Debreceni Egyetem
Irodalom- és Kultúratudományok Doktori Iskola
Magyar irodalmi, modern filológiai és kultúratudományi program
Magyar irodalom és kultúra alprogram

Áfra János

A műtárgy textuális viszonylatai

Írásmódok és szöveghasználati technikák a képzőművészetben, különös tekintettel az ezredfordulón készült magyar munkákra

Doktori (Ph.D.) értekezés

Témavezető:
Dr. Berta Erzsébet, PhD, nyugalmazott egyetemi adjunktus

Debrecen
2023

A műtárgy textuális viszonylatai
Írásmódok és szöveghasználati technikák a képzőművészetben, különös tekintettel az ezredfordulón készült magyar munkákra

Értekezés a doktori (PhD) fokozat megszerzése érdekében
az irodalom- és kultúratudomány tudományágban

Írta: Áfra János okleveles bölcsész
(Magyar nyelv és irodalom alapszak és filozófia minor [BA],
Magyar nyelv és irodalom diszciplináris mesterszak [MA])
Készült a Debreceni Egyetem
Bölcsészettudományi Doktori Tanács
Irodalom- és Kultúratudományok Doktori Iskolájának
Magyar irodalmi, modern filológiai és kultúratudományi programja keretében

Témavezető: Dr. Berta Erzsébet

Az értekezés bírálói:

Dr. .....
Dr. .....
Dr. .....

A bírálóbizottság:

elnök: Dr. .....
tagok: Dr. .....
Dr. .....
Dr. .....
Dr. .....

Az értekezés védésének időpontja: 20.....

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

……

Tartalomjegyzék

Előzetes felvetések az írás és a kép kapcsolatáról 6
Elméleti kontextusok 6
Az értekezés szerkezete és kérdésfelvetései 17
Szöveg, kép, test és olvashatóság 27
A képeken átsejlő szó 27
Kép és írás a test feszültségterében 30
Az olvasás végnapjai? 35
Felszabadított vagy elfoglalt képek 43
A vizuális reprezentáció forradalma 43
Az elvonatkoztatás zavara és a szavak rendje 50
Egy aláírt piszoár és az ismétlés ereje 59
Uralhatatlan szövegképek 67
Feloldódás a gondolatban 75
Az interaktív szöveghasználat vonzásában 84
Transzgresszív kísérletek a kiállítótéren kívül és belül, határon innen és túl 91
A nyugati magyar modernizmus mint elfeledett előzmény 91
Az elhallgattatott terek újrarendeződése 98
Szétszerelt és képmáshoz kapcsolt idézetek 109
Küldeményben kódolt üzenetek 115
A beavatkozó test jelzései 120
Cselekvő és tüntető szavak 129
Identitásalakzatok az olvashatóság határán 137
A képbe írt szó ma 149
Az olvashatóság téri viszonyai 149
A transzcendencia időtlen vonzásában 158
A kezes állat udvartartása 170
Újrakódolási kísérletek 182
Szövegek hálójában 190
Cselekvésre késztető megszólítás 199
A költői beszéd lehetőségei 204
Imák és remények 213
Emlékezés, identitás, terápia 221

A textualitás szerepe a múzeumi élményben 239
Szöveges tartalmak a munkák körül 239
Az installált művek szövegközi viszonylatai 251
A szavak és képek kertje 264
A figyelem örök körforgása egy igazságtagadó korban 272
A fényképek némasága 272
A kiegészítés mint az értelemadás megalapozója 277
Kattintásbarát tartalmak offline száműzetésben 283
Szétszóródás a képekben 286
Összegzés 291
Irodalomjegyzék 300
A disszertáció alapját képező publikációk 329
Absztrakt 331
Abstract: The Textual Relations of the Artwork 334
Képmelléklet 338

Előzetes felvetések az írás és a kép kapcsolatáról

Elméleti kontextusok

A képi és az írásos reprezentációk dialógusa, egymásra utaltsága, illetve egymásba ágyazottsága mindennapi értelmezői gyakorlatainkat meghatározó – ezért bizonyos értelemben magától értetődő – tapasztalat, különösen az újmédia korában. Az írás és olvasás ugyan évezredeken keresztül kevesek kiváltsága volt, de a reprezentáció problémájával az emberi kommunikáció, tehát lényegében az emberi létezés kezdeteitől a különféle kifejezésmódok hálójában szembesülünk, és ennek fényében nem is azok összekapcsolása, sokkal inkább a radikális szétválasztás, a képi és a szöveges tartalmak autonómiájának megteremtődése tekinthető utólagos konstrukció eredményének. A művészetek összehasonlítása – a maga sokféle alakváltozatával – az antikvitásig nyúlik vissza, a 20. századtól pedig áttekinthetetlenül kiterjedt lett a nyelvi tartalom elsőbbségét feltételező illusztrációk, a vizuális összefüggések retorikus megragadását célzó ekphrasziszok, a kép és szöveg hierarchiáját felforgató emblémák, a gyakran a kettő komplexumaként működő, de mégiscsak elsődlegesen az írás közvetítőjeként számontartott könyvtárgyak, valamint a betűk képszerű kifejezőerejét előtérbe helyező vizuális költemények kutatása is. Az inter- és transzmediális jelenségek pedig az internet expanziójával, illetőleg a média- és kultúratudományok térnyerésével váltak az ezredforduló meghatározó kutatási terepévé. Arról azonban, hogy a képzőművészeti munkák értelmezési folyamatát hogyan határozzák meg a műtárgy szerves részét képező, valamint a bemutatás helyzetében azokat körülvevő textuális tartalmak, jóval kevesebb mérvadó munka olvasható. A disszertáció az ebből következő értelmezői kihívással kíván szembenézni, ráirányítva a figyelmet arra, hogy ezeknek a szövegtípusoknak a tágabb kulturális kontextusok meghatározóiként az értelmezési irányokat megalapozó szerepük van – még olyankor is, amikor egy kiállításon kizárólag a forrást azonosító nevek és leíró címek aktualizálódnak a műtárgy környezetében, vagy épp a képtérbe került ismétlődő nyomok csupán szimulálják az olvashatóságot.

Az értekezés a műtárgyként megjelenő, illetve a munkák részeként alkalmazott, továbbá a kiállítás helyzetét meghatározó szöveges tartalmak hermeneutikai szerepét elsősorban az ezredforduló körüli magyar művészet fénytörésében szemléli, ám előmunkálatként egy-egy fejezet erejéig a média- és kultúrtörténeti összefüggésekre, valamint az új szöveghasználati módszerek tekintetében nagy hatást kifejtő nemzetközi művészeti folyamatokra is kitérünk. Le kell mondanunk ugyanakkor annak beható

vizsgálatáról, hogy a korábbi korszakok képzőművészeti gyakorlatában megjelenő szövegek és figurális tartalmak párbeszédbe léptetésének milyen elterjedt és/vagy atipikus módjai azonosíthatók. Nem mélyedhetünk el például a kőbe vagy fatáblába vésett szövegek festői megjelenítésében; az íráshordozó tekercsek és könyvek antikvitásig visszanyúló képi ábrázolásaiban; a középkori és reneszánsz művészet gyakran elhangzó szövegekre utaló beszédszalagjainak értelmezésében (*banderole*); illetve a négyzetes pergamen- vagy papírtörmeléket illuzionisztikusan megidéző képekben (*cartellino*). Még a 19. századi preraffaelita festészet szöveghasználati gyakorlatait sem tudjuk itt részletesen bemutatni, mégis érdemes legalább utalni arra, hogy az összművészet ideáljának jegyében gyakran többféle kifejezésmóddal kísérletező preraffaeliták az inspirációképp használt verseket olykor a festett képek díszes keretére applikálták; vagy épp arra, hogy nem ritkán a képtérbe idéztek szövegeket hordozó tárgyakat – például vizuális műalkotásokat, könyveket és újságokat, kézírásos lapokat, illetve címkével ellátott termékeket; ráadásul láthatóan nagy figyelmet szenteltek a szignó megformálásának és elhelyezésének is. Ezek alapján meglehetősen izgalmas vizsgálati terepnek mutatkozna a preraffaelita festészet, ám annak formanyelvében inkább a romantika művészettörténeti korszakának örökségét ismerhetjük fel, mintsem a művészetről való gondolkodásban radikálisabb változást hozó modernista irányzatok előkészítőjét. Az íráshasználatuk funkciójában például kevés valóban újszerű megoldás látszik azonosíthatónak, ami részben azzal magyarázható, hogy a mitológiai és az irodalmi szövegek, történetek iránti fokozott érdeklődésükből adódóan megerősítőleg veszik át a nyugati figuratív festészet hagyományos narrációs eljárásait. Ezzel szemben a fotografikus kép kihívására reagálva átalakuló festészeti módszertanok az impresszionizmustól kezdve egyre inkább a képi narráció (fel)oldásában, az újrafelismerő látás megzavarásában lesznek érdekeltek. Úgy tűnik, hogy ez a folyamat a modernizmusban teljesedik ki, ahol a narratív tartalom eltüntetésének értelmében vett „szövegtelenítés” az írás, a betűk és a szövegtörmelékek közvetlen, grafikai applikációjával társul, és ahol az írásos tartalmak eredeti kontextusainak azonosíthatósága és az olvashatóságot garantáló koherenciája már kevésbé látszik lényegesnek.

A szöveges előzmények (mítoszok, bibliai textusok, szépirodalmi művek stb.) viszonylatában létező narratív festészet értelmezéséről, a képek és a kommentárok viszonyáról, diskurzusba ágyazottságáról szóló elméletek alábbi összefoglalása pusztán az elméleti kontextusok tisztázását szolgálja, mégpedig a figuratív festészeti hagyománnyal összefüggésben. A disszertáció viszont nem arra a tudománytörténetileg is közkeletű kérdésre koncentrál, hogy e műtárgyak miképp mozgósítják és „beszélik el” újra a képi

médiumban a közös (vagy éppenséggel idegen) tudáshagyomány részét képező szóbeli és írásos történeteket; tehát az írás elsődlegességével számoló könyvművészet és illusztrációs hagyomány példáinak újramondásán keresztül aligha kerülhetnénk közelebb a tárgyhoz. Bár a szóetimológia azt sejteti, hogy az illusztratív jellegű képek a felidézett szöveghelyek megvilágítását célozzák (latin: *in* [bele], *lustrare* [fényesít]), a kapcsolódó kutatások mindeddig inkább elterelték a figyelmet arról, hogy a műtárgyak maguk is gyakran hordoznak felületükön szövegeket, és nem csak írott szövegeket idézhetnek fel, hanem a köznapi élettel összefüggésbe hozható tartalmakat is. Elsődlegesen a szöveg és kép könyvtárgyaktól függetlenül is megtapasztalható kapcsolatáról tanúskodó művekre koncentrálunk tehát, a képtérbe hatoló, ám nemcsak képként ható matéria jelentésbefolyásoló erejére, esetenként figyelmet szánva a látszólag periférikus szerepben feltűnő, bizonytalanabb státuszú kísérőszövegeknek is.

Az anyagiság által behatárolt médiumok (latin: *medium* [közép]) a test és a technológia közti közbeiktatottként – közvetítőként, tárolóként, feldolgozóként – funkcionálnak, és mindeközben nem hagyják változatlanul a közvetített tartalmakat sem. Marshall McLuhan világít rá, hogy a *médium* tartalma valójában mindig egy korábbi közvetítő – például a nyomtatott szövegé a kézírás, az írásé pedig a beszéd –, amely sokszor nem engedi felismerni az új közvetítő sajátságait. Amikor McLuhan a médiumot üzenetként definiálja [the medium is the message], a hangsúlyt a referencia kérdése helyett arra helyezi át, hogy milyen módon érvényesíti hatását egy médium az emberi cselekvésekben és a közösségek működésében.[1] A közvetítés lehetősége – a transzcendenssel való kapcsolat lehetőségeként – már a prehisztorikus korban is a tárgyalkotói figyelem homlokterében állt. A mediális struktúrák összetettsége, az új közvetítési technikák elterjedése vagy épp a régiek átalakulása újra meg újra a művészi alkotások tárgyává válik, a művészi alkalmazhatóság kérdése pedig rendre felveti a művészetről való gondolkodás megújulásának, illetőleg átrendeződésének lehetőségét is. Sőt, nem egyszer maga a művészeti kísérletezés vezet el az új médiumok és prezentációs eljárások megjelenéséhez, mint ahogy az a festészeti közegbe érkező fényképezés esetén is történt. McLuhan fentebb idézett belátása visszhangzik a *képi fordulat* paradigmáját teoretizáló W. J. Thomas Mitchell mondatában: „minden művészet »összetett« művészet (a szöveg és a kép is), és minden médium kevert médium, különféle

[1] MCLUHAN, Marshall, *Understanding Media: The Extensions of Man,* Cambridge (MA) – London, MIT, 1994, 8–9. Később ennek a hangsúlyozására vezette be a „médiamasszázs" [the medium is the massage] értelmező alakzatot, amely azt hivatott kifejezni, hogy a média az, amely átgyúr, átformálva az emberi gondolkodást és a cselekvési módozatokat. Ld.: MCLUHAN, Marshall, FIORE, Quentin, *Médiamasszázs: Egy rakás hatás,* ford. KISS Barnabás, Bp., Typotex, 2012.

kódok, diszkurzív konvenciók, csatornák, érzékelési és kognitív módozatok kombinációja."[2] Ha a mindennapi érzékelési és kommunikációs szituációk észrevétlenül prefigurált helyzeteinek részletes vizsgálatától eltekintünk, akkor is belátható, hogy életünket ezek kölcsönviszonyának szüntelen tapasztalata határozza meg, amely hatással van a képzőművészeti munkák értelmezésére is. Bizonyos összefüggések éppen a képeknek vagy épp a szövegeknek tulajdonított transzparenciából adódóan maradnak rejtve, amikor nem számolunk a jelentés létesülésében szerepet játszó kontextusok lezárhatatlanságával.

A képértelmezés szemiológiai megközelítését érvényesítő – és a figuratív festészetet is jelszerűen kezelő – Norman Bryson a kép „észlelése" és a „felismerés" közötti különbséget abban látja, hogy míg előbbire egyetlen ember is képes, addig utóbbi legalább kettőt feltételez. A felismerés ugyanis a másokkal való interakción alapul, tehát a kulturálisan elsajátított felismerési kódok aktiválása által megy végbe. Amíg ezek a képek reprezentációk, addig nem egyszerűen materiális formák, hanem materiális jelek, vagyis a társadalmi működés egészét magába foglaló diskurzus részét képezik.[3] A jórészt bibliai szöveghelyeken és ezek értelmező kiegészítésén – tehát alternatív olvasatokon – alapuló narratív festmények esetében a forrásszöveg felismerése nem egyszerűen támaszként szolgál a nézőnek, megkönnyítve az értelmezést, hanem módosítja, felül is írhatja azt. A gondolatilag adott ismeretek hatására a megfigyelő így képes lesz eltekinteni akár hangsúlyos vizuális összefüggésektől is, áthelyezve a fókuszt a kevésbé szembetűnő részletekre. Erwin Panofky úgy véli, a szigorú értelemben vett formális leírás nem is lehetséges, ugyanis a kép nézése közben az érzékileg detektálható *jelenségértelem* [Phänomensinn] mellett mindig működésbe lép a *jelentésértelem* [Bedeutungssinn] keresése is, amely irodalmilag hagyományozott tudáson alapul.[4] A műtárgy befogadásakor a szöveg- és – az empirikus láthatósággal adott – tárgyreferencia közt folytonos átjárás van, jóllehet sem a kép nem oldódik fel a szövegben, sem a szöveg a képben. Panofskynak a táj- és alakábrázoló művészetnek a vizsgálatára kifejlesztett értelmezési modelljét – amely az egyszerű felismerő látásra épülő *preikonográfiai* és a szöveghagyomány által meghatározott

[2] „[A]ll arts are »composite« arts (both text and image); all media are mixed media, combining different codes, discursive conventions, channels, sensory and cognitive modes." MITCHELL, W. J. T., *Beyond Comparison: Picture, Text, and Method* = M., W. J. T., *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation,* Chicago–London, The University of Chicago, 1994, 94–95. (Saját fordítás – Á. J.)

[3] BRYSON, Norman, *Semiology and Visual Interpretation* = *Visual Theory,* ed. B., N., HOLLY, Michael Ann, MOXEY, Keith, Cambridge, Polity, 1991, 64–65, 68.

[4] PANOFSKY, Erwin, *A képzőművészeti alkotások leírásának és tartalomelemzésének problémájához* = P., E., *A jelentés a vizuális művészetekben,* ford. TELLÉR Gyula, Bp., Gondolat, 1984, 250–251.

ikonográfiai értelmezési szinteken át jut el a szimbolikus jelentéseket vizsgáló *ikonológiai* elemzéshez – Max Imdahl lényegében az esszencializmusa miatt bírálja, és jelzi, hogy e modell alkalmazása valójában csak az emlékező–újrafelismerő látásra referál: „Panofky szerint a forma úgy jel, ahogy a betűk és a számok."[5] Ennek korrekciójaként, az ikonográfiai és az ikonológiai képreflexió mellé Imdahl odaállítja az ikonikus képértelem szintjét is, amely egyaránt magába foglalja „a képen láttatott reflexióját, valamint a csak képileg szemléltethető reflexióját".[6] Ez fenomenális leírásként a történeti megközelítés helyett sokkal inkább egy esztétikai szemléletet érvényesít, a „látó látás" felé terel, tehát a forma és tartalom egységében megképződő értelemegészként tekint a kép médiumára, amelynek köszönhetően tudásgyarapodás is lehetővé válhat.[7]

A nyugati figurális művészeti hagyomány gyakran mozgósít vagy adaptál közvetlenül felismerhető írásos történeteket, ugyanakkor Mieke Bal – Svetlana Alpers képelemzésére építve – arra jut, hogy a festmények értelmezését emellett egyfajta „diffúz szóbeliség" is meghatározza. Mi több, azt sugallja, hogy a jelentés stabilitásának illúzióját a kép szó általi „gyarmatosítása" idézi elő a befogadóban.[8] Ernst H. Gombrich is felhívja a figyelmet arra, hogy az értelmezők gyakran kritika nélkül rendelnek művekhez kontextusokat, és problematizálja, hogy a művészettörténet nem fordít kellő figyelmet az olyan nehézségekre, mint amilyen az, hogy – a beszéddel és az írással szemben – a képek alkalmatlanok állítások megfogalmazására és a dolgok közötti viszonylatok specifikálására.[9]

A nyugati gondolkodás történetét az antikvitástól meghatározó metafizikus gondolkodást – amely a jelentések abszolutizálásában érdekelt – Jacques Derrida a *logocentrizmus* összefüggésében vizsgálja. A hangzó szó abszolutizálásán – tehát az írással és képpel szembeni elsőbbségén, a hangzó nyelv igazságot hordozó voltának képzetén – alapuló világképet az Isten által létre hívott logosz mítosza alapozza meg társadalmunkban, és ez érhető tetten a fonetikus-alfabetikus írás általános használatában is, amely elleplezi az írás fonetizációjának történetét.[10] A logocentrizmus az antikvitástól kimutatható, de a

---

[5] IMDAHL, Max, *Giotto: Arénafreskók: Ikonográfia–ikonológia–ikonika*, ford. KEREKES Amália, Bp., Kijárat, 2003, 82.

[6] IMDAHL, Max, *Ikonika: Képek és szemlélésük*, ford. HEGYESSY Mária = *Kép Fenomén Valóság*, szerk. BACSÓ Béla, Bp., Kijárat, 1997, 260.

[7] Ld.: IMDAHL, *Giotto…, i. m.*, 89–114.

[8] BAL, Mieke, *Túl a szó-kép oppozíción,* ford. SIMON Vanda, Enigma, 1997/14–15, 160.

[9] GOMBRICH, Ernst H., *The Evidence of Images* = ed. SINGLETON, Charles S., *Iterpretation: Theory and Practice*, Baltimore, Johns Hopkins University, 1969, 35–104.

[10] DERRIDA, Jacques, *Grammatológia,* ford. MARSÓ Paula, Bp., Typotex Elektronikus, 2014, 7, 16, 54.

keresztény kultúra két évezredes történetében is megszabja a képek témáját, értelmezési módjait, illetve hatással van az íráshoz és a képekhez való viszony felekezeti sajátságaira. Ebbe a gondolati-ismeretelméleti keretbe ágyazódtak a kép–szöveg viszonyról szóló diskurzus állomásaiként a szorosabb értelemben vett művészetek összehasonlítására koncentráló viták, amelyek a horatiusi *ut pictura poesis*t [a költészet akár a festészet] – a különböző művészetek azonos poétikájának elvét – követve bontakoztak ki.[11] A reneszánsz és a kora barokk esztétikai diskurzusaiban például a *paragone vita* érvrendszere többnyire művészi ars poétikákat vagy ideológiai előfeltevéseket rejtjelezett, melyek visszavezethetők a logocentrikus gondolkodás által kitermelt dichotómiákra. Leonardo da Vinci a festészet költészettel szembeni elsődlegessége mellett foglalt állást, mivel az a szem – a szerinte legnemesebb érzékszerv – számára alkot, mégpedig a természet valóságos képmásaival.[12] A francia jezsuita szerzetes, Louis Richeome viszont – aki a tridenti zsinat képekre vonatkozó döntései alapján gondolkodott azok funkciójáról, nevezetesen az antik mitológiai történetek repressziójáról vagy éppen a bibliai történetek festői megjelenítéséről – a kegyességi elvek alapján ítélte meg úgy, hogy a festmények „fogyatékosságait, hiányait, tévedéseit" szöveges kommentárokkal kell kiigazítani.[13] Mások a festészet és a költészet hasonlóságának hangsúlyozásával igyekeztek megerősíteni a színekkel dolgozó, de kétdimenziós festészet szobrászattal szembeni státuszát. A *paragone* gondolati sémájából csak a felvilágosodás korában sikerült kilépni, azzal a nézőpontváltással, amelyet Gotthold Ephraim Lessing *Laokoón*ja (1766) képviselt, lehetőséget teremtve a különböző művészeti ágak befogadásesztétikai alapú meghatározására, és a kifejezésformák mediális karakteréből adódó különbségek felvázolására. Hasonlóságuk ellenére költemény és festmény – meghatározása szerint – anyagi szempontból és az utánzás módjában is eltérnek: míg a költészetben az időbeli dimenzió a meghatározó és így tárgya maga a cselekvés; addig a festészet térbeli alakzatokkal és színekkel dolgozik, és tárgyát a testek képezik. A költészet a

[11] Arról, hogy Horatius mennyire eltérő értelemben alkalmazta az *ut pictura poesis* elvet, mint ahogyan az aztán elterjedt, ld.: HAJDU Péter, *Az Ars poetica néhány örökzöld megfogalmazása,* Helikon, 2015/3, 394–396.

[12] DA VINCI, Leonardo, *A festészetről,* ford. Gulyás Dénes, Szeged, Lectum, 2005, 7–23. Továbbá: „Ha a festészetről azt mondod, néma költészet, akkor a festő méltán nevezheti a költészetet vak festészetnek." DA VINCI, Leonardo, *A művészetek összehasonlítása,* ford. KRIVÁCSI Anikó = *Leonardo da Vinci Válogatott írásai: Ízelítő a polihisztor életművéből,* szerk. CSORBA F. László, Bp., Typotex, 2007, 149.

[13] RICHEOME, Louis, *Tableaux sacrez des figures mystiques du tres-auguste sacrifice et Sacrement de l'Eucharistie,* Párizs, Sonnius, 1601, 4. Id.: HOVÁNYI-NAGY Fruzsina, *„És ha parergon lenne a cím?": Parergonalitás az angol romantika irodalmában és festészetében,* PhD-dolgozat, Szeged, 2020, 29. http://doktori.bibl.u-szeged.hu/id/eprint/10427/ (letöltés ideje: 2020. 07. 26.)

cselekvések révén utalni képes testekre, a festészet pedig a testek megidézésével akár cselekvésekre is.[14]

A kép és szöveg művészettörténeti diskurzusaira tett rövid kitekintés után azonban meg kell jegyeznünk, hogy a disszertáció nézőpontjából az összehasonlítás problémájánál tanulságosabbak azok a teoretikus alakzatok, amelyek nem a kép és írás közti határvonásra vagy épp kettejük azonosíthatóságára irányulnak. Hiszen azok egymás felől szemlélve mindig is kimeríthetetlennek mutatkoznak, és még akkor sem esnek teljesen egybe, ha fuzionálva jelennek meg[15] – a befogadás helyzetében egy alfabetikus felirat képként szemléléséhez legalább egy pillanatra el kell tekintenünk annak jelölő (azaz nyelvi) funkciójától; amikor pedig olvasni kezdjük, képszerű összefüggései (az anyag, a felület, az ecsetkezelés stb.) válnak észrevétlenné. Ez alapján egy szövegeket hordozó képzőművészeti tárgy alkalmat teremthet a jelentésrögzítés lehetetlenségével, a jelölő funkciójának állandó áthelyeződésével történő szembesülésre. Ferdinand de Saussure-nek a *jelölő* és *jelölt* egyértelmű megfeleltethetőségén alapuló jelfogalmában Jacques Derrida a logocentrizmus végső állomását látja, és alternatív értelmezői útként a szöveg eredendő metaforikusságának, figurativitásának, a jelek többértelmű és ellentmondásos jellegének megmutatásán, a rögzült viszonyok kimozdításán alapuló gondolkodást ajánlja.[16] Ennek a – szisztematikusságot nélkülöző, hiszen – dekonstrukciós tevékenységnek a gyakorlása közben egy szóetimológia segítségével képes eltéríteni az összehasonlítás problémájától is: „A *gráfia* fogalma még azt megelőzően, hogy a bemetszésre, a bevésésre, a rajzolásra vagy a betűre vonatkozna, vagy általában egy olyan jelölőre, amelyre jelöltként utal, valamennyi jelölő rendszer közös lehetőségeként magában foglalja az *intézményes nyom* instanciáját."[17]

Az összehasonlítás kérdésein túli összefüggésekre utal a *képiség* [das Bildliche] terminus is, amely a művészettörténeti hermeneutikát megalapozó Gottfried Boehm szerint „a metafizikus fogalmiság elé nyúlik vissza", tehát az absztrakt jel és a jelzett dolog, a forma és a tartalom megkülönböztetése elé. A *kép*ben ugyanis a lét és megjelenés szétválaszthatatlansága teremtődik meg annak a „permanens átmenetnek" a révén, „amely mindent, ami a képben létezik, jelenséggé változtat". Megfigyelhető tehát egy erős divergencia a képi rendszerre jellemző „ikoniság" és a nyelvi kijelentés működésmódja

[14] LESSING, Gotthold Ephraim, *Laokoón, vagy a festészet és költészet határairól,* ford. VAJDA György Mihály = L., G. E., *Válogatott esztétikai írásai,* szerk. BALÁZS István, Bp., Gondolat, 1982, 194, 252–253.

[15] Vö.: BAL, *i. m.,* 141.

[16] DERRIDA, *i. m.,* 21, 54.

[17] *Uo.,* 58. (Kiemelés az eredetiben.)

között.[18] A szimultaneitás tapasztalata mellett a hallgatás is a *képiség* sajátos létmódjához tartozik Boehm szerint, a *jelentés* viszont mindig csak nyelvileg, illetve megszólaló nyelvként artikulálódhat. Nem beszélhetünk tehát a kép és annak leírása közti megfeleltethetőségről, viszont egy olyan fordíthatóságról igen, amelyet éppenséggel a *képiség* – mint kettejük közös alapja – tesz lehetővé, s amely lényege szerint nem leképez, hanem láthatóvá teszi mindazt, ami a kép nélkül nem lenne az.[19] A beszélt nyelvnek, a szöveg laterális hálózatának és a festészeti kép sűrűségének párhuzamára alapozott univerzális, kép és nyelv átmetsződését megvilágító *képiség* fogalommal Boehm itt „az esztétikai határok dialektikáját" [die Dialektik der ästhetischen Grenzen] kívánja hangsúlyozni, míg másutt e határok feszességére figyelmeztet. Azért sem lehetünk képesek a kép minden részletének és lehetséges összefüggésének verbalizálására, mert – mint írja – „[a] lehetséges kontextusok összetettsége, amely minden a képen megkülönböztethető egyes adottság közt uralkodik, bizonyos tekintetben végtelen, azaz fogalmilag kimeríthetetlen és szigorú értelemben véve nyelvileg nem kifejezhető."[20] A képnézés eseményjellege tehát azzal is összefügg, hogy a megfigyelt tárgy valamennyi azonosítható jegyének nyelvi leírására irányuló kísérletünk (*ekphraszisz*) korlátolt hatókörű. Kép és szöveg közt azonban mediológiai értelemben sincs tökéletes megfeleltethetőség, így lehetetlen az értéksemleges átjárás a két *kikülönült* [Ausdifferenzierung], de egymás határaira újra meg újra rákérdező és a kollaborációra mindig is alkalmasnak mutatkozó médium között. Mint ahogy az érzékekre történő ráhagyatkozás terén a látás és a hallás, úgy a művészet történetében a látható és a mondható is kezdettől egymás kontextusában és egymás kontextusaiként nyernek érvényt, kép és szöveg egyaránt a tudatnak – az emlékezettel összefüggésben alakuló – megnyilvánulási módjai.

A kiállítás mint jelentésháló a kulturális tartalmak rekontextualizálása, az ismétlések egyedi kombinációja, melynek értelmezésekor a kritikusok gyakran eltekintenek az anyag befogadását meghatározó szöveges tartalmak befolyásoló erejétől, legalábbis ritkán jelzik, mi az, amit ezek által váltak képessé közvetíteni,[21] pedig a kontextualizálás befogadásra gyakorolt hatása vitathatatlan. A megnyilatkozások kontextusának jelentőségét a beszédaktuselméletet megalkotó John L. Austin is több ízben hangsúlyozza – lényegében ezáltal válik elkülöníthetővé a puszta kimondást jelölő *lokúciós aktus*tól a végrehajtott

[18] BOEHM, Gottfried, *A kép hermeneutikájához,* ford. EIFERT Anna, Athenaeum, 1993/4, 92–93.

[19] Vö.: *Uo.,* 96, 98, 99, 101, 106.

[20] BOEHM, Gottfried, *A képi értelem és az érzékszervek,* ford. POPRÁDY Judit = *Kép, fenomén, valóság,* szerk. BACSÓ Béla, Bp., Kijárat, 1997, 247.

[21] Tény ugyanakkor, hogy ennek a beható közvetítése, részletezése meglehetősen körülményes feladat volna.

nyelvi cselekvésre utaló *illokúciós aktus* –,[22] ugyanakkor érvénytelennek vagy az érvénytelenség küszöbén állónak tekinti a mindennapi nyelvhasználattól[23] eltérő, az idézettségre épülő megnyilatkozásokat. Jacques Derrida az utóbbi gesztust egyfajta kirekesztésként értékeli, mondván, a hiba lehetősége elkerülhetetlen törvényszerűség. A *performatívum* – a cselekvést is végrehajtó kijelentés – tisztázatlan eredete miatt tűnik fel sikeresként, valójában az biztosítja sikerét, hogy átjárja és kettéosztja az idézés lehetősége, az *iterabilitás,* amely egyfajta mássá válást jelent. Az iterabilitásnak köszönhetően a szavak – és általában véve a kulturális tartalmak – mindig nyitottak az újabb és újabb jelentések, friss értelmezések irányába. Az értekezés elemzéseinek egyik kiindulópontja tehát az a derridai belátás, amely szerint az idézés az írás esetén nem hibás, másodlagos megnyilvánulás, hanem az egyetlen lehetséges működésmód, amely lehetővé teszi a jel funkcionálását.[24] Ezt kiterjeszthetjük a narratív képzőművészetre is, hiszen a figuratív művek által dominált művészettörténeti korszakok nagyban támaszkodtak irodalmi, filozófiai, teológiai stb. textusokra, a közösségben ezekről kialakult tudásra, mint a képértés feltételére. Azonban a figuratív festészetben és szobrászatban részint sui generis benne lévő, részint történetileg kialakult képi elbeszélés technikái és értelmezéslehetőségei inkább csak olyan háttérként jelennek meg a disszertációban, amely mint kontraszt erősíti fel a modern és kortárs képzőművészetben elterjedt szöveghasználati módok (pl. a betű- és szövegapplikációk, a folyóírásszerű festett szövegek, a tipografált szövegnyomatok, a rétegződő és dekonstruált óriásplakátokból előállt ready-madek) sajátszerűségét. Mint látni fogjuk, a műtárgyak értelmezésekor aktiválódó utalásháló meglehetősen szerteágazó és heterogén módon mozgósít szöveges összefüggéseket mind egy-egy életmű, mind a hagyomány, de akár egy adott kiállítás vagy épp az azt övező társadalmi valóság összefüggésében is. A tárlatok szöveghálóját jelölt és jelöletlen idézetek szövedéke szervezi, a munkák hol a képfelületbe épített, hol pedig a képhez társuló egyéb írásokkal, installatív megoldásokkal vonnak játékba műveket. Ezek az utalások az intertextualitáselmélet értelmében vett vendégszövegekhez hasonlóan kezdenek viselkedni és funkcionálni a kép

[22] AUSTIN, John L., *Tetten ért szavak: A Harvard Egyetemen 1955-ben tartott William James előadások,* ford. PLÉH Csaba, Bp., Akadémiai, 1990, 85, 98, 107, 139.

[23] A „mindennapi nyelv" fogalma Austinnál a logikai pozitivizmus nyelvi alapvetésével áll szemben, a formális fogalmi nyelvekkel, tehát valójában nem a költői vagy teátrális nyelvhasználat, illetve a fikció ellenpontja. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Konvenció és szuperperformatívum Austinnál,* Performa, 2017/2. http://performativitas.hu/konvencio_es_szuperperformativum_austinnal (letöltés ideje: 2021. 10. 14.)

[24] Vö.: DERRIDA, Jacques, *Aláírás esemény kontextus,* ford. KICSÁK Lóránt = *Performatív fordulatok,* szerk. ANTAL Éva, KICSÁK Lóránt, SZÉPLAKY Gerda, Eger, Líceum, 2015, 43–69, itt: 51.

terében – leggyakrabban vallásos iratok, szépirodalmi és filozófiai szövegek vagy épp korábbi képzőművészeti alkotások idéződnek meg így, a kontextusváltással nyelvi konvenciókat, kulturális előfeltevéseket erősítve meg vagy épp bizonytalanítva el. Ezeknek a feltérképezésében segítségünkre lesz Gérard Genette transztextualitás-elmélete, amely – bizonyos kiegészítésekkel – alkalmassá tehető a nem tisztán szövegközi viszonyok vizsgálatára. Ez a vizsgálódás alkalmanként talán arra is lehetőséget ad, hogy megfigyeljük a szövegek folytonos új használati pozícióba helyeződését, a jelentésláncolat – dekonstrukció által belátott – lezárhatatlanságát, a jelenlét–távollét kettősében megmutatkozó textualitás működését.

Bár ezzel egy kitérő erejéig ismét a képi és szövegszerű tartalmak közti analógiaképzés területére tévedünk, mégis utalnunk kell arra, hogy többen is kísérletet tettek Austin *nyelvi aktus* koncepciójának képelméleti adaptációjára. David Novitz például a képi reprezentációt írja le *illokúciós aktus*ként,[25] Søren Kjørup pedig – Nelson Goodman reprezentációelméletének vizsgálata közben – jut el a *képi beszédaktus* fogalom meghatározásához,[26] és egy erősen nyelvelméleti indíttatású rendszer kidolgozására törekszik, azt sugallva, hogy az az ikonográfiánál is alkalmasabb kiindulópont lehet egy általános képi jelentéselmélet megteremtéséhez.[27] Horst Bredekamp fél évszázaddal későbbi kutatása viszont erősebb alapzatot jelenthet számunkra, és nem is annyira kidolgozott kategóriarendszerével hat gondolatmenetünkre, mint inkább azzal, ahogyan megvilágítja a képek „cselekedtető hatását”.[28] A képzőművészeti szövegek performatív működéséről, olykor a költői szövegekéhez mérhető tropológiájáról érzékletesebb képet nyerhetünk a művek és kiállítási helyzetek elemzése során, amelyek megmutatják, hogy miképp alakítható a befogadás tapasztalata a nyelv és kép kölcsönhatásában, a megszólítás és az arcadás retorikus játékával. A művészeti alkotások performatív jellege – Bredekamp

[25] „[J]avasolt szóhasználatom szerint valamit képileg reprezentálni annyi, mint végrehajtani egy olyan képi illokúciós aktust, amely a képezett dologról, vagy annak egy aspektusáról való, vagy rá vonatkozik, ahol egy ilyen aktus az illokúsiós aktusokhoz szokásosan hozzárendelt leírások tartományaiban mutatható be.” NOVITZ, David, *Képek és kommunikatív használatuk,* ford. KERPEL-FRONIUSZ Gábor = *A sokarcú kép: Válogatott tanulmányok a képek logikájáról,* szerk. HORÁNYI Özséb, Bp., Typotex, 2003, 365.

[26] „A kép alkotója bizonyos módon beszédaktust hajt végre a kép segítségével, azaz egy *képi beszédaktus*t, és nyilvánvalóan lehetségesnek kell lennie az *ábrázolás* sikeres és tökéletes (»helyes«) képi beszédaktusának legalább néhány szabályára vagy elvére rámutatni, amely durván a leírás verbális nyelvi aktusának felel meg.” KJØRUP, Søren, *Képi beszédaktusok*, ford. KERPEL-FRONIUSZ Gábor = *A sokarcú kép: Válogatott tanulmányok a képek logikájáról,* szerk. HORÁNYI Özséb, Bp., Typotex, 2003, 347. (Kiemelés az eredetiben.)

[27] *Uo.*, 356–357.

[28] BREDEKAMP, Horst, *Képaktus,* ford. NAGY Edina, Bp., Typotex, 2020, 52.

elmélete szerint – összefüggésben áll azzal, hogy a művészeti termékek általában nem pusztán esztétikai célzattal jönnek létre, hanem a társadalmi és kulturális kontextusukon belül szolgálnak egy adott célt, illetve töltenek be valamilyen szerepet. Ennek megfelelően a műalkotások hatását az is meghatározza, hogy milyen funkcióik lehetnek az adott kulturális kontextusban. Ez a képzőművészeti szövegek értelmezéséhez is szempontokat ad, hiszen azok sokszor irodalmi vagy filozófiai művekből származó részleteket tesznek a képaktus meghatározó részévé, vagy épp a populáris kultúrából származó idézetekhez rendelnek új funkciót. A performativitás – a bredekampi értelemben – a kép által hordozott *energeiá*ból mint erőtérből adódik, amely meghatározott cselekvésekre ösztönzi nézőjét.[29] Ez a megközelítés a művészeti termékek komplexebb értelmezése irányába nyitja meg az utat, mivel esztétikai és funkcionális szempontokat is figyelembe vesz. A befogadási folyamat során rendszerint szövegszerű tartalmak is közrejátszanak e hatások kibontakozásában, ennyiben Erika Fischer-Lichte elméletével is szükségszerűen dialógushelyzetbe kerülünk, amely a performativitás fogalmat a nyelvi cselekvések helyett a testi cselekvésekre alkalmazza, a befogadás eseményszerű szituációját helyezve előtérbe, s így a figyelmet a szubjektum és objektum közti határok átjárhatóságára irányítja. A performativitás kiiktatja a dichotómiákat, és épp ez tereli figyelmünket a befogadói szituáció sajátos kontextusai által megteremtődő egyszeri helyzetre, az értelmezési folyamat nyitottságára. Ez az aktus egy átjárásra épülő, körkörös értelmezési folyamattá rendeződik a befogadót fizikai értelemben is aktivizáló cselekvések során, melyek előhívják a szövegből a performatívumok két jellemzőjét – azt, hogy önreferenciálisak[30] és valóságalkotó erejük van.[31] A kurátorok és a muzeológusok is egyre inkább operálnak a performativitás fogalmával, épp a befogadói szituáció megragadása érdekében, és a cselekvés általi jelentéstulajdonításra utalva.[32] A műtárgyak rendszerint egy textualitás által meghatározott jelentéshálóba kerülve prezentálódnak a kiállítóterekben, viszont azáltal, hogy egy szöveg adott téri helyzetben, illetve képi környezetben aktualizálódik, nemcsak hatást fejt ki a vizuális tartalom értelmezésére, hanem maga is mássá változik.

---

[29] Vö.: *Uo.*, 28–39.

[30] Ez az önreferencialitás nem zárja ki, hogy a derridai értelemben iterábilisak, tehát egy szöveges pretextust másképp megismétlőek is legyenek.

[31] FISCHER-LICHTE, Erika, *A performativitás esztétikája,* ford. KISS Gabriella, Bp., Balassi, 2009, 28.

[32] Vö.: DOHERTY, Claire, *Új intézményesség és a szituatív kiállítás,* ford. ERHARDT Miklós = *A gyakorlattól a diszkurzusig: Kortárs művészetelméleti szöveggyűjtemény,* szerk. KÉKESI Zoltán, LÁZÁR Eszter, VARGA Tünde, SZOBOSZLAI János, Bp., Magyar Képzőművészeti Egyetem Képzőművészet-elmélet Tanszék, 2012, 306–314.

Az értekezés szerkezete és kérdésfelvetései

A szigorú taxonómia felállítását kerülő, ugyanakkor bizonyos fokú rendszerezési igénnyel fellépő dolgozat plauzibilis művészettörténeti kategóriákra épít. A tágabb keretet biztosító, elsősorban képző- és iparművészeti alkotások megnevezésére használatos „műtárgy" fogalom címbe emelését egyfelől az indokolta, hogy az elemzett munkák nem minden esetben írhatók le egyszerűen „kép"-ként, hiszen összetettebb téri helyzetek és folyamatszerű összefüggések is meghatározhatják működésüket, másfelől pedig a képi és szöveges tartalmak közti csereforgalom tárgyalását is szerencsésebb egy, az ezek kapcsolata szempontjából értéksemlegesebb kifejezéstől indítani. A bevett gyakorlat is amellett szól, hogy ne pusztán a jól körülhatárolható létmóddal bíró alkotásokra, hanem a sokszor dokumentumok, felhasznált eszközök, illetve melléktermékek formájában felidézhető, sőt, nem egyszer puszta leírásként hozzáférhető konceptuális művekre, az akciókhoz kapcsolódó – utólagosan műtárgyi értékre szert tevő – kiterjesztésekre is alkalmazzuk ezt a fogalmat. Amikor a műtárgyak textuális viszonylatairól beszélünk, az általuk hordozott, őket övező vagy akár helyettesítő írásos tartalmak különböző változatainak működésmódjaira, potenciális kifejezőerejére kívánjuk ráirányítani a figyelmet. Ennek leírását nem könnyíti meg a kapcsolódó jelenségek szerteágazó volta, és hogy a szövegek a vizuális műveket határolva vagy akár azok részét képezve – ahová beíródhatnak jelként, jelölés nélküli nyomként, de mintázatként is – egyfajta interferenciában fejtik ki hatásukat.

Vajon vannak-e jól megkülönböztethető sajátságok a képsíkokon, összetettebb installatív helyzetekben vagy akcióterekben megjelenő textusok motiválta jelentés- és értelemtulajdonítási műveletek közt, vagy esetleg ezen elhatárolási kísérletek inkább gátat szabnak az ezek közti dinamikák megértésének? Ha például egy akció, amely bizonyos szövegek dekonstruálását folyamatszerűen viszi végbe, a fotográfia médiumában tárgyiasul, az azon szereplő szövegtöredékeket képként teszi értelmezhetővé. Ráadásul magára az akcióra egyéb kiállítható tárgyi elemek (melléktermékek) is visszautalhatnak, amelyek az installáláskor egyedi téri helyzetben kínálják fel magukat értelmezésre. Írásos terv és/vagy dokumentáció, visszaemlékezés is a befogadók rendelkezésére állhat, s ha ezek nem, a szerző neve és a mű címe önmagukban is irányt szabhatnak az értelmezésnek. A szigorú kategorizáció tehát leegyszerűsítéssel fenyeget, mert arra kényszerít, hogy eltekintsünk egy-egy mű explicit – vagy a kiállítási szituációban aktualizálódó – textuális tartalmainak együttes vizsgálatától. Ha a mindenre kiterjedő vizsgálat nem is valósítható meg a

disszertáció műtárgy- és kiállításelemzéseiben, a komplexebb értelmezés lehetőségét nem kell okvetlenül elveszíteni a szemhatárról, ehhez adhatnak fogódzót az alábbi kérdések.

1.) Ha a műtárgy felületén használt és/vagy annak határát kijelölő szövegek karakteres műfaji kódok alapján vizsgálható pretextusokból (pl. szakrális szövegekből, szépirodalmi művekből, filozófiai vagy természettudományos írásokból) származó átvételek, illetőleg idézetek, akkor ez a de-, illetve rekontextualizáció, valamint az írás anyagiságának megváltozása (a médium-, forma- és anyagváltás, pl. nyomtatott írásból kézírássá válás) hogyan hat a befogadó értelmezésére?

2. Vajon nivellálja-e a képzőművészeti alkalmazás a felhasznált textusok szemantikai és/vagy poétikai összetettségének különbségeit? Vagyis azonos státusza maradhat-e a műtárgy részeként egy hétköznapi közhelynek, reklámnak vagy épp költői szövegnek, írásimitációnak? Mindezek megtarthatják-e a műfajspecifikus, társadalmi funkciókkal összefüggésbe hozható sajátságaikat a megváltozott kontextusban is?

3. Milyen viszonyulásmód sejlik fel a befogadó előtt az adaptált szöveg és az egyéb képi tartalmak, vagy tágabban véve a képzőművészeti közeg, illetve a mozgósított szöveghagyomány között? Ironikus, dekonstruktív, abszurd vagy épp epifánikus?

4. Az adott mű esetén vajon a kép és az írás közötti kapcsolat (fúzió, oszcilláció, interferencia stb.) adja-e az esztétikai tapasztalat alapját? Mennyiben és milyen eszközökkel áll ellen a műtárgy a textusok olvasásának, a nyelvi tartalmak felőli megközelítésnek? Hogyan leplezi el vagy épp teszi észrevétlenné a szövegszerű és a képi összefüggések egymásra hatását?

Elemzéseink a szöveghasználati módok kényszerű korszakolása és kategorizálása helyett a médiumköziségre, illetve a képzőművészeti textusok esztétikai teljesítőképességének bemutatására koncentrálnak majd; mégpedig arra a ma már széles körben elfogadott belátásra építve, hogy a nem irodalmi szövegek is eredményesen vizsgálhatók az irodalom- és kultúratudományok módszertanainak bevonásával. Az értekezés központjában tehát egyfelől a különféle írásmódokat és/vagy a szövegszerűség effektusát az értelmezést elősegítve vagy épp elbizonytalanítva alkalmazó vizuális művészeti alkotások állnak; másfelől pedig azok a kortárs kiállítások, amelyeket – a kurátori koncepció által többnyire teoretikusan is megalapozva – az installált képi és szövegszerű tartalmak kölcsönhatása működtet.

Az ezredforduló körüli magyar képzőművészet textuális viszonylatainak műtárgyelemzés-centrikus tárgyalását olyan bevezető tanulmányok készítik elő, amelyek általánosabb elméleti kérdések fénytörésébe helyezik a kijelölt problémakört. Testiség,

képiség és textualitás kultúrantropológiai és médiaarcheológiai összefüggéseit történeti távlatból kísérli meg feltérképezni a *Szöveg, kép, test és olvashatóság – A reprezentációs technikák metamorfózisai* című fejezet, amely az elsődleges szóbeliség korszakának történetmesélésétől, illetve a bibliai szöveghelyek alapján rekonstruálható szertartásos gyakorlatoktól a különféle írásformák megjelenésén át közelít a képzőművészeti szöveghasználat kérdéseihez. Mindeközben amellett érvel, hogy a művészeti reprezentációkkal kapcsolatos diskurzusok alakulását – amelyek hol a hasonlóságot hangsúlyozzák (*ut pictura poesis*), hol pedig a minőség(i) különbségekre, a hierarchia stabilizálására koncentrálnak az intézményi önlegitimáció érdekében (*paragone vita*), és ennek sikertelensége esetén akár az érvényesülést nehezítő médium felszámolására is késztethetnek közösségeket (*ikonoklazmus,* azaz *képrombolás*) – jelentősen befolyásolják a technológiai változások, hiszen azok a kép- és szövegszerű tartalmak viszonyrendszerének szemlélését képesek új fénytörésbe helyezni. Az összehasonlítás és versengés sokezer éves hagyománya mellett ugyanakkor az antik szobrokon, az architektúrától elvált és önállósodott táblaképfestészetben, valamint a jelenkori posztkonceptuális művek esetén – persze változó funkcióval és eltérő mértékben – egyaránt megnyilvánul a textuális tartalmak értelemadást meghatározó szerepe is. A szöveg, amely kezdetben egy ezoterikus (de legalábbis exkluzív) tudás hordozójaként jelent meg, később, a modernizmus festészeti forradalma idején, és még inkább a kortárs művészetben a befogadói képtapasztalat reflexiójának irányítójává, a felismerés esztétikai örömét megvonó kép idegenségét temperáló eljárássá vált.

A 19. századi ipari forradalom kontextusában megjelenő új, illetve megújult médiumok elterjedésével párhuzamosan bontakozott ki a klasszikus modernség művészeti paradigmája, amely a kép–szöveg viszonylatok radikális átalakulását hozta magával. A *Felszabadított vagy elfoglalt képek? – A képzőművészeti szöveghasználat új módszerei a fényképezés megjelenésétől a posztinternet-művészetig* című fejezet áttekintést ad a terület szöveghasználatának meghatározó nyugati fordulópontjairól, újabb stratégiáiról – kitérve a névhasználati és címadási gyakorlatra, valamint a szöveges és vizuális reprezentáció kapcsolatának alakulására. Elsősorban olyan kanonikus művek kerülnek itt előtérbe, amelyek új nyomvonalat biztosítanak a kép–szöveg viszonylatok kibontakozásának végigkövetéséhez, és amelyek inspiráló hatása sok esetben a kortárs magyar képzőművészek munkásságában is tetten érhető. Megvizsgáljuk, hogy milyen módon hatott a címadási technikára a festészetet az ábrázolási kényszer alól felszabadító fényképezés elterjedése, majd olyan alkotók munkáit elemezzük, mint a korábbi csendéletek részeként is feltűnő újságokat kollázselemmé avató Pablo Picassoé és Georges Braque-é, a mások aláírásait saját

képének részévé avató Francis Picabiáé, az álnév generálta szubjektumszimulációval, az aláírás effektusával és a kritikai diskurzus generálásával a talált tárgynak műtárgyi értéket követelő Marcel Duchamp-é, vagy a költői szöveg festői alkalmazásával kísérletező Paul Klee-é, végül a kép–szöveg viszony kiterjedt elemzésével, a fogalmi kapcsolatok felforgatásával elhíresült René Magritte és (az előbbi művészek belátásaira is építve) az erősen nyelvi indíttatású konceptualista művészetet létrehozó Joseph Kosuth munkái kerülnek bemutatásra. De szó esik a kalligrafikus festészetről és a szkripturális absztrakcióról, On Kawara és Roman Opałka meditatív szöveges munkáiról, továbbá Barbara Kruger és Jenny Holzer kortárs manipulációs stratégiákból kiinduló műveiről, valamint arról a kérdésről is, hogy milyen módon határozzák meg a szöveges tartalmak a legújabb művészeti gyakorlatokat.

A nemzetközi kontextusok feltérképezését követően a Bauhausban dolgozó magyar alkotók – Kassák Lajos, Moholy-Nagy László, Breuer Marcell, Pap Gyula és Berger Otti – szöveghasználati technikáit vázoló alfejezeten át jutunk el a 20. század második felének magyar művészetéhez. Az értekezés *Transzgresszív kísérletek a kiállítótéren kívül és belül, határon innen és túl – A szöveg felforgató ereje a 20. századi magyar képzőművészet diszkontinuus történetében* című fejezete a téma szempontjából szemléletesnek vélt progresszív művészeti stratégiákat mutat be, elsősorban a Kádár-korszak művészetének, intézményrendszerének és diskurzusformáinak feltárásához kulcsfontosságú *A kettős beszéden innen és túl – Művészet Magyarországon 1956–1980* című kötet[33] tanulmányainak belátásaira építve, a kapcsolódó művek és fennmaradt dokumentációk elemzésével. Az, hogy a műtárgy materiális megvalósulását másodlagosnak tekintő, erősen gondolati és nyelvi indíttatású konceptuális művészet,[34] illetve a Közép-Európában leginkább a neoavantgárdon belül értelmezett „rokonjelenségei" metareflexió tárgyává tették a képzőművészetet, magával hozta az önvizsgálatra bírt terület eszköztárának újragondolását; és ez nemcsak képi redukciót, hanem ezzel együtt egyfajta mediális kiterjesztést is eredményezett. A nyugati mintára megjelenő, hagyományos műformákat elhagyó kifejezésmódok elvitathatatlan hatást gyakoroltak a szocializmusban tiltott vagy tűrt magyar

[33] *A kettős beszéden innen és túl: Művészet Magyarországon 1956–1980,* szerk. SASVÁRI Edit, HORNYIK Sándor, TURAI Hedvig, Bp., Vince, 2018.

[34] A konceptuális művészetről ld. pl.: PETERNÁK Miklós, *A koncept ma,* C3, 1997. 07. 24. http://www.c3.hu/collection/koncept/index0.html (letöltés ideje: 2014. 05. 04.); BEKE László, *A magyar konceptuális művészet szubjektív története: Vázlat = Né/ma?: Tanulmányok a neoavantgárd köréből: „Aktuális avantgárd",* szerk. DERÉKY Pál, MÜLLNER András, Bp., Ráció, 2004, 228–229.

művészek praxisára, s így az ellenmozgalmi képzőművészeti életre is.[35] A happening és a fluxus hazai megjelenésében például alapvető szerepe volt Altorjay Gábornak és Szentjóby Tamásnak (akik Jankovics Miklóssal együtt valósították meg az első magyar happeninget 1966 júniusában *Az ebéd [In memoriam Batu kán] címen*),[36] a konceptuális művészetben pedig például Szentjóby mellett Erdély Miklós és Tót Endre (utóbbi az első magyar konceptuális művel: *Távollévő képek,* 1972) tekinthetők úttörőnek. Pauer Gyula *Tüntetőtábla-erdő*jének (1978) korai megsemmisítése azt is példázza, hogy a bonyolult tropológia uralhatatlansága okán hogyan minősült egy installáció részét képező szövegkorpusz ideológiai veszélynek, és vált az eltávolítás áldozatává. A Kádár-korszak felügyeleti rendszere miatt sok korabeli helyspecifikus vagy performatív mű már nem – vagy csak rekonstrukciók, replikák formájában – ismerhető meg. A hazai viszonylatok közt politikai tetté váló, artefaktumként viszont többnyire nem létező konceptuális munkák – de gyakran az ezek nyomán jelentkező poszt-, illetve neokonceptuális alkotások is[37] – csak részlegesen hozzáférhetők, illetve rekonstruálhatók. Ezen művek – s még inkább az újmédiaművészet alkotásainak – értelmezésében a művészi kifejezésformák hiper- vagy multimedialitását, a mediális töréseket és kontaminációkat szem előtt tartó közelítésmódok lehetnek termékenyek.[38]

Itt érdemes utalni arra, hogy a magyar költőket és képzőművészeket egyaránt inspiráló konceptuális művészet[39] kitermelt olyan szövegtípusokat, amelyeket csak a diszciplináris különbség és prezentációs gyakorlat választ el attól, hogy az irodalmi diskurzus tárgyát

---

[35] Ld.: HEGYI Dóra, LÁSZLÓ Zsuzsa, *A kiállítások láthatatlan története: Párhuzamos kronológiák,* Korunk, 2009/09, 48–57.

[36] A happeningről ld. pl.: MÜLLNER András, *Az első happening: A magyarországi neoavantgárd akcionizmus vázlatos története = Né/ma?: Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből,* szerk. DERÉKY Pál, MÜLLNER András, Bp., Ráció, 2004, 182–204.

[37] „Kelet-európai sajátosság, hogy a rendszerváltás politikai fordulata pregnánsan szétválasztotta a posztkonceptualizmust és neokonceptualizmust." RIEDER Gábor, *A neokonceptuális művészetről,* ArtPortal, 2007. 02. 13. http://artportal.hu/magazin/kozugy/rieder-gabor--a-neokonceptualis-muveszetrol (letöltés ideje: 2014. 04. 26.)

[38] Erre a kutatásra, történeti távlatú megértésre akkor is szükség van, ha a konceptuális művészet egyes alkotói tagadták a mű és a befogadó közötti értelmező közvetítés létjogosultságát.

[39] Arról nem is beszélve, hogy a képzőművészet új irányzataiban kiteljesedett alkotók közül sokan – például Erdély Miklós és Szentjóby Tamás – költőként is definiálták magukat, még ha az irodalomtörténetírás sokkal kevesebb érdeklődést mutat is munkásságuk iránt, mint a művészettörténetírás; és ez mondható el az Erdély munkásságából inspirálódó, vele gyakran közösen dolgozó Altorjai Sándorról is. Ld.: DÉKEI Krisztina, *„Az örvényféreg társát megette": Szövegtípusok Altorjai Sándor művészetében = Altorjai Sándor,* szerk. BEKE László, DÉKEI Krisztina, Bp., Műcsarnok, 2003, 106–107.

képezzék.[40] Egyes művek kizárólag szöveges terv formájában léteznek mind a mai napig, a jelenléthez kötött s folyamatként kibontakozó képzőművészeti műfajokhoz (performansz, happening, fluxus) sorolt munkák pedig utólagosan kizárólag szöveges és egyéb fotó- vagy videódokumentációk által hozzáférhetők. A kortárs művek jelentős része ennek megfelelően ki is egészül az adott művész narratívateremtő, illetve a társadalmi kontextust rekonstruáló leírásával, manifesztumával vagy utasításrendszerével, s már az is kimondatlan szabállyá vált, hogy a többé-kevésbé tematikus kiállításokat eleve egy átfogó kurátori koncepció felvázolásával keretezik, s ez a szöveg – a tárlat címével együtt – főnarratívaként rögtön a bejáratnál irányítani kezdi a térben való mozgást és a képértelmezés folyamatát. Ennek leírására a *performatív keretezés*[41] fogalma is alkalmasnak mutatkozik, hiszen a kiállítási installáció éppúgy speciális szerkezettel bír, akár egy könyv.

Bár az 1950–60-as években nyugati emigrációban kibontakozó életművek többnyire nem voltak egyidejű, szerves alakítói a magyarországi művészetnek és művészeti életének, ennek ellenére a vizsgálatból való kirekesztésük alapvető összefüggéseket hagyna észrevétlenül. A külföldön kiteljesedő művészek munkásságát akkor sem látszik elhibázottnak az anyaországi művészet kontextusában – és magyar művészetként – tárgyalni, ha adott esetben az idegennyelvű szövegek alkalmazása vált művészetükben elterjedtebb gyakorlattá, sőt a nyelvváltások, a nyelvkeverésre építő megoldások kifejezetten izgalmas teret nyitnak az értelmezésre. A szöveghasználattal történő kísérletezés ezen művészek – például a nemzetközi hatású Hantai Simon vagy Molnár Vera – munkáiban különösen fontosnak látszik tehát, és gyakorta identitáspolitikai kérdéseket is aktualizál. Az anyanyelvűség és idegennyelvűség elméleti szempontból sem jelentéktelen vonatkozás – hiszen az írásjel grafikai jelként észleléséhez a szöveg idegennyelvűsége is hozzájárulhat, amint persze az is, hogy a nyelvi jelek a latin írás–olvasás konvenciói szerint (a felület bal felső részétől indítva, jobbra haladva, lineáris sorok egymásutánjában) vannak-e elrendezve a képfelületen, s így az olvasás befogadói műveletét aktivizálják, avagy inkább a képként látás irányába terelnek.

Az elmúlt évtizedek magyar művészete különösen alkalmasnak látszik arra, hogy a műelemzésekkel a szövegek képzőművészeti használatának eltérő formáit, ezek

[40] Egyes esetekben ez az átjárás persze meg is történik, például feLugossy Lászlónál vagy Hegedűs 2 Lászlónál, akik kiállítási kontextusba helyezve újraszituálják már publikált szövegeiket.

[41] Vö.: WIRTH, Uwe, *Performatív keretezés, parergonális indexikalitás: Összekapcsoló írásmód szerkesztői funkció és hipertextualitás között,* ford. SZABÓ Csaba, Performa, 2015/1. http://performativitas.hu/performativ_keretezes_parergonalis_indexikalitas_osszekapcsolo_irasmod_szerkesztoi_funkcio_es_hipertextualitas_kozott (letöltés ideje: 2021. 04. 06.)

jelentéslétesítő potencálját megvilágítsuk. Hiszen amellett, hogy a különféle képi és textuális elemek szövevényesen kapcsolódnak egymáshoz, és építenek mind az irodalmi, mind az ikonográfiai tudásunkra, gyakran reflektálnak a jelölők játékának teret adó kontextusok lezárhatatlanságára. *A képbe írt szó ma – Tematikus csomópontok és technikák a rendszerváltástól napjainkig* című fejezet a legújabb magyar képzőművészeti művekben vizsgálja a kép–szöveg kapcsolat megnyilvánulási módjait, néhány fontos problémakörre koncentrálva, tehát az időbeli közelségből adódóan egy kissé eltérő módszertannal, szélesebb merítéssel, ugyanakkor persze korántsem a teljesség igényével. A rendszerváltás utáni műtárgyak esetén is gyakran az olvasással aktivizálódó vagy épp a kibetűzhetetlenséggel zavarba ejtő tartalmak lépnek a „textualitás nélküli képiség" helyébe. Azért nem a „tiszta képiség" formulát használjuk itt, mert az – Gottfried Boehm fogalmaként – épp a nyelviségre vissza nem vezethető, le nem fordítható, kizárólag a szem intelligenciája által létrehívható képiséget jelenti. Boehm Fiedler felfogását viszi ezzel tovább, aki szerint a festő/rajzoló műveletnél nincs közbeiktatva a nyelv, a szemtől közvetlen út vezet a kézhez – tehát ő sui generis tagadja a két médium közt interferenciát tételező értelmező hagyományt.[42]

Markáns tendenciának látszik tehát a kép és szöveg kapcsolatára építő újfajta interferenciák érvényesülése, amely például tetten érhető az olvashatóvá válás és olvashatatlanná szegmentálás eseményét a befogadó térbeli mozgásaival összekapcsoló installatív művek esetén. Külön alfejezet foglalkozik ezután az eltérő vallási tradíciókhoz kapcsolódó, a mitikus vagy szent szövegeket, a misztika irodalmát – megerősítve vagy épp elbizonytalanítva – reaktiváló, többnyire az idő kérdéseire és a végesség problémájára fókuszáló munkákkal. Ezt követően az ember és az állat fogalmi konstrukciójának leleplezésére, de legalábbis a társadalmilag rögzíteni kívánt viszonyok felforgatására törekvő alkotások elemzése következik, köztük olyan is akad, amely a poszthumanista elméletek összefüggésében válik értelmezhetővé. Önálló egységet képeznek az írástörténeti kérdésekkel foglalkozó, a szövegek tipográfiájával, az ábécék, illetve nyelvek újrakódolásával, alternatív írásmódok megalkotásával vagy épp ellenkezőleg, az írásszerű működés felszámolásával kísérletező művek. Egy másik alfejezetben azok a munkák kerülnek előtérbe, amelyek olvasatomban az írást mint a kulturális szövedék részét prezentálják, tehát a textus és a textúra kapcsolatára, a szöveg anyagszerűségére koncentrálják a figyelmet. Külön értelmezést kapnak azok a műtárgyak, amelyek

[42] BOEHM, Gottfried, *A képleírás: A kép és a nyelv határairól,* ford. RÓZSAHEGYI Edit = *Narratívák 1.: Képelemzés,* szerk. THOMKA Beáta, Bp., Kijárat, 1998, 19–36.

kifejezetten az irodalmi intézményrendszer működésére reflektálnak, illetve konkrét szépirodalmi szövegeket használnak fel, és/vagy az aposztrofikus beszéd, illetve más poétikai eljárások okán léptethetők párbeszédbe a költői szöveghagyománnyal. Egy-egy rövid fejezetben foglalkozunk a rövid meg- vagy felszólítás gesztusára építő, valamint a kifejezetten egy transzcendens erőhöz címzett, imaszerű szöveghasználattal élő alkotásokkal is. Az utolsó alfejezet pedig az egyéni és a kulturális emlékezet kapcsolatát, a szubjektum mibenlétét, szociokulturális beágyazottságát előtérbe helyező, identitáspolitikai kérdéseket mozgósító, illetve bizonyos traumák feldolgozására kísérletet tevő munkákat elemzi.

Bár előzetes tézisnek tekintjük a képi és textuális tartalmak kölcsönös egymásra utaltságát, azt is észleljük, hogy egy-egy mű esetén különféle mértékű az összefonódás. Bizonyos esetekben kérdés lehet, hogy a képzőművészeti szövegnek van-e intenzívebb hatáslehetősége, vagy a textust hordozó, térbeli, többféle érzékterületet megszólító képzőművészeti tárgynak, és az is problematizálható, mennyiben függvénye ez a helyspecifikus kontextusnak, tehát a kiállítási szituációnak. *A textualitás szerepe a múzeumi élményben – A kiállítás mint jelentésháló* a genette-i transztextualitás-elmélet adaptációjára tesz kísérletet, sorra véve a kortárs kiállítóterekben megjelenő szövegtípusokat, az írásos tartalmaknak a kontextusok felnyitásában is megmutatkozó jelentésszervező potenciálját, kezdve a kiállítás címétől a neveken, a koncepcióösszegző központi falszövegen, az alkotói és szakértői képaláírásokon és kommentárokon át egészen a munkákba integrált szövegekig. A műtárgy anyagiságába közvetlenül nem szervesült, látszólag kiegészítő szerepű, pedig többnyire a jelentéstulajdonítást megalapozó feliratok vizsgálata hasonlóan tanulságos, mint a szöveges képeké, hiszen más nagyságrendű és minőségű összefüggéseket tesz láthatóvá. Az a tény pedig, hogy a képzőművészeti munkák jelentős része eleve nem közvetíthető hangzó vagy írásos szövegek nélkül, amellett szól, hogy nemcsak a képhermeneutikára van szükség,[43] hanem a szövegeket és képeket (köztük a szövegek uralta képeket) együtt vizsgálni képes – azonban nem a kategorikus elkülönítéseken alapuló – szempontrendszer kialakítására is, amelyhez a disszertációt megalapozó kutatásaim és műkritikusi munkáim adtak támpontokat. A fejezet mindennek a teoretikus teherbírását a Magolcsay Nagy Gábor költő és Pántya Bea képzőművész együttműködéséből született *Metanoia Park* – egy különböző műfajok és művészeti ágak közti átjárásra építő projekt – vizsgálatával kívánja megmutatni. Az elemzés nem a forrásul szolgáló autonóm, magányos olvasásra szánt

[43] Arra egyébiránt, hogy a képeket mindig szavak közepette tapasztaljuk meg, mégpedig egy túlságosan is elhasznált nyelvbe ágyazottan, Oskar Bätschmann is rámutat. BÄTSCHMANN, Oskar, *Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába: Képek elemzése,* ford. BACSÓ Béla, RÉNYI András, Bp., Corvina, 1998, 36.

irodalmi szövegek és vizuális költemények értékelésére törekszik, hanem az attól jelentősen eltérő létmóddal bíró – kifejezetten a kiállítás látáseseménye számára megalkotott – műtárgyakra koncentrál, és szigorúan ezek részeként értelmezi a figuratív működésüket a téri viszonyokkal összefüggésben kifejtő szövegeket is.

A mű- vagy kiállításkritika – mint a kortárs képzőművészet elsődleges recepciós műfaja – hajlamos az alkotói önértelmezési kísérletekre, az artikulált intenciókra, a kulturális közeghez való tevőleges kapcsolódási aktusokra hagyatkozni, és kevéssé vállalja fel a médiumspecifikus szempontokat szem előtt tartó, s egyben „szorosan olvasó" [close reading] vizsgálatot, főleg, ha azok elbizonytalanítják a rögzült értelmezéseket, az egyértelmű műnemi besorolást. Ezeknek a határhelyzetben lévő műveknek a vizsgálata nemcsak a kortárs képzőművészet kulturális hálózatainak megértése szempontjából lehet termékeny, hanem remélhetőleg hozzájárulhat az irodalmiságról szóló diskurzus árnyalásához is. A mediális összefüggések feltárására koncentrálva érthető meg, hogy a vizuális költemény és a szöveges képzőművészeti kép között van-e egyáltalán konstans médiumspecifikus eltérés. Amennyiben van, az vajon az írásos és képi tradíció eltérő hangsúlyaira vezethető vissza? Vagy pusztán az alkotók művészi identitása és önértelmezése, a prezentációs eljárások intézményi kontextusa, illetve a közvetítés módozatai teremtik meg azt az előfeltevést, amelynek eredményeképp különböző besorolást kapnak az intézményesülés folyamatában kikülönült művészeti ágakból induló, de konvergens, a médiumok egymásba ágyazódására épülő, ezért sokszor nagyon is hasonló munkák? Netán létezik egy olyan, a művek belső működéséből levezethető, az intézményes keretektől függetlenül is érvényesíthető szempontrendszer, amely indokolttá tesz egy efféle – általában magától értetődőnek tekintett – megkülönböztetést? Esetleg a művel való találkozás sajátos kontextusa, tehát maga a kiállítás teremti meg azt a befogadói pozíciót, amelyben már mint képzőművészeti alkotást tudjuk értelmezni a szöveges képet? A kiállítótérben aktualizálódó tartalmakra koncentráló elemzések logikáját követve ezúttal nem adódik alkalom a vizuális költészetet érintő kérdések behatóbb vizsgálatára, ahogy például a kortárs művészkönyvek hatásmechanizmusainak tárgyalására sem. Az utolsó fejezet ugyanakkor egy olyan, szintén kollaboráción alapuló projektet elemez behatóbban, amely – a pandémia miatt – kötetként korábban realizálódott, mint kiállításként. *A figyelem örök körforgása egy igazságtagadó korban* Varga Tamás fotóművész és Burai Árpád underground művész *Fictures* című tárlatának anyagát vizsgálja. Az archaikus fotóeljárással készült képek, a hozzájuk rendelt félrevezető képaláírások, valamint a groteszk-mágikus, olykor abszurd stílusjegyeket is hordozó prózák fúziójára építő szériát elemzi,

összefüggésben a post-truth és a fake news által meghatározott mediális helyzettel, amelyben kép és szöveg egymást erősítve válik a manipuláció eszközévé.

Az irodalomtudományi olvasásmódszertanokat, illetve a média- és kultúratudományi közelítésmódokat – vagyis a tág értelemben vett elméletet[44] – a kép(térben megjelenő szöveg)ek és az írásos tartalmakra építő képzőművészeti installációk, kiállítási helyzetek fényében hívja segítségül az értekezés, tehát fenomenalitásában szeretné megmutatni a kép–szöveg problémát, illetve azt a folyamatot, ahogyan a befogadásban működik a kettő együtthatása. A disszertáció tárgyválasztása tudományos kockázatokat is hordoz, hiszen az elemzett művek kortársi jellegéből következően nincs meg a szükséges távlat a szakszerű szelekcióhoz és tipologizáláshoz, ráadásul az alapul vehető szempontok kezelhetetlen sokfélesége eleve problematikusnak, leegyszerűsítőnek mutatja az efféle törekvéseket. A típusalkotás fogalmisága ellenében többnyire inkább csak a tényezők együttállásának körülírására, a metaforikus–leíró megnevezések plauzibilitására lehet törekedni, ahogyan azt olykor a hasonló jelenségek összefogását szolgáló alfejezetcímek is teszik.

[44] Vö.: CULLER, Jonathan, *Irodalomelmélet: Nagyon rövid bevezetés,* ford. FÜZI Péter, PIKÓ András Gáspár, Bp., Tempevölgy, 2022, 10–28.

Szöveg, kép, test és olvashatóság

A reprezentációs technikák metamorfózisai

A képeken átsejlő szó

A textuális és képi reprezentációk koegzisztenciája, tehát eredendő összetartozása az írástörténet kérdései felől közelítve szinte magától értetődőnek tűnik – hiszen az mindenféle kontaminációt és kollaborációt valamiféle egymásba oldódási mozgásként, a metamorfózisok egy változataként tesz szemlélhetővé –, és mégis gyakrabban tematizálódik a kettő közti feszültség. A kulturális tartalmak közvetítése már az írás megjelenése előtt sokdimenziós, médiumközi interakció volt. Az írásbeliséget nem ismerő népek tagjainak egy történet hallgatásakor egyszerre kellett figyelniük a mítoszok eseményeit felelevenítő történetmondó öltözékére, az előadásában megjelenő formuláris jelenetekre és szólamokra, a mimikára, a gesztusokra, és azokra a képi kiterjesztésekre, szimbolikus tárgyakra, amelyek részben az emlékeztetést, részben a szemléltetést szolgálhatták. Ezek együtt hívták létre a mítosznak azt az egyszeri variánsát, amely az adott előadás által, a befogadási szituációban hozzáférhetővé vált.[45] A képek paradox módon mindig a jelenlét hiányát viszik színre, a testeket egy „képviseleti láthatósággal" helyettesítik, ám a testek is képeket hoznak létre magukról – ezért nevezi Hans Belting a testet az összes vizuális médium archetípusának[46] –, az öltözék, a nonverbális jelek, a történetek kontextusában az előadó egy másik test képviselőjévé válhat.

A mezolitikum, azaz átmeneti kőkor időszakában egyre gyakoribbá vált a mozgás vizuális érzékeltetése, illetve egy párhuzamosan bekövetkező stilizációs folyamat is megfigyelhető a vizuális reprezentációk terén, ez pedig elvezetett a piktográfia, vagyis a képírás,[47] illetőleg az ideogramok, a rébuszok megjelenéséig, melyeket túlnyomórészt hibrid formában alkalmaztak.[48] Az írás lehetővé tette a szóbeliség – emlékezést segítő – ismétlési

[45] YOUNG, Karl, *Jelölési rendszerek – és az olvasás művészete = Idegen az ajtóban: Újfajta jelölési rendszerek a huszadik század második felének művészetében és irodalmában,* ford. és szerk. KOPPÁNY Márton, Bp., Artpool–Balassi, 1999, 89.

[46] BELTING, Hans, *Kép, médium, test: az ikonológia új megközelítésben,* ford. MATUSKA Ágnes, Apertúra, 2008/ősz. https://www.apertura.hu/2008/osz/belting/ (letöltés ideje: 2021. 04. 26.)

[47] KÉKI Béla, *Az írás története,* Miskolc, Miskolci Bölcsész Egyesület, 1996, 19.

[48] Vö.: „A közvetlen képírás – vagy hieroglifikus írás – a dolgot – vagy a jelöltet – reprezentálja. Az ideo-fonografikus írás már a jelölő és a jelölt egy bizonyos keveredését reprezentálja. Már lefesti a nyelvet. Az írástörténészek ezt a bizonyos pillanatot emelik ki mint a fonetizáció megszületését, például az áttételes

kódjainak elhagyását, a redundancia csökkentését, mivel egyre inkább jutott idő az átgondolásra és a distanciateremtésre; mindeközben persze változott a megnyilatkozás alanya és tárgya közti viszony is. Az elsődleges szóbeliség az extrospektív kulturális gyakorlatokat támogatta, az írás és az olvasás viszont magányos és introvert tevékenységként jelentek meg. A kimondott történetek az előadásban inkább egyesítették a közösséget, a leírtak olvasása ezzel szemben az elszigetelődés irányába mutatott. Paradox mód épp a jelenlét összetett helyzetétől való megfosztódás, a kívülre helyezettség tette lehetővé a szövegek maradandóvá válását és potenciálisan végtelen számú újraértési lehetőségét.[49] Az írás fejlődéstörténete és alkalmazási feltételei szempontjából a médium és a jelöléshez használt eszköz, valamint a megfelelő működtetésüket szavatoló képes testtechnikák szintén a kezdetektől meghatározó ágensei az írásgyakorlatnak.

A kínai művészetben a versírás, a festészet és a kalligráfia – amelyet „a három tudás”-nak neveznek – mind a mai napig szoros egységet alkot. Ha egy írástudó verset olvas, a jeleket nem egyszerűen szavak szimbólumaiként szemléli, hanem a hangzás, a látvány, a jel és a fogalom közti viszonylatokban merül el, a metamorfózisok sorát tapasztalja meg, miközben szem előtt tartja a történeti összefüggéseket is. Vagyis az interpretáció eseménye ez esetben sokkal komplexebb módon médium- és írásképspecifikus tapasztalat, mint amilyen például egy latin betűvel nyomtatott vers olvasása. A vésett és festett kínai írás – versek formájában – szinte a kezdetektől helyet kapott sziklákon és házak falain is, amely az olvasást a tájban való gyönyörködéssel kapcsolta össze.[50]

Az i. e. 4000 évvel megjelent egyiptomi hieroglifák eleinte jórészt vésővel, kalapáccsal készülhettek, ami tartósságukat is biztosította. Ez az emlékművek díszítése, illetve a felületek kihasználása szempontjából is hatékonynak bizonyult, beboríthatta az épületfalakat, kitölthette a szabadon maradt részeket. A hieroglif jelek denotátumai első ránézésre egy mai értelmező számára is (be)azonosíthatónak tűnnek, de a kulturális sajátságok és az ortográfia kevertsége miatt azért ennél bonyolultabb a helyzet. Egy

---

rébuszban: egy jel, amely a megnevezett dolgot fogalma szerint reprezentálja, többé már nem a fogalomra utal, s csupán egy fonikus jelölő értékével bír. A jelöltje immár egy saját maga által minden jelentéstől megfosztott fonéma…” DERRIDA, Jacques, *Grammatológia,* ford. MARSÓ Paula, Bp., Typotex Elektronikus, 2014, 397.

[49] ONG, Walter J., *Szóbeliség és írásbeliség: A szó technologizálása,* ford. KOZÁK Dániel, Bp., Alkalmazott Kommunikációtudományi Intézet–Gondolat, 2010, 41, 46, 69, 75, 81, 93. A kimutatható ellentétek ellenére nem beszélhetünk hirtelen bekövetkező, radikális váltásról. Gadamer szerint: „[A]z oral poetry nyelvi eszközeiben már az írássá válás egy útja rejlik.” GADAMER, Hans-Georg, *Hang és nyelv,* ford. TALLÁR Ferenc = G., H.-G., *A szép aktualitása,* Bp., T-Twins, 1994, 178.

[50] YOUNG, *i. m.*, 97, 100.

stilizáltabb, így a hétköznapi ügyletek lebonyolításához hatékonyabbnak mutatkozó kifejezésmód i. e. 3200 körül jelent meg az egyiptomi kultúrában. A hieratikus írás, amelyet nádtoll és ecset segítségével akár vázákra, cserépre és szövetre is róhattak az írnokok, sokkal praktikusabbnak mutatkozott például a kereskedelmi folyamatok lebonyolítása szempontjából. A templomokban tisztelt istenszobroktól a szent történeteknek a könnyen szállítható hordozókon történő megjelenéséig vezető utat Friedrich A. Kittler egy miniatürizációs folyamatnak látja, amely összefüggésbe hozható a kolonizációs törekvésekkel.[51] Kép és írás kölcsönviszonyának történetét Vilém Flusser viszont állandó harcként írja le, s az írás feltalálását a képek varázstalanítására tett kísérletként értelmezi, amely magával hozta a fogalmi gondolkodást.[52]

Az értelmezés feletti uralmat leginkább fenntartani képes alfabetikus írás megszakította a közvetlen kapcsolatot a felidézett dologgal, a szavak denotátumával, hiszen a hangot jelölte meg dologként.[53] A logocentrizmust megalapozó betűírás kialakulásával a kulturális evolúció radikálisan felgyorsult, a nagy ábécék a birodalommá válás felhajtóerejévé váltak, s ezen birodalmaknak mindig szüksége volt a különféle reprezentációkra, nem is csupán a gazdasági folyamatok, de a szakrális kommunikáció és ezzel összefüggésben a hatalom legitimálása érdekében is.

Nem egyértelmű, hogy az írásbeliség a kulturális komplexitás következménye-e, vagy inkább megalapozója, de az belátható, hogy megjelenése a művészeti kifejezésmódok specializációjához vezetett.[54] Ugyanakkor – ha az írásjelek önkényességének saussure-i elve érvényes lenne – Jacques Derrida szerint értelmetlenné válna a nyelvészeti és a grafikus jel megkülönböztetése;[55] ami pedig azért is fontos összefüggés számára, mert ő éppenséggel a jelölő és jelölt megkülönböztetésében azonosítja azon metafizikai gondolkodás történetének kezdeteit, melynek alapvetése szerint a logosz az örök igazság jelölője.[56]

---

[51] „A könyv alakú isten nem csak megspórolja a bálványimádást, de a földet is könnyebben meghódíthatóvá teszi, mint a tonnás bálványok. A miniatürizálás a hatalom árkánuma.” KITTLER, Friedrich A., *Mozgatható betűk: Visszapillantás a könyvre,* ford. VÁRNAGYI Márta = *Metafilológia 2.: Szerző – könyv – jelenetek,* szerk. KELEMEN Pál, KULCSÁR SZABÓ Ernő, TAMÁS Ábel, VADERNA Gábor, Bp., Ráció, 2014, 574–575.

[52] FLUSSER, Vilém, *A fotográfia filozófiája,* ford. VERESS Panka, SEBESI István, Bp., Tartóshullám–Belvedere–ELTE BTK, 1990. https://artpool.hu/Flusser/Fotografia/02.html (letöltés ideje: 2021. 05. 03.)

[53] ONG, *i. m.,* 83.

[54] MAN, John, *Az írás története,* ford. ERDÉLYI András, Bp., General, 2000, 58–59, 196–197, 219, 259.

[55] DERRIDA, *i. m.,* 58.

[56] *Uo.,* 19.

Az, hogy a zsidó népet Egyiptomból kivezető Mózes ószövetségi elhívatását leíró történetnek a tízparancsolatot hordozó táblák átvételén túl a borjúbálvány lerombolása is fontos része, a kép és szöveg viszonyában bekövetkező törést jelez, de legalábbis az állatfejű isteneket tisztelő egyiptomi kultúra reprezentációs gyakorlataitól történő leválás igényére utal. Megfontolandó, amire Belting mutat rá a képrombolással kapcsolatosan, hogy annak végrehajtói a médium elpusztításától rendre a kollektív képzeletben levő képek eltávolítását remélik.[57] Jean Baudrillard pedig egyenesen úgy véli, hogy valójában a kép megtagadásával vádolt ikonoklaszták azok, akik igazi értéket tulajdonítanak a képeknek, ellentétben mondjuk a középkori ikonolvasókkal, akik csak tükröződéseket látnak azokban. A képrombolók ugyanis attól tartottak, hogy az ikonok látható szemfényvesztése lép Isten tiszta eszméje helyébe.[58]

Az ószövetségi történet tanúsága szerint a zsidó nép sem fordul el egészen a képi reprezentációktól, hiszen – mint látni fogjuk – az írás őrzésére is alkalmasnak találja azokat. A hagyomány értelmében a két törvénytábla szövegén keresztül Isten szól az emberhez, mégpedig a közvetlenséget érzékeltetve, aposztrofikusan. A Sínai hegyről leérve Mózes a bálványimádással szembesül, és haragjában összetöri a táblákat, így helyettük új tömböket kell választania, amelyekbe a teremtő bevésheti szavát. Isten parancsának megfelelően hozzák létre a frigyládát is, amelynek fedelét két kerubbal díszítik. A szövetség tábláinak összetörése, majd az újabbak elzárása nemcsak a hordozó anyag, de a szöveg sérülékenységét, a megóvás szükségét is jelzi. A kerubok az Úr legközelebbi segítői, akik az Édenkertet őrizték, a frigyláda tetejére került aranylapon feltűnő képmásuk a logosz jelentőségét hangsúlyozza; ez a gesztus pedig a kép és az Isten szavát megtestesítő írás rituális kapcsolatában teljesedik ki, amint a teremtő elsődleges segítői az isteni szó védelmezőivé lényegülnek át képi kiterjesztésükben. Isten a szent sátor, az oltárok és a papi öltözékek díszítésére vonatkozóan is pontos instrukciókat ad Mózesnek; az öltözék leírásának utolsó elemére, a fejfedőre vonatkozó parancsa pedig így szól: „Csinálj egy lapot is tiszta aranyból, és mesd ki arra, mint a pecsétet metszik: Szentség az Úrnak. És kösd azt kék zsinórra, hogy legyen az a süvegen; a süvegnek előrészén legyen az. És legyen az az Áronnak homlokán, hogy Áron viselje a szent áldozatok körül elkövetett vétket, melyeket az

[57] BELTING, *Kép, médium, test..., i. m.*

[58] BAUDRILLARD, Jean, *A szimulákrum elsőbbsége,* ford. GÁNGÓ Gábor = *Testes könyv I.,* szerk. KISS Attila Atilla, KOVÁCS Sándor s. k., ODORICS Ferenc, Szeged, Ictus–JATE, 1996, 163–164.

Izráel fiai mindenféle szent adományaikban szentelnek. Legyen azért szüntelen a homlokán, hogy kedvesekké tegye őket az Úr előtt."[59] (*2 Móz.* 28:36–38.) A dicsőítő szavak testhez rendelése a főpap médiumszerepét hangsúlyozza, hiszen a mondat a testet az éggel s így az istenivel szimbolikusan összekapcsoló fejfedőre kerül. A főpap őstípusának mint képnek az előállásáról pedig így tudósít a szöveg: „A szent koronához való lapot is megcsinálák tiszta aranyból, és felírák rá a pecsétmetsző módjára: Szentség az Úrnak. És köténck reá kék zsinórt, hogy felkössék azzal a süvegre, a mint az Úr parancsolta vala Mózesnek."[60] (*2 Móz.* 39:30–31) A főpap, Áron teste ettől kezdve az isteni parancs szerint feldíszített képként adott a közösség számára, és ezt a képet éppen a fejfedő felhelyezése, mi több, maga az Istent dicsőítő ige szenteli fel és nyilvánítja késszé, mely egy imaszerű performatív aktussal a testen túlira mutat,[61] a képi és a szövegszerű, valamint az isteni és az emberi közti dinamikát téve érzékletessé. Az ember által létrehozott szöveg a közvetítő szerepébe kerülő istenképmás testét határolva, annak céljelölő leírásaként dicsőíti minden test alkotóját, az isteni útmutatás szerint felöltöztetett test képe pedig e dicsőítés szolgálatába szegődik.

Érdemes lehet az előbbieket összevetni Flusser gondolatmenetével, aki a lineáris írás megjelenését a bálványimádás – azaz a képek – ellen vívott forradalomnak tekinti. A képi tartalmak felsorolásszerű számbavétele, elbeszéléssé kalkulálása maga az olvashatóvá tétel: „A szöveg a kétdimenziós képről leválván egy dimenzióban oldódik fel, hogy a képet magyarázza."[62] Flusser a görög *graphein* [írás] szó korai jelentését [vésés] az ószövetségi teremtéstörténettel – pontosabban az Isten-képmás teremtésével – összefüggésben értelmezi, amelyben az írás egy lehetséges eredettörténetére ismer.[63] A *Tóra* szerint Ádám porból teremtetett,[64] a *Talmud*ból viszont az is kiderül, hogy átlelkesítése előtt először iszapból

[59] *Szent Biblia,* ford. KÁROLI Gáspár, Bp., Magyar Biblia-Tanács, 1992, 91.

[60] *Uo.,* 104.

[61] Austin a végrehajtó aktusok egyikeként említi az imádkozást. AUSTIN, *Tetten ért szavak: A Harvard Egyetemen 1955-ben tartott William James előadások,* ford. PLÉH Csaba, Bp., Akadémiai, 1990, 149.

[62] FLUSSER, Vilém, *Képeink,* ford. Tillmann J. A., 2000, 1992/2, 60.

[63] „E mítosz szerint az Isten agyagból (héberül »adamah«) megformázta saját hasonmását, ebbe belevéste leheletét és ebből megteremtette az embert (héberül »adam«). Mint minden mítosz, ez is igen jelentésgazdag, s ezt ki is tudjuk aknázni. Például: az agyag az anyag (a Nagy Anya), amelybe Isten (a Nagy Atya) belélehelt (»Szellem«), s ebből a közösülésből születtünk mi, a szellemmel megáldott matériák. Anélkül, hogy ezt az értelmezést tagadnánk, felismerhető a mítoszban az írás eredete is." FLUSSER, Vilém, *Az írás: Van-e jövője az írásnak?,* ford. TILLMANN J. A., Jósvai Lídia, Bp., Balassi–BAE Tartóshullám–Intermedia, 1997. https://www.artpool.hu/Flusser/flusser.html#iras (letöltés ideje: 2021. 04. 27.)

[64] „És formálta vala az Úr Isten az embert a földnek porából, és lehellett vala az ő orrába életnek lehelletét. Így lőn az ember élő lélekké." (*1 Móz.* 2:7) *Szent Biblia, i. m.,* 6.

összetapasztott gólem volt. „Isten a saját képmását agyagból formálta meg, hogy belevéshesse leheletét. Nem a formátlan agyagba, hanem az agyagból formált képbe írt az Úr. Nem az adottba (az »agyag«-ba mint dátumba), hanem az elkészítettbe (»Isten« képébe). Egy faktumra tehát. Az írás gesztusa nem közvetlenül irányul a tárgyra, hanem közvetve, egy képen át vagy egy kép közvetítésével. Az Úr az agyagba vés, hogy egy képet széttépjen. A bevéső írás (és az írás egyáltalán) képromboló. (...) Isten, a mítosz szerint, képmását szétszakította (mindegy, hogy e képmást antropomorf babának vagy téglának képzeljük el), s ezáltal írt meg bennünket."[65]

Ézsaiás könyve egy beszélni képes agyagedény példázatával világítja meg, milyen abszurd, amikor az ember önmagát Istentől független, az ő mindent látó tekintetétől elrejtezni képes lénynek képzeli: „Jaj azoknak, a kik az Úrtól mélységesen elrejtik tanácsukat, és a kik a sötétségben szoktak cselekedni, mondván: Ki lát minket és ki ismer minket? Mily együgyűek vagytok! Avagy a fazekas olyan, mint az agyag, hogy így szóljon a csinálmány csinálójának: Nem csinált engem! [É]s az alkotmány ezt mondja alkotójának: Értelmetlen!"[66] (*És.* 29:15–16) A tárgy hallgatólagosan tételezett beszédképtelensége itt az Istennel szembeni bárminemű emberi kritikát hivatott érvényteleníteni. Ugyanakkor az ókori tárgyakon gyakran találunk olyan egyes szám első személyben megszólaló szövegeket, amelyek képesek meghatározni például az ivóedény tulajdonosát vagy épp eredetét, netán az adott tárgy használatára vonatkozóan adnak tanácsot – tehát mégiscsak beszédképesnek mutatják a létrehozott eszközt. Ezek a tárgyak nemcsak beszélnek az olvasni tudóhoz, hanem cselekvésre is bírhatják azt. Az ókori görög és római kultúra első fennmaradt tárgyi emlékei közt sok ilyen *beszélő tárgy* akad: például antropomorf szobrokon is gyakran tűnik fel olyan egyes szám első személyben megszólaló szöveg, amely – az olvasó-néző közbenjárásával – mintegy hanghoz juttatja a képmás által megidézett személyt, de a sírsztélék ugyancsak képviselhetik ezzel a módszerrel magukat a halottakat. A szobrok tehát nemcsak a képmásával helyettesíthetik az elhunytat, hanem mintegy hangot is kölcsönözhetnek neki – ebben a mágikus kommunikációban formálódik ki történetileg a transzgresszív reprezentációs hagyomány.[67]

A beszéd eredendően a testből keletkezik, a testből zeng fel, és a hallás is térbeli élményként adott, hiszen minden irányból egyszerre fogadjuk be a különféle zajokat, a test instrumentumként hozza létre és szervezi a hangokat. Ezzel szemben a manuálisan előállított

[65] FLUSSER, *Az írás..., i. m.*

[66] *Szent Biblia, i. m.,* 683.

[67] BREDEKAMP, Horst, *Képaktus,* ford. NAGY Edina, Bp., Typotex, 2020, 59–65.

kép és írás – a kéz közvetítésével – elválik az emberi testtől, függetleníti magát az előállító élő instrumentumtól. Maga a látás is ilyen elkülönítő érzékelés. Az emberi test határt képez az érzékelő én és minden más tárgy között,[68] bizonyára ezért is válnak az ember képi reprezentációi az intermediális történések közkedvelt helyeivé. Amikor például a szöveg mintegy visszaíródik a halottakat felidéző alakra, egyfajta szimmetriát hoz létre kép és szöveg viszonyában: a test képmásként tűnik fel, a nyelv pedig az emlékezésre képes tudatot szimuláló írásként. A szoborra írt szó arcot kölcsönöz, és a képmás jelenvalóságában a prosopopeia vizuálisan is megerősítést nyer. Ahogyan Belting a befogadási folyamattal kapcsolatban írja: „a külső képeket hordozó médium és testünk között cserefolyamat zajlik, melynek során az emberi test természetes médiumot képez."[69] Emiatt válhattak az antropomorf szobrok olyan gyakran egyes szám első személyben megszólaló mondatok hordozóivá, a személyek kiegészítéseiként. A megelevenítés azonban persze nem csak ennek a speciális befogadói helyzetnek a sajátja, hanem valamennyi antropomorfizációra alkalmat adó mű értelmezésének alapvető mozzanata.

A legutóbbi időkig minden felirat egy zárt kör által hozzáférhető tudás hordozója volt, hiszen a többség, a köznép nem tudott olvasni. Csak az ezt a speciális képességet elsajátító társadalmi csoport számára tárulhatott fel a szövegek igazsága, és vált közvetlenül – nem pedig hallás útján vagy képi interpretációk által – hozzáférhetővé a mozgósított tartalom. De az idegen írásmódú vagy épp ismeretlen nyelvű szövegek hasonlóan nyugtalanító hatást keltenek ma is – a jelek formai rokonsága, esetleges ismétlődése megfejtésre hív. A (figuratív) képeknek ezzel szemben – a tükrözésesztétika elve alapján – hajlamosak vagyunk valamiféle áttetszőséget tulajdonítani, azt feltételezve, hogy pusztán a formák és az azok közti viszonyok (be)azonosítása alkalmassá tesz bennünket a megértésre, a narratív struktúra felfejtésére. Az ikonográfiai és ikonológiai összefüggések azonban rávilágítanak, hogy amiképp a szövegek beható értelmezéséhez sem elég a kibetűzés mechanikus aktusa,[70] úgy a képelemek szerveződése is olyan kultúraspecifikus sajátságokkal bír, amelynek kódjait meg kell tanulnunk. Ahogy Mihail Bahtyin fogalmaz, a művészi forma befogadásához „a láthatót, a hallhatót, a kiejtettet saját aktív értékviszonyunk kifejezésévé kell tenni, teremtőleg kell behatolni abba, amit látunk, hallunk, kiejtünk, s ezzel le kell győznünk a forma alkotástól független anyagi meghatározottságát, dologi természetét: a forma ennek

[68] ONG, *i. m.*, 67–68.

[69] BELTING, Hans, *Kép-antropológia: Képtudományi vázlatok,* ford. KELEMEN Pál, Bp., Kijárat, 2003, 24.

[70] Vö.: GADAMER, Hans-Georg, *A kép és a szó művészete,* ford. HEGYESSY Mária = *Kép, fenomén, valóság,* szerk. BACSÓ Béla, Bp., Kijárat, 282.

során megszűnik rajtunk kívülinek érzékelt és a megismerés számára elrendezett anyagként létezni, aktív értékviszony kifejezésévé alakul át, amely behatol a tartalomba, s azt átformálja."[71] Csakhogy ez a behatolás külső minták alapján, szabályozott formában történhet meg, „a hagyományban való benne állás" tudatosításával, és mindig mediatizált formában.

A képek politikáját Hans Belting is a medialitásukkal hozza összefüggésbe, amely rendre alárendelődik valamely hatalmi célnak, s úgy véli, hogy maga a nyelv is tekinthető a képek médiumának: „[a] szavak ösztönzik képzeletünket, míg képzeletünk formálja őket azokká a képekké, amit jelentenek. A képeket közvetítő médium ez esetben a nyelv."[72] A miniatúrákkal díszített, fametszetes középkori *Biblia pauperum* valójában csak a pretextusok – legalább részleges – ismeretében töltötte be hivatását, és rendszerint a biblikus tipológiára, az ó- és újszövetségi történetek egy-egy mozzanatának összekapcsolására épített, így ismertetve meg a történeteket az egyházi rend kevésbé művelt tagjaival és a laikus hívőkkel. Amit a *Biblia pauperum* a szöveges és képi tartalmak párhuzamos, egymást kiegészítő, kollaboratív használatával kapcsolatban érzékeltet, az valójában az egész keresztény figuratív művészeti hagyományra érvényesnek mutatkozik. Az egyes ábrázolásokban – legyenek azok akár a templom falfestményei vagy szobrai – különféle bibliai alakokra, történetekre, vagyis történetek vizuális interpretációira ismerhetünk. Ezeknek pedig úgy másfél évezreden keresztül a közösségi szertartásgyakorlás terei, a templomok voltak a monopol közvetítő közegei. A liturgia nem a megértésre, hanem inkább az együtt cselekvésre adott alkalmat a hívők számára – a rituális cselekmények és a prédikációban elhangzottak az epifániát szolgálták.

A templomterekben és az önálló képzőművészeti tárgyak peremén, illetve felületén is gyakorta tették explicitté szöveges jelzések a kép tárgyát, illetve funkcióját. A reneszánsztól aztán bizonyos világi szövegek is – így például Dante Alighieri, Giovanni Boccaccio, Geoffrey Chaucer, vagy ókori szerzők írásos művei és az antik mítoszok, mindenekelőtt Publius Ovidius Naso – inspirálták a nyugati képi ábrázolásokat;[73] illetve a portré és a csendélet képműfajában különösen meghatározó motívum lett a könyv, és a megjelenített

[71] BAHTYIN, Mihail Mihaljovics, *A szó az életben és a költészetben,* ford. KÖNCZÖL Csaba, Bp., Európa, 1985, 140.

[72] BELTING, *Kép, médium, test..., i. m.*

[73] Ld.: HUNT, John Dixon, *The Fabric and the Dance: Word and Image to 1900 = Art, Word and Image: Two Thousand Years of Visual/Textual Interaction,* szerk. HUNT, John Dixon, LOMAS, David, CORRIS, Michael, London, Reaktion Books, 2010, 35–85.

kiadványokon olykor a kibetűzhető írás is képi tartalommá vált.[74] A könyvnyomtatás elterjedése nem hozta magával az ikonográfikus kultúra leváltását, de annak átértékelődését igen, és ezzel együtt – nem függetlenül a zárt műeszmény megjelenésétől – a szövegközi viszonyok, illetve az idézés kérdése is előtérbe került. A művek szinte azonos formájú és nagy példányszámú sokszorosítása megváltoztatta a terjesztés és a befogadás feltételeit, miközben persze nem szűnt meg a kézirat kultúrája sem. Az olvasás kulturális gyakorlata viszont már jóval korábban – a kora középkorban – elkezdett átalakulni, amikor megjelent nyugaton a néma olvasás, amely a szöveghez való viszonyt bensőségesebbé, titkosabbá formálta, és gyorsabb haladást tett lehetővé;[75] majd egy újabb fordulatot jelentett, amikor a 11. és 14. század között a városok újjászületésekor – az iskolák létesülésével és az írástudás terjedésével – az olvasás céljává maga az írás, a *compilatio* vált.[76]

Az olvasás végnapjai?

Walter Benjamin felvetése szerint a nyelv fogalma tág értelemben kiterjeszthető lényegében mindenre: a nyelvben az eleven és élettelen természet is részesül, csak épp „megnevező nyelv"-et nem tudunk másikat az emberén kívül. Benjamin tehát a megnevezésben jelöli ki az emberi nyelv specifikumát és lényegét.[77] A nyelvi műveletek univerzalizálása átalános kommunikációs gyakorlatként más teorémákban is megjelent a huszadik század folyamán. Speciális helyet foglal el közöttük az a hermeneutikai elmélet, amely a képi reprezentációkra is kiterjeszti a nyelviség, illetve az olvashatóság fogalmát, amint azt Hans-Georg Gadamer is teszi: „[a]z olvasás folyamata, amelyben a szöveg artikulálódik, a kép megmutatkozik és a zenedarab frazírozódik, végbemenés [*Vollzug*], nem pedig a megismerés tárgyiasító magatartása. A végbemenésbe oltódott sokrétűség ez, amit Arisztotelész »energeia«-nak

[74] A könyveket, illetve az olvasás eseményét megjelenítő képzőművészeti alkotásokról tematikus kiadványok is napvilágot láttak, amelyek azt is megvilágítják, hogy az íráshordozó felület témája az ókortól végig kíséri a művészeti ábrázolás történetét. Ld.: TRIGG, David, *Reading Art: Art for Book Lovers,* New York, Phaidon, 2018; CAMPLIN, Jamie, RANAURO, Maria, *Books do Furnish a Painting,* London, Thames and Hudson, 2018.

[75] CHARTIER, Roger, *A könyv történetétől az olvasás történetéig: Francia röppályák,* ford. KOVÁCS Krisztina = *Metafilológia 2.: Szerző – könyv – jelenetek,* szerk. KELEMEN Pál, KULCSÁR SZABÓ Ernő, TAMÁS Ábel, VADERNA Gábor, Bp., Ráció, 2014, 396–397.

[76] CAVALLO, Guglielmo, CHARTIER, Roger, *Bevezetés* = C., G., C. R., *Az olvasás kultúrtörténete a nyugati világban*, ford. SAJÓ Tamás, Bp., Balassi, 2000, 25.

[77] BENJAMIN, Walter, *A nyelvről általában és az ember nyelvéről* = B., W., *„A szirének hallgatása": Válogatott írások,* vál., ford., szerk. SZABÓ Csaba, Bp., Osiris, 2001, 7, 10.

nevezett."[78] A görög filozófus szerint minden valóságos dolog a lehetőség szerinti lét [*dünamisz*] és az aktuális lét [*energeia*] mozzanatából áll. Az *energeia*ként felfogott műalkotás és a hozzá kapcsolódó, az egyidejűség által megalapozott műértelmezés – amelyet Gadamer az elidőzés [*Verweilen*] szavával nevez meg – hozza létre egyfelől a műalkotás médiumok fölöttiségét, másfelől pedig médiumközi vizsgálatuk elvi lehetőségét. Ismételten az ő megfogalmazásában: „[a] művészet tapasztalata sem egymásutániság, hanem úgy megy végbe, mint egy várakozó elidőzés, amelyben a művészet műve előjön. Ami így előjött, az »megszólít minket«, ahogy mondani szoktuk, és így a megszólított mintegy beszélgetésbe kerül azzal, ami előjött. Ez érvényes a látásra éppúgy, mint a hallásra, valamint az olyan értelemben vett olvasásra is, amiről szó volt."[79]

Az olvasás folyamata tehát nem lehet a mondott reprodukciója, hanem egylényegű az interpretációval, vallja Gadamer,[80] és arra is felhívja figyelmet, hogy nyelvileg közvetítve elvben minden megtapasztalható. Maga a gondolkodás is önmagunkkal történő beszélgetés, olyan lezáratlan dialógus, amelyben visszatérhetünk nézeteinkhez és megfogalmazhatjuk kételyeinket. „Nyelvtapasztalatunk és ebbe az önmagunkkal folytatott belső beszélgetésbe való belenövésünk egyúttal mindig előlegezett beszélgetés másokkal, és mások bevonása a velünk folytatott beszélgetésbe, s csak ez utóbbi az, amiben a tapasztalat különböző területein feltárul és elrendeződik számunkra a világ."[81] Ez az elrendeződés nyilvánvalóan csak a különféle kifejezésformák dialógusában valósulhat meg, az értelem előrenyúló mozgásai által. Az olvasás szintjeinek lezárhatatlansága mellett állást foglaló Roland Barthes viszont alapvető eltérést lát a szövegek technikai tudást igénylő olvasásmódja és az olyan, tanulást nem igénylő „olvasásmódok" közt, mint amilyen például a képek értelmezése – annak ellenére, hogy a kulturálisan elsajátított tudás ez utóbbiak esetén is működésbe lép.[82]

Másféle alapon korlátozza a nyelvi kód globalizálását Jacques Derrida, aki a nyelvfogalom kiterjesztése következtében előállt inflálódásról beszél, s ezt a „történelmi-

---

[78] GADAMER, *A kép és a szó művészete, i. m.*, 283. A zárójelben saját betoldás – Á. J.

[79] *Uo.*

[80] „A tézisem tehát az, hogy az interpretálás nem más, mint olvasás. Ez abban az értelemben, amit az »értelmezés« (Auslegen) német szava – úgy hiszem – igen szépen nevez meg, érvényes. (...) Először is ez azt jelenti, hogy nem helyezünk bele semmit." GADAMER, Hans-Georg, *Épületek és képek olvasása,* ford. LOBOCZKY János = G., H.-G., *A szép aktualitása,* Bp., T-Twins, 1994, 166.

[81] GADAMER, Hans-Georg, *A nyelv generatív és teremtő ereje,* ford. BONYHAI Gábor, Helikon, 1986/1-2, 10-11.

[82] BARTHES, Roland, *Az olvasásról,* ford. BABARCZY Eszter = B., R.., *A szöveg öröme,* Bp., Osiris, 1996, 57–58.

metafizikai korszak" végjeleként, a paradigma kimerülésének szimptómájaként értelmezi, amelyben a jelfogalom logikája összeomlani látszik, s épp a határtalanság fenyegeti a nyelvet saját létében.[83] Horst Bredekamp pedig – szintén más előfeltevésekkel – egyenesen úgy látja, hogy a 20. századot követően, amikor a régi és új médiumok mindenféle módon keverednek, s a képek korlátlan áradata a meghatározó, a nyelvi autonómia szorul fejlesztésre. Az újabb művészeti irányzatok fényében némileg zavarba ejtően, a „kép" egyszerű, bármely artefaktumra érvényesíthető definícióját Leon Battista Alberti 15. századi felfogására támaszkodva fogalmazza meg; eszerint akkor beszélhetünk képről, ha a természeti tárgyak emberi tevékenység nyomát mutatják, vagyis amikor rajtuk a beavatkozásnak a jele látható, ugyanakkor ez a korai definíció nem számol a gondolati képekkel.[84]

W. J. T. Mitchell kritikai ikonológiája megfogalmazásakor különbséget tesz a falon megjelenő, tehát megalkotott fizikai kép – *a* mű [*picture*] – és az érzékelt kép [*image*] között, amelyhez kapcsolódva Hans Belting is tárgyalja a fizikai kép és a mentális kép különbségét. A látott képek az emlékezet képeiből és az emlékezet képeiként lesznek újra előhívhatók, miközben a kép kollektív szimbolizáció eredménye, s ezért fogalma is csak antropológiai fogalom lehet. „Képekkel élünk és képekben értjük meg a világot"[85] – állítja Belting. A német képtudós fenntartja ugyanakkor az „olvasás" fogalom érvényességét a képi összefüggések értelmezésében, és ezt a képet hordozó médiumtól történő megkülönböztetés aktusában látja kiteljesedni, miközben a két médium közti analógiára is utal elnagyoltan: „[a] vizuális médiumok megfelelnek valamennyire az írott nyelvnek, bár nem mentek keresztül egy olyasfajta kodifikáción, mint az írás."[86] Annyiban viszont egyet érthetünk vele, hogy a képek és a szövegek előállítása és érzékelése egyaránt egy szimbolizációs aktus része. A lényeges különbség abból adódik, hogy míg a képi impulzusok többnyire mimetikus összefüggések alapján azonosíthatók, s maguk az artefaktumok a látó észlelés folyamatában jelennek meg számunkra, addig az alfabetikus írás – ha a verbális nyelv intézményesült kódjaként fogjuk fel – csak elkülönbözöttként, mint egy jelölési rendszer megnyilvánulása gondolható el, amely csak e jelrendszer kódjainak ismeretében funkcionál.

Nem tekinthető persze írásnak minden szemiotikai jel, melyet valaki egy felületen elhelyez, és Walter J. Ong szerint nem is ezek feltalálása jelentette a döntő áttörést a

[83] DERRIDA, *i. m.,* 10–11.

[84] BREDEKAMP, *i. m.,* 16, 38–39.

[85] BELTING, *Kép-antropológia..., i. m.,* 14.

[86] BELTING, *Kép, médium, test..., i. m.*

tudásközvetítés történetében, hanem az, hogy „vizuális jelek olyan kódolt rendszere alakult ki, melynek segítségével az író pontosan meghatározhatta azokat a szavakat, melyeket az olvasó rekonstruál majd a szöveg alapján."[87] A jelentéshordozó egységek rekonstruálása persze nem jelenti az írásfolyamatban megképezni kívánt értelemösszefüggés teljes visszakövethetőségét, pusztán alkalmat teremt az interpretációra, amely egy – kezdet és végpontját tekintve meghatározhatatlan és plurális – kulturális diskurzus részeként valósul meg. Ahogyan Roland Barthes megvilágítja, a denotáció csak szimulálja, hogy valamiféle elsődleges értelem lenne, valójában csak a legutolsó konnotáció, mely egyszerre alapozza meg és zárja le az illeszkedés műveletein nyugvó olvasást, hiszen „[a] szöveghez közelítő »én« maga is más szövegek, végtelen, pontosabban (eredetében) végtelenbe vesző kódok sokasága."[88] Az (újra)olvasás célja Barthes szerint nem is lehet a végső jelentésre jutás, hanem sokkal inkább a játék öröme, s ez épp a pluralitásból, a jelentések megsokszorozásából adódik.[89] Szemléletesen, áterotizált folyamatként írja le az interpretáció aktusát: „[a] kódok együttese, ahogy belépnek a munkába, az olvasás mozgásába, fonattá állnak össze (szöveg, szövet, fonat, mind ugyanaz); minden egyes szál, minden kód egy hang; ezek az összefont – vagy összefonódó – hangok alkotják az írást. Magára hagyva a hang nem dolgozik, nem alakít semmit át, hanem kifejez; amint azonban közbelép a kéz, és egybefogja, majd összeszövi a tehetetlenül csüngő szálakat, megindul a munka, a transzformáció."[90]

A szöveg [*textus*] szó a szőni [*texo*] igéből eredeztethető a latin nyelvben is, és ebben Ong annak bizonyítékát látja, hogy a fogalom jobban összeegyeztethető az elsődleges szóbeliséggel, mint az irodalom terminus, amely az írással hozható etimológiai kapcsolatba – a szóbeli társadalmak tagjai a beszédre is szövésként gondoltak.[91] Ha tovább visszük ezt az analógiát, figyelembe véve, hogy a szövés az ókortól az ornamentikával, azaz képi ritmusokkal díszített használati tárgyak – például a testet beborító ruhák – készítését szolgálja, felmerül a kérdés, maga a szöveg mennyiben válik alkalmassá a test felöltöztetésére, vagy épp az olvasás az erotizáló levetkőztetésre. Éppenséggel az emberi test analógiájára elgondolt könyv szimbolizál identikus egészszerűséget, valamiféle teljességet – és ezt a teljességet a tipográfiai rendbe szervezett szövegek, valamint a képek szövedéke adja, amelyek ténylegesen felöltöztetik a tárgyat. Amikor pedig elolvasunk egy könyvet,

[87] ONG, *i. m.*, 78.

[88] BARTHES, Roland, *S/Z*, ford. MAHLER Zoltán, Bp., Osiris, 1997, 21.

[89] *Uo.*, 208.

[90] *Uo.*, 201–202.

[91] ONG, *i. m.*, 19.

valóban intim viszonyba kerülünk vele, hiszen egy egzisztenciális önfelfedező munkában, adott esetben átértékelő megrendülésben lehet részünk a kéz és a szem összehangolt mozgatásával. Az olvasottakat kölcsönhatásba léptetjük a korábbról ismert szövegek emlékével és körvonaltalan mentális képekkel; az értelmezés tehát a kollektív emlékezetet a tárgyakkal történő találkozásban megtapasztalhatóvá tevő esemény, és folytonos újraértés is.

A másodlagos szóbeliség korában a könyv mint a test világszerűségét is képviselni hivatott tárgy kifejezőereje elbizonytalanodik, az internet elterjedése a szöveg és a képek dematerializálódását és egy lezárhatatlan hálózatban történő feloldódását eredményezi. A digitális hordozók használatakor a szöveg mint matéria már nem anyagszerűen, és nem közvetlen érintkezésen alapuló nyomként jelenik meg a kéz irányzott gesztusai hatására. Az írás két nagy korszaka között vagyunk, s ez új olvasási gyakorlatok kialakítását követeli meg. A könyv vége Jacques Derrida szerint a lineáris olvasás végét is jelenti, az írással ugyanis az olvasást törölnénk el. Bár metaforikus értelemben, Derrida bejelenti a „teljes beszéd" halálát is, amely meglátása szerint az „írásként felfogott történelmet" érintő mutációval függ össze.[92] Vilém Flusser is a szövegek ellen zajló forradalmat, egy posztalfabetikus (ellen)forradalmat lát abban a jelenségben, hogy a színessé vált környező világ üzeneteinek többsége immár síkokban kódolva prezentálódik. A lineáris írás a képek ellen irányult, a technikai képek viszont – már a fotográfia 19. századi megjelenésétől kezdve[93] – az írás ellenében hatnak.[94] Hans Belting a hagyományos testről és észlelésről való lemondás általános tendenciáját problematizálja az előállt új mediális helyzetben,[95] a képi fordulattal történő számvetést és egy önálló képelmélet megalapozását szorgalmazó W. J. T. Mitchell pedig arra igyekszik felhívni a figyelmet, hogy mivel a képek egyre nagyobb szerepet kapnak a társadalmi valóság alakításában, azon elméleteknek kell előtérbe kerülniük, amelyek az értelmezői jelentésadás szempontjából nem tekintik paradigmatikusnak a nyelvet.[96] Ezért lehet szimpatikus számára Derrida logocentrizmus-kritikája is, amely a nyelv térbeliségére és anyagszerűségére irányítja a figyelmet, azt állítva, hogy az irodalom, sőt, a nyelv nem jelenít meg semmi önmagán túlit.

---

[92] DERRIDA, *i. m.,* 12, 108.

[93] FLUSSER, *A fotográfia filozófiája, i. m.*

[94] FLUSSER, *Képeink, i. m.,* 60–61.

[95] „Képértésünk nem csak a médium felől, hanem a test felől is elbizonytalanodott, amennyiben a hagyományosan létező testtel együtt a hagyományos észlelésről is lemondunk. Ez egy másik diszkurzusban történik. A szóban forgó virtuális világ tagadja az empirikus világgal való analógiát és az imaginációt testen túli benyomásokkal szolgálja ki…" BELTING, *Kép-antropológia..., i. m.,* 42.

[96] MITCHELL, W. J. T., *A képi fordulat,* ford. HORNYIK Sándor, Balkon, 2007/11-12, 2.

Már a 19. század végi modern művészet lemondott a reproduktív szemantikáról és a denotációról, s ezzel problematikussá tette a kép és szó közötti fordítás hagyományos metódusát;[97] a 20. századi művészeti irányzatokon keresztül pedig végigkövethető az anyagtalanodás folyamata, a testetlenülés ideájának és a virtuális valóságban történő feloldódás eszméjének kibontakozása. A digitalizáció, illetve az internet az ebben rejlő potenciált úgy teljesíti ki, hogy közben a képek és szövegek végtelen multiverzumába való belépésre is lehetőséget kínál egy interfészhez történő csatlakozással. Úgy tűnik, ennek a hálózatnak a leírására is igen alkalmasnak mutatkozik a szövedék metaforája, amely kifejezően utal a rendszer összetettségére, és arra, ahogy az egyes információnyalábok az illesztések sorozatában nemcsak átvezetnek máshová, hanem ki is takarhatják egymást. Sőt, valójában az augmentált valóságok által színre kerülő tartalmak – elsősorban képek – szintén egyfajta szövedékként kapaszkodnak össze a fizikai valóság tárgyaival. Friedrich A. Kittler szerint a számítógép által elhozott automatizáció valójában azt rendezte újra, amit a könyv médiumától már megszoktunk az elmúlt félezer évben, csak épp – a világháborús technológiáknak köszönhetően – megfosztva az embernek szánt tértől és időtől. „[A] matematikai jeleknek Hilbert óta az égvilágon semmit sem kell jelenteniük, hanem nagy sakkjátszmához hasonlóan feloldódnak abban, hogy érzékileg ott vannak a papíron és ott is kell lenniük, hogy mechanikai szabályok szerint helyettesíthetők és felcserélhetők legyenek. Ezzel viszont Gutenberg mozgatható betűinek üzemi titka végül bevonult minden mai számítógép üzemi titkába. A kép, az írás és a szám újkori egymáshoz rendelése egyszerre vált abszolúttá és embertelenné.”[98]

Számítógép és média eggyéolvadásával ugyanakkor elérkeztünk az *újmédia* korszakába. A grafikák, fotók, mozgóképek, hangok, terek és formák numerikus adatokká kódolva jelenhetnek meg egyetlen platformon, mint Lev Manovich fogalmaz: „a számítógép Jacquard szövőszékévé, médiaszintetizátorrá és manipulátorrá válik.”[99] Mindeközben azonban az újmédia objektumai nem véglegesen rögzítettek, hanem variálhatók, és potenciálisan végtelenszámú változatban realizálódhatnak.[100] A kézzel készített képeket a technikai képekkel radikálisan szembehelyező Vilém Flusser úgy véli, hogy ezzel végképp leáldozott a lineáris írásnak, hiszen az írásjelek sorokba rendezése mechanizálható és automatizálható, amit a gépek tőlünk összehasonlíthatatlanul gyorsabban végeznek el, a

[97] BOEHM, Gottfried, *A kép hermeneutikájához,* ford. EIFERT Anna, Athenaeum, 1993/4, 88.

[98] KITTLER, *i. m.,* 573.

[99] MANOVICH, Lev, *Az újmédia nyelve: Mi az újmédia,* ford. GERENCSÉR Péter = *Új, média, művészet,* szerk. GERENCSÉR Péter, Szeged, Universitas Szeged, 2008, 17.

[100] *Uo.,* 25.

multidimenzionális és kvantitatív eljárásoknak engedve teret. Ahogy a mítosz és a mágikus (képi) gondolkodás nyomait hordozó piktogramok helyét átvette a racionális ábécé, úgy lépnek a digitális kódok a betűk helyébe, amely helyzetből szerinte két továbblépési lehetőség van: „vissza a képhez, vagy előre a számokhoz".[101] Ugyanakkor fontos hangsúlyozni, hogy a „leváltott" lejegyzőrendszerek sem tűnnek el, legfeljebb másféle funkciót kapnak, olyan diskurzusok részeivé válnak, melyek lehetőséget teremthetnek a későbbi megerősödésre. Kép és szöveg viszonylatában is érdemes tehát szem előtt tartani Marshall McLuhannek azt a belátását, amelynek értelmében a médiumok nem elszigetelt létezők, hiszen mindegyik magában foglal tartalomként egy másikat.[102] Az viszont tény, hogy az informatika térnyerése a számok, pontosabban az avatatlan szem számára szinte titkosításnak tetsző kódok szerepét rendkívüli mértékben felértékelte. Az idő numerikus méréseknek történő – mai értelemben vett – kitettsége az írás interiorizálásával, a könyv elterjedésével összefüggésben valósulhatott meg,[103] mára viszont megteremtődött az idő maximális kihasználásának lehetősége, ami az időn kívüli most helyzetét teszi alaptapasztalattá, és vele együtt a folyamatosan mediatizált énszínrevitelre kényszerít, könnyen lehet, hogy éppen az emlékezést lehetetlenítve el ezzel.[104]

Az írás kulturális gyakorlatának érvényességével kapcsolatban vet fel nyugtalanító kérdéseket a *bios [bible]* (2007) [1. kép] című installáció, amelyben egy programozott ipari robot nagy pontossággal, kalligrafikus vonalakkal jegyzi le a *Biblia* sorait az erre kijelölt papírtekercsekre. A Matthias Gommel, Martina Haitz és Jan Zappe alkotta Robotlab által jegyzett – később sok változatban újraalkotott – munka első változatát a karlsruhei Zentrum für Kunst und Medienben mutatták be. A cím lényegében a számítógép hardveres (fizikailag is hozzáférhető) és szoftveres (szemmel nem látható) elemei közötti kommunikációt segítő BIOS (Basic Input/Output System) – tehát a bemeneti–kimeneti rendszer –, valamint a transzcendenssel való kommunikációt Isten igéjeként az ember számára lehetővé tevő *Biblia*

[101] FLUSSER, *Az írás…, i. m.*

[102] MCLUHAN, Marshall, *Understanding Media: The Extensions of Man*, Cambridge–London, MIT, 1994, 305.

[103] ONG, *i. m.*, 88. Továbbá Friedrich A. Kittler menetrend metaforája a könyv előállítás iparosított technológiájára is jelzi a könyvkultúra és a modern időtudat összefüggését. Vö.: „Csakhogy a betűk és számok közti összeköttetés, ahogy minden nyomtatott oldalra rányomja a bélyegét, maga is esemény volt, amely Európa médiatörténete számára előírta az irányt. Gutenberg találmánya óta, hogy szövegeket mozgatható betűkből állítsanak össze, minden könyv menetrend. Az oldalakon és a gerinceken bejáratódott egy szabvány, amely a szavakat az oldalszámokkal, a könyvcímeket alfabetikusan rendezett könyvtárakkal kapcsolja össze." KITTLER, *i. m.*, 569.

[104] MONORY M. András, TILLMANN J. A., *Interjú Paul Virilióval* = M. M. A., T. J. A., *Ezredvégi beszélgetések,* Bp., Kijárat, 1998, 358–361.

között von analógiát, egyúttal pedig ez utóbbit a zárójelezés által a BIOS közvetítésének alárendelt tartalomként értelmezi. Az író robot egy hosszú asztal fölé görnyedve idézi fel a középkori szkriptóriumok Szentírást másoló szerzeteseinek rendkívül koncentrált és meditatív munkáját, amely egyfajta imaként is szolgált számukra. Ám e programozott szerkezet kiszámíthatósága és pontossága felől szemlélve az emberi tevékenység – mind szakrális funkciója, mind az akaratlan pontatlanságok miatt – már-már ironikus távlatba kerül. A pontatlan és fáradékony testek helyét az idő maximalizálására képes gép veszi át, amely néhány hónap alatt képes tekercsekre másolni a *Biblia* teljes szövegét. A digitális magába integrálja, mi több, fizikailag is tökéletesen reprodukálja az isteni közvetítésére hívatott textust. Ahogy ezen folyamat során a test helyét az ember által önmagánál pontosabb tevékenységre képes gép, úgy a szöveg közvetlenségét a hosszú asztalon szétterítve átláthatóvá és ugyanakkor olvashatatlanná tett hatalmas tekercs veszi át, és ez utóbbi elkészüléséhez valójában már nem is egy korábbi kódex, hanem egy bináris kód szolgált alapul.

Kép és szöveg – elsődlegesen a test látványának és a belőle kinyerhető szónak a kiterjesztéseként – mindig is együttműködve alakította és szolgálta az emlékezetet, azonban kérdéses, hogy meddig lesz képes megtartani ezt a szerepét anyagiságától megfosztva, egy végtelen szövedékbe oldva, a korlátlan relativizmus és kisajátíthatóság helyzetében, ahol újabban a diskurzusok uralásának feladata egyre inkább a világháló tartalmait átlátó és összegezve kommunikálni hivatott, mesterséges intelligencia alapú programokra hárul.

Felszabadított vagy elfoglalt képek

A képzőművészeti szöveghasználat új módszerei a fényképezés megjelenésétől a posztinternet-művészetig

A vizuális reprezentáció forradalma

A megfigyelő szubjektum és a megfigyelt dolog közötti kapcsolat összetettségének felismerése, továbbá a tudományos felfedezések és a technikai forradalom adta lehetőségek arra ösztönözték a modern nyugati művészeket, hogy a valóságot egyre kevésbé tekintsék szilárd képződménynek, sokkal inkább – Gottfried Boehmöt idézve – „távollétekkel és metamorfózisokkal teli, alaktalan-energiaszerűségnek”,[105] ennek következtében egyre jobban tudatosult a képi és szöveges tartalmak kontaminációjában rejlő hatáspotenciál. A következőkben a 19–20. század néhány emblematikus, sok esetben a magyarországi irányzatok alakulása szempontjából is kimutatható hatású munkájának elemzésével világítjuk meg, miként tettek szert a vizuális művészetek létrehozásában és értelmezésében egyre nagyobb jelentőségre a textuális összefüggések. A képzőművészeti tárgyak értelmezését ugyan mindig is meghatározták szövegszerű jegyek, ám az avantgárd, majd a konceptuális művészet forradalmának köszönhetően ezek szerepe sokkal reflektáltabb és rétegzettebb lett. Vagy egy megfordítással élve azt is mondhatnánk, hogy a szövegekre hagyatkozás új lehetőségei felszabadították a progresszív képzőművészetet a figurális ábrázolás, és általában véve a reprezentáció feladata alól, sőt, ahhoz is hozzájárultak, hogy a műtárgy elgondolhatóvá vált nem materiális hordozóként. Az e tendenciákat reprezentáló művek elemzése előtt utalnunk kell néhány olyan technika- és művészettörténeti összefüggésre, amelyek megalapozták ezt az ábrázolási gyakorlatokban bekövetkező paradigmaváltást.

Az eleinte napmegfigyelési célokat szolgáló *camera obscurá*t – a fényképezőgép közvetlen elődjét – a 17. századtól használták a festői gyakorlat részeként, mégpedig az objektív ábrázolásmód érdekében, amely célra számos egyéb segédeszközt is kifejlesztettek a 19. századra. A fényképezés technikája a megjelenésétől kezdve viszonyítási pont a festők számára, hatását még a kritikusai sem vitatták. Sokan kezdettől büszkén vállalták, ha az új médiumból merítettek inspirációt, mások pedig elhallgatták ugyan a kapcsolódást, de

[105] BOEHM, Gottfried, *Absztrakció és realitás: Művészet és művészetfilozófia viszony a modernitás korában,* ford. LAKI János, Athenaeum, 1991/1, 115.

igazolhatóan fényképek alapján kezdtek el dolgozni.[106] Feltűnésekor az új találmányt a pillanat dokumentumaként, a „valódi kép" technikai megvalósulásaként lehetett üdvözölni, mint az Jules Janin korabeli esszéjéből is kiviláglik: „Soha a' legnagyobb művészek' rajza sem teremte hasonlóbbat. Ha az egész csodálatra méltó, részletei ismét végtelenek. Gondoljuk meg, hogy maga a' nap az, melly egy egészen új mesterség' mindenható segédévé lön 's e' hihetlen munkát végrehajtja."[107] A *camera obscurá*hoz képest ennek a találmánynak a csodáját abban látja, hogy az nem csak tükörképet mutat, hanem „maga által teremt",[108] Louis Daguerre találmányát tehát a festészet meghaladásaként ünnepli: „Előbb ügyes festő vala, de ezen művészet sem elégíté ki, 's valamit akart feltalálni, mi a' festészetet túlhaladja. E' valami a' diorama volt. Az általa magasb fokra emelt művészet' mindenhatósága által beléptete minket Daguerre a' képek' belsejébe, mellyeknek ő előtte csak külszinét látók. (...) A' müvészek azt mondák egymás között: mi kár még is, hogy Daguerre, a' nagy festő, föltevé magában szebb képeket teremteni, mint a' festészet maga!"[109] A külszín mögé történő behatolás itt tehát mint a kép igazsága nyer értelmet, amely összekapcsolódik a szépség és a hű ábrázolás kérdésével. A műalkotás aurája, „itt"-je és „most"-ja helyébe – amelyeket Walter Benjamin a valódiság alapjának tekint[110] – a leképezés tökéletességének és a másolat sajáttá tételének fokozódó igénye – tehát lényegében a pillanat birtokolhatóságának kultusza – lépett. Benjamin úgy véli, ahogy a bizonyítékká váló képek újságok illusztrációivá lettek, először vált kötelező érvényűvé a felirat alkalmazása – mégpedig a festményekétől eltérően, direktívaként.[111]

Joseph Nicéphore Nièpce 1822-től kísérletezett fény alapú képek rögzítésével, kezdetben metszeteket alkalmazva, a legkorábbi ismert fényképfelvétel Saint-Loup-de Varennes-ben található birtokán készült: a *Kilátás a dolgozószobából* (1826 k.)[112] [2. kép]

---

[106] Ld.: SCHMOLL GEN. EISENWERTH, J. A., *A fényképezés előtörténete és kezdetei, kölcsönhatásban a festészettel,* ford. JÁVOR Anna, SCHULZ Katalin, WESSELY Anna = *Fotóelméleti szöveggyűjtemény,* szerk. BÁN András, BEKE László, Bp., Enciklopédia, 1997, 13–19.

[107] JANIN, Jules, *Daguerre' fényképei,* ford. T., Athenaeum, 1839. március 7., 292.

[108] *Uo.,* 294.

[109] *Uo.,* 289–290.

[110] BENJAMIN, Walter, *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában,* ford. BARLAY László = B., W., *Kommentár és prófécia,* Bp., Gondolat, 1969, 305. A kiigazításokat tartalmazó újabb fordítás: BENJAMIN, Walter, *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában,* ford. KURUCZ Andrea, átdolg. MÉLYI József, C3 Kulturális és Kommunikációs Központ, 2003. http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html (letöltés ideje: 2023. 05. 23.)

[111] *Uo.,* 313.

[112] BREDEKAMP, Horst, *Képaktus,* ford. NAGY Edina, Bp., Typotex, 2020, 147.

címe némileg megtévesztő, hiszen ez a *heliográfia* [napírás] több mint nyolcórás expozícióval állt elő, és csak a legelemibb térbeli viszonyokat ragadhatta meg, magát a mozgást, illetve a helyváltoztató tárgyak pillanatnyi állapotát nem.

William Henry Fox Talbot-ban a képet kivetítő *camera obscura* használatával tájakat ábrázoló vázlatok készítése közben fogalmazódott meg a fényképezés gondolata, és az 1830-as években kifejlesztett technikával a pontos lejegyzést kívánta lehetővé tenni.[113] „A természet ceruzája" segítségével először éppenséggel egy betűsort rögzített: „abcdefghijklmnopqrstuvxyz".[114] A témaválasztás – a fonémák absztrakciójával előálló ábécé – jól érzékelteti, hogy a fotózás valamiféle átfogó valóságreprezentáció igényével lépett fel. Ugyanakkor utalni képes arra, hogy a fénykép mint olyan – a szövegszerű közvetítés analógiájára – tekinthető egyfajta töredéknek, illetve idézetnek. Ebben az időszakban a fotográfia a szöveg hű másolására alkalmas eszköznek is tűnhetett, amit mi sem jelez jobban, mint hogy Talbot – amint az *A természet irónja* című, 1844-es könyvéből kiderül – korán kísérletezni kezdett könyvoldalak és könyvgerincek fotózásával is.[115]

Friedrich A. Kittler – a médiumok egymásba ágyazódásának dinamikáját példázva – világította meg, hogy az írás adattároló és -átvivő funkció terén tanúsított monopol helyzetét berekesztő fényképezés megjelenésében alapvető szerepe volt a könyv médiumának is.[116] A fotográfia elterjedése a könyv új ökonómiájának kialakulásával párhuzamosan zajlott: az 1830-as években iparosították ugyanis a könyvgyártást,[117] a század második fele pedig még radikálisabb fordulatot jelentett, mivel a betűszedési és illusztrációs technikák modernizációja, a szabadon megválasztható, specifikusabb igényeket kiszolgáló olvasmányok terjedése az újságok, folyóiratok és magazinok térnyerését hozta magával.[118] Vilém Flusser a fotográfia feltalálását az írás megjelenéséhez hasonló, ám ellenirányú

---

[113] SONTAG, Susan, *A hősi látásmód,* ford. NEMES Anna = S., S., *A fényképezésről,* Bp., Európa, 2010, 133.

[114] KITTLER, Friedrich A., *Mozgatható betűk: Visszapillantás a könyvre,* ford. VÁRNAGYI Márta = *Metafilológia 2.: Szerző – könyv – jelenetek,* szerk. KELEMEN Pál, KULCSÁR SZABÓ Ernő, TAMÁS Ábel, VADERNA Gábor, Bp., Ráció, 2014, 572–573.

[115] TALBOT, William Henry Fox, *A természet irónja,* ford. LÁSZLÓ Ágota, H. GY. F.-NÉ ENYEDI-PREDIGER Éva, Bp., Hogyf Editio, 1994, VII-VIII. lemez.

[116] KITTLER, *i. m.,* 572.

[117] „A mechanikus gőznyomda (amely 1000 lap óránkénti nyomtatását teszi lehetővé az addigi 150 helyett), a papírt folyamatosan adagoló gép, az ipari könyvkötést használó nyomdák felborítják a papírgyártók, a nyomdászok, a könyvkötők munkáját." CHARTIER, Roger, *A könyv történetétől az olvasás történetéig: Francia röppályák,* ford. KOVÁCS Krisztina = *Metafilológia 2.: Szerző – könyv – jelenetek,* szerk. KELEMEN Pál, KULCSÁR SZABÓ Ernő, TAMÁS Ábel, VADERNA Gábor, Bp., Ráció, 400.

[118] *Uo.,* 401–402.

változásnak, a szövegek uralmát megtörni, mágiával megtölteni igyekvő ellenforradalom kulcseseményének tekinti, amely megalapozta a technikai képek mára nyilvánvalónak látszó uralmát.[119]

Susan Sontag úgy látja, hogy a médium története két ellentétes törekvés, a képzőművészettől örökölt „szépítés", valamint – a tudományos forradalomból, a korabeli irodalmi sémákból, illetve az újságírásból vett – „igazmondás" igényéből eredeztethető, jóllehet a fénykép nemcsak a festményeknél, de az irodalmi leírásoknál is hitelesebbnek tűnő médium. A logocentrikus gondolkodás mellett alighanem erre a tulajdonságára is vezethető vissza, hogy a technikát *fényírás*nak, a fényképészeket *fényíró*nak, a műtermüket pedig *fényírdá*nak is nevezték – szembe helyezkedve a képek addig érvényes fogalmával. Hasonló jelentéskapcsolás figyelhető meg az angolból átvett *fotográfia* kifejezésben is, amely a görög *phosz* [fény], és *graphein* [festeni, rajzolni, írni] szóból ered, ám minthogy etimológiája szerint ez nem egyértelműen az írásos reprezentációra utal, hanem annak a grafikával való szoros kapcsolatát is jelzi, a médiumok egymásba ágyazottságát is jól érzékelteti. A *fénykép* kifejezés látszólag nem hordozza magán a kép és írás dichotomikus elgondolásának lenyomatát, ugyanakkor egy újabb alá-fölé rendeltségi viszonyt teremt azzal, hogy gyakorlatilag a nem fény hatására, hanem emberi kéz által létesülő – értelemszerűen alacsonyabb rendű – képekkel szemben határozza meg az új médiumot. A Nièpce munkájához csatlakozó, azt kiteljesítő Daguerre-rel ellentétben Talbot gyorsan felismerte, hogy a fotózás olyan alakzatok rögzítésére is képes, amelyeket a festők sosem tudtak megmutatni. Miközben a festészet egyre fogalmibbá, a költészet pedig egyre képszerűbbé vált a 19. században, a fényképészet is kísérletezni kezdett a szubjektív önkifejezés lehetőségeivel, de szélesebb körben mégiscsak a dokumentálás, az igazolás eszközeként vált használatossá.[120]

Nem felejtkezhetünk meg ugyanakkor arról, hogy a fényképek mint „idézetek" mindig rászorulnak az értelmezésre, és amint a sajtótermékek részévé válásuk idején, úgy ma is szövegek kontextusában töltődnek fel jelentésekkel – még ha ez írásos formában nem rögzített, emlékek alapján verbalizált történetek által valósul is meg. A „valósághűség" ambíciója a 19. századtól az irodalmi művekben is gyakran a fényképszerűség metaforájával

[119] FLUSSER, Vilém, *A fotográfia filozófiája,* ford. VERESS Panka, SEBESI István, Bp., Tartóshullám–Belvedere–ELTE BTK, 1990. https://artpool.hu/Flusser/Fotografia/02.html (letöltés ideje: 2021. 05. 03.)

[120] SONTAG, Susan, *A melankólia tárgyai,* ford. NEMES Anna = S., S., *A fényképezésről,* Bp., Európa, 2010, 110. Továbbá: Sontag, *A hősi..., i. m.,* 131, 144.

összekapcsolódva jelenik meg.[121] A fotográfia által kielégített dokumentáló szerep ellenére – vagyis pont a valósághűség miatt – a hamisítás és a félreértés új helyzetei álltak elő, például egyes képzőművészeti ábrázolások fotóreprodukcióit sokszor tényleges személyekről, eseményekről készült felvételekként kezdték számon tartani, valamint az emberi test megjelenítését is képesek voltak különböző eszközökkel manipulálni.[122] A fotók nehezen eltagadható referenciális funkciójukból, egyszersmind ezzel ellentétes töredékszerűségükből vezethető le könnyű kisajátíthatóságuk, amelyre a képi tartalommal kollaboráló leírások is alkalmat teremtenek. A képekhez társuló feliratok hagyományosan semleges, tájékoztató szövegek, amelyek a dátumot, a hely- és személyneveket, a köztük lévő alapvető viszonyokat, kontextusokat rögzítik, ám épp a tárgyilagosság az, ami alkalmat ad a megtévesztésre, ahogy Sontag fogalmaz: „[a] fényképek pedig mindig arra várnak, hogy feliratai megmagyarázzák vagy meghamisítsák őket."[123] Pontosabban fogalmazva itt egy radikálisan eltérő viszonyulásmódról van szó, mint az addig a sajtótermékeket uraló illusztrációk esetén, amelyeknél a szöveg volt az elsődleges referenciapont; a fotó az igazság letéteményeseként tűnik fel, és az azt kísérő szöveg gyanútlanul kezelt elfogadhatóságát éppen az új médiummal való kollaborációja idézi elő. A hitelesség fénykép által biztosított látszata az írásos tartalomnak lehetőséget ad a kép észrevétlen rekontextualizálására, és ezzel a megtévesztésre is.

A fényképezés azonban nemcsak a 19. század második felének mediális viszonyrendszerét változtatta meg, de abban is szerepe volt, hogy a képzőművészet lassan felszabadult a reprezentációs elvárások alól; hiszen lehetővé tette a valóság úgymond sematizációmentes megragadását, amelyre a festészet minden kísérlet ellenére sem lehetett képes, mégpedig éppen az alkotói szubjektum aktív ágenciája okán. Ahogy Walter Benjamin fogalmaz, a képi újraalkotás eszközei közül elsőként a fotográfia tehermentesítette a kezet, és a művészi feladatot a sokkal gyorsabb és pontosabb megragadásra képes szemre hárította,

---

[121] LÉNÁRT Tamás, *Fénykép és irodalom mint kultúrtechnika: Bevezetés* = L. T., *Rögzítés és önkioldás: Fotografikus effektusok és fényképészek az irodalomban,* Bp., Kijárat, 2013, 19.

[122] Louis Ducos du Hauron például olyan berendezést hozott létre1889-ben, amellyel a tárgyak fizikai tulajdonságai esztétikai céllal – a görbe tükrözéskor tapasztalthoz hasonlóan – megváltoztathatóvá váltak. A modellt a fotográfiai transzformizmusnak köszönhetően nemcsak elcsúnyíthatták, de akár meg is szépíthették, kijavítva vélt vagy valós testi hibáit. Mégis inkább a negatív retusálás technikája terjedt el széles körben a portrék korrigálását segítendő. SCHARF, Aaron, *Művészet és fotográfia: Fotográfia mint képzőművészet: képzőművészet mint fotográfia,* ford. JÁVOR Anna, SCHULZ Katalin, WESSELY Anna = *Fotóelméleti szöveggyűjtemény,* szerk. BÁN András, BEKE László, Bp., Enciklopédia, 1997, 34.

[123] SONTAG, Susan, *A szenvedés képei,* ford. KOMÁROMY Rudolf, Bp., Európa, 2004, 16.

immár „lépést tartva” a beszéddel,[124] amely tulajdonsága a használatot megkönnyítő technikai újításokkal kiegészülve néhány évtized alatt a fényképkészítés tömegesedéséhez vezetett.

A változás tematikus szinten is tetten érhető a 19. századi festészetben; és mint azt William Turner *Eső, gőz és sebesség: A nagy nyugati vasút* (1844) [3. kép] című olajképe mutatja, a modern technológia vívmányai már jóval a futuristák előtt a művészi figyelem tárgyává váltak. A műnek a londoni Royal Academyben történő bemutatása után a kritikusok egyhangúlag állapították meg: először ábrázoltak egy sebesen robogó vonatot, mégpedig az iparosodás felgyorsulásának kifejező szimbólumaként. Ugyanakkor a festői technikát, a létrehozás módját erősen kritizálták, mégpedig a krikszkrakszok, a maszatolás és a festékdobálás miatt. Csak William Makepeace Thackeray regény- és újságíró ismerte fel és fogalmazta meg a kép szuggesztivitását és kifejezőerejét, amely a felülethez és az anyaghoz való viszony, illetve magáról a fényről és a színekről való gondolkodás megváltozásának lenyomata: „[a]z eső egy mocskos massza érdes szemcséiből áll, melyet spaklival vágtak a vászonhoz; a napsütés egészen kövér, zsíros, krómsárga festékcsomókból ragyog elő. Annak ellenére, hogy a mozdony tüze pirosnak látszik, lehetségesnek tartom, hogy valójában kobaltkékkel vagy borsózölddel van megfestve.”[125]

A Turner-festmény hosszú elnevezése azt jelzi, hogy a denotatív jelentésszint a speciális képtémából adódóan már korántsem magától értetődő. Úgy tűnik, hogy a címadásban rejlő lehetőségek felismerése összefonódott a művészi érdeklődés fókuszának áthelyeződésével. Mivel a helyszín tisztán képi összefüggések alapján aligha volna meghatározható, az alcím egy helyi referenciával siet a befogadó segítségére. A főcím viszont épp ellenkezőleg, azokra a látásviszonyokat megnehezítő körülményekre koncentrálja a figyelmet, amelyek a helyszínt azonosíthatatlanná teszik. Tehát elsődleges képtárgyként a tartalmak láthatóságát, a dologszerű reprezentációt ellehetetlenítő, sőt, a centrális perspektívát is elbizonytalanító körülmények határozódnak meg. Az eső és a gőz mintegy a dolgok elébe tolakszik, elmosva azok körvonalait, a sebesség pedig – amely állóképen eleve csak hiányként jelenhetne meg – a körvonalak elmosódásában, a térbeli viszonyokat felborító örvénylésben érhető tetten. Ezen a korai példán is kiviláglik, hogy a modern festészetben a tárgyszerű viszonyok azonosíthatatlanná válásával az ekphrasztikus cím nagyobb jelentőségre tesz szert. Ez pedig itt a képi viszonyok szintjén a felületi

[124] BENJAMIN, *i. m.*, 303–304.

