

AZ ÉRTEKEZÉS CÍME

Értekezés a doktori (Ph.D.) fokozat megszerzése érdekében
a tudományágban

Írta: okleveles

Készült a Debreceni Egyetem doktori iskolája
(..... programja) keretében

Témavezető: Dr.
(olvasható aláírás)

A doktori szigorlati bizottság:

elnök: Dr.
tagok: Dr.
Dr.

A doktori szigorlat időpontja: 200... ..

Az értekezés bírálói:

Dr.
Dr.
Dr.

A bírálóbizottság:

elnök: Dr.
tagok: Dr.
Dr.
Dr.
Dr.

A nyilvános vita időpontja: 200... ..

Doktori (PhD) értekezés

A sokaság képei – Művészet és filozófia komplementaritása

Témavezető: Dr. habil. Angyalosi Gergely

Péter Szabina

DE-BTK

HTDI

Debrecen, 2018

Én, Péter Szabina teljes felelősségem tudatában kijelentem, hogy a benyújtott értekezés önálló munka, a szerzői jog nemzetközi normáinak tiszteletben tartásával készült, a benne látható irodalmi Én, Péter Szabina teljes felelősségem tudatában kijelentem, hogy a benyújtott értekezés önálló munka, a szerzői jog nemzetközi normáinak tiszteletben tartásával készült, a benne látható irodalmi hivatkozások egyértelműek és teljeseek. Nem állok doktori fokozat visszavonására irányuló eljárás alatt, illetve 5 éven belül nem vontak vissza tőlem odaítélt doktori fokozatot. Jelen értekezést korábban más intézményekben nem nyújtottam be és azt nem utasították el.

.....

Péter Szabina

TARTALOMJEGYZÉK

<i>1.1 Előhang és témamegjelölés</i>	8
<i>1.2 Módszertani megfontolások</i>	12
<i>2.1 Egymást metsző párhuzamok – Deleuze, Guattari és Merleau-Ponty</i>	18
<i>2.2 Művészetfenomenológia</i>	28
<i>3.1 Meglátni és</i>	34
<i>3.2 A sokaság</i>	40
<i>3.3 Kilépni a filozófiából</i>	48
<i>3.4 Kilépni a művészetből</i>	55
<i>4.1 Táj – képek</i>	60
<i>4.2 A land art haptikus tájai</i>	83
<i>4.3 Rizóma</i>	95
<i>5.1 Mire képes a test?</i>	117
<i>5.2 Képhatársértések</i>	136
<i>5.3 Kép– zaj</i>	148
<i>Összegzés</i>	161
<i>Magyar és angol nyelvű összefoglalás</i>	168
<i>Bibliográfia</i>	170
<i>Műalkotások listája</i>	177
<i>Publikációs lista</i>	178

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Köszönettel és hálával tartozom a Filozófia Doktori Program vezetőjének és témavezetőmnek, Dr. Angyalosi Gergelynek a filozófiai tanulmányaim kezdetétől nyújtott lelkiismeretes és alapos szakmai segítségéért és támogatásáért, lényeglátó észrevételeiért, valamint konstruktív kritikáiért, főként pedig azért, mert bizalma és biztatása nélkül ez a disszertáció nem született volna meg. Különösen hálás vagyok Dr. Valastyán Tamásnak és Dr. Kelemen Istvánnak, akik az egyetemi tanulmányaim kezdetétől egészen doktori tanulmányaim befejeztéig végigkísérték pályám alakulását; annak minden fontos pontján bátran fordulhattam hozzájuk szakmai tanácsért és baráti útmutatásért egyaránt. Mivel az értekezésem alapjául szolgáló műelemzéseim javarészt az egyetemi szakszemináriumokon és műértelmező gyakorlatokon formálódtak, köszönettel tartozom mindenekelőtt hallgatótársaimnak és hallgatóimnak – a Debreceni Egyetem bölcsészeinek –, akiktől rengeteg inspirációt, ötletet és értékes kritikai megjegyzést kaptam. A Filozófia Intézet minden oktatójának nagy hálával tartozom az itt eltöltött éveim alatt szerzett akadémiai és emberi tapasztalatokért, egyedi szemléletmódért. Köszönöm Szakályné Lantai Lillának, aki mindig türelemmel és segítőkészen állt bármilyen, tanulmányaimmal kapcsolatban felmerülő problémához. Hálával sorolom fel mindazon kollégám, pályatársam, barátom nevét, akik kéziratban olvasták, szakmai vitákról vagy baráti beszélgetések által ismerték, véleményezték, méltatták és bírálták munkámat, újabb aspektusokkal, szakirodalmi tanácsokkal, könyvekkel láttak el: Prof. Dr. Brigitte Marschall, Dr. Andrew Lapworth, Dr. Antal Éva, Prof. Dr. Bacsó Béla, Dr. Kicsák Lóránt, Prof. Dr. Radnóti Sándor, Prof. Dr. Vajda Mihály, Dr. Takács Ádám, Dr. Horváth Lajos, Dr. Kakuk Péter, Dr. Széplaky Gerda, Dr. Karap Zoltán, Dr. Szabó Attila, Dr. Bodnár János Kristóf, Szekrényes István, Prof. Dr. Frecska Ede, Juan Fernando Villegas, Gyöngy Dániel, Péter Ágnes, Paczona Márta, Freund Éva, Dr. Deli Ágnes, Gaál Endre, Fürjesi Csaba, Palik Eszter, Jozef Suchoža, Tóth Dénes. Végül, de nem utolsó sorban hálával tartozom szüleimnek és családom minden tagjának, különösen Kristófnak, amiért kitartással és szeretettel támogattak abban, hogy ez a disszertáció megszülessen.

Édesapám emlékének

„Milyen tájak okoznak tartós örömet? – Egy bizonyos táj jelentős mértékben hasonlít valamely festményre, de nem vagyok képes a hasonlóság formuláját megtalálni, így egészében mégis megfoghatatlan. Megjegyzem, hogy minden tartósan tetsző vidék egyetlen egyszerű geometriai vonal-sémával rendelkezik, bármennyire is változatos egyébként. Az efféle matematikai szubsztrátum nélkül egyetlenegy vidéken sincs semmiféle művészi örömforrás, és e szabályt példázatszerűen talán az emberekre is alkalmazhatjuk.”¹

(Friedrich Nietzsche)

„But is this life reality? No. It is a film. Zoom back camera! We are images, dreams, photographs. We must not stay here! Prisoners! We shall break the illusion. This is Maya.”²

(Alejandro Jodorowsky)

¹ NIETZSCHE 2001, 115.

² Részlet Alejandro Jodorowsky *The Holy Mountain* (1973) című filmjének zárójelenetéből.

1.1 Előhang és témamegjelölés

Értekezésem témája a filozófia és művészet metszéspontjában körvonalazódott, forrása pedig a filozófia és a művészet között fennálló argumentatív problémák artikulációjából ered. Mindez a leginkább előforduló séma szerint a következőt jelenti: míg a művészet(történet) gondolkodói szerint a filozófusok művészettel kapcsolatos elmélkedései nélkülözik a műalkotások konkrét leírását, addig a filozófusok a gondolkodás hiányával vádolják a művészet(történet) teoretikusait.³

Disszertációmban e dilemma feloldására keresek lehetőségeket. A dolgozat közelítése szerint a művészet nem a filozófiai reflexió egyik lehetséges elméleti tárgyaként kerül értelmezésre. Feltételezésem szerint a művészet és filozófia komplementer jellemzőinek kutatása közelebb vihet ahhoz a többlethez, amit a két terület *per se* kevésbé hatékonyan képes megragadni. Azon a határmezsgyén mozgok, ami a tapasztalásnak és az eseménynek a helyszínéül szolgál, ahol a dolgok ténylegesen megtörténnek, ahol értelmet kapnak, még ha rögtön el is veszítik jelentőségüket, hogy más tartalmaknak, tartamoknak adjanak helyet. Mindezt a művészet és a filozófia különös egymásra rendeltségének miliójében kutatom, ahol ez a két terület nem kizárja, hanem feltételezi egymást, olyannyira, hogy találkozásukkor valamilyen új többlet-re lehetünk figyelmesek. Egy olyan síkot, horizontot, határt kutatok, melynek két oldalán valójában nincs értelem, egyik oldalán vannak a pusztá dolgok, a testek, az akciók, a folyamatok, a másikon pedig a nyelvi állítások. Feltételezésem szerint az értelem ezek finom különbségei mentén képződik. Értekezésemben az értelem képződésének vizsgálatában hangsúlyos szerepet kap a testi kifejezés, a test *mélyége* mint a láthatatlan, melynek felszíne a látható, az értelem és a nyelvi kifejezés. Ezek nincsenek tökéletes fedésben egymással, ugyanis mindkét oldal magában hordozza saját értelem-többleteit. Feltételezésem szerint ez az esztétikai nézőpont lehetőséget nyújt a művészet tapasztalatának leírására, ami nagyobb eséllyel kerül ki annak inadekvát módon történő leképezését és elváltoztatását. Hipotézisem szerint a vizsgálódásaimba beemelt filozófiák *ab ovo* felkínálják azt a kompetenciát, ami által képesek lehetünk a művészi értelem sajátos érzéki formájának kifejezésére is.

Olyan műveket veszek filozófiai górcső alá, amelyekben a reprezentáció fogalmát – amely eredeti értelmé szerint helyettesít valami távollevőt a jelenlevő és a távollevő feltételezett

³ KELLY 2003, 9.

hasonlósága alapján – felváltja a megmutatkozást és a létrejövés aktusát is megában hordozó *autoprezentáció*⁴, amelyben már a mimézis-elv és a metaforikus és metonimikus kapcsolatokra épülő reprezentáló-elv, noha nem tűnik el teljesen, elveszíti hangsúlyosságát. Az autoprezentációban már nem valami más helyett, másra utalva történik valami, hanem „önmagát felmutatóan”. Azonban fontos hangsúlyozni, hogy az autoprezentáció abszolút értelemben nem megvalósítható, hiszen a műalkotást *mint olyat* ekkor sem láthatjuk a tudat paradox trükkje és képessége nélkül, hogy valamit egyszerre „ott”, azaz valósnak és „nem ott”, azaz művészetnek látunk.

Ebben az értelemben a nem-mimetikus művészet programjának elkötelezett művészet – miután az avantgárd és a neoavantgárd lázadó művészeti irányzatai (is) nagymértékben hozzájárultak a mimetikus művészet meghaladásához – olyan műalkotások, avagy események létrehozására fókuszált, melyek – noha nem szándékosan, de – folyamatosan a felszínen tartják a tévedés lehetőségét, miszerint a befogadó alany összetévesztheti a műalkotás vagy az esemény keretein belüli történéseket, imitációkat az általuk jelölt valósággal, összezavarva ezzel a platonista művészetfelfogás hierarchiára épülő ontológiáját. A jelenséghez nagyban hozzájárul az alkotó, a műalkotás és a befogadó közötti konvenciók jelölőinek, kereteinek fellazítása vagy megszüntetése, azon idézőjelek vagy zárójelek eltávolítása, melyek garantálják a befogadó alany számára, hogy arra, amit azokon belül tapasztalnak, nem *kell* úgy reagálniuk, mintha valóságosak lennének. Így a nem-mimetikus művészet – a mimézis pozíciójából is a valósághoz kellőképp hasonló, így nem-mimetikus pozíciójából pedig a valósággal azonos gesztusokkal – sokszor épp a közönség a mimetikus művészet annak keretein belüli egyezményes zárójeleibe vetett bizalmával és ítélőképességével is kísérletezik.⁵ Feltételezésem

⁴ Az *autoprezentáció* értelmében minden jel és jelentésadó folyamat kétirányú: valamit megjeleníteni annyit tesz, mint valamit megjelenítve önmagát bejelenteni, jelenlévővé tenni, azaz egyrésztől valami önmagát bejelenti, jelenlévővé teszi, másrésztől valami valamit megjelenít. Lásd még JAHRAUS 2001, 314.

⁵ Arthur C. Danto *A közhely színeváltozása* című művében a következőképp foglalja össze a mimetikus művészet euripidészi dilemmáját: „Azt mondhatjuk, hogy egy térkép egyfajta másodpéldány, melynek révén tájékozódunk a valóságban, ám ahogyan Lewis Carroll megmutatta, egy térkép nem lehet egy ország másodpéldánya, vagy ha az, akkor amennyiben az egyikben eltévedünk, ugyanúgy nem ismerjük ki magunkat a másikban sem. Sőt, itt arról van szó, hogy magáról az életről feltételezik, hogy a művészet számára való térkép, mivel az életre való vonatkoztatás révén igazodunk el abban, amit az élet imitációjaként hoznak létre. Ezért az ilyen művészet esetében kudarcot vall a térképanalógia által kínált kognitív védekezés. Rögtön egy ellenprogram kínálkozik: ha a művészetnek egyáltalán valamilyen funkciója kell hogy legyen, akkor ezt annak révén kell betöltenie, amiben nem egyezik meg az élettel – ezt a funkciót azonban az euripidészi program révén aligha töltheti be. Éppen annyiban művészet, amennyiben eltér az élettől – mondja az ellen-elmélet. A szókratészi kérdés súlya alatt a mimetikus művészet éppen akkor vall kudarcot, amikor sikerrel jár: amikor olyan lesz, mint az élet. Eszerint azonban csak annyiban láthat el sikeresen valamilyen funkciót, amennyiben nem mimetikus. Ezt nevezhetjük az euripidészi dilemmának.” In DANTO 2003

Gilles Deleuze gondolkodásának topológiájában az értelem mindig titkos módon összefügg az értelmetlenséggel, abból ered és abból táplálkozik. Deleuze nagy csodálója Lewis Carroll regényírói stílusának, ami sokszor a felszín,

szerint a nem-mimetikus és nem-reprezentacionalista művészet is – a benne rejlő értelem-többletet szem előtt tartva – ontológiai szereppel bír. Nem a művészet metafizikai értelmének kutatására vállalkozom, az értekezésemben középpontba állított műalkotások és gondolkodók szerepe nem a jobban értésben áll, hanem annak a felismerésében és igenlésében, hogy a gondolkodás és a világ különbségeiből fakadó rések és elcsúszások szükségképpen a valóság velejárói. Legyen szó akár a filozófiai, akár a műalkotásokról való gondolkodásról, azokhoz mindig a tapasztalás által jutunk el, így jelen vizsgálódás (a későbbiekben vázolt keretek között) a gondolkodás tapasztalatának elemzésére is kísérletet tesz.

Az ábrázolás nevével illetett jelenségek sokféleségéből a képekre – W. J. T. Mitchell családfa-modelljének elgondolásához csatlakozva⁶ – úgy tekintek, mint „egy szerteágazó nagy családra, amely szétszóródva, ám mégis egymásra támaszkodva vándorol időben és térben, s eközben mélyreható változásokon esik át.”⁷ Ennek értelmében ezeket a képeket „olvasva” arra a következtetésre juthatunk, hogy bennük a hasonlóság és a jel újfajta módon támaszkodnak egymásra. A különfajta képek közé általunk húzott határvonalakat a legtöbb esetben az egyes diszciplínák a szomszédos területekhez tartozó képek természetét vizsgálva jelölik ki, s előfeltevéseink alapja a hasonlóság, ami azonban mindig az ismeretek peremén meghúzódo képzeletre támaszkodik. Így a képek – legyen az fizikai, mentális vagy verbális – jelentései semmilyen metafizikai értelemben sem tekinthetők statikusnak. A huszadik század avantgárd irányzatai a képek megjelenését, megjelenítésének módjait, hordozóit, jelentéseit radikálisan megsokszorozták; Gottfried Boehm *képi fordulatként*⁸ írja le ezt a jelenséget. Ebben az értelemben a kép egy rétegzett folyamat hordozójává válik. „Egy mű felépítése magában foglalja a megmutatás folyamatának megtervezését is. Ebben a folyamatban minden képnek tettértéke lesz.”⁹ A műalkotások – legalábbis jelen értekezés szerint – termékeny terepet kínálnak a tapasztalat forrásának kutatására: miként járulnak hozzá például a perceptuális, nyelvi, gondolati értelem keletkezéséhez? És nem utolsósorban, mindez milyen viszonyban van a fogalomképződéssel?

az értelem olyan meghódítására törekszik, aminek fókuszában nem a harmadik kizárásának elve, hanem a paradoxon dicsőítése áll.

⁶ A képek családfájának minden ága az ábrázolás olyan típusát jelöli, amely központi jelentőségű valamelyik elméleti diszciplína diskurzusában. Például a grafikus, plasztikai és építészeti ábrázolás a művészettörténethez, a mentális ábrázolás pedig a pszichológiához és az ismeretelmélethez sorolandó. Lásd még MITCHELL 2012, 17.

⁷ MITCHELL 2012, 17.

⁸ BOEHM 1994

⁹ BOURRIAUD 2007, 90.

1.2 Módszertani megfontolások

Értekezésemben a művészet és a filozófia tapasztalói és a gondolkodói terében megjelenő gondolati alakzatok egymáshoz való viszonyát, termékeny összekapcsolódásainak lehetőségeit kutatom. Reményeim szerint a leíró jellegű műértelmezésekből világossá válik, hogy a művészet és a filozófia heterogén gondolati alakzatai komplementer jellemzőkkel bírnak. „A gondolkodás mit sem ér anélkül, ami gondolkodásra kényszerít, ami erőszakosan lép fel a gondolkodással szemben.”¹⁰ E két terület találkozása két olyan *valóság* egymásra rendeltségeként is megközelíthető, melyek nem kizárják, hanem feltételezik egymást, olyannyira, hogy találkozásukkor egy új, harmadik *valóság* jöhet létre, s mindez leginkább az értelemképződés meglehetősen összetett és sokoldalú folyamatának vizsgálatában válhat érdekessé. Mivel a filozófiai gondolkodás a tapasztalás működésének leírásához meglehetősen sokszínű és heterogén filozófiai hagyományt épített fel, a vizsgálódásnak leginkább olyan közelítési módokhoz kell folyamodnia, amelyek magukban hordozzák azt a rugalmasságot, aminek köszönhetően a sokszor egymásnak ellentmondó filozófiai megnyilatkozásokat is képesek játékba hozni. Olyan szemlélet(ek)re van szükség, amelyek eredendően nem zárnak ki egyes gondolati alakzatokat, sokkal inkább a saját belső logikájuk működése szerint szóhoz juttatják azokat. Így az elemzéseimben megidézett műalkotásokat és filozófiákat nem csak tárgya, eszköztára, hanem művelésének módja, a benne megjelenő gondolkodás tapasztalata felől is tanulmányozom. Mindezekon túl, céljaim között az is szerepel, hogy egy-egy műalkotás kontemplációjának folyamatában és a gondolkodás tapasztalatában megfelelő kereteket találjak a különböző szinteken megjelenő értelemsokaság, valamint a tudat és a valóság érintkezésének bonyolult rajzolatának feltérképezéséhez.

Mindehhez egyrészt a huszadik században megjelenő olyan filozófiai irányzatok eszköztárát hívom segítségül, amelyek nem a tudatos, reflexív, reprezentáló gondolkodásból indulnak ki. Módszertani elvükből fakadóan minden megjelenő lehetséges értelemalakzat irányába nyitottak, s alapvetésük szerint a világhoz való meghatározó viszonyunkat nem a reflexív gondolkodás hatja át. Így azok nem a fennálló és megjelenő értelmek megnyilatkozásának milyenségét kutatják, sokkal inkább azok deskriptív analízisére törekszenek, aminek köszönhetően nagyobb sikerrel tagolják az éppen megjelenő értelem

¹⁰ DELEUZE 2002, 94.

feltételeit. Feltételezésem szerint a műalkotások befogadása közelebb vihet ahhoz a gondolkodáshoz, ami megpróbál visszatérni a dolgokhoz.

Művészet és filozófia komplementaritásának elemzésekor az értelem felbukkanása nem választható el a tapasztalat folyamatszerű működésétől, sőt, nem beszélhetünk az egyikről a másik nélkül. Ezeket az elvárásokat a hermeneutikán kívül leginkább két kortárs filozófiai mozgalom bizonyos törekvéseiben találtam meg, nevezetesen a posztstrukturalizmusban (főként Gilles Deleuze és Félix Guattari filozófiájában) és a fenomenológiában (javarészt Maurice Merleau-Ponty kései munkásságában). Értekezésemben nem vállalkozom e két mozgalom teljes körű és átfogó vizsgálatára. Figyelmem azokra a mozzanatokra irányul, amelyek nemcsak hozzájárulnak a művészettapasztalat folyamatának feltárásához, hanem azok gondolati térképe is gazdagodik a művészeti példák elemzése által.

Műalkotások értelmezésekor – a folyamatszerű gondolkodás tapasztalatának kutatásakor – a fenomenológia a megjelenő dolgok elemzésére irányuló eszméje és módszere igen gyümölcsöző eredményeket hozhat. Az általam érintett és kiemelt szerzők elgondolásaihoz csatlakozva fontos kiemelni, hogy a dolgozatomban megjelenő fenomenológiai látásmód az értelemalakzatok nem hierarchikus felosztású sokaságait részesíti előnyben, s egyúttal mellőzi az eredeti tapasztalat eszméjének követését. A posztstrukturalizmus Gilles Deleuze filozófiájához köthető tendenciája kritikával illeti a fenomenológia azon eredeti szubjektív perspektíváját, ami a filozófiai hagyományt pusztán a már elgondolt és ismert gondolatalakzatok – aktuális gondolkodásunkat behálózó – totalitásaként feltételezi. Deleuze nem úgy tekint a történelem színpadán felvonultatott filozófiai hagyományra, mintha az egyidejűleg egymást kizáró sémákat hordozna magában. Metafilozófiája nemcsak számot vet a filozófia sokszínűségével, különféle irányzataival, törekvéseivel, hanem megpróbál forradalmasító átjárókat találni azok között. Úgy vélem, hogy a művészet és a filozófia találkozásából fakadó értelem-többletek artikulációjának kísérletéhez (a főntebb vázolt fenomenológiai látásmód alkalmazása mellett) illeszkedik az a posztstrukturalista irányvonal, ami úgy rendelkezik egyszerre a filozófiai hagyomány ismeretével és úgy próbál meg harmóniát találni abban, hogy nem tesz kísérletet annak pusztán gyűjteményszerű összegezésére. Írásomban megkísérlem azt az attitűdöt kialakítani, hogy a két filozófiai törekvés gondolatai közötti ellentétet ne az egyik vagy a másik javára próbáljam eldönteni. Feltételezem, hogy ezek az ellentétek ahelyett, hogy kizárnák egymást, inkább különböző síkjait jelölik ki az általuk kifejezett tapasztalatnak, amely soha nem egysíkú, és soha nem egy zárt rendszerben zajlik.

Így a dolgozat egyrészt a deleuze-iánus művészetfelfogás szűrőjén keresztül próbál műalkotásokhoz közelebb kerülni, másrészt annak bemutatására is törekszik, hogy a filozófiai gondolkodásban megjelenő dinamikus különbségekre, a differenciáció mozgására irányuló figyelem következtében létrejövő látásmód a műalkotások felépítésében és tapasztalatában miként jelenhet meg. Ezeket a műveket a huszadik és valamelyest a huszonegyedik század javarészt, de nem kizárólagosan vizuális művészetéből emelem ki. Feltételezésem szerint a disszertáció műértelmezői esszéiben megjelenő művek, művészeti irányzatok létrejötte és működése párhuzamba állítható a huszadik századi, sok helyen radikális gondolkodóként aposztrofált filozófus művészetkoncepciójával. Fontos kiemelnem, hogy a műalkotások befogadása és értelmezése rendre közelebb vitt filozófiájának és művészetfelfogásának fogalmi hálójához. Ez az álláspont egyértelműen kimondja, hogy a művészet tapasztalata csakis a mindenkori műalkotás által kijelölt feltételek feltérképezésével valósulhat meg. A nem-reflexív esztétikai elemzés kiváltképp azt a különbséget vagy többletet kutatja, ami a műalkotásnak egy különös atmoszférát tulajdonít. Ehhez pedig elkerülhetetlen a műben való alámerülés.

Műelemzéseimben másrészt Merleau-Ponty késői, befejezetlenül maradt *A látható és a láthatatlan* című (1964) kéziratára támaszkodom, amiben a tapasztalás gyökeréhez, az ott zajló differenciációk megragadásához ontológiai szinten közelített: „A létkérdés (...) nem annyira teoretikus kérdés. S mivel a szubjektum bele van foglalva abba az inkarnált valóságba, amelyet tapasztal, ez az ontológia nem zárulhat teljesen koherens képpé vagy rendszerre: nyitott, soha le nem zárható ontológiát ír”¹¹. A filozófiai reflexiót meghaladó fenomenológiája a tapasztalat működésének mikéntjét helyezi középpontba. A filozófia feladatát inkább a leírásban, mintsem a magyarázatban látta. E szemléletmód a művészettapasztalat leírásának vonatkozásában nem jelent mást, mint hogy minden egyes műalkotást egy-egy érzékelési aktusként is láthatunk. Ennek értelmében az értekezés gondolatmenetének gerincét a befogadó által testileg is érzékelt, megélt műalkotás létmódjának feltérképezése adja.

Példaként a legtöbb esetben olyan műveket választottam, melyek (különböző szempontok szerint) kihívás elé állítják a befogadót, még hozzá a bennük megmutatkozó határátlépésekből következő finom elcsúszások és rések tapasztalásából fakadóan. Mindegyik kétségbe vonja a korábbi gondolkodásbeli sémákat, ismeretideálokat, s helyett a teremtés, a keletkezés, a differenciálódás tiszta, előzetesen adott fogalmak nélküli terepére kalauzol. Azaz

¹¹ VERMES 2006, 81.

reprezentált világ mögé – Merleau-Ponty-t idézve a „vad lét” dimenziójába – invitálnak. Mindazon túl, hogy ezek a művek az aktuális jelenük diagnosztizálásáról is szólnak (önmagában ez minden egyes műalkotásról elmondható), de valamilyen módon mindegyik origójában arra a jelenségre lehetünk figyelmesek, ami a deleuze-i terminológiával az aktualizáció és a differenciáció folyamatával rokonítható. Gilles Deleuze és Felix Guattari fogalmi hálójában minden fogalom egytől-egyig szomszédsági viszonyban áll egymással (például a különbség és a rizóma külön-külön aligha állna meg a decentralált szubjektum vagy preindividuais szingularitás fogalma által felrajzolt mozgékony kontúrok ismerete nélkül).

Ennek a plurális művészeti miliónek megértéséhez szükségesnek tartom egyrészt Gilles Deleuze és szerzőtársával Félix Guattarival közös sokrétű és gazdag gondolkodásában felfedezhető állandó törekvéseket megidézni: miszerint mindig próbáltak a megszokottól eltérően gondolkodni, s mindez lehetővé teszi a radikálisan új mozzanatok megjelenését. E megközelítés szerint a filozófiai gondolkodásnak nem pusztán teoretikus tevékenységre és a meglévő ismeretek elemzésére kell koncentrálnia, a gondolkodásnak *expressis verbis* kísérletezésnek kell lennie. A filozófia legfontosabb hivatásának rétegeit a klasszikus filozófia kritikájában és a filozófia új fogalmának kidolgozásában; a kortárs gondolkodás és kultúra kritikájában; az újdonság feltételeinek magyarázatában látták. Mindennek lehetséges elgondolására újabb és újabb fogalmak bevezetésére tettek kísérletet, melyek jelen értekezés módszeréből következően műértelmezésekben lendülnek működésbe. Ezek a filozófiák a hagyományos, platóni eredetű gondolattal, azaz a Lét általános, homogén és örök felfogásával szemben egy dinamikus létfogalom megteremtésére, egy (nem rendhagyó) új *ontológia* kidolgozására tettek kísérletet.

Eszerint a művészet nem kevésbé gondolkodik, mint a filozófia, csak – a deleuze-i terminológiát idézve – affektumokkal és perceptumokkal teszi azt. A filozófia és a művészet síkjai gyakran egy olyan változásban csúsznak át egymásba, ami mindkettőt magával ragadja egy olyan újszerű és affektív erővel bíró intenzitásba, amihez csatlakozva azokat csakis egymás függvényében tudjuk meghatározni. Ebből kifolyólag az affektumok is a gondolkodásba helyezhetőek, ezért a fogalom maga lehet egy affektummal kapcsolatos fogalom, ahogyan az affektum is lehet egy fogalommal kapcsolatos affektum.

Értekezésemben Deleuze gondolkodói periódusai közül leginkább a 80-as évekre jellemző esztétikával és művészettel kapcsolatos és szerzőtársával közösen publikált írásait, valamint a művészettapasztalat mentén a gondolkodás és az ontológia kapcsán kibontakozó

probléma felvetéseit idézem meg. Ahhoz, hogy a disszertációm lehetséges esztétikai elgondolásainak szempontjaiból rekapituláljam, rekontextualizáljam s (re)interpretáljam a rizomatikus gondolkodásának működését, elengedhetetlen a gyakran radikális hermeneutaként aposztrofált filozófus filozófiatörténeti hivatkozásainak áttekintése. Eszerint műértelmezéseimben a főntebb megjelölt témák által eklatánsnak és relevánsnak tartott primer és szekunder szöveghelyekre támaszkodom.

Az eddig elhangzottakon túl a művészet és a filozófia sajátos egymásra utaltságának következtében megjelenő értelemtöbblet kutatásához a filozófia oldaláról olyan gondolkodókat idézek meg (például Gottfried Boehm, Jacques Rancière, Roland Barthes vonatkozó írásait), akik e két terület találkozásából létrejövő többletet más-más szempontok szerint helyezik kitüntetett pozícióba, s annak esztétikai/művészetfilozófiai szempontból mindenképp termékeny artikulálására tesznek kísérletet. A szóban forgó értelemtöbblet felmutatására a művészettapasztalat által adódhat lehetőség, s a tapasztalat folyamán végbemenő értelemképződés vizsgálatában középpontba kerül a testi kifejeződés, az érzékelés (mind az alkotó, mind a befogadó oldaláról), a látható és a láthatatlan kiasztikus mozgása, a reprezentáció problémája. E meglátásokat pedig az egész értekezésem végigvonuló, különböző tematikus kérdéshorizontok felől körüljárt műelemzéseken keresztül aktualizálva arra teszek kísérletet, hogy felmutassam: ez az esztétikai közelítés a huszadik századi és kortárs művészet esetében jócskán szolgálhat nem csupán (művészet)filozófiai, de praktikus tanulságokkal is. Azt próbálom megközelíteni, hogy a filozófia és művészet kölcsönösen konstitutív viszonya miként tartja folyamatos mozgásban és változásban a filozófia azon fogalmait, melyek a művészeti fenoménok megértésének érdekében keletkeztek. Vizsgálódásaimban leíró és elemző műértelmezéseken keresztül szeretnék javaslatot adni néhány javarészt huszadik századi filozófiai és művészeti jelenség komplementaritásának megragadására, ezáltal kísérletet teszek az általuk megnyíló perspektívák metszéspontjainak megvilágítására. Meglátásom szerint ahhoz, hogy a megértés, azaz, hogy az esztétikai élmény következtében megtapasztalt érzet- és értelemképződés folyamatát az esztétikai diskurzusban (az érintett filozófiák által) vizsgáljam, mindenképp támaszkodnom kell a dolgozatban felvázolt fogalmiságra. A módszerre vonatkozó hipotézisem szerint a megidézett filozófiák dinamizmusának és változékonyságának köszönhetően lehetséges leíró műértelmezéseket¹² nyújtani, még hozzá az *érzet logikáját* követve, melynek folytán a szavak és a fogalmak a tapasztalat vázát adják, s a műalkotások

¹² Értekezésem műértelmezései és műelemzései korábban megjelent közleményeim átiratai. Ezek adatait lásd a 178. oldalon található „A PhD értekezés alapjául szolgáló közlemények” című listában.

befogadásából fakadó élmény tengerszerűen hullámzik közöttük, melynek valódi tartalma az atomisztikus kettősségekben való gondolkodás által nem ragadható meg. Ez ilyen közelítés lehetővé teszi, hogy a mindenkori műalkotásról szerzett benyomásunkat minden külső jelentésre való tekintet nélkül szemléljük, ahogyan az önmaga megalkotottságában *van*, s csak ezután forduljunk felé az értelem várakozásainak teljesülésére vonatkozó kérdéseinkkel.

2.1 Egymást metsző párhuzamok – Deleuze, Guattari és Merleau-Ponty

Deleuze egyértelműen kijelenti, hogy a transzcendentális empirizmus megközelítése szerint – s ezzel mintegy a fenomenológia transzcendentális szubjektivitásra vonatkozó tárgykörét is kérdőre vonja – a tudat foglaltatik benne az immanenciában, s nem fordítva. Művészetfelfogása azonban több ponton közelít a kései Merleau-Ponty gondolkodásához. Például egyezést mutat a két gondolkodó filozófiakonceptiójának azon aspektusa, miszerint a filozófiának *szüksége* van nem-filozófiai olvasatokra. Merleau-Ponty *A dialektika kalandjai (Les Aventures de la dialectique, 1955)* című művében a történelem az élet *milieu*-jeként, környezeteként kerül meghatározásra, így a történelem kontingenciája az aktuális külső és a belső körülmények találkozási pontjaitól függő keletkezésésként kerül értelmezésre, később Deleuze is a *milieu* fogalom körülírásakor ezt hangsúlyozza. Mindezeket túl a művészettapasztalat területén az érzékelés működésének vizsgálata és a *hús* fogalom mindkettejüknél fontos szerepet tölt be. Gondolkodásmódjuk metszéspontjaiként lehet még említeni, hogy szakítottak az objektum és a szubjektum, az értelem és az érzékiség, az anyag és a forma dualizmusával és szembeállításával. Mindkettejük filozófiájára jellemző, hogy lebontják azokat a fogalmi oppozíciókat, amik addig megszabták a gondolkodás és a tapasztalás jellemzését; a művészet területén megegyeznek abban, hogy az észlelés és a megtestesülés elmélyített és kitágított fenomenológiai vizsgálata újdonságokat hozhat. A filozófia feladatát nem abban látják, hogy átjárókat kell építeniük a hagyományos európai dualisztikus világképű gondolkodás valóságzférái között, ehelyett sokkal inkább a tapasztalat megragadására fókuszálnak.

Guattari *Káoszmózis (Chaosmose, 1992)*¹³ című utolsó könyvében egy olyan szubjektivitás kitermelésének igényét fogalmazza meg, ami törekvése szerint folyamatosan gazdagítja a világgal való kapcsolatát.¹⁴ Deleuze szerint a fenomenológia a megélt tapasztalat hangsúlyozásával magában hordozza azt a kockázatot, hogy a filozófiát a koncepció és percepció olyan habituális formái felé territorizálja, mint például az én szempontjából megformálódó percepció, vagy az *én* gondolata, s annak túlzott hangsúlyozása. Mindez pedig – a fenomenológia hagyományos közelítései szerint – a transzcendentális illúzió egyik formájához vezet, miszerint a kommunikáció által a transzcendens az immanencián keresztül mutatkozik meg. Úgy véli, hogy a fenomenológia a saját test tapasztalatainak elemzésével

¹³ A *káoszmózis* a világ és a káosz belső azonosságában zajló kiegyenlítődés folyamatát jelöli. Ennek értelmében a létezők heterogenezisében jelen lévő dolgok szüntelenül átjárják egymást.

¹⁴ GUATTARI 1992, 38.

nemcsak a dualizmus veszélyétől, hanem a transzcendencia által az immanencia, a „szolipszizmus börtönéből”¹⁵ igyekezett szabadulni. A husserli filozófiában az immanencia a szubjektivitás által megélt és egy *transzcendens Világra* vonatkozó tudatfolyamként kerül meghatározásra. Husserl, majd Merleau-Ponty nézőpontja szerint¹⁶ a testi viselkedésekben rejlő spontaneitásból fakadó illeszkedések primordiálisan tárnak fel valamit magunkból a másik számára, valamint a közvetlenül meg nem nyilvánulóról is jelentős utalásokra bukkanhatunk általuk.

A primordiális tapasztalat eme kettős természetét Deleuze az érzet és az immanencia-sík fogalmain keresztül próbálja összefogni. Mindkét fogalom kulcsfontosságú szerepet tölt be annak az imperszonális és preindividuális transzcendentális mező megértésében, amelyet Deleuze minden tudatos tapasztalat feltételeként gondolt el. Az immanencia-sík „nem egy szubjektumban immanensen bennfoglalt élményfolyamot jelenít meg, ami az énhez tartozása révén individualizálódik, hanem csak eseményeket, lehetséges világokat mint fogalmakat, valamint a többieknek mint lehetséges világoknak illetve fogalmi szereplőknek a kifejeződéseit jeleníti meg. Az esemény az élményt nem az Énnel azonos transzcendens szubjektumnak tulajdonítja, hanem ellenkezőleg, a szubjektum nélküli mezőt befutó immanens siklásnak. És a Másik nem a transzcendenciát állítja vissza egy másik én formájában, hanem minden másik ént a befutott mező immanenciájába helyez vissza. Az empirizmus csak eseményeket és másokat ismer, ezért olyan erős a fogalomteremtésben (...) a szubjektum habitus, megszokás, semmi más, mint megszokás egy immanenciamezőben, az Én-mondás szokása...”¹⁷

Ezen a ponton Deleuze inkább Foucault filozófiai módszerét méltatja, amellyel a fenomenológiát sikeresen episztemológiává formálta. Foucault három filozófiát említ, történelemfilozófia és a neopozitvizmus között a fenomenológiát is, ami álláspontja szerint törekvései ellenére sem ért el a tényleges eseményig. Ennek okát pedig a fenomenológia azon feltételezésében látja, hogy a jelentés csakis a tudat számára létezik, s ennek következtében az eseményt folyton az énhez képest ragadja meg.

A fenomenológia az esemény helyét az értelemhez képest jelölte ki: vagy már külön és jó előre tételezte a nyers eseményt – a fakticitás sziklatömbjét, a történés néma tehetetlenségét –, hogy azután az értelem fürge munkájának adja tovább, elmélyíteni és elaborálni; vagy pedig feltételezett egy

¹⁵ DELEUZE – GUATTARI 2013, 44.

¹⁶ Merleau-Ponty azonban úgy véli, hogy Husserl az intencionális tudat bevezetésével még mindig nem oldotta fel a szubjektum és az objektum, vagy a test és elme feltételezett oppozíciójának problémáját.

¹⁷ DELEUZE – GUATTARI 2013, 44.

előzetes jelentést, amely utakkal és kitüntetett helyekkel felszántva, már teljes egészében az én köré rendezte volna el a világot, előre jelezve, hol is képződhet, és hogyan is nézhet ki az esemény.¹⁸

Az intencionalitás megbicsaklik, amint megsejtjük azt a rést, ami a percipiált vagy megélt és a kimondott dolog között húzódik. A hasadék aközött, amit mondunk, érzünk és percipiálunk, azokra az implicit tendenciáinkra mutathat rá, amelyek jelen vannak és lesznek abban, amit mondunk, és amit teszünk. Ebből az következik, hogy az individuum a tudatos tapasztalatai következtében kibomló hatásoknak, amelyek virtuális és egyben aktuális erők kibomlásai is egyben, nem – vagy csak részben – lehet tudatában. Azok a szingularitások vagy jelenségek, amelyek meghatározzák ezeket az erőket, konstituálják a virtuális transzcendentális mezejét, amely magában hordozza azt a lehetőséget is, hogy a virtuális talán sohasem aktualizálódik az egyes individuális testekben. Az értelem eseményei (mint a filozófiai fogalmai, vagy a fizikai folyamatok eseményei, például az arra való képesség, hogy valahol valami valahonnan leessen, és mindezek virtuális viszonyai) jelen vannak a konkrét helyzetekben és állapotokban, kibontakoznak aktuálisan vagy sem.

Deleuze és Guattari elutasítja azt a különböző tapasztalatokat összekötő filozófiai álláspontot, ami azt feltételezi, hogy az azoknak alapul szolgáló világ egy és ugyanaz mindenki számára¹⁹ Kvázi az egy közös transzcendens Világ ideájának eliminálására bevezetik a *káoszmosz* fogalmát, ami a káoszból alakuló kozmoszt, a virtualitások aktualizációját fejezi ki. A káoszmoszban szüntelenül diffúz kapcsolódásokat magában foglaló és különböző hatóképességeket hordozó immanencia-síkok feszülnek ki és kapcsolódnak egymással. A síkok individuumainak attribútumai keveredhetnek egymással, magukra ölthetik a másokra jellemző intenzitásokat. Deleuze és Guattari olvasatában a filozófia egy olyan genuin gondolkodás, ami ahelyett, hogy reprezentálná vagy leírná a dolgokat vagy az eseményeket, sokkal inkább hozzájárul ahhoz, hogy megtörténjenek azok. Az *élet* problémáira feleletül fogalmakat hoz(nak) létre, amelyek újabb módokon aktualizálhatják a transzcendentális mező virtuális viszonyait. A fenomenológia a primordiálisan megélt felé fordított figyelme úgy közelít az immanencia-sík felé, hogy alappozíciója szerint egy tudatmezőként ragadja meg azt, ebből pedig az következik, hogy az immanencia a tiszta tudatban, a gondolkodó szubjektumban²⁰ való

¹⁸ Moldvay idézi Foucault-ot. In MOLDVAY 1997

¹⁹ Lásd még: HUSSERL 1998, 206.

²⁰ Nicolas Bourriaud *Relációsztétika* című művében a következőképp foglalja össze a szubjektivitás de-naturalizálását Guattari filozófiájának tükrében: „Guattari hozzájárulása az esztétikához érthetetlen lenne, ha nem fektetnénk hangsúlyt arra az igyekezetre, hogy de-naturalizálja és de-territorizálja a szubjektivitást, elúzza a számára fönntartott területről, a szent és sérthetetlen szubjektum földjéről, és azokra a nyugtalanító partokra vezesse ahol a gépies elrendezések és a formálódó egzisztenciális territóriumok sokasodnak. Nyugtalanítóak, mert a humanista gondolkodást átszövő fenomenológiai tervekkel ellentétben a nem-emberi is szerves részüket képezi.

immanens bennfoglaltságként kerül meghatározásra. Így – ahogyan az a *Mi a Filozófia?* című írásukból kiderül – Merleau-Ponty hús koncepciójának azon megközelítésével nem értenek egyet, miszerint az egy másik énré, vagy egy másik tudatra irányuló aktusban az immanencia legbelsejében megjelenő transzcendencia lenyomatának feltételezését hordozhatja magában. Olvasatukban Husserl úgy értelmezi az immanenciát, mintha az a szubjektivitás számára adódó élményfolyam immanenciájaként adódna, amiben van valami tisztaság, vadság, „(...) amely mint ilyen, nem teljesen ahhoz az énhez tartozik hozzá, amely az élményt megjeleníti önmaga számára. Ebből a nézőpontból az énhez nem hozzátartozó régiókban a horizonton feltűnik valami transzcendens: hol egy világ immanens vagy primordiális transzcendenciájának formájában²¹, amelyet intencionális tárgyak népesítenek be, hol a más-ének által benépesített interszubjektív világ kitüntetett transzcendenciájaként, az emberi közösség által benépesített ideális világ objektív transzcendenciájaként”²².

Ezzel szemben Deleuze és Guattari egy olyan filozófiát javasolnak, amelyben a transzcendenciát az immanenciában foglalként szükséges elgondolni, s az ehhez vezető utat az anonim, a nomád, az imperszonális és preindividuális szingularitásokkal való társulás lehetőségében látják, abban, hogy az individuumokról a szingularitásuk szerint gondolkodjunk. Eszerint az érzékelést megalapozó intenzitás genezise immanens elvként kerül meghatározásra és egy transzcendentális mező²³ történik. A transzcendentális mező intenzitásokból, instabil anyagfolyamok állandóan elkülönöződő konnektióiból áll. Ez a káosz a meghatározhatatlanság helyett inkább végtelen sebességet, vagy végtelen elkülönöződést jelent, belőle származnak és tűnnek elő a különböző virtuális meghatározások formái.

Deleuze és Guattari szerint a hagyományos fenomenológiai gondolkodás vagy „nem képes a szubjektumot megakadályozni abban, hogy a merő vélekedéseket hozzon létre, amelyek pusztán kliséket emelnek ki az újabb és újabb kecsegtető észleletekből és érzésekből”²⁴, vagy

Sokasodásról beszélhetünk, mert ettől fogva a kapitalista rendszer egésze a szubjektivitás terminusaiból válik kiolvashatóvá: ahol a kapitalista rendszer uralkodik, a rendszer hálójába foglyul ejti és elrabolja a szubjektivitást, még hozzá a saját jól felfogott érdekében teszi ezt. Hiszen »pontosan úgy, mint azok a társadalmi gépezetek, amelyeket a kollektív berendezések általános kategóriájába sorolhatunk, az információ és a kommunikáció technológiai gépezetei is az emberi szubjektivitás kellős közepén működnek.« Meg kell tehát tanulnunk »megragadni, gazdagítani és újrafeltalálni a szubjektivitást, máskülönben azt fogjuk tapasztalni, hogy az a hatalom kizárólagos szolgálatában álló, merev kollektív apparátussá alakul át.» In BOURRIAUD 2007, 74.

²¹ V. Kartezianus elmékedésében pedig egyértelműen kijelenti, hogy a testi kifejeződések és a testi viselkedések spontán illeszkedése a tapasztalás primordiális rétege, amely a legeredetibb módon ad hírt a szubjektumok működéséről. In HUSSERL 2000, 131.

²² DELEUZE – GUATTARI 2013, 43.

²³ Deleuze és Guattari immanens filozófiája ezen a ponton Jean-Paul Sartre személytelen transzcendentális mező elgondolásához csatlakozik.

²⁴ DELEUZE – GUATTARI 2013, 127.

az értelmek értelmeként tételezett Urdoxához juthat el. Így továbbra is a felismerések formái szerint, a viasztáblánkba vésődött korábbi benyomásaink lenyomatai szerint gondolkodunk, amelyek által nem érhetjük el azokat a fogalmakat, amelyek közvetítésével szembenézhetünk a művészet affektumaival és perceptumaival.²⁵ Merleau-Ponty azonban nagy figyelmet szentelt az észlelés formája és tartalma közötti különbség vizsgálatára, melyben leginkább azt hangsúlyozza, hogy a tapasztalás folyamatában „az anyag és a forma nem különálló összetevők, hanem egyazon folyamat aspektusai”²⁶. Késői műveiben a szubjektivitást teljesen átértékelve már nem tudatról beszél, a test már nem a szubjektivitás egyik oldalaként vagy épp burkaként, hanem a szubjektummal való azonosságában kerül középpontba. A dolgok többé már nem válnak el az éntől, hanem annak részét képezik.

A művészet lehetővé teszi a filozófia számára, hogy felülvizsgálja a metafizika tévesnek látszó azon meggyőződéseit, amelyek torzítják a valóságra vonatkozó képünket. S ez a filozófiai program az egyik központi eleme mind a deleuze-i, mind a kései merleau-pontyánus gondolkodásmódnak: a láthatóság horizontjában mindkettő a metafizika által felrajzolt, nehezen észrevehető, a tekintet elől folyton visszahúzódó törésvonalakra próbál fényt vetni. Mindkét megközelítés szerint a filozófiának kerülnie kell az általánosságokhoz vezető reflexiót, ehelyett a cselekvő és a *milieu* között kibontakozó dinamikus viszony vizsgálatára koncentrálnak, ennek folytán pedig az értelmes, de ideálisan nem rögzített jelentés(ek)e)t egy mindig újraszerveződő mező eredményeképp gondolják el.

Azonban mindkét filozófiában a logika és az esztétikai világ logosza egy olyan kölcsönös egymásrautaltságban van egymással, melyben nem függenek egyirányú módon a másiktól. Merleau-Ponty az esztétikai világ logoszatát a prepredikatív szféra értelemsokaságával azonosítja, ami magában foglalja a testi működéseket, a dinamizmus és az események megfigyelését. Fontos kiemelni, hogy olvasatában ez a sokaság nem káosz, hanem sajátos szabályoknak engedelmesskedő dimenzió. A tapasztalás olyan szintje, amelyet az objektíváló intencionalitás és mindenféle ítéletaktus lehetséges feltételének nevez.²⁷ Deleuze a művészetet, a filozófiát és a tudományt a gondolkodás három nagy formájaként határozza meg. Közös bennük, hogy mindegyik a káosszal áll szemben, még hozzá úgy, hogy síkot feszítenek ki és terítenek a káoszra. Míg a tudomány lemond a végtelenről, addig a filozófia célja, hogy

²⁵ Merleau-Ponty *Az észlelés fenomenológiája* című művének előszava szerint a működő intencionalitás a tudatos intencionális aktusokkal szemben időben, valamint anyaga és formája szerint is megelőzi a reflexív gondolkodást. A működő intencionalitás rétege alatt mintegy a megismerés előtti állapot táptalaját – Jean-Paul Sartre prereflexív *cogito* fogalmából merítve – prereflexív gondolkodásnak nevezi.

²⁶ ULLMANN 2010, 364.

²⁷ Vö. Uo. 371.

megőrizze a végtelent, méghozzá úgy, hogy immanencia-síkot hoz létre, amely a fogalmi szereplők közvetítésével eseményeket vagy konzisztens fogalmakat visz a végtelenbe. „A filozófus variációkkal, a tudós változókkal, a művész változatokkal tér vissza a káoszról, amelyek már nem az érzékelhető dolgok szervi reprodukcióját valósítják meg, hanem az érzékelés létét, az érzet-létet, egy olyan nem szervi jellegű kompozíciós síkon, mely képes visszaadni a végtelent.”²⁸ Egy alkotási folyamatban a művész például mindig egy cseppnyi káoszt szelídít meg, méghozzá úgy, hogy a kompozíciós-sík létrehozásával keretet ad neki. A művész alapanyaga a káosz, aminek megformálásával a vélekedésekben rejlő klisék ellen dolgozik. A művészet küzd a káosszal, de azért, hogy a kliséket felülmúlva olyan látványt, olyan érzetet idézzon elő benne, amely egy-egy pillanatra megvilágítja a káosz egy metszetét. A művészet „káozmosz”²⁹, méghozzá abban az értelemben, hogy az általa megvilágított értelem természetes visszavetülése „párhuzamos az értelem keletkezésének ugyancsak természetes nyitottságával”³⁰. S a benne rejlő kreativitás leginkább azokon a síkokon mutatkozik meg, amelyek képesek belemetszeni a kaotikus változékonyságba.

A gondolkodás is szüntelenül a káosz megszelídítésére törekszik, Merleau-Ponty szerint a tapasztalás és az értelemképződés folyamatában az objektív és a preobjektív, a reflexív és prereflexív, predikatív és prepredikatív, valamint a teoretikus és a preteoretikus szintek kiegyenlítetlen viszonyban állnak egymással.

Az elmélet előtti réteg nem csak a felfedezésre váró mozzanat, hanem bizonyos szempontból alapvetőbbnek tűnik, mint az a szint, amelyre ráépül, ugyanakkor a későbbi mindig visszavetül a korábbiba. (...) Az értelem nem egy tény, amelyet felbukkanása pillanatában már meghatározna egy hozzá képest külső szabály. A nyelvben, a gondolkodásban, az észlelésben felbukkanó értelemkezdemény átalakítja, a maga képére formálja, »szublimálja a megelőzőt és anticipálja a következőt«, vagyis »egy struktúra, egy tapasztalati mező felbukkanását jelenti, amely ebből a mozgásból több mint eseményt, institúciót csinál«. A lényeges elem itt nem a megelőző szublimálása, vagyis beolvasztása, átalakítása. Ha az értelemképződés dinamikus folyamat, akkor nincs egyértelmű iránya, viszont az eredmény visszavetül a kezdetekbe és a folyamatba. Igaz ez az értelemképződés minden egyes elkülönített pillanatára és a végeredményre is.³¹

A reflexív gondolkodás elengedése mellett, hogy képesek legyünk az értelemképződés új és másfajta struktúráinak feltérképezésére, az események, a dinamizmus és a testi folyamatok

²⁸ DELEUZE – GUATTARI 2013, 170.

²⁹ ULLMANN 2010, 372.

³⁰ Uo. 374.

³¹ Uo. 371.

kontemplációja vagy a deleuze-i differenciáció módszere lehetőséget adhat arra, hogy a művészettapasztalatban megkíséreljük megtapasztalni azt a szférát, amit Merleau-Ponty prepredikatív szintnek nevez. E „vad világ”³²-nak is nevezett szint egyik oldalán találhatjuk azokat az előzetes tárgyakat, amelyeket „a tudat centrifugális aktivitása még nem állít bele a létbe”³³, és „az érzetek sajátos széttartó”³⁴ többletét, aminek a nyugati filozófiai hagyomány szüntelenül egy utólagos látszatszintézisben próbált meg értelmet adni.³⁵ Ezen a szinten a lét barokk burjánzásával és azokkal az érintetlen, önmagukat még alakító, képlékeny – például a festészetben egy érzet megfestésénél – membránszerű *tények* feljegyzéseivel szembesülünk, amelyeket még a szintetizáló művelet, mely szerint minden formát arra a kevés formára vezetünk vissza, melyeket képesek vagyunk elgondolni, még nem kísérelt meg bekebelezni.

A tapasztalat *fonákján* a jelenségek olyan sajátos strukturáltságát fedezhetjük fel, ami a virtuálisoz köthető, s ami a láthatatlanságba merül, ám mégis minden láthatóság feltételévé válik, azaz a láthatóhoz hozzátartozó láthatatlanság lesz. Azonban a virtuális aktualizációja nem egy lehetőség megvalósulását jelenti, ugyanis ezzel annak szerteágazó és rétegzett természetét – tévesen – a hasonlóságra épülő korlátozó gondolkodás szerint a valós absztrakciójaként, duplikátumaként határoznánk meg. Mindez kizárná azt a folyamatosan keletkezésben, s ezáltal mozgásban levő többletbe köthető virtualitást, ami megteremti azt a különbséget, ami nem egy utólagosan létrehozott teleológiai séma szerint nyer értelmet. A virtuális (mielőtt aktualizálna) kijelöli saját aktualizációjának vonalait, amelyek mentén haladva megteremti a különbségeket. Az aktualizáció vonalai egy virtuális sokaságnak felelnek meg, azonban a közöttük levő kapcsolat nem a hasonlóságon alapul. A virtuális differenciáló vonalai által létrejövő aktuális a többlet, az excesszus elve szerint működik.³⁶ Például mindez a későbbiekben még részletesebben elemzésre kerülő Kleist novella tövishúzó fiújának történetében a következőképp jelenik meg: a fiú tükörképében megmutatkozó grácia megpillantása egy virtuális világot aktualizál, méghozzá a *Tövishúzó fiú* szobrának képében. A tükörkép megpillantása a műalkotásokból előtűnő grácia megjelenését fejezi ki. Ebben a történetben a kifejezett csak a kifejezésben létezik, azonban mégsem hasonlít a kifejezésre. A szobor által megidézett világ a fiú tudattalan mozdulatában rejlő grácia excesszusaként jelenik meg.

³² MERLEAU-PONTY 2005, 287.

³³ Uo. 36.

³⁴ ULLMANN 2010, 373.

³⁵ Vö. Uo. 373-374.

³⁶ DELEUZE 2010, 104-106.

Deleuze-nél az így megmutatkozó magánvaló különbség semmilyen azonosságra nem vezethető vissza, minden esetben az újdonság különbségeként jelenik meg. A szüntelen elkülönülő mozgás következtében két szinten differenciálja önmagát, a virtualitások (*differentiation*) és a virtualitások aktualizációjának szintjén (*differenciación*)³⁷. Minden aktualizáció egy érzékelési folyamat következtében létrejövő eseményt gerjeszt, mindez egy műalkotás esetében az azt alkotó heterogén intenzitások hatásfokaiként fejeződik ki. Következésképp minden egyes érzékelés az intenzitás különbségének érzékelése és összekapcsolása.³⁸ Ebből a perspektívából az érzékelés folyamatának különböző irányú mozgásainak köszönhetően az érzékelés *milieu*-jének komponensei összeállnak, ezáltal az érzékelés *ab ovo* megteremti önmagát: az aktuális *milieu* kialakulása és összetétele egy olyan intenzitásként tűnik fel, ami önmagában érzékelő szervezetként működik, eszerint az érzékelés folyamata nem (csak) az érzékszervek által meghatározott. Mindez az érzékelés működésének vizsgálatában radikális nézőpontváltásra motivál: a szem nem más, mint az érzékelés által megkötött diffúz fényingerek totalitása és *reprodukcója*.³⁹ Az érzékelés már nem egy minden észlelést megelőzően fennálló ítélőképesség szerint konstruálódik, hanem sokkal inkább annak folyamatszerűségéből fakadó kísérletező aspektusa, gyakorlata válik hangsúlyossá. Az érzékelés folyamata azonos az individuáció folyamatával. Ebből adódóan az értelem nem választható el a testtől. Úgy vélem, hogy ez az elgondolás egybeesik Merleau-Ponty kései filozófiájával: nemcsak abban egyeznek, hogy mindkét álláspont elutasítja az értelem nélküli test és az értelmes szellem elkülönítéséhez vezető dualisztikus szemléletű közelítésmódot, hanem az érzékelés *teremtő* szemléletének elgondolásában is. A magánvaló érzékelés nem más, mint passzív teremtés és affirmatív folyamat, ami önmagán kívül az öröm megteremtésében is fontos szerepet játszik. Például a befogadás folyamatában egy műalkotás terében összevonódnak azok az elemek, amelyekből az aktuális esemény összeáll, a tapasztaló alany ebből táplálkozva megtölti magát az elemekből származó minőségekkel, amelyek meghatározzák a művek sokaságát és kompozícióját.

Merleau-Ponty szerint a dolgok fonákja egy olyan erezethez, ideghálózathoz hasonlítható, „amely az érzékiség burjánzó, barokkos, vad létét belülről tagolja és alakítja, nem pedig öntőformaként kívülről formálja”⁴⁰. Még e tartomány vizsgálatánál időzve, annak szubjektív oldaláról is szót kell ejteni. Ugyanis ott egy olyan új szemlélet érvényesülésével

³⁷ DELEUZE 1968, 43.

³⁸ Vö. DELEUZE – GUATTARI 1980, 319.

³⁹ DELEUZE 1968, 128.

⁴⁰ ULLMANN 2010, 374.

találkozhatunk, ami „implikációk olyan szövedékét hozza a napvilágra, melynél már nem érezzük a konstituáló tudat lüktetését”⁴¹. A merleau-pontyánus megközelítés a prepredikatív szinten zajló tapasztalás fonákját a tudat felől, a tudat előtti, látens, működő intencionalitásban, a tárgyi oldal felől pedig a „vad létben” és az érzetek vad burjánzásában feltételezi. A két oldal kiasztikus fúziója pedig „a sokaság, a keletkezés, a szövedék, a hálózat fogalmai által kirajzolódó értelemképződést eredményezi”⁴². Deleuze szerint a művészetre a képek és a jelek új gyakorlataként is tekinthetünk, amin keresztül a szó eljuthat saját határához, amely elválasztja a vizuálistól, de a vizuális is eljuthat saját határához, amely elválasztja hangtól. S mivel mindegyik eljut a saját határához, amely elválasztja egymástól, fölfedezik a közös határukat, a színét és a fonákját, a *kintet* és a *bentet*.

Merleau-Ponty *A látható és a láthatatlan* címet viselő posztumusz műve felsorakoztatja az értelemképződés szempontjából a fenomenológiai nézőpontban rejlő alapvető buktatókat: egyrészt azt, hogy a fenomenológiai vizsgálat az élményből, a tudati életből és a tapasztalatból indul ki, másrészt pedig azt, hogy a „preobjektív és a prereflexív állapot megcélzása (...) még hallgatólagosan elfogadja a szubjektum és az objektum megkülönböztetését. Ha a tudat »előtti« és a tárgy »előtti« szférát célozzuk meg, akkor még a tudat és a tárgy megkülönböztetésének kontextusában mozgunk. (...) Bármilyen mélyre is hatolunk ebbe az irányban, a kívánt áttörés nem érhető el, mivel a kiindulópont és az alapvető irányultság »fogva tartja« a gondolkodást”⁴³.

Mutatis mutandis az esztétikai világ logoszához való hozzáférést „már nem prereflexivitás fenomenológiája felől, hanem egy új ontológiai keretben tartja hozzáférhetőnek”⁴⁴. Ahol a Lét többé már nem a szemlélő előtt szétterülő s az észleléstől független a tapasztalati mező felett időtlenül szétterülő valóságként jelenik meg, hanem már a szemlélőt is magában foglaló, a szemlélőt is teljes mértékben átjáró és átható immanens valóságként kerül értelmezésre. Az életmű végén megjelenő új ontológiai nézőpontjából a „lét már nem szorítkozik a szemlélhető külsőre, hanem önmagára hajló, bennem és általam önmagát szemlélő valóságként mutatkozik meg”⁴⁵, míg ezt megelőzően a kívülálló szemléletmód megfigyelői perspektívája egyértelműen magában hordozta a fogalmi lényeg és a konkrét tény hangsúlyos különbségét. Így az esztétikai világ logosza és a tényekkel együvé tartozó

⁴¹ MERLEAU-PONTY 2005, 254-255.

⁴² ULLMANN 2010, 375.

⁴³ Uo. 379.

⁴⁴ Uo. 380.

⁴⁵ Uo. 382.

immanens érzéki idealitások „eleve testem erővonalaira, sarokpontjaira, dimenzióira, egész általánosuló mozgására vannak felfűzve, és az ideák is már a test illesztékeibe vannak beékelve”⁴⁶. A testben rejlő *a priori* nyújt alapot a fenomenális mezőben megjelenő ideákkal rendelkező tényeknek és formáknak. E ponton kerül bevezetésre a hús fogalma, ami központi szerepet tölt be annak a felismerésnek a megértésében, miszerint a dolgok visszajaként feltároló valóság semmiképp sem vezethető vissza kizárólagosan a szubjektum saját konstitutív tevékenységére.

⁴⁶ MERLEAU-PONTY 2007, 132.

2.2 Művészetfenomenológia

A későbbiekben kibontásra kerülő művészeti példákban egyszerre válik jelentőssé az anyag egyre csak terjedő végtelen mozgása és a személytelen transzcendentális mezőben felbukkanó gondolkodás képe, ami nem egyszerűen egy szubjektumban bennfoglalt élményfolyamot jelenít meg, hanem csak eseményeket, lehetséges világokat mint fogalmakat, valamint a többieknek mint lehetséges világoknak, illetve fogalmi szereplőknek a kifejeződéseit. Az eseménynek nincs konkrét tárgya, referenciája és ellentéte, sokkal inkább esztétikai és poétikai jellegzetességeket mutat. Deleuze és Guattari filozófiája szerint a művészet és a filozófia is a káoszba metsz bele, csak nem ugyanazon a síkon: az immanencia-síkon mint a Gondolkodásról és a Létről alkotott képén helyezkednek el a fogalmi szereplők, a kompozíciós-síkon pedig az esztétikai alakok, míg előbbieket fogalmi erőket, addig utóbbiak affektumokat és perceptumokat szabadítanak fel, melyek meghaladják a köznapi érzéseket és észleleteket, ahogyan a fogalmak is túllépnek a hétköznapi véleményeken.

A művészet kompozíciós-síkjára vetült alakzatok vertikaritást és transzcendenciát, míg a filozófia immanencia-síkján a fogalmak a befogadó horizontján belül eső szomszédságokat és összekapcsolódásokat feltételeznek. A gondolkodás effajta *modellezésében* a fogalom és az alakzat között egy észrevétlen válaszvonal húzódik, s noha mindkettő tart a másik felé, lényegi és fokozati különbség áll fenn közöttük. Az alakzat nem a külső hasonlóság szerint nyeri el értelmét, hanem egy olyan belső orientáció által, amely az alakzatot a gondolkodás immanencia-síkján vonatkoztatja a transzcendenciára. Ebből kifolyólag az alakzat lényegileg paradigmikus, projektív, hierarchikus és referenciális. Innen nézve pedig a fogalmi szereplők rendeltetése a gondolkodás abszolút territóriumainak és az ott történő folyamatos de- és reterritorizáló mozgások megmutatása. Deleuze számára fogalmak azokhoz a hullámzó tengeren úszó bójákhoz hasonlíthatóak, amelyek elveszítették rögzítettségüket. S ebben a hullámvásban a tenger maga a Kívüli, ami többé már nem kívüliként értendő. A végtelen megcélzása mindig a valamivé-válások függvényében jöhet létre. A filozófia szubjektuma a valamivé-válások szubjektuma, a fogalmak teremtésének szubjektuma, a *túlszárnyalások* és a végtelen szubjektuma, azaz a szingularitások szubjektuma. Folyton mozgó, gyors, szárnyaló szingularitással bíró szubjektumok, akik a valamivé-válások univerzumát, a preindividuális és a személytelen szingularitások világát lakják.⁴⁷

⁴⁷ Lásd még STEINWERG 2007, 87-94.

