörtént, s aminek meg kell történnie, az meg is fog történni. Igazából bármi megtörténhet, ha van rá elég idő – mondják a csillagászok, felmásznak a magasba épített tornyaikba, és tovább nézik az égi sivatag ragyogó csillagait. De itt lent, ahol az idő hol halad, hol áll, de legtöbbször rohan és száguld, már nem érzékelhető, az ember eltűnteti önmagát.

Kortárs lét és kortárs élet, kortárs-művészet és kortárs-politika, kortárs itt minden és mindenki. A kortárs fogalma demokratikus és kizárólagos, mert mindenki most és itt él, és ha mer még, akkor alkot is. Ebbe a létbe beleszületik az ember és a művész, bele van taszítva. Ez az élet a szépség és mámor, a sötétség és félelem világa: *ditirambikus Dionüszia*, csapongó és lelketlen lelkesedés, halálrettegés és *életrettegés Szatürniája*.

#### **4.2. Multimédia és cybervilág**

Sajátos módon a második természetben, a technikában és a technika produktumaiban is megjelent a *szépség* fogalma, melyet hol egy megoldásra vagy folyamatra, hol pedig a keletkezett tárgy formájára vonatkoztatunk. Megdicsérhetjük egy híd szép ívét és könnyed dinamikáját, szerethetjük egy épület tömegének arányait, s nem ritkán, szépnek találunk egy autót vagy gépet. A matematikus is szépnek talál egy szellemes és újszerű megoldást. De mi teszi széppé ezeket? A technikában mindig az egyszerűség, az erő, a mozgás és a forma sajátos és egymást segítő kapcsolata a *műszaki szépség*.

Éppen a matematika, a fizika és az emberi szellem hozta létre a legújabb *szépséget*, a számítógépet, melynek képernyőjén megjelenő képeket is gyakran tiszteljük meg a szépség fogalmával. A számítógép képe még felidézi a hagyományos kép és tér fogalmát, még

szerkezeti módjában tapad a hagyományos képi jelleghez, de már megmutatja azokat az új lehetőségeket is, melyek előre, vagy másfelé mutatnak, mint a művészetek általában.

Minden műszaki tárgynak az a *természetes* tervezéssel teremtett formája, ami összhangban áll a működésével, a célszerűség és megfelelőség juttatja érvényre, mint sikert, mint tárgyi-műszaki szépséget.

„A műszaki szépség a technikát és a tudományt hajtó erő” – írja *David Gelernter* (1998. 18.o.), ami döntő szerepet játszott és játszik a számítástechnika történetében. Ez a médiumok médiája. A médiaösszesség. A fényképezés, a mozgófilm, és a videótechnika után robbanásszerűen, egy pillantás alatt vált a számítógépes alkotás a kortárs művészet legkedveltebb és legspecifikusabb alkotói műfajává. A multimédia definíciója minden lehetséges médium használatát megengedi, nincs köztük hierarchia, nincs alap, és nincs dominancia.

Mára, mikor a számítógép mindenhova eljutott, már bárki számára elérhető, a művészet médiuma lett, amivel kísérletezni, modellezni lehet bármit, a fantázia képeit minden korlát nélkül elő lehet állítani. Maga lett a *virtuális valóság*, számokból, jelekből és fájlokból. A valóságra már nincs szükség, vagy csak olyan alap és alkotóelem, melyet fel lehet használni a végleges kép előállításához. A fejlődés rohamos, alig követhető újabb és újabb lehetőségeket produkál. A jövő számítógépének és hatósugarának, felhasználási lehetőségeinek megjósolása is nehéz és lehetetlen. *Ez a technika a korlátlan lehetőségek technikája lett.*

A számítógép emberi elmék, kapacitások sajátos konzerve, melyben minden jelekre fordított, és mint működés – futás – jelenik meg. E számítógépes technika a vizuális adatbevitel lehetőségével teremtette meg a számítógépes művészet kiterjedését. Ettől a pillanattól kezdve az interneten és a televízió csatornáin keresztül bármi és bárhol elérhetővé és felhasználhatóvá vált. *Cut and Paste*, és már felülírható, átalakítható, bekebelezhető.

A személytelenség bátorító szó, mely nem gátol semmiben, minden megleshető, a világ kukkolhatóvá válik, manipulálható. A cyberművészet hallatlan szabadságot szerzett magának. Hatása a látvány megszerzésétől és bevitelétől, annak megszerkesztésétől, vagy újra szerkesztésétől, a kép feleslegestől való megtisztításától, és új jelentésekkel való gazdagításától függ. Ez művészi csapda is lehet, mert a fantázia és a valóság keveredik a technikával, és az intuíciónak sem morális, sem műszaki, sem esztétikai határai nincsenek. A művész a gép segítségével irányít mindent. Ecsetnek, vésőnek, ceruzának vagy



csavarhúzónak használja. Ebben a folyamatban a teremtés utasításra történik, a megvalósulás pedig gombnyomásra. *A számítógép a művész agya és keze is.*

Nehéz megkülönböztetni, vagy szétválasztani a gép alkotta szépséget az irányító művész gerjesztette szépségtől. Úgy tűnik, hogy az új technika *új művészeti szépség-paradoxont teremt.* De ki is a valódi alkotó? A folyamatban egymásba hatolnak a programkészítők, a gépi műszaki adottságok és a művészi szándék esztétikai megfontolásai és megoldásai. Átfedés van a tudományos, a művészi személyiség, és a keletkezett produktum auráiban, vagy inkább ellentétek a fennhatóságok között?

„A tudós és a művész közötti csökönyös megkülönböztetés egyfajta sötét, bürokratikus világlátást tükröz.” (David Gelernter, 1998. 25.o.) – melynek értelmében a számítógép programozó művésszé válhat és válik, a művész pedig profi szakemberré, tudóssá. A tudomány és a művészet újra egybe fonódik, mint régen, születésének hajnalán, amikor *egy voltak.*

„Az esztétika mérhetetlen jelentőségű a nyelvek megtervezésében, különösen pedig a szoftverben”, valamint „közvetlen az összefüggés a jó tervezés és az esztétikai megjelenés között.” (David Gelernter, 1998. 30.o.) Ahol számítógép működik és dolgozik, ott a szépség és az esztétika is jelen van. A szoftver szépsége semmiféle természeti, fizikai térre nem hasonlító szerkezetéből származik (cyberspace).

Mert mi a szoftver? A szoftver a számítógép működésének *ideája*, szellem, futó program, elektromos energiával működő információ-átalakító fortély.

A klasszikus művészetben a művész a számítógép, a szoftver és a nyomtató is volt egyszemélyben. A cyber-művészetben az adatok és jelek felülről, a rendszerből keletkeznek, jönnek. Maguk is mesterséges dolgok, kódok. A valóságos világ távol kerül innen, gépen és falakon kívülre, mert már nincs szükség rá. Itt, belül a rendszerben, hol a dolgok születnek, minden rendkívül zárt, és végtelen. Ez újabb paradoxon a zárttság és a végtelen viszonyában, melynek ellentétessége, és az abból fakadó elemi hajtóerő tanítja a művészt a további kutatómunkára, és a lehetőségek felderítésére. Minden megközelítés ebben a világban *kötött* is és *nyitott* is.

Az adatfeldolgozással és értelmezéssel dolgozó művész már nem a szó klasszikus értelmében művész, hanem valami, ami most alakul és születik, nincs még rá szó, nincs még rá fogalom. Fut és működik.

E műfaj sajátosságából fakadóan lehetőséget ad arra, hogy a művészet újra gondolja magát, kihátráljon, kimeneküljön a ma ható esztétikai és filozófiai megkötések fogságából az újra megélhető és átélhető *moralitás talaján*, és mint a *Főnixmadár*, újjá szülessen. Ez

egy olyan lehetőség, melyben a tudomány és az esztétika egy cél felé irányul, az alkotás öröme és újszerűsége kiutat mutat a jelen széttöredezett, rosszhangulatú, boldogtalan monokrómiájából.

Jelenleg még nem találta meg az igazi hangját és karakterét, még magán viseli a boldogtalan és iránytalan művészeti divat *ruháját*, még megfelelni és hasonlítani akar a posztmodern típusokra és jelenségekre. Úgy tűnik, *a fogoly szökni készül*, és erre a technikai és elméleti lehetőségek adottak.

A leválás és önállósulás folyamatában meg kell, hogy szülje saját magát, meg kell találnia új és pozitív filozófiáját, e sajátos világban tartalmi tisztaságot kell teremtenie, morális öntisztuláson kell átesnie, mert ezek nélkül művészetről beszélni még a cyber-technika esetében sem lehetséges.

Jelenleg minden kérdéses, de különösen az, hogy ez mikor és hogyan következik be. Azonban jelenleg még csak olyan állapotot érzékelünk, amelyben különös és meghökkentő dolgok uralkodnak.

#### **4.3. *Omnia Vanita; Jánusz kérdések***

„Miért van egyáltalán létező, és miért nincs inkább semmi?” – kérdez rá az alapra *Heidegger*. (1992. 18.o.) Az alapra immár kettő és fél ezer éve kérdez rá a filozófia, és kaptunk-e azóta választ? A kortárs művészet beszél magáról, bár kerüli a pontosítást, kérdéseket tesz fel folyamatosan, melyekre nem vár feleletet. Úgy akar kérdezni, hogy nem kérdez. Miért?

Ha mindenki magánvilágot épít, s közben a magánszféra határait bontja le, akkor mit mutat meg és kinek? – a Barbi-babát, a közösségi általános nevezőt?

A mindent átrendező művészi elképzelés és képzelgés, ahol senki sincs a helyén, semmi nem az, ami, senki nem önmaga, hanem minden és mindenki más, akkor vajon ki kicsoda, és mi micsoda?

Hová lett az emberből az ember? Ki az, akit látunk a képen és a képernyőn, a színpadon és a kiállítóteremben? Vagy nincs is valóságosságuk? – hogy ez az élet nem az az élet, amit a mű mutat? Kettős életű-e a mai ember és a művész? Van egy világi posztmodern élete, és van egy magán, zárt és ismeretlen is? Melyik az igazi? *Nem skizofrén egy kicsit ez az állapot?*

Vagy talán az ember fogta magát, és kiment a divatból csak úgy divatból, trendi okokból? S hová lett, és mit csinál ott, ahol van? Talált-e valamit, hoz onnan valamit? Vagy végleg odalett?

Roncs életű roncs ember valóban mindenki és erodált? Vagy csak divat erodálni? Átlelkesített ócskavasak? Ki és mit lelkesít át és minek? Van valami új és hasznos belőle? A test is átlelkesített? – és hová lett a régi?

Ki tudja, vajon az ember fiainak szelleme felfelé emelkedik-e, és vajon az állatok szelleme leereszkedik-e a földre?

Van-e még kultúra, van-e még erkölcs, és van-e még szeretet? Nem látni az arcokon semmit, sem életet, sem örömet, sem bánatot, csupán letargiát, félelmet, rettegést, magányt, ürességet és halált?

Alkotó élet, alkotó lét és alkotó művész? Mit alkot? Soha nem volt életeteket, mindentől, még magától is elidegenedett emberképeket, letargoszokat? A lenyomat lenyomatát?

Ki vagyok én? Ki vagy te? Mit válaszol a művész? Csak kérdez, és nem válaszol, mert nincs válasza, mert nem érdekli a válasz, mert nem tudja, és már kikutatni is képtelen?

Saját töredékeiben keresi tört darabjait, és tükröt gyárt magának belőle? Mit lát töredékes töredékeiből? A világot és a másik embert? Saját töredékeinek töredezett töredékét? *S hol van az ember, a valóságos és igazat érző?*

Itt már senki sem tudja, hogy hol van és miért? Ki fogja megmondani nekik, hogy létezik még a Világ, amiről elfeledkeztek? Vagy már Léthé homályában létezik? Végleges ez a világ feledettség? Ha igen, ki hol él, és mit csinál és miért?

Mutat-e még irányt a tájoló, vagy már tájak és irányok sincsenek? Hol van az irány, és merre mutat? Ki válaszol erre? És hol van a lépték, a mérték, a ritmus? - visszazuhantak Platón álmaiba? Van-e még arány, tér és idő? Vagy mesterséges alagútban élünk, melynek mindkét vége be van falazva? Van-e még fény valahol?

Az alkalmazott nyelvi-képi vagy performatív módszerek mennyiben mutatnak igazi képet a kor emberéről, vagy inkább félreértést és félregondolást eredményeznek?

Ebből a sokféle szempontból, a párhuzamos jelentésekből és a széttört szimbólumokból összerakható-e még a kor emberének képe?

A textuális megoldások és antifilozófálások ellehetetlenítik-e a diskurzust? Hogyan beszéljen így az ember, ha már csak dekonstruált nyelve van? Közöl vele, és mit?

*Valóban elveszett minden érték és szépség? Az ember szépsége hová lett? A kérdés és a kérdés szépsége is elveszett?*

Eltemetett kultúrák és értékek szeméthalmain vicsorgunk és csóváljuk a fejünket? Boldogok leszünk, ha letagadunk, megtagadunk, kihazudunk, lehazudunk és meghazudunk mindent, amik voltunk, vagyunk és lehetünk? Hol a határa az ostobaságnak?

„Komolyan lehet venni, hogy egy pillanatnyi divat, vagy trend hordozza a korszellemet?” (Zrinyifalvi, 2003. 38.o.) Vajon ez a korszellem milyen emberképet hordoz magában, és mit jelenít meg, valóban olyan-e a mai ember? Hogyan módosítják a transzformált nyelvi koncepciók, vagy a nyelvi-képi megfogalmazások az embert? Van-e visszahatás?

Milyen a posztmodern utáni állapot? Van-e még tovább? Merre? Egy lépés vissza és egy előre, vagy oldallépések? Félreállítás? A félelem fogja továbbra is rabságban tartani az embert, és magányos didergéseit fogja elmondani?

A kortárs dédnagypapa, *Nietzsche* mondta ki 115 évvel ezelőtt veretes gondolatait, miszerint: „Nem létezik szellem, sem ész, sem gondolkodás, sem tudat, sem lélek, sem akarat, sem igazság: mindez haszontalan fikció csupán.” (1998. 66.o.)

Eszerint látszat és áramlás csak az élet, az én áramlása a saját látszatában. Bár a világ mégis valóságos és változik is, de ami benne történik, az a káprázat, az illúzió, az a fikció. Az ember magának teremti illúzióit, hogy benne éljen, miközben a világ és az élet valósága párhuzamosan rohan el mellette.

„A világ csak akkor egzisztál, csak akkor van, ha ittlét van itt.” (Heidegger, 2001. 367.o.) – vagyis a jelenlét a világ megismerésének és az önmegismerésnek a feltétele csak a temporális idő horizontján lehetséges. Ez az időiség, vagyis a *jövő*, a *voltság* és a *jelen* egymásba érése a döntő. (Heidegger, 2001. 373.o.) Ez a transzcendencia, ami a létmegértést hordozza magában, az alapra mutat. Tehát az élet és lét-eltüntetői pragmatikák, a magát és környezetét eltüntetni akaró szándék a megismerést teszi lehetetlenné, és mint ilyen, az életet is élehetlenné.

Kockázatos (alleatorius) színjátszás folyik nyílt színen, az élet felszínén, akárhol a földön, *Japántól Új-Zélandig*, a levegőben, mely szintén csak színhely, a színek helye. Szín, mely lehet fehér, mint a hó, és akár szürke is, vagy fekete; szín mindegyik, színpadias szint-észlelés, színeváltozás, *szín-bólum*<sup>14</sup>. A színhely a világ felülete, a szoba, a *hely*, a halál és a születés helye. Mind hely, mind szín; minden színpad színe.