[125] Id.: WAGNER, Monika, *A művészet anyagai: A modernség másik története,* ford. NAGY Edina, NEMES Márió, Bp., Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, 2014, 25.

sajátságokra, a bátor anyaghasználatra irányíthatja rá a figyelmet; és ezzel párhuzamosan a látás környezeti tényezőknek, sőt, fizikai törvényszerűségeknek való kiszolgáltatottságára is.

Claude Monet festészete hasonló felismeréseket hordoz magában, tekintsük akár az impresszionizmus irányzatának elnevezését inspiráló *Impresszió, a felkelő nap* (1872) [4. kép] című képét, akár a roueni Notre-Dame székesegyház nyugati homlokzatát különféle napszakokban és fényviszonyok közt, éles körvonalak nélkül, atmoszférikusan, de egy nézetből ábrázoló, több mint harminc festményből álló olajképsorozatát (*Roueni katedrális,* 1892–94 [5. kép]). A vászon felszínén megjelenő színfoltok önmagukban jelentésnélküliek, de ezeknek az elemi egységeknek a kölcsönviszonya megteremti a tárgy képét. Az impresszionisták már nem másolandó előképként viszonyulnak a fotográfiához, hanem a pillanat megragadásának egy alternatív formáját kutatják a tudományos felismerésekre építve. A festészeti modernség idején a dolognál elemibb összetevők iránti érdeklődéssel összefüggésben egy új megismerésmodell válik fontossá, mégpedig a későbbi műfajkeverő tendenciák megelőlegezőjeként. Gottfried Boehmöt idézve: „a velünk szembeállított képet, a világ valamely kimetszett részletére nyíló ablakot fölváltja egy a szemlélőt is magában foglaló mező."[126] Paul Cézanne festészete is jól példázza, hogy a 20. század elején az érzékelő aktív befogadói viszonya, a természet elemi egységeinek feltárása nagyobb hangsúlyt kap. A korban sokat kritizált tájábrázolási gyakorlata, amely az előtér megrövidítésében vagy teljes eltüntetésében azonosítható, rokonságot mutat a fotográfiák felülnézeti képeivel, és egyúttal jelzi a reneszánsz óta uralkodó képi konvenciókon történő túllépés igényét.[127] Ahogyan – a denotációt meghaladó látásról értekezve – Max Imdahl rávilágít: „Monet a természet sokrétűen változó fenomenalitására reflektál, Cézanne viszont a festészet sokrétűen változó, autonóm konstrukcióhoz vezető lehetőségeire".[128] Az előbbi megfigyelések a Sainte-Victoire hegyről készült, a tájelemeket hol élénk színfoltok dialógusával, hol a geometrikus formák hangsúlyozásával megidéző távlati képein is tetten érhetők [6. kép]. Itt már nem az illúziókeltés a cél; a világ képénél fontosabbak lesznek a reprezentációs eljárás belső törvényszerűségei és anyagszerűsége. Édouard Manet és Paul Cézanne képein ezért érezhető – Arthur C. Danto szavaival – egyfajta „torznak tetsző

[126] BOEHM, *i. m.,* 110–111.

[127] STELZER, Otto, *A fotográfia különleges teljesítményei és stílusalkotó lehetőségei a festészet számára,* ford. JÁVOR Anna, SCHULZ Katalin, WESSELY Anna = *Fotóelméleti szöveggyűjtemény,* szerk. BÁN András, BEKE László, Bp., Enciklopédia, 1997, 28–29.

[128] IMDAHL, Max, *Művészettörténeti megjegyzések az esztétikai tapasztalathoz,* ford. KUKLA Krisztián = *Fenomén és mű: Fenomenológia és esztétika,* szerk. BACSÓ Béla, Bp., Kijárat, 2002, 218.

síkszerűség".[129] A befogadói aktivitás annak a felismeréséből adódóan válik hangsúlyossá, hogy sohasem csak elszenvedjük a valóságot, hanem az értelemtulajdonító szemléléssel annak mindig alakítói is vagyunk.[130] A dolgoknál elemibb összetevők ugyanakkor elbizonytalanítják a közvetlen jelentés-hozzárendelést, így a megfelelések helyett a külső és a belső megfigyelés interferenciája érvényesül – világít rá Gottfried Boehm is –, a külső világ már nem tekinthető a szükségszerűség rendjét hordozó, olvasható felületnek, és ez a változás teszi adekvát eljárássá az absztrakciót,[131] melynek elterjedése és radikalizálódása szorosabban is összefonódott a szövegábrázolás problémájával.

Az impresszionisták és követőik túlléptek az akadémista művészetet gyakran eluraló sematizmuson, a festmény anyagszerűségének előtérbe kerülése összekapcsolódott a képi narráció szokványos gyakorlatainak mellőzésével, az évszázadokon át viszonyítási pontként kezelt szöveghagyományról való leválással. Egyfelől tehát éppen a „szövegszerű" ábrázolás igényének gyengülése, másfelől a kulturális gyakorlatok és a médianyilvánosság ekkoriban zajló átalakulása teremtett alkalmat az írás vizuális művészeti alkalmazásának újragondolására.

Az elvonatkoztatás zavara és a szavak rendje

Az, hogy a festészetben a 19. század végétől az optikai megközelítésről egyre inkább az egyéni művészi kifejezőerőre, a szubjektivitásra került át a hangsúly, Aaron Scharf szerint az irodalmi és fotográfiai realizmus „közönségességének" kritikájaként is szemlélhető. A posztimpresszionizmus gyűjtőfogalma alatt emlegetett festők a fényképezőgép által

[129] DANTO, Arthur C., *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?,* ford. BABARCZY Eszter, Bp., Atlantisz, 1997, 10.

[130] „[A]z olyan művészet keretein belül – amely szándékosan a világ fogalom alóli felszabadítását s ezzel a látás habitualizációtól való megfosztását célozza meg, mégpedig a denotációt meghaladó jelenség kedvéért, a »szem által és a szem számára« – különbséget tehetünk a kép receptív, illetve produktív esztétikai tapasztalata között. Az előbbi változatnak Marées, az utóbbinak pedig Cézanne képei felelnek meg." IMDAHL, *i. m.,* 219.

[131] BOEHM, *i. m.,* 112–114. A fényképezés pedig, amely az attól nem idegenkedő festők számára új alkotói kifejezésmódot jelentett, modellpótlékul vagy épp gondolati inspirációul szolgálhatott, az absztrakt művészet felől már annak a biztosékául szolgált, hogy a festőnek ne kelljen az ábrázolás problémájával bajlódnia, így behatolhatott a felszín mögé, a láthatatlan birodalmába. SCHMOLL GEN. EISENWERTH, J. A., *A fényképezés előtörténete és kezdetei, kölcsönhatásban a festészettel,* ford. JÁVOR Anna, SCHULZ Katalin, WESSELY Anna = *Fotóelméleti szöveggyűjtemény,* szerk. BÁN András, BEKE László, Bp., Enciklopédia, 1997, 18–19.

közvetített valóságreprezentáció megközelítése helyett sajátszerűbb ábrázolásra törekedtek, azt állították előtérbe, ami az új médium által megragadhatatlan.[132]

A modern plakátművészetről való gondolkodást meghatározó Henri de Toulouse-Lautrec számára a fő inspirációs forrást az 1889-ben megnyílt párizsi Moulin Rouge mulató miliője és sztárjai – az ünnepelt énekes- és táncosnők – jelentették. Az egyik legismertebb, számos változatban elkészített litográfiáján, a *Moulin Rouge – La Goulue*-n is (1891) [7. kép] a hely fő vonzerejét jelentő karakterek tűnnek fel. A kép előterében Valentin le Desosse táncművész lecsukott szemű, profilból ábrázolt, sziluettszerű félalakja látható, aki részlegesen kitakarja, ugyanakkor kéztartásával a figyelmet rá is irányítja a középtérben megjelenő egyedüli színes figurára, a kánkánt táncoló La Goulue-ra, aki egyébként állandó partnere volt. A táncosnő baloldalán látható lámpasor részben elfedi felemelt szoknyáját, ez pedig a háttérben felsorakozó nők és férfiak fekete sziluettjével kiegészülve a tér zártságát, a helyzet intimitását hangsúlyozza. A litográfia ekkoriban már nagy múltra tekint vissza, ám a sematikus vonalrajzzal, a síkszerű felületek hangsúlyozásával, a szokatlan képkivágással Toulouse-Lautrec a japánok és a cloisonnisták által használt fogásokhoz nyúl vissza az absztrakció irányába tartó művein, ami a „hirdetett" tartalom sűrített megjelenítését, a távoli pillantás számára mégis könnyű befogását szolgálja. A hirdetőoszlopokra és a falakra került mű váratlan sikert és széleskörű elismertséget hozott az addig csupán néhány újságillusztrációt közlő alkotó számára, és ezzel együtt egy termékeny időszak kezdetét is jelentette számára.[133] Ez a plakátmű nem beazonosítható kanonikus szövegekre utal, amelyek időben és térben távoliak, hanem felkínálja, hogy a befogadó maga is a táncost körülállók egyikévé váljon, és találkozzon a sztárokkal, akik a város terében éppen szövődő történet meghatározó szereplői. A szemlélő pozíciójába kényszerítő kép nemcsak a mozgás megfigyelésére, de a kitakart és elsötétített részek megragadását segítő kimozdulásra is ösztönöz, amelyre viszont csak a közvetlen jelenlét adhatna alkalmat. A plakát felső harmadát uraló szövegfelhő az ismétlés alakzatával éppen azt hangsúlyozza, hogy hol adódhat erre alkalom. A vörös „MOULIN ROUGE" [vörös malom] felirat háromszor indul meg a balra fent kvázi kapuként funkcionáló, elnyújtott „M" betűtől. Az emblematikus helyszín nevétől jobbra a „CONCERT / BAL" [koncert / bál] és kisebben a „TOUS Les SOIRS" [minden este], valamint a kabaré kánkántáncosnőjének művészneve (La Goulue [a

[132] SCHARF, Aaron, *Művészet és fotográfia: Fotográfia mint képzőművészet: képzőművészet mint fotográfia,* ford. JÁVOR Anna, SCHULZ Katalin, WESSELY Anna = *Fotóelméleti szöveggyűjtemény,* szerk. BÁN András, BEKE László, Bp., Enciklopédia, 1997, 43.

[133] ARNOLD, Mathias, *Henri de Toulouse-Lautrec 1864–1901: Az élet színháza,* ford. BOR Ambrus, Bp., Benedikt Taschen–Kulturtrade, 1993, 29–30, 34.

falánk]) fekete betűkkel olvashatók, összhangban az alakok sziluttjével, amely amorf formaként választja el a szövegteret a kép figurális részétől. A plakátnak ez a közvetlen bevonódásra csábító, a lényegi információkat a képi és szöveges tartalom kölcsönös egymásra irányításával hangsúlyozó gyakorlata programadó lett a szélesebb nyilvánosságot megcélzó kifejezésmód képviselői számára is.

Nemcsak a modern élet meghatározó technológiái és helyszínei, de a nagyváros összképéhez hozzátartozó köztéri reklámok maguk is egyre inkább a művészi figyelem tárgyává váltak. Albert Marquet *Plakátok Trouville-ban* című festményén (1906) [8. kép] a város óriásplakátjai a képmező központi elemei ugyan, de az egymást érő színes felületeken a szövegek pusztán nyomszerűen jelennek meg, a sorok többnyire színvonalakká sematizálódnak, mintha az ecsetvonások csak véletlenül idéznének fel helyenként egy-egy latin betűt. A modernek számára tehát kezdetben nem szükségszerűen volt magától értetődő a szövegek plasztikus megjelenítésében rejlő kifejezőerő. Egyidejűen készített és ugyancsak *Plakátok Trouville-ban* (1906) [9. kép] címet viselő festményén Raoul Dufy ugyanezt az utcarészletet már a – sokszor a logók részét képező – textuális tartalmaknak nagyobb teret engedve ragadta meg, csak épp egy másik nézetből.

A könyv létezésétől fogva a festői ábrázolás közkedvelt tárgya, amely az intertextuális kapcsolatok közvetlen megjelölésére, sőt, a képértelmezést megalapozó összefüggések szöveghelyszerű felmutatására is alkalmas. A sorokat csak foltszerűen felidéző nyitott könyv képi ábrázolása is sokszor vált az íráshoz és olvasáshoz kapcsolódó kulturális gyakorlatok jelölőjévé a nyugati figurális festészet évszázadai alatt. Vincent van Gogh *Csendélet Bibliával* (1885) [10. kép] című munkáján is a színmezőkből álló, olvashatatlan sorokkal ábrázolt, felnyitott könyv tölti ki a képtér jelentős részét. A szöveg jelzésszerű megjelenítésmódja – a szürke színfelület tagolása által megidézett kolumnákkal – azért hat mégis újszerűnek, mert ellentmond a könyv kompozíción belüli centrális pozíciójának, és nem magyarázható az olvashatóságot akadályozó távolság illuzórikus megjelenítéseként. Az egyébként egyszerűnek tűnő, néhány felismerhető tárgyi elemmel dolgozó kompozíció értelmezésekor éppen ez az erős értékjelölés, a szent szöveg olvashatatlansága vonja el a figyelmet az egyéb írásos jelekről, amelyek felforgató összefüggéseket tesznek láthatóvá. Szertartási helyzetet sejtet, hogy a sötét háttér előtt, egy oltárszerűen leterített asztalon, díszes tartóban álló gyertyaszál mellett – vélhetően egy könyvtartó állványon – jelenik meg a néző irányába döntött, olvasásra előkészített *Biblia,* amelyet a képcím is azonosít. Ellenpontként a kép jobb alsó sarkában egy másik, bezárt kötet is helyet kap, amelyen viszont jól olvasható a felirat: „Émile Zola / *La joie de vivre*” [*Életöröm*]. A naturalista

francia író ekkoriban megjelent regényének címe a kontextusokból adódóan az „örömhír”-t hordozó evangélium ellenpontjaként, sőt blaszfémiájaként olvasható, ami profanizálja a képi helyzetet, a megidézett liturgikus szituációt is. Maga ez a gesztus a tabuk felszámolásával provokatívan kísérletező Zola-szöveget legitimálja, melynek fogadtatását pedig a korban a szentségtörés vádjával élő indulatos szólamok határozták meg.

Ha figyelmesen megnézzük a kinyitott *Biblia* jobb oldali lapjának felső margóját, azonosíthatóvá válik egy újabb betűsor. Az „ISAIE” rövidítésként *Ézsaiás könyvé*t idézi fel, és minthogy margóra írt kézírásos jegyzetként kerül elénk, egy másik bibliai szöveghelyre tett szövegközi utalásnak tűnik, amely az olvashatatlan képpé mosódott bibliai textust mégis megszólaltathatóvá teszi. A *Biblia* mellett feltűnő Zola-regény címe is ezt segíti, hiszen az anyagi lét közvetlenségének megélésére utaló *Életöröm* az „örömhír” közvetettségének a helyébe lépő lehetséges antitézis. A megváltó eljövetelét hirdető evangéliumokra tett ironikus–blaszfémikus utalás, a lapszéli jegyzet és a képi helyzet hármasa a pusztából visszatérő Jézus názáreti zsinagógabeli felolvasásának eseményét idézheti fel a kép nézőjében. Azt a helyzetet, amikor Ézsaiás tekercséből éppen a saját eljövetelére vonatkozó jövendöléseket olvassa fel a szertartás részeként, majd kijelenti, hogy az írás beteljesedett, tehát az ő jelenlétével megvalósulást nyert a próféta jövendölése (*Lk.* 4:16-21).[134] Ezen szöveghely értelmezésbe vonásával a képen olvashatatlan szöveghely újra jelentésessé válik, és amit a kép láthatóságként felkínál – a textus felolvasása a liturgiában –, az analóg a kép által implikált szituációval. Csakhogy amíg Jézus saját eljövetelének ígéretére utal a szertartás részeként (a felolvasás helyzetében az önmagát olvasással igazolva saját elérkezettségét, tehát a megváltást), addig ez az önolvasás a képnéző számára felkínált szövegtelenített *Biblia*-oldalak által lehetetlennek mutatkozik (a Zola-kötet kibetűzhető címe mintha éppen erre kínálna alternatívát).

A különféle szövegeknek a van Gogh-csendéleten megfigyelhető konfrontatív megjelenítése – a Szentírás olvashatatlanságának és a profán írás olvashatóságának dinamikája – összefüggésbe hozható a 19. században felerősödő szekularizációval, illetve a naturalizmus életfelfogásának és profanizáló írásmódjának diskurzusteremtő erejével. Louis Aragon szerint a kubisták is a hétköznapi tárgyak képbe építésével próbáltak újra „gyökeret ereszteni a valóságba”, miután a fénykép és a mozi elterjedésével a hasonlóság

[134] *Szent Biblia,* ford. KÁROLI Gáspár, Bp., Magyar Biblia-Tanács, 1992, 73.

megjelenítésére tett törekvések nevetségessé váltak.[135] A kubista festők, Pablo Picasso és Georges Braque ugyanakkor nem mondtak le egészen a reprezentációról, csak épp sikerült túllendülniük a festészeti kép síkszerűségének dilemmáján, mégpedig részint éppen a nyomtatott szövegek festői utánzásával, a szövegidézetek alkalmazásával. Clement Greenberg a kollázs implikálta kihívással kapcsolatban így fogalmaz: „A festménynek, ahelyett, hogy tagadni próbálta volna, világossá kellett tennie önnön síkszerűségének fizikai tényét, még akkor is, ha mindeközben meg is kellett haladnia ezt a kinyilvánított síkszerűséget mint esztétikai tényt, és továbbra is a természetet kellett visszaadnia."[136] A kollázsolás első alkalmazása Braque-hoz köthető – munkáin a ragasztott felületek megjelenése előtt a nyomtatott szöveg festészeti utánzása, a festett betűk megjelenítése szolgálta legtisztábban a síkszerű hatás elérését. A szöveg azért válhatott a perspektivikus kép hegemóniáját megbillentő eszközzé, mert eredendően mesterséges kódként kínálja fel magát értelmezésre, tehát elbizonytalanítja a reprezentációs funkció igazságtartalmát. Az 1910-es évektől elindult az alapanyagok közti hierarchia felszámolása, az addig a festészet köréből kizárt anyagokat – újságlapokat, szám- és betűstencileket, jegyeket, szivarcímkéket – kezdtek használni a képek részeként. A háttér és a figurális elemek emancipációjával, a centrális perspektíva megszűntetésével Picasso és Braque a látáskonvenciókon túllépő, konkrét térélményt adó reliefeket alkottak. Braque első ilyen kísérletein a felszínre tett utalás még kevéssé tekinthető sikeresnek, azonban 1911-től megjelennek képein a stencilezést és nyomtatást pontosabban szimuláló nagybetűk és számok. A lapos tipográfiai elemek beékelésével játszó trompe-l'oeil hatás *A portugál* (1911–12) című művén [11. kép] a mélység és a felszín közti oszcillációt idéz elő, a feliratok ugyanis rendszerint a képsíknál állítják meg a figyelmet. Mivel 1907 és 1914 közt Picasso és Braque alig datálta vagy szignálta képeit, nehéz megmondani, melyikük készítette a legelső kollázst, viszont az 1910-es évek elejétől mindketten kísérleteztek a papírelemek képbe ragasztásával, és a síkszerűséget megtörő beékelt anyag nagy hangsúllyal jelent meg náluk. Az utánzott textúrák létrehívása mellett Braque tevékenysége a tipográfiai jelek alkalmazásában is diskurzusalakító volt. Vélhetően első, *Gyümölcsöstál és üveg* (1912) [12. kép] című kollázsán Clement Greenberg szerint a kapitális betűk képesek ellensúlyozni a trompe-l'oeil hatásúan megrajzolt, árnyékolt szőlőfürtöt, amely mintegy kiemelkedik a kép felszínéből. A

[135] ARAGON, Louis, *A kollázs,* ford. BAJOMI Lázár Endre, Bp., Corvina, 1969, 48. Ugyanakkor ő a kollázs felbukkanását mindenekelőtt – a képekhez kiegészítőleg saját német, francia és angol verseket is társító – Max Ernstnek tulajdonítja. *Uo.*, 19, 37.

[136] GREENBERG, Clement, *A kollázs,* ford. Ady Mária = C. G., *Művészet és kultúra,* Bp., Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, 2013, 62.

barna tapétát a felülrajzolás, a betűket pedig az elhelyezés és a tapétán megjelenő faerezet anyagiságával való kontraszt nyomja vissza a képsíkba.[137]

Néhány hónappal korábban készülhetett Picasso *Csendélet nádszékkel* (1912) [13. kép] című munkája, amely egy szótöredék használatával idéz elő jelentésszóródást. Az ovális, kötéllel keretezett vászonba épített székvessző ráerősít a cím sugalmazta jelentésösszefüggésre, melynek értelmében egy szék fölülnézeti képét látjuk, ahol is a szövegtöredék a figurális rend hiányát ellensúlyozza. A „jou" szótöredék ugyanis a francia „journal" [újság] kifejezésre utal a legnyilvánvalóbban, emellett aktiválja a „jouer" [játszani] szót is, amely az alkotási, újraalkotási folyamatot értelmező metareflexív utalásként érthető. Ugyanakkor a szexuális áthallásokkal bíró „jouire" [élvez] kifejezést ugyancsak felidézi, így pedig a szövegértelmezésnek arra a Roland Barthes által sejtetett erotikus potenciáljára irányítja rá a figyelmet, amely – értelmezése szerint – a befogadás folyamatát kíséri.[138] A képre került, felismerésre alkalmat adó „örömszöveg" kielégülést hoz, mert láthatóvá tesz a képi rendben addig fel nem ismert összefüggéseket. A kubisták számára a kereskedelmi tipográfiájú feliratok alkalmazása lehetőséget adott arra, hogy nem illúziókeltő módon tegyenek utalásokat az őket körülvevő, felgyorsult valóságra, ám ezen a képen a nyelvi jelzés hatására az absztrakt felületből mégiscsak elősejlik az összehajtogatott újság, amely érintésre késztet; és a taktilitás ingerét erősíti fel az is, hogy a szék – amely eredeti funkciója szerint az emberi test leginkább áterotizált részével, a fenékkel és az ágyékkal tart fenn bensőséges kapcsolatot – itt a műtárgy részévé, az érinthetetlen másikká válik, a vágy forrásává. A kompozíció éppen ehhez a fonott textúrához igazodó textuális jelzéssel vonja be a játékba a nyelv erotikus kifejezőerejét, miközben a vásznat körülfonó kötél a szövegszerűséggel ismét csak összefüggésbe hozható fallikus szimbólumot vonja az értelmezés terébe.[139]

Picasso egyik első stencilezett betűs képe, a *Nő gitárral – „Ma Jolie"* (1911–12) [14. kép], amelynek az egyébként más munkáin is visszatérő, „szépségem" jelentésű francia szövege egy korabeli koncerttermekben népszerű zeneműre utal. Az Alhambrában 1911. októberében bemutatott Dernière-sanzon refrénjének felidézése („O Manon ma jolie / Mon coeur te dit bonjour" [Ó Manon, szépségem, / A szívem köszönt téged]) ugyanakkor egy Picasso ekkori szerelmére, Eva Goelre – azaz Marcelle Humbertre – tett utalás; egy olyan személyre vonatkozó jelzés tehát, akinek a kép ritmusaiban feloldódó alakja épp létrehívja a

[137] *Uo.,* 62–66.

[138] BARTHES, Roland, *Az olvasásról,* ford. BABARCZY Eszter = B., R., *A szöveg öröme,* Bp., Osiris, 1996, 61.

[139] Vö.: BARTHES, Roland, *S/Z,* ford. MAHLER Zoltán, Bp., Osiris, 1997, 121–122.

zenét. A festmény a kifejezésformák kölcsönviszonyát ragadja meg ezzel, és a szép fogalmában fogja össze a jelentésteremtő erővel bíró képtárgyakat. Míg Clement Greenberg formalista értelmezése a kubista képbe épített szavakban a síkszerűség hangsúlyozását látta, addig David Lomas inkább a kor tömegkultúrájára, illetve a hirdetések retorikájára adott válasznak tekinti azokat, felfogása szerint a szójátékok és a humoros megoldások a magasművészeti termékek demokratizálódásának kifejezői ezen a képen is.[140]

Greenberg szerint Picasso a szintetikus kubizmus időszakában vette át az innovációs szerepet Braque-tól, amikor a képelemek szinte domborműként emelkedtek ki a képsíkból, szinte háromdimenziós jelleget kölcsönözve a műveknek.[141] Gyakran tűntek fel különféle szöveghordozó felületek, így újságcikkek is a képtérben – formára vágva, szétszakítva, töredékesen, érintetlen felületként vagy felülrajzolva. A *Szifon, üveg, újság és hegedű* (1912 k.) [15. kép] című képen például a fehér alapon elhelyezett újságrészletek a rajzos elemekkel dialógusban teszik láthatóvá a címben meghatározott tárgyakat, *A gitár*on (1913) [16. kép] pedig az élénk kék papíralap szolgál háttérként a beépített anyagok (újság, tapéta, papír) és felhasznált technikák (tinta, kréta, szén és ceruza) kombinálásának. A töredékes újságrészleteket a takarásba kerülés illúziója, illetve a szöveghordozó felületen megjelenő vetett árnyék vonja háttérbe, kiemelve a síkból a gitárforma bal felét adó tapétarészletet. Az ornamentális mintázatot hordozó felületet egy köralakú újságkivágás – a gitárhang megformálásában szerepet játszó hanglyuk jelölőjeként – kapcsolja össze a gitárforma másik részét kirajzoló fehér lappal. Így képes utalni arra az aszimmetrikus kapcsolatra, amely a hangszer keltette, szegmentálhatatlan, önreferenciális jelzésekből álló akusztikus élmény, valamint a zenének csak a hiányos lejegyzésére képes, szegmentálható és elvben újraalkotásra alkalmas szöveges tartalom között létesül.

Az elemzettekhez hasonló kubista alkotások a narratív képi hagyománytól történő eltávolodási törekvések részeként szemlélhetők. A klasszikus művek felidézése helyett ezek a képek a nagyvárosi léthez tartozó új típusú írásos tartalmak (újságok, reklámszövegek, meghívók stb.) iterációjára alapoznak – részben az adaptív festői felidézés, részben a közvetlen applikáció révén. A betűsorok képzőművészeti alkalmazása azonban maga is szemlélhető egy más értelemben vett „szövegtelenítő” eljárásként, amely a szöveg képként szemlélése irányába terel. A médiumváltással ugyanis a betűk eltávolodnak az

[140] LOMAS, David, *'New in art, they are already soaked in humanity': Word and Image, 1900–1945 = Art, Word and Image: Two Thousand Years of Visual/Textual Interaction*, ed. HUNT, John Dixon, LOMAS, David, CORRIS, Michael, London, Reaktion Books, 2010, 116–117, 121.

[141] GREENBERG, *i. m.*, 68.

értelmezésüket megalapozó kódrendszertől, és egyúttal elsődleges jelöltjeiktől, a beszédhangoktól is – így ornamens státuszú vonalrendszerré válhatnak, melyet elsődlegesen nézünk, és legfeljebb másodlagosan olvasunk. A kubista művészek tehát a szavak fragmentumaival és a képtérben történő szétszórásával elérik, hogy az alkalmazott szavak denotatív jelentéseinek helyét a vizuális konnotációk vegyék át, és így a jelalakzatok mint formák válnak hangsúlyossá. Ugyanakkor – amint azt láthattuk – ezek a művek arra igenis lehetőséget biztosítanak, hogy az idézetek és az idézés hogyanja nyomán felfedezzünk a készülésük idejére, az adott kor társadalmi valóságára utaló nyomokat.

A posztkubista szemléletben dolgozó Francis Picabia is változatos módon alkalmazta a különféle feliratokat, miközben rendkívüli érzékenységgel használta ki a címadásban rejlő lehetőségeket, és azok szövegét az egyébként nem ábrázoló festmények kompozíciójába is gyakran beépítette. Amikor – a számokat és betűket a festészet legitim eszközének tekintő – Guillaume Apollinaire regisztrálja a dadaista művész szöveghasználatának tudatosságát, a művészeti ágak közti határok elbizonytalanodását is érzékelteti: „Picabiánál a cím utalása egyáltalán nem olyanféle intellektuális elem, ami idegen volna a művészettől, melynek szenteli magát. Ennek a jelzésnek a belső keret szerepét kell játszania, akárcsak Picasso festményein a valóságos tárgyaknak és pontosan másolt feliratoknak. Ennek a jelzésnek kell kiküszöbölnie a hanyatlás intellektualizmusát, és leküzdenie azt a veszélyt, amely mindig is leselkedett a festőkre, hogy irodalmárokká válnak.”[142] Picabia munkáin a címszerepű szövegek képtérbe emelése a vizuális művészeti tárgy szövegszerű viszonylatoktól való elválaszthatatlanságát érzékelteti.

A *Megragadni, ami megragadható – „Edtaonisl”* (1913) [17. kép] című festményen két részre osztva, a kép alsó és felső szürke képmezőiben találjuk meg a címbe idézett feliratokat, fekete betűkkel – mintegy a nonfiguratív, különféle színekben játszó, sokszor árnyékolt formák ébresztette mozgalmasság nyugvópontjaként. A képet felülről záró, alliteráló „CATCH AS CATCH CAN” [megragadni, ami megragadható] szófordulat nagybetűi a befogadóhoz idéznek felhívást, aki az amorf formák közt még csak megnevezhető részletek felismerésére sem számíthat, így tisztán a színkompozíció hatására van utalva, illetve arra a szövegre, amely az elmélyedésre, a felismerhetőn túli, sejthető „lényeg” kutatására késztet. A kép alján datálással együtt jelenik meg az egyébként más munkákon is felhasznált, szóalakvegyüléssel előállt „EDTAONISL” kifejezés. A kontamináció alapjául itt az „étoil[e]” [csillag] és a „dans[e]” [tánc] szavak szolgálnak,

[142] APOLLINAIRE, Guillaume, *Francis Picabia* = A., G., *Tanulmányok,* ford. Réz Pál, Bp., Európa, 1973. https://mek.oszk.hu/00300/00313/00313.htm#1 (letöltés ideje: 2021. 05. 11.).

amely privát utalás arra a sztártáncosra, akit Picabia egy hajóúton fedezett fel, amikor épp visszatért New Yorkba. A festő gyakran oldotta egybe személyes emlékeit szubjektív asszociációkkal, amit a címekben kódolt utalással és a képsíkba idézett feliratokkal jelzett. Az *Újra látom emlékezetemben kedves Udnie-t* (1914) [18. kép] esetén a cím a kép alsó szélén, ezúttal egészen apró betűkkel, francia nyelven jelenik meg: „JE REVOIS EN SOUVENIR MA CHÈRE UDNIE". A szövegrész Publius Vergilius Maro *Aeneis*ének egyik formulájára utal („Dulces moriens reminiscitur Argos" [„meg is hal a szép Argosszal az ajkán"[143]]), mégpedig arra a szöveghelyre, ahol Antor meghal Mézentius gerelyétől, amelyet eredetileg nem neki szánt, csakhogy a tárgy megugrott egy pajzson. A pretextus nemcsak a magyar fordítás alapján detektálható nehezen, hanem azért is, mert Picabia igyekszik elleplezni az olyan forrásszövegeket,[144] amelyek az irodalmi hagyományt mozgósítva arra csábítanak, hogy a nonfiguratív kompozíciókat bizonyos narratíva részeként próbáljuk értelmezni, megnevezhető formákat és mintázatokat keresve az amorf alakzatok konstellációjában.

Azt, hogy az új képi kifejezésmódok a szignó felértékelődésére is hatással voltak, mi sem jelzi jobban, mint hogy Picabia egyik – néhány évvel későbbi – munkája azon a feltevésen gúnyolódik, amely szerint a művek jelentőségét az aláírás adja. A kommunizmus ideológiája iránt elkötelezett művész *Kakodilos szem* (1921) [19. kép] című képének terét a barátaitól gyűjtött aláírások töltik meg, ami első látásra a szerzői funkció megosztását szolgáló, az individuális alkotói szerepet korlátozó gesztusnak tűnhet; a cím azonban ismét személyes emlékekre utal, mégpedig egy szempanaszait orvosló kezelésre.[145] A különös „tabló"-hoz társított vegyület, a kakodil-oxid a görög *kakódis* [kártékony, büdös, rossz szagú] szó alapján kapta nevét, ennek eredményeképp egy különös ellentmondást magába rejtő szinesztézia kapcsolódik a befogadóra visszanéző szemhez és így magához a megfigyelés folyamatához. A szerv, amely a képek közelhozását – sőt, a klasszikus felfogás szerint a tárgyak letapogatását – szolgálja, itt egy taszító szaghoz kapcsolódik. Míg a szem közel hoz, a szag eltávolít, ezáltal az érzéki tapasztalatok feszültségterében megmutatkozó jelentésszóródás válik hangsúlyossá. A kép tetején egy címfestett táblákat idéző, vajszínű keretbe foglalt, árnyékolt vörös felirat formájában jelenik meg a középre komponált francia műcím („L'ŒIL CACODYLATE"), amelyet képileg a tipográfiai megoldások következetes alkalmazása kapcsol össze a mű bal alsó sarkában olvasható aláírással. Picabia neve tehát

[143] Lakatos István fordítása.

[144] LOMAS, *i. m.,* 135.

[145] *Uo.,* 138.

mégiscsak kiemelt szerephez jut, ebből adódóan nem beszélhetünk a szerzőség teljes szétszóratásáról, a résztvevő művészek egyszerűen csak átruházzák a szignójukat – mégpedig valaki olyanra, aki viszont saját kézjegyét nyomtatott, árnyékolt nagybetűkkel helyettesíti. Eldönthetetlen, hogy ezzel tagadás alá kerül, vagy épp ellenkezőleg, inkább hangsúlyossá válik a művész szerzősége. A foltos, feliratos felületből, a kisebb firkaszerű részek és beépített fotórészletek közül egyetlen képelem tűnik ki élénkebb színeivel: a szemöldökkel együtt megfestett szem. A cím és a valóságreferencia fényében itt a vászon tehát nemcsak láthatóként, hanem mint látó kép kerül elénk, amely egyedüli tanúja saját elkészülésének, az aláírások és egyéb beavatkozások – az egymást is meghatározó kiterjesztések – sorozatának, illetve az aláírók eltávolodásának, valamint az ezt követő befogadói közeledéseknek, amelyek már rendszerint a mű saját életéhez tartoznak, túl a kézjegy(ek) által jelölt művész(ek) uralta folyamatokon.

Egy aláírt piszoár és az ismétlés ereje

A címadási gyakorlat Picabiáéhoz hasonlóan Marcel Duchamp művészetében is különös jelentőségre tett szert, de nem a művekbe komponálás által, vagy a belső összefüggések megvilágítójaként, hanem a zavarkeltés céljával. A „retinális öröm" bírálatát szójátékokkal, logikai paradoxonok érzékeltetésével, az absztrakt gondolat és a testi tapasztalat egyidejű előtérbe állításával valósította meg.[146] Rendszerint a kép–szöveg viszonylatoknak köszönhetően ért el heurisztikus hatást, a betű- vagy szótagcserén alapuló szójátékok mellett alkalmazta a metaforát, a szinekdochét, az allegóriát, a tautológiát, a paronímiát – azaz hasonló alakúságot –, és a különböző nyelvek keverésén alapuló poétikai megoldásokkal szintén kísérletezett.[147] Mindemellett a művész saját munkáira vonatkozó anekdotikus megjegyzései gyakran jutottak a befogadást meghatározó szerephez, asszociatív vagy paradigmatikus funkcióhoz.[148] *A nagy üveg*ként is ismert *Agglegények vetkőztetik a mátkát, sőt* (1915–23) [20. kép] című munkájával kapcsolatban például azt nyilatkozta a művész, hogy a címhez egy vesszőt, sőt, egyszavas mellékmondatot adott, amelynek nincs értelme,

[146] DIDI-HUBERMAN, Georges, *Hasonlóság és érintkezés: A lenyomat archeológiája, anakronizmusa és modernsége,* ford. HÁZAS Nikoletta, MOLDVAI Tamás, SEREGI Tamás, Z. VARGA Zoltán, Bp., Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, 2014, 129–135.

[147] DE DUVE, Thierry, *Artefaktum,* ford. Z. VARGA Zoltán, Enigma, 2004/39, 72.

[148] DIDI-HUBERMAN, *i. m.,* 149. Vö.: „Duchamp művészete nem tiszta »ideákból«, »mondatokból« és »axiómákból« áll össze: művét keresztül-kasul behálózza az *anyag* kérdése, vagyis a hipotézissorozatok és az anyag kényszere közötti dialektikus viszony." *Uo.,* 150. (Kiemelés az eredetiben.)

mert nem vonatkoztatható a képre vagy az elnevezésre, miközben nyilvánvaló, hogy épp a figuratív nyelvi működés okozta rejtelmesség bizonytalanítja el az előbb konkretizált témamegjelölést. Az eredeti, francia cím ráadásul egy névrejtésen alapul, hiszen a *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* két ellentétes jelentésű szavának („MARiée" – házas, „CÉLibataires" – egyedülállók) első szótagjaiból összeolvasható a művész keresztneve (Marcel),[149] amely így az én szóródásáról számot adó helyként azonosítja a mű törötten tükröződő felületét. Ezzel szoros összefüggésben a műtárgy a biztos alap és a transzparens jelentés megkérdőjelezésével is kísérletezik; az üvegfelületen feltűnő repedések a cím toldott szakaszához hasonlóan a véletlenszerűséget, a jelentések szabad áramlásának kiszámíthatatlan futamait képviselik. A nonfiguratív képi elemek antropomorfizációjára késztető szöveg denotátumai aligha azonosíthatók, csakis az imaginárius szintjén állnak elő, elsődlegesen mint a szertartást záró vagy épp a társadalmi szabályokkal szembemenő erotikus mozgássor részesei, ugyanakkor a félbehagyott mondat és a betört felület akár egyfajta erőszakosságra is következtetni enged.

Amikor Duchamp a művészetek történetének egyik legismertebb figuratív alkotásának, Leonardo da Vinci *Mona Lisá*jának (1503–19 k.) képeslapváltozatán végez el beavatkozásokat, szintén teret enged az altesti humornak. A mosolygó női arcra ceruzával rajzolt bajusz és kecskeszakáll mellett a reprodukció alá írt betűszó is a kép ikonszerű tisztelete ellenében fejt ki hatást a meghökkentéssel. Az *L.H.O.O.Q.* (1919) [21. kép] franciásan kiejtett betűi ugyanis az „Elle a chaud au cul" [Forró segge van] mondatot teszik azonosíthatóvá, amely a nő szexuális „feltüzeltségére" utal, és afféle aktivitást sugall, amely szembeállítható egyfelől az állóképszerű létmóddal, másfelől pedig az érinthetetlen tárgy és arc csodálatával, amely az adaptált műhöz való alapviszonyulás. Az idealizált szépség kultuszán és a műtárgy tiszteletén egyszerre ironizáló ready-made – az aláírás gesztusával is – relativizálja a szerzőséget, és a nemi identitás kérdését provokáló beavatkozások is az előbbiek eszközévé válnak. A munka évtizedekkel későbbi, kártyalap kisajátításán alapuló variánsa, a *Borotvált L.H.O.O.Q.* (1919) [22. kép] esetében a portréreprodukción már nem végez beavatkozást Duchamp, pusztán kiegészíti azt a címfelirattal, amely épp elég ahhoz, hogy a képen szereplő arcot a szőrtől megtisztítottként kezdjük el szemlélni, amely jól érzékelteti, hogy a képet vagy épp a testet övező diskurzus, illetve az előzetesen rögzített szöveges kiegészítés hogyan prefigurálja a befogadás eseményét.

Amikor egy eredendően a férfiak folyóügyeinek elvégzését szolgáló, kizárólag nekik szánt, rendszerint tisztán funkcionálisan szemlélt használati tárgyat, a piszoárt kísérli meg

[149] LOMAS, *i. m.*, 135.

Duchamp rekontextualizálni, megint csak a művészi intézményrendszer működésmódjának evidenciáit teszi kérdésessé, rávilágítva a tárgyi viszonyok diskurzusba ágyazottságára. A használati funkciójától és nemi privilégiumától való „megtisztítás" gesztusa lényegében már a konceptuális művészeti problémafelvetéseknek készíti elő a terepet. A New York-i Society of Independent Artists [Független Művészek Társasága] „No jury, no prizes" [Zsűri és jutalom nélkül] jelmondattal hirdette meg pályázatát, és 1917 áprilisára tervezték első tárlatukat, erre érkezett be „R. Mutt"-tól egy csomag Philadelphiából. A *Forrás* (1917) [23. kép] című munkán, az elfektetett, és ezzel új nézetből megmutatott piszoáron ugyanez a szignó volt olvasható, datálással kísérve. A beküldött műveket elbíráló bizottságnak Duchamp is tagja volt, csakúgy Walter Conrad Arensberg, aki a piszoárt műtárgynak ismerte el, minthogy egy művész választotta ki azt; a zsűri végül mégsem válogatta be a kiállításra a tárgyat, így Duchamp és Arensberg lemondott. Danto szerint a bírálóbizottság azzal, hogy elutasította a *Forrás*t, nem pedig kizárta – mint inadekvát tárgyat –, elismerte műtárgy voltát.[150] Ugyanakkor maga a kizsűrizés ténye az esemény diskurzusba kerülése nélkül mit sem ért volna. A kiállítást követően a *The Blind Man* című lapban – amelynek Duchamp is szerkesztője volt – közöltek egy névtelen cikket, amely e bizonyos Mutt úr védelmére kelt, aki „fogott egy közönséges használati tárgyat, s oly módon helyezte el, hogy haszna és jelentősége új cím alatt és új szempontból jelenjék meg – új eszmét alkotott e tárgy számára".[151] Ezen eszme kétségtelenül kapcsolódik a címek hatalmához, viszont nem kizárólag abból vezethető le. A tárgy csak része a műnek, amely az – egyébként szövegszerű jelzések által erősen meghatározott – konceptust is magába foglalja. Danto ebben annak megnyilvánulását látja, ahogyan a művészet ellenállást tanúsít a saját filozófiájával szemben.[152]

Az idézett szerkesztőségi közlemény részeként kapott helyet az azóta közismertté vált Alfred Stieglitz-fotó is, amely – a később szignózott, számozott másolatokkal együtt – az „eredeti" helyébe lépve mintegy tanúságot tesz a történtekről. A fényképen Marsden Hartley *A harcosok* (1913) [24. kép] című, a háborúk mozgalmasságát idéző figuratív festménye jelenik meg a piszoár mögött, sajátos ellenpontként. A kissé ormótlanul, kapitális betűkkel felfestett „R. Mutt" szignó a J. L. Mott Iron Worksre utal, amelynek a bemutatóteréből – a

[150] DANTO, *i. m.,* 46.

[151] Id.: *Uo.,* 48.

[152] *Uo.,* 48.

művész elmondása szerint – a piszoár származik.[153] (Ennyiben tehát nem egyszerűen a szerzői névnek egy véletlenszerű álnévvel történő kiváltásáról, sokkal inkább a szerzői funkció elbizonytalanításáról van szó.) A szignózó Duchamp a tárgy eredeti forgalmazóira – és ha tetszik, megalkotóira – utal vissza így. A szignó rejtett jelentéshordozóként nem veszti el referenciális funkcióját, sőt, több irányba utal: az aláírás gesztusa a végrehajtó személyét, a tárgy megtalálóját egyfajta közvetítőként tünteti fel, aki bárki lehetne. Ugyanakkor az is belátható, hogy a mű eredetének ez az elbizonytalanítása egy paradoxonon alapul: a *Forrás* látszólag az aláírás szerepének modernitásbeli felértékelődését ironizálja, miközben valójában kihasználja annak sikerét. A tárgy átminősítése épp e kézjegy által történhet meg, és a mű majdani tizenhét másolatát [25. kép] is az aláírás értékteremtő erejének képzőművészeti konvenciója képes legitimálni.[154]

Duchamp ready-made-jeinek értelmezői általában abból a megdöbbenésből vagy felháborodásból indulnak ki, hogy ezek a késztermékek használati tárgy mivoltukat a műalkotás státuszára cserélik, azt viszont mindig adottnak veszik, hogy a ready-made műalkotás. Ez a műforma de Duve szerint egy kijelentésre redukálja a művet: „ez művészet". Nem művészet a művészetért, hanem művészet a művészetről. Ezért mutat önmagára ez az artefaktum – magát példává, paradigmává változtatva. Tehát valójában nem az adott dolog tárgyi mivolta a művészet, hanem az a mondat, ami műalkotásként utal rá – lényegében tehát egy nyelvi cselekvés által megalapozott eseményről van szó. Amit a ready-made magáról állít, azt általánosságban a műalkotásról állítja, ezért válik paradigmatikussá. A deiktikus „ez" ugyanakkor referenciát igényel, amire mutathat; emellett szükség van kijelentőre és címzettre, aki hallja a mondatot és megismétli azt. A művészet létének szükséges, de nem elégséges feltételei tehát a gondolatmenet szerint egy tárgy (amellyel interakcióba lehet lépni); egy szerző (aki a többiek előtt találkozik a tárggyal, s azt kiválasztja, megnevezi); egy közönség (amely hajlandó az ismétlésre); illetve egy

[153] WAGNER, *i. m.,* 60. Vö.: „A szignó Duchamp-é, habár a név – »R. Mutt« – nem; de, mint tudjuk, Duchamp különféle neveket talált ki magának különböző típusú műveihez – az erotikus művek esetében például »Rose Selavy«-nak hívta magát. A név és a szignó eltérése talán a maga idejében különösebbnek tűnt, mint manapság, amikor a graffitik fő fellelhetőségi helye – a metrókocsik mellett – a férfivécé; s e művészi forma konvencióihoz tartozik, hogy kivitelezők sajátos művésznevet választanak maguknak, amelyet úgy pingálnak oda, hogy a plusz számjegyen kívül nem sok különbözteti meg az »R. Mutt 2017« szignót, mondjuk, a »Taki 191« vagy a »Zorbo 219« szignóktól." DANTO, *i. m.,* 46.

[154] Vö.: HORVÁTH Gizella, *Kant és Duchamp mint forrás = Csordultig Duchamp-mal: Tanulmányok a Forrás 100. évfordulójára,* szerk. TÁNCOS Péter, Debrecen–Balmazújváros, Debreceni Egyetemi–Veres Péter Kulturális Központ, 2019, 58.

intézményes közeg, mely képes a tárgyat rögzíteni, szerzőhöz rendelni – így az ismétlés gesztusa be tud íródni „a születő dolog felszínére”.[155]

Sokan az anyaghasználat kérdései felől közelítenek a *Forrás*hoz, Monika Wagner például azért tekinti kifejezőnek Duchamp választását, mert a felhasznált kerámiatárgy nyersanyaga a föld, „a művészi formaadás eredendő ősanyaga”, amely a használati dolgoktól a művészi artefaktumok, illetve a dologszerűtől az élő felé történő elmozdulást is reprezentálja az eredetmítoszokban. Wagner arra is felhívja a figyelmet, hogy az elforgatott piszoárra akár Buddha-figuraként is tekinthetünk.[156] A Stieglitz-fotón a tárgybelsőben felfedezhető vetettárnyék valóban emlékeztet a meditáló Buddha alakjára, amely hiányként van jelen, utalva az ürességállapot megvalósulására. De jelölheti magát a jelentés fixációjától megszabadító művészi aktust is, amely dialógusba léptethető a buddhista dogmamentességgel. Az eredeti használati funkciót (elnyelés) az ellentétébe (felbuzgás) átfordító *Forrás* cím – amely a *The Blind Man*-cikket kísérő Stieglitz-fotó képleírásában jelent meg először – magát a kiüresedés állapotát, tehát a tárgyi valóságtól való visszavonulást, a hiányhelyzetet mutatja a megtisztulás forrásának, az új megvilágításba helyezés lehetőségének. A nézőpontváltás, a műalkotásként kezelés a tárgy funkciójáról a dizájnos formára helyezi át a hangsúlyt, a kerámia anyagából adódó fehér szín is egyfajta letisztultságot sugall, és így beláthatóvá válik, hogy a piszoár látványvilága nem is áll olyan távol a korabeli progresszív plasztikákétól. Bár felvetésével – az ürítkezés kulturalizálásának (óvása és tabuizálása) kiterjedt hatókörét figyelembe véve – vitába lehetne szállni, Danto úgy véli, hogy a dadaista művész a tárgy esztétikai semlegessége miatt választhatta ki éppen a piszoárt: „Duchamp-tól kölcsönzöm azt a gondolatot, hogy a filozófia nézőpontjából a *művészet* veszélyes, s az esztétika az az eszköz, amely elbánhat vele. De milyen legyen a művészet, miután levetette a szépség láncait? (...) Az elcsúnyítás túlságosan is negatív

[155] DE DUVE, *i. m.,* 65–69.

[156] WAGNER, *i. m.,* 59. Itt csak utalni tudunk Irene Gammelnek arra az izgalmas felvetésére, mely szerint valójában Elsa von Freytag-Loringhoven a *Forrás* „alkotója”, és az R. Mutt szignó is hozzá társítható – jobban is hasonlít az ő aláírására, mint Duchamp-éra –, és maga a névként megjelenő szójáték a német „Urmutter”-re (Földanya) utal, Elsa müncheni szimbolista barátai ugyanis a Földanya-kultusz hívei voltak. (Ld.: GAMMEL, Irene, *Baroness Elsa Gender, Dada, and Everyday Modernity: A Cultural Biography,* Cambridge, MIT, 2002.) Továbbá többen is amellett érvelnek, hogy Duchamp története hazugság: nem vásárolhatta meg a vizeldét a J. L. Mott Iron Works-ből, hiszen akkoriban nem árulták azt a típusú modellt. Úgy vélem, az eltulajdonítás ténye csak újabb jelentéslehetőségekkel gazdagítja a munka értelmezését. SPALDING, Julian, *Did Marcel Duchamp steal Elsa’s urinal?: The founding object of conceptualism was probably “by a German baroness”, but this debate is rarely aired,* The Art Newspaper, 2014. 11. 01. https://www.theartnewspaper.com/comment/did-marcel-duchamp-steal-elsa-s-urinal (letöltés ideje: 2021. 05. 15.)

álláspont, s végsősoron hiábavaló, hiszen a csúnyaság még mindig esztétikai kategória, azaz a mű csak megerősíti láncait, ahelyett, hogy levetné őket."[157] Danto pedig lényegében erre a felvetésre alapozta saját művészetfilozófiáját.

A „felszabadítási törekvések" közt a modern művészet legradikálisabb terve az univerzális művészi nyelv megteremtésére irányult, Vaszilij Vasziljevics Kandinszkij, Piet Mondrian, Kazimir Szeverinovics Malevics külön úton, de azonos céllal dolgoztak, Duchamp viszont – Hans Belting szerint – kérdőre vonta, hogy ez az utópia megvalósítható, az idea pedig abszolút formában kifejezhető volna, ezért választotta a tárgyból kiinduló absztrakció helyett a tárgyat szétzúzó *ikonoklazmus*t. „Őt nem is elégítette ki, hogy a művészetet kiszabadítsa a valós dolgok kötelékeiből, mert már abban az ellentmondásban felismerte a problémát, hogy a művek egy ideát reprezentálnak, anélkül, hogy maguk ideák lennének. Így hozzálátott, hogy létrehozza a mű allegóriáját. Miközben másképp fejezte ki a művet, úgy, ahogy az allegória fogalmában bennefoglaltatik, az ideát is másképp kezelhette, mint ahogy azt a műalkotások teszik. Az abszolút művészet végül is mű nélküli művészet volt",[158] és ha ez utóbbi állítás némileg sommásnak tűnik is, az egészen biztos, hogy Duchamp tevékenysége alapvető szerepet játszott a művészet Kant által megalapozott modern paradigmájának meghaladásában, amely a fogalom nélküli szépből indult ki. A francia dadaista munkássága ugyanis ennek mindhárom alappillérét destabilizálta, megmutatva a zseniális alkotó eszméjének fikcionalitását, megkérdőjelezve a múzeumok autoritását és elbizonytalanítva a műalkotás hagyományos fogalmát.[159]

Mivel a *Forrás* eredetijének már rég nyoma veszett, mire a mű kanonizálódott – és talán ez is hozzájárult sikeréhez –, Duchamp végül épp az általa megkérdőjelezett intézményrendszer igényének eleget téve készítette el az „infravékony eltérést"[160] magán hordozó másolatokat, melyeket saját szignójával szentesített. Bár művészete a művész kultuszát is kérdőre vonni látszott, végül olyan sikeres lett, hogy az életműkiállítására készült egyik utolsó ready-made-et, az *Aláírt jel*et (1963) [26. kép] már nem is kellett szignóznia: nem volt szükség többé a kézjegyre, mert a tárgyat övező diskurzus, a mű felületére szimbolikus értelemben ráíródó szavak is elégségesnek bizonyultak. A festményen látható keretezett „HOTEL GREEN ENTRANCE" [Zöld Hotel-bejárat] felirat a jobbra mutató kéz sematizált ábrájával – lényegében tehát egy piktogrammal – az egyszerű

[157] DANTO, *i. m.*, 27. (Kiemelés az eredetiben.)

[158] BELTING, Hans, *Az abszolút művészet mint fikció,* ford. NAGY Edina, Enigma, 2004/39, 91.

[159] HORVÁTH, *i. m.*, 44–45.

[160] Vö.: DIDI-HUBERMAN, *i. m.*, 182–183.

eligazító táblákat imitálja, amely a kiállítótérben installálva beugrató, humoros gesztusnak hathatott. Bár az álirányjelzőtáblán nem tűnik fel a név, Duchampnak a szignálást sikerült lefejtenie a valóságról, amelyben a saját nevének álnevekben (Rrose Sélavy, Marcel Douxami, Marsélavy, Sélatz) történő szétszórása is segítségére volt, a pszeudonimek sorozatában feloldódó szerzői nevet viszont a kultusz mégis megerősítette.[161]

Az ismétlésben rejlő kifejezőerő identitásmegerősítő aktusát On Kawara *Ma* néven is ismert *Dátumfestmények* (1966–2014) [27. kép] sorozata az alkotói identitás lehetőségterének önkéntes korlátozásával kapcsolja össze. A művész közel fél évszázadon keresztül redukált festői eszköztárral – fehér betűkkel és számokkal, monokróm (fekete, kék vagy vörös) alapon, nyolc lehetséges méretben – rögzítette az alkotás napjára referáló dátumot, részben számsorként (az évet és a napot), részben pedig szövegesen (a hónapot), rendre annak az országnak a jelölési konvenciói szerint, ahol épp tartózkodott. Tehát a datálás mind az írásrendszer, mind a nyelv, mind pedig az egyes adatok (évet, napot jelölő számok, hónapot jelölő szövegrészek) sorrendje tekintetében variálódott, a személyes életúttal szoros összefüggésben, annak rendszerezett lenyomataként. A számsor hátterében váltakozva feltűnő három szín árnyalata ugyancsak folytonosan alakult, ahogy a gondosan szerkesztett kapitális nagybetűk és számok vastagsága is. Habár a kézírást helyettesítő geometrizált karakterek valóban a folyamat mechanizáltságát hangsúlyozzák, ez a variabilitás mégis kérdésessé teszi a feltételezést, amely szerint itt kiiktatódna az egyéni döntések szerepe, és az alkotás a mindennapi meditációs gyakorlatként adott „tiszta termeléssé" válna, ahogy azt Seregi Tamás látja.[162] A művészi döntések sora egy nagy folyamat szükségszerű eredményének látszik, tehát az alkotás tárgyánál fontosabbá válik maga a cselekvés, amely hírt ad a jelenlét időkoordinátáiról. On Kawara vállalkozása így inkább tekinthető az én működéséről szóló puritán, eszköztelen számadásnak, amelyet az a tény is megerősít, hogy a konceptualista japán művész krisztusi korától szinte halála bekövetkeztéig készítette a képeket. Egy idő után a munkákhoz viszont olyan dobozokat is gyártani kezdett, amelyek az adott napi újságkivágásokat tartalmazták. A *Dátumfestmény*ek alá rendelt, képekkel illusztrált hírek [28. kép] az egyéni tapasztalatok történelmi helyzetekbe szálazottságát hangsúlyozzák, és egy sajátos narratíva előállítására csábítanak.

Az ismétlés gesztusa a történelmi összefüggéseken túli távlatot kap Roman Opałka *Részlet 1965/1 – ∞* (1965–2011) [29. kép] sorozatán, melynek darabjain rendre monokróm felületen tűnnek fel a növekvő értékű, gondosan egymás mellé festett, hasonló sorokba

[161] DE DUVE, *i. m.*, 74–75.

[162] SEREGI Tamás, *Művészet és esztétika,* Szeged, Tiszatáj Alapítvány, 2017, 243–244.

szervezett számjegyek, amelyek kitöltik a művész varsói műterme ajtajához igazodó méretű, 196 x 135 cm-es lapokat. A lengyel művész 1972-ig fekete alapra „írta" ecsetjével a fehér számokat, az „1 000 000" elérése után viszont az alapszín egyre inkább kivilágosodott. Előbb 1% fehéret kevert a feketéhez, és közben elkezdte magnóra mondani a leírt számokat. Fokozatosan több és több fehér került a feketébe, az olvashatóság így képről képre egyre nehezebbé és nehezebbé vált, amely a koncepciónak megfelelően elvezetett a teljes olvashatatlanságig.[163] Opałka konceptuális sorozatában a számírás gesztusa – és így maga az alkotási folyamat egésze – a létezésről mint önkifejezésről való számadásként, a nyomhagyás elkerülhetetlenségét rendszerbe szervező gesztusként mutatkozik meg, amelyet a művész aztán a fizikai megjelenés változását dokumentáló portrék készítésével egészített ki. A fehér vászonra fehérrel írt számok – mint megkérdőjelezhető hatékonysággal bíró nyomok – 2008-as elérkezése, ha megkésve is, de magával hozta Opałka életművének és egyúttal életének, tehát az őt érintő új és új történések olvashatóságának berekesztését. A legutolsó vászon szabad szemmel alig kisilabizálható lezárója az „5 607 249"-es szám lett.

Mint fentebb már szó esett róla, a szignó – mint az individuum testi jelenléte és aktív közbenjárása által ismételhető felirat – kérdése összefonódik a képzőművészeti tárgyak eredetiségének és a keletkezési kontextusok azonosításának problémájával. Az aláírás a személy kiterjesztéseként működik, jelezve, hogy volt olyan időpillanat, amikor a művész a megjelölt tárggyal közvetlen kapcsolatba lépett. Jacques Derrida ugyanakkor rámutat, hogy egy sajátkezűleg hagyott nyomnak képesnek kell lenni elszakadni a létrehozó jelen idejű intenciójától: „Éppen az identitását és az egyediségét változtató változatlan formája, az ugyanolyan volta osztja ketté a pecsétjét."[164] A kézjegy idézettsége tehát egy megkettőződést jelent, amely a kontextusok sokaságában az eredet felszámolódásával jár együtt. Tim Hawkinson *Aláírásszék*e (1993) [30. kép] egy automatizált írószerkezet, amely egy toll ismétlődő megmozgatásával képes az emberi jelenlét hiányában is újra meg újra reprodukálni a művész kézmozdulataitól megörökölt cselekvéssort. Vajon ebben az esetben az írás forrásaként a művész határozható-e meg, aki a tárgyat létrehozta, vagy pedig maga a szöveggenerátor, amely a szék elé szórja a kézjegyét hordozó papírfecniket, jelezve, hogy még az aláírás esetén sem rögzíthető ki egy sértetlen és végső forrás? A kézzel írás hagyományos kulturális gyakorlatát idézi meg a munka központi elemeként használt tárgy, a

[163] CSERBA Júlia, *Roman Opałka és Molnár Vera Párizsban,* ArtPortal, 2010. 09. 09. https://artportal.hu/magazin/cserba-julia-roman-opalka-es-molnar-vera-parizsban/ (letöltés ideje: 2022. 05. 08.)

[164] DERRIDA, Jacques, *Aláírás esemény kontextus,* ford. KICSÁK Lóránt = *Performatív fordulatok,* szerk. ANTAL Éva, KICSÁK Lóránt, SZÉPLAKY Gerda, Eger, Líceum, 2015, 67–68.

szék alkalmazása is, amely itt az emberi test hiányában funkcionál, az identitás jelölésére hivatott jelsor reprodukálására képes géppé válva. Az *Aláírásszék* e funkciót a művésznél is hatékonyabban végzi el, hiszen egymáshoz sokkal hasonlóbb kézjegyeket gyárt le újra és újra, termelékenyen, akár a művész halála után is. A bútordarab előtt egymásra halmozódó cetlik az aláírás – műtárgypiaci mozgásokat is meghatározó – kulturális gyakorlatát ironizálják. A művész hiányában végtelenségig ismétlődő kézjegyet változtatják potenciálisan értékesíthető termékké; ugyanakkor a felhalmozással el is értéktelenítik ezt a gesztust, amely a műtárgyakon nyomot hagyva konvencionálisan éppen a limitáltság okán válhat értékjelölővé.

Uralhatatlan szövegképek

„Egy nyelvet kitalálni annyit jelenthetne, hogy természeti törvények alapján (vagy velük összhangban) egy meghatározott célra szolgáló szerkezetet találnak fel; de van egy másik értelme is, amely azzal analóg, amikor egy játék kitalálásáról beszélünk."[165] – A nyelv működését a kései Ludwig Wittgenstein a játék analógiájára írja le a *Filozófiai vizsgálódások*ban, meglátása szerint a nyelvjáték a nyelvvel összefonódó jelenségek, tehát tényleges használati módok, helyzetek által meghatározott. Amikor képeket nyelvként értelmezünk, lényegében a szónyelv apparátusával történő összehasonlításból indulunk ki, vagy annak analógiájára gondoljuk el a rendszert.[166] Ugyanakkor a szavak használatának képszerű működésére is utal, amikor azok megértésének eseményét a képi tapasztalattal rokonítja. A szavak közti választást pedig a képek közti választáshoz hasonlítja ugyanitt.[167] A befogadást bizonyos dolgok állandó érzékelésén túl az *aspektusok* felvillanása is irányítja. Vagyis egy tetszőleges jelet felismerhetünk idegen ábécéből korrekten használt betűként, ugyanakkor tekinthetünk rá hibásan írott betűként, mert mindig a kontextus, az adott helyzetben hozzá kapcsolt tartalmak – a közte és a körülötte lévő más objektumok közti reláció – határozzák meg, hogy milyen aspektusára vagyunk figyelmesek, illetve melyeket hagyjuk figyelmen kívül. Wittgenstein egy olyan ábrán mutatja be a figyelem aspektusok közti oszcillációját, amely ugyanazon vonalakkal idéz fel két különböző alakot: a nyúlét és a kacsáét. Amikor valaki az egyik után a másikat érzékeli, nem a látvány, hanem az értelmezés

[165] WITTGENSTEIN, Ludwig, *Filozófiai vizsgálódások,* ford. NEUMER Katalin, Bp., Atlantisz, 1998, 202.

[166] „Azt akarom mondani: mindenekelőtt megszokott nyelvünknek, szónyelvünknek az apparátusát nevezzük »nyelv«-nek; és csak ennek analógiájára vagy a vele való összehasonlíthatóság alapján nevezünk még mást is így." *Uo.,* 203.

[167] *Uo.,* 88.

változik, másképp látjuk ugyanazt a képet. Mindkét kép érzékelésére csak az képes, aki ismeri ezeknek az alakját, egy *aspektusvak* viszont szükségszerűen eltérő viszonyt alakít ki a képpel, hiszen esetében nem áll elő a két nézet közti oszcilláció.[168]

Hasonló problémákat tesz szemléletessé képzőművészeti tevékenységével Paul Klee, akinek az egész életművét átszövi a nyelvi kifejezőerővel való kísérletezés; ennek tervezettségéről a művész 1902-es naplófeljegyzései tanúskodnak, amelyekben körvonalazódik a „költői festészet" programja, azaz a szerkezeti, architekturális elemek összhangba hozása a poétikusakkal.[169] Mint Jeremy Adler megvilágítja, a nyugati írásművészet és a képi ábrázolás – az iszlám vagy a japán kalligráfia hagyományától eltérően – tartósan külön útra lépett, és Klee művészetének jelentőségét részben éppen az adja, hogy ennek a mesterséges szétválasztásnak a láthatóvá tételével sikerült visszatalálnia a görög *grafein* [írás, rajzolás, bevésés] fogalomban benne foglalt viszonyhoz, felmutatva a kétféle reprezentációs rendszer eredendő egységét. Klee konzekvens művészi építkezésében a konceptus és a költői inspiráció kérdései váltották fel a mimézis problémáját.[170] Szöveges munkái a modern vizuális költészeti kísérletekhez hasonló összefüggésekre tapintanak rá, sokszor keleti hatásra, a kalligráfia vagy épp az ideogrammatikus írás inspirációjára. Például 1916-ban egy olyan, kínai versek által inspirált illusztrációs sorozat készítésébe kezdett, amely végül elvezetett a legismertebb versfestményéhez.[171] Az *Egyszer csak kiemelkedett az éjszaka szürkéjéből* (1918) [31. kép] megalkotásához már egy saját szöveg sorait használta fel, amely egyrészt a szürke kartonlapra erősített, fekete körvonallal ellátott akvarellképen jelenik meg kapitális betűkkel, másrészt a festett kép felett, a grafikai lapon jól olvashatóan, szép kézírással, mintha csak számolna azzal, hogy a színdinamikába ágyazott verziót szemlélve a befogadók egy része – a wittgensteini *aspektusvakság* [Aspektblindheit] következtében – képtelen lesz kibetűzni a szöveget.

---

[168] *Uo.,* 305–307.

[169] „In Italien begriff ich das Architektonische – hart bei der abstrakten Kunst stand ich da – der bildenden Kunst (heute würde ich sagen, das Konstruktive). Nächstes und zugleich fernstes Ziel wird nun sein, architektonische und dichterische Malerei in Einklang oder doch wenigstens in Zusammenklang zu bringen." [Itáliában – az absztrakt művészet bűvöletében – megértettem, miben áll a képzőművészet architektonikája (ma úgy mondanám, a konstruktivitása). Következő, egyszersmind legtávlatosabb célom az lesz tehát, hogy egyesítsem, vagy legalábbis összhangba hozzam egymással az architektonikus és a költői festészetet.] KLEE, Paul, *Tagebücher 1898–1918,* Zürich, Europa Verlag, 1957, 135. (429. jegyz.) (Saját fordítás – Á. J.)

[170] ADLER, Jeremy, *Paul Klee as 'Poet-Painter' = Art, Word and Image: Two Thousand Years of Visual/Textual Interaction,* ed. HUNT, John Dixon, LOMAS, David, CORRIS, Michael, London, Reaktion Books, 2010, 178.

[171] *Uo.,* 192.

A képtérnek a színmezőkre bontása már évekkel korábban, az épületformákat figurálisan felidéző vagy épp felülnézeti városképekre hajazó akvarelljein is megjelent. Itt viszont a szöveg szinte a teljes festett felületet beborítja. A nagyjából négyzetekbe rendezett, bauhausos betűformák nem egyszerűen külön színfelületekbe kerülnek, mintegy utólagosan, hanem maguk is szervezik az akvarell technikával megteremtett színviszonyokat, egy-egy betű gyakran különféle színkontrasztok határjelölőjévé válik. Csak a képet a közepe alatt – megvastagodott horizontvonalként – átszelő ezüstpapír sávjában, illetve az akvarellkép alján, egy többé-kevésbé szabályos színnégyzetekre tagolt „sorban" nem jelennek meg betűk. A datálás és a szignó a kartonlapon, egy fekete vonalra rendezve tűnik fel. A geometrikus kompozíció akár tipográfiai kísérletként is szemlélhető, hiszen az alapvető íráskonvenciók felszámolásával, a viszonyok felforgatásával szembesít: a betűtávolságok és sorközök kiiktatására, a maximális térkitöltésre törekszik, az írásjegyeket alkotó vonalak vastagságának minimalizálásával ér el elementáris hatást, amely a jelölési funkción túl a szövegek hétköznapi olvasáskor többnyire nem tudatosuló – nem retorikai értelemben vett – képszerűségét, építményjellegét emeli ki. Mindeközben ugyanakkor a tájképszerűség és a vele összefüggésbe hozható költői képek jelentéslétesítő ereje is hangsúlyos marad.

A mű címe megegyezik a képtérben feltűnő szöveg elejével, a teljes szöveg pedig Klee kézzel írt betűivel – mint folyóírás – jelenik meg a kartonlap tetején: „Einst dem Grau der Nacht enttaucht / Dann schwer und teuer / und stark vom Feuer / Abends voll von Gott und gebeugt // Nun ätherlings vom Blau umschauert, / entschwebt über Firnen, / zu klugen Gestirnen." [Egykor felmerülve az éjszaka szürkéjéből, / Aztán nehéz és drága, / meg erős a tűztől // Esténként meghajolva, / és Istennel telve // Most körülölelten a mennyei kék által, / szárnyalva gleccserek fölött / Okos csillagokhoz.][172] A festményen viszont az első háromsoros strófa tíz sorba tördelve jelenik meg; a második versszaktól pedig, amely nyolc sorba tördelve szemlélhető, egy beékelődő ezüstpapírcsík választja el. Ez az álom- vagy víziószerű hatást keltő, talán a halál metafizikai eseményére utaló szöveg az akvarellképbe írva tiszta, élénk színek között tűnik fel. A különböző hosszúságú sorokba rendeződő betűk a kép axisa köré pozicionáltak; a szimmetrikus kompozíció képileg az alkonyi/hajnali fényviszonyokra utaló dinamikus színharmóniát erősíti, amelyen megmutatkozik az impresszionizmus hatása is. A szöveg kibetűzésével kísérletezve a színviszonyok kifejező váltakozását tapasztaljuk meg. A jól strukturált színfoltokból építkező, mégis jellegzetes térviszonyokat idéző, vibráló vizuális világot egy olyan betűháló szövi át, amelynek a természeti mellett a transzcendenst is mozgósító tartalmai a folyamatos teremtődés

[172] Saját fordítás – Á. J.

állapotaként irányítják a befogadást, amely a képi és nyelvi gondolkodás kölcsönviszonyában válik teljesértékűvé.

René Magritte híres, *A szavak és a képek* (1929) [32. kép] című képregénye tizennyolc tézismondattal és az azokat szemléltető ábrákkal igyekszik felvázolni kép és írás lehetséges viszonylatait. Magritte monográfusa, José Pierre az *Alice Tükörországban* azon párbeszédére[173] vezeti vissza a munkát, amelyben a Lewis Caroll-történet címszereplőjét Dingidungi a név és az általa jelölt személy közti kapcsolat fontosságáról oktatja ki, reflexió tárgyává téve közben, miképp válik le jelöltjéről a jelölő, és kezd önálló működésbe. A festő kapcsolódó felvetései közül pedig a monográfus a következő öt tételt találja kiemelésre érdemesnek:

„1. Egy tárgy nem kötődik annyira elnevezéséhez, hogy ne találnánk egy másikat, amely jobban illik hozzá. (...)

5. Egy tárgy neve néha helyettesíti a képet. (...)

11. A festményen a szavak ugyanabból az anyagból vannak, mint a képek. (...)

13. Valamely forma helyettesítheti egy tárgy képét. (...)

14. Egy tárgy soha nem ugyanarra szolgál, amire a neve vagy a képe.”[174]

Magritte ezen tézisei a képzőművészeti szöveghasználat 20. század eleji fejleményeinek tanulságait összegzik érzékenyen, olyan gondolatokat, amelyekre ő maga is nem lankadó figyelemmel reflektált alkotói praxisában. Már a protoszürrealista Giorgio de Chirico baljóslatú címeinek szokatlan tárgyegyüttesekhez rendelése is a befogadói jelentésalkotás alapvetően irodalmi sémáira épített, ami inspirálólag hatott Magritte indulására,[175] festményeinek hasonlóan meghatározó szupplementumává váltak a többnyire egyszerű, a képekkel együtt mégis poétikus hatást keltő, filozofikus, ugyanakkor a művön látottak lefordíthatóságát sokszor humorosan megkérdőjelező, az értelmezés műveleteivel kapcsolatos problémákat előtérbe állító címek.

A szavak képbe írása is Magritte visszatérő megoldása; a különféle tematikájú festmények rendszerint alapvető fenomenológiai problémákat vetnek fel. Hol meghatározott figuratív elemek nélkül, a fogalmak szerepeltetésével idéznek meg képeket (*Az élő tükör,* 1928 [33. kép]); hol az iskolás kézírás által felidézett fogalmakat hozzák dialógusba tárgyak realisztikusan megformált képével (*Kulcs az álmokhoz,* 1930 [34. kép]; *Az álmok*

[173] CAROLL, Lewis, *Alice Tükörországban,* ford. RÉVBÍRÓ Tamás, Bp., Móra, 1980, 57.

[174] PIERRE, José, *Magritte,* ford. DÉVA Mária, Bp., Corvina, 1993, 39–40.

[175] HARKNESS, James, *Translator's Introduction to This is not a Pipe* = FOUCAULT, Michel, *This is Not a Pipe: With Illustrations and Letters by René Magritte,* Berkeley–Los Angeles–London, University of California, 1982, 3.

értelmezése, 1935 [35. kép]); de a szavak természeti közegbe helyezése, a tájelemekből felépülő megjelenítése szintén a festő gyakori eljárása (*A társalgás művészete IV,* 1950 [36. kép]). Vannak persze az ezen kategóriák közti átjárást érzékeltető munkák is, például *A függönyök palotája III* (1928–29) [37. kép] esetében a lehatárolhatatlan ég válik a képmezőn belüli kisebb keretezett képek tárgyává. Az elkülönítés gesztusának mesterséges voltát jelzi a két hétszög alakú keret szabálytalan formája, de a beléjük foglalt monokróm munkák árnyalata is eltér, ami egyértelművé teszi, hogy a képtárgy megnevezése absztrakció eredménye, a kép mégis ráhagyatkozik a szavakra. A baloldali monokróm felület egyértelműbben idézi fel az égboltot, mégis a világosabb árnyalatú, jobb oldali képre íródik rá feketével a „ciel" [ég] felirat. A három említett stratégiát szintetizálja *A gyors remény* (1927) [38. kép] című festmény, amelyet a kép–szöveg kérdés szempontjából az egyik legmérvadóbb Magritte-műnek tarthatunk. A munka világossá teszi, hogy a tárgyak, azok vizuális felidézése, és a kimondható/leírható fogalmak közti kapcsolat, ezeknek a többnyire reflektálatlan azonosítása kötötte le a francia művész figyelmét. Itt az egyes fogalmak, a táblaírást idéző szókapcsolatok lebegő és helyenként áttetsző masszák kíséretében tűnnek fel, amelyek térbeli elhelyezésüket tekintve a szavak által denotált tartalmakkal korrelálnak. Mintha a tájelemek kirajzolódni készülnének, vagy épp ellenkezőleg, eltűnésben mutatkoznának meg, átadva helyüket a fogalmak rendjének. Bal szélen vertikális alakzatként az „arbre" [fa]; tőle jobbra a „chaussée de plomb" [ólom út]; a kép jobb szélén a „cheval" [ló]; fölötte/mögötte pedig a „village á l'horizon" [falu a láthatáron] amorf masszája látható fehér táblaírást idéző szavakkal kísérve. Mindezek fölött, a kép felső harmadába emelkedve a „nuage" [felhő] szóval jelölt forma lebeg, jelezve, hogy a különös masszák nem csak a kézzelfogható, látszólag zárt struktúrával bíró fizikai objektumok, hanem akár a légnemű képződmények helyettesítésére is alkalmasak.

A fogalmi és tárgyi viszonyok közti mozgást, a változásban létet hangsúlyozó alakzatoknak a háttérben feltűnő horizontvonal, illetve a leárnyékoltság kölcsönöz térhatást. Különös, hogy a formák széle – helyezkedjenek el a képtéren belül bárhol – minden irányból feketébe hajlik, és csak nehezen behatárolható mértani középpontjukra vetül fény, mégpedig éppen a megfigyelő irányából, jelezve, hogy az értelem megvilágítása által nyernek jelentést, intencionált élményben adott fenoménként. A mű mintha a fenomenológiának azzal a felvetésével is dialógusba kerülne, amely a *fenomén*ek univerzális mozzanatát a nyelvhasználatban keresi, miközben az értelmező látás működését teszi vizsgálat tárgyává, melyet Hans Jonas így foglal össze: „[v]alóban csak a látás egyidejűsége, együtt a tartósan meglévő tárgy kiterjedt »jelenlétével« teszi lehetővé, hogy különbséget tegyünk aközött, ami

változik és aközött, ami megmarad, hogy különbséget tegyünk tehát az alakulás és a lét között. Minden más érzék a változásból él és a változásról tudósít, és egyik sem képes az előbbi különbségtételt megtenni. Így egyedül a látás képes megadni azt az érzéki bázist, amelyen a szellem számára felfoghatóvá válik az örök dolog gondolata, annak gondolata tehát, amely sosem változik és mindig jelen van. Az örök és az időbeli ellentéte végső soron ama »jelen« idealizálására vezethető vissza, amely a vizuális tapasztalásban az állandó tartalom megtartójának mutatkozik, szemben a nem-vizuális érzetek futó sorával. A tárgyak látható jelenlétében a néző nyugvópontra juthat és élvezheti a kibővült mostot."[176] A Magritte-képen viszont a vetett árnyék hiánya, az alakzatok amorf jellege az alakulásban létet hangsúlyozza, tehát éppen a vizuálisan adott tárgyak tényleges jelenlétét kérdőjelezi meg. Viszonyítási pontot egyfelől a belátható dolgoknak teret és távlatot adó horizont, másfelől a megfigyelő tekintet irányából a formákra vetülő fény jelent, és ez utóbbi a néző munkáját aktív, a létesülést meghatározó viszonyulásmódként tételezi.

Magritte leghíresebb, *A képek árulása* (1928–29) [39. kép] című festményén a „Ceci n'est pas une pipe" [Ez nem pipa] felirat a kézírást imitálja, de valójában festett aláírásként kíséri a pipa lebegő képét. Bár a megjelenítésmód realisztikus, a térbeli kontextusok mellőzése egy konkrét pipa helyett inkább egy idealizált tárgyra mutat – vagyis a képi megjelenítés absztraháló jellege itt a fogalmi absztrakcióval analóg. A munkát Michel Foucault mint sajátos, létesülésben és felbomlásban megtapasztalható *kalligram*ot értelmezi, amelyben a szöveg és a tárgy közös figurális térbe ágyazva a lehető legközelebb kerül egymáshoz. Foucault olyan tautológiát lát ebben, amelyet a pipa vizuális képének realisztikus megjelenítése és annak (fő)névként történő előhívása idéz elő, még ha a képen feltűnő mondat ez utóbbi tagadásával szembesít is. Összetett, ám sérülékeny összefonódás ez: a szöveg duplán paradox, hiszen azt igyekszik megnevezni, amit nem lenne szükséges, s amikor a nevet ki kéne mondani, tárgyát kétségbe vonja. A mondott és a mutatott összejátszva el is fedi egymást. Megnevezés és lerajzolás csak a kalligráfiában történhet meg egyszerre, ugyanakkor Foucault az ennek befogadását kísérő oszcillációra is felfigyel, tehát arra, hogy a látszat ellenére „a kalligram sohasem *mond* és *ábrázol* ugyanabban a pillanatban. A dolog, ami nézhető és olvasható a ránézésben elhallgat, a kiolvasáskor elrejti magát."[177] Magritte képeinek e kongeniális „dekonstrukciójával" egy régi probléma kerül

[176] JONAS, Hans, *A látás nemessége: Érzékfenomenológiai vizsgálódás,* ford. MENYES Csaba = *Fenomén és mű: Fenomenológia és esztétika,* szerk. BACSÓ Béla, Bp., Kijárat, 2002, 117.

[177] FOUCAULT, Michel, *Ez nem pipa,* ford. MAHLER Zoltán, Athenaeum, 1993/4, 143–146, itt: 146. (Kiemelés az eredetiben.)

felszínre, a *kép* és a *jel* vitája, amely a *forma* és a *tartalom* ellentéteként fedte fel alapjait.[178] Az írásszerű pipa és a megrajzolt szöveg – beszéd és kép elegye – nem egyezik meg magával a pipával. Írás és alak, festmény és cím komplexen ellentmondásos viszonya zavart kelt a befogadóban. A cím is a gondolati automatizmusok kikapcsolására szolgál, mintegy ikonoklazmusra ösztönöz, hiszen védekező pozícióba kényszerítve azt sejteti, talán fel kell lépnünk az áruló képekkel szemben. Ha valóban a képek árulásaként értelmezzük a művet, az a kép szövegtől történő elfordulásának elismerését jelenti. Ennyiben a munka a klasszikus esztétikai konvenciót kérdőjelezi meg, amely szerint a mű sikerének mutatója az illúziókeltés legmagasabb foka lenne. Itt tehát az ábrázolás esztétikumáról annak gondolatiságára kerül át a hangsúly, a metamorfózisok játékára. A francia filozófus értelmezésére reagáló levelében Magritte tiltakozik a pipa, a képe és az azt megnevező szó azonosítása ellen, s azt hangsúlyozza, hogy a dolgoknak csak *azonosság*aik léteznek vagy nemléteznek, hiszen hasonlításra csak a gondolat képes.[179] Ez a felvetés egybecseng Maurice Merleau-Ponty állításával, aki szerint a *hasonlóság* nem az érzékelés kiváltója, hanem annak eredménye, ami különösen igaz a mentális képekre.[180]

Az egykori reklámgrafikatervező, Magritte, a nézési szokások és értelmezési prekoncepciók megkérdőjelezésével kísérletezett (mégpedig igen eredményesen), nem a szöveg és kép problémátlan összekapcsol(ód)ását, hanem inkább azt a felforgató rögzít(het)etlenséget tette láthatóvá, amelyet a *szupplementaritás* fogalmával is megközelíthetnénk. Jacques Derrida szerint csak a szöveg van, és a textuális működés alól semmi sem vonhatja ki magát, „az egyik szervet helyettesíteni tudjuk a másikkal, artikulálni tudjuk a teret és az időt, a látást és a hangot, a kezet és a szellemet. A nyelvek igazi »eredete« – vagy nem-eredete – a szupplementaritás képessége, az általában vett artikuláció mint a természetnek és a közmegegyezésnek, valamint minden másnak az egymáshoz képest

---

[178] ZRINYIFALVI Gábor, *Ez pipa: Magritte képétől Foucault elemzéséig – és vissza,* Bp., Enigma–Kijárat, 2002, 22.

[179] FOUCAULT, *i. m.,* 163.

[180] MERLEAU-PONTY, Maurice, *A szem és a szellem,* ford. VAJDOVICH Györgyi, MOLDVAY Tamás = *Fenomén és mű: Fenomenológia és esztétika,* szerk. BACSÓ Béla, Bp., Kijárat, 2002, 62. Vö.: „A kép rossz csengésű szó, mert meggondolatlanul azt hitték, hogy a rajz utánzat, másolat, másodlagos dolog, és hogy a mentális kép egy ilyen típusú rajz a mi privát limlomjainkban. De ha a mentális kép valójában nem ilyesmi, akkor a rajz és a festmény sem tartoznak jobban a magánvalóhoz, mint a mentális kép. Ők a belsőnek a külsője, és a külsőnek a belsője, amit az érzékelés kettőssége tesz lehetővé, és nélkülük sosem érthetnénk meg azt a kvázi-prezenciát és azt a fenyegetően közeli láthatóságot, amelyek a képzeletbeli egész problémáját alkotják.” *Uo.,* 57.

való elrendeződése."[181] A tükröződések – strukturálisan nélkülözhetetlen – sora viszont éppen a jelenlétet kezdi ki, amely a képzelet működésében is tetten érhető.[182] A közismert Magritte-képen olyannyira hasonlításra késztető elemek épp az azonosság otthonos téveszméjét leplezik le.

A szimulákrumok egymásba ágyazódásának még bonyolultabb konstellációjával szembesít *A két misztérium* (1966) [40. kép], amelyen keret fogja közre az előbbi művet egy radikális módosítással felidéző belső képet, hiszen ugyanaz a kompozíció ezúttal fekete háttérrel és fehér felirattal jelenik meg – mint éppen elkészült mű. Ha a pipa nem is, az azt ábrázoló munka már térbe helyezve, konkrét tárgyként szemlélhető. Egy festőállványon tűnik fel, fölötte pedig túlméretezett, lebegő, eszményi pipa, a dolog emanációja, vagyis kivetülése. A mentálisan felidézett tárgy, amely a hasonlítás, illetve a megnevezés képessége által válhat elvont fogalommá, és amely a festő gondolatában lebeg, és/vagy amelyet maga a mű idéz fel a képbéli kép elképzelt befogadójában. Ez az áttetszőségével a szupplementaritást, a jelenlét és távollét kettősségét, a mindenkori másikra utaltság állapotát szimbolikus szinten érzékeltető forma az, ami a tárgy képét és a szöveget egységbe fogja, a tárgyra vonatkoztatja.

Amikor a kései Wittgenstein, aki a szavakat igyekszik visszavezetni metafizikai használatuktól a mindennapi alkalmazásukhoz, pontosan az itt aktualizálódó kérdést fogalmazza meg: „[m]i az tulajdonképpen, ami előttünk lebeg, amikor egy szót megértünk? – Nem olyasvalami, mint egy kép? Nem lehet egy kép?"[183] A tárgy képe ugyanis sugall egy használatot, ugyanakkor attól eltérő alkalmazása is lehetséges, és egy szó hallatán is lebeghet ugyanaz előttünk, de alkalmazásai különbözhetnek, ennyiben pedig jelentésük is különböző lesz. Wittgenstein megkülönböztet normális és abnormális eseteket, ezzel pedig a metafizika paradigmáján belül marad, s nem sikerül érzékeltetnie a megragadni kívánt viszonyok szükségszerű uralhatatlanságát, az elkülönböződések játékát,[184] azt, amit nemcsak Derrida, de más úton Merleau-Ponty is felismert: „[a] jelentés a beszéd totális mozgása, gondolatunk éppen ezért »csavarog« nyelvi megnyilatkozásunkban."[185] A kései Magritte-művön a pipa alakzata egyrészt önidézet, amely a kép a képben eljárással kap teret, így egy nagyobb problémahalmaz részévé avatja a már korábban felvetett kérdéseket. A pipa lebegő

[181] DERRIDA, Jacques, *Grammatológia,* ford. MARSÓ Paula, Bp., Typotex Elektronikus, 2014, 312.

[182] *Uo.,* 236.

[183] WITTGENSTEIN, *i. m.,* 88.

[184] *Uo.,* 88–90.

[185] MERLEAU-PONTY, Maurice, *A közvetett nyelv és a csend hangjai,* ford. SZÁVAI Dorottya = *Kép, fenomén, valóság,* szerk. BACSÓ Béla, Bp., Kijárat, 1997, 145.

alakzata rámutat, hogy maga a tárgy az elvont aspektusok, használati módok összességeként, valamint fogalomként adott – ezek szintézisében képeződik le emlékezetünkben.

Bonyolult a helyzet a műben megidézett kijelentéssel is: a felirat egy korábbi képről származó szöveget szimulál idézetként, amely viszont – a képi reprezentáció jellegét tekintve – egy kézírást szimulál, ami pedig csak az elvont lejegyzőrendszer használatával mehet végbe, ahol a kimondott szó számít kiindulópontnak; ugyanakkor a szövegszerű tartalom részben a képet mint olyat is magába foglalja, amelyből egy történeti értelemben vett sematizációs folyamatnak – a piktogramok egyszerűsödésének – köszönhetően létesült.

Feloldódás a gondolatban

A világháborúk hatalmas pusztításaik mellett a technológiák terén robbanásszerű fejlődést hoztak, mindeközben a huszadik század ötvenes éveitől kezdve a fogyasztói társadalom termékei és marketingstratégiái, valamint az új médiatechnológiák egyaránt intenzívebben kezdtek építeni a szöveg és kép hibrid viszonylataira. Michael Corris úgy véli, hogy a vizuális művészeti munkákon belüli szöveg–kép dialógus a kompenzáció szimbólumává vált, hiszen arról tett tanúságot, hogy a képzőművészet és az irodalom egyaránt képtelen önállóan ábrázolni az autonóm szubjektum összeomlását. A képeken feltűnő nyelvi jelek a fragmentáltság kifejezői lettek.[186] Az írásjelek esztétikai erejére nagy hangsúlyt fordító kelet-ázsiai írásművészet újrafelfedezése Amerikában és Európában is sok művészt ösztönzött az írás képzőművészeti alkalmazásában rejlő lehetőségek vizsgálatára.[187] A figuratív alakzatokat kalligrafikus jelekkel megidéző André Masson [41. kép] és a változatos ábrázolási megoldásokkal kísérletező Mark Tobey is kifejezetten a távol-keleti írásmódok vizuális világához nyúltak vissza, és a művészek közül sokan a zen buddhizmus gondolatrendszeréből is inspirálódtak. Ahogy Miklós Pál a kínai gondolkodás nyelvi alapjai és írásmódja közti összefüggésre kitérve jelzi: „[a] kínai írott nyelv nem teszi lehetővé a formális logika létrejöttét, viszont páratlan lehetőségeket biztosít az esztétikai jellegű, költői – szükségképp két- vagy többértelmű – fogalmazásnak és kifejezésnek."[188] Az ebben rejlő lehetőségek felfedezése a háború utáni nyugati művészetben is a megújulás és a másképp látás lehetőségét hordozta magában. Mark Tobey, aki az 1930-as évek elején zenkolostorba

[186] CORRIS, Michael, *Word and Image in Art since 1945 = Word and Image, 1900–1945 = Art, Word and Image: Two Thousand Years of Visual/Textual Interaction,* ed. HUNT, John Dixon, LOMAS, David, CORRIS, Michael, London, Reaktion Books, 2010, 215.

[187] GELENCSÉR ROTHMAN Éva, *Christian Frey Krisztián,* Bp., Műcsarnok, 2002, 9.

[188] MIKLÓS Pál, *A zen és a művészet,* Szeged, Lazi, 2000, 72.

költözött, hogy tanulmányozza a kínai kalligráfiát, már figurális korszakában létrehozott a távol-keleti szépírás inspirációjáról árulkodó műveket – például amikor sűrűn egymást metsző fehér kalligrafikus jelekkel idézte meg a *Broadway* (1935–36) épületeit, járműveit, járókelőit és fényreklámjait [42. kép] –, és képi világában fokozatosan alakult ki a teljesen nonfiguratív, szabad gesztusáramlásra építő ábrázolásmód. Mark Tobey hatása is megnyilvánul abban, ahogy az absztrakt expresszionizmus alkotói a 40-es évektől szép lassan száműzték a figuralitást a festészetből, teljesen kiiktatva a történetelvűséget, figyelmüket a szín és a forma tiszta önérvényűségére koncentrálták, a vizuális rend kialakításához az *all over effect*et – vagyis a színmezők maximális intenzitását – alkalmazva. Gyakran olyan alapvető jelzésekre építettek, mint amilyen a szignatúra, és törekedtek a kontrollált jelteremtés irányába.

Az informel egyik nagymestere, a francia Georges Mathieu 1940-es évek közepétől megjelenő kalligrafikus jellegű festményein is megmutatkozik a keleti írásművészet formavilágának inspiráló hatása, ugyanakkor sokszor kifejezetten monumentális vásznainak a formanyelve megelőlegezi a szövegcentrikus graffitik közkedvelt kompozíciós megoldásait, torzuló, szétfolyó és -robbanó tipográfiáját, illetve betűhajlításait is – ahogy az például a kilenc méteres *A művészetek fővárosa, Párizs* (1965) [43. kép] című festmény esetén megfigyelhető. Cy Twombly, aki 1953-ban titkosírás-szakértőként járta meg az amerikai hadsereget, automatizmusokra épülő, expresszív kalligráfiákat alkotott, melyeken rendre szövegtörmelékek tűntek fel a firkaszerű automatizmusok uralta közegben, ahol a mitológiai és történelmi ihletésről tanúskodó szám- és szöveghasználattal ugyancsak találkozunk – például az *Egy csata szinopszisá*n (1968) [44. kép], amely egy vázlatfüzet vizuális sajátságait alkalmazza nagy méretben, központi formává téve Leonardo da Vinci harckocsitervét, amelyet a tankok előzményeként tartanak számon.

A művészet történetét Ernst H. Gombrich még a világ képéhez való hűség alapján szerveződő kreatív váltások sorozatának látja;[189] ez a narratíva azonban a nem ábrázoló művészet kibontakozásával – egyes nézőpontok szerint legalábbis – érvényét veszti. A valóságvonatkozásban végbement radikális változás miatt sokan gondolják, hogy az absztrakt művészetek vizsgálatához nagyobb szükség van az elméletre, amely kimondhatóvá teszi, amit a kép megmutatni kíván. Azt, hogy a vizuális némaság a diszkurzív ész, a kommentárok és kiegészítések segítségével bírható szóra, és a kép érzékbe veszettsége általuk emelhető vissza a kultúrába. Gottfried Boehm szerint azonban a művészet mindenkor

[189] Ld.: GOMBRICH, Ernst H., *A művészet története,* ford. G. BEKE Margit, FALVAY Mihály, Bp., Gondolat, 1978.

kontextuálisan létezik, és még az absztrakt képek is visszautalnak valamiképp kortapasztalatokra, a realitás világára, az pedig korántsem magától értetődő, hogy a filozófia összebékíthető a képekkel – utóbbiak legalábbis ellenállónak mutatkoznak a fogalmakkal, a szavakra történő lefordítással szemben, hiszen tapasztalatuk a látás aktusán nyugszik.[190] Clement Greenberg a művészet öntudatra ébredésének folyamataként tekint a modernizmusra, amely, mintegy kantiánus módon, az érdeknélküliség jegyében vizsgálni kezdte saját alapjait, azonban ez a nézőpont sem alkalmas arra, hogy az 1960-as évektől kibontakozó jelenségeket definiálja.

Arthur C. Danto viszont éppen a művészetnek erre a „történelem utáni" korszakára koncentrál, ahol már szinte minden megengedett. Feltételezése szerint a pop-arttal teremtődött meg annak a lehetősége, hogy a filozófia a művészetértelmezés meghatározó eszközévé váljon.[191] Az irányzat képviselői az 1950–60-as években elfordultak a szubjektív művészi önkifejezés kultuszától, és a fogyasztói társadalom termékeit integrálták, a kapitalista gazdasági berendezkedés logikáját interiorizálták. Azáltal, hogy a művészi ábrázolás tárgyává tették a tömegmédia reprezentációs sémáit és a tömegkultúra népszerű termékeit, nagy teret biztosítottak a szövegek megjelenítésének – gondolhatunk akár Robert Rauschenberg mozgalmas asszamblázsainak és kollázsainak gyakran újságokból származó részleteire [45. kép], Andy Warhol számtalan variációban aktualizált Campbell-leveskonzerves képeinek logóval ellátott címkéire [46. kép], Roy Lichtenstein felnagyított képregényképkockáinak szövegbuborékjaira és hanghatásokat imitáló, onomatopoetikus kifejezéseire [47. kép], de éppúgy Robert Indiana „LOVE" feliratra építő képeslapjaira és szobraira [48. kép], vagy akár Jasper Johns absztrakt expresszionizmusba hajló ábécé- és számfestményeire is, amelyek a színfoltok kifejezőerejével, a kibetűzés megnehezítésével adnak újra testet az olvasáskor általában áttetszőnek vélt nyelvi jeleknek [49. kép].

A kollázsból származtatható a pop-art és az újrealizmus alkotói által kidolgozott dekollázstechnika, igaz előbbi konstruktív tevékenység eredménye, míg utóbbi épp ellenkezőleg, egyfajta dekonstrukció következtében áll elő. A két technika közti anyaghasználati különbséget J. Lieber Erzsébet így határozza meg: „A dekollázs metódusokban a formálódó új világ nem máshonnan importál építőköveket, hanem egy adott egység »egész«-ségének megsértése, megrongálása útján nyert maradványokból, romokból

[190] BOEHM, *i. m.*, 106–108.

[191] DANTO, *i. m.*, 9–12.

áll össze."[192] Ugyanakkor ennek az egészlegességnek a megrongálása lehet a természet műve is, a dekollázs műfajához kapcsolódó képzőművészek közül ugyanis sokan építettek a funkciójukat vesztő plakátrészletekben rejlő kifejezőerőre. A talált maradványok eltulajdonításával, bekeretezésével, továbbgondolásával, kombinálásával muzealizálták ezeket a hulladéktárgyakat. Mindenekelőtt a francia Jacques Villeglé és Raymond Hains, az olasz Mimmo Rotella, valamint a német Wolf Vostell munkásságára érdemes itt utalni, akik a hirdetőtáblákon egymásra rétegzett, sérült anyagokra építettek; a talált anyagokat olykor fix felületre kasírozták, a képek rétegeit helyenként visszafejtették, részleteit feltépték, lekaparták, sokszor eldönthetetlenül hagyva, hogy a kép érintetlenül átvett talált tárgy vagy pedig különféle beavatkozások eredménye. Vostell *Coca-Cola* (1961) [50. kép] című diptichonja például a fogyasztói társadalom kritikájaként az ismert üdítőmárka reklámplakátját szakítja két részre – destruálja, miközben a sérült felületet egyúttal konzerválja is, leleplezve a véletlen együttállásokat, a vágykeltő képi retorikát, amely a fogyasztás fokozásában érdekelt. A dizájnosan megtervezett kólaüvegek képének maradványa felett olvasható német szó, a „Familienflasche" [családi palack] önmagában is egy ilyen közösségi élményt ígér a potenciális vevőnek, ugyanakkor a felszakadások következtében az egyik régebbi plakátról felszínre úszó fekete-fehér családi kép – egy anya és kisgyermeke groteszken töredékes fotójával – leleplezi az ígéret csalóka voltát.

A háború és az azzal összefüggő technológiai és információs robbanás következtében megingott mind a képi, mind pedig a szöveges tartalmak hitelességébe vetett bizalom, és ez is hozzájárulhatott, hogy az 1960-as években olyan műformák és műfajok jöttek létre (performansz, land art, project art stb.), amelyek a maradandó artefaktum helyett folyamatokban gondolkodtak, ám épp ezért – mind a tervezés, mind az események dokumentálásának folyamatában – rászorultak a szövegre; idővel pedig a kézírásos feljegyzések, koncepciótervek maguk is műtárgyként kanonizálódtak. Közben a konceptuális művészetben – amelynek a problémafelvetését Duchamp mellett Magritte analitikus vizsgálatai is előjelezték – a hangsúly a látottról az elgondolhatóra helyeződött át, amely újabb lendületet adott a szóként kirögzíthető fogalmak vizsgálatának.

A művek történeti összefüggéseit szem előtt tartó Danto megvilágítja, hogy amikor Platón a látszatok látszatának tekintette és a származékos jelenségek világába száműzte a művészetet, ártalmatlanította is azt, és ez – szerinte legalábbis – rányomta bélyegét a nyugati esztétika történetére. „A művészet közelmúltját úgy is értelmezhetjük, mint a művészet

[192] J. LIEBER Erzsébet, *Kollázs- és iparművészet = Magyar kollázs: A magyar kollázs/montázs történetéből 1910–2004*, szerk. KOPÓCSY Anna, Győr, Magyar Festők Társasága, 2004, 44.

filozófiai erőfeszítése arra, hogy újra előtérbe állítsa saját identitását, hogy maga töltse be azt a helyet, amelyet az elmélet szerint üresen kellene hagynia, hogy besűrítse ezt az ürességet, és visszautasítva a médium-lét sovány örömeit, felhívja magára a figyelmet, időnként kifejezetten harsány módon: hogy »realitás« legyen, mint a művészek mondják."[193] A művészeti kommunikáció tárgyias formáinak elvi eljelentéktelenedése a problémátlan referencialitás tagadásából, a szép leghívebb ábrázolását célzó antik transzparenciaelmélet meghaladásából adódott, és a formaproblémák kérdésén történő túllépést, a gondolati tényező előtérbe állítását lett volna hivatott elősegíteni. A konceptuális művészet fő vállalkozásává a művészet mibenlétének vizsgálata vált, ami egyfajta kutatói szemléletet előfeltételezett; eközben elkezdett összeolvadni saját filozófiájával, és elsősorban azt tekintette feladatának, hogy magyarázatot adjon önnön mibenlétére.[194] Henry Flynn már 1961-ben alkalmazta a concept art fogalmat, mégpedig az olyan művészetre, amelyiknek a vizsgálati tárgyai maguk a fogalmak. A terminus azonban a konceptuális művészet legjelentősebb képviselője, Joseph Kosuth interpretációja alapján került be a művészeti köztudatba, akinél a terminus többféle formában és többértelműségeket is magába foglalva jelenik meg. A *concept art* egyrészt mint „művészetfogalom", másrészt mint „fogalomművészet" alkalmazható, míg a *conceptual art* kifejezés (melyet Kosuth ugyancsak használ) az előbbiek közti differenciát is magyarázza. Kosuth szerint ugyanis a metaszintű összefüggések vizsgálata, vagyis a művészet fogalmával való foglalkozás jelenti a lényegi célt, és ez jelentős eltérés Flynn programjához képest, aki a fogalmakra inkább csak eszközként tekint.[195]

Kosuth *Egy és három szék*e (1965) [51. kép] egy tautológiát tett látáseseménnyé, amikor a szék mint használati tárgy jelenlétében installálta az arról készült fotóreprodukciót és a szék fogalmát értelmező szótári leírást. A munka lényegét tekintve Magritte korábban elemzett pipás képeinek [39–40. kép] felvetését gondolja tovább, ugyanakkor a háromdimenziós térbe kiterjesztve, s leválasztva a művészi formanyelv kérdéséről, hiszen ahelyett, hogy ábrázolna, olyan tárgyakat rendel egymáshoz, amelyek elkészítése nem a művész „ügyességének" a függvénye, és nem is a szép szolgálatában áll. Aligha a véletlen műve, hogy Kosuth korszakalkotó munkája – amely szerkezetileg George Brecht *Három*

[193] DANTO, *i. m.*, 38–39.

[194] PÉTER Szabina, *A műteremből dolgozószoba lett: Egy műértelmezői elmélet botladozásai a konceptuális művészet horizontjában,* Nagyerdei Almanach, 2013/1, 142–145.

[195] BEKE László, *Klaus Groh könyvéről és néhány általános problémáról,* Magyar Műhely, 1974/4, 44.

*szék event*jét (1961) [52. kép] is felidézi[196] – dialógusba kerül egy évtizedekkel korábbi (1940) Sartre-esszével. A filozófus a képzelet vizsgálatához egy szék példáját hozza fel – megvilágítva a különbséget a tárgy képének a gondolkodásban keltett azonnali megjelenése, a leírása, valamint a természetét érintő indukció között. Sartre szerint a szék képe nem lehet azonos magával a képpel, amely valójában csak a tárgyhoz való viszonyt jelöli. Maga a tárgy valami, amit meg kell tanulnunk, több nézőpontból kell ismernünk, hogy aztán szintetizálhassuk magunkban a megjelenési formáit. Sartre szerint az intenció az, amely a tudat középpontjában állva összeállítja a tárgyat, és átalakítja azt. Figyelmünk tehát nem egy képre, hanem a tárgyra irányul, és a tudat válik a kép megalkotójává – az észlelés, a megismerés vagy épp az elképzelés útján. A jel anyaga nem függ a jelölt tárgytól, a szó pedig eszerint puszta útjelző lehet a jelentés előállásában. „[A]mikor a belső nyelvben megjelenő szóból mentális képet csinálnak, akkor a jel funkcióját a képére vezetik vissza. (...) [A] belső beszéd szava nem a nyomtatott szó mentális képe, ahogyan az introspekcióra alapozott pszichológiák elhamarkodottan hitték, hanem jel, önmagában és közvetlenül."[197] Amikor Kosuth munkáját először meglátja a néző, egy tautológiával terhelt vizuális impulzust kap, és a képalkotó aktus során minden bizonnyal felidéződik benne a tárgy neve, amely a munka behatóbb vizsgálatakor elé fog kerülni, sőt, annak általános definícióját is elolvashatja, amelyet a mű a tárgy megjelenítése által mintegy igazol. A tárgy és a kétdimenziós reprezentáció, illetve a textuális leképezés közti dinamikus viszony érzékeltetésével ez a mű szemléletesen világítja meg a jelentéslétesülés folyamatának összetettségét, és a figyelem intencionált elmozdulásai által történő realizálódását. Kosuth ugyanakkor arra a wittgensteini belátásra is visszautal itt, amely szerint a jelentés a használatban keletkezik és ott is létezik. Peternák Miklós felhívja a figyelmet a konceptuális művészet nyelvi indíttatására, ugyanakkor úgy gondolja, hogy ez a kifejezésmód szükségtelennek tekinti az interpretátort, hiszen maga végzi el a vizsgálatot, amely során – a használat által – a művészetfogalom is alakul. Ezért ítéli meg úgy, hogy csak az adott gondolkodásmód vagy tevékenység hatásáról lehet írni, a konceptuális művészetről magáról viszont nem. A konceptuális művészet négy fő típusát Peternák a következőképp határozza meg: tervek és vázlatok; formulák és fogalmak; szöveges munkák és írások; valamint eszmék és eszmerendszerek. Meglehet, hogy ez a kategóriarendszer némileg

[196] Ld.: KOTZ, Litz, *Words to Be Looked at: Language in 1960's Art,* Cambridge–London, MIT, 2007, 175–193.

[197] SARTRE, Jean-Paul, *A kép intencionális szerkezete,* ford. HORVÁTH Csaba = *Kép, fenomén, valóság,* szerk. BACSÓ Béla, Bp., Kijárat, 1997, 98–113, itt: 112.

prekoncepciózus, és használata könnyen vezethet a konkrét esetek leegyszerűsítéséhez; az viszont világossá válik általa, hogy a konceptmű ugyanúgy lehet egy tézismegfogalmazás, mint egy tervleírás, de egy mondat vagy akár egyetlen leírt szó is; ami pedig a felhasznált anyagokat illeti, igen nagy a mozgástér, és rendkívül gyakoriak az intermediális megoldások.[198]

A konceptualistákat a realisták helyett inkább a misztikusokhoz hasonlító Sol LeWitt 1967-es kiáltványa szerint lényegében egyik anyag vagy forma sem előbbre való a többinél, sőt, a fogalmak önmagukban is lehetnek műalkotások, és még csak megjeleníteni sem feltétlenül szükséges őket. A művészettel kapcsolatos szavak használatakor nem irodalomról, hanem művészetről kell beszélnünk, és lényegében minden művészettel kapcsolatos fogalom művészet. Azt is megjegyzi, hogy a munka készítőjének akarata a folyamathoz mérten másodlagos, mert igazából a fogalmak valósítják meg a koncepciót, s még az sem szükséges, hogy a létrehozó megértse saját alkotását.[199] A konceptművészet – mivel az anyaghasználat fontosságát relativizálja – úgymond, demokratizálja a szcénát, hiszen többé nem financiális feltételek szabják meg a művek eredményességét, lévén, hogy egy elgondolás akár írásban megfogalmazott ötletként is érvényes mű lehet – miközben azért az irányzat inkább koncentrál saját funkciójának vizsgálatára, mintsem annak társadalmi hasznosíthatóságára.[200]

Egyes művészek életművét szinte kizárólag szöveges munkák (*text-based art*) adják – Lawrence Weiner szobrász például az 1960-as évektől többnyire nagyméretű helyspecifikus feliratokat alkotott, kiállításain a falakat profin tipografált és legyártott szövegek borították el. Az amerikai alkotó a mű és a befogadó közti kapcsolatot szerette volna megújítani azzal, hogy egy esztétikai tárgy megfigyelése helyett aktív olvasóként pozícionálta a látogatókat, akik például az „EARTH TO EARTH ASHES TO ASHES DUST TO DUST” [„földet a földnek, hamut a hamunak, port a pornak”] felirat (1970) [53. kép] kapitális fekete betűit olvasva a keresztény temetési szertartások kontextusából átemelt szöveggel szembesülhettek egy domesztikált téri helyzetben.[201] A csupa kapitális fekete betűvel megidézett szövegnek a

---

[198] PETERNÁK Miklós, *A konceptuális művészet hatása Magyarországon = koncept.hu / concept.hu: A konceptuális művészet hatása Magyarországon / The Influence of Conceptual Art in Hungary,* Paks, Paksi Képtár–C’ Alapítvány, 2014, 12–13.

[199] LEWITT, Sol, *Mondatok a „Konceptuális művészetről”,* ford. AKNAI Tamás = AKNAI Tamás, *Egyetemes művészettörténet 1945–1980,* Bp., Dialóg Campus, 2001, 323–324.

[200] BEKE, *i. m.*, 43, 47.

[201] MORLEY, Symon, *Writing on the Wall: Word and Image in Modern Art,* Hong Kong, Thames & Hudson, 2003, 142–143.

pap helyett a kiállításon az a befogadó adhatott hangot, aki csendesen kontemplálva a halott híján önmagában ismerhetett a test végességére utaló sor – szituatíve meghatározott – jelöltjére. A rekontextualizált szöveg ugyanakkor az örökélet reményével összefüggő képzetektől függetlenül is jelentést nyerhet, ha a műtárgy eszméjének feloldódására, az artefaktumok gondolati megalapozottságára, az alkotói képzet és befogadói realizációja között végbemenő csereforgalomra tett utalásként értelmezzük.

Az 1968-tól működő – sokáig folyóiratot is üzemeltető – brit konceptualista Art and Language csoport tevékenysége is az artefaktum-dilemma szélső esetét reprezentálja, ugyanis a műtárgy és az azt övező szellemi viszonylatok összefüggését vizsgálva a csoport tagjai úgy látják, hogy a viszonyok megvilágítása elképzelhetetlen nyelvi eszközök nélkül, és végsősoron akár egy cikkben megfogalmazódó ötlet is kezelhető műtárgyként.[202] Ez a szemléletváltás a művészetbefogadás intellektualizálódását is radikalizálta, ami új kihívásokat jelentett a megszokott kiállítótér-használat vonatkozásában is. A nézői figyelem irányításában ettől kezdve még nagyobb szerep jut a konceptust, illetve az intenciót megvilágítani képes, sokszor konkrét alkotásfolyamatokról is számot adó vagy épp az intencionált tartalmak visszakövetését lehetővé tevő kommentároknak. Ezeknek a megfogalmazása elsődlegesen a művészekre háruló feladat, akik azonban azt nem mindig érzik fontosnak, vagy nem is feltétlen rendelkeznek a szükséges nyelvi kompetenciákkal, ezért a befogadási szituáció összetettségének megteremtése gyakran válik a kurátorok vagy egyéb kortárs múzeumi szakemberek feladatává, akik kvázi láthatatlan társalkotóként végzik el a falfeliratok megszerkesztését, a megfelelő hordozó megtalálását és az egyéb tárgyi elemekkel közös installálást, hozzájárulva a kiállítás terében szétterülő textuális háló működéséhez.

Az elnyomott és marginalizált csoportok problémáival kapcsolatos kérdések előtérbe helyezése okán tarthat számot külön figyelemre a 80-as évek közepétől nyelvalapú munkákat alkotó New York-i Glenn Ligon művészete. A *posztfeketeség* fogalmának egyik megalkotójaként is emlegetett művész a többszörös identitás kérdését, a rasszizmus és a szexizmus témáit vizsgálja behatóan szöveges festményeivel, nyomataival (pl.: *Cím nélkül [A legszínesebbnek akkor érzem magam, amikor éles fehér háttér elé dobnak...]*, 1990 [54. kép]) és neoninstallációival (pl.: *Cím nélkül [Fekete napfény]*, 2005 [55. kép]). Ligonnak alapvető szerepe volt abban az *etnikai fordulat*nak nevezett mozgásban, amely az elméletet a szembeállításokon alapuló normák felülbírálására késztette, és a normalizáló kódokat

[202] AKNAI Tamás, *Egyetemes művészettörténet 1945–1980*, Bp., Dialóg Campus, 2001, 328–329.

érvényesítő, a perifériku csoportok kirekesztését implikáló kanonizációs mechanizmusok felülbírálásához vezetett.

A klasszikus intézményrendszer felügyeleti gyakorlataiból kiszoruló, vagy épp azok ellen lázadó művészek kifejezetten a kirekesztésre reagálva kerestek olyan, a hatalmi diskurzusok által nem uralt, alternatív kommunikációs felületeket, amelyek a szélesebb nyilvánosság elérésére is alkalmat teremthettek. Városképalkotó intervencióként a roncsolt architektúrák és tájelemek (leomlott tűzfalak, aluljárók, buszmegállók stb.), valamint a városban közlekedő járművek mint mobil hordozók (vonatok, metrók) tettek szert új jelentőségre – a szöveghasználat szempontjából is. Az elsőként az 1970-es évek New Yorkjában csoporttá szerveződő utcai művészek fejlesztettek ki alternatív stratégiákat az urbánus terek manipulatív reklámok által kisajátított felületeivel szemben. Olyan impulzív szöveg–kép együtthatásra épülő koncepciókat dolgoztak ki ugyanis, amelyekkel a perifériára szorult társadalmi rétegeket is hatékonyan lehetett megszólítani. A szöveget a figurális tartalmakkal gyakorta szintetizáló, illetve az írás hagyományos tipográfiájának felforgatására, sőt, szétrobbantására törekvő graffitiművészek *writer*nek nevezték magukat.[203] A kifejezésmód egyik első szélesebb körben ismert, nagyhatású képviselője az a Jean-Michel Basquiat volt, aki a pop-art pápájával, Andy Warhollal is sokat dolgozott együtt, és valóságos médiasztárrá vált. Gyakorta táblaképeit is köztéri falak mintájára töltötte meg populáris kulturális és afroamerikai származásával összefüggő utalásokkal. Többnyire élénk színkontrasztokkal ábrázolva, nyers festőiséggel teremtette meg a képi és szöveges tartalmak változatos kombinálására építő kompozíciókat, amint az például a *Hollywoodi afrikaiak* (1983) [56. kép] című olaj-akril festményén megfigyelhető. A Basquiat és kevésbé ismert kortársai nyomán elterjedt, az uralkodó művészeti és kulturális diskurzusokkal szembehelyezkedő alkotói gyakorlatok (a helyszín- és felületválasztás spontaneitása, a periféria előtérbe helyezése), vagy épp bizonyos illegalitással összefüggő jelenségek (álnevek alkalmazása, a műtárgyak sérülékenysége, átmenetisége, rosszul dokumentáltsága[204]) ugyanakkor kezdetben erősen determinálták a street art hatókörét. A szélesebb társadalmi rétegek figyelmére számot tartó, az utca emberét involválni kívánó megnyilvánulásokat idővel aztán legitimálták a fősodorbeli művészeti diskurzusok és a hagyományos művészeti intézmények. A graffitiművészet tehát egyes népszerű alkotóknak,

[203] VERSTEEG, Chris, *Előszó,* ford. SZABÓ István Zoltán = *Street Art: Híres művészek beszélnek vízióikról,* szerk. DE FABIANS, Valeria Manferto, ACCOMAZZO, Laura, Bp., Gabo, 2018, 16.

[204] A 70-es, 80-as évek rövid életű New York-i munkáinak dokumentálásában – a vandalizmussal vádolt, névtelen alkotók bizalmába férkőző – Martha Cooper és Henry Chalfant fotóművészek igen nagy szerepet vállaltak. Ld.: COOPER, Martha, CHALFANT, Henry, *Subway Art*, London, Holt, Rinehart and Winston, 1984.

valamint az új technikai eljárásoknak köszönhetően néhány évtized múltán intézményesült és a műtárgypiaci csereforgalom szerves részévé vált.

Az interaktív szöveghasználat vonzásában

A szöveg és a kép „elanyagtalanodása", a benjamini értelemben vett auratikusság fokozatos elvesztése, mi több, szándékolt kiiktatása részben az audiovizuális tartalmakat sugárzó tömegmédia széles körű elterjedésével, részben pedig a konceptuális művészettel összefüggő fejlemények voltak a 20. század közepe tájt. Barbara Kruger és Jenny Holzer egy olyan generáció tagjaiként léptek fel, amelyik a művészetet nyilvános megszólalási lehetőségnek tekintette, épp ezért terelődött figyelmük a tömegmédia működésmódjaira.[205] Kruger művészeti nyelve a hirdetések grafikai dizájnját vette alapul, amikor a merészen modernista stílusú Sans Serif betűtípust historizáló fotókkal kombinálta. [57. kép] A 60-as, 70-es évektől szélesebb körhöz is igyekezett eljutni, ezért nem kifejezetten művészeti közegben, hanem például hirdetőtáblákon helyezte el kétértelműségekre és közhelyek felforgatására építő, provokatív munkáit. Képi nyelve a reklámplakátok és politikai plakátok szűkszavúságát idézi meg, ám sokszor utóbbiaknál is erőszakosabbnak tűnik, hiszen a munkákon nemcsak a fekete-fehér fényképek kapnak gyakran piros keretet, de a tipografált szövegek is. Sőt, Kruger később egész tereket töltött meg az emberi testeket és a figyelmet – a leghúsbavágóbb üzenetekkel dolgozó plakátoknál és digitális hirdetéseknél is delejezőbb módon – uralni igyekvő, harsogó, monumentális szövegekkel. Joseph Kosuth a *Textus/Kontextus* (1978–79) [58. kép] projekt keretében a világ több nagyvárosában helyezte el – többek közt New York közterein – óriásplakátokra apróbetűkkel felvitt szövegeit, ám ezek befogadását kvázi ellehetetlenítette terjedelmük és bonyolult gondolatmenetük, tehát azok inkább csak idegenségükkel hatottak. Ha valaki mégis kísérletet tett a plakátok terjedelmes szövegének felmérésére, annak meg kellett állni, időt áldozva az olvasásra. Kosuth plakátjai tehát épp ellentétesen működtek, mint a hagyományos reklámfelületek, amelyek a minél rövidebb tartalom frappáns közvetítésével törekszenek a közvetlen hatás kiváltására.

Jenny Holzer 70-es, 80-as évekbeli feliratai, melyek kezdetben plakátként, majd – még hatékonyabban, kiterjedt figyelemre számot tartva – fényfeliratokként kerültek a nagyvárosi utcákra, már sokkal befogadhatóbb módon alkalmaznak szövegeket. Holzer mintegy háromszáz provokatív tézisből álló, *Truizmusok* (1978–87) [59. kép] című sorozatának

[205] CORRIS, *i. m.*, 226.

darabjai többnyire személytelenek és klisészerűek, de mégiscsak a művész által megfogalmazott alapvetéseket közvetítenek. Ezek az aforizmák és szlogenek eszköztelenségük ellenére is poétikus hatást keltenek, és az sem ritka, hogy kritikai élük éppen azon propagandaszövegek üzenetei ellen irányul, amelyek helyét átmenetileg elfoglalják.[206] Horváth Gyöngyvér úgy véli, hogy a hang pluralizáltsága e művek esetén elrejti a szerzői ént, nem mutat állásfoglalást, és egyfajta ideológiai semlegességet sugall,[207] de ez utóbbi tézissel vitába szállhatunk, hiszen a szövegeket egymás fényében akár egy posztmodern motivációs aforizmagyűjteményként is olvashatjuk, amelyben központi szerep jut a társadalomkritikának, a művészet funkciójával, jelentőségével kapcsolatos problémafelvetéseknek és az iróniának is.

Az „ACTION CAUSES MORE TROUBLE THAN THOUGHT" [a tett több bajt okoz, mint a gondolat] fényfelirat aporetikus szerkezete abból adódik, hogy a cselekvést stigmatizáló üzenet nem puszta gondolatként adott a befogadó számára, hanem a forgalmas nagyvárosi nyüzsgés szerves részeként tűnik fel, mint nyelvi tett, és a feltűnés kontextusából adódóan egy szándékolt vagy szándékolatlan (ön)irónia válik érzékelhetővé. Hasonló tapasztalatban részesít a kinyilatkoztatásszerű „ANY SURPLUS IS IMMORAL" [erkölcstelen bármiféle többlet] fényfelirat, amely – a helyspecifikus szituációból adódóan – a fogyasztói társadalom (meg)szokásainak (a gyűjtögetésnek és a felhalmozásnak) a kritikájaként, egy aszketikus életvitel elvárásrendjére való felszólításként értelmezhető. Az elsődlegesen éppen a fogyasztó megnyerésére szolgáló médium, a fényfelirat üzenete itt részben önmaga ellen irányul, hiszen a Holzer-mű aforisztikus mondata maga is egyfajta többlet – a felirat láthatósága pedig eleve csak egy termelési folyamatnak, az elektromos áram biztosításának köszönhetően lehetséges. A luxus problémájával összefüggésben az előbbi fényfeliratok esetén – a tett és a gondolat bonyodalmas, transztextuális relációjában – a hamleti („Ekképp az öntudat / Belőlünk mind gyávát csinál, / S az elszántság természetes szinét / A gondolat halványra betegíti; / Ily kétkedés által sok nagyszerű, / Fontos merény kifordul medriből / S elveszti »tett« nevét."[208] – Shakespeare, Hamlet) és a luciferi („A tett halála az okoskodás." – Madách Imre, *Az ember tragédiája*) allúzióra is felfigyelhetünk.

Az „EATING TOO MUCH IS CRIMINAL" [sokat enni bűn] mögött annak ellenére is egy etikai jellegű – de akár az isteni parancsolatokkal is összefüggésbe hozható – tiltás

[206] MORLEY, *i. m.,* 178–181.

[207] HORVÁTH Gyöngyvér, *A bekeretezett szöveg: Jenny Holzer művészetéről = Szó és kép: A művészi kifejezés szemiotikája és ikonográfiája,* szerk. KISS Attila Atilla, SZŐNYI György Endre, Szeged, JATEPress, 2003, 335.

[208] Arany János fordítása.

gesztusát érzékeljük, hogy egyszerű megállapításról van szó, amely a *sin* [bűn, vétek] helyett a jogi konnotációkkal rendelkező *criminal* [bűnös, törvénysértő] szó használatára épít. A paradoxon épp abból adódik, ami lehetővé teszi a közvetlen, az utcán járókelők számára nem művészetiként megtapasztalt kommunikációt, hogy ezek a mondatok azt a társadalmi helyzetet és médiatechnikát kritizálják és helyezik ironikus távlatba, amely a megjelenésük feltételeit adja. De olyan szöveg is akad, amelyik a nyelvi jelölésmód megbízhatóságát és ezzel önnön működésmódját kérdőjelezi meg: „WORDS TEND TO BE INADEQUATE" [a szavak hajlamosak nem megfelelni], amelyet egyfelől tehát érthetjük úgy, hogy a nyelv ellenáll a beszélő akaratának, vagyis az eszközszerű használatnak; másfelől pedig úgy, hogy nem felel meg a dolgoknak, a valóságnak – tehát hogy a szavak és a dolgok külön világot alkotnak.

A plakátok előbb szemmagasságba kerülve szólították meg a járókelőket, a fényfeliratok viszont a tömegmédia spektákuluma számára kisajátított, frekventált helyszínek óriás kijelzőin tűntek fel, mint amilyen például a New York-i Time Square (*Üzenek a nyilvánosság számára,* 1982–90) vagy épp a londoni Piccadilly Circus (*Túlélés*, 1988–89). A művészet fényszövegek formájában nemcsak új csatornán keresztül és szokatlan közegben juthatott el az egyébként többnyire bizonyosan nem kiállításra járó nézőihez, hanem mindez egy szokatlan napszakban is történt – este vagy éjszaka –, amely a művészetfogyasztás szokásos téridőkoordinátáit is felforgatta. A manipuláció elterjedt gyakorlatait Holzer azonban nemcsak kritizálta, hanem azok lehetőségeit fel is használta a művészet népszerűsítésére, gondolkozásra késztetve a mondatokkal, és rákényszerítve a kortárs művészettel – az abban rejlő provokatív sokértelműséggel – történő szembenézésre, amellyel máskülönben csak exkluzív terekben, s a galériák nyitvatartási idejében vagy épp kiadványokba került reprodukciók közvetítésével találkozhattak volna.

Laurie Anderson már az 1970-es évek végétől épített performanszaiban a diavetítés, a videók, a dalok, a mondott történetek és az írott szó kölcsönhatására. A konvencionális használati módok meghaladásával a *Gesamtkunstwerk* [összművészet] legújabb kori megvalósításával kísérletezett. A szintén amerikai Gary Hill pedig a videóművészetben kutatta nyelv és vizuális megjelenítés viszonylatait, felmutatva, hogy a mozgóképen közvetített szöveg egészen más értelmezői kihívást jelent, mint például a nyomtatott könyv olvasása, amely anyagiságából adódóan közvetlen viszonyba kerülhet a testtel. Az ausztrál Jeffrey Shaw a videójátékok 80-as évektől népszerű vizuális nyelvét felhasználva bontakoztatta ki tevékenységét. *Az olvasható város* (1989–1991) [60. kép], amelyet a frankfurti Institut für Neue Medienben mutattak be – és később újabb verziói is készültek –,

az első interaktív videóinstallációk közé tartozik, és az általa biztosított keretrendszerrel már az augmentált valóságok esztétikáját előlegezi. A cselekvő befogadó az álló kerékpárra felülve és „nekiindulva" egy – számítógéppel generált – háromdimenziós szövegváros utcáin mozoghat, amely egy az immerziót elősegítő homorú képernyőn jelenik meg előtte. A biciklikormány kis kijelzőjén a város térképe is látható, amelyen a kerékpáros ábrázolhatja saját útját. A térbeli jelenlét maximalizált illúziója kerül itt feszültségbe a térelemek szokatlanságával, az utakat ugyanis nem épületek, hanem gigantikus betűk szegélyezik, melyek a lehetséges útvonalak bejárásával más-más narratívába rendezhetők.[209]

Az újmédia-művészet a múzeumi közegen kívül is egyre nagyobb teret hódított. A posztindusztriális társadalom kondícióira reagáló, és a dada szellemiségéből is sokat merítő – hiszen a montázs- és kollázskészítés technikáját, valamint a talált tárgy műalkotássá nyilvánításának gesztusát integráló[210] – újmédia-művészet, illetve az annak részeként tekinthető internetművészet legfőbb sajátsága épp a médiaspecifikusságban határozható meg, a médium adta sajátos lehetőségek kihasználásában. A hipermediális univerzumban megtapasztalt, az internetművészet részeként szemlélhető munkák még nyilvánvalóbbá teszik azt az egyébként mindenféle műalkotásra érvényes megállapítást, hogy az a befogadói döntéseknek, az aktivitásnak köszönhetően válik teljessé. Nemcsak az interpretáció, de már a különféle tartalmak – a szövegek, állóképek, hangok, animációk és videók – közti választások, az aktiválás sorrendje és a kapcsolat megszakításának eseménye is a felhasználó döntésére van bízva, aki a nyitott mű tapasztalatát éli meg.[211] A kódolás által előálló mű anyagszerűsége eliminálódik ugyan, ám a megtekintés közösségi terektől történő függetlenítése a műértelmezést mégiscsak magántermészetűvé változtatja, és az intim kapcsolódás lehetőségére teremt alkalmat mű és befogadója között.[212]

Az első jelentős művészi igénnyel létrehozott hálóhely a – Joan Heemskerk és Dirk Paesmans alkotta – Jodi kép és szó szinergiájával szembesítő munkája. Talán a *jodi.org* (1993–95) [61. kép] igazolta elsőképp, hogy az internet nem egyszerűen az információközvetítés új módja, de a művészet számára is friss lehetőségeket magában hordozó médium.[213] A jelen sorok írásakor is látogatható felület nyitóképével rögtön saját anyagát, kódoltságát hangsúlyozza, mégpedig szigorúan elkerülve a betűkaraktereket. Ez

[209] MORLEY, *i. m.,* 199.

[210] TRIBE, Mark, JANA, Reena, *Újmédia-művészet,* ford. BEÖTHY Zsolt, Bp., Taschen–Vince, 2007, 8.

[211] TIŠMA, Andrej, *A web.art jelenség,* ford. KEDVEZMÉNYES Áron, Fosszília, 2006/3, 115.

[212] BRØGGER, Andreas, *Net art, web art, online art, net.art?,* ford. KEDVEZMÉNYES Áron, Fosszília, 2006/3, 112.

[213] TRIBE, REENA, *i. m.,* 6.

elsőre akár böngészőhibának is tűnhet, ha azonban a régi látogató akarta a menüből előhívva megnézni a forráskódot, a HTML-dokumentumban egy írásjelekből megrajzolt hidrogénbomba képével szembesült.[214] Az oldal nyitóképét megnyitva a felsokszorozással digitális tájjá változó zöld központozóelemek tűnnek fel, köztük zárójeles számok, amelyek első ránézésre hiperhivatkozások határait is jelölhetnék. Ám bárhová is kattintunk, ugyanoda jutunk, arra a térképszerű felületre, amelyről viszont már különböző irányokba vezetnek el a hiperlinkek – hol zsákutcába futva, hol pedig további bolyongásra kapva lehetőséget. Feltűnnek értelmezhetetlen, titkosírást idéző jelsorok, számsorok, piktogramok, kódok, újrahasznosított és felsokszorozott vagy épp pixelesre dekonstruált képek, és egy, a Super Mario számítógépes játékból kiemelt animáció is, na meg persze különféle funkciót ellátó szövegek. Mindezek fényében a befogadót figyelmeztető hidrogénbomba képe az esztétika hagyományos formáit „felrobbantó" eljárások felől nyer értelmet.

A posztinternet-művészet kifejezés nem az internettel történő radikális szakításra utal, sokkal inkább azon fiatal művészek stratégiáira, akik a valóság nulldimenziós kiterjesztéseként szemlélhető közeg összetettségét már nem élik meg idegenszerűnek, hanem feldolgozható forrásanyagként tekintenek rá, amely akár a klasszikus képalkotói technikák újraaktiválásával is más megvilágításba helyezhető. Elsőképp Marisa Olson kurátor-művész alkalmazta a kifejezést 2006-ban, saját művészi praxisa leírására, amelyben a digitális kiterjesztés helyett a nethasználatról tanúskodó tartalmak, impulzusok és anyagok alkalmazására helyeződött át a hangsúly.[215] Az irányzat az internetművészet és a konceptualizmus tanulságaira reagál, ugyanakkor új stratégiával közelít a problémákhoz – fontos kiindulópont számára egyfelől az elgondolás mint háttér, másfelől az internet esztétikája, de mindezeken túl az anyagszerűségben rejlő lehetőségek újrafelfedezése is, mégpedig egy instabil, formálható rendszer részeként.

A fiatalabb generáció meghatározó művészeire jellemző játékosság érvényesül a szerb Maja Djordjevic művészetében, aki a Paint segítségével készült, kezdetleges gyerekrajzok benyomását keltő olaj- és zománcfestményeket alkot, melyeken sokszor a pixeles szövegeknek is szerep jut. A társadalomkritikai fennhangokkal bíró *LIFE.* (2021) [62. kép] a nagybetűs „ÉLET" allegóriájaként kerül elénk – erre az általánosérvényűségre utal a mondatszerűen lezárt, csupa nagybetűs cím, amely a képtérbe piros betűkkel íródik be. A banalitásig stilizált, pixeles ábrázolásmód alapvető emberi értékek és kihívások

[214] *Uo.,* 50.

[215] CONNOR, Michael, *What's Postinternet Got to do with Net Art?,* Rhizome, 2013. november 1. https://rhizome.org/editorial/2013/nov/1/postinternet/ (letöltés ideje: 2022. 12. 20.)

megragadására szolgál – a két fa közti házikó felett a felhők mögül épp előtűnik a nap, fentebb pedig örvény emel a levegőbe egy súlyzót feje fölé tartó, női nemi jegyeket hordozó, meztelen alakot. Az alak a keresztre feszített Krisztus ikonográfiai hagyományába illeszthető, s ezzel a megváltó szerep a nő társadalmi helyzetére íródik át.

A brit Oli Epp saját nemzedéke attitűdjeit is kigúnyoló festményein olykor márkajelzések részeként, látszólag mellékesen köszönnek vissza szöveges tartalmak, ám olykor fontos kifejezőerőre tesznek szert. Epp parodisztikus éllel mutat be elterjedt szerepmodelleket, rávilágítva az identitás fragmentáltságára és diszkontinuitására, a preferenciák és cselekvési gyakorlatok közti feszültségekre. Rajzfilmfiguraszerű alakjainak száj-, orr- és szemnélkülisége a személyiség kiforratlanságára és uniformizáltságára egyaránt utalhat. A *Carpe Diem*en (2017) [63. kép] a McDonalds-os baseballsapka alól előlógó hajháló, a fülbevaló, a fejmikrofon, a szeplők és a nyakkiszívásszerű seb hozza létre a karaktert, az emberi mimikára viszont csak az általa előre nyújtott Happy Meal-menün feltűnő sematikus mosolyjel utal. A generáció attitűdjével és jövőképével hozható összefüggésbe, hogy a gyorséttermi dolgozó karján a címben szereplő horatiusi mondás olvasható – archaizáló betűtípussal szedett – tetoválásként. Latinból szó szerint fordítva ennek jelentése „szakítsd le a napot” (angolul: „pluck the day”) volna, mégis inkább „élj a mának” (angolul: „seize the day”) formában terjedt el, amely a fogyasztói társadalomban könnyen a következményekről történő megfeledkezés önfelmentő mantrájává változtatható. A bőrbe írt önmegerősítés emellett a munkakör által megkövetelt monotonitástűrési kényszerre tekintettel is igencsak komikus hatást kelt, az autenticitás hiányára utal, összefüggésben a meg nem festett arcok által sejtetett pótolhatósággal. Nem csak a szubjektum identitásának részét képező szerepek váltakoznak, de maga a cégben adott funkciót ellátó egyén is könnyedén lecserélhető.

A posztinternet-művészet Artie Vierkant szerint túllendül a konceptualizmus azon felvetésén, amely alapján a hordozóanyag másodlagos szerepbe került a gondolathoz képest, és eltér az újmédia-művészetnek a túlzottan is technológiára koncentráló közelítésmódjától is, amely pedig nem reflektált elég érzékenyen a kulturális változásokra. Ezen irányzat fénytörésében a kiállított munka egyenértékűnek tekinthető a világhálón vagy nyomtatott kiadványokon keresztül terjesztett felvételekkel, illetve a további, mások által létrehozott, rekontextualizált variációkkal.[216] Ez a közösségi média logikájával összefüggésbe hozható műfelfogás, illetve a különböző típusú képek és kiterjesztések közti hierarchia

[216] VIERKANT, Artie, *The Image Object Post-Internet*, JstChillin, 2010, 3, 5, 7. http://jstchillin.org/artie/pdf/The_Image_Object_Post-Internet_us.pdf (letöltés ideje: 2022. 12. 22.).

felszámolására törekvés egy nemzedéki alapokon nyugvó szemléletváltást is jelez. Vierkant *Képobjektum*ai (2011–) [64. kép] olyan speciális szobrászati alkotások, amelyek a fizikai és a digitális tér közötti létmódjukkal a valós és a virtuális közötti határ lebomlását viszik színre, arra is reagálva, hogy a kortárs művészeti közönség egyre inkább az online reprezentáció révén kezdte el megélni a richmondi Reference Gallery kiállításait, ahol az installáció teret kapott. A művek digitális fájlként kezdik, UV-nyomatként jelennek meg a dibond lemezen, majd később enteriőrfotókként kerülnek forgalomba, a téri helyzet különböző nézőpontokból rögzített képébe történő beavatkozásokkal hozva létre variációkat. Az áramló ecsetvonások helyenként a kézírások, szignók lendületét idézik, harsány színvilágú geometrikus formákkal kerülnek dialógusba. Ezek különböző nézetei, az elmozdulások és áttűnések adnak lehetőséget a variációk szabad burjánzására. A dokumentációkba belenyúlva olyan kompozíciók jönnek létre, amelyek eltérnek a galériában látható tárgytól, önálló művészeti státuszra tesznek szert. A kiterjeszthetőség burjánzása a térbeli meghatározottságok feloldására is alkalmat ad, hiszen e felfogás szerint a közönség online nem egyszerű dokumentációkhoz fér hozzá, hanem magukhoz a művariációkhoz. A posztinternet-művészet a gondolatról a harsány képi impulzusokra, a textualitásról az anyagszerűségre helyezi át a hangsúlyt. Vierkant maga is a *JstChillin.org* kurátori platformon publikált esszéjére hivatkozva igazolja a végtelenségig tovább formálódó projekt összetett gondolatiságát. Azonban, mint ebben a szövegben felveti, félő, hogy a nyelvvel való munka túlzottan is erőszakosan szemlélteti a kép mögötti gondolatokat, vagy akár csökkentheti is annak értékét, ha nem elég esztétikusan van megfogalmazva. Az internet által meghatározott korban a legtöbb kommunikációs aktus eleve képekhez kapcsolódik, a művészet értéke a kapcsolatokban és idézetekben rejlik, az új művek értékelése pedig már jórészt a hálózati közösségek által artikulált, nyelvtől független esztétikai kategóriák segítségével történik. Vierkant a kultúra teljes spektrumára kiható fordulatról beszél, amely szükségessé teszi a nyelv és a szemiotika mindenre kiterjedő metaforájának leváltását,[217] és talán nem túlzás azt állítani, hogy ebben a felvetésben a derridai dekonstrukció belátása, a logocentrizmus kritikája radikalizálódik – ám már nem az írás, sokkal inkább a képek védelmében.

[217] *Uo.,* 9.

Transzgresszív kísérletek a kiállítótéren kívül és belül, határon innen és túl

A szöveg felforgató ereje a 20. századi magyar képzőművészet diszkontinuus történetében

A nyugati magyar modernizmus mint elfeledett előzmény

A magyar művészek a 20. század első évtizedeiben, a történeti avantgárd időszakában tudtak leginkább alakító módon, progresszív munkákkal és egyúttal oktatóként is kapcsolódni a nemzetközi léptékben meghatározó iskolákhoz, mozgalmakhoz, irányzatokhoz. Ezért érdemes legalább utalni azokra a nyugati modernizmus[218] kontextusában létrejött, magyar vonatkozású kísérletekre, amelyek hozzájárultak a képzőművészeti szöveghasználatban rejlő lehetőségek felfedezéséhez, s ilyenformán előkészítették a terepet a 20. század második felében a határon innen is megjelenő, ám az uralkodó kultúrpolitikai elvekkel nem kompatibilis, illetve nehezen összeegyeztethető művészeti kísérletek számára.

Magyarország politikai folyamatait az első világháború elvesztése, a Tanácsköztársaság 1919-es kikiáltása és bukása,[219] illetve az 1920-as trianoni békeszerződés következményei határozták meg ebben az időszakban. A következmények között tartható számon, hogy a Horthy-rendszer 1920-tól datált kezdetével a baloldali magyar értelmiség jelentős része emigrált, nem sokkal később pedig a zsidóságot sújtó numerus clausus törvény késztetett sokakat menekülésre. A magyar *bauhäuslerek* helyzetét vizsgálva Vándor Andrea utal rá, hogy többük esetén az etnikai identitás pluralitása is hozzájárulhatott a Bauhaus-beli

[218] A modernizmus / modernitás terminusokat a korszak legújabb és legautentikusabb művészeti monográfiájának fogalomhasználatát adaptálva alkalmazom az értekezésben. Ennek értelmében a *modernitás* terminus általában az új korszak, az ipari forradalom, a tudományos és technológiai fejlődés és a társadalmi változások időszakának leírására használatos, a *modernizmus* fogalom azonban 19. század végi, 20. század eleji művészeti irányzatok összefoglaló meghatározására szolgál. A modernitás kulturális változásokat hozott magával, amely a modernizmushoz köthető irányzatok kibontakozásához vezetett, és a művészetfelfogás és a meghatározó művészi gyakorlatok átalakulását eredményezte. A modernizmust a modernitásra adott reflexióként tekintjük tehát, a kettő viszonya ugyanakkor nem írható le egyszerű egymásra épülési folyamatként, azok egy bonyolult interakció részeiként nyernek jelentést. Vö.: DOBÓ Gábor – SZEREDI MERSE Pál, *Magyar kultúra +/- Európa: A modernista és avantgárd mozgalmak pozíciója és önképe (1915–1968) = A kettős beszéden innen és túl: Művészet Magyarországon 1956–1980,* szerk. SASVÁRI Edit, HORNYIK Sándor, TURAI Hedvig, Bp., Vince, 2018, 56.