Deleuze Merleau-Ponty Cézanne festészetével foglalkozó írásaira vonatkozóan – noha feltételezésem szerint találhatunk egyetértéseket közöttük – azt bírálja, hogy a festő művészetét pusztán eszközként használja ahhoz, hogy segítse vélekedései elmélyítését és az őseredeti vélekedések felfedezését. Ezzel szemben Deleuze inkább azt a módszert választja, hogy a művészet segítségével – például Francis Bacon festészetének középpontba állításával – kiforgatja a vélekedéseket és felemeli azokat egy végtelen sebességig, ahol a fogalmak képesek felváltani a kliséket és a véleményeket. Míg Cézanne-nál a világ Természetként, addig Bacon-nél mesterséges termékként jelenik meg, még hozzá az érzet olyan létszintjében, ami a deformált testekben és a húsban mutatkozik meg. A testiség fenomenológiai értelmezése radikalizálódni látszik: a test a világ húsától megkülönböztethetlenné válik, *quasi* áttűnnek egymásba.

Merleau-Ponty *A látható és a láthatatlan* című művében leszögezi, hogy fenomenológiailag a szubjektum és az objektum, az alany és a tárgy elsöre soha nem tűnik elkülönültnek, hanem fúzióban, *kiazmusban* léteznek. Eszerint a filozófia megalapításának helyéül is ezt a közeget jelölte ki, azaz a tapasztalatot, ahol a szubjektum és az objektum még nem különbözött el egymástól. Számára a festészet nem más, mint magának az érzékelés működésének a lenyomata, hiszen az érzékelésben látja a legalapvetőbb viszonyunkat a világgal. A kiazmust pedig – a tenger és a part közötti közeli belsőségességként – hasonló jelenségként írja le. Az újszülött tapasztalatvilágát is az alany és a tárgy érzettömbjeként írja le, s ennek kiváló művészi megjelenését fedezi fel Cézanne festészetében, aki kortársai művészeti törekvéseivel szemben alapjaiban dekomponálta a perspektívát. Merleau-Ponty a központi, geometriai perspektívát alkalmazó módszerének használóival szemben méltatja festészetét. Ezen a ponton csatlakozik Panofsky azon gondolatához, miszerint a geometriai perspektíva korántsem a látás eredendő módját hivatott visszaadni, hanem egyfajta kulturális – a műalkotás által megjelenített dolgok valósággal történő korrespondenciáját erősítő – képződményként ismerhető fel.⁴⁸ Festményein a szubjektum perspektivikus nézetét kombinálja a tárgyak szinte naiv reprezentációjával, amit Merleau-Ponty megélt perspektívának nevez. Cézanne úgy jelenít meg például egy asztalon fekvő tányért, hogy míg az asztalt perspektivikusan festi meg, addig a rajta fekvő tányért már nem elliptikusnak, hanem kereknek ábrázolja. Ez azt jelenti, hogy úgy vonja be az objektumokat a perspektivikus festésbe, ahogy magukban vannak, a megélt világ objektumaiként. A világot egy topológiai vagy egy térképszerű nézőpontból ábrázolja, azaz az

⁴⁸ BAGI 2002, 130.

objektuméból, és nem perspektivikusan, azaz a szubjektuméból.⁴⁹ Merleau-Ponty számára Cézanne festményei példaszerűen felmutatják annak a metszetét, ahogy a *cogito* átlép a világba: noha az ego a világot perspektívában látja, azonban az objektumok a külső világból közelednek felé. Cézanne festészete maga a megtestesült antiesszencializmus, az végtelen *itt és most*-oknak a sorozata, aminek megragadását Merleau-Ponty testi lényegekből, a faktumokat szervező fakticitásban látja.

Deleuze-i perspektívából mindez a következőképp olvasható: amennyiben az én gondolkodik, és ily módon létezéssel bír és aktív, mindezt csakis az időben képes meghatározni, egy passzív én létezéséként, ami által egy olyan passzív énként kerül meghatározásra, aki előtt szükségképpen úgy jelenik meg önnön gondolkodó aktivitása, mint egy Másik, aki vagy ami hat rá. Azonban ez nem egy másik szubjektum. Ehelyett sokkal inkább azt érhetjük itt tetten, ahogyan a szubjektum individuumként valami mássá válik. A fenomenológiai esztétika kontextusában Guattarival közösen az érzettömb kifejezést használják, olykor a létrejövés-tömbökről is beszélnek, s a műalkotás azon létmódját jelölik ezzel, amely egyszerre affektív és perceptív. Azzal, hogy Charles Sanders Peirce *percept* fogalmát átültetik (perceptum) saját gondolkodás-gépezetükbe, s annak analógiájára megalkotják az affektum fogalmát, a művészetben belül kibontják a receptív és spontán elemeket a percepcióból, s elválasztják őket az észlelőtől, hogy így lehetővé teszik azt, hogy a műalkotásban autonóm létezéssel bírjanak.

Deleuze *Francis Bacon. Az érzet logikája* című írásában a műalkotások befogadásakor elsődlegesen az érzet (s például nem a forma különböző aspektusainak) jelentőségét hangsúlyozza, a műalkotás a nem én-központú irányítással bíró kontempláció következtében létrejövő érzetek kompozíciójából, azok együvé helyezéséből, összevonásából áll össze. De hogyan is hozhatnak létre a műalkotások szubjektum nélküli individuációt? A műalkotás percipiálása nem egyenlő az érzettel, ugyanis az érzet, a perceptum és az affektum sem tárgyiasít, hanem benne különböző intenzitás szintek váltakoznak egymással, különböző intenzitások szint-különbségeit foghatja egybe. A reprezentáció helyett itt már a transzcendentális empirizmus értelmében vett megélésre, az érzet logikájára kerül a hangsúly. Amikor egy műalkotás az általa megjelenítéssel egy különös *itt és mostban*, *haecceitasban* önmagán túlmutatóan valami láthatatlan többletnek ad helyet. Ellenállhatatlan erővel képes kitölteni a pillanatot, miközben egy új világ háttéréből emelkedik ki és oda süllyed vissza: amint megjelenik és megjelenít számomra valamit, Merleau-Ponty szavaival: „máris eltűnik, beolvad

⁴⁹ Például *Csendélet almákkal* (1893-1894) című festményén.

a világ horizontjába, és átadja helyét egy következő *ez*-nek. A jelen csakis azért határozhatja meg ürességet, mert múltékony, mert ideiglenes, létrejötte soha nem függetleníthető egy következő *ez* felbukkanásának fenyegető közelségétől”⁵⁰.

A művészet épp eme beállítódása az oka annak, hogy a fenomenológia nemcsak a művészet felé fordulhat, de szükséges is, hogy a művészet felé forduljon. Ezen a ponton találkozik a két filozófia, ugyanis mindez csupán a nem nyelvi dolgok révén érhető el, a művészet gyakorolja az *epokhét* (mely fogalom itt talán megengedhető), ebben az esetben a percepció hordozójaként, és felmutatja a jelenséget mint olyat. Maldiney és Merleau-Ponty is Cézanne-ban látták a *par excellence* festőt, s megközelítésük szerint az érzés, az érzet egyrészt „kapcsolatot teremt az érzéki minőségek és az azonosítható tárgyak, azaz a figuratív összetevők között, másrészt egy-egy mezőt alakít ki, amely önmagában is érvényel bír és interferál a többivel”.⁵¹

Ennek kapcsán a *Mi a filozófia?* című műünkben a következőket olvashatjuk:

A fenomenológia az érzetet az észleleti és érzelmi »materiális a priorikban« találja meg, amelyek túllépnek a megélt észleleteken és érzéseken: Van Gogh sárgájában vagy Cézanne velünk született érzeteiben bukkan rájuk. Láttuk, hogy a fenomenológiának művészetfenomenológiává kell válnia, mivel a transzcendens szubjektivitás immanens tapasztalatának szüksége van arra, hogy olyan transzcendens függvényekben fejeződjön ki, amelyek a tapasztalatot nem csupán általában határozzák meg, hanem magát az élményt itt és most átjárják, és benne testet öltve hozzák létre az élő érzeteket. Az érzet léte, a perceptum- és affektumtömb egységként fog megjelenni, vagy az összekulcsolódó kezek mintájára az érző és az érzékelt reverzibilitásaként, intim egymásba fonódásaként tűnik majd fel: ez lesz a hús, amely kiszabadul a megélt testből, mind az észlelt világból, mind a kettőt összekapcsoló, a tapasztalathoz még mindig túlságosan is kötődő intencionalitásból – miközben megadja az érzet létét, és a tapasztalati ítélettől eltérő őseredeti vélekedést hordoz. A világ húsa és a test húsa olyan korrelátumok, amelyek felcserélhetők egymással, s ideális koincidienciában állnak. Különös testfilozófia ez, amely a fenomenológiai mozgalom utolsó válfaját inspirálja, és a megtestesülés misztériumába veti: a hús egyszerre ájtatos és érzéki fogalom, a vallásosság és az érzéki keveréke, ami nélkül talán a hús nem is állna meg önmagában (a hús leválna a csontok mentén, mint Bacon alakjainál). Az a kérdés, hogy a hús mennyiben megfelelő a művészet számára, így is feltehető: képes-e a hús perceptumot és affektumot

⁵⁰ MERLEAU-PONTY 2007, 68-69.

⁵¹ DELEUZE 2014, 43.

hordozni, az érzet létét megalkotni, vagy éppenséggel nem ő-e az, amit hordozni kell, és az élet más erőire kell bízni?⁵²

Deleuze a fentebbi művészetfenomenológiára vonatkozó gondolata az érzet létét, valamint az értelem működésének fenomenológiai megközelítését igyekszik sajátos módon egybefogni. Számos irány felé vezethet a fentebb idézett okfejtés. Azonban az érzet logikájának vizsgálatakor számot kell vetni azzal, hogy az értelem sokféle használata a fenomenológiai pozíció szerint „nem azonos a nyelvi jelentéssel, de nem is a dolgok formája, a tapasztalatban nem külső objektív elem, de nem is belső szubjektív mozzanat”⁵³. Ennek tükrében Deleuze és Guattari művészetkonceptiója a fogalmi formára hozott és nyelvileg artikulált ítéletben és az egyszerű, aktuális, konkrét, elillanó észlelésben egyaránt benne levő mozzanat a feltárására tesz kísérletet.

Deleuze örökösen visszatér arra a gondolatra, hogy megvilágítsa az aktív szintézisek mögött zajló preindividuális passzív szintézisek elsődlegességét. Az értelemképződés működését a tagolódás felől közelíti meg, s ezen a ponton Merleau-Pontyval a kerülőutak sokaságának egyik kereszteződésében találkoznak egymással: szakítanak a platonizmussal kezdődő metafizikai hagyománnyal, s módszerként a szerteágazó és különálló sokaság egységbe történő szintetizáló művelete helyett a differencia-elv szerint az állandóan újraszerveződő nyitott egész külön mozzanatokká történő tagolódását választják. Így az értelem sohasem tartósan rögzített, hanem mindig keletkezésben van, a virtuális sokaságokból immanens módon formálódik, aktualizál, s nem „valamiféle transzcendentális látszatvalóság, hanem a valóság szövete, a valóság dinamikus váza”⁵⁴.

A másik fontos találkozási pont a huszadik századi filozófia hús fogalma, aminek értelmében nem beszélhetünk többé a tapasztalat nyers mivoltával szemben álló gondolat, idea öntőformájáról és a belőlük kinyert értelemre alkalmazott absztrakt szintézismodellről. A hús egy olyan gondolati modellként jelenik meg, melynek következtében a dolgok valódi létének feltárására irányuló törekvés a testiség sűrűségére és az érzékelés dimenzionalitására összpontosít. E felfogás szerint a hús minőség, méghozzá általános létminőség, megtestesült princípium, Lét egy eleme (de nem létező), a látható egyetemes kohéziója; nem lehet rámutatni a létezők rendjében, nem anyag, szellem vagy szubsztancia, nem puszta tény vagy tények

⁵² DELEUZE – GUATTARI 2013, 150.

⁵³ ULLMANN 2010, 415.

⁵⁴ Uo. 377-378.

összefüggő sokasága, nem valami, de nem is semmi, s nem a lét pusztá negációja.⁵⁵ Annak a gondolati kiindulópontnak a felvételére inspirál, mely mozzanat a későbbiekben szóba kerülő művekben is meghatározó lesz, miszerint a valóság nem kívülről alakítja, hanem immanensen befolyásolja a gondolkodást. A performansz- vagy akár a természetművészeti alkotások esetében a művészettapasztalat a legtöbb esetben a dimenzionalitással, sűrűséggel, testiséggel találkozik, s azt a belátást idézik elő a befogadóban, hogy a lényeket ne az anyaghoz képest elgondolható külső formaként feltételezze, hanem mintegy – ahogy Merleau-Ponty fogalmaz – a valóságos dolgok erezeteként, textúrájaként ismerje fel. A művészet területén e filozófiai perspektíva *alkalmazása* nagymértékben hozzájárulhat egy olyan felismeréshez, aminek következtében – a műalkotások terében – a befogadó egy *másfajta* megfigyelői pozíciót vehet fel.

⁵⁵ Lásd még ULLMANN 2010, 386-387.

3.1 Meglátni és...

Friedrich Nietzsche *A tragédia születésében* az esztétikai szókratizmussal, az euripidészi tragédia művészetfelfogásával szemben, miszerint „mindennek értelmesnek kell lennie, hogy szép lehessen”⁵⁶, megfogalmazott kritikája szerint a művészet csak abban az esetben hiteles, ha ellenáll a morális észnek és mindenféle racionális magyarázatnak, és ha a jelentése valamiképp megfoghatatlan. Hans-Georg Gadamer nézőpontjából úgy tekinthetünk a mimézis eredeti értelmére, mint ami a művészet általi megértést tételezi.⁵⁷ Egyik elgondolás sem egyszerű másodpéldányként, hanem egy olyan esemény lehetőségeként tekint a műalkotásra, amelyben lehetőségünk nyílik a művészet tartományán belül a puszta szemlélődésen és a reflexión felülkerekedve a teremtésre, a nem-kommunikálható, nem-szubjektív, hanem szinguláris *láthatatlan* megpillantására (gondoljunk csak például Nárcisszus és a tükör jól ismert esetére!). Ez a közelítésmód a megfigyeléssel „(...) az érzékenységet állítja szembe. A filozófiával a gondolkodást. A reflexióval a fordítást. Minden képességünk logikus vagy összehangolt használatával, amelyet az értelem irányít és fog össze a »teljes lélek« fikciójában, egy nem-logikus, töredékes használatot szegez szembe, amelyben megmutatkozik, hogy sosem vagyunk birtokában összes képességünknek, és hogy az értelem mindig később érkezik. (...) Éppen az igazság léte az, ami arra kényszerít bennünket, hogy ott keressük, ahol lakozik: abban, ami valami másba van foglalva, vagy valami mással van egybefoglalva, nem pedig az értelem világos képeiben és egyértelmű eszméiben”.⁵⁸

Deleuze és Guattari szerint a filozófia, a tudomány és a művészet egyaránt a gondolkodás formái, amelyek a rendezetlenségből konzisztens rendet hoznak létre. A művészet többek között az érzések és affektusok területén teremt: ahogy a filozófia új fogalmakat, úgy a művészet minduntalan új perceptumokat és affektumokat hoz létre, s ezek által a művészet megtaníthat új módon tapasztalni. A filozófia fogalmai pedig – a nietzschei hagyományt követve – fellebbenthetik a fátylat a gondolkodásunkban rejtőző általánosságról és butaságról, és megtaníthatnak másként gondolkodni. A művészet megszabadíthat a megszokott észlelési módoktól: megmutathatja a tapasztalásunk vulgaritását és banalitását, és annak a felismerésére is ösztönözhet, hogy hogyan lehet másként érezni vagy érzékelni. Egy műalkotás mindig a jelek világába invitál, aminek *pathikus* összetevői szemben állnak a logosz világával, még hozzá a

⁵⁶ NIETZSCHE 1986, 104.

⁵⁷ GADAMER 1984, 95.

⁵⁸ DELEUZE 2002, 104-105.

részek alakjai szerint, amelyeket kihásítanak a világból; a törvény természete szerint, amelyet felfednek; az általuk megszólított képességek használata szerint; az ebből eredő egység fajtája és az ezeket fordító és értelmező nyelv alapján.⁵⁹ Így egy műalkotás esetében megmutatkozó – a szubjektív és az objektív oldalt egyaránt meghaladó felsőbbrendű szempontot jelölő – *lényeg* minden szilárdságát elveszíti: „a műalkotás mindig a világ kezdetét alkotja és alkotja újra, és (...) egy különleges, a többtől tökéletesen különböző világot alkot, és olyan anyagtan tájat vagy helyet foglal magában, amely semmilyen értelemben nem azonos azzal a hellyel, ahol megragadtunk.”⁶⁰

Deleuze egyik központi törekvése, hogy megalkossa a gondolkodás új képét, melynek döntő mozzanata azon nietzscheánus belátáson alapul, miszerint a gondolkodásban rejlő kreatív erők számára nem a tévedés jelenti a legnagyobb veszélyt, hanem a klisék és az abból fakadó butaság folyamatos aknamunkája. Felfogásában az értelemadás egy olyan közvetlen viszonyként jelenik meg, amely nem a leképezésen alapul, s ezáltal az igazság soha sem valami rögzített, amit el lehet véteni, majd újra és újra meg lehet találni, hanem sokkal inkább olyasmi, ami állandó mozgásban van, örökösen létrejön, keletkezik, újabb és újabb formában jelentkezik. Ennek a változékony formákban működő gondolatáramlásnak egyik kulcsfontosságú fogalma az immanencia-sík, ami alapjaiban semmisíti meg a korábbi metafizika végső és magyarázó fogalmait, mint amilyen például a Szubjektum, az Ész, az Igaz, az Egy, az Isten; eszerint az ember tapasztalati mezejében nincs olyan transzcendens mozzanat, amely felülről irányítaná és rendezné az elemeket. Az immanencia-síkon kibontakozó és formát öltő folyamatokat nem valamilyen végcél vagy külső rendezőelv minősíti, hanem csakis a bennük rejlő intenzitások és kreativitások. Az immanencia-sík olyan külső irányítás és centrum, szubjektum nélküli sokaság, amelyet affektumok és perceptumok, erők, jelek, tendenciák, események és folyamatok népesítenek be.

Merleau-Ponty szerint a filozófia létmódja a folytonos kérdezés, amiben az észlelés maga a folyton kérdező gondolkodás, „amely ahelyett, hogy tételeznél, inkább lenni hagyja a világot”⁶¹. E filozófiai beállítódás szerint az érzékelő alany tapasztalati mezőként szakadatlanul kérdésekkel fordul a világ dolgai felé: „mi a világ mielőtt nyelvünk tárgyává és magától értetődő dologgá válik; mi a világ, mielőtt kezelhető, megragadható jelentések együttesére redukáltuk. (...) néma életünket faggatja, a világ és önmagunk reflexiót megelőző kavargó

⁵⁹ Vö. Uo. 106.

⁶⁰ PROUST 1974, 349.

⁶¹ MERLEAU-PONTY 2007, 118.

egyvelegét szólítja meg, míg a jelentések önmagukban történő vizsgálata csak az idealizációinkba és szintaxisunkba bezárt világot tárhatná fel”⁶². A „vad létre” irányuló kutatás egy „a nyelvi-fogalmi rögzítés domesztikáló munkáját megelőző-meghaladó”⁶³ tartomány létezésének feltételezését vonja maga után. Mindez a tapasztalótól a világ dolgainak szemlélésekor egy olyan – ambiguitást is igénylő – beállítódásváltást igényel, aminek alkalmazására a filozófián kívül a művészet terepe még inkább alkalmas. Ebben a filozófiai vízióban rejlő törekvés, ha nem is szándékosan, de hangsúlyos részévé vált a huszadik és huszonegyedik század művészeti gyakorlatának. Az észlelés felszabadítására és módosulására adott művészi reakciók is egyre inkább játékba lendítették a tematizáló szubjektum és a tárgy szembeállításának lehetőséget nyújtó nyitott tapasztalati szövet pulzálását; amit Merleau-Ponty a hús fogalom jelentéseivel azonosít. Ezek a reakciók természetesen nem eredményezik az észlelés praktikus és nyelvi tartalmaitól való teljes felszabadulását. Azonban valamilyen módon sikeresen érzékeltetik azt a jelenséget, miszerint a hétköznapi észlelés szüntelen egy gyakorlatilag és nyelvileg megformált valóságélményhez képest merül fel; ezzel az *eltolással* pedig közelebb sodorhatnak az érzékelés spontán működésének vizsgálatához.

Az általam választott filozófiai perspektívák szerint a művészet nem olyan emlékek és élmények reprezentációjának egy módja, melyeket „felismerhetünk”; nem azt mutatja meg, hogy „mi is a világ”, sokkal inkább teret enged a lehetséges világoknak. A művészetnek az „érezkeléssel”, az „érezkelhető aggregátumokkal” van dolga, s annak esszenciáját nem az intelligibilisben és a felismerhetőben tételezi. Azért, hogy meghaladhassuk a művészet reprezentáción alapuló felfogásait, Deleuze affektumokról és perceptumokról beszél, amiket olyan művészi erőkként ragad meg, amelyek megszabadultak a percipiáló individuumok szervező reprezentacionalista kereteitől, s ehelyett hozzáférést adnak számunkra a szingularitások preindividuális világához. Így pedig Deleuze a művészetet a reprezentáció azon interpretatív tendenciáján való felülkerekedésének egy módjaként látja, mely vissza akarja követni a létrejövést az eredet(i)hez. Felfogásában a művészet minduntalan a látható és a kimondható dolgok közös terének fellelhetőségét kérdőjelezi meg, s esszenciája szerint leginkább a műalkotás képes megmutatni azt, amit nem lehet ábrázolni vagy olvashatóvá tenni, a rést magában a reprezentációban, a diskurzus rétegeit, kötéseit, törésvonalait, például a kép és a szöveg közötti – dolog és jelentés előtti – fehér, üres teret; kifejező erejüket az érzékelés valósítja meg. E perspektíva egyik alapvetése, hogy a műalkotás eredendően nem rendelkezik

⁶² Uo.

⁶³ VERMES 2006, 83.

valamilyen pozitív értelemmel, valamint jelentései totalitásával. A látás és a beszéd, illetve a látható és a mondható közti kölcsönhatást – Foucault ismeretelméletéhez csatlakozva – a tárgyak és a szavak, valamint a láthatóság és az olvashatóság kötéseiből álló tudás archeológiai rétegeinek vázaként értelmezi. Ebből következik, hogy a megértést eredendően nem az érzéki benyomásokra, valamint az utólagos műveletekre választják szét – s ez értekezésem módszerének egyik hangsúlyos alapelve.

Merleau-Pontynál az individuum egy aktív létezési mód⁶⁴, a tér és idő egymásba fonódása, a test színének és fonákjának egymásba simulása. Az individuum észlelését nem egyszerű szenzoriális működésként feltételezi, amelyből aztán minden felmerülő egyéb testi és lelki funkció is levezethető, hanem az *eredeti* találkozás olyan archetípusaként, amit a múlttal, a képzelet világával és a fogalmakkal való minden találkozás megismétel és megújít. E *kiazma* folytán világgá és másokká válhatunk.⁶⁵ Az alkotásra kényszerítő Lét csakis az alkotáson keresztül tapasztalható⁶⁶, a nyitottságban történő szakadatlan kérdés ontológiájának egyik kiindulópontja.

A lét Merleau-Ponty ontológiájában is a létező létét jelenti. Létezőn pedig a fenomenológia husserli tudományának és a heideggeri hermeneutikai szemléletnek megfelelően csakis az értelmezett az ember számára megmutatkozó és valamilyen értelemként (*sens*) megmutatkozó dolgot lehet érteni. A kérdéses értelem vagy értelemösszefüggés lehet perceptuális, nyelvi vagy tisztán fogalmi-gondolati természetű, illetve méginkább egyszerre mindhárom szinten, a három szint kölcsönhatásaként megmutatkozó értelem. A létező tehát mindig értelmezett, értelmezhető, tehát potenciálisan jelentéssel bíró, már eleve az értelmezhetőség horizontján felbukkanó valami. Ugyanakkor a felmerülő értelem sohasem egyértelmű. Mindig többletértelem. Nem zárul maradéktalanul önmagára, és így nem lehet egyszer és mindenkorra rögzíteni, önmagában kimerítően és végérvényesen megragadni.⁶⁷

Ez a filozófiai kérdezésmód az értelemképződés és az esztétikai reflexió folyamatában zajló fogalmi megragadás momentumában alapvetésnek veszi a műalkotás autonómiáját és annak alteritását, nem akarja azt birtokába venni.

Deleuze-nél a pluralitás elgondolásának közege nem a hagyományos értelemben vett tudat és lét (ezek ugyanis mindig monisztikus és centrált gondolkodást alapoznak meg), hanem

⁶⁴ „Röviden, az individuum egy bizonyos létezési mód, aktív értelemben, egy bizonyos *Wesen*, értve a szót úgy, ahogy Heidegger használta, vagyis igeként.” MERLEAU-PONTY 2007, 132.

⁶⁵ MERLEAU-PONTY 2007, 183.

⁶⁶ Uo. 221.

⁶⁷ SZABÓ 2005, 25.

az értelem nomád megközelítése, amely nem káoszt, hanem a különbségek intenzív világát tárja fel. „Nincs olyan esemény, nincs olyan jelenség, sem szó, sem gondolat, amelynek az értelme ne lenne sokszoros. Egy dolog hol ez, hol az, hol valami még összetettebb, a benne uralomra jutó erőknek megfelelően”⁶⁸. Deleuze a jelentések formális rendszere helyett az értelem bonyolult, sűrű és mindenekelőtt változékony közegét kutatja: „abban a pluralista eszmében, hogy egy dolognak több értelme van (...) a filozófia legmagasabb vívmányát látjuk.”⁶⁹ Deleuze egy olyan szféra elérésére törekszik, amelyben a jelentések és értelmek világa nem jelek formalizálható kombinációját jelenti, hanem az értelem keletkezésének és sokféleségének dinamizmusát, amely egy olyan mozgást jelent, amelynek során egy sokaság valamely felületen megjósolhatatlanul terjed szét és vonul keresztül, azaz nem meglévő irányokat követ, hanem az irányokat éppen a saját mozgása jelöli ki. Mindez a műalkotások jelentéspotenciáljaira vonatkozólag egy végtelen dinamikus keletkezésben lévő mozgást feltételez.

Olvasatomban mindez hasonlóságot mutat a Merleau-Ponty által preferált filozófiai módszer azon szerkezetével, ami megpróbál szakítani a szubjektum-objektum, az érzékiség-értelem, az anyag-forma szembeállításán alapuló fogalmi keretekkel. Ezáltal egy olyan új célt tűznek ki a filozófia elé, hogy az kép nélküli gondolkodássá váljon, ami pusztán azt az igényt foglalja magában, hogy ne tudja előre, hogy mit is jelent gondolkodni. Legyen kísérlet és felfedezés! Ezt az alapattitűd-váltást a festészet azon folyamatához hasonlíthatjuk, amelyben a 19. és a 20. század fordulójától kezdődően az elmozdult például az absztrakció felé. *Summa summarum* meg kell haladnunk azokat a gondolkodásbeli mintákat, sémákat, amelyek valamilyen ismeretideál szerint működnek, s ehelyett a teremtés, a kreativitás, a szabad barangolás, a keletkezés és differenciálódás tiszta, előzetesen adott fogalmak nélküli terepére kell merészkednünk. Oda, ahol egy műalkotás befogadásának folyamata elhagyja a reprezentáció vidékét, azért, hogy egy a kísérletezésre nyitott tapasztalati mezővé váljon, transzcendentális empirizmussá vagy az érzékelhető tudományává. Emiatt azt gondolom, hogy későbbi műértelmezéseimben az általam választott szerzők fogalmiságának megidézése a műalkotásokat nem hamisítja meg, hanem éppen e fogalmak – a bennük rejlő radikális nézőpontváltásokból fakadóan – kimeríthetetlenül sok lehetőséget kínálnak a megalkotott értelmek megmutatkozására. Amennyiben a filozófiának szüksége van nem-filozófiai (jelen esetben művészeti) olvasatokra, úgy a művészet teremtő potenciálját affirmálják: „minden rögzíthető jelentés belőle fakad csakúgy, mint az ikonikus elemek ‘jelentés nélküli’, de a

⁶⁸ DELEUZE 1999. 17.

⁶⁹ Uo.

szemlélet munkájában hasonlóképpen döntő és megvalósítható kapcsolatai. A rendszer ebben az értelemben egységként mutatja fel azt, amit a reflexió csak utólag, úgynevezett formára és tartalomra, síkmértanra és a tárgyra, újrefelismerhetőségre és a tárgy-előtti kép összefüggésre választ ketté.”⁷⁰

⁷⁰ BOEHM 1996, 70-71.

3.2 A sokaság

Az értekezésemben megidézett művek feltérképezéséhez konzisztens művészetfilozófiai álláspontot nyújthat Deleuze transzcendentális empirizmus fogalma. Az *Empirizmus és szubjektivitás* (1953) című művében Hume filozófiája kapcsán alapozza meg, majd később egyre gyakrabban használja a transzcendentális empirizmus fogalmát, melyben elmozdítja mind az empirizmus – miszerint minden elképzelhető és elgondolható az érzékből származik – mind a transzcendentalizmus sarkalatos pontjait, mely azt feltételezi, hogy minden emberi tapasztalatnak valamilyen logikailag szükségszerű megalapozottságon kell nyugodnia. Az empirizmus hume-i felfogása szerint a gondolkodás ideái csak az érzéki benyomásokból származhatnak, és csak az tekinthető megalapozott érvelésnek, amely a kettő kapcsolatának a természetére vonatkozik, így az ideák és a filozófiai fogalmak logikailag nem előzhetik meg az érzéki benyomásokat. A deleuze-i értelemben azonban az empirizmus nem egyszerűen azt jelenti, hogy a filozófia az érzéki tapasztalatából indul ki, felfogásában az elsősorban a dialektikával és a racionalizmussal való szembenállásával jellemezhető. A szubjektivitás hume-i kritikája elutasítja a konstituáló szubjektum és az eredeti tudat fogalmát, és a szubjektum gyökerénél a szabadság, a tiszta tudat és az akarati aktus helyett passzív és konstituált tudatot, a megszokások és elvárások működését feltételezi.

Ahhoz, hogy megérthessük Deleuze transzcendentális empirizmus fogalmának plurális karakterét, a bergsoni értelmezéshez kell visszanyúlnunk. Henri Bergson nyomán a természet különbségeit a tagadás minden formájától függetlenül gondolhatjuk el: vannak különbségek a létben, ugyanakkor semmilyen negatív nincs bennük. Ebből az újabb léptékű perspektívából mozgásba lendített empirizmus teljes mértékben eltekint a dialektikus gondolkodástól, annak érdekében, hogy a valóságos tapasztalatok feltételeit kutathassa. Eliminálja a lehetséges és a valóságos szembeállításának tartóvázán nyugvó ellentétpárokat, s a gondolkodás tárgyaként a dialektika negativizáló és általánosító mozgása helyett a különbségek működésének pozitívítását, a sokaságot, a heterogenitást preferálja.

Értekezésem egyik szervező elve Deleuze sokaság-fogalma: az értelmezéseimbe bevont műalkotások e koncepció által jobban érthetőek. Ez a mindig újrainterpretált fogalom különböző kontextusban jelenik meg Deleuze írásaiban (alapvető összefüggésben van például a rizóma, az *assemblage*, a létrejövés fogalmával is). Bergson *Idő és a szabadság* című írásának nyomán különbözteti meg egymástól a fokozatbeli és mennyiségbeli különbségeket. Előbbi

elvének a tér, az anyag és a nem-folytonos, homogén, mennyiségi, utóbbinak pedig a tartam, a szellem, a folytonos, heterogén, minőségi sokaságokat jelöli meg. E szembeállítások meghaladására tesz kísérletet Deleuze, akinek értelmezésében a sokaság egy olyan komplex struktúra – s ez értekezésem szempontjából e fogalom egyik fontos szegmense –, ami nem tesz meg referenciájaként egy előzetes egységet: nem egy fragmentált egész részeként vagy nem egy több részre szakadt egység kifejeződéseként értendő. Eszerint ez a fogalom meghaladja az egy és sok opponáló viszonyát, s nem egy, a létezés struktúráját vagy univerzális törvényeit tartalmazó transzcendens világ részére vonatkozik. Így értekezésemben a sokaság *szubsztantív* formában, s nem jelzőként jelenik meg. A fogalom szűrőjén keresztül minden egyes szituáció különböző sokaságokból áll össze, amely egy – totalitássá nem szerveződő – *assemblage-szerű* összeállásként is érthető. Egy műalkotás leírásakor a benne jelenlévő dolgok, jellemzők listaszerűen felsorolhatóak, azonban mindez esszenciájának meghatározásához – ami sokszor a reprezentáció-elvű megközelítés egyik célja – mégsem elegendő. Amint megkíséreljük összegezni azt, nem tudunk másra rámutatni, csak magára a műalkotásra (vagy esetleg annak fennmaradó darabjaira, dokumentációira). Deleuze korai, 1964-ben kiadott *Proust. Az eltűnt idő nyomában* című regénye kapcsán írt elmélkedéseiben a következőképp határozza meg a mindenkori műalkotásra vonatkozó alapvetést: „a műalkotás problémája egy olyan egység és teljesség problémája, amely nem lehet sem logikai, sem szerves, azaz amelyet részei nem előfeltételeznek elveszett egységként vagy szétesett teljességként, és nem is hozzák létre, nem lévén ezen egység vagy teljesség előképei egy logikai kibomlásban vagy szerves fejlődésben”.⁷¹ Ennek következtében a (művészet)tapasztalat mindig nyitott természetű és a benne felmerülő inkonzisztens értelem-sokaságok a műalkotás tér- és időbeli különbségei által jönnek létre. A műalkotás formális szerkezete abban az esetben adódhat egységként, amennyiben az megalkotottsága és stílusa révén nem utal semmi másra; abszolúte új értelmezési módokat és kereteket kínál, s működése szerint teljesen azokra támaszkodik.

Deleuze *A bergsoni filozófia* (1966) című könyvének egyik fő szála a bergsoni tartam, amely a szerző szerint ismét termékenyvé teheti az ontológiai gondolkodást. A sokaságok elsődlegességét hangsúlyozó tartam fogalmának megidézése még erőteljesebbé teszi a dialektikus gondolkodással való szakítás kísérletét. A bergsoni filozófia a kvalitatív (intenzív) és a kvantitatív (extenzív) sokaságok között fennálló filozófiai különbségtételből fakadó hamis dedukciót igyekszik felszámolni, annak érdekében, hogy a tartam által megragadott sokaság ne legyen redukálható az Egy-Sok dialektikájára sem. Deleuze olvasatában az aktualizáció szintjén

⁷¹ DELEUZE 2002, 164.

a sokaság két szintje közötti különbség a sokaság extenzív diszkrét homogén sokaságaként jelentkezik, a virtualitások szintjén pedig intenzív folytonos heterogén sokaságaként. Így a tartamhoz szorosan kötődő intenzitás minden esetben a heterogén elemek kontinuos sorozata szerint épül fel, ennek okán annak természete minden osztással megváltozik. Így az intenzitás – mint létrejövés, valamivé-válás – minden esetben megelőzi az épp alanyként vagy tárgyként működő szubjektum konstitutív tevékenységét.

Ebben az értelemben a tartam folyamatos differenciálódás, amelynek megragadásához Bergson az intuíció fogalmát vezeti be, ugyanis felfogása szerint a differenciálódás folyamatát lehetetlen a negáció statikus dialektikája felől értelmezni. Az intuíció módszere egy olyan természetes képességet hordoz magában, miszerint egy adott dologban felismerhetjük a tartam tulajdonságait, az egymásutániságot, a folyamatosságot és a változást, tetten érhetjük benne a tudat közvetlen érintkezését a valósággal, ám nem egy térben kiterített, általánosított és kvantifikált valósággal, hanem sokkal inkább az időhöz fűződő aktualizálódás és differenciálódás folyamatával.⁷² Ebből adódóan a tartam – bizonyos szinten továbbra is az emberi szubjektivitás jellegzetességeként – a valóság és a benne levő dolgok egyszerre egyetemes és változékony jellegét jelöli. Mindemellett a térről való gondolkodás is jelentős változásokon esik át és meghatározóvá válik az ontológiai gondolkodásban: mivel a lét az érzékszervek számára mindenütt jelen *van*, így maga a gondolkodás is elválaszthatatlanná válik a tértől, ezáltal a megjelenő gondolatokra a térszerű valóság lenyomataiként is tekinthetünk.

Merleau-Ponty filozófiájára is jelentős hatást gyakorolt Bergson tartam elgondolása. Feltételezésem szerint mindez nagyban köthető a hús fogalomhoz. E huszadik századi filozófiai belátás egyik alapvetése szerint az észlelés mindig nyitott természetű, mivel „a hús (a világ húsa és az én húsom) nem pusztán esetlegesség és káosz, hanem önmagába visszacsatlakozó önmagával összefüggő textúra, egységes szövetek”.⁷³ E fogalom meghatározó jellemzését Merleau-Ponty a következő sorokban foglalja össze: „ahogyan az érzet belülről, a világ húsából kiemelkedve tartja a levelet, úgy hordozzák gondolataink a tapasztalat textúráját, stílusát, először néma, végül kimondott formában. Ahogy minden stílus, a gondolatok is a lét sűrűségében bontakoznak ki, és nemcsak ténylegesen, de elvileg sem lehetne őket kiemelni onnan, hogy maguk előtt kiterítve szemrevételezhessük mibenlétüket”.⁷⁴ A világ húsát nem a szellemmel, gondolkodással szembenálló anyagként gondolja el, s nem is az immanenciával

⁷² DELEUZE 2010, 28.

⁷³ MERLEAU-PONTY 2007, 165.

⁷⁴ Uo. 137.

szembenálló transzcendenciaként. A húsnak mint érzéki szövetnek a dimenzionalitása hatja át a lét minden egyes formáját: a látást, a gondolkodást, a beszédet, a cselekvést és az emlékezést is, s mindezek tapasztalatai azok hogyanjaira vonatkozóan általa szerveződnek. „A tér nem más, mint ennek az érzéki szövetnek a minőségekkel telített átélt kiterjedése; az idő ennek a belülről fakadó és minőségekkel együtt születő ritmusa.”⁷⁵

Merleau-Ponty hús koncepciója a folyamatosan változásban levő, formálódó és keletkező világ működésének megragadására tesz kísérletet; e filozófiai vízió megértése által az eleven differenciáció mozgásából fakadó dinamikus különbségek működésére is figyelmesebbé válhatunk. Például a metafizikai gondolkodás által megragadott és megismerni vélt anyag többé már nem az ellentétek egybefogásaként, hanem a szellem és az anyag dinamikus különbségeként lesz megközelíthető. A differenciáció mozgása egyrésztől a testi, észleleti valósággal, másrésztől az idővel fonódik össze. A hús egy olyan kompetenciaként is érthető, ami lehetővé teszi, hogy az észlelés folyamatában ne a lények feltárásán, hanem a tapasztalásból eredő események rétegzett sorozatain és a belőlük fakadó tagolódásokból, eltérésekből létrejövő különbségek észlelésén legyen a hangsúly. E perspektivikus sokaságok szerint a jelentés tulajdonképpen mindig a különbségek, az eltérések, a hézag következtében jön létre.⁷⁶ A differenciáció mozgását Deleuze a virtualitás fogalmán⁷⁷ keresztül próbálta kifejezésre juttatni. A hús a virtualitás létmódjával jellemezhető, legalábbis abból a szempontból, hogy az a gondolkodás kereteire, hátterére, látens horizontjaira is vonatkozik: az a virtualitással rokonítható közeg, ami tapasztalatilag mindig az egyes gondolatok következtében megjelenő értelmek artikulációjakor – amit Deleuze az aktualizáció folyamatával jellemez – érhető tetten. A folytonos differenciálódás immanens mozgásának következtében a létezők közötti viszony nem homogenizáló, sokkal inkább reverzibilis.

⁷⁵ VERMES 2002, 87.

⁷⁶ Vö. MERLEAU-PONTY 2007, 211.

⁷⁷ A filmről szóló kétkötetes művében (*A mozgás-kép*, 1983; *Az idő-kép*, 1985) Deleuze egy sajátos filmesztétikát fejt ki elsősorban a bergsoni ontológia mentén, amelyben a mozgókép jellegzetességeit a téridő viszonyok és a bennük rejlő paradoxonok képivé tétele felől igyekszik kommentálni. Számára a narrativitással szemben a mozgás plasztikus megformálása válik mérvadóvá a filmben, s felosztása alapján az előbbit a mozgás-képek – azaz a klasszikus film – az utóbbit pedig az idő-képek – azaz a modern film – hordozzák magukban. Deleuze a film területére is kiterjeszti, hogy a tartam és a teremtő életlendület sajátosságait nem a lehetőség és valóság szembeállítására felől – amely mindig csak utólag, a jelen pillanathoz képest a múlt árnyaként tűnik fel –, hanem a virtuális és aktuális különbsége felől lehet megragadni – amely mindig az új keletkezésének a dimenzióját hordozza magában. Eszerint az idő-képben a virtuális múlt és az inkomposszibilis jelenek képei vetülnek egymásra, s a különbség maga válik képivé, amennyiben az idő dimenziói egyszerre jelennek meg egy képlekeny tartamban. A virtuális-aktuális szembeállítás keresztezi a lehetséges-valóságos fogalmi ellentétét. A virtuális annak ellenére is valóságos, hogy a valóságban nem volt lehetséges az aktualizálódása előtt. A virtualitás a keletkezés mozgása, amit intenzitás, sokféleség és divergencia jellemez, s amit nem egyezményes és nem konkrét formák laknak, hanem a kvalitatív és kontinuos sokaság önmagához képest szüntelen differenciálódása.

Reverzibilitás áll fenn a látó és a látható, a látható és a láthatatlan, a látható és a tapintható, a tapintó és a tapintott, a hallás és a beszéd, a beszéd és a nyelv, az én és a másik, az én és a világ, a gondolkodás és az észlelés között.”⁷⁸ „Az észlelés a látó és a látható reverzibilitása révén jön létre, azon a ponton, ahol a két ellentétes irányú metamorfózis keresztezi egymást. Hasonló reverzibilitás működik a beszéd és a beszéd által kifejezett jelentés között. A jelentés pecsételi le, zárja egybe, gyűjti össze, a beszéd fizikai, fiziológiai, nyelvészeti hordozó feltételeinek sokaságát, egyetlen egységes aktusban rántva egybe ezen eszközök heterogén sokféleségét; ahogyan a látás/látvány is betetőzi és egybefogja az érzékelő testet.”⁷⁹

Deleuze az intenzitások mennyiségi különbségei kialakulásának helyét mélységnek nevezi. A mélység Merleau-Ponty gondolkodásában is a térbeliség lehetőségfeltételeként, az „egyidejűség dimenziójaként” kerül értelmezésre⁸⁰. Mint minden tapasztalatban – így a műalkotások befogadáskor szerzett élményeinkben is – egymástól eltérő és különemű dolgok (például a tér és az idő) egyenként már-már szinte azonosíthatatlanul összefonódnak egymással. Ezen a ponton szeretnék előreutalni Andy Goldsworthy kérészerű természetművészeti alkotásaira, amik olyan képeket hagynak bennünk, melyeknek idejét jelentősen befolyásolják azok térbeli kiterjedései is. Tér és idő egybevegyülését érhetjük tetten például abban a helyspecifikus installációjában, aminek felépítésébe alapkonceptiója szerint nem sokkal pirkadat előtt kezdett bele. Ebben a rövid életű művében egy tengerparti sziklához igen körülményes és aprólékos munkával kisebb méretű jégcsapokból „forrasztott össze” egy közel másfél méter magasságú, az égbolt felé hullámzó formát, ami a napfelkeltét követően egy festői fényjáték kíséretében rövid időn belül elolvadt. E mű kapcsán szerezhető tapasztalataink által megmaradt képekben a tér és az idő úgy keverednek össze egymással, hogy azokat általa mégis képesek vagyunk izoláltan szemlélni. El tudjuk benne különíteni egymástól a műalkotás egészében egybemosódott alkotóelemeket, mégpedig úgy, hogy – a fokozatbeli különbségeket meghaladva – a természetbeli különbségeiknek megfelelően végezzük el a szétválasztást. Ugyanakkor az is nyilvánvalóvá válik, hogy mindaz, amit erről a műről az észlelet és emlékezés, a szellem és az anyag, vagy tartam és tér által el tudunk mondani, a folytonosan átrendeződő, dinamikus különbségeken keresztül bontakozik ki. E közelítés szerint ezt a művet – az élővilág eleven mozgásában – a szakadatlan differenciáció alakjában adekvát felismerni. Amennyiben a műben lezajló folyamatot annak természetes artikulációi szerint tagoljuk, akkor két aspektus szerint közelíthetünk hozzá. A tér felől, ahonnan nézve csak fokozatokban, a

⁷⁸ ULLMANN 2010, 407-408.

⁷⁹ MERLEAU-PONTY 2007, 175.

⁸⁰ Uo. 245.

növekedés és a csökkenés szempontjából különbözik *saját magától*; továbbá pedig az idő, a tartam felől, ahonnan szemlélve a dolog természetében, a változás folyamatában különbözik minden más dologtól és (korábbi) *önmagától*. Az idő láthatóvá válásának példája ez az alkotás. A jégből felépített installáció térbeli szerkezettel bír, azonban ebből a szempontból fokozatbeli különbségeket ragadhatunk meg közötté és az összes többi dolog között. Ha a tartam felől közelítünk hozzá, akkor a tartam ritmusa, időbeli létezésének módja, amely az olvadás folyamatában nyilvánul meg, megmutatja, hogy ez az emberi kéz által létrehozott forma már nemcsak természetében, hanem ontológiai szempontból is különbözik a többi dologtól és önmagától, mivel műalkotásként koncipiáljuk azt. Ezt a változást akkor vagyunk képesek megragadni, amikor az adott dolgot a tartam terminusaiban gondoljuk el. A szóban forgó ontológiai különbség (mint az általam már megélt tartamok természetétől különböző más ritmusú tartam) csak a saját tartamom szűrőjén keresztül válhat láthatóvá.

Olvasatom szerint a műalkotásokkal való találkozásainkkor felmerülő elméleti törekvéseinkkel a tapasztalaton túlra merészkedünk, ugyanakkor alkalmunk adódhat arra is, hogy ne a *lehetséges* tapasztalatok emberi jellegét vagy szubjektív forrásait, hanem azokat a természetbeli különbségeket helyezzük vizsgálódásaink középpontjába, amelyek a valóságos tapasztalat kiindulópontjául szolgálnak. Ez a *sokaság-elvű* kutatási módszer túlmutat a kanti transzcendentalizmushoz köthető lehetőségfeltételek feltárásán: szemléletmódja szerint a lehetséges tapasztalatok feltételeit nem az emberi szubjektumban keresi, sokkal inkább olyan feltételek megpillantására kínál pozíciókat, „amelyek nem terjednek azon túl, aminek a feltételeit alkotják, hanem a *valóságos* tapasztalat feltételei maradnak; emellett pedig nem *innen*, hanem éppenséggel *túl* vannak a tapasztalatnak azon fordulópontján, amelyen az »sajátosan *emberi* tapasztalattá válik«⁸¹.

Deleuze filozófiája abban az értelemben antiplatonista és antidialektikus, miszerint szakítani kíván azokkal a gondolkodásbeli sémákkal, amiket teljes mértékben az Ugyanaz uralma, az azonosság és az ellentmondás logikája, valamint a reprezentáció fogalma ural. A *Különbség és ismétlés* (1968) című művében kidolgozott differencia filozófiája szerint a gondolkodásnak szakítania kell a negativitás dialektikájával és a reprezentációra épülő fogalmak tárházával. A reprezentációt egy hosszan tartó tévedés történeteként írja le, melynek lényegét a következőképpen ragadja meg: a különbözőség nem más, mint eltérés az azonosságtól, az ismétlés pedig megegyezik egy modell reprodukálásával.⁸² Mindez a művészettapasztalat

⁸¹ Kiemelések a szerzőtől. DELEUZE 2002, 10.

⁸² DELEUZE 1968, 385.

során például egy olyan meggyőződés eliminációjához vezethet, miszerint korábban egy tárgynak tulajdonítottuk az általa hordozott jeleket, minden erre késztet bennünket: az észlelés, az értelem, a szokás. „Minden benyomásunknak két oldala van: »félig a tárgyba ágyazódik, egy másik részével azonban, amelyet csak mi ismerhetünk meg, bennünk folytatódik«. Minden jel két részből áll: *megjelöl* egy tárgyat, és valami mást *jelent*.”⁸³

1978-ban a *képek* kifejező erejének vizsgálatára a művészetelméleti gondolkodás megalkotta a képi differencia kategóriáját, ami – ahogyan azt Gottfried Boehm *Ikonikus Differencia (Ikonische Differenz)* című tanulmányában részletezi⁸⁴ – a képi reflexió már-már vég nélkülinek látszó történeti és tárgyi sokszínűségének feltárására jött létre. Deleuze pozitívan fogja fel a differenciát, s elgondolása szerint a különbözős fenomenáját mindenekelőtt a reprezentáció kereteitől kell megszabadítani. „Az értelem (...) legalább annyira objektivista, mint az észlelés. Ahogyan az észlelés az érzéki tárgy megragadását, az értelem az objektív jelentések felfogását tűzi ki célul. Az észlelés ugyanis azt hiszi, hogy a valóságot *lát*ni és *megfigyel*ni kell; az értelem pedig azt, hogy az igazságot *ki kell mondani, meg kell fogalmazni*.”⁸⁵ A differenciáció teret enged egy olyan kiindulópont elfoglalásának, ahonnan az észlelést és a képzetalkotást, valamint az értelemképződést az objektivitástól függetlenül feltételezhetjük. Meggyőződése, hogy a szubjektum gondolata a reprezentáció filozófiájának a veleje, gondoljunk csak a descartes-i *cogito*-ra, mely fogalmakból kiindulva az újkori szubjektum aktív szintézisek sokaságán keresztül tapasztalja és reprezentálja a világot. Deleuze egyik alapvető törekvése az, hogy nyilvánvalóvá tegye, hogy az aktív szintézisek mögött személytelen és tudattalan passzív szintézisek zajlanak. Például egy műalkotás befogadásakor a passzív szintéziseket preferálja, amelyek átlós mozgásában az értelem összekapcsolódhat akár egy gépezettel, egy nyelvvel, egy testtel, egy mozdulattal vagy egy színnel, és ez nem jelent mást, minthogy ezek a sorozatok különböző intenzitásokká állhatnak össze, és akár vággyá is átváltozhatnak, azaz bármi – esetünkben egy műalkotás – *ab ovo* sokféleképp befogadható. Fontos megjegyezni, hogy a differenciáció útján keletkező sokaságot a passzív szintézis nem egy már eleve rendelkezésünkre álló kategorizálás szerint egyesíti újra egy rendszerben. Az ilyen befogadás nem bináris, hanem nyitott és plurális, mely olyan gondolkodást jelent, amely az egységes és szisztematikus filozófiákkal szemben a sokaságot próbálja megragadni, az intellektuális gondolkodással szemben a konkrétumra irányul, és a monisztikus tendenciákkal

⁸³ DELEUZE 2002, 32.

⁸⁴ BOEHM 2011

⁸⁵ DELEUZE 2002, 34.

szemben teret enged a sokféleségnek, a plaszticitásnak és a temporalitásnak. A befogadás, avagy a művészettapasztalat így egy olyan folyamatos keletkezés-ként is felfogható, melynek szféráját egy transzcendentális, de szubjektumhoz nem köthető plaszticitás, anarchia és nomád disztribúció jellemzi. Mivel a képkritikában a szemlélet közelség a fogalmi összekapcsoló képességgel fonódik össze, így a különbség filozófiájának deleuze-i artikulációja a képiség konstitutív jegyeinek feltárására, azaz a felismerhető értelem és a megtapasztalt hatás összefonódásainak mikéntjeinek leírásához keretként szolgálhat. A képek vonatkozásában megidézett alakzatai képesek alátámasztani a képek értelemképző erejének működését, valamint a bennük lévő az identitás és a differencia közt zajló oszcilláció mozgását.⁸⁶ A képi differencia deleuze-iánus megközelítése, valamint az érzékeléshez köthető merleau-pontyánus kategóriák – Boehm szavaival – a befogadó irányába billenő lejtőt hozzák mozgásba, anélkül, hogy fogalmaikkal a tapasztalat egyediségét a nyelvben vagy egy általánosabb szimbolizációs nyelvben asszimilálnák.

⁸⁶ BOEHM 2011,174.

3.3 Kilépni a filozófiából

Disszertációm alaptézise szerint a művészet – legalábbis a jelen dolgozat keretein belül megidézett művek által – képes valamit mondani a filozófiának, amit az dialektikus és diszkurzív jellemzője folytán aligha képes adekvátan megjeleníteni, csak a műalkotásokról szóló beszéde által. Így a főntebb vázolt vizsgálódási perspektívák lehetővé teszik, hogy a művészet a dolgokról való olyan fogalomelőtti beszédként jelenhessen meg, ami által a saját fogalmiságába zárt filozófus közelebb kerülhet ahhoz. Így lehetősége nyílna úgy látni a műalkotásokat, ahogyan az saját nyelve lévén nagy eséllyel nem adódna számára. Ezáltal felismerhetővé válhatnak és fellazulhatnak a reprezentáció, a jelentés és a *kommunikáció* égisze alatt megjelenő képek és szavak közötti viszonyban rögzítettnek vélt jelek és a jelentések közötti kapcsolatok, melynek révén a filozófus a szavak és a képek közötti „szakadék” megvilágítására tehet kísérletet. Ebben a feltárási folyamatban egyre inkább nyilvánvalóvá válik, hogy „a kép az a fajta jel, mely úgy tesz, mintha nem jel lenne, hiszen természetes közvetlenségnek és jelenlétnek mutatja magát (...). A szó nem más, mint a »másik oldal « : az emberi akarat mesterséges, önkényes terméke, amely szétszakítja a mesterséges jelenlétet azzal, hogy nem természetes elemeket vezet be a világba: az időt, a tudatot, a történelmet és a szimbolikus közvetítés elidegenítő közbülső lépcsőjét.”⁸⁷

Deleuze és Guattari szerint a filozófus a fogalom lehetőségének igézetében él, a filozófiára a fogalomalkotás művészeteként tekintenek. Felfogásukban az újabb és újabb univerzálék létrehozásának leküzdése érdekében nem szabad a filozófiára pusztán szemlélődésként, reflexióként és kommunikációként tekintenünk, ezzel szemben sokkal inkább a megújulás, a cserélődés, az átalakulás amplitúdójában az intuíció és a konstruktivizmus felől kell közelítenünk a fogalomalkotás mikéntjéhez. Így mentesülhet a filozófia, a fogalomalkotás az eleve adott tudás és a reprezentáció béklyóitól, s a gondolkodás számára egy olyan szabad mozgássá válhat, ahol a fogalmak nem eleve adóttak, hanem – a megújulás, az újabb problémák felvázolása érdekében – teremtésre szorulnak, ahol a fogalmak az öntételezés javára valamelyest függetlenné válnak a formalizálás mozzanatától. A teremtés és öntételezés pulzáló játékában nyilvánvalóvá válik, hogy minden, ami teremtett – legyen szó akár egy élőlényről vagy egy műalkotásról – a teremtésen keresztül egyidejűleg öntételeződik is, következképp

⁸⁷ MITCHELL 2012, 48.

az *autopoézis* jellegét mutatja.⁸⁸ Minden fogalom szingularitásban szabja újra a gondolkodás terepét, és egyúttal új kontúrokat is felrajzol. A fogalom nem más, mint egy-egy gondolkodási aktus, amit egy változó intenzitású végtelen sebességgel cikázó gondolkodásként is megragadhatunk. Így – míg a művészet a perceptumok és az affektumok, addig – a filozófia a fogalmak területén hozhat áttörést a gondolkodásban és a tapasztalásban, hiszen a nyelvet mindkét övezet más és más módon „facsarja”, s az így létrejövő eltéréseik miközben egymástól különbözővé teszik őket, keresztezik is útjaikat egymással.

Az értelemadás működése a deleuze-i koncepció szerint a tiszta gondolkodás tudattalanjához vezet, az értelemadás eredete a nomád, személytelen, preindividuális szingularitások mezeje. Ahogyan az már a korábbiakban is elhangzott – ezen a ponton tér el az értelem logikájának megragadásában Kanttól, de Husserltől is, mivel annak problematikáját nem egy tudat vagy egy értelemadó szubjektivitás szintézisekben való működésében látja. A valódi transzcendentális eseményeket a szingularitásokban fedezi fel, mivel azok megelőzik az individuális és a személyes mező keletkezését. Egy szingularitás önmagában egy esemény, mely fogalom Deleuze gondolkodásában esszenciális az értelemképződés szempontjából, ám itt fontos megjegyezni, hogy nem valamely esemény értelmének megragadásáról beszél, hanem arról, hogy esemény és értelem valójában egy.

Merleau-Ponty filozófiájában is központi szerepet tölt be az értelem genezisének gondolata. Részben csatlakozva a husserli hagyományhoz, részben meg is haladva azt, felfogásában az értelem összekapcsolja az objektív világ rétegeinek feltérképezését és a tudati aktivitás előzetésének szféráját, valamint a testi aktivitást. Mindennek a genezise pedig nem már eleve meglévő formák alkalmazásával, hanem a tapasztalati tárgyakban immanensen működik, „amely nem teríthető ki egy hozzá képest transzcendens térképre, vagyis kívülről adott fogalmak hálózatára értelemvesztés nélkül”⁸⁹. A kései időszak egyik alapgondolatának fonala az alábbiak szerint mintha közelítene az értelemadás működésének deleuze-i koncepciójához:

Ha valóban geneziszről, keletkezésről beszélünk, akkor a folyamatban nincs értelme különbséget tenni tény és lényeg között (...). A folyamathoz képest nincs külső nézőpont, amihez időnként ki lehetne ugrani, hogy kívülről vessünk pillantást a keletkezésre, vagyis a folyamat a keletkezés immanens folyamata. Az értelem genezise immanens, belülről szerveződő folyamat, amely mégis maga a valóság (nem szubjektív képződmény, és nem is magábanvaló világ). A legtisztább reflexió tárgya

⁸⁸ DELEUZE – GUATTARI 2013, 15.

⁸⁹ ULLMANN 2010, 375.

pedig nem valamiféle steril, spekulatív dialektikában lévő képződmény, hanem maga az immanens értelemgenezis.⁹⁰

A kései Merleau-Ponty eltávolodik attól a transzparens belsőt feltételező a pozíciótól, ami helyet kínál a prereflexív értelemgenezis lebonyolódásának. A prereflexív észlelés hangsúlyosan eltávolodik a teoretikus tárgytapasztalattól, sőt már a különbségük is eliminálódni látszik. A tapasztaló az észlelhetőség egészének szegmenseként tűnik föl, részévé válik annak az átfogó valaminek, ami átjárja, formálja, tagolja, benne van, ám a tapasztalóhoz képest semmiképp sem transzcendens valamiként jelenik meg; amit húsnak nevez.

Értekezésemben egyrészt a huszadik században már többször felbukkant azon elgondolást idézem meg, miszerint a művészet a filozófiához közelít. Másrészt – műértelmezésekben elbeszélve – olyan megközelítésekre is vállalkozom, melyek nélkül azok a következtetések, amik szerint míg a filozófia a gondolkodásra tanít, addig a művészet feladata nem más, minthogy a nem-művészeket alakítsa, felrázza, tanítsa arra, hogyan érzékeljenek, nem lehetségesek anélkül, hogy e diszciplínák ne állnának kapcsolatban maguk Nem-jeivel. *Summa summarum* a filozófiának szüksége van nem filozófiai-megértésre, ahogy a művészetnek is szüksége van más, nem-művészeti megközelítésekre. Közelítve ezzel egy nem gondolkodó gondolkodás eléréséhez, ahol a fogalmak, az érzetek és függvények különbözőségei eldönthetlenné válnak, és egyszersmind a filozófia és a művészet is megkülönböztethetlenné válik, mintha különböző testként, de ugyanabban az árnyékban osztoznának.⁹¹ A művészet és a filozófia, s így kultúra területe elválaszthatatlan a reprezentáció kérdéseitől. Műértelmezéseimben követem Deleuze és Guattari azon elgondolását, miszerint minden fogalom sokaság, melyekkel együtt jár az illesztés, a kimetszés, az újraszabás aktusa, mivel minden fogalom egy problémára vonatkozik, azonban a problémák csak a megoldásaik mértékében válhatnak láthatóvá vagy érthetővé.

Deleuze szerint az eddig vázolt gondolkodásmódot leginkább a művészetten keresztül tudjuk értékelni: „a filozófia kívülről születik vagy jön létre a festő, a zenész, az író által, amikor a

⁹⁰ Uo.

⁹¹ Vö. DELEUZE – GUATTARI 2013, 184.

melódia vonala magával sodorja a hangot, vagy a megrajzolt vonal a színt, vagy az írott vonal az artikulált hangot. (...) szükségszerűen ott jön létre, ahol e tevékenységek deterritorizáló vonalukat húzni kezdik. Kilépni a filozófiából, bármit megtenni, hogy kívülről hozhassuk létre.”⁹² Minden művész egyszerre teremt és mutat fel perceptumokat és affektumokat, melyekben az érzet egy olyan megkülönböztethetlenségi zónaként tételeződik, mintha a benne aktualizálódó dolgok „minden esetben azt a végtelenbe tartó pontot érték volna el, amely közvetlenül megelőzi az egymással szemben fennálló természetes különbségeiket”⁹³. Deleuze és Guattari által kifejtett esztétika szerint például az irodalom terrénumán az írók alapanyaga a szó és a szintaxis, amely kitör a szöveg textúrájából és érzetté válik. Felfogásukban a művészet sokkal inkább élő anyag, mintsem gondolati kategória.⁹⁴

Példaként Borbély Szilárd *Nincstelenek* című regényének utolsó két fejezetét szeretném megidézni, melynek rövid elemzéséhez – véleményem szerint – az eddig vázolt filozófia és esztétika alkalmas perspektívát nyújthat. Az író a könyv végén a túlságosan elviselhetetlen megpillantásán keresztül komponálja meg a gyermekkori ház alaprajzának perceptumát és affektumát, ami ezáltal szinte a műalkotáson belüli műalkotássá lép elő a szövegben. A regény végén könnyen az az érzésünk támadhat, „hogy a verbális és a vizuális reprezentáció közötti különbség eltűnőben van, s az *ekphraszisz* figuratív, képzeletbeli vágya szó szerint vagy ténylegesen valóra válhat”⁹⁵. Az immáron ifjú főhős megtalálja gyermekkora helyszínének műszaki alaprajzát, ami „áttetsző zsírpapírra készült másolat volt. Kupírral készült, kékeslila vonalak egyszerű hálózata. Alaprajz, homlokzati rajz és oldalnézet. Nagyon egyszerű terv, elől egy ablak, oldalt két ablak és két ajtó. Egyszobakonyha plusz spádj, ahogy nevezték. Egy kémény az alacsony esésű tetőn. Nyitott veranda. Meg a négy évszakot, a tájolást jelző keresztvonal. Csupa egyenes csupa párhuzamos.”⁹⁶ Íme egy perceptumba ültetett szimulákrum, ami platóni értelemben nem egy pontos és hű másolat, hiszen „Nem látszik rajta a penész. Nem hallatszik a veszekedés. Nincs rajta tizenhárom év keserősége.”⁹⁷; azonban a deleuze-i perspektívából tekintve a benne rejlő különbségből fakadóan felszabadulást, affektumot eredményez(het). „Hirtelen olyan szépnek láttam, hogy másnap anyám tudta nélkül elvittem a városba a keretező műhelyébe.”⁹⁸ Majd miután a kérés hallatán a képkeretező értetlenül

⁹² DELEUZE – PARNET 2016, 63.

⁹³ DELEUZE – GUATTARI 2013, 146.

⁹⁴ BOURRIAUD 2007, 72.

⁹⁵ MITCHELL 2012, 196.

⁹⁶ BORBÉLY 2013, 320.

⁹⁷ Uo.

⁹⁸ Uo.

visszakérdezett a fiú szándékára, az a következőképp felelt: „Igen, ezt kérem bekeretezni.”⁹⁹ Válasza *accusativus cum infinitivoban* hangzott el; bekeretezni, melyben a főnévi igenév az állítás kifejezettje és a tényállás attribútuma is egyben. A megélt valóság elevensége ebben a gesztusban testetlen köddé válik, amelyet nem a minőségek, cselekvések vagy szenvedések, nem az egymásra ható okok alkotnak, hanem azok következményei, az együtt-ható okok hatásai, a dolgok felszínén meghúzódó tiszta, testetlen, nem-ható szenttelen események, infinitívuszok, melyekről még létezésük sem állítható, sokkal inkább a létezőt körülölelő extra-létezővel mutatnak hasonlóságot.