Animátorok, donátorok, virtuális kritikusok, kurátorok, moderátorok, demonstrátorok, kalkulátorok nyüzsögnek a művészet gazdasági piacán, stimulálják, átforgatják,

---

<sup>14</sup> Szimbólum > szín-bólum > szózavarodás

diszkurziválják, deheroizálják, dokumentálják, ekonomizálják, nominalizálják a művészet minden mozzanatát. *Ők az életvilág igazi művészei.*

A New-Age neoprgamatikusa az étellel blöfföl. Az ábrázolhatatlanságból fakadó lehetetlenség boldog-szomorúsága is csak blöff, már sehová sem kell felemelkedni, szabadon sülyedhet, ki hová akar. Művészi szabadság, amiben elveszti magát a művész, elveszti szabadságát, látását, szaglását, hallását és hangját is. Már senki sem látja, senki sem hallja, senki sem érzékeli őt. *Ez a blöff totális hatalma.*

Mikor az arc különböző izmai elmozdulnak, és a grimasz – mint önarckép és öntestkép, újjáértelmezés, mely mély gesztusról árulkodik a cirkuszi és varieté világ felé – háttal áll az életnek, igazságnak és valóságnak, akkor az csak *gesztuális nyelvöltögetés*, amiben saját teste a nyelv és a főszereplő, egyben munkafelület, amit át lehet festeni, mássá lehet alakítani, karácsonyfává lehet díszíteni.

„Az emberi lét félúton van az angyali és állati lét között: amennyiben az ember a test szerint él, az állatokhoz hasonlít, ha lélek szerint az angyalok közé emelkedik.” (Augustinus, 2003. 46.o.) Még ma is tiszta beszéd! Vagyis a test gyönyöre nem kell, hogy együtt járjon a szellem és a lélek elvesztésével. A mérték a határ, ahol még élni lehet. Azon túl az állat lakozik. A lét állati lét lesz, a tér, a hely és a szoba pedig disznóól.

Azonban a kulturális *interface* csak azt mondja: légy vulgáris(abb)! *Marginális terminálé.*

A margináliák a terminálék pontjain helyezkednek el, ahol a mozgás és érintés a legérzékenyebb, ahol a rezonancia a leghatásosabb, vagyis hús-vér terület és a felület szabad idegvégződésekkkel, ahol a valóság véget ér és a transzcendens kezdődik. Ott működik az illúzió, ami állandó éberséget igényel, hogy a túl lévő dolgok fel ne szippantsák az ott-tartózkodót. Ez az ember mentális és fizikai határa, idegvonal, szakrális kapu, lélekvonal, amin túl a vágyak és a realitások közti, veszélyekkel teli tartomány terül el, és onnan nyílik kilátás a *túllévőbe* és belátás a *bennlévőre*. Abszolút köztes állapot, *absconditus, intermediális lét, interpozitum.*

Köznapi világ tükröződése a művészetben. A köznapi világfelfogás, a hit vagy akarat, vagy képzelet kivetítése a külső világra, vagyis a világ olyan lesz, mint amilyenek én szeretném, akarom, vagy képelem, még akkor is, ha tapasztalataim ezzel ellentétesek, *transzverzálisak*. Szemünk és tudatunk átsiklik e tények fölött, és vágyainkból, kompenzációkból építjük magunknak fel azt. Ez a felfogás nem visszatükröző jellegű, hanem sémák, panelek, fogalmak transzponálása az életvilág folyamataiban. Felfogásunk kettősen elfedett, hisz maga az életvilág is manipulált, azaz már magában sem valóságos. A

kívülről jövő kihívások, jelenség-támadások, az erre válaszoló belsőkben kiinduló cselekvések és visszahatások interpretálása a világról alkotott véleményünk voltaképpen; nem a manipulálatlan valósággal állunk szemben, hanem a hamis valósággal, a tudatunkba vetülő legkülönbébb árnyakkal. Ezekkel, valamint a belső világunkból feltörő képekkel egyetemben határozzák meg a művészek és a befogadók a kortárs művészet élénk tárt világát.

*Időfluxus.* A film, a videó az egyik legkedveltebb médium, melyben a történetek ideje szubjektívizált, és nem esik egybe a valóságos történetekkel, vagyis egy sor eseményt képes igen rövid idő alatt bemutatni és sűríteni. Mivel oly gyors az esemény, hogy nem tudja a látás követni azt, ezért a technika összegez és lassít, kiemel, manipulál, és összemontíroz, paradox módon a rögzítéssel és vetítéssel *látászavart* idéz elő. Az idő ebben a folyamatban válik illuzórikussá és mitikusá, többé már nem valóságos idő. Az idő költeménye az utazás, az utazás sebessége az idő formája; mely életformává vált, és vannak már utazók, akik nem is tudják, hogy utaznak a képernyőn, vagy azon kívül. Az idő relativizálódott, megbomlott, töredékes lett, már nem temporális folyamat. A civilizált *vátesz-lét*, a *kortárs-lét* tere az időkapszulákba zárt pillanatok egymásutánisága, vagy paralel jellegű szimulakrumok. A *modern* idő, az idő-egymásbefolyások, időbezártságok és időnkívüliségek sorozata lassított és felpörgetett időkeverék.

Ennek „A posztmodern lebegésnek csak a test pusztulásáig van létjogosultsága, ami azután jön, az szükségképpen nagy (modern) narratíva a semmiről, az örökkévalóságról.” (Bordács A. és Kollár J., 2004. 20.o.)

*Kortárs-tér.* És milyen a kortárs-tér, az időbe skatulyázott hosszúság-szélesség-magasság három irányultsága? Ez a tér, mely a behatolás, a keresztül-hágás, az életpenetráció helye, nem mindig valóságos, sőt soha nem az, csak tér-érzés, tér-hatás, tér-jelenség és tér-jelentés, *perceptuális geometria*. Zavartkeltő és elbizonytalanító dimenzió, melyben elveszik a tájékozódó képesség, ahol a fizikai és pszichés képességek átértékelődnek, ahol minden *intervenált*<sup>15</sup>, *aleatorikus*<sup>16</sup> városi valóság, másodlagos és harmadlagos valóság, a váratlan dolgok és események szituációs tere. Térillúzió, csapda, kísérleti terep, mesterséges és cyber-tér, az élethátrálások területe, interakciós esztétikai tér.

És milyenek a tárgyak? Orrok, mellek, genitáliák, fogsorok lebegnek, szállnak; vasalók, mosógépek, darálók, borotvák és ventilátorok keretezik magukat, megszűnt testi

---

<sup>15</sup> közvetített, beavatkozó

<sup>16</sup> rögtönzés jellegű

integritások keverednek hétköznapi használati tárgyakkal; közönyösen, vizesen, festékesen, homokosan vesznek a semmibe. Homok, üveg, beton, fa, hamu, szappan, viasz, festék, víz és szemét; melltartó, bugyi, baba, borsó, ágybetét, ólomcső, tévé, és felsorolni is nehéz, vagyis bármi, ami keletkezett és már nem kell, vagy nem az ami, minden ami van és nincs, és minden mindent jelent, bármi bármivel helyettesíthető, abszolút és érthetetlen *metafora halmaz*.

*Bábeli zűrzavar*, igazi szinkronitások, nem euklideszi terekben kavargó, fortyog és nyafog minden. A szavak és tárgyak, a testek és tárgyak, a lelkek és tárgyak és a szellemek és tárgyak. Mindenki mondja, beszédek beszélnek, képek képeznek, képek és szavak képzavara és szószavara minden. A fantázia kiüríti magát, felfakadt képzeletetek dolgai törnek elő, haszonelvű tünde-lények, vanitas képek, nem időbeli lelkek, *new-angyalok*, *new-csillagok* fergeteges forgataga, intellektuális nyomorúságok, koboldok vihogása, meztelen lelkek és body-k vetületei, fényvillanások, ember-állatok és állat-emberek sűrögnek és forognak az *intézetek* káprázatában. Minden, de minden itt bolyong.

Titok-paradigma. Számos kortárs munka, mint *enigma*, felveti a megfejtés és megfejthetőség kérdését. A szófejtés, vagy rejtvényfejtés, és annak ellentéte, a titokrejtés és titkosítás, avagy kódolás témájává és tartalmává vált a művészeti alkotásoknak. Vajon ki fejt meg a rejtvényt? Az esztéta, vagy a művészettörténész? – és vajon vállalkozhat-e erre? Dolga ez, vagy sem? Talán a titok, a rejtvény és fejtés magáért van, és csak addig érdekes és vonzó, amíg a titkát megtartja. A művészet mindig is birtokolta és használta ezt, dominánssá csak mostanra vált. Titkosítunk, elrejtünk valamit, hogy aztán borzongjunk és csodálkozunk annak különös misztikáján, mintha elfelejtettük volna a kódot; vagy pedig úgy kódoltuk, hogy ne lehessen megfejteni, úgy teszünk, *mintha* nem mi kódoltuk volna, sőt nem is volt titok, amit kódolni lehetett volna. Kódoltság kód nélkül, és így már nem is lehet megfejtés. Akkor ki és mit akar megfejteni?

Talán ez a talány sem jelent többet, mint a tény, amit sugallni akar, hogy a világ rejtvény, az ember is rejtvény, és különösen a művész és a műve az. Paradigmatikus világunk művészi és etikai paradigmája ez. Úgy lépünk túl rajta, hogy folyton és folyvást újra gyártjuk.

És végül: ahol minden felbomlik, ott valami mindig születik, ott kezdődik az új, valami egészen más. Az archetipikus és mitikus Főnixmadár születik újjá, de a remény mindenképpen. A hit abban, hogy a világ újra összeáll, hogy lesz benne egész és tiszta, eloszlanak a gerjesztett ködök, és helyettük értelmek, rációk és egészségek, testek és lelkek, bámulatos fantáziák, igazságok és új szépségek kelnek életre. Örömök képezik majd a

jóérzést, a humor nem genitális lesz, hanem minden igenlés a lét minden területén. Ezt nem hinni annyi, mint nem élni, vagy fölöslegesen élni, fölöslegesen halni.

#### **4.4. Melankólia, posztmelankólia**

„Quid prodest totius regionis silentium, si affectus fremmunt?”

„Mit használ, ha minden hallgat körülötted, mikor érzéseid ordítanak?” (Seneca, 2003. 37.o.) – sóhajtott fel Seneca közel kétezer évvel ezelőtt. Az idő távolából is a gondolkodó ember fájdalma lebeg felénk, az érzéseitől telített ember, magány, a túlcsondult emberi lélek örülete.

Az embert, a *szép embert*, aki bármit is tesz testével és lelkével, a szépséget és az istenit hordozza magában, szellemének ragyogó találékonysága, gondolatainak sokasága és változékonysága, teremtő-, alkotóképessége, örülni és szeretni tudása, humora és minden fájdalma mind együtt kiemeli őt a világ, az élővilág sokaságából. Öntudása és világtudása azonnal a két alapvető dolog felé irányította értelmét, a lét, a miben lét és a miért kérdései ejtették ámulatba, melyek megválaszolásának kényszeréből ma sem tud kibújni. Bármiről gondolkodunk, bármit vizsgálunk, bármit alkotunk, e kérdések elől kitérni nem lehet. A művészet, a filozófia, a tudomány mind más-más módszerrel, más-más eredménnyel, de ezt kutatja, értelmezi, másolja, tükrözi szüntelen, a megismerhetőség reményében.

A gyalogos emberből először lovas, majd autós és ma már repülő, űrhajós ember lett, belenézett a *lét* hatalmas és mozgalmas fazekába, elámult az ott látható kauzalitáson, elbűvölte a világ szerkesztettsége, de az alapvető kérdések megválaszolatlanok maradtak. Miért van a világ? Honnan és hogyan? Ki vagy mi által, és miből? Aki a kérdések mélyére néz, az élet mélyére néz, menthetetlenül melankolikus lesz.

A melankólia a görög nyelvben fekete epét jelent, mely epe nedvei befolyásolják a test állapotát. Mivel az antik világ gondolkodása nem választotta élesen szét a testet és a lelket, így az ember szellemi és lelki állapota kihatott a kozmikusra, és az visszahatott rá.

A testet, a szellemet és a kozmoszt egy egységnek tekintette, melynek minden változása a lét minden területére hatással volt.

A héroszok és a filozófusok melankóliája is e testi-lelki egységben és hangulatban gyökerezik – mint mondja *Földényi F. László* – „szellemünk a végtelenségre, a meghatározhatatlanságra, minden kötöttség és határ feloldására, a legtágabb értelemre vett rendtelenségre irányul, a világ zártsága, a létezés végső lehatároltsága és elrendezettsége azonban ezt nem teszi lehetővé”. (1992. 41.o.)



Aki a rendben a káoszt kutatja, a törvényszerűségek mögé tekint, átlát az élet és a lét szövedékein, annak nehéz nem meglátni, nehéz úgy tenni, hogy nem lát, nehéz azt színlelni, hogy azon túl, amit lát, az valami és nem semmi. Csak saját, önön lelke, és szelleme rovására lehet letagadni. A látás, a túllátás a csönd birodalmába viszi az embert, a szó elakad és bent szakad, hol a szavak kevésnek bizonyulnak ahhoz, hogy az élményt elmondhassák, kifejezhessék. *Seneca* is ezt a csendet érezte, miközben a lelke majd beleőrült a látásba. Belső igénye lett a hallgatás, mely lecsupaszítja a világot, a külső események elveszítik jelentőségüket.

*Heraklész* és *Szókratész* az isteni égbe csalogató örület és a földhöz kötő örület kettősségében a tisztán-, és túllátás szomorúságában, az amögött látható kozmikus üresség szorító fájdalmában sűrűsödik össze a teljesség, aminek hatalma alól menekülni nem lehet, kiszolgáltatottak a létezésnek. Ugyanúgy, mint az elemzett *Kathleen Vermeir* 'Cím nélkül' munkájában, a *Lebegő lethargoszok* hallgatásba merülve a lét vízében lebegnek. Már nincs mozgás, már túlfeszült nyugalom van, már nem élet ez az élet.

Ezt ismerik fel a melankolikusok, éppen ezért kiemelkedők, minden túltelítődik bennük, és a létezés is ezek által csordul túl önmagán. Csillapíthatatlan hiányérzetüket a mérték világának elhagyásával, az öngyűlölet érzésével, az önmegsemmisítés vágyával tetőzik meg (ld. Feminin performanszok). Boldogtalanságuk és nőiességük ezen szélsőséges érzések közepette nyilvánulnak meg. A világ kimutatja Jánusz-arcát.

A Középkorban a keresztény ember világában az üresség és a végtelenség, a teremtettség és a teremtetlenség gondolata, és annak ellentmondásossága az akkori gondolkodók tudatát nem hagyta nyugodni. Az egyedi dolgok létének és alapfeltételének Isten léte lett a biztosítéka. A fenti világ megtelt angyalokkal és szentekkel, az alsó világ pedig a Gonosszal és a bűnösökkel. De Isten örökkévalósága, végtelensége, teremtő természete, és a rajta kívül lévő semmi árnyékként lengte be az egyén lelkét. Léte egyszerűségének végső oka Isten, és annak tagadása Isten kegyelmének elvesztésével jár, – maga az örület és a pokol, – mert amin túl akar nézni, azon túl semmi sincs. A görög gondolkodás teljessége, ahová a lélek, mint végső egységbe menekül, a keresztény ember számára már rendelkezésre áll.