[219] A 20. század második felében ennek az eseménynek a kihatását már konceptualista szellemben idézi meg egy dátumvésettel ellátott, táskaszerű fogóval felszerelt, hordozhatóvá alakított, kockaalakú utcakő: Gulyás Gyula, *1919* (1973).

tevékenységük eredményességéhez,[220] ugyanakkor az avantgárd irányzatokhoz történő kapcsolódás mellett némelyikük esetén az összetett identitásstruktúrák megtartásának, illetve vizsgálatának igénye is magyarázhatja a képzőművészeti szöveghasználat előtérbe kerülését. Már maga a kivándorlás okozta idegenségtapasztalat elégséges lenne, hogy a nyelvi viszonyok megváltozásának vizsgálatára, a kultúravesztés veszélyére, ezzel pedig az önazonosság fenyegetettségére irányítsa az alkotói figyelmet; nem beszélve arról, hogy a háború abszurd kettőssége – egyfelől a kollektív traumatizáció, másfelől a technológiák gyors fejlődése, amely a képi és szöveges tartalmak kölcsönviszonyában alakult – szintén új kihívás elé állította a század első évtizedeinek alkotóit.

A felvidéki származású Kassák Lajos 1916-tól fejtett ki hatást az „aktivizmus" és „konstruktivizmus" jegyében, az európai művészet horizontján mérhető jelentőségű életművet hozva létre – részben éppen a szöveg–kép együtthatásokra építő plakátok hatáspotenciáljának kihasználásával –, ami mintegy cáfolja a magyar avantgárd művészet megkésettségének értelmező narratíváját.[221] A fiatal Kassáknál részint a plakátszerű, de rendszerint vizuális költeményként kezelt – például a bécsi *Ma* folyóiratban (1916–1926) közölt – képarchitektúrák (pl.: *Képarchitektúra / Kioszk-terv,* 1922–23 k. [65. kép]) terén mutatkozott meg a szöveghasználatban rejlő lehetőségek kutatása; részint a dadaista impulzusok nyomát viselő többnyelvű montázsokon (pl.: *„Don Juan" kollázs,* 1921 [66. kép]); továbbá olyan kísérleti könyvtárgyakban is materializálódott, amelyek a költői szöveg és a képszerű tartalmak összekapcsolására törekedtek. Utóbbira jó példa a kézirajzot és a kézírást egyaránt alkalmazó *MA képeskönyv* (1922),[222] amely ugyanakkor jóval kevésbé mutatkozik radikálisnak, mint például Filippo Tommaso Marinetti *Les mots en liberté* [Szavak a szabadságban] (1919) című kötete, amellyel kapcsolatban Moholy-Nagy László egy fontos összefüggésre hívja fel a figyelmet: „a struktúra-, faktúra- és textúraértékek[223]

---

[220] VÁNDOR Andrea, *Magyarország nemzetiségi viszonyai = A művészettől az életig: Magyarok a Bauhausban,* szerk. BAJKAY Éva, Pécs, Janus Pannonius Múzeum, 2011, 62, 64.

[221] Vö.: ŠTRAUS, Tomáš, *Kassáki impulzus: Néhány rejtett összefüggés,* ford. VÉGHNÉ RASSAY Márta = *Kassák Lajos 1887–1967: A Magyar Nemzeti Galéria és a Petőfi Irodalmi Múzeum emlékkiállítása,* szerk. RUBOVSZKY Éva, Bp., Magyar Nemzeti Galéria, 1987, 31–32.

[222] KÉKESI Zoltán, *Képszövegek: Irodalom, kép és technikai médiumok a klasszikus avantgárdban,* PhD-dolgozat, Bp., 2008, 55–56. http://doktori.btk.elte.hu/lit/kekesi/diss.pdf (letöltés ideje: 2021. 10. 25.)

[223] Moholy-Nagy az anyag módosíthatatlan felépítését nevezi *struktúr*ának, az ennek szervesen keletkező zárófelületét *textúr*ának, a külső behatásra, a megmunkálással megváltozó anyagfelületet pedig *faktúr*ának. MOHOLY-NAGY László, *Az anyagtól az építészetig: Az 1929-ben megjelent első német nyelvű kiadás alapján készült magyar kiadás Otto Stelzer, Hans M. Wingler és Vámossy Ferenc utószavaival,* ford. MÁNDY Stefánia, Bp., Corvina, 1972, 33.

először a kubistáknál (Pablo Picasso, Georges Braque) játszottak nagy szerepet. Később aztán a futurizmus, majd valamennyi többi izmus is átvette és a legkülönbözőbb módokon alkalmazta azokat. Így például hozzájárultak egy új tipográfiai rend kialakulásához, és termékenyítően hatottak a fotó- és reklámművészetre, a filmre és színházra, és általában az egész sokrétű mai életre."[224]

A Kassák bécsi köréből induló, 1922-ben sokakkal együtt Berlinbe emigráló Moholy-Nagy maga is részt vett a Bauhaus-tipográfia tervezésében, és az iskola könyvsorozatának, a Bauhausbüchernek a szerkesztésében. Az *Új Tipográfia* (1923) című írásában a betűtervezés alapelveiről értekezik, majd később *A korszerű tipográfiá*ban (1925) más médiumok viszonylatában a tervezőgrafika lehetőségeiről. A tipográfia és a reklámgrafika 1925-ben váltak külön tárggyá a Bauhausban; és bár már nem ő, hanem tanítványai kezdték tanítani ezeket, tervezői tevékenysége továbbra is számottevő maradt.[225] Festészeti kísérleteinek, absztrakt kompozícióinak hatása természetesen megmutatkozott tervezőgrafikai munkáin, ugyanakkor nem látszik eldönthetőnek, hogy a tipográfiai elemek, elszórt betűk és számsorok alkalmazása a kompozíciók részeként a tervezőgrafikai munka eredménye-e, vagy elősegítője inkább, hiszen, amint azt az előbb idézett összegzés is jelzi, a betűdizájn előtérbe kerülése egyfelől épp az avantgárd képzőművészet experimentális törekvései felől értelmezhető, másfelől viszont szorosan összefügg a médiatechnikák változásával és a nyilvánosságszerkezet átalakulásával is; sőt mi több, az általa itt említett alkotók is reflektáltak ezen összefüggésekre. A Moholy-Nagy 1925-ös *Festészet, fényképészet, film* című könyvében[226] megjelent *Filmváz – A nagyváros dinamikája (Tipofotó)* (1922) [67. kép] éppen a megváltozott városképet, a metropolisz tértapasztalatát használja inspirációként. A mű sötétből előtűnő lámpákkal, tűzijátékokkal és fényreklámokkal közös téri kompozícióban – egy kihunyó, majd felvillanó fényírás részeként – aktiválja a művész tipografált nevét, mint a nagyváros szövetébe oldódó én jelölőjét, megelőlegezve ezzel Jenny Holzer [59. kép] és Tót Endre [117. kép] fél évszázaddal későbbi fényújságainak ötletét – bár azokkal ellentétben ez a munka végül nem aktualizálódott köztéri helyzetben. A fénypontokból elképzelt kapitális betűsor, az „YMOHOLYMOH" igazából a „MOHOLY" név folytonos ismétlésével generált szöveg részleteként értelmezhető – annak utolsó betűjével indul, majd a teljes névleirat után az első három betűvel folytatja. Ugyanakkor ez a

[224] *Uo.,* 68.

[225] BAKOS Katalin, *A Bauhaus magyar művészeinek munkája a tervezőgrafika területén = A művészettől az életig: Magyarok a Bauhausban,* szerk. BAJKAY Éva, Pécs, Janus Pannonius Múzeum, 2011, 248, 250.

[226] A német kiadás alapján magyarul először: MOHOLY-Nagy László*, Festészet, fényképészet, film,* ford. MÁNDY Stefánia, Bp., Corvina, 1967.

jelsor nemcsak az alkotó vezetéknevének részletét integrálja magába, hanem az angol „HOLY” [szent, jámbor] szó középre komponálásával ambiciózusan – ám talán az önirónától sem mentesen – egy szakrális összefüggésrendszerbe helyezi a fényinstallációt. A kiolvasható tartalmak közti oszcillációnak köszönhetően – a néven keresztül – a szentség áttevődik a művész alakjára, aki az új médium adta lehetőségeket kiaknázva és egyúttal ironizálva, avantgárd szellemben mutat irányt a nagyvárosi közösségnek, legalább elvben, a terv szintjén elérhetővé téve az utca embere számára a műélvezés lehetőségét.

Az 1920-as évek elejétől további Bauhaushoz kötődő magyar művészek munkáiban is tetten érhető a szöveg és kép kapcsolatba léptetésére, illetve azok eredendő egységének felmutatására való törekvés – nyilvánvalóan nem függetlenül attól, hogy az iskolát 1919-ben létrehozó Walter Gropius manifesztuma a művészeti ágak egységének elvéből indul ki.[227] Az iskola egyik – Paul Klee színtani kísérleteire is építő – oktatója, Johannes Itten betűkompozíciói több magyar művészre is kimutathatóan hatottak ezekben az években, Breuer Marcell és Pap Gyula egyaránt készítettek a svájci művész inspirációjáról árulkodó, a színkísérletek összefüggésében szemlélhető, de eltérő habitusú szöveges festményeket.[228]

Pap képei a szavak gondos elhelyezésével egyfajta szakrális geometria alkalmazását és ezoterikus ismeretek megszerzésének lehetőségét sejtetik, mintha magából a térből lenne kinyerhető a nyelvi jelek által közvetített tudás. A *Szám- és betűkompozíció – Isten szava újjászületik* (1923) [68. kép] című akvarelleken például a tipográfiai szempontból átgondoltnak látszó német szavak a geometrikus rendbe szervezett központi formák részeként jelennek meg. A Pap képein érvényesülő, tervezettséget hangsúlyozó vizuális nyelv rokon a Bauhausban ugyancsak oktató Klee *Egyszer csak kiemelkedett az éjszaka szürkéjéből* (1918) [31. kép] című munkájával, amelyen az egyedi tipográfiai rend és a színharmóniák dinamikája együttesen idézi elő a figyelem oszcillációját a képi és textuális aspektus között.

Breuer Marcell munkái Papénál sokkal impulzívabb alkotásmódról tanúskodnak, és mind a színkezelést, mind a betűk vonalvezetését és elrendezését tekintve expresszívebb hatást keltenek. Az írásos tartalmak nála nem irányulnak valamiféle ezoterikus tudásra, hanem egy személyesebb referenciamezőben helyezhetők el. A túlnyomórészt vékony vonalakkal írt szövegek a színfoltok uralta képmező előterében lebegnek rendezetlenül. Akár

[227] GROPIUS, Walter, *A weimari Állami Bauhaus manifesztuma,* ford. TANDORI Dezső = *A Bauhaus,* szerk. MEZEI Ottó, Bp., Gondolat, 1975, 49–50.

[228] BAJKAY Éva, *A Bauhaus és a magyarok = A művészettől az életig: Magyarok a Bauhausban,* szerk. B. É., Pécs, Janus Pannonius Múzeum, 2011, 31, 35, 36.

szavakon belül is gyakran előfordulnak kapitális- és kisbetűk közti cserék, váratlan betűméret- és betűstílusváltások; egyes karakterek extra díszítést kapnak, sőt, némelyiknek nemcsak fonémajelölő szerepe lesz, hanem figurálisan is funkcionálni kezd, amely megoldásban a keleti képírásban rejlő kifejezőerő hatására ismerhetünk. A változatos tipográfiájú *Zöld erdő harmatját...* (1923) [69. kép] című színes litográfián egy régi magyar bujdosóének olvasható, amely – a személyes léthelyzeten túl – a magyar zsidóság kényszerű emigrálásának átfogóbb tapasztalatára is utalni képes: „zöld erDő HarMatJát / piROS csiZmáM NYOMát / HÓVaL lePi BE A TÉl". A halál és a tél azonosítására építő toposzt használó pretextusban a nyom felszámolódása a beszélő eltűnésének véglegességét sejteti. Azonban a nonfiguratív képmezőt a szövegszerűen felidézett színek – a fehér (hó), valamint a komplementer viszonyba kerülő piros és zöld foltok – uralják, amelyek mégiscsak refigurálnak egyes szövegszerűségbe kódolt tartalmakat. Az első „H" alfabetikus jele (a második „H" két szárát összekötő horizontális vonalhoz hasonlóan) létrává minősül át, ezzel a szimbólummal pedig a beszélői helyzethez a fejlődés vagy a felemelkedés lehetséges jövőképe társul – utalva itt az inspiráló művészeti közeg biztosította lehetőségekre, vagy épp a Jákob-lajtorjára, ami – a bauhausos művészek metafizika iránti fogékonyságát ismerve – szintén érvényes megközelítés lehet. De ezzel nem merül ki az értékminőségek közti oszcilláció – a második „O" betű nagy tömött pontként jelenik meg a kép jobb oldalán, amelynek hatására az absztrakt foltok alkonyi fényjelenségek nyomaként válnának értelmezhetővé, maga a betű pedig a Napot idézné fel, ám a bal oldalon ugyanez a pont az „R" betű felső részében megismétlődik, és ez egy olyan kompozíciós rendet teremt, amely mégiscsak negálja a figurális jelként azonosítást.[229]

Berger Otti textilművész olyan kollázsokat is készített, amelyek szemlélhetők a Bauhaus esztétikájától függetlenül – vállaltan érzelmesek, finom pasztellszín felületekre építenek, személyes vonatkozásokat hordozó fotókkal, túljáratott szimbólumokkal és szöveges elemekkel dolgozva, ugyanakkor az önirónának is teret engedve. Berger 1927-től dolgozott a Szövőműhelyben Gunta Stölz vezetése alatt, és később az oktatásban is helyettesítette őt,[230] ez szolgál magyarázattal a címbe foglalt ajánlásra, amelyet a *Szent Család – Gunta Stölznek* (1929) [70. kép] esetén alkalmazott. A „heilige familie+" [szent

[229] A Bauhausban nagy szerepet szántak az ünneplésnek, és gyakran meglepték egymást maguk által készített ajándékokkal, a *Köszöntő lap Gropius születésnapjára* (1923) is ezt szolgálta, amelyen Breuer hasonló stílusban, foltfestészeti háttéren megjelenő vékony vonalvezetésű betűkkel dolgozott, ám itt – a címzett személyéből adódóan – német szavakkal, Walter Gropius nevét is a képtérbe idézve.

[230] BAJKAY Éva, *Magyarok a Bauhausban = A művészettől az életig: Magyarok a Bauhausban,* szerk. B. É., Pécs, Janus Pannonius Múzeum, 2011, 376.

család+] szavak gót betűs írással rózsaszín szalagra applikálva tűnnek fel itt, és ez utóbbi a kép közepén megjelenő montázsalakoktól indulva fut fel egészen a kép jobb felső sarkáig, ahol a vége felcsavarodik. Ezzel a középkori és reneszánsz képek feliratos szalagdíszeit, az úgynevezett *banderole*-okat idézi meg a kép, amelyek gyakran váltak a beszéd vagy más típusú hang közvetítésének eszközeivé, rendszerint háromdimenziós hatást keltő képelemként, mintha csak kibontott tekercsek vagy pergamencsíkok lennének, ahogy azt itt is látjuk. A beszédtekercsen olvasható felirat szövege is a szekularizáció előtti művészettörténeti korszakokkal való dialógust erősíti fel, a szöveget záró pluszjel így a kereszt szimbólumává lényegülhet át a befogadás során. Középen, árnyékba borulva, lehunyt szemű, mosolygó női arc – a művészé – látható, és a feje körüli fényes rózsaszín fóliából szőtt fejdísz a glóriás ikonábrázolásokat idézi fel, alighanem ironikusan. Erre az értelmezésre erősít rá a mellette elrepülő galamb is, amely a szentlélek egyik bibliai szimbólumaként azonosítható az ikonográfiai olvasatban. A fej előtti képsáv bal oldalán ugyanakkor nagyobb méretben ugyanez a madáralak már rózsaszín szalagpórázra kötve és a hátára fordulva ismétlődik, amely megint csak profanizálja és ironizálja a képi helyzetet. A giccses képzettársítások is ezt erősítik tovább: a bézs és a rózsaszín különféle árnyalataiban játszó, zászlószerűen sávozott alapfelület centrumába ragasztott nevető önarcképtől jobbra egy középkorú férfi egy puttót ölel, és összemontázsolt alakjukat virágkoszorú fogja egybe; a háttérben pedig ragasztott csillagok és szívek tűnnek fel, amely meglehetős direktséggel jelöli a művész, a férfi és a gyerekangyal figurája közti szeretetközösséget.

Egy másik, ugyancsak személyes hangoltságú munkáját Berger Otti a Bauhausban oktató szerelmének, Ludwig Hilbersheimernek címezte (*Hilbersheimer 50. születésnapjára,* 1935 [71. kép]). A finom színvilágú, fehér alapú – rongyszőnyegszerűen szervezett – textil felületét rózsaszín, piros, kék árnyalatú sávok dinamizálják; e képtérben szinte képregényszerű elrendezésben ismétlődik a férfi (Hilbersheimer) és a nő (Berger) alakja. A bal felső sarokban a zsidó származású, magyar és horvát művészként is számontartott Berger Ottit sokác népviseletben, gazdagon díszített főkötőben, pártában látjuk alulnézetből,[231] míg a jobb felső sarokban kisebb méretben a férfit. Kicsit lentebb alakjuk egymás mellé kerül, arcuk közelebbről szemlélhető, körülöttük színes képek, mintegy az emlékek jelölőiként. Majd a férfi egyedül, kezében levéllel jelenik meg, füle mellett pedig fejre fordult puttó

[231] Berger Otti vörösmarti származású volt, a tradicionális sokác női viselet jellegzetes darabja az itt feltűnő főkötő, a Bauhaus ünnepségein is gyakorta jelent meg hímzett blúzban. VALDIVIESO, Mercedes, *Ünnepek és hétköznapok: Művészet és élet,* ford. SCHULCZ Katalin = *A művészettől az életig: Magyarok a Bauhausban,* szerk. BAJKAY Éva, Pécs, Janus Pannonius Múzeum, 2011, 304, 306.

lebeg felhők között, egy beszédszalag funkcióval beragasztott, a kapcsolat sugalmazását jelző szöveg kíséretében: „das gilt für zwei" [két személyre]. Ismét lentebb szívek, virágok és angyalkák között megsokszorozódik a nő alakja, legalul, a bal alsó sarokban pedig már közös fotón tűnik fel a pár, egy születésnapra utaló „X 50" jelzés társaságában, míg jobbra a kastély és az angyalka között gyerekfejek sorakoznak egy – alighanem a remélt gyermekáldásra utaló – „5"-ös számmal kísérve.[232] Bár Mercedes Valdivieso joggal állapítja meg, hogy az ilyen alkalmi tárgyak „tobzódtak a stílustörésben és az emlékkönyvgiccsben",[233] egyúttal a férfiak által megszabott esztétikai elvektől való függetlenedés igénye is érezhető bennük. Az autonóm női kifejezésmód megtalálására tett kísérletek ezek, amely a sokác szőttes alapfelületként való kidolgozásában, a képregényes narratíva szentimentalitásában s a hozzá illő színvilágban, illetve figurális szimbolikában egyaránt tetten érhető; ráadásul a patriarchális alapokon álló ikonográfiai konvenciók felforgatásában kimutathatóvá válik egy ironikus viszonyulásmód is.

Hogy az eddig említett alkotók hogyan hatottak a kor magyarországi művészeti életére, azt Dobó Gábor és Szeredi Merse Pál közös tanulmányban összegzi, melyben a 20. századi magyar kulturális életet a „diszkontinuitás" értelmező alakzatával írják le, feltárva a folytonosság hiányának és a kapcsolatok megszakadásának változatait. A szerzőpáros rávilágít arra, hogy a nyilvánosság korlátozása és a cenzúra miatt az avantgárd alkotók kapcsolata lényegében megszakadt az anyaországi közönséggel, így radikális művészeti programjuk alig kapott teret a hazai művészeti diskurzusban, csak kevéssé és megkésve fejtett ki hatást.[234] Persze Magyarországon is létezett a kurzusművészettel párhuzamosan modern, az avantgárd hatásokat is integráló képzőművészet – az irodalomról nem is beszélve –, ugyanakkor azok a környező nemzetek kulturális hagyományába rendszerint szervesebben épültek be. Itt még az emigrációból 1926-ban hazatérő, évtizedeken át az interkulturalizmust képviselő, generációk számára mesterré váló Kassák 1920-as években kiépülő nemzetközi kapcsolatrendszere sem tudott megfelelően „becsatornázódni" a kulturális közegbe.[235]

---

[232] A képeken kisebb kézírásos és nyomtatott szövegtörmelékek is találhatók, ezeket azonban a fellelhető reprodukció alapján nem sikerült kibetűzni.

[233] VALDIVIESO, *i. m.*, 304.

[234] DOBÓ Gábor – SZEREDI MERSE Pál, *Magyar kultúra +/- Európa: A modernista és avantgárd mozgalmak pozíciója és önképe (1915–1968) = A kettős beszéden innen és túl: Művészet Magyarországon 1956–1980*, szerk. SASVÁRI Edit, HORNYIK Sándor, TURAI Hedvig, Bp., Vince, 2018, 39.

[235] *Uo.*, 40.

A huszadik század harmincas éveiben a nacionalista érzületű politikai propagandának alárendelt újklasszicizmus lett a kurzus hivatalos művészeti stílusa. A második világháború után nagy hatást kiváltó Európai Iskolának (1945–48) a kulturális transzfert a a progresszív Nyugattal kölcsönösségben elgondoló programját a Rákosi-korszak ideológiája törte derékba, amely a hanyatló Nyugat „elfajzott művészet"-eként diszkreditálta az absztrakt és a szürrealista avantgárd eszméit és eljárásait. Akik pedig nem voltak hajlandóak feladni a modernizmus elveit, és alkalmazkodni a kultúrpolitika által diktált realizmusfelfogáshoz, csak belső emigrációban dolgozhattak tovább. A Kassák köréhez és az Európai Iskolához kapcsolódó modernizmus és avantgárd – az 56-os forradalmat követő oldódásig – visszaszorult a privát terekbe, műteremlakásokban működtetett zártkörű akadémiák és rendezvények eseménytereibe.[236]

Az elhallgattatott terek újrarendeződése

Ahogy György Péter megvilágítja, az 56-os forradalom, illetve az ugyanebben az évben tartott moszkvai nagy Pablo Picasso-kiállítás is hozzájárulhatott ahhoz az ideológiai puhuláshoz, amely lehetővé tette a budapesti *Tavaszi Tárlat* megrendezését,[237] melyen az 1957. április 20-ai megnyitótól fogva, a kiállítás volumenéhez mérten kis számban ugyan, de helyet kaptak az avantgárd irányzatok inspirálta alkotások is. A művészek ugyanis maguk választhatták meg, melyik zsűri elé viszik a kiállításra szánt munkájukat, és az egyik csoport lényegében erre az irányzatra szakosodott. Az esemény így a Kádár-korszak kultúrpolitikáját meghatározó – később Aczél György nevével fémjelezett – „három T"-elv (tiltott, tűrt, támogatott) próbakövévé vált. A több mint hatszázötven tárgyból (festményekből, szobrokból, grafikákból) álló anyag stiláris és szemléleti sokszínűségének nyilvánvalóan a felkínált konszolidációs alkut kellett legitimálnia. Bár a szocialista realizmus elveit követő darabok számához képest a progresszívek jelenléte csekély volt, jelentőségüket nem lehet vitatni, annál kevésbé, mivelhogy ekkoriban – az utólagosság nézőpontjából megalkotható narratíva szerint legalábbis – az intézményi pluralizmus alig kapott szerepet.[238] Azt ugyanakkor meg kell jegyezni, hogy a különalkuk, különbékék, hazugságkonszenzusok eredményeképp nem volt egészen egynemű a korszak művészete és művészeti élete; persze

[236] *Uo.,* 48–49.

[237] *Tavaszi Tárlat,* Műcsarnok, Budapest, 1957. április 20. – június 16. Kurátor: Makrisz Agamemnon.

[238] GYÖRGY Péter, *A hatalom képzelete: Állami kultúra és művészet 1957 és 1980 között,* Bp., Magvető, 2014, 111–128.

ott voltak az úgynevezett „szürkezónák” is, 1958-tól pedig – mint Hornyik Sándor rávilágít – a szocialista realizmus ortodox doktrínájának oldódásával hivatalos legitimációt nyert a művészeti kísérletezés. Bár az elvárt kifejezésmód a realizmus maradt, a művészek a történeti avantgárd különféle kompozíciós elveinek és technikáinak alkalmazásával dekonstruálták a korábban elvárt ábrázolási gyakorlatot, amely „óvatos modernizáció”-hoz, a nyugati tendenciák adaptációjához vezetett.[239]

A 20. század közepének kurzusművészete, a kommunista ideológiának alárendelt szocreál festészet propagandacélok szolgálatára használta az idealizáló naturalizmus ábrázolástechnikáját, a sokszor heroizáló és/vagy giccsbehajlón optimista helyzetmegragadást, s a festők a világszocializmus dicséretének rendelték alá egyéni kifejezésvágyukat. A tükrözésesztétika elvárásainak megfelelni kívánó realisták sem szántak különösebb szerepet az átvitel összetettségét, a jelölésrendszerek viszonyainak és sokértelműségének kérdését szükségképpen előtérbe állító szöveges elemeknek, a leggyakrabban tárgymegnevező, helyzetleíró címek pedig az egyszerű megfeleltetés elvén működtek. A *Tavaszi Tárlat* modernjei – például a korábbi Európai Iskola művészei – közt viszont több olyan alkotó volt, akinek a képi kifejezőkészletében jelentős szerepet kapott a szövegszerűség, illetve az olvashatóság-olvashatatlanság problémája. A kiállítók közül az avantgárd meghatározó egyéniségeként munkálkodó Kassák Lajosnak már a századelőtől fontos szerepe volt írás és kép dinamikus játékterének feltérképezésében; Ország Lili a szürrealista korszakát követő redukció után főképp héber alfabetikus jeleket és szakrális tartalmú számokat idézett meg falfelületekre emlékeztető festményein; valamint az alfabetikus kézírást és a keleti képírást valójában képileg felidéző kalligráfiákat 1956-tól kb. egy évtizeden át készítő Korniss Dezsőt is meg kell említenünk [72. kép],[240] aki éppenséggel a *Tavaszi Tárlat* absztrakt zsűrijének a vezetője volt. Korniss ugyanakkor esetenként talált szövegeket is munkáiba applikált, amint az a *Gitáros figurá*n (1964) [73. kép] is megfigyelhető, ahol a vörös alapot adó lap hordoz egy olyan nyomtatott német szöveget, amely töredékeiben, a fekete zománc- és nyomdafestékbe beletörölő vonalak mentén olvasható marad. A visszatörlés vonalai rajzolják meg a félabsztrakt portrét, amelynek az arcvonásaiban sem nehéz betűszerű formákra ismerni, legalábbis az orr az összeráncolt homlokkal együtt egy „t” betűt formáz.

[239] HORNYIK Sándor, *A szocialista realizmus reformja: A keleti, szovjet típusú modernizáció és a nyugati modernizmus találkozásai = A kettős beszéden innen és túl: Művészet Magyarországon 1956–1980,* szerk. SASVÁRI Edit, HORNYIK Sándor, TURAI Hedvig, Bp., Vince, 2018, 113.

[240] BODONYI Emőke, *Kalligráfiák = Az Antal–Lusztig-gyűjtemény I.: Barcsay, Vajda, Ámos, Korniss, Anna, Bálint,* szerk. NAGY T. Katalin, Debrecen, Déri Múzeum, 2018, 362–364, itt: 364.

A zsidó kabbalisztika iránt érdeklődő, az ezoterikus tudásra fogékony Ország szöveghasználattal kapcsolatos kísérletei külön figyelmet érdemelnek. Az írást – külföldi utazásaiból is inspirálódva – mint a kulturális tradíciók hordozóját idézte fel, olykor a vallásgyakorlással összefüggésbe hozható terek, emlékezethelyek képiségével dialógusban. Először az 50-es évek közepén készült kollázsain használt betűket – a Franz Kafka *A per*ének belső példázatát, *A törvény kapujában*t megidéző kollázsa, *A törvény háza* (1956) [74. kép] képfelületén például többféle nyelvből vett kézirat- és újságkivágatok (főként nyomtatott olasz szövegrészek) kaptak helyet olyan fekete-fehér fotó- és grafikarészletek kíséretében, amelyek a tervezettség problémájával hozhatók összefüggésbe (felállványzott épületek, gépműködésbe betekintést engedő műszaki ábrák). A kép bal oldalára applikálva pedig az alef, tehát a héber ábécé első betűje is feltűnik, amelynek a számértéke az egyes. Az Isten oszthatatlanságára utaló jel a töredékekből álló kompozíción a világrészletek mélyebb, rejtett összetartozását, eredendő egységét hangsúlyozza.

Ország a hatvanas évek elején talált rá az asszír és babiloni sírkövekre, és felfedezte a prágai temető tömbjeit is, de a mezopotámiai, a héber és a kopt írás képisége szintén nagy hatást gyakorolt rá.[241] Festményein ennek hatására juttatja szerephez a szöveg(szerűség)et, elsőként a *Barna-fekete írásos kép* (1961–62) című munkáján [75. kép], amelyen a deszkán feltűnő amorf alakzatot – amelyet S. Nagy Katalin Messiás-fejnek vél – ékírásszerű és kvadratikus héber jelek szövik át, miközben a közepén egy nagyméretű héber „S” betű [sin] tűnik fel. Isten meghatározhatatlan meghatározásaként, a negatív teológia sugalmával jelezve a nyelvileg körülírhatatlan jelenlétet.[242] Miután a szimbolikus jelentéseket hordozó falak nonfiguratív felületté redukálódtak képein, Ország elmondása szerint adta magát a lehetőség, hogy nyomhagyási felületként kezdje el kezelni azokat, és írjon rájuk. Izraeli utazását követően, 1966–69 között sok olyan betűtöredékes munkát festett, amelyeken a részletek nem szerveződtek koherens szöveggé (pl.: *Románkori Krisztus,* 1969 [76. kép]). A művész íráshasználatát elemző S. Nagy Katalin is úgy látja, hogy „[a]z Ország Lili-képeken nincs verbális üzenet, tartalom, a betűknek, írásnak ható jelek ugyanúgy a kép formai, és

[241] KUMIN Mónika, *„Írások” és emléknyomok = Képbe zárt írások / Écritures dans l’Image,* szerk. BORUS Judit, Bp., Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, 2015, 48.

[242] Vö.: DERRIDA, Jacques, *Esszé a névről,* ford. BOROS János, CSORDÁS Gábor, ORBÁN Jolán, Pécs, Jelenkor, 1995, 75.

egyben szimbolikus építőelemei, mint a vertikális és a horizontális osztottság, a felület rétegei, a szürke vagy a barna színek."[243]

A magyar kommunista vezetés a 60-as évekre feladta a társadalom ideológiailag koherens képződménnyé formálásának programját, és ehelyett egyfajta „kettős beszéd"-et kezdett működtetni, tehát egyszerre próbált megfelelni a szovjet vezetésnek és a demokratikus intézményrendszerű, progresszív Nyugatnak – Sasvári Edit véleménye szerint ezzel magyarázhatóak a képzőművészeti intézményrendszert érintő anomáliák, amelyek a „folyamatos önkorrekció" kényszeréről, és egyúttal a totalitárius vezetés egyfajta válságáról tanúskodnak.[244] Az 1963-as magyar nyitást követően nőttek a külföldi tapasztalatszerzés lehetőségei, és az évtized közepétől a hatalom célja a tiltásról egyre inkább az újabb generációhoz tartozó művészek tevékenységének befolyásolására és kontrollálására terelődött át, miközben az ösztöndíjaknak köszönhetően a művészek közvetlenül is találkozhattak például a pop-art és a hard edge irányzatát képviselő munkákkal, és olykor határon túli kiállítási lehetőségeik is adódtak. Ugyanakkor a progresszívabb kísérleteket felvonultató kiállítások itthon csak periférikus helyeken valósulhattak meg, és ezeket a kezdeményezéseket is könnyen tiltás alá vonhatta a hatalom.[245]

A 60-as, 70-es évek gyakran szövegekkel is operáló figuratív festészeti munkái – amelyek sok tekintetben összefüggésbe hozhatók korabeli nemzetközi fejleményekkel, például az új realizmussal – idealizálás nélkül, kritikusan, sokszor ironikusan vetettek számot a valóságábrázolás problémájával. A 60-as években kibontakozó kifejezésmódok a szocialista realizmus kifejezőkészletének „dekonstruálására", a sematizmus felforgatására törekedtek – világít rá Hornyik Sándor.[246] A figyelmet a pop-art irányába mutató törekvések jelenlétére ráirányító Fehér Dávid pedig következőképp árnyalja a korszak figuratív festészetéről kialakítható képet: „[a] jelenséget az teszi különlegessé, hogy a szocialista realizmust és dogmáit elutasító művészek nem szakadtak el a realista festészettől, és ebben a

---

[243] S. NAGY Katalin, *„Nem betű a betű. Nem mondat a mondat": Ország Lili írásos képei = Árny a kövön: Ország Lili művészete,* szerk. KOLOZSVÁRY Marianna, Bp., Magyar Nemzeti Galéria–Szépművészeti Múzeum, 2016, 92.

[244] SASVÁRI Edit, *Autonómia és kettős beszéd a hatvanas-hetvenes években = A kettős beszéden innen és túl: Művészet Magyarországon 1956–1980,* szerk. SASVÁRI Edit, HORNYIK Sándor, TURAI Hedvig, Bp., Vince, 2018, 10–11.

[245] PERCZEL Júlia, *A művészeti szféra mint szürke zóna: A hatalom technikái és a művészeti gyakorlat társadalmi kontextusa = A kettős beszéden innen és túl: Művészet Magyarországon 1956–1980,* szerk. SASVÁRI Edit, HORNYIK Sándor, TURAI Hedvig, Bp., Vince, 2018, 68, 70.

[246] HORNYIK, *i. m,* 113, 135.

minőségükben különös pozíciót foglaltak el a hivatalos kultúrpolitika által preferált realista nyelvezet és a korszakban elutasított alkotói stratégiák (absztrakció, happening) frontvonalai között, egy sajátos »harmadik utat« – ám jellemzően a fennálló politikai rendszerrel szembehelyezkedő, kritikai alapállást – képviseltek."[247]

A figurális festészet megújításában szerepet vállaló alkotók gyakran kísérleteztek a manipuláció eszközeiként használt médiumok megidézésével, a sajtótartalmak de- és rekontextualizálásával. A tömegmédiumok vizuális nyelve a tervezőgrafikában és a táblaképfestészetben egyaránt megmutatkozott. Az 1960-as évektől a televízió elterjedése a világ közvetlen láthatóságának illúzióját mélyítette el, és fontos propagandaeszközzé is vált a korban. Lakner László már ekkoriban a festészeti kompozíciók részévé avatott szövegeket, szövegtörmelékeket, a *Hírek* (1964) [77. kép] című munkáján az újság és a televízió médiumát egyaránt felidéző cím kapitális betűkkel jelenik meg – a sporttal és gépekkel kapcsolatos, dinamikus hatást keltő képdarabok montázsába applikálva. A montázsszerűen szerveződő kompozíción a médiumközi csereforgalom elevenségét idézik meg az ismétlődő alakzatok és elszórt, önálló jelentést nem hordozó betűkarakterek.

A fényreklámok és hirdetések uralta mozgalmas terek is inspirálóan hatnak a korabeli progresszív festészetre, például Gyémánt László *Cosmopolis*ának (1965) [78. kép] is fő referenciapontjául szolgálnak. A kék ég alatt a régmúlt építészeti örökségét megidéző colosseum motívum jelenik meg a képen, azt részben kitakaró emblémák és két portrérészlet kíséretében. Az egyik az olasz fővárosban színészként is karriert befutó magyar szobrász, Amerigo Tot arcát idézi fel, aki az „AMERIGO" felirat feletti boltíven át kukucskál ki a befogadóra – összefüggésbe hozva ezzel a megfigyelésnek a városi bolyongóra, a flâneurre jellemző, valamint az alkotói és képnézői pozíciót érintő gyakorlatát. A társadalmi berendezkedésből adódóan ugyanakkor ezek a jelzések értelmezhetők a titkosszolgálati ellenőrzésre vonatkozó megfigyelés ellenpontjaiként is. A kép a fényreklámot, a modern nagyvárosi tér észlelését megalapozó inforámációáradatot teszi központi témává, alsó kétharmadát márkajelzések hol töredékes, hol teljes szövegei uralják, köztük a „Coca-Cola", a „Triumph", a „Steinberger", az önironikusan a művész nevét is játékba hozó „Gyémánt", valamint a címadó felirat. Ezek hatását festőileg megerősíti, kihangsúlyozza a fehér szín – hátteret elfedő és egyúttal az emblémákat kiemelő – dominanciája. Egyfajta plakátszerű hatásra erősít rá a szövegek helyenkénti töredékessége is. A realisztikus, ám épp emiatt a kép

[247] FEHÉR Dávid, *Festészet és valóság: A figuratív festészet új tendenciái (1957–1975) = A kettős beszéden innen és túl: Művészet Magyarországon 1956–1980,* szerk. SASVÁRI Edit, HORNYIK Sándor, TURAI Hedvig, Bp., Vince, 2018, 138.

téri viszonyait felülíró, síkszerű szöveghasználat a művész több munkájára is jellemző; és Hornyik Sándor a szinte trompe-l'oeil hatású festett feliratok és kollázsszerű képi toposzok alkalmazásának nemzetközi mintáit is azonosítja: „Gyémánt és Lakner így tulajdonképpen a Neue Sachlichkeit és az amerikai precizionizmus posztavantgárd szellemében illesztette be a kollázs és a szitafestmény technikáját is a koherens, realista festői illúzió rendszerébe."[248] A *Cosmpolis*on a városi terek tündöklését a téri viszonyok elbonyolításával is jelző kép jobb felső részében kisebb glóriás ikonalakok ellenpontozzák alig észrevehetően, ami egy transzcendens erő sejtelmeként egyszerre provokálja a kommunista diktatúra vallásellenességét és a szocialista realizmus ábrázolási elveit.

Lakner László *Amon Düül* (1970) [79. kép] című olajképe egy jegyzetfüzetlap szimulációja, amelynek a „margóján" a címbe idézett zenekarnév olvasható kapitális betűkkel, míg alul a kézírásszerű felirattól nyíl mutat a közepén feltűnő negatívra: „Gábor, rájuk ismersz? / C.ca. 12szeres nagyítás (filmről)". A közös koncertélményre utaló kérdés a fotórealista festésmód ellenére is a pillanat intimitására irányítja a figyelmet, szembefordulva a szocialista esztétikában elvárt sematikus helyzetábrázolással, illetve az intimszféra felszámolásával. A fekete-fehér csoportképen a kísérletező német rockegyüttes tagjai, tehát az alternatív kultúra fontos szereplői láthatók, ami sajátosan kelet-európai ízt ad a pop-art fősodrával – például Roy Lichtenstein képregényszekvencia-másolataival [47. kép] – rokonítható megoldásnak, ugyanakkor a kézírásszerűen megfestett kérdés azt jelzi, hogy a felismerés mozzanata korántsem magától értetődő, ellentétben például Andy Warhol pop-art ikonjaival, amelyeken rendre a sztárvilág emblematikus alakjai tűnnek fel.

A hazai pop-art egyik főműveként emlegetett monumentális alkotással, a *Süllyedjek felfelé (Integető)*-vel (1967) [80. kép] Altorjai Sándor azt a művésztársat idézi meg, akinek a hatására figyelme az avantgárd felé fordult: Erdély Miklós alakja a baloldali táblán egy szövegtörmelékekkel övezett „portrénegatív" formájában, a jobboldalin pedig számtalan összemontírozott homályos arckép és képkivágat által – elsősorban a kalapos sziluett ismétlő bevésésével – kerül elénk. A figurát Dékei Krisztina a bolygó zsidó alakjával azonosítja, akit egy apokrif legenda szerint Krisztus örökké tartó vándorlásra ítélt, mivel nem engedte, hogy a keresztvitel közben megpihenjen a háza előtt. Dékei tanulmánya utal arra is, hogy Altorjai számos munkájának címe inspirálódott Erdély hangjátékaiból (pl.: *Szextett [Szex nektek]*, 1970 k.; *Szupernóvák az állatkertben, Öcsi,* 1968–69); jelen művel kapcsolatban azonban ennek fordítottja látszik valószínűnek, tehát az, hogy a képcím épült be Erdély hangjátékába

[248] HORNYIK Sándor, *A szürnaturalizmus archeológiája,* Bp., Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Művészettörténeti Intézet, 2021, 222.

később utalásként, mintegy válaszul a megidézésre – ez jól mutatja, hogy élénk szellemi csereforgalom zajlott kettejük között.[249] Kapcsolatuknak állít emléket a rövid Altorjai-életművet a halálos betegség okán szimbolikusan berekesztő *Igazságtalan önarcképem – A. S.* (1979) is, amelyen a címfelirat Erdély monogramját egy elválasztással idézi a műbe: „IGAZSÁGTALAN ÖNARCKÉP-EM".[250] Ám nemcsak a név önportréba íródása, hanem a cím és a műbe került felirat közti álmegfeleltethetőség is az identitás dinamikus felfogása irányába mutat, a személyközi viszonyoknak való kitettségére utal, és itt poétikai szinten a másikban, a másban túlélés lehetőségét sejteti. A *Süllyedjek felfelé (Integető)* baloldali tábláján az Erdély attribútumaival körvonalazott, ugyanakkor arc nélküli figura teszi kvázi jelenlévővé a művészelődöt. A felsőtestében megidézett alak zakója alól vörös festék csordul alá az erőszak, de legalábbi az elevenség jelölőjeként. A torzó körül elszórtan jelennek meg az „INGYEN" szó fényes betűi,[251] és egyéb kisebb szövegek, többek közt ugyanez a betűsor megismételve feketével, valamint a kifejezésből betűelhagyással előállítható „INGE", amely nemcsak az egyes szám harmadik személyű birtokos személyjellel ellátott főnév lehet, mely a figura zakója alól hiányzó ruhadarabot pótolja nyelvileg, de egy német női keresztnév is egyben.

Az úgynevezett „beszélő szobrok" már a régmúltban is gyakran képviselték a hatalommal szembeni fellépés eszközét, hiszen azok büntetlenül válhattak kritikus megjegyzések közvetítőivé,[252] és mintha ez az alak is ilyen funkcióval bírna. Arcánál szövegbuborékként tűnik fel az önálló létmódra vonatkoztatható, a képbe merültséget vagy az abból való kiemelkedést tematizáló kérdés, amelyről a befogadónak és a beszélő mű alakjának közösen kell döntenie, legalábbis ezt sugallja a többes szám első személy alkalmazása, amely még nem hat erőszakosnak: „süllyedjek Elfelé?! / mondjuk el / magunkban / 10x". A kimondással ugyanakkor a süllyedés lehetősége a szövegnek hangot

[249] DÉKEI Krisztina, *„Az örvényféreg társát megette": Szövegtípusok Altorjai Sándor művészetében = Altorjai Sándor,* szerk. BEKE László, DÉKEI Krisztina, Bp., Műcsarnok, 2003, 107–108.

[250] PATAKI Gábor, *„Jajgatás: Csupa zendülő bilincsből": Altorjai Sándor önarcképei = Altorjai Sándor,* szerk. BEKE László, DÉKEI Krisztina, Bp., Műcsarnok, 2003, 78.

[251] Dékei Krisztina utal rá, hogy ugyanez a felirat már az *Úgy izgulok* (1966) című Altorjai-munkában is feltűnt, és számos további munkáján is alkalmazott vendégszövegeket, az 1970-es évekbeli műveire írt feliratokban és címeiben viszont már egy vidámabban gunyoros hang nyilvánul meg, teret engedve a megszólítás alakzatának is (pl.: *Kinga, mit szólunk mi ehhez? Ez egy üst,* 1977). DÉKEI, *i. m.*, 110, 120.

[252] Ld. az antikvitásból fentmaradt torzó, a Pasquino példáját, amelyre a 16. század elején újonnan költött régi római verseket ragasztottak: „A kép, a szöveg és a beszéd együttes hatásának kibontakozásával a *Pasquino* megteremtette a kritikai nyilvánosság terét." BREDEKAMP, *Képaktus,* ford. NAGY Edina, Bp., Typotex, 2020, 81–83, itt: 83. (Kiemelés az eredetiben.)

adó befogadóra íródhat át, visszautalva a nézőtől is megkövetelt elmerülés mozzanatára, ugyanakkor – a megszűnés, illetve arcvesztés képével együtt – átfogóbb egzisztenciális bizonytalanságot jelez. Lentebb, az alak táblából előnyúló kerámiakeze alatt egy újabb feliratot olvasunk, amely nemcsak nyelvi cselekvésre, de a mű határának megsértésére hív fel, megszólítva a befogadót: „HÚZD! / és / mondjad / 3x gyorsan: / INGYEN a divat?" Kérdeznünk kell, mintha az Altorjai által nagyra becsült Erdélyt helyettesítő művön keresztül – egy mágikus kapcsolatnak köszönhetően – szórabírható volna a megidézett művész. A kézbe kapaszkodás ugyanakkor a süllyedésre is alkalmat teremt, az imaginárius szintjén legalábbis megjelenik a veszély, hogy az majd beránt bennünket, ahelyett, hogy mi törnénk le a kiálló darabot, amikor szófogadóan megszegjük a muzealizált tárgyak érinthetetlenségére vonatkozó szabályt. A „divat" szó alkalmazása mellett kép és test, illetve kép és szó, valamint szó és test eleven egymásra vonatkoztathatósága, a figurának is tulajdonítható, interaktivitásra késztető utasítások, kérdések egymásra sorjázása Hajas Tibor emblematikus videóperformanszához, az *Öndivatbemutató*hoz (1976) [81. kép] kapcsolja a munkát, amelyen az alakok szinte mozdulatlanul néznek a kamerába, miközben a különféle – rájuk vonatkoztatható, ám direkte végre nem hajtott – instrukciók megfogalmazódnak. Az Altorjai-mű izgalmas megoldása, hogy az aláírás szokásos helyén, a jobb alsó sarokban a művész arcképes igazolványának másolata tűnik fel – a felsokszorozott hiányarcot így ellensúlyozza a hivatalos okiraton szereplő saját portré egyszerisége.

Méhes Lóránt *Személyi igazolvány*án (1972) [82. kép] egészen más összefüggésben, fotórealista modorban, felnagyítva a művész saját okmánya idéződik vissza, mintegy a hatalmi szerveknek való kiszolgáltatottság szimbólumaként. A társadalmi rendbe tagozódást szolgáló személyes okirat a név és az arckép egymásra vonatkoztathatóságával a hatalmi szerveknek történő kitettség biztosítéka – mert az ugyan régiségbe nyúló, de még mindig érvényben lévő identitásfelfogás alapján kép és test identikusak.[253] A kifüggesztett festmény a jogi konnotációk okán egyfajta körözési plakátként is funkcionálhat. A fotórealisztikus festői megjelenítés a nagyságrendváltással és a felhívás nélküli önátadással provokatív önműködésre tesz szert, tettlegességre hív, miközben a szimulákrum keltette meggyőzőerővel a megtévesztés lehetőségét is magában hordozza, hiszen az arckép, az aláírás és az ezeket hordozó dokumentum egyaránt festett formaként adott.

A Fiatal Képzőművészek Stúdiója szervezésében már 1966-ban bemutatkozhattak progresszív művészek egy, a pluralizmus jegyében és állami zsűri nélkül szervezett kiállításon, ahol Bak Imre organikus absztrakt és Lakner László pop-artos festményei is

[253] *Uo.,* 139.

megjelentek; a nyugati irányzatokra érzékeny Zuglói Kör ugyancsak rendezett ebben az évben kiállításokat; 1968-ban pedig önálló magyar pop-art tárlat is megvalósult a Műszaki Egyetem kollégiumában, többek közt Lakner László és Maurer Dóra részvételével. Igazán jelentős hatástörténeti tényezővé azonban ezekből az évekből az 1968–69-es *Iparterv I–II*, valamint a *Szürenon* váltak, illetve az előbbi tárlatok alkotóit összefogó seregszemleként megvalósult 1970-es *„R"-kiállítás*.[254]

A *Szürenon* tárlaton az 60-as évek közepén csurgatásos, kalligrafikus festményeket készítő, majd az évtized végétől már sorokba rendezett plasztikus nyomokból álló, leginkább archaikus szövegeket idéző „jelrácsok" megképzésével kísérletező Csáji Attila köréhez tartozó művészek állítottak ki.[255] A Csáji egyik korábbi festménysorozatától (*Szürenon,* 1964) kölcsönzött címnek megfelelően a körhöz tartozó alkotók elsősorban a szürrealizmus és a nonfiguratív festészet dialógusában határozták meg tevékenységüket, szembehelyezkedve a kultúrpolitika által kompromittált realista ábrázolásmóddal. Csáji szempontunkból kiemelhető *Jelrács*-képein a műgyanta vastag felhordására építő impasto technikával és a reliefszerű felületek kontraszthatásának felülfestés általi kihangsúlyozásával áll elő a figurativitástól elszakadó, megfejtésre váró táblák látványa. A hol elszórtabb, hol rendezettebb nyomok sorában közvetlen ismétlődést nehéz felidézni, kapcsolódásaik miatt mégis a megfejthetőség érzetét keltik. Az oldalról érkező surlófény által ezek a jelszerű formák nagyobb hangsúlyt kapnak, élesebben elkülöníthetővé válnak. Bár a nyomok általában ellentartanak olvasási kísérleteinknek, a festésből önkéntelenül írásba átcsapó kéz – vélhetően önkéntelen – reflexe helyenként a latin betűk, sőt, szavak azonosítását is lehetővé teszi.

A komplementerszínekből építkező *Jelrács XVI* (1969) [83–84. kép] lila képfelületét sárga vonalak strukturálják, köztük a „JIN" és a „TAN" szavakat megidéző nyomok, amelyek egymás mellé kerülve tesznek szert fordítható szójelentésükre – hiszen kölcsönös egymásra mutatásukkal válik igazolttá a jobbra dőlő jelek kapitális betűként olvashatósága. A jin és a jang – mint az egymással szemben állva egymást kiegészítő kozmikus erők – dialektikus koncepciója a kínai taoizmus egyik alaptana, ám az áramlás örök jelenléte itt a képi és szövegszerű jelentésképződés kettősére, tehát magára az értelmezéskor végbemenő transzformációra íródik át. A képi és írásos reprezentáció kettősének kulturális meghatározottságára is rávilágít ez a megoldás, hiszen a taoista hagyomány megidézésével

[254] *„R"-kiállítás,* Budapesti Műszaki Egyetem, R-épület, Budapest, 1970. december 15–17. Szervező: Csáji Attila.

[255] *Szürenon,* Kassák Lajos Művelődési Ház, Budapest, megnyitó: 1969. október 2. Szervező: Csáji Attila.

alkalom adódik a logocentrikus gondolkodást determináló latin betűk működésének a kínai írással történő összevetésére, ahol ezzel szemben a festészet és kalligráfia közvetlen egységet alkothat.

A Szürenon-csoport az aktuális nemzetközi irányzatokhoz történő kapcsolódás helyett inkább a modern magyar festészeti örökséghez történő organikus kapcsolódásra helyezte a hangsúlyt, és a táblaképfestészeti hagyományra. Kísérletező jellegükből adódóan viszont leginkább az Iparterv székházának aulájában a cenzori hivatal megkerülésével 1968-ban nyílt és szinte azonnal bezárt *Iparterv I.*,[256] valamint az egy évvel későbbi *Iparterv II.*[257] kiállítások váltak kánonformálóvá, az ezen események alkalmával kiállítók pedig – sokszor emigrációban – kanonikus alakokká. Minthogy az avantgárdnak sem az első, sem a második világháború után nem sikerült szervesülnie a magyar kulturális életbe, ennek a generációnak kellett a 60-as években újra kísérletet tenni a nemzetköz tendenciák módszereinek feltérképezésére és a jellegzetes attitűdök megélésére, amely persze – ahogy arra Dobó Gábor és Szeredi Merse Pál közös tanulmánya rámutat – bizonyos széttartást, avagy kakofóniát is magával hozott. Ezért történt, hogy az első kiállításon a lírai és geometrikus absztrakció, valamint a pop-arttal rokon figuratív festészet egyaránt képviseltette magát, továbbá performanszkellékek és konceptmunkák ugyancsak megjelentek. Az új generáció tagjai közül ugyanakkor többen is reflektáltak saját elszigetelt pozíciójukra; és az 1920-as évek magyar avantgárdjához hasonlóan fontos művészi feladatként tekintettek a „kimondás”-ra, amelyhez kiváló eszköznek mutatkoztak a szöveghasználattal kapcsolatos különféle gyakorlatok.[258]

Csak a szöveghasználati kísérleteik tekintetében fontos neveket említve, e társasághoz tartoztak Bak Imre, Erdély Miklós, Frey Krisztián, Lakner László, Tót Endre, valamint Szentjóby Tamás, aki a második kiállításon konceptuális munkákkal, így például a *Hűlő víz* (1965) [85. kép] című objekttel vett részt. Amikor forró vizet öntött gyógyszertári üvegbe, és felcímkézte azt, az 1963-at követő olvadási pártszlogenre utaló címszöveggel egyértelmű politikai üzenetet fogalmazott meg, mint Perneczky Géza összegzi: „Szentjóby *Hűlő viz*e, ez az egy üvegnyi tiszta víz, amit Tamás a kiállításon naponta többször is felmelegített, hogy azután tényleg lehűlhessen, volt az *Iparterv*en az a mű, ami elég tömör és átfogó jelentésű volt ahhoz, hogy a politikai tüntetéstől a szöveg-molluszkumok fújásáig ívelő nyugtalanságot is jelképezhesse, valamint ennek a láznak a furcsa, a halálhoz közeledő

[256] *Iparterv I,* Ipari Épülettervező Vállalat, Budapest, megnyitó: 1968. december 12. Szervező: Sinkovits Péter.

[257] *Iparterv II,* Ipari Épülettervező Vállalat, Budapest, megnyitó: 1969. október 24. Szervező: Sinkovits Péter.

[258] DOBÓ, SZEREDI MERSE, *i. m,* 53, 55.

lanyhulását érzékeltesse".[259] Bár az Iparterv-generációnak[260] nem volt egységes programja, a két emblematikus tárlat nagy felháborodást váltott ki azzal, hogy betekintést engedett a kurrens nemzetközi áramlatokba. A magyar képzőművészeti élet alakulására gyakorolt hatását, illetve a cenzúra enyhülését, a cenzorok óvatosságát jelezheti az is, hogy a kiállítást övező felháborodás után mégiscsak beválogattak innen néhány művet a Műcsarnok 1971-es *Új művek* összeállításába is.[261]

Többször, többféleképp megemlékeztek már ennek az úttörő generációnak a tevékenységéről, azonban a Ludwig Múzeum 50. jubileumi tárlata[262] nem a fellépés időszakát, inkább a művészek tevékenységének utóéletét kívánta bemutatni, részint az úgynevezett tűrt kategóriába sorolt, így a zsűrizett – pontosabban cenzúrázott – kiállításokról kiszorult alkotók újabb munkáira koncentrálva. Az *Iparterv 50+* kiállítás izgalmasan prezentálta, hogy a 60-as években az absztrakt festészet különféle válfajaival is ismerkedő, s ezáltal a (szocialista) realizmus esztétikájával szembe menő művészek merre haladtak tovább. Az összevetést a falakra került életrajzok alatt feltűnő reprók tették lehetővé, amelyek az Iparterv-tárlatokon bemutatott darabokat idézték meg. A korábban lezárult életművek esetén az oeuvre utolsó szakaszából válogatott a kurátor, így Erdély Miklóstól néhány 80-as évek eleji kép, Frey Krisztiántól pedig a 90-es évek elején készült szöveges festmények jelentek meg. Frey munkái nem távolodtak el látványosan a három évtizeddel korábbi, az absztrakt expresszionizmus és a kalligráfia inspirációja alatt kibontakozó képi világtól. A művészek egy része az új évezredben is maradt a nonfiguratív kifejezésmódnál, mint ahogy Keserü Ilona vagy Nádler István; viszont Szentjóby Tamás és Tót Endre pályája inkább a konceptuális és akcióművészeti kifejezésmód irányában bontakozott tovább; Végezetül pedig – ahogy a későbbi elemzésekből látható lesz – Freyéhez hasonlóan Lakner László életművében is egyre nagyobb tér jutott a szövegszerű tartalmaknak.

---

[259] PERNECZKY Géza, *Produktivitásra ítélve?: Az Iparterv-csoport és ami utána következett Magyarországon – 1. rész,* Balkon, 1996/1-2, 8, 17.

[260] A szocialista realizmus uralma idején a nemzetközi modernizmussal szimpatizáló építészek a budapesti Ipari Épülettervező Vállalatban tömörültek, amelynek a belvárosi székháza adott helyt ezeknek az emblematikus kiállításoknak.

[261] GELENCSÉR ROTHMAN Éva, *Christian Frey Krisztián,* Bp., Műcsarnok, 2002, 22.

[262] *Iparterv 50+*, Ludwig Múzeum, Budapest, 2019. február 1. – március 24. Kurátorok: Készman József, Popovics Viktória.

Írásos tartalom, illetve szövegidézet számtalan illusztrációs céllal készült, elsősorban irodalmi vonatkozásokkal bíró grafikán köszön vissza a rendszerváltás előtti magyar művészetben is, azonban ezek tárgyalása a képek narratív struktúrájának túlnyomórészt konvencionális voltából adódóan sem látszik távlatosnak. Azonban a progresszívabb művek közül mégiscsak érdemes megemlítenünk néhány grafikai jellegű művet is, amelyek a kép–szöveg viszonylatokkal kapcsolatban összetettebb elméleti kérdések megfogalmazására is alkalmat adnak, ugyanakkor az idézetté válás általi átlényegülést példázó festményekre, fotókra és objektekre is hozunk példát.

Ha Lakner László 70-es évek eleji, még NSZK-ba költözése előtt készült képeire koncentrálunk, láthatóvá válik, hogy a művész figyelme egyre inkább az irodalmi művekre irányult; elkezdett vendégszövegekkel dolgozni, többek közt Paul Celan verseivel, amelyek visszatérő hivatkozási ponttá váltak számára. Az *Idézetmű – Celan* (1971) [86. kép] szitanyomatának elkészítésekor a *Todesfuge* (*Halálfúga*) című szöveg nyitányának „Schwarze Milch der Frühe" [Napkelte koromteje][263] félsorát három részre bontotta, majd az idézet elejét angolra, a végét pedig franciára ültette át, végül a piros kapitális betűkkel leírt különböző (angol, német és francia) nyelvű részeket fekete függőleges csíkokkal választotta el: „THE BLACK | MILCH | DES MATINS". A vonalak alá mindkét helyen az angol „boundary" [határ] szó került, kifejezve a nyelvi és kulturális eltérésekben rejlő feszültséget, amely a költői szövegek fordításakor különösképp erősen jelentkezik. Hasonló elven, de három határvonallal dolgozott az *Idézetmű – Ludwig Wittgenstein* (1971) [87. kép] című munka esetében, amelyen az osztrák filozófus korai művének, a *Tractatus logico-philosophicus*nak [*Logikai-filozófiai értekezés*] a sokat hivatkozott és használt mondata, a „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen." [Amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell.][264] jelenik meg a nyelvkeverés elvén, a magyar, angol, német és francia szövegrészek egyetlen sorba rendezett fekete betűivel: „Amiről | one cannot speak, | darüber muss | se taire." A fentebb idézett Wittgenstein-állítással Lakner azonos szövegfelhasználási módja által keletkezik szövegközi kapcsolat. A holokausztszövegként olvasott Celan-vers a traumatikus eseményről való beszéd nehézségével szembesít, amely

[263] Lator László fordítása.

[264] WITTGENSTEIN, Ludwig, *Logikai-filozófiai értekezés,* ford. MÁRKUS György, Akadémiai, Bp., 1989, 90.

ugyanakkor a wittgensteini nyelvfilozófia felől válik értelmezhetővé.[265] A szövegkoherencia elleni munka, a felaprózás, a részek elválasztása a líraiság ellenében ható dekonstrukció jegyei, amelyek ezúttal elvégzik a hang szétszóratását, a megszólaló identitásának felszámolását is. A képzőművészeti tárggyá változtatás a vers szétszerelésének aktusával, az identikus nyelvi koherencia megbontásával, a hangzásbeli egység felszámolásával megy végbe.

Különösen izgalmas, amikor Lakner egy, a nyugati szem számára idegen írásmód alkalmazásával idéz elő zavart, fotórealista karakterű megjelenítéssel, ahogy az a *Kínai levelezőlap* (1972) [88. kép] és a *Ho Si Minh verse* (1972–73) [89. kép] című festményein látható, amelyek nézésekor az olvashatatlanság tapasztalata irányítja figyelmünket a nyelvi jelölők képi kifejezőerejére. Az idegenségtapasztalat következtében ugyanis a befogadó az értelmező hozzáférés egy alternatív útját választja. A művész monográfusa, Fehér Dávid jegyzi meg, hogy a Lakner baloldali beállítódását tükröző politikai tematikájú munkák közül az előbbi egy, a maoista Kínát megidéző felvétel alapján készült, amelyet a művész egy ottani újság szerkesztőségétől kapott, utóbbi pedig Ho Si Minh egy börtönben írt versét idézi elénk, a másolás tilalmát jelző pecséttel együtt, amelynek köszönhetően a kopírozás gesztusa maga is politikai tetté minősül át.[266] A kínai írás különleges sajátsága, hogy a versírás, a festészet és a kalligráfia szoros egységet alkot benne – Lakner képein ennek alkalmazása az életművet behálózó textuális gyakorlatok és vendégszövegek összefüggésében különösen jelentéstelinek mutatkozik, közelbe hozza ugyanis az irodalmi és festői kifejezésmódok szoros kapcsolatát, érzékelhetővé téve az egymást átható jelölési gyakorlatok dinamikáját.

Maurer Dóra munkáin a 70-es évek legelejétől van jelen fontos problémaként a jelhagyás és jeleltüntetés kettőssége, ugyanakkor – mint Hegyi Lóránd rámutat – munkáin a képi folyamatokban nem az ellentéthelyzetek dominálnak, és nem is az ellentéthelyzetek felszámolása, inkább az egymásba való átalakulás. A „nyomhagyás" gesztusa nem tiszta felületen történik, hanem korábbi jelek roncsolódását, fokozatos eltörlését hozza magával, így az újabb jel azonosításának előkészítő gesztus egyszerre kaphat negatív és pozitív

[265] A Celan-verset és a Wittgenstein-idézetet felhasználó Lakner-művek értelmezéséhez Véri Dániel a holokauszt tragédiájának kifejezhetetlenségére utaló Adorno-mondatot („Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch" [Auschwitz után verset írni barbárság]) is segítségül hívja. VÉRI Dániel, *Holokauszt és művészet: Utak és csomópontok = A kettős beszéden innen és túl: Művészet Magyarországon 1956–1980*, szerk. SASVÁRI Edit, HORNYIK Sándor, TURAI Hedvig, Bp., Vince, 2018, 223–224.

[266] FEHÉR Dávid, *Lakner László,* Bp., Hungart, 2016, 22–23.

jelentést.[267] Sokszorosított grafikáin a kézírásos és nyomtatott szövegeket egyaránt iterabilitásuk – visszatérő mássá válásuk – érzékeltetésével felidéző Maurer tíz egyedi lapból álló *Szónyomok* (1973) [90. kép] szériájához például Bujdosó Alpár sorait vette alapul. Az egységes rácsszerkezettel ellátott lapokra nyomtatott német szavak, szókapcsolatok feltűnése, majd elhalványult visszatérése, kiegészítése a – médiumtól idegen – folyamatszerűséget idézi fel. A szöveget mint az olvasással létesülő, ugyanakkor át is alakuló matériát itt a narratív olvasást implikáló módon elrendezett grafikai lapok hozzák mozgásba, amelyek együtt is szemlélhetők, ám egymás fényében képkockákká lényegülnek át, és a jelentések rögzíthetetlenségét a szavak materialitásában teszik szemlélhetővé.

A fázisgrafikaszerű megjelenítés[268] lehetőséget ad a kifejezések jelentése és a színre vitt tartalmak közt generálódó feszültségek metareflexív hurkainak átfűzésére. Amikor például az első lapon kizárólag a „WORTE" [szavak] kifejezést olvassuk, a többesszám a sorozat további lapjaira – illetve a széria egészére – tett utalásként nyer értelmet a befogadóban. Másfelől viszont a jelentésszóródásnak az eseményét egyetlen szó rögzíthetetlenségében teszi láthatóvá, hogy a második lapon ugyanez a kifejezés már elhalványulva jelenik meg, ráadásul az élesebben kirajzolódó „GESAGTE" [mondott] szó után, amely egyfelől a kontextusváltás általi mássá levést és a befogadói artikuláció múlt idejét – ezzel a mondott szöveg mindenkori múlt idejűségét, meghaladottságát – hangsúlyozza. Az első lap szavának körvonalai már csak szakadozott maradékként tűnnek fel a harmadik lapon, míg a másodikról megörökölt kifejezés – amint az várható is – enyhébben elhalványulva, de még olvashatón jelenik meg itt, a lap alján feltűnő új kifejezéssel, a „VERHALLEN"-nel [elhalkul, elül] kerülve összefüggésbe; és nemcsak kontextuálisan, hanem magának a szónak a színreviteleként, láthatóvá téve a hangzás eltűnését. A lapok egymást követő olvasása közben detektálható kapcsolatra és működésmódra – az akusztikusan és grafikusan is elhalványuló szavak figyelembevételének opcionális voltára – a szöveg materiális transzformációja (Worte, Werden, Werte, Werke stb.) mellett az explicit tartalom kibontakozása és átalakulása a maga közvetlenségében irányítja rá a figyelmet; de a sorozat lapjai egyre inkább szembesítenek az elmozdulásokban

[267] HEGYI Lóránd, *Maurer Dóra: Munkák/Arbeiten 1957–1983: Ernst Múzeum, Budapest, 1984 = Maurer Dóra grafikai munkássága, 1957–1981: Nyomhagyás/nyomtatás,* szerk. MAURER Dóra, RÉVÉSZ Emese, Bp., Magyar Képzőművészeti Egyetem, 164–165.

[268] Vö.: KIRÁLY Judit, *Maurer Dóra munkásságának matematikai vonatkozásai,* Ponticulus Hungaricus, 2008/12. https://www.ponticulus.hu/rovatok/hidverok/kiraly_maurer.html#gsc.tab=0 (letöltés ideje: 2023. 06. 20.)

megmutatkozó nyelvi figurativitással, az egymáshoz rendelt kifejezések grammatikai összeférhetetlenségeivel is.

A portréfotó és az írás egy felületen történő megjelenítése egy analógia alapján rendszerint a test és a hangzó szöveg egymásra vonatkoztatását eredményezi, ahogy az megfigyelhető Erdély Miklós *Eskü* (1970 k.) című fotómontázs-sorozata esetében is. A széria nyitódarabján [91. kép] az arcnak csak a szem alatti része jelenik meg, a testre íródva pedig a szájtól indított szabályos gépelt sorok töltik meg a kép margóval övezett részét. A kép centrumába a szívtájékra helyezett jobb kéz került, ahol az elfehéredés, tehát a fény hatására bekövetkező kiégés szinte teljesen olvashatatlanná teszi az Erwin Schrödinger-idézet egy részletét. Ennek azért tulajdoníthatunk különös jelentőséget, mert a szöveg témája éppen a fény kettős természete: „Planck 1900-ban azt mondotta – a dolog lényege ma is igaz –, hogy a vörösen izzó vas, vagy a fehéren izzó csillag, például a Nap, sugárzását csak azzal tudja megmagyarázni, hogy a sugárzás adagokban képződik, s az egyik hordozóról a másikra (például atomról atomra) adagonként megy át. Ez meglepő volt, mert a sugárzásnál energiáról van szó, amely fogalom eredetileg igen absztrakt volt, e legkisebb hordozók kölcsönös hatásának, illetve hatóképességének mértékét fejezte ki. A körülhatárolt adagokra való osztás nagy megrökönyödést keltett – nemcsak bennünk, hanem Planckban is. Öt évvel később Einstein kimondotta, hogy az energiának tömege van, s hogy a tömeg energia, a kettő ugyanaz; s ez is mind a mai napig megtartotta érvényét. Mintha hályog esnék le a szemünkről: régen megszokott kedves atomjaink, részecskéink nem mások, mint Planck féle energiakvantumok. A kvantumok hordozói szintén kvantumok. Az ember beleszédül. Érzi, hogy mindennek valami egészen fundamentális dolog az alapja, amit még nem értünk. Az imént említett hályog ugyanis nem egy szempillantás alatt esett le. Húsz-harminc évbe tellett. Sőt, egészen talán még ma sem esett le."

Az esküre emelt kéz tanúságtételt sejtet, amely a jogi diskurzushoz rendeli a testet, a pulóverrel fedett felsőtestre került szöveget pedig a tanúságtétel eredményeként teszi szemlélhetővé. De vajon miről is tanúskodik e széria első darabja? A fotográfia fogalom, és korábban használt fényírás kifejezés is világosan utal arra, hogy a médium használata a fény gépbe jutásának szabályozásával befolyásolható – tehát a fény az, amely segít létrehozni a képet –, ahol viszont a kép kiég, és a szöveg olvashatatlanná válik, ott megmutatkozik a semmi. Erdély művészetében – ahogy arra Kőhalmi Péter rámutat – különös jelentőséggel bíró, mélyen megélt fogalom ez: „a végtelen potencialitás azon abszolút üres helye, amit megérintve a világ újrarendeződhet".[269] Amikor tehát a fotón a szívre tett kéznél a fény

[269] KŐHALMI Péter, *A semmi felől,* Tiszatáj, 2014/4, 45.

fölerősödik, átsugározva a természettudományos szövegen, éppen az olvashatatlan metafizikai értelem kerül előtérbe. A tanúságtétel itt tehát – a kabbalista misztikával összefüggésbe hozható módon[270] – az isteni fényre vonatkozik, s a mellkason kiégetett folt az emberben rejlő isteni szikraként nyer értelmet. Székely Katalin szerint ez a munka a percepció behatároltságára utal, ami összekapcsolódik a művészet érzékelésének „beláthatatlan távlataival", hiszen – a magritte-i felismeréseket [39–40. kép] is figyelembe véve – a képek értelmezése nem ragadhat meg a láthatóság szintjénél, mert a láthatók „mindig mást és máshogyan jelentenek".[271] Az *Eskü* sorozat tekinthető a hatalmi struktúrák kikezdésére irányuló rendszerkritikus gesztusként, annál is inkább, mivel a transzcendencia melletti tanúságtétel még a kádári konszolidáció éveiben sem mindig volt következmények nélküli. Az elhomályló szövegen átderengő üresség, a kifehéredő lap értelmezhető a meglévő narratívákat, a hatalmi diskurzusok eltörlését szolgáló, az újnak teret engedő végtelen potencialitásként.

Świerkiewicz Róbert rendszeresen és sokféle módszert alkalmazva kísérletezett az irodalmi textusok képi rekontextualizálásával. Szép számmal találunk erre példát munkáin, legyen szó akár objektekről, fényképekről, egyedi és sokszorosított grafikákról vagy épp festményekről. A költészet iránti korai alkotói elköteleződést jelzi, hogy az egyik dátum és cím nélkül emlegetett Świerkiewicz-objekten (1965 k.) [92. kép] egy korai József Attila-vers, a *Bevezető* tűnik fel, mégpedig gyöngybetűkkel átírva a kockaalakú utcakő egyik oldalára: „Lidi nénémnek öccse itt, / Batu khán pesti rokona, / kenyéren élte éveit / s nem volt azúrkék paplana; / kinek verséért a halál / öles kondérban főz babot – / hejh burzsoá! hejh proletár! / – én, József Attila, itt vagyok!" A provokatívan büszke, proletár öntudat (önérzet és küldetéstudat) szólal meg az egy hónappal korábbra datált *Szabados dal* folytatásaként értelmezhető 1927-es vers soraiban. A szöveg Beke László szerint identitást meghatározó erővel hathatott az induló képzőművészre, akinek a szöveghasználati technikáit egyébként a lettrizmussal látja rokoníthatónak, elismeri ugyanakkor a szuverén megoldások jelenlétét.[272] Świerkiewicz hasonlóan nagy figyelmet szentelt Ady Endre költészetének, nemcsak grafikai lapjain használta szövegeit, de a Petőfi Irodalmi Múzeum gyűjteményében fellelhető halotti maszk felhasználásával külön fényképsorozatot készített (*Ady-maszk*, 1977)

[270] Ld.: *Uo.*, 45–46.

[271] SZÉKELY Katalin, *Képek beáramlása: Fotó, experimentális film- és videoművészet a neoavantgárdban = A kettős beszéden innen és túl: Művészet Magyarországon 1956–1980*, szerk. SASVÁRI Edit, HORNYIK Sándor, TURAI Hedvig, Bp., Vince, 2018, 335.

[272] RÓZSA T. Endre, *Świerkiewicz Róbert: A nyugalom tendenciája = Świerkiewicz Róbert,* szerk. ZSÁKOVICS Ferenc, Bp., 20'21 Galéria, 2009, 18.

[93. kép]. A tárgy homlokrészét és arcát gépelt verssorokkal teleírt papírcsíkokkal mumifikálta, a szájból hosszú papírnyelveket lógatott ki, és így fotózta le a halott költői arcmást, mintegy a testet helyettesítő tárgyra írva azokat a szövegeket, amelyek forrásaként a megidézett alak azonosítható. Ady-versekkel dolgozik Świerkiewicz a fotel motívumának variált ismétlődésére építő linómetszetsorozata is, amelynek darabjain nyomtatott és kézírásos hatást keltő betűsorokban tűnnek fel a szövegek, hol az öblös fotelre (*Hinta-palinta,* 1977), hol a megidézett bútor köré applikálva (*Csinszka szerint: Ady...,* 1977) [94. kép], vagy éppen a teljes képmező kitöltésének elvét alkalmazva (*A nagy hinta játék I,* 1977). Świerkiewicz munkáira a tárgy–szöveg koegzisztencia megteremtési kísérleteiként tekinthetünk, tehát annak az egységnek a visszaállítására tett törekvésként, amely a tárgyra írt archaikus szövegek esetén még magától értetődőbben állt fenn és gyakrabban megnyilvánult.

A textuális elemekkel visszafogottabb módon dolgozó Antoni Tàpies hatása is érezhető Świerkiewicz fogalmazásmódján, amint arról például az egyik legismertebb József Attila-vers részleteinek kézírásos megidézésére építő *Tiszta szívvel I-II* (1979–80) képpár tanúskodik. Az egyik darabon a feliratot és a vele egybefűzött piros szíveket szinte teljesen magába olvasztja a sötét háttér, míg a másikon [95. kép] ugyanez a kompozíció világos közegben, jól kivehetően jelenik meg, ellensúlyozva a szavak kép általi fenyegetettségének érzetét.[273] Az 1925-ös vers teljes szövege visszaköszön a képeken, ugyanakkor a két beékelődő stilizált szívalak mintegy akadályként betüremkedik a sorok szabad folyamába – a szövegtörzsről így leválaszt szavakat, elsodor sorokat, szakaszokat, ráerősítve a szövegben érvényesülő lázadó indulatra. A művész E. E. Cummings költészetének szentelt festmény- (*E. E. Cummings verse,* 1982 [96. kép]) és szitanyomatsorozatán (*E. E. Cummings-versek,* 1986) kézírás hatását keltve tűnnek fel a sorok, ám vastagabb, fekete vonalvezetéssel, több szint egymásra rétegezve az intenzív színvilágú, gyakran több képmezőre tagolt felületen.

Świerkiewicz munkásságában a szöveghasználat nem merült ki jelölt és jelöletlen költői textusok átvételében, hiszen a 80-as évek elején a mail art mozgalomhoz is csatlakozott, amelynek a gyakorlatai ekkorra igen elterjedtté váltak Magyarországon, legalább részleges lehetőséget teremtve a nemzetközi folyamatokba való bekapcsolódásra.

[273] Ahogy Bodor Kata fogalmaz az első képpel kapcsolatban: „mintha az a vízió tűnne fel, hogy a szavak a kép viszonyában védtelenek, s a szó ezeken az alkotásokon végképp arra lenne ítéltetve, hogy valami erő beszippantsa és elfojtsa. Talán ennek a pesszimista olvasatnak a feloldására szolgál a mű párdarabja”. BODOR Kata, *Írást látni, képet olvasni = Képbe zárt írások / Écritures dans l’Image,* szerk. BORUS Judit, Bp., Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, 2015, 22.

A nemzetközi művészeti folyamatokkal dialógusba kerülő alkotók közül a kommunista diktatúra idején sokan vagy a tiltott kategóriába estek, vagy önként vállalták a belső emigrációt, emiatt maradtak ki – egyebek mellett – a hivatalos keretek közt szerveződő kiállításokból és szerkesztődő kiadványokból. Az ellenkultúra képviselői – akik nem feltétlenül a totalitárius rendszer, sokszor inkább a művészeti életet jellemző elitizmus ellen lázadtak – maguk keresték és alakították ki azokat az alternatív platformokat és találták fel, illetve honosították meg azokat a kifejezésmódokat, amelyek lehetőséget adtak a kialakult konvencionális befogadásmódok, művészethez kapcsolódó prekoncepciók felszámolására, és ilyen értelemben válhattak az uralkodó rend elleni lázadás eszközeivé.

A marginális művészi megnyilatkozások, módszerek egyik sajátos formája az elsősorban a postai hálózat eszköztárára építő mail art, vagyis a kapcsolatművészet lett, amely már a 20. század első évtizedeiben megjelent az információterjesztés alternatív technikájaként – Kassák Lajos és Moholy-Nagy László életművében is találni korai kísérleteket –, de csak a század második felére vált igazán elterjedtté. Az *Őrizetlen pénz* vagy *Egy láda pénz* (1956) [97. kép] címen emlegetett akció is összefüggésbe hozható ezekkel a törekvésekkel, amelynek keretében Erdély Miklós felvetésére a Magyar Írószövetség aktivistái a budapesti utcákon hat ládát helyeztek el és hagytak őrizetlenül az 56-os szabadságharc idején, november 2–3-án, a következő kétértelmű felirattal ellátott tábla kíséretében: „Forradalmunk tisztasága / megengedi, hogy / így / gyűjtsünk mártírjaink / családjának". Az „így" szó nagyobb betűkkel szerepelt, a szöveg fölé az akkori legnagyobb címletű papírpénzt, egy 100 Ft-ost ragasztottak, lentebb pedig megjelent a kihelyező szervezet neve is. A befolyó összegből a barikád mindkét felén harcolók részesültek – egyfelől tehát a felkelők, másfelől pedig azok, akik a pártállam szempontjából ellenforradalomnak minősülő történéseket igyekeztek elfojtani. Erdély 1983-ban már saját akciójaként, *Őrizetlen pénz* címen utalt a külföldön a forradalom erkölcsi tisztaságának szimbolikus eseményeként fel-felidézett kezdeményezésre.[274]

A küldeményművek esetén a művészeti kommunikáció közvetítő szervévé a posta, megvalósulási helyszínévé pedig a kiállítótér helyett maga az átvételre és a (be)fogadásra

[274] BOROS Géza, *Tabu és trauma: 1956 = A kettős beszéden innen és túl: Művészet Magyarországon 1956–1980,* szerk. SASVÁRI Edit, HORNYIK Sándor, TURAI Hedvig, Bp., Vince, 2018, 202. Galántai György összefoglalója szerint az akció valamivel korábban, 1956. október 26-án valósult meg. GALÁNTAI György, *A magyar kapcsolatművészet és küldeményművészet kronológiája,* Artpool, 1998. https://artpool.hu/MailArt/kronologia/60.html (letöltés ideje: 2021. 11. 10.)

alkalmat adó, elvben biztonságos (bár lehallgatható, de a befogadást intim folyamatként meghagyó) tér, az egyéni autonómia szimbolikus helye – tehát az otthon – válhat, ahová az adott tárgyat eljuttatják. Ahhoz viszont, hogy a mű célba érjen, elsődlegesen is szükség van a címzésre, tehát a médium által kijelölt keretrendszer determinálja a szöveghasználatot. Ahogy az akcióművészet tárgykörébe sorolható kifejezésmódok, úgy a mail art is a központosított és felügyelt szervezeti kereteket lett volna hivatott elkerülni, és a konvencionális műtárgypiaci logikát kiküszöbölni, ugyanakkor alkalmat kínált a civil ellenállásra is. Szombathy Bálint ugyanakkor úgy látja, hogy az intézményen kívüliség eszméjét csak korlátozott mértékben érvényesíthették ekkoriban, hiszen a posta hasonló monstrum volt, mint a galériarendszer vagy a szocialista piacgazdaság, saját szabályrendszerrel. Ráadásul a kelet-európai művészeket a műkereskedelmi mechanizmusok egyébként sem érintették közvetlenül, sokkal inkább a „nyelvi leleményesség" által nagyban meghatározott „egyéni lázadás" lehetőségét látták benne.[275] Perczel Júlia véleménye is ezt erősíti meg: „[m]íg a mail-art (illetve az azzal összefüggő kapcsolatművészet) hatvanas években virágzásnak induló amerikai és nyugat-európai változatai elsősorban a kapitalizmus és a műtárgypiac kritikájaként jelentek meg, a keleti blokkon belül – számolva a levelek átvilágításával, eltérítésével – a kontrollált információáramlásra való reflexión keresztül akarva-akaratlanul is a létező szocializmus működését kritizálták. További politikai–esztétikai réteget adott ehhez a hetvenes évek emigrációs hulláma, amely – részben összefüggésben az avantgárd internacionalista szemléletével – nagy arányban érintette a hatvanas évek elején felnövő neoavantgárd művészgenerációt."[276]

A korszak magyar mail art alkotói közül kiemelkedik Tót Endre, aki egy ízben Illyés Gyula lányát, Illyés Ilkát kérte meg, hogy küldjön neki hetente egy-egy íratlan képeslapot Tihanyból, és ez 1961. október 4. és november 28. között meg is valósult.[277] A címzésen túli adatokat nélkülöző „üres üzenetek" a puha diktatúra idejére felszámolt Államvédelmi Hatóság (ÁVH) tevékenysége, tehát a totális felügyeleti rendszer felől nyerhetnek értelmet. Az ellenőrző rendszer adatbázisát a (fel)jelentések, feljegyzések és a kihallgatásokkor szerzett információk adták, az információértékkel bíró szöveges tartalom hiánya tehát egyfajta ellenálló gesztusként olvasható, miközben előlegezi a művész 1970-es évek elején deklarált ars poeticáját, a „Nothing/Zer0" elhallgatást, a nemábrázolást intencionáló

[275] SZOMBATHY Bálint, *Él-e még a mail art* = Sz. B., *Marék homokot szorongatva: Kalandozások a művészet határmezsgyéin,* Bp., Magyar Műhely, 2009, 67–68.

[276] PERCZEL, *i. m.*, 72.

[277] GALÁNTAI, *i. m.*

esztétikáját. Az új realizmus és a fluxus hatásáról tanúskodó, a minimalizmus és redukcionizmus jegyében készült munkáin Tót Endre városképekkel díszített képeslapokat írt felül perjelek és nullák raszterével, az esős táj illúzióját idézve elő [98. kép], amelyek alapján aztán nagyobb vászonképek is készültek. Ahogy Perneczky Géza utal rá, az eső a hivatalos művészeti elvárásoktól és a tekintélyelvű intézményrendszertől való függetlenedés kifejezője,[278] a Budapestről nyugat-európai szakembereknek szétküldött levelezőlapokra ugyanakkor tekinthetünk úgy is, mint a társadalmi berendezkedés megtisztítása iránti igény ironikus megfogalmazására.

A magyar kapcsolatművészet sokszor a konceptualista megnyilvánulásokkal is összefonódott, eljárásai legalábbis előremozdították a művészeti szcéna gondolkodását. Nagyszabású, a magyar konceptművészet első fontos állomásának tekintett projektté vált Beke László azon kezdeményezése, amellyel 1971. augusztus 4-én huszonnyolc kortárs művészhez intézett az adott évre vonatkozó felhívást: „[a]z akció lényege: egy csupán gondolatban realizálódó »kiállítás« létrehozása, melynek anyaga mindazonáltal pontosan dokumentált. Bármilyen és tetszés szerinti számú művészi megnyilvánulással lehet szerepelni /tárgyak, folyamatok, helyzetek stb./, egyetlen feltétel, hogy a műről olyan leírás készüljön, melynek alapján elképzelést nyerhetünk róla. Ezért kívánatos a leíráson túlmenőleg minél teljesebb dokumentáció beküldése /vázlatok, fotók stb./.”[279] A levél tehát mindenekelőtt a szöveges anyagok elkészítését szorgalmazta, amelyek lehettek akár tervek, vázlatok, jegyzetek, illetve utólagos dokumentációk, összefoglalók is. Végül persze akadt olyan, aki nem küldött semmit, mások pedig felkérés nélkül jelentkeztek nála. A Bekéhez beérkezett művek alkotói közt akadtak, akik inkább csak dokumentálták korábbi munkájukat, mint Bak Imre; mások valóban szerteágazó módon, szövegcentrikusan összegeztek, mint ahogy azt Attalai Gábor, Csáji Attila, Donáth Péter küldeményei (1971) tanúsítják; és akadtak olyanok is, akik a szöveghasználatot az elképzelt beavatkozás részeként alkalmazták.

A konceptualizmusra itthon elsők közt ráérző Perneczky Géza magyarázat nélküli, angol szövegekkel ellátott fotókat küldött a felkérésre. *Dialektikus tapasztalat* (1971) [99. kép] című sorozata a „no” [nem] és a „yes” [igen] fogalmak közti lehetséges dinamikákat ragadja meg, azt sugallva, hogy azok egymást előfeltételezik – az egyik oldalon megjelenő

[278] PERNECZKY Géza, *Mentális monokrómia* = TÓT Endre: *Nagyon speciális örömök: Retrospektív 1971–2011 / Very Special Joys: Retrospective exhibition of Endre Tót 1971–2011*, szerk. TÓT Endre, LUKÁCS Nóra, Debrecen, MODEM, 2012, 28–30.

[279] BEKE László, *Elképzelés: A beküldött művek = Elképzelés: A magyar konceptművészet kezdetei: Beke László gyűjteménye, 1971,* szerk. B. L., Bp., Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület OSAS–tranzit.hu, 2008, 1.

„yes” feliratos fehér háromszög hátuljáról a tükör a „no” feliratot veri vissza –, egy másik képen pedig „Möbius-szalagként” kapcsolódnak össze a kör alakban lefektetett zsinór két végpontjaként a háromszögre írt, ellentétes irányba, avagy egymással szembe mutató nyíllá átváltozó fogalmak. Egy következő fotón ugyanez az ábra ismétlődik, de ezúttal a „no” fogalom tükörképeként az „on” [tovább, be] tűnik fel, a palindrom nemcsak kimozdít a fogalmi dichotómiából, de a képi helyzet tükrözésével új, a befogadói aktus kiegészítő, a képet „bekapcsoló” voltát hangsúlyozó szópárt létesít.[280]

Perneczky másik, szintén angol feliratokkal ellátott, *Identifikációs program* (1971) [100. kép] című sorozata a természeti erőket – a virágokat, a leveleket, sőt, a hullámokat, a felhőket, a hőmérsékletet és a levegővétel hangsorát jelölő kottát is – számsorokkal látja el, mintha a reáliák matematikailag leírható mélyszerkezetét mutatnák meg, amely világosan jelzi az emberi elme mindenre kiterjedő kategorizálási kényszerét. Az elillanó képződmények, a valójában egymástól elválaszthatatlan részek számsorokkal történő mesterséges szétválasztásában az antropocentrikus gondolkodás monomániás gesztusa lepleződik le.[281] Hencze Tamás pedig egy olyan land art beavatkozás lehetőségét vázolta fel (1971) [101. kép], amely az „UNDERGROUND” [földalatti] feliratot „nagyarányú földmunkával”, tehát a földből kiemelkedő vagy földbe mélyesztett monumentális betűformákkal kívánja megjeleníteni – a rövid tervhez mellékelt grafikák tanúsága szerint különböző téri helyzetekben és méretekben, de rendszerint természeti környezetben, sziklás hegységekhez közel.[282]

Lakner László irodalmi művet jelöletlenül felidéző „Roman-stele” feliratú munkáján az idegen nyelvű cím magába rejt egy kétértelműséget, hiszen angol szövegként a *Római sírkő,* míg németül a *Regény-sztélé* (1971) [102. kép] adódik fordításul. Ez a kettősség a munka értelmezésekor is eleven marad. A lebegő, sötét kőtömbön olykor kifejezetten nehezen olvasható vésetként jelenik meg Lev Nyikolajevics Tolsztoj *Három halál* című novellájának egyik részlete, illetve egy másik, ténylegesen kibetűzhetetlenné váló lap a tömbnek a perspektivikus ábrázolás következtében rövidülő részén. Az antikvitás emlékműtípusára utaló cím és az árnyékolt kőtömb modern leírása közt érezhető időbeli össze nem illés, anakronizmus a megidézett szerzői teljesítmény felől nyer értelmet: a könyv sérülékeny felületét a képzetes szintjén felváltó tömbszerű emlékmű – implicit értékítéletként – a jelöletlen idézet maradandóságát sejteti. A leírás egyúttal – a kisregénybe

[280] *Uo.,* 133–135.

[281] *Uo.,* 136–139.

[282] *Uo.,* 72–75.

foglalt történettel dialógusba kerülve – előjelezi az egyes szám harmadik személyben megragadott beteg test halálát, mintha a sztélé éppen ennek a mulandóságnak állítana emléket, miközben a maradandóság ígéretét hordozza. A kép, a test és a szöveg közti összetett, a közösségi emlékezést is segítő cserefolyamatok válnak reflexió tárgyává – ahogyan a szöveg vagy épp a sírkő a beteg test helyettesítőjévé lesz a hétköznapi gyakorlatok során, úgy lép a mulandó könyvtárgy helyébe a képileg előállított sztélé.[283]

Lakner László *TUKTUK-folyamatos nyelvmozgatás a laryngális K és a kakuminális T hang között / 6. 12. 1970. Budapest* (1970) [103. kép] című műve egy akusztikus fonetikai megfigyelést rögzít a kísérlet alapján, amelynek az elvégzésére a címben pontosan megadott dátum- és helymegjelölés tesz utalást, mintha a hely- és időkoordináta tárgyilagossága legitimáló erővel bírna. A jegyzet egy toldalék ismétlésével kapcsolatban azonosítja a hangfolyam objektív, a hangforrástól függetlenül megfigyelhető sajátosságait, és a tudományos kísérletek elvárásrendszeréhez igazodva a megismételhetőségnek is hangot ad: „TUK / TUKTUKTUKTUKTUKTUKTUKTUKTUK / HA EZT EGY DARABIG HANGOSAN ISMÉTLED / ÉSZREVESZED HOGY A K ÉS A T KÖZÖTT IS / KELETKEZIK EGY HANGZÓ / / EZ A HANGZÓ MINDENKÉPPEN LÉTREJÖN / NEM AKADÁLYOZHATOD MEG / /AMÍG TUKTUKOZOL/ / NEM AKADÁLYOZHATJA MEG SENKI”.[284] A szövegműbe foglalt racionális leírás ugyanakkor ironizálódik azáltal, hogy egy banális megfigyelés – az irracionális hangfölösleg-termelődés meggátolhatatlan voltának – igazolására szolgál. A szándékoltan ismételt hangsort kísérő mellékhang kontrollálhatatlan létesülésének esete a művészeti jelentéstermelődés folyamatának példázataként tűnik elénk – a cenzúra nem akadályozhatja meg a művészeti kísérletezéssel előálló többletmondandó előállását és terjedését, a kritikus hangok célba érését.

Mint azt a felhívását követő évben, az *Ahogy azt a Móricka elképzeli, levél barátaimhoz* című szamizdat kiadvány lapjain Beke összegezte: „fel akartam mérni a reakciót egy viszonylag szokatlan »téma« /a MŰ = az ELKÉPZELÉS DOKUMENTÁCIÓJA/ kiírásával szemben; meg akartam alapozni egy viszonylag korszerű dokumentációs archívumot; kvantitatíve el kívántam érni azt a hatásfokot, amit egy szokványos, pár napig nyitva tartó klubkiállítás nyújtani szokott; kitágítani a »képző-« művészet határait annyiban, hogy a felhívást költőknek is elküldtem; ösztönözni az ekkortájt

[283] *Uo.,* 104.

[284] *Uo.,* 102.

feltételezésem szerint már jelentkező magyar konceptuális törekvéseket."[285] Az *Elképzelés* projekt megvalósulásához a már említett művészek mellett például Tót Endre, Türk Péter és Pauer Gyula is hozzájárult – utóbbi ugyancsak körlevelet intézett a művészekhez, melyben arra kérte őket, hogy az általuk legjobbnak tartott művük adatait küldjék meg neki a rendelkezésükre bocsátott kartoték kitöltésével. A felhívásban nagybetűkkel emelte ki a szöveges információkkal értéket nyerő tárgy kiemelt szerepét hangsúlyozó tételmondatot: „A KARTOTÉK AZ EGYETLEN OLYAN OKMÁNY, AMELY A MŰTÁRGY LÉTEZÉSÉT, AZONOSSÁGÁT HITELTÉRDEMLŐEN IGAZOLJA!"[286] Erre alapozva, konceptuális szellemben hozta létre önálló, helytakarékos gyűjteményét, többek közt Attalai Gábor, Bak Imre, Csáji Attila és Szentjóby Tamás megküldött – egy képzelt kiállítás műtárgyaira mutató, és az elgondolás következtében műtárgyi értékre szert tevő – kartotékjaival.

A kapcsolatművészet klasszikus eljárásokon alapuló, postai úton nem terjedő munkák készülését is inspirálta a 70-es években, amelyek például lehettek régi levelek, képeslapok felidézői is. Kéri Ádám például századfordulós dokumentumokat alkotott újra (pl.: *Levelezőlap-töredék I.,* 1979 [104. kép]), olykor monumentális grafikaként, aprólékosan, a felületi sérülésekre, roncsolódásokra, hiányokra figyelve. A kézírásos nevek, üzenetek, feljegyzések, illetve arcok, helyszínek dialógusában egy letűnt kor emléknyomai elevenednek meg törmelékesen, a felejtés folyamatát, a korok közti kapcsolat töredékességét, autoritásnak való kitettségét szemléltetve, hiszen a lapok csak a művész mint kulturális közvetítő döntése által minősülnek megőrzésre érdemesnek, immár hiányosságaikkal, sérüléseikkel együtt, fotórealista grafikává lényegülve át.

A beavatkozó test jelzései

A marginalizált neoavantgárd közeg önkifejezési kísérleteinek természetszerűen lettek ösztönzői a tárgyközpontú művészet primátusát megkérdőjelező irányzatok, amelyek magyarországi elterjedése hozzájárult a korai 60-as évek szigorú absztrakcióellenességének oldódásához, annál inkább, mivel a rendszer számára a fő veszélyforrásnak a 70-es évek

[285] BEKE László, *Az „Elképzelés"-ről = Elképzelés: A magyar konceptművészet kezdetei: Beke László gyűjteménye, 1971,* szerk. B. L., Bp., Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület OSAS–tranzit.hu, 2008, IX.

[286] *PAUER Gyula körlevele, gyűjteménye = Elképzelés: A magyar konceptművészet kezdetei: Beke László gyűjteménye, 1971,* szerk. BEKE László, Bp., Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület OSAS–tranzit.hu, 2008, 183–214.

elején már a konceptualista és akcionista törekvések számítottak.[287] Az adott társadalmi szituációban a tradicionális művészetforgalmazást jellemző – vagyis érinthetetlen tárgyak felvonultatását produkáló –, domesztikált szituációk (muzealizáció, kiállítások) egyre inkább elégtelennek mutatkoztak. Helyükbe az eseményszerű, a kirekesztő gesztusok legitimitását megkérdőjelező művészeti helyzetek léptek, miközben elbizonytalanodott az alkotói és befogadói pozíció rögzítettsége, a kettő közti éles határ. Ahogyan Klaniczay Gábor utal rá, a performansz- és happeningművészet által biztosított, meglehetősen nagy szabadságfokkal rendelkező kifejezéskészlet részben a kommersztől való elhatárolódás lehetőségeként artikulálódott az 1970-es években.[288] Ezen megnyilvánulások a művészet- és műfajközi határok átrajzolásával, a befogadási gyakorlatok átértékelésével, a képi és szövegszerű tartalmak párhuzamos működtetésével, a kettő kontaminációjával, illetve egymás helyébe léptetésével újszerű összefüggéseket tettek láthatóvá. A megjelenő eljárások aztán a (re)prezentációs – és így a kiállítási installációs – gyakorlatokra is visszahatottak, ezért lehet tanulságos utalni arra is, miképp érvényesült a szöveghasználat az akcióművészetben.

Az ebéd (In memoriam Batu kán) című, 1966. június 25-én Budapesten megvalósult első magyarországi happening [105. kép] nem közvetlenül az írást, sokkal inkább az annak létrehívását szolgáló technikai apparátust, illetve a felhasznált textus hangzósságának dekonstruálásával a szövegek manipulatív célú szétszerelhetőségét, valamint a névadás mechanizmusát tette reflexió tárgyává. Nem érdemes figyelmen kívül hagyni azt sem, hogy az esemény kizárólag a hiányos információs értékkel bíró, gyenge minőségű videófelvétel és fotók, valamint a sokkal kiterjedtebb közvetítésre képes, ugyanakkor szubjektív visszaemlékezések alapján maradt hozzáférhető, láthatóvá téve egyszersmind a szövegszerű, narratív információkra utaltság, a diskurzus általi meghatározottság determináló erejét.

A helyszínre, illetőleg egy összetett téri szituációba érkezőket a kertben Szentjóby Tamás alakja fogadta, aki derékig földbe temetve mechanikus írógépen dolgozott; a résztvevőknek aztán egy pincébe kellett lesétálniuk. A sötétben történő hosszas várakozást Krzysztof Penderecki Hiroshima-gyászéneke (*Gyászének Hiroshima áldozatainak emlékére*, 1960) törte meg, amely hatalmas hangerővel és a felismerhetetlenségig torzítva hangzott fel.[289] Az esemény szöveghasználati szempontból leginkább izgalmas mozzanatai azoknak a happening során összeszerelt, felmutatott, illetve helyzetbe hozott tárgykompozícióknak,

[287] PERCZEL, *i. m.*, 62.

[288] Vö.: KLANICZAY Gábor, *Szuperkommersz: Tömegkultúra és magaskultúra a hetvenes években* = K. G., *Ellenkultúra a hetvenes-nyolcvanas években,* Bp., Noran, 2004, 26–27.

[289] ALTORAY Gábor, *Az ebéd (In memoriam Batu kán)* = Az *Az ebéd (In memoriam Batu kán),* szerk. LÁSZLÓ Zsuzsa, ST.TURBA Tamás, Bp., Tranzit, 2011, 7.

objekteknek a létrejöttét kísérték, amelyek a névadás performatív eseménye során létesültek, és minősültek artefaktummá. A folyamatot Altorjay Gábor így idézi fel: „[a]z összetört asztalra most biciklikereket és két rozsdás rollert állítottunk, ezeket összeerősítettük, úgy, hogy a két roller kormányrúdja közé szorult a kerék. Később valaki a »Sehova nem menő roller« szobrának nevezte el."[290] A névadó személyének feledésbe merülése egyfajta kiasztikus viszonyt jelez a történésben létesülő és az azt megnevező között – miközben a névtelen nevet nyer, a megnevező jelentősége háttérbe húzódik, már csak a happening helyzetéből adódóan is, amelynek vannak ugyan „levezetői" – a később emigráló Szentjóby és Altorjay –, de valójában minden jelenlévő az egyszeri helyzet aktív ágense, alakítója lehet. Egy másik névadási aktusra való visszaemlékezésben ennek a gyakorlatnak a hatékonysága nyer megerősítést: „T. lerántotta a falra erősített penészes széket (amit valaki az ott lévő egerekre és szárazjégre célozva a »Megfagyott egerek oltárának« nevezett el)."[291] A tárgy eredeti funkciója és a megnevező kiléte itt másodlagos, sokkal inkább a névadás eseménye válik fontossá, amely képes egyben tartani a történésben létesülőt, s nemcsak a felhasznált tárgy(ak)nak, hanem a kalkulálhatatlanul adott téri helyzetnek a lenyomatává válik. Perneczky Géza így összegzi az esemény jelentőségét, a sajátosan kelet-európai helyzetből adódó kifejezőerejét: „[b]izonyos elemek, így például a közönség reakciójából esetleg adódó újabb fordulatok nem voltak előre rögzítve az akció forgatókönyvében – addig csinálták Szentjóbyék, amíg úgy érezték, hogy »megy« a dolog. Utólag visszatekintve az egészre kirajzolódik e mögül a visszataszító képeket evokáló akció-halandzsa mögül az, ami mégsem volt halandzsa: az »elásott irodalom« képe, vagyis az, amit egyértelműen a szamizdat szimbólumának is nevezhetnénk, illetve a napi malasztot, magyarán: a hazugságot kihányó egészséges népi reakciók megidézése."[292] Az itt körvonalazódó narratívát alighanem az az esemény is megerősítette, hogy Szentjóby Tamást 1974-ben letartóztatták, majd kiutasították az országból a szamizdat mozgalomban való részvétele miatt, és majd csak a rendszerváltás után tért vissza Svájcból, ahol erősen elméletorientált, a diskurzus alakítására koncentráló konceptualista tevékenységet folytatott, a duchamp-i eszmére visszautaló „nem-művészet-művészet" problémáját állítva fókuszba.

A feminista művészet nagyhatású alakjaként számontartott Drozdik Orsolya tevékenysége egyfelől a szubjektum politikai felügyeletének áttörése jegyében, az én

[290] *Uo.,* 8.

[291] *Uo.,* 9.

[292] PERNECZKY Géza, *Produktivitásra ítélve?: Az Iparterv-csoport és ami utána következett Magyarországon – 1. rész,* Balkon, 1996/1-2,

elemzésére, felsokszorozására koncentrálva, másfelől a modernizmustól örökölt patriarchális diskurzusok kikezdését intencionálva bontakozott ki a 70-es évektől. A később külföldön Drozdik Orshiként ismertté vált alkotó a szubjektum státuszának megerősítése érdekében fordult az önvizsgálat különböző technikái felé: „[a]z »én«, az egyes szám első személy hangsúlyozásával személyes élményeim fontosságára és saját értelmezéseim kiemelt szerepére utaltam. (…) Végül is egyértelműen felismertem azt a tényt, hogy saját művészeti állásfoglalásom annyiban az enyém, amennyiben »én« újrajátszom és értelmezem az »engem« alkotó elméleti állásfoglalásokat. Ez a felismerés vezetett el oda, hogy csakis a »konceptuális művészet«"-tel, mai pontosítással a reprezentáció módszeres dekonstruktív elemzésén keresztül van lehetőségem a művészetem kialakítására."[293] Mindezekkel összefüggésben válhatott a művészetelméleti diskurzusokra érzékeny, és továbbgondolásukra is vállalkozó művész számára vonzó lehetőséggé az ént a prosopopeia által megteremtő lírai beszéd is, amelynek egyfelől nagy az emocionális kifejezőereje, másfelől az én kívülre helyezhetőségének, felsokszorozhatóságának effektusához is hozzá tud járulni.

Abban a gesztusban, ahogyan Drozdik szabadverseket társított az önarcképeket felsorakoztató *Szempillantás és sóhajtás* (1977), valamint a táncmozdulatokat rögzítő, a testek egymásra montírozásával dolgozó *Individuális mitológia* (1980) bizonyos alsorozatainak fotóihoz, Boros Lili a „lírai én" önteremtésének alkalmát, a személyesség megnyilatkozásának lehetőségét ismeri fel.[294] A *Szempillantás…*-sorozat darabjain például kockás lapra ragasztva, szuperközeliben jelennek meg a művész képről kitekintő, fekete-fehér portréi, mellettük pedig – egy-egy másik kockáslapon – a piros gépírásos vers olvasható. Az egyik halvány fotóhoz társított, ceruzával javított *Én egy fénykép vagyok!* [106. kép] című írása már címével is a kép és szöveg egymásra vonatkoztathatóságának evidenciáját erősíti meg. Az arc beszélőként azonosítását a vers első sora is megismétli: „Én egy fénykép vagyok / fekete fehéren a papíron / kinagyítva, előhívva, / kinyomtatva, kivágva." A Horst Bredekamp által sematikus képaktusnak nevezett jelenséggel találjuk itt szembe magunk, amikor is a mű elevenséget színlel a beszédhelyzet által, a Drozdik-mű ráadásul tudatosan reflektál erre a performatív működésre.[295] A én meghatározásával az arcadást nyelvileg is végrehajtó cím és nyitósor a vers refrénjévé lép elő, és többször is

[293] DROZDIK Orsolya, *Individuális mitológia,* Bp., Gondolat, 2021, 116.

[294] BOROS Lili, *„Én egy fénykép vagyok": Drozdik Orshi művészetének fotografikus teste (1975–1995)* = DROZDIK Orshi, *A fénykép és a szerelmes vers 1975–1995*, Bp., Magyar Fotográfusok Háza – Mai Manó Ház, 2022, 144.

[295] BREDEKAMP, *i. m.*, 92. Vö.: *Uo.*, 64.

megismétlődik. A fényképként azonosított beszélő saját eredetével is számot vet, ami az arcadás retorikai eszköze, ám itt nem a személyiség szimulációját segíti, hanem épp a tárgyszerűség válik identitásalakító erővé: „Én egy fénykép vagyok. / Természetesen feketén és fehéren, / vegyszerbe áztatottan a fotópapíron. / Saját képmásom előhívom. / Sóhajtok és pillantok." Az antropomorf cselekvés jelenidejűségében a szöveg aktivizálható médiumként, cselekvésre képes vagy legalábbis cselekvésre bírható entitásként határozza meg az állóképet. Maga az arc itt tehát nem tehetetlen képmás, hanem önálló entitás, amely ráadásul tartósabbnak is mutatkozik az egy adott időpillanatban megidézett, de máskülönben romlandó testnél: „A fényképezőgép csinálta a képet. / És ez az arc sohasem öregszik a képen." A szöveg ugyanakkor a cselekvőképesség korlátoltságát is tematizálja, kitérve az érzékelés deficitjére, mely – a szöveg következtetése szerint – az ember testi létéhez mérten mégis inkább erény, mintsem hátrány: „Én nem hallak és nem nézlek, / Én egy fénykép vagyok, / jobb, mint a valódi."

A vers refrénje a sorozat további darabjain, sőt, más munkákban is visszaköszön, és nemcsak kép és írás azonosításának válik eszközévé, de egyben intertextuális utalásként is működik, ami a diskurzusokba ágyazottságot hangsúlyozza. Amanda Learnek a társadalom (médiumok által is megerősített) női szerepelvárásait kritizáló nagylemeze, az *I am a photograph* inspirálólag hatott Drozdik *Individuális mitológia VII* (1977) performanszára, amelyet egy Ganz-MÁVAG-beli kiállításon mutatott be, hogy aztán azokhoz újabb szövegeket társítson. Mint Boros Lili a művésszel készült beszélgetése alapján összegzi: Drozdik „[m]egtartotta a magára vetítés technikáját, a test viszont a diszkótánc mozdulatait követte, a háttérre és a táncoló, az ideológiai diskurzusban részt vevő testre a szocializmus »idealizált és a valóságot meghamisító«, *Felszabadulásunk huszonöt éve* című diasorozatát vetítette, az eseményről, mint minden performanszról, önálló értékű fotósorozat készült, s e sorozat fundamentális részei az *Én a bőrömön érzem a történelmet I–II* című szabadversek."[296] A testet felszabadító mozgásművészet és az énre koncentráló lírai beszéd összekapcsolása mint a hatalmi diskurzusokkal szembeni ellenállás öntükröző lehetősége, és mint az egyéni szabadság kifejeződése vált meghatározóvá Drozdik számára, ezzel magyarázható, hogy innentől kezdve a – feminista olvasatban sokáig szintén férfi privilégiumnak számító – költői szövegalkotás állandó eszköze marad.

Később a textualitás fontos jelentésszervező erőre tesz szert a férfi tekintet által szervezett orvosi, irodalmi és filozófiai diskurzus dekonstrukciójára irányuló *Artaud, Foucault és Vesalius boncolása* (1983) rajzsorozat képein, valamint installációkban és

[296] BOROS, *i. m.,* 144.

egyszerű használati tárgyakon is visszaköszön. A *Szerelmes levelek* (1984–1993) [107. kép] ezüstözött alpakka tányérjain – a címnek megfelelően – levélszerkezetet követő rövid angol szövegek olvashatók, tehát mindegyik a balra zárt megszólítással indul, és a jobbra zárt szignálással fejeződik be. Az egyes szám első személyben megszólaló feliratokat hordozó használati tárgyak[297] sokezeréves hagyománya íródik tovább ebben a sokszor áterotizált tartalmakat mozgósító anyagban. Később Drozdik ezeket a tányérokat az anatómiai viaszbábukhoz[298] társítva prezentálja, amelynek hatására a felboncolt női testet részben vagy egészben megidéző, két- vagy háromdimenziós kép veszi át a beszélői pozíciót. John C. Welchman a biológia és fantázia kereszteződésében létesülő szerelem allegóriájaként értelmezi a művet. A kiszolgáltatottságában megmutatkozó női testképmás – a tányérokra írt szövegekkel kiegészülve – lehetőséget kap arra, hogy reagáljon az intézmény működésére, amely létrehozta őt.[299]

Hogy a neoavantgárd közegben az irodalom és képzőművészet milyen szoros kölcsönviszonyban, a műfaji határátjárások és -elmosások során alakult, azt jól mutatják a szöveghasználat kérdéseire fókuszáló műösszeállítások is. Más fontos progresszív kiállítások között az első Magyarországon tartott nemzetközi vizuális és konkrét költészeti bemutatónak is Galántai György (1970 és 1973 közt üzemelő) Balatonboglári Kápolnaműterme adott otthont,[300] ahol megvalósultak a tematikához kapcsolódó irodalmi performanszok, akciók, és teret kaptak konceptualista szellemben készült művek. Szentjóby Tamás ehhez az eseményhez köthető *Magyar vers* (1973) [108. kép] című akciófotóján például az látható, amint a művész az írógépet cimbalomverővel munkára bírva hoz létre konkrét verseket. Egy Ady Endre portréjával díszített régi 500 Ft-os a performer homlokára ragasztva jelenik meg, mintha valamiféle mágikus módon segíthetné a véletlenszerű betűkombinációk sikeres egységbe rendeződését, vagy épp szavatolná a készülő szövegek

[297] Vö.: BREDEKAMP, *i. m.,* 59–65.

[298] Mint azt épp Drozdik egy későbbi munkája, *A Medikai Vénusz – Az én manufakturálása* (1993) című installációját elemezve Bódi Katalin összegzi: „A női anatómiai viaszbábu olyan humanizált szoborként van jelen, amely az emberi test felépítését, ugyanakkor a hulla valóságát teszi szemlélhetővé. A női viaszszobrok elhelyezése is sajátos: figurájuk mindig aranyzsinórral díszített gazdag selyemkelmén fekszik, fejük párnán pihen, s az őket körülvevő üvegvitrin koporsószerűsége is emberi mivoltukat erősíti.” BÓDI Katalin, *A második nem: Drozdik Orshi kiállítása ürügyén* = B. K. *Éva születése,* Debrecen, Méliusz Juhász Péter Könyvtár, 2019, 163.

[299] WELCHMAN, John C., *Passion after appropriation = Orshi Drozdik: Adwenture and Appropriation 1975–2001*, szerk. HEGYI Dóra, Bp., Ludwig Museum, 2002, 22.

[300] *Szövegek / Texts,* Balatonboglári Kápolnaműterem, Balatonboglár, 1973. augusztus 19–25. Szervező: Tóth Gábor, Maurer Dóra.

minőségét. Ez a munka – és valójában a kiállítás a maga teljességében – azt is megmutatja, milyen eleven a kapcsolat az irodalomtudományos diskurzushoz sorolt vizuális költészet és a képzőművészetként számontartott akcióművészet között. A 70-es évek közepétől egyre inkább a nyelvi problémák vizsgálatára koncentráló, később szlogenszerű mondatokat, szófelhőket, mail art munkákat is alkotó Tóth Gábor a *Döntsd a tőkét!* (1973) [109. kép] akciójának dokumentumait mutatta be a kiállításon. Hungarocellbetűket tört darabokra kalapáccsal, majd egy halomba gyűjtötte a maradványokat. A cselekvésre felszólító cím egyfelől a megidézett József Attila-versben (*Favágó*, 1929, 1931) alkalmazott homonim „tőke" szó alternatív jelentéseit használja fel, amelynek a hatására a szöveg antikapitalista, „proletárváteszi" költeményként is olvasható. Az „Ejh, döntsd a tőkét, ne siránkozz, / ne szisszenj minden kis szilánkhoz!" sorpár Tóth akciójában azonban ironikus modalitással idéződik meg, és egyúttal a szövegben megképzett énpozíciók felszámolására késztet. Ezzel hozható összefüggésbe, hogy az akciófotók tanúsága szerint a felhasznált betűk rekonstruálhatatlanná váltak. A korabeli felügyeleti rendszer önleleplező mechanizmusát ismerhetjük fel abban, hogy a verssort címként is felhasználó *Döntsd a tőkét, ne siránkozz* (1931) című kötet hatására – izgatás vádjával – eljárás indult József Attila ellen, a törvényszéki ítélet alapján pedig elkobozták a megjelent példányokat. A perbe fogott kötet azonban apropója lett annak az akciófotónak, amelyen József Attila baltával a kezében imitálja egy olyan fa kivágását, amelyre a betiltott könyv kimentett példányát erősítették fel barátai. Kürti Emese a 60-as, 70-es évek akcionizmusának előzményeként utal erre az akciófotóra, ugyanakkor azt is jelzi, hogy az 1970-es évek magyarországi neoavantgárd művészei „elutasították a klasszikus versírást, a költői szubjektum markáns szerepét, és a történeti avantgárd nyelvi-vizuális örökségéhez fordultak vissza"[301] – részben ezzel magyarázható tehát Tóth Gábor gesztusa.

Az írásjelek felsokszorozás és kontextusváltás általi átminősítésére, a megszokott jelölőfunkció alóli felszabadítására tett törekvések nemcsak Tót Endre – fentebb már említett – nullák és egyesek uralta munkáiban figyelhetők meg, de még elementárisabb erővel hatnak Türk Péter performanszai esetén. A nyilvánosan először 1972-ben, a Balatonboglári Kápolnaműteremben prezentált akciói során Türk két olyan jel alkalmazásával alkotott, amelyek különféle alakváltozatokban később is visszatértek művészetében. A „?" és az „X" felhasználására építő akciókat jórészt Galántai György

[301] KÜRTI Emese, *Költészet akcióban: A nyelv mint performatív médium a neoavantgárdban = A kettős beszéden innen és túl: Művészet Magyarországon 1956–1980,* szerk. SASVÁRI Edit, HORNYIK Sándor, TURAI Hedvig, Bp., Vince, 2018, 291.

dokumentálta, aki úgy emlékezik vissza, hogy a *Kérdőjeles akció* (1972) stációi kvázi „magánperformanszként" zajlottak, amelynek végrehajtásakor a művész testén, az úton, a kereszten, egy feldőlt sírkövön, bokorban és a kápolna boltozatának ívén tűntek fel a sablonnal fehér lapra fújt vörös kérdőjelek.[302] De nemcsak sérülékeny, a természeti erőknek kitéve gyorsan felszámolódó egyszerű papírlapokon idézte meg ezt a formát Türk, hanem az 1971–72-es dobozműveken és táblaképeken is. A redukált színvilágú *??!* (1971) [110. kép] esetén például piros alapfelületbe applikálva, nagyméretben jelennek meg a címbe foglalt jelek egy sorba rendezve. Az első, kétdimenziós kérdőjel után a második már zöld oldallappal rendelkező háromdimenziós forma illúzióját kelti, míg a sort záró kétdimenziós felkiáltójel mintegy az első jel kilencven fokos elforgatásának eredményeként nyer értelmet. Ez a kérdőjel egy olyan – rögzítetlen, megváltoztatható – kérdésnek az írásjele, amelyre nem valahonnan kívülről, hanem magából a jelből, a jel transzformációjával születik meg a lehetséges válasz, az a válasz, amely a dimenziókiterjesztés által lehetővé tett nézőpontváltással állhat elő.

Az *Elévülési akció* (1972) során pedig Türk a kápolna bejáratának két oldalára ragasztott vörös „X"-szel áthúzott fehér lapokat, ellátva azokat a következő apróbetűs felirattal: „Időzített X Tárgyakra, / dolgokra stb.-re ragasztva / azok elhasználódása, / elévülése után lép életbe. / Életbe lépése pillanatában maga is elévül. / T. P. 1972". A földre helyezett tárgy tehát a rögzítéssel megfogalmazott állítás szerint nemcsak az installálással megjelölt kiállítóhelyet – az egykor szakrális szerepű épületet –, de saját magát is érvényen kívül helyezi. Ebben a gesztusban az egymásnak ellentmondó, mégis egyformán érvényesíthető konvencionális jelentések – a kereszt tilalmi és vallási funkciója – közti feszültség éleződik ki. A két divergáló értelmezést az ekkoriban egyre szofisztikáltabb pártállami cenzurális gyakorlatok és maga a vallási funkciójától megfosztott eseménytér hozzák közel egymáshoz; sőt: az utólagosság perspektívájában ez a munka a progresszív művészeti helyszín egy évvel későbbi bezáratásának sejtelmeként is szemlélhető.

A jugoszláviai magyar művészeket tömörítő (1969 és 1976 között aktív) Bosch+Bosch művészcsoport – melynek tevékenységét a világszerte terjedő kollektivista szellemiség, a művészetköziség és a kollaborációk iránti elkötelezettség jellemezte – a magyarországi szórványos megmozdulásoknál szélesebb körben vált láthatóvá, és jelentős hatást gyakorolt

[302] *Minden nem látszik – Türk Péter (1943–2015) életműkiállítása,* Ludwig Múzeum, Budapest, 2018. április 20 – június 24. Kurátor: Százados László.

a többi szocialista ország művészeire.[303] Ez részben az avantgárd szabadabb térnyerésének, részben a nyelvi elszigeteltséget megszüntetni képes eszköztár kifinomult alkalmazásának volt köszönhető, hiszen, mint Kürti Emese megvilágítja, a csoport tagjainak többsége a festészeti inspiráció helyett inkább költészeti, illetve nyelvi irányultságú intellektuális attitűddel dolgozott, és a 70-es évektől intenzíven kísérletezett a nyelvi viszonyok dekonstrukciójával.[304] Szombathy Bálint a klasszikus avantgárd kassáki hagyományát értelmezte újra vizuális költészeti tevékenységével, de (fotó)performanszai – például a *Bauhaus* (1972) [111. kép] széria darabjai – is építettek a szövegek kontextusteremtő erejére. Kürti Emese elemzése szerint a művész „a személyes egzisztencia törékenységét" érzékeltette azzal, hogy „újvidéki házuk padlásszobájának szegényes esztétikáját konfrontálta a Bauhaus szociális és esztétikai modernizmusával",[305] amely építészeti ars poetikát – tegyük hozzá – magának a szónak kell felidéznie.

Land art intervenciói során Kerekes László betűk és számok tájba festésével, illetve papírcsíkokkal történő felülírásával kísérletezett ezekben az években, és Szalma László is tipográfiai elemeket használt performanszaihoz, intervencióihoz. A *Beavatkozás számokkal* (1972) [112. kép] Perneczky Géza egy évvel korábbi – fentebb elemzett – küldeményművével, az *Identifikációs program*mal (1971) [100. kép] rokon elgondolásra épül, ám itt a karakterek nem számsorok utólagos applikációi a fotókon, hanem a térbe kihelyezett stencilekként jelennek meg – elszórtan, hol egy kakasra ragadva, hol a baromfiudvaron vagy épp egy fa fehérre festett törzsén detektálhatók. Érdemes utalni Szalma *Vessző az „A" betűn* (1977) [113. kép] című fotóperformanszára is, amelynek a terében egy ismeretlen ember a földön kirajzolódó fehér „A" betű fölött áll, és árnyéka ékezetet formáz, az idegen test így változik át a beavatkozást megörökítő képeken a megidézett jel tartozékává, az ábécé első betűjét a ráismerést és csodálkozást kifejezni képes „Á"-vá változtatja át. A revelációval járó hanghatást indukáló betű itt tehát nem egyszerűen kiváltja, hanem a nyelvi jel szintjén rögzíti is a mű és a befogadó közti kommunikációs cserefolyamat ezen értéktelített pillanatát.

Csernik Attila sajátos esztétikai rendszert alakított ki betűk és dekódolhatatlan, sérült szövegek, szövegtöredékek felhasználásával, a body art kifejezésmódjának megfelelően az

[303] SZOMBATHY Bálint, *„Az élet és az élet álma": Slavko Matković, a mentális kapcsolatteremtő és mentális kalandor* = Sz. B., *Marék homokot szorongatva: Kalandozások a művészet határmezsgyéin,* Bp., Magyar Műhely, 2009, 172.

[304] KÜRTI Emese, *Transregional Discourses: The Bosch+Bosch Group in the Yugoslav and the Hungarian Avant-garde*, transl. SIPOS Dániel = *Bosch+Bosch*, ed. K. E., Bp., acb ResearchLab, 2016, 14–15.

[305] KÜRTI, *Költészet...*, *i. m.*, 305.

emberi testet használva fő nyomhagyási felületként. A *Badtext* (1971–72) [114. kép] sorozat fotóin a saját felsőtestén, kezén és arcán, illetve az ezekre helyezett tárgyakon tűnnek fel és képeznek amorf mintázatot az egymás mellé került karakterek. A *Kísérlet Ladik Katalinnal* (1971) [115. kép] című akcióban az irodalmi performanszaival sikert arató másik költő-performer meztelen testét használta médiumként, arra pecsételt hasonló esztétikai elvek alapján elrendezett betűket. Egy másik – Póth Imre operatőrrel – közösen készült munkájuk, az *O-pus* (1972) [116. kép] című kísérleti film az „O" betű vizuális megjelenítésével, sík- és térbeli formájának mozgóképi megidézésével, a méretváltásokkal és a forma felsokszorozásával kísérletezik, miközben Ladik a betűt jelölő fonéma cselekvő megidézésével, kiejtésével kapcsolódik a megjelenítési kísérlethez. Az 1973-as balatonboglári kiállításon,[306] ahol a munkát bemutatták, egy boltívről hatalmas „O" betű lógott alá, amelyen egy letrasettel borított golyó egyensúlyozott, Ladik pedig előadta a közönségnek a film hangzó interpretációját.[307] Az O betű, amelynek grafikai formája a nulla számjeléhez hasonló, a formarokonság révén feltöltődhet a kiüresítés, a felszámolás a lenullázás, az értelemtől, az artikulált ideológiától való megfosztás felforgató értékeivel is.

Cselekvő és tüntető szavak

A Bosch+Bosch tagjai magyarországi művészekkel – például Tót Endrével – is kollaboráltak, ám a korabeli akcióművészeti megnyilvánulások a szigorúbb magyarországi politikai felügyelet miatt, és persze a műfaji sajátságokból adódóan, kevéssé voltak közvetíthetők a nemzetközi nyilvánosság felé. A mail art viszont épp azért válhatott népszerűvé, mert nemcsak a hazai művészeti kommunikáció alternatív formája volt, de lehetővé tette a kelet-európai művészek számára munkáik külföldre szállítását és kiállítását.[308] Tót Endre a 70-es években tett nyugati látogatásaikor, majd emigrálása után egyre gyakrabban valósított meg olyan köztéri akciókat is, amelyek a politikai demonstrációkat idéző eszközkészlet miatt a Szovjetunióban minden bizonnyal rendszerellenesnek minősültek volna. Akciói, transzprarensei, homlokzatokra kifüggesztett ponyvái és közterületeken hagyott feliratai rendszerint játékba hozták a mail art műveiről

[306] *Jugoszláv kollégák,* Balatonboglári Kápolnaműterem, Balatonboglár, 1973. július 29. – augusztus 4. Szervező: Galántai György.

[307] KÜRTI, *Transregional…, i. m.,* 22–23, 26.

[308] FRIEDMAN, Ken, *Csend a fordulóponton,* ford. FORIÁN SZABÓ Noémi = TÓT Endre: *Nagyon speciális örömök: Retrospektív 1971–2011 / Very Special Joys: Retrospective exhibition of Endre Tót 1971–2011*, szerk. TÓT Endre, LUKÁCS Nóra, Debrecen, MODEM, 2012, 35.

ismerős nullákat, és saját művészi aktivitása autonómiáját ironikusan hangsúlyozva a társadalmi problémákra fókuszáltak, ahogy azt például az emberi test kisajátíthatóságára ironikusan reflektáló *Örülök, ha posztereket reklámozhatok* (Geneva, 1976; Berlin, 1979) akciók is demonstrálják. Aközött, ahogy Tót a hiány, az űr és a semmi kategóriáit helyezi vizsgálódása homlokterébe, és aközött, ahogy folyamatosan a személyes jelenlétre épít projektjeiben, sajátos feszültség érezhető – állapítja meg Alfred M. Fischer. A távollét és a jelenlét azonban nem kerül éles ellentétbe művészetében – Tót inkább kijátssza azokat egymás ellen. Művei a „közvetlen", azaz testi, és a mediatizált kommunikáció, illetve a fizikai és telematikus jelenvalóság feszültségterében alakulnak; ezzel magyarázható, hogy bár hagyományos médiumokra épülnek, az internetes korszakban is aktuálisnak mutatkoznak.[309] A mail art munkákban alkalmazott nullák és perjelek formális szinten is felidézik a digitális informatikában használt bináris számrendszer működését, a nullák és egyesek alkotta sorozatok végtelenségig folytatható, parancsgeneráló sorozatát.

Az 1979. április 4-én megvalósult *Villanyújság* [117. kép] azt tanúsítja, hogy Tót Endre szinte Jenny Holzerrel [59. kép] egy időben fedezte fel az eredetileg hirdetési célt szolgáló óriási digitális kijelzőkben rejlő kifejezőerőt, még ha az esetében nem is vált rendszeresen használt médiummá. A nyugat-berlini Kurfürstendamm egyik épületének hatalmas kijelzőjén megjelenített „ICH FREUE MICH, WENN / ICH AUF DER MEDIAWAND, BEWERBEN KANN." [Örülök, ha a médiafalon reklámozhatok.] mondat prezentációs sajátságait, illetve a történelmi-társadalmi kontextusokat Tót így vázolja fel évtizedek távlatából: „Az örömmondat felvillant, majd eltűnt, újra megjelent, majd letűnt, így ismétlődve egy órán át, éppen április 4-én, azon órákban, amikor Budapesten a Hősök terén ezrek ünnepelték »hazánk felszabadulását« örömtelenül. Örömtelenül táblákon, hatalmas transzparenseken dicsőítve a nagy Szovjetuniót, a »felszabadítót«. Ugyanezen a napon Berlin belvárosában én is kezembe vettem egy táblát, azon egy mondat: »ICH FREUE MICH, / WENN ICH DIES IN MEINEM / HAND HALTEN KANN« [Örülök, ha ezt a kezemben tarthatom]. Aztán »demonstráló« társaimmal egy öt méter hosszú transzparenst emeltünk a magasba: »WIR FREUEN UNS, WENN WIR DIES IN UNSEREN HÄNDEN HALTEN KÖNNEN« [Örülünk, ha ezt a kezünkben tarthatjuk.].

[309] FISCHER, Alfred M., *Távol, mégis jelen: Bevezetés Tót Endre művészetébe,* ford. FORIÁN SZABÓ Noémi = TÓT Endre: *Nagyon speciális örömök: Retrospektív 1971–2011 / Very Special Joys: Retrospective exhibition of Endre Tót 1971–2011*, szerk. TÓT Endre, LUKÁCS Nóra, Debrecen, MODEM, 2012, 44.

Végül felnagyított, örömteljes arcképemmel sétáltam, meg-megállva a Ku'Dammon."[310] Tót berlini DAAD-ösztöndíjas évére vonatkozó visszaemlékezésében e megmozdulások sorozataként is szemlélhető akciót az intermediális kapcsolatokra, illetve a személyes prezenciára építő, transzmediális hálózatként pozícionálja, mégpedig politikai tettként, amely közvetlenül képes reagálni az antidemokratikus viszonyokat fenntartani igyekvő kommunista propagandagépezet működésére. Ugyanakkor ez a fajta viszonyrendszer aligha volt dekódolható az egyes megnyilatkozások nyomán, hiszen az utcán sétálók nem kaptak lehetőséget az intenció azonosítására, a kontextusok rekonstruálására. Ahogyan az akciók sorát az utólagosság perspektívájából egységes narratívába rendező visszaemlékezés is jelzi, Tót játékos, ironikus egyéni demonstrációi a későbbi emigráció idején gyakran váltak közösségi cselekvésekké, és a táblák megsokszorozódásával tüntetésekre emlékeztethettek, miközben a járókelőkben, akik megpróbálták dekódolni a transzparenseken propagált üzenetet és azon keresztül az események célját, a sorjázó nullák legfeljebb meglehetős zavart kelthettek.

A szöveghasználat a következő generációhoz tartozó Gerber Pál teljes életművét áthatja – egészen a 70-es évek végi idegen nyelvű linónyomatoktól [311] kezdve a 80-as évek elején készített pecséteken és fújt szövegeken át az életműben egyre nagyobb szerepet kapó szövegművekig. A gyakran abszurd humorról, öniróniáról tanúskodó munkái a Tót Endre-képekkel rokon szemléletről árulkodó, azonban redukáltabb eszköztárral, egy vagy két színnel és rendre azonos betűtípussal dolgoznak, miközben tartalmi és nyelvi összetettségüket tekintve gazdagabbak, és kevesebb önismétlő fordulat jelenik meg bennük. Annál jellemzőbb rájuk az Erdély-művekkel összevethető filozófiai összetettség, bár azoktól többnyire szűkszavúbb formációk. A Gerber szöveghasználatát vizsgáló Tatai Erzsébet tanulmánya mutat rá, hogy ezt az intellektuális megalapozottságú életművet a szöveghasználat perspektívájából aligha érdemes korszakokra bontani, jóllehet, az évek előrehaladtával az írás képi jelenléte egyre dominánsabbá válik.[312] Ezek a Gerber-munkák kiállításokon csak a 90-es évek elejétől jelentek meg, de Tót hatása kimutatható a szövegnek szerepet juttató korai akcióművészeti kísérleteiben is. Gerber első, Polyák Dénessel közös köztéri akciójában például a két művész dobozt húzott a fejére, majd az értetlen járókelőknek olyan cetliket kezdett osztogatni, amelyekre ezek a magyarázkodással tűzdelt

[310] TÓT Endre, *Örülök, ha egyik mondatot a másik után írhatom: Állva és fennhangon olvasni,* Bp., Noran, 2009, 91. A szögleteszárójelekben található fordítások saját betoldások – Á. J.

[311] Pl.: *Das ist die Frage* [Ez a kérdés], 1979; *S. O. S. Hospital* [S. O. S. Kórház], 1979.

[312] TATAI Erzsébet, *Isten fugában: A szöveg szerepe, valamint a kép és szöveg kapcsolata = Gerber Pál,* szerk. OLTAI Kata, Bp., Ludwig Múzeum, 2010, 38.

instrukciók kerültek: „Kérem, őrizze meg a nyugalmát minden körülmények között. Maradjon kimozdíthatatlan. A jelenségek ne befolyásolják, még ha szokatlanok lennének is. Szemléljen mindent elfogulatlanul, érdek nélkül. Doboz van a fejemen. – Ennyi az, amit lát. – Nem különleges, nincs benne semmi új. Kérem, ne kísérletezzen a dolgot megérteni. – Semmi komoly okom nem volt, hogy a dobozt a fejemre tegyem, de arra sem volt semmi okom, hogy ezt ne tegyem meg.” [313] A felügyeleti szervek frázisát visszhangzó *Kérem, őrizze meg a nyugalmát* (1984) alapgesztusa a fejre húzott dobozzal a besúgórendszer elleni lázadásként értelmezhető: a dobozfejű alakok meghökkentenek, azonosításuk az arc láthatatlansága okán azonban nehézségbe ütközik, akárcsak a beszervezett ügynököké. Eközben a szöveg viszont e gesztus jelentésnélküliségét állítja, a mélyebb üzenet tagadásával, mintegy a kanti értelemben vett érdek nélküli tetszést sugalmazva és parodizálva. Amivel azonban épp a rendszerkritikai olvasatra való felkészültséget tanúsítja – és ez a készültség már önmagában véve is egyfajta ellenállásnak tekinthető.

Keveseknek adatott meg a lehetőség, hogy személyesen lássák Pauer Gyula emblematikus *Tüntetőtábla-erdő*jét (1978) [118. kép], amely a Nagyatádi Művésztelepen készült több hónapon keresztül, s végül egy fákkal szegélyezett tisztás szélén kapott helyet. Perneczky Géza arról tudósít, hogy a művész a tizenhármas szám kétirányú olvashatósága miatt százharmincegy különböző méretű és alakú tölgyfa táblába véste be saját szövegeit, majd fekete és fehér festékkel, szórópisztolyt használva tette az írást jól kibetűzhetővé.[314] A mintegy 400 m^2-es területet beterítő anyag precíz tipográfiával feliratozott darabjai strukturált rendbe szerveződtek, ám mindössze egyetlen napig maradtak érintetlen állapotban megtekinthetőek. Már másnap sárral mocskolták be a táblák felületét, olvashatatlanná téve a szövegeket, majd pár nap leforgása alatt fokról fokra felszámolták a művet. Százhuszonhét szöveges táblaelem ugyanakkor hátra maradt, a méretmegjelöléssel, elrendezési vázlattal és a realizált állapotról készült fotókkal együtt;[315] fontosnak ítélték ugyanis, hogy a mű rekonstruálható legyen.[316] A hatalom képviseletében fellépők azt

[313] *Uo.,* 39.

[314] PERNECZKY Géza, *Héj és lepel / Shell and Veil / Schale und Tuch: Pauer Gyula művészetéről / On The Art Of Gyula Pauer / Die Kunst Des Gyula Pauer,* Bp., Noran, 2008, 18–19.

[315] A szövegek az alábbi linken online is elérhetők: PAUER Gyula, *Tüntetőtábla-erdő / Demonstration-sign Forest,* C3 Kulturális és Kommunikációs Központ, dátum nélkül. http://www.c3.hu/collection/koncept/images/pauer1.html (letöltés ideje: 2021. 11. 02.)

[316] A munka egyfajta rekonstrukcióját ezen a kiállításon tudtam megtekinteni: *1, 2, ! ? „Itt jelentkezzen öt egyforma ember”: Koncept palimpszeszt, vagy a magyar konceptuális művészet,* Paksi Képtár, Paks, 2014. március 28. – június 8. Kurátor: Peternák Miklós.

feltételezhették, hogy a szövegek helyes sorrendbe rendezésével valamiféle rejtett üzenet válik összeolvashatóvá az egyes táblaszövegekből.[317] Ezt az érzetet erősíthette meg, hogy az eltérő összetettségű, de rendre lényegre szorítkozó, szikár szövegek sokszor ars poeticaszerűek vagy épp aforisztikus bölcsességek benyomását keltik (pl.: „A FESTMÉNY ÁLCÁZOTT VÁSZON"; „HA A MADÁRNAK TÖBB ESZE VOLNA / MI MINDENRE LENNE KÉPES A SZÁRNYAIVAL"; „A SEMMI IS CSAK ILLÚZIÓ"; „Ha ismered a művészet helyzetét / műértő vagy."), és nem egyszer rendszerellenesnek minősíthető többértelműségek hordozói. Az irányelvek vagy épp tanítások komolyan vehetőségét, a didaktikus funkció működőképességét gyakran éppen az ironikus, a játékosságot kritikai éllel alkalmazó, helyenként gúnyos futamok kérdőjelezik meg vagy relativizálják.

A „KÉPSZERŰ KÖLTÉSZET" összetétel egy önértelmező alakzat, amely nemcsak a szövegre utalhat, hanem visszamutat a hordozó matériára és a táblaerdőre mint megjelenési kontextusra. Másutt ez a szintagma egy szóvá redukált parancsként is visszaköszön, a nyelvi elemek közti kontaminációk folytonos játékát érzékeltetve: „KÉPKÖLTÉSZETET!". Ha figyelembe vesszük a munka utóéletét, annak megsemmisítését, „A KÉP LEGYEN CSUPÁN LÁTÁS ALAPJÁN MEGÉRTHETŐ!" utasítás a *Tüntetőtáblaerdő*höz történő utólagos hozzáférés lehetőségét is kérdőre vonhatja. Ugyanakkor a látástól az intellektuális munka magasabbrendűsége felé mutat a következő, az értelemtulajdonítás befogadói aktivitását a művé válás előfeltételeként tételező mondat: „ÉLJEN A KOMPOZÍCIÓ MELY A BENNE REJLŐ KÉRDÉSFELVETÉSRE / A RAJTA KÍVÜLÁLLÓ VÁLASZADÁSBAN VÁLIK MŰVÉ!" A tételek közti látszólagos ellentmondásokat az irónia bomlasztó ereje oldja fel. A beszédhelyzet rögzítetlensége, az egyes táblák közti szabad nézőpontváltás lehetősége megengedi a belső ellentmondást, sőt, esetlegesen az egymással polemizáló állításokba rendezést is. Az installálás során előállított, egy pillantással befoghatatlan, monumentális kompozícióban, illetve a nyelvi egységek egymáshoz való viszonyában egyaránt a határok elbizonytalanítása mutatkozik meg, amely a szabad választást hangsúlyozza, ahogy teszi azt az egyik kisbetűs felirat: „ne kerteljünk / szabadság és rend / egymásnak ellentmond", amely József Attila egyik töredékének, az „Ahol a szabadság a rend, / mindig érzem a végtelent." (*Töredékek*, 1937) sorpárnak az ironikus kifordításaként olvasható, illetve emellett felidézi a „Jöjj el szabadság! Te szülj nekem rendet" (*Levegőt!,* 1935) sort is, amely a figyelmet a diskurzusok zártságára irányítja. Arra tehát, hogy a politika nem operálhat a József Attila-i – vagyis a művészetben érvényes – „szabadság"- és „rend"-fogalommal. Mivel a 70-es években az ünnepségek és

[317] PERNECZKY, *Héj..., i. m.,* 19–20.

szavalóversenyek közhelyszámba menő darabjai voltak ezek a versek, a Pauer intertextuális utalásaiban megmutatkozó kritikai pozíció könnyen felismerhetővé válhatott a korabeli befogadó számára.

Az „ÉLJEN A TÜNTETŐTÁBLA MINT HARSOGÓ TÁBLAKÉP-FORMA!" a propaganda céljával és annak ellenében egyaránt használt médiumban rejlő művészi kifejezőerőre irányítja a figyelmet – a gondosan tipografált, versszerűen tördelt, balra zárt szövegeket hordozó táblaképeket mint érvényes képzőművészeti tárgyakat ünnepli. A személyesebb hangoltságú megszólalás hiánya ellenére az installáció – mint a befogadói értelemadást kijelölő keretrendszer – a prosopopeia működéselvét követi, hiszen a szerzői funkció közös eredőjében rögzíti az egyes megnyilatkozásokat.[318] Az olvasás során csak a beszélőnek tulajdonítással történhet meg a jelentésadási művelet, és miután a prosopopeia létrehozta a beszéd szubjektumát, az onnantól már mindig adottnak tűnik, tehát elleplezi saját figuralitását. A beszédre feljogosító retorikai alakzat így – a hang és az arc hiányának előzetesen adott tényét feledtetve – valójában felismerhetetlenné teszi azt a hangot és arcot, amellyel látszólag azonosítható.[319] Ugyanakkor a Pauer-szövegek a kinyilatkoztatás retorikájával is rokonnak mutatkoznak, és – törvénytáblaként értelmezve azokat – épp a rezsim által megkövetelt szabályokkal szemben kínálnak alternatívát, mégpedig a művészi szóval.

A tematikus és motivikus kapcsolatok, illetve a retorikai sajátságok ismétlődése sajátos poétikát mutat, amelyhez hozzátartozik az is, hogy a sorszámozás nélküli táblák közti kapcsolatok spontán kombinációja által alternatív szövegeket hozhatunk létre. Nemcsak a narratív szerkezet hiányos, de Pauer tábláin az én grammatikai jelöltsége is ritkán adott. Gyakoriak ugyanakkor az önironikus modalitású, gazdag képiségű, retorizált sorok és sorkapcsolatok (pl.: „MEKKORA REMEGÉS / A RÉSZ HALÁLFÉLELME AZ EGÉSZTŐL / (A tér rácsos szorításában remegő / részecskék csak robbantásokat látnak."). De sokszor él a szöveg a szójátékokkal, kísérletezik az avantgárd halandzsanyelv alkalmazásával (Egy darab halálos döbbenet: „KVINK HU I HUI HUJIÍ / KVINK HU I HUI HUJI / kvink hu i hui huji / NEM TUDOM HOGY KELL-E ITT NEKEM / EGY ILYEN KALAND"); illetve a hangképzés esetlegességeiben rejlő kifejezőerő felmutatásával is (pl.: „Ha a víz szót kiegészítjük egy / ü betűvel a következőképp / ejthetjük ki üvíz / VÜÍZ VÍÜZ VÍZÜ / HA KÉT Ü BETŰVEL EGÉSZÍTJÜK / KI AKKOR ÍGY...! / ÜÜVÍZ ÜVÜÍZ

[318] Vö.: DE MAN, Paul, *Az önéletrajz mint arcrongálás,* ford. FOGARASI György, Pompeji, 1997/2, 93–107.

[319] MENKE, Bettine, *Ki beszél?: A beszélő arc alakzata a retorika történetében,* ford. TÖRÖK Ervin = *Figurák,* szerk. FÜZI Izabella, ODORICS Ferenc, Bp.–Szeged, Gondolat–Pompeji, 2004, 91–92, 96, 118.