Ez a példa kiválóan szemlélteti a dolgok – a tényállások, a keverékek, az okok, a test és lélek, cselekvés és elszenvedés, minőség és szubsztancia – és az események – testetlen és szenttelen, nem-ható, nem-minősülő főnévi igeneves események vagy hatások közötti keverékek eredményei, a tényállások attribútumai, az állítások kifejezettjei – között feszülő választvonalakat. Az itt megjelenő esemény, már nem a kijelentő módú *van* által az alanyra vonatkozó minőség, hanem a tényállásokból kiemelkedő fölöttük lebegve elterülő infinitívusz, határtalan *leendés*, melynek nincsen alanya.¹⁰⁰ Ezen a ponton az írásnak már csak egy funkciója van, hogy alkalmat teremtsen arra, hogy együtt áramoljon más áramlásokkal, ami azonnali, intenzív, ami módosít és módosul, s ugyanazon momentumban egyszerre teremt és rombol. Az itt megjelenő szenttelen leírás következtében amint felrajzolódik az alaprajz, rögtön szertefoszlik. Az infinitívuszok azért események – *haecceitasok* –, mert van bennük egy rész, ami beteljesülésükkel sem tud megvalósulni, önmagukban vett *leendések*, melyek várnak ránk minduntalan, miközben meg is előznek.¹⁰¹ A szubjektumot felváltják az alany nélküli dinamikus individuáció kollektív elrendeződései. Semmi nem fejlődik, a dolgok csak érkeznek, túl későn vagy túl korán, és sebesség-összetevőik alapján kerülnek elrendezésbe. A szóban forgó fejezet nyitva hagyja a nyelv és a látható viszonyát, és nem azok találkozási pontjának talaján akar az eseményről beszélni, sokkal inkább összebékíthetetlenségük talaján, de oly módon, hogy ezzel a „szándékával” valójában mindkettőhöz közelebb maradunk, a tulajdonnév eliminálásával a végtelenbe nyújtózhatunk. A kanti terminológiát használva talán itt közel vagyunk ahhoz, amit negatív ábrázolásnak vagy nem ábrázolásnak hívhatunk, hiszen a szem nullára redukált öröme végtelenül sok gondolkodnivalót hagy a végtelenről.¹⁰²

⁹⁹ Uo.

¹⁰⁰ Vö. DELEUZE – PARNET 2016, 55-56.

¹⁰¹ Uo. 63.

¹⁰² Vö. LYOTARD 1995, 117.

„Mindennek lehet kerete, gondoltam. A keretek tartják össze a dolgokat.”¹⁰³ A számára megnyilvánuló láthatatlan értelem bekeretezésére, láthatóvá tételére törekedett, ami az itt történő megjelenés érdekében a következők szerint húzódik vissza a megjelenőből. Édesanyja, miután a főhős elújságolta neki tervét, rezignált értetlenséggel és szomorúsággal fogadta azt: „Mi értelme? Mi nem vagyunk rajta, csak az üres szoba. Nincs rajta semmi, ami velünk történt...” A jelentés semmi esetre sem egy rögzült alakzat, ami látható formával rendelkezik, hanem az intenzitás mozgása, azaz dinamizmus. A fiú anyja reakcióját követően – talán restellte magát – nem ment vissza a képkeretezőhöz. „Jobban meggondolva, nem is tudom, miért akartam egy tervrajzot bekereteztetni. Talán tényleg az tetszett, hogy nem vagyunk rajta a rajzon. Hogy egy ideális séma, amelyben minden tökéletes. Az egyenes tényleg egyenes és a párhuzamosok tényleg párhuzamosak. A mi házunk nem ilyen volt. Ha jobban meggondolom, nem is hasonlított arra a tervrajzra. A rajzon egy másik ház volt, tökéletes ház, amelyben nem élnek emberek.”¹⁰⁴ A bekeretezni kívánt alaprajz már önmagában egy kész útvonal, séma, amelyeket lépésről-lépésre követhetünk, azonban nem tudjuk róla lebontani a regény erőmezejében létrejövő útvonalakat. A ház teljes változáson megy át, a ház maga az élet, a dolgok szervetlen élete. Az alaprajz egy kinyíló dimenzióvá válik a főhős tekintete által. Egy korábban lényegtelen rajz érzetminőséggé, érzettömbbé alakul, ami általánosító tulajdonságok helyett egyediséget hozott létre. A sokféle irányba futtatott és futó síkok összes lehetséges módon történő összekapcsolódása határozza meg a ház érzetét, melynek léte a „kompozíció, vagyis egy olyan összetétel, amely a kozmosz nem emberi erőiből, az ember nem emberi változásaiból, s végül egy olyan ambivalens házból áll, amely élénk kapcsolatot és szoros illesztést biztosít az első kettő számára, és mint a szél, folyamatos kavargásban tartja őket”¹⁰⁵. Az író olyan váratlan territóriumot jelöl ki a regény lezárásával, amely nem pusztán tér-időbeli, de minőségi síkok és filozófiai rendszerek között is diskurzust teremt.

Az itt megjelenő perceptum és affektum kapcsolódási pontjaiból kiolvashatjuk a különbség filozófiájának jellegzetességeit és mindazt, amire Deleuze szerint a művészet hivatott, „hogy az anyag kínálta lehetőségekkel kiragadja a perceptumot mind a tárgyi észlelésekből, mind az észlelő alany szubjektív állapotaiból, és ugyanígy kiragadja az affektumot az érzésekből, érzelmekből, azaz a szubjektív állapotok közötti átmenetektől.”¹⁰⁶ Az affektumok és a perceptumok bejárást biztosíthatnak a másik privát világába. Mindazonáltal

¹⁰³ BORBÉLY 2013, 321.

¹⁰⁴ Uo.

¹⁰⁵ DELEUZE – GUATTARI 2013, 154.

¹⁰⁶ Uo. 141.

tapasztalásuk közben azt is nyilvánvalóvá teszik, hogy a dolog a tapasztaló alany számára csak az lehet, amit lát, azaz a látható önmagára érzetminőségként való visszahajlása, fordítva pedig az érzés és az érzés tárgyának önmagára való visszahajlása, még hozzá a tapasztaló közvetítésén keresztül. Borbély regényének zárófejezetében megjelenő érzetek minősége úgy foglalja keretbe a ház alaprajzát és a múlt önmagában való létét, hogy az mélyebbé válik minden egykor volt múltnál és minden valaha létezett jelennél: nem külső és esetleges körülményei között, hanem bensővé tett különbségében, ebben az értelemben *lényegében*.¹⁰⁷

¹⁰⁷ Vö. DELEUZE 2002, 62-63.

3.4 Kilépni a művészetből

Az értekezésemben vizsgált művek alkotói egyre nagyobb figyelmet fordítanak a módszer és az eszme elemzésére, a tárgy végső alakját meghatározó előzetes feltételekre. A műalkotás tere nem különbözik többé attól a mezőtől, amely egy kiterjedésű a valós térrel, s a világ többi részétől többé már nem elkülönített *tárgyként* létezik. Az illúzió tere egybeolvad valóságéval, aminek (korábbi) objektív jellege immár csakis a tapasztaló alany érzékelésével válik felfoghatóvá, azaz *szubjektív* lesz. Ebből kiindulva néhány huszadik századi művészeti irányzat a műalkotás terében és idejében még hangsúlyosabbá teszi a testtapasztalat és a testi észlelés szerepét. A művészeti ágak egyre inkább összeolvadnak és egyre nehezebb a különböző médiumok önálló és elkülönített meghatározása.¹⁰⁸ „A mű sokkal inkább átélt idő-(tartam), a korlátlan párbeszéd lehetősége. (...) a művészet egyik formája, melynek alapja az interszubjektivitás, központi témája pedig az együttlét, a néző és a kép »találkozása« és az értelem közös létrehozása.”¹⁰⁹ Ezekre a feltételekre koncentrálnak automatikusan eljutnak a műtárgyközpontú és műtárgy kereskedelemre alapozott intézményrendszer elleni nyílt tiltakozáshoz is. Egy műtárgy megalkotása szempontjából sok esetben a módszer és az elmélet vált meghatározóvá, a kreativitás pedig ennek hozadékaként jelent meg. Míg néhány művészeti törekvés – mint például az amerikai akciófestészet vagy az európai *informel*, melyek a performansz-művészet jellegzetességeivel is rokoníthatóak – a kifejező *szubjektivizmust* és interszubjektivitást helyezte előtérbe, addig a *pop art* távolságtartásához hasonlóan a minimalizmus – mintegy a *land art* vagy a természetművészet előfutáraként – az objektivitásra törekedett. Az *autoprezentáció*, a művészeti ágak és irányzatok, a műalkotás és a befogadó közötti határok, a rögzített fókuszpont nélküli közvetlen percepció, a művészet és valóság direkt identikussága és ezáltal a tudat diszpozicionálásának szándéka mind azt a mozzanatot helyezték előtérbe, hogy az alkotó és a befogadó valamiféleképp mozgósítsák, a részvételét aktívabbá tegyék. Az emberi test mint a műalkotás helyszíne központi szerepet kapott, megkívánva, hogy a művészeti esemény időtartama alatt történő befogadás, avagy létrejövés váljék a mű szerves részévé. A múzeum falai közül kikívánkozó művészetet – legyen szó akár a *land art* vagy a performansz-művészet alkotásairól – a fénykép- és videó-felvételek dokumentálták, s nem feltétlenül jött létre azokból 'maradandó' műalkotás. Bennük vagy általuk sokszor az egész valóság, az egész élet előadássá válik, méghozzá a tiszta optikai és akusztikus percepció

¹⁰⁸ BERNICE 1976, 14.

¹⁰⁹ BOURRIAUD, 2007, 13.

szükségletei szerint. Ennek következtében nem vagy csak nehezen lehet különbséget tenni néző és nézett között, megszűnik a néző klasszikus pozíciója, s egy performansz esetén például eltűnnek az előadás kereteit jelző fogódzók is: a kijárat, a díszlet és a színpad. A művek által kínált világok sokfélesége annak köszönhető, hogy a bennük felfedezhető jelek implikációs, explikációs és komplikációs műveletekre készítetnek. Például a *land art* égisze alatt alkotó Richard Long szinte láthatatlan, a tájat szabadon felhasználó, mindenféle monumentális művészeti koncepciót nélkülöző, egyszerű, szinte a semmiből készült, sétákból álló munkái az elanyagtalanodás szempontjából közös vonásokat mutat a konceptuális művészettel.¹¹⁰ Mindemellett azonban fűződnek a nevéhez olyan alkotások is, melyekben ecsetként természeti anyagokat, például sarat és köveket is felhasznált, s így rajzolt a galériák fehér színű falaira. Ezzel a gesztussal a munkássága a festészet, a szobrászat és a performansz-művészet határán mozog, alkotásának markáns szegmense maga az akció és a tárgy is. Mindez a befogadó gondolkodói terében egy nyitott és folyamatos változásban levő sokaság közegének létezését feltételezi: a műalkotás ebben az esetben egy több síkon zajló, idői folyamatként jelenik meg, aminek sommás meghatározása helyett előnyösebb annak elemeit megvizsgálni.

Ehhez a vizsgálathoz Deleuze és Guattari létrejövés (*devenir*) terminusa különösen hasznunkra válhat, mivel lehetőséget ad arra, hogy a művészetet transzformatív tapasztalatként artikuláljuk, valamint a szubjektifikáció aktusát is értelmezhetjük a segítségével, mely a (nemcsak kortárs) művészet egyik esszenciális mozzanataként jelenik meg. A létrejövés a változás egy nem-lineáris dinamikus folyamatát jelöli, hanem egy olyan alakulás, mássá-válás, ami „a mássá-váló individuum immanens virtualitásainak aktualizációja. Az individuum magában hordja mássá-válásának lehetőségét, mivel minden individuumot a hatóképesség bizonyos foka, a mozgás és a nyugalom bizonyos aránya határoz meg, ami folyamatos változásban van, és ami átlépheti azt a küszöböt, ami őt egy másik individuumtól elválasztja”¹¹¹. E a fogalom a műalkotások befogadásakor nem csupán arra ösztönöz(het), hogy a művészeti objektum mint objektum látszólagos stabilitását rekonfiguráljuk általa – melyet a teljesen koherens szubjektum ideájának ellentétéként vagy kiterjesztéseként szoktak meghatározni –, hanem sokkal inkább maga a művészet létrejövésének fogalmát lehet négyszeres létrejövésésként: a művész, a néző, a műalkotás és a kontextus közös létrejövésésként értelmezni.¹¹² Ebben az értelemben például egy művészeti performansz arra invitál, hogy a

¹¹⁰ Például *A Line Made by Walking* (1967) vagy *Cerise Abbas Walk* (1975) című munkáiban.

¹¹¹ CZÉTÁNY 2014, 132.

¹¹² PARR 2010, 30.

művészet befogadását és létrehozását a klasszikus szubjektum-objektum distinkción kívül is értelmezzük, mely felfogás egészen a hatvanas-hetvenes évekig meghatározó volt.

E korszaktól kezdődően napjainkig a performansz-művészetben a művészi érték a kölcsönös létrejövésben valósul meg, ami nem egyfajta absztrakt értékként értendő, mely a létrehozás kreatív aktusán kívül létezne. Így azzal szembesülünk, hogy az ilyen típusú művészi gyakorlat állandóan radikális kihívás elé állítja a kapitalista kontextusban értett munkát. Az érték nem a profithatárok és a piac által körvonalazódik, inkább partikuláris típusú szociális szerveződések által. Vegyük például Joseph Beuys 1974-es performanszát, mely során a New York-i René Block Galériában három napig egy vad kojottal élt egy kiállítóterben. Az *I like America and America likes me* című akciója azzal vette kezdetét, hogy Beuyst érkezését követően a Kennedy-repülőtéren egy filclepedővel elfedik, majd így egy szirénázó mentőautóval egyenesen a galériába szállítják, ahol egy ráccsal elválasztott kiállítóterben egy vad prérifarkas várt rá. A kojot a prekolumbiánus Amerikát testesíti meg, ahol az ember és a természet, a prérifarkas és az indián békében élhettek egymással.

Az akció alatt Beuys néha teljesen filcbe burkolózik, s a filctakaróból csak egy fából készült sétabot kandikál ki. Az embernek óhatatlanul az őr, a pásztor, jut az eszébe. Beuys beszél a kojothoz, igyekszik közelebb férközni hozzá és kapcsolatot teremteni vele. Ember és kojot békésen él egymással a ketrecben. Beuys időről időre megszólaltatja a nyakában hordott triangulumot. Az atmoszférát magnóról bejátszott turbinarajzok zavarják meg, fenyegető felhangot vegyítenek a jelenethez. Az *environmentet* az első számú gazdasági hetilap, a Wall Street Journal ötven, a földön szétszóró példánya teszi teljessé. A kojot az újságokra vizek.¹¹³

Az eseményben megmutatkozó művészeti gesztus hangsúlya immár nemcsak abban rejlett, hogy miként épített ki egyfajta bizalmat a prérifarkas felé egészen addig a pontig, míg végül egymásba gabalyodva töltötték az éjszakákat, hanem abban is, hogy e mű kapcsán felmerülő jelentések már nem univerzálisak és nem is abszolút relatívak, a bennük rejlő művészet a szociális formálódás fogalmainak különös fúziójában mutatkozik meg, a kölcsönös létrejövésben. Beuys akciója egy olyan művészeti gyakorlatként jött létre, amely a szignifikáció határain *kívül* jelent meg. Ez a gyakorlat egy találkozás vagy esemény létrehozására törekszik, ami elemek és erők egész sorát kívánja egymással kapcsolatba hozni. Mindezzel – a befogadás folyamatában – kérdéssé teszi a nézés és a tevés közti ellentétet és szakítja a domináns optikai

¹¹³ SHATA 2003, 86-87.

beállítódással, ami a művészetben belül egészen a modernitás koráig a néző és az alkotó státuszát az aktív és passzív radikális ellentétének előfeltevése szerint az uralom és az alávetetés struktúrája szerint tagolta. Beuys paradigmaticus alkotása már nem írható le a szubjektum-objektum felosztáson alapuló esztétikai paraméterek mentén, e probléma feltérképezésében a létrejövés fogalmi apparátusa sokkal inkább a segítségünkre lehet, mivel általa könnyebben megragadható a performansz-művészetre jellemző változás folyamata, egy olyan esemény leírása, mely a maga szingularitásában is egyszerre fejezheti ki viszonyok, erők, affektumok és perceptumok sokaságát.¹¹⁴ Így az akció kapcsán felmerülő gondolkodás nem visszatükröződés, nem valami egyszer már létezettnek a megisméltése, nem pusztán egy létező átültetése a létezés más formájába. A gondolkodás teremtéssé válik.

Deleuze és Guattari *Ezer Fennsík (Mille plateaux)* című írásából egyértelművé válik, hogy a létrejövés nem utánczást jelent. A megidézett akcióban Beuys nem egy indiánként vagy egy gyógyító sámán imitátoraként tűnik fel, sokkal inkább egybe komponálja szervezetét *valami mással*, oly módon, hogy az így létrehozott együttes által kibocsátott részecskék a mozgás és nyugalom arányait szem előtt tartva magukban hordoznak azok jelentéseiből valamilyen felmutatható aktuálisat.¹¹⁵ A mássá-válás tehát nem utánczás. Beuys akciójában a létrejövés folyamata felrúgja a kategoriális határokat: Beuys a műben megjelenő testekből (önmaga és a kojot) és elemekből (Wall Street Journal és a pásztorbot) virtuális affektusok kötegeit vonja ki, amelyek újra és újra másként fedik fel a performansz kompozícióját, így saját testének viszonyait és mozgásait e plurális kompozíció szerint alakítja.

Deleuze felfogásában a reprezentáció nem segíthet bennünket ahhoz, hogy a világgal az idő és a létrejövés folyamában találkozzunk. A reprezentáció a gondolkodásnak és cselekvésnek egy részben korlátozott formáját hozza létre, azaz a rögzített normák szerint

¹¹⁴ Jaques Rancière az *Ist Kunst Widerständig?* című művében a művészet, a művészetek (politikai) ellenállásában rejlő lehetőségről beszél, s mindehhez kiváltképp Deleuze és Guattari *Mi a filozófia?* művét hívja segítségül. Rancière értelmezése szerint a deleuzianus filozófia számára a művészet a politika területe, a politikaival mint olyannal megegyező forma, ami esszenciája szerint az ellenálláson alapul. lásd bővebben: In RANCIÈRE 2008

Ezen a ponton adekvát említést tenni ama művészek és művészeti csoportok tevékenységéről, akik gerilla akcióikat a direkt – sokszor politikai – véleménynyilvánítás nevében valósítják meg. Gondoljunk csak az orosz Vojna művészeti csoport botrányos és radikális vagy a Blue Noses alkotócsoporthoz köthető csínytevéseken alapuló művészeti akcióira a szintén orosz Pjotr Pavlenszkij performanszaira, aki nemegyszer önkínzó és öncsonkító akciókkal próbálta felhívni a helyi és a nemzetközi közvélemény figyelmét a putyini Oroszország egyre súlyosbodó demokráciadeficitjére, Banksy *Disneylandben* elhelyezett guantanamoi fogolyra emlékeztető gumibabájára, vagy az anonim európai művészekből szerveződött 0100101110101101. ORG művészcsoporthoz tevékenységére, akik mind az autenticitással és az autenticitás látszatával játszanak, s művészetükben kilépnek a művészeti diskurzusból, és aktívan politizálni kezdenek. E művek rendre kikezdi a konvencionális hatalmi struktúrákat, semmibe veszik az aktuális rendszert, folytonosan felsértik a fennálló határokat. Lázással és felforgatással teremtik meg saját autonómiájukat, amivel tükröt kívánnak tartani a fennálló hatalmi és társadalmi berendezkedésnek, valamint azok megítélésének.

¹¹⁵ Vö. DELEUZE 1980, 335-336.

történő gondolkodásnak, amely képtelen felismerni az önmagában rejlő differenciát. Ezzel mintegy a platonista felfogásra épülő újkori tudatfilozófiák reprezentáció felfogását kezdi ki, s a platóni államot megidézve szembeállítja a „költőt” a „politikussal”. A politikus a partikuláris történelmi rend fenntartása vagy megalapozása érdekében a különböző tagadására törekszik. Ezzel szemben a költő (gondoljunk itt a főtebb vázolt performanszra) a kreatív erő nevében szól s a differenciát mint a permanens forradalom állapotát kísérli meg affirmálni; nyitott akár destruktívnak is lenni az „új” keresésének a nevében. Az új ebben az értelmében örökre új marad, lévén, hogy hatalmában áll mindig újonnan kezdődni. A gondolkodás azon erőit szabadítja fel, amelyek nem a felismerés, hanem a felismerhetetlen *terra incognita* erői.

A következő elemzésekben megidézett művekkel való találkozások alkalmával nyilvánvalóvá válik, hogy alapvető működésüket nem lehet megjelölni sem a reprezentáció, sem a mimézist fogalmának jelentésköreivel. Bennük a látható egyben láthatatlan. A tekintet elidőz előttük (vagy inkább bennük), így azok nem saját tárgyukban megszűnő jelként működnek. Olyan művészeti törekvéseket szeretnék (művészet)filozófiai szempontból megvizsgálni, melyeknek nem az ilyen értelemben felfogott mimézés a célja, talán nem is rendelkeznek semmilyen végcéllal. Nemcsak a nem-reprezentacionalista műalkotásra vagyok kíváncsi, hanem az ahhoz köthető befogadás újfajta attitűdjére is, ami azt a többletet világítja meg, ami által egy műalkotás többet/mást képes mondani a tárgyáról, mint bármi más. Hogyan és mitől válik egyedivé? Létezik-e valami műalkotáson túli rejtélyes értelem vagy az immamensen hordozza magában ezt a többletet?

4.1 Táj – képek

Művészeti példák boncolgatásakor a filozófia értelemtöbbletre tehet szert, és képessé válhat a műalkotásokban rejlő esemény kiszabadítására és annak továbbgondolására. A filozófia ebben az értelemben a végtelen mozgást a gondolkodás képeként próbálja megjelölni, melyben a mozgó lesz maga a horizont, részben egy olyan relatív horizont, ami a szubjektum előrehaladása szerint távolodik, azonban az immanencia-síkon – a transzcendentális empirizmus ingaszerű működése szerint, mely úgy halad „célja” felé, hogy közben újra és újra visszatér önmagához – minden esetben már eleve abszolút horizonton tartózkodik. E szüntelenül zajló, végtelen kettős mozgás egyik oldala a gondolkodás (*nűsz*), a másik pedig a természet (*phűszisz*), helye pedig a filozófiát megelőző immanencia-sík, ahol a számtalan egymásba fonódó és hajló végtelen mozgás szüntelenül szövöi önmagát, hiszen az egyik mozgás kerülőútjából való visszatérésekor rögvest feltárulkozik egy másik irány lehetősége. A nézőpont állandó, de nem abban az értelemben, hogy mindig csak belsőként jelenhet meg a különböző tárgyakban, hanem az ugyanannak a változóban levő dolognak az alakváltozata(i)ként is működésbe lendülhet. E sajátos „projektív geometria” következtében – ami a tapasztalt dologba helyezi az érzékszerveket – az adott tárgy a saját projekciók kapcsolódásaként, saját mássá-válásának sorozata(i)ként jelenik meg. Így sem a perspektíva szabályai, sem a projekció esetlegességei nem szolgálhatnak egyértelmű terepként az igazság vagy a látszat számára. A folytonos alakulások és a sokaságok felismerése válik például a művészettapasztalás legfontosabb szegmensévé, melyben a szereplők vagy a formák már csak az egymásba alakulás révén jutnak érvényre.¹¹⁶

Deleuze a természetet nem a kultúrával, a szellemmel és a történelemmel szembeszegülő vad, irracionális princípiumként fogja fel, sokkal inkább – a racionalizmussal és az idealizmussal szemben – produktív lehetőségét látja benne, ami a valóság elevenségét hordozza magában. Nem téveszti szem elől a filozófia eredendő törekvését, amely maga is a természetre irányuló gondolkodással kezdődött. Fogalomrendszerében a természet az immanencia-sík fogalmához hasonló jelentéseket hordoz magában. *Az Immanencia: Egy élet...* című kései, filozófiáját összegző írásában a következőképp szól:

Az Egy nem transzcendencia, mely magába foglalja még az immanenciát is, hanem a transzcendentális mező immanens tartalma. Az egy mindig a multiplicitás jelölője: egy esemény, egy

¹¹⁶ DELEUZE 2008b, 174.

szingularitás, egy élet... Mindig nyílik lehetőség arra, hogy valami transzcendensre hivatkozzunk, mely kívül esik az immanencia-síkon, vagy ahhoz utólag járul, csak hogy a transzcendencia kizárólag az immanens tudatfolyamban keletkezik, mely maga is a síkhoz tartozik. A transzcendencia mindig az immanencia terméke.¹¹⁷

Eszerint a természet olyan végső valóság, amelyen túl nincs semmi, és minden, ami létrejön, ebben jön létre. „Azt mondhatjuk, hogy a tiszta immanencia EGY ÉLET, és semmi egyéb. Nem egy immanencia, mely az élethez járul, hanem az immanencia mely semmi más mint egy élet. Egy élet, ez az immanencia immanenciája, abszolút immanencia: erő és teljes boldogság.”¹¹⁸ A természetre irányuló gondolkodás alkalmat nyújt a dolgok és az események láncolatában való működésünk felismerésére, és lehetőséget nyújt az öröm és az afirmáció módusának terjedéséhez.

A következőkben azt a szellemi folyamatot szeretném megvizsgálni, melyben a gondolkodás a természet egyes részeiből – a *phüszisz* értelmét is érintő – tájat teremt; s amely gondolkodás mindazonáltal nem (kizárólag vagy feltétlenül) fogalmiként, hanem művészetként (is) működött (és koncipiálja) mindeközben önmagát. Előfeltevésem szerint az így megmutatkozó képi differencia túlmutat a különbözőség és az egység mozzanatainak kimerevítésén: a műalkotás és a befogadó viszonyának temporalitásából fakadóan teret enged a folyamatos differenciálódási események megmutatkozásának. E nemcsak szemantikai tényezők feltárására irányuló elemzés eszköztáráként egyrészt a filozófiatörténeti kutatást, másrészt a klasszikus nézetek átdolgozását megcélzó kísérletező filozófiákat hívom segítségül. Az általam választott kortárs vizuális ábrázolásokban megjelenő táj mint egy-egy komplex vizuális egység, művészi intellektus és gondolatiság tárul a befogadó elé. Egyrészt szeretnék betekintést nyújtani az 1960-as években felbukkanó *land art* irányzat egyik kortárs örökösének, Andy Goldsworthy alkotásiba (leginkább az alkotói módszeréről készült 2001-es *Rivers and Tides* című dokumentumfilmre támaszkodva), aki a természeti környezet formavilágát és kellékeit használja szabadtéri installációk létrehozásához. Másrészt Bukta Imre táj- és viselkedésművészeti performanszaiba vagy *agroart*ként is definiált művészetébe – mely olvasatomban előbbieket alkotói szellemiségével rokon –, valamint a Tarr Béla 1987 utáni

¹¹⁷ DELEUZE 1997, 28.

¹¹⁸ Uo. 27.

munkásságára jellemző – s kiváltképp *A torinói ló* című 2011-es filmjében manifeszt – táj-fiziognómiájába.

Az eddig megidézett filozófiai pozíciókat és magát a művészettapasztalást középpontba állítva mindenképp érdemes megvizsgálni azt a kérdést, hogy a percipiálás vagy a tapasztalatszerzés folyamatában miként látunk el egy önálló érzéki anyagot fogalmi formával. A fogalom – származzék akár az érzéki, akár az értelem szférájából – az érzetből fakadó, időben „csúsztatott” anyagot formába rendezi és artikulálhatóvá teszi. E szimbiózis lehetővé teszi, hogy az önmagában még formátlan érzéki anyag valamilyen módon belefolyjon az éppen aktuális fogalom öntőformájába. Ebből kifolyólag egyértelművé válik, hogy a világ nem kész dolgok és összefüggések szerint rendeződik, a tapasztalat folyamata semmiképp sem kész tények feltárulása. Az esztétikai diskurzusban megjelenő táj koncepció kiváló példaként szolgálhat arra, hogy egy elméleti fogalom jelentéseivel miként hálózhat be egy művészeti jelenséget. A természet és a táj fogalmaiból fakadó „meg hasonlás” nyomai a filozófiában és a művészetben is egyaránt megfigyelhetők. A *tájrepresentációra* kétféleképp tekinthetünk: olyan részként, amely nem egy előzetesen adott egész részeként létezik, amely időbeli megalkotottságánál fogva nem ugyanannak a kirakós játék darabjaként érthető; ami nem támaszkodik egy háttérben meghúzódó logoszra. Vagy olyan részként, amik által megpillanthatóvá válik az az átfogó egész, amelyből az kiszakadt, amely arra motivál, hogy megkeressük, majd újra összeilleszthessük a korábbi egységet alkotó kép darabjait. A természet tájként való felfedezése a klasszikus metafizikai álláspont szerint történetileg és tárgyilag is előfeltételezi azon teóriát, miszerint a kozmosz egyfajta világrendként értelmezhető. „Amikor a kozmosz helyett a *fűszisz* fogalmát használják – ahogyan az első és a korai filozófusok, majd Arisztotelész és az őt követő antik hellenisztikus filozófia –, akkor mindig azt az »egész természetet« értik rajta – mint a teória tárgyát –, amely minden természettől létezőnek alapjául szolgál és valamennyiben jelen van.”¹¹⁹

A heideggeri olvasat e jelenséget a felnyíló-időző működésben ragadja meg. A görögök „nem a természeti folyamatokon tapasztalták meg először, hogy mi a *physis*, hanem ellenkezőleg: a lét költői-gondolkodói alaptapasztalataként tárult fel számukra az, amit *physis*ként kellett nevezniök. Csak ennek a feltárulásnak az alapján lett azután szemük a szó szűkebb értelmében vett természetre. A *Physis* ezért eredendően „éppúgy jelenti az eget, mint a földet, éppúgy a követ, ahogyan a növényt is, jelenti mind az állatot, mind az embert, továbbá

¹¹⁹ RITTER 2007, 117-118.

az emberi történelmet mint az emberek és az istenek művét, és jelenti végezetül és mindent megelőzőn magukat az isteneket küldetéses sorsukban”.¹²⁰

Eme értelmezés szerint a *phüszisz*t mint felnyílást mindenütt megtapasztalhatjuk, azaz egy olyan tág kontemplációs mozzanatban, ahol a természeti folyamatokban és jelenségekben a *phüszisz* mint maga a lét, és mint a lét különböző érzelmi aspektusai (a pszichikai, a lelki, az átlelkesült) tárulnak fel a létező számára. Később pedig Hérakleitosz (Porphüriosznál fennmaradt) 123. töredéke kapcsán a következőt írja: „[...] a lét elő-szeretettel, vagyis azzal rejtőzködik el, amiben lényegét rögzítette. A lét lényege, hogy elrejtőzködik, fölfakad, szárba szökken, kibújik az elrejtetlenbe – φύσις. Csak ami lényege szerint elrejtetlenségbe fordul [entbringt], csak aminek lényege szerint elrejtetlenségébe kell fordulnia, szerethet elrejtőzködni. Csak ami elrejtetlenségbe fordul, lehet elrejtettségre fordulás.”¹²¹ Tehát a *phüszisz* fogalom meglehetősen szabálytalan kontúrral rendelkezik, melynek mozgását összetevőinek száma határozza meg. Noha autopoetikus jelleggel bír, de mégis folyamatos teremtésre szorul, puszta rendezési viszonyaiban a fogalmi összetevők nem állandók vagy változók, hanem a szomszédságok szerint rendezett puszta variációk. Merleau-Ponty szerint a filozófia célja a világra való nyitottságunk megértése és elsajátítása. Azé a nyitottságé, ami nem zárja ki az elrejtettség lehetőségét sem: „nem elégedhet meg e nyitottság puszta leírásával, hanem magyarázatot kell adnia arra is, hogyan képes megjelenni maga ez a nyitottság anélkül, hogy a világ elrejtettségét teljesen kizárhatnánk és megfordítva, hogyan marad minden pillanatban lehetséges ez a leányékolódás, még ha természettől adódóan részesülünk is e nyitottság ragyogásából”¹²².

Az arisztotelészi gyökerekből származó metafizikai hagyomány különbséget tesz az észlelés formája és anyaga között. Noha a teória szemléletet jelent, azonban nem valami tetszőleges és meghatározatlan szemlélés(é)t.¹²³ „A természet szemlélése (teóriája) ezért filozófiailag azt jelenti, hogy benne a szellem a mindent átfogó »egészhez« és »istenihez« fordul. Csak innen érthető, hogy Arisztotelész miért nevezte az ión természetfilozófusokat egyszerre »fiziológusoknak« és »teológusoknak«: »akik a természetről beszélnek«, azok egyben »az isteni körül gyülekeznek«”.¹²⁴ E filozófiai pozíció szerint a tapasztalatban okvetlen valamilyen önálló formával még nem rendelkező, de minket szakadatlanul körülölelő érzéki

¹²⁰ Kiemelés tőlem. HEIDEGGER 1995, 9.

¹²¹ HEIDEGGER 2003, 281.

¹²² MERLEAU-PONTY 2007, 42.

¹²³ RITTER 2007, 118.

¹²⁴ Uo.

anyagot fogalmi formába kell öntenünk. Innen nézve az érzékelés által adódó világ önmagában még formátlan és értelmetlen, csakis a fogalmi forma, az idea által kap létjogosultságot. Eszerint a természethez való teoretikus közeledés – mely megragadásához az esztétikában sok esetben a táj koncepciója nyújt keretet – távolságot feltételez a szemlélő és a szemlélt dolog között. Amennyiben a hagyományos metafizikai álláspontokból fakadó előítéleteket kritikával illető gondolkodók filozófiájának szűrőjén keresztül vizsgáljuk meg a természet és a táj fogalmát, akkor kirajzolódik, hogy azok *hibás* szembeállítások szerint működnek. A természet anyagszerű világa – a naturalizmus szerint – pusztán mechanikus törvények halmazaként, míg a táj szűrőjén keresztül – némiképp az idealizmusból táplálkozva – egy konstituáló tudat tárgyaként és a szellem kifejlődésének lenyomataként kerül értelmezésre. A továbbiakban művészeti példákon keresztül szeretném megvizsgálni e két fogalom esetében leggyakrabban felmerülő szembeállítások sorozatát: a szubjektum és az objektum, valamint a test és a szellem antinomikus ellentétét, ami a megismerés folyamatában a tapasztalt dolog és a tapasztaló alany elválasztottságát feltételezi. Feltételezésem szerint a tapasztalás folyamatában nem lehetséges a forma és az anyag fentiek szerint való különválasztása. Elemzéseimben azt szeretném megvilágítani, hogy a művészet tapasztalata kiváló alkalmat nyújt arra, hogy ezeket a szembeállításokat feloldva ugyanazon folyamat aspektusaiként tekintsünk az abban megjelenő absztrakt összetevőkre.

A gondolkodás képei – így esetünkben a táj alakzatai is – rétegeltek, mivel a filozófia – így egy fogalom – ideje is „rétegtani idő, ahol az előtt és az után immár az egymásra rétegződések rendjére utal”¹²⁵. A megidézett művek, intenciójuk szerint választott utak és mozgások (olvasatomban) úgy kapnak értelmet és irányt, hogy korábbi, időközben elfeledetté vált utakhoz tartozó rövidítéseként vagy kerülökként értelmezzük őket.¹²⁶ Deleuze filozófiai módszerének rétegtani modellje a történetiség helyett a különféle filozófiák közötti egyidejű működéseket preferálja. „Maga a filozófiai történeti kutatás is tökéletesen érdektelen, ha nincs szándékában egy alvó fogalmat felébreszteni, és újra színpadra állítani.”¹²⁷ E művészeti vagy művészetfilozófiai jelenségek immanenciájában megmaradó fogalom valamely lemeze vagy „rétege szükségképpen vagy *alatta*, vagy *fölötte* lesz egy másiknak, és a gondolkodás képei nem bukkanhatnak fel tetszőleges sorrendben, hiszen olyan orientációs változásokról tanúskodnak, amelyek közvetlenül nem hozzáférhetők, csak a gondolkodás egy korábbi képe

¹²⁵ DELEUZE – GUATTARI 2013. 51.

¹²⁶ Uo.

¹²⁷ Uo. 72.

alapján ragadhatók meg”¹²⁸. Így a *phüszisz* fogalmán belüli „mentális tájak sem esetlegesen változnak a korok során: a hegynek itt kellett állnia, a folyónak amott kellett folynia, mint nemrégiben, hogy a talaj, amely most száraz és lapos, ilyen kinézettel és textúrával rendelkezzen. Természetesen az ősi rétegek újra a felszínre bukkanhatnak, utat törhetnek maguknak a rájuk rakódott képződményeken keresztül, és egy szintre kerülhetnek a jelenlegi réteggel, hogy új görbületet adjanak neki”.¹²⁹ Elemzéseimbe eszerint a táj fogalom azon formáját szeretném bevonni, ami *üres* egységet képez, ami „nem ismert meg velünk semmiféle kivehető tárgyat, semmiféle teljességet, semmiféle jót, amelyhez igazodhatnánk, semmiféle logoszt, amely irányíthatna minket”.¹³⁰

A teória nem határolja el a filozófiát a gyakorlati cselekvés egyik szférájától, a művészettől, melynek egyik fontos szegmense az általam vizsgált művek szerint a természet megragadása, az esztétikai világ logoszána feltárása. Azonban ez a viszonyulás nem abból az álláspontból indul ki, miszerint a világ készen adódik a befogadó alany számára. Ezekben a műalkotásokban a tapasztalat és a valóság nincsenek elkülönítve egymástól, hanem mindkettő ugyanazon folyamat színeként és fonákjaként jelenik meg. Mindemellett a természethez mint tájhoz való esztétikai korreláció vonatkozásában konstitutívak maradhatnak a filozófiai teóriahagyományból átvett meghatározások, amelyek – a tájképfestészet megjelenéséhez hasonlóan – az emberi élettér és a természet fokozatos elkülönülésével párhuzamosan jelentek meg. Ennek okán a tájként megragadott természet a legtöbb esetben a teoretikus szellem gyümölcseként kerül értelmezésre. „Az egész természet szabad szemlélése, ami a görögöktől kezdődően évszázadokon át egyedül a filozófiai fogalom dolga volt, új alakot és formát”¹³¹ nyert, amikor a szellem tájként kezdte koncipiálni a természetet. Azonban az emberi létezéshez tarozó eget és földet nem lehet többé tudatosítani és kimondani úgy, ahogyan a régi világ talaján a filozófiai fogalomban – a *phüszisz*ben – lehetett. Így a művészetre hárul az a feladat, hogy azt esztétikailag tájként közvetítse.¹³² Úgy vélem, hogy a kortárs művészet (továbbiakban megidézett) természet- és tájbrázolásai *par excellence* magukban hordozzák a tapasztalás és a szemlélés különbségeiből fakadó sokaságok feltárására irányuló (művészet)filozófiai törekvések kísérleteit. S nem utolsó sorban lehetőséget kínálnak a tapasztalat és a valóság

¹²⁸ Kiemelések a szerzőtől. Uo. 52.

¹²⁹ DELEUZE – GUATTARI 2013, 52.

¹³⁰ DELEUZE 2002, 131.

¹³¹ RITTER 2007, 124.

¹³² Uo. 128. A nyugati művészetben a tájkép csak a 17. század fordulóján kap meghatározást: a reneszánsz perspektíva szabályaihoz igazodó alkotó egyszerre helyezi magát és a befogadót is kívülre az általa létrehozott képen. A tájkép nem más, mint egy tájrészlet, amit a tekintet egyszerre befoghat. A 19. században vált dominánssá.

szétválasztását megelőzően jelen lévő átfogó ontológiai dimenzió átélésére is: megalkotottságuk következtében a tapasztaló ráébredhet arra, hogy önmaga is az őt körülölelő valóság részeként létezik.

A 18. század közepén Alexander Gottlieb Baumgarten *Esztétika* című írásában az esztétikát az érzéki megismerés tudományának gondolta el, melyben az esztétika alapjaként az intellektuális képességgel szemben az érzékelhető önállóságát helyezte előtérbe. E szembeállítás szükségességét a következőképp magyarázta: „a filozófus is ember, és nem helyes, ha idegennek gondolja magától az emberi megismerésnek ezt a hatalmas részét”¹³³. Így *mutatis mutandis* az esztétika az érzéki megismerés tudományává válik, és a műalkotás szépségével foglalatatoskodik, így kerül előtérbe a szubjektivitás kérdése a művészettapasztalat területén. Kant erősen kritizálta Baumgarten felfogását. A *Bevezetés az ítélőerő kritikájának* első változatában a transzcendentális esztétikát a megismerőképességhez kapcsolódó tudományként írta le.

Hosszabb ideje szokás egy megjelenítésmódot olyan jelentésben is esztétikainak, azaz érzékinek is nevezni, hogy ezen a megjelenítésnek nem a megismerőképességre, hanem az öröm vagy az örömtelenség érzésére való vonatkozása értendő. Mármost igaz ugyan, hogy az így nevezett érzést, más kifejezés híján, szoktuk érzéknek is hívni (állapotunk módosulását értve rajta), ám ez nem objektív érzék, melynek meghatározódása a tárgy *megismeréséhez* volna használható, hanem olyan, amely egyáltalán nem járul hozzá a tárgyak megismeréséhez (hiszen valamit örömmel szemlélni: ez a szubjektum fogékonyságát jelenti, míg a megismerésnél a megjelenítés az objektumra vonatkozik). Éppen ezért, mivel az érzés meghatározódása mindig pusztán szubjektív jelentőséggel bír, az érzés esztétikája – eltérően a megismerőképesség esztétikájától – nem lehetséges tudományként.¹³⁴

Deleuze közelítése meghaladja a szubjektum azon felfogását, ami azt a valóság és a tapasztalat között pusztán egy érintkező felületként gondolja el. Például a kanti szubjektummal szemben – akinek már előre meghatározott fakultásai vannak, amelyek már előre rendszerezik annak tapasztalatát – a fakultások nyelvét az affektus regisztereinek leírására használja. A deleuze-i affektus erő, affektum, amely a fakultásokat állandóan arra motiválja, hogy a megszokott határokon túlra próbáljanak hatolni. Azonban ez egy transzcendentális projekt is egyben, mivel Deleuze Kanthoz hasonlóan azon az állásponton van, hogy a filozófiának olyan fogalmakat kell létrehoznia, amelyek nem pusztán az érzéki tapasztalatból merítik az adottságaikat, benyomásaikat, hiszen magában a tapasztalatban van még valami, ami lehetővé

¹³³ BAUMGARTEN 1999, 6. §

¹³⁴ KANT 2003, 39.

teszi magát a tapasztalatot.¹³⁵ Kant kritikái közül Deleuze számára *Az ítélőerő kritikája* volt a legfontosabb. Kant ebben a művében a tapasztalat és a szabadság közötti szakadékot az ítélőerő fakultásán keresztül próbálja feloldani. Deleuze és Guattari *Mi a filozófia?* című írásukban amellett érvelnek, hogy ez a kritika jelentős eltérést mutat az első kettőhöz képest: az érett filozófus korlátok nélküli alkotása, amelyben az elme minden fakultása végre túljut önnön határain, éppen azokon, amelyeket Kant oly nagy gonddal fektetett le a korábbi műveiben.¹³⁶ A fakultások bírói legiszlatív szerepének elképzeléséből származó határok, amelyet az első két kritika megalapoz, megnyílnak a fenséges kanti fogalmában – legalábbis Deleuze olvasata szerint.¹³⁷

Deleuze az *Idő-kép* című művében a következőképp határozza meg a fenséges fogalmát: a képnek sokkhatást *kell* gyakorolnia az agyra, arra kényszerítve a gondolkodást, hogy önmagát és az egészet elgondolja.¹³⁸ A Kant-monográfia egyik releváns észrevétele szerint „a reflektáló ítélet azonban annál tisztább, minél kevésbé van fogalom arra a tárgyra, amelyre szabadon reflektál, illetve (bizonyos módon) minél inkább kitágul, határtalanná és meghatározatlanná válik a fogalom”¹³⁹. A fenséges, különös kényszerítő erejénél fogva, úgy ösztönzi a gondolkodást önmagára és az egész megértésére irányuló mozgásában, hogy közben a transzcendentális elvek meghaladására, ebből kifolyólag pedig a teremtésre irányuló akarat használatára is késztet. Tehát a fenséges tapasztalásakor a képzeletet valamiféle sokk éri, amely elviszi azt saját határáig, és arra készíti a gondolkodást, hogy az egészet mint intellektuális teljességet fogja föl, amely egy enigmatikus kerülőutat megtéve meghaladja a képzeletet. A fenségesben rejlő „sokk-hullám”¹⁴⁰ vagy „idegi vibráció”¹⁴¹ tapasztalásakor érvényét veszíti mindannak a mondása, hogy *látom* vagy *hallom* az adott dolgot, ugyanis azt egy tökéletesen fiziológiai érzés következtében csak *érezni tudom*. Mindez egy új aspektusból világítja meg a művészet tapasztalatából táplálkozó megismerési folyamatot. A testi működésből fakadó érzet

¹³⁵ *Az értelem logikája* című művében az aszubjektív transzcendentális esztétika másik pólusát, az aszubjektív transzcendentális logikát vázolja fel, miszerint egy adott kijelentés egy olyan transzformáció, amely nem vezethető vissza okságilag a dologi világ összefüggéseire, aminek központi kérdése nem az általános gondolat formája és szerkezete, hanem a gondolkodás valóságos folyamata az értelem közegében, melyhez képest a jelentések is folyamatos eltérések szerint léteznek.

¹³⁶ DELEUZE – GUATTARI 2013, 7.

¹³⁷ „Kant megmutatja, hogy a gondolkodást nem annyira a tévedés veszélyezteti, hanem inkább az ész belsejéből eredő elkerülhetetlen illúziók, a belső sarkvidéki zónák, ahol minden iránytű megbolondul, és szükségessé válik a teljes gondolkodás újratájolása, miközben a kellő joggalapsal lesz állítható, hogy a gondolkodást bizonyos önkívületi állapot hatja át.” In Uo. 48.

¹³⁸ DELEUZE 2008b, 190.

¹³⁹ DELEUZE 1998, 285.

¹⁴⁰ DELEUZE 2008b, 189.

¹⁴¹ DELEUZE – GUATTARI, 2013, 7.

által katalizált prereflexív tapasztalat merleau-pontyánus fenomenológiai vizsgálatában is középpontba kerül a művészi alkotás vagy az esztétikai élvezet eseteinek leírása. „Minden rejtély az érzékiben van.”¹⁴² Innen nézve az érzékiség vizsgálata közelebb vihet egy olyan látásmódhoz, amiből a tényeket már nem egy lényeghez képest próbáljuk meg definiálni. A táj különböző kortárs megjelenítéseinek befogadásakor átélt tapasztalat egy olyan értelemadó szemlélet működésével párosulhat, amely egyszerre képes felmutatni a mű kapcsán felmerülő érzet és teória között megmutatkozó rések *megpillantásából* fakadó jelentéspotenciálokat (még akkor is, ha a mű már eleve megalkotottsága révén bármilyen fogalmi természetű vagy egyéb módon kifejezhető célt nélkülöz). Mindez azt az előfeltevést hordozza magában, hogy a táj fogalmához fűződő idealitás az immanens fenomenális mező összetevőjeként jelenik meg. Merleau-Ponty a megismerés ontológiai forrásának kutatásakor az érzéki közvetlenséget az érzéki affekció felől közelíti meg, így az abból fakadó sokféleségek jelentik az értelem kialakulásának forrását. Az érzékelés következtében a test a dolgok mértékévé válik, s ebben az értelemben az idealitás rendelkezhet olyan formával, ami nem áll távol a hús érzékiségétől, sőt annak tengelyeit, dimenzióit, mélységeit alkotja. Az érzéki minőség ezen megközelítése egyfajta felszólítást is közöl velünk: amennyiben *így* érzékeljük azt, akkor valami egészen más dolog jelévé válhat. Így művészet a jelek olyan különleges világaként tárulkozhat ki, ahol a jelek anyagtalanított jelekként egy szellemi természetű lényegben kapnak értelmet. Mihelyt ez bekövetkezik, azt követően a művészet által feltárt világ visszahat az összes többire, különösen az érzéki jelekre; „magába vonja, egyfajta esztétikai értelemmel színezi át őket, és megvilágítja azt, ami eddig homályos maradt bennük. Ekkor értjük meg, hogy az érzéki jelek már eleve egy anyagi jelentésükben megtestesülő ideális lényegre utalnak”.¹⁴³

Kant *Az ítélőerő kritikája* című művében kifejti, hogy az észfogalom nem képes hozzáférni a tájként felfogott természetben megmutatkozó érzékin-túli talányához:

Amikor az »eszme«, és az »érzékin-túli«, az »abszolút totalitás« többé már nem hozzáférhető a filozófiai teória észfogalma számára, s amikor a tudományos fogalomnak a lehetséges tapasztalatra való korlátozása nyomán már nem tudjuk ezeket »meghatározni« és »megismerni, hanem csak elgondolni«, akkor az esztétikai érzésre hárult megjelenítésük. Ez az oka annak, hogy a természetet mint az eszme ábrázolását és a világot mint világrendet is már egyedül érzékileg, »a csillagos ég

¹⁴² MERLEAU-PONTY 1960, 31.

¹⁴³ DELEUZE 2002, 18-19.

látványában« lehetett esztétikailag fenségesként megjeleníteni az erkölcsi törvényhez való viszonyában.¹⁴⁴

Noha az érzés maga képesnek bizonyult az értelem közvetítésére, azonban az általa megjelenített értelem nem kötődött a megismerő funkcióhoz. Az érzékek (passzív érzékiség) kívülről hatnak az értelemképződés (aktív megértés) folyamatára. Az újkor talaján a természet és az abból kiemelt alakzat, a táj nem a fogalomban, hanem az esztétikai érzésben, nem a tudományban, hanem a művészetekben, a természetbe való nem teleologikus kilépésben ragadható meg. Az egész természet mint a kozmosz megjelenítése többé már nem az észfogalom, hanem az esztétikai közvetítés sajátja.

A kanti kritika határozott különbséget tesz gondolkodás és megismerés között. A legfontosabb feladatát abban látja, hogy a lehetséges megismerés határainak kijelölésével, amit a fentiek szerint leginkább a fenséges esetében hagyott a legszabadabban, korlátozza a spekulatív gondolkodást. Deleuze Nietzsche-je megfordítja ezt a szembeállítást, mivel úgy véli: a megismerés csupán egyetlen aspektusa a gondolkodásnak, nagyon sokféle gondolkodás lehetséges, ezt a sokaságot visszavezetni a tudatos és megismerő gondolkodásra a filozófia önáltatása. Ha megszabadulunk a megismerés ideájától, akkor rögvést nyilvánvalóvá válik, hogy a gondolkodásnak közvetlen kapcsolata van az étellel. A gondolkodás felfedezéssé és új élethelehetőségek teremtésévé válhat. A gondolkodás efféle radikális megújításának a szándéka az intenzitás fogalmán keresztül az érzékiség új értelmezéséhez vezet: az érzékelésből indul ki, amely egy olyan állapotot tükröz, ami alkotóerőként részt vesz az értelemképződés folyamatában. Eszerint az érzet önmagában képes anyagot szolgáltatni a *gondolkodás* számára. Mindazt, amit Kant az észlelés és érzékelés által pusztán adottnak feltételezett, azt Deleuze alapjaiban módosítja: a különbség nem a különféle. A különféle az, ami adott. A különbséggel szemben az, ami által adott az adott.¹⁴⁵ Minden érzéki benyomást és képességet – mintegy a differencia formájaként – a különbségben rejlő intenzitás működtet. S az intenzitások esztétikájára az individuáció folyamatoként tekint, ami lehetővé teszi, hogy megszabaduljunk reprezentációtól, azaz a gondolkodást lerögzítő képtől, az *én* képétől az individuum fogalmának javára, ami nem utal azonosságpólusokra, hanem csupán potencialitások sokaságára.

A transzcendentális empirizmus kapcsán az emberi szubjektum működésének transzcendentalista megközelítését *Kant kritikai filozófiája* (1963) című művében olvassa újra. Kant alapvetéseit két helyen kritizálja: Kant nem ad magyarázatot arra a különbségre, ami

¹⁴⁴ RITTER 2007, 124.

¹⁴⁵ DELEUZE 1968, 286.

aközött áll fönn, amit az ember egy fenoménról *a priori* előre tud, és amelyet arról *a posteriori* megtanul.¹⁴⁶ Másodszor úgy tűnik számára, mintha Kant a tapasztalatot időről időre és személyről személyre áramló reprezentációként és a mentális funkcionálásban előre stabilizált konzisztenciaként írná le. Amennyiben ez így van, akkor Deleuze szerint a transzcendentális dedukció pusztán transzcendentális formában reprodukálja az empirikust, majd elrejtí a további kritika elől. Deleuze transzcendentális empirizmusát nem pusztán ellen-teóriaként kell értenünk, hanem sokkal inkább úgy, mint amely kihívás elé állítja a főntebb vázolt filozófiai pozíciókat, Kant kopernikuszi fordulatának örökségét. A transzcendentalizmus margójára azt jegyzi fel, hogy az aktualitás-feltételeket akarja minden lehetséges tapasztalat alapjául venni. Ezek a feltételek logikailag nem szükségszerűek, hanem az aktuálisan megélt tapasztalat természetének a függvényei. Így – a hume-i felfogás szerint is – a filozófiai vizsgálódásnak a közvetlenül adottból, azaz a valódiból kell kiindulnia, anélkül, hogy feltételeznénk bármilyen kategóriát, fogalmat vagy axiómát. Csak ezt követően alkothatunk fogalmakat, amelyek objektumokra és viszonyaikra, érzékelésükre és azok okaira, vagy a tudatban jelenlévő pszichológiai és fiziológiai relációk bármely kiterjedésére utalhatnak. Deleuze számára az empirikus aktualitása és a valódi tapasztalatnak tulajdonított prioritás az egyetlen mód arra, hogy elkerüljük a transzcendentalizmus esetleges tévedéseit és univerzalizáló absztrakcióit. Deleuze a transzcendentális empirizmussal arra törekszik, hogy a tudatos tapasztalat lehetőségét a szubjektív értelemben az *én* személyes névmás közvetlenségében ragadja meg, azaz egy szubjektum nélküli transzcendentális mezőt vizsgál. Eszerint a valóság, ahogyan azt megtapasztaljuk, nem mutatja fel a tapasztalat előfeltételeit, és mivel ezek az elemek a tudatosság számára valójában elérhetetlenek, azok implicit feltételeinek transzcendentális deduktív tanulmányozását teszi szükségessé. Ezzel nem a prekritikai szintre kíván visszalépni, hanem egy új irányt jelöl ki a filozófiai gondolkodás számára.

Kanttól eltérően Deleuze ezekre a nem-gondolt feltételekre nem úgy tekint, mint absztrakt vagy szükségszerűen filozófiai entitásokra, hanem mint az empirikus tudatosság számára sem univerzalizálható kontingens tendenciákra. Deleuze nem feltételez egy olyan szubjektumot, aki tapasztal, mivel úgy találja, hogy az *én* pusztán események, válaszok, memória funkciók, társadalmi erők, esetlegesen bekövetkező dolgok, hitrendszer, gazdasági feltételek és mindazon dolgok hatásainak összessége, amelyek egy életet alkotnak. Így noha egy másik utat választva, de közeledik transzcendentalizmus felé, ugyanakkor el is távolodik az empirizmus azon felfogásától, mely azt kizárólag mindösszesen ideák és érzékadatok episztemológiai

¹⁴⁶ PARR, 2010, 140.

viszonyaiként fogja fel. Ezáltal Deleuze – megalkotva a szemlélet folyamatszerű elméletét – a filozófia fókuszát áthelyezi arról, hogy meghatározzuk az emberek közötti hasonlóság alapjait (ahogyan azt Kant törekvéseiben felfedezhetjük), arra, hogy felfedjük és ünnepeljük az esetlegességet, a különbséget és a sokszínűséget, az elrendezéseket és a sokaságokat, valamint azok folytonos kapcsolódásait, amelyek minden individuális életben rejlenek. Az én eredeti létének tagadásával egyszersmind megszűnik a szubjektum és az objektum éles szembenállása is. A tiszta tapasztalat síkján nem dolgok állnak szemben egy tudattal, hanem a szubjektum és az objektum kettősségét megelőző folyamatok zajlanak, azaz nem létezők lépnek egymással relációba, hanem egyaránt – Hume asszociacionizmus fogalmából merítve – és viszonyból alakulnak ki a terminusok és a relációk. Mindez egy olyan nézőpont felvételére tesz kísérletet, ami az érzékiségre reális ismereteket tartalmazó képességként tekint, amiből már nem a gondolkodás szabja meg a számára megmutatkozó valóság kereteit. A gondolkodás mindössze a valóság egyik szegmensként kerül értelmezésre.

Merleau-Ponty kései filozófiájában is hasonló aspektusokat hordozó ontológiai fordulatra lehetünk figyelmesek: a gondolkodás és a valóság egybetartozására, létben való reverzibilitásukra, a lényegek és tények összetartozására a fenomenális mezőben.¹⁴⁷ „A dolgok és az őket észlelő testek, a közeliék ugyanúgy, mint a távoliak, immár egymás mellett helyezkednek el ugyanabban a világban, és az észlelés, amely, még ha nem is a »fejemben«, azért nem is akárhol, hanem a testemben zajlik: egy olyan testben, ami egy a világ dolgai közül.”¹⁴⁸ Mindkét filozófia a megismerés folyamatát annak produktív érzékletességével együtt feltételezi igazán hatékonyan. Mindemellett a művészetben mindkettő kiváló alkalmat lát arra, hogy általa tapasztalóként a felfogás rögzültnek vélt alakzatai mögé tekinthessünk. Látásmódjuk a megértést előfeltevésszerűen nem bontja szét érzékszervi benyomásokra és utólagos műveletekre. E nézőpont elsajátításával nyílik arra lehetőség, hogy egy műalkotásról *per se* beszélhessünk. Az ontológiához való visszatérés szükségességét pedig az alany és a tárgy viszonyára, valamint a természetre vonatkozó kérdések tekintetében látják mérvadónak. Az ontológia pedig – ebben az esetben – a transzcendentális szubjektum, az objektum és az értelem fogalmainak helyettesítésére szolgáló koncepciók kidolgozását jelenti¹⁴⁹.

Paul Cézanne a következőképp szól az esztétikai érzékről: „miként egy »optikai eszköz«, feloldódik a természet felé irányuló mozgásban, amely »megszállja Énjét«, hogy az

¹⁴⁷ ULLMANN 2010, 383.

¹⁴⁸ MERLEAU-PONTY 2007, 22.

¹⁴⁹ Uo. 189.

eltűnő természet benne manifesztálódjon.”¹⁵⁰ E megközelítés szerint a műalkotásokra az érzet létének hordozójaként tekinthetünk. Nem zárt, hanem különböző passzív szintézisek szerint formálódó szubjektivitás működéséhez köthető ez a folyamat, amiben a szubjektumok már nem személyek, hanem olyan „lárva-szubjektumok”, amelyek relatív stabilitás pontok és azok összeköttetési által léteznek. Ennek következtében a művészi megjelenítés a mozgásban levő, elillanó állapotot kísérli meg láthatóvá/érzékelhetővé tenni és a teoretikus tárgytapasztalat klasszikus működéséhez képest új tapasztalatokra támaszkodik. Ez a tapasztalat ahhoz lehet hasonló, ahogyan például egy festő a „teoretikus megközelítés kikapcsolása és az érzékelés felfokozása”¹⁵¹ által spontán módon tekint a dolgokra:

Merleau-Ponty szerint ezért a filozófusnak tanulnia kell a festőtől, a szobrásztól, a zenésztől. A festőtől például meg kell tanulnia, hogy úgy nézze a dolgot, hogy a dolog is elkezdje nézni őt. Észre kellennem, hogy nem pusztán testetlen megfigyelő vagyok, hanem magam is a láthatóság rendjébe tagolódom, én is látható vagyok és a dolog láthatósága nemcsak rokonságban áll, hanem össze is fonódik az én láthatóságommal. A dolog bizonyos értelemben néz engem, nem úgy, mint egy másik ember, kívülről, szemtől szemben, hanem rejtett, láthatatlan, redők közé hatoló módon.¹⁵² (...) A Lét az, ami alkotásra kényszerít, és csak az alkotáson keresztül tapasztalható meg.¹⁵³

Ha mindezt – előreutalva a későbbi művészeti példák elemzésére – a természettől való eltávolodás és a keretbe foglalt érzékelés összefüggésében vizsgáljuk meg, akkor a *keretezés* momentuma mögött húzódó szándék megértésére tett kísérlet megvilágító lehet. A *keretezés* a megismerés és a látás egy olyan művelete, ami egy a látványt legalább három lépés távolságból szemlélő néző pozíciója szerint határozza meg; a néző kívül van a látottakon, nem része annak, amit néz. Azonban – feltételezésem szerint legalábbis – az itt megidézett nem hagyományos tájbrázolások egy-egy olyan valóságot nyitnak meg, ami többé már nem a gondolkodás tárgya, sokkal inkább annak *folytatása, kifejeződése*. Már nem a kívül álló megfigyelő pozíciójának felvételére motiválnak. *Mutatis mutandis* e képek kínálta valóság nem az empirián keresztül próbál formát adni a gondolkodásnak, s nem is a transzcendentális gondolkodás lenyomataként ragadható meg. Amennyiben a művészettapasztalat során önmagunkra nem egy testetlen szemlélőként tekintünk, s nem annak pozíciójából mérlegeljük a valóságban megjelenő dolgokat, akkor az érzékelés radikálisan más módjaira lehetünk figyelmesek. Ez az értelmezés folyamatszerűségének vonatkozásában másképp eljáró pozíció pedig saját testiségünk

¹⁵⁰ RITTER 2007, 141.

¹⁵¹ ULLMANN 2010, 388.

¹⁵² Uo.

¹⁵³ MERLEAU-PONTY 2007, 221.

sűrűségéhez és dimenzionalitásához kötődik, amiből a dolgok nem egy felületen elterülő és dimenziótlanná vált fogalmakként, képekként tűnnek fel.¹⁵⁴ A kortárs (ontológiához közelítő) fenomenológia néhány törekvésében e térben zajló gondolkodás egyik kulcsfogalma a hús, ami jelen vizsgálódások szerint a *phüszisz* fogalmához leginkább aszerint köthető, hogy általa a lét a feltárulkozás és az elrejtőzés *kiazmusában* mutatkozik meg. A hús egy „nem létező valami”¹⁵⁵, sem valamilyen fogalmilag rögzíthető lényeg; nem a heideggeri ontológiai differencia értelme szerint épül fel. A hús sokkal inkább egy felismerés, aminek következtében a gondolkodás keretei jelentősen megváltozhatnak. „A tény és lényeg többé nem különíthetők el egymástól. Ez nem azért van így, mert tapasztalatunkban összekeveredve jelennek meg (...), hanem azért, mert a Lét többé már nem *előttem* van, hanem körülölel, bizonyos értelemben keresztülfolyik rajtam, és a Létet nem kívülről látom, hanem a Lét kellős közepéből.”¹⁵⁶ Az értelmezés eszerint mindig egy-egy máshogy nyíló szétválásból keletkezik, és ez működteti a létező meghatározását.

Deleuze olvasata szerint, „amikor arra kérdezzük rá, hogy »miért van valami inkább, mint semmi?«, vagy: »miért van inkább ez, mint amaz (holott az is ugyanúgy lehetséges lett volna)?«, mindig ugyanabba a hibába esünk: kevesebbnek tekintjük a többet, úgy teszünk, mintha a nemlét megelőzné a létet, a káosz a rendet, a lehetőség a valóságot. Mintha a lét egy űrt töltené be, a rend egy előzetes káoszt szervezne meg, a valóság pedig egy őt megelőző lehetőséget valósítana meg. A lét a rend és a létező magát az igazságot jelentik; a hamis problémában azonban egy alapvető illúzió, »az igazság visszafelé haladó mozgása rejlik«: eszerint a létnek, a rendnek és a létezőnek önmaguk, illetve az őket létrehozó teremtő aktus előtt kellene létezniük, amely aktus képüket egy eredetinek feltételezett lehetőségbe, káoszba vagy nem-létbe vetíti vissza”.¹⁵⁷ E kritika szerint a fentebb idézett kérdésfeltevés pusztán hamis és nem létező problémákat eredményez. E kérdésfeltevés kapcsán Merleau-Pontynál pedig arra a radikális eltérésre figyelmesek, hogy filozófiája leginkább annak kutatására irányul, hogy *miként van* a különböző formákat öltött, különböző rendbe illeszkedő, értelemmel bíró valóság.¹⁵⁸

E belátásból következő dinamikus látásmód elsajátítását követően a műalkotásokban rejlő többletet a benne rejlő érzetekkel, affektumokkal és perceptumokkal való azonosulás

¹⁵⁴ ULLMANN 2010, 385.

¹⁵⁵ Uo. 387.

¹⁵⁶ MERLEAU-PONTY 2007, 132.

¹⁵⁷ DELEUZE 2010, 22-23.

¹⁵⁸ Vö. ULLMANN 2010, 387.

következtében tudjuk megragadni, így talán annak irányait, módszereit is érzékelhetővé tudjuk tenni. A befogadás folyamatában a műalkotáson túl nincs semmi, általa érzetek egyedi és széttartó többleteivel találkozhatunk, amelyeket a reflexív gondolkodásból kivetkőzött figyelem mégis valamilyen formába sűrít. A műalkotás olyan sűrűségként jelenik meg, amiben a lét mindenütt ott van, méghozzá látható, tapintható, az érzékszervek számára megjelenő valóságként. A művészet tényleges tapasztalata a szemlélő és a tárgy összeolvadásából, a differenciáció mozgásából, s nem a fogalomközpontú látás működéséből fakad.