A szabadság isteni adománya csak az isteni világon belül érvényes, és nincs is azon kívül semmi. Aki a teljes szabadságra vágyik, az az örületbe taszítja magát. Így a keresztény melankólia a „halálraítelt szabadságvágyból” (*Földényi*, 1992. 63.o.) született, melyet elmebetegségnek pecsételtek meg. A keresztény ember a teremtettség és teremtményiség melankolikus szomorúságában él. A megsemmisülés vágyának, pozitív

értelemben is az Istennel való minél előbbi egyesülés a célja. Az *extázis* is ilyen *szellemi-szárny*, isteni melankólia.

A reneszánsz ember újra értelmezte az antik gondolatokat, fölülvizsgálta azokat, és beépítette saját világába azt az eszmét, hogy az ember a világmindenség közepe, innen vonatkoztat mindent magára, és a világ számára olyan, amilyennek látja. Az önmegvalósítás válik sürgés-forgásának mozgató erejévé, melyben a töprengés és a tette készség ellentétében él ég és föld között, istenként akarja látni és megvalósítani magát. De ez kudarcra van ítélve. A reneszánsz melankolikusa akar, de nem tud eléggé hinni Istenben, a világot szeretné megszerezni magának, de ez sem lehetséges. A teremtettség, az Isten hatályossága érvényes rájuk, életük ellentétekkel terhes, az élet gyönyörűsége és a halál botrányossága között kell létezniük, a Pokol és Mennysország végső állomásai között. *Petrarca*, *Dürer Szaturnusz gyermekei* nyugtalan lelkűek, otthontalanságra, melankóliára ítéltettek. A reneszánsz ember az idő igájába van befogva, de az időtlenségbe veti tekintetét.

A modern embert is meglegyinti a melankólia szele, saját horizontját keresi, és a végtelenség ürességével találja magát szemben, a Káosz lopakodik be a rendezett életbe, mely nem zárható határok közé, így a „melankolikus előtt feltárulnak a létezésen keresztül-kasul szántó szakadékok, melyből mint megannyi ásító torokból, a végtelen és a csillapíthatatlan hiány süvít ki” (*Földényi*, 1992. 234.o.).

A kortárs ember elveszítette teremtettségi státuszát, nagy légüres térbe került, ahol vágyainak, fájdalmainak és halálfélelmének ad hangot, de már nincs istene és nincs Gnózis, és nincs egység, mely karon ragadná és vezetné a Végső felé. Az ember dagadt hübriszében, az élet forgatagában magányosan tekint magába, s mint tükörben döbben rá önnön képmására, vigasztalhatatlan melankóliájára.

A tárgyá vált világ, a parttalanná vált lehetőségek, az elveszettség és elveszhetőség érzését keltik, a szépségekből és bizonytalanságoktól kiürült világ új vágyakat gerjeszt a még meg nem szerzett, a még nem birtokolt dolgok és eszmék után. Mindezek hiánya, a valaminek, vagy meglévőnek az elvesztése és annak fájdalmas érzése rendetlenséget eredményez, a dolgok mélyén meghúzódó véletlen, a mindent felzabálni akaró *entrópia* tör be a világba.

A kortárs ember szabadnak hiszi magát és állandó korlátokba, határokba ütközik, a körülötte tenyésző és burjánzó *rend-szerűség* gúzsba köti, betör az életbe az *idegenség* és az *idegesség*. Konfliktus halmazok borítják el, és a világ röhögve fordítja félre a fejét. A tisztán látás homályossá válik, a beletörődés állandó vágyakozássá alakul, az érzékenység

elviselhetetlen teherré lesz, minden a lélek, a szellem megváltoztatása felé hat, és szomorúság, fásultság, *apátia* keletkezik.

A modern melankolikus új rendet teremt a világ dolgaiból, de ő maga kimarad belőle, számára ott nincs hely, *legnagyobb talánnyá önmaga személyisége válik*. Fél magától, fél a világtól, fél a másiktól és fél a semmitől, így ismeretlen tudatalattiját vizsgálja, vetíti ki a világba, mely természeténél fogva nem evilági, nem az ébrenlét és az élet logikáját hordja magán, hanem az árnyékvilág gátlástalan, korlátlan, sötét szabadosságát. Élete félreértés, rossz narratíva lesz, töredékes, a valami és a semmi elegye. Csupa hangulat, szenzibilitás jellemzi, benne a létezés csupasz világa tárul elénk. Ez a hangulat az egyén, a végsőig szubjektívizálódott én végső magára utaltsága tárult föl, mintegy posztmelankolikus hangulat, mely már nem a mindent értés és tudás mögé látása, hanem a magába és a világ hangulatába látás közölhetetlen érzése.

A kortárs művészet fején találta a szöveget, és be akarja verni a falba, de ez a világ *Jánusz-arcú*, kétfelé néz, nappal Nap, éjjel pedig Hold. Érti is meg nem is a világot. A paradoxonok és kettősségek zavarják, mert saját börtönének érzi, innen ered a test-lélek kettős erőszakos szétválasztása, a lélek elűzése, a test felmagasztalása. A hit botrányos számára, a világ, a természet világa nem a élet része, csupán tere. A születés és halál már nem misztikus, hanem genetika, biológia, fizika, mely előtt és után csak az üres semmi vigyorog. Az élet kényszer, amit végig kell élni. Számára az élet egyszerűen hiba, amit reparálni, átalakítani, megmásítani, vagy eltüntetni muszáj, mert ahogy az létezik, elviselhetetlen.

A poszt-melankolikus tudja, hogy mik a lehetőségei, látja a világ szánalmas voltát, de nem él a lét gazdagabb kitöltésével, mert nem érdemes, már úgysem lehet helyre hozni azt, ami elromlott. *Eszményvesztettségben* szenved, céltalanul vágyódik valami más után. A célt nem kedveli, kétségbe vonja létezését és jelentőségét, ürességgel és semmivel telítődik, sőt annak jelentőségét kiemeli, életszemléletévé teszi.

Hisztérikus szellem jellemzi, hisz melankóliája a szélek között jár fel és alá, voltaképpen a nemlét és a mélység hatalmai előtt cifrázza lépteit. *Önállóság-szerűségben* él, miközben mindennek kiszolgáltatott, így annak látszata állandóan a megvalósulatlanságra emlékezteti.

A kortárs melankolikus melankóliája a *feledés* hangulata és ténye. Az üres és semmi világ feledhető, ezért az életet performatikusan fogja fel, installálja a maga belátása szerint, és úgy manipulálja, hogy magát a felejtést jeleníti meg. Saját időt teremt, hogy elfeledje az idő bilincseit, siettetni azt, hogy mozgásban legyen, örök mozgásban, mert az az

örökkévalóság illúziója. Lassítja azt, szinte megállítja, hogy távol tartsa magát a végtől, a végleges elfeledettségétől. Megállítja saját idejét, és kapszulába zárja, hogy meg ne szökjön belőle. Akárhogyan is, az ember az idővel van átszöve, egymásnak szétválaszthatatlan részei. Tehát a modern ember senkivel nem akar és nem is tud egyszerre lépni.

Nem egy helyet foglal el, hanem mint *Odüsszeusz*, állandóan mozog, nem akar jelen lenni, nem akar azonosítható lenni, mozgás közben nincs sehol, alig felismerhető, és nem akar semmivel sem azonosulni, állandóan kitér az azonosságok elől, miközben mindig azonos lesz valami mással. Egyszerre akar mindenhol és sehol se lenni, az időt és a teret el akarja varázsolni.

A helyek állandóan változnak, a szemben csak villódnak a képek, a szellem esztétikus, eufórikus éber-álomban vibrál.

„Az efféle gyors váltások mindegyike, az emlékezet hirtelen kihunyásával függ össze” – mondja *Weinrich*. (2002. 181.o.) Így lesz a modern melankolikus *animal obliviscens*, elfelejt mindent, ami zavarja, ami lelki nyugalmából kibillenti.

De mindez hiába! A felejtés sohasem tökéletes, csak a halálban vagy a szellem halálában az. És az emlékezet, a nem akaratlagos emlékezet, szinte kénye-kedve szerint idézi fel az elmosódott emlékképeket, amelyek minduntalan az életvilág valóságát hozzák az ember elébe.

A lét mögötti, melletti, alatti magány gyötri, mert legszívesebben a létet felejtene, ez egy makacs dolog, állandóan jelen van, itt van, és mint ilyen, heideggeri *itt-lét* az ember korlátaira emlékeztet. Ez az agyon egzisztenciált lény, az önmagát felejteni akaró Én magánya. Ez a *retro-Én*. Mikor hallgat, az a szóbeliség hallgatása, úgy beszél, hogy nem beszél, tehát hallgat. Beszél, hogy ne lehessen hallani, mellébeszél, hogy hallgatásnak tűnjék. Ez az elkülönülés a magány hallgatása, ahol a beszéd különít el, ahol a szó emeli a falat, táplálja a különletet. *Életeleme a különlet, de az azonosságról álmodik.*

A kortárs művész magánya, az isten-nélküliség, a mítosz-nélküliség és a múlt-nélküliség poszt-melankóliája, mert a létet, és annak nagy kérdéseit nem akarja kutatni, hanem csak felejteni. Nem a miérték érdeklik, hanem a *milyenek!*; az időt nem megélni és átélni akarja, hanem megszüntetni, kilépni belőle. A teret, mint a jelenségek *milyenséget* hordozó dimenzióknak látja. Az összetartozókat szétválasztja, és a didergő látványokban keresi az érdekeset. A képből és az információból a *mennyiség* és a *különös* válik érdekessé számára, így a szellem és a *tudás devalválódik*, háttéri jelenséggé válik.

Magára maradt a kortárs ember, *rászakadt* a céltalan levés gondolata, büntudata nem elveszett, hanem megsokszorozódott, feloldást a semmiben látja, életében így nincs feloldozás. Büntudata élete végéig kíséri.

Megsokszorozódott árnyvilága, tájékozódás képtelensége, morális határkerete, esztétikai zagyasága pszicho-szomatikus betegségekbe hajszolja.

A melankolikus, folytonos megsemmisülésre van kárhozható, örökkévalósága az „éppen-most örökkévalósága”. (Földényi, 1992. 271.o.) Így hát külön bejáratú világot épít magának, ahol más törvények, nem a valóság törvényei igazgatnak, ahol minden más, az idő, a tér és a jelentés is. Ennek a világnak annyi bejárata van, ahányan belépnek, kijárata pedig számtalan. Ez az a hely ahol a művészet manifesztálja magát, és gondolatai manifesztálódnak, Proteusz-tudatú világ ez.

Mágikus világban él a kortárs művész. A *Magia Divina* és a *Magia Naturalis* már ki van zárva, így a középkori misztika három nagy erejéből csak a *Magia Diabolica* maradt meg neki. Ez az igazi világ, az új mágia világa a *New-maya*, ahol a lélek börtönéből kiszabadult test járja *dionüszoszi* végtáncát, átítatódik, kiegészítődik, megcsonkul, áttevődik és felmagasztosodik.

Ez a mágikus-test a plurális heterogenitás teste *mindenné* válik: alany, állítmány, tárgy, határozó és jelző is. Ez a szenzuális, szubjektív *én-test* abszolútnak és valóságosnak tartja, érzi, gondolja magát.

Ebben a világban mindennek van esztétikája: az életnek, a halálnak, a bántásnak, a rútnak, a pornográfiának, a terrornak, a hazugságnak, a giccsnek, a szado-mazonak és a varázsolásnak is. Ebben az esztétizáló magatartásban minden immanens: az élet, a halál, a tárgy, az ember, az érzélem, a művészet, a hatás és a hangulat is.

Az immanencia mindenható, mindent elsöprő elve lett a kortárs, posztmodern gondolkodásnak.

Az immanens hangulat, áthatja egész filozófiáját, a létet, az életet és magát a művészetet is. Az emberi léthelyzet a hangulatban fejezi ki magát. A hangulat sajátossága meghatározhatatlan. Mindig csak pillanatnyi derengés, amely az *aha* hatásait váltja ki. A hangulat egymást váltó pillanatok sorozata; sohasem statikus. A tudást, a megismerés módját nem tartalmazza. *Nem tud, hanem érez és hat*. Önmagából és a pillanattól él, csak utalni lehet rá, vagyis a tudás helyett a hangulat adja a témát. Ezzel a lét értelmezését érzélemnek láttatja. A hangulat követhetetlen, eufórikus állapot is lehet, ahol az ember elszigetelődik mindentől és mindenkitől, magánya kiteljesedik, belevész a hangulatba. A hangulat a szélsőségek vidékén érzi magát a legjobban, a határterületeken ott, ahol a test és

a lélek érintkezik, ott, ahol a szellem és a világ találkozik, ott, ahol az ösztön és a test ér egymásba, vagyis a *terminálékon*. A *szimulakrum-szerűség*, a világról alkotott képek közötti képzelet a köztes lét meghatározó érzése, ahol az *Én* végleg el tudja magát vonatkoztatni a létezőtől.

És mégis, akarva-akaratlanul, tudva és tudatlan, az élet diadalmaskodik, az élet hatalmas erő, mely titkaival, fergeteges tudni és lenni akarásával a világ alapvető törvényein csüng, legfontosabb vágya és tevékenysége a megválaszolatlan kérdések feltétele. *Cicero* szavai kíváncsognak ide:

„Fogjuk fel a bölcsességet az élet művészetének, mely elúzi a lélekből a szomorúságot, mely nem engedi, hogy eluralkodjék rajtunk a félelem, s melynek útmutatásával nyugalomban élhetünk, mert kioltja a vágyak hevét.” (*Cicero*, 2003. 31.o.)

## Végszó

Ez a vízió is csak egy vízió, hisz támpontja a múlt, éltetője a jelen, kritikája pedig a jövő lesz. Az emberért és a művészetért aggódó elme, szomorúságában és poszt-melankolikus hangulatában kameraként és médiaként látja az élet szebbik és boldogabbik felét is, de már a léttől megérintett sajtó szelleme csak szkeptikus mosollyal képes konstatálni azt, hogy az élet szép és akár boldogító is lehet, de az már rajta nem segít. A kihalófélben lévő madarak még füttyülgetnek, mert nem látnak, nem éreznek és nem élnek *időben*, és ettől énekük árnyékmentes és derűs.

Az egzisztencia és a szubjektum világába betonozott művész tudja és felfogja élete sivatagos és magányos voltát, mégis a végtelen és a meghatározhatatlan káosz után vágyik, bízva abban, hogy megszabadul szorongató belső énjétől, és a külső befolyásolhatatlan történésektől. Istentől elszabadult formáját, ha kell, összetöri, eltorzítja, megszabdálja, és ha ez sem elég, kifordul magából, másokból és mindenből, mentve a menthetőt, a testet, az anyagot, a rációt, a lelkét pedig *Anankéra* bízva, hogy kísérje *Léthé* birodalmába, mert a felejtésben van minden reménye.

Mindez hiábavaló, *Léthé* fogsága örök, *Orfeusz* is szertefoszlott már. A vég nélküli üresség nevetségessé tesz mindent és mindenkit, és felosztatja az élet maradékát, a lélek lakóhelyét – a transzcendentális valóságot.

A jövő eljő és kopogtat. Az anyag sem szilárd, és hogy mi hol van, az maga a bizonytalanság. Ez a bizonyosság nélküliség az utolsó kapaszkodó, aminek van valami pozitív aurája. Kell, muszáj jönnie annak, ami az élet lesz, kinek-kinek érdeme szerint, Istennel vagy anélkül, bármivel, mert az életnek *élnie kell*, s a művészetnek erről az életről kell szólnia, ma és holnap is, míg létezik Isten az Égben, és ember a földön.

A szerző megérkezett, kalandos útja véget ért. Ezt találta!