VÜÜÍZ VÜÍÜZ / VÍÜZÜ ÜVÍZÜ [ÜVÜÍZ²] VÍZÜÜ / HÁROM ÜVEL MÉG ÉRDEKESEBB"); egy helyen pedig a mozgalmi dalokon ironizál, mégpedig rímes, ritmusos, az eszperente hangzásvilágához közeli sorokban („GESZTENYE DIÓ TEREM E HEGYEN / A GYEREK IPARITANULÓ LEGYEN / HEJ TANTEREM TANTEREM TEREM").

A *Tüntetőtábla-erdő* egyik transzparense nemcsak a műfajközi kontaminációra szolgál példaképp, de a vizuális megalkotottság érvényes szempontjaira, a tipográfiai sajátságok jelentőségére vonatkozóan is szempontokat ad, miközben újfent a kommunista ideológiával polemizál, és a politikai agitáció retorikáját parodizálja: „A KONCEPT ÉS A TIPOGRÁFIA: / ÉLJEN A NEM ÁBRÁZOLÓ / KÉPZŐMŰVÉSZET JELENLÉTE / AZ IRODALOMBAN! / ÉLJENEK A TIPOGRÁFIAILAG / TIPIZÁLT MONDATOK! / ÉLJEN A BEKERETEZETTSÉG! / ÉLJEN A NAGYBETŰ A kisbetű! / ÉLJEN A SZÍNNYOMATÉK! / ÉRTELMEZÉS-SZINTEKET! / ÉLJEN EGY KIJELENTÉS / TÖBB-ÉRTELME! / ÉLJENEK AZ ÉRTELMEZÉS- / EGZISZTENCIÁK! / ÉLJEN A BETŰK ANTIDEMOKRÁCIÁJA! / ÉLJENEK A JELENTÉS-INTENZITÁS / FOKOZATOK!"

A köztéri mű számos tábláján találunk megszólítást („NE RAJZOLJ!"; „VIHAR LESZ / EGYETLENEM!"; „JAJ / HATALMAS / SEMMISÉG!"; „Ó SZABADSÁG / GÉNIUSZA! / Az embernek mindenféle állapota van"), amely a nyelvi koherenciát és a lírai összhatást erősíti, hiszen – mint Jonathan Culler megvilágítja – az aposztrophé nem csak a retorika egyik alakzata, hanem a hagyománytörténet fényében a lírai működés alapelveként is szemlélhető, mivelhogy a verseket már az antikvitásban is mindig valakihez intézték. Az empirikus hallgatótól, illetve az olvasótól való elfordulás a megszólítással egy képzetes jelenben hozza létre nyelvileg azt, akinek aztán alárendelheti magát. A költői jelenlét az így megteremtett hangképen, a diskurzus fenntartásán keresztül adott.[320] Különösen intenzív a „NE FIRKÁLJANAK ÖSSZE!" kérésben/felszólításban rejlő sokértelműség, amely egyes szám első személyben önmegszólításként (nem szabad hagynom, hogy összefirkáljanak mások); egyes szám második személyű olvasatában az ellenállásra, a rezisztenciára irányuló parancsként (értsd: ne hagyd, hogy összefirkáljanak mások téged); de akár egyes szám második személyű felszólításként (kérem önöket, hogy ne firkáljanak össze engem) is érthető. A jelentésszóródással együtt koncentráltság is megnyilvánul itt, merthogy mindezt szétbogozatlanul – egyfajta grammatikai döntés előtti állapotban – jelentheti a szöveg, és ez rendkívül termékenynek mutatkozik, hiszen rávilágít az aposztrophénak arra az eredendő sajátságára, hogy nemcsak a megszólítottat, de a megszólító szubjektum kilétét is képes

[320] CULLER, Jonathan, *Aposztrophé,* ford. SZÉLES Csongor, Helikon, 2000/3, 377.

meghatározni, illetve együtt jár a prosopopeia figuratív működésével.[321] A második olvasat az összefirkálást a felülírással szembeni óvatosságra vonatkoztatja, amely akár a besúgórendszerre tett utalásként is érthető; a megvalósult térbeli szituáció viszont inkább a harmadik olvasat irányába terel, hiszen a hangkölcsönzés következtében egy objektum, maga a tábla válik a beszélővé, és mindazok, akik az üzenettel találkoznak, képrongálásra vonatkozó tiltásként értelmezik majd az üzenetet. Tiltásként, amely a tagadásba implicite benne foglaltan felveti a rongálás lehetőségét – ami később, mint tudjuk, idő előtt be is következett, visszaállítva a vélhetően ironikusnak szánt mondat komolyságát.

A Pauer-műhöz mérhetően nagyszabású mű az „antiesztétikus" megjelenítésű *Haditítok* (1984) [119. kép], amelyet a fluxus művészeti irányzatával rokon – interdiszciplinaritás jegyében, holisztikus szemlélettel dolgozó – Indigó csoport (1978–86) vezetője, Erdély Miklós jegyez. Az összművészeti jellegű munka az arte povera, azaz szegényes művészet kifejezésmódjával rokonítható, hiszen ponyván, bitumenen és kátránypapíron idéződnek meg az enigmatikus jelzések és szöveges tartalmak.[322] A fekete és szürke szín által uralt, abszurd színházi díszletekhez hasonlatos installáció tetején vastag fekete betűkkel olvasható a címmel azonos jelentésű német szó, az „KRIEGSGEHEIMNIS", amely egyfajta tiltássá válik a szöveten átderengő vörös fények és a lentebb hasonló színben feltűnő „X" mint tilalomjel kontextusában. A titok sui generis tiltást tartalmaz, az elárulás, a felfedés, a megismerés tilalmát. A LED kijelzőn rendezetten úsznak át a haditítok fogalmát újra- meg újradefiniáló, ám ezek valójában a hozzáférhetetlenségét, a megragadhatatlanságát hangsúlyozó tételek, amelyek a kommunista diktatúrát fenntartó ellenőrzési rendszerre is érvényes összefüggéseket állítanak előtérbe, a társadalom minden szegletét, így a művészeti gyakorlatokat is meghatározó paranoiát tévé tárgyukká: „SENKI SEM TUDJA, HOGY MIT NEM TUD – HADITITOK / SENKI SEM TUDJA, HOGY KI TUDJA – HADITITOK / A HADITITOK SOKKAL FONTOSABB, MINT AKI ISMERI / A HADITITOK AZ, AMIT NEM TUDNI, HANEM TITKOLNI KELL".[323] Az installáció része egy felhőket idéző réteggel felülfestett tükör is, amely a kiállítótér falait visszaverő világos felülettel mintegy ajtót nyit a sötét kompozíción, ám a belépés ez esetben nem valósulhat meg – annak

[321] „[A] prosopon-poiein azt jelenti, hogy arcot adni, és ezzel magában foglalja azt, hogy az eredeti arc hiányozhat, vagy lehet, hogy nem is létezik." DE MAN, Paul, *Hypogramma és inskripció,* ford. NEMES Péter = D. M., P., *Olvasás és történelem,* Bp., Osiris, 2002, 421.

[322] SINKOVITS Péter, *Képzuhatag: A magyar festészet új hullámai az Ernst Múzeumban,* Új Művészet, 1984/12, 49.

[323] A teljes szöveg itt olvasható: ERDÉLY Miklós, *Haditítok (a fényújságon futó szöveg),* Artpool, dátum nélkül. https://artpool.hu/Erdely/mutargy/Haditítok1.html (letöltés ideje: 2022. 06. 20.)

lehetősége illúzió. A megfigyelő visszatükröződő teste a sötét konstrukció részeként szintén a tiltás tárgyává válik, maga az én lesz a hadititok, és ez az átfordítás – az egyén határainak kijelölésével – a megfigyelő én hatalommal szembeni védelmezőjévé avatja a tiltást.

Identitásalakzatok az olvashatóság határán

Habár a Kádár-korszak magyar képzőművészetében a szöveghasználat gyakran épp az államhatalom nyelvi hegemóniájával szembeni függetlenséget biztosító saját nyelv és kommunikációs stratégia megteremtésének, az alternatív rend kialakításának eszköze volt, a korábban külföldre emigráló (a hatalom megbélyegző fogalmával: disszidens) művészek számára a szöveghasználat elsődlegesen formai és/vagy identitáspolitikai szempontból vált meghatározó eszközzé, illetve nyilvánvalóan a kurrens irányzatokhoz történő kapcsolódás egyik technikájaként funkcionált.

Minden idők legdrágább magyar származású festője, Hantai Simon a hazai politikai klíma miatt költözött Franciaországba,[324] és az 1950-es évektől a kalligrafikus festészettel dialógusban bontakoztatta ki nemzetközi rangú életművét. A *Prémium szex: Hommage à Jean-Pierre Brisset* (1955) [120. kép] című, még az olvashatatlan jelhagyáson alapuló korai munkájához a művész kétoldalas kiáltványt kapcsolt, amelyen többek közt Hegeltől, Bataille-tól, Artaud-tól, Bretontól és Duchamp-tól vett idézetek jelennek meg nyomtatott és kézírásos formában, kuszán, áthúzásokkal és elírásokkal, előjelezve a kézírásos szöveghasználat, illetve a másolás inspiráló kihívását, amely pár évvel később, a *Festmény (Rózsaszín írás)* (1958–1959) [121. kép] című főművében teljesedett ki. Ez a monumentális kompozíció a Hantai-életmű csúcsteljesítménye, amely a szöveg képszerűségével kísérletező nemzetközi törekvések közt is jelentős darabnak számít. Az írás anyagszerűségére, mindenféle szellemi termék diskurzusba ágyazottságára, kép és írás egymást keresztező kölcsönviszonyára, egymást kioltó játékára irányítja a figyelmet. Miután olajfestékkel többször is fehérre alapozta és egy pengével tökéletesen simává tette a vászon felületét, 365 napon át dolgozott ezen a munkán. A *Bibliát,* Szent Ágoston és Loyolai Szent Ignác írásait és más liturgikus szövegeket, Hegel, Kierkegaard, Heidegger, valamint Schelling és Hölderlin mondatait másolta a felületre, többszörösen egymásra rétegezve kézírását.

[324] A második világháború utáni években emigrációba kényszerült Reigl Judit, aki szintén Párizsban telepedett le, az 1950-es évek elejétől kísérletezett a szürrealista automatikus írás alkalmazásával, a festői automatizmus lehetőségeivel. Későbbi munkáin a foltszerű jelek gyakorta sorokba szerveződnek, az írás esetében mégis inkább csak formai inspirációként fejtett ki hatást.

Helyenként Hantai életére utaló évszámok, valamint drippingek, pacák és egy görögkereszt is feltűnnek a felületen, amelyek Berecz Ágnes meglátása szerint a történeti és a saját idő egymásra íródását teszik szemléletessé, s egyfajta naplószerű vagy életrajzi jelleget kölcsönöznek a műnek. Ettől azonban fontosabb, hogy – a szöveget dekoratív elemként, üzenetközvetítés céljából, esetleg ellenpontozásképp használó modernista művekkel szemben – a *Festmény (Rózsaszín írás)* a másolás szinte szerzetesi rituálét idéző aktusában meghaladja azt a narratívát, amely szerint a nyugati festészet a szövegek fokozatos „kiiktatásával és kiszorulásával" válhatott autonómmá.[325] A másolás testi aktusa, hosszú szerzetesi rituáléja az, amelyről tanúságot tesz ez a mű, ahogyan a liturgikus szövegek mintegy feloldódnak a kézírással szőtt szövedékben. Georges Didi-Huberman is azt hangsúlyozza, hogy itt nem komponálás zajlik, az alkotófolyamat sokkal inkább egy háló szemenkénti kötéséhez-horgolásához hasonlítható, ahol is a tintával írt szövegek fonalából szövődik meg a képi rend.[326] A reflexió nélküli, gépies másolás hasadást idéz elő a szubjektumban, amely a képzelet kivetüléseként kezelt ecsetvonás vagy folthagyás technikájának kritikájaként, azok leváltásaként értelmezhető.[327]

Hantai munkája a posztstrukturalista gondolkodás belátásait előlegezi, a képzőművészeti képet megalapozó szövegvilága egy lezárhatatlan hálózat részének mutatkozik, melybe a másoló és az olvasó én is belevész, ami a szerző halálát bejelentő Roland Barthes szavaival világítható meg: „[a] szöveghez közelítő »én« maga is más szövegek, végtelen, pontosabban (eredetében) végtelenbe vesző kódok sokasága."[328] A Hantai életrajzi adataira tett utalások tehát itt csupán annyiban érdekesek, hogy rávilágítanak: a szövegek újra- és felülírásának aktusa a tradíció szövedékén belül zajlik, tehát maga a másoló művész sem vonhatja ki magát a jelentések termelődésének játékából. Bár Hantai fekete, lila, piros és zöld tintával írta tele a vásznat, a palimpszesztált felület végül rózsaszín alaptónust kapott, amelybe mintegy töredékként oldódnak bele a vallásos, szépirodalmi és filozófiai textusok, és a személyes vonatkozású jelzések, amelyek

[325] BERECZ Ágnes, *A szövegek ismerete című könyv elé,* Enigma, 2002/32, 8–9.

[326] Rokon megoldással alkotta meg Esterházy Péter az *Iskola a határon* (1959) című Ottlik Géza-regény kézírásos átiratát (1981–82) az íróelőd hetvenedik születésnapjára, amikor is egyetlen 77 x 57 cm-es lapra másolta át a mű sorait, egymásra rétegezve, fokozatosan olvashatatlan szövedékké változtatva át a felhasznált anyagot.

[327] DIDI-HUBERMAN, Georges, *Csillagrepedés: Beszélgetés Hantaival,* ford. SEREGI Tamás, Műcsarnok, Bp., 2013, 23, 26.

[328] BARTHES, Roland, S/Z, ford. MAHLER Zoltán, Osiris, Bp., 1997, 21.

kölcsönhatásaikban értelmeződhetnek újra, vagy épp ellenkezőleg, egymást kioltva enyésznek el.

Hantai a konvencionális festői kifejezésmódtól az írás gesztusával eltávolodó, és végül a szövegszerűséget mégiscsak a képben feloldó *Festmény*e a figyelem oszcillációjára késztet, és a tradíciót ugyan kettős megalapozottságúnak mutatja, ám ezek egységében gondolkozik. A tekintet ingázását előidézve világít rá arra, hogy nem lehet – és nem is kell – véglegesen eldönteni, hogy a kép vagy a szöveg élvez-e elsőbbséget a kultúra rendjében. Csak a távolból szemlélve él a kép képként, és kizárólag közel lépve, a felület finomságaiban elmerülve – az átfogó összefüggésekről, a szimultán befogadásról lemondva – derengenek elő a szövegek, amelyek a hagyományt az egyéni viszonyulásmódok összefüggésében láttatják. A megőrzés és eltörlés e kettősége a képi reprezentáció uralmában rejlő emlékeztető és feledtető potenciál paradox egyidejűségét mutatja fel. Hélène Cixous egyfajta önarcképnek szemléli Hantai *Rózsaszín írás*át, amely az eredetet kutatja a láthatónak a láthatatlan, az olvashatónak az olvashatatlan felé történő elmozdításával.[329] Ha pedig itt egy allegorikus értelemben vehető önarcképről van szó, akkor azt mondhatjuk, hogy ez a portré a kultúra rendjében feloldódó énnek állít emléket, amely tisztában van saját arctalanságával, azzal, hogy minden mondata az ismétlések végtelen folyamatának része.

Molnár Vera – avagy ahogy ismertté vált: Vera Molnar – életművében az identitásmegerősítő szerepet hordozó irodalmi szövegek mellett a saját név képbe íródásának különböző módozatai is fontossá válnak. A világ első női komputerművésze budapesti és római képzőművészeti tanulmányait követően, 1947-ben érkezett Párizsba, miután észlelte a magyar művészeti életben egyre erősödő absztrakcióellenességet. Az emigráns művész kezdettől a nonfiguratív kifejezésmódot érezte sajátjának, és már 1959-ben kidolgozta a machine imaginaire módszerét, amellyel a képi ábrázolást szisztematikusan vizsgálva készítette a képzelt programok logikájára épülő sorozatokat. Az 1960-as években megtanult programozni is, és elsők közt kezdett művészi céllal dolgozni a számítógéppel. Algoritmusokat írt, amelyekbe belekódolta a véletlen lehetőségét, megengedve a gépnek, hogy társalkotóvá lépjen elő. Férjével, Molnár Ferenccel (François Molnar) alapító tagjai lettek a tudomány és művészet összekapcsolásán dolgozó C.R.A.V.-nak (Recherche d'Art Visuel), és megalkották az úgynevezett Molnart művészeti programot, melynek lényege a kiszámíthatóságot oldó 1%-nyi rendezetlenség előidézése a számítógép által megalkotott képen. Molnár Vera generált munkáiban is szerepet kap az írás, inspirációi, előképei között

[329] CIXOUS, Hélène, *Hantai Simon Köténye: Anagrammák és H. C. – H. S. levelei,* ford. HÁZAS Nikoletta, ORBÁN Jolán, Bp., Kijárat, 2010, 7.

képzőművészek neve mellett Ady Endréé is feltűnik. Az *Hommage á Ady* (1973) [122. kép] című szitanyomatán a költő nevének digitális megsokszorozásával, palimpszesztálásával kísérletezett. A név ismétlésének, szétszórásának gesztusa az újabb irodalomtörténeti kutatások horizontján különösen izgalmasnak tűnik; ugyanis mintegy összecseng azzal a belátással, hogy a magyar modernség lírafordulatában kulcsszerepet játszó Ady jórészt a korabeli médiaviszonyok megértésének, illetve kihasználásának köszönhette ismertségét: a költő tudatos marketingstratégiával, imázsépítéssel és önmitologizálással alapozta meg az „Ady" név valóságos márkajellé – a modern líra szinonimájává – válását.[330] Molnárnak a név ismétlésére építő képei ugyanakkor az eltörlést is színre viszik, ami többféleképpen értelmezhető. Egyfelől utal arra a kultusszal összefüggő mozzanatra, amelynek értelmében a szövegek olvashatatlanságát éppen a szerzői névhez és a személyes életúthoz kapcsolódó előfeltevések idézik elő, másfelől pedig arra, ahogy a szerző verseinek és a névhez társuló szerepmintának a későbbi generációkra gyakorolt hatása lassan felfejthetetlenné válik, vagyis az eredet eltörlése lesz az igazán meghatározó mozzanat.

A manuális és a gépi, a személyes és a személytelen kettőssége feszül egymásnak Molnár Vera az 1980-tól készülő sorozatában, amelyet a Magyarországon maradt édesanyjától kapott levelek inspiráltak. Az anyag egyfelől az írás és a rajz, másfelől a kézi és a komputeres nyomhagyás közt teremt egy átjárást – Molnár ugyanis a kísérletezés során a kézi grafikától (*Levél anyámtól [tanulmány],* 1988 [123. kép]) eljut a digitális képgenerálásig (*Anyám levelei I-VI,* 1990 [124. kép]). A jellegzetesen gótizáló, a sorvégek felé egyre kuszábbá váló betűk eleinte jobban tapadnak az eredeti levelek vizualitásához, de aztán a művész csapongóbb generált grafikákat is létrehoz belőlük, amelyek az emlékállítás gesztusán túl megvilágítják a kézírás és a firkaszerű digitális képek szoros vizuális kapcsolatát. E kísérletezés terapikus voltára, az eredettel kontinuuitást teremtő, identitásmegerősítő szerepére utalnak Molnár Vera szavai, amelyeket érdemes hosszabban idézni: „Az »Anyám levelei« tulajdonképpen letérés a saját utamról, kirándultam a könnyen érthető tartományba, és minthogy anyám írásáról van szó, ez tetszik az embereknek. Valójában ez anyám írásának szimulációja. Anyámnak szép gótikus írása volt, mint minden jóházból való úrilánynak az Osztrák-Magyar Monarchiában. Csakhogy anyám nagyon ideges volt, és csak a sor elején dőltek előre szép szabályosan a betűk, a sor vége felé egyre idegesebb, szinte hisztérikus lett az írása. És ahogy teltek-múltak az évek, már a sor eleje is

[330] Vö.: HERCZEG Ákos, *Egy irodalmi vezérszerep genealógiája: Ady útja az Új versekig és A Holnap antológiáig* = H. Á., *Visszatérés a nyelvbe: Én-figurációk Ady Endre költészetében,* Debrecen, Alföld Alapítvány–Méliusz Juhász Péter Könyvtár, 2022, 17–81.

egyre zaklatottabb lett, és a sor vége egyre fáradtabb. Élete vége felé már ákombákom-szerű lett az írása. (...) az egyik rajzsorozatomat számítógéppel és kézírással is készítettem. Ennek az utolsó példánya a kedvencem – ugyanis itt a páratlan sorok anyám gótikus írásának szimulációi, míg a párosak a saját kerek betűim – ez sajátos dinamizmust kölcsönöz a rajznak, mutatja anyámmal kapcsolatos ambivalens érzéseimet, és végül is a megbékélést anyámmal, akit imádtam, de akivel mindig és mindenben ellenkeztem. Ez a mű a békeszerződés, és ő nagyon örülne, ha látná."[331] Minthogy ennek értelmében a mű az anya halálával abbamaradó leveleket pótolja, amelyek a szülőföldről érkeznek, nyilvánvalónak látszik mind a személyhez, mind pedig a szocializációt biztosító közeghez fűződő kapcsolat megerősítésének igénye. Az ismétlődő, variált beíródás ugyanakkor mégiscsak az anyai kézírás esztétikai élményéből inspirálódik, és az esztétikum hatására épít a befogadásban is, ez a mozzanat pedig egyfajta hommage-ként kijelölni látszik a sikeres képzőművészeti pálya eredőjét. Az olvasásra szánt kézírásos szöveg applikációja a képzőművészeti alkotás befogadóját a szubjektumközpontú értelmezés felé tereli, hiszen a szöveg a személyiség kivetüléseként, bizonyos tulajdonságok lenyomataként is megközelíthetővé válik, még ha épp valaki másnak a kézírását másolja is a művész. A kézírás és kézi rajz közti kapcsolat hangsúlyozásában, a manuális és technikai eszközök kölcsönhatásában alakult ki egy firkaszerűségbe átcsapó képi világ. A kézírás a kéz és a közvetítő eszköz együttműködéséből áll elő, a toll vagy ceruza protézissé, a kéz mechanikai alkatrésszé válik.

A következő generációhoz tartozó, a kommunista diktatúrában kibontakozó, de már a nemzetközi képzőművészeti fejleményekre reagálni képes művészek az emigrációban is jórészt az itthon megkezdett munkájukat folytatták, bontakoztatták tovább, amennyiben lehetőségük adódott rá, amint az Frey Krisztiánnál is megfigyelhető. Munkásságában nagy szerep jutott a személyes vonatkozású szövegtöredékek, tulajdonnevek alkalmazásának, illetve – Molnár Verához hasonlóan – a számítógépes művészetnek is. A textusok olvashatósága és megjelenítési módja is meglehetős változatossággal jelentkezik munkáin, ahogy a szövegek jellegében, összetettségében is nagy eltérések mutatkoznak. A festői szöveghasználattal már az 1950-es évektől – előbb figurális kompozíciók, majd a pop-art és a kalligrafikus festészet hatása alatt – kísérletező Frey a kádári konszolidáció éveiben, a 60-as évek elején juthatott ki német rokonaihoz Nyugatra, és első önálló kiállítása is külföldön, a braunschweigi Galerie am Bohlwegben valósult meg. Kint tartózkodásakor készült el az absztrakt expresszionizmus és a kalligrafikus festészet hatásáról tanúskodó *Levél Orsinak* (1963) [125. kép] sorozata, ahol még nem lehet tényleges szövegszerűségről

[331] VÁMOS Éva, *A kerékbe tört négyzet: Beszélgetés Molnár Verával,* Balkon, 1995/3, 15.

beszélni. A pop-art inspirációja érvényesül a *Minden mulandó csak hasonlat* (1969) [126. kép] című kombinált képén, amelyen viszont Goethe *Faust*jának „Alles Vergängliche / ist nur ein Gleichnis" [„Ami tűnékeny, / Csupán hasonuló"][332] sora tűnik fel egy elfektetett táblára applikált női cipőpár mellett, eredeti nyelven, vastag, megfolyt ecsetvonásokkal, szinte olvashatatlanul. Miután az 1970-ben Svájcba emigrált, személyes emlékekből őrzött szövegek helyett véletlenszerű írástöredékeket kezdett használni, megszüntetve az írások közvetlen emlékhez kapcsoltságát, ám az újságból bemásolt közlemények közt elrejtett fontos helyrajzi számokat, dátumokat, neveket. Az 1970–72 közt készült festmények [127. kép] felső, még nyers festékrétegébe karcolt sorai alla prima kerültek a vászonra, és a kézírásszerű, olvashatatlan textusból rendre kiemelkedik egy-egy nagybetűs, személyes vonatkozással bíró név. Ezt követően, 1973–75 közt jellemzően kisebb méretű papírképekkel, kollázsjellegű munkákkal kísérletezett Frey, kipróbált különféle anyagokat, és szöveges pecséteket is használt,[333] viszont az évtized végén jó időre felhagyott a festéssel. A 80-as években a digitális képalkotás és a programozás kezdte el érdekelni, ennek az eredményeként számos olyan kompjúterképe született, amelyek inkább a konkrét költészet összefüggésében szemlélhetők, hiszen az írásjelek nem fonematikus, inkább szövedékszerű alkalmazására építenek, a *Szuprematikus kárpitok* (1982) [128. kép] sorozaton pedig a szövegszerű tartalmak digitális egymásra rétegzésével állnak elő színes palimpszesztek.

Tót Endre már 1968-tól egyre gyakrabban volt jelen Nyugat-Európában, sikerült kapcsolódnia a nyugati művészeti élethez, és ez a mail art munkák háttérbeszorulását hozta magával munkásságában. Az 1970-es évektől folyamatosan – konceptuális műként, nyomdai úton kivitelezett, majd festőileg is megjelenített – „távollévő képei" olyan antireprodukciók, amelyek az eredeti művekre csak a gondosan feljegyzett képaláírással és esetlegesen a hiányzó mű méretét leképező homogén színmezőbe írt megjegyzések szintjén utalnak – ezzel a technikával pedig a Francis Picabia [19. kép] és Marcel Duchamp [21–23. kép] művészetében aktualizálódó problémát, az alkotói ént meghatározó kézjegy és az anyag művé lényegülésének kérdéseit vizsgálják. A *Meg nem festett vásznam I* (1971) [129. kép] című munka egy önreferenciális játékkal, a műtárgy saját adatainak a vászon közepére komponálásával utal önnön tervezett meg nem valósultságára. A művész a 70-es években tett nyugati látogatásai során szöveges transzparenseket alkalmazó performanszai keretében

[332] Márton László fordítása.

[333] GELENCSÉR ROTHMAN Éva, *Christian Frey Krisztián,* Bp., Műcsarnok, 2002, 28, 34.

ironikus szövegeket, posztereket helyezett ki épületek, galériák falaira és kukákra;[334] egy évvel azután pedig, hogy Németországba költözött, a berlini fal nyugati oldalát is nyomhagyó felületként használta, egy feltételes módú mondattal irányítva a figyelmet Berlin és a kontinens ideológiai megosztottságára és a térbeli elválasztottság személyes vetületére, mely a művészi identitást meghatározó honvágy megfogalmazásaként vált olvashatóvá: „ICH WÜRDE MICH FREUEN, / WENN ICH ETWAS AUF / DIE ANDERE SEITE / DER MAUER SCHREIBEN DÜRFTE" [Örülnék, ha szabad lenne írnom valamit a fal másik oldalára] (1979) [130. kép].

Az idegen nyelvű feliratok motorikus ismétlésével, végtelenítésével való kísérletezés egyfajta integrációs törekvést is jelez, mindenekelőtt a művészeti intézményrendszerrel összefüggésben, ahogy az a kiállítóterek falainak teleírása esetén megmutatkozik. Tót a nyugat-berlini Galerie René Block kiállítóterének fehér falait töltötte be az „I'm glad if I can write sentences, one after the other" [Örülök, ha egyik mondatot a másik után írhatom] (1979) mondat felsokszorozásával, és hasonlóan járt el aztán két további, már a(z ön)cenzúra intézményére adott reakcióként értelmezhető, hiszen a szöveg felszámolását előtérbe helyező mondattal: „I'm glad if I can rub out sentences, one after the other" [Örülök, ha egyik mondatot a másik után kitörölhetem] (1979); „I'm glad if I can cross out sentences, one after the other" [Örülök, ha egyik mondatot a másik után kihúzhatom] (1979) [131. kép].

Az *Örömírások* (1973–78) sorozat darabjain ugyanaz a nevető önarckép kíséri a különféle stílusú és tartalmú kézírásos fehér lapokat, amelyeken az egyszeri vagy ismétlődő mondatok apró vagy nagy betűkkel, sűrűn vagy szellősen, egyenes vagy zuhanó sorokban, gyöngybetűkkel vagy macskakaparás-szerűen, álló vagy dőlt betűkkel jelennek meg. A személy képének állandósága és az írás változékonysága közti feszültség az írás stílusának leleplező erejére irányítja a figyelmet. Ez különösen akkor válik erőteljessé, amikor közvetített üzenet és forma egymás feszültségterében bontakozik ki, ahogy az az „I am glad if I can / write normally. / But I am also glad / if I can wr- / ite ab-normally." [Örülök, ha / normálisan írhatok. / De akkor is örülök, / ha ab- / normálisan írh-atok] [132. kép] mondattal történik, ahol az első két sor a tartalomnak megfelelően könnyen olvasható; míg az ezt követők a szabálytalan vonalak és az aránytalan betűformázás miatt alig kibetűzhetők. A

[334] FISCHER, Alfred M., *Távol, mégis jelen: Bevezetés Tót Endre művészetébe,* ford. FORIÁN SZABÓ Noémi = TÓT Endre: *Nagyon speciális örömök: Retrospektív 1971–2011 / Very Special Joys: Retrospective exhibition of Endre Tót 1971–2011*, szerk. TÓT Endre, LUKÁCS Nóra, Debrecen, MODEM, 2012, 46.

szétesettség érzetét az elválasztójelek beiktatása is megerősíti, mivel kiélezi az írás stílusához társuló üzenet és az olvasóban keltett bizonytalanságérzet közti feszültséget.

Lakner László, aki miután az 1974-es berlini ösztöndíjas útjáról nem tért haza, még nagyobb mértékben épített a szöveghasználatra, a nagy elődök szavainak megidézésére, amellyel kapcsolódott az aláírás, a szubjektum és a mű kapcsolatát vizsgáló művészek sorához, ugyanakkor rámutatott a „művész én" mint társadalmi konstrukció megképződésének mechanizmusaira is. A szignó alakváltozatainak lemásolásával az egyéni kézjegy identikus voltára rákérdező *Paul Klee aláírásai* (1977) [133. kép], valamint a dadaizmus atyjának emblematikusan rejtelmes állítását változatos betűformázással és szimulált aláírással megjelenítő *Marcel Duchamp* (1975–76) [134. kép] az autenticitás kérdését a művészetközi cserefolyamatokkal összefüggésben vizsgálja. Az utóbbi művön olvasható „Quand / la fumée de tabac / sent aussi / de la bouche / qui l'exhale, / les deux odeurs / s'épousent par / infra-mince" [Amikor a dohányfüst szaga is érződik annak szájából, aki kileheli, a két illat az infra-vékony révén forr össze] mondat a választott formanyelv felől tekintve akár a képi és a szöveges kifejezésmód közti elválaszthatatlanságra, kép és írás egymást megfertőző viszonyára is vonatkozhat, hiszen a füst kifújásának mozzanata az ugyanezen problémát színre vivő, közismert Magritte-képet [39. kép] is megidézi. A 80-as évek földszínek uralta monumentális lepedőképeinek formavilágán és anyaghasználatán az 1981-es New York-i ösztöndíj hatása, a város tereit behálózó graffitiművészet inspiráló ereje is nyomot hagyott. A spray-vel fújt betűk a legrégibb teljesen magyar nyelvű szövegemléknek, a *Halotti beszéd és könyörgés*nek (1192–95) a testi létezés mulandóságára reflektáló részletét idézik fel szabad átiratban („ISA PUR ES CHOMU WOGYMUK" – *Isa Pur,* 1981–82 [135. kép]), illetve töredékesen („ISA PUR ES COMU WO" – *Isa Pur,* 1983 [136. kép]), s utóbbi esetén a szó megszakadása a hanghoz társított én létének állandó fenyegetettségét jelzi, miközben a sok száz éves vendégszöveg jelenléte mégiscsak a hang által közvetíthető tudás átörökítésének médiumaként utal az írás kulturális gyakorlatára. Lakner számos olyan irodalmi allúziókkal dolgozó nagyméretű munkát hozott létre ekkoriban, amelyek a graffitiművészet formanyelvéből inspirálódtak és annak eszköztárát mozgósították, az úgynevezett magasművészeti alkotásokat az alternatív kultúra által kitermelt kifejezésmódokkal konfrontálva (pl.: *Celan – Fekete tej,* 1983 [137. kép]).

A kulturális örökséggel való párbeszédbelépés igénye egy tiszta színfelületekkel dolgozó, a szimmetriára érzékeny formanyelvben testesült meg Jakovits József műveiben, aki 1965-ben, New Yorkba költözését követően került kapcsolatba a zsidó vallással, és

ennek hatására avatta festményei központi elemévé a héber írásjelek kalligrafikus formáit, munkássága így leginkább az Országh Liliével hozható párbeszédbe. Az írásjelek azonban képein nem egyszerű ornamentumként, hanem a *Kabbala* misztikus irataival szoros összefüggésben jelentek meg. Jakovits főként a *Teremtés könyvé*vel dialógust folytató *Széfer Jecirá,* vagyis az *Alkotás könyve* irataival dolgozott, a zsidó hagyományt az alkotás gyakorlatában próbálta megragadni, a teremtés jelenvalóvá tételének igényével. Alapvető céljává vált az alkotást övező összefüggések megjelenítése, amelyhez a számmisztikát is segítségül hívta.[335] Amint arra egy levelében is utal, a színek árnyalt megjelenítése helyett a szimbolikus színkezelésre törekedve dolgozott, hogy ne terelődjön el a figyelem a tudatosan és precízen alkalmazott kalligrafikus jelekről: „[h]asználom a három teremtésbetű színeit: kék, piros, zöld-barna és mint isteni beavatkozást: a sárgát. Ragaszkodom a plakátszerűséghez".[336] A *Tóra* a szó világgá válásáról ad hírt, a szavak megfestésében Jakovits a szavak és a dolgok közötti mágikus viszony megélésére talált alkalmat. A kabbalisztikus szövegek tanulmányozása közben olyan felismerések érték, amelyeket festőileg is ki tudott aknázni – erősen épített a héber írásjelek figurális hatáspotenciáljára: rájött, hogy két alef jelből szimmetrikus tükrözéssel meg tud alkotni egy bikafejet;[337] a legszentebb zsidó ünnepre, a teremtést szimbolizáló Sabbatra utaló jelhármas (shin–bét–táv) pedig ismétlődő központi formává lett képein. A *Betűk* sorozat részét képező, *Szombat* című (1988) [138. kép] szitanyomat tetején egy körbe foglalt, nyilakkal ellátott alef jelre ismerünk, amely a körforgást, ciklikusságot érzékelteti. A kép középterében a nyugalomnak szánt sábát ünnepre utaló héber írás szimmetrikusan tükrözve jelenik meg. Alul pedig ott a bikafej képe, amely az eljövetelre utaló jelpár egymásba építésével áll elő, mégpedig úgy, hogy az alef a bét pontja helyére kerül, tehát a nagyobb méretben felidézett karakter részévé lesz, abba beleágyazódik. A kép ezzel a művészi tevékenységként aktualizálódó teremtést, illetve az általa megvalósuló kettőződést – a massá válást, a mű/teremtmény alkotóval szembeni önállósodását – mint állandóan jelenvalóvá váló eseményt értelmezi.

A globális problémákra reagált érzékenyen, az újabb irányzatokhoz alakító módon kapcsolódva az Egyesült Államokban szép pályát befutó konceptművész, Agnes Denes, azaz Dénes Ágnes. A környezetpusztító emberi gyakorlatok ellen tevékenyen fellépő Dénesnél az írott szöveg használata sokirányú – nyelvészeti, irodalmi, filozófiai, pszichológiai, zenei és művészettörténeti – képzettségéből, a tudomány és a művészetek összekapcsolását célzó,

[335] HORVÁTH Ágnes, *Jakovits József – a betűfestő,* Múlt és Jövő, 2003/1-4, 99–100.

[336] Id.: *Uo.,* 104.

[337] *Uo.,* 106.

integratív törekvéseiből adódóan vált meghatározóvá.[338] Gyakran összetettebb rituálék részeként, az emberi tudás, illetve az adott kor szellemiségét képviselni és közvetíteni képes eszközként alkalmazza a szöveges műfajokat. A *Rizs/Fa/Temetés* (1968) című magánrituálé keretében – amelyre az első „öko-logikai gyakorlat"-ként utal később –, rizst vetett el az élet jelképeként, és fák összeláncolásával igyekezett érzékeltetni a természetes folyamatok megzavarását, saját haikui eltemetésével pedig az ember szellemi erejét, a gondolatot adta vissza a földnek, mintegy csereanyagként, a felejtésre bízva, hiszen elmondása szerint nem maradt példány nála a szövegekből.[339] A későbbi rituálé (1977–79) [139. kép] alkalmával már egy – „Homo Futurus"-nak címzett levelet és egy kérdőívet tartalmazó – időkapszulát is elhelyezett a lewistoni Artparkban. A dokumentum kifejezetten az emberiség eredményeivel és jövőjével – a várható életminőséggel, egzisztenciális problémákkal, értékekkel, hitélménnyel, illetve az egyéni elégedettséggel – kapcsolatban fogalmazott meg kérdéseket, erős felütésként például rögtön a faj kipusztulásának lehetőségére irányítva a figyelmet: „Mit gondol, ki fog halni az emberiség egy nap?"[340] De olyan kérdés is akad, amely kifejezetten az emberi és az állati létforma közti különbözőségekre irányul: „Ön szerint mik a főbb különbségek az ember és a »kevésbé fejlett« állatok között?"[341] Ez a problémafelvetés annak függvényében igazán érdekes, hogy a kérdőívek eredményét a művész egy következő korszaknak szánta, ezzel pedig a mű – eltérően a szokásos időkapszuláktól – lehetőséget akar teremteni arra, hogy a megtalálók ne a hátrahagyott tárgyak alapján ítéljék meg a reprezentált kort, hanem a megfogalmazott kérdések és a

[338] Mint a pályára visszatekintve Mark Daniel Cohen összegzi: „Denes az első konceptualista művészek egyike; az elsők között volt, akik az absztrakt expresszionizmus utóhatásaként jelentkező tiszta absztrakcióra való törekvés irányzatától eltávolodva, a művészi élmény közvetítőjévé tették a tiszta eszmét, a tapasztalat mélységéhez vezető kapunak tekintették a racionális analízis végső határáig vitt gondolatot. Művészi módszereit tekintve meghatározó erejű a szeriális ábrázolás, a nyelvészeti analízis és a dekonstruktivista stratégiák használata." COHEN, Mark Daniel, *Az öko-logika paradoxona: Agnes Denes művészete* = DENES, Agnes, *A harmadik évezred művészete – egy új világkép teremtése / Art for the Third Millennium – Creating a New World View,* ford. MIHÁLY Árpád, SZIKRA Renáta, Bp., Ludwig Múzeum, 2008, 13.

[339] „Egyfelől az elmúlást jelöli, a visszatérést a földhöz, a szétbomlást és az átváltozást; másfelől a nemzést és az életadást, az ültetést. Továbbá az emberi intelligencia és a gondolatok – ebben az esetben a jövő nemzedékének való – közlése általi transzcendencia metaforája." DENES, Agnes, *A harmadik évezred művészete – egy új világkép teremtése / Art for the Third Millennium – Creating a New World View,* ford. MIHÁLY Árpád, SZIKRA Renáta, Bp., Ludwig Múzeum, 2008, 75.

[340] *Uo.,* 79.

[341] *Uo.,* 79.

válaszok nyomán.[342] Persze ez az elképzelés azzal nem számol, hogy a 2979-ben élő potenciális megtalálók mint befogadók számára az írásokat tartalmazó matéria éppúgy fontos információértékkel bír-e majd, mint az abban foglalt, megfejtésre váró tartalom, amely az akkorra már részben bekövetkezett, vagy épp utópisztikusnak/disztópikusnak bizonyult jövőképzetek tanúsítványa is lesz.

A címében is jelölten az én eredetét kutató, *Önvizsgálat I. – Evolúció* (1968–71) [140. kép] című, több mint 5 méter széles monoprint a különféle tudományterületek eredményeit összegzi az adatvizualizáció eszközeivel. A feliratozott anatómiai, térképészeti és egyéb ábrák sora átfogó képet ad az evolúcióról, egészen az ember és a majom útjának elválásától a tudományok és a művészetek megjelenéséig, amelyben – mint azt egy kéznyom, illetve egy kézfej csontozatát bemutató ábrák is jelzik – az elülső végtagunk fejlődésének is jelentős szerep jut. Ezzel összefüggésben a sorozat második darabján, az *Önvizsgálat II. – Gépek, szerszámok*on (1972) már olyan különféle korszakokból származó találmányok tűnnek fel, amelyek épp a kéz közbenjárásával keletkeztek, és – Marshall McLuhan fogalmával élve – protézisekként az emberi test kiterjesztését szolgálják. E szöveges és képi tartalmak dinamikus játékterére építő hatalmas, a térkitöltés maximalizálására törekvő plakátok mediális megalkotottsága is reflexió tárgyává válik itt, hiszen a két mű ugyancsak az emberi test és a gépek dialógusában keletkezett, és a technológiai immerzió kiterjedtségét, a transzhumanista perspektívákat, valamint a mesterséges intelligencia fejlődését látva könnyű akár evolúciós szerepet is tulajdonítani az ember-gép közt kialakult, egyre bonyolultabbá vált kapcsolatnak, amely az interfészek közbeiktatásával, de elsődlegesen a látás és a manuális aktivitás kölcsönviszonyában alakul.[343] Dénes Ágnesnek az emberi evolúciót és a kézhez álló szerkezetek fejlődését megjelenítő nyomatai nemcsak színre viszik a jelölt folyamatokat, de annak állomását képviselő nyomokként kerülnek a befogadó elé, amit az interdiszciplináris belátásokra építő fogalmazásmód is hitelesít. Bruno Latour hívja fel a figyelmet arra az összefüggésre, amire a Dénes-képpár is épít, hogy a

[342] *Uo.,* 77.

[343] Lisa Maruca a könyvnyomtatás összefüggésében utal ennek a viszonynak a Barthes *S/Z*-jét is megidéző áterotizáltságára: „Minthogy a munkások teste voltaképpen csak része ennek a nagyobb testnek, el sem különíthető a nyomda épületét elfoglaló többi, gépi testrésztől. Az emberi és gépi egymásba fonódásából jön létre a betű teste”. MARUCA, Lisa, *Nyomdai kézikönyvek és a betű testei,* ford. VARGA Benjámin = *Metafilológia 2.: Szerző – könyv – jelenetek,* szerk. KELEMEN Pál, KULCSÁR SZABÓ Ernő, TAMÁS Ábel, VADERNA Gábor, Bp., Ráció, 2014, 164. Később: „A »géppel végzett gyakorlatok«, melyekből a »nyomtatás egész mestersége« összeáll, mindig emberi gyakorlatok is. Az ember és a gép párosodása az, amiből a betű teste megszületik”. *Uo.,* 167.

tudományos képekkel kapcsolatban többnyire nem merül fel a befogadóban az ábrázolás kérdése, hiszen ezek képi mivoltának hangsúlyozása képromboló gesztus lenne, ehelyett inkább csak ráhagyatkozunk üzenetükre.[344] Pedig a különböző nagyságrendi váltásokat is lehetővé tevő, tárgyilagos megjelölésekkel kiegészült gazdag szemléltető ábrák csak újabb, hibrid vizuális megoldásokkal élő analóg képek, amelyek az elsajátított értelmezői gyakorlatainkra, tehát hitünkre alapozva nyernek jelentést, mi pedig épp gazdag információs értékük miatt biztosítunk nekik nagyobb hatókört.[345]

A jelen eredményeinek átörökítését szolgálja a *Sztélék – Üzenetek egy másik korból – Elmék és emberek felfedezései* (1986) [141. kép] című munka, amely egy fehér és egy rózsaszín, kézzel vésett márványlapon idézi meg a 20. század legfontosabb tudományos felfedezéseit, mint ahogy azt Mark Daniel Cohen összefoglalja: „Einstein általános relativitáselmélethez felállított mező-egyenlete, a kvantummechanika Schrödinger-féle hullám-egyenlete, az elektromágneses mezőt leíró Maxwell-egyenletek éppúgy szerepelnek rajta, mint a komputer technika logikai alapját képező NANDU-kapu, a DNS és az RNS alapjai és a táguló világegyetemet leíró Hubble-törvény."[346] A képletek még a felhasznált betűk hangértékét és a számok jelentését ismerők számára is igen nehezen dekódolhatók, ezért keltik a titkosírásszerűség érzetét az esztétikusan megkomponált vésetek, amelyek kifejezetten a természettudományos felismerések átadását szolgálják. A táblák materialitása, az ősi írásos táblákat idéző hordozó leletszerű hatást kölcsönöz a jelsoroknak – azok így mintha csak egy letűnt civilizációt képviselnének, pedig valójában a világképünket megalapozó tudományos felismerések hordozói. A meghaladottság illúziója alapján merül fel a kérdés, hogy ezek a rendkívül elvont elméleti ismeretek még meddig maradnak érvényesek, illetve a képletek dekódolható volta elbizonytalanodhat-e az idő előrehaladtával, mondjuk egy civilizációs törés eredményeként, egy posztapokaliptikus, posztdigitális korban.

[344] LATOUR, Bruno, *Iconoclash: Mit jelent a képek összecsapása, avagy van-e világ a képháborúkon túl,* ford. KERESZTES Balázs = L., B., *Hibrid gondolkodás: Válogatott tanulmányok,* Bp., Kijárat–I.T.E.M. Alapítvány, 2021, 181.

[345] BELTING, Hans, *A hiteles kép: Képviták mint hitviták,* ford. HIDAS Zoltán, Bp., Atlantisz, 2009, 11–12.

[346] COHEN, *i. m.,* 26.

A képbe írt szó ma

Tematikus csomópontok és technikák a rendszerváltástól napjainkig

Az olvashatóság téri viszonyai

A kommunista diktatúra korlátozási mechanizmusai alóli felszabadulás tematikus bővülést eredményezett, és az anyaghasználati gyakorlatok változását is magával hozta a rendszerváltást követő időszak magyar képzőművészetében. A rendszerváltás előtt Közép-Európa művészetének legfőbb hozzájárulását a kortárs kultúrához azok a munkák jelentették, amelyek valamiképpen a rendszer elvárásaival szemben képeztek egyfajta ellenerőt, ugyanakkor – mint Piotr Piotrowski rámutat – a posztkommunista állapotban a régió művészei körében kevéssé mutatkozott igény a szubverzív hagyományok újraértésére, vagy legalábbis a nyugati művészeti piac vonzereje csökkentette a kritikai és politikai művészet iránti érdeklődést Csehországhoz és Szlovákiához hasonlóan Magyarországon is.[347] Ezzel függhet össze, hogy az ötletek hordozóval szembeni elsőbbségét hangsúlyozó, a szövegkoherencia, a jelölési gyakorlatok felforgatásában érdekelt, alternatív nyelvhasználati módokkal kísérletező konceptművek után nagyobb teret kapott az anyagszerű megformáltság és a nyelvi kódok összetettségének kifejezőereje, a tartalomközvetítő és felidéző funkció. Annak ellenére, hogy a demokratikus szólásszabadság keretei között némelyek kísérletet tettek az úgynevezett „létező szocializmus" tapasztalatainak feldolgozására, és később az újabb kultúrpolitikai történésekre is számos reflexió érkezett, összességében jelentős hangsúlyeltolódás figyelhető meg a globális összefüggések, valamint az elméletorientált, interdiszciplináris megközelítések vonatkozásában; és ezzel párhuzamosan – egy ellenirányú mozgásként – számos alkotónál a privát szféra is közvetlenebb módon vált témává, részint éppen az írásos tartalmak által.

A textus az önértési kísérletek rögzítésének és a magánvilágok hagyománnyal való párbeszédbe léptetésének éppúgy fontos eszköze a kortárs művészetben, mint az átfogóbb valóságértelmezési modellek vizsgálatának. A következő alfejezetekben elemzett kortárs magyar műveket részint a hasonló problémakörhöz kapcsolhatóságuk, részint az egymás fényében szemlélhetőségük alapján tárgyaljuk együtt. A megfigyelés problémáját különféle módon aktualizáló kortárs művektől indulva a transzcendens és a ciklikus időszemlélet kérdésein át jutunk el az állat-ember reláció nyelvi aspektusaiig, majd a különböző

[347] PIOTROWSKI, Piotr, *Art and Democracy in Post-Communist Europe*, transl. BRZYSKI, Anna, Reaktion Books, London, 2012, 58.

írásformák és írásmódok kifejezőerejének tárgyalásáig, és tovább, a különféle szövegműfajok megidézésének gyakorlataiig, hogy aztán a szavak emlékeztető, identitásalkotó erejével kapcsolatos dilemmákkal is foglalkozzunk. Ugyanakkor jeleznünk kell, hogy a vizsgált munkák jelentős része több említett – vagy itt épp nem tárgyalt – kérdéskörrel összefüggésben is vizsgálható lenne, már csak azért is, mert a műtárgyak szövegének sokszor más-más aspektusa válik fontossá egy-egy alfejezet kérdezéshorizontján.

A kiállítás a kortárs művészeti intézményrendszer elsődleges kommunikációs platformja, a művészetről szóló diskurzus előmozdítója, ugyanakkor számos kritika fogalmazható meg vele kapcsolatban. A rendszerváltás után a kisajátítás dadaista mesterére hivatkozva tett kísérletet a múzeumi és galériás világ meghekkelésére és a művészeti folyamatok elfojtására a *Vizuális csend – Marcel Duchamp halála 25. évfordulójára* (1993) című akció, amelynek keretében Július Gyula minden budapesti kiállítóhelyet megkísérelt szimbolikus elhallgatásra bírni. Végül a megkeresett intézményeknek csak egy része volt hajlandó kapcsolódni a kezdeményezéshez azzal, hogy kiállítóterét egy napra bezárta, és kihelyezte az ajtóra a művész által rendelkezésükre bocsátott plakátot, amelyen – egy apróbetűs leíráson túl – a „MA ZÁRVA!”, valamint lentebb a „VIZUÁLIS / CSEND” feliratok váltak olvashatóvá, utóbbi szöveg keresztirányú elhelyezése ráadásul a cenzurális gyakorlatokat idézte fel. Bár Tatai Erzsébet a projektet a művészeti ipar és a galériák elleni fellépésként értelmezi,[348] amely így elsősorban a Duchamp *Forrás*át [23, 25. kép] övező diskurzushoz, illetve a szignált piszoár kizsűrizésének kultuszformáló eseményéhez kapcsolható, más megközelítésben a projekt tekinthető a létező szocializmus progresszív művészetét övező cenzurális gyakorlatokra tett reakciónak, lévén, hogy itt Július maga válik a felszabadított művészeti szcéna irányítóit – elsősorban az intézmények képviselőit, de rajtuk keresztül a művészeket is – elhallgatásra késztető cenzorrá.

A kiállítási szituációban az installációs helyzet átmenetisége és a műtárggyal történő szembesülés intimitása teremt alkalmat az összetettebb információk megértésére. Az elhatároltság helyzetében a befogadó a művész által létrehozott artefaktummal vagy az elgondolást reprezentáló anyagokkal, illetve a kontextualizáló szövegekkel találkozik. A művészeti kommunikáció csereforgalmának ágenseivel kapcsolatos kérdéseket aktualizál Várnai Gyula *Aura* (1994) [142. kép] című, több helyszínen, többféle verzióban megvalósított installációja. A művész rendszerint az adott kiállítás építésekor általa viselt

[348] Vö. TATAI Erzsébet, *Neokonceptuális művészet magyarországon a kilencvenes években,* Praesens, Bp., 2005, 137–138.

öltözékdarabok hajtogatásával, fehér falra rögzítésével formázza meg az „AURA” szó betűinek körvonalait, a kifejezés negatív képét. A jelölt kifejezés legközismertebb használata értelmében a testünket egy energiaburok veszi körül, amely az egyén egyedi és sajátos állapotának, ugyanakkor a különféle testi és lelki tulajdonságainak is egyfajta lenyomatát adja. Várnai alkotásában a művészi szubjektumra visszautaló, hiszen egykor annak a testét övező, bizonyos tulajdonságaira is következtetni engedő, helyspecifikusan használt ruhadarabok válnak az energiával övezett, átlelkesült test helyettesítőivé, illetve a választott szó betűit létrehívó burokká. A Walter Benjamin által meghatározott *aura* ugyanakkor a műtárgyak egyedi – történelmi, kulturális és térbeli kontextusok által meghatározott – jelenlétére utal, amely eredetileg a rituális funkcióban gyökerezik, tehát a mágikus gondolkodásra vezethető vissza. [349] A Várnai-mű esetén az aura forrásául szolgáló szertartásos aktusként az a folyamat válik meghatározhatóvá, ahogy a művész levetkezte a ruhákat, s azokat használva formálta meg a műtárgyat. Az anyagok, amelyek előbb a művészi szubjektum testét védték, a mű alkotóelemévé, egyúttal a betűk körvonalaivá válnak. Az viszont, hogy a fogalom valójában nem a ruhadarabokból van megformázva, hanem a tárgyi létezők pusztán a nyelvi tartalom peremhelyzetében tűnnek fel – a negatív formaként adott, mégis központi jelentésszervező erőre szert tevő szót övezik –, felforgatja a tárgycentrikus kiállítási gyakorlatból megszokott hierarchikus viszonyokat. A szövegmű már csak azáltal is visszautal saját forrására, hogy betűinek határait ugyanazon anyagok jelölik ki, amelyek egykor az őt létrehívó szubjektum határait védték.

A kortárs installatív munkák gyakran élnek a szöveges tartalmak kibetűzését nehezítő eljárásokkal, amelyek befogadó figyelmét a megfigyelési pozíciók közti hierarchikus viszonyok problémájára terelik, és a kibetűzést megalapozó nézőpont megtalálására késztetik. Az igazi hermeneutikai feladat Hans-Georg Gadamer szerint az írásos szövegekkel szemben adott, és csak akkor áll elő, ha feltételezhető a feliratok helyes megfejtése, az önmagukból történő megfejthetőség, tehát az, hogy a kibetűzés után az olvasói tudat részesedhet a szöveg által mondottakban.[350] Várnai *W. H.* (1996) [143. kép] című helyspecifikus installációja egy Werner Heisenberg-idézetet szór szét a székesfehérvári Szent István Király Múzeum kiállítóterének falain[351] – kisebb-nagyobb geometrikus

[349] BENJAMIN, Walter, *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában,* ford. BARLAY László = B., W., *Kommentár és prófécia,* Bp., Gondolat, 1969, 305, 309–310.

[350] GADAMER, Hans-Georg, *Igazság és módszer: Egy filozófiai hermeneutika vázlata,* ford. BONYHAI Gábor, Bp., Gondolat, 1984, 274.

[351] *Várnai Gyula kiállítása,* Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár, 1996. szeptember 7. – október 26. Kurátor: Sasvári Edit.

alakzatokra, betűkre, rövidebb vagy hosszabb, anamorfikusan eltorzított szövegrészletekre bontva – a Nobel-díjas fizikus monogramja kíséretében: „A VALÓSÁG ATTÓL FÜGGŐEN MÁS, HOGY MEGFIGYELJÜK-E VAGY SEM. / W. H." A heisenbergi határozatlansági reláció értelmében egy méréskor nem lehetséges két különböző érték – például egy részecske helyzetének és impulzusának – pontos mérése. Azonban ez a tétel, amely szerint egy rendszeren belüli mérés mindig megváltoztatja magát a rendszert is, nem azonos a falra került idézet és az installációs technika által szintén játékba hozott megfigyelői helyzetben érvényesülő hatással. Várnagy Tibor úgy véli, hogy a kiállítótér egyetlen pontjáról figyelve sorrá összeálló mondatnak – a modern fizika által felvetett ismeretelméleti probléma előzetes tudásától függően – kétféle olvasata is lehet: a köznapi értelmezésben „abszurd vagy misztikus állításnak" tűnhet, a természettudományos diskurzus felől tekintve azonban rávilágíthat egy alapvető fizikai és ismeretelméleti összefüggésre.[352] A betű- és szótörmelékek elsőre véletlenszerűnek tűnő szétszórtsága, méretkülönbségei és torzulása a valóság megismerésének korlátoltságát modellezi. Az együtt olvasásra lehetőséget adó pontról körbetekintve viszont úgy tárul elénk a szöveg, mintha hasonló méretű, szabályos sorba rendezett, álló betűk alkotnák. Ez a szöveg olvasása felől tekintve helyesnek tűnő nézőpont viszont éppen a térbeli viszonyok reális felmérését, a méretarányok, perspektivikus torzulások felismerését lehetetleníti el. Ez a bizonytalanság, a térbeli viszonyok síkba oldódása és a tényleges elrendezési sajátságok felismerését kísérő jelentésvesztés közti feszültség rávilágít a képi és szöveges dimenzió közti oszcilláció általános sajátságára. Tatai Erzsébet a láttatás általi hatalomgyakorlással összefüggő tudásmodellre ismer ebben az installációs helyzetben, amelyet a művész egyszerre erősít meg és dekonstruál: „azzal, hogy a »valóság« helyére a szöveginstallációt helyezi – azaz ő maga konstruálja azt a valóságot, amit modellez – a valóságról azt a kijelentést teszi, hogy azt mi (az alkotó és másodsorba a néző) »teremtjük«. Eközben azt is állítja, hogy a világ olvasható, sőt, hogy a vizuális zűrzavarban az olvashatóság teremt rendet, de annak komplementerét is, miszerint az olvashatóság csak egyfajta vizuális rend által válik lehetségessé."[353]

A szöveges tartalom a megfelelő nézőpont megtalálásával, egy privilegizált helyről válik rekonstruálhatóvá a szétszórt elemekből Benczúr Emese munkáinak egy csoportjánál is, amelyek esetén a betűk is darabokra hullva jelennek meg az installációs térben. Az *Álljon*

[352] VÁRNAGY Tibor, *Ajtókból kapu: Várnai Gyula munkái Fehérvárott és Budapesten = Várnai Gyula,* szerk. SZÁZADOS László, Bp., Műcsarnok, 2010, 62–63.

[353] TATAI Erzsébet, *Neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években,* Bp., Præsens, 2005, 156.

össze a kép (2006) [144. kép] című munkáján a „GET THE PICTURE” felirat geometrikus elemekre bontott fekete betűinek textildarabjai az egymás mögé helyezett szúnyoghálókra kerülve csak szemből válnak olvashatóvá, egy fehéren megvilágított fal előtt. A cím által előjelezett képösszeállás valójában a szöveggé válás aktusára utal, amely itt tehát épp a térbeli viszonyoktól történő eltekintéssel, a képi dimenzióról való megfeledkezéssel történhet meg, legalábbis az ideális fókuszpont megtalálását követően, amely az oldalfalak által behatárolt mozgástér korlátozottsága miatt könnyen azonosítható. A *Találd meg a helyed* (2009) [145. kép] azonban a „FIND YOUR PLACE” felirat szöveggé szervezését már bonyolultabb feladatként állítja a befogadó elé, aki a térbe lógatott, sodronykötelekre fűzött, köralakú plexielemek nonfiguratív pontkompozíciója alatt elsétálva aligha sejtheti, hogy azok betűk alkotóelemeivé válnak majd. Az egyetlen helyről szemlélve egybeolvasható szöveg ez esetben is önmaga felismerésére szólít fel, másfelől viszont az értelmezési folyamatba kódolt nehézség a szöveg tartalmát is képes gazdagítani, hiszen így egy olyan általánosabb életvezetési tanácsként is értelmet nyerhet, amely a megfelelő hely és az optimális nézőpont keresésére késztet.

A Süli-Zakar Szabolcs *Horizont* (2007–09) [146. kép] című intervencióinak dokumentumfotóin eleinte szárítókötélre csipeszekkel aggatott pólók tűnnek fel, az azok hófehér anyagára nyomott egy-egy betűvel, amelyek összeolvasva kiadják az installáció címét. A téri beavatkozáshoz használt pólósor először pusztában installálva, majd dombon, vízparton, víz felett látható az egyes képeken, sőt a víz alá merítve is megjelenik néhány képen. Utóbbi szituációban már csak a betűsor tartja fenn a kapcsolatot a korábban vizuálisan is észlelhető természeti jelenséggel, amely hétköznapi jelentésében az ég és föld találkozási pontjára utal, a magyar szót záró „t” betű pedig több helyen is lemarad a szárítókötélről, s ezzel az angol nyelvű megfelelőjére vált át. Ez a mozgás dialógusba hozható az Edmund Husserl nyomán Gadamer által is használt horizont fogalommal, amely a hermeneutikai szituáció leírására szolgál, s amely nem egy merev határt jelöl, hanem olyasvalamit, ami a megfigyelővel együtt halad és folytonos előrehatolásra késztet.[354] A horizont fogalom összekapcsolódik a hatástörténeti szituációval – a múlt szövegeivel való dialektikus viszony a megszólaltatás eseményében teremt alkalmat a horizontok összeolvadására, amely nyelvi eseményként megy végbe.[355] Ahhoz, hogy Süli-Zakar munkája esetén az olvasás megtörténhessen, szükség van arra a tudásra, amely lehetővé teszi, hogy a pólókra nyomott jeleket felismerjük egy dekódolható rendszer részeként, és

[354] GADAMER, *Igazság..., i. m.,* 179.

[355] *Uo.,* 264.

ahhoz, hogy a szó rétegezettsége, az installációs szituáció váltogatásában megmutatkozó kifejezőereje felismerhető legyen, a befogadónak tisztában kell lennie a horizont fogalmának köznapi, költészeti és filozófiatörténeti vonatkozásaival. „Akinek nincs horizontja, az nem lát elég messze, s ezért túlbecsüli a közelit. S megfordítva: akinek van horizontja, az nem szorítkozik a legközelebb levőre, hanem képes távolabb látni. Akinek van horizontja, az minden dolog jelentőségét helyesen tudja felmérni ezen a horizonton belül, közelsége és távolisága, nagysága és kicsinysége tekintetében. Ennek megfelelően a hermeneutikai szituáció kidolgozása azt jelenti, hogy helyes kérdéshorizontra teszünk szert azokhoz a kérdésekhez, amelyek a hagyománnyal szemben felmerülnek."[356] Néhány pusztában készült képen a pólóra került szöveg a távolság miatt olvashatatlan lesz, míg más fotókon a ruhadarabok a „fél vállról lógatás" által veszítik el szöveghordozó szerepüket, és más világos anyagdarabokkal együtt feloldódnak egy összefüggőbb anyaghálózatban. A szélben fodrozódó szövetdarabokkal az előbbieknél sokkal organikusabb, a környező térbe jobban szervesülő, az ember teremtette szimbolikus jelölési rendszert nélkülöző téri szituáció áll elő, amelynek az egésze a megfigyelési pont közelsége miatt válik megfigyelhetetlenné, az én beleoldódik a szituáció teremtette hiányhelyzetbe. A fotó mint a táji beavatkozások rögzítésére választott médium a szituáció által kijelölt látószög részlegességével, a kérdéshorizont szituáció általi meghatározottságával szembesít, és ennek a pozíciónak a korlátozottságát a nézőpontok felsokszorozása, a téri helyzetek változása sem kérdőjelezi meg, inkább megerősíti.

A szövegszerű tartalmak transzformációja, nem jelölő formává való átalakulása, majd ismételt jellé változása Molnár Vera munkáinak is gyakori tárgya. Olykor pusztán a képalkotó elemek absztrakt formaként vagy nyelvi jelként szemlélése közti oszcillációból adódik ez a megfigyelői tapasztalat; máskor viszont az egy felületen belüli képmezők vagy épp a sorozatok részét képező darabok egymásutánisága egyértelműsíti azt. Bár a művész – a negyedik fejezetében elemzett – *Anyám levelei* [123–124. kép] sorozathoz tartozó kézírásszimulációit a könnyen érthető tartományban tett „kirándulás"-nak tekintette, amely egyszerű értelmezhetősége miatt vált kedveltté,[357] már itt is a grafikai és jelszerű működés kölcsönössége hat delejező erővel. Nem nehéz megtalálni azokat az előzményeket, amelyek figyelmét ebbe az irányba terelték – műveire Albrecht Dürer *Melankóliá*jának [1514] bűvös négyzete, a Paul Cézanne Sainte-Victoire hegyről készült analitikus festményei [6. kép] és Paul Kleenek a felületet képmezőkre bontó absztrakciója [31. kép] egyaránt hatást

[356] *Uo.,* 214.

[357] VÁMOS Éva, *A kerékbe tört négyzet: Beszélgetés Molnár Verával,* Balkon, 1995/3, 15.

gyakorolt, amire sokszor a címek is utalnak. Az *Albrecht Dürer-metamorfózisok* (1994–2017) [147. kép] című lézermetszet fázisképein a reneszánsz mester szignója alakul át a számítógépes grafika megteremtőjének monogramjává, ezzel mintegy a hagyományfolytonosságot, a személyes praxis művészettörténeti beágyazottságát hangsúlyozva, mégpedig egy időtálló alumíniumötvözet csillogó felületén. A *VM monogram* (1990) [148. kép] esetén pedig elsődlegesen a cím befolyásoló erejének köszönhetően minősülnek át az akrilfestmény szabálytalanul elrendezett, egymásba érő fekete téglalapjai vonalakká, és az egyik „vonal" betűszárként történő azonosításával a művész nevének kezdőbetűivé. *A láthatótól az olvashatóig 1-36* (2007) [149. kép] című, nagyszabású monokróm szitanyomatszéria hatásmechanizmusát is egy hasonló optikai játék alapozza meg. A négy sorba rendezett képek első látásra egy folyamatábra részeinek mutatkoznak: balról jobbra haladva egyre kevésbé kivehetők az egyébként is összecsúsztatott, a betűvastagság változása következtében egyre sűrűbben rétegzett, így absztrakt felületté váló szöveges elemek, amelyek a jobb szélre eső képeken már majdnem egészen beborítják az alapfelületet. A sorozatot az átalakulás és a felcserélődés – például a fekete és a fehér, a szövegszerű és a képszerű kettőse által meghatározott – dinamikája uralja, amelynek darabjait közelebbről szemlélve a befogadó számára világossá válik, hogy a képeken valójában az ismétlődő szerzői név eltűnése megy végbe.

A könyvként vagy műtárgyként szemlélés kulturális konvenciójának problémáját avatja elemzés tárgyává Lakner László *Esztétikák* (1994) [150. kép] című installációja. Meghatározó művészetelméleti kiadványok bekötözött példányai tűnnek fel közös felületen Platóntól Plótinoszon és Leonardo da Vincin át Lukács Györgyig és tovább, Lakner Lászlóig, a belívek tartalmát olvashatatlanná téve, a köteteket a kilencven fokos elforgatással és felfüggesztéssel képpé változtatva. A falnyi kompozíció részeként ugyanakkor egy négyzetes fatömb is feltűnik, amely által az elvont elméleti munkákkal egy szintre kerül a legegyszerűbb beavatkozások ősi gyakorlata, visszautalva – az egyik írásműve példányával szintén a kompozícióba idézett – Leon Battista Albertinek [151. kép] arra a megállapítására, amely szerint képszerűségről onnantól beszélhetünk, ahol a természeti tárgyak az emberi tevékenység nyomainak minimumát hordozzák.[358] Lakner azzal, hogy az alig megmunkált, de mégiscsak emberi kéz alakította tárgyat kész művekkel helyezi egy szintre, az esztétika kezdeteit az ősiségben rögzíti, és egyúttal a meghatározó művekkel egy szintre helyezett fadarabban kijelöli a képzőművészeti tárgy és a szöveghordozó lap közös eredetét is.

[358] Vö.: BREDEKAMP, Horst, *Képaktus,* ford. NAGY Edina, Bp., Typotex, 2020, 38.

A megfigyelés helyzete és a téri kontextus alapvetően határozza meg a tárgyak értelmezését, éppen emiatt izgalmas, amikor a tárgyak egy funkcióváltással új megközelítésre kínálják fel önmagukat, lehetőséget adva a véletlenszerű együttállások jelentésessé tételére. A képek retorikájával kapcsolatban Roland Barthes felhívja a figyelmet arra, hogy „minden kép poliszémikus, jelentői mögött jelentettek »lebegő láncát« implikálja, amelyek közül az olvasó némelyiket kiválasztja, a többit pedig figyelmen kívül hagyhatja. A poliszémia az értelem kutatására ösztönöz”.[359] A köztéri plakátreklámok önmagukban is képesek komplex üzenetek továbbítására, sőt, a figyelem megragadása, a manipuláció érdekében eleve az ideális kommunikáció alapelveinek megsértésére törekednek,[360] de mivel vezetés közben rövid ideig látszanak, gyorsan felfoghatónak kell lenniük. A figyelemfelkeltés és -fenntartás érdekében az óriásplakátszabványok egyre nagyobbakká váltak, és mindmáig ez a leghatékonyabb privát szféránkon kívül feltűnő, azaz „barátságos médium”.[361] Ugyanakkor rövid ideig őrzi meg aktualitását és újdonságerejét, azért is készül vékony papírból, amely hamar pusztulásnak indul, mert így feleslegessé válik a hirdetési időszak lejárta utáni eltávolítás. Ennek a kódolt sérülékenységnek és a korábbi rétegek áttűnésének köszönhető, hogy az eredetileg nagy számban legyártva és kihelyezve hatékony hirdetőfelületek rongálódásával egyedi kompozíciók létesülnek. A(z óriás)plakátok maradványai már Géczi János 80-as években készült külföldi fotóin is feltűnnek, a 90-es évektől pedig – a könyv médiumát elhagyva – egyre gyakrabban prezentálja azokat a talált együttállások kisajátításával, illetve hasított, kombinált képek, dekollázsokként történő továbbgondolásával, többek mellett Wolf Vostell nyomdokain haladva [50. kép]. Míg a profi grafikusok által reklámcéllal szerkesztett, gyors reakciót kiváltani próbáló plakátok szükségszerűen merev terjedelmi korlátokkal bírnak, és könnyen értelmezhető üzenetet hordoznak,[362] addig a roncsolt plakátok talált tárgyként épp az egyedi felületi sajátságok, véletlenszerű nyomkombinációk, kibogozhatatlan jelentésösszefüggések miatt tehetnek szert művészi kifejezőerőre, de egyúttal az adott hely fogyasztói kultúrájának lenyomatai is. A helyi referenciaként működő városnevek gyakori címbe idézése, zavart keltő ismételgetése Géczi roncsolt plakátjain épp ez utóbbi fontosságát hangsúlyozza.

---

[359] BARTHES, Roland, *A kép retorikája,* ford. ANGYALOSI Gergely, Filmkultúra, 1990/5, 67.

[360] SCHIRM Anita, *Az óriásplakátok nyelve = Ikonikus fordulat a kultúrában,* szerk. BALÁZS Géza, H. VARGA Gyula, Bp.–Eger, Magyar Szemiotikai Társaság–Líceum, 2009, 179.

[361] SOMLÓI Zsolt, *Az óriásplakátokról = Tallózás a média világában,* szerk. KÁDÁR Kata, Bp., KIT Képzőművészeti Kiadó és Nyomda, 1999, 127–128.

[362] *Uo.,* 129.

Az ezredforduló előtti években készült képek közt a részletkiemelő keretezésen túl egyéb utólagos beavatkozás nyomát nem mutató darabokat, valamint vízszintes és függőleges tépésekkel vagy épp foltszerűen szervezett hasításokkal dolgozó műveket is találunk Géczi műtárgyai között, de a legesztétikusabbak közülük az egy-két hangsúlyosabb plakátrészlet kombinációinak tűnő munkák, néhány további kompozíciós elemmel kiegészítve. Ilyen például az a „United Games" és a tépett „Nép" feliratokat hordozó veszprémi dekollázs (1996) [152. kép], amelynek központi alakját a fa ágaiból és leveleiből kirajzolódó női arc adja. A kompozíciót uraló rózsaszín plakát eredetileg Molnár Ferenc *Játék a kastélyban* című művének adaptációját reklámozta. Ez esetben a szövegek is arra irányítják rá a figyelmet, hogy a különféle közösségek kulturális aktusainak lenyomata, a fennmaradt nyomok aggregátuma a kép. A *Róma* sorozat egyik különösen szellemes darabján (1993–95) [153. kép] pedig a Bram Stoker *Drakuláját* fekete alapon vörös betűkkel promotáló plakát alól egy paradicsomlé reklámja tűnik elő. Az információs értékkel bíró elemek társításából adódó ironikus hangvétel más munkákon is visszaköszön. A felszakadt, roncsolt, felülírt, az elázás következtében egymásba mosódó, önmaguk időben és térben egyaránt limitált érvényességével anyagszerűségük szintjén is számot adó plakátroncsok látszólagos érdektelenségükből fakadó lenyomatként, cenzúrázatlanságukkal tesznek szert kifejezőerőre. Éppen azáltal adhatnak számot az adott kultúrát jellemző nyilvánossági diskurzusokról, ráirányítva a figyelmet akár a közösségi tabukra is, hogy a közeg nem számol a fennmaradásukkal.

A hirdetésként használt óriásplakátokat egymásra rétegző táblafelület – mint az ember megvezethetőségének „emlékműve" – romlásra van ítélve. Amennyiben ugyanis nem vagyunk mi magunk a hirdetők, nem tulajdonítunk nekik értéket, devalválódásuk tehát bele van kódolva saját kitettségükbe, amelyhez ugyanakkor a gyors felfoghatóság elvárása is társul. A dekollázsok viszont a hibátlan kódolás, a zajmentes közvetítés lehetetlenségét világítják meg a jelek részleges kibetűzhetetlenné tételével, a nyomok palimpszesztálásával, a jelfragmentumok sűrítésével. Ez a remediatizáció a reklámként közvetített információk fő karakterisztikumát relevanciájuk időlegességében mutatja fel. Géczi dekollázsai és kollázsai a konkrét hely- és időviszonyoktól történő eloldottságukkal, anakronisztikus jelenlétükkel már nem reprezentálnak, mint a fotók, hanem maguk is idő- és térviszonyokat implikáló nyomok kereszteződései. Létmódjuk a premodern művészetével rokon, ám itt a munkafolyamat részesei egymással sem kell, hogy számoljanak, mint ahogy nem számol velük a roncsolt plakátok nézője sem. Az előállításban pedig éppúgy szerepe volt a hirdetőtáblát bérbeadóknak, mint a hirdető cég marketingszakembereinek, az általuk

megbízott reklámgrafikusoknak, a nyomdai szakembereknek és mindazoknak, akik a plakátokat egymás után felkasírozták, sőt, azoknak is, akik szaggatással vagy firkákkal otthagyták kéznyomukat a hirdetéseken. Ám ahhoz, hogy kollektív alkotásként, egy kulturális helyzetről tanúskodó médiumként ismerhessünk ezekre a nyomegyüttállásokra, szükség van Géczi János reaktiváló munkájára. A művészi kommunikáció részévé avatva a látszólag jelentéktelen roncsok, egymással eredetileg nem számoló, hiszen csak az idő múlásával egymáshoz adódó vagy átrendeződő alkotóelemek revitalizálódnak, és a múltbeli viszonylatokat rögzítő nyomok egymásba veszése új jelentésösszefüggések termelődéseként realizálódik a nézőben.

A transzcendencia időtlen vonzásában

A kommunista diktatúra alóli felszabadulás után a textus mind gyakrabban és közvetlenebb módon válik a tradíciót, a mítoszok aktualizálását vagy épp azok felforgatását szolgáló eszközzé, a szent idő, a transzcendenciával kapcsolatos diskurzusokban ígért örök jelen felidézőjévé. Az archaikus jelölési rendszereket sokszor csak vizualitásukban felidéző művek ugyanakkor a közösségi emlékezet közvetítői helyett gyakran inkább a felejtés reprezentánsának tűnnek. Ebben az alfejezetben néhány olyan munkát mutatok be, amelyek értelmezésében a távoli időpillanatok, illetve az eltérő időfelfogások dialógusában mutatkozik meg a szöveges vagy szövegszerű tartalom jelentéslétesítő potenciálja.

Az idő léttapasztalásunk egyik fő vonatkozási pontja, amelyben benne rejlik a természet fenyegető ereje, hiszen életünk annak a tudatában telik, hogy az egyszer csak – többé vagy kevésbé váratlanul, de bizonyosan – megszakad. A tér-időbeli viszonyok megtapasztalását berekesztő halál fenyegetését a világfeledéstől és az elfeledettségtől való félelem kíséri. Lesz-e, aki emlékezik majd a megtörténtekre – a megélt képsorokra és történetekre, a megszűnő énre? A kulturális emlékezetet elevenen tartó artefaktumok mintha e megszűnés elodázását szolgálnák, az imaginációt segítik, amely a megelevenítés eszközeként kitölti a hézagokat, megszelídíti vagy épp félelmetességében magasztalja fel a halál idegenségét. A környező dolgok elvesztése és az emberi szubjektum végessége ellen a képekkel és az írással – mint pótlékokkal, az egyént túlélő, őt helyettesíteni képes, élményeit és gondolatait megosztani hivatott kiterjesztésekkel – vesszük fel a harcot. A hasadás, az elmúlás ugyanakkor nemcsak az én felszámolódása felől nyilvánvaló, hanem megmutatkozik már a megörökítő kép, illetve a felidéző szöveg előállításának pillanatában. Az eltárgyiasítás gesztusa, az ismétlő felidézés kísérlete jelzi a közvetlen hozzáférés

lehetetlenségét – mégis új és új kísérletet teszünk erre a lehetetlenre, amely nem szabadulhat a metafizika paradigmájából, hiszen létfeltétele a jelölő és jelölt közötti hasadás.

Az ismétlődő, értelemtől eloldott képi ritmusok az ősi írásosságot idéző, szövegszerű mintázatot hozhatnak létre, ahogyan az a *Gilgames-epos*ból inspirálódó Major Kamill többnyire monokróm sorozatain történik, amelyeken a felületet teljesen betöltő formák sorakoznak, főképp fareliefek formájában. A vésett felületekre emlékeztető, negatív alakzatokkal dolgozó *Akkád* (1989) [154. kép], illetve az épp ellenkező effektussal élő, a háttérből kiemelkedő jeleket hangsúlyozó *Írás* (2012) [155. kép] egyaránt az ősi táblák képi rendjét idézi meg. Ezt a hatást erősítik fel a koptatás és a roncsolás effektusai, amelyek az időnek való kitettséget, az íráshordozó felület sérülékenységét, a közvetítő jelrendszer esetlegességét és esendőségét hangsúlyozzák, magyarázatot kínálva az olvashatatlanságra. Az Asszíria területén már több mint négyezer évvel ezelőtt is használt akkád írást eredetileg agyagtáblára rótták, nádvesszővel mélyesztve be a sumér ékírásból származó jeleket, amelyek funkcionálhattak szójelként, szótagként és fonémaként is. Bár Major képein is többnyire a bemélyedések keltenek jelszerű hatást, és a teljes felületkitöltés is jellemző rájuk, a munkák formarendje nem épít közvetlenül a régi akkád ékírásos agyagtáblákéra, és az alkalmazott „kvázi jelek” is sokkal robosztusabbak. A Major alkotta műtárgyak és a régi íráshordozók közti analógia tehát leginkább a képcím felől kap megerősítést, ami azonban hatással van az életmű más darabjainak megítélésére is. A munkák rendszerezett bemélyedései így egy elfeledett kultúra sejtelmét kelthetik, miközben – a régi hordozók felidézésével és a jelszerű működés felfüggesztésével mutatnak rá az írás materialitásának radikális átalakulására, a megszokott szöveghordozó felületek áttetszőségének mindennapi illúziójára.

A dekonstrukciós eljárások olykor a címadás szintjén is hangsúlyt kapnak Major munkáin, az *Ikonoklazmus* (2013) [156. kép] például a képrombolásra mint az írásos jelrendszer ellenlábasának tekintett médium kioltására utal, hiszen nemcsak a felületet ért sérülés tekinthető a képrombolás nyomának, hanem akár a jelszerű szerveződés is, amely az ismétlődés által a látott „betűk” áttetszőségének illúzióját idézi elő. Minthogy a médiumok története felfogható a képi és szöveges reprezentációk közti hierarchiaharcként, a képrombolás eseménye maga is egyfajta ideológia megnyilvánulása, az írás elsőbbsége melletti állásfoglalás lehetne. Ugyanakkor egy ellenirányú mozgásra is felfigyelhetünk a képeken azáltal, hogy a (le)rombolt tárgy olyan mintázatot hordoz, amely leginkább a prealfabetikus írásmódú, archaikus szövegekkel rokon, és a kibetűzhetetlenség, a megfejtésre való képtelenség tapasztalata végül szükségszerűen a mű vizuális eljárásai felé,

a nyomok és a nem jelszerű szerveződés vizsgálatához irányít. Így válnak szemléletessé a képi és szöveges tartalmak egymásba ágyazottságával párhuzamosan a két versengő médium egymást „rongáló” gyakorlatai, és a kifejezőerejük történeti kontinuuitásában feltűnő törések kiszámíthatatlan dinamikája.

Passuth Krisztina úgy látja, hogy Major Kamill reliefjeinek ritmikus, sűrű sorokba rendezett formáiból sajátos rendszer épül, és ha nem is teljesen azonos, de egymásra hasonlító, visszatérő hieroglifákra ismerhetünk a képeken, amelyekből akár egy ábécé is rekonstruálható lenne,[363] pedig az itt megfigyelhető enigmatikus fogalmazásmód kulcsmozzanata éppen az olvasásképtelenséggel történő szembesítés, amely az ismétlésben adott mássá levés, a derridai értelemben vett iterabilitás eredménye. A történelem előtti idők régmúltjához való hozzáférés problematikusságának sejtetése rávilágít a nyelvi jelölőrendszer korlátaira, ugyanakkor arra a lehetőségre is, amelyet az idő mélyéből előkerülő leletek enigmákként hordoznak magukban.

Az archaikus korok gondolkodását – az asztronómiai összefüggések és a természeti környezet változásainak megfigyeléséből, egyszersmind a nekik való kitettségből következően – a ciklikus időszemlélet határozta meg. Sokat vitatott antropológiai konstrukciójában a vallásfenomenológus Mircea Eliade a transzcendenssel kapcsolatban nem álló életeseményeket a történetiség összefüggésébe helyezi – ezt nevezi „profán idő”-nek –, de úgy véli, hogy az ünnepek lehetőséget adnak e történelmi időből való kilépésre: a rítusok által alkalmat teremtenek a „szent idő”-vel, tehát a „mitikus ősidő”-vel való kapcsolat jelenvalóvá tételére, „egy örök jelen”-hez történő kapcsolódásra.[364] A mítosz szövegszerű megalkotottságára (poétikájára) fókuszáló Jeleazar Meletyinszkij ugyanakkor azt hangsúlyozza, hogy a szakrális és profán idő közt nem abszolút az eltérés; az archaikus ábrázolások inkább azt mutatják, hogy az időt az archaikus közösségek is szinkretikusan értelmezik, vagyis: „[a] mitikus múlt megmarad »múltnak«, mágikus kisugárzása viszont olyan csatornákon jut el a bennszülöttekhez, mint a rítusok és az álmok.”[365]

A Major-munkáknál szabálytalanabb, de bonyolultabb struktúrájú Ghyczy György-festményeken a szövegszerűen szerveződő, megfejtetlen jelek expresszív fogalmazásmódú, nonfiguratív környezetben tűnnek fel, olykor szakrális szimbólumok kíséretében, a szertartásos helyzetek részeként, a kiolvashatatlan sorok rejtett tartalmának

[363] PASSUTH Krisztina, *Sírkövek és titkosírás = Major Kamill*, szerk. VÁRKONYI György, Bp., Kálmán Makláry Fine Arts, 2014, 12.

[364] ELIADE, Mircea, *A szent és a profán: A vallási lényegről,* ford. BERÉNYI Gábor, Bp., Európa, 1996, 61–62.

[365] MELETYINSZKIJ, Jeleazar, *A mítosz poétikája,* ford. KOVÁCS Zoltán, Bp., Gondolat, 1985, 225.

örökérvényűségét érzékeltetve, miközben egy-egy bibliai szöveghelyet is mozgósítanak. A *Poklok felett tündöklő áldozat* (2019) [157. kép] című képén például a rejtélyes jelsorok között egy kehely jelenik meg, amely – együtthatásban a kép címével – az eucharisztia szertartásának tárgyi elemeként lesz értelmezhető, mégpedig az ősbűntől történő megváltást, Krisztus engesztelő áldozatát szertartásosan képviselő eszközeként. Az *Égi figyelő*n (2021) [158. kép] pedig a morózus foltok alól elősejlő fények hangsúlyozzák a metafizikai dimenzió jelenlétét – a közvetítés helyzetét, és a transzcendenssel való kapcsolatot az a létraszerű sáv is megerősíti, amely Jákob lajtorjájának bibliai elbeszélése felől (*1 Móz.* 28:11–17)[366] válik képelemként értelmezhetővé. A látomásos környezetbe helyezett forma ornamentálisan, ismétlődő jelekből áll össze, azt sugallva, hogy az imaginárius szinten lebegő-áramló sorok időtlen igazságot hordoznak, amelynek megismerésével bebocsáttatást nyerhetünk valamiféle magasabb szférába.

A ma legelterjedtebb vallásos tradíciók mindenekelőtt szent iratokon alapulnak, ezért nem olyan meglepő, hogy a kortárs magyar képzőművészetben is gyakran válnak a szövegszerű tartalmak mitikus történések felidézőjévé, metafizikai sejtelmek kifejezőjévé; többnyire persze a zsidó–keresztény hagyománnyal összefüggésben, bár egyre gyakrabban aktivizálva a keleti szövegeket is, ahogy például Várnai Gyula teszi *Az út* (2004) [159. kép] című lentikuláris képén. A Lao-ce *Tao Te King / Az út és erény könyve* című kötetének kezdő sorait Weöres Sándor fordításában idézi meg, elszórt, térben elúszó, elhomályló, háromdimenziós hatást keltő nagybetűkkel. A négy hullámzó sorba tördelt, mozgásunkra változó szöveg az időben kiteljesedő létlényeg kifejezhetetlenségét sejteti: „AZ ÚT MELY / SZÓBA FOGHATÓ / NEM AZ / ÖRÖKTŐL / VALÓ”. A nézőpontváltással bizonyos szövegrészek felvilláglanak, más részletek háttérbe húzódnak, ami ráirányítja a figyelmet az emberi percepció részleges hatékonyságára, a közvetítés deficitjeire. A taoisták felfogása szerint a tao, a teremtetlen teremtő minden jelenség ősoka és a világban megmutatkozó egység forrása, amely mérceként szolgál az ember számára is. A Várnai-mű összefüggésében a szöveg tünékenysége, a nyelvileg közvetíthető üzenetek változékonysága kerül szembe az egyedüli állandó, a kiismerhetetlen tao természetével.

Az 1966-ban Svédországba emigrált, SI-LA-GI néven dolgozó Szilágyi Szabolcs művészetében kiemelt szerepre tett szert a kalligráfia, illetve a buddhista tradícióval történő párbeszéd; utóbbira szolgál példaképp az *Álom a gondolkodásról* (2000) [160. kép] című nyomat, amely egy fehér kézírással teleírt fekete falat mutat, előtérben a szöveg felé forduló művész meztelen, kék alakjával. A színes pozitívhoz tartozó negatív kép önmagában is

[366] *Szent Biblia,* ford. KÁROLI Gáspár, Bp., Magyar Biblia-Tanács, 1992, 33.

transzcendens távlatot teremt, amely a test lemeztelenedését is a misztikus tapasztalat részeként teszi értelmezhetővé. A falon a mahájána buddhizmus fontos aforisztikus szövege, a *Szív szútra* olvasható magyarul, a falat kitakaró test és a szövegfolyamot megtörő, a sorokat elhalványító fekete törléskörök miatt azonban csak részlegesen. A szanszkrit nyelvű, de latin betűkkel felírt mantra közvetlenül az alak feje felett tűnik fel, nagybetűkkel kiemelve, ám utolsó két szava belemosódik a fekete körbe, mintegy a Meghaladó Bölcsesség mantrája által sugallt transzcendens tapasztalat színreviteleként: „TAYATA OM GATE GATE PARAGATE PAR[A BODHI SVAHA]" [Bölcsesség, átmenet, átment, át a túlsó partra, megérkezett a túlsó partra. Szváhá!]. Paradox helyzetet teremt, hogy a testtel szembe helyezett tárgy – tehát a megfigyelt szöveghordozó fal – egyfelől a mantrába foglalt meghaladásnak fizikai értelemben vett akadálya, másfelől viszont a megismerésre és a meghaladásra lehetőséget adó, azt segítő mantra hordozójaként annak feltétele is.

A misztikus igazságkeresés nyelven túli dimenziójára, s ezzel összefüggésben a szavak mulandóságára irányítja a figyelmet Baglyas Erika installációja, az *Ami marad* (2007) [161. kép], amely paradox módon szintén a szöveget állítja középpontba. A tíz egymás mögé rendezett sírkövet idéző szappantáblán egyetlen szöveggé összeolvasható részletek rajzolódnak ki, mégpedig az anyagba vágott hiány formájában. A vágatok néhány helyen írásjelek nélkül, csupa nagybetűvel, helyenként a szavakat kettétörve, önreflexív módon utalnak a mű anyagszerű sajátságaira, illetve a nyelvi megnyilatkozások sérülékenységére: „MERT / ÜRESEK / EZÉRT / / SEM / AZ / EMLÉK / EZÉST // SEM / A / FELEJTÉST // NEM / SEGÍTIK / A / SZAVAK // AKKOR / LESZEL / EGÉSZEN // MÚLHAT / ATLAN / ÉS / TISZTA // MIKOR / ÚJRA / ÁTSZÜR / EMLIK // RAJTAD / A / FÉNY // HISZ / MÉG / ENNÉL / IS // KEVESEBB / AMI / MARAD". A perforációval kirajzolódó, az emberi nyelv – és ezzel együtt a szövegben megszólaló hang – időlegességét hangsúlyozó felirat a misztikus szövegekkel, például Angelus Silesius *Kerúbi Vándor*ának epigrammáival rokonítható módon szólítja meg a befogadót – patetikusan utal a fizikai kiterjedéstől eloldott és anyagtalan létezés magasabbrendűségére, az isteni fényben való feloldódás mozzanatára. Ez utóbbi a testeket közösségbe szervező, testileg közvetíthető szavaktól történő megtisztulás eredménye, amelyre szimbolikusan a sírkőszerű szappantáblák alkalmazása is utal. A monumentum rendszerint a név, a születési és elhalálozási dátum és egy líraibb felirat bevésésével teremt alkalmat a múlttal történő párbeszédbe lépésre, épp ezért szembetűnő, hogy a szöveg itt egyszerre tagadja a szavak emlékeztető és feledtető funkcióját. A tömbök nem elhanyatlott emberi testeknek, egykor önálló individuumoknak a jelölői, a feliratok összeolvashatósága inkább az összetartozás

irányába mutat. A szappansírkövek – potenciálisan végtelen – lineáris sorozatával termékeny feszültségben áll az összeolvasható írás szemantikai egysége, azaz szövegszerűsége. Mindezek alapján valamiféle túliság kapcsolódik a kinyilatkoztató hanghoz, amely a tömbök alól megszólaló halottak kórusaként, de akár valamiféle, az előbbieket magába foglaló magasabb entitásként is azonosítható. Az enigmatikus szövegben a szavak negatív konnotációjú „üressége" így kerül ellentétbe az én kiüresítésével azonos megtisztulással, amelyet a fényben való feloldódás, az egységélmény misztikus tapasztalata követhet.

Mátrai Erik egyik – témánkhoz csak részlegesen kapcsolódó – sorozatának darabjain az evangélisták az életük szempontjából jelentéses technikával, illetve jellegzetes attribútumaik által válnak felismerhetővé. *Szent Máté* (2018) [162. kép], aki elhivatása előtt vámszedő volt, ma pedig a bankárok, pénzügyi szakemberek védőszentje, egy papírpénzkollázson tűnik elénk, amelyen a kék hátteret az 1000 Ft-os bankjegyek adják, míg a kézben tartott könyv – a Szentírás – borítója a 10000 Ft-os, lapjai pedig az 5000 Ft-os bankók részleteiből állnak össze. Nagy a kísértés, hogy a felhasznált papírpénzek váltóértékét az általuk megjelenített tárgyakra vonatkoztassuk, ám itt épp az a fő gesztus, hogy a fogyasztói társadalom működésének alapvető eszköze szokványos funkcióját vesztve tesz szert jelölőerőre, és kompozíciós elemként válik lényeges szellemi tartalmak kifejezőjévé. Ezzel szemben ismétlődő betűkből rajzolódik ki *Szent János* (2018) [163. kép] alakja, azé a prófétáé, aki a szemléletes, epigrammatikus kijelentések mellett bonyolultabb vitabeszédeket is közvetíteni képes, továbbá az úgynevezett János-prológusban Jézus Krisztus preegzisztenciáját, azaz megtestesülés előtti, öröktől való létét magyarázva személyét Logoszként, vagyis Igeként, tehát Isten kinyilatkoztatásaként értelmezi. Ez magyarázza, hogy az evangélistát Mátrai a transzparens felületekre írt betűk és betűtöredékek egymásra rétegzésével jeleníti meg. Az egyes plexiken egy-egy karakter – a kapitális A, B vagy C betűk – ismétlése hoz létre foltszerű felületeket, hogy aztán az amorf betűmozaikok egymáson áttűnve kirajzolják magát a figurát, jelezve, hogy az evangélium nemcsak Krisztus megtestesülését tanúsítja, de sajátos nézőpontjával, retorikus felépítményként a hang forrására is visszautal. Szent János transzparens felületekre idézett képmása ráadásul a médiumok közti lezárhatatlan cserefolyamatot is megragadja, azt, ahogy az emberi testből előtörő hang fonetikus jelekké alakulva rögzül, itt épp az ABC-t mint absztrahált rendszert felidéző jelek formájában, ám ezek szétszóratva az ismétlések sorozatában egy funkcióváltással a figuratív kép építőelemeivé lényegülnek át, így lesznek képesek megalkotni azt a testet – pontosabban annak a testnek a képmását –, amelyből mint instrumentumból a beszéd és az írás kiáramolhat.

Az öröklét változatlanságának és az időbeliség folytonos változásban létének kettőségét élezi ki Süli-Zakar Szabolcs *Írott szó* (2008) [164. kép] című objektje, amelynek értelmezéséhez ugyancsak a Krisztus preegzisztenciájáról számot adó bibliai szövegrész nyújthat segítséget. A kapcsolódó akció részeként az analóg fényképezőgép elvén működő diófadobozba csúsztatott fehér lap egy, a címszó betűit kirajzoló perforált lemez mögé került, és a dobozra vágott réseken át beáramló fény hatására a lap külvilággal szabadon érintkező része elsárgult, így vált olvashatóvá a felületen az „írott szó" felirat. E fényírásfolyamat analógiásan Jézus Krisztus öröktől való isteni léte és megtestesülése közti látszólagos ellentmondásra is feloldásként szolgál. A *János evangéliumá*t nyitó sorok Krisztus személyét Isten felfénylő kinyilatkoztatásaként, logoszként írják le: „Kezdetben vala az Ige, és az Ige vala az Istennél, és Isten vala az Ige. Ez kezdetben az Istennél vala. Minden ő általa lett és nála nélkül semmi sem lett, a mi lett. Ő benne vala az élet, és az élet vala az emberek világossága; És a világosság a sötétségben fénylik, de a sötétség nem fogadta be azt."[367] (*Jn.* 1:1–5) A fénybe helyezett Fiú ugyanakkor a hagyomány értelmében megtestesülve is egy az Atyával, ahogy a Süli-Zakar-objekten a dobozból kivett lappal egységben marad a rá került szó, amely írásvolta ellenére megtart egyfajta, a beszédre jellemző, önfelszámoló aktivitást, és ahogy a lap háttere idővel elveszti fehérségét, beleoldódik környezetébe.

Süli-Zakar művének alapmechanizmusa az előbbi tannal összefüggésben a fénymisztika vallásoktól eloldott hagyományát, illetve az emanációtant is mozgósítja, amely Plótinosz nyomán a neoplatonista gondolkodásban is elterjedt. E hagyományok összefüggésében a fény hatására megtestesülő szó az Isten túlcsordulását, az isteniből való kiáradás eseményét idézi meg, a lap fényre helyezése következtében bekövetkező eltűnés mozzanata pedig az isteniben való feloldódást, a visszatérést, kézzelfoghatóan érzékeltetve az örök jelenvalót, amely az egyénben visszatükröződik.[368] Süli-Zakar műve a munkához kapcsolt konceptszöveg szerint pusztán „a szó elszáll, az írás megmarad" mondásra kíván reagálni, ironikus gesztusa mögött mégis bölcseleti és teológiai tartalmak sejlenek fel. A

[367] *Szent Biblia,* ford. KÁROLI Gáspár, Bp., Magyar Biblia-Tanács, 1992, 109.

[368] Plótinosz legalábbis az Egyről azt írja: „Nem mintha osztható lenne, hanem megmarad önmagában – nem térbeli módon – és közben mégis sokakban szemlélhető, mindenkiben, aki képes befogadni Őt, mint másik önmagát. Amiképpen a kör középpontja is önmagában van, de a körön belül az összes kisebb körnek ugyanott van a középpontja és a sugarak minden egyedi pontot összekötnek vele. Mármost mibennünk is van egy ilyen pont, ezen keresztül érintkezünk Ővele, ezen keresztül tartozunk Őhozzá és függünk Őtőle. És Ő benne lakozunk, amennyiben minden törekvésünk Őfelé vonz bennünket." PLÓTINOSZ, *Az Egyről, a szellemről és a lélekről: Válogatott írások,* ford. HORVÁTH Judit, PERCZEL István, Bp., Európa, 1986, 239–240.

színerózió természeti jelensége és a mozgósított textuális tartalmak együtt a legkülönbözőbb kulturális-vallási hagyományok által az istenihez kapcsolt, gyakran annak szimbólumaként kezelt Nap antropomorfizációját hajtják végre, hiszen a fény hatására történő felületsárgulás egy jelentéses szöveg beíródását eredményezi. Az égitest által kibocsátott fénynyaláb így az író kézzel kerül analógiás viszonyba, ahogy az a korai fotográfia önértelmezésében is megmutatkozott, amikor a fényhatás írásként azonosítására tettek kísérletet – többek közt „a fény a természet irónja”[369] metafora alkalmazásával.[370]

Borsos János *Szentháromság-modell*jének (2015) [165. kép] alapkoncepciója azt a bibliai forrásokra visszanyúló tételt mozgósítja, amely szerint a fény a Szentlélek meghatározó jelképe (*2 Móz.* 13:21; *Ésa.* 6:6–7),[371] és ennek következtében a szentek alakját körülölelő fény a keresztény ábrázolásokon ezen isteni személy jelenlétére utal. Csakhogy a Borsos-mű az isteni személyek egységének tételét az elterjedtebb ikonográfiai és ikonológiai jelzésekre kevéssé építve, egy szövegeket alkalmazó lézerinstalláció formájában fogalmazza újra. Az angol „FATHER” [atya] és „SON” [fiú] feliratok az Új Budapest Galéria *Több fény! – Fénykörnyezetek*[372] című kiállításán egy elsötétített térrész két végében kaptak helyet, amely arra engedett következtetni, hogy a pontok által kirajzolt, felfénylő szavak közt megjelent vörös lézernyalábok a Szentlélek átható jelenlétére utalnak. A Katolikus Egyház Katekizmusának felfogása szerint Krisztus a látható képmás, ugyanakkor a Szentlélek az, amely kinyilatkoztatja őt. Ezt a tételt a műre vonatkoztatva azt mondhatnánk, a fény az, amely alakot ad a megtestesültnek. Ugyanakkor a Szentháromság-modellbe kódolt hierarchiának megfelelően az installáció fő fényforrásként az „Atya” feliratot hordozó szerkezetet használja, amely a belőle kivetülő fényt – a Szentlelket – a szemközti falon „Fiú”-ként, logosz mivoltában teszi láthatóvá. A keresztény tannak ez a technicizált megjelenítése ugyanakkor a mű ironikus értelmezésére is alkalmat teremt. A teológiai eszme ilyetén szemléltetése a hittételek népszerűsítésére használt médiatechnikák befolyásoló,

[369] Az első kereskedelmi forgalomba került, fotográfiákkal illusztrált kiadványsorozat eredetileg 1844 júniusa és 1846 áprilisa között jelent meg hat füzetben *The Pencil of Nature* címen, és a szerző által kifejlesztett pozitív-negatív eljárásra koncentrált. Magyarul: TALBOT, William Henry Fox, *A természet irónja,* ford.: LÁSZLÓ Ágota, H. GY. F.-NÉ ENYEDI-PREDIGER Éva, Bp., HOGYF Editio, 1994.

[370] Süli-Zakar Szabolcs munkája ugyanakkor akár az egyiptomi mitológiával összefüggésben is elemezhető volna, ahol is Ré napisten(!) fia, Thot jelenik meg az írás isteneként. Vö.: DERRIDA, Jacques, *A disszemináció,* ford. BOROS János, CSORDÁS Gábor, ORBÁN Jolán, Pécs, Jelenkor, 1998, 83–93.

[371] *Szent Biblia, i. m.,* 75, 667.

[372] *Több fény! – Fénykörnyezetek,* Új Budapest Galéria, CET, Budapest, 2015. április 13. – augusztus 23. Kurátor: Paksi Endre Lehel.

manipulatív erejét is felmutatja, amelyre nagyban építettek például az ellenreformáció során is. A római katolikus felekezet 16. században létesült jezsuita rendjébe lépőknek gyakorolni kellett egyfajta vizionárius, az érzékszerveket egy helyre összpontosító elmélkedést (főként a pokolról, ahol a protestáns eretnekek sínylődtek). A rendhez tartozók igyekeztek érzékileg átélhető tapasztalattá formálni az olvasottakat, eltávolodva a Szentírás (s főként a nyomtatott protestáns *Biblia*) szövegszerűségétől, és – mint arra Friedrich A. Kittler rámutat – a rendalapító Loyolai Szent Ignác hallucinációi aztán a petróleumlámpa fényében megelevenedő festett üveglapok segítségével, „a laterna magicának köszönhetően a tömegek technológiai szimulációjává váltak".[373] Megjegyezhetjük ugyanakkor, hogy úgy tűnik, manapság a keresztény egyházak kevésbé tudnak elevenen kapcsolódni az új optikai médiumok biztosította lehetőségekkel, épp ezért képes a Szentháromság mibenlétét téri tapasztalatként szemléltető Borsos-mű ennyire intenzív hatást kifejteni.

Az idő múlásának, a rétegzett összefüggések időbeli kiteljesedésének számos művében szerepet szánó Várnai Gyula *Hármasság* (1995) [166. kép] című installációjában egy 3-ast formázó szivacsra jégből faragott 1-es és 2-es szám került, amely egyfelől értelmezhető egy matematikai művelet illusztrációjaként, minthogy a jégszámok összege kiadja a szivacsszámot. A szivacs azonban több keresztény felekezet liturgiáiban is fontos szereppel bír, és használata a kereszthalál beteljesültével is összekapcsolódik, *János evangéliuma* szerint legalábbis Krisztus közvetlen azután lehelte ki lelkét, megszabadulva ezzel földi szenvedéseitől, hogy szomja oltására ecetesvízbe mártott szivacsot emeltek szájához (pl.: *Jn.* 19:28–30).[374] Az átlényegülést megjelenítő Várnai-mű címe is arra késztet, hogy a bibliai pretextussal összefüggésben értelmezzük azt, a szentháromságtan felől, egyfajta allegóriaként. A jégtömbök feloldódásával keletkező víz visszaszívódik a szivacsba, ennek a természeti folyamatnak az analógiája fedezhető fel a hármasságként (Atya, Fiú, Szentlélek) kikülönülő, majd újra összeolvadó Isten egységének teológiai elbeszélésében. A matematikai művelettel (1+2) létrehozott hármas számjel, a víz fizikáját (a jég-víz fázisdiagramját) megjeleníteni képes anyagválasztás (jég, szivacs) és a (szent)háromságnarratíva egymásra vetítéséből Várnainál ily módon jön létre komplex képi tartalom, ahol a hármasság mindenek forrása, amely teremtő, kisugárzó és egykori tartalmát összegyűjteni képes erőként értelmeződik.

[373] KITTLER, Friedrich A., *Optikai médiumok: Berlini előadás, 1999,* ford. KELEMEN Pál, Budapest, Magyar Műhely–Ráció, 2005, 75–80, itt: 80.

[374] *Szent Biblia, i. m.,* 136.

Kicsiny Balázs *Tizennégy* (1995) [167. kép] című szériájának körbe rendezett[375] darabjain a Krisztus szenvedéseinek narratíváját klasszikus rendben felidéző feliratok és stilizált figurák fehér akrilfestékkel kerültek a falemezen rögzített, szabálytalan alakú széndarabokból álló, kitüremkedésekben gazdag felületre. A sorozat egyetlen falra vetítve adaptálja a katolikus templomok passiókép-elrendezési gyakorlatát, ahol a tizennégy stáció a szent tér bejárásával válik szemlélhetővé, illetve általánosabb értelemben is felidézi az ünnepek szent időt aktualizáló szertartásait azzal, ahogy a képi narratíva a körmenetek logikájára épül fel.

A templom a profán térből kikülönülő szent térként mindig egy *imago mundi,* a kozmosz tükörképe, és ugyanakkor egy *őskép* utánzata.[376] A megváltás a hívő kereszténynek az örök haláltól való szabadulás ígéretét hordozza. Azzal, hogy a Kicsiny-sorozat a köralakba foglalt hiányt helyezi a kompozíció központjába, mintegy jelzi Krisztus szenvedéstörténetének – az ünnep ciklikusságában aktualizált – megváltó erejét, az eredendő bűntől való szabadulás ígéretét, mely az emberit összekapcsolja az istenivel. A Kicsiny-sorozat ugyanakkor nemcsak felidézi az ezt megalapozó bibliai elbeszéléseket, hanem szuverén értelmezéssel kapcsolódik a passió ábrázoláshagyományához. Az anyagválasztás a test szenvedéstörténetben megmutatkozó sérülékenységére utal, a széndarabok göcsörtös-egyenetlen felülete a fehér vonalak szakadozottságát eredményezi. A szén ráadásul kémiai elemként minden ismert élet alapja, miközben energiatermelésre is használatos, ennyiben tehát a szén hordozóvá tétele hasonlóan elmés és kifejező megoldás, mint a fent elemzett Süli-Zakar-munka esetén a színerózió alkalmazása, ráadásul egyúttal a személyes érintettség materiális hordozója, hiszen Kicsiny egy salgótarjáni bányászcsaládból származik. Emellett figyelmet érdemel a téma (passió) és az anyag (szén) illesztésének nyelvi oldala is: a szén szó tárgyragos alakja, a „szenet” és a „szent” szó hangzásbeli hasonlósága, amely az ábrázolt téma fényében válik jelentésessé. A keresztény tanítás értelmében a szentségek azok a Krisztus által alapított látható jelek, amelyek a megváltás kegyelmét közvetítik, és itt szénre írva jelennek meg, feloldva a kimondott szó lehetséges denotátumai közti ambivalenciát.

Kicsiny szénalapú képeinek szövegei a passió tizennégy stációjának tradicionális feliratait idézik és variálják, többnyire a tömörítő fragmentálás nyelvi technikájával. Ennek eredménye, hogy a szenvedés képei kiterjesztődnek Jézus Golgota-járásán (tehát a vallási

[375] Kicsiny Balázs: *Időhúzás,* MODEM Modern és Kortárs Művészeti Központ, Debrecen, 2020. november 4. – 2021. augusztus 22. Kurátor: Bódi Kinga.

[376] ELIADE, *i. m.,* 39.

kontextuson) túlra – innen válik érthetővé az is, hogy Kicsiny nem követi a fájdalmak férfijának tradicionális ikonográfiáját, hanem profanizálja azt. Nemcsak a képi ábrázolás redukált, de a tradicionális stációfeliratok is egyszerűsített formulák, sokszor csak egy-egy állapotot vagy személyt jelölnek meg: 1. Jézust Pilátus halálra ítéli. – „ELÍTÉLVE”; 2. Jézus vállára veszi a keresztet. – „A KERESZTTEL”; 3. Jézus először esik el. – „AZ ELSŐ ESÉS”; 4. Jézus találkozik anyjával. – „TALÁLKOZÁS”; 5. Cirenei Simonnal vitetik a keresztet. – „CIRENEI SIMON”; 6. Veronika kendőjét nyújtja Jézusnak. – „VERONIKA”; 7. Jézus másodszor esik el. – „ÚJRA A PORBAN”; 8. Jézus szól a síró asszonyokhoz. – „SÍRÓ ASSZONYOK”; 9. Jézus harmadszor esik el. – „ÖSSZETÖRTEN”; 10. Jézust megfosztják ruháitól. – „KIFOSZTOTTAN”; 11. Jézust keresztre feszítik. – „A KERESZTEN”; 12. Jézus meghal a kereszten. – „BETELJESEDETT”; 13. Jézust leveszik a keresztről. – „A LEVÉTEL”; 14. Jézust sírba teszik – „A SÍRBAN”. Kép és szöveg egymásra vonatkoztathatóságában tehát minden kanonikus pillanat jól rekonstruálható marad.

A rövid szövegekkel ellátott, stilizált, fekete-fehér sorozat alakjai [168. kép] képregényszerűek, ennek következtében a testi kínok figuratív megjelenítése sokat veszít közvetlenségéből, felkavaró erejéből. A stációról stációra – vagy épp szekvenciáról szekvenciára – megjelenő figurát inkább láthatjuk valamiféle matróznak. Az egyes helyzetek elrendezése viszont nem igazodik a kompozícióban a nyugati képregények megszokott, a latin írás linearitásán alapuló logikájához sem. A stációk az óramutató járásának megfelelő rendben olvashatók, viszont nem fentről lefelé, hanem lentről felfelé indulva bontakoztatják ki a bibliai narratívát. A képelemek körformába rendezése a szimultán befogadhatóságot sejteti, a nyitó- és záróképkocka egymásmellettisége pedig a ciklikusságot – illetőleg a szenvedés újrakezdődését – hangsúlyozza, ezzel a szent és a profán ábrázolási gyakorlatok szintézisét hozza létre, és megkérdőjelezi a lineáris és teleologikus időstruktúra, valamint a ciklikus visszatérésre építő, az ünnep által aktualizálódó örök jelen közötti elválasztólagos különbségtételt.

A szekvenciák hagyományosabb elrendezésével egyértelműbben idézi fel a képregénystruktúrát Ferenczy Zsolt alternatív teremtéstörténete. A *Nyár utca 13-15-17* (2006) [169. kép] tizenkét fotója első látásra egy (ön)ironikus közösségi akció dokumentációjának tűnik, amely a lakótelep zöldítése, a kertépítés általi individualizálása céljával valósult meg, a panellét által kijelölt keretfeltételekhez igazodva. Ugyanakkor a képsorok aktualizálják a mítoszok isteneiről és hőseiről szóló történetekből szintén merítő

szuperhősképregények hagyományát is, ez pedig egyfajta eredetmítosz-paródiaként teszi megközelíthetővé a művet.

„Kertemben ülve jött a gondolat… ültessünk növényeket! De hova?" – olvassuk a kerítés tövében karosszéken, napszemüvegében mesterkélten oldalra néző művész feje fölött. Szövegbuborék ugyan nincs, de a szöveg pozicionálása határozottan kijelöli a megszólaló hang forrását, így a kép nézője mintegy automatikusan alkalmazza az arcadás olvasási műveletét. A gondolkodás egyfajta ősokként nyilvánul meg, rájátszva arra a romantikus zsenieszményre, amelynek értelmében a művész maga is egyfajta teremtő. Az alkotó Ferenczy kvázi demiurgoszként jelenik meg a felvételen, amint éppen elhatározza, hogy növényeket fog ültetni. A megvalósítás helyén gondolkodva aztán csodás eseményként sugallat éri: „Felhőket bámulva egy tündér fülembe súgta… NYÁR", ezért esik választása a Nyár utcára. Az istenek és héroszok történeteit elbeszélő mítoszokban minden a felsőbb beavatkozás felől nyer értelmet,[377] itt is egy hősi cselekvéssor végrehajtójaként látjuk a szekvenciáról szekvenciára feltűnő művészt, aki egy a tündértől kap útmutatást, ha annak üzenetét a sugalmazott „nyár" szó poliszémikusságából adódóan félre is érti. A kertépítőprojektbe bevont háziasszonyok segítőkként jelennek meg, és maguk is kiveszik részüket a társasházsor tövében megvalósuló munkából.

A képkockák sorából kirajzolódik a munkafolyamat, a helyszínül szolgáló panel előtti kiskert megmutatásától és a növényvásárlástól a Nyár utca lakóinak a kertészkedésbe történő bevonásán és az ültetésen át a munka eredményében való teremtői gyönyörködésig („Elégedettek voltunk a munkával. Örültünk."), illetve az eredmény makrofotón történő megjelenítéséig, amelyen a teremtmények neve is lajstromba van véve újra („zsálya", „rozmaring", „borsmenta", „citromfű"). Az archaikus gondolkodás éppúgy mágikus kapcsolatot létesít a név és az általa jelölt élőlény vagy tárgy között, mint az egész és rész között, s ezzel lényegében a hatalomgyakorlás eszközévé válik.[378] A hőstett itt a növényektől megfosztott, lebetonozatlanul hagyott kis kert beültetése, amely nemcsak a lakótelepi környezet (ál)dokumentatív képi megjelenítése és a mitikus szövegeket idéző narratíva közötti feszültség miatt válik parodisztikus hangoltságúvá, hanem azért is, mert a végrehajtott tett csak egy reprezentációs eljárásnak, az elültetett növényekre történő fotografikus ráközelítésnek köszönhetően érzékelhető. A tett jelentőségét erősen relativizálja, hogy a természet felszámolásáról tanúskodó panelerdők továbbra is a növények fölé magasodnak. A csodás égi sugallatra végzett növényültetés – mint a zöldítés jegyében

[377] LOSZEV, Alekszej, *A mítosz dialektikája,* ford. GORETITY József, Bp., Európa, 2000, 213.

[378] FRAZER, James G., *Az aranyág*, ford. BODROGI Tibor, BÓNIS György, Bp., Osiris, 2002, 148.

gyakorolt kegygyakorlás patetikus aktusa és az irányított közösségi cselekvés – kvázi teremtésként ironikus távlatba kerül, és a teremtő művészet mitizáló elbeszéléseinek paródiájává avatja a munkát.

Az archaikus korok ábrázolási gyakorlatát rendre felidéző Fátyol Zoltán gyakran mitikus történeteket gondol újra, szertartásos szituációkat idéz meg vagy pszeudomitikus helyzeteket teremt képein. Évtizedek óta alkalmazott, felismerhető alakjai stilizáltak, elnyújtottak, arctalanok, és általában erős kontúrokkal megrajzoltak. A már címében is az ősi szakrális képi és írásos hagyományok iránti érdeklődéséről tanúskodó *Próféciá*n (2009) [170. kép] viszont fából formálta meg őket a művész, egy megbonthatatlan diptichont hozva létre. A kép bal szárnyán a próféciát – vagy legalábbis az írást – szimbolizáló táblát feje fölé emelő alak áll, amely az isteni elhívatás jeleként sárga fényben úszik. A jobb szárnyon pedig egy női attribútumokkal felruházott, guggoló fekete figura látható, amelyet alulról és felülről is ezüstös fényű félkör övez, az égi és földi erők általi meghatározottságot jelezve. A két alakhordozó tábla csak néhány ponton kapcsolódik az egybefogó „keretre", szakadásokkal felnyitott képmezőt hozva létre ezzel. A kompozíció vertikális tengelyén végig futó szíjon pedig egy ornamensként ismétlődő felirat olvasható: „azé lesz", „azé lesz". Az enigmatikus formula megfejtéséhez az installáció címe ad fogódzót, amely a kép összefüggésében így egyfajta szertartásformulának minősül, így a női és a férfi jegyeket hordozó figura közti kapcsolatot megerősítve az egybekelés ígéretét hordozza magában.[379] A tábla felmutatásának aktusa ugyancsak transzcendens távlatot hordoz, az ábrázolt alakok nagyobb erőnek való alárendeltségére utal, a felsőbb erőre történő szertartásos ráhagyatkozásra, mely a beteljesülés zálogaként kerül elénk.

A kezes állat udvartartása

A zsidó–keresztény kultúrkör emberközpontúságának alapja az ember csúcspozíciója a teremtés hierarchikus rendjében, valamint istenképmásiságnak az eszméje, vagyis az Isten hasonlatosságára alkotottság. Az ember ugyanakkor e hagyomány értelmében egyszerre különbözik az állatvilág létezőitől és a számára a maga közvetlenségében nem hozzáférhető, teremtő Istentől is; másfelől nemcsak képe van, de teste egyúttal a képek termelődésének helye, amely cserefolyamatot folytat a külvilággal, tehát egyfajta médiumként működik,

[379] Ezt az értelmezést erősítette fel, amikor a Fátyol-kép a művész feleségével közös kiállításon a bejárattal szembeni, központi oszlopra kerülve tett szert kiemelt jelentőségre: Fátyol Zoltán, Kányási Holb Margit: *Kettő az egyben,* Sesztina Galéria, Debrecen, 2016. március 15. – április 9. Kurátor: Majoros László.

ahogy arra Hans Belting meghatározási kísérlete is rámutat: „A test egy világban elfoglalt hely és olyan hely is, ahol létrehozzák és (újra)felismerik a képeket."[380] Az ember neve arra a konkrét testre utal, amely az emlékek sajátos komplexumát hordozza, s amely az idő folyamában képes reflektálni önnön végességére, és saját környezetéből mégis kiválik és elkülönül a szabad döntések által, így egyedi kéznyomot (szignatúra) hagyhat a világban. Hans-Georg Gadamer antropocentrikus megalapozottságú, a keresztény istenképiség eszméjével összefüggő gondolatmenete szerint legalábbis: „[M]inden más élőlénnyel ellentétben, az ember világviszonyát *a környező világgal szembeni szabadság* jellemzi. Ez a környező világgal szembeni szabadság a világ nyelvi jellegét is magába foglalja. A kettő összetartozik. Ha fölé emelkedünk a világ felől szembejövők szorításának, akkor ez azt jelenti, hogy van nyelvünk, és van világunk. (…) ahol nyelv van és emberek vannak, ott nemcsak a világ szorításán való felülemelkedés vagy felülemeltség van adva, hanem ez a környező világgal szembeni szabadság egyúttal szabadság a nevekkel szemben is, melyeket a dolgoknak adunk, ahogy a genezis mély értelmű elbeszélése mondja, mely szerint Ádám Istentől kapta a névadás teljhatalmát."[381]

A névadással a létezők kiemelhetőnek mutatkoznak a valóság masszájából, s így uralhatóvá válnak, az ember számára *kézhez álló* létezőkké. A felülemeltség képzete és a nevekkel szembeni emberi szabadság gondolata ugyanakkor – egy poszthumanista nézőpontból – akár kritikai reflexióval is illethető, hiszen az antropomorfizációs kényszer metafizikai megalapozását jelenti, amely elemi különbséget tételez állati és emberi lét között. Az ember fogalma, amellett, hogy normatív és kizárásokon alapul, történelmileg meghatározott, tehát folyamatos változásban van. A kultúratudományok horizontján éppen az vizsgálható, milyen diskurzusok és miképp alakítják – stabilizálják vagy kérdőjelezik meg – ezt a fogalmat. Ezek fénytörésében ugyanis az ember olyan létező, amely a kultúra diskurzusai által folyamatosan önmagát értelmezi, és önazonosságát az önleírások sorozatában alakítja.[382] Az állatalakok megidézése a kortárs magyar képzőművészetben gyakran válik az emberi önmegértést segítő, illetve az emberrel kapcsolatos diskurzusok konvencióit megkérdőjelező problémafelvetések kiindulópontjává.

A más létformákkal történő kommunikáció nehézségei, illetve az emberi önszemlélést kísérő bizonytalanságok sokszor épp a szöveges tartalmak mozgósításával éleződnek ki –

[380] BELTING, Hans, *Kép-antropológia: Képtudományi vázlatok,* ford. Kelemen Pál, Bp., Kijárat, 2003, 67.

[381] GADAMER, *Igazság…*, 308–309. (Kiemelés az eredetiben.)

[382] LANCHÁZI Gyula, TIMÁR Andrea, *Ember = Média- és kultúratudomány: Kézikönyv,* szerk. KRICSFALUSI Beatrix, KULCSÁR SZABÓ Ernő, MOLNÁR Gábor Tamás, TAMÁS Ábel, Bp., Ráció, 2018, 42–43.

hol a humanitás szellemében, ráhagyatkozva az ikonográfiai tradícióra, hol pedig az antropocentrikus gondolkodást destruáló, transzgresszív kísérletekkel, ahogyan Győrffy László emberi és állati létformák közti határokat elbizonytalanító munkáin történik. A rendszerint groteszk, morbiditásba hajló, formanyelvi tekintetben és technikai megformáltság szempontjából rendkívül kimunkált grafikák az emberi test határainak felsértésével, az élő és a halott, az állati és az emberi, a jó és a rossz, a szép és a csúnya dichotómiájának megkérdőjelezésével érnek el felkavaró hatást. A minőségkeverés spontaneitása, automatizmusa megfigyelhető a címével a hét főbűn közül az elsőre utaló *Kevélység II* (2010) [171. kép] című festett rézkarcán is, ahol a központi figura egy amputált lábú, ajkaitól megfosztott alak, amelynek a körömtelen lábujjhegyei éppúgy emberi arcot kapnak, mint implantátummal ellátott, bohócorros mellei, vagy épp az anyaméhből köldökzsinórszerűen előkandikáló nyúlvány. A bal alsó sarokban a bibliai fenevad száma („DCLXVI") alatt megjelenő keresztek temetőszerű rendszere az emberi test pusztulását jelzi, amelyre a kép jobb oldalán található hatalmas lábról előkandikáló gombák közti halálfejek is ráerősítenek. A központi test felett jobbra a zöld eget felnyitó, átvérző szem látható, amely az állandó megfigyeltséget az emberi lét morbiditásának részeként prezentálja – Győrffy az Isten-szem tradicionális ikonográfiai toposzát ezzel a sűrűn erezett anatómiai szemgolyó rajzával váltja fel. A központi alak szemei és orra helyén színes betűk türemkednek elő az arcból, a homlokot is kitakarva: az angol „GOD" [Isten] felirat balra tükrözött formában jelenik meg, így „DOG"-ként [kutya] válik olvashatóvá. Ez a blaszfémikus gesztus a 666-os számmal dialógusba hozva a fenevad jeleként is olvasható, hisz felidézi a *Jelenések könyve* Antikrisztusra vonatkozó részét: „És adaték néki, hogy a fenevad képébe szellemet adjon, hogy a fenevad képe szóljon is, és azt mívelje, hogy mindazok, a kik nem imádják a fenevad képét, megölessenek, Azt is teszi mindenkivel, kicsinyekkel és nagyokkal, gazdagokkal és szegényekkel, szabadokkal és szolgákkal, hogy az ő jobb kezökre vagy a homlokukra bélyeget tegyenek; És hogy senki se vehessen, se el ne adhasson semmit, hanem csak a kin a fenevad bélyege van, vagy neve, vagy nevének száma" (*Jel* 13:15–17).[383] Ám a jelentéskeverés következtében végsősoron eldöntetlen marad, hogy a (szvasztika)szarvakkal ellátott fenevadat, vagy az általa megbélyegzett, uralma alá vetett, testhatáraiban felsértett hibrid létezőt látjuk-e, netán valamiféle isteninek a könyörtelen megnyilatkozását, esetleg egy őrült víziót. Bár a fej két oldalán feltűnő alakzat a nyugati világban leginkább náci önkényuralmi jelképként ismert, eredetileg több kultúrában is pozitív értékek társulnak hozzá, ami szintén eldönthetetlenséget eredményez, illetve

[383] *Szent Biblia, i. m.,* 296.

jelentésszóródást generál. Az arcba vésett kétértelmű név szintén egyszerre utal a kiszolgáltatott, megalázkodó állatra, miközben a kutya alárendeltsége itt az identikus mivoltában megkérdőjelezett emberarcra íródik át. Eközben a fenevad jele az isteni nevet is magába rejti, s az isteni állatiságára tett utalás felforgatja a tökéletesen szent és a tökéletesen gonosz között – a dogmatika értelmében – fennálló oppozíciót.

Mint az elemzésekből majd látni fogjuk, a textuális tartalmakat mozgósító állatos művek közt különösen nagy számban vannak jelen a kutyaábrázolások. Mulasics László képein a 90-es években jelent meg új kifejezőeszközként az írás képtérbe emelése, illetve olyan motívumok alkalmazása, mint amilyenek az enigmatikus emblémák.[384] A(z egyik) *Vadászkutyák* (1994) sorozat darabjain csillagképek nevei tűnnek fel, kunkorodó farkuk irányába hátra néző vagy ugró kutyák sziluettszerű képének kíséretében, amelyek rendszerint többször ismétlődnek, hol negatív, hol pozitív formaként. Az állatfigurák mintájaként – nem egy kozmológiai elbeszélés, hanem a formarend tekintetében – a Canis Mayor, azaz a Nagy Kutya csillagkép figuratív struktúrája szolgálhatott. A széria első, sárga hátterű darabján [172. kép], amely olaj és zománcfesték alkalmazásával és enkausztikával készült, a három egyforma, fekete téglalapba foglalt, fehér ugró kutya alatt fekete felirat olvasható szürke színmezőkbe foglalva. A csillagképekre utaló „CEPHUS", „URSA MAIORIS" és „CASSIOPEIA" nevek a görög mitológiából is ismerősek lehetnek, tehát éppen az embléma eredőjeként meghatározott kultúra kódjait mozgósítják, ahol a mozaikok központi figuratív képmezőjét nevezték meg így. Képheusz és Kassziopeia Etiópia királya és királynője, közös gyermekük pedig az az Andromeda, akit – istenkísértő büszkeséggel – a tengeri nimfáknál is szebbnek tartottak szülei. A Nagy Medve konstelláció eredetét egy másik mítosz írja le, amely szerint Zeusz Kallisztó nimfát és közös gyermeküket, Arkaszt azért változtatta csillagképpé, hogy ne érje őket utol megcsalt felesége, Héra haragja – az anya alakjából lett a Nagy Medve, a fiúéból a Kis Medve. Mulasics munkáján a mitikus gondolkodás antropomorfizáló és dezantropomorfizáló játéka íródik tovább, az emberekből és félistenekből lett csillagrendszerek nevéhez képein elugró, izmos vadászkutyákat társít, s a mozgósított kulturális utalásrendszerrel világít rá, hogy a történetek által teremtett kozmikus távlatok milyen problémamentesen hidalhatók át az emberi gondolkodásban. Az embléma kora újkorban elterjedt változataihoz már egy sokszorosításra lehetőséget adó médium, a könyv, konkrétabban pedig Andrea Alciato gazdagon illusztrált

[384] KOVÁCS Krisztina, *Fényszövetek között = Mulasics László,* szerk. DILLMANN Vanda, KOVÁCS Krisztina, MULASICS Éva, Bp., Várfok Galéria, 2015, 10.

epigrammagyűjteménye, a latin nyelvű *Emblemata* (1531) szolgált mintaképp,[385] amely nyomán a szöveg és kép összekapcsolódásainak különféle módozataiként aktualizálódhatott ez a kifejezésmód. Ma lényegében a logóhasználatban él tovább ez a szimbolikus jelentések mozgósításában érdekelt, az írás és kép kölcsönviszonyára építő hagyomány, amelyhez Mulasics műve provokatívan kapcsolódik. Egyfelől a formákat a könyv médiumától elválasztja és visszavezeti a képzőművészeti létmódba, amelyből eredeztethetők, és egyúttal ugyanazon formának más-más felirathoz kapcsolásával kérdésessé teszi képi és szöveges tartalom – ha tetszik, jel és jelölt – rögzült kapcsolatának fenntarthatóságát.

A mitologikus utalásokkal dolgozó, mi több, önálló magánmitológiát építő El Kazovszkij festményeinek is visszatérő alakjai a kutyák, amelyek egyfajta rezonőrként vagy alteregóként az alkotót foglalkoztató kérdések kimondóivá válnak. A hangtulajdonítással antropomorfizált kutyák már a 70-es években megjelennek a művész képein,[386] képregényes eljárással szövegbuborékokba írt szavaik gyakran transzcendens kérdéseket problematizálnak, de más motívumokkal összefüggésben is gyakran jelentkeznek, mint amilyenek a hattyúk vagy az emberi torzók. A *Kék iker Venus*on (1989) [173. kép] például az „elszáll a lélek?” kérdés idéződik az állat feje fölé, miközben egy pillangószerűen szimmetrikus amorf massza a keretre türemkedve sérti fel a kép széle által kijelölt határokat, lent pedig egy fejre fordított ülő kutya szürke alakján fekete nyomtatott betűkkel az „ÉN, PIER-PAOLO VISCONTI” felirat olvasható. Hogy a test és lélek dualista eszméjének fenntarthatósága, az integritás kérdése, a túlélés lehetősége mennyire központi kérdés az életműben, azt jól jelzi, hogy az „elszáll a lélek?” számos munkán és sokféle konstellációban feltűnik. Az *Emeletes emlékmű* (1994) című installáció két mumifikált kutyafigurája közül például a nagyobb testére írva, az *Elszáll a lélek II (Papírfríz II)* (2007) [174. kép] esetén pedig a mumifikált alak fölötti kutyáktól „hangzik el” a kérdés, s azok egymás felé fordulása azt jelzi, hogy a másiktól várják a választ. Az *Elszáll a lélek III* (2002) [175. kép] sziámi ikerpárként jeleníti meg a két kutyát, és itt a fejek már egymástól elfordulva „vonyítanak” az ég felé. A bal oldali az „elszáll a lélek?” kérdést ismétli meg, a másik pedig – mintegy erre felelve – a halálközelség érzéséről, a közvetlen érintettségről „a határán vagyok” helyzetjelentéssel ad hangot. Az életműben rendre feltűnő állatfigurák az egyiptomi fekete sakálszobrokat idézik fel, amelyek Anubisz istenséget jelölték, aki bíróként várja a halottak

[385] A kötetben a szerző tárgyakat vagy képeket leíró, morális vonatkozású epigrammáinak témáját jelölő cím, valamint – a költő tudta nélkül – egy-egy fametszet is kapcsolódott. A mottó, kép és magyarázó vers adta hármas szerkezet vált kiindulóponttá a későbbi emblémáskönyvek számára. MANNING, John, *The Emblem*, London, Reaktion Books, 2004, 39.

[386] Ld. pl.: El Kazovszkij, *Állatlélektan* (1979).

lelkét, majd védelmezőként segíti át azokat a túlvilágra vezető úton. Amint El Kazovszkij visszatérő motívumát elemezve Földényi F. László fogalmaz: „A kutya – vagy kutyák – sűrítménye az úgynevezett vándorállat, a kétfejű kutya. Mindegyik fej más irányba tekint, de mindkettő foglya az egyetlen testnek, amelyet mindegyikőjük a sajátjának mondhat, de amely, mert a másiké is, idegen is tőlük. Ketten vannak, és mégis egyek: mint El Kazovszkij másik rendszeresen visszatérő motívuma, az embercsonk, a vándorállat is egyidejűleg bálvány és áldozat."[387] A *Kinek a természete ez a természet? (Papírfríz I)* (2002) [176. kép] című képen a kutya épp az emberi test torzóját figyelve ad hangot a címbe foglalt kérdésnek, a létezés kétirányú nyitottságát magába foglaló szimbólum ugyanis egy határfenomén, amely nemcsak a mulandóságra, de az emberi testről való gondolkodással kapcsolatos előfeltevésekre, az elhatárolási mechanizmusokra is utal. A kettősség tapasztalatának kétfejű kutyában történő szimbolikus rögzítése éppígy összefüggésbe hozható a művész transzneműségével, ugyanakkor a kapcsolat paradoxitása ember és kutya viszonyára is érvényesnek mutatkozik, hiszen a gazda és a háziállat közti szerepek sokszor tűnnek felcserélhetőnek, s mintha e két faj viszonyában válna leginkább megtapasztalhatóvá a természeti létezők közti kölcsönös függési viszony.

Az archaikus korok tárgykultúráját gyakran az arte povera eszköztárával megidéző, ugyanakkor költői szövegeket is létrehozó Fátyol Zoltán egyik munkáján az állati létmód determináltsága válik központi témává, mégpedig kép és szöveg dinamikus együtthatásában. Fátyol verstémái vizuális művészeti munkásságával szoros összefüggésben alakulnak, ezért különösen izgalmas, amikor kép és szöveg dinamikus kölcsönhatására építi valamelyik alkotását. A kortárs magyar líra biopoétikai irányultságú – az élő és élettelen, natúra és kultúra, állati és emberi viszonyát problematizáló – szövegeinek sorába kapcsolódik be Fátyolnak az a verse,[388] amely az azonos című képén, *A szomorú hangú kutyá*n (2009) [177. kép] a félfigurális elemekkel dialógusba léptetett önidézetként rekontextualizálódik. Egy szűrőpapír alá került, „Starbucks Coffee" feliratos nyomdapecsétet hordozó hulladékpapíron olvassuk a kézírásos nyitányt: „A szomorú hangú [beékelődő emberkép] kutya / minden bizonnyal [beékelődő emberkép] önmaga / ellen fordul, ha emberi értelme / van, de szenvedései akkor valószínű- / leg az elviselhetetlenségig fokozódnak, / mert képességek és eszközök híján / öngyilkossági kísérlete lehetetlen. / / A szomorú hangú kutya kínja emberi, / elnyújtott vonítása humanizált – itt, / ahol az élet sűrűsége átlép egy küszöböt, / minden az

[387] FÖLDÉNYI F. László, *Az ünnep esztétikuma = El Kazovszkij,* szerk. KAZOVSZKIJ, El, Bp., Műcsarnok, 2003, 20.

[388] A szöveg első megjelenési helye: FÁTYOL Zoltán, *A szomorú hangú kutya,* Liget, 2010. január 3.

már: / megrendítően, / megrettentően az –, / és mindenkit, / aki / hallja, szívén talál.” Az antropomorfizációs kényszert még az emberközpontúság következményeinek belátásakor is leleplező sorok eddig betűhűen követik a versközleményt, ugyanakkor a képen látványos a tördelés szöveg eleji megváltozása, továbbá két helyen az emberi figura tagmondatot megtörő beékelődése bonyolítja az olvasást, míg máshol az írás épp azért válik nehezen kibetűzhetővé, mert behatol a félfiguratív alakzatokba. A legalul megjelenő versrészletben további eltérések is megfigyelhetők a korábban publikált verzióhoz képest. „A szomorú hangú kutya a kimondhatatlanról / beszél az ember szavainál hasonlíthatatlanul / pontosabban.” részlet a képen a szétcsúszik, helyette a lineáris kibetűzéshez ragaszkodva a következő olvasat adódik: „A szomorú hangú kutya / a kimondhatatlanról / ember szavainál összehasonlíthatat- beszél az / lanul / pontosabban…” Az „össze” kifejezésnek a szóösszetételbe ékelődése mellett a sorok zavarkeltő egymásra torlódása is fontos mozzanat, amely felkelti az emberi nyelv igazságközvetítő erejének tartósságával szembeni gyanút. A kép esetében nehézkesen rekonstruálható versrészlet egy metaforikus azonosítással a kutya hangképzésében a beszédre való képességet ismeri fel, majd egy logikai megfordítással annak a kimondhatatlanhoz való pontosabb hozzáférését – tehát transzcendálásra való képességét – épp az antropológiai adottságok hiányából vezeti le. A térmélység képsíkból történő kiiktatása, illetve a Nap, a növényzet, az ember, a szabadon repülő madár és a körbezárt négylábú redukált megjelenítése, egymás alá rendezése az archaikus ábrázolásmódokat idézik meg a képen, így a narratívák között felsejlik az állatvilág domesztikációjának ősrégi emléke is, melynek a megszólalni és önmagát elpusztítani képtelen kutya egyszerre haszonélvezője és áldozata. A zárlatban érzékeltetett nyelvi zavar utalni képes a létformák közti interakció bonyodalmas voltára, a megértés – hierarchikus szembeállítások (ember–állat, mi–ők, nyelv–zaj, beszéd–ugatás stb.) által is megerősített – nehézségeire, amely még a soktízezer éve együtt élő fajok esetén is leküzdhetetlennek mutatkozik.

Az antropomorfizációs kényszer a testtechnikák kiterjesztése által mutatkozik meg Rácmolnár Sándor *Love* (2008) [178. kép] című grafikáján, amelyen egy fiú- és egy lányruhába öltöztetett kutya tűnik fel, köztük pedig a piros nagybetűkkel logószerűen négyzetbe foglalt – Robert Indiana pop-artos szövegszobrait, például a *Szerelem (vörös, ibolya)* (1966–98) [48. kép] címűt felidéző – „LO / VE” [szerelem] felirat olvasható, amelyet az azt övező kézírásos sorok mintegy anaforává minősítenek át: „is for the way you look at me” [„az, ahogyan rám nézel”], „is for the only I see” [„az egyetlen, amit látok”], „is even more than anyone that you adore” [„még több, mint bárki, akit imádsz”], „is very, very

extraordinary" [„nagyon-nagyon rendkívüli"]. A gazda és kutya viszonyában értelmet nyerő, reklámszövegeket idéző mondatsor elsődleges vonatkoztatási pontjai az állatok, a szavak megfogalmazója tehát a gazda lehet, aki örömét leli a ruhába öltöztetéssel még inkább emberszerűvé alakított, saját képére formált kiskutyák szemlélésében. Az én-te viszony felcserélhetőségét érzékelteti ugyanakkor az, ahogyan a kutyák kitekintenek ránk, befogadókra, hiszen a mondatokban megnyilvánuló feltétel nélküli, monomániás figyelem valójában sokkal jellemzőbb a kutya emberhez való viszonyára, mint fordítva, és az etológiai vizsgálódások szerint a faj éppen ennek az odafordulásnak köszönheti szinte „állatfeletti" intelligenciáját.

Az állatok testi jegyeikben is antropomorfizáltak, kezes állatként jelennek meg Roskó Gábor katalógusformában[389] is közreadott *9×9 ZOO* (2001) című ironikus sorozatának darabjain. Nem egyszerűen Aesopus állatmeséinek gondolatisága köszön vissza e tusrajzok képi világában, hanem az a már az egyiptomi művészetben is fellelhető szatirikus ábrázolási mód, amely a 16–17. századi flamand festészetben önálló képtípussá érett. A *singerie* [majmolás] hagyománya szórakoztatóan jelenítette meg az emberi viselkedést utánzó, beöltöztetett majmokat, ugyanakkor a görbetükörrel egyfajta társadalomkritikát is gyakorolt.[390] A tradicionális állatallegóriát Roskó sorozatán egyértelműen felváltja az a hibrid lény, amelyben eldönthetetlenül, anarchikusan nyilvánul meg az állat-ember reláció. Ezek a figurák nemcsak emberien viselkednek, de a képeken olvasható belső monológszerű sorok azt sugallják, hogy úgy is éreznek, és hasonlóan értelmezik a világ jelenségeit. Körülöttük többnyire szándékoltan bornírt – az írásképükben a parasztpolgári konyhák hímzett falvédőinek feliratára is rájátszó – szentenciaparódiákat olvashatunk, amelyek a modern európai ember állatságkonstrukcióinak leleplezései. Ezt fémjelezi az író kéz gesztusával ábrázolt majom önfeltáró vallomásokat kifigurázó mondata: „Érzelmeimet nehezen tudom kifejezni. / Belátom, ezzel nehéz helyzetbe hozhatok / másokat. Azon igyekszem, hogy / gondolataimat érthető formába / öntsem, és legyőzzem büszkeségem." [179. kép] Az emberközpontú gondolkodás abszurditása éleződik így ki a sorokban.

Hasonlóan szemléletes, amikor egy kezével gesztikuláló férfialak a gyerekként megszemélyesített mackót, avagy mackóként becézgetett/azonosított gyerekét vonja kérdőre neki háttal állva, miután az leborított egy virágot: „Tisztában vagyok azzal, / hogy nem készakarva tetted. / Tudnod kell azonban, hogy / a következményekkel így is, / úgy is

[389] ROSKÓ Gábor, *9x9 ZOO*, Bp., K. Bazovsky Ház, 2001.