A szóban forgó művek archeológiai és rétegtani képeket kínálnak, egyszerre kell olvasni és látni őket. A műalkotásokról szerzett tapasztalatok esztétikája újabb vonásokkal gazdagodhat: „festői vagy plasztikus minőségei geológiai és tektonikus erőktől függenek, mint Cézanne sziklái”¹⁵⁹. E művek tektonikus vagy geológiai ereje nem hozzáadódik a többihez, hanem mindent átfogó vonássá válik, amely az egészben jelentős módosítást eredményez. „Ez a vizuális érzékelés új rendszere, amely szemben áll az impresszionizmus anyagtalan érzékelésmódjával, valamit az expresszionizmus kivetített, hallucinatórikus érzékelésmódjával is. Straub Cézanne-ra hivatkozva »anyagi érzékelésmód«-nak nevezi ezt.”¹⁶⁰ A természet- és tájmegjelenítések kortárs megközelítései a befogadó számára már nem (csak) élményeket nyújtanak, hanem „materializálniuk” kell azokat, közvetíteniük kell el az élmények tektonikáját is.

A természet és annak tájként való kifejeződésének vizsgálatakor mindez abból a szempontból is érdekessé válik, hogy abban a valóság dualisztikus megközelítése, a különböző korszakokra jellemző reflexív és tárgyiasító gondolkodás milyen formában jelent meg. Az ipari forradalom következtében a természet egyre inkább az ember objektumává vált, az ember többé nem (élhet) egy(ségben) az őt eredetileg körülvevő természettel. Így a természet – a romantikán átívelően, ahol a művészi megjelenítés jelentős érzelmi töltettel bírt – a szubjektum és objektum kettőssége szerint került értelmezésre. Mindezt később Sartre sorai is jól példázzák: „Félek a városoktól. De nem szabad kivonulni belőlük. Ha az ember túl messzire elkalandozik, a Növényzet, a Tenyészet birodalmába ér. A Növényzet kilométereken át kúszott a városok felé. És a Növényzet vár. Amikor a Város meg fog halni, a Növényzet megrohanja majd, fölmászik a kövekre.”¹⁶¹ Az otthonos természetből való kiszakadás az előfeltétele a tájhoz vezető út megnyílásának. Talán eme sartre-i gondolatból táplálkozhatott Michel Houellebecq *A térkép és*

¹⁵⁹ DELEUZE 2008b, 296.

¹⁶⁰ Uo.

¹⁶¹ SARTRE 1995, 138.

a *táj* című regényében, melyben a művész főhős (Jed Martin) alkotói munkásságának majdhogynem legvégén növények növekedésének és ipari tárgyak filmezésével foglalkozik, hogy a több órás felvételekből montázsok és ráfilmezések segítségével „bemutassa a ragadozó hajlékonyságával lengedező, egyszerre békés és könyörtelen növényi szövedékeket, amelyek [...] kétségkívül a legérettebb kísérletek a világ növényi nézőpontú ábrázolására”.¹⁶² Megemlíthetjük továbbá Derek Jarman Dél-Angliában kialakított kertjét (*Prospect Cottage*), mely nem éppen az eszményinek mondható tájnak ad otthont: látótávolságban áll a dungenessi atomerőmű, ennek következtében a horizontot nagyfeszültségű vezetékek hálózák be. Ez az egyedülálló kerítetlen tájkert egyszerre folytatja és fordítja ki nemcsak a nyugati, hanem a távolkeleti kertművészetet is: a kert civilizációs hulladékból, talált és elhasznált tárgyakból épül fel. Így a kert klasszikus elemei közepette a „modern természet” kap kitüntetett szerepet.¹⁶³ A 19. század közepéig az ábrázolásban megjelenő és az ember által érzékelhető horizont egybeestek egymással, majd a század közepétől jellemző tudományos fejlődések jelentősen kitágították a világ észlelésének és érzékelésének, valamint az arról alkotott sémák kontúrjait.

E több szinten zajló, nemcsak történeti változások közepette a művészet interiorizálta a filozófia feladatait. A 20. századtól kezdődően (nagy részben a tudományos fejlődés hatásainak köszönhetően) természet mindent átfogóként és mindenben jelen levőként került értelmezésre. Ugyanakkor a látható valóság plasztikai ábrázolására kialakított formanyelv és a táj megjelenítésének módja változatos formákat öltött. Az aktuális példákból is kirajzolódik, hogy örökösen különböző szemléletek szorítják ki és váltják egymást. A műalkotások dimenzionalitása a tér komponenseként bevont negyedik dimenzió, az idő beemelésével még tágasabbá, s így az észlelés révén az esztétikai érzék a lét minden formájára, mi több, a látásra, a cselekvésre, az emlékezésre, a gondolkodásra és a beszédre is nyitottabbá vált. A természet többé már nem annyira evidenciaként, nem a világ komplex valóságának reprezentációjaként, hanem egy olyan intenzitás kifejeződéseként jelenik meg, amiben a felszínen megjelenő elemek mindig valamilyen mélyen gyökerező időbeli folyamat változásaitól függenek. A dantói értelmezés szerint a festőállvány-festészet utáni művészet a képsokszorosítás lehetőségének megjelenését követően elfordulhatott a mimetikus és ikonografikus kifejezési kötöttségeitől. Ebből kifolyólag a tájábrázolás is jelentős változáson esett át, s a korábban természetesnek hitt dimenzió széteséséből fakadóan a relációk kutatása került előtérbe. A tekintetnek fel kellett ismernie az érzékelés sokszínűségéből fakadó azon lehetőségeket, amelyek elválaszthatatlanok

¹⁶² HOUELLEBECQ 2010, 354.

¹⁶³ TILLMANN 2005

az érzéki megjelenés feltételeitől. Következésképp a szemlélet minden eseményét a folytonos *másként* értelmezés formálja.

A táj tartalmi funkciója tehát mindig változik. A művészet által feltárt tájak társadalmi elsajátítása és a társadalmi életvilága kibővül a természethez való szabad (nem-teleologikus és nem-intencionált) viszony dimenziójával: így a *land art*¹⁶⁴ némiképp ismerőssé, civilizálttá és konceptuálissá tett tájakat csatol az emberi társadalomhoz. A 60-as és 70-es évektől virágzó művészeti irányzat formanyelvét a *keretezés* törvényszerűségeivel való szakításból merítette. A létrehozott mű a klasszikus értelemben nem fogható egy keretbe (a keretezés folyamata legfeljebb a művekben megjelenő *érzetkompozitum* befogásakor aktiválódhat), a természet esztétikai látványáról többek között az ember változtató és alakító beavatkozására terelődik a figyelem. Miként formálja tájjá a természetet, amely ily módon saját esztétikai jelenlétének közvetítőjévé válik? A tájbrázolás miként válhat olyan implikációs szövedékké, aminek csomópontja az a decentralált szubjektum, ami a világhoz való érzéki viszonyában mégis az értelemképződés feltételeként szolgál?

Az a folyamat, „amellyel az ember valamilyen jelenségkört a »táj« kategóriájává alakít, a következő: önmagában elegendő egységnek érzett zárt szemlélet, amely mégis valamilyen végtelenül tágasabbal, messzebbre áramlóval fonódik össze. (...) A természetegész állandóan áthágja, feloldja a táj önkorlátait, s ezt a kiszakított, önállósult darabot átszellemíti a végtelen összefüggésről való homályos tudás”¹⁶⁵. Azonban ez a szemlélet már önmagában képes az értelem dinamikus megjelenítésére. Ez a közelítésmód a látásnak alkotóképességet kölcsönöz: az ember megosztó, s a megosztottat külön egységekké alakító pillantása felépíti belőle a táj mindenkori individualitását.¹⁶⁶ A tájhoz való odafordulásnak mindig két arca van: a gondolkodás és a természet, a *phüszisz* (anyagot szolgáltat a létnek) és a *nüsz* (képet szolgáltat a gondolkodásnak). A tájat megteremtő, tudattalanul ható fogalom nem ragadható meg egykönnyen: „A táj anyagát a csupasz természet szolgáltatja, s ez az anyag olyan végtelenül sokrétű, esetenként annyira változatos, hogy igen változóak azok a nézőpontok és formák is, amelyek ezeket az elemeket a mindenkori hatásegységgé fogják össze.”¹⁶⁷ Közelítő értékekre a

¹⁶⁴ Mivel e művészeti irányzaton belül eltérő alkotói intenciókat figyelhetünk meg, ezért e megállapítás azokra a *land art* égisze alatt létrejövő alkotásokra vonatkozik, melyek a környezettel és a természettel való együttműködésből fakadó finommozgások által bontakoznak ki. Eme alkotói attitűdre példa a szövegben tárgyalt Andy Goldsworthy, Richard Long vagy Martin Hill munkássága. Ellenpéldaként szolgálhat Walter de Maria *Föld szoba* (1968) című *environmentje*, melyben ötven köbméter földet helyezett el egy ezer négyzetméteres képtárban, kiszakítva ezzel a szóban forgó „természeti tárgyat” annak eredeti (természetbeli) összefüggéséből.

¹⁶⁵ SIMMEL 1990, 100.

¹⁶⁶ Uo. 100.

¹⁶⁷ Uo. 102.

művészeti alkotások vizsgálatán keresztül tehetünk szert. A tájhoz köthető értelem minden esetben virtuális alakzatként tűnik fel, „ami jelen van ugyan a felismerhető formákban, a dolgok jellegében, az események jelentésében, az összefüggések hálózatában, de a láthatatlanba visszahúzódva csak nyomaiban észlelhető és csak nyomai révén sejlik fel a megjelenő formákban.”¹⁶⁸

A műalkotás nem más, mint az érzet léte, ahogyan önmagában létezik. A művészeti alkotások Deleuze és Guattari fogalomhasználata szerint érzetek, *perceptumok* és *affektumok* összességéből állnak, amelyek a világról alkotott képünk kompozíciós-síkján működnek. A művészet kompozíciós-síkjá és a filozófia immanencia-síkjá annyira egymásba csúszhat, hogy az egyik sík elemei rákerülhetnek a másik tartományaira. Azonban ez nem a gondolkodás megszűnését eredményezi, hanem a síkok találkozásában kibontakozó esztétikai világ *logoszána*k értelemsokaságait engedi láthatóvá válni. Ebben az értelemben mind a *land art* léptékváltó tájzónái és a Bukta-féle „tájkép reinkarnációk”, mind a Tarr által felvonultatott esztétikai alakzatok döntően módosítják a *phüszisz* fogalom eredeti immanencia-síkját, más instanciákkal és más vizuális- és művészeti entitásokkal népesítik be azt.¹⁶⁹

Bukta tájművészeti akciói során¹⁷⁰ „kihasználja a néző számára azt a területet és körülírja azt a hitvallást, amelyet rajzaiban és vegyes technikával készült grafikáiban és festményeiben képvisel”¹⁷¹. Ezzel egyrészt kézzelfoghatóvá teszi témáinak eredetét és bemutatja a költői benyomásokat gyűjtő és megfogalmazó, elgondolkodtató válaszokat teremtő látásmódját.¹⁷² E nélkül az érzet nem jön létre az anyagban, és nem hatol a *perceptumba* vagy az *affektumba*. Így az anyag maga válik expresszívvé, ezért a művészet nem a hasonlóságot tárja elénk a rögzített médiumon keresztül, hanem a meggyötört, a lekasabolt, a felszántott vidék és az ahhoz tartozók tiszta érzetét.

Ohlsdorferék ablakában *perceptum*ként az ember nélküli táj jelenik meg. Mintha a cézanne-i rejtély íródna a filmvászonra: „az ember hiányzik a tájról, és mégis teljesen benne van. A szereplők csak azért létezhetnek, a művész csak azért teremtheti meg őket, mert nem észlelnek, hanem beléptek a tájba”¹⁷³ és az *érzetkompozitum* részévé váltak. A ház nem védi

¹⁶⁸ ULLMANN 2010, 376.

¹⁶⁹ DELEUZE – GUATTARI 2013, 57-58.

¹⁷⁰ Például: 1976. *Kényelemhelyzet-keresés elevátoron; Mezőgazdasági gép házasítása, Bukta-fotó I-II, túrkevei tsz-udvar, A tehéntrágya mint médium*, 1978. *Mezei gondolatok*, 1979. *Földalatti szarvas, Pókháló*, 1980. *Nyári orrvadász, Az orrvadász megtér, Téli orrvadász, Hőfestés*

¹⁷¹ BÁN – NOVOTNY 1998, 35.

¹⁷² Uo.

¹⁷³ DELEUZE – GUATTARI 2013, 142.

meg őket, csupán hat napon keresztül megszűri, szelektálja a teremtés inverz és kozmikus erőit, melyek megkülönböztethetlenségi zónákat idéznek elő a természet, a jelenlévő tárgyak, az arc tónusaiban és barázdáiban, megütik, megkarmolják, felolvasztják azokat. Összekapcsolnak egy testtartást és egy tájat, azaz a perceptumokat és az affektumokat. A fal, ami elválaszt, az ablak, ami kiemel vagy kiválaszt, közvetlen kapcsolatban van a természettel és az adott territóriummal. A padló, mely elegendeti vagy kisimítja a föld göröngyösségét, hogy szabad folyást engedjen az emberi útirányoknak; a tető, amely a hely egyediségét foglalja magában. A keretek összeillesztése, az összes sík, azaz a fal, az ablak, a padló, a tető lapjának összekapcsolása, pontokban és ellenpontokban gazdag, összetett rendszert eredményez.¹⁷⁴ „A testek már maguk is nyelvként léteznek.”¹⁷⁵ Wittgensteint idézve, mintha egy olyan alapot látnánk, amit a ház egésze tart. A keretek és összekapcsolódásaik tartják fenn az érzetkompozitumokat, teszik fennállóvá az alakzatokat, keverednek össze a fenntartásukkal és saját tartásukkal.

Az affektum az ember valami mássá válása, amely nem a megjelenő élményállapotok közötti átmenetben ragadható meg. Gottfried Boehm szavaival:

Sem az egyes elemek átmenete, sem az összes átmenet rendszere nem hasonlít semmire, ami kívül van a képen. Az átmenetek kifejezhetetlen értelmet közvetítenek, ami a meghatározottság elvárásából kiindulva csak negatívan nevezhető meg: nem-alak, nem-jelentés, nem-dolog, nem-... Az értelem keletkezése mégis a kapcsolatlehetőségeknek a felülíró meghatározottságra épülő csomósodásától függ. Ami a kép értelmének megalkotásában a leghatékonyabb, az a legüresebb: az átmenet. A képek látható valenciája és kimeríthetlensége szorosan összefügg a vaksággal és a nem-jelentéssel, amiből folyamatosan megújulnak. A kép ellentéte az átlátható fogalomnak és minden értelem reflexív önazonosságának. Ami a jelenlévő értelemről látható, az valójában a képet a jelenben bemutató értelem, amely nem képes elhárítani magától a keletkezésben benne levő lehetőségeket, azaz az ikonikus sűrűség lényegéhez tartozó különbséget. E különbség látható kapcsolatokat nyit, és e kapcsolatok sosem szakíthatóak el attól, amit megjelenítenek.¹⁷⁶

Mind Tarr szereplői, mind a performanszai során esztétikai alakzattá váló Bukta Imre, mind a természetből kiragadott és eredeti helyükről egy másikra áthelyezett anyagok Andy Goldsworthy *land art* művész munkáiban különös átmeneteken mennek keresztül: egy táj részévé válnak. Különbőféle állatfajoknál is megfigyelhető azon tevékenységek jelentősége, amelyek a territóriumok kialakításából, átengedéséből, elhagyásából, sőt annak teljesen más

¹⁷⁴ DELEUZE – GUATTARI 2013, 154.

¹⁷⁵ DELEUZE 2002, 92.

¹⁷⁶ BOEHM 1996, 70.

alapon való újralétesítéséből állnak. Mindez úgy rendelkezik értelemmel, hogy közben nem valamilyen ideálisan rögzített jelentés szerint szerveződik. Ebben az értelemben a *land art* is reterritorizál: Goldsworthy keze által eredeti helyéről konceptuálisan áthelyezett bot ennyiben reterritorizált faágként is értelmezhető.¹⁷⁷ A *land art* nem célszerűségi, hanem melodikus koncepció, ahol már nem tudjuk megmondani, hogy mi számít művészetnek, és mi számít természetnek, természetes technikának. „A pókháló a légy nagyon finom portréját foglalja magában, amely a légy ellenpontjául szolgál.”¹⁷⁸ Itt nem az történik, hogy az egyik a másikba alakul át, hanem valami az egyikből átkerül a másikba. Goldsworthy miközben a víz folyását vörös agyaggal színezi meg, a vörös szín érzetében rejülő erőről és erőszakról beszél. A vörös színnek, mint érzéki természetű s anyagi minőségű jelnek a megértése és a színben rejülő láthatatlan erők érzékelhetővé tétele munkája egyik fontos eleme: „Ez a szín bennem is jelen van és ez azzal az érzettel párosul, hogy az keresztül áramlik a dolgokon.” A valódi tartalmazó itt nem a vörös iszap, hanem a vörös szín, ami „dimenzióvá válik, vagyis egy olyan új irány, kiterjedés bejáratának bizonyul, amelyet az észlelés tárgyának korábbi, megszokott értelmezésében nem lehetett felfedezni. Olyan kiterjedés ez, mely az érzetadatnak a bevett vagy kézenfekvő nyelvi-eidetikus struktúrából történő kiszabadulása előtt nem volt hozzáférhető, a képi reprezentációban, vagy mondjuk úgy is, hogy a noematikus struktúrában sehol sem jelent meg”¹⁷⁹.

Mindez a preindividuális szingularitás problémakör művészeti beágyazottságának példaként is érthető. Deleuze utolsó korszakában megszorodó művészetfilozófiai tanulmányaiban hangsúlyosan jelen van az antropocentrikus illúzióban gyökerező gondolkodást szétzúzó művészeti aktivitások elemzése. A művészetben rejülő legnagyobb lehetőséget az emberitől való megszabadulásban látja. A műalkotások által megnyíló szabadság mozzanata kiváló alkalmat adhat a mindenkori emberi szubjektivitás irányába táplált kétkedésre. Deleuze mindezt Foucault-monográfiájának az ember haláláról és az ember feletti emberről szóló epilógusában nietzschei nézőpontból vizsgálja: az ember feletti ember az ember által bebörtönzött életet az emberen belüli erők és a kívülség erőinek kapcsolódása (ilyen például a szén-alapú létforma helyére lépő szilícium-alapú élet, a szervezetet felváltó genetikai kódok, vagy a jelölőt kiszorító agrammatikus nyelvi mintázatok) által szabadíthatja fel. Ezáltal az ember feletti ember az emberi és az új erők formális keveréke, az a forma, amely az erők új

¹⁷⁷ DELEUZE – GUATTARI 2013, 59.

¹⁷⁸ DELEUZE – GUATTARI 2013, 156.

¹⁷⁹ SZABÓ 2005. 34-35.

viszonyából következik: az ember hajlandósága az élet, a munka és a nyelv önmagában történő felszabadítására.¹⁸⁰

Ezek a szereplők is mintha azt a végtelenbe helyezett pontot érték volna el, amely közvetlenül megelőzi az egymással szemben fennálló természetes különbségeiket. „Csak az élet teremt olyan zónákat, ahol az élőlények össze-vissza örvénylenek, és az étellel közös teremtése révén egyedül a művészet férkőzhet hozzá és hatolhat ebbe a zónába.”¹⁸¹ Egy olyan köztes dimenzió nyílna meg általa, ami a fizikai-oksági korrelációk sorozatán kívül a reflexív gondolkodáson is túlmutat, ahol többé már nem ábrázoló funkciójú jelekkel találkozunk. Akár a *Werckmeister harmóniák* nyitójelenetére gondolva e kérdés mentén, melyben Valuska a kozmoszbeli jelenségek megidézésével megrajzolja a természet működésének képét, vagy az óriásbálna tetemével való szembesülés pillanatait.

A számos filozófiai, irodalmi, mitológiai, képzőművészeti, mediális és vallási allúziót felvonultató *A torinói ló* című film szereplői szinte észrevétlenül szervesülnek a megjelenített természeti miliőben. Az affektumok pontosan az efféle változások, amelyek során az ember valami nem emberivé alakul át, ahogyan a perceptumok sem a természet hagyományos értelemben vett emberi vidékein lelhetőek fel. Eme fiziognómiai tájszemlélet motívuma a *Kárhozat* című filmjétől kezdődően sorra felfedezhető Tarr alkotásaiban (gondoljunk csak akár a szóban forgó utolsónak ígért filmjére, akár az egysnites *Prológusban* bemutatott arcok domborzatára). Tarr Béla *táj-fiziognómiáiban* a művészi alkotóképesség egyenrangúan jelenik meg a táj esetében és az emberi individuumban szemléletében. Ennek az alkotói attitűdnek köszönhetően Tarr szereplői is a táj részévé válnak, kamerájának köszönhetően az arctalan individuumban ugyanolyan objektívvá válnak számunkra, mint az a táj esetében oly megszokott vonásként jelentkeznek. Az ember itt nem a természet vagy a táj középpontja, sokkal inkább az ellenpontja: nem az ember határozza meg a megjelenítést (noha annak részévé válik), nem a saját középpontja körül hozza létre a szintézist, mellyel az általános tájszemlélet esetében körülhatárolja magát.¹⁸² Tarr egy olyan alappal dolgozik, amelynek hatalmában áll feloldani a meglévő formákat, és létrehozni egy zónát, amelyen belül nem tudjuk többé eldönteni, hogy mi emberi és mi állati, mert különbségnélküliségük epifániájában egyszerre megmutatkozik valami. Az affektum csak rólunk szól, itt és most, de az állati, növényi, ásványi vagy emberi

¹⁸⁰ DELEUZE 1988, 132.

¹⁸¹ DELEUZE – GUATTARI 2013, 146.

¹⁸² SIMMEL 1990, 105-106.

jegyek nem különülnek el bennük (jóllehet mi egyedileg és megkülönböztetve szembesülünk velük).

A művész affektumokat mutat fel, azzal együtt, hogy víziókat és perceptumokat is kínál. A Tarr által elénk tárt művészi kompozitumokban a táj olyan perceptumként ragadható meg, mely szinte *arcot ad* szereplőinek. A szereplő, „aki” köré *A torinói ló* színhelye és szereplőgárdája szerveződik pedig elsődlegesen a domboldalon álló lombtalan fa, amivel szemben Tarr különleges gonddal alakította ki az épületet, hogy az alkalmas legyen a többi szereplő befogadására.¹⁸³ E különös vízió részeseként könnyen olyan érzésünk támadhat, mintha a fa próbálna meg igazán látni. Oldshoferék és a fa ugyanannak az immanens tekintetnek és láthatóságnak inegzisztens mozzanataiként van jelen. Mintha nem lenne külön alany és tárgy, „csakis a *Nézés* van és a látvány alakulása”.¹⁸⁴ Minden tiszta látomás és változás, mely változásba a *leendés*, a valamivé-válás mozzanatai lopják be magukat. A táj fogalom önmagában van a képben, a kép pedig önmagáért van a fogalomban. Mindez felülírja az organikus és a patetikus gondolatot: drámaivá és egyben pragmatikussá válik. Az ember és a világ, az ember és a természet viszonyát helyezi új keretbe.

Bukta Imre 1981-es talán egyik legismertebb művében, a *Performansz* című videointallációjában egyik síksági, tanyasi akciójának dokumentálásával és egyedi bemutatásával találkozhatunk. A két felvétel közül „az egyik (viharkabátban, svájcisapkában és gumicsizmában) nekiindul a végtelennek tűnő alföldi rónaságnak és lassan szinte kigyalogol a képtérből, valósággal enyészponttá zsugorodik a távoli messzeségben, majd egyszer csak visszafordul, s újra a kamera szenvtelen tekintete felé közeledik egyre növekvő alakja”¹⁸⁵. A Tarr-féle és a Bukta-féle „alföldi világutazások” ábrázolása által létrejött táj *expressis verbis* hasonló tulajdonságokat képvisel. A körülbelül húsz percen keresztül oda és vissza ismétlődő videóinstallációjában Bukta egy kisebbfajta emberi csapást a sáros pusztaságban, ahol imbolygó jövés-menése s a pusztai szélben lobogó viharkabátja mintha időnként megkettőződne az ezüstösen csillogó, meggyűlt vízfelületen”¹⁸⁶. Talán a pocsolyák tükröződése inspirálta a videóinstalláció bemutatásának mikéntjét: a középső tévé alá helyezett képernyőn, fordított kameraállásban, azaz fejjel lefelé és jobbról-balra haladva végzi végtelenbe tartó gyalogútját. A harmadik, a fejtetőre állított s legfelülre tett monitor segítségével pedig, amelyen így balról-jobbra tart Bukta délibábnak tűnő horizontbeli utazása, teljes körforgássá alakítja a

¹⁸³ RANCIÈRE 2013, 141-142.

¹⁸⁴ Kiemelés tőlem. Vö. SZABÓ 2005, 36.

¹⁸⁵ BÁN – NOVOTNY 1998, 39.

¹⁸⁶ Uo.

képernyőkön élénk táruló mozgást. Ez a „repetitivitás és dokumentarizmus imamalomszerűen ismétlődő jelleg és sokszor fárasztó, kemény »neorealista« tényszerűség”¹⁸⁷ szembeötlő konzonanciát mutat a két alkotó poézise között. E tájak befogadásakor a szem egyszerre lát s gondolkodik, megsejtve ezáltal a lét önelrejtő rejtetlenkedésének¹⁸⁸ mozzanatát. Beleengedi magát az érzéki minőségek elemeibe, s ezáltal minden ponton a *Világ* kellős közepén találja magát, mintha valami átcsúszna a szubjektívból a *Létbe*. Az így létrejövő érzet nem foglal el semmilyen helyet a befogadó konceptuális síkján anélkül, hogy a síkot ne feszítené, ne nyújtaná ki az egész Földre, és ne szabadítana fel minden érzetet, amit a föld tartalmaz: kinyitni, széthasítani, elérni a végtelent. Talán épp ez a művészet sajátossága: egy immanens folyamatban a végesen keresztül megtalálni, visszaadni a végtelent. E művek által megjelenő tájak átjárókká válnak, érzékelésük lehetővé teszi a különböző világok és síkok találkozását, ebben az értelemben egységgé válnak, de úgy, hogy megőrzik a dolgokban és a szubjektumokban felmerülő különbségeket.

¹⁸⁷ Uo.

¹⁸⁸ HEIDEGGER 2003, 281.

4.2 A land art haptikus tájai

Deleuze *Francis Bacon – Az érzet logikája* című könyvében a vizuális ábrázolás összefüggésében felvázolt gondolatmenete szerint egyetlen műalkotás sem pusztán ábrázoló jellegű, azaz nem pusztán ábrázolja a valóságot és a formákat, sokkal inkább megteremti azokat. Ebből a gondolatból kiindulva továbbra is *land art*, *environmental art* és *earth art* alkotásokat elemzek. A *land art* – minimalista indulásából következő – filozófiája a természet módosítására törekszik: kiegészítésére (mint mondjuk Andy Goldsworthy munkássága) vagy deformálására (mint James Turrell által a mai napig átépítés alatt álló *Roden kráter*), avagy – főként – a művészet geometriájával való konfrontálására (legyen szó akár Jan Dibbets perspektívakorrekcióiról vagy Robert Smithson épített-kozmológikus spiráljáról). Ezek a művek – bármilyen áttételes módon – a megformálás (így a szobrászat) és az ábrázolás (avagy a festészet) problémáit is érintik. Ennek következtében a *land art* égisze alatt alkotók munkáit – a megformálás és az ábrázolás problémájából fakadóan – szobrászati-festészeti aspektusból is érdemes megvizsgálni.

Deleuze Alois Riegl értelmezése alapján a következőképp gondolkodott az egyiptomi féldomborművekről: a féldombormű kapcsolja össze egymással a legszorosabban a szemet és a kezet, mert sík felület az alapeleme.¹⁸⁹ A sík felszín teszi lehetővé a szemnek, hogy úgy viselkedjen, mint a tapintás, sőt tapintási, vagy inkább haptikus funkcióval ruhazza fel; ilyen funkciót rendel hozzá. Így biztosítja a sík az egyiptomi „művészetakarásban”, hogy két érzék – nevezetesen a tapintás és a látás – úgy egyesüljön, miként a talaj és a horizont. A haptikus, mely a görög *hapto* (tapintani) szóból származik, nem külsődleges viszonyt jelent a szem és a tapintás között, hanem *a tekintet egy lehetőségét*, egy olyan látást, amely különbözik az optikai látástól; mint ahogy az egyiptomi művészetet letapogatja a tekintet, mindig *közeltől* kell nézni, és „a tér közeli zónájában a tekintet mintha érintené, ugyanott érzékeli az alakot és a háttérrel”¹⁹⁰. Deleuze ugyanazon síkon úgy kapcsolja össze a haptikus látványt a baconi kontúr formával és mélységgel, hogy mindeközben a gyámoltalan tekintetet az új tér végtelenné tágult

¹⁸⁹ Már a 18. századtól kezdődően a műalkotás a befogadás folyamatában egyre inkább az őt befogadó kiszolgáltatottjává válik: ennek egyéni látásmódjától függ, hogy megelevenedik-e, illetve a lelki állapotától, kellő lelkesültségtől, hogy mennyire válik teljessé. Herder a plasztika kapcsán kifejezetten a tapintás fontosságát hangoztatja, s a szobor egyik legfontosabb kritériumának azt tartja, hogy a halott kő képes-e megelevenedni és megszólítani az embert. In HERDER 1994, 300.

¹⁹⁰ DELEUZE 2014, 129-130.

horizontjának kihívásában már nem a perspektíva kánonjainak nézőpontjával, már nem egy rögzített optikai résen keresztül ragadja el a taktilis funkciótól, a tapintás érzékelésétől.

Nyilvánvaló, hogy az érzékek objektivitását nem lehet a külvilág láthatóságára, hallhatóságára (stb.) alapozva igazolni, mint ahogyan az is, hogy érzékeink útján szerzett ismeretek a tapasztalatnak csak egy részét képezik. Ennek ellenére érzékeinket olyan nyitott szervekként is felfoghatjuk, amelyek a külvilágra irányulnak és éppen afelől a *kívüliség* felől értelmezhetőek, amelyre irányulnak. Az érzékek jelentőségére az ember képes reflektálni, a látás, a hallás, a tapintás tudatossá válik, képesek vagyunk megélni azokat.¹⁹¹

A tapintás és a látás mint két alapvető „érzéki modalitás” a „vad észlelés” folytonos differenciálódásának, a dolgok húsának merleau-pontyánus értelmezésében is kulcsszerepet játszik. A látás nem más, mint szemmel tapogatás, „kapcsolat, közelség. Bár a látáshoz a valóságteremtést kapcsoljuk többnyire, valójában közel hoz (ahogy Heidegger el-távolításnak [*Ent-fernen*], vagyis a távolság eltávolításának is tekinti a látást). A látás is, mint a tapintás: megközelítés, szemmel tapogatás. Minden tapintás megelőlegezett látás, s minden látvány utal az érinthetőségre: így maga a látás és a tapintás is egymásba ékelődő vagy kereszteződő lehetőségeink. Ez azt is jelenti, hogy az, aki lát, folyamatosan érintve van a látott valóság által, bele van ékelődve, maga is ki van téve neki”.¹⁹²

E nézőpont szerint a látó és látott közötti távolság már nem egy ontológiai szakadék létének feltételezését eredményezi, a dolgok húsából fakadó átszövő kötőerőnek köszönhetően a világ és a test megélése már a testbe zártág tapasztalatával jár, hanem sokkal inkább a kettő közötti kapcsolat létrejöttének, az érintkezés eszközeként és biztosítékként kerül felismerésre.

Adolf von Hildebrand két módját különbözteti meg egy objektum látásának: A tisztán vizuális látó-képet és a mozgás-képet, amely pedig inkább a közletről történő érzékelésre jellemző. Elmélete szerint a távolról látott objektum egy pillantás alatt is felmérhető, míg a közeli nézőpont a szem és a fej mozgását igényli, ami ugyanazon objektumról készült több kép szintézisét eredményezheti. Amint a figyelem az objektum hatókörébe kerül, a látás és a tapintás kölcsönösen erősítik egymást, amint annak kontúrjai megéreződnek és látszanak, megmutatkozik a mozgás-kép azon attribútuma, ami egyetlen típusú látásban kombinálja a vizuálist és a taktilist. Hildebrand szerint – ahogyan azt *A forma problémája a képzőművészetben* című írásában is kifejti – a művész igazi feladata az, hogy alkotásaiban a látó-képet egy olyan egyesített művészi formában kombinálja a mozgás-képpel, ami túlmutat

¹⁹¹ PLESSNER 1995, 191-197.

¹⁹² VERMES 2006, 93.

az objektum pusztán vizuális megjelenésén vagy perceptuális formáján, azon, ahogy azt egy szinguláris szituációban egy partikuláris szögből megragadnánk, azon, ami az épp aktuális formáját mutatja, amely független az objektum változó megjelenéseitől.¹⁹³ Merleau-Ponty értelmezésében a látás nem más, mint szemmel tapogatás, az érzékelő nem maradhat teljesen kívül az általa nézett világon:

A látvány ugyanúgy érintkezik a tapintással is, szinte tapintható (...) Hozzá kell szoktatnunk magunkat a gondolathoz, hogy a látható beékelődik a tapinthatóba, és minden tapintás virtuális, vagy megelőlegezett látás; hogy tehát nemcsak a letapogató (kéz) és a letapogatott (tárgy) között van kölcsönös egymásbahatolás és átfedés, hanem a tapintható és a beléje ékelődő látható között is. Fordítva pedig a tapintható nem pusztán vakfolt a láthatók mezejében, nem a látható origója: rendelkezik egyfajta virtuális láthatósággal.¹⁹⁴

Ezek a művek újratemetnek egy tisztán haptikus funkciót, amelyben a sík felszínen emberi kéz által megjelenített vagy átrendezett természeti tárgyak egymásmellettsége eredményez progressziót és regressziót a közeli tekintet egy középpontja körül. Gondoljunk itt például az előző fejezetben érintett tájbrázolásokra, amelyekkel a befogadó a keretbe foglaltság ellenére – az érzetek, a perceptumok és affektumok által – testi valóságával is képes azonosulni. A keretbe foglaltság nem áll teljesen távol a *land art* alkotóitól sem (gondoljunk csak Robert Smithson *Non-Site* című konténereire, amiket háromdimenziós térképként is jellemez), azonban ebből nem következik az, hogy a néző pusztán csak megfigyel, anélkül hogy része lenne a látottaknak. Ezek a művek sok esetben megpróbálják kizárni magukból a figurativitást és az elbeszélést, annak érdekében, hogy általuk a befogadó közelebb kerülhessen egy olyan „meditatív” állapothoz, amelyben már-már lényegtelenné és másodlagossá válik a szubjektum és azzal együtt minden elmesélni való történet. A második világháborút követően a természethez közeledés jelensége a művészetben a 60-as 70-es években került újra középpontba, a *keretezés* szabályainak nagyfokú módosulásával: az időtartam és a – mind alkotói, mind befogadói szinten – a belső tartam¹⁹⁵ kiemelt pozícióba való helyezése mellett egyre inkább kérdésessé vált, hogy a befogadói tapasztaláskor létezik-e a műalkotások esetében helyes néző- vagy fókuszpont. A korábban táj(kép)ként felfogott természet alkotói térré változik, ami a látás haptikus funkciójának konstitúciója és rekonstrukciója szempontjából

¹⁹³ HILDEBRAND 1910, 10-14.

¹⁹⁴ MERLEAU-PONTY 2007, 152.

¹⁹⁵ Robert Smithson a következőképp vélekedik az idő problémájáról: minden objektum, amint azt művészetként aposztrofáljuk, esetleges állandósága ellenére is az idő függvényében létezik. Azonban mindez *par excellence* a nézőn múlik. A tapasztalás folyamatában létrejövő megértések fontosságára fekteti a fő hangsúlyt. In SMITHSON 1968.

kiemelkedő momentumnak tekinthető.¹⁹⁶ Az így létrejövő tér-váltások immár nem pusztán szellemi műveletekként ragadhatóak meg, hanem a tapasztalás folyamatára irányuló figyelem fókusza is megváltozik. A látás haptikus funkciója kapcsolódik a hús (részben fenomenológiai, részben pedig ontológiai) víziójához. „Az, aki lát, csak azért kerítheti hatalmába a láthatót, mert őt magát ez utóbbi már eleve hatalmában tartja, olyannyira, hogy a látó belőle van, vele szükségképpen egylényegű; csakis azért tekinthet végig a láthatókon, mert a tekintet és a dolgok egymásba illeszkedésének törvénye szerint ő maga is látható, ő, aki egy különös visszajára fordulás révén látja a látható dolgokat, miközben maga is csak egy közülük.”¹⁹⁷ Ennélfogva a dolgok az érzékelő testének, a test pedig a világ meghosszabbításaként jelenik meg. A tapintás mindig öntapintás, érintés is egyben, amin keresztül a világ körbefog.

Turell nagyszabású projektének átformált lávakúpja az *earth art* legnagyobb méretű különleges alkotása. Különös módon ötvözi az irányzat attribútumait; a galérián kívüliséget, a gigantikus méretű alkotások iránti vágyat, az expanziót, a természet és az emberi percepció kifürkészése iránti vonzódást. Turell alkotói attitűdje is formabontó: a grandiózus munka az emberi alkotóerő magasztalásaként is olvasható, mindemellett kiemelkedő szerepet kap az univerzummal való intim együttlét mozzanata is. A végtelent leginkább megcélzó művében – egy *real-time* planetáriumban – a látogatók beszámolóí alapján a térbeli viszonyok által létrejövő látvány miatt a térnek szinte a „súlya” is érezhető. E módosított természeti képződményt nyílásain keresztül a külvilág változó fényei átjárják – ennek figyelemmel követése a Roden működésének lényege. „A tűzhányó legfelső pontján hanyatt fekvő nézőben a helyzete miatt – a feje kissé lejjebb van a lábainál – a Föld közepe felé való mozgás illúziója keletkezik, miközben a zenitet látja – ami így éppen ellenkező, fölfelé ható, képzeletbeli szívóerőt gerjeszt. Az egyén mikrovilágának relativitása óriásira nő, a testbezártság nyomasztó érzése és a képzelet kiterjedése egyszerre jelentkezik. Az átalakított kráter az ősi civilizációk

¹⁹⁶ A 19. századtól kezdődően a művészetekben a vizualitás kapott hangsúlyos szerepet, ugyanakkor mindez a vizuális kultúrában egy radikális hangsúlyeltolódást eredményezett. A 18. század végétől a festmények narratív aspektusa mellett vagy helyett tágabb teret kapott az a tiszta vizualitás, amit később például William Turner vagy Caspar David Friedrich „felhőfestményei” kiválóan érzékeltetnek, mely műveket sokan a későbbi nonfiguratív festészet előfutáraiként is definiálják. Mintegy minden irodalmi és narratív mozzanatot hanyagolva egyre inkább arra törekedtek, hogy kizárólag azt mutassák meg, amit csak a szem láthat, s így a művészetet a közvetlen érzéki benyomásokra próbálták redukálni. A 19. század elején megjelenő, a látás felszabadítására irányuló igény – az absztrakció nevében – mindenfajta tematikus ábrázolást hanyagolni kezdett, mely momentum a szokásos értelemben vett képektől való megszabadulást eredményezte. Azonban a tiszta vizualitás igénye egyfajta elméleti előfeltevésként is megragadható, amelyhez folyamatosan közelíteni lehet, anélkül, hogy azt ténylegesen elérhető volna. Ebben az értelemben a tudást teljes mértékben lehetetlen felfüggeszteni, azonban valamelyest lehet zárójelezni, hiszen az érzéki befogadás eleve kulturálisan, történelmileg meghatározott: meg lehet szabadulni a tudattól – de csakis a tudat magasabb működése révén. Vö. FÖLDÉNYI 2010, 116-118.

¹⁹⁷ MERLEAU-PONTY 2007, 153.

monumentális, rituális, vallási, csillagászati célokat szolgáló építményeihez hasonlít.”¹⁹⁸ A kráterben különböző természeti jelenségek és azok fényhatásai által unikális látvány tárul a befogadó elé. Ha a tekintet egy bizonyos magasságban pásztáz, „megfelelő látási körülmények között, a horizont látszólag visszafelé kezd görbülni”¹⁹⁹. Ahogy az is ritkán élhető át máshol, hogy éjszaka az égbolton csakis a kozmosz fényjelenségeit tapasztaljuk, s így az éjjeli sötét égbolt homogenitásában válják láthatóvá „a legtisztább mélység (elő- és háttér, felületek és távolságok nélkül)”²⁰⁰. Ebben a kozmikus térben a fény nem a tárgyak megvilágítására szolgáló technikai eszközként funkcionál, hanem mintegy önállósul, így alapjaiban rendíti meg a perspektíva szabályait²⁰¹. Az építmény mintha a végtelenség benyomásait, a végtelenség képeit kutatná – vagy éppen azt, amivel a végtelenség járul hozzá a képekhez, mintha egy fenomének nélküli fenomenológia birodalmába próbálná kalauzolni a befogadót. Kevésbé paradox megfogalmazásban egy olyan fenomenológia világába, melynek ahhoz, hogy megismerhesse a képek teremtésének áramát, nem kell megvárnia, hogy a képzelet fenoménjei befejezett képekbe rendeződjenek és rögzüljenek. A végtelen nem tárgyi mivoltából kiindulva a végtelen fenomenológiája azonmód mintha a képzelődő tudathoz terelne vissza bennünket, s mintha a végtelen képeit elemezve a tiszta képzelet tiszta létét valósítaná meg önmagunkban. A kráter terében középpontba kerül a test és a testi észlelés működése: a test egy olyan rejtett alapot képez, amely a különböző érzéki modalitásokat összekapcsolja a tapasztaló alanyban. Ez az érzékeket összekötő alap biztosítja a látás és a tapintás számára, hogy ugyanazon világ felé nyíljanak meg.

A hús fogalom vonatkozásában a gondolkodás is a világ szövetében, erezetében mozog. A tapasztaló teste egy kamerához, tudata pedig a benne futó filmszalaghoz hasonlatos, összetartozásukból pedig e műalkotás terében világossá válik a lét tapintható, látható és az érzékszervek számára megjelenő valóságként történő jelenvalósága, Merleau-Ponty gondolatmenetéhez kapcsolódva, az ontológiai-űr lehetetlensége²⁰². A tapasztaló alanyban felerősödhet az a belátás, miszerint akármerre mozdul a térben, ott minden esetben érzékelni, érinteni, tapintani fog valamit. Mindez e műalkotás kapcsán újfent a hús koncepció mintázatának felfedezését teszi lehetővé: „A hússzerű lét átvilágítatlan mélységeivel, sok, egymáshoz „simuló felületével, egymást takaró lapjával és a benne lappangó”²⁰³ tartalommal,

¹⁹⁸ MADÁCSY 2009, 69.

¹⁹⁹ Uo.

²⁰⁰ Uo.

²⁰¹ Uo. 68-69.

²⁰² MERLEAU-PONTY 2007, 134.

²⁰³ Uo. 154.

amiben hiány és távolság mutatkozhat meg, magának a Létnak egy prototípusa, saját érző-érzékkelhető testünk pedig e létnek csupán egy figyelemreméltó variánsa.”²⁰⁴

Robert Smithson egyik legfontosabb műve az 1970-ben az utahi sivatagban fekvő Nagy Sóstó partjára épített – mára a *land art* egyik emblematikus alkotásává vált – *Spiral Jetty* jól ismert alkotása.²⁰⁵ A kívülről befelé csavarodó kőspirált mára már elöntötte a víz, de annak helye még ma is látható. A monumentális spirál a természet eróziójának következtében semmisült meg. Smithson törekvése mintha a 18. és 19. század fordulójára jellemző azon természetszemléletet próbálná feleleveníteni és továbbgondolni, ami a természet és az ember közötti közös mérce elvesztéséről vagy bizonytalanná válásáról szól: akár a természetet mérik az emberhez, akár az embert a természethez, mindig mély diszkrépancia figyelhető meg.²⁰⁶ E műalkotás által kínált „poetikus képek” a szubjektum és a tárgy sajátos irizáló viszonyát tetelezzik, mely következtében az instabilnak mutakozó szubjektum és a külvilág relációjának szakadatlan inverziója egyfajta lírai és képzőművészeti látást eredményez a befogadóban.²⁰⁷ Mindkét alkotás esetében e haptikus értésben – ha tetszik haptikus érintésben – a „*túlságosan látó szem*” által valamelyest (mind az alkotó mind a befogadó) belültre kerül, közelebb hajol, megérinti azt, ami megérintheetlen, már-már belép a „képbe”. Ebben a viszonyulásban mintha a személyes perspektíva másodlagossá válna: az, hogy mi nézők benne vagyunk-e a tájban, a részeként szemléljük-e azt, vagy csupán rálátunk arra. Smithson – mintegy művészi tapasztalatait karakterizáló – szedimentáció-elmélete szerint a föld felszínére és az elme képzeletére egyaránt jellemző az, hogy azok a művészet diszkrét régióinak réseibe is *képesek* utat törni maguknak. Smithson a gondolkodás „absztrakt geológiájának” kiáltványyszerű és enigmatikus elképzelésével a gondolkodás minőségeinek különböző rétegeit a föld eróziójának folyamatával hozza párhuzamba, amely teljes mértékben dekomponálja a logika tájképét. A művei kapcsán felmerülő gondolati mozgások és áramlások *képesek* az egész testet az „agy

²⁰⁴ Uo. 154.

²⁰⁵ Smithson 6650 tonna bazalt és mészkő megmozgatásával építette meg a 450 méter hosszú, ciklon-szerű, negatív spirálként is értelmezhető formát, mivel forgása – az életet szimbolizáló spirálokkal szemben – ellentétes irányba mozdul. A csigavonal megalkotásának időszakában a vízszint másfél méter körüli volt, röviddel a móló elkészülte után azonban a tó vízszintje olyan mértékben megemelkedett, hogy a móló teljesen a víz alá került. Napjainkra a hullámtörő sokat veszített eredeti formájából, hiszen képének formázója a víz, és a tó vízszintjének váltakozásával a csigavonal részei hol előtűnnek, hol víz alatt maradnak, koptatva ezáltal Smithson művét. A munkálatok kezdetekor a tó egy "mikro-organizmus temető" volt, hiszen az aktív olajfűrés következtében az élővilága lényegében teljesen elpusztult. Smithson intervenciója nyomán azonban a víz vörössé változott a spirál körül meglepedő algáknak köszönhetően. A művészt mindig is izgatta alkotásai és a körülöttük kialakult élet szoros kapcsolata, már-már misztikus magasságokba emelte a természet-művészet-ember viszonyát.

²⁰⁶ Erre a diszkrépanciára talán jó példa lehet Smithson *Glue Pour* című 1969-es munkája, amely során ipari ragasztót öntött egy működő vulkán oldalára. E munka az ember természetbe való beavatkozásának aspektusát hangsúlyozza, mivel ez a tartós ipari anyag még évtizedekig még a vulkán működésének ellenére is látható maradt.

²⁰⁷ Vö. GYIMESI 2008, 76-77.

szedimentáció” által befolyásolni. A művész tapasztalatáról és az így keletkező mozgások leképezett formájáról a látás alkímiájával és egy mentális időjárás képzetével próbálja a végtelent megmutatni a végesen, *in situ* a föld projekteken belül.²⁰⁸

A *land art* alkotásai meghaladják az organikus ábrázolást. Nem egy tisztán vizualításra való törekvéssel találkozunk; épp ellenkezőleg: visszaadják a tapintásnak a maga tiszta aktivitását, visszautalják a kézhez, avagy a testhez, olyan erővel és étellel ruházzák fel, amit a szemnek nehezebbre esik követni. Ezeken a példákon keresztül adekvát újragondolni a test tárgyként való meghatározását, „annak érdekében, hogy megértsük, hogyan lehet a test a természettel való élő kapcsolatunk közvetítője”.²⁰⁹ Smithson monumentális spirálja – a *Spiral Jetty* című 1970-es kisfilmjében – olyan vonalat indít el, amely vagy a végtelenbe tart, miközben folyton irányt változtat, állandóan elhajlik, megtörik és belevész önmagába, esetleg visszatér magába egy erőszakos kerületi vagy örvénylő mozgás révén. Itt adekvát megemlíteni a *land art* egyik kardinális kérdését, a befogadás aktusát, hiszen a munkák számos okból kifolyólag nehezen bemutatathatók. Így válik a fotó, a film és a dokumentáció e művészeti irányzat „megörökítésének” eszközévé, így kerül új keretek közé mindaz, ami korábban arra törekedett, hogy felrobbantsa a bekeretezés szabályszerűségeit. Az így készült „reprodukciók” az utókor számára önálló életet kezdenek élni, és sok esetben visszavándorolnak a *white cube* színtereibe, a katalógusokba vagy épp az internet világába. A művek mintha az egyre nyíló művészeti forma „apológiáját vagy a nyitott struktúra illúzióját kísérő kategóriák a művészet történetének és ezáltal bölcséletének új modalitású megközelítésében az élettől elvágott mű dialektikáját írnák fölül”²¹⁰. Az alkotók a különböző kép- és térkonceptiók megszólításával azért helyezhetik a mentális térképként felfogott és megvalósított viszonyt a *land art* művészi gyakorlatának középpontjába, mert a művészeti poézis lehetősége afirmálja „a zárt és nyitott dichotómiájának az intenzitás, intenzifikáció paradigmáin belüli feloldásának lehetőségeit”²¹¹. Így e művek kapcsán a deterritorizáló szem látványokon kívüli kerülései és ugyanakkor a jelentés-maradványok (az alkotások) és azok leképezései (a dokumentációk) teszik újra olvashatóvá az élet jeleit.

Wilhelm Worringer kategorizálása hangsúlyos lehet az irányzat heterogenitásának esztétikai kibontakozásában, „a zárt és a nyitott dichotómiáját organikus, szerves és szervetlen,

²⁰⁸ SMITHSON 1968

²⁰⁹ MERLEAU-PONTY 2007, 40.

²¹⁰ BAKONYI 2009, 27.

²¹¹ Uo. 215.

absztrakció és beleérzés elkülönöződéseit és megkülönböztetéseit érintő”²¹² propozíciói és azok feloldása által. A következőképp karakterizálja az ellentézés mibenlétét: „Ezt az ellenpólust olyan esztétikának gondoljuk, mely az ember beleérző hajlama helyett az absztrakcióra való hajlamából indul ki. Míg a beleérző hajlam az esztétikai élmény feltételeként a szerves világ szépségében elégül ki, addig az absztrakcióra való hajlam a szépséget az életet tagadó szervetlenségben, a kristályosban, illetve általánosságban mindenfajta absztrakt törvényszerűségben és szükségszerűségben találja meg.”²¹³ Ezt követően Worringer az absztrakciós hajlam a művészetakarást meghatározó mértékének megítélésakor – e hajlam lelki feltételeinek vizsgálatából következően – arra a megállapításra jut, hogy „míg a beleérző hajlam feltételez az ember és külvilága között panteisztikus, meghitt viszonyt, az absztrakciós hajlam abból a nagy belső nyugtalanságból ered, amit az ember és külvilág jelenségeivel szemben érez, vallási vonatkozásban pedig az összes képzet erős transzcendentális színezetével hozható kapcsolatba.”²¹⁴ Majd hozzáteszi: „Ezt az állapotot valamiféle hatalmas szellemi tériszonymnak is nevezhetnénk.”²¹⁵ A látás és a tapintás térbeli orientációs egymásra utaltságának kifejtésekor „az összes létező viszonylagosságára”²¹⁶ ráérző ösztönt nem megismerés előttiként, sokkal inkább megismerésen *túliként* gondolja el. Az ember az intellektuális fölényéből adódó tágas terektől való primitív félelmétől vezérelt szellemi tériszonyának következtében a jelenségek áradatából kiemelt külvilág tárgyait a következő sorok értelmében elvont formákká alakítja: „Elsősorban arra törekedtek, hogy kiszakítsák a külvilági tárgyat természetes összefüggéséből, a lét végtelen változatosságából, megtisztítsák mindentől, ami életszerű, tehát önkényes volt benne, és így szükségszerűvé és mozdulatlaná tegyék, abszolút értékéhez közelítsék.”²¹⁷ Az absztrakciós hajlamnak egyik fontos szegmense az ön-elidegenítés mozzanata: „Míg a beleérző hajlam az egyéni léttől akar szabadulni, addig az absztrakciós hajlam egyáltalán az emberi lét véletlenszerűségétől, a szerves élet látszólagos önkényétől akar megváltódni a szükségszerűség és a mozdulatlanság szemlélete révén. Az esztétikai élményben magát az életet érzi zavarónak.”²¹⁸

Smithson tomboló vonalának – Smithson *Spiral Jetty* című kisfilmjére utalva²¹⁹ – mibenléte az élet, de a legbizarrabb és legintenzívebb élet, hatása annak paradoxszitást

²¹² Uo. 27.

²¹³ WORRINGER 1989, 15.

²¹⁴ Uo. 22.

²¹⁵ Uo. 23.

²¹⁶ Uo.

²¹⁷ Uo. 23-24.

²¹⁸ Uo. 28.

²¹⁹ In <https://www.robertsmithson.com/films/txt/spiral.html> Letöltés ideje: 2018. 04. 02.

hordozza magában, hogy nem szerves vitalitásként tárul a befogadó elé. Nincs többé se alak, se háttér, semmilyen értelemben, mert a vonal – ami szinte egyszerre képes állni és mozogni is – és a sík a kettő erőinek kiegyenlítésére törekszik. A vonal nem határol el semmit, soha nem valaminek a körvonala, akár azért, mert magával ragadja a végtelen mozgás, akár azért, mert egyedül ő rendelkezik körvonallal, mint egy szalag, amely lehatárolja a belső tömeg mozgását. A lét látja önmagát a színben, és ezáltal tapintássá válik, ritmussá alakul. Ezen a ponton talán megragadhatjuk benne azt a worringeri „alakzatot, amelyben láthatjuk, amint az »érett« geometrikus stílus eljut az absztrakció és beleélés közötti kiegyenlítődésekig”²²⁰. A spirális forma (mely az organikus jelenlétét nyújtja a kisfilmben) keretbe helyezése és a horizonttal különös játékot űző kamerakezeléssel válik láthatóvá az a folyamat, amelyben a beleézés igénye meghódítja a tágas sivatagban felépített kőspirált: miként és „hogyan kölcsönöz neki mozgást, és olyan intenzitású életet, amilyen látszólag csak a szerves mozgás számára van fenntartva”²²¹. Olyan geometriát fedezhetünk fel benne, amely a vonás és a járulékos műveleti geometriája. A járulékos mindenütt ott van, a vonal pedig a mozgóképen folyton akadályokba ütközik, amelyek irányváltásra kényszerítik, és egyre erősebbé válik ezektől az irányváltásoktól.²²² Így a *Spiral Jetty* esetében a manuális és a taktilis-optikai tér sajátos helyét fedezhetjük fel: az aktív, emberi kéz által ejtett vonások terét, mely a Föld bioritmusának (és nem utolsó sorban a kamera speciális szűrőinek köszönhető) fénylő elválasztásainak következtében manuális aggregátumokkal is dolgozik.

Smithson szerint a sivatag inkább fogalom, mint természet, egy olyan hely, ami elnyeli a határokat, ahol a hiányból táplálkozik a művész. E műveket térképként is olvashatjuk, s a bennük rejlő mozgásokban „a gondolkodás lehetőségfeltételét (...), a *kívüli* fáradhatatlan megszállásában”²²³ láthatjuk. A *land art* alkotásai nem zárnak ki és nem emelnek falakat maguk köré, hanem magukba fogadják, feloldják, elnyelik, beszippantják önnön határaikat, önnön *kívüliüket*. Képesek megteremtteni egy olyan többszörös teret, amely a fönnálló művészeti „kánon hatalmi diskurzusát (és vele annak eszköztárát) is csak minorizálni akarja, de uralkodni felette vagy végérvényesen likvidálni nem”²²⁴. A *land art*ban a táj élettérként való értelmezésében többé már nem motívum, hanem maga a realitás, méghozzá abban az értelemben, hogy az adott látványról való pillanatképként – a foucault-i koncepciót idézve

²²⁰ BAKONYI 2009, 36.

²²¹ WORRINGER 1989, 55.

²²² Vö. DELEUZE 2014, 137.

²²³ GYIMESI 2008, 9.

²²⁴ DELEUZE 2008b, 17.

*monumentum*ként – tűnik fel és az élet részévé, sőt terévé avanszál, ily módon a maga egyszeri létezésében határozza meg a percepció csatornák működését.

A *land art*, az *earth art* és az *environmental art* munkái által megjelenő táj a térről szóló különféle költői beszédmódok egyikeként is definiálható. E művek bizonyos értelemben mindig távol állnak önmaguktól, nem teljesen azonosak önmagukkal; nemcsak a befejezetlen voltukban, hanem a befejezettség illúziójának állapotaiban is. Így a mű egy olyan űrként tétéleződik, amit minden olyasmivel megtölthet a befogadó, ami nem feltétlenül azonos a művel: a társadalmi, a kulturális és a földrajzi tér egy speciális zónáját ötvözi a mű terével (ami nem azonos annak helyével), amelyet mint annak tűnékeny lényegét a befogadó biztosítja. A műben rejlő űrt a befogadó cselekedetei, a befogadás jelentéstulajdonító gesztusai töltik meg időszerű tartalmakkal, noha azoknak határai teljes mértékben sosem lehetnek függetlenek az eredeti alkotói *mens auctoris*-tól.

A *land art* alkotások fizikai helyek, kulturális elképzelések, narratív terek *assemblage*-aiként is megközelíthetőek, amelyekbe kulturális reprezentációk és elképzelések is beolvadhatnak; tapasztalatokat, interpretációkat generálhatnak, s e folyamat által a földrajzi tér kulturális értelemben vett térré válhat. E térbeli fordulat következtében ezekben a művekben mind a *land art* alkotói, mind a befogadók tartalomává válnak, amint megélik e művek terét, amint e művek fizikai vagy geometriai értelemben vett terei a befogadóban egyszerre excentrikus és koncentrikus mozgásokkal járó imaginációs folyamatokat indítanak el. „S nem csak az ember és a világ tesz szert ily módon a maga síkbeli és vonalszerű lényegére, hanem az állat is, valamint a növény, a lótusz és a szfinx is, amelyek szintén tökéletes geometriai formákká emelkednek, s amelyek titka éppen e lényeg titokzatosságában rejlik.”²²⁵ A *land art* tájai a haptikus befogadás során a térnek egy olyan, szinte leírhatatlan poézisét sejtetik, melynek centrumában afféle költői modulátorként ott áll a terekre testével is emlékező ember mint a lakozás titokzatos diagramja.²²⁶ E műalkotások terében egy olyan megismerési folyamat lép érvénybe, mely folytán a „tapasztalatra nem csak közvetlenül, a ’kül’- és a ’bel’-világ hézagmentes találkozásánál – a magyar szó etimológiája szerint – tapintással lehet szert tenni”.²²⁷ Az így szerzett „gondolatok túl vannak a szavakon, de nem egy másik, számunkra elérhetetlen világban tündökölnék”²²⁸.

²²⁵ DELEUZE 2014, 130.

²²⁶ SZENTPÉTERI 2010, 16.

²²⁷ Vö. TILLMANN 2010, 139.

²²⁸ MERLEAU-PONTY 2007, 174.

Az ideák, gondolatok, meghatározott eltérések, hézagok; egy soha nem lezárható differenciáció során keletkeznek, ebben a jel és a jel között mindig újra megteremtődő szétnyílásban, ahogyan a húst is a láthatónak a látóvá és a látónak láthatóvá történő felnyílásaként írtuk le. Ahogyan a testem is csak azért láthat, mert részét képezi a láthatónak, melynek közegében kinyílik, az értelem, melyre a hangoknak egy meghatározott elrendezése rányílik, nem marad érintetlen az e hangokról visszaverődő, rá visszasugárzó hatásoktól.²²⁹

E művek befogadásához másfajta hermeneutikai közelítésmódra van szükség: körbejárhatjuk, bejárhatjuk őket (mint például a *Spiral Jetty* mólóját, mely alkalmat adott arra, hogy a szemlélő végigjárja ezt a hosszas befelé forduló vonalat és maga is befelé forduljon ezáltal) azért, hogy ezzel mintegy lépcsőről lépésre felépítsük azokat önmagunkban. Céljuk, hogy a néző olvadjon bele a műbe, maradéktalanul adja át magát neki, lépjen be, vesszen el benne, általuk saját belsője végtelenségéhez kerüljön közelebb. S ezáltal mozdulatlanul járja be a világot, ha tetszik világát úgy, hogy állópontja úgy része a térnek, hogy abból a pontból szinte a tér is kifordítható önmagából.²³⁰ Az ember itt önmagát már nem egy olyan pontszerű lényként érzékeli, amelyből a perspektívának ki kellene indulnia, a kép itt már az emberi érzékszervek összességének legmélyén úgy rajzolódik ki, hogy mindeközben önmaga is benne van e látvány megtapasztalásában. A tapasztaló az észlelhetőség egészének észlelhető részeként eszmél önmagára, a hozzá képest nem transzcendens *hús* princípiumának egyedi tagolódásaként.

A *land art* által ily módon kínált *terra incogniták*ban megjelenő alak, mely a létező érthető szerkezetének vagy formájának képlékeny kontúrjaként is megragadható – a mozgásra való képességéből kifolyólag –, a maga körvonalával együtt, el tud csúszni önnön tartóvázán, s így pillanatnyi megvalósultságokként mozgatja az élőlény anyagát, azaz lehetőségi létének a végtelen felé tartó különböző módjait. E tekintetben a vizsgált *land art* alkotások effektíven megjelenítik s meg is haladják azt az „átmeneti dolgot”, amit Riegl a festészet és szobrászat – többnyire féldomborművekben manifesztált – közös zónáiban vélt felfedezni. Ebben a tendenciában az organikus reprezentációt

„nem a tiszta optika hívja ki, hanem éppen – Deleuze értelmezésében az érintés tiszta aktivitása, melyet visszaszerez a kéz, méghozzá a szem által alig követhető sebességgel, erőszakkal, azaz »élettellel«. Ez a vitalitás tehát úgy oppozicionálódik a klasszikus reprezentáció organikus életével, akárcsak az egyiptomi esszencia geometrikus vonalával és a látszat optikai terével, hiszen semmiféle

²²⁹ MERLEAU-PONTY 2007, 174.

²³⁰ Vö. FÖLDÉNYI 2010, 162-163.

értelemben nem értelmezhető már benne forma, (...) a vonal és a sík erővonalai, hatalmuk kiegyenlítődésének megteremtésén munkálkodnak.”²³¹

A főntebb vizsgált művészeti irányzatok műveinek vizsgálatakor már nem választható el egy egymástól a műalkotás (mint esztétikai tárgy), valamint az alkotói és befogadói szubjektum. Tapasztalásuk során hangsúlyossá válhat annak felismerésre, hogy „minden véleményünket megelőző, eredeti tapasztalatunk van arról, hogy testünkkel lakjuk a világot, egész lényünkkel birtokoljuk az igazságot anélkül, hogy választanunk kellene vagy akár különbséget lehetne tennünk a látás ténye és az igaz látása között, mert azok elvileg egy és ugyanazon dolognak számítanak. Hit ez, és nem tudás, hiszen a világ itt még nem különíthető el a világ észlelésétől, a világot nem állítás formájában, inkább magától értetődésként, nem feltártként, inkább nem-elrejtettként, nem-megcáfoltként ragadjuk meg”.²³²

Sokkal inkább a művészet sokrétű létvonalatkozásait helyezik előtérbe, nem utolsó sorban talán azt a szemléletet szolgálni hivatottan, ami szerint a művészet egy létezésünk minőségét is nagyban érintő szféraként is adódhat számunkra – olyan „panorámaként”, aminek egyik oldalról sincs széle, se kerete. A látszat és a valóság tökéletes egybeeséseiként, melyek megtapasztalásakor a néző a centrifugális észlelésben nem egyszerűen egy látszatba kapaszkodik, hanem azt saját valóságaként is átéli. S az ember ekkor úgy állhat a műben, hogy ugyanazon pillanatban egyazon tapasztalatának többféle jelentését is affirmálhatja: úgy, hogy körülötte sehol sem találhat egy olyan pontra, amely ne tartozna a műalkotáshoz, s így a kép, a látvány megkülönböztethetlenné válik testétől: a befogadás aktusában ott rejlik a képi világ felrobbantásának a lehetősége, az, hogy a műalkotás által generált kép esetleg bekebelezi a valóságot. Vagy éppen úgy, hogy a test léptékénél valami sokkal nagyobb dologon belül érti meg önmagát, ahol a táj és a természet épp a testtől való megfosztás élményével jár, egy olyan hatalmas tér jelenlétének formájában, amelyben hiába mozdul, azzal szinte semmilyen változást nem tapasztal az arról szerzett percepciójában.

²³¹ BAKONYI 2009, 42.

²³² MERLEAU-PONTY, 2007, 42.