## Köszönetnyilvánítás

Köszönetem szeretném kifejezni két konzulensemnek, Rétfalvi Sándor **nem kell vessző** szobrászművész **nem kell vessző** professzornak, valamint Wehner Tibornak, Munkácsy-díjas művészettörténésznek, akik a dolgozat elkészítése során segítették munkámat.



## Palotás József, szakmai önéletrajz

1947. január 6-án születtem Pécsen.

1961–65: Pécsi Művészeti Gimnázium

1968–72: Magyar Képzőművészeti Főiskola, szobrász szak  
Mester: Somogyi József szobrászművész

1972–75: Pécsi Művészeti Szakközépiskola, tanár

1976-tól lakhelye Dunaújváros

1981–83: Derkovits-ösztöndíj

1995: Munkácsy-díj

2001–: Pécsi Tudományegyetem, Művészeti Kar, Szobrász Tanszék, adjunktus

2002-től lakhelye Pécs

Önálló kiállítások:

1976. Ferencvárosi Pincetárlat	Budapest
Városi Kiállítóterem	Komló
1977. Újságírók Klubja	Pécs
1978. Kápolna Galéria (Kéri Imrével)	Velece
Kápolna Galéria (Birkás Istvánval)	Velece
1979. Uitz Terem	Dunaújváros
1981. Stúdió Galéria	Budapest
Honvéd Üdülő Kiállítóterme (Muzsai Ákossal és Püspöki Istvánval)	Balatonkenese
1985. Honvéd Üdülő Kiállítóterme	Balatonkenese
Vörösmarty Színház Kiállítóterme	Székesfehérvár
1986. Uitz Terem	Dunaújváros
Fészek Galéria	Budapest
1988. Galerie im Atelier	Heidenheim, Németország
Aad Leemans Gallery	Rotterdam, Hollandia
1995. Galerie Hungarica	Regensburg, Németország
1997. Gallery Christoff (Újházi Péterrel)	Szentendre
1999. Kortárs Művészeti Intézet	Dunaújváros

2001.	Vigadó Galéria	Budapest
2001.	Körmendi Galéria	Sopron
2002.	Pécsi Kisgaléria	Pécs
2002.	Körmendi Galéria	Budapest
2004.	Bakonyi Galéria Palotás Udvar	Sopron

Jelentősebb csoportos kiállítások:

1974.	XV. Szegedi Nyári Tárlat, Móra Ferenc Múzeum	Szeged
1976.	Dunaújvárosi Őszi Tárlat, Uitz Terem	Dunaújváros
	V. Országos Kisplasztikai Biennálé, Janus Pannonius Múzeum	Pécs
1977.	FIDEM (Fédération Internationale de la Médaille)	Budapest
1978.	Artistes Indépendans '78, Fiatal Képzőművészek Stúdiója	Párizs, Franciaország
	Stúdió '78, Ernst Múzeum	Budapest
1979.	II. Országos Érembiennálé, Lábasház	Sopron
	Fiatal Képzőművészek Stúdiója kiállítása	Isztambul, Törökország
	Határesetek-Téralkotás, Tárgyformálás, Iparművészeti Múzeum	Budapest
1980.	Fiatal Képzőművészek Stúdiója kiállítása	Varsó, Lengyelország
	Duna pályázat nyerteseinek kiállítása	Győr
	Képzőművészet és építészet, Miskolci Galéria	Miskolc
	Dunaújvárosi Tavaszi Tárlat, Uitz Terem	Dunaújváros
1981.	Fiatal Képzőművészek Stúdiója kiállítása	Nyugat-Berlin, Németország
	Fiatal Képzőművészek Stúdiója kiállítása	Koppenhága, Dánia
	Dunántúli Tárlat, Somogyi Képtár	Kaposvár
	III. Országos Érembiennálé, Lábasház	Sopron
	Fiatal Képzőművészek Stúdiója kiállítása, Ifjúsági Ház	Szeged
	VII. Országos Kisplasztikai Biennálé, Pécsi Galéria	Pécs
	Fiatal Képzőművészek Stúdiója kiállítása, Múcsarnok	Budapest
1982.	Fiatal Képzőművészek Stúdiója kiállítása	Oslo
	Dunaújvárosi Tavaszi Tárlat, Uitz Terem	Dunaújváros
	III. Országos Érembiennálé díjazottjainak kiállítása, Lábasház	Sopron

1982. Az emberi környezetért, Vigadó Galéria Budapest  
 Ungern ' 82, Kunsthall Södertalje,  
 Svédország
1983. Ungarische Medaillen Kunst, Dresden,  
 Németország  
 XIII.Salgótarjáni Tavaszi Tárlat, Megyei Művelődési Központ Salgótarján  
 FIDEM (Fédération Internationale de la Médaille) Firenze,  
 Olaszország
1984. Magyar Éremművészet, Magyar Kultúra Háza Berlin, NDK  
 Fiatal Képzőművészek Stúdiója Kiállítása, Városi Kiállítóterem Zalaegerszeg
1985. V.Országos Érembiennálé, Lábasház Sopron  
 IX.Országos Kisplasztikai Biennálé, Pécsi Galéria Pécs
1986. Fejér Megyei Képzőművészek Őszi Tárlata, István Király Múzeum Székesfehérvár
1987. X.Országos Kisplasztikai Biennálé, Pécsi Galéria Pécs  
 Dunaújvárosi Tavaszi Tárlat, Uitz Terem Dunaújváros  
 VI.Országos Érembiennálé, Lábasház Sopron  
 XVII. Salgótarjáni tavaszi Tárlat, Megyei Művelődési Központ Salgótarján  
 FIDEM Colorado  
 Springs,U.S.A.
1988. Fejér Megyei Képzőművészek Őszi Tárlata, István Király Múzeum Székesfehérvár  
 Tavaszi Tárlat, Magyar Képző- és Iparművészek Szövetsége, Műcsarnok Budapest  
 XVIII.Salgótarjáni Tavaszi Tárlat, Megyei Művelődési Központ Salgótarján  
 Nemzetközi Szobrász Kongresszus és Kiállítás Dublin, Írország
1989. Fejér Megyei Képzőművészek Őszi Tárlata, Uitz Terem Dunaújváros  
 1956 / 301, Budapest Galéria Budapest  
 Dunaújvárosi Tavaszi Tárlat, Uitz Terem Dunaújváros
1990. FIDEM Helsinki,  
 Finnország
1993. IX.Országos Érembiennálé, Lábasház Sopron
1994. IX.Országos Érembiennálé díjazottjainak kiállítása, Lábasház Sopron  
 Kisszobor ' 94, Vigadó Galéria Budapest  
 FIDEM Budapest
1995. Helyzetkép. Mai Magyar Szobrászat, Műcsarnok Budapest

1995.	Bronz ' 95, Városi Galéria	Galánta, Szlovákia
	X.Országos Érembiennálé, Lábasház	Sopron
	Kör-tűz-hely ' 95, Csontváry Galéria	Budapest
1996.	X. Országos Érembiennálé díjazottjainak kiállítása, Lábasház	Sopron
	Nemzetközi Acélszobrász Szimpozion, Uitz Terem	Dunaújváros
1997.	Magyar Szalon ' 97, Műcsarnok	Budapest
	Határesetek, Budapest galéria	Budapest
	Forma Szimpozion, Művelődési Központ, Művészetek Háza	Bonyhád, Szekszárd
1998.	Gyönyörök kertje, Pest Center Galéria	Budapest
	Dunaújvárosi Művészek Kollektív Tárlata, Kortárs Művészeti Intézet	Dunaújváros
	Forma Szimpozion, Művészetek Háza, Duna Galéria	Szekszárd, Budapest
	Válogatás a Dunaújvárosi és nemzetközi Acélszobrász Alkotótelep és Szimpozion alkotóinak munkáiból, Kortárs Művészeti Intézet	Dunaújváros
	FIDEM	Hága
1999.	XVI. Országos Kisplasztikai Biennálé	Pécs
2000.	Szobrok 2000., Jazz Galéria	Budapest
2001.	Fű-fa-virág, Mezőgazdasági Múzeum	Budapest
2001.	Misztikum, Vigadó Galéria	Budapest
2001.	Élmény és Esmény, Gödöllői Kastély	Gödöllő
2002.	Szabadtéri szoborkiállítás Millenáris Park	Budapest
2002.	Salgótarjáni Szabadtéri Szoborkiállítás	Salgótarján
2002.	A Százados Úti Művésztelep alkotói	Budapest
2002.	Dunaújvárosi Udvarház, Művészetek Völgye	Taliándörögd
2003.	Magyar Kortárs Képző- és Iparművészet, B/B Kultúra és Sport Centrum	Budapest
2003.	Fejér Megyei Őszi Tárlat, Szent István Múzeum	Székesfehérvár
2004.	Szabadtér, Kortárs Magyar Szobrászat, Városháza udvar	Kecskemét
2004.	"Plein Art" 6. Kortárs Művészetek Fesztiválja	Budapest
2005.	Soproni Érembiennálé	Sopron

Művek köz- és magángyűjteményekben:

DeFORMA, Képző- és Iparművészeti Alap Gyűjteménye	Pécs
Dunaújvárosi Megyei Jogú Város Önkormányzata	Dunaújváros
Forma Szimpozion Gyűjteménye	Szekszárd
Liszt Ferenc Múzeum	Sopron
Magyar Nemzeti Galéria	Budapest
Nemzetközi Acélszobrász Alkotótelep és Szimpozion Gyűjteménye, Dunaferr	Dunaújváros
Rippl-Rónai Múzeum	Kaposvár
Saab-Scania Verk. Museum	Södertalje, Svédország
Svenska Kungliga Mynt Museet	Stockholm, Svédország
Szent István Király Múzeum	Székesfehérvár
Szölke Kiadó és Műkereskedés	Szentendre
Takács Gyűjtemény	Szentendre
Városi Galéria gyűjteménye	Galánta, Szlovákia
Xantus János Múzeum	Győr
Köztéri munkák:	
1975. Anya gyermekével, fa 180 cm, Kórház előcsarnoka	Komló
1976. Városlapító emlékmű, beton, 550 cm	Komló
1978. Nagy kocka, krómacél, 500 cm, Dunaferr	Dunaújváros
1980. Kagyló, süttői mészkő, 150x150 cm, Olefin Hotel Építők emlékműve, beton, 900 cm, Béke tér	Tiszaszederkény Dunaújváros
1981. Gagarin elméktábla, bronz, 50x70 cm, Dózsa tér	Dunaújváros
1984. Gyerekek, bronz, 140 cm, 17.számú óvoda	Dunaújváros

1986.	Kőrösi Csoma Sándor portré, bronz, mészkő, 35 cm, Kőrösi Cs.S. Ált. Isk.	Dunaújváros
1987.	100 éves a mentésügy, bronz, 40x70 cm, Markó utca, OMSZ Központ	Budapest
	Őroszlop, öntöttvas, 550 cm, Nemzetközi Acélszobrász Alkotótelep és Szimpozion Szoborparkja	Dunaújváros
1988.	Szökőkút, mészkő, bronz, 510 cm, Gyógyfürdő	Kehidakustány
	Emléktábla a török kiűzésének 300.évfordulójára, süttői mészkő, 110x60, Kozépkori Romkert	Székesfehérvár
1989.	Gárdonyi Géza portré, bronz, mészkő, 40 cm, Gárdonyi G. Ált. Isk.	Dunaújváros
1990.	1848-as emlékmű, mészkő, gránit, 800 cm, Kistemető	Dunaújváros
	Móra Ferenc portré, márvány, 35 cm, Móra Ferenc Ált. Isk.	Dunaújváros
1992.	Második világháborús emlékmű, mészkő, gránit, 194 cm	Iváncsa
	Második világháborús emlékmű, mészkő, gránit, bronz, 490 cm	Dunakömlőd
	Szent Pantaleon oszlop, süttői mészkő, 176 cm, Szent Pantaleon Kórház	Dunaújváros
1993.	Második világháborús emlékmű, gránit, bronz, 400 cm	Sárosd
	Második világháborús emlékmű, gránit, süttői mészkő, 240x174x65 cm	Perkátá
	Második világháborús emlékmű, süttői mészkő, gránit, 195x173 cm	Nagyvenyim
	Illyés Gyula portré, márvány, 70 cm, Illyés Gyula Ált. Isk.	Cece
1994.	Második világháborús emlékmű, mészkő, gránit, 180x144 cm	Baracs
	Díszkút, bronz, 180 cm, Dunaferr Szakközép-és szakmunkásképző Iskola	Dunaújváros
	Kodály Zoltán, Bartók Béla és Erkel Ferenc domborművek, mázas kerámia, egyenként 72x60 cm, Móricz zsigmond Zenei Ált. Isk.	Dunaújváros
1995.	Kodály Zoltán és Sándor Frigyes dombormű, mázas kerámia, egyenként 72x60 cm, Sándor Frigyes Zeneiskola	Dunaújváros
1997.	Világfa, kovácsoltvas, 500 cm, Nemzetközi Acélszobrász Alkotótelep és Szimpozion Szoborparkja	Dunaújváros
	IV. Béla, bronz, 150 cm, Vizsla-park	Zalaegerszeg
	Kőóra, gránit, 120x240 cm, Siklós és Vidéke Takarékszövetkezet	Pécs
1998.	Kossuth Lajos emlékmű, bronz, mészkő, 220 cm, Negyvennyolcas liget	Oroszlány
	Zsuzsanna és a vének, márvány, 156 cm, Dunaújvárosi Vízisport Klub	Dunaújváros

2001.	Vizivirág szökőkút, bronz és süttői mészkő	Dunaújváros
2001.	Gróf Batthyány Lajos mellszobor, bronz	Pécs
2001.	Nemzeti Történelmi Emlékpark, III. Béla, bronz	Ópusztaszer
2002.	56-os emlékmű, horvát mészkő	Dunaújváros
2002.	III. Béla, bronz	Székesfehérvár
2003.	Vízbelépő, bronz	Marcali
2003.	Baranyai Aurél emléktáblán, bronzdombormű	Pécs

#### Díjak:

1976.	Dunaújváros Díja, Fejér Megyei Őszi Tárlat	Dunaújváros
1979.	Különdíj, Fiatal Képzőművészek Stúdiója	
1980.	Győr város Nagydíja, Duna pályázat	Győr
	Miskolc város Díja, Képzőművészet és Építészet kiállítás	Miskolc
1981.	Különdíj, III. Országos Érembiennálé	Sopron
	Derkovits-Díj	
1986.	Fejér Megyei Őszi Tárlat Díja	
1987.	József Attila Megyei Művelődési Központ Díja, XVII. Salgótarjáni Tavaszi Tárlat	Salgótarján
1988.	József Attila Megyei Művelődési Központ Díja, XVIII. Salgótarjáni Tavaszi Tárlat	Salgótarján
1989.	Első díj, Dunaújvárosi Tavaszi Tárlat	
1993.	Magyar alkotóművészek Országos Egyesületének Díja	
1995.	Nívódíj, Magyar Képző- és Iparművészek Szövetsége Szobrásztársasága	
	Munkácsy-díj	

#### Irodalomjegyzék:

- Bükkösi László: Négy szobrász (Bocz Gyula, Palotás József, Farkas László Kígyós Sándor), Művészet, 1973/9, p.26.
- Kemény Dezső: Bemutakozik Palotás József szobrászművész, Dunaújvárosi Hírlap, 1976. okt. 12.
- Erdész László: Egy dunaújvárosi művész érmei Mórról, Dunaújvárosi Hírlap, 1977.
- H. E.: Hol van G. úr?, Dunántúli Napló, 1977. május 22.
- A. G.: Dunaújváros művész szobra Párizsban, Dunaújvárosi Hírlap, 1978. ápr. 25.