[390] THIPPHAWONG, Laura, S*ingeries: The Genre Paintings of Monkeys as Humans,* Arts Help, 2021. https://www.artshelp.com/singeries-the-genre-paintings-of-monkeys-as-humans/ (letöltés ideje: 2023. 02. 10.)

számolnod kell.” [180. kép] A freudi pszichoanalitikus elmélet szerint az identifikáció azonosulási folyamatokban formálódik, az egyik szülővel – fiúk esetén az apával – való viszonyban, ez a Roskó-kép viszont a férfiassághoz kapcsolódó felelősségvállalás megértésében közrejátszó kommunikációs helyzetet ironikus távlatba helyezi. A tudálékosan autoriter beszéd beavató funkciót nyerhetne, ám mivel a gyermek itt állatalakot kap, komolyanvehetetlenné válik. Roskó egy másik művén a húsfogyasztással kapcsolatos etikai dilemmákat is aktualizálja, amikor egy öreg néni alakját öltő róka (avagy a róka archetípusát megtestesítő gazdasszony) magot szór az alakjukban nem antropomorfizált tyúkjai elé, hogy lépre csalja azokat, miközben a várható történést az önfenntartás feltételének nevezi: „Én, személy szerint semmiért sem / vagyok felelős. Ha én nem teszem meg, / megteszi valaki más. Mégis a saját / életem a legfontosabb.” [181. kép]

A rajzsorozat többszereplős képein a szövegbuborék nélkül megjelenő, többnyire belső monológnak tűnő, vulgárfilozófiai és -pszichológiai belátásokra építő mondatok általában a gesztusok, az öltözék, az antropomorfizáló jegyek alapján köthetők valamelyik szereplőhöz. A helyzetkomikum sokszor abból adódik, hogy a mélyértelmű megállapítások és elmélyülésre késztető felvetések profán cselekvésekhez társulnak, például amikor a fodrászkodó fóka alakja felett tűnik fel a „Jó, akkor beszélgessünk / a szabadságról” [182. kép] felirat. Hasonlóan transzgresszív figura-, helyzet- és szövegtársítás, amikor egy nyúlszerű lény – fejét a magasba emelve, csukott szemmel – egy borbély rókára bízza magát, akinek a jobbján egy, a verbális kommunikáció behatároltságát problematizáló paradox állítást olvashatunk: „Azt gondolom, a nyelv / használata csak eltávolít / minket egymástól” [183. kép]. Amennyiben a szöveget itt a rókának tulajdonítjuk, a mondat asszociálni enged az állatiságtól, a természet törvényeitől való eltérés lehetőségére, az ösztönök antropomorf reflektáltságára, sőt, korlátozására. Éppen a szabad döntésre képes személy megjelenésének, s a párhuzamosan kifejlődő nyelvi képességnek tudható be, hogy a róka – a természet törvényeinek ellentmondva – már nem vadásza, hanem szolgáltatója a nyúlnak. Az emlegetett „távolság” közte és a megszólított nyúl közt nem csak arra utal, hogy a nyelv egyénre szabott jelentésekben létezik és alakul. „Távolság” az is, hogy a róka – amint az önreflexiónak ebben a nyelvi aktusában felismerhető – nem eszi meg a nyulat, nem teszi saját teste részévé, hanem meghagyja annak autonómiáját, a távolságot. De itt már nem a test irányít, ez már nem a faj döntése, hanem a nyelvet használó individuumé, s mivel a róka „beszél” is erről, a terápiáéval válik hasonlatossá a beszédhelyzet. Ugyanakkor a kezében lévő veszélyes szerszám felkelti a gyanút, hogy valójában épp az élet kioltásának pillanata előtt vagyunk, tehát a csalafinta róka toposza is meghatározhatja a

helyzetértelmezést. Roskónak ez az Aiszóposz tömör, didaktikus állatmeséivel és a festészeti állatallegória hagyományával is dialógust folytató sorozata az emberi és állati attribútumok vegyítéséből, egymásba olvadásából fakadó feszültséget, mint az abszurd komikum forrását aknázza ki, és rávilágít, milyen hatásmechanizmusok alapján tekintünk el az egyes fajok sajátszerű létmódjából adódó eltérésektől, vagy válunk vakká azokra.

A rendszerezési igényt és az analógiás megfeleltetések gyakorlatát figurázza ki Madácsy István két ceruzarajza, amelyeken a régi hentesüzletek plakátjairól és a konyhamészárosi kézikönyvekből ismerős bonctani ábrák mintájára jelennek meg a stilizált állatalakok. A feldolgozásra szánt részekhez húzott vonalak azonban ezúttal nem a testrészek vagy a belőlük készülő hústípusok nevéhez vezetnek, hanem a társadalmi működést meghatározó részterületek szakterminusaihoz. Míg a *Vágómarha* (2008) [184. kép] a banki és pénzügyi folyamatokhoz kapcsolódó fogalmakat társítja a szarvasmarha testrészeihez, a *Házisertés* (2008) [185. kép] a párkereső apróhirdetések állandósult formuláit köti össze a faj zootómiájával, a kép összefüggésében sokszor a szavak többértelműségét, főként pajzán félreérthetőségét játékba hozva. Az utóbbi rajzon a „JÓVÁGÁSÚ” kifejezés poliszémiája a hatáselem, hiszen a tetszetős külsejű férfiakra használt szó itt a disznó fülére, tehát a levágás és feldarabolás gyakorlatának alávetett test egy könnyen leszelhető részletére irányul. A felsorakoztatott tulajdonságok közti ellentmondást az oldja fel, hogy az egyes jelzők más-más testrészekhez társulnak, ám részlegesen egyszerre is érvényesek lehetnek – így fér meg egymás mellett a „KISPORTOLT” arcrész, a „KISSÉ MOLETT” nyakrész, a „CSINOSNAK MONDOTT” törzs, és a „FELTŰNŐEN DEKORATÍV” első és a „MACKÓS” hátsó lábrész. Ez az eljárás a társkereső apróhirdetések nyelvét dominálló eufemizmusokra, az én kvázi eladhatóvá tételének retorikájára irányítja a figyelmet. A vonatkozási tartomány kettősségének leginkább kiélezett pontja az „ÁLLATBARÁT” jelző, amely a húsfeldolgozáshoz használt állattestábrák kontextusában groteszk hatást kelt. A személyiség összetett, szociális interakciókban érvényesülő tulajdonságai, mint a „NEM ANYAGIAS”, „JÓZAN GONDOLKODÁSÚ”, „ERŐS EGYÉNISÉGŰ”, „JÓ HUMORÚ”, „CSALÁDCENTRIKUS” vagy „TÁRSASÁGKEDVELŐ”, a sertés vonatkozásában zavarba ejtő jelentést nyerhetnek, amely a feldolgozásra szánt állat létmódjának összetettségét, az állattest átlelkesültségét sejteti, míg az emberre vonatkoztatva a háztartás teendőit szívesen és ügyesen végző személyre utaló „HÁZIAS” jelző a sertés domesztikációjára, a háziasítás okozta kiszolgáltatottságára irányítja a figyelmet. Nemcsak a legelsőnek említett jelző, de általában véve a pozitív tulajdonságok testrészekhez rendelésének gyakorlata is Parti Nagy Lajos *Szende* című novelláját alludálja, amelyben a

törpék azt kérik az üzemorvostól, hogy operáljon belőlük „kisportolt királyfit". A posztmodern *Hófehérke*-átiratban Hóf Egérke úgy jelenik meg a törpék összetolt kiságyában, mint „fehér mosónő, a világsonka kövérje", akinek a magatehetetlen testét később Szendének „elszortírozva", „feldíszítve" kéne kitolnia a hat törpéből frissen összevarrt királyfi elé, aki – mint a német meséből sejtjük – felébreszti majd. Madácsy *Házisertés*e a pozitív tulajdonságok leltározásával egyszerre idézi fel a darabjaira szedhető, kiszolgáltatott női testet, és utal a törpökből remény szerint összevarrható királyfi idealizált, ám az adaptációban csak potenciális lehetőségként feltűnő alakjára.

A hasonlóság az átörökítés kérdésével összefüggő antropológiai paradigma, amely Georges Didi-Huberman szerint megelőlegezi a figuratív ábrázolási gyakorlatot. A hasonlóság elve a szülőktől megörökölt tulajdonságok felismerhetőségére vonatkoztatható, amely a faji jellegzetességek mellett a fajon belül, az egyedek közt is megkülönböztethetőséget biztosít, de az intézményesített tárgyak, így a képek is ennek a látható viszonynak a közvetítését szolgálják.[391] A hasonlóság és eltérés (avagy elkülönböződés) tükörjátékának antropológiai dimenziója válik hangsúlyossá feLugossy László *Tipikus mintha szlogenek* (2008) [186. kép] című triptichonján, amelyen a művész szemből ábrázolt, a befogadóra tekintő önarcképét két rekonstruált emberelőd félprofilból megrajzolt alakja fogja közre. Az emberi arc személyiséget tükröző ábrázolását zsáneralkotó tényezővé avató műfaj megoldásaival feLugossy kiélezi a feszültséget a kultúrember kifestett és bajusszal ékesített arca, öltönyös-nyakkendős viselete, valamint az emberelődök kulturális jelektől mentes, csupasz teste közt. Az emberelődök szőrrel borított teste a képen épp egy kultúra előtti állapotra utal, amely felveti a kérdést, vajon miképp alakulhatott ki az ember és vele a kultúra rendje, melynek része a test ruhába burkolásának jelentésközvetítő kódrendszere is. Az emberelőd és az ember eltérését a szélső figurák (művészettörténeti konnotációkkal is bíró) szépiakoloritjának, illetve a művész zakózsebéből – egyfajta képmanipuláció eredményeként – álorganikusan szárba szökkenő, szivárványszínű Y-formának a kontrasztja teszi radikálissá, miközben a művész arcára húzott, az archaikus-mágikus testfestést idéző két fehér vonal el is bizonytalanítja ezt a radikalitást.

Az elegáns öltözék, a képre applikált színes Y forma és a V alakú szimmetrikus arcfestés arra a sokféle diskurzusból ismert feltevésre utal, amely szerint kultúrával, illetve a művészi önkifejezés képességével csak az ember rendelkezik. A komplex környezettörténet

[391] DIDI-HUBERMAN, Georges, *Hasonlóság és érintkezés: A lenyomat archeológiája, anakronizmusa és modernsége,* ford. HÁZAS Nikoletta, MOLDVAI Tamás, SEREGI Tamás, Z. VARGA Zoltán, Bp., Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, 2014, 38.

[complex environmental studies] újabb kutatásai szerint viszont sok nem humán emberszabásúnál is megfigyelhetők az emberéhez hasonló szimbolikus képzelet megnyilvánulásai, valamint a nem örökölt, hanem tanulással átadott és mintaként működő viselkedésformák.[392] Ennyiben az emberelődfigurák és a művész szembeállítása feLugossy triptichonján a kritikai poszthumanista perspektívából megkérdőjelezhető feltevésen alapul, ugyanis az emberelődök, sőt, az emberszabásúak tevékenysége közösségileg elsajátított, utódaiknak továbbadott gyakorlatai és birtokba vett tárgyai sem egyszerűen egy primitívebb létforma tartozékai, hanem a létezők közti kölcsönös és folytonos cserefolyamat részei.

A szexuális szelekció törvénye – amelynek Charles Darwin kiemelt státuszt biztosít biológiai evolúcióelméletében – nem az erőt és/vagy alkalmazkodást, hanem a testi attraktivitást teszi meg a kiválasztódás alapjának, „a nőstény elbűvölésének képessége néha nagyobb jelentőségű, mint az, hogy a hím a harcban képes más hímeket legyőzni" – idézi Darwint Horst Bredekamp. A násztáncot lejtő hím képpé vált teste – tehát voltaképp egy képaktus – irányítja potenciálisan a párzási viselkedést az állatok körében.[393] A képnek erre a vonzerejére építő testalakítás a korai emberfajokra is jellemző volt, tehát azok fejlődése a generációkon át zajló képaktusláncolatként valósult meg. Azzal, hogy az ember – szoros összefüggésben az evolúciós fejleményekkel – saját, szőr alól feltáruló, lecsupaszodó bőrét nyomhagyó felületként, vonzóvá tehető eszközként kezdte használni, a természet más létezőinek utánzására, a feltűnő formák folytatására is törekedett, és ez a tevékenysége nem a többi fajtól való elhatárolódást, hanem épp a természeti széphez történő kapcsolódást szolgálhatta.[394] Amíg a két emberelődöt fotórealisztikusan megidéző grafikák hátterében burjánzó növényzet tűnik fel, addig a művész fotografikus képe homogén háttér elé kerül, amely egyfelől éppen az emberi környezetalakítás eredményét – a természeti szép elvesztését – szemlélteti, másfelől viszont a portréhagyomány tekintetében is beszédes: az előemberfigurák tájháttérrel történő megjelenítése a reneszánsz portréfestés hagyományát, feLugossy önarcképének fotópapírszerű háttere pedig az okmányképeket idézi meg ironikusan.

A három figura alatti felirat az elrendezés által ugyan szorosabban kapcsolódik az egyes képekhez, mégis leginkább a művészi tevékenységre vonatkoztatva, általánosabb értelemben a címben is reflektált szlogenszerűség felől megközelítve, mint három művészi

[392] Ld.: FERNÁNDEZ-ARMESTO, Felipe, *Szóval, emberek vagyunk?: Az emberi nem rövid története,* ford. KOMÁROMY Rudolf, Bp., Európa, 2012, 27–33.

[393] BREDEKAMP, *i. m.,* 239.

[394] *Uo.,* 237–239.

stratégia nyer értelmet. „Ne légy görcsös!”; „Ne légy híres!”; „Ne légy eladható!” – ha a képregények narratív struktúráját vesszük alapul, az egyes mondatok forrásának az adott felirat feletti figurák tekinthetők, ám minthogy az emberelődök hangképzőszerve alkalmatlan a mai értelemben vett beszédre, az értelmezéskor mind a három mondat a művész alakjához kapcsolható; mindazonáltal az ironikus olvasatot sem zárhatjuk ki, amely az emberelődöket a kvázi atyai viszonyulásmódot reprezentáló, rendreutasító mondatok forrásaként azonosíthatná. Ha pedig – egy megfordítást hajtva végre – a képen szereplő alakokat inkább a feliratok címzettjének tekintjük, a többértelműsítő játék humorforrássá válik: a bal oldali emberelőd alatti „Ne légy görcsös!” felszólítás például az alak tömbszerűségére irányítja a figyelmet, a művész modellnek címzett mondata teljesíthetetlen parancsnak tűnik, amely csak az evolúció folyamán, a faj szintjén látszik teljesíthető kihívásnak. A jobb oldali emberelőd alatti „Ne légy eladható!” felirat pedig a reprezentációs technikára tereli a figyelmet, hiszen ezek a rekonstruált testek maguk is a leleteket kiindulópontként kezelő emberi alkotótevékenység eredményei. A művész két kisajátított képrészletet hasznosított újra a triptichon részeként, felidézve a mémkultúra kép–szöveg társításainak elterjedt gyakorlatát is, amely éppenséggel a fenti parancsolatokkal ellentétes elvek („Légy híres!”; „Légy eladható!”) alapján működik.

Újrakódolási kísérletek

Az írásjelek alkalmazásának kettős meghatározottsága van: egyfelől a legpontosabb kifejezés, a fonémák precíz jelölése érdekében minél több, a könnyebb írásmód érdekében viszont minél kevesebb írásjelre volna szükség – hívja fel rá a figyelmet John Man.[395] Az írást a legtágabb értelemben vett nyelvi tartalmak közvetítésének, a kommunikációnak egy speciálisan emberi formájaként kezeljük, amely az aktuális történések egy értelmezését átörökíthetővé, a múltat pedig hozzáférhetővé teheti. A múlt közvetítéséért felelős intézmények, mint amilyen a múzeum, gyakran dolgoznak szövegekkel, ugyanakkor egyéb olyan reprezentációs eszközöket is alkalmaznak, melyek utánzása különös hitelesítő erővel bír, és a megtévesztéshez is ideális feltételeket teremthet, különösen a kiegészítő szerepű szöveges tartalmak alkalmazásával. Ezt használja ki a betűtervezéssel foglalkozó Major Lajos Sigríður Kristinsdóttirral közösen készített projektje, *A betűk anatómiája* (2012), amelynek részeként az izlandi ábécé karaktereit alapul véve, áldokumentarista szellemben, csontokból alkottak betűállatokat [187. kép], összesen harminchatot, melyek közül

[395] MAN, John, *Az írás története,* ford. ERDÉLYI András, Bp., General, 2000, 109–111.

tizenhármat egy múzeumi térben, tárolókban is prezentáltak. Major így összegezte a mű konceptusát, a betűállatok megalkotásakor felmerült alapkérdéseket: „Mi lenne, ha ez a karakter egy élőlény volna? Hogy épülne fel a csontváza? Hogyan emésztene? Hogy gondolkodna? Hogyan beszélne? Teljesen extrém módon. Először csak megcsináltuk grafikában az egészet, utána megcsináltuk rézkarccal, lenyomtattuk, de a nagy lépés az volt, amikor kimentünk a tengerpartra, elkezdtük mindenféle állatoknak a csontjait összegyűjteni, kifőzni, összepakolgatni, majd megmodellezni őket. Megépítettük az egészet egy nagyobb tárolóban, mintha megtalálták volna a tengerparton ezt az elpusztult élőlényt."[396] Az álhírterjesztés gyakorlatára, a kattintásbarát tartalmak logikájára építő munka eredménye úgy jelent meg a Reykjavíki Nemzeti Múzeumban, mintha a kiállított maradványok régészeti feltárásokon kerültek volna elő. A betűállatok életmódjáról a művészek közreadtak egy kiadványt, és magyarázó ábrák segítségével – újabb hitelesítő effektusként – elvégezték az élőlények, illetve a vázrendszerük meghatározását is. A munka kriptozoológiai megalapozottsága egy kultúraspecifikus helyzettel is összefüggésbe hozható, mégpedig azzal, hogy a skandináv világban a legendák és mesék manói mindmáig elevenen élnek a népi emlékezetben, és a hozzájuk kapcsolódó történetek a hétköznapi helyzetek értelmezésébe is beszivárognak.

Az állati csontvázakból alkotott betűk rendszere, azzal, hogy az írást mint kulturális testtechnikát a természet utánzásából teszi levezethetővé, az írásról mint reprezentációs eljárásról kialakult előfeltevések felülvizsgálatára késztet, és előtérbe helyezi a szövegszerű tartalmak figuratív képzőművészettel összefüggő genealógiáját is. Ez a munka annak az állatrajz és írás közt vont analógiának a fényében is vizsgálható, amelyet már Platón is vizsgált a *Phaidrosz*ban, és amelyet Jacques Derrida a következőképpen foglalt össze: „[a] kép eredendő lehetősége a szupplementum, amely úgy adódik hozzá, hogy semmit sem ad hozzá, hogy egy olyan ürességet töltsön be, amely a telítettségben igényli önmaga helyettesítését. A festményként értett írás tehát egyszerre a betegség és a gyógyszer a *phainesthai*ban vagy az *eidosz*ban. Már Platón arról beszélt, hogy az írás művészete vagy mestersége egy *pharmakon* (jótékony vagy ártalmas, drog vagy festék). Az, ami az írásban nyugtalanító, már a festménnyel való hasonlósága során nyilvánvaló lett. Az írás (olyan), mint a festmény, mint a *zoográfia,* mely maga is a mimészisz kérdéskörében határozható meg: »Mert van valami különös és megdöbbentő az írásban, Phaidrosz, ami valójában a festészetre emlékeztet.« (*Platón összes művei.* Ford. Kövendi Dénes. 1984. II. k., 799.) Itt a

[396] ÁFRA János, *Hajtipótól a betűállat-fosszíliákig: Interjú Major Lajos tervezőgrafikussal,* KULTer.hu, 2017. 09. 15. https://www.kulter.hu/2017/09/hajtipotol-a-betuallat-fossziliakig/ (letöltés ideje: 2022. 08. 02.)

festmény, a *zoográfia* elárulja a létet és a beszédet, a szavakat és magukat a dolgokat is, mivel mozdulatlanságba merevíti őket. Ezek az utódok [*rejeton*] az élők alakját öltik, de ha megszólítjuk őket, nem felelnek. A *zoográfia* halált hoz, és ugyanez áll az írásra is."[397]

Az ásatásokon feltárt maradványok ráadásul általában a testnek csak rekonstruálásra váró részleteit, nyomait hordozzák, így sokszor bizonytalan marad, pontosan hogyan is nézhetett ki, miképp élhetett és hogy szervesülhetett a természeti körforgásba a már kihalt élőlény. A tényszerű információk összerendezésével kreatív beavatkozások eredményeként, tehát kiegészítések sorozatában válik megragadhatóvá a faj egy egyedének feltételes valósága, és vizualizálhatóvá a lehetséges megjelenés, az eleven test képe. Major és Kristinsdóttir rejtelmes betűállatai érzékletesen mutatnak rá, hogy a múlthoz való hozzáférés csak a nyomokon keresztül történhet meg, ám ezeket a nyomokat adatokként kezelve rendszerint sajátos rendszerbe szervezzük, mégpedig kulturális-nyelvi megalapozottságú előfeltevések alapján.

Míg Gadamer úgy tekint az írásra mint elidegenedett beszédre, amelynek a rögzített értelme az ismétléskor a jelenbéli értelemben aktualizálódhat, s ami valóban rögzített a szövegben, az szerinte azonos is marad benne,[398] Derrida a másikkal való kapcsolat alapvonásaként, a jelszerű szerveződést megalapozó erőként határozza meg az írást, melynek alapvonása a *szupplementaritás:* „[h]a a nyom, az »emlékezet« ősfenoménja, melyet a természet-kultúra, animalitás-humanitás oppozíciója előtt kell elgondolnunk, maga is a jelentésképződés része, akkor kijelenthetjük, hogy (a nyom) a priori írott, függetlenül attól, hogy ilyen-olyan alakban, egy »külsőnek« mondott »térbeli« és »érzéki« mozzanatban lejegyezzük-e avagy sem. *Ős-írás,* a beszéd, majd a szűk értelemben vett »gráfia« elsődleges lehetősége, Platóntól Saussure-ig a »bitorlás« szülőhelye, nos igen, ez a nyom a kezdeti exterioritás megnyitása, az élőnek a másikhoz, a belsőnek a külsőhöz fűződő enigmatikus viszonya: térbeliesülés."[399] Ennek értelmében tehát a nyom az *ősírás* formája, mely mozgásban tartja az élő és holt, a jelenlét és távollét kettősségét, az *elkülönböződés* játékát, amiképp az egykor élt testek maradványai, vagy akár azok a betűállatcsontvázak, melyek Major projektjében halottnak mutatkoznak, illetve a betűk, melyet a használattal, rendszerbe szervezve újra és másképp tesz élővé az olvasó.

Az írás másodlagosságának, átlelkesíthető anyagiságának tételezése Derrida értelmezése szerint a kultúránk metafizikai alapvetését tükröző tézis, hiszen „az írás, a betű,

[397] DERRIDA, *i. m.,* 389. (Kiemelések tőlem – Á. J.)

[398] GADAMER, *Igazság..., i. m.,* 274–276.

[399] DERRIDA, *i. m.,* 89. (Kiemelés tőlem – Á. J.)

az érzéki inskripció a nyugati tradícióban mindig a szellemhez, a lélegzethez, az igéhez, a logoszhoz képest külsőleges testi és anyagi oldalt képviselte. A test és a lélek problémája kétségtelenül az írás problémájából származik, holott úgy látszik, mintha az utóbbi kölcsönözné metaforáit az előbbitől. Az írás érzéki hordozó és mesterséges külsőlegesség: »öltözék«."[400] *A betűk anatómiája*, az experimentális tipográfiának ez a jelentős akciója, azzal aktualizálja a derridai felvetést, hogy felforgatja a kapcsolatot a beszéd, az írás és a testek rendje közt. A nyelviséget az archeozoológiai leletek felől teszi értelmezhetővé, olyan – a természettől vagy a teremtés által adott – állatok lenyomataként hiposztazálva azokat, amelyekre az ember rátalálhat. Ám az írás természetbeli jelenlétét és természeti létét igazoló betűállatok feltételezett megjelenését csak a vázrendszer és a belsőségek szintjén rögzíti, tehát az állati anatómia észleletét megnyitja a néző képzelete előtt.

Régészeti leletként vagy épp épülettöredéken előbukkanó pecsétes téglaként is azonosítható Várnai Gyula *ABC* (2008) [188. kép] című épített objektje, amelyen a címbe idézett latin betűket földréteg borítja. A nyelvspecifikusan alakított betűkészletek megnevezésére használatos felirat itt egységes betűtípussal, de háromféle formában idéződik elénk: az „A"-nak a körvonalai, a „B"-nek az egésze, a „C"-nek pedig a környezete emelkedik ki a földszínű alapfelületből, amelyen egyéb, a jelszerű szerveződést nélkülöző – felületrovátkoláson, fogazatos felületmegmunkáláson alapuló – nyomok is megfigyelhetők, melyek a kőfaragással készült architektúrákat idézik meg. Viszont a pecsétes tégla építészeti elemét véve alapul arra jutunk, hogy a kőfaragó mester – aki az „ABC" monogramról ismerszik meg – nem más, mint maga az *alfabét* – vagyis a képzőművészeti objektként megformált fiktív építészeti lelet metaforikus használatában az alfabetikus írás kódrendszere kerül fókuszba. A különféle bemélyedések a múlt eltérő időpillanataiba utalják a befogadót, a nyomok keletkezésének idejébe, és egyúttal a szövegszerű tartalmak nyomhagyással való szoros kapcsolatát hangsúlyozzák. Mivel a betűket szülő formák jelenkori tipográfiát sejtetnek, a ritmikusan ismétlődő vonalak és barázdák tűnhetnek mechanikus nyomoknak is. A kijelölt időviszonyok a befogadás idejét bizonytalannak mutatják, hiszen olyan hatást ér el a munka, mintha egy jövőben megtalált lelettel lenne dolgunk. A lenyomat az érintkezés mágiája értelmében közvetíteni képes a korszakok között – valami távolinak a közelségében részesít, egy letűnt kor eltemetett, majd törmelékeiben újra előtűnő, kibetűzésre váró emlékezetében. Egy ehhez hasonló redukált szöveges tartalom – a posztapokaliptikus diskurzus távlatából – megfejtetlennek is bizonyulhat az elképzelt jövőben, amennyiben a

[400] *Uo.,* 44.

kulturális kontextusoktól elszakítva a három betű elveszti jelölő funkcióját, tehát írásként történő felismerhetőségét.

A festett írás magritte-i feszültségterébe [39–40. kép] utal – a szövegeket gyakran provokatív éllel, ugyanakkor analitikus igénnyel alkalmazó – Gerhes Gábor *ABC*-je (1991) [189. kép], amelyen fekete vonalinda hálózza be, fogja össze a homogén felület előtt lebegő, kisbetűs „abc" feliratot. A betűsor ezúttal nem a kézírást vagy a hagyományos betűtípusok valamelyikét szimuláló stílussal jelenik meg, hanem felismerhető figurális elemekre építő tákolmányként. A falécekből összeszegelt, geometrikus betűk együttese az áruszállításra használt faládákat idézi, ezzel pedig arra a paradigmatikus változásra is utal, amelyet az alfabetikus írás elterjedése hívott életre a kultúrtörténetben. Az egyiptomiak és görögök által templomokban tisztelt istenszobrok helyhez kötöttsége a kolonizáció idején hátránnyá változott, tehát a legkorábbi betűírásos szent iratot jegyző zsidó nép bálványellenessége és képromboló gyakorlata egy sajátos kulturális együttállás eredménye. A „miniatürizációs folyamat" – ahogy Friedrich A. Kittler nevezi – a hatalom biztosítéka, amely könnyebbé tette az új földek meghódítását.[401] Arról nem is beszélve, hogy a kereskedelmi folyamatok lebonyolítása szintén egyszerűbbé vált az alfabetikus írás elterjedésével.[402] Az, hogy Gerhes munkáján a betűk lécekből összeállított tákolmányok, nemcsak a kézműves tevékenységre utal játékosan, de az alfabetikus jelek (különösen a hieroglif írásmóddal szembeállítható) önkényességét, megkonstruáltságát is hangsúlyozza: a betű elvont fonémát jelöl, amely szintén nem azonos a realizálódó beszédhangokkal, azoknak egy elvont egysége csak. Derrida ugyan ezt a viszonyrendszert nem definiálja pontosan, de rávilágít a helyettesítések mindent átható láncolatára, amikor a festészet és az alfabetikus írás közti hasonlóságok és eltérések elemzésébe kezd: „Létezett egykor az írás legarchaikusabb szintjén egy természetes egyetemesség; a festészet az ábécéhez hasonlóan, semmilyen meghatározott nyelvvel nem áll kapcsolatban. Mivel képes arra, hogy minden észlelhető létezőt reprodukáljon, valamiképpen egy egyetemes írás. De a nyelvekkel szembeni szabadsága nem abból a távolságból ered, amely a kép és a modell között áll fent, hanem éppen abból az imitatív közelségből, amely az utóbbihoz köti. (…) Ezzel szemben a fonetikus írás ideális egyetemessége végtelen távolságot tart a hanggal szemben (ennek az írásnak ugyanis a hang

[401] KITTLER, Friedrich A., *Mozgatható betűk: Visszapillantás a könyvre,* ford. VÁRNAGYI Márta = *Metafilológia 2.: Szerző – könyv – jelenetek,* szerk. KELEMEN Pál, KULCSÁR SZABÓ Ernő, TAMÁS Ábel, VADERNA Gábor, Bp., Ráció, 2014, 574–575.

[402] A héber ábécé elődjének tekintett főníciai írás azért nem volt olyan időtálló, mert elsősorban papiruszra vetették, ugyanakkor a főníciaiak nagyszerű kézművesek voltak, és tárgyaikkal az ókori világ egészét behálózták. MAN, *i. m.,* 168.

az első jelöltje, amelyet önkényesen jelöl meg) és a beszédben jelölt értelemmel szemben is. E két pólus között elvész az egyetemesség. Joggal mondhatjuk, hogy e két pólus között, hiszen már igazoltuk, hogy a tiszta képírás és a tiszta fonografikus írás az észhasználat két ideája. A tiszta jelenlét két ideája: az első esetben a megjelenített dolog jelenléte a tökéletes utánzásban, a második esetben maga a beszéd önmagának-való-jelenléte. A jelölő mindkét esetben eltörlődik a jelölt jelenléte előtt."[403] Gerhes képén a festői nyelv az alfabetikus írással szintetizált módon adott, ami rávilágít ez utóbbi, az analitikus gondolkodás eredményeként megjelent, tisztán önkényes rendszer kettős természetére. A geometrikus alakzatként szerkesztett betű és a finoman rácsavarodó organikus indázat többféle allegorikus értelmezési lehetőséget is megnyit – utalni képes egyfelől az ész- és a kézhasználat kétfajta ideájára, másfelől pedig az organikus és a geometrikus találkozására az írás kultúrtechnikájának feszültségterében. A mértani pontossággal megformált és illesztett, hibátlanul szegelt lécek gondos rendezettsége kerül itt szembe az elvontan lebegő formákat finoman összetartó vonalindákkal, melyek a rendszer sérülékenységét és a jelentéshordozó erő elvesztésének lehetőségét is előrevetítik.

A jelet grafikai motívumként értelmező Solt András ..- -.. - - - - - / - - .. - / ..-.. .-. - -.. . .-.. (2012) [190. kép] című munkája egy hatszor hat négyzet alakú lapból összeállított sematikus rajzból és a latin betűvel kísért morzeábécé leiratából áll. A kép és maga a cím is csak a titkosírás megfejtésével nyer értelmet, a kibetűzés után viszont azt vesszük észre, hogy az elnevezés egy nyelvi hibát is magában hordoz. Úgy tűnik, hogy a harmadik szóba véletlenül plusz karakter került: „tudom, mit értdel". Ha azonban a zöngepárként egybehangzó „t" és a „d" jelölésére szolgáló morzejelek közti szóköztől eltekintünk, a két jelsor összeolvadva a „z" hang jelét adja ki, és ennek eredményeként a „tudom, mit érzel" felirat válik olvashatóvá. Éppen ez a hiba ad kapaszkodót a befogadónak a műszaki és elektromos kapcsolási rajzok vizuális nyelvét idéző, szakadozott vonalakból összeálló ábra megközelítéséhez, amely elsőre kvázi megfejhetetlennek mutatkozik, hiszen nem világos, hol is kellene nekikezdeni, az egymást átfedő, jelekkel tagolt, geometrikus alakzatokba szerveződő vonalak olvasásának. A jelentéssokszorozó hatású hiba, amelyre a fordítás során ráakadtunk, az analitikus és emocionális viszonyulásmód közt oszcilláló mozgással a nem értés érzelemtelített tapasztalatára reflektál, aminek a hatására a szövegszerű jelek megfejtéséről szükségképp a képi megalkotottságra, a racionális rendről a kompozíció esztétikai hatáspotenciáljára helyeződik át a figyelem.

[403] DERRIDA, *i. m.*, 400.

Amennyiben egy atlaszt kezünkbe véve képesek vagyunk meghatározni saját helyünket, és értelmezni a térképet uraló jelölési rendszert, a bennünket övező téri viszonyok átláthatóvá, uralhatóvá válnak, feltéve persze, hogy relatíve pontos munkával van dolgunk. A térképkészítés értelemszerűen hatalomtechnikai eszközzé tehető, mert a – természeti adottságok által kijelölt, földrajzi, vagy épp történelmi események, döntések és megállapodások által kirajzolódó – politikai határok átrajzolására, finom elmozdítására, tehát a viszonyok megítélésének és a képzeletnek a befolyásolására is alkalmas. A konceptualista szemléletű, progresszív szöveghasználat jellemző a Société Réaliste alkotóira, akik maguk is vizsgálták ennek a problémának a nyelvi vonatkozásait. A Gróf Ferenc és Jean-Baptiste Naudy alkotta művészkollektíva betűkészletek megalkotásával kísérletezik, amelyeket aztán rendszerint egymással és már meglévő betűtípusokkal, írásmódokkal dialógusba léptetve alkalmaz erős közéleti érzékenységről árulkodó kiállításain. A *Futura Frakturt* (2011) [191. kép] a konzervatívabb Fraktur és a modernista Futura kettőséből alkották meg, a kiindulópontul szolgáló betűtípusok közti feszültség kihasználásával, a kétszer huszonnégy elemből álló *Limes New Roman* (2008–12) [192. kép] betűkészlet esetén pedig képzeletbe bevésett topográfiai viszonyokat tettek kiindulóponttá, amelyek politikai, gazdasági és kulturális megalapozottságúak. A Ludwig Múzeumban bemutatott *empire, state, building*[404] című egyéni kiállításon a két betűkészlettel eltérő funkcióval dolgozott a művészpáros, amelyet Veress Dániel kritikája is jelez: „Míg a *Limes New Roman* a kirekesztésre, addig a képcédulákon, feliratokon a látogató eligazítására siető *Futura Fraktur* a totalitarianizmusra utal. Az utóbbi egy hibridtipográfia, amely a két nácik által betiltott, zsidókhoz köthető betűtípus – a *Schwabacher Jugendlettern* gót és a Bauhaus által használt *Futura* talpatlan karaktereinek – házasítása.”[405]

A *Limes New Roman* esetán tehát a téri viszonyok egy aktuális állapotát alapul véve, a térképről kiemelt határvonalrészletek rekontextualizálásával állt össze a betűtípusba foglalt karakterek sora. Az ábécé nagybetűi az európai országhatárokból, kisbetűi pedig olyan határvonalak mintájára készültek, amelyek az egyes városokon belül etnikumokat és vallási csoportokat választanak el, tehát a szegregációt szolgálják. A munka címe az 1930-as években megalkotott Times New Roman betűtípusra játszik rá, amely nevében is jelölt módon kapcsolódik a betűszárakat szintén talpacskákkal lezáró római karakterek

[404] Société Réaliste: *empire, state, building*, Ludwig Múzeum, Budapest, 2012. április 20. – augusztus 5. Kurátor: Kopeczky Róna.

[405] VERESS Dániel, *Csillagok, diktátorok, think tankerek: Société Réaliste: empire, state building*, prae.hu, 2012. 06. 18. https://www.prae.hu/article/5252-csillagok-diktatorok-think-tankerek/ (letöltés ideje: 2023. 05. 24.) (Kiemelés az eredetiben.)

vizualitásához. A Société Réaliste a betűtípusnév kezdőbetűjének kicserélésével szintén az antikvitás örökségére utal, a latin *limes* szót ugyanis eredetileg a földméréskor használt (út)kereszteződésre, majd a császárkortól a Római Birodalom védelme érdekében létesített szárazföldi határvonalak megnevezésére használták. A karakterek vizuális nyelve a természeti viszonyok leképezését szolgáló kétdimenziós jelek részleteinek újrahasznosításán alapul, ennyiben a piktográfiával is rokonítható. A jelek önmagukban is jelentéshordozók, hiszen az avatott szem számára konkrét kulturális viszonyokra, konfliktushelyzetekre is utalni képesek, mégis egy fonetikus írásrendszer alapjává válnak. *Topográfia* és *tipográfia* ilyetén összekapcsolása a meglévő hatalmi viszonyok egy abszurdan igazságos leképezési kísérleteként válik értelmezhetővé, ahol a különböző csoportok közötti kapcsolatteremtésre éppen a határok mintájára készült írásrendszer szolgálhat kiindulópontul. Ez a munka tehát paradox módon a fennálló mesterséges határvonalak rögzítésével és bevésésével egy olyan alfabetikus rendszert ajánl fel használatra, amely szükségszerűen magában hordozza a határok felszámolásának utópisztikus ígéretét.

Szintén helyzetspecifikus, ám személyesen megtapasztalt kommunikációs nehézségek felszámolására tett kísérletet a Hegedűs Eszter, Pipei Borbála és Ujvári Luca Ivana Bajcer horvát művésszel közös projektje. A miszlai *MAP Workshop* keretében átélt kommunikációs zavarok inspirálták őket egy közös nyelv megalkotására. A horvát és magyar ábécé elemeiből építkeztek, a forrásnyelvek azonos jelentésű szavainak kontaminációjával hoztak létre egy példatárszerű szókészletet. Közben egy relatíve egyszerű, nyitott szabályrendszert is alkottak, amely kitér a szóképzés, a kiejtés, az írásjelhasználat, a mondatszerkezet kérdéseire. Elképzelt nyelvük a félreértések, a többértelműségek termelődésének játékát is a rendszer részévé teszi, teret enged a nonverbális jelzéseknek, ráadásul a múlt és a jövő idő jelöléséről is lemond, ezzel kifejezetten a rituális kommunikációt helyezve előtérbe. A meglepően egységes hangzásvilágú, kontaminációkra épülő boszorkánynyelv a kiejthetetlennek tűnő *Rendeneredség* (2016) nevet kapta. A megalkotókról készült karikatúrákkal induló miniszótár [193. kép] az alkalmazott latin betűkészlet és a szabályok ismertetése mellett egy példatárként szolgáló listát is közöl, és néhány kifejezés külön oldalpáron, nagyban is megjelenik benne, egy illusztráció és a fogalom meghatározását szolgáló háromnyelvű definíció kíséretében. A magyar „káosz” és a horvát „kaos” szavakból alkotott „kaokao” szó például a következő meghatározást kapja: „Rendenere alsta szervorga telpot hianed. / A rendezetlenség állapota, a szervezetlenség teljes hiánya. / Stanje potpune konfuzije, nedostatak organizacije.” A művészek egy, a természeti erőkkel dialógust kereső, pogány szertartásokat idéző videóperformansz médiumában és egy nyilvános

performansszal is szemléltették[406] a különleges kevert nyelv működését, szerepet szánva az intonációnak és a nonverbális jelzéseknek is.

Szövegek hálójában

Minden szöveg kulturális produktumok szövedéke, amelyek dialógusba lépnek és versengenek egymással, és amint Barthes megvilágítja, nem a szerző az, akiben a sokféleség egybegyűlik, aki mintegy végpontként lezárhatja az írást, tökéletesen birtokolva azt, hanem a nyomokat azonosító olvasóba *íródnak bele* az idézetek és utalások.[407] Az irodalomra tekinthetünk úgy, mint egy sokbejáratú hálózatra, egyetlen nagy szövedékre,[408] melynek szálai nyilvánvalóan az irodalmon túlra nyúlnak, és – mint értekezésem példázni kívánja – a textualitás által meghatározott képzőművészeti mezőt is elérik, ahol ugyanakkor a vendégszövegek egy képi rendbe oldódva új minőségre tesznek szert. A gazdag kulturális utalásrendszerrel dolgozó Hantai Simon némely íráskísérlete a posztstrukturalista szövegelméletek előmozdítójaként is szemlélhető, hiszen az írásnak olyanfajta működésmódját tette láthatóvá, amely a nyelvfilozófia számára is modellként szolgálhatott. Ezt a *Festmény (Rózsaszín írás)* (1958–1959) [121. kép] előző fejezetbeli elemzése után egy olyan projekt bemutatásával szeretném szemléltetni, amely – egyebek mellett – a szerzőségbe foglalt elsőbbség eliminálását hajtja végre azzal, hogy a beszédfolyamatot működésében, többközpontú, lezárhatatlan hálózatként állítja elénk. A klasszikus irodalmi szöveghagyomány, a filozófia diskurzus, a személyes levélváltások sorozata, de még a képzőművészeti tárgy is egyenrangú mozgatóként vesz részt az elősejlés és rejtekezés dinamikájának fenntartásában, az intertextuális kapcsolatok létesülésének örvényében.

Jean-Luc Nancy 1999. július 5-én kelt levelében azzal a kéréssel fordul Hantai Simonhoz, hogy tervezze meg a borítóképet Derridának ahhoz a monográfiájához, melyet róla, tehát Nancyról, illetve az érintéskutatásairól írt [194. kép]: „Íme egy új ötlet a Galilée részéről. Derrida ősszel fogja kiadni *Le toucher, Jean-Luc Nancy* című könyvét. A könyv az érintésről szól a szövegeimből kiindulva, melyekben bőségesen jelen van ez a motívum, így egyben »rólam« is szól, vagy inkább közel áll hozzám, érint engem. (…) Felvetődött, mi

[406] A videó a szótárral együtt az alábbi kiállításon volt látható, és a performanszot a megnyitón is előadták: *Elmozdulás / Transposition,* Miszla Art Kulturális Központ és Alkotóház, Miszla, 2016. július 22. – szeptember 2. Kurátor: Fándly Edit.

[407] BARTHES, Roland, *A szerző halála,* ford. BABARCZY Eszter = B., R., *A szöveg öröme,* Bp., Osiris, 1996, 54–55.

[408] BARTHES, Roland, *S/Z,* ford. MAHLER Zoltán, Osiris, Bp., 1997, 24.

lenne, ha bevonnánk a kiadványba – a hármunk közötti tapintatos, de feszes kötelék miatt vagy az érintés motívumán keresztül: érintés, érintkezés *és* eltávolodás az érintkezésben, távolság – és megkérnénk, tervezzen címlapot a könyv számára. Egy rajzot a Magának legmegfelelőbb médiumban."[409] Nancyt alighanem a Hantai által kifejlesztett pliage technika, a vászon festés előtti összegyűrésének, hajtogatásának és csomózásának taktilis potenciálja [195. kép] készteti arra, hogy a magyar származású képzőművészt kérje fel erre a feladatra. Hantai már a tervezési folyamatot is nagyon komolyan veszi, alkotói döntéseit Nancyval közvetlen dialógusban hozza meg, levélben egyeztet vele a technikai részletekről, és gyakorlati tapasztalatait, a kísérletezés folyamatát is dokumentálja, sőt, az elakadásokról is tudósít – személyes hangvételben, de szakmai precizitással. A leveleket fotóreprodukciók kísérik, hol kevésbé, hol egészen jó minőségűek, amelyek meghatározzák a Nancyval folytatott diskurzus alakulását.

Minthogy Hantai erősen túlteljesíti a feladatot, és egy helyett öt nagyméretű képet készít,[410] amelyeknek az alakulásfázisait is rögzíti, Nancy több levélben is felveti, hogy a Derridával közös könyvük borítótervén túl mást is érdemes lenne kezdeni a létrehozott művekkel, illetve azok fotódokumentációival. Mindenekelőtt a Hantai által végzett „olvasási munka" közreadását tartja fontosnak, felajánlja, hogy bevezetőt ír hozzá, és javasolja a közös levelezés megjelentetését.[411] Így jutnak el, mintegy „melléktermékként", *A szövegek ismerete – Egy olvashatatlan kézirat olvasata (Levelezések)* 2001-es francia nyelvű kiadásáig (*La connaissance des textes – Lecture d'un manuscript illisible. Correspondances*) [196. kép]. A kötet Nancy bevezetőjét, Hantai Simonnal 1999 nyara és 2000 tavasza között folytatott levélváltásának átiratait, valamint Derrida reflexióját prezentálja képanyagok kíséretében. A kiadványban a levelek, a kéziratokról készült, levélváltást kísérő képek, a közbeszúrt fotók, illetve a Hantai szövegmásolatairól készült reprodukciók is megtalálhatók. A művész különböző színű tintával írta egymásra Derrida és Nancy szövegeit, gyűrt, enyvezett vászondarabokra, egymás után többször is. A palimpszesztált felületek, melyeket a pliage technikával előkészített vászonra több rétegben felvitt kézírásos szövegmásolatok hoztak létre, szinte „domborzati térképpé" változtak.[412] A különféle részletességű fotók azzal

[409] HANTAI Simon, NANCY, Jean-Luc, DERRIDA, Jacques, *A szövegek ismerete – Egy olvashatatlan kézirat olvasata (Levelezések),* ford. SIMON Vanda, ORBÁN Jolán, Enigma, 2002/32, 18. (Kiemelés az eredetiben.)

[410] Ahogy Hantai egyik levelében fogalmaz: „Akkor álltam meg, amikor a vonások még nem vesztették el teljesen az írás jellegüket, így használhatóak a könyvhöz. Az öt kép bőven meghaladta a kérést, úgyhogy tapogatódzó fényképészeti adaptációs munkába kezdtem, már csak a maga informálása végett is." *Uo.*, 35.

[411] *Uo.*, 29, 35, 42.

[412] Vö.: BERECZ Ágnes, *A szövegek ismerete című könyv elé*, Enigma, 2002/32, 5–11.

is az eredeti képek haptikus minőségeire irányítják a figyelmet, hogy a nagyítás hatására a vászon anyagszerűsége hangsúlyosabbá, a szöveg pixelessé, tartalma pedig kibogozhatatlanná lett. Az eljárás párhuzamba állítható azzal az alkotás élményét kísérő, de a befogadást is meghatározó jelentésvesztési folyamattal, amelyről Hantai a következőket írja leveleiben: „[m]ég egyszer az abrakadabráról: az élményről beszélek, a másolás anyagi gyakorlatáról. Eleinte a felület bizonyos mérvű egyenetlensége ellenére siklik a toll, a szem előre látja az akadályokat és segít az áthidalásukban, a leírt szöveg olvasható. Néhány száz részlet után a szem használhatatlan, vak, a toll tapogatódzik és botladozik szinte megállás nélkül, töri a szavakat és a betűket."[413] Majd ahogy később fogalmaz: „[a] szövegek lassú módosulása az ismétlések során, mely szoros összefüggésben áll lassú elmosódásukkal és olvashatatlanná válásukkal. A végeérhetetlen ismétlések előrehaladásával előálló elárasztott, visszahúzódott, elmerült, elhomályosult értelem. Helyrehozhatatlan választóvonal húzódik mind a festészeti nem-nyelv és az írói nem-nyelv anyagi nyomai, mind Nancy és Derrida nyomai között. Kizárólag az a meggyőződés késztet arra, hogy elgondolkodjak ezeken a törmelékeken és töréseken, hogy e választás nélkül minden hiábavaló munka lenne."[414] A szövedékben történő feloldódás, a kibogozhatatlanság tapasztalata ez, az értelem megnyilatkozása a felsejlés és elhomályosulás dinamikájában, amely a befogadás idejében aktualizálódik. Miközben ennek az ars poeticaként is olvasható vallomásnak az egyik passzusa a látás trónfosztásának programját emeli ki célként („a látás kiváltságosságának megdöntésére esküdtem fel"[415]), a másik épphogy látáseseményként összegzi mindazt a kísérletet, amelyet a szövegmásolás képlétrehozó műveletével működtetett („Minek beszéljek arról, mit tettem. Elegendő figyelmesen nézni."[416]). Az önértelmezésnek ez az ellenpontozó technikája különös figyelmet érdemel, hiszen „a lehetséges rögzülések vég nélküli áthelyeződése"[417] az, amely a szöveget elrejtő anyagszerűségre helyezi át a figyelmet, majd ismét a jelszerű működést erősíti fel.

Barthes a *szöveg* és a *mű* metaforájának különbözőségét tárgyalva jut arra, hogy míg a *mű* fogalma egyfajta fejlődést, organikus növekedést sejtet, a *szöveg* metaforája a háló: „kiterjedését valamilyen kombinatorika, rendszertan (ez a kép közelít a modern biológia nézeteihez az élő szervezetről) szabályozza. Ezért semmiféle alapvető »tisztelettel« nem

[413] HANTAI, NANCY, DERRIDA, *A szövegek..., i. m.,* 32.

[414] *Uo.,* 37–38.

[415] *Uo.,* 37.

[416] *Uo.*

[417] *Uo.*

tartozunk a Szövegnek: az szétzúzható".[418] Csakhogy Hantai képei a szöveg- és a műszerűség határára sodródnak, magát az átmenetben létet érzékeltetik. Amellett, hogy Hantai a szöveg roncsolódását, feldolgozásának, mássá levését maga is reflektálja, Jean-Luc Nancy szavai még érzékletesebben értelmezik ezt: „valami hallatlan készül, amennyiben a hajtásokba egyszer és mindenkorra beletemeti a szavakat kiejtők hangjának hangzását is. Végül a szavakat is eltünteti az értelmükkel, a hangjukkal (…) együtt, hogy csak a szöveget felfaló vászonba gyűrődött, préselődött, mélyedt nyomuk maradjon meg az *érintésnek*. Mivel Derridáról van szó – egy érintésről maga, Derrida és köztem –, minden erőltetettség, illusztrálási szándék nélkül elmondhatjuk, hogy végigjátssza az »írásmódja« teljes partitúráját, de úgy, hogy elviszi másfelé. Elmozdítja abba az irányba, amire utalt: a szövet felfalja a szöveget (mely maga is szövedék)."[419] Az idézés problémájának tárgyalásakor Derrida a Nancy és Hantai közti levelezést összegző kommentárjában is ezt a szöveghelyet idézi,[420] amelyben rá hivatkoznak, illetve arra, ahogyan Hantai a szövegfelejtés irányába mozdító képzőművészeti olvasatával „feldolgozza" kettejük szavait. A szövegszerű és a képi, illetve szövetszerű működés dinamikáját érzékeltető kiadvány kiemelt pontja ez az önreferenciális játék, amelyből aztán Derrida a biológiai analógiák kibontása irányába halad tovább, melyet érdemes lehet hosszabban is idézni, mert Hantai képi világán túlmutató tanulságokkal szolgál: „Ez az eltűnés, ez az »eltüntetés« valójában az evés aktusára emlékeztet, az írott nyelv (ami szokásos értelemben szöveget jelent) elnyelése egy nálánál sokkal nagyobb és erősebb, ám ugyanolyan természetű (szöveg, szövetanyag, szövet) szervezet által, egy nagy torok, mely miközben táplálkozik, áthasonítja, belsővé teszi (idézés-fajta), feloldja azt az éjszakában. A negativitás munkájára lehetne gondolni, nevezetesen arra, amit Hegel helyesen táplálkozási példákkal ír le.

De ez rögtön azt parancsolná nekem, hogy zugban két látszólag nagyon is különböző dologra gondoljak. Növényi és állati dolgokra."[421]

A selyemhernyó a növényit feldolgozva hozza létre a gubóit, amelyekből kinyerhetők az összeszőhető szálak, tehát előkészíti a hordozót, amely anyagszerűségében, megdolgozatlan megdolgozottságában, szövedékként adott. Derrida szerint a szövedékként adott szöveg megértése – amely elsőre nem nyilvánítja ki játéka szabályait és kompozíciója törvényeit – nem történhet meg annak érintetlen szemlélésével, mert az újabb szálak

[418] BARTHES, Roland, *A műtől a szöveg felé,* ford. KOVÁCS Sándor = B., R., *A szöveg öröme,* Bp., Osiris, 1996, 71.

[419] HANTAI, NANCY, DERRIDA, *A szövegek..., i. m.,* 26. (Kiemelés az eredetiben.)

[420] *Uo.,* 49.

[421] *Uo.,* 49–50. (Kiemelés az eredetiben.)

megalkotása magának a játékba lépésnek a lehetősége, az olvasás csak ezzel a kiegészítéssel lehetséges. Az írással azonosított olvasásnak viszont ezzel párhuzamosan bontania is kell, lefejtve az értelmezések során a szövedékre szőtt vásznat, amelyekkel a korábbi értelmezések elfedték magát a szöveget.[422] Felmerülhet a kérdés, hogy ebben a leírásban a szöveg–szövedék viszony megjelenítése nem épp egy újabb metafizikai alakzat-e (minthogy a szövedék elfedi a szöveget, mint lényegiséget, mint ideát), ugyanakkor a leírás itt a szöveg és a jelentés állandó mozgását, átalakulását, tehát a *disszemináció* működését hivatott szemléltetni, amely az úgymond egyértelmű jelentések stabilizálása ellenében hat. Hantainál ugyanakkor a szöveg maga az önmagába gabalyodó, önmagát saját vonalaival elbizonytalanító vonalháló, amelyben nem vész el teljesen a szóalak.[423]

Míg a konceptuális művészet a megvalósulást és ezzel a hordozó médiumot mellékessé nyilvánította, addig a minimalizmus és a monokróm festészet, illetve az újabb absztrakt kísérletek – mintegy ellenirányú mozgásként – épp a képek anyagszerűségére, illetve a műtárgy érzéki tapasztalatára irányították a figyelmet. A két törekvés gyakorta mégis párhuzamosan érvényesül a kulturális szövedék működésére, a kulturális örökség megemésztő újratermelésére, az írás megőrző szerepének problémájára reflektáló kortárs képzőművészeti munkákon. Ez a kettős inspiráltság érezhető Fábián Noémi 1990-es, 2000-es években készült szöveges munkáin is [197. kép], aki viaszba karcolt és festett tussal szövegeket. A folyamat során levelek, naplóbejegyzések és a művész számára kedves – például Pilinszky Jánostól származó – versek részletei is beíródnak a felületbe, ám egymásra rétegződéseik során szinte olvashatatlanná roncsolódnak, feloldódnak az anyagban, így végül legfeljebb egy-egy töredék marad kibetűzhető.

Az értelmezés a palimpszesztus esetén a felső réteg dekódolásának aktusában történhetne meg, ám itt az is csak törmelékesen, elhomályosulva, mintegy nyomként adott, amely a hagyományhoz való mindenkori szelektív hozzáférést érzékelteti, mi több azt, hogy a megértésnek nemcsak az emlékezés, de a felejtés is szerves része. A latin *palimpsestus* és előzménye, a görög *palimpszésztosz* fogalom eredetileg arra a papirusztekercsre, pergamenkódexre vagy viasztáblára vonatkozott, amelyről az írást letörölték, hogy a felületet újra alkalmassá tegyék az írásra. Nemcsak az alkalmazott technika, hanem Fábián

[422] DERRIDA, *A disszemináció..., i. m.,* 63.

[423] Nancy az arab és kínai kalligráfia kifejezőerejével való rokonságról is beszél, illetve „a tollvonás érvényre juttatásáról a betűvel (a betűvel mint egységgel, jelentéshordozóval) szemben. De anélkül, hogy elveszne a betű, hiszen mindig felleljük, néha a szavakig menően.” HANTAI, NANCY, DERRIDA, *A szövegek..., i. m.,* 34.

Noémi anyagválasztása is nagyon találó tehát.[424] A viasz ráadásul az olfaktorikus érzeteket is aktivizálja a befogadás folyamatában, provokálva ezzel a vizuális érzékelés modern Európában kialakult monopóliumát, s megnyitva az érzéken túli, transzcendens dimenzió irányába, amely a Pilinszky-versekkel összefüggésben is termékeny megoldásnak mutatkozik. A geometrikus kompozícióba rendezett, sárgult, viasszal fedett táblák és lapok anyagszerűsége a régiség írásos kultúráját idézi, közös kompozícióba oldódásuk, részleges egymásra rétegződésük pedig az időviszonyok közti átjárhatóság problémáját helyezi előtérbe, de a Hantainál látott gyakorlattól eltérő módon, a felhasznált anyagok – olvashatóság ellenében ható – működésének teret adva. Tatai Erzsébet egyenesen a „geológiai-régészeti rétegek" rendeződéséhez hasonlítja ezt az eljárást, amely az elhomályosító játékot előidézi, megmutatva, miképp válik múlt a jelenből. Miközben tehát ez a képi világ látszólag a rögzítésre, a megőrzésre tesz kísérletet, a viaszba oldódás épp a hozzáférést, az olvashatóságot lehetetleníti el, így adja át helyét a szöveg uralta lap a képszerű szerveződésnek.[425]

A régiségbe utalnak Molnár Péter meditatív hangoltságú merített papírjai is, amelyeken a kézzel írt, miniatűr nagybetűk képeznek faktúrát. E sorozat előzménye Molnár redukált jelekkel dolgozó festményeiig nyúlik vissza, és az 1970-es évek végétől napjainkig jelentősebb formanyelvi változás nélkül bontakozik tovább. Sőt, a datálás tanúsága szerint olyan is előfordul – például a *Kati lepkét álmodik* (1995–2018) [198. kép] esetén –, hogy egy kép készülési időszaka több évtizedet ölel fel. A jobbról balra haladó, de szabálytalanul hullámzó, sorközök nélküli, ezért tömbszerű hatást keltő betűfolyamok olvashatatlan szövedékké, morajló felületté válnak. A hol sűrűbb, hol ritkább, szabadon hagyott részek képezte alagutak, töréseket imitáló negatív vonalak szigetszerű egységekbe szervezik a sorokat, és esetenként az íróeszközök közti vagy épp a finom színbéli váltások is ráerősítenek a felület tagoltságára. A hiány magába oldja a jelentéses, ám az olvashatatlan ismétlés következtében mégis megemésztődő írást. Középtávolságról vagy reprodukciókon keresztül szemlélve úgy tűnik, ezek a képek a textusra már csak mint megalapozó erejű, de uralhatatlan rendszerre építenek – és ez az építészeti metafora azért látszik találónak, mert a betűszövedék mögül leggyakrabban épp házak sziluettjét idéző ötszögek tűnnek elő távolabbról (pl.: *Két ókori kert,* 1997 [199. kép]), más képeken pedig a sienai főtér

[424] VÁRADI Ágnes, *Megőrzés és felejtés: Palimpszeszt,* Palimpszeszt, 1996/1. http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/01_szam/02.htm (letöltés ideje: 2022. 05. 24.)

[425] TATAI Erzsébet, *Menekülés az időtlenségbe – a felejtés emlékkönyve: Fábián Noémi kiállítása,* Balkon, 1998/11, 24–25.

motívuma (pl.: *Siena 98,* 1998–99 [200. kép]) vagy épp a hold köre köszön vissza (pl.: *Telihold,* 2018 [201. kép]), és ezen alakzatoknak az előtüremkedése rendszerint a szövedék megszakadásával, törmelékessé válásával együtt történik. Szeifert Judit szerint a képek jelentős része lényegében „tájképi átírás", ugyanakkor a szövegek forrása rendszerint valamilyen szakrális mű vagy személyes inspirációt jelentő anyag, legyen az akár a művész lánya által az üzenetrögzítőn hagyott mondat vagy egy imaszöveg.[426]

A munkák enigmatikusságának effektusát a szövegek felfejthetetlensége, textúrává változása idézi elő, amelyhez a rejtekező, a szkriptúra gyakorlatában a misztikus tudás médiumaként jelentkező alkotó képe társul. Az alkotófolyamat eseményszerűsége, meditatív jellege itt tehát az életmű egésze vonatkozásában rokonnak tűnik Hantai *Festmény (Rózsaszín írás)*-ának [121. kép] készültével, legalábbis Kárpáti Zoltán leírása ezt a benyomást kelti: „A festő ugyanazt a néhány soros szöveget, szövegtöredéket írja újra és újra mindaddig, míg végül hosszú hónapok, nemritkán évek múltával a kép teljes felületét aprócska betűk füstszerű fátyla borítja be. A kézírás finom rezdüléseinek, megbicsaklásainak szabálytalanságai, a megtorpanások, elbizonytalanodások kényszerű szünetei azonban kis szigeteket képezve ösvényekkel, aprócska erekkel szabdalják e tépett szélű szürke tájakat. A monokróm akvarellalapozásról felsejlő szövegtöredékek diffúzív hullámzása, a sűrű képi szövet elevenen lélegző felülete feloldja a folyamatos ismétlés monotóniáját. Így bár Molnár Péter festészetében az állandósult szöveg repetíciója az alkotás egyik alapfeltételévé válik, a »beszédszerű«, szabad ritmus által kikényszerített érzékeny időkezelésével a festő az azonos képépítő elemek számtalan variációját képezve, a képek textúrájának páratlan gazdagságát képes megteremteni."[427] Az érzékletes összefoglalót két ponton lehet érdemes finomítani. Egyfelől hangsúlyoznunk kell, hogy a képépítő elemként kezelt limitált számú karakter azonossága folytonosan relativizálódik, hiszen a kézírásban láthatóvá váló variánsok is a grafikus megalkotottság tényét, és az elkülönböződés játékát szemléltetik. Másfelől az esetlegesség sugalmazása helyett talán érdemesebb lenne a ritmikus hatást keltő, de az ismétlésben feltáruló vizuális eltéréseket generáló betűfolyam finom, a szöveghiány által kirajzolt erezetének organikusságáról beszélni. A szóközök egymás alá szervezett sora rendszerint nagyobb, jelszerű alakzatokat rajzol ki, amelyek sokszor idézik meg a latin ábécé betűit, ezzel a véletlenszerű együttállások, összekapcsolódások jelentéslétesítő erejét, önműködő játékát hangsúlyozzák. A még éppen felfedezésre váró, de az olvashatóságot sejtető szint felismerésének alapja épp a megörökölt szövedékről való lemondás, tehát az

[426] SZEIFERT Judit, *Írásneszek: Molnár Péter új művei,* Új Művészet, 1998/8, 28–29.

[427] KÁRPÁTI Zoltán, *Beszédszerű festészet: Molnár Péter különös képi világa,* Új Művészet, 1998/8, 26.

előző jelszerveződési szinttől történő eltekintés. A kódexmásolás gyakorlatát a felkunkorodó szélű merített papír, elszíneződöttsége vagy épp előszínezése és a szöveghálók hasábokra bontott volta idézi fel, valamint természetesen a szüntelen szövegismétlés mozzanata, amely a jelszerveződés és jelentésmegvonás dinamikus viszonyában válik felismerhetővé. Ebben van a kora középkori szerzetesek gyakorlatával való rokonság jelentősége, hiszen azok még ha sok szövegrészt írtak is át, keveset olvastak, mert valójában a kéz által végzett munka is imádságnak számított számukra.[428]

Kanonikus szakrális szövegekből (leginkább a *Bibliá*ból), az egyéni istenélmény megragadását rögzítő személyes hangú iratokból (például *Szent Ágoston vallomásai*ból), valamint az egyházi gyakorlatok összefüggésében megszülető egyszeri szöveges tartalmakból (prédikációkból, gyónásszövegekből) dolgozik Oberfrank Luca, aki például gondosan megkomponált, saját légiesen finom kézírása alapján készült hatalmas szitanyomatokon vagy épp maratott üvegfelületeken idézi meg a kiválasztott tartalmakat, később multimédiainstallációk alapanyagaként használva azokat. Utóbbira szolgál példaképp a *Speculum spiritualium* (2020) [202. kép] sorozat, amely címével egy 15. század első feléből származó latin nyelvű kompilált vallásos iratot idéz fel, amely a gyónáshoz szükséges lelkiismeretvizsgálat útmutatójául szolgált. A cím szintjén „Lelki/Spirituális tükör"-ként meghatározott tárgyak a liturgikus szöveghagyománnyal és vallási rítusokkal lépnek párbeszédbe. A széria darabjai a profán tükröződésre és a tükörírás gyakorlatára építenek, a szövegek ugyanis fordítottan vannak a felületbe maratva, ám az egyetlen – teljes felületet betöltő – spirális sorba rendezett betűik a tükörben ismét jól olvashatóvá válnak. Az Oberfrank-mű címében megjelenő „spirituális" és az írás elrendezésére utaló „spirál" szavak etimológiai származtatása ugyan eltérő, ám az mindenképp figyelmet érdemel, hogy utóbbi latin *spira* származéka tekeredést, tekercset jelent, ennyiben pedig visszautal a papiruszra, mint a régiségben leginkább elterjedt kézírásos szöveghordozó felületre.

A *Da pacem Domine* (2015) [203. kép] esetén a liturgikus énekhagyomány a kiindulópont; ugyanis a cím a gregorián antifónát idézi fel, melyet a pünkösdi liturgiában introitusként énekelnek. A „Da pacem Domine in diebus nostris..." [Adj békét, Uram a mi időnkben...] kezdetű imával a mindenkori társadalmi bajok (elsősorban háborúk) ellen kértek védelmet a hívek.[429] Oberfrank videóinstallációjában az öt világvalláshoz kapcsolódó imák kört kitöltő egymásra íródását, palimpszesztálódását figyelheti meg a néző. A

[428] CAVALLO, Guglielmo, CHARTIER, Roger, *Bevezetés* = C., G., C. R., *Az olvasás kultúrtörténete a nyugati világban*, ford. SAJÓ Tamás, Bp., Balassi, 2000, 24.

[429] A szöveg leghíresebb kortárs zenei feldolgozása Arvo Pärt antifónája.

koncentrikus fénylő kör – egy kultúrákat összekötő ősi istenségszimbólumként – az írás centrumává válik, ugyanakkor az Istenhez történő odafordulásról számot adó szövegek a megszólítás írásos aktusában szép lassan felszámolják a kör fehérségét. A felület párhuzamosan írni kezdett koncentrikus körökben elrendezett, spirálisan befelé, a középpont irányába tartó sorai a folyamatszerűségben kibomló terjeszkedéssel egyfelől tanúságot tesznek az Isten-keresésről, másfelől viszont a kiegészítések sorában felszámolódik a fehérség, s végül a célba vett fényes középpont is, a nyelvi tartalom pedig az egymásra íródás által hozzáférhetetlenné válik. A nyelvi terjeszkedés a vizuális csendet közelíti, ám közben fel is számolja azt, és így végül épp azt takarja ki, amit célba vett. Az Oberfrank-művön Ludwig Wittgenstein sokat hivatkozott mondatának misztikus rétege sejlik át, amely az Isten megszólításának igénye és lehetetlensége közti dilemmával szembesít: „Amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell."[430]

A *János evangéliumá*nak kezdősorát címként viselő *In principio erat verbum* (2018) [204. kép] [Kezdetben vala az Íge][431] (*Jn.* 1:1) egy textilmunkákból és hanganyagból álló installáció, amely a saját lelkigyakorlat eredménye. Oberfrank Luca a *Bibliá*ból, Szent Ágostontól, Dosztojevszkijtől, Simone Weiltől, valamint gyónások és prédikációk szövegéből válogatott részleteket, és az előbb pauszlapokra írt sorokat saját reflexióival is kiegészítette – ezek kerültek aztán a nagyméretű textilekre. A sablonokból hatalmas, a felületet szövegekkel szabályosan megtöltő grafikai nyomatok születtek, amelyeket beszkennelve egy úgynevezett képszonifikáló számítógépes program segítségével hangfájlt generált a művész, így a képhez közvetlenül kapcsolódó, a személyes istenélmény megélését elősegíteni szándékozó audiovizuális installáció született.[432] Oberfrank munkájának szövegei kvázi olvashatatlanná válnak, és bár a sorok itt nem rétegződnek egymásra, a jelentés feloldódik az írás folyamatában, akárcsak Hantainál [121, 195. kép]. Itt ugyanakkor kiterjed a figyelem az írott szöveg és az ornamentális jelleget öltő képi szerveződés kettősségén túl a képi és az akusztikus tartalom kapcsolatára is. Az elsősorban Isten-élményekről tanúskodó szövegek rituális másolás általi átsajátítása és szimultán befogadhatóvá tétele azonban olvashatatlanságot eredményez, ez a képpé vált szó „visszaíródik" az akusztikus tartományba, amely a címbe idézett szöveget is mozgásba hozza, hiszen a zajszerű

[430] WITTGENSTEIN, Ludwig, *Logikai-filozófiai értekezés,* ford. MÁRKUS György, Akadémiai, Bp., 1989, 90.

[431] *Szent Biblia,* ford. KÁROLI Gáspár, Bp., Magyar Biblia-Tanács, 1992, 109.

[432] VERESS Dániel, *Szitált Ima: Interjú Oberfrank Lucával,* Apokrif Online, 2020. 12. 25. https://apokrifonline.com/2020/12/25/szitalt-ima/ (letöltés ideje: 2022. 08. 18.)

akusztikus tartalmakkal a hangzó logoszra, tehát a keresztény teológiai szöveghagyomány értelmében Isten teremtő szavának misztériumára irányítja a figyelmet.

Cselekvésre késztető megszólítás

Kezdetben sokszor az énbeszéd, majd egyre inkább a megszólítás, mi több, felszólítás gesztusa kap a munkák értelmezését irányító szerepet a szövegalapú művészet két meghatározó alkotója, Csontó Lajos és Benczúr Emese életművében. A klasszikus táblaképkészítéssel már az ezredforduló előtt mindketten felhagytak, és alternatív utakat kerestek, a mű és a befogadó közötti közvetlenebb interakció megteremtésének igényével. Az információrobbanásban rejlő lehetőséget, a digitális hálózat végtelen bonyolultsága és a hozzáférés egyszerűsége közti ellentétet kiaknázva Csontó művészete elsősorban a mémkultúrát idéző szöveg–fotó társításaiban, illetve az installatív munkákban teljesedett ki, a Benczúré pedig először a változatos anyagú, gyakorta hímzéssel készült meditatív művekben, majd a repetícióval kifejezhető minimális beavatkozások után egyre nagyobb szerepet engedett a nézetváltásban rejlő erőnek, a fényhatásokat működtető alkotásoknak, amelyeken sokszor rövid felszólítások jelennek meg.

Csontó Lajos *Egy illúzió áldozata lettél* (2001) [205. kép] című munkáján huszonhat alak látható fehér háttér előtt – van olyan köztük, aki félmeztelen testén, mások a felsőjüket felhúzva vagy ingjüket széttárva teszik láthatóvá a hasukon hordozott betűt, a feltáruló karakterek összeolvasásával pedig kirajzolódik a címadó felirat két gondolatjel közé ékelt verziója: „– egy illúzió áldozata lettél –”. Az öltözék alá betekintve valami olyan lesz láthatóvá ugyanis, amit a lefotózott test sosem hordozott, mert a betűk csak utólagos manipulációval kerültek a portrékra, mégpedig úgy, hogy pontosan lekövessék a bőr hajlatait, és megtörjenek a ruhák testfelületet kitakaró vonalainál – tehát tetovált jeleknek látsszanak. A paradox jelleg abból adódik, hogy maga a szimulációt színre vivő szöveg hívja fel a figyelmet a megvezetettség tényére. Ez annak tipikus eseteként is tekinthető, amikor a deiktikus középpont a kódoló én idejéből a megszólított, tehát a dekódoló idejébe és terébe tolódik át, ahogyan az a reklámszövegek esetében is gyakran történik.[433] Az illúzió itt ugyanakkor nem kizárólag az aktuális mű által megvalósított folyamatra és az előidézett befogadói élményre vonatkoztatható, hanem általában az esztétikai tapasztalatra is érvényes, amennyiben a művészeti alkotások befolyásoló erejét leplezi le, és a befogadás kiszolgáltatottságára irányítja a figyelmet – hasonlóképp, mint René Magritte-nak a tárgy

[433] Vö.: CULLER, Jonathan, *A líra nyelve*, ford. KERESZTES Balázs, Prae, 2017/3, 13.

jelenlétét elbizonytalanító pipás festményei, *A képek árulása* [39. kép] (1928–29) és a *A két misztérium* (1966) [40. kép]. Megmutatkozik tehát, amit Jonathan Culler kifejezetten az aposztrophé által meghatározott lírai beszéd összefüggésében ír, hogy a te a meghatározatlanság lehetőségét hordozza magában: „a *te* egyszerre lesz meghatározott másik, a legáltalánosabb másság, és *valaki,* a meghatározatlan ágencia üres helyi értéke."[434]

A szövegnek az alakok testébe történő beleírása ugyanakkor arra késztet, hogy azt egy többes szám első személyű hangként, egy megszólaló „mi"-ként azonosítsuk, amely a betűhordozó személyek okán konkrétabban a művészeti szcéna részét képező közösség lesz. A művészettörténészek (pl.: Andrási Gábor, Horányi Attila, Aknai Katalin) és művészek (pl.: Bukta Imre, Csörgő Attila, Koronczi Endre és a művet megalkotó Csontó Lajos) közösen néznek szembe és szembesítik a befogadót azzal a bizonyos illúzióval, amelyet a művészeti intézményrendszerrel kapcsolatban személyesen megtapasztaltak. Mint Sturcz János rávilágít, a megjelenített generáció tagjai maguk is egy illúzió áldozatává váltak, amikor hittek abban, hogy szakmai teljesítményüknek megfelelő elismertségben részesülhetnek, hogy a művészeti tevékenységgel biztos egzisztenciára tehetnek szert.[435] De persze a mű jelentésvilága nem szűkíthető le erre a szociológiai aspektusra; a testeken olvasható állítás olyannyira általánosan egzisztenciális tétet hordoz, hogy a néző tükörképként is tekinthet az előtte kibontakozó állításra; és persze önreferenciálisan, a tetovált betűk önleleplezéseként is érthető a szembesítő mondat, amely kiterjeszthető az általában vett művészeti konstrukciók szimulációs természetére is. Az, hogy ennek a leleplező mondatnak az értelmezését a mű a befogadóra bízza, nemcsak a közösségvállalásra, de a beszédpozíciók megfordítására is lehetőséget ad. A szavakhoz hangot társító befogadó magára veheti a kinyilatkoztató szerepét, szembesítheti a művészeti intézményrendszert alkotó személyeket azzal, amit a testükbe írt betűk alapján a kívülről rájuk tekintéssel volt képes rekonstruálni; és még akkor is újramondja ezt a rideg tényt bejelentő mondatot, ha valójában nem tud azonosulni a deiktikus központ által megfogalmazott állítással.[436]

Egy térspecifikus, de a befogadás időbeliségét is aktualizáló tapasztalatra vonatkozhat Csontó Lajos *Ne félj* (2008) [206. kép] című kétcsatornás videóinstallációja, amelyen egy „VAN MÉG IDŐ" és egy „NINCS MÁR IDŐ" feliratú szőttes készülése, illetve lebontása párhuzamosan látható, s amely egy ellenirányú mozgással gerjeszti az egymást cáfoló

[434] *Uo.,* 11. (Kiemelés az eredetiben.)

[435] STURCZ János, *Klíma = Csontó Lajos,* szerk. CSONTÓ Lajos, VERBA Andrea, Szentendre, Pest Megyei Múzeumok Igazgatósága, 2005, 30.

[436] Vö.: CULLER, *A líra..., i. m.,* 12.

állítások közti feszültséget. Amíg a szálak szétfejtésével valamelyik állítás épp eltűnik az egyik oldalon, a szálak összeszövésével mellette épp kirajzolódnak a másik betűi; majd a folyamat megfordul, és ez ismétlődik újra meg újra, érzékletesen jelezve a mérhető, az egyén számára mégis beláthatatlan pillanatban megszakadó objektív idő, valamint a szubjektív időtapasztalat zavarba ejtő dinamikáját, amely képes becsapni az érzékeket. A textus lebontásának és megalkotásának a visszafejtés és újraszövés dinamikájában előállított *vég*telenítése ugyanakkor Pénelopé vásznának történetét is felidézi háttérszövegként: Odüsszeusz felesége három éven át nappalonként szövi, éjszakánként pedig visszabontja apósa halotti leplét, hogy elodázza a válaszadást az őt ostromló kérőknek. Cselét azonban egyik szolgálója leleplezi, így kénytelen befejezni a vásznat. Csontó a videóinstallációt a Vajda Lajos Stúdió Pincegalériájában bemutatott kiállítás címét is adó *Egy sima, egy fordított* (2006) [207. kép] nagyméretű műanyag szőttessel állította ki.[437] A videókkal szembehelyezett, acélhuzalokra rögzített, fénylő fekete nejlont monumentális hímzővászonként használta a művész, amelybe keskenyre hajtogatott, világoskék pp-zacskókat szőtt bele. Az így kirajzolt „NE FÉLJ" felirat a megidézett Pénelopé-történettel összefüggésben mintegy a találékonyságot, a szövésben a „csel*szövés*" lehetőségét is indítványozza, miközben az idő problémájával párbeszédben, a fekete háttérrel mégiscsak a vég közelségét jelzi, a felszólítást ugyanis nem kíséri semmiféle ígéret, amely megalapozná a felszólításba foglalt kérés, illetve biztatás teljesítéséhez szükséges bizalmat.

A transzparencia reményét leromboló teleírt fal adott utasítást a megértési kísérletek felszámolására a MODEM *Vicces sztori* című kiállításának[438] egyik falán, ahol Csontó T. S. Eliot *J. Alfred Prufrock szerelmes éneke* című versének Kálnoky László által magyarra fordított szavai egy táblakrétával írt és roncsolt blackout poetryben oldódtak fel a fekete felületen [208. kép]. Az átsatírozatlanul maradt szavakat összeolvasva olyan utasítást kaphattunk, amely egyfelől az eredeti versben megfogalmazódó kérdésekre adott válaszként nyert értelmet: „Feleletet ne keressél, / ideje / százszor megingani, / álmainkat szemügyre venni." A mondatot ugyanakkor a törmelékes narratíva benyomását keltő kiállítási installáció befogadására vonatkozó instrukcióként is kezelhette a befogadó, hiszen az egyes műtárgyak közti fekete falfelületeket krétával rajzolt alakok népesítették be, szorosabbra fűzve az autonóm művek közti kapcsolatot.

[437] Csontó Lajos, *Egy sima, egy fordított,* Szentendre, Vajda Lajos Stúdió Pincegalériája, 2006. április 9. – április 24.

[438] Csontó Lajos: *Vicces sztori,* MODEM Modern és Kortárs Művészeti Központ, Debrecen, 2013. március 10. – június 2. Kurátor: Kukla Krisztián.

Benczúr Emese munkáin különösen nagy szerep jut a technikai hordozó és a megjelenített szavak által mozgósított jelentések kölcsönhatásának, a *Használati utasítás* (2012) [209. kép] című textilmunkán például a „CUT BEFORE USE” [Vágd ki, mielőtt használod] felirat a szalagokká összevarrt, függönyszerűen lelógatott ruhacímkéken rajzolódik ki, amelyek rendszerint maguk is ugyanezt a szöveget hordozzák. A művész épp ezt az utasítást követve távolította el a fogyasztói kultúra alaptermékeinek adatait hordozó címkéket, és avatta azokat egy nagyobb munka építőelemeivé, az eredendően kidobásra szánt hulladékanyagoknak műtárgyi értéket kölcsönözve ezzel. A „Vágd ki!” felszólítás a megváltozott kontextusban, a művészeti kiállítás terében és intézményében, provokatív erejűvé válik, hiszen az – a beavatkozásra történő bíztatást szó szerint értve – magának a tárgynak a felsértésére, a kiállítási környezetből történő kiemelésére is vonatkoztatható. Ez a konnotatív jelentéslehetőség ugyanakkor a befogadásszituációt, a műtárgy értelmezésének eseményét állítja elénk a valóságról való leválasztás lehetőségeként. Első olvasatban a kiállított művekkel szembeni attitűdre irányul a *Tárd ki az elméd* (2016–18) [210. kép] felszólítása is, ahol a különböző színű dobozos sör- és kólanyitók rajzolják ki az „OPEN YOUR MIND” feliratot. Ugyanakkor azáltal, hogy a termék elfogyasztása után rögtön funkcióját vesztő elemek újrahasznosításával jön létre a műtárgy – amely az apró fémnyitók mennyiségével arányosan növekszik installálásról installálásra –, a felszólítás a fogyasztási szokásaink elleni tiltakozásként, környezettudatosságra késztető gesztusként értelmeződik. Persze mindeközben maga is felhasználja – jóllehet ironikusan – a fogyasztói társadalmat működtető szlogenek tömörségét, többértelműsítő játékát, hiszen a globalizált fogyasztást meghatározó hipercentrális nyelven, angolul, felnagyítva, tehát a marketinglogikára építve idézi fel a new age mozgalom hangzatos meggyőzéskliséivel rokon szókapcsolatot.

Számos újabb Benczúr-munkát meghatároznak a fényhatások keltette vizuális effektusok, és sokszor maguk az applikált szövegek is azonosulásra, a tárgyak által kiváltott hatásokkal való interakcióra késztetnek. Az arany- és ezüstláncokból álló *Ragyogj* (2017) [211. kép] a megérinthetőséggel, a szálak mozgásba hozhatóságával is a bevonódást szorgalmazza, amit a címbe foglalt – kivételesen magyar – felirat is megerősít. Azt, hogy ez a ragyogás milyen kettősséget hordoz magában, hogy szimbolikus kifejezőereje mennyire kontextusok által meghatározott, jól mutatják az installáció különféle kiállítási közegei által felkínált értelmezési módok. A nagyszabású mű kifejezetten a Magyar Nemzeti Múzeum

Ige-idők – A reformáció 500 éve[439] című tárlatra készült, ahol a munkának elsősorban a teológiai dimenziói kerülhettek előtérbe, így a felszólítás arra irányította rá a figyelmet, hogy a hit erejének a tiszta jelenlétben is meg lehet mutatkoznia, hiszen a hívek az isteni ragyogás beteljesítői. Mindeközben a MODEM-ben bemutatott, *Let it be*[440] [Hadd legyen] című szólókiállításon – a kínai kitűzőkből megalkotott villogó „BRIGHTEN YOUR MIND" (*Fényesítsd az elméd,* 2004) [212. kép][441] felirat, a csillámporral borított fatáblán ezüstös fülbevalók részleteiből megalkotott „LET IT SHINE" (*Hadd ragyogjon,* 2016 [213. kép]), valamint az utóbbi szöveget megismétlő, monumentális konfettifal (*Hadd ragyogjon,* 2018 [214. kép]) – által teremtett közegben a „RAGYOGJ" jelentéskörének profán, kifejezetten a megmutatkozás fizikai lehetőségét hangsúlyozó rétegei váltak dominánssá, összefüggésbe kerülve az óriásplakátok és digitális kijelzők vágykeltő szlogenjeivel, az információrobbanás korában felvirágzó sztárkultusszal és a közösségi médiában megnyilvánuló, az influenszerek által képviselt énreprezentációs gyakorlatokkal. Ebben az összefüggésben tehát inkább a technikai médiumok uralta történelmi helyzetet, a test képekben való szétszóródását, a mintaként kezelt lenyűgöző testek uralmát teszi reprezentáció tárgyává, ahogy a rendkívüli konstrukció a felhasznált anyagokat új minőségbe fordítja át. A háromezer arany- és ezüstszínű láncból álló munka megérintésével – a találkozás „itt és most"-jában[442] – a befogadóra is vetülhet egy kevés a fodrozódó szálakról szerteszóródó fényből.

[439] *Ige-idők – A reformáció 500 éve,* Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, 2017. április 26. – november 5. Kurátorok: Kiss Erika, Gáborjáni Szabó Botond, Fogarasi Zsuzsa, Harmati Béla László, Kertész Botond, Zászkaliczky Zsuzsa, Zászkaliczky Márton, Heltai János.

[440] Benczúr Emese: *Let it be,* Debrecen, MODEM Modern és Kortárs Művészeti Központ, 2018. augusztus 17. – október 28. Kurátor: Áfra János.

[441] A mű egy korábbi, nagyobb méretű, 70 x 800 cm-es, 1400 villogóból összeállított verziójával (*Fényesítsd az elméd,* 2012) kapcsolatban, amely a madridi MUSAC gyűjteményben található, Helena Markusková is utal a szöveg által keltett kétértelműségre: „A gyermekek által kedvelt giccses csacskaságokból egy hatásos, önművelésre buzdító szlogent formált. Kifordította a reklám manipulatív stratégiáit, s feloldotta a szójáték paradox-voltát, felidézve a »megvilágosodás« katartikus pillanatát – amikor a vonzó felület felfedi mélységeit, és a fogyasztás gyönyörét a felfedezés öröme kíséri. Pozitív gondolkodásával biztos érzékkel orientálódik a jelenlegi értékválságban." MARKUSKOVÁ, Helena, *Tűvel és cérnával = Pertu N°12: Emese Benczúr – Emőke Vargová,* Érsekújvár, Galéria umenia Ernesta Zmetáka v Nových Zámkoch, 2017, 21.

[442] Vö.: BENJAMIN, Walter, *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában,* ford. BARLAY László = B., W., *Kommentár és próféciа,* Bp., Gondolat, 1969, 305, 307.

Az irodalomértés évszázadokon keresztül elboldogult a líra, epika és dráma hármasságára építő modell alkalmazása nélkül. A líraiság kritériumaival kapcsolatban többek között Tamás Attila mutatott rá arra, hogy a 18. század végén lényegében azok a művek kerültek ebbe a kategóriába, amelyek nem fértek be a másik kettőbe, tehát nem többszereplős előadásra készültek és nem is elsődlegesen a külső valóság reprezentációjának céljával, hosszú időbeli–oksági rend kiépítésére születtek, így nincs bennük hosszasan kirajzolódó külső cselekmény, és rendszerint egyetlen beszélőhöz köthetőek, belső egységüket pedig részben a finom nyelvi strukturáltságnak, rétegzettségnek, részben pedig az akusztikus sajátságoknak köszönhetik.[443] Jonathan Culler is a lírához sorolja a rövidebb, nem narratív szövegeket, és megítélése szerint a megszólítás alakzata a líraiság legalapvetőbb retorikai eljárása. Az aposztrophé a nyelv performatív hatalmát viszi színre, hiszen nyelvileg képes szubjektumként tételezni a világ bármely létezőjét, sőt a nem létezőket is. Ezt a megszólítás által implikált jelenvalóság illúziójával éri el a beszéd, amely magát gyakran alárendelt pozícióba helyezi.[444] „Ez az internalizáció azért fontos, mert ellene dolgozik a narratívának és olyan velejáróinak, mint az egymásutániság, okozatiság, idő, teleologikus jelentés.”[445] – érvel Culler a lírának az elbeszélések szerkezetétől való eltérése mellett, ugyanakkor azt is megjegyzi, hogy az aposztrofikus mellett a narratív erő is érvényesül a lírai szövegben, csak épp kevésbé dominánsan.[446] A személyesebb hangoltságú kortárs vizuális művek szöveghasználatát a szűkszavúság és a sűrítés igénye mellett egyéb retorikai megoldások, így például az énbeszéd, az aposztrophé alkalmazása és olykor a ritmikusság is a költői beszédműfajhoz közelítik. A következőkben olyan szöveges képzőművészeti munkákat vizsgálunk, amelyekben inspirációs forrássá vált a költői nyelvhasználat, valamint elemezni fogunk konkrét irodalmi intertextusokkal dolgozó, szöveges–képi adaptációként működő, illetve a lírai potenciált a hétköznapi beszédben felismerő, a retorikai–poétikai eljárások szintjén megidéző műveket is.

A műfaji elhatárolások kérdését akár elavultnak is tekinthetnénk, értelmezői gyakorlatainkat azonban elemi szinten határozzák meg az ezzel kapcsolatos előfeltevések, gyakorlati tapasztalatok, ezért lehet tanulságos egy példán keresztül megfigyelni, ahogy a

[443] TAMÁS Attila, *Vannak-e műnemi jellemzői a lírának?* = T. A., *Értékteremtők nyomában: Művek, irányzatok, elméleti kérdések,* Debrecen, Csokonai, 1994, 295–297.

[444] CULLER, Jonathan, *Aposztrophé,* ford. SZÉLES Csongor, Helikon, 2000/3, 375.

[445] *Uo.,* 382.

[446] *Uo.,* 383.

kortárs vizuális művek szöveghasználatát sokszor a retorikai megoldások – így például a prosopopeia és az aposztrophé alkalmazása – is a lírai beszédhez közelítik. Ennek a nyelvi aktusnak köszönhetően a hétköznapi eszközök is új megvilágítást nyerhetnek, amint az Gerber Pál *El van rontva a napom, ha nem győzök le három gonoszt* (1993) [215. kép] című köztéri akció esetén történt, ahol *A gumimacik* című televíziós rajzfilmsorozatból származó mondat[447] egy BKV-busz oldalán, a reklámfelület helyén jelent meg – mégpedig fehér alapon, fekete nagybetűkkel. A beszélő megnevezésének hiánya magát a közösségi közlekedés eszközét tette a hang forrásává, ezzel pedig a népmesei hősök mintájára heroizálta a rendre ugyanazon köröket futó járművet, vagy legalábbis arcot adott neki; illetve egy alternatív megközelítés lehet, hogy a metonimikus kapcsolat (vagy épp az ember járműalkatrészként kezeléséből kiinduló szinekdochikus viszony) alapján az ismeretlen sofőrt léptette a mesehős/beszélő szerepébe. A gonosz legyőzésének mozzanata és a bűvös szám említése inkább a narratív meséket idézi, mintsem a lírai szövegeket, ugyanakkor a sűrítés gesztusa, az énbeszéd, a feltételes módú szerkezet, illetve a kontextusok által mozgósított többértelműség a költői nyelvhasználat irányába mutat.

A műfajfogalom történeti aspektusai, illetve a költészetértés mediális kérdései egyaránt aktualizálódnak Vincze Ottó *A költészet örök* (2000) [216. kép] című installációjában. A Coca-Cola-logó felhasználásával prezentált „a Költészet Örök" felirat egy olyan, könyvekkel megtöltött hűtőhöz társul, amelyből a kinyitáskor költemények szólalnak meg szerzőik – Nagy László, Pilinszky János, Petri György, Ladik Katalin és feLugossy László – előadásában. A műtárgy azt szimulálja, mintha a fogyasztói kultúra egyik legmeghatározóbb márkajelének kisajátításával, lekoppintásával az emberek többsége által nehezen fogyaszthatatónak ítélt műfaj brandingjére tenne kísérletet. A kinyilatkoztatásszerű állítás alatt megjelenő „Törv. Védve" felirat egyfelől a logóhamisítást tagadó önironikus gesztus, másfelől a költészetfogalom változását, a szerzői jog problémáját, valamint a szövegközi kapcsolatok lekövethetetlen csereforgalmának és a tradíció megújítva megőrzésének kérdését mozgósítja. A hűtő belsejének – gerincükkel befelé fordított – könyvoszlopokkal történő megtöltése a hagyomány fenntartását szelekciós mechanizmusok által meghatározott folyamatként láttatja, hiszen ahhoz, hogy újabb könyvek kerüljenek bele, valamely köteteknek ki kellene kerülnie a kánont szimbolikusan megjelenítő teli hűtőből. A kinyitásra megszólaló karizmatikus hangok montázsa a költészet írásosság előtti fogalmát konfrontálja az írásos kultúrával, pontosabban a Gutenberg-

[447] TATAI Erzsébet, *Neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években,* Bp., Præsens, 2005, 133.

galaxisban formálódott, sokszorosíthatóságból levezethető költészetfogalommal, amelynek köszönhetően előtérbe kerülhettek a líra vizuális megjelenésének aspektusai. Az ezredforduló körül aktuálisnak mutatkozik az a kérdés is, hogy vajon milyen kilátásai vannak a költészetnek egy, a könyv médiumának privilegizáltságát tagadó, illetve az írásosságot egyre inkább a multimediális közvetítésre bízó kulturális közegben, amelynek a mindennapi kultúrafogyasztási gyakorlata, ritmusa alig látszik összeegyeztethetőnek a lírai szövegek rétegzettségének felmérését lehetővé tevő elidőző olvasás kívánalmával. Ezzel függ össze, hogy a megszólaló kanonikus hangok között a nem elsősorban írott költészetükről ismert alkotók is helyet kapnak, mint amilyen a fónikus költészettel is foglalkozó performer, Ladik Katalin, valamint a zenészként és képzőművészként egyaránt elismert, ugyanakkor szépirodalmi köteteket is megjelentető feLugossy László, aki a saját kiállításain is gyakran installál az uralkodó kortárs lírai megszólalásmódoktól elütő sorokat, melyek filozofikusságát, kinyilatkoztatásszerűségét gyakran az (ön)irónia, illetve a képek humora ellensúlyozza.

A költészet elavultságának problémájával szembesít Dénes Ágnesnek a millennium alkalmából készült *Költészet sétány*: *Tükröződések – Gondolattavak* (2000) [217. kép] című köztéri munkája, amely a Virginia Egyetem campusán kapott állandó helyet. A húsz gyepbe ágyazott, nagyméretű gránitlap az irodalmi–kulturális hagyomány kimagaslónak ítélt szövegei közül mutat be egyet-egyet angol nyelven, és bár a cím a visszatükröződő felületek elevenségére, a falombok fényjátékára, a szavak és a természeti környezet fluiditására utal, az emlékműállítás gesztusa a szövegek tömbbe vésésével mintha el is gyászolná a könyvkultúrát, és az írásos hagyomány lezártságát, de legalábbis a szövegek érinthetetlenségét sugallja. A felsértett szélű gránitlapokon – az élete végén a műnek helyet adó egyetem megalapításán fáradozó – Thomas Jefferson mellett Archibald MacLeish, e.e. cummings, George Washington, Gustave Flaubert, George Bernard Shaw, T. S. Eliot, Ralph Waldo Emerson, Lev Tolsztoj, Indira Ghandi, Immanuel Kant, Arisztotelész, Eleanor Roosevelt, Francis Bacon, Robert Frost és Walt Whitman szövegei olvashatók. De az egyik tömbön Dénesnek a közösség melletti elköteleződését tükröző lírai manifesztuma (*A manifesto,* 1970) is, amely – megörökölve a zseni teremtőerejébe, illetve a váteszszerepbe vetett hitet, kissé anakronisztikusan – a láthatatlan vizualizálását és a kommunikálhatatlan kommunikálását, illetve a társadalom által elismert határok tagadását hirdeti meg programként: „VISUALIZING THE INCOMMUNICABLE / COMMUNICATING THE INCOMMUNICABLE / NOT ACCEPTING THE LIMITATIONS SOCIETY HAS ACCEPTING / SEEING IN NEW WAYS” [megjeleníteni ami nem kommunikálható /

kommunikálni ami nem kommunikálható / nem fogadni el a határokat melyeket a társadalom elfogad / új módon látni].[448]

Tasnádi József is gyakran dolgozik saját programadó írásokkal, és – mint Andrási Gábor rámutatott – „[s]zövegeiben csak úgy szórja munkamódszere megoldókulcsait”,[449] amely a *Következmény* (2019) [218. kép] című helyspecifikus multimédiainstalláción is megfigyelhetővé vált a debreceni MODEM *Anyag* című csoportos kiállításán. A digitális hordozón átmenetiségében adott szöveget, illetve az az által közvetített gondolatokat itt tehát művészeti matériaként értelmezte a művész.[450] A kigördített vörös szőnyeghez társított fényfelirat az anyag művészi meghatározásával, körülírásával kísérletező ars poetica-szerű gondolatmenetbe avatja be a látogatót: „A tökéletlenség a nyersanyag. / A motor a gravitáció. / A tökéletlenség és a gravitáció következménye az egyenetlenség és a szabálytalanság. / Az egyenetlenség és a szabálytalanság következménye az anyag. / A műalkotás az anyag szokatlan rendeződésének következménye. / A szokatlan rendeződés a metaforikus és a gyakorlatias reflexió ellentmondásos következménye.” Ahogy a fényfeliraton kirajzolódnak, majd eltűnnek a betűk, az a befogadási folyamat idődimenzióját helyezi előtérbe, így arra az ellentétre is reflektál a helyspecifikus szituációban, hogy amíg az esetleges hatást keltő, de mozdulatlan installáció képileg egyetlen pillantással, szimultán befogadható, addig a futó szöveg csak szukcesszíve férhető hozzá, a LED reklámtábla által meghatározott ritmusban, lineárisan haladva előre a rendezett gondolatmenetben. A konceptuális művészet hőskorában elterjedtebb volt a hasonló igényű, tételes állításokból felépített, retorikai szempontból magyarázó igénnyel fellépő, ugyanakkor sokszor enigmatikus, nehezen hozzáférhető, költői konceptszövegek alkalmazása, és ezek olykor hasonló módon – kijelzőn futó szövegként – váltak installációk részeivé, mint azt Erdély Miklós *Haditítok* (1984) [119. kép] című munkáján is láthattuk az előző fejezetben.

Egyfelől alighanem az illusztrációs hagyomány örökségével, másfelől pedig a tömörség, sűrítettség és retorikai megformáltság műnemi jegyeivel magyarázható, hogy elsődlegesen a lírai szövegek válnak meghatározó inspirációs forrássá a képzőművészetben, ahogy az Lakner László vagy Świerkiewicz Róbert esetében is történt. Az újabb

---

[448] COHEN, Mark Daniel, *Az öko-logika paradoxona: Agnes Denes művészete* = DENES, Agnes, *A harmadik évezred művészete – egy új világkép teremtése / Art for the Third Millennium – Creating a New World View*, ford. MIHÁLY Árpád, SZIKRA Renáta, Bp., Ludwig Múzeum, 2008, 26. (Saját fordítás – Á. J.)

[449] ANDRÁSI Gábor, *Két tétel: Tasnádi József munkáiról és írásairól* = *Tasnádi: Apóriák / Puzzlements,* szerk. BODÓNÉ HÓFECKER Zsuzsanna, TASNÁDI József, Debrecen, MODEM, 2022, 10.

[450] *Anyag – Debreceni Nemzetközi Művésztelep,* Debrecen, MODEM Modern és Kortárs Művészeti Központ, 2019. november 23. – 2020. február 16.

festőgenerációhoz tartozó Szalai Kata munkásságában a 90-es évektől, tehát a kezdetektől központi szerepe van a költői szövegekkel történő kísérletezésnek. A személyes naplójegyzetek után a kortárs irodalmi vendégszövegek határozzák meg képeit, és egyedi művészkönyveket is készít, többek közt Térey János versei alapján. Ha Szalai épp nem versekkel dolgozik, akkor is rendszerint a líraibb hangoltságú és erősebb nyelvi megdolgozottságú prózákat idézi fel alkotásain, és bár a 2000-es években párbeszédbe került Fernando Pessoa és Alessandro Baricco munkásságával, főként a kortárs magyar irodalomból válogat. A posztmodern próza olyan jeles szerzőitől, mint Esterházy Péter vagy Garaczi László, illetve több sorozatban is figyelmet szentelt Nádas Péter írásművészetének. A magyar költők közül pedig például Parti Nagy Lajos, Térey János, Tolnai Ottó és Bertók László verseivel dolgozott. A rendszerint sorozatként realizált párbeszédkísérletekben a formanyelv, a művek színvilága, a hordozó és a technika megválasztása is az applikációra kijelölt írásokkal dialógusban alakul.

Szalai kezdetben a szerzők már publikált szövegeivel dolgozott, ezért is eredményezett egy hosszabb alkotói elhalkulást a Bertókkal való együttműködés, ő ugyanis kifejezetten a felkérésére írt kilenc haikut, melyekkel aztán szabadon dolgozhatott. A *Két lepke csapkod* (2006) sorozathoz katalógus is készült,[451] melyben a verssorok nemcsak a cím nélküli munkákba építve tűnnek fel, hanem megjelennek a költő kézírásával is. A formanyelvi kísérletezés folyamatába betekintést engedő, technikai változatosságról tanúskodó anyagban a képek egyik csoportját a rendszerint figurális elemeket, különféle korok és kultúrák aktszerű alakjait, plasztikáit felidéző, sokszor a stilizált figurák nyomatszerű ismétlésére építő papírkompozíciók adják. A figurális elemekre az szolgál magyarázatul, hogy az 5-ös („Meg sose tudja, / fele (felesége)-e, / vagy csak ő dugja.”) és a 6-os számú („Haj, szem, száj, mell, láb, / s micsoda hátsó! Isten, / lásd, le-lenéz rád.”) haikuban is a női testnek a limerickek hangütését idéző szexualizálása a leghangsúlyosabb mozzanat, ugyanakkor a nő(i test) iránti vágyon való élcelődés valójában e szövegekben a meg nem nevezett harmadik személyt, az örökké tudatlan férfit, illetve utóbbi esetben az elcsábuló, esendőnek mutatott Istent gúnyolja. Más darabokban viszont az önirónia is megnyilvánul, a 4-es haiku például a költők éretlenségét (infantilitását és akarnokságát) és megbízhatatlanságát (nagyotmondásra, megtévesztésre való hajlamosságát) sugallja egy analógiás szerkezet megteremtésével: „Elkényeztetett / gyerek, politikus vagy / költő, egyre megy.” A rendszerint vegyes technikájú – ceruza, tus, zsírkréta, akril, fapác, olaj vagy tempera felhasználásával készült – munkákon nem minden esetben tűnik fel szöveges tartalom, viszont ha igen, az egyaránt

[451] BERTÓK László, SZALAI Kata, *Két lepke csapkod,* Pécs, magánkiadás, 2007.

lehet firkaszerű, folyóírásos, zaklatottan festett, vagy akár szabályos körvonallal megrajzolt nagybetűk sora is.

Míg a papírképek sokszor csak a Bertók-haikuk részleteivel dolgoznak, azokat eloldva nyelvi komplexitásuktól, a munkák másik csoportjához tartozó, szigorúbban komponált, ugyanakkor dekoratívabb hatású alapra festett olajképeken a teljes versek visszaidéződnek. Ez utóbbi, nagyméretű képeken mindig nyomdapecsételt betűkkel, központozóelemek nélkül, megváltozott elrendezésben, sokszor a szóközök elhagyásával jelenik meg a szöveg – hol könnyen kiolvasható, szabályos sorokba rendeződve, hol pedig bonyolultabb kompozíciók részeként. Vagy éppen feloldódva a különféle színekkel egymásra komponált betűnyomok palimpszesztusában, ahogyan az a *Két lepke csapkod II* (2006) [219. kép] esetén is történik, amely változatosan idézi meg az alábbi verset: „Agyafúrt dudva, / kimegy a kert alóla, / s magára húzza.” A középmező zöldeskék háttérébe beleoldódnak az egy soron belül egymást átfedve ismétlő, sötétkék betűk, amelyekre ugyanezen jelek világoskék verziói kerültek, ritkásabb szövedéket alkotva a felületen. Ez a textúra első látásra a vizuális jegyeket szem előtt tartó betűakkumulációnak tűnhet, amely a haikuban szereplő dudva szaporaságát hivatott megjeleníteni. Ha viszont lefelé haladva – szemünket balra-jobbra kapkodva – összeolvassuk a sorok egy-egy betűjét, összeáll a Bertók-haiku első fele: „AGYAFÚRT DUDVA KIMEGY A”. Az, hogy felülről és alulról indulva az olvasásban ugyanaz a három betű látható (felülről az „AGY”, alulról pedig az AYG”), hozzájárul ahhoz, hogy a betűhálót olvashatatlan képmezőnek érzékeljük. A kompozíció felső rétegét viszont szabályos vertikális sorba szervezett, halvány, világoszöld sorok adják, amelyek egyfelől balról és jobbról keretezik, másfelől pedig középvonalban felül is írják a kék betűhálót. A Bertók-haiku itt az eredeti tagolással ismétlődik meg, fentről lefelé olvasható sorokban, mintegy kijelölve a versbe foglalt, ugyanakkor a karakterek felsokszorozásával figurálisan is megidéződő kert határait.

A vidámabb, incselkedő szövegek hangulatát – mint amilyen a „Szerelem-villám, / két lepke csapkod. Izzik / a gomb a szoknyán.” – nem figurális elemekkel erősíti fel a *Két lepke csapkod VIII* (2006) [220. kép] című olajkép, hanem a színhatásokkal, itt például a nyár zöldjének árnyalataival, a változatos kolorittal ismételt sorok árnyékhatást keltő egymásra játszásával, illetve a középsávban sok helyen elősejlő betűvonalakkal, karcolatokkal. Azonban összességében a jól strukturált szerkezet jellemzi a zászlószerűen három sávra osztott képet, az ezek határán és a középvonalban végig futó zöldeskék és zöld sorok a rózsaszín és levendula árnyalatúakkal váltakoznak vibrálóan. A mereven strukturált

háttérkolorit viszont a mondatba foglalt izzást és villámlást inkább ellenpontozza, mintsem megerősítené.

Richter Sára életművében a szöveghasználat a korai időszaktól jelen van, eleinte gyerekeinek varrt, rajzolt könyveket,[452] az újabb keletű nagyszabású munkái pedig a kiállítótérbe belógatott, körüljárható hatalmas textilszalagok, amelyeken szintén gyakran jelennek meg írásos tartalmak, idézetek. A Weöres Sándor és Pásztor Béla 1940-ben született versciklusát feldolgozó *Holdaskönyv*ön (2004) [221. kép][453] a versek jól olvasható faktúrával jelennek meg különféle figurális elemek kíséretében – a szöveges és képes textilkockák ritmikus váltakozásával. A hét énekből és énekenként öt négysorosból álló szövegben a garabonciások és boszorkányok, bolondok és bohócok világa idéződik meg és mosódik össze. Weöres kimondatlanul utal a szöveg szövedékszerűségére, megdolgozottságára, amikor a ciklushoz fűzött jegyzetében a versek születésének játékosságával összefüggésben azt írja a könyv anyagáról: „Négysoros strófákat rögtönöztünk, furcsa és kusza versikéket; ha az egyik elkezdett valamit, folytatta a másik; ha az egyik leírt valamit, belejavított, vagy belerontott a másik; javítás-e, rontás-e, nem sokat törődtünk vele: úgy hajszoltuk az ötleteket, mint a szél a vízfodrot, a lehullt lombot, a port. A közösen írt strófákból egy marékravalót kis ciklusokba osztottunk, *Holdaskönyv* címmel. Talán nem is versek, csak közös hancúrozás. Vagy primitív hímzések, naiv kerámiák: sűrű indázatban nyüzsgő pirinyó démon-, ember-, állat-alakok.”[454] Tehát, mint látjuk, már a szerzői önértelmezésben megjelenik a szöveg- és képhatárok elmosódottságának jelensége, és mintha Richter egy ehhez szervesen kapcsolódó mágikus képi nyelvet teremtene meg gobelinjén, amelynek az összevarrt szövetdarabjai a középkori boszorkánykódexek oldalaihoz hasonlítanak. Az egymást követő képmezők a bal felső sarokból jobbra lefelé haladva, a hideg kékből a sárgán és a zöldön keresztül úsznak át narancsba, majd a vörösön keresztül a barnába – ez a kompozíciós egységet megteremtő eljárás a boszorkányok és varázslók által fölgerjesztett természeti erőket egy színskála részeként teszi szemlélhetővé. A varrott, hímzett, nyomtatott szövegekhez néhol egyetlen motívum kapcsolódik – legtöbbször egy rejtelmes, szörnyszerű vagy épp átalakuló figura. A textilbe apró kulcsot, kulcslyukat, madárkarmot és egyéb tárgyat applikált a művész, olykor kisebb figurális elemek tartozékává avatva azokat – az egyik emberalak például egy aranykézpárral takarja el az

[452] NAGY T. Katalin, *Fonallal rajzolni: Richter Sára: Akarsz-e meggyógyulni,* KULTer.hu, 2022. március 22.

[453] A munka könyvformában is napvilágot látott: RICHTER Sára, *Holdaskönyv: Weöres Sándor és Pásztor Béla Holdaskönyv című versciklusa alapján,* Bp., Napkút, 2004.

[454] WEÖRES Sándor, *Egybegyűjtött írások I,* Bp., Magvető, 1986, 591.

arcát, míg máshol igazi gombok tűnnek fel a szőttesből kirajzolódó ingen. A négyzetes képelemek közé varrt téglalapalakú képmezőkben az énekcímek is feltűnnek, mégpedig felsokszorozva, variálva, olykor csonkolt, töredékes formában. Azt az érzetet keltik, mintha a szavak beúsznának a szomszédos képmezők mögé. Ezek az ismétlések a recitálások, ráolvasások hangzó nyelvét, érzékiségét idézik meg, a címszövegek közé ráadásul jelentéses képelemek ékelődnek, amelyek érzékenyen kapcsolódnak rá a párosrímes, kétütemű hetes sorokból építkező ciklus enigmatikus megoldásaira, ezoterikusságára; például *A bolondok énekeiből* címei közt különféle kulcsok tűnnek fel, amelyek az első vers „Bőröm sincs és csontom sincs, / belemen lóg a bilincs." sorpárjára kínálnak feloldást. Az énpozíció hangsúlyos volta mellett a szöveg érzékisége is az olvasás eseményszerűségére irányítja a befogadói figyelmet, sőt, alkalmat teremt a jelen idejű belehelyezkedésre. Hans-Georg Gadamer is ezt hangsúlyozza: „A költészettel maga a nyelvi jelenség jön elő – a költészet nem pusztán az értelemhez való elhatolás. Állandó egybecsengése az értelmi megragadásnak és az érzéki hangzásnak, miáltal az értelem megtestesül."[455]

A szövegszerűséget imitáló firkák, textuális elemek, betűkarakterek az 1978-ban Franciaországba emigráló Aatoth Franyo festményein már a 80-as években feltűntek, és a 90-es évektől gyakorta összetettebb és olvashatóbb formában, meghatározóbb módon érvényesülnek, olykor nagyobb képteret kitöltő textúraként válnak dominánssá, amely az egynézetű komponálással és a centrális perspektívával szembeni szkepszist, a képek materialitását teszi láthatóvá, és a különféle megjelenítési módokat magába fogó, kitüremkedésekkel tagolt felületet hangsúlyozó effektusként működik. A félfiguratív, groteszk „vörös képek" gyakran építenek ugyanakkor a nyelvkeverésben, a többértelműségben, a nyelvi sűrítettségben rejlő lehetőségekre, költői szóösszetételekre, ami gyakran a címadásban is visszaköszön. A *Temetési sütemény* (2007) [222. kép] című munkán a szívvel díszített koporsótól balra és jobbra tűnik fel egy-egy szó, a horizontvonal alá, összeolvasva a magyar műcím francia megfelelője: „GATEAU funéraire", a halál édességének oximoronja. Ugyanakkor a második francia szó „é"-je csak a szövegkörnyezetből azonosítható, valójában inkább kapitális „N"-nek tűnik. Ez a megakasztó mozzanat leválasztja a szó további részét, így lesz igazán szembeötlő, hogy az utolsó előtti „i" betűt a pont hiánya és a vonal tetején megjelenő apró kar láttán kis „r"-nek is olvashatnánk, ami a „szűkös" és „ritka" jelentésű francia „rare" szót idézi elénk. A jelmódosulásban is megmutatkozó figuratív nyelvi működés eredményeként felszínre kerülő

[455] GADAMER, Hans-Georg, *Hang és nyelv,* ford. TALLÁR Ferenc = G., H.-G., *A szép aktualitása,* Bp., T-Twins, 1994, 182.

kifejezés egyfelől a koporsóba zártság és a megtestesült lét szűkösségének tükörviszonyára tereli a figyelmet, másfelől a temetés eseményének megismételhetetlenségére nézve is kifejezőnek mutatkozik.

A groteszk ábrázolásmód egyébként is jellemző Aatoth olajfestményeire, munkáin gyakran tűnnek fel torzószerű alakok – olykor a test fontos részleteit kiiktató, szokatlan képkivágatok idéznek elő zavarba ejtő hatást, máskor pedig a figurák eleve kevert minőségek hordozói. A *Káromkodó nő billegő székekkel* (2009) [223. kép] a szignón és a környezetbe oldott szövegelemek mellett szintén saját címét hordozza magán vonallal leválasztott francia képaláírásként („InjuRieuse avec chaises Basculantes”), azonban ez a szöveg csak elsőre tűnik ekphrasztikusnak, hiszen a billegés helyett itt valójában magát az esést látjuk, azt, ahogy a test elemelkedik a széktől, közben eldobva poharat, üveget. A kisbetűk közé keveredő nagy „R” felhívja a figyelmet arra, hogy a „támadó, káromkodó” jelentésű „injurieuse” szó a franciában magába foglalja a „nevető” jelentésű „rieuse”-t is, utalva arra, hogy a nem nyelvszerű hangadás is elemi kifejezőerővel bírhat, akár a verbális támadás, a gúny eszközeként.

Szintén vonallal elkülönítve jelenik meg a címmel azonos jelentésű felirat a *Beszélgetések Marjával* (2009) [224. kép] című festményen, ám ezúttal az olajkép jobb szélén és finnül: „KESKUSTELUt MARJAN KANSSA”. Az, hogy egyedül a „t” szerepel kisbetűvel, a magyar–finn nyelvrokonság kérdésére tereli a figyelmet, és azon keresztül a nyelvek közti csereforgalom problémájára, hiszen ez a morféma mindkét nyelvben toldalékként jelenhet meg a főnevek végén, ám valójában eltérő funkcióval – a finnben a többesszám jelölésére szolgál, a magyarban pedig tárgyragként használatos. A megértés a két népcsoport képviselői közt tehát csak fordítással lehetséges. A címbe emelt finn női név képbe íródása az egyik figurával történő azonosítást erősíti meg, miközben párhuzamosan a szerzői funkció, illetve a cím által kijelölt beszédpozíció inkább a másik alakhoz közelít. A férfias és női jegyeket a torzók az öltözködés kódjaival idézik fel, a hangszórófejek pedig a párkapcsolati vitahelyzeteket, az egymást túlkiabálás gesztusát, a szólamok mechanizáltságát érzékeltetik. A humán jegyektől jórészt megfosztott, objektummá vált testek így a verbális erőszak eredményeiként állnak elénk. A kép a nő passzív, a férfi aktív szerepének rögzült előfeltevésére erősíti rá, hiszen csak az utóbbi alak hangszórófeje fordul a másik irányába. A hangszóróból kiáramló, kézírásszerű textus szellős boltozatot rajzol a nő köré. Kibetűzése viszont a befogadó számára teljesíthetetlen kihívásnak bizonyul, inkább textúrájával hat, miközben a képi szituációra reflektálva az erőszakosságuknál fogva szükségszerűen sikertelen megértetési kísérleteket értelmezi. A nagybetűk közt egyedüliként

feltűnő kis „t” a toldalékmorfémák hatókörét korlátozza, ugyanakkor arra is rámutat, hogy a diskurzusok sorozatára egyetlen nagy szövegfolyamként tekinthetünk. Tehát minden megnyilatkozásunk az éppen adott nyelvi viszonyokból emelkedik elő, hogy rögtön fel is oldódjon egy nagyobb, lehatárolhatatlan „beszélgetés” szövedékében.

A hangzás érzékiségére és egyúttal az értelem összezavarására tesz kísérletet a Société Réaliste *Xenolalia* (2010) [225. kép] című munkája. A magyar Gróf Ferenc és a francia Jean-Baptiste Naudy művészpáros 2004–2014 között megvalósult kollaborációja főként kísérleti tipográfiai munkák létrehozására koncentrált. Ez a versszerű szövegmű is a nyelvkeverés – a kortárs lírában is népszerű – jelenségére építve oldja fel a határokat a francia és magyar szavak között, miközben a magasabb szerveződési szinteken agrammatikus szerkezetekbe torkoll, amely a tartalmi összefüggések keresésének feladására késztet; így a befogadói figyelemben nagyobb teret kaphat a hangzósság, illetve a vizuális megjelenítés, ahogy az a konkrét költészet poétikájából ismerős lehet. A szavak gyakorta attól függően lesznek a francia vagy a magyar szótárba sorolhatók, hogy hol húzzuk meg a szóhatárt, hogyan hangsúlyozzuk, illetve ejtjük ki az egyes betűkombinációkat, miképp tesszük az írott jeleket beszédhanggá. Bár az idegennyelvű, francia olvasat többnyire hatékonyabbnak látszik, betüremkednek olyan részek, amelyek magyar kibetűzése nem csak az anyanyelvi megközelítés miatt, hanem szemantikai (pl.: „se pont, se rend, se part”) vagy poétikai okokból (pl.: „A mai vers mise”) is indokoltabbnak hat. Az olvasási művelet függvényében jön létre a szó teste és annak lexikai identitása, illetőleg jelentése – ezáltal kerülhet fókuszba a jelentésadás (egyszersmind a nyelvi identitásalakzat) irányítójaként a hangzósság. Az itt megfigyelhető működésmód a költészettörténetben persze nagy múltra tekint vissza, ami viszont sajátszerűnek hat, az a projekt tipográfiai megalapozottsága és képzőművészeti diskurzushoz rendelése az installálás által.

Imák és remények

Mint már utaltunk rá, nem érdemes éles határt vonni epika és líra, ahogy nem irodalmi és irodalmi szövegek között sem – a dekonstrukció belátásai alapján úgy látszik, a jelentésszóródás, a többértelműségek és a szöveg változékonysága miatt korlátolt hatékonyságú minden erre irányuló kísérlet, hiszen a különböző közlési gyakorlatok folyamatosan „megfertőzik” egymást. De a különféle közlésmódok kapcsolatát hangsúlyozza a strukturalista Tzvetan Todorov is, akinek a koncepciója szerint a műfajok az emberi közlésfolyamatban gyökereznek, és transzformációik alapján levezethetők a

beszédaktusokból. Az alábbi példával azt is jelzi, hogy e kettő – műfaj és beszédaktus – közt kevés különbséget lát: „Az imádkozás beszédaktus, az ima műfaj (ami lehet irodalmi vagy nem irodalmi). A különbség minimális."[456] A mágikus célokat szolgáló ráolvasásosokat, illetve a hasonló funkcióval bíró imaszerű szövegeket egyébként is gyakran tekintik a költői szöveg elődjének,[457] ami nemcsak a rigmusok hangzósságával, a ritmikus szerkezetek gyakori alkalmazásával függ össze, hanem épp annyira az én–te, mi–te viszonylatok hangsúlyozásával, amely kimondva-kimondatlanul egy hierarchikus rend jelölője – és ez az alapviszony a képzőművészeti szöveghasználatban is visszaköszön.

Az archaikus közösségek a recitálással a világ kezdetébe vetítik azt, aki érdekében a rítus végbemegy, így adva alkalmat a (szimbolikus újjá)születésre.[458] Egy ilyen aktusban a fizikai paraméterekkel nem bíró, az elmúlt vagy majdani létező is megszólíthatóvá válhat, szimbolikus értelemben arcot nyerhet, ahogy az Mayer Évának a fogantatás és a meddőség tapasztalatait tematizáló *Terra incognita* (2021) [226. kép] sorozatán történik, amelynek egyes darabjain a még meg nem fogant gyermekhez szóló szövegek olvashatók.[459] A méhsejtformájú keretek elektrográfiákat fognak körül, melyeken olykor egy-egy tipografált felirat, máskor pedig valamilyen, az élet és az otthon képzetkörével összefüggésbe hozható tárgyi elem tűnik fel a digitális megalkotottságot vibrálva hangsúlyozó kék háttéren. Az üvegbúra alá zárt házformák mellett cserepes növények, köztük bonszájok, egy képen pedig vázába helyezett mákgubók jelennek meg – közvetetten utalva a genetikai folyamatok befolyásolásának problémájára, a terméketlenségre, illetve a mesterséges megtermékenyítés lehetőségére és bioetikai dilemmáira. A képek hátterében több alkalommal is levilágított kézírásos levelek tűnnek fel – jelezve, hogy Mayer az ART-ben (Asszisztált Reprodukciós Technikák) érintett női csoportoktól bekért, pauszpapírra írt szövegeket használt a kompozíciókhoz, ezekből emelt ki részleteket az egyes képekre. Az imaszerű mondatok, könyörgésrészletek néhány hexagonforma középterében tipografizálva jelennek meg, az

[456] TODOROV, Tzvetan, *A műfajok eredete,* ford. P. MÜLLER Péter = T., T., *Tanulmányok az irodalomtudomány köréből,* szerk. KANYÓ Zoltán, SÍKLAKI István, Bp., Tankönyvkiadó, 1988, 289.

[457] Vö.: „A költészet még ma is atyafiságot tart az ősnépek vallásával, s a költők mestersége egy a varázslók mesterségével." KOSZTOLÁNYI Dezső, *A rím bölcselete* = K. D., *Nyelv és lélek,* szerk. RÉZ Pál, Bp., Osiris, 2002, 481.

[458] Vö.: ELIADE, *i. m.,* 74–77.

[459] Bár sem a koncepcióleírás, sem a művészi önértelmezés nem utal inspirációként Kertész Imrére, a problémafelvetés hasonlósága miatt érdemes lehet utalni a *Kaddis a meg nem született gyermekért* (1990) című regényre, amelynek címe magát a prózai művet pozícionálja a meg nem születettekért és az áldozatokért szóló (halotti) imaként, azoknak a gyerekeknek állítva emléket, akik a Holokauszt tragédiája miatt nem kapták meg a lehetőséget az életre.

idézett sorok – a rituális funkcióval összhangban – emelkedett hangvételűek, gyakran a népi ráolvasásokkal rokon ritmussal, szókészlettel dolgoznak, ahogy például itt is megfigyelhető: „KICSI LÉLEK, JÖJJ EL HOZZÁNK, / ÉREZZÜK JELENLÉTEDET BENNÜNK”. Az első sor szabályos négy ütemű nyolcas verselése a második sorra szétesik, a távolit a jelenbe szuggeráló, a megtestesülést előidézni kívánó ráolvasásszerű tartalom szétfeszíti. A „KICSI GYERMEK, HA KÉSZEN ÁLLSZ, / MI RÁD VÁGYUNK, NEM SIETTETÜNK, / MINDIG SZERETVE VÁRUNK” sorhármas szintén magyaros ritmusban indul, ám a harmadik négyes ütem után épp a „siettetés” tagadásakor törik meg a ritmus, miközben a sorkapcsolatot szorosabbra fűzi egy belsőrímes szerkezet, amely a második sorközép harmadik ütemét záró birtokos személyjel harmadik sort lezáró megismétlődéséből adódik. A négyes ütemek csak szórványosan érvényesülnek abban a szövegrészben, amely az angyalábrázolások ikonográfiai hagyományához köthető képsorral a gyermekek preegzisztenciájára utal: „GYERE BÁTRAN, / SZÍVÜNKBEN MEGSZÜLETTÉL, / NE ÜLJ OTT A FELHŐK SZÉLÉN, / NE VÁRJ TOVÁBB, MERT MI ITT LENN / RÉGÓTA VÁRUNK MÁR RÁD”. A tér vertikális tagoltságából levezetett ellentét a fent és lent között egyfajta fordított hierarchiát feltételez ahhoz képest, mint ami tradicionálisan a szülő–gyermek kapcsolatot szervezi; a szívben születés mozzanata ugyanakkor az égi gyermekhez beszélők szülői készenlétét hivatott jelezni.

Az „ADJ KEGYELMET, HITET ÉS ERŐT, / KÉRLEK, SEGÍTS TÜRELMESEN VÁRNI / ÉS LEKÜZDENI A PRÓBATÉTELEKET” sorok megszólítottjának már sokkal inkább maga Isten tűnik. A debreceni Kálmáncsehi Galériában tartott adventi kiállítás[460] alkalmával a sorozat kontextusában a gyermekáldás reményére fókuszáló szövegrésznek Mária várandóssága lett az elsődleges vonatkozási pontja; így a sorok a Szűzanya alakját idézhették meg potenciális beszélőként, aki a szeplőtelen fogantatással az emberiség megváltóját fogadta méhébe. Korábban, a széria első bemutatójának teret adó budapesti Molnár Ani Galériában pedig a látogatók is lehetőséget kaptak, hogy – a kitöltött kérdőíveket egy méhsejt formájú urnába dobva – megosszák a gyermekvállalással kapcsolatos személyes reményeiket, félelmeiket, nehézségeiket. Ez a megoldás visszautalt a képre komponált szövegek kisajátításának tényére, illetve azt sugallta, hogy a mondatok némelyike akár Mayer újabb kompozícióinak kiindulópontjává is válhat.[461] A társadalmi

[460] *A türelem születése,* Kálmáncsehi Galéria, Debrecen, 2021. december 3. – 2022. január 4. Kurátor: Tardy-Molnár Anna.

[461] Mayer Éva: *Terra Incognita,* Molnár Ani Galéria, Budapest, 2021. május 4. – június 18. Kurátor: Boros Lili.

kontextusokból adódóan ugyanakkor a kérdőívgyűjtés gesztusa a nemzeti konzultációt és a kormány családpolitikai döntéseit, a nemi szerepekkel és gyerekvállalással kapcsolatos kommunikációját is mozgósítja, illetőleg ellenpontozza, és ezzel egy ironikus értelmezésre is lehetőséget teremt.

A kérő formula elmarad Molnár Dóra Eszter *Igény szerint* (2012) [227. kép] című munkájának felütéséből, ahol az irreális vágyak a túlzás eszközeként jelennek meg, mintegy retorikusan előkészítve a már reálisabbnak tűnő elképzelések artikulálását – akárha a teljesíthetőség mellett érvelnének. Harmincöt hímzőrámán, egy-egy mesei szimbólummal ellátott címke kíséretében tűnnek fel az egyetlen hosszú mondattá összeolvasható szövegrészek. Egy tündérmesei helyzetre történik itt utalás, Alekszandr Puskin 1833-ban írt *Mese a halászról meg a kis halról* című történetéhez kapcsolódva, ahol a szegény halász az aranyhaltól azt kérhet, amit csak akar. Molnár installációján a mondatot az aranyhal képéhez társított feltételes módú „Kívánhatnék" ige indítja, amelyet egy korona aláírásaként megjelenő „egy herceget" tárgyragos szintagma követ, az interpunkcióval is világossá téve a sorozat szorosan egymás mellé rendezett darabjain szereplő szövegrészek összefűzhetőségét. Ezután előbb sematikus meseformulák követik egymást, egészen a második tagmondatot nyitó, kép nélküliségével is a realitást sugalmazó „de inkább..."-ig, amely a hétköznapibb tulajdonságok felsorolását készíti elő, egyszerűbb tárgyak és mindennapibb élőlények ábráival, humoros képzettársításokkal fűzve tovább a mondatot.

A sematikus képek, amelyek leginkább az óvodai jelekhez hasonlíthatók, rendre a szavak kíséretében jelennek meg; kivételt egyedül a „nem kocka" formula képez, amely egy poliszémiára építve, szöveg és kép összeolvashatóvá tételével, tehát egy rébusszal utal arra, hogy a remélt férfi lehetőleg ne legyen túlságosan merev, konzervatív beállítottságú. „Kívánhatnék / egy herceget / lóval, / fél királysággal, / palotával, / hetedhét országra szóló lagzival, / de inkább... / egy dolgos férfit szeretnék, / aki helyesen ír, / fel tud emelni, / vág az agya, / letesz valamit az asztalra, / de nem tesz fel mindent, / aki nem [kép egy kockáról] / és nem vámpír, / de sötétben is beletalál, / van kézügyessége, / szép a keze, / tudja, mi a Fibonacci-számsor / és a Cassiopeia, / nem taktikázik, / nem hív Nyuszikámnak, / nem ad plüsst, / meg tud lepni, / de nem kényeztet, / olvasott, / érett, / tápszeren nőtt fel, / potens, / van humora, / tudja, hol a határ, / gereblyézi, nem szívja, / nem igénytelen, / elég tehetséges / és fából vaskarikát csinál." Egy a kép és a szó felcserélhetőségére építő megoldással a „nem kocka" kifejezés rébuszként, vagyis képrejtvényként kerül elénk; és talányos a humoros, önironikus mondat lezárása is, hiszen a fából vaskarikát csinálásra, tehát a lehetetlenre való képességre vonatkozó elvárásban a kreativitás *kép*letes megfogalmazására ismerhetünk.

Különösképp azért, mert a szöveges és képi elemeket hordozó anyag maga is egy kör alakú, fa hímzőrámára került, melynek két végét egy fémelem tartja össze. Ugyanakkor a beszélő által megfogalmazott kívánalmak ezzel az oximoronnal mintha ismét a figuratív nyelvhasználat és az illuzórikus elgondolásokat szimbolizáló mesék terepére kerülnének. Ahogy az elvárások körvonalukat vesztik, úgy bizonytalanodik el teljesíthetőségük is. A lehetetlenséget is jelezheti ez a kifejezés, amely a kívánságos mesék jellegzetes végkimenetelére utal – arra, hogy a rosszul, illetve rossz céllal megfogalmazott kívánságok eredményeként a hős végül könnyen ugyanolyan szegény maradhat, mint amilyen az aranyhallal való találkozás előtt volt. A „fából vaskarika" tehát a mondat lezárásaként mintegy visszatér(ít) a kiindulóponthoz.

Elmarad a megszólítás mozzanata Eperjesi Ágnes *Rövid ima* (2009) [228. kép] című interaktív installációja esetében, ahol a színes betűsorok első nekifutásra kiolvashatatlannak látszanak. Csak akkor derül ki, hogy két egymást átfedő szöveget látunk, amikor a felirat előtt elsétálva árnyékunkkal beletakarunk az egyik vetített rétegbe, és a palimpszesztusban keletkezett hiba hatására a másik sor egy részlete jól olvashatóvá válik a sötét falon. A „RÖVID IMA AZOKÉRT A GONDOLATOKÉRT, / AMELYEK SOSEM JUTOTTAK ESZEMBE" felirat kibetűzése tehát cselekvő beavatkozást kíván, amelynek a feltétele viszont a mechanizmus többé-kevésbé véletlen felismerése. Az ima ezúttal nem az aposztrophé mozzanatához kötött nyelvi aktus, hanem metaforikus értelemben maga az installációval való kapcsolatba kerülés. A metareflexív, s egyben paradoxikus mondat előállásának feltétele ugyanis a befogadói prezencia, a testi jelenlét, melynek árnyéka kibetűzhetővé teszi a feliratot. A tevőleges beavatkozással láthatóvá tett szövegrészek újabb beavatkozásra késztetnek, így válhat részleteiből rekonstruálhatóvá a teljes szöveg. A kibetűzött sorkapcsolat lényegében egy ellentmondást magába rejtő öndefiníció, melynek értelmében a mű a nem aktualizálódó, nem tudatosuló, gondolattá sem váló összefüggéseknek állít emléket, a kibontakozatlanul maradt szellemi potenciának. De lehet-e gondolatként tekinteni valamire, ami nem jut eszünkbe? A meg nem fogalmazott gondolatokért szól az ima, tehát a szöveg denotátuma itt egy csakis nyelvileg adott létező, amelynek legfeljebb a hiánya artikulálható. A paradoxont egyfelől az oldhatja fel, ha ezt az „itt van a nyelvemen" sajátos tapasztalatára vonatkoztatjuk, mintha a gondolat – még nyelvi forma előtti állapotában – itt keringene a fejünkben, csak még nem érkezett volna meg az artikulációs bázishoz. Másfelől pedig alternatív olvasatként felmerülhet, hogy esetleg mások gondolatairól van szó, így pedig éppen az a jelentésösszefüggés válhat a szöveg jelöltjévé,

ami a befogadók tudatában születik meg a mű hatására, a művész intenciójától függetlenül és attól el is térve.

Még a koronavírusjárvány berobbanása előtt kapott felkérést Csontó Lajos a *Gyógyír*[462] című kiállítás kurátorától, éppen abban az időszakban, amikor kiderült, hogy egy örökletes szívbetegség miatt két fiával együtt műtétre szorul – így mintegy kínálkozott az alkalom, hogy kiállítási anyagát a halandósággal való számvetés dokumentálásával hozza létre. A *Kutyaév* (2020) [229–230. kép] projekthez kapcsolódó szöveges fotósorozatot a szembenézés közvetlenség-szimulációjának egyedi mediatizáltsága miatt tekinthetjük a korszak fontos képzőművészeti teljesítményének, egyetértésben a művet elsősorban betegségnarratívaként vizsgáló Széplaky Gerdával, aki pedig „egzisztenciális kiforrottsága" és „formai-poétikus rétegezettsége" okán értékeli nagyra Csontó fotóalapú munkáját.[463] A sorozat darabjain a szívműtétből való felépülés három hónapjáról a fohász, a kérés és a hálaadás passzusai tanúskodnak, amelyek nagybetűs kézírással jelennek meg a mobiltelefonnal készített, kinagyított és fekete-fehérré változtatott, raszteres fotókra montírozva. A sorozat visszatérő témája a sérült ember, elsősorban a protézisekkel működtetett, elidegenedő saját test, amely a kórházi miliő részévé, szimpla tárggyá válik a többi között.

A Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központ kiállításán szemmagasságban, egy sorba rendezve jelentek meg a teljes falat sűrűn betöltő, keret nélkül installált nyomatok [231. kép], egy posztamensen pedig az anyag további részét bemutató projektkönyv is helyet kapott, amely kronologikus rendbe szervezve prezentálta a puritán képeket [232. kép]. A könyv lapjain a jegyzetek gépírásos átiratai is segítették az értelmezést, mégpedig – a megszokott eljárással inverz módon – fekete háttér előtt fehér betűkkel. A később limitált példányszámban a szélesebb közönség számára is elérhetővé tett kiadvány[464] a dialógusba hozott kifejezésmódokból adódóan egyaránt olvasható fotókönyvként és verseskötetként. Utóbbira épp a kiállított printeken nem szereplő, egyfajta redundanciát előidéző gépelt sorok ösztönöznek, amelyek a nehezen olvasható kézírást fordítják le, és szervezik versszerűen tagolt sorokba, láthatóvá téve, hogy a többnyire emelkedettebb beszédmódú szövegekben a klasszikus költészet poétikai eljárásai, toposzai idéződnek meg és íródnak át.

---

[462] *Gyógyír,* Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központ, Budapest, 2021. május 4. – 2021. augusztus 7. Kurátor: Gellér Judit.

[463] SZÉPLAKY Gerda, *A gyógyulás metafizikája I.: Esszé Csontó Lajos Kutyaév című projektjéről,* Új Művészet Online, 2021. 07. 27. https://ujmuveszet.hu/labor/a-gyogyulas-metafizikaja-i/ (letöltés ideje: 2022. 09. 07.)

[464] CSONTÓ Lajos: *Kutyaév 2020,* Bp., magánkiadás, 2020.

A sorozat első darabjain még a rímhasználat is gyakori, aztán egyre szabadabbá válik a címtelen szövegek áradása. Egy, gyakran Pilinszky János verseinek hanghordozásával és sűrítési eljárásaival rokonítható, a válságtapasztalatból kivezető lehetőségként a transzcendenssel is foglalkozó, szentenciákban megszólaló nyelvi világ épül fel itt, amelynek az egyik legkiforrottabb szövegrészében a megéltség és az esztétikum kapcsolata, valamint az identitást megingató trauma múltat átíró tapasztalata is lírai analízis tárgyává válik: „Ólomláb, ismert kép. / Jégszív, közhelyes gondolat. / Húszévesen rajzoltam egy embert, / mellkasában egy kocka dobogott. / Műanyagcső, emberszív és öltések, / innen nézve borzalom, / onnan nézve rutin." A megszólítás alakzatának alkalmazása is gyakori a szövegekben, a „Zubogj vér! / Hajtsd új szív! / Csontvelők dolgozzatok!" sorkapcsolat például a rész-egész viszony felcserélésén alapuló önmegszólításként is olvasható, amely nemcsak a test elidegenedését jelzi, de a ráolvasásos beszédmóddal az irányítás visszanyerésére is kísérletet tesz. De az önmegszólításra késztető megszokott szcenikára, az egyedüllét hangsúlyozására is találni példát („Társ nélkül társalkodsz. / A társad távol, de a / társaság vágya közel."), és ennek a helyzetnek a feloldása érdekében maga Isten is megszólíttatik egy imaszerű, a hálaadás gesztusával élő szövegrészben („Köszönöm, Istenem, / hogy visszaadtad / a szemlélődést. / Hogy lelassítottál / annyira, / hogy észrevegyem / egy levél erezetét."). Az imádságok inspiráló hatására, a halálközelséget kísérő Isten-keresés tapasztalatára Csontó is utalt a *Gyógyír* kiállításon bemutatott koncepcióleírásában: „[a] műtét előtti felkészülésnek és a műtét utáni gyógyulásnak számomra szerves része volt az imádság. Az eredeti imaszövegek közel állnak a költészethez, az alanyiság archaikus formáját látom bennük." A halálközeliség tapasztalata nyomán felerősödő metafizikai érdeklődés lenyomataiként szemlélhetők tehát ezek a monokróm képek, amelyeken a nehezen olvasható, sokszor javításokat is tartalmazó, elmosódó szövegrészek izgalmas dialógusba lépnek a sérült (vágott, varrt) és kiegészítőkkel felszerelt (lélegeztetőgépre kötött, maszkos, gipszelt) testrészletekkel és a kórházi környezet tartozékaival.

Egy több mint másfél évtizede kiadott katalógusban András Edit már felvetette azt, hogy Csontó életművének egésze szemlélhető „vizuális napló"-ként, amely egy olyan „önterápiás folyamat"-ot kísér, ahol talált és maga által készített képek és szövegfoszlányok alkalomszerűen kapcsolódnak össze egy érzet megjelenítésének erejéig, a fixált személyiség elve helyett a folytonosan alakuló, fluid identitás alakzatát erősítve meg.[465] Ez a

[465] ANDRÁS Edit, *A zene szép / Music is beautiful* = CSONTÓ Lajos, *Munkák / Works*, Szentendre, Pest Megyei Múzeumok Igazgatósága, 2005, 63, 65.

gondolatmenet azért is látszik inspiratívnak, mert a személyes érintettség a korábbi műveken használt szövegek szikársága, az ironikus hangoltság és a kisajátított, újrahasznosított képek okán nem volt ennyire hangsúlyos, mint a *Kutyaév* sorozaton, amely azt tanúsítja, hogy „a testet átalakító, a test ökonómiáját és létét egyszerre veszélyeztető és helyreállító, lényegi beavatkozás történt”,[466] amely a rögzült identitásmintázatokat felforgatva, az énhatárokat felsértve megnyitja a személyiséget a saját létezésén és percepciós potenciáljén kívüli metafizikus erő felé, a mindenben megnyilvánuló Istennel történő dialóguskísérlet pedig felkelti a reményt, hogy a szenvedő, képileg a kegyelem teljes hiányában ábrázolt testekbe visszahelyezhető a rend.

Az életrajzi vonatkozások érdekes adalékul szolgálnak Richter Sára *Gyógyítások* (2020) [233. kép] című sorozatának értelmezésekor, hiszen Csontó Lajos feleségének nagyszabású munkája ugyanezen betegségtörténet megjelenítése az aggódó társ perspektívájából, s ekként a gyógyulást szolgáló fohászként értelmezhető. A széria ötméteres festett, nyomtatott, varrt, applikált vásznakból áll, amelyeken üveg- és kézimunkadarabok, pénz, szemüveglencse, tömjén, mirha és ostyadarabok is feltűnnek, szoros dialógusban a megjelenített képi tartalommal és az idézett szöveghelyekkel. A térbe lógatott, körbejárható, rusztikus felületek folyosórendszert hoznak létre, amely a közellépésre, a finom részletekben való elmerülésre késztet. Krisztus csodás gyógyításai a kegyelemgyakorlás sajátos példái, de a mű értelmezésekor a felépülési folyamatot kísérő önismereti munka, a gyógyulásba vetett hit kérdései is aktualizálódnak.[467]

A sorozat első darabja felől közelítve valószínűleg az „AKARSZ-E MEGGYÓGYULNI?” (*Jn.* 5:6) kérdésre figyelünk fel legelőször, amely dialógusra hív [234. kép]. A kapitális betűkkel szedett, feltűnő felirattól balra a vak ember Krisztushoz intézett céljelző szavai „visszhangoznak” az áttűnésekkel: „HOGY LÁSSAK” (*Mk.* 10:51; *Lk.* 18:41), az adományt váró kezek közben képileg is jelzik az isteni kegyelem iránti vágyat. Az idézett kérdéstől jobbra pedig a szervek felé nyúló kezek kíséretében olvassuk a fénybe vezető tanítást: „AKI KÉR, KAP, AKI KERES, TALÁL, ÉS A ZÖRGETŐNEK AJTÓ NYÍLIK” (*Lk.* 11:10). A vászon jobb szélén aztán a „TUDJA A TI ATYÁTOK, MIRE VAN SZÜKSÉGETEK MÉG MIELŐTT KÉRNÉTEK” (*Mt.* 6:8) felirat tűnik fel, s elhalványult formában a mondat ismétlődni kezd a vászon szélén. Lentebb a leprás

[466] SZÉPLAKY Gerda, *A gyógyulás metafizikája II.: Esszé Csontó Lajos Kutyaév című projektjéről,* Új Művészet Online, 2021. 07. 29. https://ujmuveszet.hu/labor/a-gyogyulas-metafizikaja-ii/ (letöltés ideje: 2022. 09. 07.)

[467] A leírás alapjául a következő kiállítás installációja szolgált: *Evangélium 21,* MODEM Modern és Kortárs Művészeti Központ, Debrecen, 2021. július 31. – november 7. Kurátor: Petrányi Zsolt.

Krisztushoz intézett szavai tűnnek elő, amelyek az adomány fogadását jelzik: „HA AKAROD, MEGTISZTÍTHATSZ ENGEM” (*Mt.* 8:2), melyre a vászon túloldalán – gyógyító kezekkel övezett – válasz is érkezik: „AKAROM, TISZTULJ MEG” (*Mt.* 8:3). Itt, a másik oldalon az elernyedt lábfejet veszi körül a „MI KÖNNYEBB: AZT MONDANI A BÉNÁNAK: MEGBOCSÁTTATTAK BŰNEID! – VAGY AZT MONDANI: KELJ FEL, FOGD AZ ÁGYADAT ÉS JÁRJ!?” (*Mk.* 2:9) ige, illetve töredékeiben a „FOGD AZ ÁGYADAT ÉS MENJ HAZA” (*Mk.* 2:11) utasítás, amely mindhárom szinoptikus evangéliumban szerepel. Alatta a „BŰNEID BOCSÁNATOT NYERTEK” (*Mk.* 2:5) performatív kijelentés olvasható, a vászon alsó sávjában pedig az isteni kegyelembe vetett hitre buzdító „BÍZZÁL” szó ismétlődik szinte végtelenítve, ráolvasásként, a gyógyítást végrehajtó kezek kíséretében. Tovább haladva a hátlapon: a gyógyulás megerősítése mellett az Isten parancsainak betartására is buzdító „ÍME, MEGGYÓGYULTÁL, TÖBBÉ NE VÉTKEZZ” (*Jn.* 5:14) felirat tűnik elénk sokszorosítva [235. kép]. A hátoldal jobb széléhez érve pedig a vak koldus, Bartimeus meggyógyításának történetét záró szavak olvashatók, ismétlés nélkül; a sötétebb betűknek köszönhetően mégis nagy hangsúlyt kap a tanúság és a hit kapcsolata: „ÉS KÖVETTE ŐT AZ ÚTON” (*Mk.* 10:52).[468] A vászon másik oldaláról is látható, adományt váró kezek apró tükröt tartanak, amely finoman jelzi, hogy ez a követő lehet akár maga a befogadó is.