4.3 Rizóma

Most Deleuze nyomán, ugyanakkor a fenomenológia belátásait továbbra is megtartva olyan műalkotásokat elemzek, melyekben a természet nem az ábrázolás tárgyává, hanem sokkal inkább annak formájává és anyagává válik. Ebből pedig az következik, hogy e művek vizsgálatakor szakadatlanul keletkező értelem artikulációjához az anyag-forma szembeállítás helyett a differenciális tagolódás módszerének előtérbe helyezése eredményesebbnek bizonyul. A műalkotás temporalitása és anyagsága kiindulópontként szolgál minden olyan alapvető megkülönböztetésnek, ami a műalkotás láthatóvá teszi az éppen aktuálisan – differencia-elv szerint – megmutakozó értelmeket. Ebben az értelemben minden egyes értelem egy anyagi elrendezettség és diszpozíció eredményeképp megmutakozó eseményként ragadható meg. Ezek a művek már nem csupán a perceptuális csatornák által rögzült archívumként, hanem olyan térképként, kartográfiként oszcillálnak, amelyek a teljes társadalmi mezőre kiterjeszhetőek. „Ez a »mélységesen instabil«, »az anyagokat és működéseket állandóan elfolyatató« »absztrakt gépezet« a valóságábrázolás egy új alternatíváját kínálja, mégpedig egy nem reprezentáción alapuló új valóság kitermelése révén.”²³³ A későbbiekben felvonultatott művek nem(csak) képeket nyújtanak a világról, hanem – Deleuze és Guattari egyszerre abszolút és relatív fogalma szerint²³⁴ – rizómát alkotnak azzal. A rizóma azokat kapcsolatokat írja le, melyek a legtávolabbi és leghasonlóbb tárgyak, helyek és emberek között állnak fenn; az események furcsa láncolatát, melyek összekötik az embereket, a testeket és az érzeteket. Mindemellett a világ különböző absztrakt entitásainak formájaként is értelmezik, ideértve például a matematikát, a közgazdaságtant, a politikát, a tudományt, az ökológiát és a művészetet. A rizomatikus gondolkodás azt próbálja megragadni, hogyan fogható fel minden dolog és minden test – tehát a konkrét, absztrakt és virtuális entitások és tevékenységek minden aspektusa – olyan multiplikációként, mely többszörös interrelacionális mozgásban áll más testekkel és dolgokkal. A rizóma természete a mozgó mátrix(é); szimbiotikus és nem-párhuzamos kapcsolatban álló szerves és szervetlen részekből felépülve, rövidéletű és

²³³ GYIMESI 2008, 11.

²³⁴ Gyimesi a következőképp magyarázza ezt az ellentétet: „Abszolút, azaz »sűrített«, telített, mivel tartalmazza működésének elvét, a kifejezés, a kihajtogatás műveletének szükségszerűségét. De relatív is abban az értelemben, hogy a fogalmat alkotó részek egyben kapcsolódási lehetőségek, amelyek a fogalmon belül egymással, illetve a fogalom kívülével, a szó eredeti értelmében »dia-logizálnak«. A keresztlül kasul futó szálak egyszerre több ponton is kapcsolódnak egymáshoz, sőt kitartanak a fogalomból, »kiáltanak«, hogy annak perifériájára hívják az ismeretlent. E kívüli megszólításának képessége teszi a fogalmat (*koncept*) folyton alakuló, *in progress* működéssé.” GYIMESI 2008, 9.

meghatározatlan utak mentén. E rekonceptualizálás forradalmi filozófiát biztosít bármilyen hierarchikus gondolkodás, történelem és tevékenység újraértékelésére.

Olvasatomban ezek a műalkotások a világ deterritorizálásához járulnak hozzá, ugyanakkor a világ az újraterritorizálásán munkál, míg e művek – amennyiben módjukban áll – deterritorizálják magukat a világban. Az így létrejövő rejtett mozgások észlelése olyan rizomatikus, sokszoros, kristályos, amorf teret nyithat meg a befogadóban, ami nem feltétlenül a szenzomotoros sémák megszokott működése szerint lendül működésbe. Mindez leginkább a Riemann-térhez hasonlatos (amennyiben a lehetséges tapasztalataink ábrázolására és általánosítására egy, a tudományos kontextusból merített modellt szeretnénk megidézni), mivel abban jelenlévő részek csatlakozása előre nem meghatározott, hanem többféle módon is elképzelhető (lehet például optikai, akusztikus, vagy akár taktilis természetű). Az általam megidézett művek nem egy modell utólagos viszonyaiban vizsgálhatóak, hanem időszintézisekként, amennyiben képesek „a-már-eleve-múlt” és „a-mindig-eljövő” aioni idejét megragadni²³⁵.

A műalkotások befogadásakor a hagyományos esztétikai paradigmák szerint – különösképp anyag és forma, a szellem és az anyag, valamint a szubjektum és objektum oppozíciójára vonatkozó – nyugati metafizika klasszikus felosztásait érhetjük tetten, melyekkel a hagyományos filozófiai gondolkodást követve nem könnyű szakítani; a tárgyakban való egység kialakulása továbbra is gátakba, akadályokba ütközik. Az értelmezésbe bevont műalkotások a sokaság elve szerint rizomatikusak: nincs alanyuk, se konkrét tárgyuk, csak határozóik, méreteik, dimenzióik vannak, melyek nem tudnak anélkül gyarapodni, hogy természetük újra és újra meg ne változzon²³⁶.

„A művészet az anyag igazi átváltozása. Az anyag átszellemül, a fizikai közegek anyagtalanná válnak benne, hogy visszatükrözthessék a lényegét, azaz egy eredeti világ minőségét.”²³⁷ Deleuze értelmezésében a művészi lényeg az a valami, ami mindig egyedivé teszi a tapasztalatot; a lényeg mindig különbségként létezik. Fontos kiemelni, hogy a deleuze-i művészetfelfogásban a tárgyon és a szubjektumon túli lényeg tapasztalatára csakis a művészetten keresztül adódhat lehetőségünk. „Ha meg kell történnie, itt fog megtörténni.”²³⁸ Az itt középpontba helyezett műalkotások az anyagot – alkotói intenciójuk szerint – beemelik

²³⁵ GYIMESI 2008, 13.

²³⁶ Vö. DELEUZE – GUATTARI 1996, 4–5.

²³⁷ DELEUZE 2002, 50.

²³⁸ Uo. 53.

az esztétika kompozíciós-síkjába, így az anyagból az érzet olyan minőségként tör felszínre, aminek a különböző síkokon történő pillanatnyi regisztrálása a művészetben olyan világkonstellációkat eredményezhet, melyek a képzelőerőben – Deleuze és Guattari gondolatmenetét idézve – „különbéle ködfoltokban és csillagrendszerekben is szétszóródhatnak”²³⁹, illetve „a világokat szökésvonalaik fűzik össze vagy választják szét, így tehát a sík lehet, hogy egyetlen, miközben a világok redukálhatatlanul sokfélék”²⁴⁰. Ennélfogva a jelenben felmerülő érzet nem választható el többé az általa felidézett másik tárgytól. Egy olyan hirtelen jövő esemény ez, ami nem a hasonlóság, s nem is az azonosság miatt történik meg (ezek legfeljebb csak körülményként vannak jelen). A művekben fel-fel bukkanó rögzítetlen értelem (*mint bensővé tett lényeg, immanensé tett különbség*²⁴¹) nem pusztán a dolog és a jelentés formájaként jelenik meg. E művek esetében könnyen alkalmazható az – a Platónnál kezdődő metafizikai hagyománnyal szakítani kívánó – filozófiai szemléletmód, ami a tapasztalatot többé már nem egy előzetes, szintetizáló forma felől gondolja el. E látásmód szerint már nem a sokaság szerveződik egységgé egy formalizáló szintézis következtében, hanem az állandóan mozgásban levő egész tagolódik a differenciáció folyamatában. Jelen vizsgálódás a sokaság elve szerint kíván gondolkodni a következőkben felvonultatott művekben rejlő természetről. Így „sajátos eljárások révén kivitelezhető az, amit a természet fogalma önmagában már nem képes létrehozni”²⁴², mert a reflexió törvénye szerint „az Egy kettő lesz: mindig, ha ezzel a kifejezéssel találkozunk (...) vagy ha a lehető legdialektikusabb módon értjük, akkor is a legklasszikusabb és a legrégebbi, legfáradtabb gondolattal találjuk szembe magunkat. A természet nem így működik: maguk a gyökerek is karógyökerek, számos oldalsó és körkörös, de nem kétágú elágazással. A szellem késésben van a természethez képest”²⁴³.

A fentebb idézett sorokhoz, valamint a későbbiekben olvasható műelemzésekhez szeretnék még két releváns (korábban már érintett) előképet megidézni, méghozzá a már

²³⁹ DELEUZE – GUATTARI 2013, 165.

²⁴⁰ Uo.

²⁴¹ Vö. DELEUZE 2002, 62.

²⁴² DELEUZE – GUATTARI 1996, 2.

²⁴³ Uo. A szellem és a természet, ezáltal pedig a test és a lélek dualizmusa is megkérdőjelezhetetlenül meghatározó eleme (volt) a nyugati és az európai gondolkodásnak. Ebben a dichotómiában az egyensúly a szellem javára látszott megbomlani; ám a filozófiában a 20. század második felétől kezdett felerősödni az a tendencia, miszerint a testünk is a sajátunk, s valójában nem is vagyunk szellemként elválasztva attól. De nem szabad figyelmen kívül hagynunk a szellem és a test egységének gondolatából fakadó nyelvi zsákutcát sem, mivel ezen állítással valójában még inkább kettéválasztottuk magunkat. Amint a kettő egységéről kezdünk beszélni, máris azok külön létét igazoljuk; s legalább annyira azt érezzük, hogy valamiképp kimondhatatlanokként vagyunk. Ebben az értelemben a létünk önmagunknak való jelentése valami olyanná válik, amit úgy érezhetünk, hogy ki kellene mondanunk, ám mégsem tudunk.

többször említett szerzőpáros azon kijelentésének az örvén, miszerint „nincsen egyszerű fogalom.”²⁴⁴

A korai görög gondolkodásban, például Anaximandrosz, Hérakleitosz, Parmenidész és Szophoklész gondolkodásában, a heideggeri olvasat szerint még nem különült el a lét a létezőktől. A természet mindent átfogó működésként került értelmezésre, aminek az ember részese, de nem hatalomra törő akaratként.²⁴⁵ Az ember nem a lét ura, hanem a lét pásztora, aki később a lét urává lesz, és szembeállítja saját lényét a *phüszisszel*, amit majd a tudás közvetít és juttat érvényre a természetben.²⁴⁶ Heidegger értelmezésében ez a korai görög gondolkodás a létre, de nem a természetként felfogott létre irányult. A *phüszisz* végtelen, határtalan, dinamikus, és folytonos működés pedig egy olyan értelmezői horizont felvételére motiválja a tapasztaló alanyt, hogy az érzéki szemlélet nyitottságával forduljon a külvilág felé, s például közvetlen bizonyosságként jelenjen meg számára az, hogy az anyag olyan, amilyennek érzékei számára megmutatkozik. Ezt az archaikus természetfilozófiai felfogást nemcsak a görögök, hanem a keleti kultúrák természetfelfogása is magában hordozza; a belső világot a külső világ replikájaként értelmezik, mely természetszemlélet a különböző geofilozófiák bizonyos részeiben is felfedezhető. Ezt Deleuze és Guattari sorai is példázzák:

Érdekes, hogy mennyire a fa uralta a nyugati valóságot és gondolkodást, a botanikától egészen a biológiáig bezáróan, az anatómiát, a gnoszeológiát, az ontológiát, az egész filozófiát (...). A Nyugatnak kivételes kapcsolata van az erdővel és az erdőirtással; az erdőtől elhódított területeket magokkal szaporodó növények népesítik be, ezek a fa típusú, fajra vonatkozó sarjadékkultúra alanyai (...). A Kelet egészen más képet mutat: inkább a sztyeppével és a kerttel (más esetekben a sivataggal és az oázissal) való viszonylata jellemzi, mintsem az erdővel és a mezővel; gumós kultúra, mely az egyed részekre bontásával jön létre (...). Nyugat: választott sarjadékon alapuló mezőgazdaság sok változó egyeddel; Kelet: kisszámú egyedden alapuló kertművészet, melyek a »genetikusan azonos

²⁴⁴ DELEUZE –GUATTARI 2013, 19.

²⁴⁵ E ponton fontos megjegyezni, hogy ez a meghatározás nem a nietzschei terminusra apellál.

²⁴⁶ HEIDEGGER 1994, 139.

E világgép gyökereinek megbolygatása először a reneszánszban került előtérbe; a természetet a vizsgálat tárgyává tették, mivel többé már nem voltak hajlandóak evidenciaként elfogadni annak tökéletességét. A kételyeket (nemcsak) a művészet és a természet viszonyáról folytatott tanulmányozások eredményeiből születő megállapítások követték. E korszaktól kezdődően a művészet már nem a természet megismerésére hivatott, ehelyett a természet megismerésére a művészet előfeltételeként gondoltak, mely nagyban hozzájárult azon eszme megszilárdulásához, miszerint a művészet tökéletesebb a természettől. „Ficino a művészetéről az írta, hogy »gazdagabb a természettől« [...] Michelangelo a természet megszőpítésén dolgozott (*più bella*), Dante azt írta, hogy a festőnek felül kell múlnia (superar) a természetet, Vasari pedig azt, hogy a természetet legyőzte a művészet (*natura vinta dell'arte*).” TATARKIEWITZ 2000, 198. Később a felvilágosodás szekularizációja még tovább fokozza e megállapítás jelentőségét, ennek következtében pedig az alkotó nemcsak elszakad a természettől, hanem a természettől elrugaszzkodva hódol a művészet oltárán. A természet és az ember viszonyában megjelenő hatalmi kérdésre az alkotó úgy válaszol, hogy önmagát isteni pozícióba helyezi, azaz önmaga akar teremteni, hogy ezáltal a természettől különbözőként igazolja önmaga létét.

egyedek« széles skálájára utalnak. Mintha Keleten (...) létezne az a rizomatikus modell, amely minden tekintetben szemben áll a fa nyugati modelljével.²⁴⁷

Arisztotelész *Metafizikájának* történeti részében az anyagot – a milétoszi filozófia esszenciájaként – minden dolog főelveként hangsúlyozza. A korai bölcselek ugyanis őselemként és főelvként határozzák meg azt a valamit, amiből minden egyes létező keletkezik, majd később megsemmisül, azonban mindeközben egy olyan lényegre feltételeznek, ami mindvégig jelen van, pusztán megjelenésében változik. Emiatt pedig azt feltételezték, hogy örökösén ugyanaz a természet marad meg, azaz ilyen értelemben semmi sem keletkezik vagy múlik el. Amennyiben az arisztotelészi hagyományokat követve a világot, az imént vázolt keretek között, dinamikus rendszerként értelmezzük – miszerint a tapasztalható világrend nem rögzített, örök és változatlan egységként *van*, hanem lehetőségek folyamatos megvalósulásaként mindig *létesül* –, akkor e műalkotások aurájában egy dinamikus világfelfogás érhető tetten, aminek relatív stabilitása csakis az együttlétezők eternális mozgásából jön létre. A nyugati gondolkodásra jellemző dualizmus, amely a létezőben szembeállítja egymással a külsőt és a belsőt, az anyagot és a formát, a természetet és a szellemet is megkülönbözteti egymástól, teljesen idegen ettől a görög gondolkodástól. A *phüszisz* kifejezés „a lét jelölésévé válik; mert ez korábbi minden létezőnél, mely az ő kegyéből nyeri el azt, ami”²⁴⁸. Ebből a perspektívából a lét az elrejtetlen jelenlétbe jutását jelenti, mely formula – jelen vizsgálódás szerint – leginkább az esztétikai tárgy boncolgatásakor ragadható meg:

Ha a rizómát [...] egy *kép nélküli gondolat képének* fogjuk fel – túllépve a leképzésben rejlő törvényszerű dualizmuson –, és ha ennek szellemében olvasunk, akkor létre tudunk hozni olyan olvasatokat, amelyek nem igyekeznek a jelentést sem fő-, sem mellékgökökre visszavezetni, vagyis a jelentésadást folyamatos jeladással minorizálják, jelek melléolvasásává teszik.²⁴⁹

Olvasatomban így válik lehetővé a *phüszisz* fogalom ilyen aspektusból való komprehenziója.

A műalkotások aurájában „a transzcendentális szubjektivitás immanens tapasztalatvilágának szüksége van arra, hogy olyan transzcendens függvényekben fejeződjön ki, amelyek a tapasztalatot nem csupán általában határozzák meg, hanem magát az élményt itt és most is átjárják, és benne testet öltve hozzák létre az élő érzeteket”²⁵⁰. Olvasatomban Gordon

²⁴⁷ DELEUZE – GUARRARI 1996, 12.

²⁴⁸ HEIDEGGER 2003, 226.

²⁴⁹ GYIMESI 2008, 24.

²⁵⁰ DELEUZE – GUATTARI 2013, 150.

Matta-Clark, Guy Debord, Isamu Noguchi, Richard Long és Yang Zichao érintett munkáinak feltérképezésekor *par excellence* – Deleuze és Guattari terminológiáját követve – „az érzet léte a perceptum- és affektumtömb egységeként fog megjelenni”²⁵¹, ami tájból és arcokból, látványokból és változásokból adódik össze. A műalkotás testbe öltözteti az így létrejövő anyagi létezéseket és affektív képeket: testet, életet, világot ad nekik. Létrehozza saját határait, távolságait, közelségeit, konstellációit, átforduló s folyton mozgásban levő érzettömbjeit, melyek a befogadó által bejárható útvonalról feltáruló és egyben onnan elérhető sokféleségek *konzisztens síkját* sejtetik.²⁵² A *phüszisz* fogalma Heidegger értelmezése szerint nem más, mint mozgásban levés, így e felfogás szerint minden mozgásszerű, s általa minden mozgatottságban van, így e „mozgatottság is a létező létének alkotóeleme”²⁵³. Ez az attribútum kvázi alaptalan alapként funkcionál a művészet és a valóság fuzionáló viszonyában. Amennyiben efelől próbáljuk megérteni a művészet(et) több mint kétezre éve kísér(t)ő – mimetikus és poétikus jellegű felosztásából fakadó – meghasonlását, akkor arra a megállapításra juthatunk, hogy a *phüszisz* állandó mozgásában e kategóriák határai elmosódnak, és a *mimézis* a *phüszisz* mozgásaként teret enged a poézisnek.²⁵⁴ Arisztotelész értelmezésében – ahogyan azt *Poétikájában* is kifejti – az ideák, az anyagok, a demiurgosz, a művészet és az általa létrejövő formák is a természet részét képezik. A művész által utánzott – s így leképzett – világ által a művésznek a természetet nemcsak másolnia kell, hanem a már meglévő alakításával ki is kell teljesítenie azt. Így az ember a természettel együtt az alkotó státuszába kerül, habár alkotói szabadságának korlátokat jelöl ki a természetben már eleve jelen lévő tökéletesség. Arisztotelész következtetése szerint a *mimézis* természeti okok szerint működik, mivel a természettől adódóan van meg az emberben például az összhang, a ritmusérzék, valamint az utánzásra való hajlam. Az utánzás az arisztotelészi hagyomány szerint nem kap negatív hangsúlyt. Az idea nem abban az értelemben meglátott, hogy a látás nyomán válnék csak azzá, hanem az idea az, ami a látásnak valami megláthatót nyújt: látványt nyújtó, látványos.²⁵⁵

²⁵¹ Uo.

²⁵² Deleuze és Guattari értelmezése szerint „az összes sokféleség síkszerű, lapos, amennyiben a teljes dimenziót betöltik, elfoglalják: tehát a sokféleségek *konzisztens síkjáról* beszélhetünk, bár e »sík« a körülötte kialakuló kapcsolódások számának megfelelően növekvő dimenzió.” Kiemelés a szerzőtől. DELEUZE–GUATTARI 1996, 5–6. Lásd még DELEUZE – GUATTARI 2013, 149.

²⁵³ HEIDEGGER 2003, 255.

²⁵⁴ Ezen a ponton mindenképp szót kell ejteni a *mimézis* eredetéről, a dionüszoszi kultusz rituáléjáról: Dionüszosz papjai táncsal, zenével és énekkel rituális aktusokat bonyolítottak le. Ezekben a szertartásokban az utánzás még nem a külvilág reprodukálásaként, hanem a belső világ sajátos létrehozásaként jelent meg. A *mimézis* fogalma az i. e. V. században kapott helyet a filozófiai terminusok között, s ettől kezdve a külvilág reprodukálását értették alatta.

²⁵⁵ Platón számára a másolat hanyatlást jelentett, mivel a műalkotást az eredeti felől értelmezte, s az ideát valamifajta önmagában jelenlévőként ragadta meg. *Mutatis mutandis* a másodlagosnak bizonyuló egyes létező az ideával mint tulajdonképpeni létezővel szemben a nem létező szerepébe süllyed. Arisztotelész a képmás felől nézte

Amennyiben a *phüszisz* mozgásából megmutatkozó poétikus értelem filozófiai fejtegetéséhez a szintetizáló művelet helyett a differenciális tagolódás folyamata szerint közelítünk, akkor hangsúlyossá válhat, hogy az nem a létezők formáját jelöli, hanem a valóság örökösen alakulóban levő erezetét.

Az önmagát örökösen formáló folyamat elképzelésének filozófiai víziója Merleau-Pontynál az értelem önszerveződő jellegében teljesebben be: mindig „keletkezésben van, immanens módon formálódik, virtuális, ugyanakkor nem a valóság árnyképe, valamiféle transzcendentális látszatvalóság, hanem a valóság szövete, a valóság dinamikus váza”²⁵⁶. Mindez lehetővé teszi, hogy a tapasztalás folyamatának vizsgálatakor eltávolodjunk az anyagot és formát, valamint a szubjektumot és tárgyat szembeállító reprezentacionalista megközelítésektől. Deleuze annak érdekében, hogy az azonosság és a reprezentáció uralma alatt növekedett filozófiai hagyományt a differencia optikájából újraértelmezze, kiemeli a szimulákrum fogalmát, ami a platonista megközelítés szerint kevésbé hasonlít az ideára, mint a pontos valósághű másolat, a mimézis pedig egyenesen hasonlóság nélküli képet jelöl, és egy megoldási kulcsnak számít az ideától való eltéréshez, ami Platónnal ellentétben itt nem lefokozást, hanem felszabadulást jelent. A szimulákrum platóni értelemben az a rossz kép, amely Deleuze szerint autonóm, mivel felszabadult az eredeti és az azonos kényszere alól, általa a gondolkodás megszabadulhat az eredeti és a másolat, vagyis a modell és a reprodukció működésétől. A platonizmus felforgatásának programja szerint a differencia filozófiája tagadja az eredeti primátusát a másolat fölött és a modell primátusát a kép fölött.²⁵⁷

A rizomatikus gondolkodás szűrőjén keresztül a reprezentáció a világ egy esszenciálisan morális nézőpontját vonja maga után, explicite vagy implicite arra alapozva, amit „mindenki tud”, maga pedig a filozófiát e felfogás gyógyírjaként ajánlja fel. A nyelv és az ábrázolás – ahogyan azt már a modern kritika is megfogalmazta – nem egyértelműen transzparens közvetítők, melyek által a valóság az értelem számára reprezentálódik. „A képek nem a világra nyíló átlátszó ablakot jelentik többé, hanem olyan jelnek tekintik őket, (...), amely a

az eredetit, s pozitív funkciót kölcsönzött neki annak feltárásában. Amíg Platón számára az idea és a másolat közti különbség eleve kizárja az igazság megjelenítésének lehetőségét, addig Arisztotelész számára mindez éppen a feltétele annak. Az alkotó a természetet úgy utánozza, hogy abból a nem láthatót láthatóvá teszi; s ezáltal, e látott láttatásával ismereteket szerezhetünk a világ működéséről. Arisztotelész azt kívánja világossá tenni, hogy a mindenkori különállóan létező, „ez a ház itt és az a hegy ott, semmi esetre sem nem létező, hanem éppen hogy létező, amennyiben a házat és a hegyet látványukba belehelyezik, és e kinézetet így egyáltalán kiállítják, azaz jelenlétbe helyezik.” HEIDEGGER 2003, 258. Az ideát csakis akkor ragadtuk meg lényegének megfelelően ideaként, ha a létező közvetlen megszólításának látókörében mutatkozik.

²⁵⁶ ULLMANN 2010, 377-378.

²⁵⁷ DELEUZE 1968, 92.

természetesség és átlátszóság megtévesztő látszatába burkolózik, miközben elfedi a reprezentáció homályos, torzító és önkényes mechanizmusát, az ideologikus misztifikáció folyamatát.”²⁵⁸ Deleuze célja a platonizmus meghaladása, mely különbséget tesz az eredeti – azon dolog, mely a leginkább hasonlít önmagára, leginkább a példaszerű önazonosság által karakterizálva – és a másolat között, mely mindig „hiányos” az eredetihez mérten. Ezen elgondolás szerint a platonizmus képtelen a különbözőséget önmagán belül elgondolni. A reprezentáció meghaladása érdekében szükségszerűen aláássa az eredetinek a másolattal szembeni primátusát, azért, hogy életre hívja a szimulákrumot, a másolatot, amihez képest nem létezhet eredeti.

Deleuze és Guattari *Az Ezer Fennsík (Mille Plateaux)* című művüket olyan hálózatos rizomatikus fennsíkok szerint építették fel, melyek szembehelyezkednek a gondolatok és a gondolkodás folyamatát megmerevítő reprezentációs rendszerek felé irányuló filozófiai és történeti álláspontokkal. Ehelyett a tudás gyakran távoli formáin és rendszerein keresztül is konfigurálható relacionális energiák virtuóz bemutatásán keresztül a gondolkodás nyitott rendszerét tárják az olvasó elé. Csatlakoztak a dialektikus gondolkodás foucault-i kritikájához: „Ha e diszpozíciók eltűnnének, ahogy keletkeztek, ha valamely esemény révén, amelynek legfeljebb csak sejtethjük a lehetőségét, ám jelenleg sem a formáját, sem az ígérését nem ismerjük, e diszpozíciók meginognak, ahogy a 18. század fordulóján elbizonytalanodott a talaj a klasszikus gondolkodás alatt – és akkor lefogadhatjuk, hogy az ember úgy eltűnik, akár a tengerparti fővenybe rajzolt arc.”²⁵⁹

A rizomatikus alakzatok arra szolgálhatnak, hogy túlhaladjuk és átalakítsuk a rigid és a rögzített struktúrákat vagy a bináris gondolkodást és az ítélkezést – a rizóma „anti-genealógia”. A rizóma egy fennsík összeállításához létrejövésének vonalain keresztül járul hozzá, melyek aggregatív kapcsolatokat alkotnak. Hálózatos vonalain nincsenek strukturálisan kiemelt, központi, genealogikusan kiemelt pozíciók, csak egymással összeköttetésben lévő pontok, amelyek dolgok közötti kapcsolódást alkotnak. A szerzőpáros felfogásában a gondolatok rizomatikus fennsíkjá az elképzelések és testek relacionális és többértű potenciáljának hangsúlyozásán keresztül érhető el. A rizóma egymással kapcsolatba hozott dolgok bármilyen hálózata, mely az új affektumok, új perceptumok, új koncepciók, új testek, új gondolatok

²⁵⁸ MITCHELL 2012, 16.

²⁵⁹ FOUCAULT 2000, 432.

assemblage-szerű gépezeteként funkcionál, s e hálózat azon erők feltérképezése, amelyek mozgatják vagy leállítják a testeket.²⁶⁰

Nietzsche a metaforáról szóló azon gondolatai²⁶¹, melyek feltárják, hogy nincs „igazság” a látszat maszkja alatt, inkább csak még több maszk, még több metafora, döntő befolyással bírtak Deleuze reprezentáció-ellenes irányultságára. Eszerint a művészettapasztalat területén például olyan szempont van csak, amely olyannyira a formához tartozik, hogy a dolog szüntelenül átalakul egy, a szemponttal azonos változásban. Ebben az olvasatban a művész az igazság alkotójaként jelenik meg, mivel az igazságot nem elérni, megtalálni vagy reprodukálni kell, hanem megalkotni, mindig valami *újként*.²⁶² Ebből a nézőpontból feltételezése szerint az élet képekből, szimulákrumokból áll össze. Ebből a perspektívából a művészet nem felismerhető emlékek és élmények reprezentációjának egy módja. Ahelyett, hogy megmutatná, mi is a világ, mindig megpróbál elképzelni egy lehetséges világot, amibe vagy képesek leszünk bevonódni, vagy nem. Az ehhez vezető út talán az érzékelés folyamata és az intelligibilis, a felismerhető finomjátékából létrejövő elmozdulások megpillantásából fakad.

A rizomatikus gondolkodás jelenlétére bukkanhatunk Gordon Matta-Clark munkásságában, aki – az 1974-ben alapított *Anarchitecture* művészcsoport egyik tagjaként – alkotói fókuszát az építészeti struktúrák radikális újraolvasására irányította. Figyelme a városi környezet köztes tereire koncentrált: épületek elmetésével és átvágásával egyedülálló műalkotás-sorozatot hozott létre. Egyedi közelítésmódjával aktivizálta a teret, és emberi érzelmekkel ruházta fel azt.²⁶³ *Conical Intersect* című 1975-ös művében két (a Les Halles környékén levő) párizsi házba belemetszett egy kúp alakú vágatot (rést). Négy méter széles alapját a ház oldalfalára helyezte, s így transzparens, tereket egybenyitó, egyszerre taktilis és optikai vágat kintről befelé, valamelyest felfelé ferdén keskenyedve hatolt az épület belsején keresztül a szomszédos ház tetejéig. 1977-es *Office Baroque* című filmjében az épületmetszeteket többrétegű rajzként definiálja, amelyek egyik különleges tulajdonsága, hogy annak terét a befogadó saját testével bejárhatja, sőt be is kell járnia: a szemlélőnek meg kell ismernie a teret, másképp, azaz a különböző nézőpontok elsajátítása nélkül, képtelen lesz a műalkotást befogadni.

²⁶⁰ PARR 2010, 233.

²⁶¹ NIETZSCHE 1992

²⁶² DELEUZE 2008b, 175.

²⁶³ MACFARLANE – STOUT 2007, 217–218.

A rizomatikus-modell művészi megjelenéseként tekinthetünk Guy Debord és a Szituacionista Internacionálé alkotói folyamatának következtében létrejövő városi „vonalhúzásokra”, amelyek a pszichogeográfiai kutatás²⁶⁴ derivum (*dérive*) és eltérítés (*détournement*) technikájának alkalmazásával jöttek létre. Előbbi a különböző városi környezetek között való gyors áthaladás folytán létrejövő bókászásokban rejlő azon kísérleti viselkedésmódot hordozza magában, amely az urbánus társadalomhoz kapcsolódik, az eltérő hangulatok között történő átjárás technikája, valamint e tapasztalat töretlen átélésének időtartamát jelöli. Az utóbbi pedig a művészetek aktuális és múltbéli jellegzetességei és az előre gyártott esztétikai elemek egy felsőbbrendű környezeti konstrukcióba történő eltérítését célozta meg. Guy Debord az MIBI272 tagjaként, 1957-ben kiadott *The Naked City* címmel egy Párizsról készített fekete-fehér térképet, s annak tizenkilenc darabjából készített egy kollázst, melyeket piros nyilakkal kötött össze. A nyilak a Párizs utcáin végrehajtott derivumok megjelenítéseiként, azaz valós terekre és helyszínekre történő utalásokként olvashatóak. Jelzik a különböző helyek közötti kapcsolódási pontokat, valamint megadják a sétáló térképen történő (előre el nem tervezett) mozgását, a térkép eredeti struktúrájának dekonstrukciójával, planimetricus fragmentálásával a várost az időbeli és a szubjektív tapasztalatok alapján új perspektívák szerint, egy-egy lehetséges esztétikai környezet lehetőségeként mutatják.²⁶⁵

Mindkét példa szerint a testek és a dolgok szüntelenül átalakulnak, ahogy kapcsolatba kerülnek az idővel, valamint különböző és divergens entitásokkal. A rizóma működéséhez *illeszkedve* a világ konceptualizálásának széttartó útjait jelölik. Ahelyett, hogy a strukturális egészek rendezett sorozataiként írnák le – melyekben a szemiotikus kapcsolatok vagy taxonómiák egy teljes mértékig a „gyökértől a fáig” típusú struktúrákba rendezhetők – jól láthatóvá válik, hogy azokról a rizomatikus műveletek szűrőjén keresztül is gondolkodhatunk – tehát mozgások, intenzitások és polimorf formációk révén. Például Guy Debord és a Szituacionista Internacionálé esetében a hálózatok felépítését tekintve nincs hierarchikus rend, a rizomatikus gondolkodás egy nyílt végű, produktív konfigurációként működik, ahol a véletlenszerű asszociációk és kapcsolatok viszik előre és kényszerítik „mellékvágányra” vagy

²⁶⁴ Az 1967-ben alapult Szituacionista Internacionálé radikális művészeti és politikai mozgalom „központi” definícióit összefoglaló kiadványa szerint a következőket érthetjük ez alatt: „A tudatosan elrendezett vagy spontán földrajzi környezet pontos hatásainak tanulmányozása: hogyan befolyásolja ez a környezet közvetlenül az egyének érzelmi viselkedését.” In <http://beszelo.c3.hu/cikkek/szituacionalista-internacionale-%E2%80%93-definiciok> Letöltés ideje: 2017. április 13. A mozgalom többek között meghirdette az individuális művészet halálát, a művész pszichogeográfussá vált, aki a korábbi definíció értelmében kutatta és értelmezte a valóságot, továbbá új technikákat hozott létre a kreativitás gyakorlati használatára vonatkozóan. Ezáltal jelentős hatást gyakoroltak a huszadik század művészetének szubverzív intervenciók technikáira.

²⁶⁵ MCDONOUGH 1994, 60.

absztrahálják az összetevői között fennálló viszonyokat. A rizóma bármely része összeköttetésbe hozható egy másik részével, s így kiemelt vég- vagy belépési pont nélküli decentralizált közeget hoz létre.

Isamu Noguchi 1941-es *Contoured Playground* című munkáját szokás a *land art* korai előzményeként is emlegetni, mert a tájat már ez a műalkotás is a művészeti absztrakció részeként kezeli. A természet és a művészet kapcsolatában „a külső és a belső tér egymásba tükrözése során a »belső táj« értelmezése az egyén önmagához való viszonyára utal”²⁶⁶. A többek között tájépítésként is alkotó művész kozmikus vonatkozásokat sejtető tájmodelljei a környezet és az élet különböző tereit egységes világgént értelmezik. A városi kultúra közegében keresi meg a művészet és az élet kapcsolódási pontjait, a ma egyre általánosabbá váló tudatos környezetformáló gyakorlatot alkalmazva. A modern művészet formaelemző megközelítését követve tanulmányai során felismeri az archaikus kultúrák hagyományaként fennmaradt egységes térképzés és teremtés erejét.²⁶⁷ Noguchinak a nyugati és a keleti kultúrát ötvöző játszótér-plasztikai olyan térképként és tájként tárulnak a befogadó elé, melyek „a természeti tájakhoz hasonlóan fizikai érzeteken keresztül az önreflexív tudást katalizálják.”²⁶⁸

E művek egyik jellegzetes toposza az úton-levés, legyen szó itt akár az alkotói vagy a befogadói folyamatokról: a világban, s így önmagunkban tett utazásokban egy olyan *flâneur*ként tűnik fel az ember, aki kószáló kaleidoszkópként érzékeli az őt körülvevő világot, sokszor megfosztva mindenféle értelemről, célról, októl és előzménytől. Nem egyszerű sétákról van itt szó, hanem olyan kószálásokról, melynek során a szubjektum lélekben kívül helyezi magát az őt körülvevő látványokon, ugyanakkor minden pórusával alámerül ezekbe a látványokba. Jelen van, de mégis távol. Walter Benjamin szerint a *flâneur* alapvető élménye a tér „kolportázs-szerűsége” ugyanis a térre és időre, amelyben éppen tartózkodik, távoli tájakat és távoli időket vetít rá.

Ebben a tekintetben például a *land art*ot a kószálás új formájaként, a séta új művészeteként is értelmezhetjük, mivel a mű bejárásának motívuma számos *land art* munka esszenciájához tartozik, s ez a különös, *hermeneutikai* séta sok esetben a monumentális alkotások formai feltérképezésének útját is jelenti.²⁶⁹ A *land art* nem másolatokat fejez ki s állít

²⁶⁶ LENGYEL 2008, 159.

²⁶⁷ Bali szigetéről mondja, hogy az a hely az, ahol az élet és a művészet egy. Minden általa tervezett, megvalósult alkotásban (legyen az szék, lámpa, szobor vagy kert) azt a lehetőséget kutatta, hogy hogyan is lehetne élhető és építő környezetet létrehozni.

²⁶⁸ LENGYEL 2008, 163.

²⁶⁹ E művészeti irányzaton belül meglehetősen szerteágazó alkotói intenciókat figyelhetünk meg, ezért Stephanie Ross kategorizálása alapján a következő támpontok szerint tehetünk különbséget közöttük. Ross differenciál (1) a

hierarchikus rendbe, e munkák sokkal inkább a térképrajzolásra, mintsem a másolatkészítésre emlékeztetnek. A *land art* alkotásainak jelentős része a földfelszín „grafikai értelemben használja”²⁷⁰, s az alany a föld felszínén való mozgást vagy a rajta lévő dolgok mozgatottságát a talajon hagyott nyomok megpillantásával ragadja meg és azok dokumentálásával örökíti meg. Ezt figyelhetjük meg Richard Long alkotói módszerénél például, amikor is maga a művész által tett séták nyomai által rajzolódik ki egy kitaposott útvonal a földfelszínen. Itt a művész nem reprodukál, hanem a kialakult rizómán belül közösen a bejárt földkéreg felszínével térképpé válik:

A térkép szemben áll a másolattal, mert a térkép teljes egészében nyitott a kísérletezés felé, s így rálátása van a valósra. A térkép az önmagába fordult tudattalant nem reprodukálja, hanem megkonstruálja. Közreműködik a mezők összekapcsolásában, a szervek nélküli testek kiszabadításában (...). A térkép maga is része a rizómának. Nyitott, minden irányban kapcsolható, szétszedhető, megfordítható, kész minden pillanatban változni. (...) Az egyik legfontosabb jegye az, hogy mindig többszörös bemenete van; e tekintetben a vacok állati rizóma, mely néha világosan elkülöníti a szökésvonalat mint a továbbállásra szánt folyosót azoktól a rétegektől, amelyek lakhelyül vagy az élelem felhalmozására szolgálnak (pl. a pézsmapatkány esetében). A térképnek számos bejárata van, szemben a másolattal, ami mindig »ugyanarra« tér vissza.²⁷¹

E művek esetében az út megtétele mint a cselekvés motívumának kibontása a befogadó feladatává válik, így az alkotást ilyen értelemben a néző észlelése kelti életre. E folyamatnak helyet adó szubjektum pedig érzékelésével a teret mozgásba hozza, a műalkotás potenciális dimenzióit saját jelenlétével lendíti működésbe, saját jelenléte is a műalkotás részévé válik. Amint belép a térbe, rögtön viszonyítási ponttá válik, s maga is a műalkotás alkotórészeként funkcionál. Az ebben a térben érzett jelenlevő „egyedüllét élménye belülről fakad: az alkotás bejárása során a fizikai környezet és az emberi test kapcsolata folyamatos reflexió tárgyává válik, ami lehetővé teszi, hogy az egyén térélményein keresztül újraértelmezze magát a világban. Arra emlékeztet ez, amit Rosalind Krauss ír a *land art* ról: »a testünk és a testünk megélése marad továbbra is ennek a művészetnek a fő témája – akkor is, ha egy alkotás akár többtonnányi földből épül fel.«²⁷²

természetbe való erőszakos beavatkozással járó (Michael Heizer, Robert Smithson, Walter De Maria, James Turrell), (2) az efémer jellegű (Mark Singer, Richard Long), (3) a performansz-szerű „eljárásokra” épülő alkotások (Mark Boyle, Hamish Fulton, Peter Hutchinson), valamint (4) az építészeti installációk (Nancy Holt, Alice Aycock, Mary Miss), (5) a didaktikus típusú munkák (Harrisonék), (6) a „proto-kertek” (Alan Sonfist, Robert Irwin) és a szoborkertek, illetve parkok között (vö. Ross 1993. 170).

²⁷⁰ LENGYEL 2008, 161.

²⁷¹ DELEUZE – GUATTARI 1996, 8.

²⁷² Idézi LENGYEL 2008, 163.

Mintha Sartre „önmagáért-való lét” fogalma visszhangozna e gondolatban, amit egy állandó esetlegesség tart fenn, amit anélkül vesz fel és olvaszt magába, hogy valaha is képes lenne megszűntetni. Amit az ember sehol sem talál önmagában, „sehol sem képes megragadni és megérteni azt, még a reflexív *cogitó*val sem, mert mindig túllép rajta saját lehetőségei felé, s önmagában csak azzal a semmivel találkozik, amelynek lennie kell. De az mégis mindig kísérti, hiszen miatta ragadjuk meg magunkat egyszerre olyan létként, amely teljesen felelős önmagáért és ugyanakkor teljességgel igazolhatatlan is”.²⁷³

Yang Zhichao performanszaiban – extrém testi fájdalmakat átélve – sajátos *metaforákkal* próbálja felhívni a figyelmet az emberi test és a természet kapcsolatára.²⁷⁴ 2004-es *Hide* című performanszának alkalmával egy publikus operációnak tette ki magát. Ezen invazív beavatkozás során egy meghatározatlan fém tárgyat helyeztek el a lábában, ami a beültetést követően asszimilálódott testével, így a mai napig együtt él azzal. Az idegen tárgy testbe való implantálásának elvét követve *Planting Grass* (2000) és *Earth* (2004) című munkáiban organikus dolgokat helyeztetett testébe; előbbiben bal lapockájába gyomnövényt ültettek, utóbbiban pedig érzéstelenítés nélkül földet helyeztek el gyomrában, amelyek beültetését követően fertőzés alakult ki a testében. Zhichao *teste* művészeti rizómát képezett a beültetett növényvel s földdel, és az így keletkezett fertőzések a beültetett természetből származó dolgok felülkerekedéseként nyilvánultak meg, melyeknek köszönhetően a rizomatikus kapcsolatnak egy újabb szegmense mutatkozhatott meg. Ezek a deterritorizáló mozgások és a területeket újrendező reterritoralizációs eljárások relatívak, folyton elágazásban vannak. Az eleven hús képet hozott létre, egy növénymásolatot vagy földmásolatot, miközben önmagát deterritorizálta; de a növény és a föld e kép alapján önmagát újra territóriumba rendezte, reterritorizálta. A növény és a föld, miközben a hús reprodukciós készülékének részévé váltak, mégiscsak deterritorizálódtak; ugyanakkor reterritorizálták a test húsát, mivel találkozásuk helyet adott egy újabb rizomorfikus kapcsolat létrejöttének. Heterogenitásukból kifolyólag a növény és a föld az emberi hússal rizómát alkotott. Akár azt is mondhatnánk, hogy a test egyfajta mimetikus eljárással reprezentálta a másik kettőt, s azok képét – a mimézis értelmében véve – jelentő módon megalkotta. „De ez csak a rétegek szintjén igaz, két réteg közti

²⁷³ SARTRE 2006, 375.

²⁷⁴ Az elemzett munkáiban a globalizáció és a hatalom teste gyakorolt hatását is tematizálja. Amíg vidéken a test a munkavégzés eszközeként, addig Pekingben az ipari termékekhez hasonló „mrevlemezként” funkcionál, azaz része annak a homogén masszának, mely az ember biológiai testét folyamatos kontroll alatt tartja. 2000-ben lebonyolított *Iron* című performanszában jobb lapockájára billogoztatta személyi számát, melyben a hús fájdalomtól a tulajdonlás és a hatalom problémáját is karikírozta. E radikális fellépésével óriási port kavart szülőhazájában, Kínában. Az a cenzúra, aminek a kínai társadalom ki van téve, nagy lendületet ad az alkotóknak, s e „dialógusokban” az ellenük végrehajtott hatósági eljárások tulajdonképpen hitelesítik e művek autentikusságát.

parallelizmus, az egyik réteg növényi szerveződését²⁷⁵ egy emberi szerveződés átmásolta egy másik rétegre. Átváltozás ez, az emberi hús növényé és földdé válása s fordítva. „Ezen változások mindegyike az egyik tag számára de-, míg a másik számára reterritoralizálólag hat, a két változás egymásba kapcsolódik, az intenzitások áramlását követve változtatják egymást, mely mindig egyre távolabb löki a deterritorializációt.”²⁷⁶ Nem egyszerűen mimézisről, még csak nem is hasonlóságról van szó, hanem két heterogén sorozat kitörését érhetjük tetten, melyek egy olyan közös rizómából álló szökésvonal mentén robbantak ki, mely már semminemű jelölőhöz nem tulajdonítható s nem rendelhető alá²⁷⁷. A művészet és a valóság kapcsolatának lényege „nem az imitáció és a reprezentáció, amelyben az értelmezés (interpretáció) mindig is egy (reterritoralizált) »pontnak« (a valóságnak, a modellnek, az igazságnak) rendelődik alá, hanem a *leendés (devenir)*, a *moduláció*, azaz a »folytonos teresedés«, szökés a pontoktól függetlenedő vonalakon, az »érzés logikáját« követve. Ez az »irracionális« logika megrendíti a művészi befogadás klasszikus érzékszerveit”.²⁷⁸

A befogadóban ezek a de- és reterritoralizáló folyamatok olyan tiszta affektumokat és perceptumokat lendítenek működésbe, amik a világot egyszersmind átbillentik az ürességbe, s e megkülönböztethetlenségi zónában saját testeként a világ testében olyan érzeteket indukálnak, melyek folytán a befogadó az addig tapasztaltak biztonságából kivetődve, az addig rögzült értelmétől elmozdul. A perceptumokból, affektumokból és érzettömbökből álló művészet egyfajta nyelvként komponálódik meg, s az alkotó „kifacsarja a nyelvet, vibrálásra készíti, összepréseli, szétfeszíti, hogy perceptumokat csikarjon ki az észlelésekből, affektumokat az érzelmekből, érzetet a vélekedésből”²⁷⁹. *Hide* című performansza kapcsán felmerülő érzetek egyszerre idézhetik meg például a föld anyagának puha felületét – ami nem választható el a Föld kiterjedéséről – és egy véres sebészeti beavatkozás körülményeit – ami pedig a testi fájdalom érzeteit elevenítheti meg – sem a befogadó a saját tapasztalásaitól, sem pedig attól az állapottól, ahogyan ehhez az akcióhoz fordult. Az észlelés szövetének rizomatikus szálai „minden irányba továbbfutnak, elágaznak, behálózzák ezt a reprezentálhatatlanul nyitott és eleven mindenséget”²⁸⁰.

A műalkotásokban létrejövő folyamatokra a rizomatikusan produkált intenzitások olyan affektív cseréjeként is tekinthetünk, melyek testeket hoznak létre: rendszereket, ökonómiákat,

²⁷⁵ DELEUZE – GUATTARI 1996, 5.

²⁷⁶ Uo. 6.

²⁷⁷ Vö. Uo. 6 –7.

²⁷⁸ GYIMESI 2008, 13.

²⁷⁹ DELEUZE – GUATTARI 2013, 148.

²⁸⁰ VERMES 2006, 88.

gépezeteket és gondolatokat. Eszerint minden egyes testet a vágy és az azt rezonáló materializáció affektív erői hajtják előre és tartják mozgásban. Az így létrejövő bármely tetszőleges rendszert érintő variációk a ciklikus, szisztematikus ismétlődésen belüli intervenciók következtében jöhetnek létre. Miként a rizóma egy már létező testen belül is létrejöhet – olyan, már létező gondolatokat is beleértve, amelyeket valaki egy másik testre akarhat vonatkoztatni, a rizóma is szükségképpen ki van téve az ismétlődésen keresztüli diverzitás és differencia alapelvének. Így nem-homogén szekvencia lévén olyan sorozatokat ír le, melyek kauzális, esetleges és véletlenszerű kapcsolatokról állhatnak össze. A testek és erők közötti rizomatikus kapcsolatok affektív energiát vagy entrópiát hoznak létre. A rizomatikus létrejövés nem pusztán egy olyan folyamat, amely asszimilál dolgokat, sokkal inkább az örökös átalakulás miliője. A rizóma nem hoz létre stabilizáló funkciót, nem kreál egészet a virtuális és szétszórta részekből, ehelyett sokkal inkább *assemblage*-szerű képződményt formál a benne levő pontokból, melyekben a sokrétű, folyamatosan mozgásban levő rendszerek törött topológiákká állhatnak össze; amik végül szétszórta és komplex találkozásokon és gesztusokon keresztül megváltoznak, feloszlanak és megsokszorozódnak. A rizóma az analógiára vagy bináris konstrukciókra való rekurzus nélküli gondolkodás erőteljes eszköze, általa gondolkodni annyit tesz, mint feltárni a sokrétű utakat, melyeken keresztül bármely gondolat, tevékenység vagy koncepció megközelíthető – ami mindig jelenlévő, sokféle és különböző útja-módja annak, hogy bármely testbe beléphessünk, hogy a világon keresztül megközelíthessünk gondolatokat és tetteket.²⁸¹

Deleuze és Guattari fogalomhasználatával élve e művészeti gesztusok – mind a korábban tárgyalt alkotások, mind Yang Zhichao performanszai esetében – rizóma típusúak, melyekben a pillanatnyi perceptuális tapasztalaton túl a rövid távú emlékezet lendül mozgásba.

A rövid Gondolat csodája: a rövid távú emlékezettel írunk, vagyis rövid gondolatokkal, még ha a hosszú fogalmak hosszú távú emlékezetével olvasunk és olvasunk is újra. A rövid távú emlékezetnek része a felejtés mint eljárás; nem a pillanattal keveredik össze, hanem a kollektív, időbeli és idegi rizómával. A hosszú távú emlékezet (család, faj, társadalom vagy civilizáció) másol és értelmez, de amit lefordít, az továbbra is működik benne, távolról, rosszkor, »alkalmatlan időben«, nem azonnal. A fa vagy a gyökér a gondolkodás igen szomorú képét keltik, mely mindig egy magasabb rendű egységből, központból vagy szegmentumból kiindulva csak imitálja a sokféléit.²⁸²

²⁸¹ Lásd még PARR 2010, 232-235.

²⁸² DELEUZE – GUATTARI 1996, 10.

A rizóma ezekben a műalkotásokban folyamatosan újabb és újabb „szemiotikai láncszemekkel, hatalmi szervezetekkel és helyzetekkel lép kapcsolatba, melyek a művészetekre, tudományokra, társadalmi harcokra vonatkoznak”²⁸³, s e láncszemek nemcsak nyelvi cselekvéseket gyűjtenek egybe, „hanem az észlelés, a mimika, a gesztikulálás, a felfogás cselekvéseit is”²⁸⁴. Amint e művek dokumentációként maradnak fenn a társadalmi szférában, rögtön a hosszú távú emlékezet lép működésbe, s így születhetnek meg például a Zhichao idézett alkotásai kapcsán született megállapításokhoz hasonló felvetések, hogy a test már nem a természettel, hanem sokkal inkább az elnyomó hatalommal és a technológiával él összhangban.

Ezek a műalkotások már nem is képeket kínálnak a világról, hanem rizómát alkotnak a világgal. E tiszta érzéki minőségek felbukkanása művészetként jelenik meg, nemcsak a külső anyagok kezelésében, de a territóriumot kijelölő testtartásokban, formákban és vonásokban is, amelyek úgy válnak kifejezővé, hogy egyben elkülönítetté is válnak egymástól.²⁸⁵ Az észlelés folyamata – a merleau-pontyánus közelítés szerint – egy az észlelő szubjektumot teljes mértékben körülölelő topologikus térben zajlik, ami minden esetben viszonyokból és oppozíciókból álló rendszerként működik. Eszerint az érzékelhető a lét néma evidenciájaként jelenik meg:

A hallgatóságos bizonyosság, az érzékelhető világ feltételezett pozitivitása (ha az érzékelés gyökeréig hatolunk, túl a képzeleteink által már megformált, másodlagos, empirikus adottságokon, ha feltárul előttünk a Természet Léte) valójában valami teljességgel *megfoghatatlannak* bizonyul, és az egyetlen dolog, ami ténylegesen látható, az az a teljesség, amiből az érzékelhető dolgok kiválnak.²⁸⁶

A művek auráját az emberi és a tőle függetlenül működő „alkotói folyamatok” egyszerre formálják. A művek „nem lezárt, befejeződött alkotások, továbbra is folyamatok zajlanak bennük, kémiai reakciók, fermentációk, színváltozások, rothadás, kiszáradás. Minden a változás állapotában van”²⁸⁷. Az észlelésük kapcsán felmerülő értelemképződés nem

²⁸³ Uo. 4.

²⁸⁴ Uo.

²⁸⁵ DELEUZE – GUATTARI 2013, 155.

²⁸⁶ MERLEAU-PONTY 2007, 239.

²⁸⁷ TISDALL 1979, 6. Releváns lehet még azon heideggeri meglátás is, miszerint mozgásban lehet például egy növény, „mely egyazon helyen gyökerezik a földbe, olyasmí, ami a helyzetváltoztatás értelmében mozog, egyszersmind nyugalomban is lehet oly módon, hogy úgy marad, amilyennek teremtették. A rohanó róka nyugalomban van, amennyiben ugyanolyan marad a színe, ez a változatlanóság nyugalma. Vagy pedig lehet valami a sorvadás módján mozgásban, s mozoghat egyidejűleg akár egy másik módon is, nevezetesen a mássá válás módján: a kiszáradt fa levelei elszáradnak, zöld színük sárgává lesz.” HEIDEGGER 2003, 234.

központosítható egy tudatban, annak alakulása nemcsak a befogadó alapvető tudati pozíciója szerint történik, hanem a műalkotástól is, amit ugyan átél és megtapasztal, de ettől függetlenül tudata azt nem tartalmazza. A természetben belüli rizomatikus regenerációs folyamatok aspektusai az állandó mozgatottság révén való átalakulásokban egyúttal a hiány formáivá is válnak. Az anyag újabb és újabb formákban való megjelenésében felsejlik az úton-lét valamely „még nem”-ből valamely „már nem”-be való katartikus elmozdulása, melyben valaminek a jelenléte egyben valami más távollétét is fölmutatja. Ugyanakkor ebben a *deinon* kettős jelentését magában hordozó elmozdulásban a *phüszisz* nem adja föl magát, épp ellenkezőleg: az önmagát előállító el-távolítása révén egyfajta anyagcsereként működik, mely mozgások hol az ehhez hasonló finom átmenetekben oldódnak fel egymásban, s szinte észrevétlenül szétbomlanak, hol váltogatják egymást vagy összezsápnak egymással. E valamiből valamibe való átcsapások szekvenciáit kottázva a rizomatikus műalkotás kibontakoztatja a territóriumban lakozó érzettömböket, s „bármely pontján képes bármely más ponttal összekapcsolódni, vonásai nem szükségszerűen azonos természetű vonásokra utalnak, igen eltérő jelviszonyokat”²⁸⁸ hozhatnak működésbe. E viszonyok szerint egy pont kiterjedéssel, egy egyenes szélességgel, egy sík pedig vastagsággal is rendelkezhet. A művészeti rizóma konkrétan nem vezethető vissza sem az Egyre, sem a sokféle, sokkal inkább „a természetes és a nem természetes dolgokhoz fűződő”²⁸⁹ viszonyainkat kérdőjelezi meg: a rizóma „megannyi valamivé válás”²⁹⁰. Nem egységekből, hanem dimenziókból, vagy még inkább mozgásban lévő irányokból áll. Nincs se kezdete, se vége, mindig csak közepe van, ahonnan kihajt és kiárad²⁹¹. Ekképp a természet azért hasonlítható a művészethez, mert ily módon képes összekötni a fennálló élő elemeket. S ennek következtében olyan affektumokká és perceptumokká lényegül át, melyek által a befogadó alany egy olyan kiterjedt kompozíciós és konzisztens síkon találja magát, amivel párhuzamosan együtt úgy épül s gyarapszik, ahogy a mű halad előre, ahogy nyitogatja, kavargatja, szétszedi és újraépíti az egyre határtalanabb kompozíciókat, amelyeket mind jobban és jobban áthatnak a kozmikus erők²⁹². Így a befogadói munka révén rizómák születhetnek, a művek olvasásakor a szökésvonalak kiterjeszthetők addig a pontig, amikor szinte már-már absztrakt gépezetként az egész konzisztencia-síkot befedik.²⁹³ A műalkotások

²⁸⁸ DELEUZE – GUATTARI 1996, 15.

²⁸⁹ Uo. 14.

²⁹⁰ Uo.

²⁹¹ Uo.

²⁹² DELEUZE – GUATTARI 2013, 160.

²⁹³ DELEUZE – GUATTARI 1996, 7.

a reprodukálható világ helyett egy olyan kívülről éreztetnek, aminek nincs képe, se jelentése, se szubjektivitása.

Amikor – legalábbis a heideggeri interpretáció szerint – Arisztotelész a *phüsziszt* beemeli a lényeg fogalmába, akkor ez a fogalom maga is csak a kezdeti jelentésének egy származéka lehet. „Ama kezdeti, a létező léteként elgondolt φύσις egy egészen gyenge és alig kivehető utórezgése még *nekünk* is örökösen maradt, amikor a dolgok »természetéről«, az állam »természetéről« és az ember »természetéről« beszélünk, és mindeközben nem a természetszerű »alapokra« gondolunk, hanem magára a létező létére.”²⁹⁴ A rizóma a *phüszisz* működéséhez hasonlóan bárhol megszakítható és megtörhető, mivel vonalai örvén újból és újból válik valamivé. Ahogyan – Deleuze és Guattari példáját idézve – az állat-rizómába rendeződő hangyák nagy része ugyan megsemmisíthető, újraszerveződésüknek azonban nem lehet gátat szabni.²⁹⁵ A *phüszisz* és a rizóma fogalmának jelen vizsgálódás szerint feltételezett konzonanciájában a lét olyan szegmentációs vonalak mentén rétegződik, mely a törésvonalak résein át újra és újra eltűnik. Eltűnik, s ezáltal azzal rejtőzködik el, amiben lényegét rögzítette. A lét *lényege*, hogy elrejtőzködik, fölfakad, szárba szökken, kibújik az elrejtetlenbe, *phüszisz* – s jelen vizsgálódás szerint: rizóma²⁹⁶. „Amikor a szegmentációs vonalak elszakadnak, szétrobbannak”²⁹⁷, mindkét esetben törés jön létre, mely törésvonal ugyanakkor kardinális szelvényét képezi mindkét fogalomnak. „E vonalak folyton egymásra utalnak, esetükben ezért nem lehet dualizmusról vagy dichotómiáról beszélni.”²⁹⁸

Merleau-Ponty e centrum nélküli, diffúz, rétegzett, örökösen differenciálódó mozgást a hús fogalom kontúrjai közé helyezte: a hús alappilléreit azok a *hiátusok* képezik, amelyek egyszerre választanak el és kötnek össze a világ dolgaival. Minél mélyebbre merülünk egy műalkotásban, a befogadás annál inkább egy olyan aktussá válik, ami saját természetéből adódóan maga után vonja a világ létezését mint a létünk igazolásához szükséges háttér. „Az érzéki ideák csak a látást közvetítő ernyőn, a test ellenzőjén keresztül válnak »láthatóvá«. Nem ismerhetnénk meg

²⁹⁴ HEIDEGGER 2003, 281.

²⁹⁵ DELEUZE – GUATTARI 1996, 6.

²⁹⁶ Pierre Hadot szerint a forma nem fátyolként funkcionál, azaz nem valami mást kell keresnünk és találnunk a fátyol mögött. Amögött, amit fátyolnak gondolunk, csakis azért keresünk valami mást, mert nem vesszük észre, hogy minden ott van a szemünk előtt, és például a megfigyelt természeti forma oka saját magában keresendő. Így nem kellene arra törekednünk, hogy bármi más révén magyarázzuk azt, ami önmagát magyarázza. A fátyol sok esetben a mi szemünket takarja, nem Íziszt. Ahhoz, hogy Íziszt megpillantsuk, nem kell mást tennünk, mint ránézni. Önmaga fedi fel fátyoltalanságát: léte nem más, mint külső megjelenésének ragyogása. In HADOT 2006, 250–251. Azt gondolom, hogy e meglátás mindenképp rimel Heidegger azon gondolatára, miszerint *phüszisz*-vakok vagyunk, s e világtalanság következtében létvakságban szenvedünk. In HEIDEGGER 2003, 248–249.

²⁹⁷ DELEUZE – GUATTARI 1996, 6.

²⁹⁸ Uo.

őket jobban akkor, ha eltávolítanánk a közénk álló test és az érzékszervek »szűrőjét«. Test és érzékszervek nélkül egyáltalán nem vehetnénk róluk tudomást.”²⁹⁹ A hús-tapasztalat közvetíti a világot számunkra, s így az a művészet befogadásában is jelentős szereppel bír. A hús utalhat egy módosult testélményre is, amit a megszokott közelítésmódokhoz képest elemi nyitottság jellemez.³⁰⁰

Az érzéki tapasztalat konkrét valósága nemcsak apropóul szolgál valamely elvont gondolati tartalom megragadásához. A kérdéses gondolat súlyát, megbabonázó erejét, elpusztíthatatlan lényegiségét éppen az teremti meg, ahogyan a konkrét érzéki tapasztalat mögött felsejlik (...). Valahányszor megpróbáljuk közvetlenül megragadni, markunkba kaparintani, bekeríteni, vagy lerántani róla az érzékiség leplét, rájövünk, hogy e vállalkozás teljességgel értelmetlen: minél közelebb próbálunk férközni hozzá, annál inkább visszahúzódik és eltávolodik tőlünk. Amit mégis birtokba veszünk ilyenkor, az nem maga az érzéki idea, hanem annak csupán másodlagos lenyomata, az intellektusunk számára is kezelhetővé szelídített derivátuma.³⁰¹

Ennek okán testünket *expressis verbis* mindig meghatározzák azok a tárgyak, melyekkel minduntalan észlelési viszonyba kerülünk; az asztal, amit nézünk, a szék, amire leülünk, a járda, amin sétálunk s így tovább. A *phüszisz* részeként a test érzéki referencia-központként funkcionál, egyszerre nézőpont és kiindulópont:

Egy nézőpont, egy kiindulópont, ami én vagyok, de amin túllépek afelé, aminek lennem kell. Testtel rendelkezni annyi, mint saját semmink alapjának lenni, saját létünknek azonban nem; annyiban vagyok saját testem, amennyiben vagyok; amennyiben nem az vagyok, ami, saját semmítésemmel távolodom el tőle.³⁰²

Az észlelés alanya „egy hallgatóságos, néma nyitottság és jelenlét, majd visszatérés öntudatlanul, vakon beazonosított dologtól önmagához, ami nem egyéb, mint *különbözés*, a dologtól való távolság – az észlelés *alanya*, az »Odüsszeusz-féle« senki, a világban elmerülő névtelen jelenlét, ami még nem hagyott nyomot maga után”.³⁰³ Merleau-Ponty *hús* koncepciójának bevezetésével a sartre-i testképben jelenlévő ontológiai szakadék feloldására törekszik. Lehetséges megoldásképp (a test-szobjektum, test-tárgy dichotómiáját eliminálva) a testi észlelésre egy olyan harmadik dimenzióként tekint, ami lehetővé teszi a belső és a külső közötti dinamikus és nyitott kapcsolatot. Álláspontja szerint a reflektálatlan testi érzékelésben

²⁹⁹ MERLEAU-PONTY 2007, 170.

³⁰⁰ Vö. VERMES 2006, 88.

³⁰¹ MERLEAU-PONTY 2007, 170.

³⁰² SARTRE 2006, 396.

³⁰³ MERLEAU-PONTY, 2007, 225.

meghúzó polimorfizmus, az észlelés önkényes mozgása, szinesztéziája és intermodalitása szakadatlanul megakadályozza a szubjektum egy centrumban történő rögzíthetőségének ideáját. Ez a szubjektív centrum teljes mértékben relativizálódik: „kis alanyok, tudatok munkálnak kezeimben, szemeimben”³⁰⁴. A testről és a test által szerzett tapasztalatok (amelyek valamilyen szinten továbbra is magukban hordozzák az érinthető-érintett és az érinthetetlen testélményekből fakadó paradoxszitást) vihetnek közelebb a hús fogalmában elgondolt nyitott ontológiához. Merleau-Ponty a sartré-i értelemben vett ontológiai hasítékot a saját test és a világ megéléséhez hozzájáruló, a reverzibilitásnak helyt adó *hiátusként* fogja fel.