- Erdész László: Palotás, Dunaújvárosi Hírlap, 1979. ápr. 6.
- Á. Szabó János: Palotás József kiállításáról, Dunaújvárosi Hírlap, 1979.
- Királyné Szabó Katalin: Egy mű születése, Építőmunkás, 1980. jún.
- Kovács: A művész, a műről, Dunaújvárosi Hírlap, 1980. jún. 13.
- Á. Szabó János: Palotás József a Stúdió Galériában, Fejér Megyei Hírlap, 1981. jan. 14.
- Erdész László: Zenélő formák, Palotás József kiállításáról, Dunaújvárosi Hírlap, 1981. jan. 23.
- Per Drougge: Katalógus bevezető, in: Ungern '82, 32 ungerska konstnärer, Södertälje konsthall, 1982. p. 21.
- Péntek Imre: Vasba öntött formák. Beszélgetés Palotás József szobrásszal, Fejér Megyei Hírlap, 1985. nov. 2.
- Kovalovszky Márta: „Csöndes és leleményes képzelet”. Palotás József szobrairól, Fejér Megyei Hírlap, 1985. dec. 20.
- Virág Ildikó: Kétségek, gondolatok, Dunaújvárosi Hírlap, 1986.
- Péntek Imre: A humanizmus védőpatinája. Palotás József szobrai az Uitz Teremben, Fejér Megyei Hírlap, 1985. nov. 7.
- Pálfalvi János: Dunaújvárosi acélszobrok, Új Írás, 1987. nov. pp. 95-96.
- Lóska Lajos: A derékszög jegyében. Séta a Dunaújvárosi Szoborparkban, Művészet, 1988/9 pp. 42-44.
- Fekete Györgyi: Az emlékmű, Dunaújvárosi Hírlap, 1989. szept. 22.
- Fekete Györgyi: Faragott kő, írott malaszt, Magyar Nemzet, 1990. okt. 6.
- Boda András: „A lehető legnagyobb, legpozitívabb tett...” Emlékhely született, A Hírlap, 1990. okt. 9.
- Nagy Csilla: Köprográm. Ahogyan Palotás József csinálja, A Hírlap, 1991. szept. 3.
- Wehner Tibor: Tár, rekeszt. Palotás József dunaújvárosi (pentelei) 48-as emlékműve, kézirat
- Wehner Tibor: Világokat elválasztó, világokat összekötő. Palotás József dunaújvárosi (pentelei) 48-as emlékműve, Új Művészet, 1992/1, pp. 41-44.
- Gutai István: Világháborús emlékmű Dunakömlődön, Paksi Hírnök, 1992. aug 26.
- Wehner Tibor: The Splendour Of Life. The Medallion Art of József Palotás, The Medal, No. 23, 1993. pp. 48-52.,
- Wehner Tibor: Az élet pompázatos élete. Palotás József éremművészetéről, Árgus, 1993. júl.-tól aug., pp. 84-85.
- Bohumir Bachraty: Permanentna Doba Bronzu in: Bronz '95. 2<sup>nd</sup> International Symposium of Sculptors, Galánta, 1994, p. 4.
- Boda András: Palotás József, aki szobor, A Hírlap, 1995. márc. 25.



- Kovácsnai Viktória: Hungary, in: Modern Art Medals. A Retrospective (FIDEM XXVI.), ed. Marjan Scharloo, pp. 148, 331-332.
- Kovácsnai Viktória: The Tenth Exhibition of Hungarian Medals in Sopron, The Medal, No. 28, 1996. p. 116.
- Wehner Tibor: Dunaújvárosi szimpózium 1996, Symposion, 1997/1, pp. 10-11.
- Wehner Tibor: Kíméletlen művészi napló, Új Forrás, 1997/6, p. 82.
- Wehner Tibor: 11<sup>th</sup> Annual Steel Sculptors' Symposion, Sculpture July-August 1997, pp. 70-71.
- Boda András: „A szoborral akarok találkozni...” Palotás József, aki márványfaragással fegyelmezi magát, A Hírlap, 1999. ápr. 8.
- Feledi Balázs: Az öntöttvastól az „öntörvényig” és vissza – szubjektív bevezető sorok kronológiára (is) alapítva, Palotás, 1999. Szölke Kiadó, Szentendre, pp. 8 – 11.
- Wehner Tibor: A figurán innen, a figurán túl, Palotás, 1999. Szölke Kiadó, Szentendre, pp. 12 – 15.
- L. Kovácsnai Viktória: Palotás József érmeiről, Palotás, 1999. Szölke Kiadó, Szentendre, pp. 16 – 17.
- Mezei Ottó: Palotás József, aki az anyagban és szobraiban önmagát (is) keresi, Palotás, 1999. Szölke Kiadó, Szentendre, pp. 18 – 24.

## Irodalom és hivatkozások

Szerző	Hivatkozás	Oldal:
Szent Ágoston,	(2004): <i>Vallomások, Tizedik könyv</i> , Kairosz Kiadó, Budapest, 149. o.	7.
Weinrich, H.	(2002): <i>Léthé, A felejtés művészete és kritikája</i> , Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 201. o.	7.
Weinrich, H.	(2002): <i>Léthé, A felejtés művészete és kritikája</i> , Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 215. o.	8.
Eborensi, A. L.	(2003): <i>Latin mondások II.</i> , Szent Ambrus, Lazi Könyvkiadó, Szeged, 21. o.,	8.
Platón	(1999): <i>A lakoma</i> , Atlantisz Kiadó, Budapest, 189.c.2. – 193.d.5.	14.
Molnár T.	(2001): <i>A gondolkodás archetípusai</i> , Kairosz Kiadó, Budapest, 132. o.	14.
Szent Ágoston,	(2004): A teremtés könyvének szó szerinti értelmezései, Tizenkettedik könyv, Kairosz Kiadó, Budapest, 45. o.	14.
Szent Ágoston,	(2004): A teremtés könyvének szó szerinti értelmezései, Tizenkettedik könyv, Kairosz Kiadó, Budapest, 72. o.	16.
Jung, C. G.	(1993): <i>Az ember és szimbólumai</i> , Göncöl Kiadó, 93. o.	17.
Almási M.	(2003): <i>Anti-esztétika</i> , Helikon Kiadó, 55. o.	17.
Jaffé, A.	(1993): <i>A vizuális művészetek szimbolizmusa</i> , szerk: Jung, C. G., Göncöl Kiadó, 271. o.	17.
Eliade, M.	(1993): <i>Az örök visszatérés mítosza</i> , Európa Kiadó, Budapest, 137. o.	19.
vö. Bókay A.	(2001): Irodalomtudomány a modern és posztmodern korban, Osiris Kiadó, Budapest, 247. o.	20.
vö. Danto, A. G.	(2003): <i>A közhely színeváltozása</i> , Enciklopédia Kiadó	21.
Weöres S.	(1994): <i>Tao-te-king</i> , Tercium Kiadó, Budapest, 29. o.	22.
Tőkei F.	(1994): <i>Tao-te-king</i> , Tercium Kiadó, Budapest, 114. o.	23.
Jung, C. G.	(2002): <i>Gondolatok a természetről</i> , Kossuth Kiadó, Budapest, 111. o.	23.
Eco, U.	(1998): <i>Nyitott mű</i> , Európa Kiadó, Budapest, 231–255. o.	26.
Weinrich, H.	(2002): <i>Léthé, A felejtés művészete és kritikája</i> , Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 52. o.	26.
Weinrich, H.	(2002): <i>Léthé, A felejtés művészete és kritikája</i> , Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 49. o.	27.
Capra, F.	(1990): <i>A fizika Tao-ja</i> , Tercium Kiadó, Budapest, 36. o.	28.
vö: Lao Ce	<i>Tao-te-king</i> , ford.: Karátson G., 115. o., 130. o.	30.

vö. Danto, A. G.	(2003): <i>A közhely színeváltozása</i> , Enciklopédia Kiadó	31.
Platón	(1999): <i>Az állam</i> , Lazi Könyvkiadó, Szeged, 318–321. o.	31.
Eborensi, A. L.	(2003): <i>Latin mondások II.</i> , Cato, Lazi Könyvkiadó, Szeged, 69. o.,	32.
vö. Danto, A. G.	(2003): <i>A közhely színeváltozása</i> , Enciklopédia Kiadó, 130. o.	33.
Lao Ce	(2002): <i>Lao Ce Utolsó tanításai</i> , Wen-ce, Farkas Lőrinc Kiadó, 103. o.	34.
Barrow, J. D.	(1998): <i>A művészi világegyetem</i> , Vince Kiadó, Budapest, 44. o.	37.
Devies, P.	(1996): <i>Isten gondolatai</i> , Kulturtrade Kiadó, Budapest, 73–76. o.	38.
Eco, U.	(1998): <i>Nyitott mű</i> , Európa Kiadó, Budapest, 273. o.	39.
Jung, C. G.	(2002): <i>Gondolatok a természetről</i> , Kossuth Kiadó, Budapest, 95–96. o.	39.
Molnár T.	(2001): <i>A gondolkodás archetípusai</i> , Kairosz Kiadó, Budapest, 9. o.	40.
Barrow, J. D.	(1998): <i>A művészi világegyetem</i> , Vince Kiadó, Budapest, 53, 47. o.	41, 42.
Bókay A.	(2001): <i>Irodalomtudomány a modern és posztmodern korban</i> , Osiris Kiadó, Budapest, 353–383. o.	43.
Almási M.	(2003): <i>Anti-esztétika</i> , Helikon Kiadó, 48, 61. o.	43, 44.
Weinrich, H.	(2002): <i>Léthé</i> , A felejtés művészete és kritikája, Atlantisz Könyvkiadó, Budapest,	44.
Platón	(1999): <i>Az állam</i> , Lazi Könyvkiadó, Szeged, 224. o.	46.
Pethő B.	(1996): <i>A posztmodern</i> , Platón Kiadó, Budapest, 44. o.	47.
Jankovics M.	(1998): <i>A fa mitológiája</i> , Csokonai Kiadó, Debrecen, 8. o.	47.
Graves, R.	(1985): <i>Görög mítoszok</i> , Európa Kiadó, Budapest, 38–39. o.	47.
Eliade, M.	(2004): <i>Kovácsok és alkimisták</i> , Kartaphilus Kiadó, Budapest, 26. o., 31. o.	48.
Sáry P.	(2004): <i>Keresztre feszítés az ókorban</i> , Apostoli Szentszék Kiadó, Budapest.	49.
Jankovics M.	(1998): <i>A fa mitológiája</i> , Csokonai Kiadó, Debrecen, 22. o.	51.
Barrow, J. D.	(1998): <i>A művészi világegyetem</i> , Vince Kiadó, Budapest, 82. o.	51.
Augustinus	(1982): <i>Vallomások</i> , XI. könyv, XIV. fejezet, Gondolat Kiadó, Budapest, 358–359. o.	52.
Heidegger, M.	(2001): <i>A fenomenológia alapproblémái</i> , Osiris Kiadó, Budapest, 400–403. o.	53.
Platón	(1999): <i>Az állam</i> , Lazi Könyvkiadó, Szeged, 94. o.	53.

Heidegger, M.	(2001): <i>A fenomenológia alapproblémái</i> , Osiris Kiadó, Budapest, 367. o.	54.
Weinrich, H.	(2002): <i>Léthé, A felejtés művészete és kritikája</i> , Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 220. o.	55.
Virilio, P.	(1992): <i>Az eltűnés esztétikája</i> , Balassi Kiadó, Budapest, 20. o.	55.
Hegel, G. W. F.	(1980): <i>Esztétikai előadások</i> , Első kötet, Akadémia Kiadó, Budapest, 410. o.	56.
Molnár T.	(2001): <i>A gondolkodás archetípusai</i> , Kairosz Kiadó, Budapest, 148. o.	57.
Platón	(1999): <i>Az állam</i> , Lazi Könyvkiadó, Szeged, 97. o.	59.
Danto, A.G.	(1997): <i>Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet</i> , Atlantisz Kiadó, Budapest, 140.o.	60.
Shusterman, R.	(2003): <i>Pragmatista esztétika</i> , Kalligram Kiadó, 467. o.	61.
Hamvas B.	(2002): <i>Arkhai</i> , Média Kiadó, Budapest, 166. o.	62.
Eco, U.	(2002): <i>Az új középkor</i> , Európa Kiadó, Budapest, 94, 95, 96. o.	63.
Virilio, P.	(1992): <i>Az eltűnés esztétikája</i> , Balassi Kiadó, Budapest, 32, 30. o.	69,70.
Hegel, G. W. F.	(1980): <i>Esztétikai előadások</i> , Első kötet, Akadémia Kiadó, Budapest, 130. o.	71.
Foucault	(1990): <i>A börtön története</i> , Gondolat Kiadó, Budapest, 43. o.	71.
Kérchy A.	(2004): <i>Test revíziók</i> , Kalligram, 2004. január, 103–110. o.	73.
Tauler, J.	(2002): <i>A hazatérés útjelzői</i> , Kairosz Kiadó, Budapest, 189. o.	74.
Almás M.	(2003): <i>Anti-esztétika</i> , Helikon Kiadó, 60. o.	75.
Shusterman, R.	(2003): <i>Pragmatista esztétika</i> , Kalligram Kiadó, 469. o.	76.
Nietzsche, F.	(1986): <i>A tragédia születése</i> , Európa Kiadó, Budapest, 65. o.	76.
Danto, A.G.	(1997): <i>Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet</i> , Atlantisz Kiadó, Budapest, 92.o.	78.
Zoltai D.	(1997): <i>Az esztétika rövid története</i> , Helikon Kiadó, Budapest, 175. o.	79.
Dempsey, A.	(2003): <i>A modern művészet története</i> , Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 258. o.	80.
Hamvas B.	(2002): <i>Arkhai</i> , Média Kiadó, Budapest, 137. o.	82.
Jung, C. G.	(1992): <i>Mandala</i> , Édesvíz Kiadó, Budapest, 82. o.	84.
Jung, C. G.	(2002): <i>Gondolatok a természetről</i> , Kossuth Kiadó, Budapest, 50. o.	84.
Dempsey, A.	(2003): <i>A modern művészet története</i> , Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 222, 223. o.	85.
Kérchy A.	(2004): <i>Test revíziók</i> , Kalligram, 2004. január, 104, 105, 106. o.	88, 89.