Emlékezés, identitás, terápia

Az emlékezés időtudatot feltételez, miközben az időtudatot az emlékezés kultúrája alakítja ki, amely sajátos gyakorlatként az egyén közösségi létét is megalapozza. Az emlékezés képessége az egyénben születik meg, de a társadalmi kontextusban nyer értelmet. Maurice Halbwachs úgy látja, a *történelem* mesterséges tartam, amely a különbségeket elsimítva és a változásokat elhomályosítva a folytonosságot tartja szem előtt, míg a *kollektív emlékezet* épp ellenkezőleg, a szakadásokat, töréseket érzékeli. Felfogásában az emlékezés olyan kollektív funkció, amely által a különféle csoportok tagjai képessé válnak saját csoportjuk múltjának rekonstruálására.[469] Halbwachs gondolatmenetét elemezve Jan Assmann is rámutat arra, hogy e felfogás szerint *emlékezet* és *történelem* váltják egymást, utóbbi ott kap szerepet, ahol a múlt már nem eleven a csoport számára. Ennek értelmében csak csoportspecifikus, identitás által meghatározott emlékezés lehetséges. A szakadásokat, töréseket pedig,

[468] Az idézetekért ld.: *Szent Biblia, i. m.*

[469] HALBWACHS, Maurice, *Az emlékezet társadalmi keretei*, ford. SUJTÓ László, Bp., Atlantisz, 2018, 366–368.

amelyek elválasztanák egymástól az egyéneket és a csoportokat, a társadalom igyekszik kivetni az emlékezetből, miközben a múltat folytonosan újra szervezi.[470]

Ennek a folyamatnak a fázisai érzékletesen követhetők végig Esterházy Marcell *Cui prodest* (2015) [236. kép] című munkájában, amely az Óbudai Hajógyár betonkerítésének két tömbjét hasznosítja újra eredeti kontextusából kiemelve, kilencven fokban elforgatva és falnak döntve. A talált tárgypáron olvasható piros szavak kimondása egy nemzetközösséggel történő azonosulás performatív gesztusát hordozza magában: „OLASZOK VAGYUNK". Esterházy még kistinédzserként talált rá erre a feliratra a barátaival, és az első szó második betűjét fehér, a harmadikat pedig fekete festékkel írta felül, ezzel a maga idejében politikai tiltakozásként is olvasható feliratot „OROSZOK VAGYUNK"-ra módosítva. Egy-két évvel a rendszerváltás előtt ez a beavatkozás a maga szélsőségességével, az orosz megszállókkal való azonosulás provokatívan álnaiv gesztusával leginkább ironikus hatást kelthetett, ugyanakkor a megszállás okozta identitásvesztés érzését is rejtjelezte. Az pedig, hogy a művész a korszak lenyomataként kezelhető betontömböket ready-made-ként rekontextualizálta, az identitás diskurzusok általi meghatározottságát tette láthatóvá. A Lucius Annaeus Seneca *Medea* című drámájának szövegét („cui prodest scelus, is fecit" [akinek hasznára van a bűntett, az a tettes][471]) alludáló latin műcím, a *Cui prodest* [akinek a haszna] így nemcsak a propagandagépezet identitást alakító gyakorlataira vonatkoztatható, de magát a művészi tettet is kritika tárgyává teszi. A funkciójukat vesztve pusztulásra ítélt betontömbök a kiemelés gesztusával egy történet részévé válnak, mely a művészidentitás kezdeteit kiterjeszti a tudatos alkotás előtti időszakra. A tinédzserkori csínytevés – a beavatkozás – közéleti töltettel bíró művészi cselekvésként pozícionálása a művészzseni gyermeki megnyilvánulását ünnepli. Azt, hogy a cím ennek az összefüggésnek a leleplezése, jelzi a még álló kerítésről készült fotó is [237. kép], hiszen ott még azt látjuk, hogy a második tömb hordoz egy rendezetlenebbül odafirkált, trágár minősítő szót is („FASZ"), amely a Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központban installált tárgyról már el lett távolítva.[472] A művész tehát nem titkolja az átírás kommentárjaként odavetett kritikus szó eltörlésének gesztusát, a maga által végrehajtott cenzúrát, épp ellenkezőleg, az általa készített fotódokumentációkkal alkalmat teremt ennek felfed(ez)ésére, az eltörlés feledtető szerepének emlékezetbe vésésére.

---

[470] Vö.: ASSMANN, Jan, *A kulturális emlékezet: Írás, emlékezés és identitás a korai magaskultúrában,* ford. HIDAS Zoltán, Bp., Atlantisz, 1999, 41–45.

[471] Kárpáty Csilla fordítása.

[472] Esterházy Marcell, Forgács Péter, Gerhes Gábor: *Jelentés,* Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központ, Budapest, 2015. november 17. – 2016. március 13. Kurátor: Mucsi Emese.

Az önazonosság és a tartósság kritériumai alapján meghatározott identitás egyfelől biológiai, testi, másfelől pedig pszichológiai alapokon nyugvó fogalom, különféle identitásaink az emlékeztető gyakorlatainkkal szoros összefüggésben és egymással dialógusban alakulnak. Az emlékezés és felejtés közti dinamika identitásalakító szerepére világít rá Esterházy Marcell jó néhány további szöveges munkája is, akinek az életművében – mint Horányi Attila írja – a szűkszavúság és a sűrítés, az eltolás, és a perspektívaváltó rekontextualizáció is fontos kifejezőerő.[473] Az identitásalakzat miatt, amely a művészt – már csak neve által is – egy társadalmi interakció meghatározó csomópontjaként azonosítja, a családtörténeti adatok könnyen változhatnak a művek fő referenciájává. A képzőművész ennek elkerülése helyett inkább reflektáltan épít egyfelől arra, hogy az „Esterházy" régi magyar főnemesi családnévként a történelmi múlthoz kapcsolódó információkat aktivál, másfelől pedig arra, hogy a művészet gyakorlása, a közéleti reflexió gesztusa az író apa alakját is könnyen az értelmezésbe vonja.[474] Az apaság és az autoritás, valamint a férfi felmenők történetében megragadható múltkonstrukciók problémájára Esterházy Péter írásművészete is ráirányította a figyelmet, aki egy beszélgetésben az európai kultúra apacentrikusságára reflektálva utalt arra, hogy a családfő érinthetetlen alakja egy erős tabu alatt áll, amelynek a kikezdése számára is kihívást jelentett a *Harmonia caelestis* (2000) megalkotásakor.[475] A regény az ügynök apa alakjának, pontosabban fogalmának teljes szétírását hajtja végre, s a hozzá társuló felidézésszerű nyelvi események sorozata folyamatosan elrejtési műveletekkel társul. Az apa alakja a felmenők sorában idéződik fel egy töredékesen megkonstruált családtörténet egyik szereplőjeként, végsősoron azonban a név behelyettesíthetősége és a történelmi helyzeteknek való alárendeltség tapasztalata válik nyomatékossá. A konkrét referenciától való eloldódást, a felcserélhetőséget retorikai szinten jelzi, hogy – mint Thomka Beáta rávilágít – a hasonlatok, metaforák, metonímiák, megszemélyesítések sorozatával létrehozott „komplex képegyüttesben átfedésbe kerülnek az

[473] HORÁNYI Attila, *Kétlakiság: Esterházy Marcell munkáiról = Jelentés / Meaning,* szerk. MUCSI Emese, Bp., Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központ, 2016, 19.

[474] Az írás és a teremtés mozzanata a családon belüli viszonyokban egyébként is az apa alakjában rögzül pszichológiai értelemben. Vö.: „[A]z apa az alkotó és a tekintély, ezért ő a törvény és az állam." JUNG, Carl Gustav, *Gondolatok az apáról, az anyáról és a gyermekről,* ford. S. NYIRŐ József, Bp., Kossuth, 1997, 61.

[475] VICKÓ Árpád, *„Én egy kiegyensúlyozott magyar úr vagyok": Beszélgetés Esterházy Péterrel*, zEtna, 2000. 08. 04. http://www.zetna.org/zek/folyoiratok/51/esterhazy.html (letöltés ideje: 2022. 09. 05.) Vö.: DERRIDA, Jacques, *Ki az anya?,* ford. BOROS János, CSORDÁS Gábor, ORBÁN Jolán, Pécs, Jelenkor, 2005, 12–13.

édesapa, ország, haza, világ fogalmak."[476] A *Harmonia caelestis* a műfaji hagyományok integrálása, a korai magyar kisprózai variánsok és eltérő korok beszédmódjainak megidézése, a kanonizált életművek alludálása miatt az irodalmi hagyománnyal – mint atyai örökséggel – való számvetés nagyszabású kísérleteként is szemlélhető.[477]

Az apa-fiú viszonyra jellemző felcserélhetetlenség ellenére is érezhető felforgatási igény hatja át a képzőművész Esterházy életművét is. Jó példa erre az a munka, amely a Magyar Rett Szindróma Alapítvány által kezdeményezett sorozat részeként született, ahol írók és képzőművészek reagáltak egymás műveire. Roskó Gábor rajzához Esterházy Péter kapcsolódott szöveggel, amelynek a zárómondatát („Majd egyszer egy írás ezen a ponton fog elkezdődni") felhasználva Esterházy Marcell egy, az apja szavait módosítva applikáló fotót alkotott. A gesztus ezzel egyfelől visszaigazolta a mondat prekognitív erejét, másfelől az elmozdítással, a szöveg torzításával és a kontextusváltással rámutat az ismétlés lehetetlenségére, a jelentésváltozás tropológiájára. A személyes vonatkozásokra ráerősítve a szülői ház udvarán álló jegenyefa később lefotózott törzsébe véste be a „MAJD EGYSZER EGY ÍRÁS EZEN A PONTON FOG BEFEJEZŐDNI" mondatot (*Majd egyszer...,* 2005 [238. kép]) mintegy palinódiaként. Az intertextuális utalás révén a befejeződés itt a múltba utal, a pretextus zárlatával helyezkedik szembe, ugyanakkor a grammatikai szerkezetből adódóan egy jövő idejű nyitottsággal bír, azaz az átírásban elkülönböződő mondatnak a fa növekedésével párhuzamos eltűnésére is utal: ez esetben a befejeződés tehát a megszűnés értelmében nyer jelentést. A hordozó felület folyamatosan mássá változó organikussága megelőlegezi az eltörlést, illetőleg a törlődés folytonosságát. Hiszen ez a mássá levés a fa életén túli használatára is kiterjedhet, ha a fából papír készül, az anyag feldolgozásával eltörölt mondat helyére, vagy legalábbis az átalakuló anyag felületére egy új mondat kerülhet, egy másik befejezéssel.

A *kollektív emlékezet* – ahogy Jan Assmann jelzi – nemcsak a múlt folytonos rekonstrukciójára tesz kísérletet, hanem a jelen és a jövő tapasztalatát is alakítja.[478] A *kulturális emlékezet* szervez(őd)ésében alapvető szerep jut az írásosságnak, amely meghatározza az identitáskonstrukciók alakulását: „Az írásos tárolás lehetősége nélkül a csoport identitásbiztosító tudásának nincs más helye, mint az emberi emlékezet. Három kívánalomnak kell teljesülnie ahhoz, hogy a szóban forgó tudás egységszerző és

[476] THOMKA Beáta, *Történelem, tapasztalat, regényretorika* = T. B., *Glosszárium,* Debrecen, Csokonai, 2003, 54.

[477] Vö.: DÉRCZY Péter, *Minden és semmi: Esterházy Péter: Harmonia caelestis* = D. P., *Vonzás és választás,* Debrecen, Csokonai, 2004, 45–47.

[478] ASSMANN, *i. m.,* 43.

cselekvéstájoló impulzusai érvényre jussanak: tárolhatóság, előhívhatóság, közölhetőség – más szóval költői megformáltság, rituális megjelenítés és kollektív részvétel. Ismeretes, hogy a költői megformáltság javarészt mnemotechnikai célokat szolgál: az identitásbiztosító tudást maradandó formába kell öntenie. Manapság ugyanígy tisztában vagyunk azzal is, hogy ez a tudás egyszerre több csatornán és színen közvetítődik: a szóban elhangzó szöveg kiszakíthatatlanul ágyazódik emberi hangba, húsvér testbe, mimikába, gesztusokba, táncba, ritmusba és rituális cselekedetekbe."[479] A hajdani paraszti és mezővárosi tárgykultúra részét képező hímzett falvédők is rituális cselekedetek eredményei, és a közösséget összetartó ideológiák vagy aforisztikus önmegerősítések médiumai. A rendszerváltást követő évek fontos képzőművészeti eseménye a hímzett szövegek és stilizált helyzetábrázolások társítására épülő falvédők újrafelfedezése, a rurális környezet tartozékaként ismert tárgy mediatizált tartalmakhoz társítása, az anakronizmus zavarkeltő erejének kihasználása. A kortárs művészek rendszerint a fogyasztói kultúrát elevenen tartó marketingstratégiákra, napjaink médiafogyasztási gyakorlataira, popkulturális jelenségeire reflektálnak humorosan a falvédők esztétikáját idéző, ám sokkal kevésbé közösségileg szabályozott, kreatív kép–szöveg társításokkal. A néprajzi textilműfaj felfrissítésével Pittmann Zsófitól és Szabó Eszter Ágnestől kezdve a Rácmolnár Sándor, valamint Hetényi Judit párosán keresztül Kiss Katalinig sokan kísérleteztek. Szabó Eszter Ágnes nevéhez fűződik az e technikához köthető alkotások talán legismertebb darabja, az egy idő után az alkotó neve nélkül is terjedő *Nagymamám Zalai Imréné találkozása David Bowieval* (1998) [239. kép], amelynek a művész azóta számos, valamely aktualitásra reflektáló adaptációját elkészítette, úgy, hogy az a kortársi népművészetként szemlélhető mémkultúra részévé vált.[480] A klasszikus konyhai falvédők jelmondatszerű, sokszor bölcsességeket közvetítő szövegeit és sematikus képi ábrázolásait parodisztikusan felidéző művariációik a közösségi médiában tettek szert széleskörű népszerűségre, és sarkallták a felhasználókat újabb kép–szöveg variációk készítésére. A csipkével keretezett, ugyanakkor a belső ornamentumokat nélkülöző, egyszerűsített alakábrázolásra törekvő Szabó Eszter Ágnes-falvédő előterében az ikonikus, trendteremtő angol zenész egyik kezét zsebre téve jelenik meg, miközben másik kezével a jóval alacsonyabb idős hölgy szatyra irányába nyúl, láthatóan segíteni készül neki. A kép tetején megjelenő, címmel egyező felirat azonosítja a stilizáltan ábrázolt alakokat, azok közös képtérbe helyezése pedig mintegy utólagosan hitelesítheti a szituációt. Ugyanakkor a találkozás egy olyan útkereszteződés közelében valósul meg, amelytől balra, az énekes

[479] *Uo.*, 57.

[480] Vö.: D. UDVARY Ildikó, *A konyhától a múzeumig,* Art Limes, 2014/4, 30–35.

mögött egy nagyváros sziluettje, míg jobbra, a nagymama alakja mögött egy falué látható, ez pedig az esemény álomképszerűségére erősít rá, és a kompiláltság, az idealizáltság leleplezésével a műfaji hagyományt teszi kritika tárgyává.

A népdalkörök a közösségi emlékezet fontos életben tartói, Magyarországon is számos településen működnek, fellépéseik rendszerint ünnepi eseményekhez kapcsolódnak. Fátyol Viola egy ilyen közösséggel dolgozott a *Ha van szíved, neked is fáj, amit velem tettél* (2013–17) [240. kép] című projekt keretében, amely címet az egyik falusi házbelsőt megörökítő enteriőrkép falvédőjéről kölcsönözte. A fotóművész – egy antropológiai projektként is definiálható[481] együttélés során – dokumentarista szellemben kezdett el dolgozni a Vámospércsi Népdalkör tagjaival, akikről különböző helyzetekben készített fotókat, videófelvételeket, ám a résztvevő megfigyelés jegyében aztán feloldódott a közösségi folyamatokban, és olykor másokra bízta a kamera kezelését, így spontán és tervezett képi helyzetek szereplőjévé válhatott. A felvételek lényegében azt a folyamatot rögzítik, ahogy Fátyol Viola a kórus tagja lett, illetve a közösség legfiatalabbjaként a tudás átörökítését lehetővé tevő közvetítő szerepébe került.

A fotóművész nemcsak a dalokat tanulta meg és énekelte együtt az idősebb népdalkörös asszonyokkal, de a hagyományőrző viseletet is magára öltötte, és a csoport részévé válva egyre több olyan életvezetési tanácsot kapott, amelyek a férfi–nő kapcsolatokkal és a női szerepkörökkel függenek össze. Ezek a beavató szövegművek a fotografikus képekkel dialogizáló tartalmakként idéződtek meg a projekthez kapcsolódó kiállításokon és kiadványokban.[482] Az aforisztikus mondások, közhelyes megállapítások a debreceni b24 Galériában még nem a folyamat zárásaként, de már a fent említett címen megvalósult szóló kiállításon[483] a művész kézírásával, külön-külön lapokon megjelenő szövegek formájában manifesztálódtak, a tárlat felvételeit kiegészítő szöveginstalláció részeként. A 2016-ban Robert Capa Magyar Fotográfiai Nagydíjjal elismert projekt egyik meghatározó mozzanatát képezik ezek a forrásmegjelölés nélküli rövid szövegek, amelyek (már csak a szerzőnélküliségük okán is) az eredetileg szintén szájról szájra terjedő, az átadás folyamatában folytonosan tovább alakuló, változatokban létező népdalokkal is

[481] MUCSI Emese, SZILÁGYI Róza Tekla, *„Az élmények újrakollázsolása alapvető módszerem”: Interjú Fátyol Violával,* Artmagazin Online, 2017. november 19. https://www.artmagazin.hu/archive/3958 (letöltés ideje: 2023. 02. 10.)

[482] A projektet bemutató fotókönyv: FÁTYOL Viola, *Ha van szíved, neked is fáj, amit velem tettél,* Bp., Redboxcom Kft., 2018.

[483] Fátyol Viola: *Ha van szíved, neked is fáj, amit velem tettél,* b24 Galéria, Debrecen, 2015. október 2–31. Kurátor: Szoboszlai Lilla.

dialogizálnak, melyek rendszerint a paraszti közösségek élettapasztalatainak feldolgozását, átörökítését szolgálták, és sokszor dolgoztak többértelmű, nem egyszer szexuális töltetű motívumokkal, ahogy az a Fátyol-installáció szövegeiben is tetten érhető.

A művész nemcsak a népdalok érzületével rokon életreflexiókat gyűjti egybe, hanem azokat egy hagyomány eleven, érvényes folytatásaként prezentálja, a lejegyzett dalokról és az azt életre keltő közösségről készült fotókkal lépteti dialógusba. A mondatok olykor általánosítva és ironikusan („Minden férfi iszik, hogy mi / a francnak isznak annyit?"), olykor az egyéni bajok súlyát a közös tapasztalatba oldva reflektálnak a mindennapi keservekre („Úgyhogy hát zűrös az élet, nagyon / zűrös. Nincs olyan család, ahol nincsen zűr."), máskor viszont személyesebbre hangoltan, ösztönösen a figurális beszéd formuláit, a sűrítés retorikáját alkalmazzák („Kimegy az erő a szívemből."; „A szerelem sötét.").[484]

A grafikus és kézírásos tartalom ismétlésében, begyakorolt mozdulatsorhoz kapcsoltságában szépen megmutatkozik a képi és írásos jelsorok közti kapcsolat, amelyre az Imre Mariann *Határidőnaplój*ához (2003) [241. kép] tartozó projektleírás is épít. Egy vitrinben kiállított napló és annak fénymásolatként falra tapétázott oldalai azt beszélik el, hogy a művész analfabéta nagymamáját – mint az ismétlődő szignóból kiderül: Sütő Istvánnét – megtanította leírni saját nevét. A falra került lapokon végig követhető, ahogy az idős nő hol lendületesebb, hol bizonytalanabb vonalvezetéssel, de napról napra gyakorolta az aláírást az eredeti funkciójától megfosztott kis füzet segítségével. A *Határidőnapló* cím nem csak a hordozó felület funkcióváltására utal, hanem emlékezetünkbe idézheti az identifikáló kézjegy ismételhetőségének limitáltságát, az életre kiszabott idő végességét. A személyt jelölő, és a grafológiai jellemzők felől akár sajátos személyiségjegyekre is következtetni engedő kézjegy megsokszorozása felfogható a megszűnés ellenében végzett kísérletként, a sokszor tétova ismétlés ugyanakkor azt is jelzi, hogy a névként azonosított jelsor variált leírása nem feltétlenül jelent írni-olvasni tudást.

A mű feminista olvasatára ad lehetőséget, hogy a kései írni tanuláshoz a leánykori név helyett – a társadalmi konvenciónak megfelelően – a férfinév asszonynévképzővel ellátott verzióját használja fel a gyakorló személy. Ez az eredetet is kitakaró név egy olyan társadalmi berendezkedést sejtet, amelyben a nő pótlékszerepbe kényszerül, egyúttal olyan szociokulturális közeget is, amelyben nem adódott lehetőség a közoktatásban való részvételre – ezek a szempontok szolgálnak magyarázatul a jelhagyási kísérlet megkésettségére. Imre egy korábbi, előzményként említhető, hiszen azonos című

[484] ÁFRA János, *„Közösségekkel foglalkozom": Interjú Fátyol Viola képzőművésszel,* KULTer.hu, 2016. 10. 12. https://www.kulter.hu/2016/10/kozossegekkel-foglalkozom/ (letöltés ideje: 2022. 09. 07.)

installációjában (1995) pohárnyi jégtömbökbe fagyasztotta a nagymama ismétlődő nevével teleírt tüllszalagokat. Az olvadás közben a neveket hordozó felületek összegyűrődtek, majd úsztak, lebegtek a vízben, a pohárszélekre tapadtak, ezzel a folyamattal a felszámolódás után hátramaradó egyéni nyomok jelentőségére, lerakódására is utalva.[485]

Benczúr Emese *Teljesítem a kötelességem* (1995) [242. kép] és *Ha száz évig élek is – Napról napra gondolok a jövőre* (1997–2004) [243. kép] című munkái is a női szerepmintákra reflektálnak, illetve a degradáló „nőművész" pozíciót helyezik ironikus távlatba, mégpedig a személyes kézjegy, illetve a kézírás megtagadásával. Az első munkán a művész a „TELJESÍTEM A KÖTELESSÉGEM" mondatot hímezte rá precízen egy fehér függönygurtnira kétszázharmincszor, kék nagybetűkkel, a választott technikával és az ismétlés lelassító repetíciójával is a nőkhöz rendelt szerepelvárások elavultságára reagálva. Ennek a nyomvonalán, de egy önmaga lehetetlenségével szembesítő koncepció alapján bontakozott ki a másik fent említett, projektszemléletű munka, amelynek első fázisaként Benczúr annyit gyártatott le a „DAY BY DAY" [Napról napra] feliratú ruhacímkékből, hogy akár százéves koráig minden nap egyszer-egyszer belehímezhette volna a mechanikusan előállított mondatkezdetet kisebb betűkkel folytató „I THINK ABOUT THE FUTURE" [Gondolok a jövőre] feliratot. Ezt a művet elemezve Bodóczky István joggal von párhuzamot Benczúr és Roman Opałka művészete között, utalva arra, hogy mindketten az időviszonyok felforgatására tesznek kísérletet: míg a lengyel művész a számírás szakadatlan folyamatával kivonja magát az időből, addig Benczúr a halál szimbolikus kicselezésére tesz kísérletet.[486] Ám – tehetjük hozzá – míg Opałka *Részletek* (1965–2011) [29. kép] című sorozatán a számok által megképzett textúra előre kikalkulálhatatlan módon alakul, és a kifehéredés folyamata egyfajta váratlan végre történő felkészülést sejtet, addig a *Ha száz évig élek is – Napról napra gondolok a jövőre* esetén a hordozó felület nem módosul, és a beavatkozás mindig az előre kiszámított, ritualisztikus rendhez igazodva kerül a hordozó anyagra, a redundanciát egyre csak fokozva és ellenkező előjelűvé – feleslegből meditációs eszközzé – változtatva át. Az ipari sorozatgyártásnak a minimális beavatkozásra törekvő manuális kiegészítése pár év után megszakadt, ennek ellenére rendkívül látványos, amikor a gurigák hosszú szálai egy installációban láthatóvá teszik ennek a mantrának a kitartó ismétl(őd)ését, a mondatét, amely a jövőt megalapozó felelősségvállalás megszűntethetetlen – a véggel váratlanul mégis megszakadó – terhére utal.

[485] TIMÁR Katalin, *Határtalan idő-napló,* Magyar Narancs, 1995. szeptember 7., 36.

[486] BODÓCZKY István, *Ha száz évig élek is: Benczúr Emese kiállítása,* Új Művészet, 1999/3, 14.

A festményein a mai szépségideáltól eltérő, túlsúlyos testét rendre meztelenül, gyakran a klasszikus szépségikonok pózában, vagy épp munka közben, a tradicionális háziasszonyszerepben, esetleg azok felforgatásával prezentáló Fajgerné Dudás Andrea Júliának már a konzervatív névválasztásában is a nő társadalmi alárendeltsége nyer megerősítést.[487] A *Paradicsomi délután* (2012) [244. kép] című csendélet feminista olvasmányokból (Delia Gaze: *Dictionary of Women Artists vol. 2.;* Judy Chicago: *Women and Art;* Frances Borzello: *Femmes au miroir;* Saphier Dezső: *Hölgyek palettával*) alkotott kompozíciója jelöli ki az életmű meghatározó vonatkozási tartományát, miközben a hagyományos társadalmi nemi szerepek ironikus provokációjára is találni példát a festő képein. A *Kompromisszum I*-en (2013) [245. kép] például épp egy festmény készítése közben néz ki a képből Fajgerné Dudás arcmása, miközben a háttérben egy meztelen férfi porszívózó alakja látható, a szoba falán pedig fehér kézírásos szövegként ismétlődik az elterjedt falvédőfelirat: „Szívemnek lelkemnek / az a kívánsága éljek / én férjemmel örök boldogságban". A képi narráció a vágy megvalósulását a sorozat címét adó „kompromisszum" által mutatja megvalósíthatónak, különösen, hogy a diptichon másik darabján (2013) [246. kép] látható jelenet megfordítja a szerepeket, és itt már a laptopján dolgozó, telefonáló férfi tekint ki a nézőre, miközben a háttérben a meztelen nő tereget. A kifejezetten a nőiség kérdését központba helyező miskolci *Nagy Kunszt – Nőttön-nő*[488] kiállításon Fajgerné Dudás festményekből és – Szabó Eszter Ágnessel közösen dedikált – „Common jam / Bűn tartósítása" (2016) feliratú – befőttjeiből egy olyan installáció állt elő, amely a művészi alkotóerőt a nő privilégiumaként értelmezte újra [247. kép]. A képek narratívájában megképződő új bűnbeeséstörténet értelmében ugyanis a nő azáltal, hogy rendelkezik a tartósítás képességével, végső soron a szabálytörésre és a megváltozott körülményekhez való alkalmazkodásra való képesség hordozója lesz – ezek pedig a művészi megújulás alapfeltételei.

A Tereskova néven is ismert Nagy Kriszta a hirdetőtáblák manipulációs erejére, az identitást stabilnak tételező, egyszerű kirekesztéseken alapuló jelszavakkal könnyen kihasználható manipulációs potenciáljára alapozva hozta létre a budapesti Lövölde téren elhelyezett óriásplakátját, amelyen saját testét tette közszemlére a fehérneműmodellekre jellemző testtartással, lenge öltözékben, a „Kortárs festőművész vagyok" felirat kíséretében (1998) [248. kép]. A női nemi jegy azonosítását nyelvi szinten elkerülő „festőművész" szó

[487] TATAI Erzsébet, *Feminista festészet* = FAJGERNÉ DUDÁS Andrea Júlia, *Sadudaerdna 2009–2015,* Bp., magánkiadás, 2015, 5–7.

[488] *Nagy Kunszt – Nőttön-nő,* Miskolci Galéria, Miskolc, 2016. április 7. – június 7. Kurátor: Éliás István.

használatátának Piotr Piotrowski különös jelentőséget tulajdonít, minthogy az erősebben azonosítja a beszélő alanyt a társadalmi pozícióval, illetve a kulturális hagyománnyal, mint a „festőnő" forma tenné. A munka kifejezőerejét éppen abban látja, hogy a nyilatkozat egy – a reklámok retorikájának megfelelően – szuggesztív pózban, modellszerűen ábrázolt testhez társul, amely ugyanakkor provokálja a festőség mint kulturális identitás státuszát.[489] A női test erotizáltsága itt a figyelem manipulatív irányításának művészi eszközévé válik, amelyet két későbbi plakáttal is megismétel a művész: az előbbihez hasonló dizájnnal dolgozó „Csipke Rózsika halott" (2019) [249. kép] feliratú kép a populáris kultúrában is elterjedt hősi szerepmodellt karikírozza, míg a „Magyar nemzeti genderművész vagyok" (2019) [250. kép] feliratú darab – paradox önidentifikációt végrehajtva – a különböző politikai oldalakhoz kapcsolt fogalmakat omlasztja egymásba, kihasználva a nyilvánosság terében végrehajtott provokatív társadalomkritikai gesztusok leleplező erejét.

Az ezredforduló körülre a robotizáció, az internet elterjedése és a virtualizáció a „testtapasztalat visszaszorulását", az emberi test tetszőleges alakíthatóságának és meghaladhatóságának sejtelmét, és ezzel párhuzamosan a tökéletes test kultuszát, illetve a nárcisztikus önszínreviteli kényszer felerősödését hozta magával,[490] amelyre az előbb bemutatott Nagy Kriszta-munkák is reflektálnak. Mintha az identitás stabil (vagy annak hitt) narratívájának megrengését éppen a reprezentáció folytonossága ellensúlyozná, ami összefüggésbe hozható Paul Ricoeur *narratív identitás* fogalmával, tehát azzal, hogy az ember az elbeszélő funkció által stabilizálja önazonosságát. Bár a francia filozófus ezt alapvetően nyelvi megalapozottságúnak tartja, bizonyos, hogy a képi reprezentációk is részt vesznek az önmegalkotás folyamatában, az identitás (újra)konstruálásában, ami részint a másokkal történő azonosuláson alapul.[491]

Az egyik legismertebb roma festőművész, az autodidakta Oláh Mara (művésznevén Omara) narratív festményein az ábrázoltak megéltsége rendszerint a címadásban is hangsúlyt kap. A naiv festészettel rokon képeken a figurális elemekhez nagybetűvel szedett magyar szövegek társulnak, amelyek fesztelen gesztussal íródnak a szólamhoz köthető alakokra és/vagy azok köré, illetve figuratívan nem ábrázolható információkkal egészítik ki a megjelenített eseményeket. A kép egy rátekintéssel megtapasztalt komplexitása a figurális elemekhez társított szövegek felfejtésével, a narratív struktúra lineáris betűsorban való

[489] PIOTROWSKI, *i. m.*, 243.

[490] Vö.: KRICSFALUSI Beatrix, *Test = Média- és kultúratudomány: Kézikönyv,* szerk. KRICSFALUSI Beatrix, KULCSÁR SZABÓ Ernő, MOLNÁR Gábor Tamás, TAMÁS Ábel, Bp., Ráció, 2018, 203.

[491] RICOEUR, Paul, *A narratív azonosság,* ford. SEREGI Tamás = *Narratívák 5. – Narratív pszichológia,* szerk. LÁSZLÓ János – THOMKA Beáta, Bp., Kijárat, 2001, 23–24.

kibontásával tárul fel, szakaszosan.[492] Az anekdotikus elemek Omara életművének (ön)értelmezésében különös szerepre tettek szert, és meghatározták a személyes művészimázs alakulását. Önéletrajzi elbeszélése szerint Oláh Mara negyvenhárom évesen, 1988-ban kezdett festeni, miután meglátta, hogy Sophia Lorenről készített portréja milyen „tökéletes", és megtapasztalta, hogy rajzolás közben elmúlik a migrénje. Ekkor határozza el, hogy terapikus céllal megörökíti élete meghatározó eseményeit és traumáit. *A szemműtétem* (1989) című festményt elviszi a Magyar Nemzeti Galériába, ahol a főkurátor úgy találja, hogy tehetséges, és a munka folytatására bátorítja. Másik korai képét egy 1992-es kiállításon *Mara pihen* címen mutatják be, holott Omara szerint azt ábrázolja, amint kiesett műszemét keresi a fűben; az őt nővérével együtt ábrázoló a kettős portrét pedig *Leszbikusok* címmel állítják ki, holott mindaddig azt sem tudta, mit jelent a szó – válaszul azért később fest egy leszbikusokat ábrázoló képet a kiállítás kurátorának. A félreértések hatására, azok elkerülése végett Omara ettől kezdve azonban szinte csak szöveges munkákat, feliratos festményeket készít. A félreértések elhárítását szolgáló, kiegészítő szerepűnek szánt írás alkalmazásával talált rá arra az egyedi és összetéveszthetetlen naiv festészeti kifejezésmódra, amellyel be tudott kapcsolódni a domináns diskurzusok alakításába.[493]

Judith Butler performatív nemiség fogalma rávilágít, hogy a test és a testről való gondolkodás diskurzusok által meghatározott, például a nemi szerepek szigorú szabályok szerint szerveződnek, általuk létre is hozzuk a nemi identitást, behatároljuk az adott testet.[494] A diszkurzusok uralta test Omara festészetében kitüntetett szerepű: a szereplők gondolatait olvasható képpé tevő mondatszalagok, a nemi szerepekkel és a roma emberekkel kapcsolatos társadalmi előítéleteket (le)leplező feliratok a személyesen átélt történetek kontextusába helyezve hangosítják fel a diszkriminatív társadalmi térben adott megküzdési nehézségeket. A kékfestmények közé tartozó *Mara első iskolás, 1952* (1998) [251. kép] című munkán – a szokásos gyakorlatnak megfelelően – balra felül olvasható a cím alapját adó „MARA ELSŐ / ISKOLÁS" felirat, alatta pedig ott az iskolapad, amelyben a gyerek Mara alakja is feltűnik. Testtartása eltér „példás magatartással" ülő padtársáétól, akárha egy négylábú állatot látnánk asztalhoz ültetve, ami a dehonesztáló etnikai sztereotípia ikonográfiai jelzése, és a kislány megalázottságára utal. A tanár egyik kezét a kis Mara

[492] Vö.: „A kép struktúrája megfelel a kép-tapasztalat struktúrájának, végsősoron pedig a képet szemlélő szubjektivitás öntapasztalatának. A nyelv ezeket csak egymás után képes felsorolni." IMDAHL, Max, *Gondolatok a kép identitásáról,* ford. BABARCZY Eszter, Athenaeum, 1993/4, 118.

[493] JUNGHAUS Tímea, *Az „episztemikus engedetlenség": Omara Kék sorozatának dekolonializált olvasata,* Ars Hungarica, 2013/3, 306–307.

[494] BUTLER, Judith, *Jelentős testek,* ford. BARÁT Erzsébet, SÁNDOR Bea, Bp., Új Mandátum, 2005, 42, 99.

füzetére, a másikat pedig fejére teszi – eldönthetetlen, hogy pusztán a figyelmét próbálja irányítani, vagy bántalmazza, minden esetre a jobb oldali táblára került felirat az utóbbira utal: „DE HA NEM TŰRÍ / ÚGY JÁR MINT-A / TÖBBI CIGÁNY / INTÉZETBE KERÜL”. Az emlék traumatikus voltát – a visszatekintő és a múltban fellelt egykori én közti hasadás nyelvi kódjaként – az énbeszédet kiszorító, egyes szám harmadik személyű megszólalás is hangsúlyozza. A traumaemlékek képzőművészeti feldolgozását intencionáló sorozat életrajzi vonatkozásaira a címek és az azokat kísérő évszámok is ráerősítenek: itt balra lent az „1952”-es dátum jelenik meg, jobbra pedig az „OMARA” szignó, amelynek az írásképe csak annyiban tér el az előbbiektől, hogy betűi enyhén jobbra dőlnek.

A rekonstruált múlt újraszervezésével kísérletező önéletrajzi képsorozat egy másik darabján, az *Óvoda, 1971*-en (1998) [252. kép] a társadalmi berendezkedéssel kapcsolatos frusztrációk, a családi kapcsolatokat is összezavaró diszkrimináció emléke körvonalazódik. Az „ÓVÓDA 1971” felirat alatt börtönszerű, rácsos ablakba kapaszkodó kisgyerek néz össze a biciklijéről hátratekintő édesanyjával, aki felett ekként manifesztálódnak a helyzetet jelen idejű reflexióval értelmező gondolatok: „TÜNDÉREM-SÍETEK / CSAK-DOLGOZNI-MEGYEK / HOGY LEGYEN MEG – / MINDENÜNK – / MEG-KELL-FELELNI / ANNAK-HOGY-TE IS / EMBER-VAGY / CIGÁNY.” Lejjebb, a gyereket elzáró ablak alatt már egy visszatekintő jellegű, az óvoda börtönszerű tapasztalatát felerősítő megjegyzést olvasunk: „AZÓTA-SEM-BOCSÁJT MEG / ÉS-IGAZAT ADOK NEKI!!!” Eddig a helyzet az anyától való elszakítás, a kiközösítő közegbe kerülés gyermeki traumájaként érthető, amely az idegenségérzet megtapasztalásának kényszerű helyszínével összefüggésben nyer magyarázatot, ám a kép alján egy konkrétabb eseménysor felidézésével a marginalizált etnikai csoporthoz tartozással összefüggő kívülállóság, az előítéleteken alapuló igazságtalanság tapasztalata még nyomasztóbbá válik: „ELŐTTE LÉVŐ NAP-NEM-ÉRTEM / IDŐBEN-ÉRTE-MERT-VONATBALESET-VOLT- / ÉS AZ ÓVÓNŐ-AZT-KÖZÖLTE-NEKI- / HOGY-LEADJA-A-RENDŐRSÉGRE.” Innen, az identitás sebezhetőségét megmutató helyzetből nyer értelmet az előző szövegrészben olvasott megbocsájthatatlanság. Az identitást stabilizáló ontológiai bizonyosságérzet krízisét itt tehát a környezet viselkedésének megváltozásával hívja elő, amely alapjaiban képes megrendíteni a saját testtel való azonosság és a szabad cselekvésre való képesség önérzetét, s ennek következményeként az én narratív identitását létrehozó énelbeszélést is.[495] A szimbolikus jelentést hordozó rácsos ablak az „ÓVÓDA” feliratú teret a társadalom perifériájára került

[495] Vö.: FÖLDES Györgyi, *Identitás = Média- és kultúratudomány: Kézikönyv,* szerk. KRICSFALUSI Beatrix, KULCSÁR SZABÓ Ernő, MOLNÁR Gábor Tamás, TAMÁS Ábel, Bp., Ráció, 2018, 92.

bűnöző réteg elkülönítését szolgáló intézményként – *heterotopikus tér*ként[496] – teszi azonosíthatóvá, amely egyben a helyzet áldozatává vált gyerek számára előrevetíti az óvónő szólama fényében szinte társadalmilag sugalmazott, megbélyegzésen alapuló jövőképet.

Az életművet behatóbban vizsgáló Junghaus Tímea rámutat, hogy az uralkodó diskurzusokra hagyatkozva hajlamosak vagyunk monolitikus „cigányművészet"-ről beszélni, pedig a roma identitás és kultúra is változatos és szélsőségesen különböző dolgokat foglal magába; Omara ösztönösnek tűnő, de szuverén látásmódú és expresszív festészetének teljesítménye épp az, hogy – dialógusba kerülve a kortárs identitáspolitikákkal – szerepet vállalt abban, hogy kialakuljon „a »kortárs roma kultúra« saját dekoloniális diskurzusa".[497] A roma kisebbség diszkriminációjának antropológiai megalapozója a testidegenség, ami a testi jegyeknek, pontosabban a bőrszínnek a többségi társadalomhoz mért eltéréséből adódik. Omara kékfestményei ezt a megkülönböztetést a monokróm színvilággal oldják fel, miközben tanúságot tesznek a romákkal szembeni előítéletek következményeiről – már csak azáltal is, hogy a sokszor elnagyolt, otromba alakokkal dolgozó figurális kompozíciókat nyelvtanilag helytelen, rendezetlen írásképű, magyar nyelvű kommentárokkal látja el a művész. Az Omara festészetében felfedezhető dekolonizációs lehetőségek formanyelvi szempontból leginkább abban a szabálytalanságban érhetők tetten, ahogy a képi és szöveges tartalmak egymás kiegészítéseivé tudnak válni, és az első pillantásra kaotikusnak tűnő feliratos képek koherens mikrotörténetekké sűrűsödnek. Mintegy azt a folyamatot is prezentálva ezzel, amelyre Jan Assmann az emlékezet szerveződésével kapcsolatban a következőképp utal: „[a]z eszméknek érzékelhető alakot kell ölteniük ahhoz, hogy bebocsátást nyerjenek az emlékezetbe. Eközben fogalom és kép szétválaszthatatlanul összeolvad."[498]

Egy identitásváló csoportra koncentrál Baglyas Erika 2008-as projektje, amelynek keretében római ösztöndíjasként kereste fel a Miasszonyunkról Nevezett Kalocsai Iskolanővérek Társulatát a Szent István Házban. Itt találkozott négy fiatal kínai nővérrel, akik megismerkedésükkor az anyanyelvükön kívül másikat szinte egyáltalán nem beszéltek, olaszul és magyarul is csak néhány kifejezést ismertek. A szegény sorból érkezett nők a szerzetesrendhez történő csatlakozásukkor új nevet kaptak, és magántulajdonnal többé nem rendelkezhettek. A rendbe lépésnek ugyanis mindig feltétele a régi én kioltása, a saját élet

[496] Vö.: FOUCAULT, Michel, *Eltérő terek*, ford. SUTYÁK Tibor = F., M., *Nyelv a végtelenhez. Tanulmányok, előadások, beszélgetések*, Debrecen, Latin Betűk, 1999, 147–157.

[497] JUNGHAUS, *i. m.*, 312.

[498] ASSMANN, *i. m.*, 38.

lezárása – e felfogás értelmében a szerzetesnek nincs múltja és nem lehetnek emlékei, tehát identitásának megalapozója a felejtés. Baglyas ezt az elvárást provokálta projektjével: tíz-tíz papírlapot és ceruzát adott Cecilia, Jeanne d'Arc, Lidvina és Regina nővérnek azzal a kéréssel, hogy írják meg vagy rajzolják le legfontosabb élményeiket saját nyelvükön. Mintha csak egy-egy terápiás írásra, az énnarratíva megerősítésére adott volna lehetőséget a nővérek számára ezzel, hogy segítse a történet folytonosságának fenntartása mellett az akklimatizálódást is. Két héttel később ment el a negyven feljegyzésért (*Cecilia nővér történetei; Jeanne d'Arc nővér történetei; Lidvina nővér történetei; Regina nővér történetei,* 2008 [253–254. kép]), amelyek tartalmát viszont nem fejtette meg, hanem érintetlenül használta fel azokat, mégiscsak teret engedve a felejtésnek. A történeteket rögzítő lapokat később egy fotóval egészítette ki, amely egy fehér háttér előtt fehér lepelbe burkolt alakot rögzít. A fejrésznél két kínai írásjegy tűnik fel, amelyeket viszont a munka címe is leleplez az európai szemlélő előtt: *Isten arca* (2009) [255. kép].[499] A kulturális különbségekből adódóan azonban a kínai írásjegyekkel megnevezett Isten-arc egy kínaizált, honosított keresztény fogalom lehet csak, amely épp az idegenség dialektikájának képnyelvi reprezentációját állítja elénk. Azt szemlélteti, ahogyan a szubjektum feladja saját testi jegyeiben és szociokulturális örökségében gyökerező önmagaságát, hogy közel férkőzhessen egy mindenhatónak vélt entitáshoz.

A lapokból készült installáció a kínai nők idegenségtapasztalatát egy megfordítással teszi átélhetővé, a befogadó nem képes kapcsolódni a tartalmi síkon, az írás képszerű kifejezőereje, a jelek viszonyrendszere mégis felismerhetővé teszi, hogy mely lapok tartoznak egymáshoz. Az írásmód ismeretlen volta ellenére sem csak egy adott kulturális tradíció hordozói tehát a jegyzetek, hanem az olvashatatlanság ellenére átsejlik a személyes kézjegy, a jelek mérete és elrendezése által megnyilvánul a személyiségkarakter. A különös az, hogy az identitás fennmaradását esetükben – paradox módon – éppen az azt megalapozó kultúra gyakorlásáról történő lemondás, a múlt hátra hagyása képes biztosítani a rendben, a történeteket hordozó lapok így nemcsak az emlékezésről adnak hírt, hanem a felejtés munkájáról is.

Az amerikai származású, de Magyarországon élő Diane Sophrin – aki egyébiránt művészkönyveket is alkot, és komplett sorozatokat szentelt József Attila költészetének (*József Attila képeslapjaiból,* 2017; *Párbeszédek József Attilával,* 2017), a versszöveget eredeti nyelven, különféle technikákkal, gyakran egymásra rétegezve, palimpszesztusként

[499] *Et Lettera: Képeket írni, szavakat rajzolni / Writing Pictures, Drawing Words,* szerk. ÁFRA János, SZOBOSZLAI Lilla, SÜLI-ZAKAR Szabolcs, Debrecen, Déri Múzeum, 2012, 20–25.

idézve a vásznakra – egyik szériáját kifejezetten a számkivetés problémájára reagálva alkotta meg. *A száműzetés parkja* (2017) széria vízzel átitatott lapjaira a címszó szinonimáit és a hasonló vagy épp ellentétes jelentésű szavakat írta fel, magyar és angol nyelven. A sorozat koncepciója sokrétűen kapcsolódik a csoportidentitás megerősítése nevében folytatott kirekesztő gyakorlatok társadalmi problémájához, amelyeket a hierarchikus viszonyok újratermelésében, a más és idegen eltávolításában, illetve dehumanizálásában érdekelt ideológiák táplálnak. A Sophrin-képek központi formája egy-egy széthajtogatott régi papirusztekercshez vagy pergamenhez hasonlít, amelynek a sérült, kunkorodó szélei ugyanakkor nem szabnak határt a szavak áramlásának, így a teljes képmezőt behálózhatja a textus képezte szövedék. A szériával mozgósított többnyelvű szókészlet a zsidóság Egyiptomból történő kivonulásának legendája mellett a holokauszt történelmi tragédiáját is megidézi, és utal számos jelenkori közéleti fejleményre, az EU-n belüli szabad munkaerőáramlástól kezdve a migrációs válságon keresztül a nacionalista és újfasiszta ideológiák popularizálódásáig. A sorozat első darabján [256. kép] jól megfigyelhető, ahogy a szövegrészek egymást átfedő, kitakaró, felülíró viszonyba kerülnek, és firkaszerű palimpszesztussá változnak át, melynek csak egyes részletei maradnak kibetűzhetők. Itt erősebb fekete vonalakkal írt szavak alkotják a legfelső réteget, amelyek jól olvashatón sorakoznak egymás alá, akár egy lista elemei: „száműzetés", „deportálás", „kirekesztés", „kizárás", „elhurcolás", „elmoz[d]ítás", „számkivetés", „menekülés", „számkivetés", „Exodus", „elidegenítés". A kép középvonalában olvasható „elmoz[d]ítás" szóban a „d" betű elmaradása, magának az elmozdulásnak a színre kerülése: egy olyan, minden bizonnyal a nyelvismeret bizonytalanságaiból adódó koincidencia, amely zavarba ejtő hibaként többletinformáció hordozójává válik. [500] Az ismétlődés nemcsak a felső rétegben fordul elő, de a háttérből és lentebb más színnel, halványabban is elősejlenek szótöredékek vagy akár egész szavak, amelyek arra mutatnak, hogy ugyanezen betűsorok íródtak egymásra többször egymás után. Az, hogy a művész a befogadó közeg kevesek által beszélt nyelvének a hipercentrális anyanyelvvel való dialógusba hozására tesz kísérletet, és képein felforgatja a kettő közti hierarchikus viszonyokat, egyfajta kulturális emancipációs gyakorlat, amely alkotói programként utal arra a döntésre, hogy a sokáig a képzőművészet legnagyobb nyugati fellegvárában, New Yorkban tanuló és dolgozó Diane Sophrin egy kelet-közép-

[500] Vö.: „A jegy idézettsége, megkettőződése vagy cinkos összejátszása, iterabilitása nem véletlen baleset vagy anomália, ez (ti. a normálisnak és anomálisnak a lehetősége) az, ami nélkül egy jegynek nem lehetne ún. »normális« működése sem. Mivé lenne egy jegy, ha nem lehetne idézni? És ha nem veszítené el útközben az eredetét?" DERRIDA, Jacques, *Aláírás esemény kontextus,* ford. KICSÁK Lóránt = *Performatív fordulatok,* szerk. ANTAL Éva, KICSÁK Lóránt, SZÉPLAKY Gerda, Eger, Líceum, 2015, 58.

európai várost, Budapestet választotta másik otthonául, és ez a kétlakiság művészi identitása alakulását sem hagyja érintetlenül.

A 2000-es évek elejétől Gajdán Zsuzsa gazdagon rétegzett, rendszerint élénk színvilágú, expresszív foltokból felépülő festményeibe is gyakran kerülnek kézírásos szövegek – akár a felületre másolt vagy a festékbe karcolt részletek formájában, akár applikált levelezőlapok, borítékok és egyéb dokumentumok részeként. Munkáin a kalligrafikus sorok többnyire olvashatatlanná válnak, a képbe épített szöveghordozókat pedig hol finom fátyolként homályosítja el, hol pedig felgyűlt hordalékként takarja be a rájuk kerülő festékréteg. A talált tárgyon olvasható írásos tartalmak és a hordozóra felvitt – az eredeti kézírást felülíró vagy épp megerősítő, a bedolgozás, elhalványítás után újra előhívó – rétegek végül szétszálazhatatlan egységbe oldódnak, a képekben mégis szerep jut az individuális életteret meghatározó referenciák kijelölésének. A *Böszörménytől Pekingig* (2021) [257. kép] című kép például a tágabb kontextusban arra a keleti irányú mozgástérre utal, amely a művész előtt az elmúlt évtizedben tárult fel a szülőváros és az idegen kulturális közeg között, s amely teret adott munkásságában a keleti írásjegyek alkalmazásának is. Az expresszív színkezelésű képen az arany, a narancs, a vörös és a feketébe hajló sötétkék színek elevensége mellett a visszafogott okker háttér is funkcionlissá válik, lehetőséget adva a képbe montázsolt dokumentumok, az olvashatóság határán lévő kézírásos szövegek behatóbb tanulmányozására. Az életművön belül újszerű jegynek tekinthető a pecsételt felületek szerephez juttatása is, amely, a címmel dialógusban, a küldeményjelleget erősíti fel. A több helyen is előtűnő 1928-as dátum történelmi korszakok közti dialógust sejtet, amelyről azonban a szubjektumtól eloldott – kalligrafikus, sokszor firkaszerűségbe átfutó, máskor a színfoltokba belevesző – kézírásos sorok kibetűzhetetlensége miatt nem hozható létre konkrétabb értelemalakzat.

A tetoválás testdíszítésként általában valamiféle emlékeztető funkcióval bír, esetleg a csoportidentitás jelölésére szolgál, vagy az egyediség kifejezését, illetve ezzel összefüggésben a figyelemfelkeltést segítheti. Evolúciós megközelítés alapján az emberi közösségekben a saját testen végzett formaalakításokon keresztül az állatok díszítettsége talál folytatásra, amelynek szerepe van a szexuális szelekció sajátszerűségében is. Az emberi testet fedő bőr Charles Darwin meglátása szerint azáltal válhatott nagy kiterjedésű képi hordozóvá, hogy bizonyos részeit kevés szőr fedi. A védőhártyából így potenciálisan díszíthető felület lett, ami azt jelenti, hogy lehetővé vált a testfelület képpé válása, képként való érzékelése.[501] Az énszínreviteli kényszer és a nárcisztikus jelenlétigény mediatizált

[501] Vö.: BREDEKAMP, *i. m.*, 237–238.

önészlelésként válik meghatározóvá, mégpedig a digitális környezeten keresztül, amelyet elsősorban a képi tartalmak túlsúlya jellemez. Szabó Károly a „semmiség” (2019) [258. kép] feliratot saját leborotvált mellkasára tetováltatva épp a jelenlét folytonos kényszere ellen tüntet. Ahelyett, hogy a jelhordozó testet motiváló üzenettel vagy a csoportidentitást erősítő képpel látná el, amely vonzóbbá tehetné azt, olyan feliratot véset bele a bőrbe – méghozzá ferdén, csupa kisbetűkkel –, amely tartalmilag épp a saját test fontosságát tagadja. Ráadásul feltételezhető, hogy majd a szőr is benövi ezt, ezzel pedig az elleplezett felejthetőségre, az egyén jelentéktelenségére emlékeztet. De nem érdemes megfeledkezni arról sem, hogy itt egy művész testéről van szó, ennyiben pedig művész és mű a jelentéktelenség kinyilvánításában összeforr. A sebesség- és énreprezentáció-centrikus képkorszakban, amely az örök jelenlétre helyezi a hangsúlyt,[502] és ahol a tekintetek manipulatív uralása látszik az érvényesülés egyetlen lehetséges útjának, a figyelemről és egyáltalán az egyén történetéről – mint a csoport emlékezetében megőrzésre érdemes történetről – való ilyetén lemondás provokatív és egyben progresszív gesztusnak minősül. Mert Szabó Károly esetében épp az identitásfelszámoló aktus (több műben is hasonló erővel megismételt) gesztusa válik a művészi egyediség hordozójává.

A digitális média korában – ahogy Aleida Assmann fejtegeti – feloldódik az emlékezés és a felejtés közti éles határvonal, és a kulturális emlékezet struktúrája a tudattalanhoz kezd közelíteni.[503] Míg a szöveghagyományt és a képek kánonját korszakokon keresztül a kommentárok stabilizálták, az interneten minden relativizálódik, a posztigazságok korszakában az egyetlen biztos ponttá a befejezés elkövetkezése, az identitás felszámolódása lesz. Szabó Károly *...OMG* (2019) [259. kép] című munkája egy szövegbuborékszerű márványlapon idézi meg a közösségimédia-kommunikációban az „Oh My God” rövidítéseként használt betűszót, amely a sírkő üzenetévé változva nemcsak az emberi testet, hanem a kapcsolatait szimulációk formájában megélni képes identitástudatot is elgyászolja. A közelítések és távolítások folytonosságára, a viszonyba lépés „bizonytalan bizonyosságának” érzetére erősített rá a b24 Galériában bemutatott kiállítás[504] alkalmával a munka mellé kasírozott Tandori Dezső-vers, a *Koan I:* „Tőled távolabb-e? / Hozzád közelebb-e? / Tőled se, hozzád se. / Távol se, közel se.” Az *...OMG* az ember utolsó, már

[502] Vö.: MONORY M. András, TILLMANN J. A., *Interjú Paul Virilióval* = M. M. A., T. J. A., *Ezredvégi beszélgetések,* Bp., Kijárat, 1998, 358–361.

[503] ASSMANN, Aleida, *Szövegek, nyomok, hulladékok: A kulturális emlékezet változó médiumai,* ford. GÖRFÖL Balázs = *Narratívák 8.: Elbeszélés, kultúra, történelem,* szerk. KISANTAL Tamás, Bp., Kijárat, 2009, 159.

[504] Szabó Károly: *Fölfelé süllyedni lehet,* b24 Galéria, Debrecen, 2019. május 3. – június 8. Kurátor: Uhl Gabriella.

csak numerikus kódok által előállított, anyagszerűtlen szavát visszhangozza márványtömbbe merevítve. Ez a sírkő nem válhat emlékezethellyé, hiszen egy olyan korszakot gyászol el, amelyben nincs idő az emlékezésre, mert a minden pillanat megragadására és a közvetítésére törekvő képáradat valójában az emlékezés médiumainak inflálódását hozza magával. Ebben a két munkában tehát egyfelől a test semmiséggé nyilvánítása, meghaladhatósága, másfelől Isten életet berekesztő, sírkőbuborékszerű piktogramként prezentált megszólítása a digitális kiterjesztéseknek tulajdonított isteni omnipotencia kérdésével szembesíti a befogadót.

A textualitás szerepe a múzeumi élményben

A kiállítás mint jelentésháló

Szöveges tartalmak a munkák körül

A múzeumi szövegformák a térbeli mozgások irányításának és a látványelemek érthetővé tételének eszközei, amelyek nélkül aligha képzelhető el hagyományos értelemben vett kiállítás. Ahogy a történeti, úgy a képzőművészeti tárlatokon is a befogadás folyamatát meghatározó szervezőerőként nyilvánulnak meg a különféle szerepű és minőségű textuális elemek, amelyek a munkák értelmezését, az anyag szélesebb kontextusba helyezését és belső összefüggéseinek megvilágítását segítik. A vizuális művek által keltett impulzusok hatására hajlamosak vagyunk megfeledkezni erről a dimenzióról, pedig jelentős hozadéka lehet annak, ha a műkritika a tárlat komplexumát nem egyszerűen műtárgyak sorozataként értékeli, hanem szöveges és képi elemek hálózataként, s következetesen reflektál azokra a textusokra, amelyek a munkák közé, mellé vagy akár magukba a művekbe kerültek. A médiumok történetét látva megfigyelhető, hogy a nyelvi és képi kifejezésmódok elkülönülésével, illetve a szövegszerű tartalmak képekből való kiszorulásával a határok megerősítésében érdekelt diskurzusok váltak uralkodóvá – a kölcsönös határsértéseken, elmozdulásokon és kiegészítéseken alapuló viszony problematikussága ennek a szükségszerű következménye.

A kiállítás élménye ugyanakkor nemcsak téri, hanem időbeli tapasztalat is. Mihail Mihajlovics Bahtyin a *kronotoposz* fogalmat – a matematizált természettudományos diskurzusból kölcsön véve – azért vezeti be az irodalmi szövegelemzés gyakorlatába, hogy megvilágítsa: a tér- és időbeli viszonyok a művészi szövegekben kölcsönösen meghatározzák egymást. Az idő feltárja a tér tulajdonságait; a tér pedig az idő által töltődik fel tartalommal – de ez műfajonként eltérő módokon valósul meg.[505] Az eleve metaforikusként kezelt *kronotoposz* fogalom a kiállítási szituációban végbe menő folyamatok vizsgálata szempontjából is megvilágító erejű lehet. A kiállítás is sajátos tér-idő tapasztalatban részesít ugyanis, melynek az egyik legfőbb sajátsága az időleges hozzáférhetőség, amely az „itt”-létet mint kivételes téridőbeli együttállást, mint adományt teszi szemlélhetővé. Ez az ismételhetetlenség abból adódik, hogy a műtárgyak között felismerhető térspecifikus viszonylatok, gyengébb-erősebb kapcsolódások a tárlat lebontása

[505] BAHTYIN, Mihail Mihajlovics, *A tér és az idő a regényben,* ford. KÖNCZÖL Csaba = B., M. M., *A szó esztétikája,* Bp., Gondolat, 1976, 257–258.

után nem ismételhetők meg, és minden részletre kiterjedő módon nem rekonstruálhatók. Még a virtuális valóságok sem változtathatnak ezen, hiszen azok legfeljebb a hatásos szimulációját idézhetik elő a tárgyakhoz történő közvetlen kapcsolódásnak. Ráadásul ugyanazon kiállítás bejárása is a befogadás egy másfajta tapasztalatát hozza magával, hiszen a legelhivatottabb befogadó is folytonosan szelektál a rendelkezésre álló információk közül, ráadásul a választás sorrendjében is számolatlan kombinációs lehetőség állhat elő. A (mű)tárgyak a kiállítás helyzetében különböző időpillanatokba utalják a befogadót a szöveges tartalmak és dátumok által is, és ezekkel a referenciákkal meghatározzák a bemutatott (mű)tárgyak értelmezését, illetve – közvetve vagy közvetlenül – kijelölnek történelmi és művészettörténeti kontextusokat, helyi összefüggéseket, és akár a művész élettörténetének eseményeit is mozgósíthatják.

A műtárgynak az installációs helyzetben adott célnak megfelelő narratívába ágyazása a kurátori munka lényegi mozzanatát jelenti, és a szövegek retorizáltsága jelentősen meghatározza a néző viszonyulási módjait. Mieke Bal a *múzeumi felület*ként [display] értett kiállítást a *konstatív beszédaktusok* speciális integrációjának tekinti,[506] amelyek valamely jelenségről átfogóan informálnak, megállapításokat téve, beavatva tudásanyagokba. Ugyanakkor a kortárs művészeti kiállításokon nem ritkán válnak központi jelentőségűvé a *performatív beszédaktusok*kal élő szövegek is: például amikor interaktív műtárgyak utasításokkal bírják cselekvésre a látogatót.[507] A retorikus működésnek ugyanakkor nemcsak a szövegek használata adja tanújelét a kiállításokon, de természetesen a (mű)tárgyak képretorikája[508] is hat; mi több, a képi és képletes nyelvi tartalmak kölcsönhatásában, egymásra vonatkoztathatóságában tárul fel az anyag sajátos kifejezésmódja, narrációs technikája. A kiállításlátogató „aktív fogyasztó", aki a tárgyak között mozogva alkotja meg a részletek közti összefüggések dinamikus szövedékét, tehát – Christian Metz fogalmával – egy háromdimenziós *térszöveg* [Raumtext] olvasójaként az értelemegységek egybefonódását

[506] BAL, Mieke, *A beszélő múzeum,* ford. ERŐSS Nikolett = *A gyakorlattól a diszkurzusig: Kortárs művészetelméleti szöveggyűjtemény,* szerk. KÉKESI Zoltán, LÁZÁR Eszter, VARGA Tünde, SZOBOSZLAI János, Bp., Magyar Képzőművészeti Egyetem Képzőművészet-elmélet Tanszék, 2012, 51.

[507] Vagy ahogyan azt például Csontó Lajos [205, 207. kép] és Benczúr Emese [209, 210, 211, 212, 145. kép] előző fejezetben tárgyalt munkái esetén láttuk, amelyeknek a hangsúlyos feliratai a néző(ke)t egyes (vagy többes) szám második személyben szólítják meg.

[508] Vö.: BARTHES, Roland, *A kép retorikája,* ford. ANGYALOSI Gergely, Filmkultúra, 1990/5, 64–72.

tapasztalja meg, de közben szükségképp el is tekint bizonyos összefüggésektől.[509] Különösen izgalmas belegondolni, hogy a térszövegben való mozgást másokkal párhuzamosan, sőt, sokszor együtt, egymás kommentárjaira hagyatkozva végezzük. A teret bejáró további befogadók éppúgy meghatározzák az egyes részletekhez való kapcsolódásunkat, mint maguk a tárgyak vagy a textuális tartalmak: hozzáférést biztosítanak, vagy épp elállják az utunkat és más irányba térítenek – szóval vagy szótlanul. A képzőművészetben a 90-es évektől végbemenő „diszkurzív fordulat" eleve annak a felismerésével esik egybe, hogy a tárlat a lehetséges művészeti interakcióknak csak az egyik formája – így lesz felülírható az az elképzelés, amely szerint az esztétikai tapasztalat a tárgy és a néző közti magányos interakció eredménye. A kiállítóterek a performatív kurátori gyakorlatokkal az oktatás és kutatás helyeiként kezdhetnek el működni, az uralkodó vélemények helyett a többszólamúságnak, ideális esetben a marginális diskurzusoknak is teret biztosítva.[510]

Az egyre inkább cselekvési térként is belakott kiállítás képi és szöveges tartalmak kölcsönös egymásra utaltságában létesül, amelyet Joseph Grigely a beíródások és áttűnések tapasztalatában való feltárulásként ír le. „Az installáció így a tér beírásának és egyidejű újrabeírásának aktusáról szól, amely azt az inskripciók palimpszesztjévé változtatja, ez a palimpszeszt pedig nem választható le könnyen az inskripciók helyéről. Ily módon verbális és nonverbális jelölők összefonódására vagyunk utalva".[511] Grigely tanulmányának tétje részben az irodalmi szöveg filológiájának újraértése, a filológiát tehát kulturális gyakorlatként, a kultúrát – ez esetben az irodalmi és nem irodalmi (mű)alkotásokat létrehozó/kimozdító/eltörlő gyakorlatokat – pedig következetesen textusként kezeli. Az installáció fogalmát ebben az összefüggésben, a szövegidentitás térbeli (kontextuális) meghatározottságait (folyóirat jellege, könyv és reprint, kritikai kiadás, plakát stb.)

---

[509] METZ, Christian, *Élvezetteli olvasatok: Adalékok az irodalmi kiállítás szemiológiájához és narratológiájához,* ford. TÖRÖK Dalma, = *Múzeumelmélet: A képzeletbeli múzeumtól a hálózati múzeumig,* szerk. PALKÓ Gábor, Bp., Ráció, 2012, 257–258.

[510] Vö.: WILSON, Mick, *A diszkurzív fordulat,* ford. HORNYIK Sándor = *A gyakorlattól a diszkurzusig: Kortárs művészetelméleti szöveggyűjtemény,* szerk. KÉKESI Zoltán, LÁZÁR Eszter, VARGA Tünde, SZOBOSZLAI János, Bp., Magyar Képzőművészeti Egyetem Képzőművészet-elmélet Tanszék, 2012, 312–324. Lényegében a „radikális muzeológia" programja is ezen a nyomvonalon halad tovább, elköteleződve a részvételen alapuló együttműködések mellett, valamint a metareflexív kiállítási gyakorlatoknak, a kultúrában fontosnak tartott dolgok újraértésének. Ld.: BISHOP, Claire, *Radikális muzeológia, avagy mi a „kortárs" a kortárs művészeti múzeumokban?,* ford. SÁRAI Vanda, Bp., Magyar Nemzeti Múzeum, 2018.

[511] GRIGELY, Joseph, *Textuális terek,* ford. MEZEI Gábor = *Metafilológia 1.,* szerk. DÉRI Balázs, KELEMEN Pál, KRUPP József, TAMÁS Ábel, Bp., Ráció, 2011, 118–161., idézet: 122–123.

értelmező modellként használja, és ráirányítja a figyelmet arra, hogy a kiállítási installációk megfigyelése termékenyítőleg hathat a filológiai tevékenységre is: „emiatt kellene talán több időt tölteniük a szövegkritikusoknak múzeumokban, galériákban vagy akár stúdiókban: a művészeti installációk hangsúlyosan fizikai aspektusa arra emlékeztet, hogy az irodalmi szövegek szintén installációk, és esztétikai jelölő szerepük szintén a kulturális hatások területén ragadható meg."[512] Maga a szövegkritika a lejegyzések által előállt dokumentumokra alapoz, melyeken a szöveg Grigely szerint „egyszerre *színrevitel* és *partitúra*".[513] A vizuális művek esetén azonban a művészetelmélet mindmáig nem tudta meghatározni a nyelvi fonémákkal azonos értékű minimális egységeket. A különféle kultúraalkotó tevékenységeket a kódolás és kódrendszer különbsége alapján három csoportra osztja Grigely: *izomorf kódolású* (fonémaalapú írott nyelv, hangjegyalapú zene), *izomorfizmustól mentes* (beszéd), valamint „*sűrű" kódolású* (festészet, szobrászat) kulturális paradigmáról beszél. A kép és a szöveg különbsége vagy épp interferenciája nála tehát nem a befogadás különbözősége (tudniillik a lineáris olvasás és a nem lineáris, szimultán látásaktus) felől határozódik meg, hanem a létrehozás eltérő kódjai felől – az *izomorf kódolás* és a *„sűrű" kódolás* feszültségeként. Utóbbiak, a képzőművészeti tárgyak tehát izomorf kódok híján csak nyelvvé alakítva közvetíthetők.[514]

Egy tárlat bejárásakor a művészek nevei, a kiállításcím, az értelmező alcímek, a nagyobb tárlatokon a teret kisebb részekre tagoló szekciónevek, a kiállítás belső összefüggéseinek megértését segítő, egyben az értelmezés fő vonatkozási keretét kialakító kurátori és alkotói koncepcióleírások és kapcsolódó dokumentumok, idézetek, a falakon vagy akár a lábunk előtt feltűnő szöveges irányjelzők, a munkák elnevezései és a felületükre került különböző szerepű írások vezérlik a befogadói figyelmet. De szövegalapú előismereteink akkor is alapjaiban határoznák meg a műértelmezési folyamatot, ha a textualitás közvetlenül sem jelek sorozataként, sem fragmentumok szintjén nem jelenne meg a kiállításon megteremtett térbeli szituációban. A zsidó–keresztény vagy épp a hindu hagyományon alapuló és a kulturális szocializáció által megörökölt szöveghagyományra (mondjuk a *Bibliá*ra vagy a *Védák*ra, valamint az ezek nyomán született elképesztő mennyiségű irodalomra) vonatkozó, az alkotó és a befogadó közös tudáshorizontját megteremtő ismeretek kulcsszerepet játszanak az ikonográfiai és ikonológiai elemzésben. Most persze nem célunk ez utóbbi kérdéskör behatóbb vizsgálata, ehelyett azokra az

[512] *Uo.,* 159.

[513] *Uo.,* 139. (Kiemelés tőlem – Á. J.)

[514] *Uo.,* 138–140.

installációs megoldásokra koncentrálunk, amelyek a közvetlenül megjelenő textusok sokrétű (időnként korlátozásokkal és határsértésekkel működő) jelentéslétesítő erejét felhasználva hatnak a múzeumi szituációban.[515]

Itt van mindenekelőtt a kiállítás látványtapasztalatát megelőző és egyben irányító cím, amely lehetővé teszi a helyspecifikusan elrendezett műcsoport azonosítását, megnevezését, egyúttal pedig valamiféle támpontot ad a látogatónak arra vonatkozóan, hogy mire készüljön, hogyan közelítsen a kiállított tárgyegyütteshez. A tér bejáratánál lévő cím léptet be abba a sajátos közegbe, amelyet a kurátorok létrehoztak a hely által adott lehetőségek és a választott munkák függvényében, illetve a kísérőszövegek segítségével. A tárlat címe a művészeti kommunikáció kulcsmondataként funkcionál, mely lényegileg határozza meg, miképp nézzünk a kurátori installáció révén immár a miliő részét képező (és azt a térből együttesen létre is hozó) tárgyakra. Az utóbbi évtizedek egyik legnépszerűbb egyéni kiállítása – a kortárs magyar művészeti kategóriában – Bukta Imre *Másik Magyarország*a volt.[516] A tízezredik látogatás alkalmából 2013. február 1-jén kiadott sajtóanyag szerint kortárs magyar képzőművész egyéni kiállítására a rendszerváltás óta nem váltottak ilyen nagy számban belépőjegyet. Ennek pedig nemcsak a Műcsarnok promóciós hadjárata, hanem a mezőszemerei képzőművész munkáiban tematizált vidéki szegénység hiánypótlón rétegzett ábrázolása, s talán még inkább a cím által is sejtetett allegorikus tartalom lehet az oka – itt ugyanis mindnyájunk *Másik Magyarország*áról, az elhallgatott, alulreprezentált közösségekről volt szó. Bukta kiállításának témája – az állandóvá vált létbizonytalanságból és elaprózódásból fakadó tájvesztés – az ezredfordulón már nem csak a falu, hanem a magyar társadalom egészét érintő természeti és szociokulturális probléma, amelyet a médiumokban rendre alulreprezentált társadalmi csoportok kicsinyítő tükrében prezentált az alkotó.

Az irodalmi művek befogadását is megelőzi és meghatározza a cím által mozgósított olvasói elvárás, az irodalmi címek és a kiállításcímek recepciós funkciója tehát azonosnak látszik. „Minden irodalmi alkotás úgy fogható fel, hogy két egymáshoz társított szövegrészből áll, az egyik a mű fő része, a teste (tanulmány, regény, dráma, szonett), a másik a címe; e két pólus között kering az értelem villamos árama (…); ehhez hasonlóan a

[515] Vö.: „A múzeumokban a jelentések nincsenek maguktól, és nincsenek önmagukban, hanem a *display* során állnak elő, a különféle technikai és elméleti megfontolások alkalmazásával.” FRAZON Zsófia, *Múzeum és kiállítás: Az újrarajzolás terei,* Bp., Gondolat, 2011, 22. Bár a szerző a történeti kiállításokkal foglalkozik, megállapítása a képzőművészeti tárlatokra is érvényes.

[516] Bukta Imre: *Másik Magyarország,* Műcsarnok, Budapest, 2012. november 10. – 2013. március 17. Kurátor: Gulyás Gábor.

festészeti mű is mindig úgy mutatkozik meg számunkra, mint a vászonra, táblára, falra vagy papírra festett kép és a cím egymáshoz való társítása, még akkor is, ha ez utóbbi üres, kitöltésre vár, ha csupa talány, ha nem több az egyszerű kérdőjelnél."[517] Michel Butor a festett kép és a cím viszonylatának leírásához az irodalomban keresi a párhuzamot, de nem vet számot a címadás történetiségével és azzal a lényeges különbséggel, hogy az irodalmi szöveget mindig megelőzi a címe, míg mondjuk egy festmény címével sokszor már csak a képi élményt követően vetünk számot. Amikor a műcím nem egyszerűen megnevezi a látottat, felülvizsgálhatjuk az első képi benyomást, és rendszerint ilyenkor mutatkozik meg igazán a szövegek jelentéslétesítő potenciálja és a képnézést irányító ereje – például amikor Győrffy László *Kevélység II* (2010) [171. kép] című munkájának morbid képi világa a bűnábrázolási hagyományok felől nyer szélesebb legitimációt, a blaszfémiát elrettentő példázattá „szelídítve", vagy épp poszthumanista olvasatot kap – ahogy az értekezés ötödik fejezetében ezt meg is mutattam. Ami azonban egy kétdimenziós kép szemlélése során végbemegy (akár a címmel kölcsönviszonyban, akár attól függetlenül), nem történhet meg a kiállítótér egészére vonatkoztatva, a tárlat címének denotatív, konnotatív és asszociációs mezői ugyanis mindig megelőzik a bejárással megszerezhető látványi tapasztalatokat, tehát a befogadási folyamat ebben az esetben tényleg hasonlatos az irodalmi szövegek pretextus–textus viszonya által irányított megértéshez. Egy kiállítás címének kitüntetett szerepét az adja, hogy vonatkoztatási pontként szolgál mind az általa jelölt tárgycsoport, mind pedig az azokat kontextualizáló, hálózatba rendező szövegek számára. Egy-egy műtárgy a cím és az alcím által kijelölt keretrendszerhez mérten nyeri el helyét az anyag egészében, s értékelését, megértését az is befolyásolja, mennyire illeszkedik a részint textuálisan, részint topologikusan tájolt közegbe. Az esetleges alcím általában a talányosabb (marketingcélokat is betöltő) főcím kibontását, árnyalását szolgálja; a pontosabb meghatározás vagy éppen valamifajta sejtetés által megkönnyíti annak a körülhatárolását, hogy milyen tematika alapján kerültek egymás mellé a művek, illetve mi várható az adott kiállításon.

Az is előfordul, hogy az adott kiállítás tematikájához kapcsolódva készülő helyspecifikus mű maga is a konkrét vállalkozás összefüggésrendszerében határozódik meg. A koncepcióleírás szerint a debreceni MODEM *Szabadkéz – Rajz a magyar képzőművészetben tegnap és ma*[518] című kiállítása például a grafika „felszabadulásának" történetét kívánta bemutatni az elmúlt száz év magyar rajzain keresztül, egy folyamatot,

[517] BUTOR, Michel, *A szavak a festészetben,* ford. HOFFER János, Bp., Corvina, 1986, 12–13.

[518] *Szabadkéz – Rajz a magyar képzőművészetben tegnap és ma,* MODEM Modern és Kortárs Művészeti Központ, Debrecen, 2014. március 2. – június 29. Kurátorok: iski Kocsis Tibor, Kukla Krisztián.

amelynek köszönhetően a műfaj kiszabadulhatott a konvencionálisan nemesebbnek vélt műalkotások – például festmények, szobrok, épületek – létrehozását előkészítő, kiegészítő szerepéből. A látogató már a belépés előtt szembesült a kiállítótér nyomhagyó felületté változtatott üvegfalával, a különféle méretű, egymást metsző szövegek, ábrák, firkák megkezdett hálójával. Szemző Zsófia interaktív installációja a felfüggesztett filctollak használatára bíztatta a látogatót, aki a kiállításra lépve rögvest bekapcsolódhatott a folyamatmű kiegészítésébe. Az így készülő *Megy ez, mint a karikacsapás, jó volna, ha lenne* (2014) [260. kép] ugyanakkor címével (ön)ironikusan reagált a tárlat kurátori alapfelvetésére, az eltörölhetőséggel, a felülírhatósággal, a tárlat idejére limitált élettartamával is érzékeltetve, hogy a rajz műfaji rangja – a tranzitorikusság következtében – még sokáig nem lesz magától értetődő.

A kiállítótérbe érkező látogatót, ha nem is szükségképp, de általában egyéni vagy páros tárlat esetén is a név/nevek, az azt követő cím, illetve az alcím után néhánymondatos kurátori vagy alkotói koncepció és/vagy életrajzi leírás indítja útjára; csoportos tárlat esetén pedig a művészek névlistája is megjelenhet, amely a szakmában járatos látogatóban újabb elvárásokat ébreszt, ha egy-egy alkotó említése képes vizuális formanyelveket is felidézni benne. A Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központ *Gyógyír*[519] című kiállításának bejáratánál például fekete alapon fehér kézírással tűnt fel a kiállítók névsora, mintha csak egy tantermi táblán [261. kép], balra viszont a cím hatalmas színes betűi már a négy részre tagolt kiállítótérbe invitáltak, ahol párba rendezve jelentek meg a fotószériák, illetve projektdokumentációk. Bentebb lépve feltűnt az a falszöveg is, amely nyilvánvalóvá tette, hogy a kurátor még a koronavírusjárvány 2019 végi megjelenése előtt kért fel nyolc magyar művészt, hogy – a fotográfia segítségével – próbálják meg feltérképezni a mentális egészség megőrzésének, illetve javításának lehetőségeit. Tehát nem a pandémia apropóján született a kiállítás ötlete, ám nyilvánvaló, hogy a válsághelyzetből való kilábalás kollektív reménye növelte a vállalkozás tétjét, és ezzel együtt alighanem az anyaggal szembeni elvárásokat is, ami jól jelzi a társadalmi kontextusok értelmezést meghatározó szerepét. A koncepcióleírás magyar és angol nyelven került a falra, míg mellette Jorge Luis Borges *Az okok* című verse eredeti nyelven, spanyolul is megjelent. Mindkét szöveget kézírással írták fel a falra, a lesatírozott részek, át- és aláhúzások – a finommozgásokat, betűkapcsolásokat elrejtő nagybetűs írásmód ellenére is – az írásmód lélektani vetületére terelték a figyelmet. „A naplementék és a nemzedékek. / A napok – s köztük egy se volt legelső.” – indul az egyre

[519] *Gyógyír,* Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központ, Budapest, 2021. május 4. – 2021. augusztus 7. Kurátor: Gellér Judit.

inkább a nominális stílus által meghatározott, tőmondatosan megszakított, felsorolásra szorítkozó vers Somlyó György által jegyzett fordítása. A szöveg mozaikos építkezéssel nyit mitikus távlatot, különféle kultúrkörök alaptörténeteit magukba sűrítő személy- (Ádám, Penelopé, Dzsuang-szi, Caesar) és helynevek (Paradicsom, Bábel Tornya, Gangesz, Pharsalus) felidézésével. A patetikus verszárlat aztán váratlanul eljut a személyes szintre, a versbeszéd helyzetének kijelöléséhez, és a tradíciót a kapcsolódásra lehetőséget adó megalapozó eseményként jeleníti meg: „Mindezeknek valahogy lenni kellett, / hogy a mi kezünk egymást megtalálja." A kiállítás vetületében tehát a mottó azt sugallja, mintha maga a nyelvben és képben megosztható történet, illetve a tudás, a tapasztalat közössé tétele lenne a gyógyír, amelyben a cím ígérete szerint a befogadó is részesülhet majd. Ezzel a felvetéssel indulhattunk tovább a kiállításon a vizuális munkák irányába, és közöttük több, kifejezetten a kép és a szöveg dinamikus együtthatására építő mű is helyet kapott.

A nagyobb méretű kiállítások egyes szekcióinak határán a műtárgyak szemlélését megszakítva, mintegy választóvonalat képezve újabb műveket, kisebb műcsoportokat összefogó címek és/vagy leírások is gyakran értelmezik a válogatás alapelveit, illetve – a tárlat alapsajátosságaitól függően – a tematika, az adott pályaszakasz, a művészettörténeti korszak vagy a kiállított munkák műfaji ismérveit elemzik. Ami viszont szinte sosem marad le a falakról: az alkotók neve és az egyes művek vagy sorozatok címe, amely általában közvetlenül a műtárgyak mellé kerül. A *Gyógyír* esetén viszont a tematikus egységeket jelző feliratok helyett a bemutatott sorozatok alkotóinak neve jelent meg nagybetűvel, a szemmagasság fölé emelve, a kiállítás elején már látott táblaírásszerű betűstílussal, lentebb pedig rendre a megnevezett művész koncepcióleírása vált olvashatóvá.

Hodosy Enikő *Elérhető fény* (2020) sorozatához Tandori Dezső *A damaszkuszi út* című kétsorosát választotta mottóul, azt a misztikus szövegekkel rokon retoricitású verset, amely a kereszténye̋ket üldöző Saul történetére tesz enigmatikus utalást: „Most, mikor ugyanúgy, mint mindig, / legfőbb ideje, hogy." A grammatikai tekintetben hiányos, megszakadó mondat a Krisztus-jelenés okozta megvilágosodás nyelvbe foghatatlanságát jelzi. Saul a látomás hatására előbb megvakult, majd miután megtért, visszanyerte szeme világát, és Pál apostollá lett. Egy átalakulási folyamatról számolt be a kiállításon Hodosy műleírása is, mely szerint egyedül vészelte át a karanténidőszakot, és a kezdeti pánikot meditációs gyakorlatokkal sikerült leküzdenie, úgy, hogy végül képessé vált „spirituális elvonulás"-ként kezelni a lezárások időszakát. Vizuális naplója önarcképek, növény- és tájképek dialógusából képződik meg – a flóra és az emberi test fény felé törekvése és kivirágzása közti analógiát hangsúlyozva. A legnagyobb méretű fekete-fehér tájképeket részben

kitakarták az éles fény-árnyék kontrasztokkal, sötétségből előtörő élénk színekkel dolgozó kisebb képek, izgalmas térbeli ritmusokat hozva létre a fehér falfelületen. A művész által a koncepcióleírásban megteremtett és a kapcsolódó mottóval megerősített narratíva tehát egy transzformáció dokumentációjaként – mint lehetséges gyógyírt – kínálta fel értelmezésre a test és természet kapcsolatát felmutató fotósorozatot.

Rendszerint ilyen, az értelemtulajdonítást megalapozó textusok várnak ránk a műtárgyak körül – különösen akkor, ha kortárs művészeti projektek bemutatása a cél –, amelyek olykor maguk is dokumentumok, máskor a fotók vagy videóanyagok mellett másodlagosnak tetsző, de valójában lényegi szerepű leírások azok, amelyek lehetővé teszik a jelentésadást, a szélesebb kontextus meghatározását. Előfordulnak projektösszegző vagy tárgyakat pótló szövegek is, amelyek a kiállítótérbe áthelyezhetetlen kiterjesztéseket, eseményeket helyettesítik, és bár felidéző szerepűek, egyúttal a megismételhetetlenségre, a pótolhatatlanságra is felhívják a figyelmet. Olyan – akár ekphrasziszszerű – leírások is akadnak persze, amelyek nem csupán valamilyen információt közölnek, egy installációnak alárendelve, hanem autonóm szépirodalmi, filozófiai, szociológiai vagy történelmi idézetekként lépnek dialógusra a művel, megteremtve a kiállítás mint textus többszólamúságát. Az emlékeztetés intézményeiként a múzeumok és galériák sajátosan viszonyulnak a bemutatott tárgyakhoz, általában a kiállítóteret mint a töredékes nyomokat narratívába rendező médiumot teszik szemlélhetővé, kontinuitást teremtenek a más-más minőségű objektumok közt, különféle szövegekkel oldva az idegenségérzetet. Az egészlegesség szimulációjának hála elfeledkezhetünk arról, hogy az emlékezésre alkalmat adó időszaki kiállítás mindig egy válogatási folyamat – tehát redukció és stilizáció – eredménye, elhallgatásokkal övezett, átmenetileg megtapasztalható képződmény, bizonyos értelemben tehát a felejtés terét képezi meg. A kiállítótér rendszerint ezen rövidéletű együttállások miatt válik érdekessé, amelyek később csak az emlékezet által, illetve emlékeztető dokumentációk formájában maradnak hozzáférhetők. Az emlékezésnek szükségszerű velejárója a felejtés, az információk közötti válogatás, melyet mindig az adott cél határoz meg.

Az emlékezetkutatás fontos kérdése, hogy a képeket hogyan lehet befolyásolni a nyelv által, s fordítva, a nyelvet hogyan határozzák meg a képek. Éppen erre a problémára koncentrált Asztalos Zsolt kognitív pszichológiai kutatások eredményeivel dialógusba lépő *Emlékmodellek* kiállítása[520] a Kiscelli Múzeum impozáns templomterében [262. kép]. A

[520] Asztalos Zsolt: *Emlékmodellek*, Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, Budapest, 2021. június 1. – augusztus 1. Kurátor: Boros Lili.

templomok vertikális elnyújtottsága szimbolikus szinten a transzcendens közelhozását szolgálja, e romos kiállítótérben viszont homályba veszett az épület eredeti funkciója és az egykor azt működtető közösség kiléte is. A nagy belmagasságú, tágas központi helyiségben zavarba ejtőnek hatott a horizontális viszonyok dominanciája, a munkák és szövegek ugyanis szigorúan derékmagasság alá irányították a figyelmet, miközben a templomtér túlnyomó része – a befogadás szempontjából legalábbis – nem hordozott bevésésre érdemes információt, sötétségbe veszett. Hasonlóan szelektálhattunk tehát a szöveges és képi tartalmak, mint ahogyan agyunk a bennünket érő, nyelvbe foghatatlanul sokféle impulzus közül, annak érdekében, hogy fenntartsa a privát emlékezet célravezető működését.

A kiállításra lépve olyan felvételekkel találtuk magunkat szemben, amelyek alanyai – a koncepcióleírás tanúsága szerint – nem tettnek mást, mint a művész instrukciójának megfelelően felidézték életük fontos eseményeit. Az *Emlékezés* (2016–20) sorozat öt darabjának alakjai nem verbalizálták az identitásuk fenntartását szolgáló képsorokat és történeteket; csak a jövő érdekében múltjukkal küzdő testek váltak megfigyelhetővé fix kameraállásból, miközben mozgásukat, mély lélegzetvételeiket, a környezet zajait hallgattuk. A nagyobb térrészt egyetlen visszafogott, a ráközelítéssel érdekessé váló installáció töltötte meg, a kiállítás címét adó *Emlékmodellek* (2019–20), amely a figyelmet a falak helyett a padlózat irányába terelte, ahol mintha csak sajátos gondolatmakettek kerültek volna elénk, sokszor egymást érő, körüljárható asztalokon, kisebb emelvényeken. A felhasznált anyagok és alakzatok megjelenítésmódjában a konstruktivizmus vizuális nyelve és a konceptualizmus belátásai ötvöződtek. A túlnyomórészt festetlen faelemek szerves egységet alkottak a sokszor munkaasztalszerű emelvényekkel. Első ránézésre az elvont, stilizált testek közti viszonyok váltak dominánssá, aztán a statikus formák a folyamatok lezárhatatlanságát hangsúlyozó eljárásokkal dinamizálódtak. A Ragó Anna pszichológussal készített, tárlatot lezáró videóinterjú éppúgy a téma minél szakszerűbb bemutatásának igényéről tanúskodott, mint a tudományos belátásokat sorjázó, jelöletlen forrású citátumok alkalmazása, amelyek a képzőművészeti kompozíciókat kísérték következetes rendben.

Az Asztalos-kiállítás tárgyegyütteseinek megjelölésekor a cím helyett – mely a vizuális művek értelmezéséhez általában valamiféle támaszt ad – inkább a hálózathoz tartozást hangsúlyozó számok váltak fontossá, melyek tudományos tételekkel kísérve jelentek meg. Az emlékezetkutatással kapcsolatos, sokszor terminus technikusok definiálására épülő, értekező prózai szövegek a már meghatározott fogalmakat integrálva új és új információkkal gazdagították a befogadás élményét. Az 1-es számhoz tartozó leírás például a következő volt: „A hatékony bevéső́dés titka az, hogy az információt ne gyorsan

egymást követően ismételgessük, hanem hosszabb idő elteltével vegyük elő újra. Így a késleltetett előhívás után rögzülő emlék tartós marad, szemben azzal az emlékkel, amit egymás utáni folyamatos ismétléssel próbálunk rögzíteni." A szöveg mellett egy falemezre állított, azonos anyagból készült „A" betű jelent meg, és e háromdimenziós formától kicsit távolabb annak fekvő, kicsinyített mása, mintha csak az alakról leválasztott árnyék lett volna. Így rendelődtek egymáshoz a körüljárással egyébként is változó tipográfiai elem eltérő nézetei egyetlen látványban, és a variált vizuális ismétléssel a bevéső dési folyamat tárgyilagos leírása is visszaidéződött. A sorozat következő darabjain újabb karakterek – számok és betűk – tűntek fel, de az előbbitől jóval bonyolultabb rendszer részeként [263. kép]. A háromdimenziós betűk hagyományos jelölő funkciójuktól mindvégig függetlenek maradtak, tehát Asztalos Zsolt formanyelvén belül egy újszerű minőségre tettek szert, hasonló szerepben a néhol betonból, gyakrabban fából készült geometriai formákhoz, az asztalos szorítókhoz és printekhez, valamint a talált tárgyként újrahasznosított játékelemekhez. Az, hogy közben a kognitív pszichológia belátásait meghatározó leírások mindig a kompozíció részeként, az asztallapon tűntek fel, a képi és szöveges reprezentációk közti határok viszonylagosságát, a kettő egymásra utaltságát hangsúlyozta.

A negyvenöt egységre bontott installáció számozott feliratai nehezen detektálható kapcsolati mintát alkottak, egy olyan sorrendet kínáltak fel ideálisként, amely nem esett egybe a térbeli viszonyok által diktált bejárási útvonalak egyikével sem. Ezzel az eredet visszakövethetetlenségének ténye, a felcserélhetőség, a variálhatóság, a folyamatos változás tapasztalata, az asszociációs kapcsolatok uralhatatlansága nyert érvényt. Az emlékezet működése is ehhez hasonlatos, a belső képek és a történetek a visszaidézéskor rugalmasan alakulnak gondolatainkban, ennek köszönhetően tudunk alkalmazkodni, kapcsolódni egy közösséghez és a nagyobb történetekhez is. Asztalos Zsolt kiállításán a személyes emlékek tematizálása helyett az emlékek „történetének" kérdéseivel, az emlékezésről kialakult kurrens tudományos belátásokkal és az ezen eredményekkel dialógust folytató asszociatív, puritán vizuális világgal szembesültünk. Lehetőségünk nyílt a technicista és esztétista megközelítések dialógusában kibontakozó önanalízisre, a saját gondolati mechanizmusok és a közösségi emlékezet közti kapcsolat újragondolására. Az emlékezethez hasonlóan ezen installáció sem vált hozzáférhetővé egy átfogó pillantással, hiszen csak a templomtér felső, éjsötét régiójába emelkedve lehettünk volna képesek rálátni e hatalmas képmező egészére, kívül kerülve azon a rendszeren, amely folytonos mozgásra kényszerített bennünket – a bejárási útvonalak nyomán képződő asszociatív kapcsolatok, kijelölt célok, véletlenszerű döntések sorozatában adva lehetőséget az emlékezet intézményének megismerésre.

Az öninterpretációnak az a jóval elterjedtebb és direktebb formája, amely a kiállítóterekben általában a munkákat magyarázó leírásként jelenik meg, az uralkodó irodalomszemlélettől idegen – hiszen a szerző- és intencióelvű olvasást implikáló eljárásnak minősül –, a képzőművészetben viszont mindmáig magától értetődő és általános, ritkán megkérdőjelezett, a transzparencia látszatával fellépő technika. Ez a konceptuális művészet térnyerése mellett azzal is magyarázható, hogy az utóbbi évtizedekben óriási kognitív szakadék nyílt az újabb irányzatokkal lépést tartó, kísérletező művészek kifejezésmódjainak összetettsége és a komolyabb művészeti képzés nélkül szocializálódott befogadók ismeretei között, ami csak didaktikus magyarázó leírásokkal látszik áthidalhatónak. Egyfajta kivételként említhetők az olyan kiállítások, amelyeken a térspecifikusan installált kísérőszövegek helyett például egy ingyenes katalógusban találjuk meg a koncepciót és a műleírásokat, sőt, akár a művészekkel folytatott beszélgetéseket is,[521] ahogyan az a debreceni MODEM 2019-es *Mánia – Csendes stratégiák*[522] című kiállításán történt. A döntés ott azért is tűnt szerencsésnek, mert így a befogadó figyelme valóban a tárlat címe által is sejtetett ismétlődésre, a technikai megalkotottságra, a vizuális élményre koncentrálhatott az előállítást meghatározó kontextusok helyett, illetve nagyobb figyelmet kaphattak a művek integráns részét képező szövegek – így például Benczúr Emese [243. kép], vagy Imre Marianna [241. kép] korábban már elemzett művei –, miközben a katalógus művészinterjúk formájában is teret engedett a kontextusok feltárásának.

A múzeumok felvilágosító–pedagógiai funkciójának hagyományát a kortárs galériák is megörökölték, ennek fenntartási kísérlete ösztönösen hatja át a professzionális kiállítóterek berendezését szabályozó kurátorok gondolkodását; ugyanakkor a „diszkurzív fordulat” hozta attitűdváltással az információáramlást a múzeumokban már kevésbé egyirányú folyamatként, sokkal inkább dinamikus közös cselekvésként gondolják el. A gyűjtemények újrafelfedezése is folyamatos önreflexióval és interdiszciplináris szemlélettel mutatkozik lehetségesnek, például a „dialektikus kortársiasság” programjára építő „radikális muzeológia” szellemében, a kiállítást létrehozó intézmények aktív történelmi aktorrá változtatásával.[523]

---

[521] A kiállítás katalógus általában eleve a térbeli és performatív kiállítás átfordítása könyvvé, tehát a textualitásnak egy következő változataként is értelmezhető, amely azonban ritkán válik a befogadási folyamat szerves részévé. A kiállítási katalógus működhet afféle „guide”-ként, mint az említett esetben, azonban általában inkább dokumentatív szereppel is bíró albumszerű vagy művészettudományi munka.

[522] *Mánia – Csendes stratégiák*, MODEM Modern és Kortárs Művészeti Központ, Debrecen, 2019. április 7. – június 23. Kurátor: Simon Andrea.

[523] Ld.: BISHOP, *i. m.,* 6, 59, 61.

A kiállításokon általában a képi és szöveges tartalmak közti oszcilláció határozza meg az értelmezési folyamatot: azonosítjuk a művet, bemérjük a határait, lesz egy összbenyomásunk, majd elolvassuk a címet, esetleg a további leírásokat, melyek újrakontextualizálják a műről szerzett első tapasztalatokat, ha pedig tovább haladunk, a többi kép és szöveg részben az előbbiekhez mérten válik értelmezhetővé. A kép–szöveg viszony komplexitását jelentősen növeli, amikor maguk a művek is textusok hordozói, és különösen speciális, az előbbivel épp ellentétes helyzetet teremt, ha a képzőművészeti tárgyként prezentált anyag (szinte) kizárólagosan szövegszerű tartalmakkal szembesíti a látogatót. Gerber Pál *Bölényre vadászom és a jegesmedvét ejtem el*[524] című kiállítása is egy térben szétterülő kötethez vált hasonlatossá, ahol a fekete kerettel ellátott, következetesen TW Cen MT Condensed betűtípussal szedett, abszurd–filozofikus feliratok kerültek a falra, a figyelem (el)terelésére alkalmas kísérőszövegek és egyéb képi elemek nélkül, melyek formanyelve Tót Endre meg nem festett képeit is felidézi [129. kép]. Gerber egy-egy adott kiállításra kiprintelt, tehát rendre változó méretben aktualizált, átmeneti létmódú és datálás nélküli szövegművei esetén ugyanakkor az irónia nem merül ki egy gesztus ismétlésében, hanem nyelvi gazdagságában mutatkozik meg, egy rétegzettebb gondolatiságú, visszatérő poétikus megoldásokkal élő szövegvilág részeként.

Gerber rövid, frappáns írásai olykor a művészi tevékenységgel kapcsolatos kérdésfelvetések, olykor pedig azokra adott reakciók. Az „EL NEM FAJZOTT MŰVÉSZET” [264. kép] felirat például egy konkrét kultúrpolitikai diskurzust idéz fel, hiszen az „elfajzott művészet” szókapcsolat a náci Németországban terjedt el, és azzal a modern irányzatokat, különösen az absztrakt művészeteket stigmatizálták. A mű önreferenciális játéka itt tehát érthető akképp, hogy a lecsupaszított kifejezésmód politikai ideológiai megbélyegzés alóli felmentésére tesz kísérletet (ön)ironikusan. Gerber szövegeinek fekete kerete a létezés múltidejűségét, lezártságát hangsúlyozó gyászjelentéseket is felidézi. Mivel ez a felirat is efféle keretben jelenik meg, a szövegmű értelmezhető az el nem fajzott művészet, tehát a progressziót, kockázatvállalást nélkülöző munkák mulandóságán ironizáló gesztusként is. A fekete keret nélkül prezentált „A MŰVÉSZ KIFEJEZI MAGÁT / VAGY / A MŰVÉSZ BEFEJEZI MAGÁT” [265. kép] felirat a művészeti tevékenység hagyományos felfogását – amely az alkotást az érzések,

[524] Gerber Pál, *Bölényre vadászom és a jegesmedvét ejtem el,* Erzsébetligeti Színház – Corvin Művelődési Ház, Budapest, 2016. január 20. – március 3. Kurátor: Fodor Balázs.

gondolatok, tapasztalatok manifesztációjának tekinti – az alkotás személyiségfejlesztő, kiegészítő voltát képviselő nézőpontokkal helyezi szembe. A „Beszorulni egy égő házba és közben átadni ma- / gunkat a lobogó tűz lenyűgöző szépségének – ez a / megvilágosodás.” [266. kép] mondat az esztétikum hatóerejét túlozza el, illetve egzisztenciális jelentőségét karikírozza, azt sugallva, hogy az égő ház vizuális élménye alkalmat a legmagasabb fokú tudatosság elérését korlátozó dolgok meghaladására – igaz, hogy ez az életünkbe kerül. A látásérzék primátusának és az esztétikai tapasztalat magasabbrendűségének előfeltevését – a zen kóanokra jellemző paradox helyzetábrázolással – az abszurditásig eltúlozva, azt sugallja, hogy a tűz nemcsak fizikailag, de átvitt értelemben is megvilágító erejű lehet az elégés helyzetében. Az első sor végére került, a szubjektumot megjelölni hivatott szó elválasztásának tipográfiai megoldása pedig – a „ma” szótagot önálló jelentésegységgé téve – képes kiemelni a megvilágosodás eseményének jelenre koncentráltságát.

A fekete keret alkalmazása a végességben és a véglegességben rejlő drámaiság helyett Gerber munkáinak értelmezésekor inkább a humor, az irónia vagy épp a szarkazmus szolgálatában áll. A „Mély mondanivalóba könnyű belefulladni” [267. kép], a felkent, vátesztudatú művész és művészet parodizálása, ugyanakkor egyfajta ars poeticának is tekinthető, amely a nézőt is felmenti az elmélyültebb értelmezés terhe alól. Ha viszont megint a megjelenítés formai keretei felől közelítünk, a fulladás szószerintisége válik hangsúlyossá, ez pedig az összetett ideológiai konstrukciók kritikájává avatja a művet. A címadó képfelirat, a „Bölényre vadászom, és a / jegesmedvét ejtem el” [268. kép] pedig – a kiállítás fényében – a művészi szándék szerinti értelem és a műben megragadott, illetve a befogadóban tudatosuló összefüggések közti kapcsolat allegóriájaként is olvasható, mely a lehetséges értelmezések uralhatatlanságára mutat rá.

A kiállítási helyzetet szem előtt tartó, ugyanakkor a megjelenő textusok által teremtődő kapcsolatok behatóbb értelmezése válhat lehetővé a szövegköziséggel kapcsolatos irodalomtudományi belátások átsajátításával. Emellett szól az irodalmi és képzőművészeti kifejezésmódok közti eleven csereforgalom szövevényes volta is, amelynek különleges példája az a művészi koncepció alapján is a családtörténetbe ágyazódó sorozat, amelyet Esterházy Marcell a *Timelines* című MODEM-es egyéni kiállításán[525] prezentált először. Az *Ad acta* (2023) széria tíz printjén a dédszülőktől megörökölt, 50-es, 60-as évekbeli hivatalos dokumentumok – kérvényekre és fellebbezésekre reagáló elutasító levelek, határozatok – beszkennelt negatívjai köszönnek vissza. A gépelt és kézírásos

[525] Esterházy Marcell: *Timelines,* MODEM Modern és Kortárs Művészeti Központ, Debrecen, 2023. augusztus 26. – november 26. Kurátorok: Don Tamás, Mucsi Emese.

szövegek negatívjai gyakran egymásra exponálva jelennek meg, digitális palimpszesztusként; és különösképp a kilenc kisebb kép közül kiemelt nagy, festőibb felületeket is látni engedő darab [269. kép] az, amely az értelmezés terébe vonja a képzőművész apjának Ottlik-átiratát (1981–82) [270. kép]. Esterházy Péter Ottlik Géza hetvenedik születésnapjára, kb. kétszázötven óra alatt másolta rá kézírással egyetlen rajzlapra az *Iskola a határon* (1959) című regény szövegét. A sorokat egymásra rétegezve lassan szinte a teljes lapot beborító szövedéket teremtett, amely gesztus leginkább Hantai Simonéval rokonítható, aki a *Festmény (Rózsaszín írás)* [121. kép] szertartásos készítésekor több alapszöveget kompilált egymásra, és az át- és egymásra írás közben szintén az olvashatatlanná tétellel erősítette fel a sajátkezű másolatok képi kifejezőerejét. Az Esterházy Marcell-mű jogi kontextusba utaló latin címe ugyan az ügyek hivatalos lezártságát hivatott megjelölni, az okiratok palimpszesztusként történő újrajátszása mégis inkább a lezárhatatlanságot, a szövegek diskurzusba ágyazódását, a jelölőlánc rögzíthetetlenségét hangsúlyozza. A szövegrétegek az ő munkáján nem fedik le egymást olyan tökéletesen, így az eltüntetett részletek, a töredékek felszínre csúsznak. Különösen izgalmas, hogy az *Ad acta* bemutatásakor a MODEM-ben egy emelettel feljebb éppen megtekinthető volt az Ottlik-kézirat hasonmás kiadása is, mégpedig éppen a *művészeti újrajátszás* [artistic reenactment] kérdéseivel foglalkozó *Re:Re* kiállításon.[526] A széria címe ugyanakkor az ügynökakták kérdését, és azon keresztül a család politikai monitorozását is az értelmezés terébe vonja, nem beszélve a művész III/III-asként jelentéseket író nagyapjának a történetéről, amely már Esterházy Péter egyik regényének, a *Javított kiadás*nak (2002) is központi tárgyául szolgált.

A képzőművészeti alkotások szöveges összefüggéseinek megértéséhez, a szövegviszonylatok összetettségének megragadásához Gérard Genette transztextualitás-elmélete[527] is használható szempontokat kínál, sőt, talán a tárlatokon megjelenő szövegek átfogóbb rendszerezésekor is kiindulópont lehet. A muzeológia területén például Uwe Wirth az irodalmi kiállítások elemzéséhez hívja segítségül a *textus* (könyvben: a főszöveg) és a *paratextus* (kötet esetén: cím, lábjegyzet, tartalomjegyzék stb.) megkülönböztetést, valamint az utóbbi gyűjtőfogalomhoz csatlakozó *epitextus*t, amely olyan kapcsolódó szövegekre vonatkozik, amelyek a könyvtárgy anyagi egységén kívül állnak. Wirth szerint ezek az *epitextus*ok (levél- és naplórészletek, eredeti interjúk) lehetnek az irodalmi kiállítások

[526] *Re:Re – Művészi újrajátszás, az újrajátszás művészete,* MODEM Modern és Kortárs Művészeti Központ, Debrecen, 2023. április 22. – szeptember 17. Kurátor: Süli-Zakar Szabolcs.

[527] Vö.: GENETTE, Gérard, *Transztextualitás,* ford. BURJÁN Monika, Helikon, 1996/1–2, 82–90.

tárgyai.[528] Genette a textuális transzcendencia egyik fajtájának tartja a *transztextualitás*t, amely a különféle művészi szövegek és szövegrészek közötti viszonyt jelenti;[529] míg az *extratextualitás* – a másik általa tárgyalt kategória – a szöveget a szövegen kívüli valósággal köti össze.[530] Bár az elméletet elsősorban az irodalmi művek viszonyrendszereinek értelmezésére használják, egy kiállítás lényegében maga is tagolt szöveg–kép struktúraként nyilvánul meg, akárcsak egy könyv, így termékenynek mutatkozik a módszertan kiterjesztése erre a területre. Azt, hogy az analógia érvényes, leginkább éppen a kortárs művészeti megnyilvánulások és múzeumi kiállítási gyakorlatok erősítik meg. Számtalan képi elemeket nélkülöző, csak textuális struktúrákból álló nyomtatott kiadvány létezik, de a tárlatok között is találunk olyanokat, amelyekről ugyanez mondható el. Gerber Pál előbb említett, *Bölényre vadászom és a jegesmedvét ejtem el* című tárlatán kizárólag szöveges képek tűntek fel. Viszont ennek az ellenkezőjére is hoztunk példát: a *Mánia – Csendes stratégiák* esetén nem jelentek meg szövegek a kiállítótérben, ugyanakkor egy a belépőhöz kapott katalógus a leírások mellett interjúkkal is segített az eligazodásban, a művek azonosításában és a koncepciók megismertetésében. Ez utóbbi esetben a kurátori döntést az is indokolhatta, hogy a bemutatott műtárgyak által mozgósított szöveges tartalmak nagyobb figyelmet kapjanak, hiszen több mű is épített a szöveghasználatban rejlő lehetőségekre. Sőt, a debreceni MODEM-be a Baltazár tér felől érkező járókelőt – a kiállításra lépés előtt vagy akár attól függetlenül – Benczúr Emese *Felderül* (2018) [271. kép] című fényinstallációja fogadta a címbe foglalt felirattal. A „BRIGHTEN UP" kapitális betűit egyszerre vonatkoztathattuk magára az esti órákra beüzemelt – vagyis leginkább épp az intézmény zárva tartása alatt funkcionáló – fényfeliratra, valamint arra az értelmezői kihívásra, amely odabent, az épület földszinti termében felépített kiállításon várta a látogatót.

A kiállításszövegek vizsgálatakor a *transztextuális* kapcsolatok különféle típusainak azonosítása magától értetődőnek tűnik – bizonyos megszorításokkal az *intertextualitás,* a *metatextualitás,* az *architextualitás,* a *hypertextualitá*s fogalma vagy éppen egy, a *paratextualitás* analógiájára létrehívott terminus is alkalmas lehet a múzeumi szövegek elemzésére. Természetesen szem előtt kell tartanunk, hogy ezek nem szigorúan elkülöníthető

[528] WIRTH, Uwe, *Mi mutatkozik meg, amikor irodalmat mutatunk be?,* ford. LÉNÁRT Tamás = *Múzeumelmélet: A képzeletbeli múzeumtól a hálózati múzeumig,* szerk. PALKÓ Gábor, Bp., Ráció, 2012, 278.

[529] „[A] poétika tárgya a *transztextualitás,* azaz a szöveg textuális transzcendenciája, amit nagyjából egyszer úgy határoztam meg, hogy »mindaz, ami a szöveget nyilvánvaló vagy rejtett kapcsolatba hozza más szövegekkel«". GENETTE, *i. m.*, 82. (Kiemelés az eredetiben.)

[530] „[A] transztextualitás csak egy a transzcendencia több fajtája közül; legalábbis különbözik attól a másik transzcendenciától, amely a szöveget a szövegen kívüli (extratextuális) valósághoz kapcsolja". *Uo.,* 85.

kategóriák, sokkal inkább egy összetett viszonyrendszer aspektusainak megragadását, az összefüggések feltérképezését szolgálják és teszik plauzibilisebbé; ugyanakkor a kortárs kiállítási szituációval összefüggésben is jól érvényesíthetők, és a műkritikai diskurzusban, illetve a tágabb horizontú művészettudományi elemzésekben való alkalmazásuknak sok hozadéka lehet.

Jóllehet, hogy elsőre annak tűnik, a *paratextus* terminus kiállítási közegre való alkalmazhatósága a legkevésbé egyértelmű. Genette a főszöveghez képest kiegészítő szerepű írásokat határozza meg a fogalommal: a címeket, a bevezetőket, a mottókat, a jegyzeteket stb.[531] – tehát éppen azokat a szövegformákat, amelyek egy tárlat munkáit is képesek keretbe ágyazni; csakhogy utóbbi esetben azok nem (elsősorban) szövegszerű tartalmakhoz társulnak. Valamennyi, a kiállítási tárgyakat övező szöveg úgy viszonyul a bemutatott műcsoporthoz, ahogy a paratextus egy könyv főszövegéhez. Mivel a kiállítások esetén a térbeli mozgáshoz kötött vizuális élmény az elsődleges, s a *para* előtag a túliságra utal, az előbbi fogalom analógiájára érdemes itt inkább *paraimagó*król beszélni – olyan szövegekről, amelyek a tárlat képiségükkel ható műtárgyaihoz mérten határozhatók meg, részben azok tagolásának és megnevezésének céljával tűnnek fel.[532] Az persze, hogy egy kiállítás milyen szerepet szán a paraimagóknak, függ a meghatározó múzeumelméleti belátásoktól, az adott múzeum gyakorlataitól és a konkrét kiállítási koncepciótól is. Úgy tűnik, manapság a meghatározó múzeumi/galériás gyakorlat inkább az edukáció tereként határozza meg a képzőművészeti kiállításokat, melyek látogatója így még nagyobb szerepet tulajdonít a paraimagóknak a maguk kontextusában, mint amilyet Genette tulajdonít a paratextusoknak a kötetbeli szerepüket illetően; pedig ő is „az olvasóra gyakorolt hatás egyik kiváltságos helyének" tartja ezt a szövegkapcsolati formát, s egyúttal „megválaszolatlan kérdések tárházának" is nevezi,[533] utalva például a címek által felkeltett elvárások gyakori elbizonytalanodására. A képzőművészetben gyakori jelenség, hogy a szöveg enigmatikussága nehezen feloldható, de – mint már utaltunk rá – itt a mű címének megismerése nem szükségképp kiindulópont. A cím túlnyomórészt a képzőművészeti tárgy

[531] Genette a fogalom jelentéskörét – metaforikus kibővítéssel – tágra nyitva paratextusnak tekinti az illusztrációkat is, hiszen a kötet szintjén gondolkozva a képek járulékos szerepben tűnnek fel, az ártalunk tárgyalt kiállítási helyzetekben viszont épp fordított a helyzet. Ugyanakkor az belátható, hogy egy kiállítás műtárgyai szövegek hiányában sokkal kevésbé azonosíthatók és értelmezhetők, mint az irodalmi művek illusztrációk nélkül.

[532] Bizonyos értelemben persze maguk is képként kerülnek befogadásra, úgy, hogy a szöveg képpé válását regisztrálhatjuk befogadói tapasztalatként.

[533] GENETTE, *i. m.*, 84–85.

látványát követően, a tárgy melletti leíráshoz közel férkőzve válik megismerhetővé, így utóidejűségében érvényteleníthetí vagy épp erősítheti meg az addigi közelítésmódot, s válhat hivatkozási alappá a mű azonosításakor. Előfordul persze az is, hogy a cím – a munka reprodukciója, egy enteriőrkép vagy éppen egy videó kíséretében a képleírás részeként – már a művel való közvetlen találkozás előtt bevéső dik; sőt, az is, hogy esetlegesen épp a másolattal, netán pusztán a címmel történt szembesülés késztet a megnevezett műtárggyal való közvetlen találkozásra, egy kiállítás felkeresésére. A cím vagy akár egy konkrét értelmezés előidejű bevéső dése ugyanakkor egy autoritásnak (mondjuk az esztétikai és/vagy intézményi kánonnak) történő kitettséget jelent, amely kétségtelenül meghatározza a kép befogadásának folyamatát.

Az irodalmi mű szinte mindig olvasható marad a paratextusok nélkül, s Gottfried Boehm képiségfogalma felől nézve a képzőművészeti cím is csupán külsődleges konvenciók révén tapad a műhöz;[534] a gyakorlatban mégis megnyugvást hozó értelmezői kulcsként számít a befogadó a paraimago megjelenésére, hiszen sokszor az ikonográfiai vagy ikonológiai tudás sem képes eltüntetni azt a bizonytalanságot, amelyet a név vagy a cím hiánya ébreszt. W. J. T. Mitchell-lel érthetünk tehát egyet, aki a műértelmezési gyakorlatra a vizuális kultúra egésze viszonylatában tekint, és tagadja, hogy annak lenne egy sajátos módszertana, mert a nyelvvel szemben a képek nem egy tudományosan rögzíthető struktúrán alapulnak. „A vizuális kultúrát olyan területnek tekintem, mely a műértelmezést aláveti az értékelés egy tágabb területének. Ezért nem csak egyszerűen a művészetekkel foglalkozik, de az egész folyamattal, ahogyan a világot látjuk. Tárgyaljuk például a helyszínelési elemzést, a tanúvallomást, a voyeurizmust, a vakfoltot, mint ahogy műalkotásokat is."[535] Tény, hogy a képek esetén a címadás, sőt még az aláírás is történetileg

[534] „Semmi sem tűnik magától értetődőbbnek, mint a képek »tartalmát« nyelvileg tisztázni és a verbális nyelv eszközével *ki*fejteni. Ez az eljárás masszív előfeltevéseken alapszik." Boehm éppen a nem nyelvi irányultságú képhermeneutika megalapozásán munkálkodik, szerinte a képi tartalmakat meg kell szabadítani a nyelviséggel összefüggő reprezentatív funkciótól. BOEHM, Gottfried, *A kép hermeneutikájához,* ford. EIFERT Anna, Athenaeum, 1993/4, 90. Vö.: BOEHM, Gottfried, *A nyelven túl?: Megjegyzések a képek logikájához,* ford. NAGY Edina = *A kép a médiaművészet korában,* szerk. Nagy Edina, Bp., L'Harmattan, 2006, 42. Létezett is a 20. század eleji gondolkodásban a „nevek nélküli művészettörténet" koncepciója (pl. Heinrich Wölfflinnél), amely még az alkotó nevét is félrevezetőnek tartotta a képlátó, illetve képként látó befogadásban.

[535] DIKOVITSKAYA, Margaret, *Interjú W. J. T. Mitchell-lel,* ford. KHANDAN-ARANY Timea, KONDACS Zoltán, SERMANN Eszter, Apertúra, 2013/tél. http://uj.apertura.hu/2013/tel/interju-w-j-t-mitchell/ (letöltés ideje: 2015. 02. 02.)

kialakult és formálódott konvenciók[536] – a látás és tudás, illetve a kép–szöveg viszony értelmezése pedig történetileg, valamint a képfelfogások különbsége jegyében folyton átíródik –, ám a múzeumi befogadási gyakorlatban ma szükségszerű, hogy ezeket a műtárgy közegeként értékeljük. Az avantgárd festészet képviselői gyakran leplezték le a címadás konvencionalitását azzal, hogy a munkákhoz elvont sorozatcímeket társítottak, vagy egyszerűen sorszámozták és/vagy cím nélkül hagyták a képeket. Az ő gyakorlatuk nyomán ez persze mind a mai napig bevált eljárás, különösképp a nonfiguratív fogalmazásmódú művek esetén, ahol a szöveges tartalom a képi tartalmak jelszerű szerveződésének feltételezése irányába terelné a figyelmet. Az intencionált, a képzőművész által tudatosan adott műcím abban az értelemben része a műtárgynak, hogy reflektál annak a kiállítási kontextusára, a kiállítás intézményére, tehát önmaga képként való intézményesülésére – ez a címtípus egy kontextuális műtárgyfogalmat implikál tehát. De az is előfordul, hogy a hiányzó címek pótlására a múzeumok vagy galériák munkatársai vagy épp a kritikusok fogalmaznak meg javaslatot, ezzel is magyarázható, hogy egy-egy műnek sokszor több címvariánsa is elterjedtté válik. Ha a címtelen művek szöveghordozók, a címadás alapjául rendszerint a szerepeltetett szövegrészek szolgálnak. A kortárs kiállítási tér összetett kép–szöveg viszonylatai részint tehát a nevek és címek láthatóvá tételének igényén, azok kontextualizáló erejének, egyszersmind edukatív lehetőségeinek belátásán alapulnak.

A transztextualitás másik típusát azok az esetek adják, amikor egy korábbi szöveg részlegesen vagy egészében egy újabbnak a részeként jelenik meg. Egy másik, általában korban is távoli műre irányíthatják a figyelmet az idézőjellel és akár forrásmegjelöléssel is ellátott *szó szerinti idézet*ek, a *plágium*ként (is) definiálható jelöletlen idézetek, valamint a legkevésbé explicit *célzás*ok is.[537] Genette e három, a korábbi szöveg tényleges jelenvalóvá tételére építő utalási technikát az *intertextualitás* fogalmával fogja egybe. A kiállítótér is több módon hívhat létre hasonló szövegviszonylatokat. Az *intertextus*ok felidézhetik, illetve beazonosíthatóvá tehetik azt a vizuális – vagy társművészeti – alkotót/munkát, akinek/amelynek a formanyelve és/vagy gondolatisága inspirálólag hatott a készítéskor. Ritkábban pedig éppen az kelt termékeny feszültséget, ha a cím az értelmezési térbe von olyan munkákat, amelyekre a mű puszta látványa alapján feltehetően nem gondolnánk. Utóbbi jellemző Birkás Ákosnak azokra a festményeire, melyeket konkrét művészettörténeti

[536] A középkorban és a reneszánsz idején például csak a legnevesebb alkotók szignálták képeiket, ám az egyházi és udvari megbízások számának csökkenésével előtérbe kerültek a kisebb táblaképek is, és elterjedt a kereskedők általi műértékesítés, közben pedig elterjedtebbé vált a szignálás. Vö.: BUTOR, *i. m.*, 56–69.

[537] GENETTE, *i. m.*, 83.

referenciákkal játszó címekkel látott el. A kubista kompozíciókat idéző *Csendélet gitárral és pipával* (2009)[538] [272. kép] valójában egy afgán menekült asszony portréja, a színes bőrű, bebugyolált alak azonban akár indiánnak is tűnhet az etnikai szterotípiák által látó európai tekintet számára, s részben ezt a „félreértést" erősíti meg a címbeli pipa is. A festmény elnevezését részint a háttér stilizált épületei és a középteret kitöltő, geometrikus alakzatokkal díszített lepedők magyarázzák, melyek a szöveges tartalommal dialógusba kerülve válnak dominánsabb képstrukturáló elemmé. A képzőművészeti intertextusok gyakran származnak irodalmi szövegkorpuszból, mint ahogy az például Csontó Lajos *Még nem elég* (2005) [273. kép] című videóinstallációját nézve is láthatóvá vált a MODEM-ben bemutatott *Vicces sztori*[539] egyik sötét helyiségében. A mű egy négy oldalról képekkel megvilágított, a folyamatos mozgás látszatát keltő gömb felületén idézi meg Váci Mihály azonos című versét, miközben a pergő képsorok alakjaira – szemekre, bolygókra, utakra, sínekre, úszó figurákra – vetítve szavanként villan fel két mondat, amely nem szószerinti idézet a versből, inkább allúzió: „még / nem / elég / az / irgalom, / még / nem / elég / az / oltalom". Itt a cím szintjén tehát a genette-i értelemben vett plágiummal, míg a mű terében feltűnő szövegek szintjén célzással találkozunk, de ez utóbbi esetén még pontosabb a Váci-szöveg dekonstrukciójáról beszélni. A Kádár-korszakban sokáig a kötelező tananyag részét képező patetikus vers a heroikus emberi cselekedetek tétjét hangsúlyozza a mondatindító refrénként használt „nem elég"-gel, míg az installáció szövegében az „irgalom" és az „oltalom" egyértelműen az isteni kegyelemre helyezi a hangsúlyt, illetőleg ebben jelöli meg a „nem elég" állítás alanyát, tehát egyfajta *palinódiá*val van dolgunk. A kozmikus távlatokba táguló képsorok is eltávolodnak az emberi léptéktől és alaktól, amely egy úszó formaként idéződik meg itt, mint valamely, csupán a sodráshoz mérten mozogni képes lény; a proletárköltészeti előzmény ismeretében mindez ironikus gesztusnak tűnik, az ember kitettségére, külső erőknek való alárendeltségére utal, amelyre a kivetített szöveg is ráerősít.

A genette-i értelemben vett *metatextualitás*, avagy kommentár, az a kapcsolat, amely ahhoz a szöveghez köti az adott írást, amelyről beszél, miközben nem okvetlenül szükséges, hogy meg is nevezze a régebbi szöveget.[540] Birkás Ákos két, a sajtófotók eszköztárából

[538] *A festő dolga – Birkás Ákos (2006–2014*), MODEM Modern és Kortárs Művészeti Központ, Debrecen, 2014. október 12. – 2015. február 8. Kurátor: Kukla Krisztián.

[539] Csontó Lajos: *Vicces sztori,* MODEM Modern és Kortárs Művészeti Központ, Debrecen, 2013. március 10. – június 2. Kurátor: Kukla Krisztián.

[540] GENETTE, *i. m.,* 85.

inspirálódott olajképe[541] is egy Ország Lili-festményt, illetve annak címét, egyben pedig az Ország-életmű főmotívumát, a fal ikonográfiai elemét idézi fel. Az ugyanazon jelenetet kisebb eltérésekkel felmutató képpár egyik tagja ráadásul szöveges tartalmakkal egészül ki. A szöveghasználat a megidézett festőelőd számára ugyancsak fontos identitásjelölő eszköz volt, a zsidó származású Ország azonban elsődlegesen héber írásjeleket alkalmazott, míg Birkás latin betűs angol idézetekkel dolgozik. Mindkét Birkás-kép előteréből két csadort viselő nőalak néz ki a kép teréből a befogadó felé, a háttérből pedig egy világos ruhában, fedetlen fejjel és alkarokkal ábrázolt nevető lány tekint hátra. Már-már didaktikusnak hat ez a fajta szembeállítása e két női állapotnak, különösen, amikor észrevesszük, hogy a szöveges, *Fallosznak „lenni”* (2012) [274. kép] című munkán a feminista filozófusnő, Judith Butler sorai olvashatók angol nyelven, melyek Jacques Lacan nőelméletét is bírálják. Butler szerint a nemek és a szexuális identitás nem biológiai vagy pszichológiai adottságok, hanem társadalmi és kulturális konstrukciók. A nemi identitás tehát nem egyszerűen az anya hiányával és a férfitól való függőséggel magyarázható, sokkal inkább a szerepek és a sztereotípiák állandó újratermelődésével és a társadalmi normák által kódolt cselekvésekkel van összefüggésben. A nemek és a szexuális identitás Butler szerint nem fixen meghatározott adottságok, hanem állandóan változnak és formálódnak a kulturális és társadalmi kontextustól függően.[542] *A falnál* (2011) [275. kép] című festményen – az erős, kemény fényben keletkező képhibára használt fotós szakkifejezéssel élve – ki is van égve a hátsó nőalak; stilizáltan jelenik meg, nem szervesül a képbe, ami mintegy jelzi a nők efféle, öltözködésben megnyilvánuló szabadságának iszlám világbeli irrealitását. A későbbi, ironikus című *Fallosznak „lenni”* festményen viszont egészen realisztikus a figura: rózsaszín ruhában van, vonásai és bőrszíne pedig nyilvánvalóvá teszik arab származását. Amíg nem lépünk egészen közel a képhez, az angol feliratok olvashatatlanok, a mű felületét keresztülszelő szabálytalan vonalaknak tűnnek, mégis ezek magyarázzák a két festmény közt észrevehető másik fontos különbséget is, mégpedig azt, hogy a *Fallosznak „lenni”* című munka képi tere kitágul, mintegy szimbolikusan, a ruhaviselet képi metaforájával jelezve a nő – Butler képtérbe idézett belátásaival, illetve a feminista törekvésekkel összefüggő – szabadabbá válását, perspektíváinak kitágulását. Ezt ugyanakkor ellenpontozza, hogy a háttérben tovább fut a fal, figyelmeztetve arra, hogy ez a szabadság

[541] *A festő dolga – Birkás Ákos (2006–2014*), MODEM Modern és Kortárs Művészeti Központ, Debrecen, 2014. október 12. – 2015. február 8. Kurátor: Kukla Krisztián.

[542] Vö.: BUTLER, Judith, *Problémás nem: Feminizmus és az identitás felforgatása,* ford. BERÁN Eszter, VÁNDOR Judit, Bp., Balassi, 1990.

mindig relativizálódhat, esetleg új korlátokat is képezhet azzal, hogy a bejáratott kulturális reflexeket kisiklatja. A *társadalmi nem*et Butler is performatívnak gondolja, melyet a cselekvések hoznak létre, ám eleve csak a társadalmi nemi viszonyok mátrixában válhatunk szubjektummá – magunkat férfiként vagy nőként határozva meg.[543]

A debreceni életműkiállításon Birkás kommentáló szavai is felhívták a figyelmet arra, hogy a második munkát Ország Lili *Nő fal előtt* (1956) [276. kép] című festménye inspirálta, s mint tudjuk, Országnál az egész életművet meghatározó szerepe volt a falnak, illetve a falszerű felületek képi szimbólumának, amely gyakran kapcsolódott össze a szöveges tartalmak képbe építésével. A megidézett képen viszont egy tábla tűnik fel a mutatóujjával irányt jelző kéz sematizált ábrájával, miközben a fal előtt álló nőalak az ellenkező irányba mutat, mintegy szembe menve a patriarchális társadalmi berendezkedés által előre meghatározott renddel, a bejárt utak helyet sajátot választva – és ezen összefüggések megértéséhez az adaptációkon keresztül juthattunk közelebb. A feliratok dekoratív képi potenciálját Birkás sokkal kevésbé használja ki, mint Ország tette számos munkáján [75, 76. kép], tehát ezen a téren kevéssé kapcsolódik a két életmű, a munkák közti dialógus viszont izgalmas értelmezői kihívás elé állít. Különösen izgalmas együttállás, hogy Birkás Ákos említett kiállítása ugyanabban a térben kapott helyet, ahol egy évvel korábban Ország Lili retrospektív tárlata is látható volt,[544] mégpedig az inspiráló képpel együtt. Mindezek fényében tekinthető Birkás diptichonként olvasható képpárja az Ország-műhöz készült – kiterjesztett értelemben vett – kommentárnak, a címadási megoldása és a képbe épített idézet alkalmazása pedig metatextuális gesztusnak.

A *hypertextualitás* Genette értelmezése szerint olyan kapcsolat, amely egy szöveget (*hypertextus*) valamely korábbi írásműhöz köt (*hypotextus*) a *transzformáció* (másutt: egyszerű/közvetlen transzformáció) vagy az összetettebb *imitáció* (másutt: közvetett transzformáció) által.[545] Az intertextualitással párhuzamosan a transzformáció izgalmas megnyilvánulására ismerhetünk például Hegedűs 2 László *2könyv* (2007) [277. kép] című installációjának[546] terjedelmes falszövegében,[547] amely „egy Esterházy- és egy művészkönyv" „szövegtengerparton" játszódó történetét meséli el, a posztmodern

[543] BUTLER, Judith, *Jelentős testek,* ford. BARÁT Erzsébet, SÁNDOR Bea, Bp., Új Mandátum, 2005, 21.

[544] *Körkörös romok – Ország Lili falai,* MODEM Modern és Kortárs Művészeti Központ, Debrecen, 2013. augusztus 18. – 2014. január 19.

[545] Vö.: GENETTE, *i. m.,* 86, 88.

[546] *Képpraxisok – Hegedűs 2, Lévay, Váli,* Műcsarnok, Budapest, 2014. december 13. – 2015. február 1.

[547] A szöveg a *Műút*ban is megjelent kisprózaként, s ebben a kontextusban már korántsem tűnik annyira terjedelmesnek, hiszen csak egyetlen oldal. HEGEDŰS 2 László, *Két könyv,* Műút, 2011/23, 40.

idézéstechnika Esterházy Péter által is kedvelt gyakorlatait mozgósítva. Az *Egy kékharisnya följegyzései*ből került például a Hegedűs 2-műbe ez a szövegpanel: „Az én mondataimnak más a valósághoz való viszonya, majdnem hogy fordított, mint ami normális. Nem leírom a valóság egy részét, és akkor ellenőrzöm magamat, hogy jól dolgoztam-e, hogy ezek a mondatok valóban leírják-e ezt a valóságot, hanem mondatokat eszkábálok, és a mondataim valóságát ellenőrzöm azon, hogy megnézem, van-e a világban olyan rész, amely megfelel ennek a leírásnak. Ez egy más viszony, amely lényegében azt állítja, hogy én csak a nyelvet tekintem valóságnak, és mindent nyelvnek tekintek. Vagy még inkább: az egyetlen dolog, amit komolyan veszek, az a nyelv."[548] A forrásmű címét csupán lábjegyzetben találjuk meg, az idézőjel és a pontosabb adatok hiánya pedig nem konkretizálja, hogy mettől meddig tart az átvett idézet, így ez az intertextus az idézés és a plágium határán helyezhető el. Ez is hozzájárul a sajátos szövegvilág megképződéséhez, amit a genette-i értelemben vett imitációként azonosíthatunk, hiszen a Hegedűs 2 munkájában feltűnő hypertextus az Esterházy-szövegekre jellemző nyelvi működést idézi fel, s a hypotextus nélkül aligha létezhetne. Az installációban a szöveget hordozó hatalmas vörös fal előtt különböző méretű fehér karakterek – tizennégy betű és egy szám – hevernek elszórtan; rajtuk kívül egy focilabdát tartó, szintén fehér, szemüveges kislány áll a – játékelemként is detektálható – betűk között, valamint a legnagyobb „H" betűn egy fekete holló tűnik fel. Az elszórt karakterek közt három „E", három „H", három „T", két „F", két „L" és egy „I" betű található, valamint a szerző nevét is két részre bontó karakter, a „2"-es szám. Úgy tűnik, nem egy szórejtvényről van szó. Még ha ki is rakhatunk szavakat a karakterekből (például „le", „fel", „tehet", „te", „lehet", „tele", „telhet"), azok aligha fűzhetők össze egyetlen szemantikailag teljes, helyes megfejtésként értelmezhető mondattá. Annál izgalmasabb, ha megnézzük a karakterek mennyiségi eloszlását: három olyan betű van, amely háromszor szerepel a sorozatban, kettő olyan, amely kétszer és egy, amely egyszer, ugyanakkor van egy szám is köztük. A szöveg egyes részletei pedig arra késztetnek, hogy jelentőséget tulajdonítsunk ennek: „Szeptember 11., még mindig sehol, ti tegyetek úgy, mintha azok lennétek, mi meg majd elhisszük, »1×1 az egy, 2×2 az kettő«",[549] a végén egy hivatkozással, amely a lábjegyzetbéli „Mickey Mouse Mitos" felirathoz utal tovább. Mintha egy mítosz lenne maga a falra került történet is, de kinek/minek a mítosza? A falon található főszöveg

[548] Hegedűs 2 épp azt a részt idézi itt, amelyet ars poeticaként egy korábbi katalógusa élére emelt. KOVÁCS Péter, *Hegedűs 2 Lászlóról,* Mozgó Világ, 2002/2. http://epa.oszk.hu/01300/01326/00026/febr17.htm (letöltés ideje: 2015. 01. 04.)

[549] HEGEDŰS 2, *i. m.,* 40.

Mickey Mouse-szerű kezeket és lábakat tulajdonít az installációban morajlással is megidézett szövegtenger mellett sétáló Esterházy-könyvnek és a művészkönyvnek, ez utóbbi pedig azt mondja később: „Hol volt, hol nem volt, volt egyszer egy számoló bűvész. 1×1 volt a neve. Mikor számolt, akkor láthatatlanná vált. Hol volt, hol nem volt."[550] A mű egyetlen térben installált száma a „2"-es, és az egyetlen olyan betűje, amely egyszer jelenik meg a szövegtengert idéző betűhalmazban, az „I", a lehető legegyszerűbb betű, egyetlen vonás, amely ráadásul számot is jelölhet, a legelemibb számot, az egyest, s éppen ez a kettős természet kapcsolja vissza a szöveghez a karaktert. Az „1x1 az egyet" követő „2×2 az kettő" matematikailag téves következtetés pedig mintha egy másfajta logikára, a karakterek nyelvi működtethetőségére helyezné át a hangsúlyt. Bár a New York-i terrortámadás hónapja és napja is említést kap, a szöveg belső összefüggésrendszerében legfeljebb a felhőket vélhetjük rejtett utalásnak. 2011. szeptember 11-e így csak távoli sejtelem marad, talán egy provokatív elterelő gesztus, nonszensz értelemalakzat – olyan abszolút jel, amely nem kinő egy kontextusból, hanem diktatórikusan uralni kezdi azt, arra hív fel, hogy mindent vele hozzunk összefüggésbe. Az installációban a fehér betűk közé keveredett fekete holló mindenesetre az állat nevének kezdőhangjaként is szolgáló, elfektetett „H"-n pihen, amely eldöntött kettős toronyként értelmezhető, utalva ezzel a sokáig New Yorkot szimbolizáló ikertornyokra.[551] Mindezen összefüggések – a befogadási helyzetben jelentést előhívó karakterek figurális és szemantikai potenciálja közti oszcilláció, az aritmetikai és nyelvi játékosság is – hozzájárulnak a matematikusból lett író, Esterházy Péter életművére tett hypertextuális utalásháló összetettségéhez. Bruno Latour ráadásul átfogóbb jelentőséget tulajdonít ennek a nyugati civilizációt – a lehengerlő médiareprezentációnak köszönhetően is – kollektíven traumatizáló eseménynek, melynek hatására a képekhez való viszony megváltozott: „a képrombolás imádata, a pusztítás kultusza mint végső szellemi erény, a kritikai gondolkodás, a tetszetős nihilizmus: mindezek hirtelen megváltozhattak a 911 számsorban – tehát az amerikai segélyhívószámban – kódolt borzalmas eseményt követően. Igen, 2011. szeptember 11-e után *szükségállapotot* hirdettek arra vonatkozóan, hogy hogyan bánunk a különféle képekkel a vallás, a tudomány, a művészet és a kritika területén (…). Hirtelen újult erővel ragaszkodunk a bálványainkhoz, a fétiseinkhez, a *factish*einkhez, annak rendkívül törékeny módjaihoz, ahogy a kezünk olyan tárgyakat hoz létre, melyek felett nem rendelkezünk. Egyfajta megújult részvéttel tekintünk az intézményeinkre, a

[550] *Uo.*

[551] A H tekinthető továbbá két összekötött római egyesnek is, ami szintén a szövegben előkerült alapszámokkal hozza összefüggésbe a karaktert.

nyilvánosságunkra, a tudományos objektivitásunkra, még a vallási szokásainkra is, mindenre, amit szerettünk utálni azelőtt. Hirtelen kevesebb lett a cinizmus és az irónia. Helyükbe lépett a képek imádata, a gondosan megmunkált közvetítők utáni vágy, vagy az, amit a bizánciak »ökonómiának« neveztek, és amit valaha egyszerűen csak civilizációnak hívtak."[552] A képrombolásban, bálványdöntésben sokáig eltökélt közeget érő támadás romboló hatása a Hegedűs 2-mű esetén éppen a jelentések szóródásában érhető tetten, amelynek feloldására az Esterházytól átvett szövegrész egy sajátos stratégiát kínál alternatívaként, amely hatékonyabbnak mutatkozhat, mint a valóságreprezentációs gyakorlat: az egyetlen valós dolog, a saját nyelvi képződmény stabilitásából elindulva ellenőrizni a világban fellelhető megfeleléseket.

Az ötödik és egyben utolsó itt tárgyalt transztextuális kapcsolattípus az *architextualitás,* amely az előbbiekhez hasonlóan segítségünkre lehet a kiállítási térben feltűnő szövegek értelmezésében, hiszen alapvető rendszerbeli viszonyokat határoz meg, összekapcsolva az azonos műfajú korábbi munkákat az aktuálisan jelenlévővel. A képzőművészetben ilyennek tekinthető, amikor a műtárgy címében vagy akár csak a tárgyleírásban konkrét műfaji megjelölést olvasunk. Bak Imre emblematikus szöveges munkái között is több olyat találunk, amelynek címe képzőművészeti műfajt jelöl meg. A művész a legegyszerűbb vizuális elemekhez társít a képmező megfelelő részein olyan szavakat, amelyek együttese a címben megidézett dolog látványára utal. Ilyen a négy feliratos négyzetet („EAR", „EYE", „MOUTH", „NOSE") egy nagyobb részeként megjelenítő *Portré* (1972) [278. kép], valamint a piros kört („SUN"), kék négyzetet („RIVER") és zöld háromszöget („MOUNTAIN") felirattal ellátó *Tájkép* (1973) [279. kép] is,[553] ahol a cím a három egymás melletti négyzetbe került színes forma fölött kapott helyet. Bak *Táj* (1973) [280. kép] című (máshol *Kompozíció*ként említett) szitanyomatán[554] két álló zöld téglalap („FIELD") fogja közre a kéket („RIVER"), s ezeket felülről az eget megidéző fekvő fehér téglalap szegélyezi („SKY"). Bak Imre életművének ezen a képcsoportján a reáliákra utaló címek és a geometrikus kompozíciók közti feszültség, az álönreferenciális játék válik szervezőelvvé, amely a redukált kifejezőkészlet segítségével az imagináció

[552] LATOUR, Bruno, *Iconoclash: Mit jelent a képek összecsapása, avagy van-e világ a képháborúkon túl,* ford. KERESZTES Balázs = L., B., *Hibrid gondolkodás: Válogatott tanulmányok,* Bp., Kijárat–I.T.E.M. Alapítvány, 2021, 210. (Kiemelés az eredetiben.)

[553] Mindkét művet itt láttam: *Szabadkéz – Rajz a magyar képzőművészetben tegnap és ma,* MODEM Modern és Kortárs Művészeti Központ, Debrecen, 2014. március 2. – 2014. június 29. Kurátorok: iski Kocsis Tibor, Kukla Krisztián.

[554] *1, 2, ! ? „Itt jelentkezzen öt egyforma ember",* Paksi Képtár, Paks, 2014. március 28. – 2014. június 8.

működésére tereli a figyelmet – hasonlóan, mint Magritte azon munkái, amelyek fogalmakon keresztül, a tárgyi elemek figurális megjelenítése nélkül idéznek fel téri helyzeteket, ahogyan *A gyors remény* címet viselő olajképe (1927) [38. kép] teszi.

A kísérőszövegek a képzőművészeti kiállítás befogadásához szükséges (történeti, művészettörténeti) információkat biztosítják, a kiállított műtárgyak kontextualizálását, a kiállítás térbeli rendjének megteremtését célozzák, míg az installációk, a kiállítási tárgyak, a vizuális munkák inkább az élményszerűség hordozói,[555] de a tárlat miliőjét e kettő – szöveg és kép, az olvashatóság és a láthatóság – együttes jelenléte, egyszeri és időleges hálózata teremti meg, épp emiatt a műkritikai gyakorlatban is célszerű lenne nagyobb figyelmet fordítani ezek viszonylataira, a szövegtípusok és a művek közti kapcsolat értékelésére. A kurátoroknak a befogadási folyamatot meghatározó munkája is ezen társítások sikerességének átvilágításával válhatna a maga összetettségében értékelhetővé. Miután Gérard Genette transztextualitás-elméletének adaptációjával megpróbáltuk érzékeltetni, hogy a kortárs képzőművészeti kiállításokon miképp irányítják az értelemképződést a textuális tartalmak, egy olyan tárlat elemzése következik, amelynek értelmezése esetén jól megmutatkozik a szöveghasználati és konkrétabban az irodalmi összefüggések vizsgálatának fontossága is.

A szavak és képek kertje
Magolcsay Nagy Gábor, Pántya Bea: *Metanoia Park*

A *Metanoia Park* felirat egy, a költészet és képzőművészet együttműködésére épülő projektet jelölő *paraimagó*ként fogadta a budapesti kArton Galéria e különös címmel ellátott kiállításának szöveges képi terébe érkező látogatókat.[556] Annak a művészetközi együttműködésnek az eredményét láthattuk itt, amelynek következtében Magolcsay Nagy Gábor versei és vizuális költeményei a Pántya Bea animátorral való munka folyamában önérvényű képzőművészeti alkotásokká lényegültek át, és közös szellemi termékekként prezentálódtak. A megbánásra, megtérésre és bűnbánatra egyaránt utaló görög „metanoia" szó a vizuális művészeti és irodalmi kifejezésmódok közti különbségtétel visszavonásaként nyerhetett értelmet a kiállítás összefüggésében, és ez az autonóm szövegek teljesítőképességéről a szöveges installációbeli működésmódra helyezte át a hangsúlyt, az

[555] LAKNER Lajos, *Szöveg és kép a történeti kiállításokon = Olvasható kép, látható szöveg,* szerk. L. L., Debrecen, Déri Múzeum, 2014, 147.