Ebben az értelemben – ahogyan azt Sartre gondolatai is jól példázzák – a test jelentésteli viszonyulások totalitása, s így az is meghatározza, hogy milyen vonatkozásban áll a levegővel, amit belélegez, a vízzel, amit megiszik, a hússal, amit megeszik. A test nem képes anélkül megjelenni, hogy azzal a totalitással, ami, ne tartson fenn jelentésteli viszonyokat.³⁰⁵ Eszerint „a testem a világban mindenhol ott van, egyszerre azonos kiterjedésű azzal, teljesen szétterül a dolgok között, ugyanakkor abban az egy pontban összpontosul, amelyre minden tárgy utal – és ami én vagyok, anélkül, hogy képes lennék abszolút megismerni azt”³⁰⁶. Leibnizet idézve: „jóllehet a kert növényei közti föld és levegő nem növény, valamint a tó halai közti víz nem hal, mindazonáltal bennük is van növény is, hal is, de többnyire oly parányiak, hogy mi már nem észlelhetjük őket.”³⁰⁷ A lét tehát egy olyan mágikus kapcsolat, amit a passzivitás közege és a közeg passzivitása között létesítünk. „Megélt és megélőm egysége már nem egy térbeli egymás mellé helyezés, és nem is a tartalmazó és a tartalmazott közötti viszony, hanem egy mágikus összetartozás”³⁰⁸. Mindannyiunk szelleme saját érzeteként létezik, úgy, hogy mindeközben teljesen elkülönült is marad azoktól: a létünk igazolásához szükséges kulcs sohasem adott számunkra, csupán üresen jelzett, azaz – Heideggert idézve – az önelrejtetés az elrejtetlenségbe való előbújás, tehát az elrejtetlenségnek mint olyannak a létezésbe történő rejtése, megóvása; az elrejtetlenség igazság, s az igazság mint önrejtetés a létnek magának a velejárója.³⁰⁹ Merleau-Ponty szerint ez a kulcs az értelem – a láthatóval nem ellentétes viszonyban álló³¹⁰ – láthatatlan mivoltában rejlik.

³⁰⁴ VERMES 2006, 95.

³⁰⁵ SARTRE 2006, 414.

³⁰⁶ Uo. 387.

³⁰⁷ LEIBNIZ 1986, 321.

³⁰⁸ SARTRE 2006, 381.

³⁰⁹ HEIDEGGER 2003, 282.

³¹⁰ A láthatatlan egész egyszerűen a látható másik oldala, kiegészülése, ami csak a láthatón keresztül nyilvánulhat meg, „a látható virtuális magja, és a láthatótól mindenütt átszövő finom érzet”. In MERLEAU-PONTY 2007, 241.

A látható és a láthatatlan közötti *összehasonlítások* (a gondolkodás *tartománya és iránya*) nem két adottság *összehasonlításai* (Heidegger), inkább arról van szó, hogy az adott, látható egy bizonyos láthatatlannal terhes, és a látható viszonyok (...) megértéséhez el kell jutnunk a látható és a láthatatlan közötti kapcsolat vizsgálatáig. A másik számára látható számomra láthatatlan és fordítva, az, ami számomra látható, számára láthatatlan. Ez a megfogalmazás (a Sartre-é) így nem tartható. Inkább azt kellene mondani: a Lét egy olyan furcsa, részleges önátfedés, aminek folytán a számomra látható, noha nem illeszkedik rá hézagtalanul a másik számára látható tartománya, mégis az öelőtte feltáruló látványra nyílik rá, és mindkettőnk nézőpontja ugyanarra az érzékelhető világra.³¹¹

Ezek a művek olyan világokat tárnak elénk, amelyek nem rendelkeznek ideális és rögzített jelentésekkel bíró tartalmakkal, amelyek alapján rendszerezhetővé válnának. A tárgyra irányuló figyelem és a szubjektum oldaláról felmerülő tapasztalatok nem irányulnak egy átfogó rendszerezett egész felé (mint ahogyan az a művészet dialektikus felfogására jellemző), mivel az értelmezés folyamatában e két oldal örökösen feloldja egymást. Mindegyik világra nyíló szempontnak „egy univerzum felel meg, amely nem érintkezik a többivel – a csillagászati értelemben vett világokéhoz hasonlóan mély, másra visszavezethetetlen különbségét szegezve szembe velük. (...) ez határozza meg (...) a lényeg státusát: olyan szempont ez, amely egyénivé tesz, még az egyéneknél is magasabb rendű, szakít képzettársításaik láncával, e láncok *mellett* jelenik meg, egy elszigetelt részben megtestesülve, *határos* azzal, amin uralkodik, *összeér* azzal, amit látni enged. (...) Tehát a lényegeknak nincs inkább hatalmukban az egyesülés vagy a teljessé válás, mint a törvényeknek”.³¹²

A hérakleitoszi vélekedésben rejlő – esetünkben a művészetre vonatkoztatott – esszenciát Godard 1967-ben készült *A kínai lány (La Chinoise)* című filmjének egyik jelenete klasszikusan szemléltetheti, melyben az egyik szereplő, Jean Pierre Léaud – aki a film szerint ebben a jelenetben színészt alakít – megpróbálja bemutatni, mit is jelent valójában a színház. A színészt félközeli plánban mutató filmkockákban lassan egy fáslit teker fel arcára, miközben a következő történet mesélésébe fog: „Kínai diákok tüntettek Moszkvában. Az orosz rendőrség persze szétverte őket. Másnap a kínaiak már a saját nagykövetségük előtt tüntettek nyugati riporterek jelenlétében. Voltak a Life-tól, a France Soir-tól.” A filmben e ponton a fiú már teljesen feltekerte arcára a gézt, néhány pillanatig fenn hagyja, majd lassan elkezd lefejtetni arcáról azt, közben a történetet így folytatja: „És megjelent egy diák, akinek a feje be volt kötve,

³¹¹ Uo.

³¹² DELEUZE 2002, 162.

és kiabálni kezdett: Nézzétek, mit tettek velem! Mit tettek a mocskos revizionisták!” Utána úgy folytatja: „A riporterek odarohantak, és folyamatosan fényképezték, miközben lassan lefejtette arcáról a kötszert.” S míg a riporterek megállás nélkül fotózták – s miközben a saját érzékszerveinket is e filmszekvencia erőteljesen afficiálja –, a forradalmár óvatosan letekerte a kötést, melyet a színész számunkra is kiválóan imitál. „Egy szétvert, súlyos sebhelyekkel teli arcra számítottak” (s meglehet, hogy legbelül mi is). Miután a fásli teljesen lekerült, látták, s mi is láthatjuk, hogy a fiú arca sértetlen. Így hát kiabálni kezdtek: „Ez a kínai csaló! Mit bohóckodik itt?” Nem értették meg, nem fogták fel, hogy ez színház, valódi színház. Reakció a valóságra.³¹³ „Úgy értem, mint Brecht vagy Shakespeare” – mondja.

³¹³ Godard filmjelenetében „a bemutatottat látjuk meg a bemutatásban”. A mimetikus eljárást feszegető kérdés itt többek között arra irányul, hogy mi módon illeszkedik a mimézis a vallási, morális és politikai viszonyok közé – így legfőbb mozgatórugója, hogy miként megy végbe az adott szerkezetben az emberi cselekvés, s mi módon kötődik a filmjelenetben bemutatott eseménysor ahhoz, amit létnek nevezünk, ami a hasonlóságot csak adott mértékben képes elénk tárni, ám az azonosságot soha. Vö. BACSÓ 2014, 17 A hasonlóság a rizómák esetében egy immanens folyamatként működik és *mutatis mutandis* felfüggeszti a valóság-tapasztalatunkat, így felforgatja a fagyökérhez rendelt „modellt, és térképet vázol fel, még akkor is, ha felállítja saját hierarchiáit, még ha despotikus csatornát idéz is elő”. In DELEUZE – GUATTARI 1996, 13–14. Ezáltal a mimetikus eljárás teljesebb módon állítja vissza azt, amire egyedül a műalkotás képes, s a rizóma is – mely a föntebb említett filmszekvencia finom intermezzóiban bontakozik ki – magában hordozza a mimézis paradoxonát. Vö. BACSÓ 2014, 16–17.

5.1 Mire képes a test?

Platón szerint a test börtön a lélek számára, azonban a lélek magasabb rendű a testnél.³¹⁴ Deleuze gondolkodásának egyik alapvető kérdése, ahogyan az 1968-as *Spinoza és a kifejezés problémája* című művéből is kitűnik, hogy miként lehet a testet az organizmusra, a gondolkodást pedig a tudatra való redukció nélkül elgondolni. Deleuze szerint Spinoza filozófiájában ahhoz is megtalálhatjuk az egyértelmű fogódzókat, hogy miként ne essünk vissza a szubjektivizmusba és az antropomorfizmusba: amennyiben a gyűlölet affekcióival ellentétben az öröm és a szeretet affekcióit affirmáljuk, akkor olyan érzéseket és ítéleteket tehetünk a magunkévá, amelyek növelhetik a cselekvőképességünket. Deleuze a spinozai, majd az artaudi a *szervek nélküli test* ígésében megfogant intenciót követve újra és újra felteszi a kérdést: mire képes a test? Milyen affektumokra képes? Az ilyen *leendésekben* feltáruló erők és affektusok túl vannak a szubjektumon, így Spinoza (is) nagyban hozzájárul a hagyományos – és Deleuze számára téves – szubjektum fogalomtól való megszabaduláshoz. Ahogyan azt majd a későbbiekben is látni fogjuk, a szubjektum kontúrjait illetően egy egészen új gondolkodási mező nyílik majd meg, melyben központi szerephez jut a test, amit – ebben az új értelmezésben – nem annak „milyensége, fajtája, szervei vagy funkciói”³¹⁵ határoznak meg, hanem „sokkal inkább az, amire az affektumok által képes, akár elszenved, akár cselekszik”³¹⁶. Ahogyan Spinoza a léleknek a testtel szembeni pseudo-magasabb-rendűségét kívánja megdönteni, úgy Deleuze sem modellként tekint a testre, amelynek a lélek csak afféle függvénye volna. A lélek és a test egyaránt létezik, azonban a kettő ugyanazt a dolgot fejez ki, a test attribútuma egyben a lélek kifejeződése is. Azaz, nem tudhatjuk, hogy mire képes a test, hiszen a testben és a lélekben is sok minden meghaladja tudásunkat. A továbbiakban olyan művészeti példákat veszek filozófiai górcső alá, melyekben a test és a gondolkodás olyan hatóerővé válik, amely nem korlátozódódik sem az organizmusokra, sem a tudatra, hanem olyan elrendeződésekbe szerveződik, melyek működését a lélek és a test, a viszonyok, a találkozások, a hatások, az affektumok és a perceptumok sokasága határozza meg. Így a művészet szinte észrevétlen, mindig középen és szökésben levő találkozásoknak, *leendéseknek* adhat helyet.

Merleau-Ponty értelmezése szerint a megélt test mintaszerű terepe a kifejezésnek és az alkotásnak, s ebből kiindulva a fizikai testekkel ellentétben a műalkotás természetével

³¹⁴ PLATÓN 1984, 1064.

³¹⁵ DELEUZE – PARNET 2016, 53.

³¹⁶ Uo.

rokonítható, ugyanis ahogyan egy test megnyilvánulásait csakis a testtapasztalat következtében tudjuk értelmezni, úgy a műalkotásban sem tudjuk egymástól elválasztani a kifejezettet a kifejezéstől.³¹⁷ Ennek megfelelően pedig a primordiális testi kifejezés lényegét is a kifejező, a kifejezés és a kifejezett tartalom egybeeséseként írja le, ami önmagán túl semmi mást sem fejez ki, azaz nem a mit, hanem a hogyan, és nem a *mit*, hanem a *kit* mutatja meg.³¹⁸ Következésképp művészettapasztalat olyan jelenségek megragadására is lehetőséget nyújthat, ami például akkor következik be, amikor egy művet annak ellenére is konzisztensnek érzünk, amikor annak koherenciáját, értelmét a logikai elvek mentén nehezen sikerül artikulálni. Egy műalkotás (például egy művészeti performansz) konzisztenciája vagy kohéziója ekkor egy olyan molekuláris vonzódáshoz hasonlítható, aminek következtében például egy test részecskéi – akár hasonlóak, akár nem-hasonlóak – a tömeg egészében egyesülnek egymással.

Deleuze rizomatikus közelítését alkalmazva minden, ami érzékelhető és megélhető, kohézívnak is mutatkozhat, s így minden sikeres műalkotás is rendelkezik egy ilyen kohézióval. Mindezt kiválóan szemlélteti Deleuze *Kórházi szoba (Chambre de malade)* című 1994-ben a *Chimères* lap hasábjain megjelent rajza³¹⁹. A rajzon egy szobabelsőt láthatunk, szemben a rajz legtávolabbi pontján egy oldalasztal mellett s egyben egy fűtőtest előtt egy üres fotelt, majdnem fölötte pedig egy csillárt. A rajz középpontján pedig egy nyitott ablakot, annak párkányán egymással szembe fordítva pedig két korszót fedezhetünk fel. Mindezekon kívül egy a rajz elülső részéig lenyúló fehér téglalap alakú felületet, nagy eséllyel egy néhány vonással jelzett ágyneművel borított kórházi ágyat vagy egy díványt. Mellette pedig – meglehetősen bizonytalan kontúrokkal – egy kéz nyúlik be a képbe, valamint mintha egy felhúzott lábat fedeznénk fel az ágynemű alatt. A rajz bizonytalan perspektívát mutat, a csak sejthető személytelen alanyról nem tudunk meg szinte semmit, ám valamiért jelenléte mégis hangsúlyos a képen. A rajzoló teste egyértelműen nem látható, egy „tárgyembrióként” is tekinthetünk rá, ám érzékelhető, hogy mozgulata szinte a kívülről hatol a kép terébe. A rajzoló testének *művészi* megragadását fedezhetjük fel a skiccen, és a rajz szemlélőjének könnyen úgy tűnhet, mintha önnön testének meghosszabbításává válna ez a bizonytalan nézőszögből megpillantott részlet. Így például a képen felfedezhető dolgok a rajzolóval vagy akár a nézővel való együvé tartozását nem azok fogalmai, vagy propozíciói, s nem is elsődlegesen a percipiálás következtében létrejövő alakzatosságai, hanem a létrejövés, a valamivé válás folyamatai eredményezik (amik az *aiszthésizis*ből származó érzet szerint lendülnek működésbe). A rajz egyszerre jeleníti meg

³¹⁷ MERLEAU-PONTY 2014, 174.

³¹⁸ Uo.

³¹⁹ DELEUZE 1994

a testet közvetlenül mint alanyt (*Leib*), megmutatja a maga közvetített mivoltában, mint tárgyat (*Körper*), ugyanakkor különös játékot űz a művészettapasztalat és a testtapasztalat kettős természetének kifejezésével is, hiszen az alany se nem pusztán tárgyként, se nem pusztán alanyiságként jelenik meg, hanem teret enged annak, hogy még a reflexiót megelőzően eredendő alanyai és tárgyai is lehessünk a képnek.

Egy olyan fogalomrajzként³²⁰ is tekinthetünk erre a rajzra, mint ami az interkorporális összeszövődés evidenciáját, a másik közelségét úgy ragadja meg, hogy nem érződik személyességének redukálhatatlan transzcendenciája.³²¹ Mindez egy olyan individualitással bíró pillanatban és állapotban sűrűsödik össze, ami nincs híján annak, hogy összekeveredjen egy konkrét dologgal vagy szubjektummal. Deleuze és Guattari (az *Ezer Fenntartás* című műjükben) az ilyen momentumokat jellemzik a *haecceitas*, az *ez-ség* állapotával. Eszerint azonban a szobabelső nem a rajzon jelzett alany kiterjesztett testeként jelenik meg, hanem egy specifikus környezet létállapotaként. Deleuze fogalomrajza egy olyan konstruktív tevékenység eredménye, ami nem a tényleges előállításról és nem is a fenomenologikus lényeglátás következtében megjelenő jelenségek artikulálásáról szól. Míg a hagyományos fenomenológia szűrőjén keresztül a szubjektum tárgyiasítását és az objektum szubjektívizációját, addig a deleuze-iánus közelítés szerint a tapasztalat- és az érzetónak egyedi feltárását olvashatjuk ki a képből. Az összefüggések hálózatát heterogén elemekkel és különös vitális jelentések hozzáadásával tette láthatóvá, ilyen például a levegő (a nyitott ablak), a fény (az ablak, a lámpa), a víz (a korsók) és végül a nem konkretizált embertárs, barát (az üres fotel).

A rajz másik aspektusa magában hordozza azt a kérdést is, hogy miként lehetséges a test olyan elgondolása, amely azt nem egy tudatos testiséggel bíró szubjektum felől, nem egy *kész* állapot felől közelíti meg. Adekvát lehet újfent a hús fogalmának említése, ami a lét bizonyos szerveződéseként, sőt egy nem konkrét formával rendelkező elemként érthető (mint például a korsóban levő víz vagy a nyitott ablakon beáramló levegő), amit valójában nem lehet a lét és a létező opozíciója felől megérteni. A korábban említett kohézió érzetének feltérképezéséhez maga a tapasztaló is jelentősen hozzájárul. Ezen a ponton feltehető az a kérdés, hogy ki vagy még inkább mi tapasztal? A későbbiekben középpontba állított művek olvasatomban mind magunkban hordozzák a kohézió megélésének azon aspektusát, ami a művet a tapasztalót vagy inkább megélt nem szubjektívnek, nem alanyinak feltételezi, hanem sokkal inkább valami

³²⁰ Deleuze és Guattari szerint egy fogalom sohasem független a test tapasztalásaitól és érzeteitől. Akár úgy is olvashatjuk ezt a rajzot, mint egy filozófiai szöveget, amin keresztül (filozófiájuk kapcsán) megmutatkozik a művészet prioritása.

³²¹ Vö. MERLEAU-PONTY 2014, 384.

személyesnek, ami a benső része, de ugyanakkor nem is egy külső énből, vagy nem-énből származik. S így például – a korábbi fejezetekre visszautalva – egy interszjektívnek gondolt tájkép szemlélésekor temporálisan nem előzi meg semmi a kifejezést. Olyan személyes, aminek nem az objektív az ellentéte, olyan valami, amit leginkább abszolút Kívülinek nevezhetünk, mely nem ismeri az Ént, mert a külső és a belső ugyanannak az immanenciának a része, melyben kiformalódnak. Így gondolkodással kapcsolatos szokásaink is nagyban megváltozhatnak. A művészetben belül maradva például egy-egy műalkotás észlelésekor kialakulhat bennünk – az érzékelés felfokozásának és a testi lét megtapasztalásának érdekében – az arra való nyitottság, hogy ne tárgyakat, azaz külső, lezárt dologi létezőket keressünk, majd lássunk, s hogy a konstituáló tudatot mindezek fonákján ne egy láthatatlan gondolati térbe helyezzük. Ily módon a teoretikus közelítésmód sikeres redukcióját az érzékelés felfokozása követheti, azaz úgy is elkezdhetjük nézni a dolgokat, hogy azok egyidejűleg visszapillantsanak ránk.

Deleuze és Guattari az íráshoz, a művészethez, a politikához *par excellence* a hölderlini, kleisti és nietzschei gondolkodásmód szerint közelítenek (szemben például Goethe, Schiller vagy Hegel filozófiájával). Eszerint számukra nem a forma harmonikus fejlődése és a szubjektum jól szabályozott képződése a releváns, hanem az „egymásra következő katatóniák és siettetések, felfüggesztések, kirobbanások, változó sebességek egymás mellettsége, *leendés-tömbök*, ürességek feletti ugrások, gravitációs központból egy absztrakt vonalra történő elmozdulás, vonalkötések immanenciasíkra, örült sebességű »mozdulatlan folyamat«, amely részecskéket és affektumokat szabadít fel”³²².

Heinrich von Kleist *A marionettszínházról* című *művészetelméleti* írása aligha értelmezhető egy hagyományos romantikus esztétika-felfogást tolmácsoló szöveggént. Paul de Man értelmezése szerint Kleist számos történetbe ágyazott allegórián keresztül szemlélteti, hogy a színrevitelre szánt esztétikai ideológia ezekben a történetekben újra és újra megbicsaklik, s a felvonultatott példák nem működnek olyan könnyedén, mint ahogy azt a kanonikus olvasatok beállítják. Kleist szövege korántsem a romantikus esztétikai ideológia

³²² DELEUZE – PARNET 2016, 78

védnökeként adódik, de Man olvasatában sokkal inkább azok közé tartozik, amelyek „feltárnak abból valamit, ami az esztétikai schilleri ideológiájában rejtve marad”³²³. Ez a háttérben meghúzódó diszkrepancia³²⁴ pedig a performativitás fenomenalizálásán is alapszik. Olvasatomban a performativitás aktusával, valamint a történetekben fel-fel bukkanó testi fájdalmak és erőszakos gesztusok elhallgatásának momentumával „intertextuális” kapcsolatba hozhatók a hatvanas-hetvenes években virágzó azon művészeti törekvések – mint például az öndestruktív performanszok vagy az ötvenes években kialakult avantgárd táncstílus, a *butoh* – , melyek a „testtechnikára” fektetik a hangsúlyt, melyekben a testet az első és a legtermészetesebb technikai tárgyként, ugyanakkor az ember technikai eszközeként is kezelik”³²⁵.

Az európai kultúra egészében létrejövő performatív fordulat nemcsak megkérdőjelezi, de egyenesen érvényteleníti is a produkció-, a recepció-, és a műközpontú esztétika közötti heurisztikus különbséget.³²⁶ A performatív fordulat egyértelművé tette az egyes művészetekben, művészeti ágakban és a különböző művészetek közötti határok képlékennyé válását. Mintha Kleist labirintusregényekhez hasonló írása ezt a tendenciát előlegezné meg: e novellában elénk tár irreális anekdoták tetszés szerint kombinálható anyagként kínálkoznak fel az olvasónak, akit ezzel szinte az író pozíciójába léptet elő, mintegy megelőlegezve ezzel azt a közelmúltbeli törekvést, ami a performativitás esztétikájának kidolgozására vállalkozott. Eszerint „az európai művészettörténet közelmúltját és jelenét meghatározó jelenség teljes mértékben aligha ragadható meg a hagyományos művészetelméletek segítségével”³²⁷ (jelen esetben a schilleri esztétikai állam koncepciójával) – „még akkor sem, ha azok egy részét bizonyos szempontból továbbra is alkalmazhatónak és használhatónak véljük”³²⁸.

³²³ DE MAN 1997, 82.

³²⁴ A novella kiválóan felmutatja, hogy a képi differencia a láthatóság rendjében miként fejt ki erejét. Ezt az erőt Gottfried Boehm asszimetriához köthető átfordítás jelenségeként írja le. Lásd bővebben BOEHM 2011

³²⁵ SCHRÖDER 2000

³²⁶ Victor Turner értelmezése szerint a performatív fordulat a cselekvések és cselekvésemények kifejezés-dimenzióját és a színrevitel szociális kultúráját is nagyban érintette. E kulturális fordulat tükrében már nem a jelentések kulturális összefüggései és nem a „kultúráról mint szövegről” alkotott elképzelés áll előtérben, hanem a kulturális jelentések és tapasztalatok előállításának gyakorlati dimenziója. Ebben az értelemben eseményekből, gyakorlatokból, materiális megtestesülésekből és mediális megformálásokból tárhatók fel azok a mozzanatok, amelyek létrehozzák és képesek befolyásolni mindazt, ami a kultúrához tartozik. De a kultúratudományos diskurzus mérföldkövévé a performatív fordulatot nem csupán az előadás, bemutatás, ábrázolás és színrevitel különböző aspektusaira, a „kultúrára mint performanciára” irányuló fokozott figyelem tette. Lényeges momentumként említhető az a jelenség is, hogy a performatív fordulat iránymutató és lényeges adalékkal szolgál(t) a kritikai folyamatelmzés terén is. In TURNER 1985

³²⁷ FISCHER-LICHTE 2009, 25.

³²⁸ Uo.

„Köztudott, hogy mindig is voltak művészek, akik nem kímélték testüket”³²⁹, ám ezekben az esetekben a művész által elkövetett testi erőszakot sem az alkotó, sem a befogadó nem tekintette művészetnek, egészen a hatvanas-hetvenes évek művészeti entrópiájának megjelenéséig. Günter Brus (a Bécsi Akcionistákkal együtt) például sajátos – Művészet és Forradalom (*Kunst und Revolution*) címet viselő – performanszal hívta fel magára a világ figyelmét 1968-ban, a bécsi akadémián: meztelenre vetkőzött, az egyik legnagyobb előadóterem pódiumára felállva tenyerébe vizelt, a vizeletet kihányva az osztrák himnuszt kezdte énekelni, miközben testét saját székleivel kente be. A börtönbüntetés elől Nyugat-Berlinbe menekült, ahol testelemző akciói 1970-ben érték el tetőpontjukat a *Szakításpróba*val (*Zerreißprobe*), amellyel Brus le is zárta performanszainak sorát. Akciói közül ez a legszélsőségesebb, s azt igazolja, hogy a testi önelemzés témájának folytatása már nem szükséges, illetve nem lehetséges, hiszen azzal átlépné saját fizikai korlátait. Ezt követően visszatért a festéshez, rajzoláshoz, valamint a képi költészet és az irodalom felé fordult. A *Szakításpróba* című akciója a testről, a performativitásról és az esztétikai ideológiákról való gondolkodásban egy perspektívaváltást jelentő eseményként közelíthető meg. „Günter Brus akciói szakítanak a test mint jel (*Körper*) és a test mint hús-vér valóság (*Leib*) szembeállításával, és a meztelen testet eseményként viszik színre.”³³⁰ Ebben az eseményszerű színrevitelben vagy megtestesülésben a szubjektum saját testéhez való viszonya (*Leib*) nem különbözik a más testekhez (*Körper*) való viszonyától: a testet az objektív térbeli világban lévő külső dologként érzékelhetjük. A performansz keretein belül lejátszódó események az eleven és a fizikai tárgyként felfogott test közötti szakadásban gyökereznek, egy olyan külső és belső összefonódásában, amelyet az önkény sémája révén lehet meghaladni. Azonban az ily módon történő meghaladás nem a *Leib* és a *Körper* meghasonlottságának valamiféle megszüntetve megőrzését jelenti, mintha itt egyfajta antitéziszről lenne szó, amelynek feloldása bizonyos értelemben önmagában rejlik. A fizikai test és az eleven test nem ellentétei egymásnak, hanem ugyanazt jelentik.³³¹

Paul de Man *Az esztétikai formalizálás* című tanulmányában az esztétikait elsőrendűen társadalmi és politikai – a szabadság kantinek mondott fogalmában etikailag megalapozott – modellként határozza meg. A schilleri értelemben vett esztétikai állam eszméje nem pusztán a szellem vagy a lélek állapotát, hanem a politikai érték és tekintély elvét is magában foglalja, mely utóbbinak megvannak a maga sajátos – szabadságunk formáját és határait illető –

³²⁹ Uo. 11.

³³⁰ ORBÁN 2014, 18.

³³¹ PLESSNER 1995, 236.

követeléseit. Paul de Man olvasatából kiindulva az esztétikaihoz úgy is közelíthetünk, mint ami politikai erőként foglalkoztatja a művészetéről való gondolkodást, úgy, mint az egyik leghatékonyabb ideológiai erő, mely a történelmi valóság formálására ösztökél. Ebben az értelemben az esztétikai a tudáshoz fűződő bensőséges kapcsolatának köszönheti erejét, következésképp gyakorlati és politikai hatását, vagyis azoknak az ismeretelméleti implikációknak, melyek mindig szóba kerülnek, ha az esztétikai felbukkan a diskurzus horizontján. Platón *Törvények* című művének Első Könyvének záró soraiban a politikát olyan művészetként ragadja meg, aminek a lelkek természetének és sajátosságainak a megismerése az elsőszámú feladata.

Tegyük fel, hogy mi élőlények, valamennyien isten alkotta bábok vagyunk; akár csak játékszerű az istenek számára; akár komoly céllal; ezt sohasem fogjuk megtudni, annyit azonban észlelünk, hogy a bennünk lakozó szenvedélyek mint valami fonalak vagy zsinórok rángatnak bennünket, és ellentétes természetük folytán egymással ellentétes cselekvések felé húzódnak, s ezen dől el erény és bűn. Mert a történetünk úgy folytatódik, hogy a vonzások közül mindig egyet kell követnünk, s attól soha el nem szakadva ellene szegülünk a többi fonal húzásának – ez az egy vonzás pedig a józan megfontolás arany, szent vezetése, melyet a város közös törvényének neveznek; a többi fonal merev, vasból való, ez ellenben lágy, minthogy aranyból van, a többiek pedig mindenféle változatot mutatnak fel. S minthogy a megfontolás szép ugyan, de szelíd és nem erőszakos, az ő vezetésének segítőtársakra van szüksége, ezért mindig össze kell fognunk ezzel a legszebb vezetővel, a törvénnyel, hogy az arany alkotórész legyőzhessen bennünk a többit. Ezzel az erényről szóló mítoszunknak, mely bábokat faragott belőlünk, szerencsésen a végére értünk.³³²

Brus – a marionettszínház sajátos módon megidéző – akciójában a meztelen test publikum előtt történő bemutatása esztétikai és politikai jelentőséggel bír.

Egyszerre sérti fel a művészet és a kultúra közötti határt és sebz meg magát rajta, a nézőt is az akciónak kitett és sebezhető testként tételezi, a testet, a megtestesülést, a jelenlétet testközösségként, közös megtestesülésként, közös jelenlétként fogja fel, de nem az azonosulás örömteli ígéréssel vagy a közösségi élményként átélhető intimitás eksztatikus boldogságával kecsegtet, hanem a különbözőség kegyetlen törvényére emlékeztet.³³³

Az akció alatt kibontakozó eseményben, *leendésben* a Brus sztoikus nyugalommal viseli az önmagának okozott testi fájdalmakat. A performansz ideje alatt a közönség tagjai nem személyként, alanyként vagy szereplőként vannak jelen, sokkal inkább légköri variációként.

³³² PLATÓN 2007, 46-47.

³³³ ORBÁN 2014, 29.

„Esz­tétikai értelem­ben Brus *Szakítás­pró­bája* a legradikálisabb, itt kerül a legközelebb a radikális esemény tapasztalatához, nem azért, mert ebben a műfajban ez idáig ez volt Brus utolsó akciója, hanem azért, mert ebben az akcióban jutott a legmesszebbre a testhatár-áttöréseiben.”³³⁴

Olvasatomban Kleist novellájának tövishúzó, azaz a grácia elvesztésének szövevényes jelenete egyszerre mutatja fel az esztétikai nevelés problémáját és a tudat paraboláját. A jelenet egyik központi kérdése a tükörben megpillantott, a látható mögött meghúzódó *láthatatlanra* irányul: mivel szembesül a fiatalember, önmagával vagy egy másikkal való hasonlatosságával? E különös viszony egyik fontos szegmense a tükrözés momentuma köré fonódik, a tanáron kívül itt megjelenő másik egy műalkotás, egy szobor, mely vég nélküli reprodukálásra alkalmas. A szép ifjú egykönnyen újabb másolatává válik a Tövishúzó³³⁵ figurájának, mely a „*legtöbb német gyűjteményben megvan*”³³⁶. Amennyiben a schilleri romantikus, esztétikába ágyazott pedagógiaeszmény szerint az esztétikai nevelést a szépség vagy az erkölcsi kiválóság mintáinak tekintett műalkotások utánzásaként próbáljuk megragadni, akkor annak egy mechanikus mintázatot kellene követnie, ami kizárná magából az *én* mélyebb problematizálását.

Azonban, ezen a ponton Paul de Man olvasatát követve, a tövishúzó jelenetében nem ez történik: a fiatalember hosszú ideig háborítatlanul folytathatta volna önmaga gráciája megpillantott képének már-már narcissszuszi üldözését, ha azt a jelenlévő tanár beavatkozása végzetesen meg nem szakítja. A tanár szándékosan hazudott az ifjúnak, a fiatalember gráciáját azzal rombolta le, hogy azt pusztán pillanatnyi illúzióknak nevezte („nevetve azt mondtam – képzelődik”³³⁷), holott valódi. A jelenetben megpillantott grácia nem pusztán önmagában való célként, hanem tanárának elbűvölésére szolgáló eszközként is értelmezhető. A lelepleződés pillanatában az ifjú elveszíti ezt az adottságát, mivel nem tudja kiállni a másik kritikus pillantását, akire énné válásának vágyát átruházta. E közelítés szerint a műalkotás modellként, a tekintély ítélőerejének változataként van jelen.³³⁸ Kleist történetében a tövishúzó fiú élménye

³³⁴ Uo. 31.

³³⁵ A Tövishúzó fiú szobor (*Spinario*) alkotójának neve nem ismert, de számtalan másolat készült a szoborról, hatása alá kerültek neves művészek, akik különböző rajz, festmény, márvány változatait készítették el az eredeti bronz alkotásnak. Ma ismert formájában két részből áll: a hellenisztikus szobortípusra jellemző talpából egy tuskét kihúzó pásztorfiú alakját egy az i. e. 5. századból származó, ún. „szigorú stílussal” létrehozott fejfel társították. Egy anekdota szerint a pásztorfiú egy hűséges hírvivő, egy egyszerű pásztorfiú, aki csak azt követően távolította el a tuskét talpából, miután kézbesítette az üzenetét a római szenátusnak.

³³⁶ KLEIST 2001, 190.

³³⁷ Uo.

³³⁸ DE MAN, 1997, 90.

– a grácia kegyének megtapasztalása, majd elvesztésének és a seb realizálásának pillanata – felülemelkedik a mimézis esztétikai problémájának folytonosságán, amely a művészettapasztalatban oksági viszonyt biztosít a művész szándéka, a befogadási módja és a kollektív élet egy bizonyos konfigurációja között. A tövishúzó könnyed, de mégis fájdalmat sejtető mozdulata azonban a látszat ellenére sem a közömbösségen vagy a radikális passzivitáson keresztül működik, hanem a grácia megpillantásának, majd annak a harmadik fél, a tanár általi megvonásán keresztül létrejövő távolságon keresztül lendül működésbe.

A novella epizódjában egy olyan zóna léte lehetünk figyelmesek, ami jelentősen meghatározza annak konzisztenciáját. A szereplők különböznek egymástól, azonban valami átmegy egyikből a másikba, valami, ami eldönthetetlenül lebeg az összetevők között. A fiú és a tükörcép viszonyában jelentős szerepet játszik az *én* eredendő anonimitása, ami a hús végső, másra vissza nem vezethető fogalmának értelmét idézi meg. Az enigmatikus tükörcépet mint a láthatónak az önmagára gyűrődését nem a fiú tekintete hozza létre, hanem a tükörben megpillantott szobor érzete. Így egyértelműbbé válik, hogy ez „az önvonatkozás, a láthatónak ez az önérintése más testeket is átjárhat és átlelkesíthet”³³⁹, nem csupán a fiút, hanem tanárát is. A jelenet egy olyan tapasztalati mező létét feltételezi, „ami nem egy én viszonylatában, hanem egy egyszerű »van« viszonylatában fennálló valós világgént”³⁴⁰ ragadható meg, ami egészen addig a pontig zavartalanul fennáll, míg a tanár közbe nem avatkozik. A mezőn kívül eső másik, azaz a tanár nem szubjektumként vagy objektumként jelenik meg, hanem egy lehetséges világ jelentéseként. Noha a tanár megsemmisítő kifejezése a kifejezetett virtuálisan tartalmazza, de az mégis hordoz magában valami kifejeződőt, ami csak a kifejezés által létezik. Ezáltal lehetőségként e lehetséges világ valósága jelen van, hiszen elég, ha a kifejező (a tanár) megszólal és annyit mond: „*képzeldik*”. „Ezzel máris valósággal ruházza fel a lehetségest mint olyat (még akkor is, ha szavai hazugságok). (...) A másik egy lehetséges világ, ahogyan az őt kifejező arcon létezik, egy lehetséges világ, mely az őt valósággal felruházó nyelvben válik kézzelfogható valósággá. Ennyiben a másik fogalma három összetartozó összetevőből áll: egy lehetséges világból, egy létező arcból és egy valóságos nyelvből, beszédből”³⁴¹.

Mindez, illetve a fiú, a tükörcép és a tanár különös viszonya – Merleau-Ponty elgondolásához csatlakozva – a testben zajló differenciálódásokban jelentkező saját testet meghaladó, megtartó összefüggések szerint működő hús elemi nyitottsága szerint bontakozik

³³⁹ MERLEAU-PONTY 2007, 159.

³⁴⁰ DELEUZE – GUATTARI 2013, 20.

³⁴¹ Uo.

ki. „Nincsen külön Önmagáért-való, Más számára-való – csak egymás színeként és fonákjaként, ezért képesek összekeveredni egymással: introjekció-projekció – Valahol előttem húzódik az a vonal, vagy inkább engem a másiktól elválasztó felület, ahol megtörténik az én és a másik, illetve a másik és az én közötti átfordulás.”³⁴² Az így létrejövő belső látás megnyit egy dimenziót, kifeszít egy síkot vagy hátteret, amihez képest jelennek meg a későbbi tapasztalatok.

Schiller az ember igazi kultúrája szempontjából veszélyesnek mutakozó érzések kiművelésére tett kísérletet; miszerint inkább ignorálja a szépség ellágyító erejét vállalva ezzel a keménység kockázatát, mintsem hogy a kifinomultság minden előnye mellett kiszolgáltatva tudjuk magunkat elernyesztő hatásainak. A szépség olyan fogalmát preferálja, „amelynek más forrása van, mint a tapasztalat, mert e fogalom alapján lesz megismerhető, hogy amit a tapasztalatban szépnak mondanak, az joggal viseli-e ezt a nevet. A szépségnek ez a tiszta észfogalma tehát – mint ami nem meríthető a valóságos esetekből, hanem éppenséggel maga irányítja és helyesbíti ítéletünket minden valóságos esetre vonatkozóan – csakis úgy állhat elő, ha az absztrakció útján keressük, s ha képesek vagyunk már az érzéki-eszes természet lehetőségéből következtetni rá; egyszerűen, ha a szépséget az emberség szükségszerű feltételeként sikerül felmutatnunk”.³⁴³

A Tövishúzó fiú szobra egy fiatal fiút ábrázol, amint épp egy tövist húz ki a talpából. A tükörképben felfedezett schilleri értelemben vett esztétikai modell eredeti tökéletessége, példászerű egysége valamelyest csorbát szenved. A lelepleződést követően a fiú elpirulását nemcsak szégyen jelének, „az ego sebének”³⁴⁴ gondolhatjuk, „a vörösség vér is lehet, mely a sérült testből szivárog. A szobrok fehér szintelen világát hirtelen vörössé teszi a vérfolyam, még

³⁴² MERLEAU-PONTY 2007, 294. „Amikor a másik engem néz, akkor ezzel kijelöli az én látásom tényleges határait és megcáfolja azt a szolipszista illúziómat, miszerint minden túllépés csakis önmeghaladás lehet. Először válik a látó, azaz én magam, önmaga számára igazán láthatóvá; először jelenek meg magam előtt kifordítva, a saját szemeim láttára, magamból maradéktalanul kiforgatva. És az is először történik meg, hogy mozdulataim nem csupán az általam látott és tapintott dolgok felé, illetve a dolgokat látó és tapintó testem felé indulnak el, hanem általában a testre és csakis az önmagáért való testre irányulnak (mindegy, hogy e test a saját testem vagy a másiké). Mert most van először, hogy láthatom, ahogy a másik test a világ húsával párosodva többet ad annál, mint amit visszakap, hozzátevé az általam látott világhoz azt a nélkülözhetetlen kincset, amit ő lát. És most először történik meg, hogy testem nem a világgal párosodik, hanem egy másik érző lényel fonódik egybe, egész felületén finoman idomul a másik testhez, miközben a kezem minden hajlatát fáradhatatlanul kutatja ennek a furcsa szobornak, amely minden őt érő hatást viszonz és megkettőz. A testem a világtól és a világi céloktól teljesen eloldódik, és a másik testétől megigézve, egy másik étellel összefonódva lebeg a Létben. Saját belsejét a másik külsejévé és saját külsejét a másik belsejévé fordítja át. Mostantól, a mozdulat, az érintés, a látás, miközben egyszerre irányulnak a másikra és önmagunkra, megfordulnak, és saját forrásuk felé emelkednek, és a vágy csöndes türelmes munkájában kezdetét veszi a kifejezés paradoxona.”³⁴² Uo. 162-163.

³⁴³ SCHILLER 2015, 183.

³⁴⁴ DE MAN 1997, 91.

ha az nem is kap nyomatékot. Ami nem több egy tövis szúrásánál, hamarosan egészen más mértéket ölt”³⁴⁵.

Brus számos akciójában feltűnnek a fehér terek, a fehérre festett test, amit sokszor saját vérével festett vörösre. Később ezt a fehéret felváltotta a meztelen test eleven színe, a meztelenség került a középpontba. Brus „palettájára” felkerülnek az orvosi beavatkozáshoz szükséges és a mindennapi élet különböző területeihez köthető tárgyak:

A különböző méretű tűk, szögek, az olló, a kés, a villa, a bicska, a penge, a balta, (...) amelyek jelként funkcionálnak ugyan, de az akció során, akár a mindennapi életben vagy az orvosi műtétben, azt a potenciális veszélyt is magukba hordozzák, hogy az élet helyett a halál eszközeivé válhatnak. Abban a pillanatban, amikor a penge belevág az akció-színész testébe, a test többé már nem jel, a penge többé már nem egy használati tárgy, a felsebzés nem egy szimbolikus aktus, hanem a test mint jel (*Körper*) és a test mint hús-vér test (*Leib*) kettősségének a megkérdőjelezése, a fikció és a valóság, a privát és a nyilvános, a művészet és a kultúra közötti határ áttörése.³⁴⁶

Ezekkel a gesztusokkal mintha feltenné a kérdést, hogy valójában mi is lenne az esztétikai forma lényege. Az, hogy egy műalkotást imitálva a fájdalom szemléletével helyettesítse magát a fájdalmat, s így oly módon szublimálja azt, s a figyelmet a fájdalom tapasztalata helyett az utánzás gyönyörűségére összpontosítsa? Kleist tövishúzó fiújának történetében sem az utánzás elsőségét példázzák a (meta)sebre történő utalások (a fiú elpirulása és a szobor sebe), amelyek tényleges létezését a mássá-válás pillanatai aktualizálják. Ebből kifolyólag – akár a novellában, akár Brus akciójában – a befogadó azért él(het)i át a katarzist, mert a mű és a közötté feszülő schilleri distanciának köszönhetően védve van a test és a vér elevenségétől.

A *Szakításpróba* az esztétikai kontempláció „közömbösségének” határán játszódik, mivel az önmagát felsebző meztelen test egyszerre válik szubverzívvé mind a társadalmi és a kulturális konvenciók szempontjából, mind a művészet, a művészeti befogadásban a valósághoz való viszony konvenciói szerint. Miközben Brus „artikulálatlan kiáltásaival, vonaglósaival próbálja megszabadítani a *homo semanticus*”³⁴⁷ a jelentéstermelés kényszerétől, a beszédkényszertől, a megfeleléskényszertől, (...) nem egy műalkotást hoz létre, hanem egy egyszeri és megismételhetetlen eseményt. (...) Ez a pengeéles határ az élet és a halál között húzódik, Brus akcióművészete is ezen a határon táncol, miközben (...) a *Zerreißprobe* akción

³⁴⁵ Uo.

³⁴⁶ ORBÁN 2014, 31.

³⁴⁷ Amint megjelenik a *homo semanticus*, oda a grácia, hiszen annak eseményszerű jellegéből adódóan annak tudatos megisméltése lehetetlen.

1970-ben Münchenben a nézőnek szegezi a kérdést: művészet ez még? A választ mindenkinek magának kell megadnia, mindenki ott húzódik az a határ, amelyet megerősít vagy felsebez Brus akcióművészete, de az általa feltett kérdés a művészet és a kultúra, az esztétika és a politika elevenébe vág, mert miközben áttöri – *crossing the borders* – a korábban kijelölt határokat, visszakérdez: mi is a művészet, mi is a kultúra, mi is az esztétika, mi is a politika, hol is húzódnak a határok? Ez a könyörtelen kérdezés és visszakérdezés a művészet performativitásának szegmense”.³⁴⁸

Kleist tövishúzó története mintha azt sugallná, hogy a tükrözési modellben a felszínen meghúzódó imitatív jelleg „talán csak az esztétikai tökéletességet kezdettől fogva kikezdő hiba álcázása vagy, hogy egy elferdültebb olvasat szerint az esztétikai távolság nyújtotta védelem valójában olyan élvezetekre teremt lehetőséget, melyeknek több közük van mások megsebzéséhez, mint a gráciához. (...) Ha maga az esztétikai modell sérülést szenved vagy ami még rosszabb, ha ezt a hibát az idealizálás kapóra jövő szépségtapasztalatával fedi el, akkor az esztétikai nevelés klasszikus fogalmára gyanakvással kell tekintenünk.”³⁴⁹ – írja Paul de Man. A probléma itt már a valódi jelentés és a jelentésadás folyamata közötti különbségtevés képességéhez kapcsolódik. Ez a megkülönböztetési modell rejtve maradt a tükrözési modellben, melyben a jelentés adott („a szobor tele van kellemmel”³⁵⁰), s amelyben a jelentés tartományát problémamentesen feleltetik meg modelljének, s így az utánzat elrejtje az idealizálást, amelyet végrehajt.³⁵¹ Ez a megközelítés a fokozódó formalizálásért az esztétikai élvezet fokozódását ígéri cserébe. Kérdéses csupán az marad, hogy vajon a pedagógiai funkció továbbra is összeegyeztethető-e az esztétikai hatással.

Brus elemzett akciója a kleisti novella anamorfózisaként a performativitásából kifolyólag feltárhat abból valamit, ami a schilleri esztétikai állam eszméjében rejtve marad. Akciója nemcsak a különböző művészeti ágak közötti átjárás lehetőségét hordozza magában, hanem azt a szemléletváltást is, miszerint a művészi hatékonyság legfontosabb kifejeződése maga az *esemény*, s nem a műtárgy. Mindez pedig jelentősen módosítja az alkotói folyamat és a befogadás kritériumait és annak sokszor szükségszerűnek vélt „pedagógiai” viszonyait. Így átalakíthatja „a szubjektum és az objektum, az anyagság és a jelszerűség, a jelölő és a jelölt közötti viszonyt”³⁵², mint ahogy az eseményben résztvevők közötti viszonyt is, „akik az

³⁴⁸ Vö. ORBÁN 2014, 31.

³⁴⁹ DE MAN 1997, 92.

³⁵⁰ KLEIST 2001, 190.

³⁵¹ DE MAN 1997, 92.

³⁵² ORBÁN 2014, 29.

együttes testi jelenlét”³⁵³ intenzitásában interszjektív viszonyba kerülhetnek egymással. A nézők nem passzív befogadókként, hanem – akár tudatosan, akár tudattalanul – aktívan is részt vesznek az eseményben, még hozzá úgy, hogy az esemény mindeközben az ember természetes gráciáját felsértő tudattal is képes különös játékba lépni³⁵⁴. Ahogyan Kleist történetei „elliptikus, parabolikus és hiperbolikus trópusokká görbülő és átforduló sorok transzformációs”³⁵⁵ rendszereként ragadhatóak meg, úgy Brus akciója mindezek anamorfózisaiként is megpillantható. Csak meg kell találni azt a különös és rejtekező pontot, aminek segítségével a kleisti művészetelméleti alkímiában rejlő képet a sok összefüggéstelennek tűnő részletből egy performatív aktusban pillanthatjuk meg:

Ahogyan a valamely pontban egymást metsző vonalak, ha a végtelenen áthaladnak, a pont túloldalán ismét metszik egymást, vagy a homorú tükör által alkotott kép a végtelenbe távolítva ismét közelivé válik: ugyanúgy visszatér a grácia ott, ahol az ismeret megjárta a végtelent, s így egyidőben abban az emberalakban jelenik meg legtisztábban, amelyben a tudat egyáltalán nincs jelen, vagy pedig végtelen, azaz a bábuban vagy az Istenben.³⁵⁶

Ebben az értelemben mindkét esetben – akár kleisti novella tövishúzó fiújának történetét, akár a *Szakításpróba* élő bábujának akcióját vesszük szemügyre – a tudatától megfosztott és egy végtelen tudattal rendelkező individuuum paradox létmódjával találkozunk.

Ha a cselekvést utánzásként fogjuk fel, akkor azt szükségszerűen sikerültnek vagy sikerületlennek, jónak vagy rossznak ítéljük meg. Azonban ha a cselekvést performativitásként, azaz valaminek a színreviteleként fogjuk föl, egyszerre hordozhatja a jó és a rossz lehetőségét, egyszerre szembesíthet mindkettővel, és arra készítheti a befogadót, azaz az eseményben résztvevőt, hogy egyszerre gondolja el mindkettőt. Esztétikai értelemben a grácia megtapasztalásának pillanatára való reflexió azzal a felismeréssel szembesíthet (amennyiben a főntebb idézett értelemben a tudat már megtette enigmatikus kerülőútját), hogy nem létezik egy olyan eredeti mű, amit az előadónak vagy a befogadónak követnie kellene. Ennélfogva – a hagyományos értelemben – már nincs utánzás sem, sem reprezentáció, csak a performatív cselekvés, aminek – artaud-i értelemben vett – kegyetlensége nehezen artikulálható. Brus performansa „tehát olyan irritáló, bizonytalan és értelemszerűen kínos helyzetbe hozta a befogadót, amelyben úgy tűnt, hogy érvényüket veszítik a műélvezet addig

³⁵³ Uo.

³⁵⁴ FISCHER-LICHTE 2009, 24-25.

³⁵⁵ DE MAN 1997, 95.

³⁵⁶ KLEIST, 2001, 192.

megkérdőjelezhetetlennek tekintett és biztonságérzetet adó normái és szabályai”³⁵⁷. Eddig minden színpadi erőszak csak eljátszott lehetett, de ebben az esetben más a helyzet: a nézőkben az öndesztuktív performanszok esetében felmerül a probléma, hogy közbe kellene-e avatkozniuk. Olyan helyzeteket teremtenek, amelyben az néző – a schilleri esztétikai állam hagyatékában – „a művészet és az élet normái, illetve szabályai, az esztétikai és az etikai posztulátumok között őrlődik”³⁵⁸. A néző olyan valóság helyzetben találja magát, „aminek kezelésére senkinek sem áll rendelkezésére általánosan érvényes és követhető magatartásminta”³⁵⁹. A befogadási folyamat státusa mindvégig vészjóslóan a megsebzés aktusából kifolyólag a szimulákrum és a valódi dolog között lebeg. A cselekvés középpontjában önmaga megsebzése állt, és nem lehetett tudni, hogy mi lesz az akció végkifejlete, mikor, hogyan és mi által lesz vége. „Ez teremt feszültséget az esztétikai kontempláció és a voyeurizmus között.”³⁶⁰

A szüntelenül rétegekbe szerveződő tapasztalások leírásához Deleuze és Guattari Szervek nélküli Test³⁶¹ koncepciója vihet közelebb. Az organizmusokon túl levő, ugyanakkor az eleven test határait is jelentő fogalmat Antonin Artaud fedezte fel, aki művészetében mindig a virtuális értelmében vett lehetséges elgondolását, s nem a látható visszaadását, hanem valaminek a láthatóvá tételét hangsúlyozta. „Tovább, nincs megállás, még mindig nem találtuk meg a Szervek nélküli Testünket, még nem szedtük szét magunkat kellő mértékben! (...) A SznT az, ami megmarad, amikor minden elveszett, és amit elvesztünk, az pontosan a fantazma, a jelentések és a szubjektívációk együttese.”³⁶² E kiterjedés nélküli SznT, mely mindig változó mértékben foglalja el a teret, intenzitásoknak ad helyet, intenzitások áramlanak keresztül rajta, ebből adódóan nem egy színpad, ami a fantazmáknak, reprezentációknak és interpretációk bármilyen fogódzót is kínálhatna.

E filozófia szerint a velünk kapcsolatba lépő három legfontosabb rétege a szervezet, annak felszíne mint a jelentések hordozója avagy az értelmezés szemszöge, és a szubjektíváció mint az alannyá válás mozzanata. E rétegek tapasztalásakor nagy eséllyel jelölökké és jelöltté, értelmezővé és értelmezetté, kijelentést jelölő alanyokká válunk. Az SznT azonban nem kínál helyet az értelmezéseknek, legfőbb jellemzője a nomadizmus, az egy helyben is mocorgás,

³⁵⁷ FISCHER-LICHTE 2009, 10.

³⁵⁸ Uo. 11.

³⁵⁹ Uo.

³⁶⁰ DE MAN 1997, 93.

³⁶¹ A későbbiekben SznT. A fogalom először *Francis Bacon. Az érzet logikájában* merült fel, majd a Guattarival közösen írt *Anti-Ödipusz* és az *Ezer Fennsík* című művekben is kulcsfogalomává vált.

³⁶² DELEUZE – GUATTARI 1997, 43.

helyváltoztatás nélküli utazás, a deszubjektíváció. Ez a radikálisnak tűnő önmegsemmisítő mozzanat valójában a szervezet finom megnyitására törekszik, azaz „olyan kapcsolódási pontok felé, különböző átjárók és intenzitás elosztói felé, territóriumok és deterritorializációk felé, melyeket egy földmérő módszereivel térképezhetünk fel. A szervezet szétszerelése semmivel sem nehezebb feladat, mint a többi réteg lebontása: a jelentés és a szubjektívációé. A jelentés az elmét ugyanúgy ragasztja össze, mint a szervezet a testet és nem is szabad elbontani sem. Alany: tépjük ki a tudatosságot az alanyiságból, hogy a felfedezés egy hatékony eszközt készítünk el belőle, szakítsuk ki a tudattalant a jelentés és az értelmezés béklyói közül, hogy egy érdemleges jelentéshez juthassunk – mindkettő egy olyan feladat, mely sem nem könnyebb, sem nem nehezebb, mint a test és a szervezet különválasztása”.³⁶³ Az itt kifejtett önmegsemmisítő szándék ellenére azonban az is nyilvánvalóvá válik, hogy nem a három réteg teljes eliminálásáról van szó, az újraalakuláshoz, a tisztánlátáshoz feltétlen meg kell őrizni azok morzsáit is.

A tövishúzó fiú történetében vagy Brus akciójában felbukkanó Szervek nélküli Testek olyan identitás nélküli állapotot eredményeznek, amelyben implicite nyilvánvalóvá válnak azok az oksági folyamatok, amelyek az adott közeg valóságának kortárs jellegét hordozzák magukban, amik szüntelenül a létrejövés állapotában vannak. Ahol sem a testünkkel, sem a tudatunkkal nem azonosítjuk magunkat teljesen; ahol nyilvánvalóvá válik, hogy csupán az egyén fizikai és szellemi összetevői azok, amelynek alapján az egyén folytonosságáról lehet beszélni, ahol könnyen azt tapasztalhatjuk, hogy a jellemzőkkel és tulajdonságokkal bíró én fogalma pusztán metafizikai szerkesztés, a tudat gyártmánya. Az immanencia-síkon a személyes, a nem-én, az önvaló *hit en nunc* olyan megvilágításban tűnik fel, ami a fizikai és a szellemi összetevők esetlegességén alapuló függő jelenségként mutatja azt. Az érzékelés folyamatában pedig nem egy Én percipiál vagy cselekszik, hanem a SznT affektusai tapasztalnak különböző intenzitású mozgásokat és sebességeket. Az SznT fogalmában egyszerre jelenik meg a világ fizikájára „redukálhatatlan testtelen esemény *metafizikája*”³⁶⁴, a szubjektum és a jelentések fenomenológiája helyett megjelenő neutrális értelem logikája és az infinitív jelen gondolata.

Ahogy Merleau-Ponty a hús koncepció bevezetésével, úgy Deleuze a SznT fogalmával radikálisan átformálta az ontológia lehetőségét. Ennek értelmében a legmagasabb terminus a

³⁶³ Uo. 45.

³⁶⁴ Kielemés tölem. DELEUZE – GUATTARI 1997, 44.

Lét helyett a Valami, ami inkább működése szerint válik jelentőssé. A jelentés rétegében, illetve a nyelvtanban ez a működés a kötőszóval, az ÉS-sel képes kibillenteni a *lenni* igét, a lét egyensúlyát.

Az ÉS mint kívül-lenni, között-lenni ÉS-sel helyettesíteni a VAN-t. Kialakulhatnak még relációk a kifejezések, két egység, egyik és másik között, de az ÉS más irányt ad a relációknak, és megszőkteti kifejezéseiket és együtteseiket, egyiket is, másikat is, az általa aktívan létrehozott szókészlet mentén. A VAN helyett, a VAN-ért helyett ÉS-sel gondolkodni (...) Sokaság csak az ÉS-ben van, s természetében eltér a kifejezésektől, annak halmazaitól, de még a relációiktól is. S noha csak kettő között jöhet létre, a dualizmust mindig kudarcra ítéli. Van valami alapvető józanság, szegénység, aszkézis az ÉS-ben.³⁶⁵

Így Deleuze szemléletmódjában a gépezetek, valamint a vágyakozó masinák (Guattari) kiemelt szerephez jutnak, amelyek működésük folyamatának következtében során újabb és újabb síkot feszítenek ki.

Esemény, sokaság, szingularitás, véletlen kockadobás, nomád eloszlás, rizomatikus burjánzás, szétterülő és összezáruló felületek, hajlatok (pli-hupli), miliók, fensíkok – ezek alkotják a gondolkodás mélység fölötti kötélrancát, tragikus-cinikus éthoszát. A gondolat deleuze-i logikája a szerveződés logikája, mely szükségképpen magában foglal topológiát (topo-logika), tipológiát (tipo-logika) és dramaturgiát. Egy nem-humán játéktér felállítása, ahol a sokszorosság gondolkodik és kényszerít ki gondolnivalót, ahol a dolgok játszanak – akár az ember kárára is –, és örömeiket lelik önmagukban. A lét *univoce*: ám nem mint alapterminus, hanem mint Hang, mely a dolgok véletlen létrejövését, a váratlant, a soha-nem-látottat igenli.³⁶⁶

A performansz működésének mivolta, mely a hagyományos esztétikák fogalmiságával kevésbé szólaltatható meg, azonban ebből a perspektívából olvashatóvá válik. A művészeti performansz ellenáll a műalkotás megértésének szükségességére irányuló hermeneutikai törekvésnek (gondoljunk itt Kleist novellájának bokszoló medvéjére). Hiszen ezekben az esetekben kevésbé a performer cselekedeteinek megértésén, inkább az esemény résztvevőiben (azaz az alkotó és a nézők) felmerülő nem szokványos tapasztalatokról, egyszóval: a performansz résztvevőinek *leendéseiről* van szó. A nézőnek így is marad bőven értelmezni valója, ugyanis a látott cselekedetek és az azokhoz felhasznált tárgyak (noha valamelyest másképp, de) jelként továbbra is működhetnek.³⁶⁷ A felfedezett motívumok nem lehetnek összhangban a performansz esemény értékével. Mind a művész, mind a néző számára

³⁶⁵ DELEUZE – PARNET 2016, 50.

³⁶⁶ MOLDVAY 1997

³⁶⁷ Vö. FISCHER-LICHTE 2009, 15.

új és saját valóságot hoznak létre. Ezt a valóságot azonban nemcsak a néző értelmezi, hanem a rá gyakorolt hatás függvényében meg is tapasztalja. „A performansz csodálkozást, rémületet, borzadást, iszonyatot, undort, szédülést, lelkesedést, kíváncsiságot, részvétet, szenvedést vált ki, és a nézőket is olyan cselekvésekre ösztönzi, amelyek valóságot teremtenek. El lehet és el is kell fogadni, hogy a kiváltott és közvetlen nézői beavatkozást eredményező indulatok háttérbe szorítják a reflexió, a jelentésképződés és a történetalkotás lehetőségét és az erre irányuló erőfeszítéseket”³⁶⁸ (mint ahogy C és K úr is a különböző és valószínűtlen történetek mesélésekor vagy hallatán is rengeteg önellentmondásba kerülnek a dialógusaikban, s részben ebben rejlik Kleist írásának performativitása). A néző (vagy akár C és K) nem megérti, hanem megtapasztalja az eseményt vagy a „látatottakat”, illetve igyekszik feldolgozni a közvetlen és azonnali reflexiónak ellenálló tapasztalatait. Ebben a helyzetben jelentős módosuláson esik át a szubjektum és az objektum, valamint a jelölő és jelölt közötti viszony.

Mind Brus elemzett akcióját – amiben damilokra fűzött tüket tűzött testébe, melyek a hirtelen elrugaszkodásai során sebeztek fel azt – mind egy másik példa a *butoh* tánc művelőinek mozgását szemlélve talán úgy is tűnhet, mintha mozgásuk nem lenne önálló, s mintha egy bábjátékos mozgásához hasonulnának zsinegek és drótok segítségével³⁶⁹. Mint ahogy Kleist táncoló bábuiból, úgy belőlük is hiányzik a szenvelgés, „esztétikai hatásukat nem a megjelenített szenvedély vagy érzelmek dinamikája”³⁷⁰, hanem az autoprezentációból fakadó pluralitás vezérli. Nem mechanikus, de nem is organikus, hanem egymástól független heterogén elemek szomszédsági halmazából összeálló gépezetté válnak.

Gépi elrendeződésről beszélünk akkor, ha a gravitációs központ egy absztrakt vonalra helyeződik. Ebből az áthelyeződésből keletkeznek konkrét vonalak és mozgások, ahogy Kleist marionettjében is. Mondhatja persze erre valaki, hogy ebben az értelemben a gép magára a gépészre utal. De nem igaz: a gépész jelen van a gépben, a gépet átjáró »gravitációs központban« vagy sebességközpontban. Ezért fölösleges azt mondani, hogy bizonyos mozgásokat a gép nem képes végrehajtani; épp ellenkezőleg, a gép azért hajtja végre azokat, mert van emberi alkatrésze. Ott van például a gép, aminek az egyik fogaskereke a táncos: nem mondhatjuk, hogy a gép azért nem tud végrehajtani egy adott mozdulatot, mert arra csak ember képes, ellenkezőleg, az ember csak mint az adott gép alkatrésze tudja végrehajtani azt. Egy Keletről jött gesztus ázsiai gépet feltételez. A gép az ember-

³⁶⁸ Uo. 16.

³⁶⁹ Az elemzés Imre Thormann 2006-os *butoh* performanszára épül (Hiyoshi Taisha Shrine in Shiga, Japan).

³⁷⁰ DE MAN 1997, 95.

eszköz-állat-dolog szomszédsági halmaza, hozzájuk képest elsődleges, mivel absztrakt vonalként átszeli és együttműködésre készíti őket.³⁷¹

Mozgásuk mindenestül a trópust szolgálja, nem pedig fordítva, és ez biztosítja – kiváltképp a *butoh* esetében – a mozgás valóban kecses formáinak összefonottságát. A második világháború után kialakult mozgásforma forradalmian új stílust teremtett, kiindulópontja egy olyan aszubjektív állapot, amely a preindividuális szingularitások terepére invitál; műveléséhez és befogadásához túl kell lépni a társadalmi beidegződéseken. E tánc művelői mintha antigravitánsak lennének, vagyis úgy rugaszkodnak és emelkednek fel, mintha nem vonatkozna rájuk a nehézkedés törvénye. Esetükben az esztétikai forma folyamatoságáról beszélhetünk, ami nem engedi, hogy életet és halált, a pátoszt és könnyedséget, az emelkedést és az esést elválasztó határvonalak kikezdjék és megszakítsák a folytonosságot. *Summa summarum* úgy visznek színre értelmet, hogy nem kényszerük az expresszivitás. Bábuvá válásuk következtében a test motorikusságát megelőzően mintha közvetlenül tapasztalnák az időt: amit hallunk, hol objektíve válik szét, attól, amit látunk, hol pedig a hang és a test válik szét szubjektív módon. A test helyébe a marionett, a bábu lép, ami már nem egyént, hanem gépezetet alkot, aminek mozgása az idő alárendeltjévé válik. „Mint Kleistnél vagy a japán színházban, a lélek egy belső hanghoz kapcsolódó marionett »mechanikus mozgásából« alakul ki.”³⁷² Azonban folyamatos táncukat követve e perspektívák nem szuperponálhatóak, „épp abban a pillanatban csúsznak szét, amikor már úgy tűnik, hogy mindjárt összeérnek, és szakadásmentesen folytatják egymást, holott mindig marad közöttük rés, és egymáshoz képest folyamatosan elmozdulnak”³⁷³, olyan szétválasztó erővel bírnak, ami képes bevezetni a semmi-alakzatot, egy lyukat a látszatok közé.

Annak ellenére, hogy itt nem bábukról, hanem hús-vér előadókról beszélünk, mozgásuk mégsem szakad meg olyan nyugalmi helyzetekkel vagy szünetekkel, melyek úgy tűnnek nem részei a műnek (Brus szóban forgó performanszában még azok a momentumok is szerves részei az előadásának, amikor feltételezett kínjai között kiszól a közönségnek, és olyan banális kérdéseket tesz fel, mint például „bezárná valaki az ablakot?”). Ahhoz hasonlóan, ahogyan *A marionettszínházról* című novellában a trópus megszabadul a szemantikai funkciójától, az elemzett művekben is az esztétikai forma „puszta elrugaszkodási felületnek használja a talajt”³⁷⁴. Talajuk „nem a biztos megismerés talaja, hanem a vonal másik anamorfózisa”³⁷⁵. A

³⁷¹ DELEUZE – PARNET 2016, 86.

³⁷² DELEUZE 2008b, 323.

³⁷³ MERLEAU-PONTY 2007, 168.

³⁷⁴ DE MAN 1997, 96.