Dempsey, A.	(2003): <i>A modern művészet története</i> , Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 246. o.	89.
Kérchy A.	(2004): <i>Test revíziók</i> , Kalligram, 2004. január, 103. o.	89.
Kérchy A.	(2005): <i>Kannibál olvasatok</i> , Kalligram, 2005. január–február, 121–127. o.	89.
Tolvaly E.	(1998): <i>Vicsor és mosoly</i> , Új Művészet, 1998. IX. évfolyam 1–2. szám, 17–20. o.	93.
Hankiss E.	(2002): <i>Legenda profana, avagy a világ újravarázsolása</i> , Jelbeszéd az életünk 2., Osiris Kiadó, Budapest, 120. o.	94.
Gelernter, D.	(1998): <i>Ami működik, az csodálatos</i> , Vince Kiadó, Budapest, 18, 25, 30. o.	95, 96.
Heidegger, M.	(2001): <i>A fenomenológia alapproblémái</i> , Osiris Kiadó, Budapest, 18. o.	97.
Zrínyifalvi G.	(2003): <i>A művészettörténet nyomorúsága</i> , Új Művészet, 2003. XIV. évfolyam, 7. szám, 38. o.	99.
Nietzsche, F.	(1998): <i>Az értékek átértékelése</i> , Holnap Kiadó, 66. o.	99.
Heidegger, M.	(2001): <i>A fenomenológia alapproblémái</i> , Osiris Kiadó, Budapest, 367, 373. o.	99.
Eborensi, A. L.	(2003): <i>Latin mondások II.</i> , Augustinus, Lazi Könyvkiadó, Szeged, , 46. o.	100.
Bordács A. és Kollár J.	(2004): <i>A Léthében lubickoló Mnemoszüné</i> , Új Művészet, 2004. XV. Évfolyam, 7. szám, 20. o.	101.
Eborensi, A. L.	(2003): <i>Latin mondások II.</i> , Lazi Könyvkiadó, Szeged, 37. o., Seneca	103.
Földényi F. L.	(1992): <i>Melankólia</i> , Akadémia Kiadó, Budapest, 41, 63, 234. o.	103. 104. 105.
Weinrich, H.	(2002): <i>Léthé, A felejtés művészete és kritikája</i> , Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 181. o.	107.
Földényi F. L.	(1992): <i>Melankólia</i> , Akadémia Kiadó, Budapest, 271. o.	108.
Eborensi, A. L.	(2003): <i>Latin mondások II.</i> , Cicero, Lazi Könyvkiadó, Szeged, kurzus31. o.,	109.

## Melléklet

A „Germination X.” című katalógusból a dolgozatban felhasznált képek

Név	Cím	Évszám	Anyag, technika, méret
1. Anke Bauer	Engem magam és én.	1998.	Olaj, vászon, 100x200 cm
2. Jesús Segura	Tranzit V.	1998.	Kompjűterfotó szilikonba és PVC-ben, 125x150 cm
3. Efi Fuoriki	Cím nélkül	1995.	Fa asztal tükörrel borítva, 42x26x40 cm
4. Rasmus Eckardt	Kínai valótlanság	1997.	Selyemnyomat, 70x210 cm
5. Kathrine Schröder	Átjáró		Fekete-fehér fotó, fa konstrukció, 1050x1250 cm
6. Demetra Panourgia	Omega	1966.	Acél, tükör, 180x180x220 cm
7. Demetra Panourgia	Vákumtér	1966.	Acél, tükör
8. Juan Mercado	Tér Mondrian felfogásában	1997.	Szék, fa, 270x250x50 cm
9. Katleen Vermeir	Cím nélkül (videó)		Videoinstalláció, faállvány, üveg víztartály, műanyag figurák, víz, 130x60x30 cm
10. Orcajo Maroto	Silla ocupada	1996.	Különböző anyagok, 95x70x110 cm
11. Theodoros Raftopoulos	Cím nélkül	1997-98.	Színes fotó-installáció, 160x330 cm
12. a, b Artur Zmijewsky	Cím nélkül I. II.	1998.	Színes fotó, 100x100 cm
13. a, b Tayeb Bennhamou	E4, -A	1997.	Színes fotó
14. Erik Nerinckx	Keneth-Az 5 közül		Film
15. Ádám A.J.	Önarckép tükörrel	1996.	Fekete-fehér fotó, 100x130 cm
16. a, b Theodoros Raftopoulos	Cím nélkül	1997.	Színes fotó, 70x50 cm

Név	Cím	Évszám	Anyag, technika, méret
17. Federico D'Oracio	Tehén	1996.	Video-installáció, 1000x450x250 cm
18. Eric Mareau	Cím nélkül	1996.	Fa, vas, acél, beton, 190 cm
19. a, b Eric Mareau	Test egyensúly(videó)	1995.	Videó
20. Trixi Weis	Önportré	1997.	Fekete-fehér videó, 2'50", hang nélkül, paraffin
21. Gracia Martinez	Köldökgolyózás	1997.	Fotó, 90x120 cm
22. Giotto	Szent Ferenc halála	1337– 1338.	Freskó, Capella Bardi, Firenze
23. Birkás István	Itt laktunk valamikor II	1997.	Vegyes technika, 75x55,5 cm
24. Palotás József	Titok	1985.	Öntöttvas, acél, 30x30x140 cm
25. Palotás József	Vas-Világfa	1997.	Kovácsolt vas, 550 cm

A következő művészeti írók ismertetései alapján és segítségével készítettem a saját elemzéseimet:

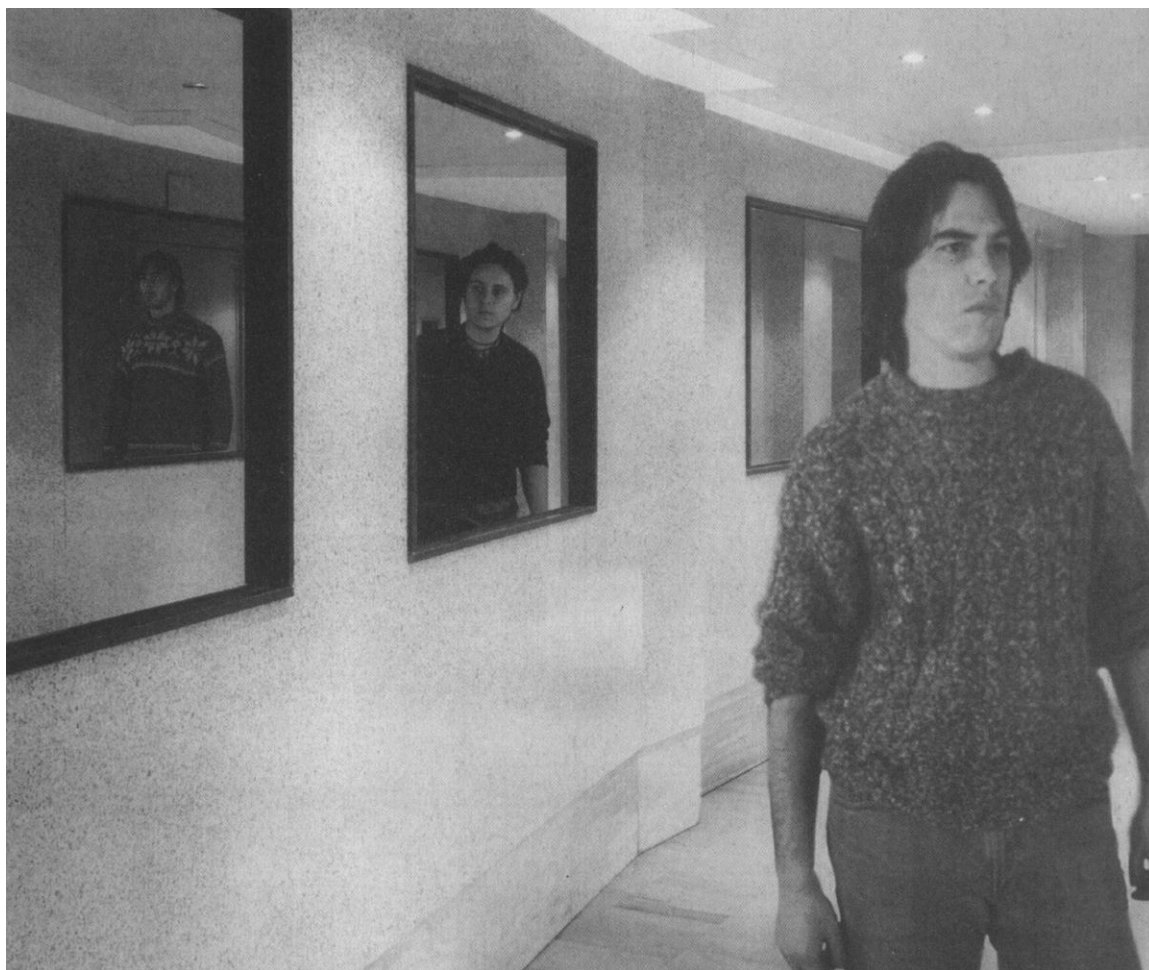
1. Patricia Brignone (F)
2. Francis Denys (B)
3. Orsolya Merhán (H)
4. Maria Anna Potocka (PL)
5. Tamás Török (H)

## Képmelléklet

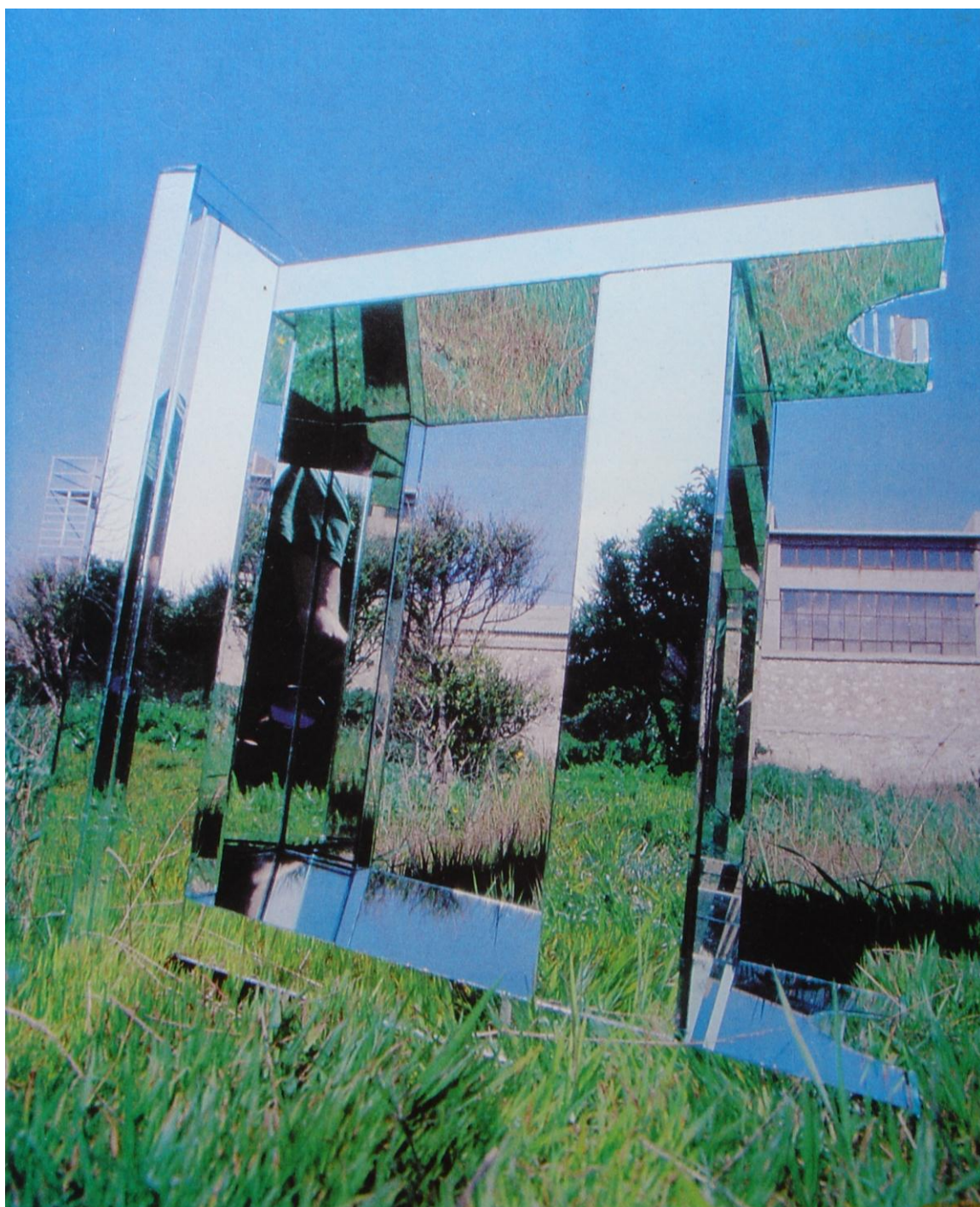


1. kép: Anke Bauer, *Engem magam és én*. 1998. Olaj, vászon, 100x200 cm



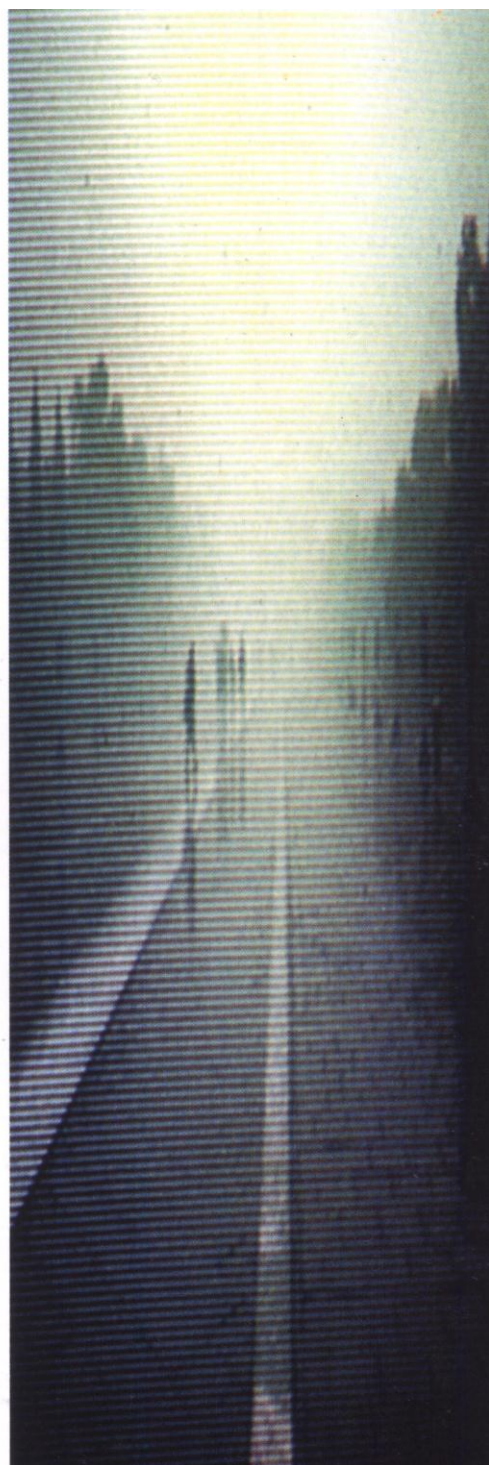


2. kép: Jesús Segura, *Tranzit V.* 1998. Kompjűterfotó szilikonba és PVC-ben, 125x150 cm