[556] Magolcsay Nagy Gábor, Pántya Bea: *Metanoia Park*, kArton Galéria, Budapest, 2014. április 3. – május 3.

angol „park” szó pedig azt sejtette, hogy ebben a közegben valamifajta meditációra, elmélyedésre kap majd lehetőséget a látogató.

A projekt logóján [281. kép] – amely a tárlathoz kapcsolódó események plakátjain is központi térkitöltő formaként jelent meg – vékony, talpas betűvel olvashattuk a „metanoia” feliratot, amelynek fehér írásjegyei a szabálytalan, egymást metsző koncentrikus fekete körök és a velük összefüggő foltok által megképzett háttérbe mintegy a hiány jelölőjeként kerültek be. A kiállítás bejáratától balra – mintegy a képek „díszkertjébe” bebocsátást engedő táblaként – szolgált ez az embléma, amely alatt kisebb fekete, talpatlan állóbetűkkel jelent meg a tárlat címe („Metanoia Park*”*) és a két alkotó neve („Magolcsay Nagy Gábor és Pántya Bea kiállítása”), ám ettől pontosabb eligazítás, koncepcióleírás, amely irányt szabhatott volna az anyag értelmezésének, segítve például a tematikus egységek beazonosítását, nem jelent meg a falon. Egyéb paraimago sem utalt a koncepcióra vagy a kiállítás bejárásának ideális sorrendjére, így rejtve maradt, hogy a művészek és a galéria munkatársai vizuális költészeti vagy képzőművészeti installációként kívánják-e pozícionálni a bemutatott anyagot. Ugyanakkor a munkák között elhaladva az egyszerű címeken, a mű készülését jelölő dátumokon és a technikai meghatározásokon túl három helyen is kaptunk „használati útmutatót” a munkák értelmezéséhez: ezek közül kettő interaktív művek – a *Mészégető* (2013) [282. kép] és az *Apácasátor* (2014) – használatához nyújtott segítséget, egy pedig a „logo-mandala” műfaját definiálta, tapinthatóvá téve a vizuális költészeti hagyománnyal való dialógus igényét.

A performatív keretezés hatókörének részlegességére az is magyarázatul szolgál, hogy a kiállítás legnagyobb részét a tisztán szavak elrendezésére építő logo-mandalák képzőművészeti alkotássá átlényegített darabjai és egyéb interaktív szöveges alkotások adták, melyek önmagukban is nagy teret engedtek az olvasás – itt többnyire a szokásostól eltérő stratégiát megkövetelő, már a kibetűzés szintjén is alternatív értelmezések sokaságát lehetővé tevő – eseményszerűségének. A képverstípus működésmódjába, formarendjébe és hagyománytörténetébe betekintést engedő falszöveg egy irodalmi referenciákkal dolgozó összefoglalót adott. „Papp Tibor[557] (író, költő, tipográfus) megfogalmazása szerint: a látható nyelvre alapozott vizuális művek egyik jellegzetes típusa a logo-mandala, mely főleg a konkrét- és a spacialista-költők munkái nyomán vált ismertté – Európában az 1950-es években pl. Pierre Garnier és Tim Ulrich által. Legfőbb tulajdonsága, hogy 1) formája kör vagy négyzet alakú, 2) középpontja van, 3) szimmetrikus, 4) olvasata a tengelyek mentén

[557] A Papp Tibori logo-mandalának az alkotó magyar monográfusa külön fejezetet szentel. Ld.: KELEMEN Erzsébet, *Testet öltött szavak: Papp Tibor vizuális költészete,* Bp., Magyar Műhely, 2012, 243–257.

megfordítható. A logo-mandalában a szavak írott képe a többszólamú olvasat szolgálatában áll, a látványban rejlő tartalom gazdagsága többnyire csak hosszabb szemlélődés után bontakozik ki." Ami ebből az összefoglalásból a kétdimenziós munkák értelmezéséhez kulcsként működött, az ennek a sajátos műfajnak a továbbgondolására építő daraboknál csak részlegesen igazolódott vissza.

Ahogy a *Metanoia Park* terébe kerültünk, elsőként épp a plafon közepéről lelógó, térben szétterített szövegkonstrukcióval találtuk magunkat szembe a jobb oldali térrészben. A *Téli tárlat* (2014) [283. kép] – a legtöbb kiállítási tárgyhoz hasonlóan – nem rendelkezett hagyományos értelemben vett kezdősorral, ugyanakkor esetében a szembehelyezkedés állapotában meghozott döntések helyett a térrész körbejárása során elfoglalt aktuális odafordulási pozíciók felől jelölődtek ki a lehetséges szövegbe lépési pontok, vagyis a versnyitányok. A térinstallációnál tehát a viszonyok összetetté válásával a logo-mandalák megértésének egyik lényegi vonása, a szemben lévő szövegegységek középponti soron át történő egybeolvashatósága lehetetlenült el, hiszen az egymást elfedő sorok térbeli palimpszesztusként nyilvánultak meg, s csak a mozgásunk hatására váltak kibetűzhetővé. E spacializmushoz, vagyis a térbeli költészet hagyományához is kapcsolódó installáció szövegének megértése a mű pereme menti körüljárással történhetett meg – így ugyanakkor jóval kevesebb lehetséges olvasat adódott, mint a *Téli tárlat* hagyományos logo-mandala-változatánál, amely ugyanezen a címen jelent meg korábban az *Agriá*ban.[558] A folyóiratban publikált szöveg olvasását erősebben befolyásolják a hagyományos olvasási sémák, így valószínűleg a legtöbben a lapon legfelülre került sornál („íriszed") kezdik az értelmezést, s ha nem kapnak külön útmutatást, még az is előfordulhat, hogy a különálló, de egy sorba került szövegrészek olvasásával haladnak tovább sorról sorra lefelé haladva. Ezért volt szerencsés megoldás a kiállításon az egyik logo-mandala mellett elhelyezni az idézett definíciót. A *Téli tárlat* térinstallációja azonban nem hierarchizálta a sorokat, hacsak a látogató kiállításra való belépési pontját nem tekintjük ilyen, az értelmezéshez kiindulópontot adó, kiemelt helynek. A bejárattól lokalizált térbeli rend egyébként nem volt analóg a kétdimenziós alkotás megfigyelési helyzetében érvényesülővel, és nem is vált pontosan meghatározhatóvá, melyik sorra vonatkozna az elsőbbség a négy alternatív lehetőség közül: „téli tárlat"; „beszédaktusunk"; „estelente"; „elnyeli". A választás a tárlaton tehát nem horizontálisan, hanem vertikálisan, a tekintetünkkel felülről lefelé haladva

[558] MAGOLCSAY-NAGY Gábor, *Téli tárlat,* Agria, 2008/tél, 109. Itt utalnunk kell a tényre, hogy nemcsak ez a munka, hanem Magolcsay-Nagy Gábor további, a kiállítás alapját képező logo-mandalái is megjelentek korábban különböző folyóiratokban.

értelmezhető sorok (szavak és szintagmák) közül történhetett meg. A folyamatot viszont nehezítették és állandó mozgásra kényszerítették a saját tengelyük körül különböző irányba elfordult betűk, így már egy-egy vertikális egység megértése is komplex, alig kivitelezhető feladattá vált. Ráadásul tovább bonyolította az olvasást, hogy a plafonra rögzített kör alakú, eldeformálódott műanyaglapnak nem csak a széleiről ereszkedtek alá a betűláncok, de egy szintagma a középpontjáról is lelógott („formalinba zárva"). Ugyanakkor a körüljárás kikényszerített aktusa performációs teljesítményként adott annyit a befogadás tapasztalatához, mint amennyit a szöveges elemek szétszórása, palimpszesztálása a nyelvi értelemlehetőségek azonosítása terén elvett. A logo-mandala – mint arra neve is utal[559] – az olvasás latin hagyományának felfüggesztési kísérleteként értelmezhető; az installáció viszont, szokatlan mód, a vertikális szerveződéssel, nem pedig a keresztviszonyok hangsúlyozásával „tett javaslatot" egy alternatív olvasásmódra, ám ezzel inkább a képként szemlélés irányába mozdította el a befogadás aktusát.

Ha a bejárat felé néző címszövegtől, az óramutató járásával megegyező irányba indultunk el az olvasásban, ezt kaptuk: „téli tárlat / íriszed / tükörnyomában / újraolvassa / önmagát / a félelem / felsebzett jelen / arcod / a naplemente / átrajzolja / rostmentén / elnyeli / estelente / beszédaktusunk". A centrumba emelt vagy inkább rejtett kifejezés, tehát a középponti szintagma, a „formalinba zárva" pedig a lelógatott szövegrész térbeli viszonyait is reflexió tárgyává tette, hiszen a sorok által kirajzolt térbeli forma a formalintárolásra alkalmazott henger alakú lombikokkal vált megfeleltethetővé. A „betűlombik" közepére épp az az olvashatatlanná tett egység került itt, amely a bezártságra utal. Ha a sorokat kombináltuk, szinte valamennyi esetben a szerelmi líra műfaji beszédhagyományához kapcsolódva adhattunk értelmet a szavak egymásutánjának, így arra jutva, hogy a megszólaló a „te"-vel közös „beszédaktusok" megtartására tesz kísérletet, ám a szerelmi költészetet idéző beszédhelyzet miatt az „aktus" szó a kommunikáció áterotizáltságát is implikálhatja. A szöveg alapműködése következtében a szövegrészletek kontextusukat vesztik, egymásra íródnak, ezzel megvilágítva a „konzerválás" lehetetlenségét, és láthatóvá téve a nyelv alapsajátságát, a folytonos alakulásban létét, a kényszeresen keresett „végső igazság" visszafejtésének lehetetlenségét, így a beszéd nem tud tartós hanggá szerveződni. Az egymásra írtsággal jellemezhető tehát legjobban a *Téli tárlat* című installáció, hiszen a

[559] Francis Edeline a görög *logosz* (ész, szó, nyelv, logika, bölcsesség) és a szanszkrit *mandala* (kör, ív, korong) szavakból képezte meg ezt a kifejezést, annak jelzésére, hogy ezek a költemények a – hindu és buddhista irányzatokban szertartásosan létrehozott – mandalákhoz hasonlóan a kozmosz egészét jelképező sajátvilágszerűséggel bírnak. KELEMEN, *i. m.*, 245–247.

tengelyük körül elfordult betűk egymást elfedése, palimpszestusba oldódása nehezíti a részletek kiolvasását, s ez is a megtartani próbált emlékrétegek rekonstruálhatatlanságára hívja fel a figyelmet.

Az első teremben jelent meg az a további két fizikai interakcióra késztető munka is, melyekhez a koncepció közvetítése érdekében egyaránt társult egy-egy közvetlenebb hangú, a látogatót egyes szám második személyben megszólító, ugyanakkor definíciós céllal alkalmazott leírás. Az *Apácasátor*é az alábbi formában jelent meg a falon:

„APÁCASÁTOR – VÉGTELEN KÖLTEMÉNY

1. Az *APÁCASÁTOR,* ez a logo-mandalák működésére alapozott »végtelenköltemény-illusztráció«, voltaképp egy irodalmi társasjáték.

2. A Magolcsay Nagy által koncentrikusan elhelyezett három darab szókör nem csak önmagában értelmezhető (pl.: *a vers beront sarki fényben a tavaszba* vagy *a növendék bugyijába a szó apácás vitorlákkal masíroz*), de a tengelyek mentén haladva is újabb olvasatokat rejt (pl.: *szédülten apácás vitorláival a tavaszba a képzelet beront; a növendék bugyijába apám* vagy *talpig szégyenben masíroz sarki fényben a képzelet; a vers a szó belémkarol*).

3. *A megkezdett szövegtestet bárki folytathatja,* akár a tengelyek mentén tovább, akár a középpontból kiindulva, az átlókon haladva.

4. A kísérlet célja, hogy az újabb szóelemek kölcsönhatásba lépjenek az így folyamatosan növekvő költeménnyel, tehát az új szóelemet körülvevő szavakkal és szószerkezetekkel.

5. A végtelen költeménynek így végtelen számú szerzője is lehet. Legyél Te is az egyik!”

Ez a munka lényegében szabályosan egymás mellé és egymás alá rendezett szavakból állt, melyek a tárlat installálásakor még csak egy ponton metszették egymást, tehát kereszt alakot formáztak. Köréjük szabályosan, táblázatszerűen elrendezve olyan üresen hagyott vonalak kerültek, amelyeket megtöltve a kiállítás látogatói folytathatták a művet. A nyitott költemény így egy számtalan összeolvasási variációt eredményező, autoritáshoz már közvetlenül nem rendelhető, kollektív szövegmű megalkotására teremtett alkalmat, amely egyfajta játékos *kreatív írás* feladatként is értelmezhető, csak épp itt a szövegmű elkészülésében közrejátszó ágensek nem szükségszerűen lépnek egymással közvetlen kapcsolatba. A látogatók a tárlat bezárásáig nem töltötték meg szavakkal az összes felkínált vonalat, egyes szövegek viszont az előre kijelölt kereteket átlépve több sorban

kanyarogtak, így az interaktív alkotás végső állapotában – mintegy a rizomatikus jelentésképződés illusztrációjaként – leginkább egy amőbához vált hasonlóvá.

A tárlat másik interaktív munkáját, a *Mészégető*t [282. kép] szintén egy didaktikus, ám az előbbieknél lényegre törőbben megfogalmazott, útmutatásszerű koncepcióleírás kísérte: „A »versgenerátoron« látható kilenc darab szövegtöredék 1-1 mágnestáblán helyezkedik el, így *szabadon mozgatható,* tehát tetszőleges elrendezésben elhelyezve, új olvasatokat alkothatsz meg, ezáltal is új jelentésrétegeket feltárva." A kísérőszöveg a képelemek átrendezésére bíztatott, ugyanakkor a kilenc kirakósdarabon felsejlő, redukált figuralitású háttérkép mégiscsak beazonosíthatóvá tette a szövegvariációk egyik intencionáltan privilegizált változatát, amely az eredeti szövegvariáns visszaállítására ösztönözhette a befogadót. A tárlat ideje alatt az át- és visszarendeződések sorozata ugyanakkor egy egyszeri és egészében nem rekonstruálható folyamatként valósult meg. A szövegek hátterében egy koraesti tájkép vált láthatóvá, amelyen a fáknak már csak a sötét sziluettje érzékelhető, ugyanakkor az ég még a kék árnyalataiban játszik. Az „alkonyi táj" feliratot hordozó kirakós darab nyelvileg is elősegítette a képi összefüggések azonosítását, ezzel mintegy rögzítve az ideális olvasat autoritását. Valamennyi szó-kép egység felületén fehér és szürke pontok sejlettek fel, amelyeket az égboltot ábrázoló képrészleteken akár csillagokként is azonosíthattunk, bár a többi darab alapján inkább hópelyhekre engedtek asszociálni. Ugyanakkor a kép alapállapotában középen helyet foglaló – és egyébként a címben is kirögzített – „mészégető" kifejezés egyértelműen egy harmadik értelmezést erősített meg, az eljárás végtermékeként határozva meg a pontokat.

A kontextualizált műtárgybemutatások ugyan a vizsgálatunk szempontjából fontosabb, többdimenziós, poliperspektivikus formációkra fókuszáltak, a kiállított művek többsége azonban a kétdimenziós, statikusabb – gyakran a logo-mandalához kapcsolódó vagy a tondó képi hagyományával összeegyeztethető körkörös – szövegreprezentációra épített és a bal oldali, belső kiállításrészben kapott helyet. A dinamikát ezen – általában képileg is az őszi park képét felidéző, ennyiben az elmúlás problémáját aktualizáló – munkák között a befogadónak kellett megteremtenie, mégpedig a döntések sorozataként összeálló betűsorok egyéni megképzésével; hiszen például a kör alakú, központozott és szimmetrikus logo-mandalák a tengelyük mentén szinte mindig megfordíthatók, szavaik gyakran visszafelé is olvashatóak, így a megfigyelő dönti el, hogy hol lép be a kép- és szövegtér szemantikai mezejének feltárásába, s mikor függeszti fel a lehetséges olvasatok létrehozását.

A korábban bemutatott elven működő, egyszerűbb, az időjárásváltozással összefüggő jelenségeket is tematizáló logo-mandalák vizsgálata helyett végezetül inkább a tárlat egyik

legizgalmasabb, és mégis kissé külön utas, transzgresszív darabját érdemes még behatóbban megvizsgálnunk. A tabusértőnek is tekinthető *Kuvasz* (2013) [284. kép] című munka figuratív hatáspotenciálja csak a címfelirat fényében vált nyilvánvalóvá, és ez változtathatta a képként nézés eseményét radikális tapasztalattá. Így ugyanis egy felboncolt kutya artériái és belei rajzolódtak ki az összevarrt textildarabokból, amelyek ráadásul szöveges elemeket is megformáztak, és visszafelé olvasva is értelmes mondatként váltak értelmezhetővé, tehát palindromként működtek. A balról jobbra kibetűzhető, elsőre zavarba ejtő „Szavuk TŐR vason ima létirány" szósor a textilből képzett hússzerű tárgy eredetére utaló, egyfelől transzcendens irányultságú, másfelől önreferenciális és így nagyon is a materiális összefüggéseket megvilágító mondat. A „Szavuk TŐR" metafora a nyelvi megnyilatkozás (fel)sértésre való képességét jelezve kijelölte a boncolás képének referenciatartományát, és különös hangsúlyt adott a kézírásszerű szövegformátumot váltó nagybetűknek. A felsértésre alkalmas tárgyat képileg is kiemelte a mondat rendjéből, mégpedig úgy, hogy tipográfiai síkon is sebet ejtett a szövegen. Az ezt követő „vason ima" szintagma egyrészt talán a műtárgy saját anyagszerűségére utalt – hiszen fémvázra szőtt textilszavak jelentek meg a befogadói észlelésben, amelyeket ebben a kvázi emlékműben az immár integritását vesztett lényért szóló gyászimaként lehetett elgondolni. A mondatot záró – és az olvasás irányának megfordíthatóságát is hangsúlyozó – „létirány" pedig az „ima" szóhoz kapcsolódva metafizikai távlatot kínált fel a befogadó számára.

A mondat betűit visszafelé olvasva a „nyári tél aminosav RŐT kuvaSz" szósort kaptuk, amely az évszakok hagyományos rendjét felforgató „nyári tél" oximoronnal a halálon túli rendre tett utalást, egyszerre idézve meg a test hidegét és a bomlást felgyorsító meleg állapotát. Az, hogy ez a szókapcsolat épp a „létirány" megfordításával állt elő, a létezést eleve a halál viszonylatában, a test felbomlásának szükségszerűsége felől értelmezte. Az α-aminosavak a fehérjemolekulák építőköveiként kiemelkedő jelentőségűek az élővilág számára, sok fehérjetípus valamely biokémiai folyamat katalizátoraként segíti elő a sejt életben maradását, épp ezért különös, hogy ebben az ellenirányú olvasatban a fehérrel írt, halálon túliságra utaló „nyári tél" oximoront követi az aminosav szó, amely a „kuvaSz" kifejezéstől való elválasztottságában akár annak jelzéseként is érthető, hogy a testben az élet az állat megszűnése után sem tűnik el, mert a halál eseménye más létformák burjánzásának elősegítőjévé válik. A rendszerint fehérnek ismert „kuvaSz" jelzőjeként a vörös betűkkel írt „RŐT" szó pedig – a palidroma (a „TŐR") által előidézett nyelvi „jelentésvágás" eredményeként – az állat maradványaiként tette azonosíthatóvá a textilmunkában figurálisan is megidézett belsőségeket.

A *Metanoia Park* projektként a megtérés kertje, amely átmenetet képez nem pusztán az ember alkotta mesterséges tér és az uralmunkon kívül eső táj között, mint a kert, hanem a vizuális érzékelés szimultán jellege és az olvasás kultúrája által kitermelt betűrendszerek lineáris hozzáférhetősége között is. A megfordítás, a visszafelé olvashatóság, a megváltoztathatóság, a nyelvi, képi és térbeli viszonyok felforgatása valamennyi installáció lényegi eleme volt a kiállításon, ahol a munkák interaktivitást kívántak meg a látogatóktól, és ezek a beavatkozások a befogadói jelentésképzést is elemi szinten határozhatták meg. A nem felejthető és a megmásíthatatlan kettőse kaphatott itt formát a résztvevők számára, a „metanoia" lehetősége, amely – ha a megvalósított alkotás a dolgok értelmezésével adott megfordítási kísérlet – az a súly volt, amelyet a befogadónak kellett viselni az olvasáskor.

A figyelem örök körforgása egy igazságtagadó korban

Burai Árpád, Varga Tamás: *Fictures*

A fényképek némasága

A *Fictures* (2021) projektcím – amely tágabb értelemben a megtévesztés aktusára, vagy a kitaláltságra, szűkebben véve pedig elsősorban narratív szövegekre használatos *fiction,* valamint a képekre többesszámban utaló *pictures* kifejezések kontaminációjából áll elő – szemléletesen mutat rá arra a kiegészítések sorában alakuló, ugyanakkor a kifejezésmódok önérvényűségét elbizonytalanító jelentésszóródásra, amelyet Burai Árpád groteszk–mágikus prózáinak és Varga Tamás archaikus fotóeljárással készült képeinek együttműködésében tapasztalunk. Az értekezés utolsó fejezetében ennek a szériának a behatóbb elemzésére teszünk kísérletet, amely esetében a fotografikus képek és a szövegek nem kerülnek ugyan közös, zárt képtérbe – hacsak magát a bemutatást keretező installációs helyzetet vagy épp a kiadványok oldalpárjait nem tekintjük annak –, hanem egymásra vetítettségük helyett egymás mellettiségükben, egymásra vonatkoztathatóságukban adottak, mégis fontos összefüggések megteremtésére teremtenek alkalmat.[560]

A kollaboráció részeként általában először a képek születtek meg, és ezek inspirációjára íródtak történetek, de volt, ahol ez épp fordítva történt, a két kifejezésmód kapcsolatát pedig a rövid, címszerepű, tárgyilagos hatást keltő képaláírások fűzték még szorosabbra. A széria címébe foglalt kifejező lexikai szóvegyítést az angol fogalmak fonológiai szerkezetében felfedezhető kapcsolat teszi lehetővé, a végeredmény pedig az új szóalakban előjelezi a nyelvi és képi elemek egymásra utaltságát, miközben bizonyos kétértelműséget is magába foglal. Az összeolvadással végbement betűlemorzsolódás egyszerre utal a médiumok találkozása által lehetővé váló többletre és a határsértés következtében bekövetkező korlátozó mechanizmusra. A sorozat részeként egybekapcsolódó tizenkilenc kép–szöveg társítás a médiumok kifejezésmódjának különbözőségére irányítja a figyelmet, az ironikusan felidézett médiajelenségek és főképp a prózákra jellemző groteszk és esetenként abszurd jegyek, a fekete humor poétikájával kiegészülve pedig egy társadalomkritikus olvasásmód felé terelnek.

[560] A képmellékletben épp emiatt a fotókat az eredeti képaláírások kíséretében – az adatolás tekintetében viszont hiányosan – közöljük, ahogyan a kiállításon és a katalógusban is helyet kaptak.

Az először egy kiadvány formájában közreadott,[561] majd a tatabányai Vértes Agora Kortárs Galériájában kiállítás formájában is bemutatott[562] anyaghoz tartozó rövid történetek mellőzik a dialógusokat, az életrajzi kódokkal (dátumokkal, tulajdonnevekkel) hitelesített eseményeket sűrítve, mellékszálak beékelése nélkül ismertetik, ám gyakran teret adnak a referenciális összefüggések hitelét nyelvileg aláásó retorikus működésnek, a minőségek keveredésének. Rendszerint egyetlen szereplő (illetve a PAP esetén egy csoport, egy ízben pedig egy testvérpár) élettörténetének figyelemreméltó eseményeiről adnak számot az épp ezért túlnyomóan visszatekintő jellegű, heterodiegetikus narrációt alkalmazó szövegek (a *François Gond*ban [285. kép] ez kivételesen közvetett módon, az elbeszélő azonosításával történik, mint kiderül, egy szomszéd feljegyzéséből olvasunk részletet), de csak a legközelebbről fotózott portré esetén találkozunk a harmadik személyű narráció helyett a képen szereplő alak szólamával (Mahatma Delej szavai is fiktív idézetként tűnnek fel). Egy-egy képet és szöveget mindig a közös címként adott tulajdonnév kapcsol össze jelentésegységgé (kivétel itt is akad: *A nő az ablakban* [286. kép]), de olykor a megidézett szituáció magyarázata is a cím részét képezi, a készítés helye és ideje pedig mindig megjelenik a képaláírásban – hol kevésbé, hol egészen pontosan –, ami nagyban segíti a fotók és a kisprózák közti kapcsolatok felismerését. Az ezek összjátékában konstruálódó, rejtélyes elemekkel átszőtt történetek viszont nem kapcsolódnak össze egy nagyobb narratívában, inkább a különféle médiumok sokszor egymásnak is ellentmondó, egymásra licitáló, az igazság fogalmát relativizáló híreinek felejthető, kicserélhető szereplőit idézik, akikről az ideológiai céloknak megfelelően, a képek és szövegek sajátos elrendezése segítségével eltérő narratívák konstruálhatók meg, mint arra a *Fictures* sorozatcím is utal.

A köznapi nyelvhasználatban a *fikció* szó a *valóság* ellenében használatos, e fontos összefüggéseket elleplező dichotómiát Wolfgang Iser az *imaginárius* fogalmával próbálja feloldani, megmutatva, hogy az előző kettő kapcsolata jóval összetettebb annál, semhogy egymást kizáró ellentétekként kezelhetnénk őket. Az irodalmi szöveg a *valós* és a *fiktív* kölcsönviszonyában áll elő, nem korlátozódik pusztán a valóságból vett referenciális összetevőkre, de a fikcionális sajátságok sem adják a lényegét, inkább csak közeget biztosítanak a harmadik összetevőnek, az imagináriusnak. A nyelvi működést meghatározó *fikcióképző aktus* során a reprodukált valóságnyalábok, a realitás elemei jellé lényegülnek át,

[561] BURAI Árpád, VARGA Tamás, *Fictures,* Debrecen, Brownhand Books, 2021. A katalógus digitális változata letölthető innen: https://issuu.com/brownhand/docs/varga_tama_s_fictures (letöltés ideje: 2022. 02. 23.)

[562] A 2021 végén egy debreceni alkalmi galériába tervezett kiállítás meghiúsulása után az anyagot elsőképp Tatabányán mutatták be. Burai Árpád, Varga Tamás: *Fictures,* A Vértes Agorája – Kortárs Galéria, Tatabánya, 2022. január 21. – március 27.

az *imaginárius* pedig lehetővé teszi a jelöltek azonosítását. A fiktív a tudat működési módjaként megkettőzi a valóságot, formába kényszeríti az imaginárius, a valós pedig a látszat részévé válik a transzgressziók játékában.[563] Iser az ember alaköltési vágyainak és változékonyságának mutatójaként írja le az irodalmat, ebben látja érvényességét korunkban, amikor más feladatait már az újabb keletű médiumok vették át. „Ha az irodalom teret biztosít az emberi képlékenység korlátlan megmintázására, akkor egyszersmind jelzi is az ember makacs igényét arra, hogy jelen legyen önmaga számára. Ez a szükség azonban soha nem ölt kézzelfogható alakot, mivel az önmegragadás csak korlátozások áthágásával érhető el. Az irodalom az ember képlékenységét alakok teljes sorozatára vetíti ki, melyek mindegyike önmeghasonlást, önmagunkkal való szembenézést visz színre. Az irodalom mint médium a meghatározottságot csakis ábrándként mutathatja föl."[564]

A fénykép ezzel szemben mindig egy nehezen megkérdőjelezhető együttállásban rögzíti a testeket, az időbeli szakadás jelöltsége ellenére a helyzet egykori fennállását tanúsítja[565] – függetlenül attól, hogy van-e abban bármiféle tervezettség. A felmutatott elemek száma mindig limitált, kapcsolatuk konkrét, és nem egy fikcióképző aktus eredményeként áll elő, itt tehát egy másféle szelekció zajlik, amelynek a nézőpont és a kép széle szab határt. A fotográfia technikatörténeti beágyazottságánál fogva eredendően a hitelesítés felelősségével felruházott médium, és ezt még csak nem is a mesterségbeli tudás vagy az előállított minőség szavatolja, Susan Sontag legalábbis éppen ellenkezőleg látja: „Minél kevesebb szakértelemmel készül a fénykép, minél kevésbé kozmetikázzák és minél naivabb, annál valószínűbb, hogy hiteles lesz."[566]

Varga Tamás szakszerűen komponált, rendezettség benyomását keltő, olykor szinte mesterkélt helyzeteket rögzítő fotográfiái némileg ironikusan viszonyulnak a klasszikus portrékészítési hagyományokhoz, ezáltal pedig a képek úgynevezett hitelessége rögtön megkérdőjelezhetőnek tűnik. Az archaikus fotóeljárásokkal – nedves kollódiumos és zselatinos szárazlemez segítségével – készült felvételek nagyított reprodukciói első ránézésre azt az illúziót kelthetik, mintha a fényképész egy egyszerű szerkesztőprogrammal régies hatást imitáló filtert rendelt volna a digitális képekhez. A befogadási szituációban

---

[563] ISER, Wolfgang, *A fiktív és az imaginárius: Az irodalmi antropológia ösvényein,* ford. MOLNÁR Gábor Tamás, Bp., Osiris, 2001, 15, 18–19, 21–24.

[564] *Uo.,* 11.

[565] Roland Barthes értelmezése szerint a fénykép a múltat mint jelenlévőt tanúsítja: „Nem azzal hat rám, hogy rekonstruálja, amit az idő, a távolság lerombolt, hanem azzal, hogy tanúsítja: valóban volt, létezett, amit látok. Ennyiben kifejezetten botrányos hatású." BARTHES, Roland, *Világoskamra,* Bp., Európa, 1985, 94.

[566] SONTAG, Susan, *A melankólia tárgyai,* ford. NEMES Anna = S., S., *A fényképezésről,* Bp., Európa, 2010, 81.

ugyanis valószínűbb vonatkozási ponttá válik a felidéző eljárás – gyakrabban látható – giccsbe hajló „mintha”-effektusa, mint a ténylegesen alkalmazott technika. Az esetleges félreértést a 19. századi fotós eljárásokkal készült – a hétköznapi képáradatban közvetlenül hozzáférhetetlen, hangsúlyos anyagszerűséggel bíró – munkák szokatlansága idézheti elő. A digitális kamera mindennapi eszközünk, különösebb hozzáértés nélkül is úgy érezhetjük, hogy urai vagyunk e technológiának, amely képek sokaságává szórja szét élettörténetünket, bevésve, felerősítve egyes állapotokat, kitakarva másokat. A fotók mint múltra utaló nyomok egy visszatekintő énelbeszélés csomópontjaivá minősülnek át. Mindennapi képértelmezői gyakorlataink során csak helyettesítések formájában találkozunk a Varga Tamás fotóin láthatókhoz hasonló, rendezett bizonytalanságokkal – képszéli elsötétüléssel, olykor a belső képmező összefüggéseit is szétziláló torzulásokkal, a fotó materialitását, a realitásról való leválasztottságát hangsúlyozó képhibákkal, melyek kivételesen nem az utólagos manipuláció eredményei. A hasonló eljárással készült – általában régi – fényképekhez ugyanakkor dokumentatív karakter is társul, tehát azok rendszerint hitelesebbnek tűnnek, ami nyugtalanító oszcillációt gerjeszt a *Fictures* sorozat befogadása során.

Habár itt – a filterrel utólag ellátott digitális képekkel összevetésben – az archaikus fotóeljárások elsődlegességéről beszéltünk, ami a fotográfia „méltóságának”, hitelesítő erejének visszaállítására tett kísérletnek mutathatná e szériát, fontos tudatosítani, hogy a fénykép, amely a valósághűség letéteményeseként lépett be a médiatörténetbe, kezdettől a kétes állításoknak, félreértéseknek kiszolgáltatott eszköz is, hiszen a rajta megmutatkozó bizonyosság némasággal társul. A dokumentumként szemlélés már mindig is prekoncepcióktól terhelt, nem vet számot azzal, hogy amit látunk, a beavatkozó fotográfustekintet kiterjesztéseként meghatározható objektív közbelépésével állt elő. A fennmaradás, az emlékeztetés eszközeként értelmezett médium valójában nem helyettesítője, kezdettől csak pótléka lehet a pillanatnak, pontosabban a pillanat egyetlen határolt nézetének. Sontag utal rá, hogy a transzkontinentális vasút 1869-es megépítése az indián közösségek „fotós gyarmatosítását” is korán lehetővé tette, s a fényképészek által kedvezőbbnek ítélt látvány képes volt felülírni az indián szertartások megszokott rendjét is.[567] A fénykép mindig egy szándék, egy cél által meghatározott folyamat eredménye tehát, amit az előállított látvány zártsága szentesít, ám ez egy irányított zártság, melyen az idő múltával – szövegek híján – egyre inkább elhatalmasodik a kontextusok ellenőrizhetetlensége. Ugyanakkor nem állítható egyértelműen, hogy a dokumentumfotó

[567] *Uo.,* 99–100.

mindig kommentárra szorulna, hiszen ami egyeseknek segítség, az mások számára a képi értelem felől tekintve már redundancia.

A portréban képpé válik az én, ám az embernek igazából utasításra sincs szüksége, hogy képként gondolja el önnön testét, amely kiemeltethet az idő folyamából, a múlt egy pillanatát a keretezetlen realitáson belül idézve fel, pótlékként. Mint Roland Barthes írja a fényképezőgéppel való szembesülést kísérő maszköltéssel, a valaminek láttatás – és hozzátehetjük: a valamiként megnyílással – összefüggésben: „amint érzem, hogy célba vesz a fényképezőgép lencséje, minden megváltozik; máris »pózolok«, azonnal másik ént, másik teret fabrikálok magamnak, előre képpé változom. Ez az átalakulás aktív, érzem, hogy a Fotográfia kénye-kedve szerint hívja életre vagy semmisíti meg a testem."[568] A fénykép a testet vizuálisan megidézni képes médiumok közül elsőként állítja magáról, hogy tanúságot tesz a múlt egy pillanatáról, arról, hogy az ábrázoltak – élőlények és tárgyak – közössége abban az adott térbeli szituációban valamikor együtt létezett. E médiumban befogadóként elsődlegesen a bizonyítékot látjuk: „Egy fényképen nem a Művészetet, nem a Kommunikációt keresem, hanem a Referenciát; azt, amit az ábrázoltról elmond; ez a Fotográfia alaprendeltetése. A Fotográfia noémája tehát: *Ez volt.*"[569] Metaforikus értelemben a fotográfia a „jegyzetelés" újfajta módszereként született meg, amely képes a camera obscura által láttatott kép legtökéletesebb rögzítésére, ám a technika elterjedésével az is nyilvánvalóvá vált, hogy a fénykép nem egyszerűen a dolgok objektív leképeződése, hanem annak a megmutat(koz)ása is, hogy készítője miképp lát – egyfajta világértékelés.[570] Ekként pedig szükségszerűen magán hordozza azt a látásmódot, amely a fotókat egy alkotói szemlélethez rendelő markerekkel, felismerhető sajátságokkal ruházza fel, vagyis stílusjegyeket tesz azonosíthatóvá. Varga Tamás képei önmagukban is provokálják a nézőt, hiszen nemcsak technikájuk vállaltan anakronisztikus, de maguk az ábrázolt terek is egyfajta anakróniát érzékeltetnek, az időbeli meghatározatlanságba utalnak – a gyakorta romos, elhagyatott közegben feltűnő eleven alakok feszültségterébe.

[568] BARTHES, *i. m.,* 14–15.

[569] *Uo.,* 88.

[570] SONTAG, Susan, *A hősi látásmód,* ford. NEMES Anna = S., S., *A fényképezésről,* Bp., Európa, 2010, 133–134.

A fotók némasága lehetőséget ad arra, hogy a vizuálisan megmutatkozó helyzetek más értelmezési keretbe rendezve új céloknak rendelődjenek alá. Akár a rögzítés körülményeinek, a fotós intenciójának ellentmondó vonatkozások is előtérbe helyezhetők, ezzel pedig az általában magától értetődően hitelesként kezelt képek teljesen új jelentésösszefüggésbe kerülhetnek, és ami e sorozat szempontjából különösen fontos: a szövegek rendszerint kulcsszerepet játszanak ebben a kisajátításban. A sajtóban éppúgy, mint amikor koncepcióleírásként vagy akár tárgyilagosnak tűnő képaláírásként jelennek meg az installált képek közvetlen közelében, mintegy peremre helyezve. A legtárgyilagosabb leírás is ki van téve az értelmezések játékának, hiszen a figuratív működés, amely a szöveg mint olyan – de legszembetűnőbben az irodalmiság – kifejezőerejét biztosítja, az eredendő nyelvi sokértelműségen, a jelentésszóródáson alapul.[571] A szöveg túláradása, bősége ugyanakkor akár azt az érzetet is keltheti, hogy valójában a kép az, ami mintegy fölösleget képez, és így illusztratív funkcióba kényszerül. Walter Grasskamp is rámutat, hogy a feliratok valójában önkényesen kezelik a képet, és ez abban is megmutatkozik, hogy ugyanazon fotó különböző platformokon mennyire eltérő képaláírást kaphat. Az pedig, hogy – a sokértelműség elől menekülve – hajlamosak vagyunk feltétel nélkül ráhagyatkozni a verbális kommentárokra, egy „látási szokás" eredménye.[572]

Egy narratív szöveg valóságvonatkozása nem ellenőrizhető önmagából, így nagyobb teret ad az alternatív értelmezéseknek, és az olvasás közben felmerülő bizonytalanságaival, a kitöltendő hiányokkal mozgásban tartja a figyelmet. Ugyanakkor a fotóval közös vonatkozási térbe helyezve ez a sokértelmű kifejezésforma is a megfeleltetés műveletére késztet. A kép és a szöveg egymásra vonatkoztatása tehát az azonosítási műveletekre építve szelektál és hangsúlyoz bizonyos momentumokat. A látszólagos pótlékként fellépő szöveg így tesz szert megalapozó szerepre. A kép–szöveg párok közös címeként feltűnő – tulajdonneveket is magukba foglaló rövid – képaláírások a fotókon és a kisprózákban

[571] Vö.: „A trópus nem származékos, marginális vagy aberráns formája a nyelvnek, hanem maga a *par excellence* nyelvi paradigma. A figuratív struktúra nem csupán egyetlen nyelvi működésmód a sok közül, hanem a nyelvre mint olyanra jellemző." DE MAN, Paul, *Az olvasás allegóriái,* ford. FOGARASI György, Szeged, Ictus–JATE, 1999, 145.

[572] GRASKAMP, Walter, *Szöveg nélkül: A dokumentumfotó esztétikájához,* ford. JÁVOR Anna, SCHULZ Katalin, WESSELY Anna = *Fotóelméleti szöveggyűjtemény,* szerk. BÁN András, BEKE László, Bp., Enciklopédia, 1997, 242–243.

szereplő alakok azonosságát erősítik meg, a történetek szempontjából fontos helyszínek és dátumok kíséretében.

A Burai-szövegekben központi szerepet kapó momentumok rendszerint dialógusba hozhatók a Varga-fotók egy-egy szokatlan jegyével, így első ránézésre úgy tűnhet, azokra dokumentumként, bizonyítékként utalnak. A képek hallgatólagosan legitimálják a rendre paranormális, botrányos, vagy legalábbis hírértékű történéseken alapuló, ugyanakkor a meglepetés, a megdöbbentés eszköztárát bizonyos eljárásokkal aláásó, leleplező szövegek hitelességét. Az írottak által kiemelt, sokszor a váratlanság erejével ható vizuális mozzanatokra akár a Barthes-tól kölcsönzött *punctum* fogalommal is utalhatnánk. Egy-egy ilyen hasadás, vizuális jel kerül a narratíva középpontjába, amely olykor a címben is jelöltté válik. A *Borz Vendel, Borz Zalán, Szotyori Pál és Feleki Mihály eltűnőben* [287. kép] cím például egy látványos képhibára, a testek csonkaságára, a testrészek elmosódására ad meglepő magyarázatot. A szöveg felütése pontos adatolással, az objektivitást sugalló grammatikai szerkezetet alkalmazva jelenti be az aztán történetileg is igazolni kívánt állítást: „2004. február 21-én sikeresen tüntette el magát a négytagú PAP, vagyis a Paranormal Attitude Postgroup.” A heterodiegetikus narrátor visszatekintve, lényegre törő, eszköztelen nyelven mutatja be, hogy a paranormális jelenségek kutatására koncentráló budapesti társaság későbbi tagjai – két anyagmozgató és két gépkezelő – hogyan ismerkedtek össze és kötelezték el maguk a közös cél iránt egy tejüzemi munkanap cigiszünetében. A csoport célja az eltűnés, vagyis az „élve elhalálozás” lett, mégpedig a máglyára került Pra Vej’t mágus elméleti útmutatásai nyomán. A kísérletezés helyszínéül szolgáló romos épület belső tere adja a fotó hátterét, és itt az ellenőrizhetőség illúzióját a pontos helymegjelöléssel („Budapest, XXII. kerület, Tóth József utca”) a képaláírás is megerősíti. Tehát a romos helyszín, a négy alak, a végtagok elhomályosulása egyaránt fontos referenciapontul szolgálnak a médiumközi kapcsolatok értelmezésekor. A fotó felkavaró mozzanata a testek hiányossága, elmosódása, ám ezt a kísérteties torzulást bárki reprodukálhatja egy hosszú expozícióval, így ha az esztétikai hatás elő is áll, a demokratizált fotótechnikai tudás aláássa a szöveg állítását, amely e jelenséget egy rendkívüli folyamatnak tulajdonítja. „Az utolsó fotót 2004. február 21-re dátumozták, ezt követően nem készült több felvétel. Az önkormányzat munkatársai találták meg végül a fényképezőgépet, így rekonstruálni tudták a történteket.” A dátum ismétlődéséből arra következtethetnénk, hogy a fénykép is a végső eltűnést idézi meg, ám a cím alatt egy jóval korábbi dátum, a „2003. 05. 25.” tűnik fel. A 2003 tavaszán megkezdett kísérletezés után nem sokkal keletkezhetett tehát, mégsem esik egybe egészen az ekphrasztikus leírásba foglaltakkal, amely egy még korábbi állapotra utal:

„A Borz testvérek jártak az élen, akik egy hét után halványan érezték ugyan felső végtagjaikat, ám azok már nem voltak láthatóak. Szotyori Pál alulról kezdett el fogyni, bal lába tűnt el, míg Feleki Mihály egyelőre csak a bal fülétől vehetett átmenetileg búcsút." Az eltérést jelzi például az is, hogy a valamivel későbbre datált képen már Feleki kezei is elmosódtak. A próza zárlata a környékbeli szóbeszédek alapján von le hangzatos következtetést: „Sajnos azonban a dimenzióváltás mégsem sikerült teljes mértékben, mert azóta is több lakossági bejelentés érkezett a környékről, amelyek arról számolnak be, hogy férfiak hangját hallják, akik egy titokzatos Vej't nevű mágusnak a túlvilági rabszolgáiként panaszkodnak életkörülményeikre." Az alig féloldalnyi kispróza narrátora ezzel visszakapcsolódik a hírek leadjeit és a hírolvasói szűkszavúságot idéző, tárgyilagosság látszatát keltő felütéshez. A rendkívüli köznapivá tétele (vagy épp a köznapi rendkívülivé tétele) a híradás objektivizáló retorikájával – a való és a lehetetlen egy szintre helyezésével, egymásba játszásával – az abszurd irányába mutat. Az eltűnés tényéből kiinduló szöveg a csoport genealógiáját a szimbolikus jelentéstulajdonítás lehetőségeivel erősíti meg. Az alapítás ötlete egy tejgyárban történt az ezredforduló előtti évben, tekintetbe véve, hogy a tej alapvető életszimbólum, a fizikai megerősödés záloga, a tejüzemi munka feladása az életről való lemondás előjele, az ezt váltó helyszín, a romos épület pedig a felszámolódás, a destabilizálódás közege. A cigifüst gőzében való átszellemülés, a közös cigiszünet mint megalapozó, csoportalapító aktus az anyagi matériától való megszabadulás igényét vetíti előre. Ám be kell látni, a groteszk testábrázolás némileg aláássa e jelentésösszefüggések tétjét, ahogy az egykori anyagmozgató Borz testvérek vezetéknevében rejlő hatáspotenciált is. Az olfaktoriális érzékelést előtérbe helyező beszélőnév, a kigőzölgéseiről híres állat megidézése valamiféle anyagtalanságot, a fizikai matérián túlit jelöl, egyúttal azonban abszurd hatást is kelt. A szag elviselhetetlensége rossz ómenként értelmezhető, amely a szöveg zárlata által sejtetett másvilági (vagy épp világok közti) rabszolgaságot előlegezi. A narrátori szólam az eltűnő szereplők létmódok határán rekedtségével a befogadásban színre kerülő médiumközi helyzetre is utal, amely során az eltűnni igyekvő, de kép és szöveg kölcsönviszonyában elősejlő, hiányos karakterrajzú alakoknak arcot adunk.

Minden szöveg nézőpont(ok) által rögzített, de csak formálisan zárt összefüggésrendszer, mely hiányaival, kimondatlanságaival, retorikájával rögtön projekciók sokaságát generálja az olvasási szituációban,[573] és a *Fictures* széria esetében e folyamatnak a

[573] Ezt Iser interakcióként értelmezi: „A szöveg az olvasóban így folyamatosan a képzetek sokféleségét provokálja, aminek köszönhetően az uralkodó aszimmetria átmegy szöveg és olvasó közös szituációjába. Ám a szövegstruktúra komplexitása megnehezíti ennek a szituációnak az olvasó képzeteivel történő egyszerű

vizuális reprezentáció is fontos ágensévé válik – rendre befolyásolja bizonyos irodalmi kódok hatáspotenciálját. A képekhez kapcsolt történetek egy-egy vizuális momentumot bontanak ki, a tárgyi elemeket használva a fikcióképző aktus elleplezésére, és legitimáló erővel ruházva fel azokat – mondhatnánk, ha nem válna meghatározóvá a dokumentumként értékelés lehetőségét rendre elbizonytalanító beszédmód, amely aláássa a referenciális összefüggések feltárására késztető adatok hitelét.

A fénykép és a szavak jelentése egyaránt a szituáció által meghatározott, az adott kontextusban alakul, ugyanakkor a kettő viszonyában mutatkozik egyfajta aránytalanság. Max Black szerint a kép témája vitatott esetekben aligha tárgyalható a kauzalitást megalapozó szerzői szándék és a készítés körülményeinek tisztázása nélkül.[574] Persze a nem dokumentálás/igazolás céljával készülő, művészi funkcióval rendelkező képek esetén az igazolás/dokumentálás kérdése nem feltétlenül szempont, itt mégis ez válik központi problémává. A *Fictures* esetén a figuratív jelentésmozgások mégoly szemléletessége ellenére is nehéz lenne a kép–szöveg kölcsönhatásból levezetve igazolni, hogy a szövegek nem a képeken szereplő személyek élettörténetének hordozói; márpedig a fikcióképző aktus, a viszonyok összetettsége itt a projekt meghatározó mozzanata. A *Fictures* cím ugyanakkor rámutat, hogy itt egy olyan összeállításról van szó, amelyben a képek és szövegek csak egyfajta utólagosságban egyesülnek, és a befogadási szituációban megismert karakterek a kettő kölcsönhatásában létesülnek.

---

betöltését, s ez bizonyos képzetek feladására kényszerít. A mozgósított képzeteknek a szöveg eredményezte korrektúrája során kibontakozik a szituáció vonatkozási horizontja. Ez aszerint körvonalazódik, hogy milyen mértékben képes az olvasó saját projekcióit korrigálni. Mert csak így ismerhet meg olyat, ami eddig kívül esett saját horizontján." ISER, Wolfgang, *Az olvasás aktusa: Az esztétikai hatás elmélete,* ford. HÁRS Endre = *Testes könyv I.,* szerk. KISS Attila Atilla, KOVÁCS Sándor s. k., ODORICS Ferenc, Szeged, Ictus–JATE, 1996, 246.

574 „[A]zért tudjuk értelmezni vagy »olvasni« a fényképeket, mert tudjuk, hogyan készülnek valójában a fényképek. Csakis a fényképek származása által tudjuk, mit »mutat« a fénykép. Ismeretlen származás esetében, mondjuk, ha egy laikus Röntgen-fényképet néz, az oktörténetileg releváns tárgyi tudás hiánya meggátolja a megértést. S általában: vitatott vagy kétes esetekben mindig szükségessé válhat specifikusan hivatkozni a készítés körülményeire ahhoz, hogy meghatározhassuk, mi a kép témája." BLACK, Max, *A reprezentáció természete,* ford. VEKERDI László = *A sokarcú kép: Válogatott tanulmányok a képek logikájáról,* szerk. HORÁNYI Özséb, Bp., Typotex, 2003, 145. Később pedig az intenció kérdésének rehabilitációját – ezzel pedig az önkommentárok, koncepcióleírások figyelembevételét – ösztönzendő így fogalmaz: „helyénvaló, olykor egyenesen nélkülözhetetlen lehet visszanyúlni a készítő szándékaihoz azért, hogy el tudjuk olvasni a képet, melyben az ő szándékai, amennyiben sikeresek voltak, végülis testet öltöttek. Most sem felel meg a valóságnak azt állítani, hogy meg tudjuk érteni a fényképeket vagy festményeket a fotográfus, illetőleg a festő szándékaira való ismételt hivatkozás nélkül." *Uo.,* 146.

A fotókat kísérő szövegek rendkívüli jelentésgeneráló potenciáljára Susan Sontag is felhívja a figyelmet: „[a] szó csakugyan hangosabban szól, mint a kép. A képaláírás meg tudja cáfolni azt, amit tulajdon szemünkkel látunk; de nincs olyan képaláírás, amely képes lenne tartósan leszűkíteni vagy garantálni egy kép mondanivalóját. A moralisták azt követelik a fényképtől, amire soha semmilyen fotó nem képes: hogy beszéljen. A képaláírás – hiányzó hang, tőle várják, hogy szót emeljen az igazságért. Csakhogy a legpontosabb képaláírás is csak egyetlen értelmezése – és szükségképpen leszűkítő értelmezése – a képnek, melyhez mellékelik."[575] A lényegre szorítkozó képaláírásokkal szemben Burai prózái nem leplezik el, hanem inkább előtérbe állítják ezt a szükségszerűséget: az értelmezés folyamatában kikényszerített elmozdulások a fekete-fehér fotókat is képesek felszabadítani a hitelesítés feladata alól. A dátumok, a személy- és helynevek, az (ál)tudományos terminológia, a szakszövegek sokszor követhetetlen fogalmazásmódját imitáló bonyolultság az objektivitás látszatát kelthetnék, de a minőségek keveredése, az ebből adódó feszültségek folytonosan kérdőre vonják annak lehetőségét.

A *Gratva Sáma* [288. kép] egy erdőbéli magasles lépcsőjén ülő alakot állít elénk, amint a kép határán túlra tekint, a szöveg pedig valamiféle véglegesség, a „semmi" irányába mutat, formailag mégis a lezárhatóságot megkérdőjelező, a határok közti mozgást érzékeltető töredék csupán. A címet követő rövid képaláírás is a térbeli és időbeli kiemelkedésként azonosítja a képet egy fiktív helyszín („Gallap határában [Dél-Csehország]") és a jelenhez közeli dátum („2020") megadásával. A nyitottságot, a részlegességet, az áramlásban létet hangsúlyozza a prózai szöveg központozása, az azt indító és záró három pont, melynek következtében a textus egyetlen megnyilatkozástöredék lesz: „…és akkor Gratva Sáma nyugalmazott hangulatidomár úgy döntött, hogy a továbbiakban nem hoz döntéseket, ez lesz az utolsó, neki csak az erdő és mindaz, amit az magába foglal, titkol, bújtat vagy éppen magából megmutat, felfed, sugall, ő feladja, ami eddig lezajlott benne és körülötte, egyúttal átadja tehát magát neki teljes egészében vagy egész teljességében, csak egy zugot keres és talán majd talál a végtelenben, ahol s ahonnan szemlélődik, kémlel, fürkész és mereng, mert eddig már annyi minden és ezután már annyira semmi…" A Krasznahorkai László-epika prózapoétikai megoldásait idéző, akár annak paródiájaként is olvasható szöveg a megvilágosodás nyelvileg kifejezhetetlen pillanatának sejtelmét a múlt és a jövő, a minden és a semmi választóvonalára helyezi, miközben az élményt e határtapasztalat állapotából széttekintő férfi képéhez kapcsolja. A „nyugalmazott", vagyis megnyugvó „hangulatidomár" alakjában a fotót jegyző Varga Tamásra ismerhetünk,

[575] SONTAG, *A hősi látásmód, i. m.,* 163–164.

amit a fiziológiai jegyeken túl a kép címébe foglalt anagramma is megerősít. Így akár arra is gyanakodhatnánk, hogy a szöveg a fényképész aktivitásának végét jelenti be. A leginkább indiai jógit sejtető Gratva Sáma név a spirituális tanítások beszédmodorát idéző szövegvilág szereplőjeként egy másik lehetséges identitás, egy másik potenciális élet jelölőjévé válik. A távolba révedő figura tekintetének a képen nemcsak keze szab irányt, de baseballsapkája is. Divatos, fiatalos öltözéke feszültségbe kerül az ászanákat idézően fegyelmezett testtartással, az alakját övező tájjal, de leginkább a szöveg hangvételével, illetve a szereplői név által felidézett kultúrkör öltözködési kódjaival.

Az elragadtatott szemlélődés tényében mégis találkozik kép és szöveg. A látott figura nem a fotó nézőjére, hanem oldalra, valami olyan dologra tekint, amely kiszorul a képmezőből, tehát számunkra hozzáférhetetlen. A kispróza értelmében egy szemlélődésre, a nemcselekvésre alkalmas „zugot" keres, a visszahúzódás transzcendens élményét, a felvétel viszont ennek az állapotnak csak a vágyát képes érzékeltetni, az arra való felkészülést. Vagy pedig éppen ellenkezőleg, a puszta illúziót, az elragadtatás csalóka pátoszát jelzi, hiszen az említett feszültségek okán és a többi szöveg kontextusában e szólam ironikusan is olvasható. Az, hogy Varga önarcképén a kívülre tekintés gesztusa, a Burai-prózában pedig a szemlélődés maga kerül előtérbe, a felvétel készítési helyzetének különösségére is felhívja a figyelmet. A portré ez esetben ugyanis az emberi hiányában készült, és egy olyan állapotot rögzít, amely csakis a gép objektívje számára állt elő ilyenformán jelenként – ez pedig a testet megfigyelőként és láthatóként egyszerre mutatja fel. Általában a fotós az, aki a látás pillanatot kimerevítő médiumát vezérli, így rá fokozottan érvényes, amit Maurice Merleau-Ponty a megfigyelő test és az őt övező természet egymásba ágyazottságával kapcsolatban állít: „olyan alany, amely az összevegyülés és a nárcizmus révén létezik, annak összetartozása révén, aki lát azzal, amit lát, aki tapint azzal, amit tapint, az érzékelő és az érzékelt összetartozása révén, vagyis a dolgok közegébe ágyazott alany, akinek arca és háta, múltja és jövője van..."[576] A fotós, aki kitakarja magát, elrejti jelenlétét, miközben megragad, kisajátít. A portréalany átlényegülésének csak ő lehet tanúja, az előállt helyzetet rögzíteni képes ágense, de kérdéses, hogy akkor is tanúvá lesz-e, amikor saját maszköltéséről kell számot adnia. Az önportréhoz kapcsolódó Burai-szöveg épp azért sugall valamiféle transzcendens eltávolodást, s mutatja a jövőt mindenen túli misztikumként, mert a mindenre rálátni képes, külsővé vált tekintet csak ekképp gondolható el – mint a világon kívül helyezett. A textus formai nyitottsága, retorikája, valamint a szimbolikus jelentéssel bíró

[576] MERLEAU-PONTY, Maurice, *A szem és a szellem,* ford. VAJDOVICH Györgyi, MOLDVAY Tamás = *Fenomén és mű: Fenomenológia és esztétika,* szerk. BACSÓ Béla, Bp., Kijárat, 2002, 56.

képi szituáció ugyanakkor ennek reprezentálhatatlanságát érzékelteti. Nem véletlen, hogy a sorozaton belül épp ez a darab az, amelyik a szereplői identitást meghatározó életeseményeket és a hitelesítő adatokat a leginkább minimalizálja.

Kattintásbarát tartalmak offline száműzetésben

A kisprózák többsége – az előbb elemzett írással szemben – zárt, életrajzi információkban gazdag egésznek mutatja magát, és rendszerint valamiféle szenzációs, botrányos történettel szembesít, amely mintegy misztikus aurát kölcsönöz a fotók alapján egyébként hétköznapinak tűnő alakoknak. A *Holp Henrik*hez [289. kép] tartozó szöveg arról ad számot, hogy egy fatelep dolgozói miképp váltak tanúivá a saját felemelkedését megjövendölő férfi égbe szállásának. A munkatársak csodálatát, vágyakozását, sikertelen elrugaszkodási kísérleteit ugyanakkor a tanúságtétel helyett a hallgatás követi: „Pár percig még szótlanul álltak, égre szegezett tekintettel, aztán mindenki visszament dolgozni, és soha többé nem hozta szóba egyikük sem Holp Henrik és a Barkas csodálatos távozását." A magyarázhatatlan kimondásának kísérlete a történtek elismerésének alapfeltétele lenne, a tapasztalat megosztása nélkül a csoda közösségi funkcióját veszti, az átélőkkel együtt kivész az emlékezetből. A kapcsolódó fotó egy Barkas-kormányt lehunyt szemmel markoló férfit mutat; az elbeszélést helyettesítő hiányos tanújel ez a kép – nem tudjuk biztosan, hogy az elemelkedés pillanatát rögzíti-e, mivel a városi legendának álcázott próza nem utal az esemény időpontjára. Mindenesetre a képaláírásban szereplő dátum („1976. 05. 19.") egybeesik a projekt prózáit jegyző Burai Árpád születési idejével. Egy átfordítás eredményeképp tehát a szerző világra jöttét jelölő adat itt épp a földi létezés meghaladásának, az égbe szállás vagy épp reinkarnáció eseményének lehetséges jelölőjévé válik. Ez utóbbira enged következtetni, hogy egy másik fotón [290. kép] a keleties ruhát viselő fiatal lány a szöveg tanúsága szerint a huszonhárom éves Kóc Anna, aki már kisgyerekként felismerte, hogy egy portugál látnok reinkarnációja, és kidolgozta a „pillanatorientált léthalmazok integrálásának elméletét", jelenleg pedig a Sorbonne-on és az Edinburgh-i Egyetemen is tanít. A képaláírásba foglalt adatok, a helyszín („Sobreira Formosa [Portugália]") és a pontos dátum („2019. 08. 14.") tanúsága szerint a fotó az előző élet helyszínének felkereséséről tudósít.

Az objektofíliától szenvedő Dück Nimród [291. kép] beleszeretett a nagyapjától örökölt kovácsműhely romos épületébe, és megpróbálta elvenni feleségül, de végül csak az élettársi kapcsolat bejegyzését engedélyezték neki, ami meg is hozta a polgármester által

remélt sikert, fellendült a pléhtarjáni turizmus, és a falu még a hírekbe is bekerült, miközben a szerelmes férfi a hírverésért rendszeres járadékot is kap. A helyszínt megjelölő képaláírás szerint e bizarr viszonyról ad számot a lefotózott rom lábánál üldögélő alak. Amennyiben figyelembe vesszük Sontag felvetését, mely szerint a fotózás a romok szépségének romantikus eszményét élteti a közízlés részévé szelídítve,[577] e történet akár allegóriaként is olvasható – a tárgyként aktualizálódó, de eredendően adatszerű fotók imádatának groteszk allegóriájaként. A kapcsolatlétesítés jellemző előfeltételévé mára a közösségi és párkereső oldalakon elhelyezett kisebb-nagyobb mértékben manipulált képek váltak, de a pornóoldalak rendkívüli sikere is azt tanúsítja, hogy a helyettesítések – e leplezett romok – csábító ereje megelőzi a testekét.

A kastélyteraszon jobb keze alatt diszkógömbbel megjelenő, nercbundás nő alakjának kéztartása azt sejteti, mintha épp elengedte volna valakinek a kezét, de egyben utána is nyúl annak, amire az arc vágyteli, ábrándozó kifejezése is hozzájárul. A *Tavaly Marienbadban* című 1961-es film képi világára is emlékeztető felvétel Burai szövege értelmében viszont az orgiáival a 80-as években botrányhőssé vált Antoinett Cai „végasszony”-t látjuk [292. kép], aki épp haldokló párja örömmel vállalt szenvedése miatt „legyint” egyet baljával, annak svájci Ticino kantonban található nyaralója teraszán.

A szexualitás felszabadításával kísérletező művészközösséghez tartozó Eleknay Teréz maga járta végig a kommuna lakóházait egy hentesbárddal, majd miután mindenkit kivégzett, megkérte költő szerelmét, hogy készítsen róla egy fotót, és feladta magát a rendőrségen. A prózában és a képaláírásban megjelenő dátum („1925. 01. 25.”) egybeesése megerősíti, hogy mi is épp ezt a képet látjuk [293. kép]. A köntösbe burkolt, leplet tartó alak ikonográfiailag a Pietà-ábrázolásokhoz kapcsolódik, ami egyrészt azért tesz szert felforgató erőre, mert a szöveg értelmében egy tömeggyilkos állítódik párhuzamba a Krisztus testét tartó Szűz Máriával, másrészt pedig azért, mert a halott férfitest helyén csupán a vérfoltokkal tarkított lepel hever, mintegy a megváltás elmaradását jelezve. A fekete-fehér fényképen a végzetes eseményt (Krisztus halálát vagy épp a tömeggyilkosságot) nyomként megidézni képes vörös szín azonban kivehetetlen marad.

Engel B’la egy fodrászszék-fejtámaszt rögzített magára, és már évtizedek óta hordja. A kapcsolódó fotó [294. kép] a képaláírás szerint alig három évvel az akció után készült, de a tárgy – egy torzulásnak köszönhetően – összenőni látszik a testtel. Mivel a prózai narráció

[577] „A fotós akarva-akaratlan régiséggé változtatja a valóságot. A fénykép már létrejötte pillanatában régiség; modern megfelelője a mesterséges romnak”, amelyek építése a romantika idején volt divat. SONTAG, *A melankólia tárgyai, i. m.,* 122.

szerint a férfi hosszú ideig semmire nem reagált, a gyálamelléki szanatóriumba került, viszont így is híre ment sajátos életmódjának, és USA-beli követői megalapították az engeliánus szektát.

Látjuk tehát, hogy ebben a különös, groteszk szövegvilágban a szélsőséges tettek és a semmittevés által egyaránt előidéződnek hírértékű események. A botrány, a hihetetlenség delejező ereje szervezi a történeteket, és helyezi azokat – Varga Tamás fotóival együtt – a figyelem fenntartásáért bármire hajlandó médiaipar kontextusába. A tizenkilenc prózai szöveg és tizenkilenc fénykép a képaláírásokra is támaszkodva fekete humorral és groteszk komikummal, de mégiscsak a jelenkori (ál)híráradatra, az információs gépezet átláthatatlanságára irányítja a figyelmet, amely szinte mindenhez azonos időben biztosít hozzáférést, ugyanakkor az igazság(érzékelés) devalválódását is maga után vonja.

A *post-truth,* azaz posztigazság fogalmat, amely meghatározása szerint arra a jelenségre utal, hogy a politikai véleményformálásban az objektív tények már kevésbé számítanak, és inkább az érzelmi alapú döntések válnak meghatározóvá, 2016-ban – a Brexitről szóló népszavazás és Donald Trump amerikai elnöki győzelme évében – az év szavának választotta az *Oxford Dictionary*.[578] A kifejezés tehát arra a folyamatra utal, ahogy az igazság fogalma végleg elveszti mindenféle konszenzuális alapját. A történések hitelességét folytonosan relativizáló *fake news,* vagyis az álhírek terjedése az eldönthetetlenség tapasztalatát általánossá teszi.[579] Jean Baudrillard már évtizedekkel előbb az általános immoralitás tagadását ismeri fel abban, ahogy az állampolgárok egy-egy közszereplő felszínre kerülő ügyletei apropóján lehetőséget kapnak a megütközésre: „egykor a botrány eltitkolásán fáradoztak – ma azon, hogy elleplezzék: ez nem is botrány."[580] Hogy miért nem? Mert a manipuláció válik általános alapelvvé, a megmutatás célja a társadalmi rend, a konvencionális politikai tér *szimulálás*a, ezért állítható például az amerikai belpolitikát fél

---

[578] *Oxford English Dictionary Online,* Oxford, Oxford University, 2016. https://www.oed.com/view/Entry/58609044?redirectedFrom=post-truth& (letöltés ideje: 2021. 03. 10.)

[579] A „post-truth" kérdésével foglalkozó diskurzus korántsem egységes, Steve Fuller annak felszabadító potenciálját hangsúlyozza (ld.: FULLER, Steve, *Post-truth: Knowledge as a power game,* London, Anthem, 2018.), míg Lee McIntyre épp ellenkezőleg, káros jelenségként értékeli, amely a hiedelmeket felerősíti, és a tudománnyal, az objektivitással szembeni szkepticizmushoz vezet, amit ő a posztmodern valóságszemléletével is összefüggésbe hoz, amely az objektív igazság tagadásán alapult (ld.: MCINTYRE, Lee, *Post-truth,* Cambridge–London, MIT, 2018.).

[580] BAUDRILLARD, Jean, *A szimulákrum elsőbbsége,* ford. GÁNGÓ Gábor = *Testes könyv I.,* szerk. KISS Attila Atilla, KOVÁCS Sándor s. k., ODORICS Ferenc, Szeged, Ictus–JATE, 1996, 172.

évszázada felforgató Watergate-ügyről, hogy „regenerációs céllal szimulált botrány”,[581] akárcsak a manapság rendre ismétlődő – a médiumok által kimerevített – helyzetek, amelyek a tőkefelhalmozók párhuzamos valóságának szélsőséges megnyilvánulásaival szembesítenek. Hogy miért szorul a társadalom regenerációra? Mert elviselhetetlen, ami adott, a megválasztott vezetők értékrendje, a döntéseink következménye, hogy immár fizikai erőszak nélkül, észrevétlen válunk irányíthatóvá – mégpedig a technomédiumok által fenntartott, örvénylő kép- és nyelvjáték segítségével, amely mozgásban tartja a manipulációs gépezetet. A felhalmozott anyagi és információs tőke végtelen lehetséges alkalmat teremt a motivációk elleplezésére, és a realitásukban nem adott dolgok ismétléssel történő megerősítésére. Ráadásul még „a bizonyítékok felkutatása, sőt, a tények objektivitása sem állítja meg ezt az interpretációs szédületet. Mi magunk vagyunk benne a szimuláció logikájában, aminek már semmi köze a tények logikájához s a ráció rendjéhez. A szimulációt a modell elsőbbsége jellemzi, valamennyi modellé az eltörpült tény felett: előbb van adva a modell, aminek a bomba körmozgásához hasonlatos cirkulációja kialakítja az esemény igazi mágneses terét. A tényeknek már nincs saját pályájuk: a modellek metszéspontján születnek, egyszerre teremthet valamennyi modell egyetlen tényt.”[582]

Szétszóródás a képekben

A megfigyelés, a rögzítés aktusa a technika fejlődésével és hatalomgépezetbe tagolásával a humán ágens aktivitása nélküli folytonossággá, értékesíthető információt termelő gépezetté lényegült át. Valamennyiünk önkéntelenül halad át a képbe tagozódás különféle szituációin, legfeljebb annak lehetünk tudatában, hogy már mindig is késznek kell állni erre a mássá levésre, például az utcai és intézményi biztonságot szolgáló kamerák miatt. De a Snowden-féle kiszivárogtatási botrány óta az is egészen nyilvánvaló, hogy a saját otthonunkban, a laptop előtt is megfigyelés tárgyává válhatunk. Ennek tényét hallgatólagos beleegyezéssel viseljük, mert képtelenek vagyunk kiszakadni az algoritmusok által vezérelt élvezetgépezetből. A rólunk készült felvételek ugyanakkor ki- és átsajátíthatók, újrarendezhetők, más identitáshoz rendelhetők. Sokan a közösségi médiában építenek a megkonstruáltságot leplező hamis profilokat, napjaink népművészei, a mémgyártók pedig

[581] *Uo.* 1972-ben betörtek a Watergate-ház egyik irodájába, amelyet az amerikai Demokrata Párt akkori elnöke, Larry O’Brien használt. A hír a legnagyobb amerikai belpolitikai válság kezdetét jelezte, amely a hatalomban lévő elnök lemondásával végződött, kiderült ugyanis, hogy Nixon személyesen adott utasítást a behatolásra, mert lehallgató készüléket akart elhelyeztetni riválisa telefonjába.

[582] *Uo.,* 173.

egy-egy momentum továbbgondolásával, rekontextualizálásával egyetlen helyzetet százezernyi módon rendezhetnek új összefüggésbe. Mivel a mozgóképek bármelyik pillanata kimerevíthető, szegmentálható, átszerelhető, végsősoron soha nem vethetjük le a megfigyeltek maszkját anélkül, hogy kitennénk magunkat a saját megnyugtatásunkra idealizált kép elbizonytalanodásának. A lelepleződés ezen pillanatai gyakran válnak a mémesülés kiindulópontjaivá.

Sontag nagyot tévedett, amikor azt a prognózist fogalmazta meg, hogy a kamera a jól szabályozott kínai diktatúrában az ellenőrzés eszközeként nem fut majd be nagy karriert,[583] hiszen ennek éppen az ellenkezője történt. A képek áradatának ez a diktatúra sem volt képes ellenállni, így hát annak végtelenítésével palimpszesztálta a valóság szövetét, a sokaságban, a nagyobb célban oldva fel az egyes érdekét. A koronavírussal való küzdelem hevében a kínai kormány néhány hónap alatt az egész országot átszövő, több százmillió kamerából álló hálózatot épített ki, az információkat mesterséges intelligenciával feldolgozó arcfelismerő rendszereket telepített, és az emberek minden lépését követő mobilszolgáltatók adatait is bevonta a vizsgálatba. Nemcsak az ajtókat látóterükbe helyező karanténmegfigyelő kamerák kerültek fel, hanem bizonyos esetekben egyenesen a lakásokba telepítették a szerkezetet, az emberek pedig kénytelen-kelletlen elfogadják a hivatalosan a védekezést szolgáló, de a magánszférát tökéletesen felszámoló intézkedéseket.

Attól félünk, ha magunk mögött hagyjuk a jelenlétgépezetet, az egyenértékű a valóság elhagyásával – mintha a szimulációkba oldódás elmaradása egyenértékű lenne a megszűnéssel. Ez szolgál magyarázatul arra, hogy Burai Árpád néhány szövegében éppen az a botrány tárgya, hogy egyes szereplők kísérletet tesznek az elvonulásra, és ezzel együtt saját munkásságukat is az ismeretlenség homályába vonják. *A Koronnay testvérek a levélszínező szerkezet első tesztelését végzik* képaláírás által „1995”-re datált fotója [295. kép] a feltaláló testvérpárt az egyetlen olyan ötletükkel való foglalatosság közben mutatja, amelyet a Találmányi Hivatal csak második körben utasított el. Egy évvel később kivándoroltak New Yorkba, de a próza tanúsága szerint ott is ismeretlenek maradtak, gitározni is csak épp annyira tanultak meg, ami elég az utcazenéléshez.

Egy másik próza a fikció szerint a *Slájmesszenciá*t jegyző „Plüsch-díjas morálfetisiszta” történetére koncentrál, aki saját sikerével dacolva elhatárolódott mások által „megfellebbezhetetlen igazság”-ként értékelt állításaitól, és véglegesen eltűnt a nyilvánosság elől. A fotón még e munkája megírása előtt, a természeti közegbe való visszahúzódásban látjuk őt: *Mihail Sly eszmélése után fürdőt vesz a város bányatavában* [296. kép], a

[583] SONTAG, Susan, *A képvilág,* ford. NEMES Anna = S., S., *A fényképezésről,* Bp., Európa, 2010, 263.

képaláírás szerint a finnországi Hämeenlinnában. Ruhátlansága mellett elvadult haja és hosszú szakálla is a remetelétre utal, 1985-öt írunk, amikor is ráébred, hogy még van mondandója, csak ezután írja majd meg az említett művet. Átszellemülten, egy jógi nyugalmával ül, elsötétült tekintettel néz előre, tükörképe pedig szinte valamiféle organikus kiemelkedésnek mutatja, elhomályosítva humán karakterét. A történet vége azt sejteti, hogy a híres mű megtagadása után egy hasonló, öntudatlan állapotba tért vissza.

A Varga Tamás fotóján [297. kép] egész alakjában megidézett Ungvárt Aladárról, a *Deprimáló józanság* szerzőjéről az derül ki, hogy egyetlen fénykép készült róla életében, így feltételeznünk kell, hogy bizony épp ez az, amely hátulról ábrázolja pálladányi kiskertjében. Eszerint arcképe egyáltalán nem maradt fenn az utókor számára, és még ennél is meglepőbb, hogy a búcsúlevél formájában mindenkit megátkozó negatív hősnek végül sikerült teljesen felszívódni, holtteste sem került elő soha.

Az ismeretlenség válik hírértékűvé az üres gyárcsarnokban köntösben, kockás zokniban, kutyás mamuszban pózoló Ottyán B Béla portréján is [298. kép], aki „a 80-as évek második felében működő Látens Hazafiak Ostromorientált Bandériumának alapító, egyben egyetlen tagjaként, az Alpok filozófiai alapú meghódítása közben papírra vetette *A Tér elhagyására ma délelőtt kerülhet sor* című, fáziskésleltető, összegző művét, amely azóta is pregnáns türelemmel pöffeszkedik a kultúrtörténet alagsorában.” A szarkasztikusan jellemzett ismeretlen mesterműcíme paradox feszültséget hordoz magában: a térszerűen adott világ mint kontinuum elhagyása egyetlen, a címbe foglalt időszakban történhetne meg, viszont szakadék tátong az írás „most”-ja és a jövőben az olvasással aktualizálódó „most” között, mely csakis megkésve érkezhet el – ez pedig a felkínált lehetőség lehetetlenségét, az esetleges jövőbeni olvasás feleslegességét jelzi.

Jean-François Lyotard még úgy látta, hogy „[a] posztmodern ember »természete« az adatbank.”[584] De ez a metafora, az internet általános demokratizálódásakor már nem látszik tarthatónak. A puszthumán ágens sebességben megmutatkozó dominanciája egyben a megtestesült én korlátoltságát, az adatokban feloldható jelentéktelenségét is magában hordozza, színre viszi a folyamatos szétszóródást. A töltekezés végtelen lehetősége sietségre kényszerít, hiszen nincs elég időnk erre a végtelenségre, épp ezért az informálódási kényszer egyenes arányban nő a kimerültség mértékével, és a post-truth valóság a folytonos kutatással sem elkerülhető bizonytalanságba kényszerít. Nem véletlenül használta Paul Virilio az

[584] LYOTARD, Jean-François, *A posztmodern állapot,* ford. BUJALOS István, OROSZ László = HABERMAS, Jürgen, LYOTARD, Jean-François, RORTY, Richard, *A posztmodern állapot,* szerk. BUJALOS István, Bp., Századvég–Gond, 1993, 112.

„információs bomba” kifejezést a jelentések szétrobbanását látva az újabb technológiák gerjesztette folyamatokban. Miután Földünk erőforrásait feléltük, a kozmosz légkörön túli szférái pedig egyelőre áthatolhatatlan űrnek mutatkoznak, az online gyarmatosítás maradt a legegyszerűbb út a sebesség végletes megélésére, ám ennek eredményeként: „Földünk túlságosan kicsi és lakhatatlan lesz, éppen mert minden pillanatban körüljárható. Nem csak anyagi mivoltában lesz sérült a Föld, a környezetszennyezés miatt, hanem olyan bolygóvá válik, ahonnan maga az ember van kirekesztve. Úgy vélem, hogy olyan baleset születésének vagyunk tanúi, amelyhez hasonlót ember eddig még nem látott; olyan katasztrófának, amely minden filozófia végpontja kell, hogy legyen.”[585]

Az egy pontba rögzítettség állapotában integritását fenntartani igyekvő, az én képi és szöveges kiterjesztéseit valamiféle egységbe rendezni akaró – és közben a közösségi média univerzumából töltekező és tartalékjait közben kimerítő – individuum önként ajánlja fel figyelmét kisajátításra. Mint azt Horst Bredekamp is megjegyezte, valójában a képek helyettesíthetik, de akár irányíthatják is a fegyveres harcokat, hatalmi célok szerint alakítva mentális folyamatainkat,[586] de fontos megjegyezni, hogy a képek nem önmagukban, hanem mindig a szövegek kontextusában képesek erre, mint azt a *Fictures* sorozat darabjait elemezve is hangsúlyoztuk.

Mindenesetre úgy tűnik, a mindenkori ellenőrzésbe hallgatólagosan belenyugodva manapság a teljes feloldódás marad az egyetlen stratégia; a tehetetlenséget a szimulákrumokban való szétszóródással ellensúlyozzuk, a képek áradatát az egyes felületeken alternatív narratívák részévé avatjuk, azt a látszatot erősítve, mintha uralni tudnánk a folyamatot, mintha még urai lennénk a ránk utaló nyomoknak, mintha az adatbányászással gazdagabbá válnánk. E metaforákkal terhelt részvétel kényszerű erejének természetszerű velejárója az elidegenedés, a valóság pedig egyre inkább olyannak mutatja magát, amilyennek a célorientáltan készült és terjesztett, egymást igazoló képek és szövegek, de még inkább a mozgóképes felvételek engedik.

Az internethozzáférés látszólag demokratizálta az információáramlást, viszont hamar nyilvánvalóvá vált az ebben rejlő gazdasági lehetőség, hiszen a fotók és a köréjük szőtt narratívák gyakran „a közvetlen tapasztalás mohón vágyott pótlékai”,[587] és azok a legkiszolgáltatottabbak a viselkedési mintázataink alapján hirdetéseket elhelyező

[585] MONORY M. András, TILLMANN J. A., *Interjú Paul Virilióval* = M. M. A., T. J. A., *Ezredvégi beszélgetések,* Bp., Kijárat, 1998, 367–368.

[586] BREDEKAMP, Horst, *Képaktus,* ford. NAGY Edina, Bp., Typotex, 2020, 22.

[587] SONTAG, *A képvilág, i. m.,* 228.

algoritmusoknak, az észrevétlenül döntések irányába terelő manipulációs kampányoknak, akik valamifajta hiánytól szenvednek, akik azt érzik, kevés a vesztenivalójuk. Az ő figyelmükért, döntéseikért is képek és szövegek szövedékei versengenek – miközben a pótlékul szolgáló témaspecifikus honlapokon és közösségi médiafelületeken keresztül látszólag csillapítják, valójában éltetik kielégítetlen vágyaikat.

Burai Árpád és Varga Tamás *Fictures* című sorozatának darabjai a normalitás határait átlépő, bizarr, rejtélyes élethelyzetekbe került karakterek transzcendens és testi kiteljesedését vagy épp hanyatlását állítják elénk példaszerű esetekként – ennyiben az igazság letéteményeseként fellépő álhírek tiszteletlen örökösei. Lehetőséget teremtenek arra, hogy a képek és szövegek viszonylataiban igazolást keresve elborzadjunk, megbotránkozzunk, rettegjünk, nevessünk, netán azonosulási pontokat találjunk a történetek kétes hitelű antihőseivel, miközben azok kegyetlen iróniával szembesítenek a bennünk munkáló reménnyel, hogy hinni szeretnénk egy transzcendens erőben, vagy valamiféle megbízható tudásban, amely képes kezelhetőnek mutatni az igazságokat tagadó, groteszk világot.

Összegzés

A kép- és szövegszerű tartalmak kapcsolatát vizsgálva az körvonalazódott, hogy annak története nemcsak az egymással versengő gyakorlatok, tehát a *paragone* dinamikájában írható le, hanem még inkább az egymást kiegészítő, sokszor koegzisztenciális viszonyban állva esztétikai hatást kiváltó reprezentációs formák térnyeréseként. A műtárgyak értelmezését folytonos médiumközi csereforgalom határozza meg, amelyben a szövegszerű tartalmak jelentésszervező ereje – lényegében a kezdetektől – hangsúlyos szereppel bír. Ezt támasztja alá az úgynevezett *beszélő tárgyak*nak – például a feliratok által hanggal felruházott szobroknak és használati eszközöknek – az antikvitásig visszanyúló hagyománya. Bár úgy tűnik, hogy a művészeti ágak autonómiáját hangsúlyozó diskurzusok térnyerésével – konkrétabban a képzőművészet diszciplináris kikülönülésével – ezen írásos tartalmak jelenléte kevesebb figyelmet kapott, az értelemadást meghatározó szerepüket sosem vesztették el teljesen a nyugati vizuális művészetek történetében. Ennek igazolása érdekében az írás és a képi ábrázolás közti dinamikák kibontakozásának médiaarcheológiai összefüggéseivel foglalkoztunk, figyelmet szentelve az emberi test képisége, szöveglétesítő ereje, illetve szöveghordozó potenciálja közti összetett kapcsolatnak, amely korszakokon átívelően új és új értelmezést nyert a változó viszonyulásmódok következtében.

Az autoritásként kezelt és referencialitásként felfogott szövegek figuratív megjelenítésén alapuló, illusztratív jellegű ábrázolásmód, amely a nyugati művészet történetének nagyobb részében a textusnak történő megfeleltethetőség elve alapján – részint a tudásközvetítés eszközeként – fejtette ki hatását, a 19. században veszti el egyeduralmát. Ettől kezdve a „szövegszerűség” egyre kevésbé tartalomfelidézésként, sokkal inkább a textuális működés közvetlen jelenléteként nyilvánul meg. A kép viszonyait többnyire az alakábrázolás szintjén és kívülről uraló szöveg helyett az írás anyagszerűségének közvetlensége válik irányadóvá, vagyis a szó már nem olyan transzcendens – a zsidó–keresztény hagyomány alapján sokáig elsődlegesen az isteni igazságot tükröző – tartalom, amely megformálásra vár a képben, hanem maga is „megtestesült”, képileg adott matéria lesz. Ebből adódóan nem lehet többé a megfeleltetések elősegítője, hanem sokkal inkább a megjelenítés materiális összefüggései által is alakuló, többnyire a jelentések elbizonytalanítását láthatóvá tevő erőként van jelen a műtárgyakon. A fotográfia elterjedésétől kezdődően pedig már kevésbé az újrafelismerő látásra lehetőséget adó látvány előidézése, illetve a narratíva uralja a mérvadó képzőművészeti folyamatokat, mint inkább a valóságviszonyok szubjektivizált megközelítése, illetve a szubverzív ábrázolásmód, ahogyan

ez tetten érhető a különböző minőségű textuális tartalmak változatos alkalmazásában (pl. a kollázs műfajában) vagy épp a szövegeket formálisan felidéző olvashatatlan grafikus vagy festői ábrázolásban (pl. automatikus írás; kalligrafikus jellegű nonfiguratív képek). Nem állítható persze, hogy a műtárgyak ettől fogva ne használnának fel kanonikus szövegeket, ám azok többé nem a koherens jelentésszervez(őd)és, az igazságközvetítés megalapozói; felismerhetőségüknél fontosabb a dekonstruált megjelenítésmód, illetve a más képépítőelemekkel való egy szintre kerülésük – azért is, mivel szerepeltetésük gyakran épp a korábbi kép–szöveg és szöveg–szöveg relációk hierarchikus szerkezetének felforgatását és esetleg azok meghaladását szolgálja. A rekontextualizált irodalmi textusok ily módon új minőségre tesznek szert, sokszor egy szintre kerülnek a populáris kultúrából, az elektronikus és digitális médiumokból származó közbeszédszerű tartalmakkal, s ezek képi retorikájának felidézése mind nagyobb teret nyer a második világháború után kibontakozó művészetben (pl. a dekollázsok vagy a fényfeliratok formájában).

A konceptuális művészetben – amely az alkotás fizikailag is megragadható tárgyai, az artefaktumok helyébe az ötletet, a koncepciót, illetve az üzenetet helyezi – az írott szövegek státusza szükségképpen megváltozik. Bár az írás csak az egyik lehetséges hordozó a többi között, különösen alkalmasnak mutatkozik arra, hogy a klasszikus ábrázolási hagyományokkal való szembehelyezkedést, az azoktól való elkülönböződési igényt világossá tegye. Az alfabetikus jelölés a kifejező fogalmak és összetettebb koncepciók rögzítésére egyaránt jól használható, ez pedig kiemelt státuszt biztosít neki a konceptművészek rendelkezésére álló többi lehetséges médium között. A gyakran egyetlen retorikus gesztusból (elő)álló, máskor összetettebb nyelvi megalkotottságú tartalmak általában koherens szövegként kezelhetők. Ezek egyre inkább tipografált feliratok formájában jelennek meg, s ez az eljárás ugyanúgy ellentétbe kerül a kollázsok és dekollázsok jelentésszóródást anyagközpontúan felmutató formanyelvével, mint ahogyan a keleti írásmódok által inspirált kalligráfiák olvashatatlan festőiségével, valamint a pop-artnak a mainstream információkat integráló gyakorlatával is.

Az újmédia korában ismét jelentős változások érzékelhetők a képzőművészeti szöveghasználat terén, ennek a hordereje egyelőre nehezen felmérhető, de a konceptuális művészetéhez hasonló volumenűnek ígérkezik. Amíg az internetművészet eljuttatott a műtárgy teljes dematerializál(ód)ásáig, a gép és a kódok által uralt kép–szöveg együttállásokig, addig a posztinternet-művészetben ismét az anyagszerűség kérdései kerülnek előtérbe, és itt a szöveges és képi tartalmak már mint *posztdigitális matériák* válhatnak vizsgálat tárgyává. Mindig egy olyan jelöltre mutatnak vissza ugyanis, amely

előzetesen nem bírt valódi tárgyszerűséggel, olyan szövegekre, amelyek korábban csakis kijelzőkön voltak elérhetők, kódok generálta időleges látványként.

A képzőművészeti szöveghasználat területén kitapintható változások és az újonnan megjelent technikák vizsgálatát a textuális tartalmakat fókuszba állító kanonikus műtárgyak újraértelmezésével indítottuk. A nemzetközi kontextusok vázolása alapozta meg a 20–21. századi magyar képzőművészetet érintő vizsgálódást, amely során egyfelől a rendszerváltás előtt elterjedt gyakorlatokat tárgyaltuk történetileg, másfelől az azóta eltelt időszak textuális összefüggésekre építő alkotásai közül válogattunk, egy-egy kérdéskört helyezve előtérbe, és helyenként ezen kísérletek előzményeire is utalva. A kelet-európai konceptművészet szöveghasználatát a nyelvi koherencia felforgatására, a gondolati sémák kikezdésére késztető megoldások jellemzik, amelyek szemlélhetők a korabeli politikai hatalom ellenében fellépő, dekódolhatatlan alternatív nyelvteremtési kísérletekként. A rendszerváltás utáni magyar képzőművészetben viszont az aktuálpolitikai irányultságú művek szöveghasználata közvetlenebbé válik, mivel a kritikai gesztusok már kevesebb kockázatot hordoznak magukban. A textusokkal dolgozó műtárgyak gyakran inkább a globalitás, valamint az identitáspolitikák problémaköreit mozgósítják, illetve – a szocializmus vallásellenességének megszűntével – újfent a transzcendenssel kapcsolatos, az önreflexív vagy elméletorientált felvetések jegyében nyílnak meg a néző/olvasó előtt, olykor látványosan provokatív gesztusként, vagy pedig a privát szféra alakzataiként értelmezhetők.

A tematikus és formanyelvi összefüggések feltérképezését kísérő műelemzések segítségével megvilágítottuk, hogy a képi és szöveges tartalmak koegzisztenciális együtthatására, s ezzel párhuzamosan a nézői–olvasói közelítésmód kettőssége közti oszcillációra késztető munkák magasabb szerveződési szinten is szövegszerű tartalmak összefüggésében nyernek új és új jelentést. Ez alapozta meg a kiállítási kontextusban azonosítható szövegközi viszonyok átfogóbb vizsgálatát és elméleti reflexióját, melynek belátásai a műkritikai gyakorlat kiindulópontjául szolgálhatnak. Ennek a mikéntjét rövid elemzéssel szemléltettük, viszont nem tettünk kísérletet a szöveghasználati módok tipologizálására, amelynek a fő oka, hogy ezen törekvések általában rendkívül leegyszerűsítőnek, a finom árnyalatokat elfedőnek tűnnek. Kérdések vethetők fel még John Dixon Hunt nagyobb összefüggéseket körülíró, egyszerű kategóriarendszerével kapcsolatban is, amelynek értelmében a képzőművészeti szöveghasználat négyféle lehet: 1.) egyértelmű vagy *közvetlen* [*explicitly*], hogyha az írás a képen is megjelenik; 2.) hallgatólagos vagy *közvetett* [*implicitly*], amikor a megidézett verbális tartalmak áttételesen hatnak az értelmezésre; 3.) *kiegészítő jellegű* [*additively / supplementarily*], amikor a

műtárgyhoz kívülről csatolnak szöveget, például címet vagy falfeliratot; 4.) *kollaboratív* [*collaboratively*], amikor a képi és szöveges tartalom szorosan összefonódik, ahogy például az emblémák esetén tapasztalható.[588] Azt, hogy ezek a szöveghasználati módok elsődlegesen a tudományos rendszeralkotás számára relevánsak, viszont a képzőművészeti műtárgy létrehozásában és annak befogadásában nem választhatók el élesen – hiszen köztük dinamikus kapcsolat van –, az elemzések során igyekeztünk nyilvánvalóvá tenni. Ha mégis ezt a taxonómiát szeretnénk használni, azt mondhatnánk: a gondolatmenetünk fő tárgyát a *közvetlen szó* [*explicit word*] alkalmazási módjai – és a további kategóriákkal való dialógusai – adták, jóllehet ez a terminus egy olyan előfeltevésen nyugszik, amely nehezen összeegyeztethető gondolatmenetünkkel és implikált művészetfelfogásunkkal. Ez a kategorizáció egyfelől egy jelentésszerveződési szinten rögzíti a figyelmet, mintha csak a szóként azonosítható szövegrészek képezhetnék elemzés tárgyát, és a betűk, a szótörmelékek vagy a hosszabb feliratok nem; másfelől konnotatíve azt sejteti, mintha ezek a tartalmak szükségképp valamilyen igazság közvetítését szolgálnák, miközben sokszor éppen ellenkezőleg, ennek a lehetetlenségét leplezik le, illetőleg az úgynevezett transzcendenciák elbizonytalanodásának folyamatába vonják be a befogadót.

Mégis, mintegy a további munkát előkészítendő, itt az összegzésben teszünk egy kísérletet a lehetséges közelítésmódok, a relevánsnak mutatkozó, részint az alkotók által konceptualizált, részint a befogadásban lehetséges értelmezői szempontok felvázolására, amelyek segítségével a 20–21. századi magyar művek textuális gyakorlatai leírhatónak tűnnek. Mivel a hatodik fejezetben a kiállítási helyzettel összefüggésben behatóan foglalkozunk a műveket övező szövegtípusoknak a genette-i transztextualitás-elmélet felőli meghatározásával, itt – a befogadási szituációk komplexitásától kényszerűen eltekintve – a műtárgyon közvetlenül megjelenő írásos tartalmakra koncentrálunk.

Mindenekelőtt az merül fel kérdésként, hogy az adott műtárgy formai szempontból enged-e következtetni a szövegszerű működésre vagy pedig ténylegesen írásjeleket alkalmaz. A szövegeket csak felidéző, az érzékelést sokszor a formák ismétlődésével is becsapó munkák sajátos képi tartalmaira *szövegszimuláció*ként utalhatunk (pl.: Major Kamill, *Akkád,* 1989 [154. kép]). Ezeknek a reflexióját némileg bonyolítja, hogy az idegen jelek felismeréséhez szükség van legalább egy formális rend azonosítására, ha pedig erre képtelen a befogadó, könnyen hiheti szimulációnak a tényleges jelműködést is, vagy akár

[588] HUNT, John Dixon, *Introduction = Art, Word and Image: Two Thousand Years of Visual/Textual Interaction,* szerk. HUNT, John Dixon, LOMAS, David, CORRIS, Michael, London, Reaktion Books, 2010, 17–18.

fordítva, jelműködésnek a szimulációt. Az *idegen írásmód*ú, például kínai írásjelek alkalmazása nemcsak a kulturális eltérések felerősítésére, az idegenség szövegképi reprezentációjára szolgálhat (pl.: Baglyas Erika, *Cecilia nővér történetei; Jeanne d'Arc nővér történetei; Lidvina nővér történetei; Regina nővér történetei,* 2008 [253–254. kép]), de rámutathat például a kép–szöveg viszonyban az alfabetikus írás alapján evidensnek tekintett dichotómia kulturális kódoltságára, a gondolkodásmódunkat meghatározó fonocentrizmusra (pl.: Lakner László, *Ho Si Minh verse,* 1972–73 [89. kép]). A különböző írásrendszerek, illetve az eltérő nyelven megszólaló szövegek konfrontálása szintén kifejező eljárás, ezekhez a *nyelvkeverés*sel élő munkákhoz rendszerint a mozgósított tartalmak ismeretében férkőzhetünk közel (pl.: Lakner László, *Idézetmű – Celan,* 1971 [86. kép]). Ha viszont nem valamilyen *egyezményes írástechnika* aktualizációi, mégis lehetséges a kibetűzés/fordítás – legyen szó akár egy régi, akár a művész alkotta új jelrendszerről –, akkor az előbbi kategória helyett szerencsésebb *kriptográfiá*ról, azaz titkosírásról beszélni (pl.: Société Réaliste, *A Limes New Roman betűkészlet,* 2008–12 [292. kép]).

Amennyiben a textus azonosíthatóan latin betűs szöveg, egy második értelemben is felmerülhet az olvashatóság kérdése: milyen szintű jelentésegységgé szervezhetők egybe a látás számára felkínált részletek? Olykor maga a betű még töredékesen sem jelenik meg, előfordul, hogy az írásjelek (pl.: Türk Péter, *??!,* 1971 [110. kép]) vagy épp a számok (pl.: Várnai Gyula, *Hármasság,* 1995 [166. kép]) válnak központi szervezőelemmé. Ha az azonosítható betűk nem olvashatók össze értelmes szóvá, akkor is szolgálhatnak *mozaikszó*ként, illetve a művész *monogram*ját is rejtjelezhetik (pl.: Molnár Vera, *VM monogram,* 1990 [148. kép]). Magasabb szerveződési szinten egy-egy szó vagy szintagma használata általában valamiféle elvontabb elméleti probléma irányába nyitja meg az értelmezés terét (pl.: Süli-Zakar Szabolcs, *Horizont,* 2007 [146. kép]). A mondatnyi vagy terjedelmesebb egységek összetettebb retorikai alakzatként, szó- és írásbeli beszédműfajok felidézőiként válnak elemezhetővé. Behatóan vizsgálható a nyelv figuratív működésének képi reprezentációja is – a *retorikai alakzatok* és *szóképek* folyamatos termelődése, a jelentésrögzítés lehetetlensége, az elmozdulások sorozata a vizuális effektusokkal kölcsönhatásban alkalomadtán még a lírai szöveghasználatnál is sűrítettebb módon nyilvánul meg (pl.: Aatoth Franyo, *Temetési sütemény,* 2007 [222. kép]).

A szöveg forrásának meghatározására tett kísérletek mindig szembesítenek azzal, hogy egyetlen megszólalás sem vonhatja ki magát a hagyománnyal folytatott dialógusból, és akaratlanul is szövegek és műfajok felidézőjévé – rehabilitálójává és/vagy dekonstruálójává – válhat. Praktikus célból különbséget tehetünk a *művész által jegyzett,* a valamely projekt

keretében különböző *alanyoktól begyűjtött,* a *karakteres textusból származó,* valamint a *bizonytalan forrású idézet*ek között. Amennyiben a képfelületen található írásos elem valamely vallási vagy költői szövegből, tudományos vagy filozófiai műből, tehát *karakteres textus*ból eredeztethető részlet, nevezhetjük – a posztmodern irodalmi eljárásra használt kifejezést a forrásszöveg jellegére utaló jelzővel kiegészítve – *szakrális jellegű* (pl.: Oberfrank Luca, *Da pacem Domine,* 2015 [203. kép]), *szépirodalmi* (pl.: Hegedűs 2 László, *2könyv,* 2007 [277. kép]) vagy *tudományos vendégszöveg*nek (pl.: Erdély Miklós, *Eskü I,* 1970 k. [91. kép]). A felismerhetőség problémája széles skálán mozoghat – különösen a populáris kultúrában elterjedt, ám idővel feledésbe merülő tartalmak (pl.: dalszövegek, filmdialógusok) megidézése esetén (pl.: Gerber Pál, *El van rontva a napom, ha nem győzök le három gonoszt,* 1993 [215. kép]).

A vendégszövegek azonosítása után mindig érdemes megvizsgálni, hogy a mediális- és anyagváltás, a formarendváltozás, illetve az egyéb képi tartalmak hatására miképp módosul a textus olvashatósága és kifejezőereje. Az adaptált tartalmat a képzőművészeti tárgy megidézheti megerősítőleg, *konstruktív*an (pl.: epifánikusan), elbizonytalanítólag, vagyis *kritikusan* (pl.: iróniával, a groteszk vagy az abszurd alakzataival), valamint *dekonstruktívan,* az eredeti összefüggéseket felforgatva, a koherens jelentésalkotást és az értékkategóriák alkalmazhatóságát is megkérdőjelezve. Felvethető az átvétel *szószerintiség*ének kérdése, valamint az, hogy jelölt módon vagy jelöletlenül jelenik-e meg az idézet, s hogy a rekontextualizáció hogyan hat a szöveg értelmezésére. Az ismétlés a derridai értelemben mindig valamilyen különbséget, differenciát hordoz magában, és ez a képi tartalmakkal összefüggésben még plasztikusabban nyilvánul meg.

A szöveg- és képretorikai megoldások egybecsúszása is megfigyelhetővé válik, amikor mondjuk az írásjelek grafikai jellé minősülnek át az ismétlések sorozatában (pl.: Tót Endre, *A te esőd – Az én esőm,* 1971 [98. kép]) vagy betűk (Molnár Vera, *A láthatótól az olvashatóig 1-36,* 2007 [149. kép]), megmutatva az iterabilitásnak a nyelv határait is átlépni képes játékát, a kétféle észlelési mód – az olvasói és a képnézői figyelem – közti oszcilláció lehetőségét. A megidézett szövegek elrendezése, központozási sajátságának az európai könyvkultúrában megszokott gyakorlatoktól való eltérése (pl.: a lineáris olvasásmódot kikezdő elmozdítások, szövegdestrukciók), a betűméret, -típus és -stílus egyaránt vizsgálat tárgyává tehetők. Ez utóbbiak ráadásul az olvashatóságot is befolyásolják, és sok esetben felidéző szereppel bírnak (pl.: Molnár Péter, *Két ókori kert,* 1997 [199. kép]). Ahogy az idegen írásjelek más kultúrákra, úgy bizonyos tipográfiai megoldások – már pusztán a

modern vagy *klasszikus* jelleg hangsúlyos volta által is – utalhatnak médiatechnológiai összefüggésekre, korszakokra (pl.: Gerhes Gábor, *ABC,* 1991 [189. kép]).

Az, hogy a képen található szavak retorikai megformáltságukból adódóan bizonyos műfaji kódokat aktiválnak, nem szükségszerűen jelenti, hogy konkrétan beazonosítható előzményük van, azt ugyanakkor igen, hogy egy bizonyos szöveghagyománnyal párbeszédbe léptetve – azokat akár a tradíció részeként szemlélve – a befogadásban új jelentésrétegekkel gazdagodhatnak. Igen gyakran lehet ráismerni a *vers-* vagy *fohászszerű beszédmód*ra (pl.: Mayer Éva, *Terra incognita I-XI,* 2021 [226. kép]), de egy-egy munka gyakran hordozza magán a *naplószerű*ség szubjektivitásának nyomait is (pl.: Omara, *Óvoda, 1971*, 1998 [252. kép]), máskor pedig ezek a műfaji kódok váltakozó intenzitással, de egymással kölcsönhatásban működnek (pl.: Csontó Lajos, *Kutya év,* 2020 [230–232. kép]).

Nemcsak szövegműfajok aktiválódhatnak a textuális tartalmak képisége által, hanem olyan kollaboratív megnyilatkozási módok is, mint amilyen például az *embléma* (pl.: Mulasics László, *Vadászkutyák I,* 1994 [172. kép]), a rurális kultúra tartozékaként kezelt, anakronisztikus voltával is hatást kifejtő *faliszőnyeg* (pl.: Szabó Eszter Ágnes, *Nagymamám, Zalai Imréné találkozása David Bowieval,* 1998 [239. kép]), a *képregény* (pl.: Kicsiny Balázs, *Tizennégy,* 1995 [167. kép]), vagy még gyakrabban a *reklámplakát* (pl.: Nagy Kriszta, *Magyar nemzeti genderművész vagyok,* 2019 [250. kép]).

A szöveg materialitásával kapcsolatban megállapíthatjuk, hogy alapvető különbség van aközött, ha egy szöveg maga a műtárgy, illetve ha annak csak részét képezi. Előbbi esetben *szövegmű*ről vagy *szöveginstallációr*ól beszélhetünk, amely a konceptuális művészet részeként rendszerint a gondolati tartalomnak csak egy lehetséges manifesztációja, épp ezért anyagát tekintve újraalkotható; ugyanezt a tartalmat a műtárgyleírás viszont például akár egy akció *dokumentáció*jaként is pozícionálhatja (pl.: Lakner László *TUKTUK-folyamatos nyelvmozgatás a laryngális K és a kakuminális T hang között / 6. 12. 1970. Budapest,* 1970 [103. kép]). A második eset, amikor a textus *idegen anyaggal/anyagként applikált* vagy *közvetlenül a műtárgyba beíródó tartalom*ként jelenik meg a befogadó előtt. A beékelődésnek vagy beíródásnak ez az effektusa rendszerint új minőséggel gazdagítja a képet. Az *anyag- és színbéli különbség,* a *felületek és textúrák eltérései* gyakran együtt alapozzák meg a szöveg másneműségét (pl.: Molnár Dóra Eszter, *Igény szerint,* 2012 [227. kép]). De ha az anyagbéli és színbéli homogenitást sem zavarja meg a beíródás, olyankor a felületi eltérésből is adódhat, *relief*ként is megjelenhet a szövegrajzolat (Várnai Gyula, *ABC,* 2008 [188.]). A hordozóra került betűk ugyanakkor a mű *központi építőelem*eivé is válhatnak, és ezek a *forma-* vagy *textúraképző szövegek* egy sajátszerű képi rendet

teremthetnek (Molnár Péter, *Kati lepkét álmodik,* 1995–2018 [198. kép]), ahogy megalapozhatnak figurális összefüggéseket is, ezzel – általában az olvashatóság rovására – az írás képszerű működését állítva előtérbe. Ilyen sajátos formarendnek tekinthető a *palimpszesztus,* amikor az olvasható szövegelemek egymásra rétegződése eredményez hálószerű vagy a grafikus firkák képiségéhez közelítő felületet – ebből a dinamikus, bonyolultan strukturált textúrából viszont továbbra is előemelkedhetnek, a ráközelítéssel kiolvashatóvá válhatnak jelentéses értelemegységek (pl.: Hantai Simon, *Festmény [Rózsaszín írás],* 1958–1959 [121. kép]).

A megjelenítésmód szempontjából különleges esetnek számít, amikor a szöveg *negatív forma*ként adott, tehát ha a környező anyagok rajzolják meg azt, mintegy a hiányát hangsúlyozva (pl.: Várnai Gyula *Aura,* 1994 [142. kép]), de ide sorolhatóak a *véset*ként adott (pl.: Esterházy Marcell, *Majd egyszer...,* 2015 [238. kép]) vagy *perforáció*val, tehát a műtárgy anyagának áttörésével előálló szövegmegjelenítések is (pl.: Baglyas Erika, *Ami marad,* 2007 [161. kép]). Gyakoribb eljárás viszont a textus *pozitív forma*ként történő megképzése, amely történhet az eleve másnemű szöveghordozó anyag applikálásával, a felületből történő térbeli kiemeléssel, de akár egyszerű felületképző eljárásokkal, mondjuk a betű megfestésével is.

A szövegek írásmódja nemcsak az olvashatóságot határozza meg, hanem számos esetben utalni tud kulturális hagyományokra (pl.: *kalligráfia*), művészeti stílusokra, korszakokra (pl.: *graffiti[szerű] megjelenítés*), médiatechnikákra és az azok használatát megalapozó korokra (pl.: *gépirat; digitális textus*), de akár a személyességet (*kézírás*) vagy épp az alkotói szubjektum kézjegyének értelmezői tekintet előli elrejtését is szolgálhatja (*tipografált szövegnyomat*).

Az egyik központi kérdés az elemzések során az, hogy milyen módon határozzák meg a képben adaptált vagy a műtárgyak körüli szövegek az értelemadás folyamatát, s hogy vajon az *intermédium*ként működés adja-e az esztétikai tapasztalat mérvadó mozzanatát. Azt mondhatjuk, hogy a képzőművészeti szöveghasználatban gyakran eliminálódnak, de legalábbis meggyengülnek a forrásszövegek eredeti kontextusában erősebben érezhető (vagy annak előidejű értelmezése által előzetes ítéletként magunkkal hozott) minőségi különbségek – olykor az egyszerű nyelvi lelemények, a roncsolt szövegek, a közhelyek esztétikai hatáspotenciálja lesz erősebb, mégpedig a képi tartalmak retorikai teljesítményének, illetve a sajátos befogadási szituációnak, a képként látás és a szövegként olvasás között oszcilláló észlelésnek köszönhetően, ami ezen műtárgyak recepciós tapasztalatát irányítja.

A kortárs magyar képzőművészeti textusok vizsgálatában továbblépési pontok is körvonalazódni látszanak, mindenekelőtt érdemes lehet kiterjeszteni a kutatást a jövőben azokra a kérdéskörökre, részterületekre, amelyeket jelen dolgozat csak esetileg érinthetett. A műtárgyiságot megalapozó funkciója van például az *aláírás*oknak, amelyek a munkák identifikációján túl a kanonizációs folyamatokat is irányítják, miközben írásképük az adott műtárgy vizuális nyelvével ugyancsak dialógusra léphet. Ezzel összefüggésben különösen izgalmas kérdésnek tűnik, hogy a technikai és stílusbeli sajátságokat megerősítő, a műveket egy személyhez kapcsoló *tulajdonnév* miképp tesz szert az értelemadást megalapozó szerepre. További lehetőséget kínál a kifejezetten a képtéren kívül megjelenő, ám szorosan a munkákhoz tartozó szövegek – *kísérőszövegek* és *dokumentáció*k – jelentésszervező erejének elemzése. A kutatásként felfogott művészeti projektek *koncepció*- illetve *műtárgyleírás*ai – tehát az artefaktumot is történésként értelmező és történetként prezentáló művészszövegek – ugyancsak érdekes vizsgálódási terepet jelentenének. De mindenekelőtti cél a kutatás eddigi eredményeit adaptáló műkritikai gyakorlat kialakítása, illetve továbbfejlesztése, amely a színháztudományi előadáselemzés[589] módszeréhez lehetne hasonlatos, tehát a kiállítás mint multimediális esemény nyelvi dokumentálására és közvetítésére vállalkozna.

Természetesen az, hogy a kortárs magyar képzőművészetben a textuális tartalmak szerepe felerősödött, és bizonyos alkotóknál központivá vált, nem a dolgozat felismerése; számos itt tárgyalt alkotó monográfusa hívta fel a figyelmet az egész életműre kiterjedő vagy épp egy-egy pályaszakaszra jellemző szöveghasználati módok összetettségére; elemzéseikben azonban kevesen tettek kísérletet az ilyen irányú összefüggések átfogóbb vizsgálatára, elméleti reflexiójára és történeti kontextualizálására. Tudomásom szerint mindeddig nem született magyar nyelven olyan disszertáció vagy szakkönyv, amely, ha nem is teljeskörűen, de koncepcionális igénnyel vizsgálta volna a 20–21. századi képzőművészeti szöveghasználat kérdéseit – sok lemondással és kompromisszummal ugyan, de jelen értekezés erre vállalkozott. A kortárs magyar vonatkozásokkal bíró eredmények bemutatásával kapcsolatban egy metareflexív – a kép–szöveg viszonyt komplexitásában bemutató – tárlat koncepciója is megfogalmazódott, amelyről elindult az egyeztetés a debreceni MODEM Modern és Kortárs Művészeti Központtal, és időközben kijelölődött a bemutatás időszaka.

[589] Vö.: PAVIS, Patrice, *Előadáselemzés*, ford. JÁKFALVI Magdolna, Bp., Balassi, 2003.

Irodalomjegyzék

ADLER, Jeremy, *Paul Klee as 'Poet-Painter' = Art, Word and Image: Two Thousand Years of Visual/Textual Interaction,* ed. HUNT, John Dixon, LOMAS, David, CORRIS, Michael, London, Reaktion Books, 2010, 178–201.

ÁFRA János, *Hajtipótól a betűállat-fosszíliákig: Interjú Major Lajos tervezőgrafikussal,* KULTer.hu, 2017. 09. 15.
https://www.kulter.hu/2017/09/hajtipotol-a-betuallat-fossziliakig/

ÁFRA János, *„Közösségekkel foglalkozom": Interjú Fátyol Viola képzőművésszel,* KULTer.hu, 2016. 10. 12.
https://www.kulter.hu/2016/10/kozossegekkel-foglalkozom/

ÁFRA János, SZOBOSZLAI Lilla, SÜLI-ZAKAR Szabolcs (szerk.), *Et Lettera: Képeket írni, szavakat rajzolni / Writing Pictures, Drawing Words,* Debrecen, Déri Múzeum, 2012.

AKNAI Tamás, *Egyetemes művészettörténet 1945–1980,* Bp., Dialóg Campus, 2001.

ALTORAY Gábor, *Az ebéd (In memoriam Batu kán)* = Az *Az ebéd (In memoriam Batu kán),* szerk. LÁSZLÓ Zsuzsa, ST.TURBA Tamás, Bp., Tranzit, 2011, 7–9.

ANDOK Mónika, *A kommunikáció rituális elmélete,* Bp., Gondolat, 2017, 17.

ANDRÁS Edit, *A zene szép / Music is beautiful* = CSONTÓ Lajos, *Munkák / Works*, Szentendre, Pest Megyei Múzeumok Igazgatósága, 2005, 62–65.

ANDRÁSI Gábor, *Két tétel: Tasnádi József munkáiról és írásairól = Tasnádi: Apóriák / Puzzlements,* szerk. BODÓNÉ HÓFECKER Zsuzsanna, TASNÁDI József, Debrecen, MODEM, 2022, 10–16.

APOLLINAIRE, Guillaume, *Francis Picabia* = A., G., *Tanulmányok,* ford. RÉZ Pál, Bp., Európa, 1973.
https://mek.oszk.hu/00300/00313/00313.htm#1

ARAGON, Louis, *A kollázs,* ford. BAJOMI Lázár Endre, Bp., Corvina, 1969.

ARNOLD, Mathias, *Henri de Toulouse-Lautrec 1864–1901: Az élet színháza,* ford. BOR Ambrus, Bp., Benedikt Taschen–Kulturtrade, 1993.

ASSMANN, Aleida, *Szövegek, nyomok, hulladékok: A kulturális emlékezet változó médiumai,* ford. GÖRFÖL Balázs = *Narratívák 8.: Elbeszélés, kultúra, történelem,* szerk. KISANTAL Tamás, Bp., Kijárat, 2009, 146–159.

ASSMANN, Jan, *A kulturális emlékezet: Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrában,* ford. HIDAS Zoltán, Bp., Atlantisz, 1999.

AUSTIN, John L., *Tetten ért szavak: A Harvard Egyetemen 1955-ben tartott William James előadások,* ford. PLÉH Csaba, Bp., Akadémiai, 1990.

BAHTYIN, Mihail Mihaljovics, *A szó az életben és a költészetben,* ford. KÖNCZÖL Csaba, Bp., Európa, 1985.

BAHTYIN, Mihail Mihajlovics, *A tér és az idő a regényben,* ford. KÖNCZÖL Csaba = B., M. M., *A szó esztétikája,* Bp., Gondolat, 1976, 257–302.

BAJKAY Éva, *A Bauhaus és a magyarok = A művészettől az életig: Magyarok a Bauhausban,* szerk. B. É., Pécs, Janus Pannonius Múzeum, 2011, 30–55.

BAJKAY Éva, *Magyarok a Bauhausban = A művészettől az életig: Magyarok a Bauhausban,* szerk. B. É., Pécs, Janus Pannonius Múzeum, 2011, 376–405.

BAKOS Katalin, *A Bauhaus magyar művészeinek munkája a tervezőgrafika területén = A művészettől az életig: Magyarok a Bauhausban,* szerk. BAJKAY Éva, Pécs, Janus Pannonius Múzeum, 2011, 248–265.

BAL, Mieke, *A beszélő múzeum,* ford. ERŐSS Nikolett = *A gyakorlattól a diszkurzusig: Kortárs művészetelméleti szöveggyűjtemény,* szerk. KÉKESI Zoltán, LÁZÁR Eszter, VARGA

Tünde, SZOBOSZLAI János, Bp., Magyar Képzőművészeti Egyetem Képzőművészet-elmélet Tanszék, 2012, 51–86.

BAL, Mieke, *Túl a szó-kép oppozíción,* ford. SIMON Vanda, Enigma, 1997/14–15, 132–164.

BARTHES, Roland, *A kép retorikája,* ford. ANGYALOSI Gergely, Filmkultúra, 1990/5, 64–72.

BARTHES, Roland, *Írni, tárgyatlan ige?,* ford. GYIMESI Timea, Jelenkor, 1998/11, 1187–1193.

BARTHES, Roland, *A műtől a szöveg felé,* ford. KOVÁCS Sándor = B., R., *A szöveg öröme,* Bp., Osiris, 1996, 67–74.

BARTHES, Roland, *Az olvasásról,* ford. BABARCZY Eszter = B., R., *A szöveg öröme,* Bp., Osiris, 1996, 56–66.

BARTHES, Roland, *S/Z,* ford. MAHLER Zoltán, Bp., Osiris, 1997.

BARTHES, Roland, *A szerző halála,* ford. BABARCZY Eszter = B., R., *A szöveg öröme,* Bp., Osiris, 1996, 50–55.

BARTHES, Roland, *A szöveg öröme,* ford. MIHANCSIK Zsófia = B., R., *A szöveg öröme,* Bp., Osiris, 1996, 75–116.

BARTHES, Roland, *Világoskamra,* ford. FERCH Magda, Bp., Európa, 1985.

BÄTSCHMANN, Oskar, *Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába: Képek elemzése,* ford. BACSÓ Béla, RÉNYI András, Bp., Corvina, 1998.

BAUDRILLARD, Jean, *A szimulákrum elsőbbsége,* ford. GÁNGÓ Gábor = *Testes könyv I.,* szerk. KISS Attila Atilla, KOVÁCS Sándor s. k., ODORICS Ferenc, Szeged, Ictus–JATE, 1996, 161–193.

BEKE László, *Az „Elképzelés”-ről = Elképzelés: A magyar konceptművészet kezdetei: Beke László gyűjteménye, 1971,* szerk. B. L., Bp., Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület OSAS–tranzit.hu, 2008, IX–XVI.

BEKE László, *Elképzelés: A beküldött művek = Elképzelés: A magyar konceptművészet kezdetei: Beke László gyűjteménye, 1971,* szerk. B. L., Bp., Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület OSAS–tranzit.hu, 2008, 1–182.

BEKE László, *Klaus Groh könyvéről és néhány általános problémáról,* Magyar Műhely, 1974/4, 40–48.

BEKE László, *A magyar konceptuális művészet szubjektív története: Vázlat = Né/ma?: Tanulmányok a neoavantgárd köréből: „Aktuális avantgárd",* szerk. DERÉKY Pál, MÜLLNER András, Bp., Ráció, 2004, 227–239.

BELTING, Hans, *Az abszolút művészet mint fikció,* ford. NAGY Edina, Enigma, 2004/39, 91–105.

BELTING, Hans, *A hiteles kép: Képviták mint hitviták,* ford. HIDAS Zoltán, Bp., Atlantisz, 2009.

BELTING, Hans, *Kép-antropológia: Képtudományi vázlatok,* ford. KELEMEN Pál, Bp., Kijárat, 2003.

BELTING, Hans, *Kép, médium, test: az ikonológia új megközelítésben,* ford. MATUSKA Ágnes, Apertúra, 2008/ősz.
https://www.apertura.hu/2008/osz/belting/

BENJAMIN, Walter, *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában,* ford. BARLAY László = B., W., *Kommentár és prófécia,* Bp., Gondolat, 1969, 301–334.

BENJAMIN, Walter, *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában,* ford. KURUCZ Andrea, átdolg. MÉLYI József, C3 Kulturális és Kommunikációs Központ, 2003.
http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html

BENJAMIN, Walter, *A nyelvről általában és az ember nyelvéről* = B., W., *„A szirének hallgatása”: Válogatott írások,* vál., ford., szerk. SZABÓ Csaba, Bp., Osiris, 2001, 7–21.

BERECZ Ágnes, *A szövegek ismerete című könyv elé,* Enigma, 2002/32, 5–11.

BERTÓK László, SZALAI Kata, *Két lepke csapkod,* Pécs, magánkiadás, 2007.

BISHOP, Claire, *Radikális muzeológia, avagy mi a „kortárs” a kortárs művészeti múzeumokban?,* ford. SÁRAI Vanda, Bp., Magyar Nemzeti Múzeum, 2018.

BLACK, Max, *A reprezentáció természete,* ford. VEKERDI László = *A sokarcú kép: Válogatott tanulmányok a képek logikájáról,* szerk. HORÁNYI Özséb, Bp., Typotex, 2003, 119–147.

BÓDI Katalin, *A második nem: Drozdik Orshi kiállítása ürügyén* = B. K. *Éva születése,* Debrecen, Méliusz Juhász Péter Könyvtár, 2019, 156–168.

BODÓCZKY István, *Ha száz évig élek is: Benczúr Emese kiállítása,* Új Művészet, 1999/3, 13–14.

BODONYI Emőke, *Kalligráfiák = Az Antal–Lusztig-gyűjtemény I.: Barcsay, Vajda, Ámos, Korniss, Anna, Bálint,* szerk. NAGY T. Katalin, Debrecen, Déri Múzeum, 2018, 362–373.

BODOR Kata, *Írást látni, képet olvasni = Képbe zárt írások / Écritures dans l’Image,* szerk. BORUS Judit, Bp., Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, 2015, 15–26.

BOEHM, Gottfried, *Absztrakció és realitás: Művészet és művészetfilozófia viszony a modernitás korában,* ford. LAKI János, Athenaeum, 1991/1, 105–120.

BOEHM, Gottfried, *A képi értelem és az érzékszervek,* ford. POPRÁDY Judit = *Kép, fenomén, valóság,* szerk. BACSÓ Béla, Bp., Kijárat, 1997, 242–253.

BOEHM, Gottfried, *A kép hermeneutikájához,* ford. EIFERT Anna, Athenaeum, 1993/4, 87–111.

BOEHM, Gottfried, *A képleírás: A kép és a nyelv határairól,* ford. RÓZSAHEGYI Edit = *Narratívák 1.: Képelemzés,* szerk. THOMKA Beáta, Bp., Kijárat, 1998, 19–36.

BOEHM, Gottfried, *A nyelven túl?: Megjegyzések a képek logikájához,* ford. NAGY Edina = *A kép a médiaművészet korában,* szerk. Nagy Edina, Bp., L'Harmattan, 2006, 25–42.

BOHÁR András, *Konkrét: Géczi János: Concrete = Szöveg–tér–kép: Írások Géczi János műveiről,* szerk. H. NAGY Péter, Bp., Orpheusz, 2001, 21–23.

BOROS Géza, *Tabu és trauma: 1956 = A kettős beszéden innen és túl: Művészet Magyarországon 1956–1980,* szerk. SASVÁRI Edit, HORNYIK Sándor, TURAI Hedvig, Bp., Vince, 2018, 192–207.

BOROS Lili, *„Én egy fénykép vagyok": Drozdik Orshi művészetének fotografikus teste (1975–1995)* = DROZDIK Orshi, *A fénykép és a szerelmes vers 1975–1995*, Bp., Magyar Fotográfusok Háza – Mai Manó Ház, 2022, 142–147.

BREDEKAMP, Horst, *Képaktus,* ford. NAGY Edina, Bp., Typotex, 2020.

BRØGGER, Andreas, *Net art, web art, online art, net.art?,* ford. KEDVEZMÉNYES Áron, Fosszília, 2006/3, 112–114.

BRYSON, Norman, *Semiology and Visual Interpretation = Visual Theory,* ed. B., N., HOLLY, Michael Ann, MOXEY, Keith, Cambridge, Polity, 1991, 61–73.

BURAI Árpád, VARGA Tamás, *Fictures,* Debrecen, Brownhand Books, 2021.

BUTLER, Judith, *Jelentős testek,* ford. BARÁT Erzsébet, SÁNDOR Bea, Bp., Új Mandátum, 2005.

BUTLER, Judith, *Problémás nem: Feminizmus és az identitás felforgatása,* ford. BERÁN Eszter, VÁNDOR Judit, Bp., Balassi, 1990.

BUTOR, Michel, *A szavak a festészetben,* ford. HOFFER János, Bp., Corvina, 1986.

CAMPLIN, Jamie, RANAURO, Maria, *Books do Furnish a Painting,* London, Thames and Hudson, 2018.

CAVALLO, Guglielmo, CHARTIER, Roger, *Bevezetés* = C., G., C. R., *Az olvasás kultúrtörténete a nyugati világban,* ford. SAJÓ Tamás, Bp., Balassi, 2000, 9–43.

CAROLL, Lewis, *Alice Tükörországban,* ford. RÉVBÍRÓ Tamás, Bp., Móra, 1980.

CHARTIER, Roger, *A könyv történetétől az olvasás történetéig: Francia röppályák,* ford. KOVÁCS Krisztina = *Metafilológia 2.: Szerző – könyv – jelenetek,* szerk. KELEMEN Pál, KULCSÁR SZABÓ Ernő, TAMÁS Ábel, VADERNA Gábor, Bp., Ráció, 2014, 386–413.

CIXOUS, Hélène, *Hantai Simon Köténye: Anagrammák és H. C. – H. S. levelei,* ford. HÁZAS Nikoletta, ORBÁN Jolán, Bp., Kijárat, 2010.

COHEN, Mark Daniel, *Az öko-logika paradoxona: Agnes Denes művészete* = DENES, Agnes, *A harmadik évezred művészete – egy új világkép teremtése / Art for the Third Millennium – Creating a New World View,* ford. MIHÁLY Árpád, SZIKRA Renáta, Bp., Ludwig Múzeum, 2008, 10–47.

COOPER, Martha, CHALFANT, Henry, *Subway Art,* London, Holt, Rinehart and Winston, 1984.

CORRIS, Michael, *Word and Image in Art since 1945 = Word and Image, 1900–1945 = Art, Word and Image: Two Thousand Years of Visual/Textual Interaction,* ed. HUNT, John Dixon, LOMAS, David, CORRIS, Michael, London, Reaktion Books, 2010, 215–316.

CULLER, Jonathan, *Aposztrophé,* ford. SZÉLES Csongor, Helikon, 2000/3, 119–131.

CULLER, Jonathan, *A líra nyelve,* ford. KERESZTES Balázs, Prae, 2017/3, 7–23.

CSERBA Júlia, *Roman Opałka és Molnár Vera Párizsban,* ArtPortal, 2010. 09. 09.

https://artportal.hu/magazin/cserba-julia-roman-opalka-es-molnar-vera-parizsban/

CSONTÓ Lajos: *Kutyaév 2020,* Bp., magánkiadás, 2020.

DA VINCI, Leonardo, *A festészetről,* ford. GULYÁS Dénes, Szeged, Lectum, 2005.

DA VINCI, Leonardo, *A művészetek összehasonlítása,* ford. KRIVÁCSI Anikó = *Leonardo da Vinci Válogatott írásai: Ízelítő a polihisztor életművéből,* szerk. CSORBA F. László, Bp., Typotex, 2007, 149–154.

DANTO, Arthur C., *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?,* ford. BABARCZY Eszter, Bp., Atlantisz, 1997.

DE DUVE, Thierry, *Artefaktum,* ford. Z. VARGA Zoltán, Enigma, 2004/39, 65–90.

DÉKEI Krisztina, *„Az örvényféreg társát megette": Szövegtípusok Altorjai Sándor művészetében = Altorjai Sándor,* szerk. BEKE László, DÉKEI Krisztina, Bp., Műcsarnok, 2003, 99–122.

DE MAN, Paul, *Hypogramma és inskripció,* ford. NEMES Péter = D. M., P., *Olvasás és történelem,* Osiris, Bp., 2002, 395–432.

DE MAN, Paul, *Az olvasás allegóriái,* ford. FOGARASI György, Szeged, Ictus–JATE, 1999.

DE MAN, Paul, *Az önéletrajz mint arcrongálás,* ford. FOGARASI György, Pompeji, 1997/2, 93–107.

DENES, Agnes, *A harmadik évezred művészete – egy új világkép teremtése / Art for the Third Millennium – Creating a New World View,* ford. MIHÁLY Árpád, SZIKRA Renáta, Bp., Ludwig Múzeum, 2008.

DÉRCZY Péter, *Minden és semmi: Esterházy Péter: Harmonia caelestis* = D. P., *Vonzás és választás,* Debrecen, Csokonai, 2004, 44–49.

DERRIDA, Jacques, *Aláírás esemény kontextus,* ford. KICSÁK Lóránt = *Performatív fordulatok,* szerk. ANTAL Éva, KICSÁK Lóránt, SZÉPLAKY Gerda, Eger, Líceum, 2015, 43–69.

DERRIDA, Jacques, *A disszemináció,* ford. BOROS János, CSORDÁS Gábor, ORBÁN Jolán, Pécs, Jelenkor, 1998.

DERRIDA, Jacques, *Esszé a névről,* ford. BOROS János, CSORDÁS Gábor, ORBÁN Jolán, Pécs, Jelenkor, 1995.

DERRIDA, Jacques, *Grammatológia,* ford. MARSÓ Paula, Bp., Typotex Elektronikus, 2014.

DERRIDA, Jacques, *Ki az anya?*, ford. BOROS János, CSORDÁS Gábor, ORBÁN Jolán, Pécs, Jelenkor, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Csillagrepedés: Beszélgetés Hantaival,* ford. SEREGI Tamás, Műcsarnok, Bp., 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Hasonlóság és érintkezés: A lenyomat archeológiája, anakronizmusa és modernsége,* ford. HÁZAS Nikoletta, MOLDVAI Tamás, SEREGI Tamás, Z. VARGA Zoltán, Bp., Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, 2014.

DIKOVITSKAYA, Margaret, *Interjú W. J. T. Mitchell-lel,* ford. KHANDAN-ARANY Timea, KONDACS Zoltán, SERMANN Eszter, Apertúra, 2013/tél.
http://uj.apertura.hu/2013/tel/interju-w-j-t-mitchell/

DOBÓ Gábor, SZEREDI MERSE Pál, *Magyar kultúra +/- Európa: A modernista és avantgárd mozgalmak pozíciója és önképe (1915–1968) = A kettős beszéden innen és túl: Művészet Magyarországon 1956–1980,* szerk. SASVÁRI Edit, HORNYIK Sándor, TURAI Hedvig, Bp., Vince, 2018, 39–57.

DOHERTY, Claire, *Új intézményesség és a szituatív kiállítás,* ford. ERHARDT Miklós = *A gyakorlattól a diszkurzusig: Kortárs művészetelméleti szöveggyűjtemény,* szerk. KÉKESI Zoltán, LÁZÁR Eszter, VARGA Tünde, SZOBOSZLAI János, Bp., Magyar Képzőművészeti Egyetem Képzőművészet-elmélet Tanszék, 2012, 306–314.

DROZDIK Orsolya, *Individuális mitológia,* Bp., Gondolat, 2021.

D. UDVARY Ildikó, *A konyhától a múzeumig,* Art Limes, 2014/4, 30–35.

ELIADE, Mircea, *A szent és a profán: A vallási lényegről,* ford. BERÉNYI Gábor, Bp., Európa, 1996.

ERDÉLY Miklós, *Hadititok (a fényújságon futó szöveg),* Artpool, dátum nélkül. https://artpool.hu/Erdely/mutargy/Hadititok1.html

FEHÉR Dávid, *Festészet és valóság: A figuratív festészet új tendenciái (1957–1975) = A kettős beszéden innen és túl: Művészet Magyarországon 1956–1980,* szerk. SASVÁRI Edit, HORNYIK Sándor, TURAI Hedvig, Bp., Vince, 2018, 137–159.

FEHÉR Dávid, *Lakner László,* Bp., Hungart, 2016.

FEHÉR Dávid, *Lakner László: Varrólányok Hitler beszédét hallgatják,* Bp., Szépművészeti Múzeum, 2011.

FERNÁNDEZ-ARMESTO, Felipe, *Szóval, emberek vagyunk?: Az emberi nem rövid története,* ford. KOMÁROMY Rudolf, Bp., Európa, 2012.

FISCHER, Alfred M., *Távol, mégis jelen: Bevezetés Tót Endre művészetébe,* ford. FORIÁN SZABÓ Noémi = TÓT Endre: *Nagyon speciális örömök: Retrospektív 1971–2011 / Very Special Joys: Retrospective exhibition of Endre Tót 1971–2011,* szerk. TÓT Endre, LUKÁCS Nóra, Debrecen, MODEM, 2012, 44–49.

FISCHER-LICHTE, Erika, *A performativitás esztétikája,* ford. KISS Gabriella, Bp., Balassi, 2009.

FISCHER-LICHTE, Erika, *Határátlépés és cserekereskedelem: Útban egy performatív kultúra felé,* ford. KRICSFALUSI Beatrix, Magyar Műhely, 2003/4-5, 25–40.

FLUSSER, Vilém, *A fotográfia filozófiája,* ford. VERESS Panka, SEBESI István, Bp., Tartóshullám–Belvedere–ELTE BTK, 1990.
https://artpool.hu/Flusser/Fotografia/02.html

FLUSSER, Vilém, *Képeink,* ford. Tillmann J. A., 2000, 1992/2, 60–61.

FLUSSER, Vilém, *Az írás: Van-e jövője az írásnak?,* ford. TILLMANN J. A., Jósvai Lídia, Bp., Balassi–BAE Tartóshullám–Intermedia, 1997.
https://www.artpool.hu/Flusser/flusser.html#iras

FOUCAULT, Michel, *Ez nem pipa,* ford. MAHLER Zoltán, Athenaeum, 1993/4, 141–165.

FÖLDÉNYI F. László, *Az ünnep esztétikuma = El Kazovszkij,* szerk. KAZOVSZKIJ, El, Bp., Műcsarnok, 2003, 3–14.

FÖLDES Györgyi, *Identitás = Média- és kultúratudomány: Kézikönyv,* szerk. KRICSFALUSI Beatrix, KULCSÁR SZABÓ Ernő, MOLNÁR Gábor Tamás, TAMÁS Ábel, Bp., Ráció, 2018, 92–108.

FRAZER, James G., *Az aranyág,* ford. BODROGI Tibor, BÓNIS György, Bp., Osiris, 2002.

FRAZON Zsófia, *Múzeum és kiállítás: Az újrarajzolás terei,* Bp., Gondolat, 2011.

FRIEDMAN, Ken, *Csend a fordulóponton,* ford. FORIÁN SZABÓ Noémi = TÓT Endre: *Nagyon speciális örömök: Retrospektív 1971–2011 / Very Special Joys: Retrospective exhibition of Endre Tót 1971–2011,* szerk. TÓT Endre, LUKÁCS Nóra, Debrecen, MODEM, 2012, 34–38.

FULLER, Steve, *Post-truth: Knowledge as a power game,* London, Anthem, 2018.

GADAMER, Hans-Georg, *A kép és a szó művészete,* ford. HEGYESSY Mária = *Kép, fenomén, valóság,* szerk. BACSÓ Béla, Bp., Kijárat, 274–284.

GADAMER, Hans-Georg, *Épületek és képek olvasása,* ford. LOBOCZKY János = G., H.-G., *A szép aktualitása,* Bp., T-Twins, 1994, 157–168.

GADAMER, Hans-Georg, *Hang és nyelv,* ford. TALLÁR Ferenc = G., H.-G., *A szép aktualitása,* Bp., T-Twins, 1994, 169–187.

GADAMER, Hans-Georg, *Igazság és módszer: Egy filozófiai hermeneutika vázlata,* ford. BONYHAI Gábor, Bp., Gondolat, 1984.

GADAMER, Hans-Georg, *A nyelv generatív és teremtő ereje,* ford. BONYHAI Gábor, Helikon, 1986/1-2, 10–15.

GALÁNTAI György, *A magyar kapcsolatművészet és küldeményművészet kronológiája,* Artpool, 1998.
https://artpool.hu/MailArt/kronologia/60.html

GAMMEL, Irene, *Baroness Elsa Gender, Dada, and Everyday Modernity: A Cultural Biography,* Cambridge, MIT, 2002.

GELENCSÉR ROTHMAN Éva, *Christian Frey Krisztián,* Bp., Műcsarnok, 2002.

GENETTE, Gérard, *Transztextualitás,* ford. BURJÁN Monika, Helikon, 1996/1–2, 82–90.

GOMBRICH, Ernst H., *The Evidence of Images* = ed. SINGLETON, Charles S., *Iterpretation: Theory and Practice,* Baltimore, Johns Hopkins University, 1969, 35–104.

GOMBRICH, Ernst H., *A művészet története,* ford. G. BEKE Margit, FALVAY Mihály, Bp., Gondolat, 1978.

GRASKAMP, Walter, *Szöveg nélkül: A dokumentumfotó esztétikájához,* ford. JÁVOR Anna, SCHULZ Katalin, WESSELY Anna = *Fotóelméleti szöveggyűjtemény,* szerk. BÁN András, BEKE László, Bp., Enciklopédia, 1997, 233–245.

GREENBERG, Clement, *A kollázs,* ford. ADY Mária = G., C., *Művészet és kultúra,* Bp., Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, 2013, 62–70.

GRIGELY, Joseph, *Textuális terek,* ford. MEZEI Gábor = *Metafilológia 1.,* szerk. DÉRI Balázs, KELEMEN Pál, KRUPP József, TAMÁS Ábel, Bp., Ráció, 2011, 118–161.

GROPIUS, Walter, *A weimari Állami Bauhaus manifesztuma,* ford. TANDORI Dezső = *A Bauhaus,* szerk. MEZEI Ottó, Bp., Gondolat, 1975, 49–50.

GYÖRGY Péter, *A hatalom képzelete: Állami kultúra és művészet 1957 és 1980 között,* Bp., Magvető, 2014.

HAJDU Péter, *Az Ars poetica néhány örökzöld megfogalmazása,* Helikon, 2015/3, 391–398.

HALBWACHS, Maurice, *Az emlékezet társadalmi keretei,* ford. SUJTÓ László, Bp., Atlantisz, 2018.

HANTAI Simon, NANCY, Jean-Luc, DERRIDA, Jacques, *A szövegek ismerete – Egy olvashatatlan kézirat olvasata (Levelezések),* ford. SIMON Vanda, ORBÁN Jolán, Enigma, 2002/32, 12–56.

HARKNESS, James, *Translator's Introduction to This is not a Pipe* = FOUCAULT, Michel, *This is Not a Pipe: With Illustrations and Letters by René Magritte,* Berkeley–Los Angeles–London, University of California, 1982, 1–12.

HEGEDŰS 2 László, *Két könyv,* Műút, 2011/23, 40.

HEIDEGGER, Martin, *A műalkotás eredete,* ford. BACSÓ Béla = H., M., *Rejtekutak,* szerk. Pongrácz Tibor, Bp., Osiris, 2006, 9–68.

HEGYI Dóra, LÁSZLÓ Zsuzsa, *A kiállítások láthatatlan története: Párhuzamos kronológiák,* Korunk, 2009/09, 48–57.

HEGYI Lóránd, *Maurer Dóra: Munkák/Arbeiten 1957–1983: Ernst Múzeum, Budapest, 1984 = Maurer Dóra grafikai munkássága, 1957–1981: Nyomhagyás/nyomtatás,* szerk. MAURER Dóra, RÉVÉSZ Emese, Bp., Magyar Képzőművészeti Egyetem, 162–169.

HERCZEG Ákos, *Egy irodalmi vezérszerep genealógiája: Ady útja az Új versekig és A Holnap antológiáig* = H. Á., *Visszatérés a nyelvbe: Én-figurációk Ady Endre költészetében,* Debrecen, Alföld Alapítvány–Méliusz Juhász Péter Könyvtár, 2022, 17–81.

HORÁNYI Attila, *Kétlakiság: Esterházy Marcell munkáiról = Jelentés / Meaning,* szerk. MUCSI Emese, Bp., Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központ, 2016, 14–25.

HORNYIK Sándor, *A szürnaturalizmus archeológiája,* Bp., Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Művészettörténeti Intézet, 2021.

HORVÁTH Ágnes, *Jakovits József – a betűfestő,* Múlt és Jövő, 2003/1-4, 99–112.

HORVÁTH Gizella, *Kant és Duchamp mint forrás = Csordultig Duchamp-mal: Tanulmányok a Forrás 100. évfordulójára,* szerk. TÁNCOS Péter, Debrecen–Balmazújváros, Debreceni Egyetemi–Veres Péter Kulturális Központ, 2019, 44–62.

HORVÁTH Gyöngyvér, *A bekeretezett szöveg: Jenny Holzer művészetéről = Szó és kép: A művészi kifejezés szemiotikája és ikonográfiája,* szerk. KISS Attila Atilla, SZŐNYI György Endre, Szeged, JATEPress, 2003, 329–347.

HOVÁNYI-NAGY Fruzsina, *„És ha parergon lenne a cím?”: Parergonalitás az angol romantika irodalmában és festészetében,* PhD-dolgozat, Szeged, 2020.
http://doktori.bibl.u-szeged.hu/id/eprint/10427/

HUNT, John Dixon, *The Fabric and the Dance: Word and Image to 1900 = Art, Word and Image: Two Thousand Years of Visual/Textual Interaction,* ed. HUNT, John Dixon, LOMAS, David, CORRIS, Michael, London, Reaktion Books, 2010, 35–85.

HUNT, John Dixon, *Introduction = Art, Word and Image: Two Thousand Years of Visual/Textual Interaction,* szerk. HUNT, John Dixon, LOMAS, David, CORRIS, Michael, London, Reaktion Books, 2010, 15–33.

IMDAHL, Max, *Giotto: Arénafreskók: Ikonográfia–ikonológia–ikonika,* ford. KEREKES Amália, Bp., Kijárat, 2003.

IMDAHL, Max, *Ikonika: Képek és szemlélésük*, ford. HEGYESSY Mária = *Kép Fenomén Valóság*, szerk. BACSÓ Béla, Bp., Kijárat, 1997, 254–273.

IMDAHL, Max, *Művészettörténeti megjegyzések az esztétikai tapasztalathoz,* ford. KUKLA Krisztián = *Fenomén és mű: Fenomenológia és esztétika,* szerk. BACSÓ Béla, Bp., Kijárat, 2002, 211–222.

ISER, Wolfgang, *A fiktív és az imaginárius: Az irodalmi antropológia ösvényein,* ford. MOLNÁR Gábor Tamás, Bp., Osiris, 2001.

ISER, Wolfgang, *Az olvasás aktusa: Az esztétikai hatás elmélete,* ford. HÁRS Endre = *Testes könyv I.,* szerk. KISS Attila Atilla, KOVÁCS Sándor s. k., ODORICS Ferenc, Szeged, Ictus–JATE, 1996, 241–264.

J. LIEBER Erzsébet, *Kollázs- és iparművészet = Magyar kollázs: A magyar kollázs/montázs történetéből 1910–2004*, szerk. KOPÓCSY Anna, Győr, Magyar Festők Társasága, 2004, 44–56.

JONAS, Hans, *A látás nemessége: Érzékfenomenológiai vizsgálódás,* ford. MENYES Csaba = *Fenomén és mű: Fenomenológia és esztétika,* szerk. BACSÓ Béla, Bp., Kijárat, 2002, 109–122.

JANIN, Jules, *Daguerre' fényképei,* ford. T., Athenaeum, 1839. március 7., 289–296.

JUNG, Carl Gustav, *Gondolatok az apáról, az anyáról és a gyermekről,* ford. S. NYIRŐ József, Bp., Kossuth, 1997.

JUNGHAUS Tímea, *Az „episztemikus engedetlenség": Omara Kék sorozatának dekolonializált olvasata,* Ars Hungarica, 2013/3, 302–317.

KÁRPÁTI Zoltán, *Beszédszerű festészet: Molnár Péter különös képi világa,* Új Művészet, 1998/8, 25–27.

ŠTRAUS, Tomáš, *Kassáki impulzus: Néhány rejtett összefüggés,* ford. VÉGHNÉ RASSAY Márta = *Kassák Lajos 1887–1967: A Magyar Nemzeti Galéria és a Petőfi Irodalmi Múzeum emlékkiállítása,* szerk. RUBOVSZKY Éva, Bp., Magyar Nemzeti Galéria, 1987, 31–35.

KÉKI Béla, *Az írás története,* Miskolc, Miskolci Bölcsész Egyesület, 1996.