³⁷⁵ Uo.

marionettek táncáról szóló jelenetben az erőszak már nem látensként jelenik meg: „Kleist történetének táncoló művésztagokkal rendelkező nyomorékja a felvilágosult önismeret fejlődését végigkísérő szerencsétlen, megcsonkított testek hosszú sorába tartoznak, abba a sorba”³⁷⁶, ahová besorakoztak a második világháborút követően kialakult az öndestruktív performanszok is. De ebből nem az következik, hogy az események tökéletlenek, vagy tökéletesek. Az esztétikai nevelés azonban nem vall kudarcot, hiszen hol elfedi, hol épp nyilvánvalóvá teszi azt a nehezen megragadható többletet, azt a befogadóban felvillanó mozzanatot, amit semmilyen teória sem tud kontrollálni vagy semmissé tenni. Ebben az értelemben az esztétikai hatékonyság tulajdonképpen a művészeti formák előállítás és egy meghatározott közönségre való meghatározott hatás előállítása közötti minden közvetlen viszony felfüggesztésének hatékonyságát jelenti. Talán erről ír Barthes is – méghozzá a Fotográfia kapcsán –, amikor a hallucináció új formájaként próbálja megragadni azt, egy olyan megosztott káprázatként, ami „a már nem ott van, de valóban ott volt” egyszeri, de a valósággal *ab ovo* érintkező képként jelenik meg a tudat számára.³⁷⁷

³⁷⁶ Uo. 97.

³⁷⁷ „Megpróbálom megnevezni e hallucináció legjellemzőbb sajátosságát, és eszembe jut: még aznap este, amikor anyám fényképeit nézegettem, barátaimmal elmentem megnézni Fellini Casanova című filmjét; szomorú voltam, untatott a film, de amikor Casanova táncra perdült a gép-babával, hirtelen mintha valami különös drog hatott volna rám; pupillám rettentően csodálatosan kitágult, nagyon világosan láttam, ízlelgettem minden részletet, valamennyi felkavart: a karcsú, finom sziluett mintha csak egy kis test lett volna a lapos ruha alatt; a viseltes cénakesztyű, az a kicsit nevetséges (de megható) tolldísz a hajban, az a festett, mégis egyéni ártatlan arc: valami reménytelenül élettelen, de ugyanakkor anyagi „jóakarattal” megmutatkozó odaadás, fölkinálkozás, szeretet. Ellenállhatatlanul a Fotográfia jutott eszembe: ugyanazt mondhatta el azokról a fényképekről is, amelyek hatottak rám (és amelyekből magát a Fotográfiát is módszeresen összeraktam). BARTHES 2000, 119-120.

5.3 Képhatársértések

A 20. századi és a kortárs művészet területén rendre hangsúlyos szereppel bír a mű performatív jellege. Például akkor, ha egy műalkotás tetszőleges viszonyban áll a cselekvéssel és megköveteli, hogy a művész vagy a néző jelenléte aktiválja azt; illetve ha közvetlenül utal arra a cselekvésre vagy processzusra, amelybe illeszkedik, és amelyből létrejött. Ebben az értelemben a performativitás hozzáadott értéként járul a műalkotáshoz.³⁷⁸ E gondolatból kiindulva mindenképp izgalmas területnek tűnik a kérészéletű és egyszeri performanszok fotó- illetve videó dokumentációinak aszerint történő vizsgálata, hogy a performansz-művészet keretein belül létrejövő események különböző médiumokon való rögzítése mennyiben módosítja azokat. E művészeti apparátusoknak köszönhetően az utókornak hozzáférhetővé váltak ezek a művek, noha azok befogadási folyamata – legalábbis jelen vizsgálódás szerint – mindenképp módosul. Roland Barthes *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról* című művében kifejti, hogy a fénykép mindig láthatatlan; bármit mutat, bárhogy, soha nem a fényképet látjuk. *Spectator*ként a fotográfián a lét birtoklásával szembesülhetünk, azzal, ahogy a fotográfia az alanyt tárggyá alakítja, jelen esetben múzeumi tárggyá – gondoljunk például a bécsi akcionizmus radikális alkotóinak egyikére, Günter Brus munkáinak, vagy Chris Burden az élet és a halál mezsgyéjén lavírozó akcióinak dokumentációira³⁷⁹, melyek úgy hatoltak eme események *spectrumába*, mint egy sebészeti beavatkozás.

Könnyen felvetődhet bennünk a kérdés, hogy az így létrejövő fotók vagy videó-dokumentációk kapcsán beszélhetünk-e a művészek esetében a kamerának szánt pózokról, vagy épp arról, hogy a résztvevők mennyiben fabrikálnak egy másik testet maguknak, mennyiben változnak előre *képpé* a performanszok során.³⁸⁰ Barthes olvasatában a fotográfia ténye egy olyan aktív átalakulást eredményez, melynek következtében a fotográfia kénye-kedve szerint hívja életre vagy semmisíti meg a testet. Ezekon a fotókon sok esetben mintha egy olyan meghíusult törekvést fedeznénk fel, amelyek egy mindenféle jelentéstől megfosztott semleges anatómiai testet akarnának bemutatni: Brus *Szakításpróba* című performanszának felvételein is

³⁷⁸ HAGELSTEIN 2015, 233-245.

³⁷⁹ A gondolatmenet kiindulópontjaiként a következő fotó- illetve videó-dokumentációk szolgáltak: Günter Brus: „Der helle Wahnsinn”, für Aachen: „Die Architektur des hellen Wahnsinns” (1968); Günter Brus: *Zerreißprobe* (1970); Chris Burden: *Shoot* (1971) ld. <https://www.youtube.com/watch?v=JE5u3ThYvI4> Letöltés ideje: 2015. november 18. ; Chris Burden: *Deadman* (1972) ld. <https://vimeo.com/83750967> Letöltés ideje: 2015. november 18.

³⁸⁰ Ezen a ponton fontos kiemelni, hogy a performansz-művészet alkotói közül számos performer művészi intenciója szerint kimondottan a kamerának szánt pózzal és annak képi megjelenítésével kísérletezik. Gondoljunk itt például Rudolf Schwarzkogler nagy precizitással beállított műtermi fotóira.

olyan arcot és testet láthatunk, ami soha nem jut el a nulla fokára, hiszen ezt senki nem adhatja meg neki. A fotós e művek esetén bebalzsamozásával egy-egy performansz időbeli kiterjedéséből olyan pillanatokat örökít meg, melyekben a benne résztvevő testek *képpé* válnak.³⁸¹

Barthes már idézett művében a fotográfia befogadására vonatkozóan a *studium* és a *punctum* kategóriái mentén különbséget tesz a kimért, alapos tanulmányozás – mely során a valamire figyelés, valaki iránti hajlandóság és egyfajta általános érdeklődés lendül működésbe – és a pillanatnyi hatás, azaz azon véletlen valami vagy apró részlet között, mely sokszor felkavaró, felsebző és – ha fogalmazhatunk így – egy különös tudatállapotba való kizökkenést eredményez. Eszerint a *studium* felismerésekor a befogadó ráérez a kamerát kezelő szándékaira, értékítéletet mond ki, és mindig valamilyen megértés társul ehhez a folyamathoz. A *studium* mintegy a kultúra famulusaként egy olyan „szerződés, amely az alkotók és a fogyasztók között kötött”.³⁸²

Ezzel szemben a *punctum* egy olyan momentumban tárul fel a nézőben, amelyben a kép már-már megsebez, és gyakran egy részletnek köszönhetően, azaz egy tárgynak valamilyen elemeként nyilvánul meg, ami sok esetben képes metonímiát is teremteni. A testiség Roland Barthes fotográfiáról folytatott elmélkedéseiben is centrális szerepet kap: *Világoskamrája* a következő kérdést fogalmazza meg: mit tud a testem (*mon corps*) a fotográfiáról?³⁸³ A *punctumban* – a deleuze-i értelemben vett érzetnek – van egy szubjektum (az idegrendszer, az eleven mozgás, az ösztön, a vérmeleglet) felé és egy tárgy (a tény, a hely, az esemény felé) forduló arca. De azt is mondhatnánk akár, hogy nincs is semmiféle arca, hanem ennek a kétféle dolognak a szétválaszthatatlan egysége, „világban benne-lét”³⁸⁴, miszerint maga a befogadó is egyszerre alakul az érzetben, és történik valami az érzet által, az egyik a másik révén, az egyik a másikban.³⁸⁵ Barthes a *punctumban* felmerülő érzetet nemcsak abból az aspektusból ragadja meg, „hogyan kapcsolatot teremt az érzéki minőségek és az azonosítható tárgyak (figuratív összetevők) között, hanem aszerint is, hogy minden egyes minőség egy-egy mezőt alakít ki, mely önmagában is érvénnyel bír és interferál a többivel”³⁸⁶. Eszerint „az érzet az, ami

³⁸¹ BARTHES 2000, 15-18.

³⁸² Uo. 30-32.

³⁸³ Ezt a kérdést, tévesen, a következőképp fordították Roland Barthes *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról* című írásának magyar kiadásában: „Mit tudok én a fotográfiáról?” SZILÁGYI 2014, 148.

³⁸⁴ DELEUZE 2014, 43.

³⁸⁵ Uo.

³⁸⁶ Uo.

közvetlenül adódik át, elkerülve az elmesélendő történet kerülőútját vagy unalmát.”³⁸⁷ „Az érzet az, ami képes az egyik rendből a másikba, az egyik szintről a másikra átjutni. Ezért lesz az érzet a deformációk iránymutatója, a test deformációinak tevékeny elve.”³⁸⁸ Így az állókép befogadásakor a *punctum* érzeteivel a befogadóban elindul olyan különleges mozgás, ami által minden kép, minden alak már önmagában is mozgó szekvenciaként tárja fel magát, s az így létrejövő motorikusság hipotézise szerint az érzetszintek a mozgás megálló vagy pillanatfelvételei is lehetnek, amelyek szintetizáló módon újraalkothatják a mozgást a maga folytonosságában, sebességében és erőszakos voltában. S így a fotográfián felfedezett alakok – *hic et nunc* – mozgó szobrokként kezdenek működni: a körvonal vagy a talapzat képes elmozdulni a tartóváz mentén, oly módon, hogy az alak képessé váljon arra, hogy megtehesse a kis napi sétáját³⁸⁹.

Az állóképen – a barthes-i *punctum* vagy a deleuze-i affektum következtében létrejövő befogadás folyamán – a körvonal elmozdul, s a mozgás nem a tényleges elmozdulásban van, hanem sokkal inkább abban az amőbaszerű mozgásban, ami az adott részletben rejlő alak szubjektumra való hatásában a körvonalon belül folytat. A mozgás az érzet változékonyságából táplálkozik, s a legtöbb esetben nem ad magyarázatot az érzet eredetére. Így az állóképeken a mozgáson túl mozdulatlanságot, az álláson túl az ülést, az ülésen túl a fekvést is megpillanthatjuk. A különböző érzetszintek nem a mozgásból eredeztethetők, sokkal inkább az érzetszintekből következtethetünk arra, mi marad meg a mozgásból. Helyben maradó mozgások, görcsök, melyek egészen más problémákról tanúskodnak: a láthatatlan erőknek a testre való hatásáról.³⁹⁰ A fotódokumentáció mozdulatlansága képes egyszerre magában hordozni az esemény sorozatának egymásutánosságát, ugyanakkor azt is, hogy az – a befogadóban affektumok vagy *punctumok* híján – a *studium* folyamatában legfeljebb egy nehezen megragadható pillanatként mutatkoznak meg. Minden esemény sajátos temporalitással bír, s e sajátos időiség vizsgálata lényegi meglátásokhoz vezethet a művészettapasztalat területén. A térbeliség, a testiség (mélységdimenzió) által az érzékelésben feltáruló világ másik aspektusa az időiség, melynek szférái hozzáférhetetlenek a reflexió számára. Ilyen például Merleau-Ponty szerint a világba és a testbe születésünk ténye, ami olyan múltként létezik, ami valójában soha nem volt *jelen*, abban az értelemben, hogy soha nem éltük át. Deleuze megközelítésében az esemény – „testetlen” voltából kifolyólag – nem a dolgok

³⁸⁷ Deleuze idézi Paul Valeryt. In DELEUZE 2014, 45.

³⁸⁸ Uo. 45.

³⁸⁹ Uo. 49.

³⁹⁰ Uo. 48-50.

idejében, azaz nem Kronosz idejében játszódik le, minősége sokkal inkább Aión idejéhez köthető, ami maga a végtelen és a tiszta dinamizmus, nem reprezentálható, mivel paradox jellegénél fogva ellentmond a józanésznek, azaz Kronosz rendezett mozgású idejének, aminek mindig a jelen áll a középpontjában. Aión ideje a kronoszi idősíkek két jelene között mutatkozik meg, amely Kronosz széles és mély jelenével ellentétben a pillanatot villantja fel. A két időiség közötti különbséget Deleuze (Lewis Carroll regényére utalva) az alábbi példával szemlélteti: Alíz növekszik, ez azt jelenti, hogy nagyobb lesz önmagánál és ugyanakkor kisebb is lesz nagyobbá váló önmagánál. Vagyis egyszerre lesz kisebb és nagyobb önmagánál, a gondolkodás egy bizonyos egyoldalúsága küszöbölhető ki ezzel a megközelítéssel. Kronosz idejében ez az „egyszerre” természetesen elhelyezhetetlen. A pillanat, amelyben Alíz egyszerre lesz kisebb és nagyobb önmagánál, Aión idejében zajlik, mely Deleuze szerint az értelem tényleges ideje.³⁹¹

Az esemény paradox idejének fönntebbi megragadásával a gondolkodás logikája kiszabadul az igazság és az ítélet fennhatósága alól, ami az értelem és az értelmetlenség kettősségén alapul. Ebből a perspektívából nem állnak szemben egymással és összeférhetetlenséget sem mutatnak, hanem belső kapcsolat köti össze őket, miszerint az értelem valahol mindig együtt jár az értelmetlenség árnyékával, hiszen abból ered és abból táplálkozik. Az értelem deleuze-i logikájának topológiája sokkal inkább egy olyan felszínen fut és terül szét, amelynek nincs mélysége, s így elutasítja az örök idea illetve a mélyben rejlő értelem dimenziójának evidenciáját. A szubjektivitás sohasem a sajátunk, virtuális, az egyetlen szubjektivitás számára az idő, s eszerint az idő nem bennünk van, épp ellenkezőleg, az idő az a bensőség (lélek vagy szellem), amelyben létezzünk, mozgunk, élünk és változunk. Fogalomhasználatában az aktuális mindig objektív, a virtuális pedig szubjektív. Az észlelés folyamatában „először az affektust érezzük az időben, azután az időt magát, a megkettőződő tiszta virtualitást érezve és éreztetve, »az önmaga általi érzést«, amely az idő meghatározása.”³⁹²

Ezáltal a jövő az intenzív és korszerűtlen végtelen *most*-tá válik. Egy olyan pillanattá, ami felmutatja a változóban levő létet, az aktuálist, ami nem más, mint az új és az érdekes. Az aktuális és a jelen közötti különbség válik ezen a ponton fontossá. Deleuze és Guattari *Mi a filozófia?* című írásukban a következőképp interpretálják a foucault-i gondolkodást:

Az aktuális nem az, ami vagyunk, hanem az, amivé válunk, amivé születőben vagyunk. Az aktuális a Másik, az, hogy éppen valaki mássá válunk. A jelen ezzel szemben az, amik vagyunk,

³⁹¹ Lásd bővebben DELEUZE 1980, 320. és DELEUZE 1969, 80.

³⁹² DELEUZE 2008b, 101.

következésképpen az, amik máris megszűntünk lenni. Nem csupán a múlt és a jelen szintjét kell elkülöníteni, de egy mélyebb szinten azt is, ami a jelent az aktuálistól választja el.³⁹³

Erre példaként szolgálhat a dokumentációk szerepe az általam vizsgált huszadik századi műalkotások esetében. Az így létrejövő képi elemeket már kevésbé egy esemény összetevőiként, sokkal inkább *indexként* (nyomként) olvashatjuk. Ez a nyom épülhet spontaneitásra és eredetiségre, ami magában hordozhatja a személyiség egyedi nyomát. Azonban születtek olyan dokumentációk is, amik egy adott esemény vagy cselekménysorozat nyomaként maradtak fenn, s az indexikális és performatív jellegük mellett, nélkülözik az alkotó személyéhez köthető autografikus és kompozíciós elemeket. A performanszok dokumentációiban már kevésbé az esztétikai érték a fontos, sokkal inkább az, hogy a művészeti esemény lenyomataként dokumentumértékkel bír.

A fotódokumentációk megjelenései a deleuze-i értelemben vett deformáció problémáit is magukban hordozzák. Az általuk és a bennük létrejövő deformáció mindig a test deformációjaként ragadható meg, és mindig statikus, mindig egy helyben történik; alárendeli a mozgást és az absztrakciót az erőnek, valamint az alaknak. A performanszok dokumentációi nem azért készülnek, hogy az utókornak reprodukáljanak egy modellként funkcionáló tárgyat, sokkal inkább olyan képek megteremtésére törekszenek, amelyek működése talán megfordíthatja a modell és a másolat megszokott viszonyait. Semmiféle törekvést nem mutatnak, a fényképbe való kiáradásukkal akár *abjekciót*³⁹⁴ is megélhetünk. Olyan *punctum*okat gerjesztő képek lehetnek ezek, melyekről pontosan nem tudjuk, talán csak sejtjük, hogy mi váltja ki bennünk ezeket a momentumokat, s ezek a képekben megérzett részletek közvetlenül összeférhetnek a látáson bennünk élő dolgokkal. Olyan látást igényelnek, melynek során a képről föl kell emelni a tekintetünket, vagy le kell hunyni a szemünket.³⁹⁵ Az *abjekció* testhez kötődő élménye mindig egy jelölőfolyamathoz kötődő eseményként is érthető, s így adekvátan kapcsolódhat az elemzett művek dokumentációinak vizsgálatához. E képek sok esetben a test tabu alá vont részeinek, valamint állapotának megjelenítésekor egy olyan művészetfelfogással (ha tetszik: látással) szemben lépnek fel, ami a művet – legyen annak

³⁹³ DELEUZE – GUATTARI 2013, 96.

³⁹⁴ Az *abjekció* fogalmának használatakor Julia Kristeva *Powers of Horror. An Essay on Abjection* című művére támaszkodom. A fogalom alapját képezi a pszichoanalitikus testközpontú, és a szemiotikai jelközpontú diskurzusoknak. Előbbi szerint az *abjekció* valamilyen elsődleges elfojtáshoz kapcsolódik: amikor a gyermekben felmerül az anyától való különválásra vonatkozó igény, ami később az undorban, az elutasításban, például az étel megtagadásában mutatkozik meg. „Én-né válásom során könnyek és hányások közt szülöm meg magam”. In KRISTEVA 1996, 170. „Ez az érzés (a sokféleség és az egység közti „undorító” átmenet) később is megjelenik az ember életében, amikor olyan (szöveg)működésekkel találkozik, amelyek »megsértik azokat a felületeket, amelyek elválasztják a heterogént a homogéntől, a belsőt a külsőtől«. In KÉRCHY 2010, 96.

³⁹⁵ BARTHES 2000, 58.

létező forrása a performansz eseményszerű történéseiben bármilyen, akár fájdalommal is járó testi élmény – már eltávolítottként, s így (amennyiben nem a provokatív szándékot keressük bennük) szépnek mutatja. Így sok esetben – gondoljunk csak a bécsi akcionisták hagyatékain látható sokszor testnyílásaikat felfedő, groteszk testekre – érzeteket és ösztönöket kapunk a naturalizmus receptje szerint, de úgy, hogy azok nélkülöznek mindenféle történetet: sokkal inkább a kiáltást akarják megjeleníteni, nem pedig a borzalmat, ahogyan azt Deleuze *Francis Bacon Az érzet logikája* című művében is kiemelte. A bennük és bennünk rejlő *punctumok* olyan többletként tárulnak fel, amit valójában a befogadó társít a képhez, noha úgy, hogy e többlet kiváltó részletét a kép mégis magában hordozza.³⁹⁶

Ezekon a dokumentációkon „a fotográfiai ábrázoltnak nem azt a valóságos dolgot nevezzük, amelyre egy kép vagy jel utal, hanem a fényképezőgép elé állított szükségszerűen valóságos dolgot; azt, aminek híján fotográfia”³⁹⁷ nem létezne. Kétségtelen, hogy a fotót nézve nem tagadhatjuk le, hogy a dolog ott volt, a valóság és a múlt benne együttesen jelen van³⁹⁸, ezt hangsúlyozzák azok dátumozásai is. Nem felidéznek a múltat, nem azzal hatnak ránk, hogy rekonstruálják azt, amit az idő és a távolság lerombolt, hanem azzal, hogy tanúsítják, hogy valóban létezett az, amit megmutatnak. A fotográfia dokumentum értéke nem feltétlenül arról *beszél*, ami elmúlt, hanem csakis arról, ami már biztosan megtörtént. Bizonyítja annak létét, amit ábrázol, önmagában véve nem kitalál, hanem hitelesít. E dokumentációk *noémája* sohasem az analógiában rejlik: kód nélküli képek, még akkor is, ha aktuálisan különböző kódok módosíthatják olvasatát. Egyáltalán nem a valóság másolataként működnek, hanem a múltbéli valóság emanációjaként. Olyan ténymegállapító erejük van, ami nem a tárgyra, hanem az időre és a tartamra vonatkozik.³⁹⁹

Ahhoz pedig, hogy e képek tapasztalása következtében a gondolkodás behelyezkedhessen a művészeti esemény által kifeszített konzisztencia-síkba, s ezáltal az örökösen tényállásokban és testekben aktualizálódó virtuális szférájába, egy olyan utat kell bejárnia, ami az aktuális esemény összetételét próbálja felfedezni. Azonban a „virtuálisnak ezt

³⁹⁶ A test nyilvános térben történő faggatásainak előzményeként megemlíthetőek a középkori nyilvános boncolás, az anatómia-színház, valamint a nyilvános kivégzés eseményei. Kiss Attila (kristevai háttérű) értelmezésben a *cogito* olyankor fordul a test belsősegei felé, amikor egy átmeneti időszakon belül ismeretelméleti válságban találja magát, aminek következtében érvényét veszti a korábban stabilnak tűnő világképe. „A felvilágosodás (...) húzza az emberre azt a bőrt, amely a *cogito* óta arról hivatott gondoskodni, hogy a beszélő szubjektum csak ezen a felületen képzelje el magát. A jelölő ettől fogva ezen a bőrön utazik, amely elhatárolja az én internalizált absztrakcióját a külvilágtól. Elfojtás alá kerül a test jelenléte, az általánosan áramoltatott diskurzusokból száműzetik az a heterogenitás, amely a beszéd mögött a folyamat forrásaként dolgozik (...)” KISS 1999, 10.

³⁹⁷ BARTHES 2000, 80.

³⁹⁸ Uo. 88.

³⁹⁹ Uo. 89-93.

a szféráját, ezt a Gondolkodó Természetet a logika – a híres mondás szerint – csak mutatni képes, a kijelentésekben megragadni vagy bármilyen referenciához hozzákapcsolni nem. A logika hallgatni kénytelen, és csak ott válik érdekessé, ahol elhallgat”⁴⁰⁰. A befogadás eseményében mint a káoszt átmetsző immanencia-síkon létrejövő entitásban, s mint a konzisztenssé vált virtualításban minden, ami történik, azon nyomban el is illan saját aktualizációja elől. Az esemény aktualizálódik egy tényállásban, egy testben, egy élményben, de mindig van egy rejtett része, amely mindig kivonódik, vagy többletként leválik az aktualizációjából. Egy esemény – az aióni idő szerint és a kronoszi idő működéséhez köthető tényállással szemben – nem kezdődik, és nem fejeződik be, hanem végtelen mozgás járja át és tartja fenn, amelynek ő ad konzisztenciát. Maga az esemény válik időközzé, köztességgé, ami eltér az örökkévalóság és az időbeliség elől, az esemény maga a változásban lét: mintha semmi sem történne, de mégis minden változásban van, a változás újra és újra végigmegy az esemény összetevőin, aminek eredményeképp az esemény már másképp, máshol egy másik pillanatban aktualizálódik.

A fotódokumentációk természetét a szándékos vagy szándékolatlan pózok adják meg, melyek az olvasati intenciót a következőképp befolyásolják: amikor ezeket a fotókat nézzük, tekintetünkkel elkerülhetetlenül befogadjuk azt az elillanó pillanatot, „amikor egy valóságos dolog a lencse előtt mozdulatlaná dermedt”⁴⁰¹. A jelenbeli fotó mozdulatlanságát átvisszük a múltba, az így megpillantott pillanat a póz. A fénykép mozdulatlansága a barthes-i értelmezés szerint nemcsak azt jelenti, hogy az ábrázoltak mozdulatlanok, hanem azt is, hogy a mozgóképpel ellentétben „nem tudnak kilépni a képből, olyanok, mint az elbódított, gombostűre szúrt pillangók egy gyűjteményben.”⁴⁰² A fotográfia *noémája* nyomban változik, amikor a fotó „megmozdult” és filmmé változott. A fotó esetében valami a kamera elé állt, és ott is maradt, azonban a filmes nyersanyagon valami történt, ugyanezen objektív előtt, s a képek folyamatos egymásutánja elsodorja, megszakítja a pózt⁴⁰³. Deleuze a filmre vonatkozó elemzése során kifejti, hogy a mozgókép nem hoz létre filmi folyamatot anélkül, hogy egyidejűleg ne vetítsen ki agyi folyamatot is. Eszerint a film egy olyan agyként is megragadható, amely folyamatosan villog és újrafűzi a dolgokat, vagy gondolati hurkokat ír le. Voltaképpen minden szolgálhat vetítővászonként – egy szereplő teste, vagy akár a néző teste is

⁴⁰⁰ Uo. 118.

⁴⁰¹ Uo. 97.

⁴⁰² Uo. 66.

⁴⁰³ Uo. 82.

–, azaz minden helyettesítheti a filmet a virtuális filmben, amely talán már csak a fejünkben pörög, szemhéjunk mögött.⁴⁰⁴

Értelmezésében a filmvásznon nem keret, hanem maszk, ami eltakar. S az a szereplő, aki éppen kimegy a képből, továbbra is él, s a részleges látványhoz állandóan egy mögöttes, vak mező kapcsolódik. Olvasatomban a performanszok videó-dokumentációi a mozgókép működésének ellenére nem ígérnek semmit, nincs jövő idejük, nincs bennük semmi várakozást keltő, egyszerre megtartanak, ugyanakkor be is mutatnak valamit. Lényegüket tekintve nem kizárólag az emlékezést szolgálják, akár még le is blokkolhatják azt, és valaminek – jelen esetben a performanszok kérészéletű eseményszerűségének – hiányaként jelennek meg számunkra. Sok esetben – például ha a már korábban is említett alkotásokra gondolunk – esetükben a fotósok kiváltképp a halál ügynökeiként⁴⁰⁵ lépnek fel: a különböző anyagok és testek putrefakciójának rítusaival a performanszokban való jelenlétben még az életben – kiváltképp eme események rögzítésével – a halált is megjeleníthetik. Ezek a képek, mivel részekre bontják a testeket, elmondhatnak valami olyat is az ábrázoltról, ami a performansz keretein belül kevésbé nyilvánulhatott meg. A dokumentációkkal való szembesüléskor olykor meg kell látni azt, amit ténylegesen nem látni a képből, olykor pedig réseket kell a látottakba helyezni. Ebben az értelemben a befogadó kétarcú aktuális és virtuális képek hordozójaként jelenik meg, a barthes-i *punctum* vagy a deleuze-i affektum esetében – a befogadás során a dokumentációk mintha megelevenednének, függetlenné válnának és aktualizálódnának.

E művek videón történő rögzítésével létrejövő szekvenciákban a filmes illúzió olyan pillanatnyi szegmensekkel dolgozik, amelyeket állóképeknek hívunk, és „egy olyan személytelen, egyforma, elvont, láthatatlan és nehezen érzékelhető mozgással, illetve idővel, amely »benne van« a gépben, és amelynek »segítségével« sorjazzuk a képeket.”⁴⁰⁶ Ezek a képsorozatok már-már a hamis mozgás érzetét keltik, s amikor bennük a mozgókép a mozgást a mozdulatlan szegmensekkel rekonstruálja, valójában a legősibb gondolkodás (Zénón paradoxonai) vagy a természetes érzékelés mintázatait követi.⁴⁰⁷ E mozgás-képek a mozgást a tetszőleges pillanatok alapján reprodukálják, amiket jelen példák esetében nem úgy válogattak össze, hogy azok mindenképp a folyamatosság érzését keltsék, az általuk megjelenített pillanatoknak a legtöbb esetben semmi közük a pózokhoz, sőt mint pózok tökéletesen elképzelhetetlenek lennének. A performanszokban a mozgás státusa ebben az értelemben a

⁴⁰⁴ DELEUZE 2008b, 243.

⁴⁰⁵ BARTHES 2000, 96.

⁴⁰⁶ DELEUZE 2008a, 8.

⁴⁰⁷ Uo.

következőképp változott: kezdték elhagyni a figurákat, a pózokat, a forgatókönyvet, hogy létrehozzák a „nem beállított, nem sűrített formákat, amelyek a mozgást a véletlenszerű pillanatból vezetik le”⁴⁰⁸. Ezáltal a performansz képessé vált arra, hogy a környezet véletlenszerűségeire, azaz egy tér pontjainak vagy egy esemény időpillanatainak eloszlására reagáljon. Így válhatott egyfelől a pillanat a mozgás mozdulatlan szegmensévé, másfelől pedig a mozgás az időtartamnak, vagyis az egésznek, vagyis egy egésznek a mozgó szegmensévé.⁴⁰⁹

A mozgás *qua* mozgó szegmens Barthes fotográfia-értelmezésében a szubjektumban kap teret, s így a szubjektumban a gondolati mozgás egyfajta minőségi változást eredményez, s az időtartam ebben az esetben a tudattal azonosul. A performanszokból kiragadott képsíkok mozgó metszetté változnak, azaz olyan öntvényé, amelyben a forma úgy rendezi el a dolgok belső erőit, hogy egy adott pillanatban egyensúlyba kerülnek. A videó-dokumentációk esetében a moduláció azonban nem áll meg az egyensúlyi állapotnál, és szüntelenül módosítja a formát, s egy folyamatosan változó, időbeli öntőformát hoz létre. Ezek a képek egyszerre pillanatképek, a mozgás mozdulatlan szegmensei, melyek ugyanakkor mégis képesek mozgás-képekben is megmutatkozni.

A performanszok ilyen módon történő keretbe foglalása közös léptéket ad annak, aminek nincs közös mértéke, így jöhet létre befogadóban a gondolati vagy *tűnődő kép*. A keretezés művelete a performanszok esetében kiszűr bizonyos ingereket, s az általuk kiváltott reakciók már nélkülözik az azonnali beavatkozás szükségét: a bekeretezett intervallum következtében sokkal inkább azok a késleltetett reakciók lendülnek működésbe, amelyek kiválasztják majd egy újabb mozgásban integrálják az elemeiket. A dokumentációk esetében olyan világ nyílik meg előttünk, ahol a kép egyenlő a mozgással, a kép mindannak a halmaza, összessége, ami megjelenik. „Minden egyes kép csak egy-egy »út, amelyen minden irányban olyan módosulások mennek végbe, amelyek szétterjednek a világegyetem végtelenségében«. Minden kép »teljes terjedelmével« és »minden elemi részével« mégis hat és visszahat a másokra.”⁴¹⁰

Így a művek dokumentációi által a befogadó a mozgás-kép három átváltozásának adhat helyet: egyrészt a percepció-képnek, amikor valamely meghatározatlanság-középpontra vonatkoztatva a mozgás-kép percepció-képpé változik. Másodrészt az akció-képnek, azaz a szubjektivitás második anyagi aspektusának, amikor a percepcióból észrevétlenül cselekvésbe

⁴⁰⁸ Uo.

⁴⁰⁹ Uo. 15.

⁴¹⁰ Uo. 78.

megyünk át, ez már „nem a megszüntetés, válogatás vagy a keretezés, hanem a világ meggörbítése, ami egyrészt a dolgok ránk gyakorolt virtuális hatását, másrészt a dolgokra irányuló potenciális tevékenységünket”⁴¹¹ eredményezi. Harmadrészt pedig az affekcióképnek, ami szintén a szubjektumban bizonyos értelemben a bizonytalan tett kapcsán megjelenő felkavaró érzékletként jelenik meg. Az affekció az alany és a tárgy egybeesésekor jön létre, vagy az a metódus, ahogy az alany saját magát belülről tapasztalja, átérzi. Az affekció a mozgást valamely minőségre, mint megélt állapotra vezeti vissza. Tehát itt a befogadó mint élő anyag egyik oldalát vagy bizonyos pontjait úgy fejleszti érzékszervekké, hogy közben mozdulatlanságra kárhoztatta őket, aktivitásukat pedig átruházta reakciószerveire, amelyeket ettől fogva felszabadított. E képekben „a helyváltoztató mozgás nem csupán abbamarad, megszakad az intervallum következtében, amely egyfelől a beható, másfelől a végrehajtó mozgást közvetíti, és bizonyos értelemben összehasonlíthatatlanná teszi őket egymással, hanem a kettő között helyezkedik el az affekció, mely egy más szinten visszaállítja a kapcsolatot. Csakhogy a mozgás éppen az affekcióban szünteti meg helyváltoztató jellegét, és a kifejezés mozgásává válik, vagyis minőséggé, egyszerű tendenciává, amely valamely mozdulatlan elemet mozgat”⁴¹². Gondoljunk itt például Chris Burden *Lőjj (Shoot)* című⁴¹³ hírhedt akciójának fotójára, amelyen a félrenéző tekintet az ellenkező irányba, a művész meglőtt karjára irányítja a figyelmet. Ez a momentum kiválóan szemléltetheti a kifejezések iménti mozgásait, melyek többnyire a test többi részében rejtőznek.

E képek olvasásakor a test nem akadály többé, amely elválasztja a gondolatot önmagától, már nem kell felülemelkedni rajta, hogy gondolkodni tudjunk. Ellenkezőleg a testbe kell belevetni magunkat, hogy eljuthassunk a gondolattalanhoz, vagyis az élethez, aminek a művészetben belül a *punctum* és az affektum egy különös csatornázási lehetősége. Nem a test gondolkodik, de megszállottan gondolkodásra kényszerít. Annak elgondolására, ami elsiklik a gondolkodás elől, ami az élet. A képek a gondolkodást belevetik az élet kategóriáiba, ezek pedig a test viselkedései, pózai. Gondolkodni annyi, mint megtudni, mire képes egy nem gondolkodó test, megismerni képességeit, viselkedését vagy pózait. Ezek a dokumentációk a test által (és már nem a test közvetítésével) lépnek kapcsolatba a szellemmel, a gondolkodással, észlelésük

⁴¹¹ DELEUZE 2008a, 86.

⁴¹² Uo. 88.

⁴¹³ 1971-ben, a kaliforniai Santa Ana-i F Space galériában Chris Burden, egy közönség előtt lebonyolított performansz keretein belül, egyik barátja (a művész saját kérésére) tizenöt lépés távolságból egy 22-es kaliberű vadászpuskával bal karján átlőtte. Az akcióról fennmaradt dokumentációk – Arthur C. Danto terminológiáját használva – a diszturbatív művészeti akció során a közönségben kiváltott sokkhatás elevenségét a művészeti világ hűvös intézményrendszerébe való beillesztésével másképp csatornázzák. Lásd még DANTO 1997, 131-171.

érzi a kép alatt az esemény aktuálisan kiragadott, pillanatnyi kontúrjait, azt, hogy a performansz eseményszerűsége folytatódhat a „láttatottak” által immár a befogadó „belső terében”. Performativitásuk és eseményszerűségük többek között abban rejlik, hogy a test (mind befogadói, mind alkotói szinten) sohasem jelenbeli, mindig tartalmazza az *előttet* és az *utánt*, és az általuk kiváltott érzelmek pedig (mint például az undor, a kétségbeesés, a fáradtság) a test viselkedéséből is adódnak. A külső viselkedése által a belső megjelenítése kerül fókuszba. A képek politikája talán arra törekszik, hogy visszaadja a képet a testi viselkedéseknek és pózoknak, s hogy a résztvevők önmagukért játszhassanak. A fotódokumentációkban rejülő többlet pedig nem más, minthogy azok minél kevésbé mutatnak meg valamit, az annál erőteljesebben jelenik meg, s talán csak azt mutatja, ahogyan a test összehangolódik az eseménnyel, azért, hogy megjelenítse azt, ami nem látható. Noha e képek álló vagy épp táncoló hullámai és szemcséi helyettesítik a performansz-művészet értelemben vett testi jelenvalóságot, mégis képesek arra, hogy a láthatót megzavarják, és a világot felfüggesztik, hogy a láthatatlant megmutassák, s létrehozzák az ismeretlen test geneziséjét, a látás elől még elbújó láthatónak a megszületését, valamiféle hátsó gondolatot, a gondolattalant a gondolatban.⁴¹⁴ A *punctumok* és az affektumok megtörhetik az idő empirikus folyamatát, azaz a kronologikus folyamatot, az előtt és az után elkülönítését. A kép így önmaga mozog önmagában, azaz ebben az értelemben már kevésbé mondható figuratívnak, azonban absztrakttá sem válik.

Olyan *tűnődő képekké* válhatnak, amik nem egy kigondolt gondolatot rejtegetnek, hanem egy „olyan gondolatot, amely nem írható a képet előállító szándék számlájára, és amely anélkül hat a nézőjére, hogy egy meghatározott tárgyhoz kötné”⁴¹⁵. Jacques Rancière értelmezése szerint a tűnődés/gondolkodás egyfajta meghatározatlan állapot aktivitás és passzivitás között. A *tűnődő kép* fogalma egy meghatározatlan zóna létére hívja fel a figyelmet; a fogalom használatával tehát valami meghatározatlan zónát tételezünk gondolat és nem gondolat, aktivitás és passzivitás, sőt, művészet és nem-művészet között; az ilyen képek esetében a vizualitás logikája többé nem kibővíti, hanem felfüggeszti, vagy inkább megkettőzi a cselekményt. Eszerint a befogadó valódi felszabadítása akkor teljesül, ha a művész nem számít annak helyes megértésére, és nem vet számot képességeivel. Fontos kiemelni, hogy a *tűnődő képek* nem dialektikus-gépezettként működnek, hanem sokkal inkább – legalábbis olvasatomban – Deleuze elgondolásához közelítve a képi automatizmus és a szellemi gépezet sajátos találkozási pontjainak adhatnak helyet. Noha Rancière több helyen kritikával illeti

⁴¹⁴ DELEUZE 2008b, 241-242.

⁴¹⁵ RANCIÈRE 2008, 73.

Artaud *Kegyetlen színházának* módszerét, azonban meglátásom szerint a tűnődő képek kapcsán érdemes megemlíteni Artaud rövid idejű rajongását a filmművészet iránt, ugyanis annak kapcsán – a propaganda-filmek megjelenése előtt⁴¹⁶ – a befogadás aktusára vonatkozóan egy különleges változás lehetőségére hívta fel a figyelmet. Elgondolása szerint a mozgókép olyan pozícióba tolhatja a nézőt, amiben az asszociációs folyamatok is háttérbe szorulhatnak és ezáltal a reprezentacionalista megközelítések is alul maradhatnak, s így menekülhet meg a klisék világától⁴¹⁷. A mozgókép – Deleuze olvasatában a *kristály-képek* és az *idő-képek* által⁴¹⁸ – dezautomatizálhatja a gondolkodást, megfosztja azt eredendő, organikus totalitásától, s ezáltal „a gondolkodás saját lehetetlenségével szembesül, ám mégis ebből nyeri a teremtés magasabb hatalmát”.⁴¹⁹ Günter Brus és Chris Burden performansa egyaránt a sokk módszerét alkalmazza, azonban az így létrejövő „közösen konstruált művészeti eseményként a performansz és annak dokumentációja nem kizárólagosan a művész tulajdona, értelme korántsem egyszer s mindenkorra rögzített. Újra van gondolva még a pedagógiai viszony logikája is. A performer művész semmiképpen nem akar valamire tanítani vagy nevelni, Rancière éppen azt a törekvését dicséri, hogy túl akar lépni a művészet területén oly gyakran megjelenő »elbutító pedagógus logikáján«”.⁴²⁰

⁴¹⁶ Itt a náciizmus időszakára gondolok, arra, miként szivárgott be az a filmes eszközök segítségével a hétköznapiakba, melynek következtében egy torz értékrenddé és beszédmóddá interiorizálódott a mindennapokban.

⁴¹⁷ „A klisék elleni harc kegyetlen dolog. Ahogy Lawrence mondja, már az is nagy eredmény, ha egy alma, esetleg egy vagy két váza esetében győzelmet aratunk. A japánok tudják ezt, egy egész élet alig egyetlen fűszálra elegendő. A nagy festők ezért olyan szigorúak a művükkel szemben. Mennyi ember tekint egy fényképet műalkotásnak, egy plagizálást merész újításnak, a paródiát igazi humornak, vagy ami még rosszabb, egy szárnalmas ötletet teremtő alkotásnak! A nagy festők azonban tudják, hogy nem elég megcsonkítani, tönkretenni, kiparodizálni a kliséket, hogy valódi deformációt érzünk el.” DELEUZE 2014, 93.

⁴¹⁸ Az emlékezéssel azonosított kristályos leírást Robbe-Grillet nyomán az *Idő-kép* című művében említi először: „az emlékezés az a leírás, amely egyedül a szétaprózódott és sokaságként adott tárgyra vonatkozik.” DELEUZE 2008b, 85.

⁴¹⁹ Uo.187.

⁴²⁰ HAGELSTEIN 2015, 241.

5.4 Kép-zaj

Az észlelés, a láthatóság és a láthatatlanság, valamint a tárgyi értelem keletkezésének önszerveződő mozgását Deleuze és Guattari a diagramok⁴²¹ működésével azonosítja. Ebben az olvasatban a filozófia immanencia-síkján és a művészet kompozíciós-síkján kirajzolódó diagramok meghaladják az ábrázolás figuratív adottságait, az optikai szerveződést, s nem jelölő és ábrázoló vonalakat vagy zónákat, hanem vonások és foltok működési együttesét kínálják a tekintetnek. A diagram működési módját, funkcióját a „faktikus lehetőségek” bevezetésében látják, ami kimeríthetetlen lehetőséget kínál a befogadónak, hogy a nem-hasonló eszközökkel, a *modulációval* létrejött hasonlóság következtében perceptumok és affektumok terébe zuhanjon.

A vonásoknak és a foltoknak annál is inkább el kell szakadniuk a figurativitástól, mivel az a feladatuk, hogy létrehozzák számunkra az Alakot. Ezért nem elegendők önmagukban, hanem »fel kell használnunk őket«: faktikus lehetőségeket jelölnek ki, de önmagukban még nem alkotnak tényt (festői tényt). Ahhoz, hogy ténnyé váljanak, hogy Alakká fejlődjenek, vissza kell táplálniuk magukat a látható összességbe; ám épp ekkor, ezeknek a vonásoknak a hatására a látható összesség nem az optikai szerveződés lesz, hanem egy másik képességgel ruházza fel a szemet, s ugyanakkor egy tárggyal is, amely már nem figuratív.⁴²²

Deleuze például Bacon vagy Degas festményeit elemezve az alakok körvonalai között vibráló kettősségek következtében kialakuló homályos tárgyi zónákban fedezi fel a hús megjelenését, mint például egy ember, egy tárgy, vagy egy ecsetvonás állat mivoltát, állattá válásának momentumát. „A test az Alak, vagy inkább az Alak anyaga. Semmiképp sem szabad összekevernünk az Alak anyagát a térképező anyagi struktúrával, amely éppen a másik oldalhoz tartozik.”⁴²³ A festményen felfedezhető, szemiotikailag és fizikailag nem formált anyagok együtteseként megjelenő diagramok nem egy-egy transzformációs aktust hordoznak magukban, azaz nem az egyik formától juttatnak el minket a másikig, hanem egy tisztán esztétikai analógia mentén lendülnek működésbe: érzet olyan létszintjét kutatják, ami a húsban vagy a világ húsában mutatkozik, ennek értelmében a hús a születő tapasztalat minden reprezentációt

⁴²¹ Francis Bacon *Az érzet logikája* című könyvének 12. fejezetében a művészi alkotói folyamat egyik állomását a diagram fogalmával írja le. Az illusztrációs és a narráció elkerülése érdekében a festő még a tényleges alkotói folyamat megkezdése előtt, az üres festővásznat megsabadítja a képzeletében már eleve adottként jelenlévő összes kliséitől. Művészetfelfogásában a festészet, a zene és az irodalom sem a valóság és az abban megjelenő formák ábrázolására hivatottak, hanem azok megteremtésére, méghozzá diagramok közvetítésével.

⁴²² DELEUZE 2014, 105.

⁴²³ Uo. 29.

megelőző *elemeként*⁴²⁴ van jelen. Deleuze értelmezésében az érzet maga a test, s a műalkotás közvetlenül agyra vagy az idegrendszerre hat. „Az érzet az, amit lefestünk. És amit a képen lefestünk, az a test, de nem tárgyként ábrázolva, hanem mint amit úgy élünk meg, hogy maga is egy ilyen érzetet tapasztal.”⁴²⁵

E diagrammatikus köztes szféra artikulációját Merleau-Ponty a *Gestalt* fogalom aktualizálásában látta⁴²⁶, ami a hús sajátos és önálló szerveződésének egyik központi elve: az érzékelés szintjén egy olyan köztesesség, ami nem tudat, nem tárgy, nem tudati kategória és nem tárgyi forma⁴²⁷. A *Gestalt* az a különleges köztes zóna, ami egy belső megközelítési módot jelöl „a tudat értelemadó szintézise és a dologi objektivitás között”⁴²⁸. Általa működésbe lendül a szubjektum és objektum viszonyában az a harmadik, ami megsejthetővé teszi a perceptív értelem által kirajzolódó rést vagy nyílást. S itt újra a transzcendentális empirizmus mozgásával találkozunk, amelyben a transzcendencia „nem valami belső külső felé tartó mozgását jelenti, hanem az immanencián belüli transzcendenciát, vagyis elemi különbségek létrejöttét, mozgását, érvényesülését. Az eredendő különbségek létrejötte a perceptív értelem születésének pillanatát jelenti: a differenciáció pedig a legelemibb mozgásában nem más, mint egy forma háttérből való kiemelkedése, háttértől való elkülönülése”⁴²⁹.

Mind a diagram, mind a *Gestalt* értelmében a tapasztalás nem egyszerű egybeesést jelent, hanem az alak vagy az alakzat különleges, a körvonalán belül végzett membránszerű mozgásával, vibráló nyitottságával való esztétikai analógiáját. Mindez a művészettapasztalat folyamatában abban válik érdekessé, hogy az érzékelő és az érzékelt már nem különíthető el egymástól, hanem együtt ugyanannak a mozgásnak a színét és a fonákját képezik. Deleuze gondolkodásában a diagram, Merleau-Ponty filozófiájában a *Gestalt* problémája bevezetesként szolgál a láthatóban benne levő láthatatlan szférájába. Deleuze, Paul Klee gondolatából merítve, a művészet hivatását – ebből a nézőpontból már a művészeti ágak elkülönülése is elveszíti jelentőségét –, a láthatatlan erők láthatóvá tételében látja, méghozzá a benne felbukkanó érzetek közvetítésével.

⁴²⁴ VERMES 2006, 88.

⁴²⁵ DELEUZE 2014, 44.

⁴²⁶ Henry Somers-Hall *Deleuze and Merleau-Ponty. Aesthetics of Difference* című tanulmányában kiválóan bemutatja a deleuze-iánus és merleau-pontyánus „esztétika” fogalmi hálójának közötti hasonlóságokat. In BOUNDAS 2011, 123-131.

⁴²⁷ Vö. ULLMANN 2010, 385.

⁴²⁸ Uo. 391.

⁴²⁹ Uo.

Mindezt szem előtt tartva olyan műveket vizsgállok meg, melyekben a zaj – jelen esetben a képzaj – különböző művészeti médiumokon belüli stílusok egybeírásaként, összekapcsolásaként vagy egyesítéseként jelenik meg. Bennük a zaj attól válik egy különös és összevont stílusesszüközé, hogy annak stílushatásai egy másiknak a részét is alkotják, ezáltal pedig a megjelenő stílusesszüközöket hordozó alakok vagy alakzatok is torzulhatnak. Az így létrejövö deformációknak köszönhetően – ismét Paul Klee híres mondását idézve – nem a látható kerül bemutatásra, hanem az, amit a művészetnek láthatóvá kell tennie. Most a képzaj a befogadás folyamatában – mintegy a nyelv és a kép elválaszthatóságának kísérleteként – a szubjektum és az objektum között megfeszülő képzet finom instrualására törekszik, s ezáltal a nyelv helyett inkább a képet teszi a gondolkodás vezérfonalává. A hatvanas évek művészetétől kezdődően napjainkig olyan alkotók és alkotói módszerek között próbálok így átjárásokra találni, mint például, Zolnay Pál *Fotográfia* című filmje, Stan Brakhage *camera-less* módszere Otmar Bauer *Vomit Action* című performansa, valamint Thomas Ruff fotósorozatai.

Az auditív művészetet a vizuális művészethez hasonlóan érzékeljük, csak épp nem a szemem, hanem a fülön keresztül fogadjuk be: mélységesen átjárja a testünket, mondhatni fület helyez a gyomrunkba (is). A hullámok és az idegi feszültségek feloldják a testek tehetetlenségét, elszakítják őket jelenlétük anyagiságától. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy testetleníti a testet. Felteszem, a zaj esetében sincs ez másképp, csak ott a hangzó test először visszaránt minket önnön saját testi organizmusunkba, hogy aztán rögvest ki is zökkentsen onnan. Így a zaj – e tekintetben a zenéhez hasonlóan – „a testeken túlvezető, az anyag közegét elhagyó imaginárius fonalakra (...) fonódik”⁴³⁰. A vizuális művészetben a zaj egy még elvontabb szinten mozog, „ott, ahol a test maga eltűnik ugyan, de úgy, hogy eközben feltárja anyagiságát, a tiszta jelenvalóságot”⁴³¹ a „vonal-szín rendszerével”⁴³² vagy akár speciális művészi szűrőivel, „és többfunkciós szervével, a szemmel együtt”.⁴³³ Egy nemcsak kifelé, azaz a dolgokra, a látványokra irányuló látás létezését feltételezi, hanem a szemmel nem látható, láthatatlan tartalmakra is. A képek alapvetően kettős életet élnek és olyan paradox jelenségekként észleljük őket, melyek – mint sík felületen látható mintázatok – önmagukban is tárgyakként, ugyanakkor teljesen másképp is megjelennek számunkra: egyfelől színfoltokat látunk a vásznon, vagy épp a monitoron, árnyalatokkal, ecsetvonásokkal, szemcsékkal, pixelekkel, másrészt úgy látjuk, hogy ezekből valamilyen felismerhető forma – például egy arc

⁴³⁰ DELEUZE 2014, 63.

⁴³¹ Uo.

⁴³² Uo.

⁴³³ Uo.

vagy egy ház – tevődik össze. A képek azonban sok esetben – bármennyire hétköznapiak is önmagukban, pusztán foltok mintázatai – azért is fontosak, mert nem jelen levő dolgokat mutatnak meg. A következőkben felvonultatott képek lehetővé teszik, hogy az emberi reakciók, a megszokottól teljesen eltérő helyzetekre irányuljanak; s általuk talán olyan észlelésekhez is juthatunk, amelyek túlmennek a tárgyi világ lehetőségein.⁴³⁴ Mivel *nézés* közben maga a látás nem látható, így valójában az, amit tapasztalunk, minden esetben *önmagában több* az érzékszerveink által percipiált tényeknél. A képzaj az elemzendő művekben sok esetben a látás látásának és a láthatatlan erők láthatóvá tételének egyik hordozójaként is funkcionálhat.

Zolnay Pál 1973-ban bemutatott, fekete-fehér filmdrámája kiválóan szemlélteti a fotó azon jellegzetességét, hogy az bármennyire is egy konkrét pillanatban születik, egészen más a célja, mint pusztán a megörökítés, illusztrálás vagy a történetmondás. A film egyik alapkonfliktusa a fotós és a retusőr alkotói módszere közötti különbség feszültségéből adódik. Míg a fotós valóságként szeretné ábrázolni az embereket, addig a retusőr a megrendelők igényeit szeretné kiszolgálni, azaz „megszépített” illúziókat szeretne kínálni az emberek számára. Minél lelkiismeretesebben dolgozik a fotós, annál több munkája lesz a retusőrnek, hiszen egyikőjük a valóság megragadására törekszik a képeivel, míg a másik a megrendelőt nézi, aki csak akkor leli örömét az elkészült képekben, ha azt látja azokon, amit szeretne. Ebből az alapkonfliktusból kiindulva a „giccsstílus” problematikájával is különös játékot űz a film. A film egyik meghatározó jelenetében a retusőr – miközben különös alkímiájával épp egy idős asszony ráncait semmisíti meg egy éles kapirgáló hang kíséretében, majd a valóságnak ellentmondó könnyed vonásokat és tónusokat skiccel fel rá – a következő *ars poeticát* fogalmazza meg: „A természet önmagáért, a művészet az emberért működik. Abból, amit a természet nyújt nekünk, abból nehezen szemléljük ki azt, ami élvezhető. Amit a művészet az embernek ad, az legyen megragadó és kellemes, megnyugtató és közérthető.”

Ez a filmbeli – kissé komikus és egyben tragikus – erőltettség különös kötőívként funkcionál a képzaj és a giccs között meghúzódó határmezsgyén. Amennyiben felfigyelünk a retusált képek félig festői mivoltára, máris feltűnhet, hogy ezeken a fotókon a test szervei már nem egy organizmusként, hanem sokkal inkább protézisekként szerepelnek. A retusőr pedig egy olyan atlétikát folytat ezeken a realizmus nemében született fotókon, melynek köszönhetően a körvonal tornaszerré válik az alaknak a síkokon végzett gimnasztikai gyakorlata számára.⁴³⁵ Minden látszat ellenére itt már nincs elmesélnivaló történet, az alakok

⁴³⁴ GREGORY 1973, 31.

⁴³⁵ Vö. DELEUZE 2014, 23.

megszabadulnak az ábrázoló funkciójuktól. Immár a testben történik valami: a test a mozgás forrásaként ragadható meg, s egy homályos tárgyi zónává válik. A retusőr munkáját akár úgy is szemlélhetjük, hogy nem azért fest, hogy reprodukálja a képfelületen „egy modellként funkcionáló tárgyat, hanem a már ott levő képekre fest, hogy megteremtse egy olyan közeget, amelynek működése majd megfordítja a modell és a másolat megszokott viszonyait”.⁴³⁶ E filmben a fotó nem annak a figuratív ábrázolása, amit látunk, hanem sokkal inkább annak, amit a modern ember lát. A fotós által készített képek „hamisan hű” figurativitása azért lehet fenyegető, mert uralni akarja a látást, s így a többi vizuális művészeti ágat is (gondoljunk például a modern festészetre, amelynek a fotó ostromát kellett kiállnia). A fénykép úgy teremti meg az embert, mint amikor azt mondjuk, hogy az újság teremt meg egy eseményt (és nem csupán elmeséli azt)⁴³⁷. „Mindaz, amit látunk és érzékelünk bizonyos értelemben fénykép, aminek a legfőbb érdekessége, hogy ránk kényszeríti a valószínűtlen elferdített képek »igazságát«.”⁴³⁸ A kép tönkretételének árán – melynek kiváló eszköze lehet a képzaj művészi alkalmazása – a fénykép is képes az érzet létéhez szükségszerűen hozzátartozó szintkülönbségeket magában foglalni. Ebben az értelemben a retusálást egyfajta *abjekció*ként is megragadhatjuk, ami a valóságba való erőszakos behatolások következtében a megszokott elsődleges figurativitás deformációit eredményezi, melyek ugyanakkor az absztrakt gondolkodás felé elmozduló olyan törekvésekként is olvashatóak, melyek nélkül – mind a következő példákhoz vezető ösvényen, mind a közvetlen valóságtól való eltávolodás útján – talán nem érthetjük meg teljes mértékben a valóságot.

Két út van a figurativitás (voltaképpen az illusztráció és a narrativitás) meghaladására: Az egyik az absztrakt forma irányába (ilyen lesz majd Stan Brakhage *camera-less* módszere), a másik az alak felé közelít. A *Fotográfia* című filmben az érzetet ugyanaz az alak vagy „test adja és kapja, az a test, amely szubjektum és objektum is egyszerre”⁴³⁹. S mi mint nézők csak akkor tehetünk szert az érzetre, ha belépünk a képbe és eljutunk az érzékelő és érzékelt egységéig. Itt az érzet nem pusztán impresszióként értendő (nem a szín és a fény szabad és testtelenített játéka), épp ellenkezőleg maga a test, legyen az egy emberi test vagy akár egy alma teste. Egy szín és egy érzet is a testben van, nem pusztán a levegőben lóg. Az érzet az, amit a műalkotások alakjaiban megjelenítenek, s így az érzet dominál a retusálás folyamatában is.⁴⁴⁰ „Amit ezeken a képeken tapasztalunk, az maga a test, de nem tárgyként ábrázolva, hanem

⁴³⁶ Uo. 91.

⁴³⁷ Vö. Uo. 95.

⁴³⁸ Uo. 95.

⁴³⁹ Uo. 43-44.

⁴⁴⁰ Vö. Uo. 44.

mint amit úgy élünk meg, hogy maga is egy ilyen érzetet tapasztal.”⁴⁴¹ Eszerint „az érzet deformációk iránymutatója, a test deformációinak tevékeny elve”⁴⁴². A retusőr mintha szüntelenül eliminálni akarná a lenyűgöző érzéket vagy a nyers valóságot, azaz az elsődleges figurativitást, ami ellenállást vagy erőszakos érzetet kelt a szereplőkben. A képekre felvitt réteg, egy olyan másodlagos figurativitás kirajzolódásának ad szabad teret, amely az elmúlás és a keserű sorsok arcokba ivódott borzalmi helyett sokkal inkább egy-egy pillanatnyi kiáltást függeszt fel a tisztaszobák falára, melyek tanúként, azaz olyan vonatkozási pontként vagy állandóként vannak jelen a valóságban, amelyhez képest a változás észlelhetővé válik. Valójában ezekben a beállított és kozmetikázott alakokban fedezhetjük fel a legnagyobb erőszakot, noha „semmilyen kínzást vagy brutalitást nem szenvednek el, semmilyen látható dolog nem történik velük”⁴⁴³, s pont ezért mutatják meg jobban e filmkockákban a művészet hatalmát. Az itt és a következőkben elemzett művekben megjelenő deformáció – melyet jelen előadás témája szerint képzajként definiálok – affektumokat indukál, azaz érzeteket és ösztönöket, legyen az akár a giccs, az absztrakt, a naturalizmus vagy a realizmus receptje szerint elkészítve.

A nyersanyagon történő festékekkel és egyéb kemikáliákkal való operálás jellemzi a főleg a hatvanas-hetvenes években virágzó avantgárd kísérleti filmes *camera-less* (kamera nélküli) módszert is. Egyik kiemelkedő alkotója Stan Brakhage, aki közvetlenül a celluloidra felvitt anyagokkal hozta létre absztrakt fantazmagóriáit⁴⁴⁴. A különböző kemikáliák reakciói által teremtett non-figuratív formavilág a film formanyelvével, technikájával játszik, gyakran például csak geometriai formákból és színekből épül fel. Többnyire nem mesélnek el történetet, hanem érzeteket közvetítenek. A mozgóképes festmények által mintha egy másik világ bukkanna fel, e vonások ugyanis irracionálisak, akaratlanok, esetlegesek, szabadok és véletlenszerűek. Nem ábrázolnak, nem illusztrálnak, nem beszélnek el semmit, sokkal inkább zavaros érzetvonalókként íródnak a vászonra. A világot úgy próbálják megragadni és ábrázolni, hogy közben éppen a világot kell megkerülniük. Ködbe vesznek a részletek, homályba burkolóznak a konkrét látványok. E „mozgó szekvenciák”⁴⁴⁵ esetében sem a forma transzformációjáról van szó, hanem az anyag dekomponálásáról. A nyersanyaggal való manipulálás aktusa főként a véletlenszerű vonásokból, eltörlésekből, maszatolásokból,

⁴⁴¹ Uo.

⁴⁴² Uo. 45.

⁴⁴³ Uo. 47.

⁴⁴⁴ Lásd például *Motlight* (1963); *Existence Is Song* (The Last of Four Sections of the Dante Quartet, 1987); *Dog Star Man* (1961-64)

⁴⁴⁵ DELEUZE 2014, 47.

területek vagy színfoltok szétrombolásából adódik össze. Valamelyest hasonlóképp Zolnay retusőrének munkafolyamatához, aki lekaparja és letörli a ráncos felületeket a fotókról, hogy létrehozzon egy tisztább optikai teret, melyben a vonalak nem két pontot kötnek össze, hanem a pontok között haladnak, folyvást – az elsődleges figurativitástól – változó irányokban.

A bécsi akcionizmus egyik alkotója, Otmar Bauer 1969-es *Vomit Action* című 8 mm-es filmre rögzített performanszában egy hisztérikus jelenet főszereplőjévé válik, s e különös képmozgásban egy olyan testté deformálódik, ami az evés, a hányás és az ürités számos kombinatorikáját kiaknázva újra és újra egyik szervén keresztül próbál megszabadulni önmagától, annak érdekében, hogy egyesülhessen a síkkal és az anyagi struktúrával. Az evésen majd az üritésen keresztül próbál megszabadulni önmagától a protézisszervként működő lyukon vagy enyészponton keresztül. Itt már nem az anyagi struktúra csavarodik fel a körvonal mentén, hogy magába foglalja az alakot, hanem az alak próbál meg a körvonal egy menekülésre alkalmas pontján, egy enyészponton átférközni, hogy feloldódhasson az anyagi struktúrában. Mintha „az érzetszintek valódi érzéki területek volnának, amelyek különböző érzékszervekre utalnak; s minden szintnek, minden területnek volna egy saját utalásmódja a többire, függetlenül az egységesen ábrázolt tárgytól”⁴⁴⁶. Mintha „egy szín, egy szag, egy íz, egy tapintásérzet, egy zaj, egy súly között egzisztenciális kommunikáció lenne, s ez alkotná az érzet (nem reprezentáló) »pathikus« összetevőjét”⁴⁴⁷. (Például halljuk és érezzük a performer asztalán történő események hangját vagy éppen szagát). Olyan vonásokat ölt magára, amelyek tágra nyitják a szemet, kitágítják az orrlyukat, meghosszabbítják a száj vonalát, mozgásba hozzák a bőrt, az összes érzékszerv működésével. Az alkotó láttatni tudja az érzékszervek eredendő egységét, és egy olyan alakot jelenít meg vizuálisan, amelyet minden érzékszervünkkel érzékelni tudunk. Valójában persze a *szervek nélküli test*nek is vannak szervei, csak az organikus jelleget nélkülözik, vagyis a szervek szerveződését.⁴⁴⁸ Otmar Bauer számos szerve nem marad állandó, sem helyzetét, sem funkcióját tekintve, az egész szervezet másodpercek tört részei alatt alkalmazkodik, változtatja színét és állagát (nemcsak a digitalizálás következtében létrejövő kvantálási zajnak köszönhetően). Egy különös szerv nélküliség, ami ugyanakkor meghatározatlan többfunkciós szervként is funkcionál, azaz időbeli és átmeneti. Például ami az egyik szinten száj, az egy másik szinten vagy ugyanazon a szinten más erők hatására ánuszt lehet. A képzaj a szem ártatlanságának visszaszerzésének egyik eszköze is lehet, más szóval a színfoltok egyfajta gyermeki érzékelésétől, annak tudata nélkül,

⁴⁴⁶ Uo. 50.

⁴⁴⁷ Kiemelés a szerzőtől. Uo. 50.

⁴⁴⁸ Vö. Uo. 50.

hogy azok mit jelentenek – azaz, ahogyan nagy eséllyel egy vak látná ezeket, ha visszanyerné a látását. Minél jobban erre az igényre összpontosít, annál kontúrtaletanabbá válik minden – s a világ értelmezhetetlen szemcsézett felületté válik. Minél inkább megpróbáljuk kikapcsolni az ítélőképeességet és az értelmet, és minél inkább csak a retinán megjelenő látványra igyekszünk hagyatkozni, annál inkább kénytelenek vagyunk lemondani arról, hogy bármilyen témát felismerjünk. Például többé már nem házakat látunk, „hanem négyzet alakú színelületeket, nem embereket, hanem szabálytalan alakú foltokat, nem fákat, hanem rejtélyes formációkat, nem állatokat, hanem alakatlan képződményeket. Az ártatlan látás igyekszik mindenféle értelmezésnek, »tartalomnak« ellenállni, míg végül egyetlen tartalom marad csak számára: a megfoghatatlanság.”⁴⁴⁹

Az alak már nem pusztán elkülönül, hanem deformálódik is: néhol összehúzódik és felszívódik, néhol megnyúlik és kitágul. A mozgás ezért már nem az alak körül felcsavarodó anyagi struktúra mozgása, hanem az alak mozgása a struktúra irányába, amely végső soron a síkokban való feloldódás törekvéséig is terjedhet. Az alak nem pusztán az elkülönített test, hanem a deformált test, amely önmagától akar megszabadulni. Így van ez Thomas Ruff *jpegs* (2007) vagy *Nudes* (2003) című fotósorozatai esetében is. Thomas Ruff azok közé a kortárs alkotók közé tartozik, akik az internetet inspirációs forrásként használják. Ezekben a munkákban a digitális képek megosztását és azok befogadását is kutatja. Az interneten terjedő, többnyire rosszabb minőségű és kis felbontású képeket gigantikus méretűvé nagyítja, addig túlozva ezzel a pixelek mintáját, amíg azok színes geometriai formákat nem rajzolnak ki. Ruff műveinek középpontjában sokszor az idilli, érintetlen tájak, vagy éppen háborús borzalmakat rejtő fotók illetve pornóképek feldolgozásai állnak. Ez utóbbi sorozatában a testek olyan alakokként jelennek meg, akiknek arcvonásaik olyan mértékben deformálódnak, hogy akár azt is kijelenthetnénk, hogy már nincs is arcuk. Ellenben van fejük, hiszen az szerves része a testnek. Ruff – Francis Bacon-höz hasonlóan – sokkal inkább a fejek megjelenítője, mint az arcoké. „Az arc egy strukturált térbeli rendeződés, amely a fejet borítja, míg a fej a test függvénye, még ha a test megkoronázása is.”⁴⁵⁰ E képekben szinte szétszedi az arcokat és a fejek láthatóvá tételére helyezi a hangsúlyt. Így az arcok elveszítik egyedi vonásaikat, midőn elszemvedik a nagyítás (vagy egy rövid visszautalással a *Fotográfia* című filmre a kitörlés és kisatírozás) műveleteit, amelyek szétzilálják, és helyeiken előhozzák a fejeket.