3. kép: Efi Fuoriki, *Cím nélkül*, 1995. Fa asztal tükörrel borítva 42x26x40 cm



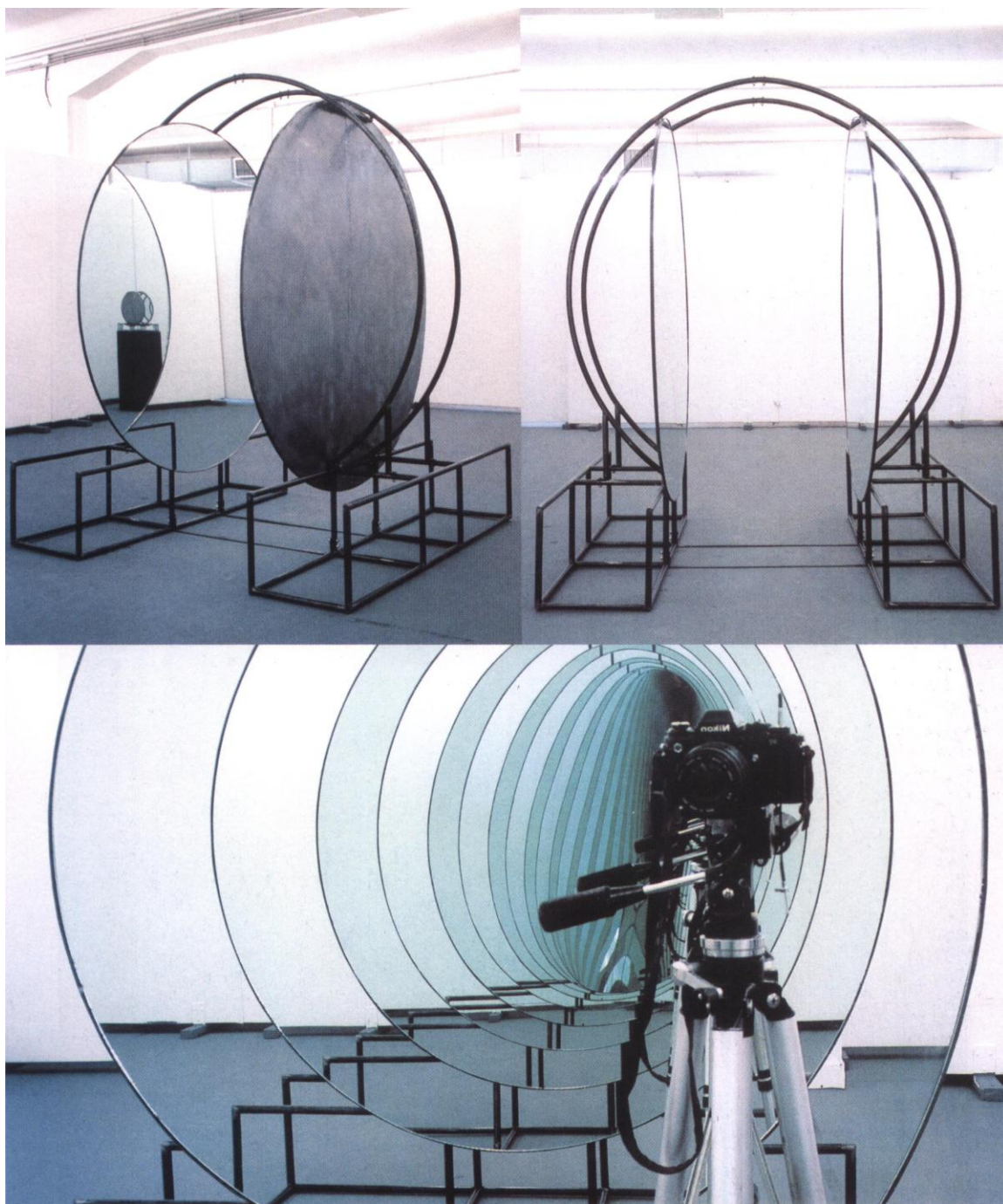


4. kép: Rasmus Eckardt, *Kínai valótlanság*, 1997. Selyemnyomat, 70x210 cm

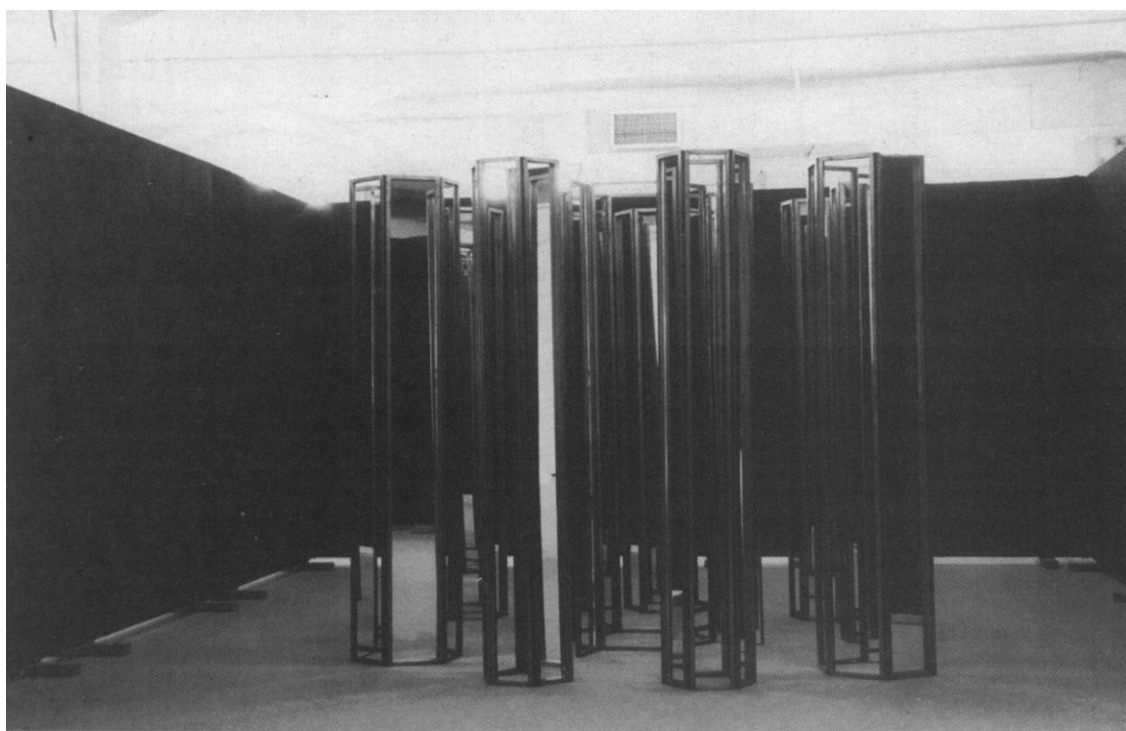


5. kép: Kathrine Schröder, *Átjáró*, Fekete-fehér fotó, fa konstrukció, 1050x1250 cm

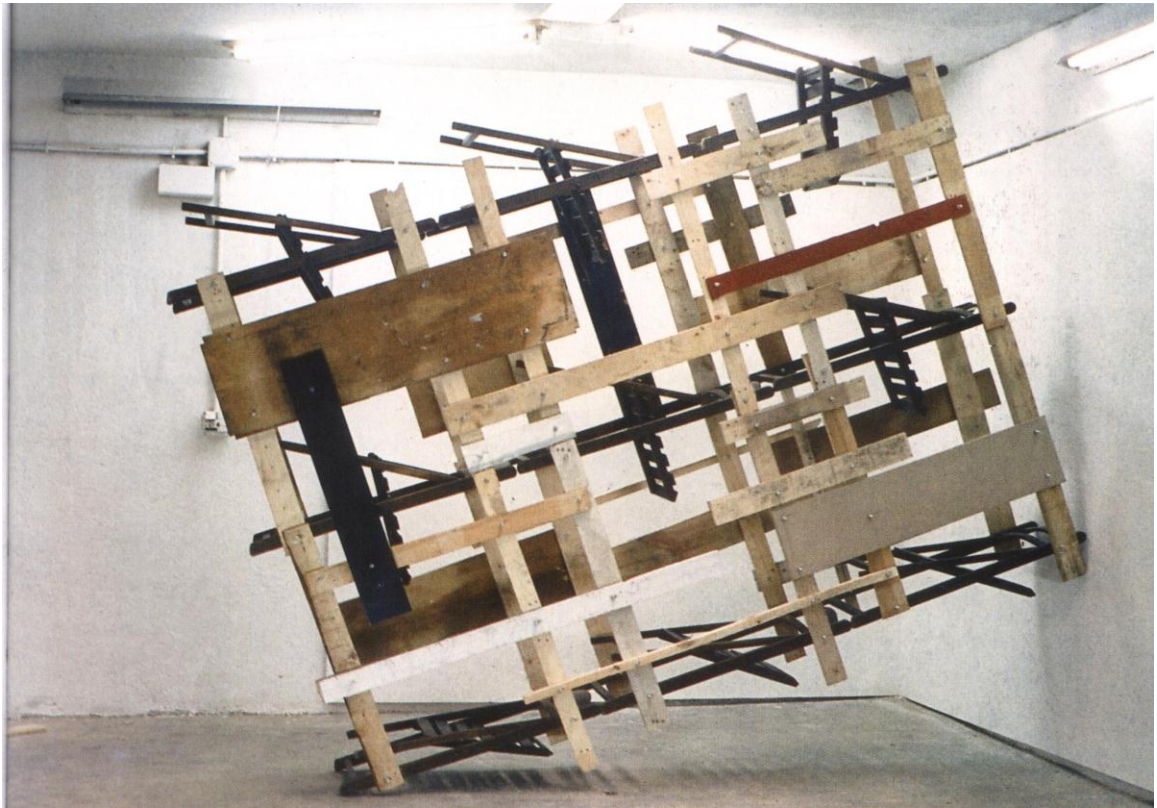




6. kép: Demetra Panourgia, *Omega*, 1966. Acél, tükör, 180x180x220 cm

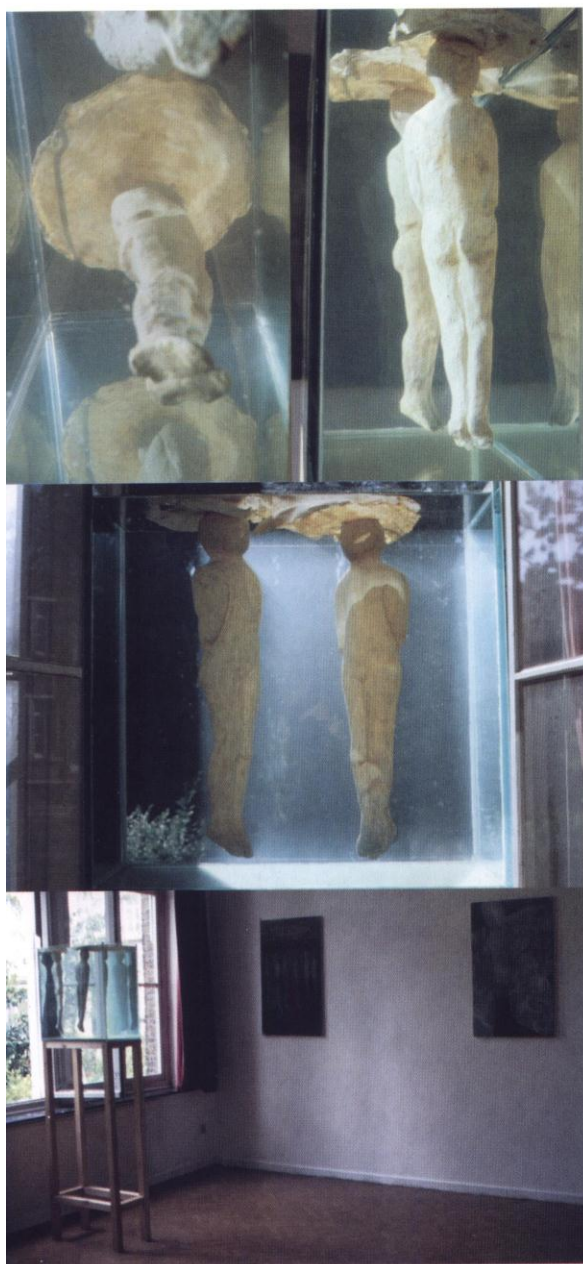


7. kép: Demetra Panourgia, *Vákum tér*, 1966. Acél, tükör

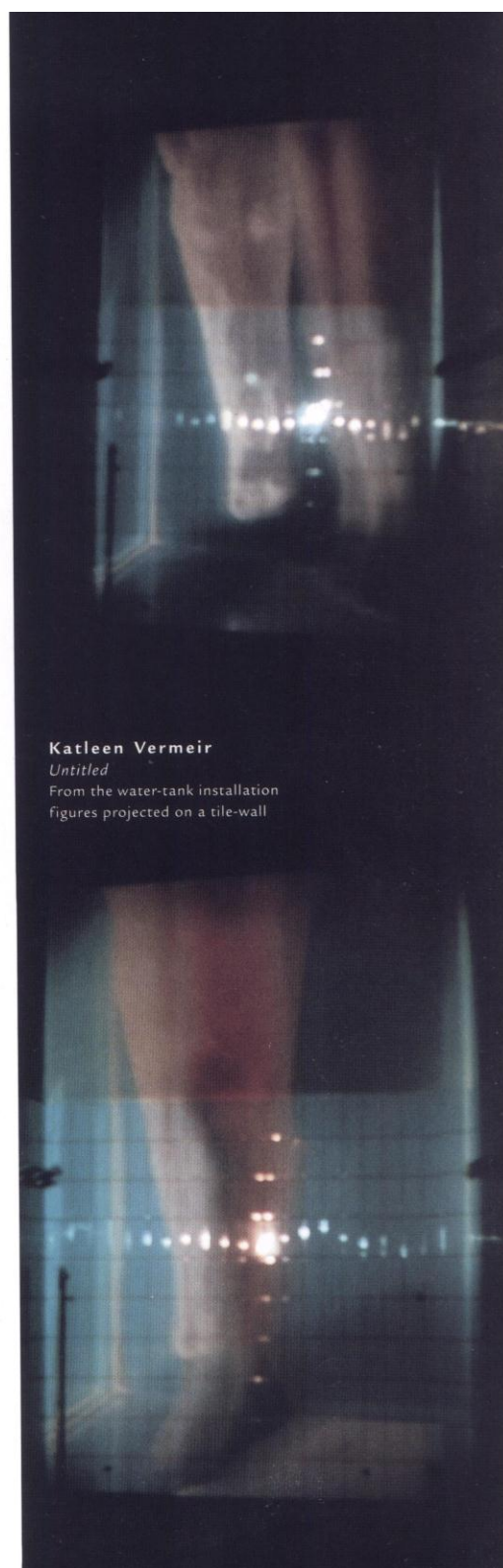


8. kép: Juan Mercado, *Tér Mondrian felfogásában*, 1997. Szék, fa, 270x250x50 cm





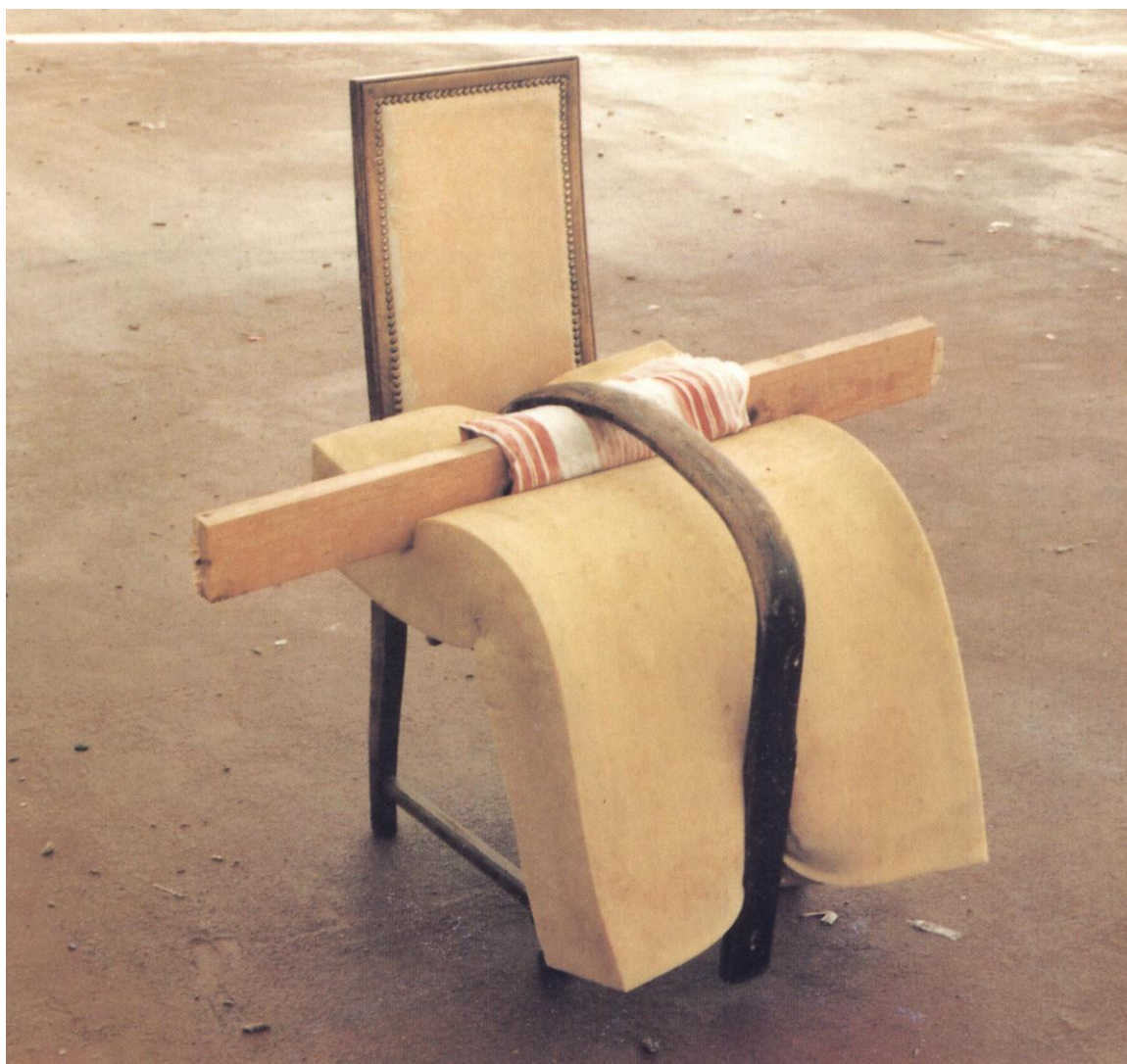
**Katleen Vermeir**  
*Untitled*, 1997  
 wooden pedestal, glass water-tank, 130x60x30 cm