⁴⁴⁹ FÖLDÉNYI 2010, 54.

⁴⁵⁰ Vö. DELEUZE 2014, 31-32.

Az idáig képzajként megragadott különböző alkotói módszerek következtében létrejövő hatások deformációt, nem pedig a transzformációt eredményeznek. A forma transzformációja absztrakt vagy dinamikus is lehet. „A deformáció azonban mindig egy test deformációja, és mindig statikus, mindig egy helyben történik, alárendeli a mozgást az erőnek”⁴⁵¹. Amikor erő hat a retusálást következtében átrajzolt fotó bizonyos részeire, vagy a kifelbontású fotók pixeleinek felnagyításakor létrejövő homályos zónákra, abból nem absztrakt forma születik, és nem is kombinálnak dinamikus módon érzéki formákat. Ellenkezőleg, az adott zónát több forma közös kibogozhatatlan zónájává teszi, amely redukálhatatlan bármelyik formára, s az erővonalak, amelyek keresztülfutnak rajta, éppen tisztaságuk, deformáló pontosságuk miatt mentesek mindenféle formától. A nyugalomban levő formát éri a deformáció, s ugyanakkor az egész anyagi környezet, a struktúra csak annál inkább mozgásba jön. Minden kapcsolatban áll tehát az erővel, ebben áll a deformáció mint alkotói eljárás jelen esetben a képzaj közreműködésével. Nem lehet visszavezetni sem a forma átalakítására, sem az összetevők dekomponálására. Otmar Bauer performanszának dokumentációjában fellelhető deformációk ebben az értelemben a legtermészetesebb testtartások egy olyan test számára, amely annak az erőnek a függvényében rendeződik át, amely hat rá, ilyen például az evés, a hányás, az ürités iránti késztetés. E deformációkkal való operációk esetében e műalkotások például nem egy színt próbálnak egy különös hang mellé rendelni, sokkal inkább egy megjelenített testtartás vagy tárgy érzetét próbálják kapcsolatba hozni azokkal az erőkkel, amelyek azokat kiváltják. Fontos megjegyezni, hogy ezek az erők nem keverendők össze azzal a látvánnyal, amelyet szemlélve meghökkenünk vagy elborzadunk, s azokkal az érzéki tárgyakkal sem, amelyek hatásai dekomponálják és újrakomponálják a befogadó attitűdjét. Az itt elemzett műalkotások esetében mindig valamilyen láthatatlan és érzékelhetetlen erők hatására „kiáltunk” (ahogy Gilles Deleuze használja a kiáltást *Francis Bacon* festményeinek elemzésénél), amelyek összezavarnak minden látványt, s túl vannak még az érzeteken is⁴⁵².

Az itt felvonultatott műalkotások a zaj tipológiáit alkalmazva közvetlenül arra törekszenek, hogy az ábrázolás mögötti, az ábrázoláson túli jelenlétet bontsák ki, s így az *abjekció* elragadottsággá válhat; az élet borzalma pedig tiszta és intenzív életté. Ezek a tiszta képi tapasztalatok az agy pesszimizmusát az idegek optimizmusává alakítják át, s mindenhová szemeket raknak: a fülbe, a hasba, a tüdőbe – a kép már-már lélegzik. Szubjektíve bevonja a szemünket, amely megszűnik szervesen létezni, hogy többfunkciós és átmeneti szervvé váljon;

⁴⁵¹ Uo. 67.

⁴⁵² Vö. Uo. 68-69.

objektíve pedig elénk tárja a test valóságát, olyan vonalakat és színeket, amelyek megszabadultak az organikus ábrázolás kényszerétől. Az egyik hozza magával a másikat: a test tiszta jelenléte abban a pillanatban válik láthatóvá, amikor a szem e jelenlét észlelésére szolgáló szervvé alakul.

A műalkotások vagy úgy tartják meg az organikus ábrázolás figuratív koordinátáit, hogy közben nagyon finoman ki is játsszák azokat, becsempészik e koordináták mögé vagy közé a felszabadított jelenlétet és a dezorganizált testet (ezt a jelenséget ragadhatjuk meg Zolnay Pál, Otmar Bauer és Thomas Ruff tárgyalt műalkotásaiban), vagy az absztrakt forma felé fordulnak, és feltalálják a tulajdonképpeni „festői” agyat, ahogyan az Stan Brakhage munkáiban is kiválóan megjelenik. A láthatatlan erők befogása az absztakción túl háromféleképp ragadható meg: olyan elkülönítő erőkként, amelyek a síkokra támaszkodnak, melyek például akkor válnak láthatóvá, amikor a *Fotográfia* című film említett retusálást bemutató jelenetében felcsavarodnak a körvonalak mentén, s így mintegy rácsavarják a síkot az alakra. Vagy olyan deformáló erőkként, melyek hatalmukba kerítik az alak testét és fejét, és olyan szituációkban kristályosodnak ki, amikor a fej lerázza magáról az arcot, vagy épp a test önnön organizmusát. Lásd a *Vomit Action* című performanszot. Harmadjára a láthatatlan erők bomlasztó erőkként is előbukkanhatnak, például amikor az alak elhomályosul, és visszasimul a síkba, mint ahogy azt Thomas Ruff alkotásai kapcsán már megfigyelhettük.

A huszadik századtól kezdődően a képzőművészetben a narráción alapuló ábrázolással való szakításra törekedtek – mindezt „a látás felszabadítása nevében, az önmagára irányuló nézés igézetében”⁴⁵³. E műalkotások esetében sokszor magunk sem tudjuk, hogy valójában mit is látunk, egy dolog azonban mindenképp kiemelkedő jelentőséggel bír: nem azt látjuk, amit a szóban forgó képkockák valós modelljei láttán – nagy eséllyel – kellene látnunk. Az észlelési folyamatok komplex együttesében próbáljuk értelmezni az ideghártyán megjelenő képeket, melyekben a kontúrok cseppfolyóssá válnak, és ezek az érzelmi töltettel bíró képzetek egy imaginációs folyamatban mintegy szublimálódnak a befogadóban. Még ha a látásunk tárgya nagyon is különböző; de a látásunk mikéntje nagyon is hasonló. És ez a miként – melynek jelen esetben a képzet jelentős modifikációs eszköze – még az objektivitásba vetett hitet is képes megingatni. Nem arról van szó, hogy nem tudjuk, hogy mit látunk, hanem e képek esetében felfüggesztjük a tudásunkat, pont annak érdekében, hogy az ne zavarja a látásunkat⁴⁵⁴. A képzet képes a látásmódot és a szerkesztésmódot is egyaránt kódossá tenni. Ez pedig sok esetben a

⁴⁵³ Kiemelés a szerzőtől. FÖLDÉNYI 2010, 28.

⁴⁵⁴ Uo. 37.

képek szerkezetének megroppanását, a vonalperspektíva elbizonytalanodását, a hagyományos ábrázolásmód megkérdőjeleződését eredményezte. Amint felrobban az addig egységesnek és szilárdnak vélt tér, a látás is elbizonytalanodik. A szem újabb és újabb látványokra szomjas, anélkül, hogy bármi is véglegesen kielégítené. A képzaj is felfogható egy olyan törekvésként, amely a látványok mögött lappangó tiszta, torzíthatatlan látványt szeretné megpillantani. Azt, amit sosem lehet megpillantani. Minden, ami látványként elénk tárul, sokszoros közvetítés eredménye. „Mert bármit lássunk is – s ez már a huszadik század egyik közhelyszámba menő felismerése –, azt eleve a kultúra, a civilizáció, a hagyomány, a neveltetés, stb. stb. ezerszeres szűrőjén át tudjuk csak befogadni. Vagyis a maga közvetlenségében, hézagtalan immanenciaként soha semmit nem vagyunk képesek érzékelni.”⁴⁵⁵ A közvetlen vagy az ártatlan pillantás felvételének igényére a huszadik században Marcel Duchamp tesz kísérletet, „az abszolút elfogulatlanság, a tökéletes előítélet-mentesség”⁴⁵⁶ nevében.

Merleau-Ponty *Gestalt* fogalmának, valamint Deleuze diagramjának egyszerre szubjektum és objektum nézőpontját meghaladó értelme szerint ezek a képek a kettő közötti köztes zónát képezik, ahol azok összeérnek, avagy még nem különülnek el egymástól. A *Gestalt* „nem más, mint a »dolgoiban magukban keletkező« észlelés”⁴⁵⁷. Az ezekben a művekben képzajként megragadott *gestaltszerű* vagy diagrammatikus szerveződések példaként olvashatónak tartom annak a mozgásnak a leírására, ami a befogadó alanytól függetlenül, azonban mégis a tárgyi értelem megjelenése előtt tapasztalatainak viszonyrendszere szerint működik, végül mégis valamilyen tárgyi formálódás felé közeledik. A képzaj egy olyan köztesesség gépezeteként jelenik meg, aminek hatására meghaladhatjuk a tudatot és a tudati kategóriákat, valamint a tárgyakat és a tárgyi formákat is. „Sokkal inkább a (tér- vagy időbeli) dolog azonosság fogalmát kell magunk mögött hagyni, és helyette a (tér- vagy időbeli) dolgot mint különbséget, azaz mint transzcendenciát, azaz mint mindig valami mögött, valamin túl levőt, mint távolságot elgondolni...”⁴⁵⁸ A háttér és az alak ilyen jellegű megkülönböztetése egy nyílást, rést, elcsúszást vezet be az alany és a tárgy viszonyába, amit az immanencián belül elgondolt transzcendencia értelmében Merleau-Ponty a folyamatos differenciáció mozgásában a forma háttértől való elkülönüléseinek momentumáiban megmutatkozó „perceptív értelemként”⁴⁵⁹ határoz meg. Ahogyan a diagram és a *Gestalt* köztes jellegű működése sem leképezésen és egybeesésen alapul, úgy e művekben felfedezhető alakzatok vibráló nyitottsága,

⁴⁵⁵ Uo. 52.

⁴⁵⁶ Vö. Uo. 52. o.

⁴⁵⁷ MERLEAU-PONTY 2007, 157.

⁴⁵⁸ Uo. 219.

⁴⁵⁹ Uo. 220.

„kontinuus diszkontinuitása”⁴⁶⁰ a különbségek megmutatkozásának kínál teret. E művek működésük szerint magukban hordozzák azokat a kérdésfeltevéseket is, hogy leválasztható-e az érzékeléstől a látvány azonnali értelmezése? Szétválasztható-e egyáltalán a kettő? Földényi F. László *Képek előtt állni* című művében hasonló kérdésfeltevések között Schopenhauert idézi, aki *A látásról és a színekről* című⁴⁶¹ értekezésében idevágó kérdést tesz fel: „Vajon mit látna a környező világból egy olyan ember, akit egy pillanatra minden értelmétől megfosztanak? A válasza: az egész látványból nem maradna számára egyéb, mint egy rendkívül sokrétű hatás a retináján, amely egy festőpaletta sokféle színfoltjához hasonlatos – amely egyszersmind az a nyersanyag is, melyből értelme korábban a látványt létrehozta.”⁴⁶²

E műalkotásokban található megannyi idézőjel, elidegenítő effektus, kritikai gesztus a dolgok megbízhatóságát ássák alá, s a látásunkat saját törekenységével is szembesítik. A láthatatlan erők testre való hatásai a kreatív és a teremtő látás egyszerre absztrakt és abszolút mivoltát inspirálják, melyekhez az érzékszerveink kitágítására kell törekedni. Közelítésem szerint a művekben elemzett képza a diagram és a *Gestalt* értelmében a láthatóból előbukkanó, nehezen verbalizálható, láthatatlan szférájának megtapasztalására irányítja a figyelmet. A látható határain belül levő láthatatlan erővonalai a lét különleges topológiájára utalnak.⁴⁶³ Ezekben a műalkotásokban az imaginációs folyamatok révén a látás lebontását, és ezáltal akár annak mindenféle kognitív folyamat alóli felszabadítását érhetjük tetten. Az így létrejövő lecsupaszított látás olyan művészeti lehetőségeket inaugurál, melyek tisztán képi tapasztalatokként a vizuális koordináták eltűnését indukálják, s olyan tapasztalatokat nyújthatnak a befogadónak, amelyekben a világa – miközben rázáródik – egyfelől megragad, és másfelől az én, aki kinyílik a világra, kinyitja magát a világot is. A példákat elemezve körvonalazódott, hogy az itt felvonultatott *képeken* levő alakok és alakzatok sok esetben önmagukban jelentés nélküliek, jelentésüket leginkább az elemek közötti rések által kapják, amelyeket a néző a képi elemek közötti átmenetek hatékonysága révén lendít működésbe. Ennek értelmében a jelentés egy folyamatosan feltárulkozó tagolódás következtében jön létre, s e vég nélküli dinamikus keletkezés a képi elemek közötti kapcsolatok létrehozására

⁴⁶⁰ BOEHM 2011, 171.

⁴⁶¹ SCHOPENHAUER 1986

⁴⁶² FÖLDÉNYI 2010, 53.

⁴⁶³ A láthatóban rejlő látható lét topológiájának lényegét Gottfried Boehm vakfoltnak nevezi. „A vakfolt termékeny volta magában a képek mindenkori szerkezetében nyilvánul meg. A képek megmutatják a látás rendjét és módját, miközben »ábrázolnak«. Ezt pedig erőteljesebben teszik, ha a »hogyan« elkezd önállósodni a tartalommal szemben, miképpen azt a művészet fejlődése is jelzi Delacroix óta, többek között a Barbizoni festők, Courbet, az impresszionisták vagy a tiszta festőiség (Leibl, Schuch, Trübner) esetében. A képi referencia meggyengülése további játékteret biztosít a látás számára, leginkább akkor, ha a képi rendszer absztrakt autonómiává önállósult.” BOEHM 2000, 226.

megszámlálhatatlan lehetőséget kínál. Amennyiben egy *kép* kapcsán az értelemképződés folyamatára deleuze-iánus vagy merleau-pontyánus optikából tekintünk, akkor nyilvánvalóvá válhat, hogy annak struktúrája az elemek közötti kapcsolódási pontok kimeríthetetlen sokaságát foglalja magába, amelyeket a néző tekintete aktualizálhat.

6. Összegzés

Vizsgálódásaimban olyan műalkotásokra koncentráltam, amelyek léte nem az én-központú kontempláció következtében lendül működésbe, hanem az érzetek kompozíciójából, együvé helyezéséből és összevonásából épül fel. E műalkotások leírásához a hermeneutikán kívül a posztstrukturalizmus (Gilles Deleuze és Félix Guattari) és a fenomenológia (javarészt Maurice Merleau-Ponty) filozófiai belátásai vittek közelebb. Esetükben a filozófiai gondolkodás nem határolódik a művészet tapasztalatából fakadó filozófiai felismerésektől, azaz a művészet jelenségeit nem egy fogalom vagy egy eszmény visszahajlásaként próbálják megérteni. Szemléletmódjukba helyezkedve lehetőség nyílik arra, hogy a művészetre ne a gondolat az érzékiség külsőségébe helyezett formájaként tekintsünk. Teret engednek egy olyan filozófiai kontemplációnak, ami a műalkotásokra nem az ész periférikus látszataiként tekint, így próbálva felülírni azt a kiindulópontot, ami eredendően saját látszatszerű előképeiként közelített a művekhez. Műalkotások befogadásakor egy jelentés rögzítése csak akkor válik hitelessé, amennyiben az a szemléletre adott reflexióval együtt jön létre. E filozófiák gondolatiságából kiindulva úgy vélem, hogy azok fogalmisága (felépítettségük szerint) nem kényszeríti szabályok közé a műalkotásokat, sokkal inkább a tapasztalás közvetítésére fekteti a hangsúlyt. Fogalmaik az egységesítés és általánosítás helyett a folytonos tagolódás felé mozdítják a befogadás folyamatát; a mű értelme keletkezésének elgondolásakor *ab ovo* elválasztják az érzékelést a felülíró meghatározottságtól, elméleti reflexiótól. E filozófiák műalkotásokkal való „polifonikus összefonódásában”⁴⁶⁴ könnyebben felismerhetővé válhatnak a művészet és filozófia komplementaritásából fakadó sokaságok aspektusai, amelyeket megpillantva kirajzolódik, hogy az esztétika korábban műalkotásokban feltételezett lényege már ne a „visszatérés, vissza-hódítás, újra-megragadás”⁴⁶⁵ elve szerint működik. A műalkotások befogadásakor nem egy írott szabály szerint járnak el, hanem a művekben jelenlévő jeleket az elemek aktuális egyidejűségének feltételei szerint olvassák, ennél fogva egyszerre számtalan szerteágazó, rizomatikus ösvény létezését akceptálják. Ezáltal a műalkotásokról való beszéd ellentmondásos feladatának megoldására sajátos megoldást kínálnak, fogalmiságuk eleve az érzékileg szervezett értelem megnyitására irányul, melynek minőségét az általánosító közelítésmódokat meghaladó különbség működteti.

Értekezésemben egyrésztől kísérletet tettem arra, hogy abban a műalkotások jelenléte központi szerepet kapjon, másrésztől arra, hogy az általam használt fogalmisággal ne

⁴⁶⁴ BOURRIAUD 2007, 73.

⁴⁶⁵ MERLEAU-PONTY 2007, 60.

azonosítsam azokat, hanem működésük szerint (az alteritás szerkezetét a tapasztalat területén alkalmazva) megtaláljam illeszkedéseiket. Megkíséreltem az esztétikai diskurzuson belül a percepcióból kibontani azokat a receptív és spontán elemeket, amik valamelyest elválnak az észlelőtől, azonban tárgyiasítás helyett önmagukon túlmutatóan valamilyen láthatatlan többletet mutatnak fel. A műalkotások kapcsán felmerülő értelmek nem a benyomásokból, de nem is az emlékekből, hanem a kettő különös együttállásának pillanatából keletkeznek, akaratlanul. A tapasztalat folyamatában az értelem az észlelt jel hatására később nyer létjogosultságot. Az itt megidézett művek és témák kiváltképp magukban hordozzák annak lehetőségét, hogy a befogadó felismerje a nyugati esztétikai és filozófiai kánonra jellemző bináris gondolkodás működését. Lehetőséget kínálnak ahhoz, hogy az egységes és szisztematikus filozófiákkal szemben a sokaságok kerüljenek előtérbe. Ennek kapcsán olyan munkákat idéztem meg, melyeknek egytől egyig, noha másként, de központi témája a természet, ám mindegyik másképp viszonyul a reprezentáció és a mimézis problémájához (is). A műalkotások alteritása az érzékelés, az érzékszervek *értelme* által kap új kontextust.

Megpróbáltam körvonalazni (leginkább dolgozatom negyedik fejezetében), hogy a kortárs tájbrázolásokban és természetművészeti alkotásokban a külső környezet mimézise helyett sokkal inkább az autopoetikus jelhasználat és az érzetek rövid, felületes, különösebb művi művészet nélkül való megörökítése kerül előtérbe. E művészeti jelenségek már önmagukban értelmezésekként tűnnek fel. Egyedi módon bontják le a statikus jelentéssel bíró tartalmakat és ideális jelentéseket, így adnak helyet a sokaságok működésének. Az így létrejövő autoprezentáció a befogadót az illusztráció kutatása helyett sokkal inkább megtorpanásra készíti. Ezekben az alkotásokban a jelentőcentrikus, jelentettjeitől kiüresített jelvilág előnyeit pillanthatjuk meg. Mivel a kifejezés sosem lehet a tapasztalás transzparens megjelenítése, ezért a műalkotás képes felmutatni a kettő közötti különbségből fakadó többletet. Sok esetben – kiváltképp a rövid életű alkotások – semmi konkrétat nem jelentenek, s így a befogadó könnyen azt az ösztönzést olvashatja ki belőlük, hogy az üresnek érzett gondolati tereket mielőbb jelentésekkel töltsse fel, s e momentumok felismerése a műalkotásokban rejlő értelem-többletek megmutatkozásának adhat helyet. Pillanatnyi, nem statikus értelemmel bíró *lényegi* jelentések bukkannak fel, amelyek az objektív és a szubjektív oldal között zajló sajátos rímjátékból bontakoznak ki. A műalkotásokhoz hasonlóan a befogadó is pusztán átengedi magán az adott jelen pillanatában megjelenő aktuális jelentettet, és nem őrzi meg: „Jelentő és jelentett egy költőileg szükségszerű, ontológiailag azonban esetleges és előreláthatatlan rövidzárlat folytán összeolvadnak. A rejtjeles nyelv nem valamiféle objektív világrendre utal, amely kívül esnék a

műalkotáson, a nyelv megfejtésének csupán a művön belül van értéke, és a mű szerkezete adja e megértés legfőbb feltételét.”⁴⁶⁶A korábban már vázolt filozófiai pozíciók szempontjából azért is izgalmasak ezek az alkotások, mert úgy függesztik fel az értelmet, hogy közben mégis minden látható és értelmezhető marad. Kreatív – rizomatikus – övezetként is bejárhatók, így kerülve közelebb az idáig vázolt huszadik századi deleuze-iánus és merleau-pontyánus művészetfelfogás fogalmaihoz.

Ezek a művek a gondolkodói tér megváltozásának következtében és általa egy olyan művészetfogalom megszületéséhez járulnak hozzá, ami nem kevésbé *gondolkodik*, mint a filozófia. Ebből a nézőpontból a művészet és a filozófia síkjai különbségeik ellenére egy olyan változásban csúsznak át egymásba, amely képes mindkettőre megtermékenyítően hatni, méghozzá egy olyan intenzitásban, amely egymás függvényében határozza meg őket, azonban semmiképp sem egy szintézisben, hanem megőrizve azok elágazását, rizomatikus mozgásait a folytonos teremtésben. A művészet és a filozófia komplementaritásából fakadó értelemtöbblet nem a szellemi világ (a kultúra) önkényes konstrukciójából ered, hanem a lét érintésének, a lét feltárásának alkotó módozataként jelenik meg: egy műalkotásban „minden rögzített jelentésnél mélyebb az, amit a jel magában rejt”⁴⁶⁷. Ezáltal műalkotásokhoz való közelítéseink meghaladhatják az egyoldalúan objektív értelmezéseket, valamint a képzetek szubjektív olvasatait is. A műalkotás jelek és értelemek pillanatnyi összetartozásainak és azok különbségeinek helyeként, az anyagtalán jel és egy tisztán szellemi értelem egységeként tűnik fel. Olyan egység ez, ami nem törekszik a részek teljessé rendezésére, pusztán a részek aktuális összecsengéseinek spontán hatásaiként bukkan fel. A műalkotások ilyen jellegű értéséhez (amiben az érzéki észlelés nem különíthető el a fogalomalkotás folyamatától) a merleau-pontyánus „vad észlelés” nyitottságából kibontakozó rögzített jelentések kényszere alól felszabadult érzéki minőségek vizsgálata vitt közelebb.

Az ötödik fejezetben műelemzésekben elbeszélve az *érzet, hús, szervek nélküli test, diagram, alakzat* fogalmait próbáltam az értekezés szerves részévé tenni. Az ebben elemzett művek esztétikai boncolgatásával főleg azokat az aspektusokat emeltem ki, hogy az észlelés, befogadás formái és tartalma közötti különbségből fakadóan milyen értelemtöbbletre tehetünk szert, általuk hogyan és miként következik be a szubjektivitás fogalmának átértékelése. A művekben a test már nem a tudat burkaként, hanem a szubjektummal való azonosságában jelenik meg. Günter Brus *Szakításpróbájában* vagy a Kleist-novellában szereplő tövishúzó fiú

⁴⁶⁶ DELEUZE 2002,155.

⁴⁶⁷ Uo. 35.

történetében felmerülő radikális esemény tapasztalásának folyamatában például minden egyes dolog az én részét képezi. Ezek alapján amellet próbáltam érvelni, hogy ezekben a művekben a performativitás egyfajta többletként jelentkezik. Számos érdekes kérdést vet fel, hogy egy művészeti performansz alatt, annak szingularitását is szem előtt tartva miként formálódik a performer és a közönség viszonya, a befogadás folyamata. Ebből a gondolatból kiindulva mindezt a performansz-művészet fotó- és videódokumentációinak esetében is vizsgáltam, arra is kitérve, hogy a performansz-művészethez köthető jelenlét hiánya milyen irányba mozdítja el a dokumentációk esetében egy-egy mű befogadását. A *Kép-zaj* című részben felbukkanó művek vizsgálata pedig céлом szerint közelebb vihet azokhoz a már idézett filozófiai belátásokhoz, miszerint az ilyen művekben felfedezett valóság és jelentések előre nem adottak, ebből kifolyólag pedig az is megmutatkozik, miért nem lehet a tapasztalat transzparens közege a megmutatkozásnak. Ehelyett nyitott, mindig alakulófélben levő folyamatok összességére utal. Megalkotottságuk szerint annak a felismerésére ösztönöznek, hogy a valóságot ne előzetesen adott, kész tények alapján értelmezzük: ehelyett befejezetlen, nyitott, s így folyamatosan alakulófélben levő, állandó horizontok együtteseként ismerjük fel azt. Így – különösen e művek esetében – a tapasztalatban mindig egy keletkezésben levő valóság tárul fel. Ebből a perspektívából egyértelművé válik, hogy a valóság és a tapasztalat nem választható el egymástól, sőt, mindkettő a folyamatosan működő folyamatos mozgás, differenciáció része.

Egy műalkotás tapasztalatának/befogadásának folyamata az intenzív sokaságok tulajdonságaival rokonítható: egy műalkotás sem osztható fel elemeire anélkül, hogy annak természete meg ne változna (szemben az extenzív, részekre bontható sokaságokkal). A disszertációmban alkalmazott filozófiák szerint egy műalkotás és az azokról alkotott képek létezése a sokaságok aktuális és virtuális mozgásainak kombinációiként ragadható meg. Egy műalkotás kontemplációjakor mindig sokaságok szerint szerveződünk, egyszerre vagyunk annak részei, elemei és *alkotói*. Ebben az értelemben nemcsak a művészet, hanem a filozófia is gyakorlativá válik. Ez a pozíció jelentősen felülírja a reprezentacionalista művészetfelfogást, s nem az univerzális törvény vagy kauzális viszony szerint működik. Ehelyett magában hordozza a többértelműség lehetőségéből kibontakozó értelem-többlet megmutatkozásának potenciálját.

A műalkotások által kínált világokkal való közvetlenebb viszony kialakításának érdekében a logikai panelekről való ilyen jellegű lemondás figyelhető meg az értekezésemben megidézett filozófiákban: Deleuze és Guattari értelmezése szerint a filozófia és a művészet a gondolkodás egy-egy formájaként kerül meghatározásra, és síkjaik találkozásakor a logosz fénye által a befogadó pozíciójától függően különböző szögekből megvilágított műalkotás

befogadásában kiváltképp az érzet logikája válik hangsúlyossá. Ezekben a keresztmetszetekben egy-egy műalkotás befogadásakor nyilvánvalóvá válik a tapasztalás és értelemképződés folyamatának elsőbbsége, izgalmas játékok mozgása, amiből rendre kirajzolódik, hogy a műalkotás nem reprezentálja az érzést/érzetet, ám mégis egy érzés kifejeződéseként jelenik meg. Ebből fakadóan lehetőség nyílik *új módon* érzékelni, tapasztalni és gondolkodni. Mindezt műértelmezéseken keresztül – döntően a deleuze-iánus filozófiához kapcsolódó – fogalmak boncolgatásával igyekeztem filozófiai górcső alá venni.

Az értekezésemben felsorakoztatott műalkotások és művészeti irányzatok egytől-egyig a látás, az érzet, a megértés lehetséges módjainak nyújtanak újabb és újabb perspektívákat. Ezek – a deleuze-iánus filozófiához hasonlóan – a legtöbb esetben fölülírják azokat a sémáinkat, amelyeket például a kulturális beidegződéseink folytán evidensnek tekintettünk, azonban mindezt úgy, hogy nem elutasítják, hanem szóhoz juttatják az azokból eredő kulturális hozadékokat és mintázatokat. Így válhat a sokaság – mind a filozófia, mind a művészet területén – a gondolkodás formájává. E filozófiai pozíció immanens tartalma, hogy a műről való beszéd vagy bármilyen kijelentés mindig annak egyedi vetületeként reprodukálja a valóságot, azonban az a két szint közti összhang mibenlétéről mondani semmit sem képes, legfeljebb csak felmutatni. Vizsgálódásaimban rendre arra kerestem a választ: képes-e a műalkotás mutatni, amit mondani nem lehet. Ezt körüljárandó az értekezés gerincét képező filozófiai és esztétikai fogalmakat találtam a legmegfelelőbbnek, melyek segítségével a műalkotásokat működésük közben – műértelmezések keretében – vizsgálhatjuk. Műalkotások tapasztalása és a filozófiai gondolkodás találkozási pontjában tettem kísérletet a differenciáció folyamatának, mozgásának rögzítésére, különbségek megvonására és megőrzésére, továbbörökítésére.

Kutatásaim középpontjában a tapasztalataink vitathatatlan bizonyosságára támaszkodó, és a dolgok folyását és működését pusztán átélő befogadási mechanizmus áll, valamint az apparátus, amely az ész *sematikus* konstrukciói szerint kísérli meg rögzíteni ezeket az élményeket. Ebben az értelemben a műalkotásról és annak tapasztalatáról, eseményéről adható leírás bizonyos szinten mindig komplementer lesz. Két leírás vagy közelítési mód lehet egymással teljesen ellentétes anélkül, hogy az egyik igaz, a másik hamis volna. A műalkotás és a szubjektum egymás függvényében „világlanak”, azaz egy művészeti eseményben a mű egyszerre lehet önmagában „világló” és a logosz által megvilágított. Ebből a perspektívából tekintve a művészet nem felismerhető emlékek és élmények reprezentációjának egy módja. Ahelyett, hogy megmutatná, mi is a világ, mindig megpróbál elképzelni egy lehetséges világot, amibe vagy képesek leszünk bevonódni, vagy nem. Az ehhez vezető út talán az érzékelés

folyamata és az intelligibilis, a felismerhető finomjátékából létrejövő elmozdulások megpillantásából fakad. Fontos kiemelni, hogy az általam választott filozófiai pozíció szerint a tapasztalásban nem egy konstituáló szubjektumot feltételezek, hanem sokkal inkább egy olyan *ént*, amely pusztán események és azok körülményeiből fakadó hatások összességének következtében rajzolódik ki. Így a művészet tapasztalata egy olyan eseménnyé válhat, amiben a megfigyelő és a megfigyelt nem válik ketté, a befogadó alany számára egy olyan tér nyílnak meg, ami teljes mértékben nem reális, de nem is szubjektív. A hasonlóságok helyett az esetlegesség, a sokszínűség, a sokaságok folytonosan újabb és újabb kapcsolódásai kerülnek előtérbe. Az *én* ilyen jellegű újrapozicionálása nagyban hozzájárul az objektum és szubjektum kettősségén alapuló szembeállításokkal való szakításhoz – így állítható párbeszédbe Deleuze filozófiája ezen a ponton a kései Merleau-Ponty gondolkodásával.

Ehhez nyújthat segítséget az affektum és a perceptum fogalom, amiket olyan művészeti erőkként ragadtam meg, melyek kivetkőztek a percipiáló individuumok szervező reprezentacionalista kereteiből, a szingularitások preindividuális világába betekintést nyújtva ehelyett. Oda, ahol a műalkotás képessé válhat a direkt módon ábrázolhatatlan, a láthatóban levő láthatatlan többlet felmutatására – amihez pedig az aktív szintézisek mögött zajló passzív szintézisek vittek közelebb. Egy műalkotás így leginkább megalkotottsága és működése által tűnik képesnek az értelem-többlet felmutatására. Amennyiben pedig a műalkotás megalkotottságát a sokaság fogalmának nézőpontjából vesszük szemügyre, úgy talán mondhatunk arról valamit, amit a műalkotás felmutatni képes. Arról, ami – Gottfried Boehm elgondolását idézve – „nem ‘mond’ semmi olyant, ami egy megfogalmazható mondatnak megfelel. Mégis van értelme a kép szemléletében, ha nem is az újrafelismerő szemlélet számára, amely az átmeneten, mint egy hídon kel át, hogy céljához érjen”⁴⁶⁸.

Így *kontemplálva* minden műalkotás többértelmű, azaz egyetlen jelölőben együtt élő jelentések sokaságaként ragadható meg. Mindez az értelemképződés folyamatában teret enged a differenciálódás folyamatának, melynek következtében nem az érzet, a forma és a fogalom egymásra találásának mikéntje, s ezáltal nem a különálló elemek szintézise, sokkal inkább a tapasztalat mozgásából kibontakozó differenciáció mozgása kerül előtérbe. A sokaság koncepciójából fakadó diakritikus pozíció felvételének következtében egy műalkotás észlelésekor nem a belőle fakadó sokféleség egybefogása, hanem mindig egy újabb és újabb különbség létrejöttének megpillantása válik hangsúlyossá. A filozófia – jelen értekezés szerint

⁴⁶⁸ BOEHM 1996, 70.

– művészettel való komplementaritásából fakadóan nem arra tesz kísérletet, hogy a műalkotás potenciális alteritása mögé tekintsen. Az egymáshoz történő odafordulásaikkor megmutatkozó dolgok értelmi megragadására való igényeik következtében létrejövő *új* látásmódokat mégis egymás javára fordíthatják.

ÖSSZEFOGLALÁS

Értekezésemben művészet és filozófia komplementer jellemzőinek kutatására tettem kísérletet. Közelítésemben a művészet nem a filozófiai reflexió egyik lehetséges elméleti tárgyaként került értelmezésre. A nagyrészt a 20. – és valamelyest a 21. – század – főként, de nem kizárólag – vizuális művészetéből kiemelt műalkotásokhoz leginkább két kortárs filozófiai mozgalom, nevezetesen a posztstrukturalizmus bizonyos törekvéseinek – főleg Gilles Deleuze és Félix Guattari filozófiájának – és a fenomenológia – Maurice Merleau-Ponty kései munkásságának – nem-reflexív elemzési módszerével próbáltam közelíteni. E filozófiák minden megjelenő lehetséges értelemalakzat irányába nyitottak, így nem a fennálló és megjelenő értelmek megnyilatkozásának milyenségét kutatják, sokkal inkább azok deskriptív analízisére törekszenek, aminek köszönhetően nagyobb sikerrel tagolják az éppen megjelenő értelem feltételeit. Ezeket a feltételeket – konkrét példákon keresztül – a műalkotás befogadásának folyamatában kutattam, s az ilyen fókuszú kutatás egyértelműen a dolgokhoz visszatérő gondolkodáshoz vitt közelebb. Példának a legtöbb esetben olyan műveket választottam, melyek (különböző szempontok szerint) kihívás elé állítják a befogadót, méghozzá a bennük megmutatkozó határátlépésekből következő finom elcsúszások és rések tapasztalásából fakadóan. Kétségbe vonják a korábbi gondolkodásbeli sémákat, ismeretideálokat, s helyett a teremtés, a keletkezés, a differenciálódás tiszta, előzetesen adott fogalmak nélküli terepére invitálnak. A 20. század avantgárd irányzatai a képek megjelenését, megjelenítésének módjait, hordozóit, jelentéseit radikálisan megsokszorozták. Ennek értelmében „olvasva” ezeket a képeket arra a következtetésre juthatunk, hogy bennük a hasonlóság és a jel újfajta módon támaszkodnak egymásra: a képek – legyen az fizikai, mentális vagy verbális – jelentései semmilyen metafizikai értelemben sem tekinthetők statikusnak. Ebben az értelemben a kép egy rétegzett folyamat hordozójává válik, így a műalkotások termékeny terepet kínálnak a tapasztalat forrásának kutatására. Approximációm a perceptuális, nyelvi, gondolati értelem keletkezésének, valamint a fogalomképződés folyamatának feltérképezésére is fókuszált. E kontempláció szerint minden műalkotás többértelmű, azaz egyetlen jelölőben együtt élő jelentések sokaságaként ragadható meg. Mindez az értelemképződés folyamatában teret enged a differenciálódásnak, melynek következtében nem az érzet, a forma és a fogalom egymásra találásának mikéntje, hanem a tapasztalat mozgásából kibontakozó differenciáció mozgása kerül előtérbe. Értekezésemben (az általam érintett szerzők nyomán) a filozófia és a művészet között fennálló argumentatív problémák feloldására kerestem lehetőségeket: egy olyan viszony megpillantására törekedtem, aminek következtében e két terület az egymáshoz történő odafordulásaik alkalmával újabb és újabb megértésrétegekkel gazdagodhat.

ABSTRACT

In my thesis I attempted to explore complementary characteristics of art and philosophy. In this approximation of mine art was not considered as a potential theoretical object of philosophical reflection. Rather, I purposed to approach the mainly, but not exclusively visual, dominantly 20th, and to a lesser extent, 21st centurial works of arts by means of the non-reflexive method of analysis typical of two contemporary philosophical movements: namely of particular parts of post-structuralism – mostly as exemplified by Gilles Deleuze’s and Félix Guattari’s philosophy – and of phenomenology – chiefly as articulated in the later works of Maurice Merleau-Ponty. These philosophies are open towards every emerging possible form of sense, thus not seeking for the attributes of the manifestation of the appearing and extant senses, much rather they are after the descriptive analysis of how and why those articulate more successfully the conditions of the actually appearing sense. I examined these conditions through concrete examples in the process of the reception of works of arts, and my research with such focus evidently brought me closer to the thinking that returns to the things. I deliberately picked as my instances chiefly such works of arts that – along diverse lines – challenge the spectator as a consequence of experiencing the subtle shifts and gaps resulting from the border-crossings revealed within those. They call into doubt the former, classical schemes of thinking, ideals of knowledge, and invite instead to the pure terrain of creation, formation and differentiation, devoid of pre-formed notions. The avant-garde trends of the 20th century radically multiplied the appearance, the modes of display, the vehicles and the meanings of pictures. “Reading” these pictures in the lights of this insight I inferred that the sign and the similarity rely on each other in novel ways: the pictures’ – physical, mental and verbal ones alike – meanings could not be considered static in any metaphysical sense. In this sense, the picture becomes a vehicle of a stratified process, thus the works of arts offer a fruitful opportunity to explore the source of experiencing. My approach concentrated on the mapping of the process of notion-formulation, and the creation of perceptual, lingual and cognitive senses. According to this contemplation, each work of art has multiple meanings, that is, the artwork could be grasped as a multiplicity of meanings accommodating a single signifier. This allows for differentiation to take part in the process of sense-creation, as a consequence of which the movement of differentiation – emerging from the movement of experience – comes into the front instead of the *modus* of perception’s, form’s and notion’s finding each other. In my thesis I sought for possibilities to resolve and reconcile the argumentative problems between philosophy and art: I aimed to discover a relation which might make it possible that each time these two fields turn toward each other, they mutually become richer with layers of meaning.

BIBLIOGRÁFIA

1. Arisztotelész (2002), *Metafizika*. Ford. Halasy Nagy József. Budapest, Lectum Kiadó
2. Arisztotelész (2004), *Poétika*. Ford. Sarkady János. Budapest, Lazi Könyvkiadó Kft.
3. Bacsó Béla (2014), A mimészis paradoxona – arisztotelészi perspektívában. *Magyar Filozófiai Szemle*, 58/2. 8–18.
4. Bagi Zsolt (2002), Maurice Merleau-Ponty festésetelmélete. *Passim*, 2002/1. 121-135.
5. Bakonyi Veronika (2009), *Kirabolni a képtelent, avagy a nyíló forma apológiái. (A kadaverikus kép és a prospektív potencia Babits Mihály költészetében és prózájában)*. Doktori Disszertáció, Szeged, Szegedi Tudományegyetem BTK. In http://doktori.bibl.u-szeged.hu/554/1/vbakonyi_disszertacio.pdf Letöltés ideje: 2018. 04. 12.
6. Barthes, Roland (2000), *Világoskamra. Jegyzetek a Fotográfiáról*. Ford. Ferch Magda Budapest, Európa
7. Baumgarten, Alekszander Gottlieb (1999) *Esztétika*. Ford. Bolonyai Gábor. Budapest, Atlantisz
8. Bán András – Novotny Tihamér (1998), *Bukta Imre*. Budapest, Új Művészet Kiadó
9. Bernice, Rose (1976), *Zeichnung heute. Drawing now*. Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle
10. Boehm, Gottfried (1996), A művészet tapasztalata mint az esztétika kihívása. Ford. Schein Gábor. *Enigma* 3, 65-76.
11. Blumenberg, Hans (1997), „A természet utánzása”. *A teremtő ember eszméjének előtörténetéhez*. Ford. V. Horváth Károly. In Bacsó Béla (szerk.) *Kép fenomen valóság*. Budapest, Kijárat Kiadó. 191-218.
12. Boehm, Gottfried (200), Látás. Ford. Kukla Krisztián. *Vulgo* 2000/1, 218-232.
13. Boehm, Gottfried (1994), „Die Wiederkehr der Bilder”, In Uő. (szerk.) *Was ist ein Bild?*, München, Fink Verlag, 11–38.
14. Boehm, Gottfried (2011): Ikonische Differenz. *Rheinsprung* 11. Zeitschrift für Bildkritik, 1 (2011), 170-176. In
15. <https://www.rheinsprung11.unibas.ch/archiv/ausgabe-01/glossar/ikonische-differenz.html> Letöltési idő: 2018. 03. 27.
16. Boundas, Constantin V. (szerk.): *The Intensive Reduction (Continuum Studies in Continental Philosophy)*. Bloomsbury Academics, London-New York, 2011, 123-131.

17. Bourriaud, Nicolas (2007), *Relációesztétika*. Ford. Pálfi Judit, Piczés Bálint. Budapest, Műcsarnok Kiadó
18. Borbély Szilárd (2013), *Nincstelenség*. Budapest, Kalligram
19. Czétány György (2014), *Az immanens elkülönöződés filozófiája. Az immanencia hegeli és deleuze-i fogalma és a transzcendentális illúzió*. Doktori Disszertáció, Eötvös Lóránd Tudományegyetem, BTK, Budapest In <https://edit.elte.hu/xmlui/bitstream/handle/10831/22309/diss.pdf?sequence=1> Letöltés ideje: 2018. 03. 21.
20. Danto Arthur C. (2003), *A közhely színeváltozása*. Ford. Sajó Sándor, Dobos Lídia. Budapest, Enciklopédia
21. Danto, Arthur C. (1997), *Művészet és zavarkeltés*. Ford. Babarczy Eszter. In Miklós Tamás (szerk.) *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* Atlantisz, Budapest, 1997. 131-171.
22. Deleuze, Gilles (2010), *A bergsoni filozófia*. Ford. John Éva. Budapest, Atlantisz
Deleuze, Gilles (2008a), *A mozgás-kép. Film 1*. Ford. Kovács András Bálint. Budapest, Palatinus
23. Deleuze, Gilles (2008b), *Az idő-kép. Film 2*. Ford. Kovács András Bálint. Budapest, Palatinus
24. Deleuze, Gilles (2014), *Francis Bacon. Az érzet logikája*. Ford. Seregi Tamás. Budapest, Atlantisz
25. Deleuze, Gilles (1968), *Différence et répétition*. Paris, P.U.F.
26. Deleuze, Gilles (1988), *Foucault*. Ford. Seàn Head. Minneapolis, University of Minnesota Press
27. Deleuze, Gilles – Guattari, Félix (1997a), *Hogyan készítsünk magunknak szervek nélküli testet?* Ford. Szabó Attila. *Theatron*, 45–46. sz. 38–49.
28. Deleuze, Gilles (1997b), „Immanencia, egy élet...”. Ford. Takács Ádám. *Enigma*, No. 13.
29. Deleuze, Gilles (1969), *Logique du sens*. Paris, Éditions de Minuit
30. Deleuze, Gilles – Guattari, Félix (2013), *Mi a filozófia?* Ford. Farkas Henrik. Budapest, Műcsarnok Nonprofit Kft.
31. Deleuze, Gilles (1998), *Hume és Kant*. Ford. Ullmann Tamás. Budapest, Osiris
32. Deleuze, Gilles – Guattari, Félix (1980) *Mille plateaux. Capitalisme et Schizophrénie*, Paris, Minuit

33. Deleuze, Gilles (1999), *Nietzsche és a filozófia*. Ford. Moldvay Tamás, Kovács András Bálint. Debrecen, Budapest. Gond Alapítvány - Holnap
34. Deleuze, Gilles – Parnet, Claire (2016), *Párbeszéddek*. Ford. Gyimesi Tímea. Budapest, L'Harmattan Kiadó
35. Deleuze, Gilles (2002), *Proust*. Ford. John Éva. Budapest, Atlantisz
36. Deleuze, Gilles – Guattari, Félix (1996), *Rizóma*. Ford. Gyimesi Tímea. *Ex Symposion*, 15–16. 1–17.
37. Deleuze, Gilles (1994), »Sept dessins«. In *Chimères*, 21 (1994) 13-20. és Hening Schmidgen (1995), *Ästhetik und Maschinismus: Texte von und zu Félix Guattari*, Berlin, 1995, 18-24.
38. Foucault, Michel (2000), *A szavak és a dolgok*. Ford. Romhányi Török Gábor. Budapest, Osiris
39. Fischer-Lichte, Erika (2009), *A performativitás esztétikája*. Ford. Kiss Gabriella. Budapest, Balassi Kiadó
40. Földényi F. László (2010), *Képek előtt állni*. Budapest, Kalligram
41. Gadamer, Hans-Georg (1984), *Igazság és módszer*. Ford. Bonyhai Gábor. Budapest, Gondolat
42. Guattari, Félix (1992), *Chaosmose*, Párizs, Galilée
43. Gregory, Richard L. (1973), *Az értelmes szem*. Ford. Székely András. Budapest, Gondolat
44. Gyimesi Tímea (2008), *Szökésvonalak. Diagrammatikus olvasatok Deleuze nyomán*. Budapest, Kijárat
45. Hadot, Pierre (2006), *The Veil of Isis: An Essay on the History of the Idea of Nature*. Ford. Chase, Michael. Cambridge, Massachusetts, London, Harvard University Press
46. Hildebrand, Adolf (1910), *A forma problémája képzőművészetben*. Ford. Wilde János. In http://arthist.elte.hu/TAMOP_412/3_2_hildebrand.pdf Letöltés ideje: 2018.04.03.
47. Heidegger, Martin (2006), *A műalkotás eredete*. Ford. Ábrahám Zoltán; Bacsó Béla; Czeglédi András; Kocziszky Éva; Pálfalusi Zsolt; Schein Gábor. In Uő. *Rejtekkutak*. Budapest, Osiris. 9–69.
48. Heidegger, Martin (2003), *A φύσις lényegéről és fogalmáról. Arisztotelész: Fizika B, I.* Ford. Vajda Károly. In Uő. *Útjelzők*. Budapest, Osiris, 225-282.
49. Heidegger, Martin (1995), *Bevezetés a metafizikába*. Ford. Vajda Mihály. Budapest, Ikon
50. Heidegger, Martin (1994), *Levél a "humanizmusról"*. In Uő. ... *Költőien lakozik az ember...* Ford. Bacsó Béla, Pongrácz Tibor, Hévízi Ottó, Kocziszky Éva. Budapest-Szeged, T-Twins-Pompeji, 117-170.

51. Heinrich von Kleist (2001) *A marionettszínházról*. Ford. Petra-Szabó Gizella. In. Uő. *Esszék, anekdoták, költemények*. Pécs, Jelenkor, 186-193.
52. Herder, Johann Gottfried (1994), *Plastik*. In Uő. *Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum 1774-1787*, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag
53. Husserl, Edmund (1998), *Az európai tudományok válsága és a transzcendentális fenomenológia I*. Ford. Berényi Gábor; Mezei Balázs, Budapest, Atlantisz
54. Husserl, Edmund (2000), *Karteziánus elmékedések. Bevezetés a fenomenológiába*. Ford. Mezei Balázs. Budapest, Atlantisz
55. Houellebecq, Michel (2010), *A térkép és a táj*. Ford. Tótfalusi Ágnes. Budapest, Magvető
56. Jahraus, Oliver (2001), *Die Aktion des Wiener Aktionismus. Subversion der Kultur und Dispositionierung des Bewusstseins*. München, Wilhelm Fink Verlag
57. Kant, Immanuel (2003), *Az ítélőerő kritikája*. Ford. Dr. Papp Gábor. Budapest, Osiris.
58. Kelly, Michael (2003), *Iconoclasm in aesthetics*. Cambridge, Cambridge University Press
59. Kérchy Vera (2000), *A De Man-i retorikaelmélet színházelméleti kihívásai. A posztmodern önreflexiós színházelméletek és a performanszelméletek ideológiái, egy materiális színházolvasat esélyei*. Doktori Disszertáció, Szeged, Szegedi Tudományegyetem BTK. In <http://doktori.bibl.u-szeged.hu/1433/1/KERCHYVERADISZ2010pdf.pdf> Letöltés ideje: 2018. 04. 12.
60. Kiss Attila (1999), *Az anatómia színháza és a színház anatómiája. Adalékok Tulp doktor diagnózisához*. In Uő. *Betűrés. Posztsemiotikai írások*. Szeged, Ictus Kiadó –JATE Irodalomelmélet Csoport
61. Kristeva, Julia (1996), Bevezetés a megalázottsághoz. Ford. Kiss Ágnes. *Café Babel* 20
62. Julia Kristeva (1980), *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Columbia University Press
63. Leibniz, Gottfried Wilhelm (1986), *Válogatott filozófiai írásai*. Ford. Enderffy Zoltán, Nyíri Tamás. Budapest, Európa
64. Lengyel Fruzsina (2008), Izlandtól a zen kertig. In Zombory Máté (Szerk.) *anBlok – Térképaváltás 1–2*. Budapest, anBlok Kultúra- és Társadalomtudományi Egyesület, 159–165.
65. Lyotard, Jean-François (1988), A fenséges és az avantgárd. *Enigma*, 1995, 2. 49–61.
66. Madácsy István (2009), *Transzparencia. A fény műve és a mű fénye*. DLA értekezés, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Doktori Iskola, In http://www.mke.hu/sites/default/files/attachment/ertekezes_madacsyi.pdf Letöltés ideje: 2018. 04. 03.

67. Maud Hagelstein (2015): *A nem-performatív performansz*. Fordította Kicsák Lóránt. In Antal Éva, Kicsák Lóránt és Széplaky Gerda (Szerk.) *Performatív fordulatok*. Eger, Líceum Kiadó, 133-145.
68. McDonough, Thomas F. (1994), Situationist Space. *October journal*, 67.
69. Meggyesi Tamás (2004), *A külső tér*. Budapest, Műegyetem Kiadó
70. Merleau-Ponty, Maurice (2005), *A filozófia dicsérete*. Ford. Sajó Sándor, Budapest, Európa
71. Merleau-Ponty, Maurice (2007), *A látható és a láthatatlan*. Ford. Farkas Henrik; Szabó Zsigmond. Budapest, L'Harmattan Kiadó
72. Merleau-Ponty, Maurice (2014), *Az észlelés fenomenológiája*. Ford. Sajó Sándor. Budapest, L'Harmattan Kiadó
73. Merleau-Ponty (1960), Maurice: *Signes*. Paris, Gallimard
74. MacFarlane, Kate – Stout, Catharine (2007), *Drawing off the Page*. In *Räume der Zeichnung*. Berlin, Akademie der Künste, 217–218.
75. Mitchell, W. J. T. (2012), *A képek politikája - W. J. T. Mitchell válogatott írásai*. Ford. Szauter Dóra; Szőnyi György Endre. Szeged, JATEPress
76. Moldvay Tamás (1997), *Deleuze és a filozófia*. *Metropolis*. 1997/2. In <http://www.c3.hu/scripta/metropolis/9702/moldvay.htm> Letöltés ideje: 2017. április 13.
77. Nietzsche, Friedrich (1992), A nem morálisan fölfogott igazságról és hazugságról. Ford. Tatár Sándor. *Athenaeum* I. 1992. 3. T-TWINS Kiadó
78. Nietzsche, Friedrich (1986), *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus*. Ford. Kertész Imre. Budapest, Európa
79. Nietzsche, Friedrich (2001), *A vándor és árnyéka*. Ford. Romhányi Török Gábor In Uő. *Emberi – túlságosan is emberi*. Szeged. Szukits Könyvkiadó
80. Orbán Jolán (2014), *Testhatársértések – A performativitás kegyetlensége* In Borbély András; Orbán Jolán; Pieldner Judit (Szerk.): *Irodalom, test, emlékezet*, Kolozsvár, Erdélyi Múzeum Egyesület
81. Parr, Adrian (Szerk.) (2010), *The Deleuze Dictionary. Revised Edition*. Edinburgh, Edinburgh University Press
82. Paul de Man (1997), Esztétikai formalizálás: Kleist Über das Marionettentheaterje. Ford. Beck András. *Enigma*, 1997/11-12.
83. Platón (1984) *Phaidón*, 83a. Ford. Kerényi Grácia. In *Platón összes művei*, 1. Budapest, Európa
84. Platón (Szerk. Miklós Tamás) (2007), *Törvények. Első könyv*. Budapest, Atlantisz

85. Plessner, Helmuth (1995), *Az érzékek antropológiája*. Ford. Ambrus Gergely. In Bacsó Béla (Szerk.) *Az esztétika vége - vagy se vége, se hossza?* Budapest, Ikon Kiadó
86. Proust, Marcel (1974), *Az eltűnt idő nyomában I. Swann*, Ford. Gyergyai Albert. Bukarest, Kriterion
87. Rancière, Jacques (2008), *A felszabadult néző*. Ford. Erhardt Miklós. Budapest, Műcsarnok Nonprofit Kft.
88. Rancière, Jacques (2008), *Ist Kunst Widerständig?* Berlin, Merve Verlag Berlin
89. Rancière, Jacques (2013), *Utóidő. Tarr Béla filmjeiről*. Ford. Sutyák Tibor. Budapest Műcsarnok Nonprofit Kft.
90. Ritter, Joachim (2007), *A táj. Az esztétikum funkciója a modern társadalomban*. Ford. Papp Zoltán. In Uő. *Szubjektivitás. Válogatott tanulmányok*. Budapest, Atlantisz, 113-143.
91. Ross, Stephanie (1993), *Gardens, earthworks, and environmental art*. In Kemal, Salim – Gaskell, Ivan (Szerk.) *Landscape, Natural Beauty and the Arts*. Cambridge, Cambridge University Press. 158–182.
92. Sartre, Jean-Paul (2006), *A lét és a semmi*. Ford. Seregi Tamás. Budapest, L'Harmattan Kiadó
93. Sartre, Jean-Paul (1995), *Az undor*. Ford. Réz Pál. Budapest, Novella Kiadó Kft.
94. Shata Peter (2003), *Joseph Beuys munkássága – egyéni program az egyetemes újjáformálás jegyében*. In Harlan Volk, Rappmann Rainer (Szerk.) *Szociális plasztika. Adalékok Joseph Beuyshoz*. Ford. Adamik Lajos. Budapest, Balassi Kiadó, 86-87.
95. Schiller, Friedrich (2015), *Levelek az ember esztétikai neveléséről*. Ford. Papp Zoltán; Mesterházi Miklós. In *Művészet és történelemfilozófiai írások*, Budapest. Atlantisz, 155-260.
96. Schopenhauer, Arthur (1986), *Über das Sehnen und die Farben*, In: Uő. *Sämtliche Werke*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, Bd. 3.
97. Schröder, Johann, Rothar (2000): *Bevezetés. A performance, valamint más rokon kifejezések és kifejezési formák fogalomtörténeti, történeti és elméleti áttekintése*. Ford. Babarczy Eszter. In Szőke Annamária (Szerk.) *A performance-művészet*. Budapest, Artpool - Balassi Kiadó - Tartóshullám, 13-34.
98. Smithson, Robert (1968), *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects*. In <https://gsareadingsociety.files.wordpress.com/2011/05/asedimentationofthemind.pdf>
Letöltés ideje: 2018. 04. 03.

99. Simmel, Georg (1990), *A táj filozófiája*. Ford. Berényi Gábor. In Uő. *Velence, Firenze, Róma. Válogatott művészetelméleti írások*. Budapest, Atlantisz, 99-110.
100. Steinweg, Marcus (2007), *Das Unendliche retten. Kunst und Philosophie im Denken von Deleuze*. In Weibel, Peter (Szerk.) *Deleuze und die Künste*. Suhrkamp Verlag, 87-94.
101. Szabó Zsigmond (2005), *A keletkezés ontológiája*. Budapest, L'Harmattan Kiadó
102. Szentpéteri Márton, Tillmann József (Szerk.) (2010), *Térpoétika. Helikon különszám*. 2010, 56. évf. 1-2.
103. Szilágyi Sándor (2014), *A fotográfia (?) elméletei. Klasszikus és újabb megközelítések*. Budapest, Vince Kiadó
104. *Szituacionalista internacionálé – definíciók*. Ford. Maruszki Judit. In *Beszélő online*. 12/3, 11. In <http://beszelo.c3.hu/cikkek/szituacionalista-internacionale-%E2%80%93-definiciok> Letöltés ideje: 2017. április 13.
105. Tatarkiewicz, Wladislaw (2000), *Az esztétika alapfogalmai*. Ford. Sajó Sándor. Budapest, Kossuth Kiadó
106. Tillmann J. A. (2005), „Derek Jarman kertjei”. In [<http://www.c3.hu/~tillmann/irasok/muveszet/jarmankert.html>] Letöltés ideje: 2014. 03. 21
107. Tisdall, Caroline (1979), *Joseph Beuys*. New York, The Solomon R. Guggenheim Museum
108. Ullmann Tamás (2010), *A láthatatlan forma. Sematizmus és intencionalitás*. Budapest, L'Harmattan Kiadó
109. Vermes Katalin (2006), *A test éthosza - A test és a másik tapasztalatainak összefüggése Merleau-Ponty és Lévinas filozófiájában*. Budapest, L'Harmattan Kiadó
110. Victor Turner (1985), *Process, System, and Symbol. Anthropological Synthesis*. In Edith L. B. Turner (Szerk.) *On the Edge of the Bush. Anthropology as Experience*. Tucson, University of Arizona Press, 151-173.
111. Worringer, Wilhelm (1989), *Absztrakció és beleérzés, Adalék a stílus pszichológiájához. Tanulmányok*. Budapest, Gondolat

MŰALKOTÁSOK LISTÁJA

1. Bauer, Otmar: *Vomit Action*, 1969
2. Beuys, Joseph: *I like America and America likes me*, 1974
3. Borbély Szilárd: *Nincstelének*, 2013
4. Bukta Imre: *Performansz*, 1981; *Kényelemhelyzet-keresés elevátoron*, 1976; *Mezőgazdasági gép háziasítása*, *Bukta-fotó I-II, túrkevei tsz-udvar*, *A tehéntrágya mint médium*, 1978; *Mezei gondolatok*, *Földalatti szarvas*, *Pókháló*, 1979; *Nyári orrvadász*, *Az orrvadász megtér*, *Téli orrvadász*, *Hófestés*, 1980
5. Burden, Chris: *Shoot*, 1971; *Deadman*, 1972
6. Brakhage, Stan: *Motlight*, 1963; *Existence Is Song* (The Last of Four Sections of the Dante Quartet), 1987; *Dog Star Man*, 1961-64
7. Brus, Günter: *Zerreiβprobe*, 1970
8. Brus, Günter – Muehl, Otto – Weibel, Peter –Wiener, Oswald: *Kunst und Revolution*, 1968
9. Cézanne, Paul: *Csendélet almákkal*, 1893-1894
10. Debord, Guy: *The Naked City*, 1957
11. Dibbets, Jan: *Perspective Correction*, 1968
12. Godard, Jean-Luc: *La Chinoise*, 1967
13. Goldsworthy, Andy: *Rivers and Tides*, 2001
14. Houellebecq, Michel: *A térkép és a táj*, 2010
15. Jarman, Derek: *Prospect Cottage*, 1986
16. Kleist, Heinrich von: *A marionettszínházról*, 1810
17. Long, Richard: *A Line Made by Walking* 1967; *Cerne Abbas Walk*, 1975
18. Matta-Clark, Gordon: *Conical Intersect*, 1975; *Office Baroque* 1977
19. Noguchi, Isamu: *Contoured Playground*, 1941
20. Sartre, Jean-Paul: *Az undor*, 1938
21. Smithson, Robert: *Non-site pieces*, 1968; *Glue Pour*, 1969; *Spiral Jetty*, 1970
22. Thormann, Imre: *Butoh performance at Hiyoshi Taisha Shrine in Shiga* (Japan) 2006
23. Turell, James: *Roden kráter*, 1972-
24. Tarr Béla: *Werckmeister harmóniák*, 2000; *Prológus*, 2004; *A torinói ló*, 2011
25. Thomas Ruff: *jpegs*, 2007; *Nudes*, 2003
26. Zichao, Yang: *Planting Grass*, 2000; *Hide*, 2004; *Earth*; 2004
27. Zolnay Pál: *Fotográfia*, 1973



Nyilvántartási szám: DEENK/187/2018.PL
Tárgy: PhD Publikációs Lista

Jelölt: Péter Szabina
Neptun kód: F9VJX2
Doktori Iskola: Humán Tudományok Doktori Iskola
MTMT azonosító: 10037692

A PhD értekezés alapjául szolgáló közlemények

Magyar nyelvű tudományos közlemények hazai folyóiratban (5)

- Péter, S.:** A művészet fennsíkjai.
Magy. Filoz. Szle. 60 (1), 120-134, 2016. ISSN: 0025-0090.
- Péter, S.:** Tövishúzó fiúk: Anamorfózisok Heinrich von Kleist: A marionettszínházról című novellájának mentén.
Magyerdei Almanach. 2, 48-59, 2016. EISSN: 2062-3305.
- Péter, S.:** Ideiglenes autonóm tűnődések: Kiasztikus olvasatok Ai Weiwei munkásságának mentén.
Performa. 2015 (1), 1-15, 2015. EISSN: 2498-731X.
- Péter, S.:** Kép-zaj.
Alföld. 66 (5), 108-115, 2015. ISSN: 0401-3174.
- Péter, S.:** Képhatársértések.
Performa. 2015 (2), 12-29, 2015. EISSN: 2498-731X.

Magyar nyelvű tudományos közlemények külföldi folyóiratban (1)

- Péter, S.:** A land art haptikus tájai.
Többlet. 7 (2), 25-38, 2015. ISSN: 2067-2268.

Magyar nyelvű konferencia közlemények (1)

- Péter, S.:** A természet alakváltozásai a kortárs művészet tájrepresentációiban.
Elpis 8 (2), 197-206, 2014. ISSN: 1788-8298.





További közlemények

Magyar nyelvű könyvrészletek (1)

8. **Péter, S.:** Kiűzetés a művészetből.

In: Az identitás alakzatai. Szerk.: Bujalos István, Tóth Máté, Valastyán Tamás, Kalligram, Budapest ; Pozsony, 356-370, 2013. ISBN: 9786155454066

Magyar nyelvű tudományos közlemények hazai folyóiratban (2)

9. **Péter, S.:** A műteremből dolgozószoba lett: Egy műértelmezői elmélet botladozásai a konceptuális művészet horizontjában.

Nagyerdei Almanach. 1, 142-151, 2013. EISSN: 2062-3305.

10. **Péter, S.:** A karnevál akarása.

Alföld. 63 (11), 77-95, 2012. ISSN: 0401-3174.

Egyéb folyóiratközlemények (3)

11. **Péter, S.:** Érzéki bizonytalanság.

Műértő. 11, 11-12, 2017. ISSN: 1419-0567.

12. **Péter, S.:** 10 év, 10 sziget: A Velencei-tavi Symposion egy évtizede.

Új Művészet. 10, 7-9, 2016. ISSN: 0866-2185.

13. **Péter, S.:** Mint labda a vízben.

Új Művészet online 6, 1-2, 2016.

A DEENK a Jelölt által az iDEa Tudóstérbe feltöltött adatok bibliográfiai és tudományometriai ellenőrzését a tudományos adatbázisok és a Journal Citation Reports Impact Factor lista alapján elvégezte.

Debrecen, 2018.05.28.