**Katleen Vermeir**  
*Untitled*  
 From the water-tank installation  
 figures projected on a tile-wall

9. kép: Katleen Vermeir, *Cím nélkül* (videó), Videoinstalláció, faállvány, üveg víztartály, műanyag figurák, víz, 130x60x30 cm





10. kép: Orcajo Maroto, *Silla ocupada*, 1996. Különböző anyagok, 95x70x110 cm



11. kép: Theodoros Raftopoulos, *Cím nélkül*, 1997-98. Színes fotó-installáció, 160x330 cm





12. a kép: Artur Zmijewsky, *Cím nélkül I.*, 1998. Színes fotó, 100x100 cm

12. b kép: Artur Zmijewsky, *Cím nélkül II.*, 1998. Színes fotó, 100x100 cm



13. a kép: Tayeb Bennhammou, *E4*, 1997. Színes fotó

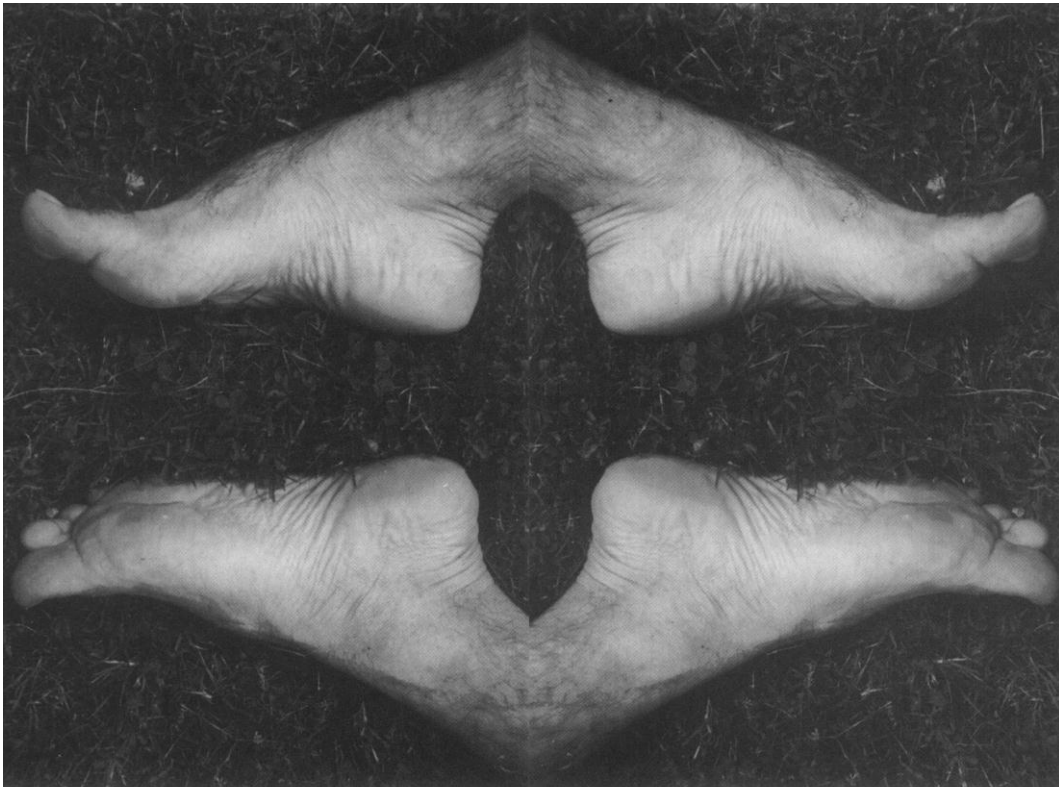
13. b kép: Tayeb Bennhammou, *A*, 1997. Színes fotó



14. kép: Erik Nerinckx, *Keneth-Az 5 közül*, Film



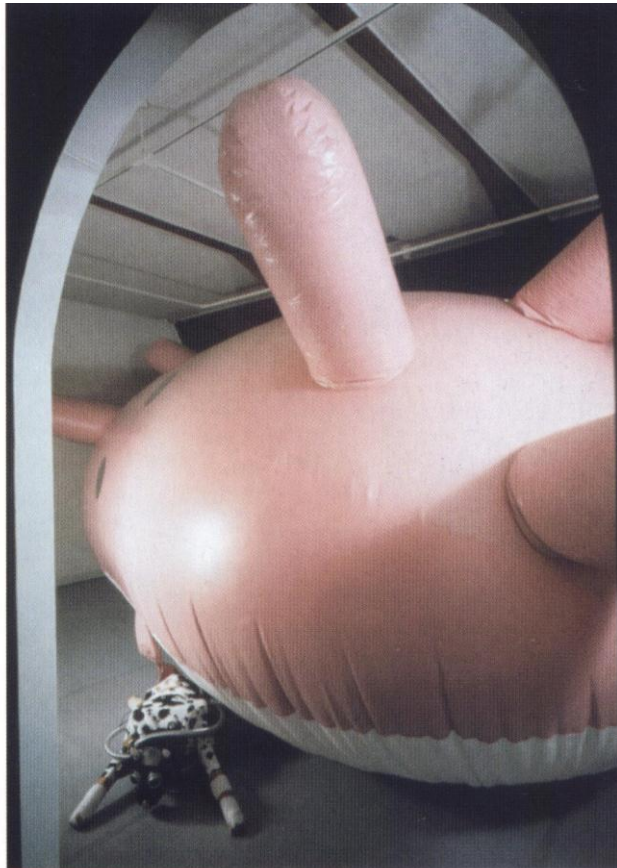
15. kép: Ádám A. J., *Önarckép tükörrel*, 1996. Fekete-fehér fotó, 100x130 cm



16. a kép: Theodoros Raftopoulos, *Cím nélkül*, 1997. Színes fotó, 70x50 cm

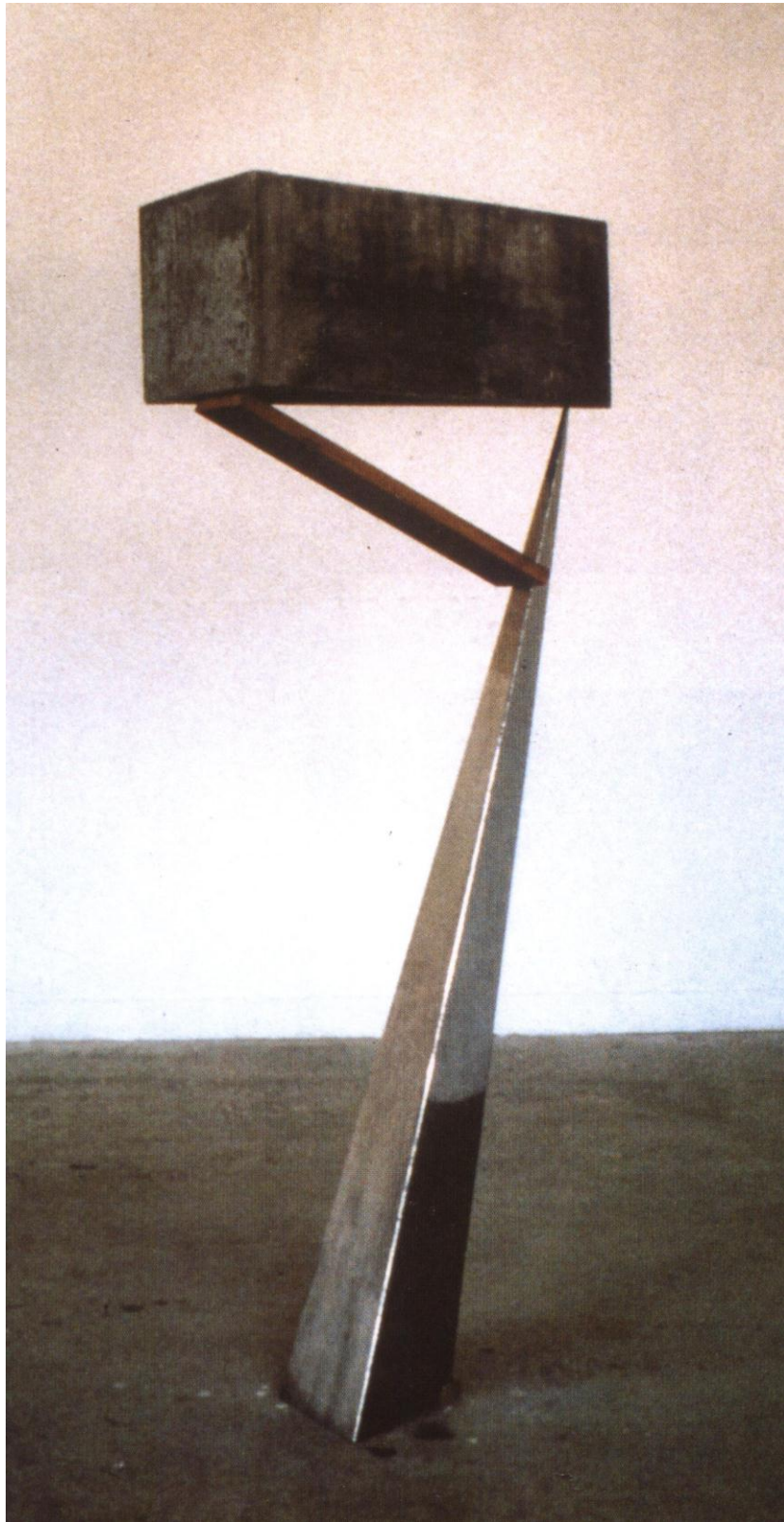
16. b kép: Theodoros Raftopoulos, *Cím nélkül*, 1997. Színes fotó, 70x50 cm



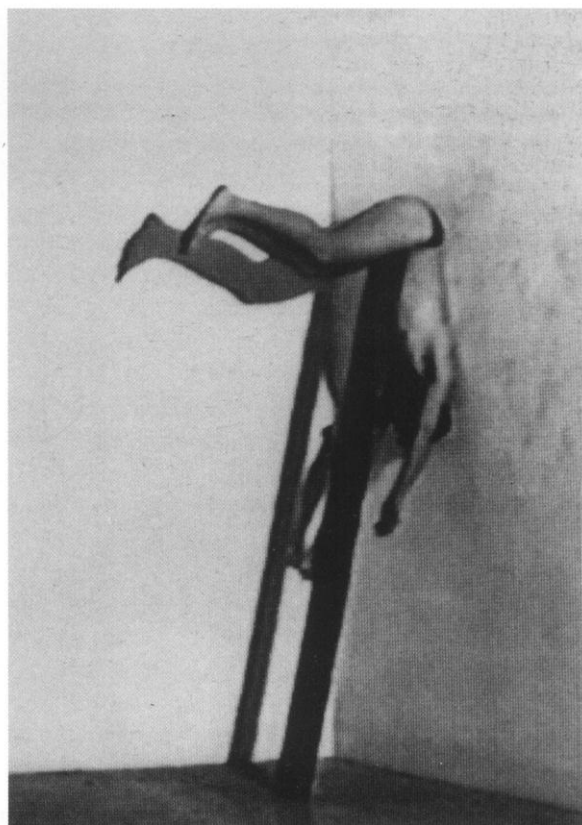
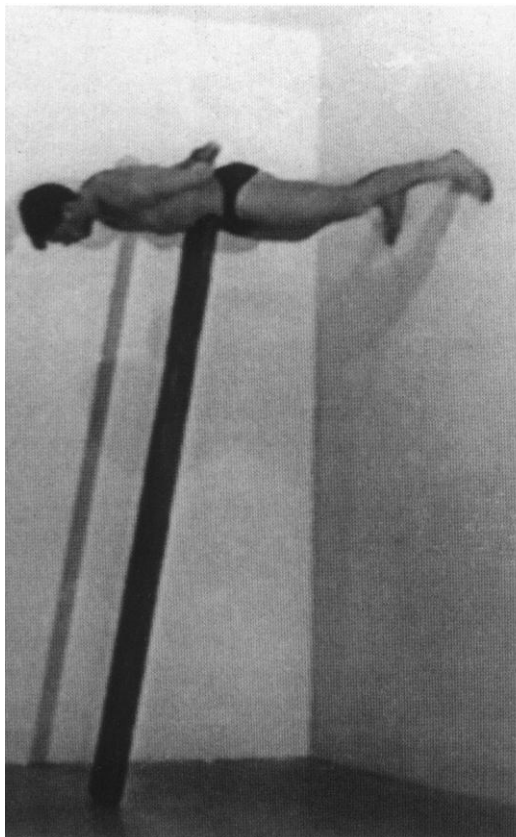


17. kép: Federico D'Oracio, *Tehén*, 1996. Video-installáció, 1000x450x250 cm





18. kép: Eric Mareau, *Cím nélkül*, 1996.Fa, vas, acél, beton, 190 cm



19. a kép: Eric Mareau, *Test egyensúly*, 1995. Videó

19. b kép: Eric Mareau, *Test egyensúly*, 1995. Videó



BI

20. kép: Trixi Weis, *Önportré*, 1997. Fekete-fehér videó, 2'50", hang nélkül, paraffin





21. kép: Gracia Martinez, *Köldökgolyózás*, 1997. Fotó, 90x120 cm



22. kép: Giotto, *Szent Ferenc halála*, 1337–1338. Freskó, Capella Bardi, Firenze





23. kép: Birkás István, *Itt laktunk valamikor II.*, 1997., Vegyes technika, 75x55,5 cm



24. kép: Palotás József, *Titok*, 1985. Öntöttvas, acél, 30x30x140 cm





25. kép: Palotás József, *Vas-Világfa*, 1997. Kovácsolt vas, 550 cm