KELEMEN Erzsébet, *Testet öltött szavak: Papp Tibor vizuális költészete,* Bp., Magyar Műhely, 2012.

KÉKESI Zoltán, *Képszövegek: Irodalom, kép és technikai médiumok a klasszikus avantgárdban,* PhD-dolgozat, Bp., 2008.
http://doktori.btk.elte.hu/lit/kekesi/diss.pdf

KIRÁLY Judit, *Maurer Dóra munkásságának matematikai vonatkozásai,* Ponticulus Hungaricus, 2008/12.
https://www.ponticulus.hu/rovatok/hidverok/kiraly_maurer.html#gsc.tab=0

KITTLER, Friedrich A., *Mozgatható betűk: Visszapillantás a könyvre,* ford. VÁRNAGYI Márta = *Metafilológia 2.: Szerző – könyv – jelenetek,* szerk. KELEMEN Pál, KULCSÁR SZABÓ Ernő, TAMÁS Ábel, VADERNA Gábor, Bp., Ráció, 2014, 569–575.

KITTLER, Friedrich A., *Optikai médiumok: Berlini előadás, 1999,* ford. KELEMEN Pál, Budapest, Magyar Műhely–Ráció, 2005.

KJØRUP, Søren, *Képi beszédaktusok,* ford. KERPEL-FRONIUSZ Gábor = *A sokarcú kép: Válogatott tanulmányok a képek logikájáról*, szerk. HORÁNYI Özséb, Bp., Typotex, 2003, 343–358.

KLANICZAY Gábor, *Szuperkommersz: Tömegkultúra és magaskultúra a hetvenes években* = K. G., *Ellenkultúra a hetvenes-nyolcvanas években,* Bp., Noran, 2004, 25–42.

KLEE, Paul, *Tagebücher 1898–1918,* Zürich, Europa Verlag, 1957.

KOSZTOLÁNYI Dezső, *A rím bölcselete* = K. D., *Nyelv és lélek,* szerk. RÉZ Pál, Bp., Osiris, 2002, 480–482.

KOTZ, Litz, *Words to Be Looked at: Language in 1960's Art,* Cambridge–London, MIT, 2007, 175–193.

KOVÁCS Krisztina, *Fényszövetek között = Mulasics László,* szerk. DILLMANN Vanda, KOVÁCS Krisztina, MULASICS Éva, Bp., Várfok Galéria, 2015, 3–13.

KOVÁCS Péter, *Hegedűs 2 Lászlóról,* Mozgó Világ, 2002/2.
http://epa.oszk.hu/01300/01326/00026/febr17.htm

KŐHALMI Péter, *A semmi felől,* Tiszatáj, 2014/4, 37–50.

KRICSFALUSI Beatrix, *Test = Média- és kultúratudomány: Kézikönyv,* szerk. KRICSFALUSI Beatrix, KULCSÁR SZABÓ Ernő, MOLNÁR Gábor Tamás, TAMÁS Ábel, Bp., Ráció, 2018, 194–209.

KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Konvenció és szuperperformatívum Austinnál,* Performa, 2017/2.
http://performativitas.hu/konvencio_es_szuperperformativum_austinnal

KUMIN Mónika, *„Írások" és emléknyomok = Képbe zárt írások / Écritures dans l'Image,* szerk. BORUS Judit, Bp., Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, 2015, 43–54.

KÜRTI Emese, *Költészet akcióban: A nyelv mint performatív médium a neoavantgárdban = A kettős beszéden innen és túl: Művészet Magyarországon 1956–1980,* szerk. SASVÁRI Edit, HORNYIK Sándor, TURAI Hedvig, Bp., Vince, 2018, 291–313.

KÜRTI Emese, *Transregional Discourses: The Bosch+Bosch Group in the Yugoslav and the Hungarian Avant-garde,* transl. SIPOS Dániel = *Bosch+Bosch,* ed. K. E., Bp., acb ResearchLab, 2016, 4–30.

LANCHÁZI Gyula, TIMÁR Andrea, *Ember = Média- és kultúratudomány: Kézikönyv,* szerk. KRICSFALUSI Beatrix, KULCSÁR SZABÓ Ernő, MOLNÁR Gábor Tamás, TAMÁS Ábel, Bp., Ráció, 2018, 40–53.

LAKNER Lajos, *Szöveg és kép a történeti kiállításokon = Olvasható kép, látható szöveg,* szerk. L. L., Debrecen, Déri Múzeum, 2014, 143–158.

LATOUR, Bruno, *Iconoclash: Mit jelent a képek összecsapása, avagy van-e világ a képháborúkon túl,* ford. KERESZTES Balázs = L., B., *Hibrid gondolkodás: Válogatott tanulmányok,* Bp., Kijárat–I.T.E.M. Alapítvány, 2021, 171–213.

LÉNÁRT Tamás, *Fénykép és irodalom mint kultúrtechnika: Bevezetés* = L. T., *Rögzítés és önkioldás: Fotografikus effektusok és fényképészek az irodalomban,* Bp., Kijárat, 2013, 9–22.

LESSING, Gotthold Ephraim, *Laokoón, vagy a festészet és költészet határairól,* ford. VAJDA György Mihály = L., G. E., *Válogatott esztétikai írásai,* szerk. BALÁZS István, Bp., Gondolat, 1982, 193–303.

LEWITT, Sol, *Mondatok a „Konceptuális művészetről”,* ford. AKNAI Tamás = AKNAI Tamás, *Egyetemes művészettörténet 1945–1980*, Bp., Dialóg Campus, 2001, 323–324.

LOMAS, David, *’New in art, they are already soaked in humanity’: Word and Image, 1900–1945 = Art, Word and Image: Two Thousand Years of Visual/Textual Interaction*, ed. HUNT, John Dixon, LOMAS, David, CORRIS, Michael, London, Reaktion Books, 2010, 111–177.

LOSZEV, Alekszej, *A mítosz dialektikája,* ford. GORETITY József, Bp., Európa, 2000.

LYOTARD, Jean-François, *A posztmodern állapot,* ford. BUJALOS István, OROSZ László = HABERMAS, Jürgen, LYOTARD, Jean-François, RORTY, Richard, *A posztmodern állapot,* szerk. BUJALOS István, Bp., Századvég–Gond, 1993, 7–145.

YOUNG, Karl, *Jelölési rendszerek – és az olvasás művészete = Idegen az ajtóban: Újfajta jelölési rendszerek a huszadik század második felének művészetében és irodalmában,* ford. és szerk. KOPPÁNY Márton, Bp., Artpool–Balassi, 1999, 89–123.

MAN, John, *Az írás története,* ford. ERDÉLYI András, Bp., General, 2000.

MANNING, John, *The Emblem,* London, Reaktion Books, 2004.

MANOVICH, Lev, *Az újmédia nyelve: Mi az újmédia,* ford. GERENCSÉR Péter = *Új, média, művészet,* szerk. GERENCSÉR Péter, Szeged, Universitas Szeged, 2008, 12–45.

MARKUSKOVÁ, Helena, *Tűvel és cérnával = Pertu N°12: Emese Benczúr – Emőke Vargová,* Érsekújvár, Galéria umenia Ernesta Zmetáka v Nových Zámkoch, 2017, 16–29.

MARUCA, Lisa, *Nyomdai kézikönyvek és a betű testei,* ford. VARGA Benjámin = *Metafilológia 2.: Szerző – könyv – jelenetek,* szerk. KELEMEN Pál, KULCSÁR SZABÓ Ernő, TAMÁS Ábel, VADERNA Gábor, Bp., Ráció, 2014, 145–186.

MCINTYRE, Lee, *Post-truth,* Cambridge–London, MIT, 2018.

MCLUHAN, Marshall, FIORE, Quentin, *Médiamasszázs: Egy rakás hatás,* ford. KISS Barnabás, Bp., Typotex, 2012.

MCLUHAN, Marshall, *Understanding Media: The Extensions of Man,* Cambridge–London, MIT, 1994.

MELETYINSZKIJ, Jeleazar, *A mítosz poétikája,* ford. KOVÁCS Zoltán, Bp., Gondolat, 1985.

MENKE, Bettine, *Ki beszél?: A beszélő arc alakzata a retorika történetében,* ford. TÖRÖK Ervin = *Figurák,* szerk. FÜZI Izabella, ODORICS Ferenc, Bp.–Szeged, Gondolat–Pompeji, 2004, 87–118.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *A közvetett nyelv és a csend hangjai,* ford. SZÁVAI Dorottya = *Kép, fenomén, valóság,* szerk. BACSÓ Béla, Bp., Kijárat, 1997, 142–177.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *A szem és a szellem,* ford. VAJDOVICH Györgyi, MOLDVAY Tamás = *Fenomén és mű: Fenomenológia és esztétika,* szerk. BACSÓ Béla, Bp., Kijárat, 2002, 53–77.

METZ, Christian, *Élvezetteli olvasatok: Adalékok az irodalmi kiállítás szemiológiájához és narratológiájához,* ford. TÖRÖK Dalma, = *Múzeumelmélet: A képzeletbeli múzeumtól a hálózati múzeumig,* szerk. PALKÓ Gábor, Bp., Ráció, 2012, 255–272.

MIKLÓS Pál, *A zen és a művészet,* Szeged, Lazi, 2000.

MITCHELL, W. J. T., *Beyond Comparison: Picture, Text, and Method* = M., W. J. T., *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation,* Chicago–London, The University of Chicago, 1994, 83–107.

MITCHELL, W. J. T., *A képi fordulat,* ford. HORNYIK Sándor, Balkon, 2007/11-12, 2–6.

MOHOLY-NAGY László, *Az anyagtól az építészetig: Az 1929-ben megjelent első német nyelvű kiadás alapján készült magyar kiadás Otto Stelzer, Hans M. Wingler és Vámossy Ferenc utószavaival,* ford. MÁNDY Stefánia, Bp., Corvina, 1972.

MOHOLY-Nagy László*, Festészet, fényképészet, film,* ford. MÁNDY Stefánia, Bp., Corvina, 1967.

MOLNÁR Vera, *Képkönyv – elektronikus számítógépen = Új képkorszak határán: A számítógépes grafika és animáció kezdetei Magyarországon,* szerk. PETERNÁK Miklós, Bp., Számalk, 1989, 35–37.

MONORY M. András, TILLMANN J. A., *Interjú Paul Virilióval* = M. M. A., T. J. A., *Ezredvégi beszélgetések,* Bp., Kijárat, 1998, 356–373.

MORLEY, Symon, *Writing on the Wall: Word and Image in Modern Art,* Hong Kong, Thames & Hudson, 2003.

MUCSI Emese, SZILÁGYI Róza Tekla, *„Az élmények újrakollázsolása alapvető módszerem”: Interjú Fátyol Violával,* Artmagazin Online, 2017. november 19.
https://www.artmagazin.hu/archive/3958

MÜLLNER András, *Az első happening: A magyarországi neoavantgárd akcionizmus vázlatos története = Né/ma?: Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből,* szerk. DERÉKY Pál, MÜLLNER András, Bp., Ráció, 2004, 182–204.

NAGY T. Katalin, *Fonallal rajzolni: Richter Sára: Akarsz-e meggyógyulni,* KULTer.hu, 2022. március 22.

NÉMET Szilvi, *OK computer: A nagy poszt-internet art összefoglaló,* Artmagazin Online, 2015. 09. 30.
https://www.artmagazin.hu/articles/essze/7eb6028017617b2cd2d2eeb96d0f94ad

NOVITZ, David, *Képek és kommunikatív használatuk*, ford. KERPEL-FRONIUSZ Gábor = *A sokarcú kép: Válogatott tanulmányok a képek logikájáról*, szerk. HORÁNYI Özséb, Bp., Typotex, 2003, 363–400.

ONG, Walter J., *Szóbeliség és írásbeliség: A szó technologizálása,* ford. KOZÁK Dániel, Bp., Alkalmazott Kommunikációtudományi Intézet–Gondolat, 2010.

PANOFSKY, Erwin, *A képzőművészeti alkotások leírásának és tartalomelemzésének problémájához* = P., E., *A jelentés a vizuális művészetekben,* ford. TELLÉR Gyula, Bp., Gondolat, 1984, 249–261.

PASSUTH Krisztina, *Sírkövek és titkosírás = Major Kamill*, szerk. VÁRKONYI György, Bp., Kálmán Makláry Fine Arts, 2014, 3–12.

PATAKI Gábor, *„Jajgatás: Csupa zendülő bilincsből”: Altorjai Sándor önarcképei = Altorjai Sándor,* szerk. BEKE László, DÉKEI Krisztina, Bp., Műcsarnok, 2003, 63–81.

PAUER Gyula, *Tüntetőtábla-erdő / Demonstration-sign Forest*, C3 Kulturális és Kommunikációs Központ, dátum nélkül.

http://www.c3.hu/collection/koncept/images/pauer1.html

PAUER Gyula körlevele, gyűjteménye = Elképzelés: A magyar konceptművészet kezdetei: Beke László gyűjteménye, 1971, szerk. BEKE László, Bp., Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület OSAS–tranzit.hu, 2008, 183–214.

PAVIS, Patrice, *Előadáselemzés*, ford. JÁKFALVI Magdolna, Bp., Balassi, 2003.

PEIRCE, Charles S., *A jelek felosztása,* ford. SZEGEDY-MASZÁK Mihály = *A jel tudománya: Szemiotika,* szerk. HORÁNYI Özséb, SZÉPE György, Bp., General, 2005, 23–37.

PERCZEL Júlia, *A művészeti szféra mint szürke zóna: A hatalom technikái és a művészeti gyakorlat társadalmi kontextusa = A kettős beszéden innen és túl: Művészet Magyarországon 1956–1980,* szerk. SASVÁRI Edit, HORNYIK Sándor, TURAI Hedvig, Bp., Vince, 2018, 59–75.

PERNECZKY Géza, *Héj és lepel / Shell and Veil / Schale und Tuch: Pauer Gyula művészetéről / On The Art Of Gyula Pauer / Die Kunst Des Gyula Pauer,* Bp., Noran, 2008.

PERNECZKY Géza, *Mentális monokrómia* = TÓT Endre: *Nagyon speciális örömök: Retrospektív 1971–2011 / Very Special Joys: Retrospective exhibition of Endre Tót 1971–2011*, szerk. TÓT Endre, LUKÁCS Nóra, Debrecen, MODEM, 2012, 28–30.

PERNECZKY Géza, *Produktivitásra ítélve?: Az Iparterv-csoport és ami utána következett Magyarországon – 1. rész,* Balkon, 1996/1-2, 5–22.

PETERNÁK Miklós, *A koncept ma,* C3, 1997. 07. 24.
http://www.c3.hu/collection/koncept/index0.html

PETERNÁK Miklós, *A konceptuális művészet hatása Magyarországon = koncept.hu / concept.hu: A konceptuális művészet hatása Magyarországon / The Influence of Conceptual Art in Hungary,* Paks, Paksi Képtár–C' Alapítvány, 2014.

PÉTER Szabina, *A műteremből dolgozószoba lett: Egy műértelmezői elmélet botladozásai a konceptuális művészet horizontjában,* Nagyerdei Almanach, 2013/1, 142–151.

PIERRE, José, *Magritte,* ford. DÉVA Mária, Bp., Corvina, 1993.

PIOTROWSKI, Piotr, *Art and Democracy in Post-Communist Europe*, transl. BRZYSKI, Anna, Reaktion Books, London, 2012.

PLATÓN, *Kratülosz,* ford. SZABÓ Árpád = *Platón összes művei I.,* Bp., Európa, 1984, 725–851.

PLÓTINOSZ, *Az Egyről, a szellemről és a lélekről: Válogatott írások,* ford. HORVÁTH Judit, PERCZEL István, Bp., Európa, 1986, 223–240.

RICHEOME, Louis, *Tableaux sacrez des figures mystiques du tres-auguste sacrifice et Sacrement de l'Eucharistie,* Párizs, Sonnius, 1601.

RICHTER Sára, *Holdaskönyv: Weöres Sándor és Pásztor Béla Holdaskönyv című versciklusa alapján,* Bp., Napkút, 2004.

RICOEUR, Paul, *A narratív azonosság,* ford. SEREGI Tamás = *Narratívák 5. – Narratív pszichológia,* szerk. LÁSZLÓ János – THOMKA Beáta, Bp., Kijárat, 2001, 15–25.

RIEDER Gábor, *A neokonceptuális művészetről,* artPortal, 2007. 02. 13. http://artportal.hu/magazin/kozugy/rieder-gabor--a-neokonceptualis-muveszetrol

ROSKÓ Gábor, *9x9 ZOO,* Bp., K. Bazovsky Ház, 2001.

RÓZSA T. Endre, *Świerkiewicz Róbert: A nyugalom tendenciája = Świerkiewicz Róbert,* szerk. ZSÁKOVICS Ferenc, Bp., 20’21 Galéria, 2009, 10–23.

S. NAGY Katalin, *„Nem betű a betű. Nem mondat a mondat”: Ország Lili írásos képei = Árny a kövön: Ország Lili művészete,* szerk. KOLOZSVÁRY Marianna, Bp., Magyar Nemzeti Galéria–Szépművészeti Múzeum, 2016, 92–105.

SARTRE, Jean-Paul, *A kép intencionális szerkezete,* ford. HORVÁTH Csaba = *Kép, fenomén, valóság,* szerk. BACSÓ Béla, Bp., Kijárat, 1997, 97–141.

SASVÁRI Edit, *Autonómia és kettős beszéd a hatvanas-hetvenes években = A kettős beszéden innen és túl: Művészet Magyarországon 1956–1980,* szerk. SASVÁRI Edit, HORNYIK Sándor, TURAI Hedvig, Bp., Vince, 2018, 8–20.

SCHARF, Aaron, *Művészet és fotográfia: Fotográfia mint képzőművészet: képzőművészet mint fotográfia,* ford. JÁVOR Anna, SCHULZ Katalin, WESSELY Anna = *Fotóelméleti szöveggyűjtemény,* szerk. BÁN András, BEKE László, Bp., Enciklopédia, 1997, 33–52.

SCHIRM Anita, *Az óriásplakátok nyelve = Ikonikus fordulat a kultúrában,* szerk. BALÁZS Géza, H. VARGA Gyula, Bp.–Eger, Magyar Szemiotikai Társaság–Líceum, 2009, 168–184.

SCHMOLL GEN. EISENWERTH, J. A., *A fényképezés előtörténete és kezdetei, kölcsönhatásban a festészettel,* ford. JÁVOR Anna, SCHULZ Katalin, WESSELY Anna = *Fotóelméleti szöveggyűjtemény,* szerk. BÁN András, BEKE László, Bp., Enciklopédia, 1997, 13–19.

SEREGI Tamás, *Művészet és esztétika,* Tiszatáj Alapítvány, Szeged, 2017.

SINKOVITS Péter, *Képzuhatag: A magyar festészet új hullámai az Ernst Múzeumban,* Új Művészet, 1984/12, 46–49.

SNOW, Dean R., *Sexual dimorphism in european upper paleolithic cave art,* American Antiquity, 2013/4, 746–761.
https://hyperallergic.com/wp-content/uploads/2013/10/Prehistoric-hands-Snow.pdf

SONTAG, Susan, *A hősi látásmód,* ford. NEMES Anna = S., S., *A fényképezésről,* Bp., Európa, 2010, 127–169.

SONTAG, Susan, *A képvilág,* ford. NEMES Anna = S., S., *A fényképezésről,* Bp., Európa, 2010, 225–266.

SONTAG, Susan, *A melankólia tárgyai,* ford. NEMES Anna = S., S., *A fényképezésről,* Bp., Európa, 2010, 77–125.

SONTAG, Susan, *A szenvedés képei,* ford. KOMÁROMY Rudolf, Bp., Európa, 2004.

SOMLÓI Zsolt, *Az óriásplakátokról = Tallózás a média világában,* szerk. KÁDÁR Kata, Bp., KIT Képzőművészeti Kiadó és Nyomda, 1999, 126–135.

SPALDING, Julian, *Did Marcel Duchamp steal Elsa's urinal?: The founding object of conceptualism was probably "by a German baroness", but this debate is rarely aired,* The Art Newspaper, 2014. 11. 01.
https://www.theartnewspaper.com/comment/did-marcel-duchamp-steal-elsa-s-urinal

STELZER, Otto, *A fotográfia különleges teljesítményei és stílusalkotó lehetőségei a festészet számára,* ford. JÁVOR Anna, SCHULZ Katalin, WESSELY Anna = *Fotóelméleti szöveggyűjtemény,* szerk. BÁN András, BEKE László, Bp., Enciklopédia, 1997, 20–32.

STURCZ János, *Klíma = Csontó Lajos,* szerk. CSONTÓ Lajos, VERBA Andrea, Szentendre, Pest Megyei Múzeumok Igazgatósága, 2005, 30–31.

SZEIFERT Judit, *Írásneszek: Molnár Péter új művei,* Új Művészet, 1998/8, 28–29.

SZÉKELY Katalin, *Képek beáramlása: Fotó, experimentális film- és videoművészet a neoavantgárdban = A kettős beszéden innen és túl: Művészet Magyarországon 1956–1980,* szerk. SASVÁRI Edit, HORNYIK Sándor, TURAI Hedvig, Bp., Vince, 2018, 331–355.

SZÉPLAKY Gerda, *A gyógyulás metafizikája I.: Esszé Csontó Lajos Kutyaév című projektjéről,* Új Művészet Online, 2021. 07. 27.
https://ujmuveszet.hu/labor/a-gyogyulas-metafizikaja-i/

SZÉPLAKY Gerda, *A gyógyulás metafizikája II.: Esszé Csontó Lajos Kutyaév című projektjéről,* Új Művészet Online, 2021. 07. 29.
https://ujmuveszet.hu/labor/a-gyogyulas-metafizikaja-ii/

SZOMBATHY Bálint, *„Az élet és az élet álma”: Slavko Matković, a mentális kapcsolatteremtő és mentális kalandor* = Sz. B., *Marék homokot szorongatva: Kalandozások a művészet határmezsgyéin,* Bp., Magyar Műhely, 2009, 168–183.

SZOMBATHY Bálint, *Él-e még a mail art* = Sz. B., *Marék homokot szorongatva: Kalandozások a művészet határmezsgyéin,* Bp., Magyar Műhely, 2009, 66–71.

TALBOT, William Henry Fox, *A természet irónja,* ford. LÁSZLÓ Ágota, H. GY. F.-NÉ ENYEDI-PREDIGER Éva, Bp., Hogyf Editio, 1994.

TAMÁS Attila, *Vannak-e műnemi jellemzői a lírának?* = T. A., *Értékteremtők nyomában: Művek, irányzatok, elméleti kérdések,* Debrecen, Csokonai, 1994, 286–299.

TATAI Erzsébet, *Feminista festészet* = FAJGERNÉ DUDÁS Andrea Júlia, *Sadudaerdna 2009–2015,* Bp., magánkiadás, 2015, 5–8.

TATAI Erzsébet, *Isten fugában: A szöveg szerepe, valamint a kép és szöveg kapcsolata = Gerber Pál,* szerk. OLTAI Kata, Bp., Ludwig Múzeum, 2010, 38–69.

TATAI Erzsébet, *Neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években,* Bp., Præsens, 2005.

TATAI Erzsébet, *Menekülés az időtlenségbe – a felejtés emlékkönyve: Fábián Noémi kiállítása,* Balkon, 1998/11, 24–25.

THOMKA Beáta, *Történelem, tapasztalat, regényretorika* = T. B., *Glosszárium,* Debrecen, Csokonai, 2003, 31–68.

TIMÁR Katalin, *Határtalan idő-napló,* Magyar Narancs, 1995. szeptember 7., 36.

TIŠMA, Andrej, *A web.art jelenség,* ford. KEDVEZMÉNYES Áron, Fosszília, 2006/3, 115–118.

TODOROV, Tzvetan, *A műfajok eredete,* ford. P. MÜLLER Péter = T., T., *Tanulmányok az irodalomtudomány köréből,* szerk. KANYÓ Zoltán, SÍKLAKI István, Bp., Tankönyvkiadó, 1988, 283–295.

TÓT Endre, *Örülök, ha egyik mondatot a másik után írhatom: Állva és fennhangon olvasni,* Bp., Noran, 2009.

TÓTFALUSI István, *Magyar szótörténeti szótár,* Bp., Anno, 2001.

TRIBE, Mark, JANA, Reena, *Újmédia-művészet,* ford. BEÖTHY Zsolt, Bp., Taschen–Vince, 2007.

TRIGG, David, *Reading Art: Art for Book Lovers,* New York, Phaidon, 2018.

VALDIVIESO, Mercedes, *Ünnepek és hétköznapok: Művészet és élet,* ford. SCHULCZ Katalin = *A művészettől az életig: Magyarok a Bauhausban,* szerk. BAJKAY Éva, Pécs, Janus Pannonius Múzeum, 2011, 300–315.

VÁMOS Éva, *A kerékbe tört négyzet: Beszélgetés Molnár Verával,* Balkon, 1995/3, 12–17.

VÁNDOR Andrea, *Magyarország nemzetiségi viszonyai = A művészettől az életig: Magyarok a Bauhausban,* szerk. BAJKAY Éva, Pécs, Janus Pannonius Múzeum, 2011, 56–65.

VÁRADI Ágnes, *Megőrzés és felejtés: Palimpszeszt,* Palimpszeszt, 1996/1.
http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/01_szam/02.htm

VERESS Dániel, *Csillagok, diktátorok, think tankerek: Société Réaliste: empire, state building*, prae.hu, 2012. 06. 18.
https://www.prae.hu/article/5252-csillagok-diktatorok-think-tankerek/

VERESS Dániel, *Szitált Ima: Interjú Oberfrank Lucával,* Apokrif Online, 2020. 12. 25.
https://apokrifonline.com/2020/12/25/szitalt-ima/

VÉRI Dániel, *Holokauszt és művészet: Utak és csomópontok = A kettős beszéden innen és túl: Művészet Magyarországon 1956–1980,* szerk. SASVÁRI Edit, HORNYIK Sándor, TURAI Hedvig, Bp., Vince, 2018, 208–227.

VERSTEEG, Chris, *Előszó,* ford. SZABÓ István Zoltán = *Street Art: Híres művészek beszélnek vízióikról,* szerk. DE FABIANS, Valeria Manferto, ACCOMAZZO, Laura, Bp., Gabo, 2018, 16–22.

VICKÓ Árpád, *„Én egy kiegyensúlyozott magyar úr vagyok": Beszélgetés Esterházy Péterrel*, zEtna, 2000. 08. 04.
http://www.zetna.org/zek/folyoiratok/51/esterhazy.html

VIERKANT, Artie, *The Image Object Post-Internet,* JstChillin, 2010.
http://jstchillin.org/artie/pdf/The_Image_Object_Post-Internet_us.pdf

WAGNER, Monika, *A művészet anyagai: A modernség másik története,* ford. NAGY Edina, NEMES Márió, Bp., Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, 2014.

WELCHMAN, John C., *Passion after appropriation = Orshi Drozdik: Adwenture and Appropriation 1975–2001,* szerk. HEGYI Dóra, Bp., Ludwig Museum, 2002, 7–27.

WEÖRES Sándor, *Egybegyűjtött írások I,* Bp., Magvető, 1986.

WILSON, Mick, *A diszkurzív fordulat,* ford. HORNYIK Sándor = *A gyakorlattól a diszkurzusig: Kortárs művészetelméleti szöveggyűjtemény,* szerk. KÉKESI Zoltán, LÁZÁR Eszter, VARGA Tünde, SZOBOSZLAI János, Bp., Magyar Képzőművészeti Egyetem Képzőművészet-elmélet Tanszék, 2012, 312–324.

WIRTH, Uwe, *Mi mutatkozik meg, amikor irodalmat mutatunk be?,* ford. LÉNÁRT Tamás = *Múzeumelmélet: A képzeletbeli múzeumtól a hálózati múzeumig,* szerk. PALKÓ Gábor, Bp., Ráció, 2012, 273–287.

WIRTH, Uwe, *Performatív keretezés, parergonális indexikalitás: Összekapcsoló írásmód szerkesztői funkció és hipertextualitás között,* ford. SZABÓ Csaba, Performa, 2015/1.

http://performativitas.hu/performativ_keretezes_parergonalis_indexikalitas_osszekapcsolo_irasmod_szerkesztoi_funkcio_es_hipertextualitas_kozott

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Filozófiai vizsgálódások,* ford. NEUMER Katalin, Bp., Atlantisz, 1998.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Logikai-filozófiai értekezés,* ford. MÁRKUS György, Akadémiai, Bp., 1989.

ZRINYIFALVI Gábor, *Ez pipa: Magritte képétől Foucault elemzéséig – és vissza,* Bp., Enigma–Kijárat, 2002.

Oxford English Dictionary Online, Oxford, Oxford University, 2016.
https://www.oed.com/

Szent Biblia, ford. KÁROLI Gáspár, Bp., Magyar Biblia-Tanács, 1992.

A disszertáció alapját képező publikációk

Botrány és jelenlét = VARGA Tamás, BURAI Árpád, *Fictures*, Brownhand Books, Debrecen, 2021, 5–7.

A digitális bennszülöttek párhuzamos valóságai: Új közvetítések, Új Művészet, 2022/11-12, 46–49.

Erőszak és feloldozás a nyelv szövetében: Aatoth Franyo: Estély a vörös kertben, Új Művészet Online, 2021. április 8.
https://ujmuveszet.hu/kunszt/eroszak-es-feloldozas-a-nyelv-szoveteben/

Felelősség és terápia: Gyógyír, Magyar Narancs, 2021. július 1., 28–29.

A figyelem örök körforgása egy igazságtagadó korban: Burai Árpád – Varga Tamás: Fictures, Magyar Műhely, 2021/2, 34–57.

Fokról fokra tűnik el: Vera Molnar: Machine Imaginaire, Magyar Narancs, 2020. augusztus 6., 31–32.

Hasonmások szózuhatagban: Lakner László retrospektív kiállítása, Új Művészet, 2022/7-8, 70–73.

Az ismétlődés nyugalma: Mánia. Csendes stratégiák, Műértő, 2019/6, 1−*2.*

Kemény és puha felületek: Fátyol Zoltán és Kányási Holb Margit: Kettő az egyben, KULTer.hu, 2016. március 26.
https://www.kulter.hu/2016/03/kemeny-es-puha-feluletek/

Kép épül, szöveg bomlik: Metanoia Park, Irodalmi Szemle, 2014/10, 16–27.

Képtermelő anyagiság, anyagtermelő képiség / Image-producing Materiality, Material-producing Imagery, ford. LAKÓ Zsigmond = *Új közvetítések / New Mediations,* szerk. TÖRÖK Krisztián Gábor, MODEM, Debrecen, 2023, 15–22. és 23–29.

Késleltetett előhívás: Asztalos Zsolt: Emlékmodellek, Új Művészet Online, 2021. július 12. https://www.ujmuveszet.hu/2021/07/kesleltetett-elohivas/

„Kezdetben volt az Ige, és az Ige Istennél volt…": Evangélium 21, Balkon, 2021/8, 20–23.

Az olvashatóság határán: Frey Krisztián kiállítása a Ludwig Múzeumban, Artportal, 2022. február 28. https://artportal.hu/magazin/az-olvashatosag-hataran-frey-krisztian-kiallitasa-a-ludwig-muzeumban/

Szöveg, kép, test és olvashatóság: A reprezentációs technikák metamorfózisai, Tempevölgy, 2022/2, 70–82.

A textualitás szerepe a múzeumi élményben, Szépirodalmi Figyelő, 2015/2, 35–45.

A városi propaganda archeológiája: A roncsolt plakátok Géczi János életművében, Parnasszus, 2020/3, 21–37.

A városi propaganda archeológiája: A roncsolt plakátok Géczi János életművében / The Archeology of Urban Propaganda: Lacerated Posters in the Oeuvre of János Géczi, ford. FEJÉRVÁRI Boldizsár = GÉCZI János, *immu Pets: Képversek, kollázsok, dekollázsok,* Művészetek Háza, Veszprém, 2023, 38–55. és 56–71.

Absztrakt

Az értekezés központjában egyfelől a különféle írásmódokat és/vagy a szövegszerűség effektusát alkalmazó műalkotások állnak; másfelől pedig azok a kortárs kiállítások, amelyeket az installált képi és textuális tartalmak kölcsönhatása működtet. Az adekvát irodalomtudományi olvasásmódszertanokat, illetve média- és kultúratudományi közelítésmódokat a kép(térben megjelenő szöveg)ek és az írásos tartalmakra építő képzőművészeti installációk, kiállítási helyzetek fényében hívja segítségül a disszertáció, tehát fenomenalitásában kívánja megmutatni a kép–szöveg problémát, illetve azt a folyamatot, ahogyan a befogadásban működik a kettő együtthatása. A szövegszerű tartalmak hermeneutikai szerepe elsősorban az ezredforduló körüli magyar képzőművészet fénytörésében jelenik meg a dolgozatban, ugyanakkor egy-egy fejezet a média- és kultúrtörténeti összefüggésekkel, valamint az új szöveghasználati módszerek viszonylatában nagy hatást kifejtő nemzetközi folyamatokkal is foglalkozik.

A *Szöveg, kép, test és olvashatóság – A reprezentációs technikák metamorfózisai* című fejezet a testiség, a képiség és a textualitás kultúrantropológiai összefüggéseit térképezi fel, és az elsődleges szóbeliség korszakának történetmesélésétől, illetve a bibliai szöveghelyek alapján rekonstruálható szertartásoktól a különféle írásformák megjelenésén át közelít a képzőművészeti szöveghasználat problémájához, kitérve például a *beszélő tárgyak* – a feliratok által hanggal felruházott szobrok és használati eszközök – kérdésére is. Mindeközben amellett érvel, hogy a művészeti reprezentációkkal kapcsolatos diskurzusok alakulását jelentősen befolyásolják a technológiai változások; és a kép és szöveg története nemcsak az egymással versengő gyakorlatok, tehát a *paragone* dinamikájában írható le, hanem még inkább az egymást kiegészítő, sokszor koegzisztenciális viszonyban állva esztétikai hatást kiváltó kifejezésmódok térnyeréseként.

Az autoritásként kezelt és referencialitásként felfogott szövegek figuratív megjelenítésén alapuló, illusztratív ábrázolásmód, amely a nyugati művészet történetének nagyobb részében a textusnak való megfeleltethetőség elve alapján fejtette ki hatását, a 19. században, a klasszikus modernség művészeti paradigmájával elveszti egyeduralmát. A fotográfia elterjedésétől kevésbé az újrafelismerő látásra lehetőséget adó látvány előidézése, illetve a narratíva uralja a mérvadó képzőművészeti folyamatokat, mint inkább a valóságviszonyok szubjektivizált megközelítése, illetve a szubverzív ábrázolásmód; a „szövegszerűség” pedig egyre kevésbé tartalomfelidézésként, sokkal inkább a textuális működés közvetlen jelenléteként nyilvánul meg. A kép viszonyait többnyire az alakábrázolás

szintjén és kívülről uraló szöveg helyett az írás anyagszerűségének közvetlensége válik irányadóvá, vagyis a szó már nem olyan transzcendens tartalom, amely megformálásra vár a képben, hanem „megtestesült", képileg adott matéria. Nem is lehet többé a megfeleltetések elősegítője, sokkal inkább a megjelenítés materiális összefüggései által is alakuló, a jelentések elbizonytalanítását láthatóvá tevő erőként nyilvánul meg. Az értekezés *Felszabadított vagy elfoglalt képek? – A képzőművészeti szöveghasználat új módszerei a fényképezés megjelenésétől a posztinternet-művészetig* című fejezete művészettörténeti fordulópontokról és újabb stratégiákról ad áttekintést, elsősorban olyan (pl. Henri de Toulouse-Lautrec, Pablo Picasso, Marcel Duchamp, Paul Klee, Francis Picabia, René Magritte, Joseph Kosuth, Roman Opałka és Jenny Holzer által jegyzett) kanonikus művek elemzésével, amelyek inspiráló hatása a kortárs magyar képzőművészetben is érzékelhető.

A nemzetközi kontextusok feltérképezését követően a Bauhausban dolgozó magyar alkotók (pl. Moholy-Nagy László, Berger Otti) szöveghasználati technikáit vázoló alfejezeten át az értekezés elvezet a 20. század második felének magyar művészetéhez. A *Transzgresszív kísérletek a kiállítótéren kívül és belül, határon innen és túl – A szöveg felforgató ereje a 20. századi magyar képzőművészet diszkontinuus történetében* című fejezet a téma szempontjából relevánsnak látszó progresszív művészeti stratégiákat mutat be (köztük Hantai Simon, Ország Lili, Erdély Miklós, Altorjai Sándor, Lakner László, Frey Krisztián, Tót Endre, Pauer Gyula és Drozdik Orsolya munkáit). A műtárgy materiális megvalósulását másodlagosnak tekintő, gondolati és nyelvi indíttatású konceptuális művészet, illetve annak „rokonjelenségei" metareflexió tárgyává tették a képzőművészetet, amely nemcsak képi redukciót, hanem egyfajta mediális kiterjesztést is eredményezett.

A képbe írt szó ma – Tematikus csomópontok és technikák a rendszerváltástól napjainkig című fejezet a legújabb magyar művekben vizsgálja a kép–szöveg kapcsolat megnyilvánulási módjait, egy-egy meghatározó problémakörre koncentrálva. Az elmúlt évtizedek magyar művészete különösen alkalmasnak látszik ugyanis arra, hogy a műelemzés megvilágító, érzékítő módszerével plauzibilissé tegye a szövegek képzőművészeti használatának eltérő formáit, ezek jelentéslétesítő potenciálját, egyszersmind a befogadás sajátosan diffúz természetét. Hiszen amellett, hogy a különféle képi és textuális elemek sokféle módon és sokszor szövevényesen kapcsolódnak egymáshoz (előfeltételezve a befogadásban mind az irodalmi, mind az ikonográfiai tudást), gyakran reflektálnak a jelölők játékának teret adó kontextusok lezárhatatlanságára (ahogy pl. Molnár Vera, Molnár Péter, Gerber Pál, Aatoth Franyo, Várnai Gyula, Csontó Lajos, Richter Sára, Benczúr Emese, Süli-Zakar Szabolcs, Esterházy Marcell és Oberfrank Luca munkái tanúsítják).

A textualitás szerepe a múzeumi élményben – A kiállítás mint jelentésháló című fejezet a kortárs kiállítóterekben megjelenő szövegtípusokat, az írásos tartalmaknak a kontextusok felnyitásában is megmutatkozó jelentésszervező potenciálját vizsgálja, a kiállítás címétől a neveken, a koncepcióleíráson, az alkotói és szakértői képaláírásokon és kommentárokon át egészen a munkákba integrált szövegekig. A műtárgy anyagiságába közvetlenül nem szervesült, látszólag kiegészítő szerepű, pedig többnyire a jelentéstulajdonítást megalapozó szövegtípusok analízise más nagyságrendű és minőségű összefüggéseket tesz láthatóvá. A szövegközi viszonylatok elemzését a dolgozat egy művészetközi projekt – a Magolcsay Nagy Gábor költő és Pántya Bea képzőművész együttműködéséből született *Metanoia Park* – szemügyre vételével példázza. Az elemzés nem az autonóm, magányos olvasásra szánt irodalmi forrásművek értelmezésére törekszik, hanem a kiállítás látáseseménye számára megalkotott műtárgyakra koncentrál, ezek részeként tárgyalja a téri helyzetben esztétikai hatást kifejtő szövegeket. *A figyelem örök körforgása egy igazságtagadó korban* című utolsó fejezet szintén egy kollaboráción alapuló projektet, Varga Tamás fotóművész és Burai Árpád underground művész *Fictures* című tárlatának és kötetének anyagát vizsgálja behatóbban. Az archaikus fotóeljárással készült képek, a hozzájuk rendelt félrevezető képaláírások, valamint a groteszk–mágikus vagy abszurd stílusjegyeket hordozó prózák fúziójára építő széria a post-truth és a fake news által meghatározott mediális helyzetre reflektál, amelyben kép és szöveg egymást erősítve válik a manipuláció eszközévé.

Az értekezés rámutat, hogy a 20-21. századi képzőművészetben a felhasznált szövegek többé nem az igazságközvetítés és a koherens jelentésszervez(őd)és megalapozói; felismerhetőségüknél fontosabb a dekonstruált megjelenítés, illetve a másféle képépítőelemekkel való egy szintre kerülés; azért is, mivel szerepeltetésük gyakran épp a korábbi kép–szöveg és szöveg–szöveg relációk hierarchikus szerkezetének felforgatását, esetleg azok meghaladását szolgálja. Ily módon a dekontextualizált és a műtárgyak összefüggésébe helyezve rekontextualizált irodalmi textusok is új minőségre tesznek szert, sokszor a populáris kultúrából, az elektronikus és digitális médiumokból származó közbeszédszerű tartalmakkal együtt, melyek retorikája és tropológiája mind jobban dominálja a kortárs kultúrát. A műtárgyak szöveghasználati módjainak tipologizálására a disszertáció nem tesz kísérletet; átfogó taxonómia felállítása helyett inkább egy flexibilis szempontrendszert vázol, amely kiindulópontul szolgálhat a képzőművészeti munkák textuális működésmódjainak leírásához.

Abstract: The Textual Relations of the Artwork

Writing Methods and Techniques for the Use of Text in Visual Arts, Special Reference to Hungarian Artworks Created at the Turn of the Millennium

The dissertation focuses both on artworks that use different modes of writing and/or textual effects, and on contemporary exhibitions that are operated by the interaction of the installed visual and textual content. The dissertation calls upon adequate literary reading methodologies and media and cultural studies approaches in light of texts (displayed in the image space), visual art installations, and exhibition settings based on written content, and thus seeks to show the image-text problem in its phenomenality and the process of how the two interact in reception. The hermeneutic role of text-like contents is primarily discussed in the context of Hungarian visual arts around the turn of the millennium; while at the same time, a few chapters are devoted to the media and cultural-historical contexts, as well as to the international tendencies that have had a major impact on the new methods of the use of text.

The chapter "Text, Image, Body, and Legibility – The Metamorphoses of Representational Techniques" explores the cultural-anthropological relations between corporeality, visuality, and textuality, approaching from the historiography of the era of primary verbality and the rituals that can be drawn from biblical texts and through the emergence of various forms of writing, to questions concerning the use of texts in the visual arts, including, for example, the matter of *speaking objects*, such as the sculptures and utensils that are given a voice through inscriptions. Moreover, it claims that the development of discourses related to artistic representations is significantly influenced by technological changes, and that the history of image and text can be described not only in the dynamics of competing practices, that is the *paragone*, but even more so as the expansion of complementary forms of representation, which are often coextensive and have aesthetic effects.

The illustrative mode of representation, based on the figurative representation of texts considered authoritative and understood referential, which had been based on the principle of textual correspondence for most of the history of Western art, lost its monopoly in the 19th century with the artistic paradigm of classical modernism. Since the spread of photography, the most influential artistic processes have been dominated less by the evocation of a vision that enables a recognisable vision or by narrative than by the subjectivised approach to reality and a subversive mode of representation; "textuality" became less and less a recollection of

content and more a direct presence of textual function. Instead of a text dominating the relations of the image mostly at the level of figurative drawing and from the outside, the immediacy of the materiality of writing becomes dominant; thus, the word is no longer transcendent content waiting to be formed in the image, but is an "embodied", pictorially given material. It can no longer be a facilitator of correspondences, but is rather present as a force that is also shaped by the material correlations of representation, usually making the discouragement of meanings visible. The chapter "Liberated or Captured Images? – New Methods of the Use of Text in Visual Arts from the Emergence of Photography to Post-internet Art" provides an overview of the art historical turning points and recent strategies, primarily through the analysis of canonical works (annotated by artists e.g. Henri de Toulouse-Lautrec, Marcel Duchamp, Paul Klee, Francis Picabia, René Magritte, Joseph Kosuth, Roman Opałka, Jenny Holzer), whose inspirational influence can be perceived in contemporary Hungarian visual art.

Following the mapping of international contexts, the dissertation introduces the Hungarian art of the second half of the 20th century through a sub-chapter outlining text usage techniques of Hungarian artists working in the Bauhaus style (e.g. László Moholy-Nagy, Otti Berger). The chapter "Transgressive Experiments Inside and Outside the Exhibition Space, Within and Beyond the Borders – The Subversive Power of Text in the Discontinuous History of 20th Century Hungarian Art" presents progressive artistic strategies that appear relevant to the topic (including the works of Simon Hantai, Lili Ország, Miklós Erdély, Sándor Altorjai, László Lakner, Krisztián Frey, Endre Tót, Gyula Pauer, Orsolya Drozdik). Conceptual art, which considers the materialistic realisation of the artwork to be secondary and is motivated by thought and language, and its "concomitants", made visual art the subject of meta-reflection, which resulted not only in a reduction of the image, but also in a kind of expansion of media.

The chapter "Word in the Image Today – Thematic Intersections and Techniques from the Regime Change to the Present" examines the forms of manifestation of the image-text relationship in recent Hungarian works, focusing on certain crucial issues. The Hungarian art of the past decades appears to be particularly suitable to make plausible the various ways in which texts are used in visual art, their meaning-making potential, and the uniquely diffuse nature of reception. by means of the illuminating, perceptive method of art analysis. Besides the fact that the various pictorial and textual elements are interconnected in multiple and often intricate ways (presupposing both literary and iconographic knowledge in the reception process), they often reflect the inconclusiveness of the contexts which provide space for the

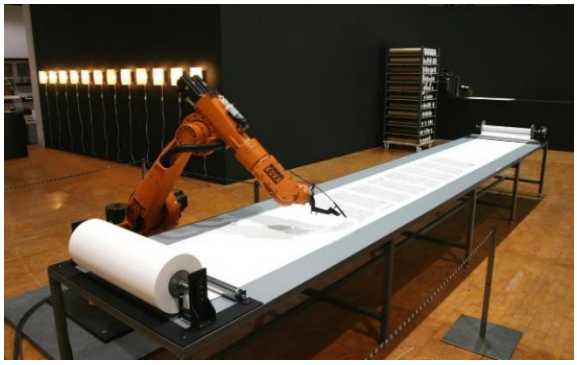
play of signifiers (as for example the works of Vera Molnár, Péter Molnár, Pál Gerber, Aatoth Franyo, Gyula Várnai, Lajos Csontó, Sára Richter, Emese Benczúr, Szabolcs Süli-Zakar, Marcell Esterházy, Luca Oberfrank demonstrate).

The chapter "The Role of Textuality in the Museum Experience – Exhibition as a Meaning Network" examines the text types that appear in contemporary exhibition spaces and the potential of written content to organise meaning through the exposure of contexts, analysing exhibition titles, names, concept descriptions, captions and commentaries by artists and experts, and texts integrated into the works. The analysis of text types which are not directly integrated into the materiality of the artwork and appear to take a supporting role, but which, in most cases, are the basis of the appropriation of meaning, reveals contexts of different scale and quality. The dissertation exemplifies the analysis of intertextual relations through the review of an interartistic project, namely *Metanoia Park*, which came into being through the collaboration between poet Gábor Magolcsay Nagy and artist Bea Pántya. The analysis does not seek to interpret autonomous literary sources intended to be read in isolation, but instead focuses on the artworks created for the visual event of the exhibition; as part of these, it discusses the texts that have an aesthetic effect on the spatial setting. The final chapter "The Eternal Cycle of Attention in the Post-Truth Era", dives into a deeper analysis of a project, which is also based on a collaboration, the material of the exhibition and volume *Fictures* by photographer Tamás Varga and underground artist Árpád Burai. The images made with an archaic photographic process, the accompanying misleading captions, and a series based on a fusion of grotesque, magical, and sometimes absurd prose texts reflect on the media landscape dominated by post-truth and fake news, in which image and text become tools of manipulation through mutual reinforcement.

The dissertation indicates that the texts, used in the visual art of the 20th and 21st centuries, are no longer the basis of truth mediation and a coherent (self-)organisation of meaning; what is more important than their recognisability, is the deconstructed representation and their placement on the same level as other image-constructing elements, also because their presence often serves to subvert and possibly transcend the hierarchical structure of the previous image-text and text-text relations. Literary texts which are decontextualized and recontextualized in the context of artefacts, thus acquire a new quality and are often on par with public discourse contents deriving from popular culture, from electronic and digital media, whose rhetoric and tropology have increasingly dominated contemporary culture. The dissertation does not attempt to categorise the methods of using texts; instead of establishing a comprehensive taxonomy, it rather outlines a flexible set of

criteria that can serve as a starting point for describing the textual modes of operation of visual artworks.

Képmelléklet



1. kép: Robotlab (Matthias Gommel, Martina Haitz, Jan Zappe), *bios (bible)*, 2007, installáció, programozott ipari robot, papírtekercsek, változó méret, Zentrum für Kunst und Medien, Kalsruhe



2. kép: Joseph Nicéphore Nièpce, *Kilátás a dolgozószobából,* 1826 k., heliográfia, 20 x 25 cm, Harry Ransom Center, Austin



3. kép: William Turner, *Eső, gőz és sebesség – A nagy nyugati vasút,* 1844, olaj, vászon, 91 cm x 121,8 cm, The National Gallery, London



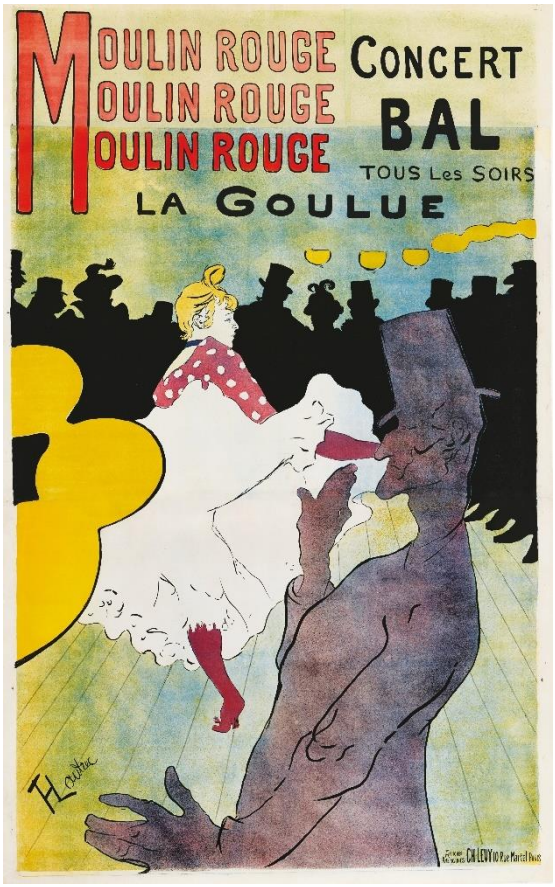
4. kép: Claude Monet, *Impresszió, a felkelő nap,* 1872, olaj, vászon, 48 cm x 63 cm, Musée Marmottan Monet, Párizs



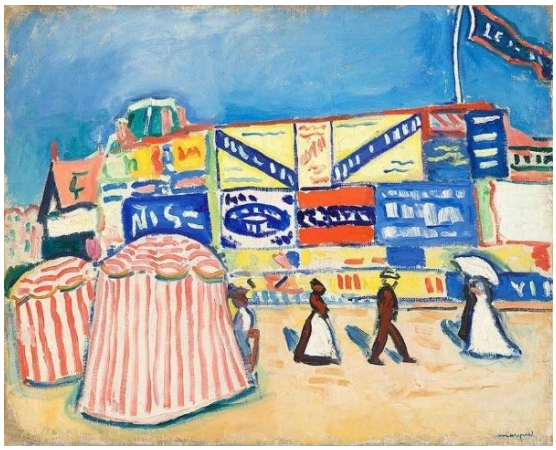
5. kép: Claude Monet, *Roueni katedrális,* 1892–94, olaj, vászon, vegyes méret



6. kép: Paul Cézanne, *Sainte-Victoire hegy,* 1904, olaj, vásznon, 70 x 92 cm, Philadelphia Museum of Art



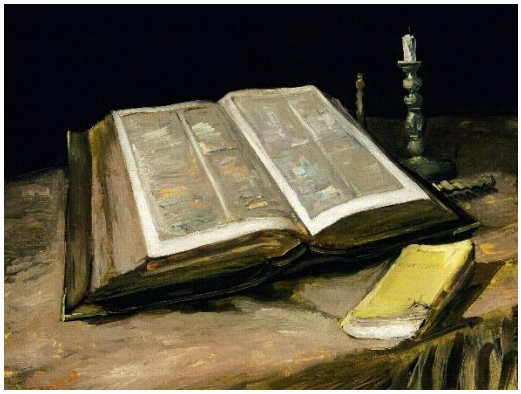
7. kép: Henri de Toulouse-Lautrec, *Moulin Rouge – La Goulue,* 1891, színes litográfia, papír, 191 x 117 cm, Civica Raccolta di Stampe Bertarelli, Milánó



8. kép: Albert Marquet, *Plakátok Trouville-ban,* 1906, olaj, vászon, 65,1 x 81,3 cm, The National Gallery of Art, Washington, D.C.



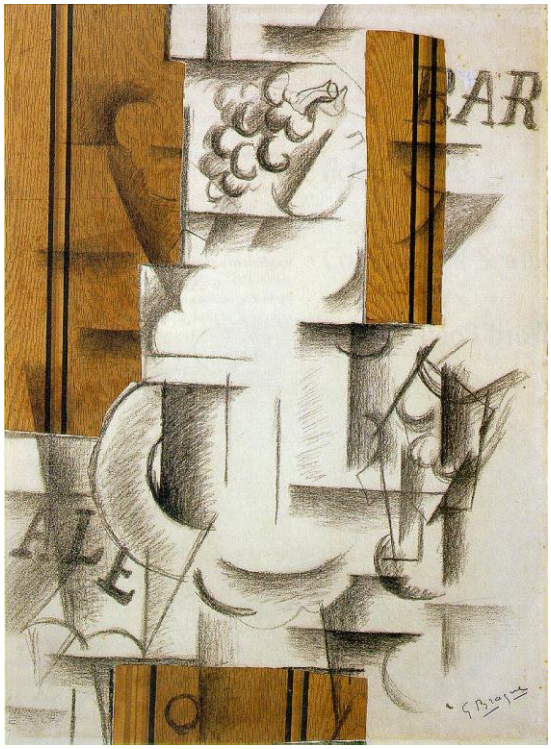
9. kép: Raoul Dufy, *Plakátok Trouville-ban*, 1906, olaj, vászon, 65 x 81 cm, Georges Pompidou Center, Párizs



10. kép: Vincent van Gogh, *Csendélet Bibliával,* 1885, olaj, vászon, 65 x 78 cm, Van Gogh Museum, Amszterdam



11. kép: Georges Braque, *A portugál,* 1911–12, olaj, vászon, 116,8 x 81 cm, Kunstmuseum Basel



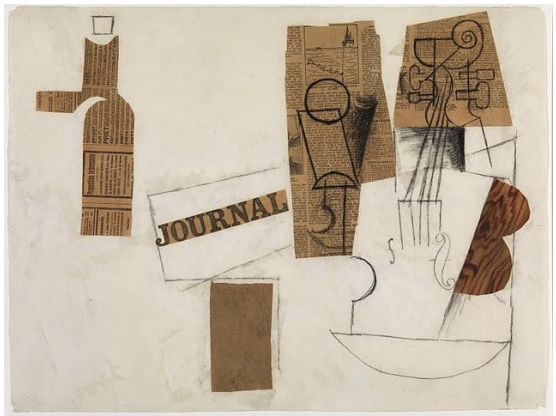
12. kép: Georges Braque, *Gyümölcsöstál és üveg,* 1912, kollázs, papír, 62,9 x 45,7 cm, The Metropolitan Museum of Art



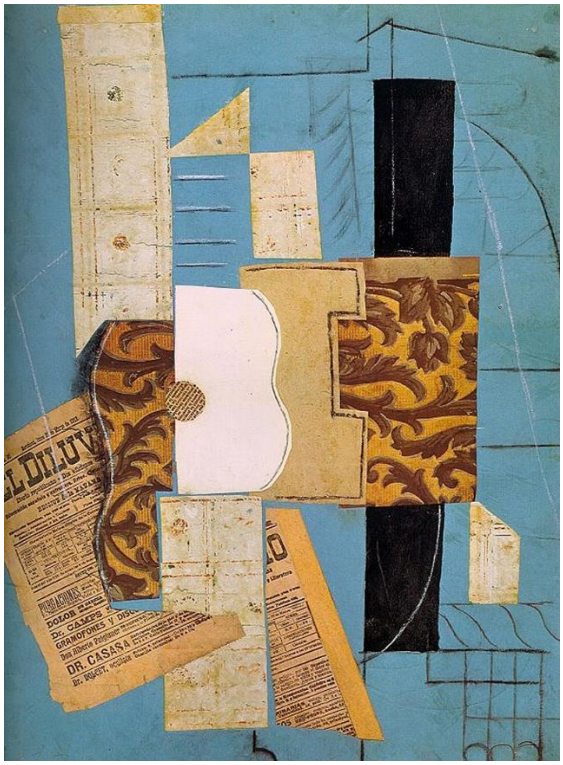
13. kép: Pablo Picasso, *Csendélet nádszékkel,* 1912, olaj olajszöveten kötéllel szegélyezett vászon felett, 29 × 37 cm, Musée Picasso, Párizs



14. kép: Pablo Picasso, *Nő gitárral („Ma Jolie"),* 1911–12, olaj, vászon, 100 x 64,5 cm, The Museum of Modern Art, New York



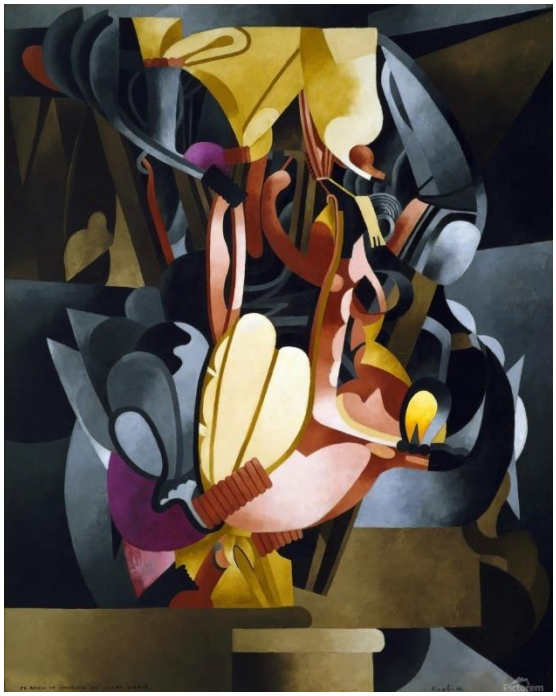
15. kép: Pablo Picasso, *Szifon, üveg, újság és hegedű,* 1912 vagy később, kollázs, papír, 47 x 62,5 cm, Moderna Museet, Stockholm



16. kép: Pablo Picasso, A gitár, 1913, kollázs, papír, 66,4 x 49,6 cm, The Museum of Modern Art, New York



17. kép: Francis Picabia, *Megragadni, ami megragadható – „Edtaonisl”,* 1913, olaj, vászon, 100,6 x 81,6 cm, Philadelphia Museum of Art



18. kép: Francis Picabia, *Újra látom emlékezetemben kedves Udnie-t,* 1914, olaj, vászon, 250 x 199 cm, Museum of Modern Art, New York



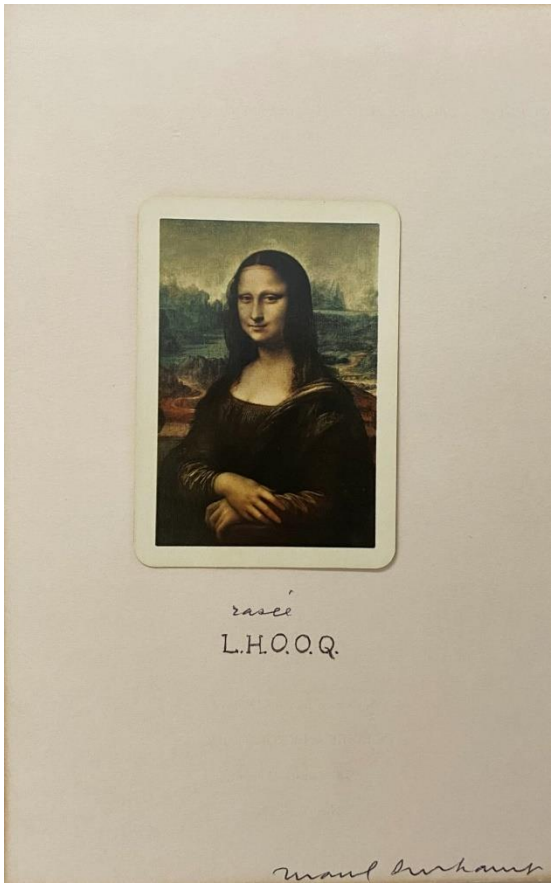
19. kép: Francis Picabia, *Kakodilos szem,* 1921, olaj, kollázs, vászon, 148,6 x 117,4 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, Párizs



20. kép: Marcel Duchamp, *Agglegények vetkőztetik a mátkát, sőt (A nagy üveg),* 1915–23, olaj, lakk, ólomfólia, ólomhuzal és por két üveglapon, 277,5 x 175,9 cm, Philadelphia Museum of Art



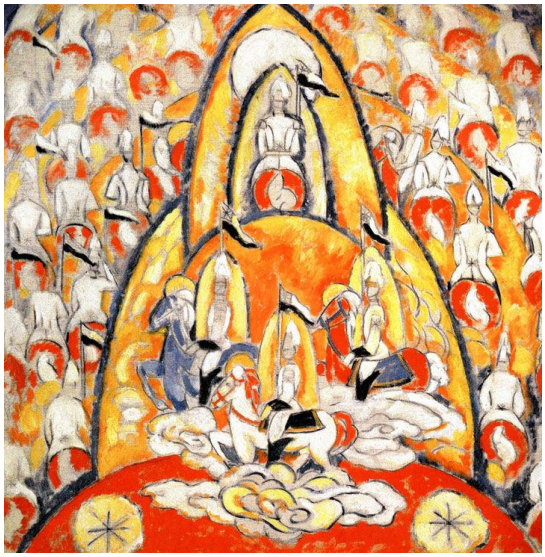
21. kép: Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919, ceruza, nyomtatott képeslap Leonardo da Vinci *Mona Lisá*jának (1503–19 k.) reprodukciójával, 19,7 x 12,4 cm, magángyűjtemény



22. kép: Marcel Duchamp, *Borotvált L.H.O.O.Q.,* 1965, kártyalap Leonardo da Vinci *Mona Lisá*jának (1503–19 k.) reprodukciójával aláírt, feliratos papírra rögzítve, 22 x 14 cm, magángyűjtemény



23. kép: Marcel Duchamp, *Forrás,* 1917, objet trouvé, Alfred Stieglitz fotója az eredeti műtárgyról



24. kép: Marsden Hartley, *A harcosok,* 1913, olaj, réz, 21,29 x 120,65 cm, magángyűjtemény



25. kép: Marcel Duchamp, *Forrás,* 1917, objet trouvé, autorizált másolat, Tate Modern, London



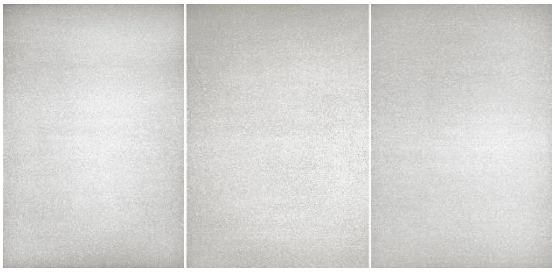
26. kép: Marcel Duchamp, *Aláírt jel,* 1963, olaj, fatábla, 45,7 x 61 cm, The Dennis Hopper Collection



27. kép: On Kawara, *1987 május 1. (Dátumfestmények sorozat),* 1987, akril, vászon, 154,9 x 226,1 cm, magángyűjtemény



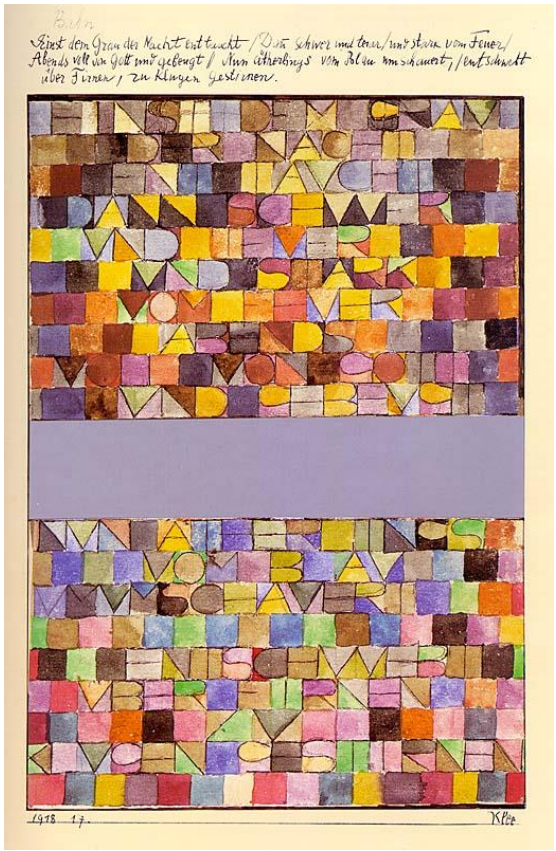
28. kép: On Kawara, *Dátumfestmények (részlet a sorozatból),* 1973–2000, akril, vászon, újságkivágással, 8 db, ismeretlen méret, One Million Years Foundation



29. kép: Roman Opałka, *Részlet 4875812–4894230, Részlet 4894231–4914799, Részlet 4914800–4932016 (1965–1–∞ sorozat),* 1965–, akril, vászon, 3 db, 197,5 x 135,5 cm, magángyűjtemény



30. kép: Tim Hawkinson, *Aláírásszék,* 1993, installáció, iskolapad, papír, fa, fém, motor, 37 x 28 x 24 cm, Ace Gallery, New York



31. kép: Paul Klee, *Egyszer csak kiemelkedett az éjszaka szürkéjéből,* 1918, vízfesték, ceruza, toll, papír, ezüstpapír beékeléssel kartonon, 22,6 x 15,8 cm, Zentrum Paul Klee, Bern



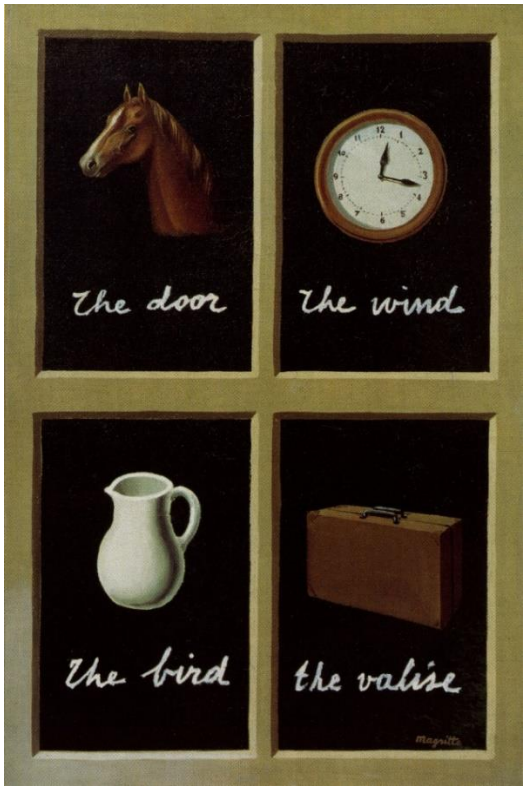
32. kép: René Magritte, *A szavak és a képek,* 1929, képregény



33. kép: René Magritte, *Az élő tükör,* 1928, olaj, vászon, 54 x 73 cm, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam



34. kép: René Magritte, *Kulcs az álmokhoz*, 1930, olaj, vászon, 81 x 60 cm, magángyűjtemény



35. kép: René Magritte, *Az álmok értelmezése,* 1935, olaj, vászon, 41 x 27 cm, Collection of Jasper Johns



36. kép: René Magritte, *A társalgás művészete IV,* 1950, olaj, vászon, 65 x 81 cm, magángyűjtemény



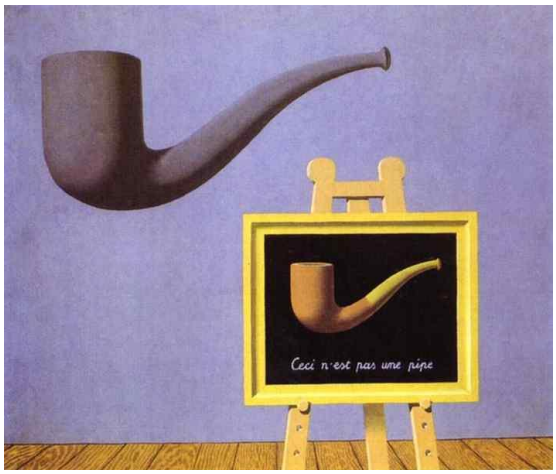
37. kép: René Magritte, *A függönyök palotája III,* 1928–29, olaj, vászon, 81,2 x 116,4 cm, The Museum of Modern Art, New York



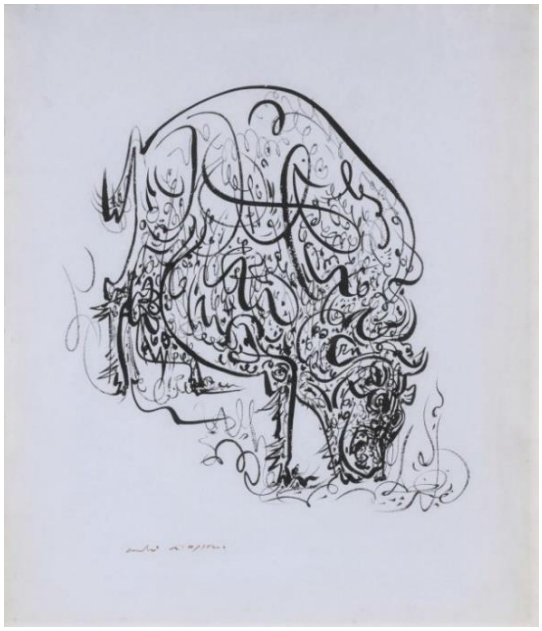
38. kép: René Magritte, *A gyors remény,* 1927, olaj, vászon, 49,5 x 64 cm, Hamburger Kunsthalle



39. kép: René Magritte, *A képek árulása,* 1928–29, olaj, vászon, 63,5 x 93,98 cm, Los Angeles Museum of Art



40. kép: René Magritte, *A két misztérium,* 1966, olaj, vászon, 65 x 80 cm, magángyűjtemény



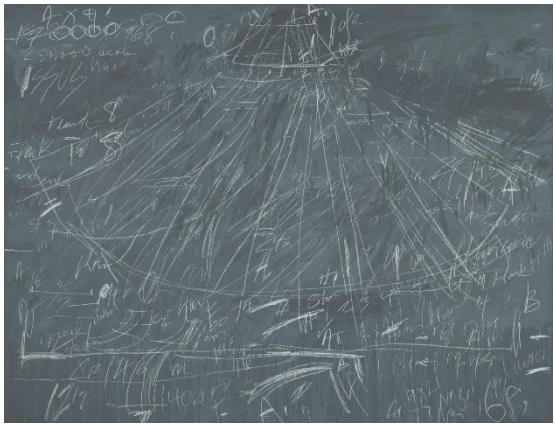
41. kép: André Masson, *Bölény,* 1944, tinta, halványkék papír, 23,2 x 20 cm, Galerie Jeanne Bucher Jaeger, Párizs



42. kép: Mark Tobey, *Broadway, 1935–36,* tempera, papír, 66 x 48,9 cm, The Metropolitan Museum of Art



43. kép: Georges Mathieu, *A művészetek fővárosa,* Párizs, 1965, olaj, vászon, 300 x 900 cm, Comité Georges Mathieu, Párizs



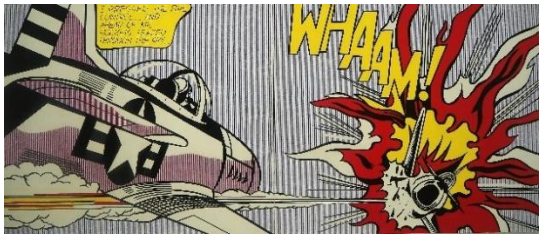
44. kép: Cy Twombly, *Egy csata szinopszisa,* 1968, olaj alapú házfesték, viaszceruza, vászon, 128,3 x 149,2 cm, The Macklowe Collection



45. kép: Robert Rauschenberg, *Tanulmány az áramlatokhoz III,* 1970, Vágott-tépett újságpapír, oldószeres nyomat, gouache illusztráció, tábla, 76,2 x 76,2 cm, Robert Rauschenberg Foundation



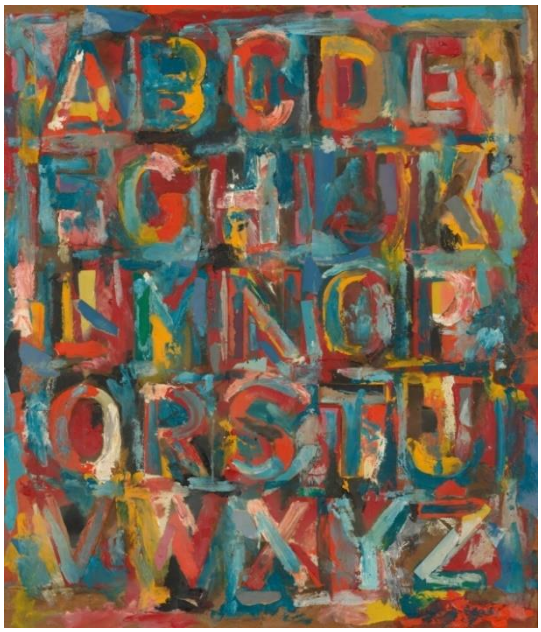
46. kép: Andy Warhol, *Campbell-leveskonzervek,* 1962, akril, fémes zománcfesték, vászon, 32 db, 50,8 x 40,6 cm, The Museum of Modern Art, New York



47. kép: Roy Lichtenstein, *Whaam!*, 1963, akril, olaj, vászon, 172,7 x 406,4 cm, Tate Modern, London



48. kép: Robert Indiana, *Szerelem (vörös, ibolya),* 1966–98, színezett alumínium, 243,8 x 243,8 x 121,9 cm, Tate Modern, London



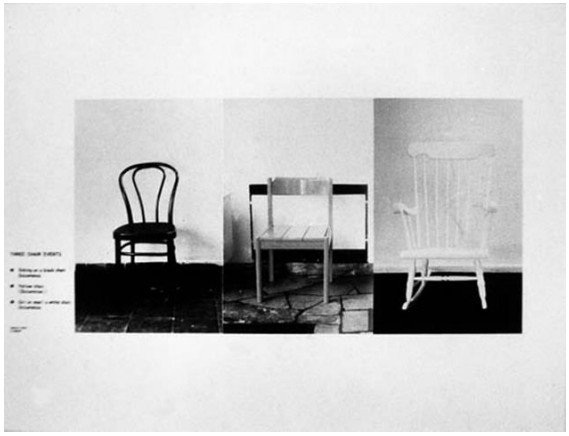
49. kép: Jasper Johns, *Ábécé,* 1959, olaj, papír, farostlemez, festék, Art Institute of Chicago



50. kép: Wolf Vostell, *Coca-Cola,* 1961, dekollázs, papír, farostlemez, 210 x 310 cm, Museum Ludwig, Köln



51. kép: Joseph Kosuth, *Egy és három szék,* 1965, faszék – 82 x 37,8 x 53 cm, fotópanel – 91,5 x 61,1 cm, szövegpanel szótári definícióval – 61 x 76,2 cm, The Museum of Modern Art, New York



52. kép: George Brecht, *Három szék esemény,* 1961, jegyzet és fotók, Martha Jackson Gallery, New York



53. kép: Lawrence Weiner, *Földet a földnek, hamut a hamunak, port a pornak*, 1970, szövegmű, Guggenheim Múzeum, New York



54. kép: Glenn Ligon, *Cím nélkül (A legszínesebbnek akkor érzem magam, amikor éles fehér háttér elé dobnak...)*, 1990, olajrúd, gesso és grafit, fa, 203,2 x 76,2 cm, Eileen Harris Norton gyűjteménye



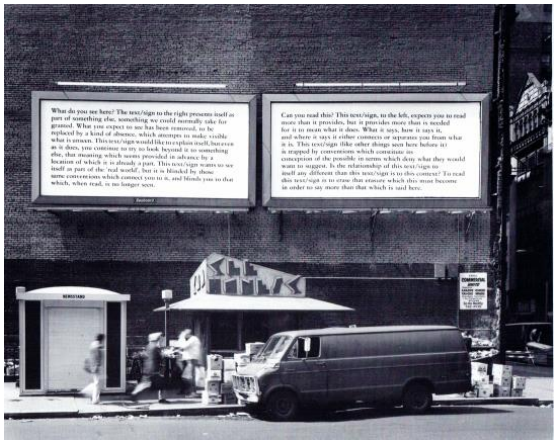
55. kép: Glenn Ligon, *Cím nélkül (Fekete napfény)*, 2005, neoninstalláció, 15,2 x 109,2 x 5,7 cm, magángyűjtemény



56. kép: Jean-Michel Basquiat, *Hollywoodi afrikaiak*, 1983, akril, olajrúd, vászon, 213,5 x 213,4 cm, Courtesy Whitney Museum of American Art, New York



57. kép: Barbara Kruger, *Ki birtokol mit*, 2012, digitális print, bakelit, 292,5 x 279,6 x 6 cm, Tate Modern, London



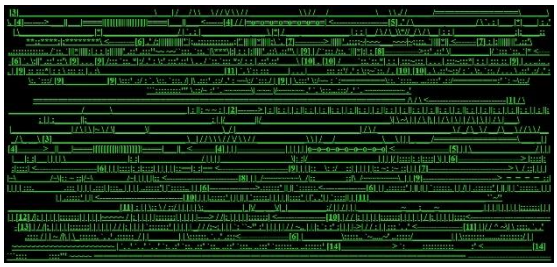
58. kép: Joseph Kosuth, *Textus/Kontextus*, 1979. május 26. – június 16., New York, Billboard Houston and Broadway, 420 West Brodway



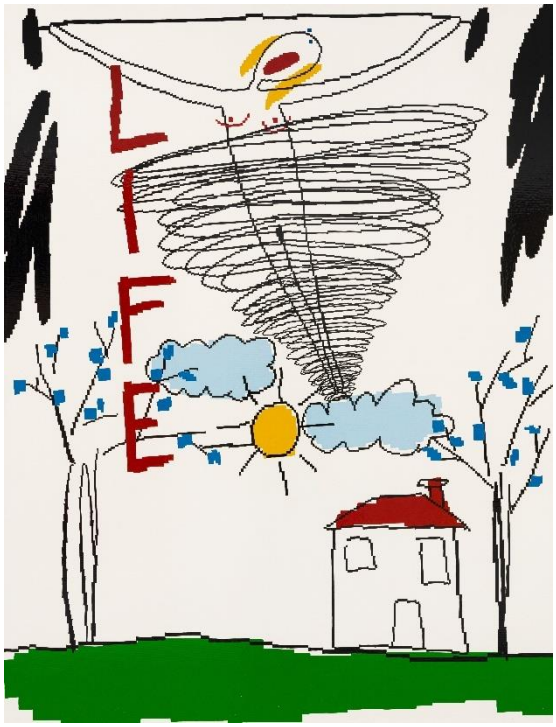
59. kép: Jenny Holzer, *Védj meg attól, ami vagyok (Truizmusok sorozat),* 1982, LED fényinstalláció, New York Times Square



60. kép: Jeffrey Shaw, *Az olvasható város,* 1989–91, interaktív videóinstalláció, Institut für Neue Medien, Frankfurt



61. kép: Jodi (Joan Heemskerk, Dirk Paesmans), *Jodi.org* (nyitókép a webhelyről), 1993–95, weblap



62. kép: Maja Djordevic, *LIFE.*, 2021, olaj, zománc, vászon, 170 x 130 x 4 cm, magángyűjtemény



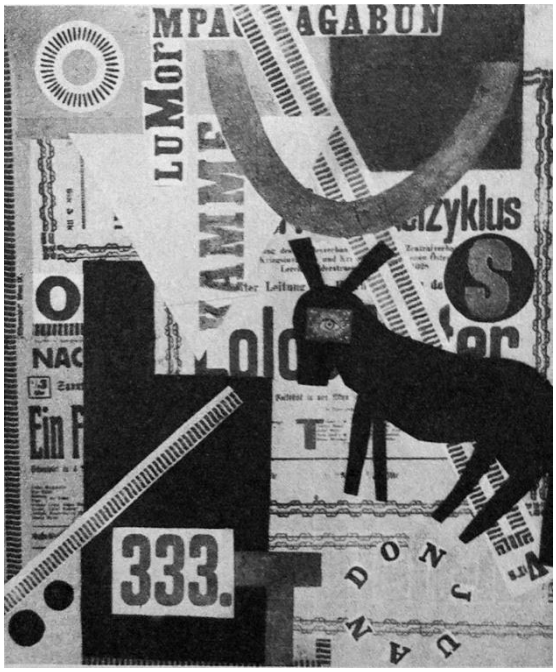
63. kép: Oli Epp, *Carpe Diem,* 2017, spray, akril, vászon, 170 x 130 cm, magángyűjtemény



64. kép: Artie Vierkant, *Képobjektum (részlet),* 2011–, UV print dibond lap, megváltoztatott dokumentumképek, változó méret



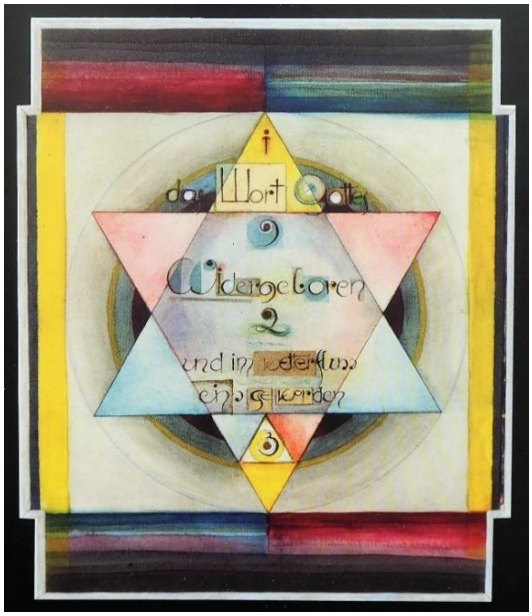
65. kép: Kassák Lajos, *Képarchitektúra (Kioszk-terv),* 1922-23 k., guache, színes karton, 25,9 x 20,9 cm, Kunsthalle Nürnberg



66. kép: Kassák Lajos, *„Don Juan" kollázs,* 1921, kollázs, papír ismeretlen méret



67. kép: Moholy-Nagy László, *A nagyváros dinamikája, tipofotó* (részlet), 1925



68. kép: Pap Gyula, *Szám- és betűkompozíció – Isten szava újjászületik,* 1923, akvarell, papír, 25,8 x 20 cm, Klassik Stiftung Weimar



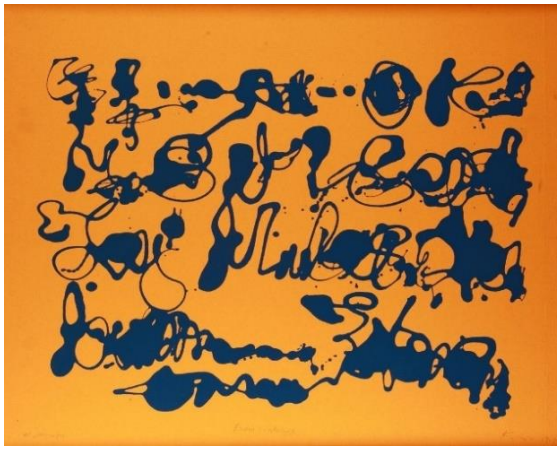
69. kép: Breuer Marcell, *Zöld erdő harmatját...,* 1923, színes litográfia, papír, 24 x 24,2 cm



70. kép: Berger Otti, *Szent Család – Gunta Stölznek,* 1929, kollázs, papír, 21,3 x 25,3, BHA Berlin



71. kép: Berger Otti, *Hilbersheimer 50. születésnapjára,* 1935, kollázs, rongyszőnyeg, 151 x 50 cm, BHA Berlin



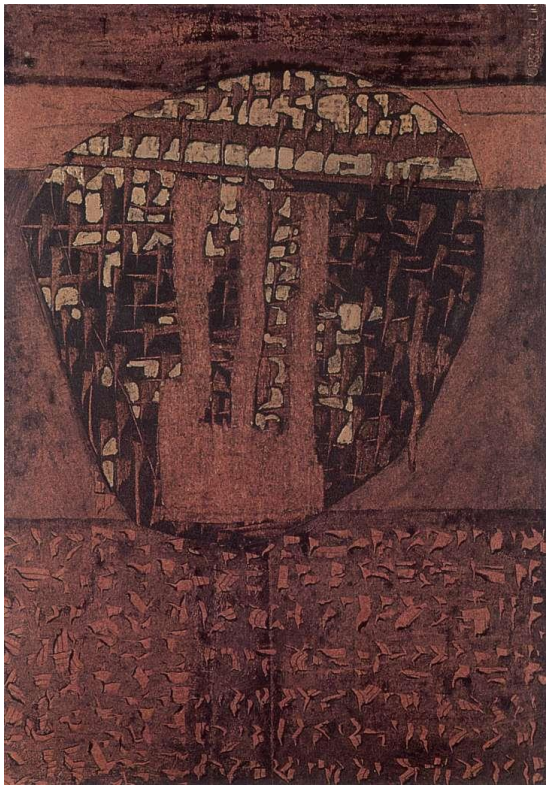
72. kép: Korniss Dezső, *Kalligráfia,* 1959–83, szitanyomat, papír, 53 x 66,5 cm, magángyűjtemény



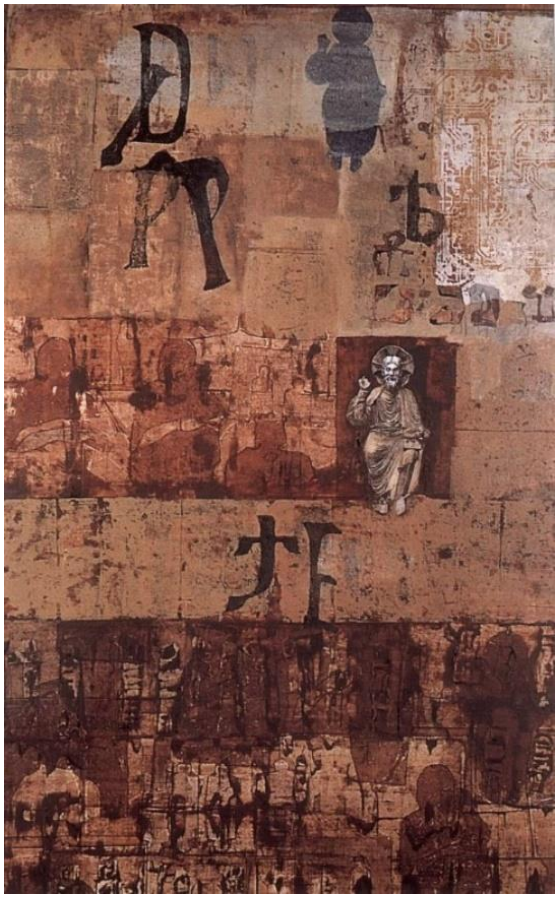
73. kép: Korniss Dezső, *Gitáros figura,* 1964, zománc- és nyomdafesték, papír farostra applikálva, 206 x 235 cm, Antal–Lusztig-gyűjtemény



74. kép: Ország Lili, *A törvény házán,* 1956, kollázs, papír, 15,6 x 41 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest



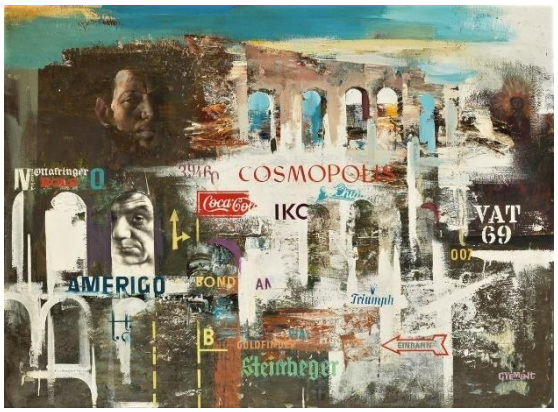
75. kép: Ország Lili, *Barna-fekete írásos kép,* 1961–62, olaj, fa, 37 x 25 cm, magángyűjtemény



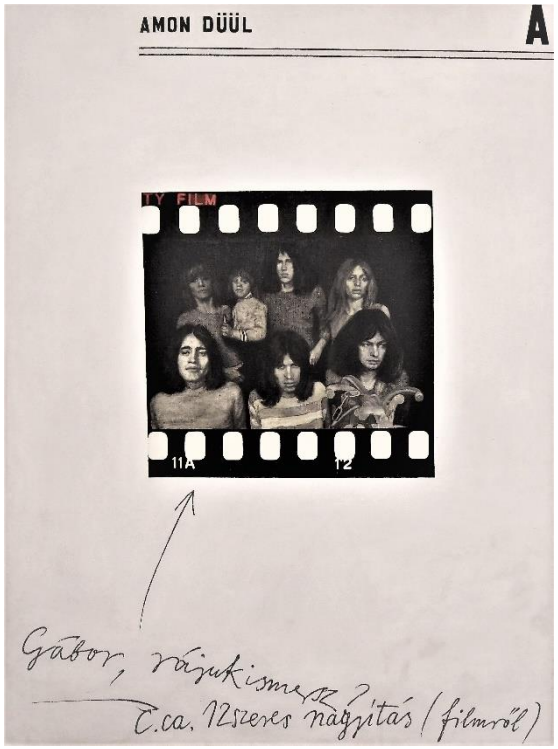
76. kép: Ország Lili, *Románkori Krisztus,* 1969, olaj, fa, 80 x 50 cm, magángyűjtemény



77. kép: Lakner László, *Hírek,* 1964, olaj, vászon, 130 x 150 cm, magángyűjtemény



78. kép: Gyémánt László, *Cosmopolis,* 1965, olaj, ceruza, vászon, 90 x 120 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest



79. kép: Lakner László, *Amon Düül,* 1970, olaj, vászon, 200 x 150 cm Fehér László gyűjteménye



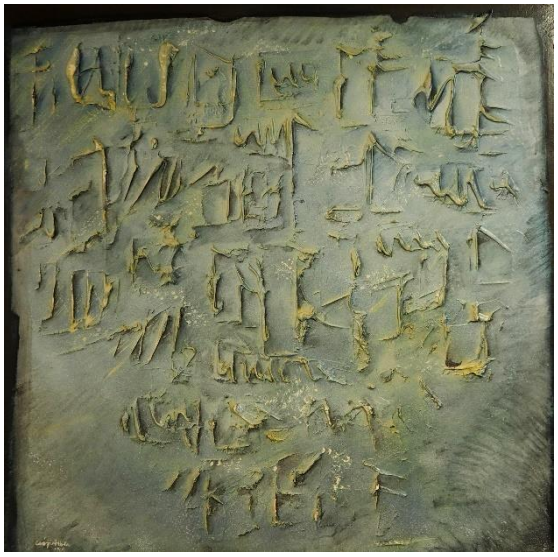
80. kép: Altorjai Sándor, *Süllyedjek felfelé (Integető),* 1967, kollázs, olaj, vegyes technika, farost, 310 x 340 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest



81. kép: Hajas Tibor, *Öndivatbemutató* (részlet), 1976, rövidfilm



82. kép: Méhes Lóránt, *Személyi igazolvány,* 1973, olaj, vászon, 60 x 80 cm, magángyűjtemény



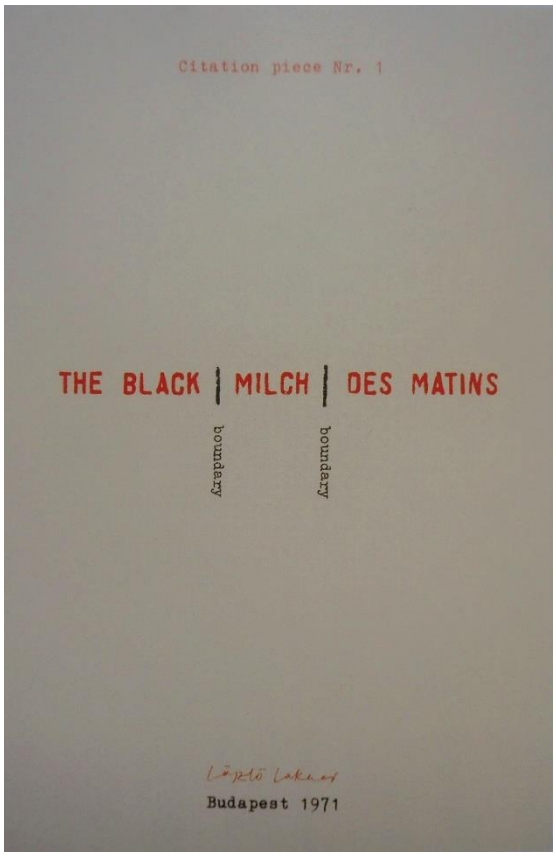
83. kép: Csáji Attila, *Jelrács XVI,* 1969, színezett epoxigyanta, olaj, zománcfesték, farostlemez, 100 x 100 cm, Modern Műtár, Balatonfüred



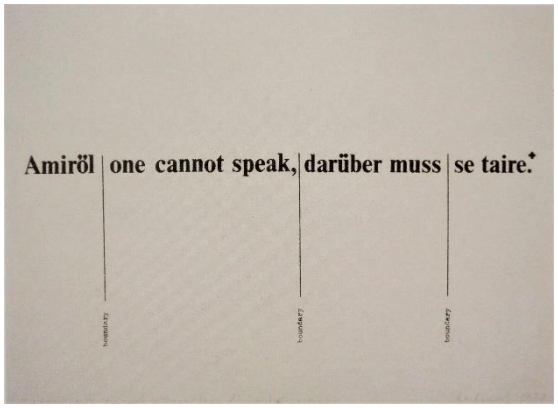
84. kép: Csáji Attila, *Jelrács XVI* (részlet), 1969, színezett epoxigyanta, olaj, zománcfesték, farostlemez, ismeretlen méret, Modern Műtár, Balatonfüred



85. kép: Szentjóby Tamás, *Hülő víz,* 1965, patikaüveg, víz, ismeretlen méret



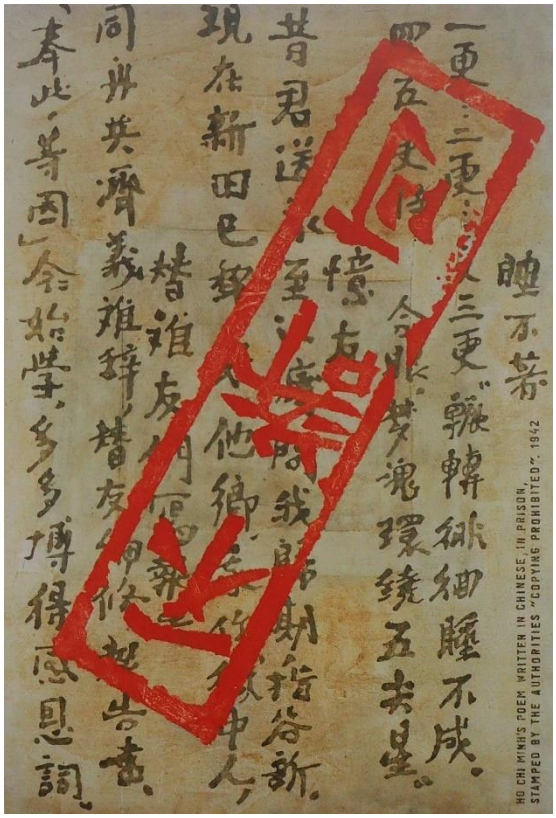
86. kép: Lakner László, *Idézetmű – Celan,* 1971, papír, szitanyomat, 24,5 x 52 cm



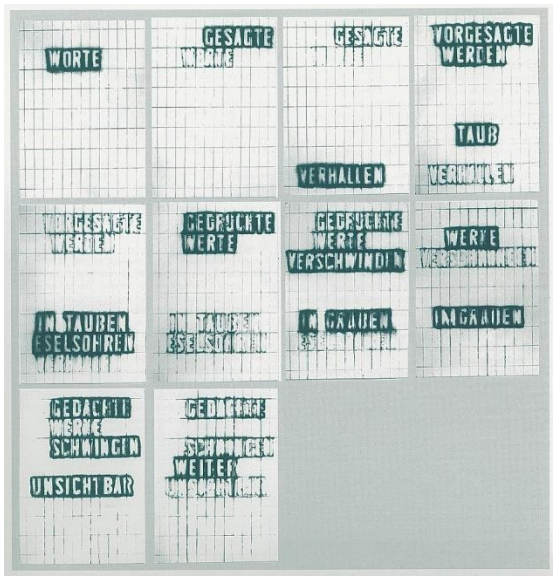
87. kép: Lakner László, *Idézetmű – Ludwig Wittgenstein,* 1971, szitanyomat, papír, 50 x 70 cm



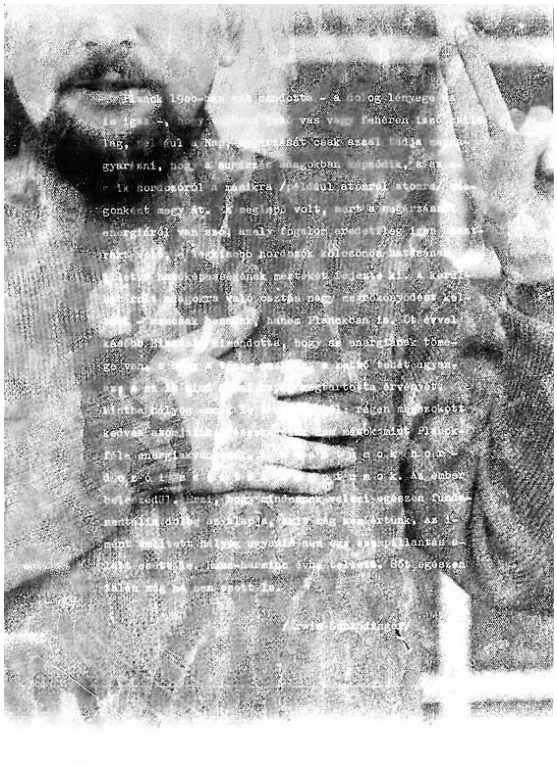
88. kép: Lakner László, *Kínai levelezőlap,* 1972, olaj, vászon, 200 x 150 cm



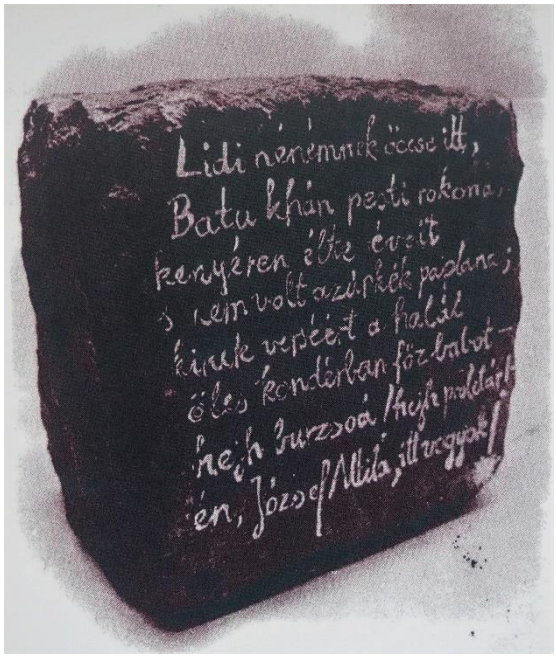
89. kép: Lakner László, *Ho Si Minh verse*, 1972–73, olaj, vászon, 200 x 138 cm



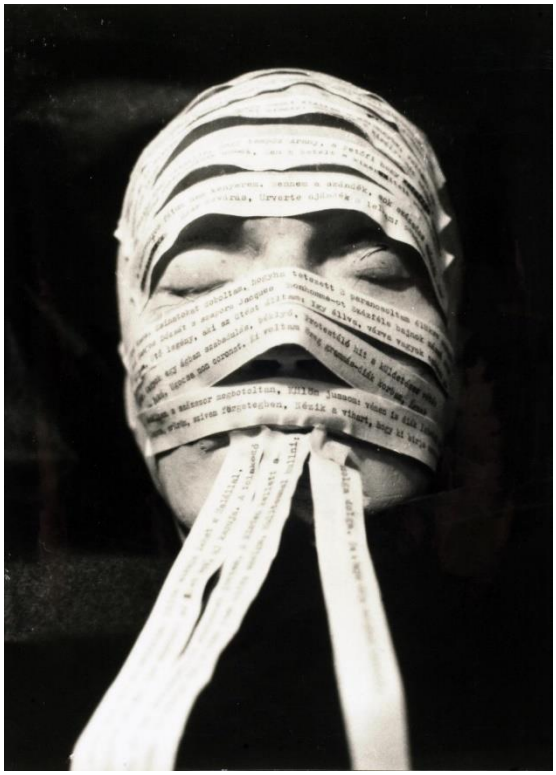
90. kép: Maurer Dóra, *Szónyomok 1-10 (Akciógrafika 9),* 1973, sárgarézfólia, rézkarc, átpréselt kartonbetűk, lapok, 10 db, 35 x 25 cm



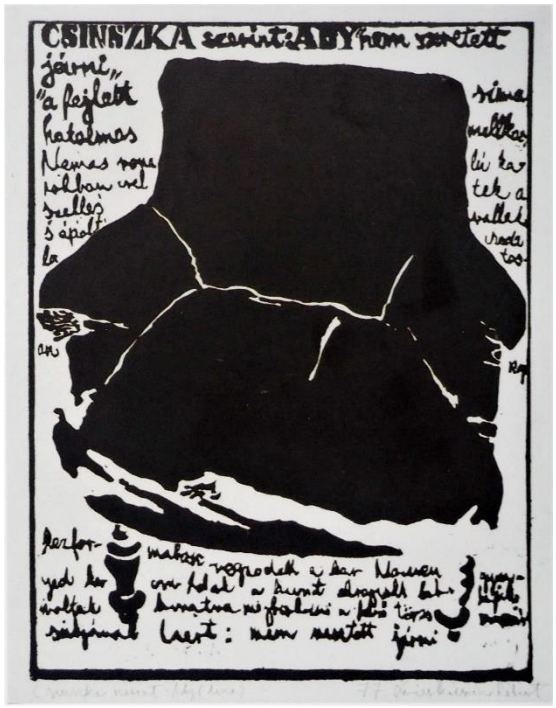
91. kép: Erdély Miklós, *Eskü I,* 1970 k., fotómontázs, zselatinis ezüst print, 29,5 x 21 cm, Sáránszki Péter gyűjteménye



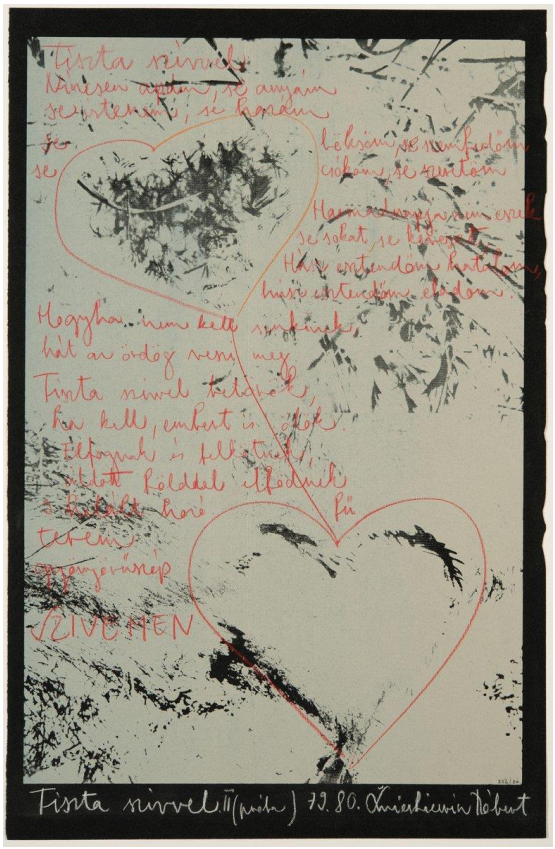
92. kép: Świerkiewicz Róbert, Bevezető, 1965 k., feliratos objekt, ismeretlen méret



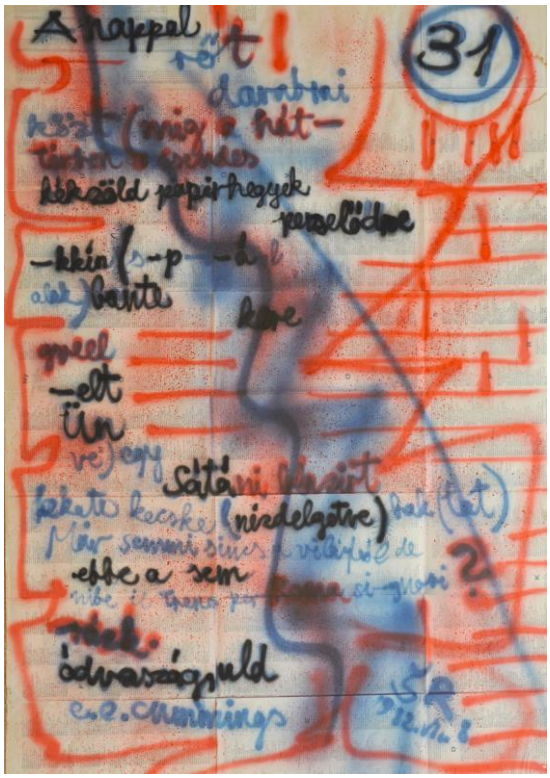
93. kép: Świerkiewicz Róbert, *Ady-maszk* (részlet a sorozatból), 1977, fotó



94. kép: Świerkiewicz Róbert, *Csinszka szerint: Ady...,* 1977, linómetszet, papír, 60 x 45 cm



95. kép: Świerkiewicz Róbert, *Tiszta szívvel II,* 1979–1980, papír, ceruza, szitanyomat, 45 x 30 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest



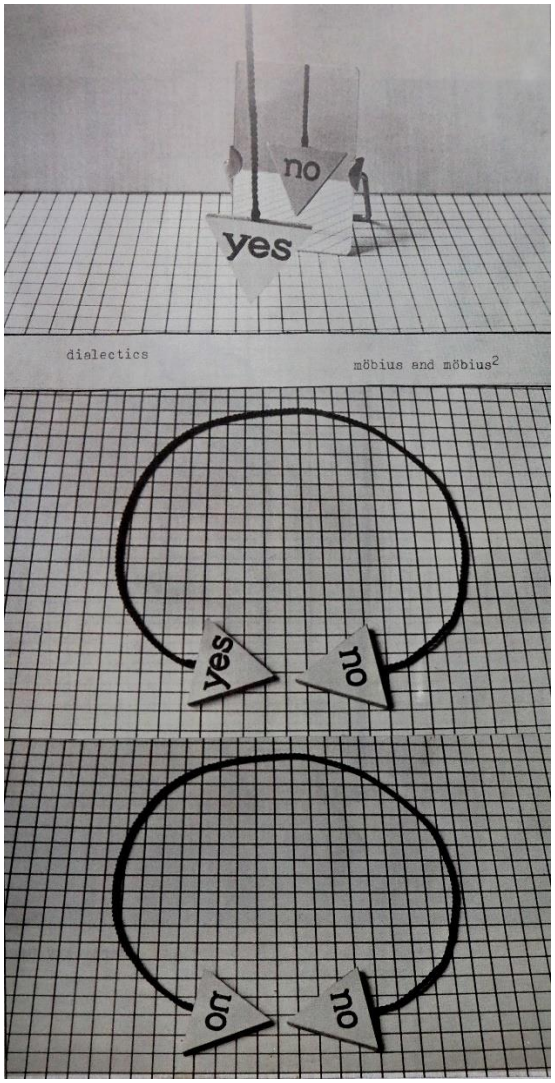
96. kép: Świerkiewicz Róbert, *E.E. Cummings verse – No. 31.*, 1982, olaj, festékfújás, papír, 100 x 70 cm, magángyűjtemény



97. kép: Erdély Miklós, *Egy láda pénz (Őrizetlen pénz),* 1956, akció, Budapest, VIII. kerület, Kálvin tér, Papp István fotója



98. kép: Tót Endre, *A te esőd – Az én esőm,* 1971, papír, zselatinos ezüst nyomat, 23,1 x 36 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest



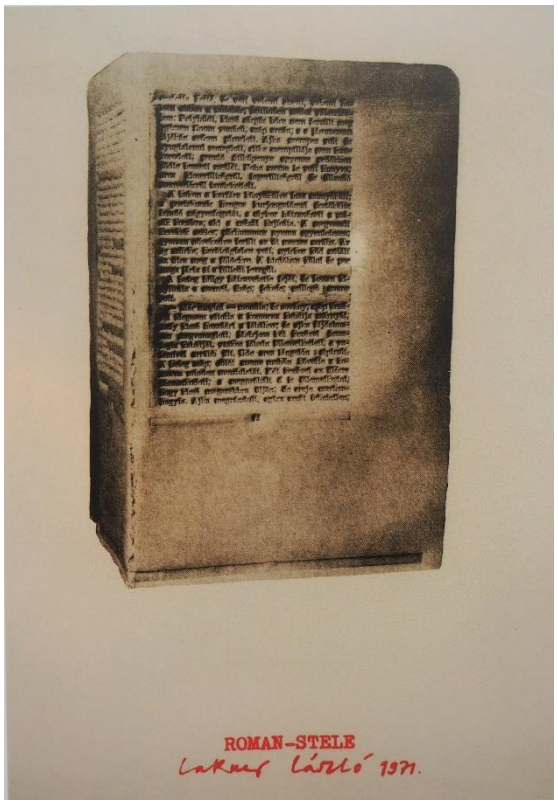
99. kép: Perneczky Géza, *Dialektikus tapasztalat*, 1971, fotók, gépelt felirat papíron, 30 x 21 cm, Beke László gyűjteménye



100. kép: Perneczky Géza, *Identifikációs program,* 1971, oldalak a fotófüzetből, Beke László gyűjteménye



101. kép: Hencze Tamás, *Földalatti,* 1971, tájbeavatkozási terv, ceruza, papír, 7,8 x 18 cm, 11,5 x 18 cm, Beke László gyűjteménye



102. kép: Lakner László, *Római sztélé (Regény-sztélé),* 1971, fotókollázs, papír, 48 x 32 cm, Beke László gyűjteménye



103. kép: Lakner László, *TUKTUK – folyamatos nyelvmozgatás a laryngális K és a kakuminális T hang között, 6. 12. 1970.,* Budapest, akció; enteriőrkép: Lakner László, *Alter ego,* MODEM, Debrecen, 2022



104. kép: Kéri Ádám, *Levelezőlap-töredék I,* 1979, ceruza, papír, 86,5 x 61 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest



105. kép: Altorjay Gábor, Szentjóby Tamás, *Az ebéd (In memoriam Batu kán),* 1966, Zaránd Gyula fotója



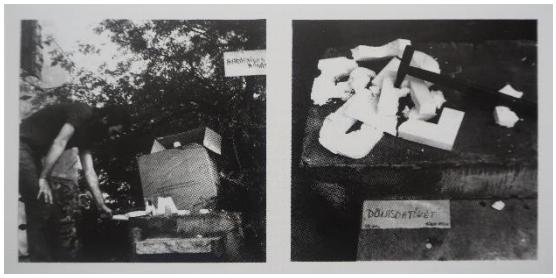
106. kép: Drozdik Orsolya, *Szempillantás és sóhajtás – Fénykép és vers IV,* 1977, zselatinos ezüst fotó, gépelt vers kézírásos javítással, kockáslap, karton, ismeretlen méret



107. kép: Drozdik Orsolya, *Szerelmes levelek* (részlet), 1984–1993, installáció tizenkét gravírozott ezüstözött alpakka tányérral, Semmelweis Orvostörténeti Múzeum



108. kép: Szentjóby Tamás, *Magyar vers,* 1973, akciófotó



109. kép: Tóth Gábor, *Döntsd a tőkét,* 1973, zselatinos ezüst nagyítás, papír, 15 x 32 cm, magángyűjtemény



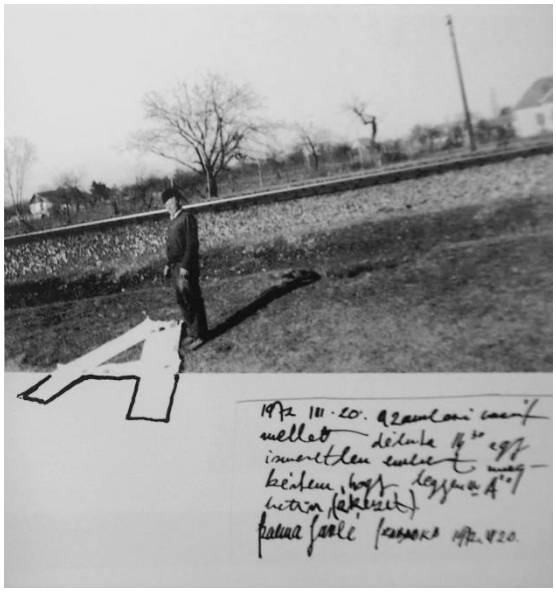
110. kép: Türk Péter, *??! (Kérdőjeles sorozat),* 1971, valkid, ragasztott papírapplikáció, 80,5 x 120 cm, Jáky Gyűjtemény



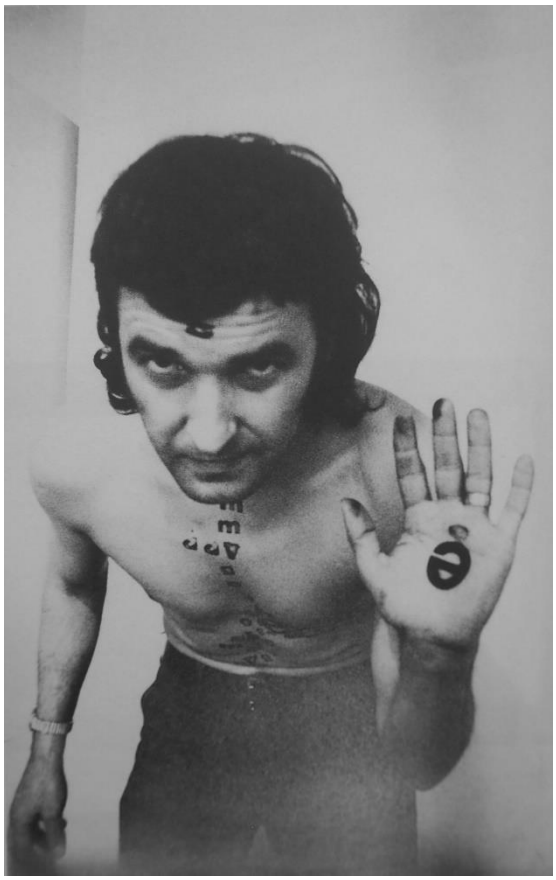
111. kép: Szombathy Bálint, *Bauhaus* (részlet a sorozatból), 1972, fotóperformansz



112. kép: Szalma László, *Beavatkozás számokkal,* 1974, akciófotó



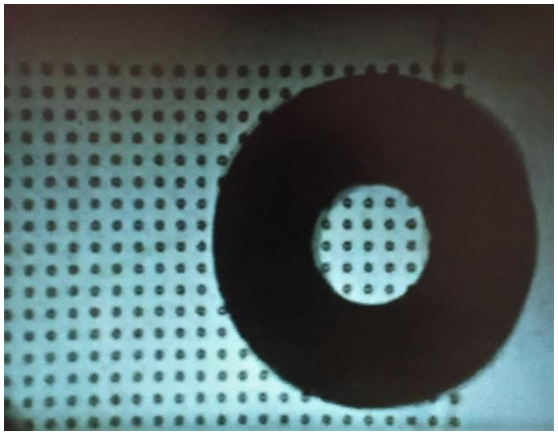
113. kép: Szalma László, *Vessző az „A" betűn,* 1977, fotóperformansz



114. kép: Csernik Attila, *Badtext,* 1971–72, fotóperformansz



115. kép: Csernik Attila, *Kísérlet Ladik Katalinnal,* 1971, fotóakció



116. kép: Csernik Attila, Ladik Katalin, *O-pus* (részlet), 1972, videó



117. kép: Tót Endre, *Villanyújság,* 1979. április 4., Nyugat-Berlin, fényfelirat



118. kép: Pauer Gyula, *Tüntetőtábla-erdő,* 1978, intervenció feliratos fatáblákkal, Nagyatádi Művésztelep



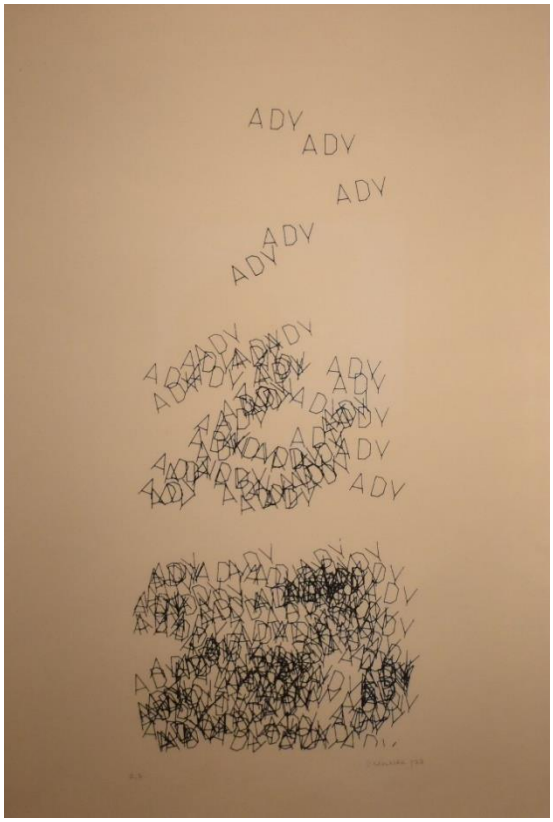
119. kép: Erdély Miklós, *Hadititok,* 1984, ill. rekonstruálva 1996-ban, installáció, vegyes technika, Ludwig Múzeum, Budapest



120. kép: Hantai Simon, *Prémium szex – Hommage à Jean-Pierre Brisset,* 1955, olaj, vászon, 240 x 530 cm, Centre Pompidou, Párizs



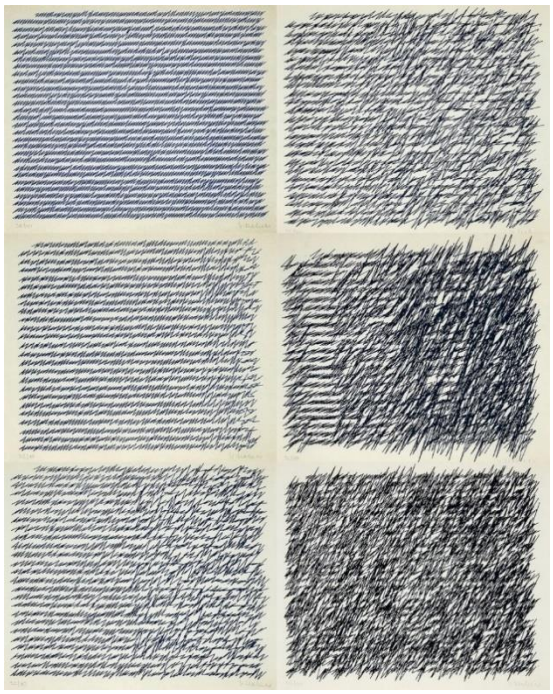
121. kép: Hantai Simon, *Festmény (Rózsaszín írás),* 1958–1959, olaj, vászon, 330 x 425 cm, Centre Pompidou, Párizs



122. kép: Molnár Vera, *Hommage á Ady,* 1977, szitanyomat, papír, 65 x 50 cm, Rechnitzer János gyűjteménye



123. kép: Molnár Vera, *Levél anyámtól (tanulmány),* 1988, kék tinta, toll, papír, 17,8 x 17,8 cm, Szépművészeti Múzeum, Budapest



124. kép: Molnár Vera, *Anyám levelei I-VI,* 1990, szitanyomat, papír, 6 db, 31,8 x 41,8 cm, Szépművészeti Múzeum, Budapest

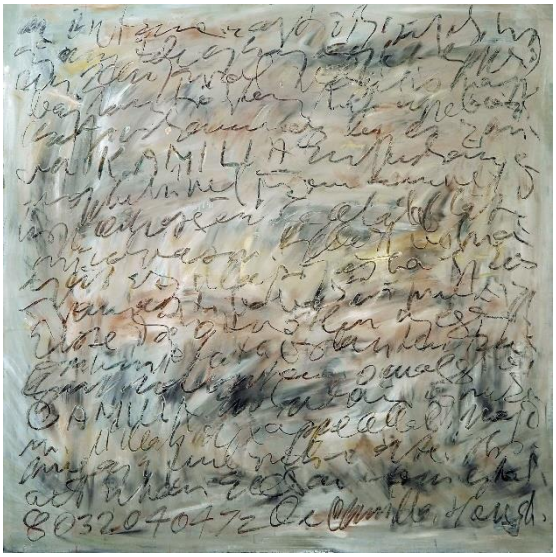


125. kép: Frey Krisztián, *Levél Orsinak,* 1963, olaj, papír, 6 db 35 x 100 cm, 1 db 35 x 130 cm, 1 db 36 x

129,5 cm; enteriőrkép: *{script:abstract} – Frey úr ír,* Ludwig Múzeum, Budapest, 2022



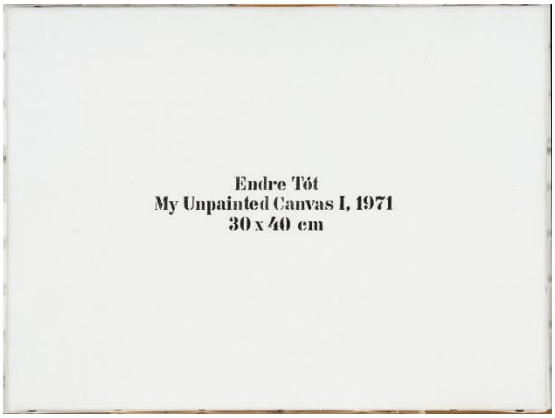
126. kép: Frey Krisztián, *Minden mulandó csak hasonlat,* 1969, vegyes technika, fa, 52 x 70 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest



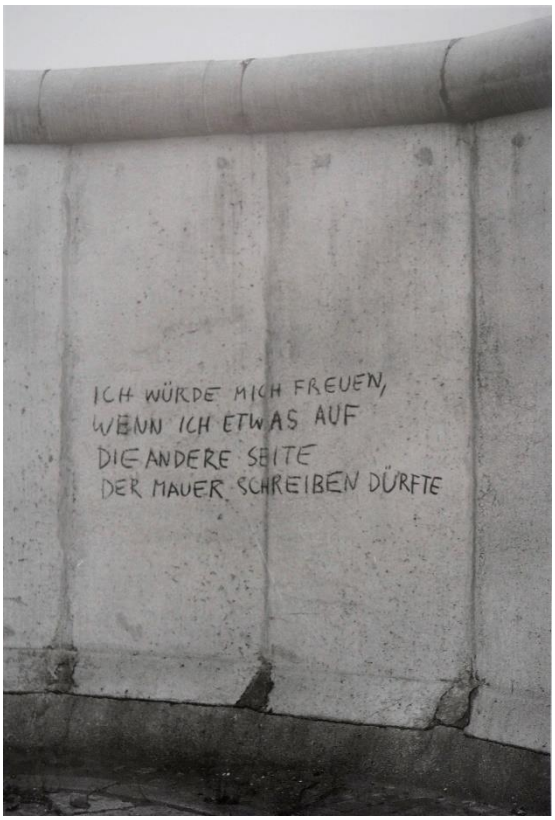
127. kép: Frey Krisztián, *Kamilla,* 1972, olaj, vászon, 150 x 150 cm, magángyűjtemény



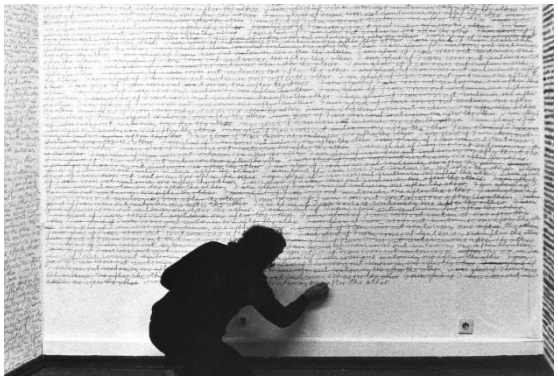
128. kép: Frey Krisztián, *Szuprematikus kárpitok* (részlet a sorozatból), 1982, komputerkép, változó méret



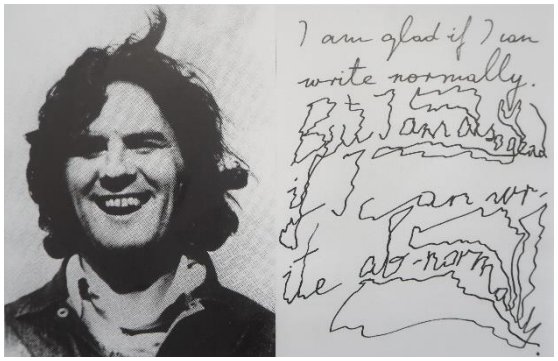
129. kép: Tót Endre, *Meg nem festett vásznam I,* 1971, akril, vászon, 30 x 40 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest



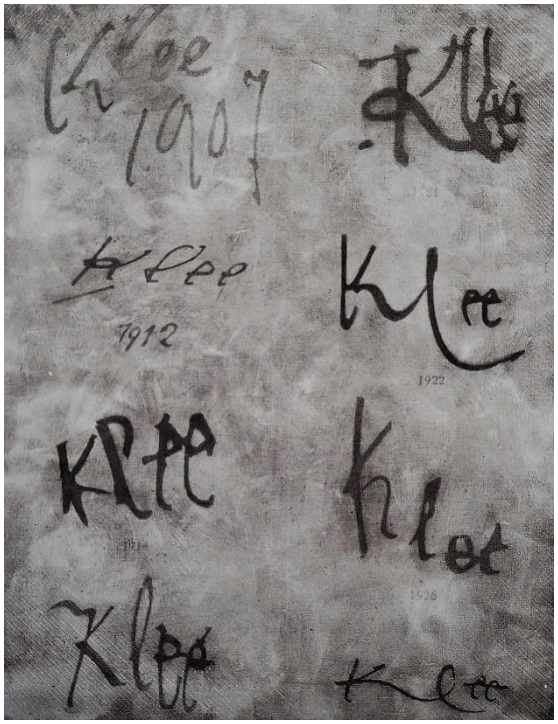
130. kép: Tót Endre, *Örülnék, ha a fal másik oldalára is írhatnék valamit,* 1979, akció, Nyugat-Berlin



131. kép: Tót Endre, *Örülök, ha egyik mondatot a másik után kihúzhatom,* 1979, fotó az installáció készüléséről, Galerie René Block, Berlin



132. kép: Tót Endre, *Örömírások* (részlet a sorozatból), 1973–78, fotó, grafit, karton, ismeretlen méret



133. kép: Lakner László, *Paul Klee aláírásai,* 1977, olaj, vászon, 200 x 160 cm



134. kép: Lakner László, *Marcel Duchamp,* 1975–76, olaj, vászon, 190 x 140 cm, Staatliche Museen zu Berlin – Neue Nationalgalerie



135. kép: Lakner László, *Isa pur,* 1981–82, akril, autólakk, vegyes technika, lepedő, 232 x 316 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest



136. kép: Lakner László, *Isa pur*, 1983, vegyes technika, lepedő, 258 x 220 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest



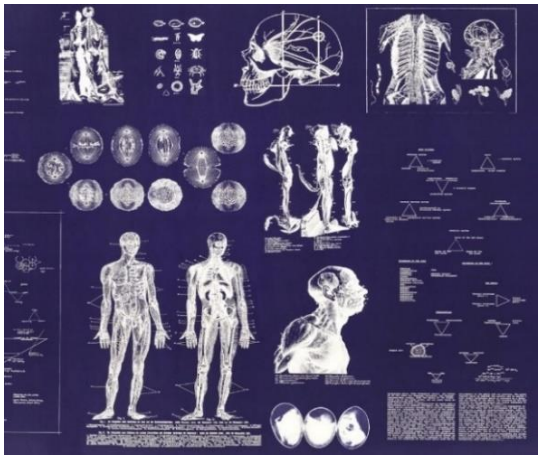
137. kép: Lakner László, *Celan – Fekete tej*, akril, spray, vegyes technika, lepedő, 255 x 215 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest



138. kép: Jakovits József, *Szombat (Betűk sorozat),* 1988, szitanyomat, papír, 38,1 x 26,7 cm, Lions Gallery, Surfside



139. kép: Dénes Ágnes, *Rizs–Fa–Temetés,* 1977–79, intervenció, Artpark, New York



140. kép: Dénes Ágnes, *Önvizsgálat I. – Evolúció* (részlet), 1968–71, monoprint, 105,4 x 518,2 cm, Collection of George Washington Library Center, Chicago



141. kép: Dénes Ágnes, *Sztélék – Üzenetek egy másik korból – Elmék és emberek felfedezései,* 1986, kézzel vésett rózsaszín portugál márvány, 157,5 x 104,1 x 12,7 cm, Bucknell University



142. kép: Várnai Gyula, *Aura,* 1994, installáció, a művész ruhái, 100 x 250 cm



143. kép: Várnai Gyula, *W. H.,* 1996, szöveginstalláció; *Várnai Gyula kiállítása;* enteriőrkép: Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár, 1996



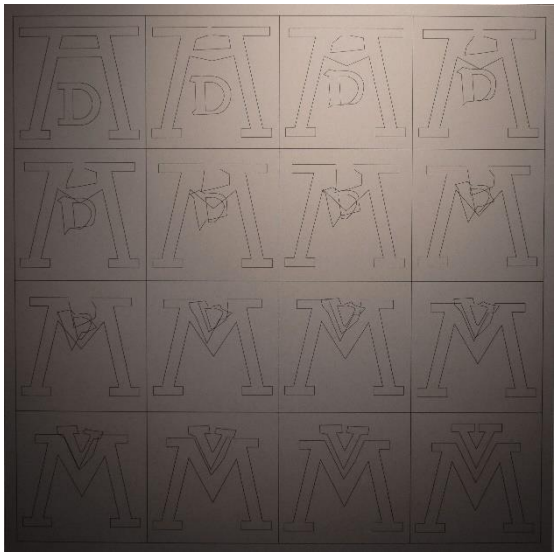
144. kép: Benczúr Emese, *Álljon össze a kép,* 2006, szúnyogháló, textil, ismeretlen méret



145. kép: Benczúr Emese, *Találd meg a helyed,* 2009, vegyes technika, változó méret; enteriőrkép: *Aviva Képzőművészeti Díj 2009,* Műcsarnok, Budapest, 2009



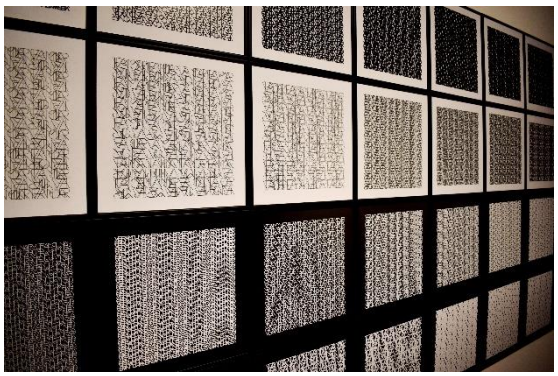
146. kép: Süli-Zakar Szabolcs, *Horizont,* 2007, fotó az intervencióról



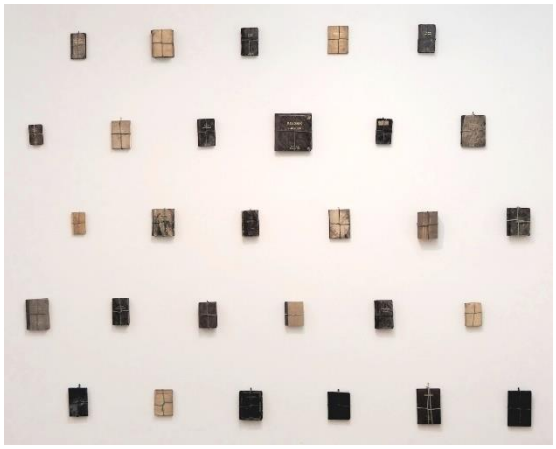
147. kép: Molnár Vera, *Albrecht Dürer-metamorfózisok,* 1994–2017, lézermetszet, alumíniumötvözet, 71 x 71 cm, Szöllősi-Nagy–Nemes gyűjtemény



148. kép: Molnár Vera, *VM monogram,* 1990, akril, vászon, 80 x 80 cm, Vasarely Múzeum, Budapest



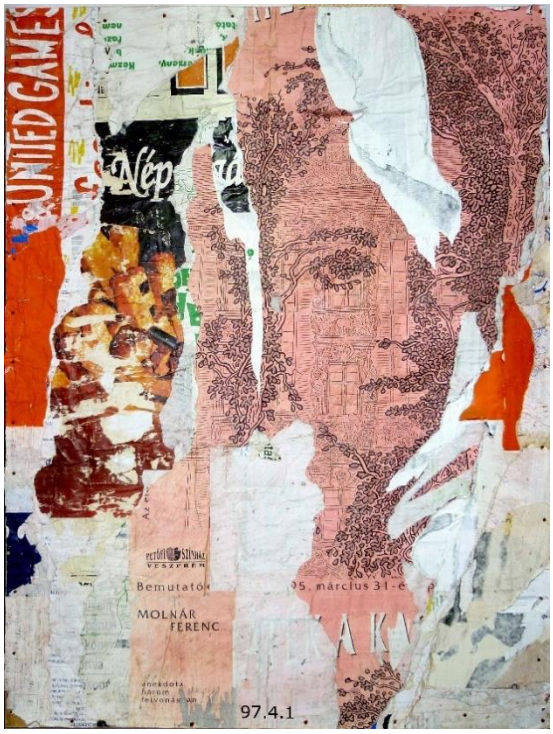
149. kép: Molnár Vera, *A láthatótól az olvashatóig 1-36,* 2007, szitanyomat, papír, 36 db, 40 x 40 cm, Offenbacher Ferenc gyűjteménye



150. kép: Lakner László, *Esztétikák,* 1997, könyvobjektekből álló installáció, változó méret; enteriőrkép: Lakner László, Alter ego, MODEM, Debrecen, 2022



151. kép: Lakner László, *Esztétikák* (részlet), 1997, könyvobjektekből álló installáció, változó méret; enteriőrkép: Lakner László, Alter ego, MODEM, Debrecen, 2022



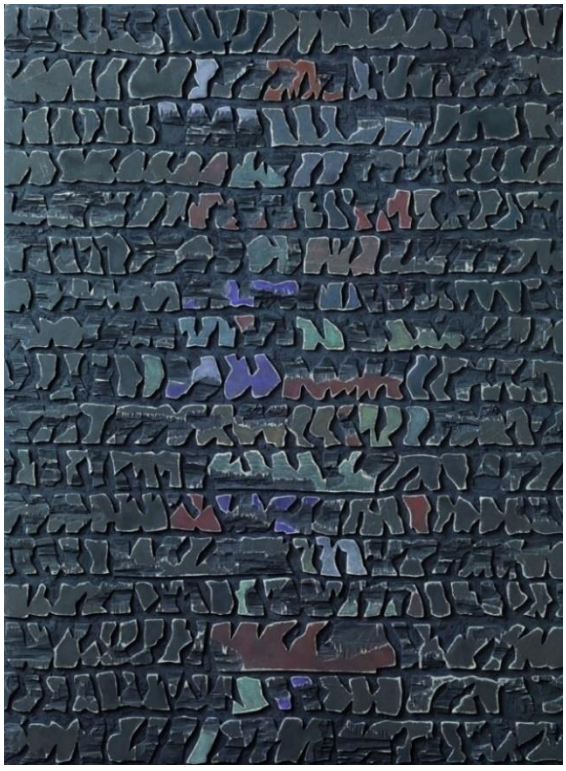
152. kép: Géczi János, *Veszprém,* 1996, hasított plakát, 91 x 70 cm, Laczkó Dezső Múzeum, Veszprém



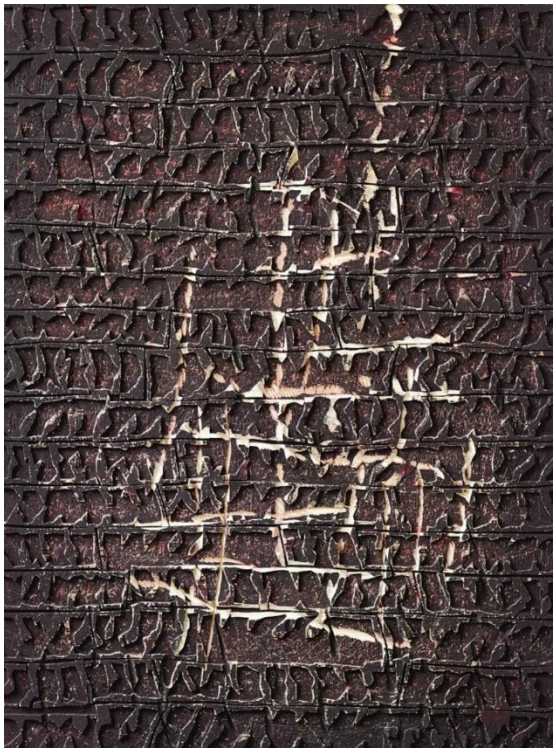
153. kép: Róma, 1993–95, dekollázs, 70 x 90 cm, Laczkó Dezső Múzeum, Veszprém



154. kép: Major Kamill, *Akkád,* 1989, vegyes technika, fa, 150 x 250 cm, Kálmán Makláry Fine Arts Gallery, Budapest



155. kép: Major Kamill, *Írás,* 2012, vegyes technika, fa, 165 x 122 cm, Kálmán Makláry Fine Arts Gallery, Budapest



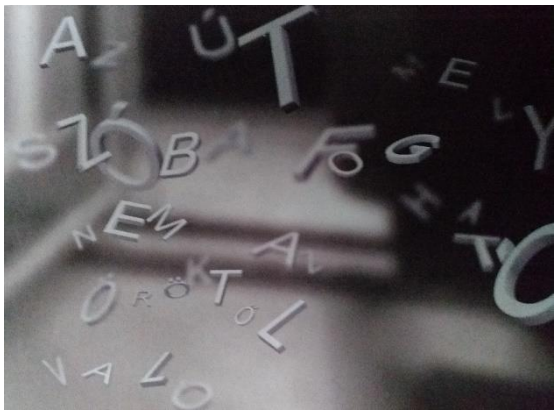
156. kép: Major Kamill, *Ikonoklazmus*, 2013, vegyes technika, fa, 166 x 122 cm, Kálmán Makláry Fine Arts Gallery, Budapest



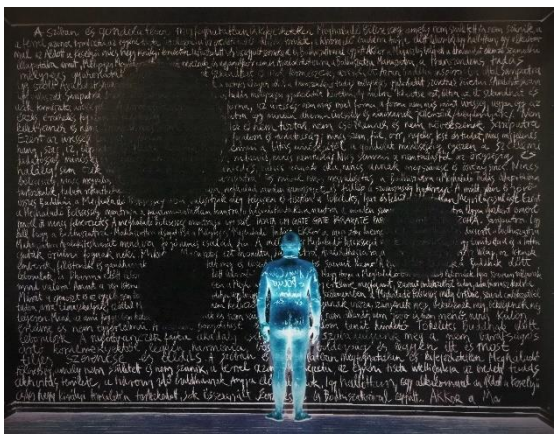
157. kép: Ghyczy György, *Poklok felett tündöklő áldozat,* 2019, vászon, akril, 120 x 95 cm, a művész tulajdona



158. kép: Ghyczy György, *Égi figyelő,* 2021, akril, vászon, 80 x 60 cm, a művész tulajdona



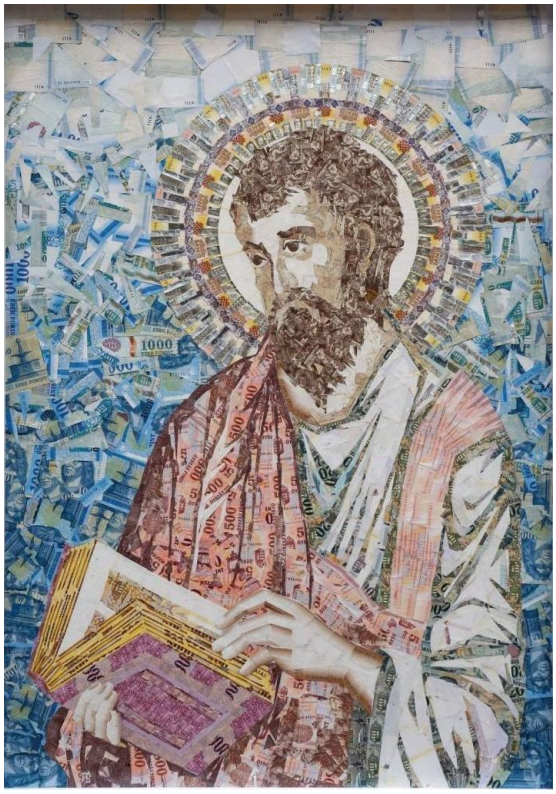
159. kép: Várnai Gyula, *Az út,* 2004, lentikuláris kép, 66 x 88 cm, Irokéz Gyűjtemény, Szombathely



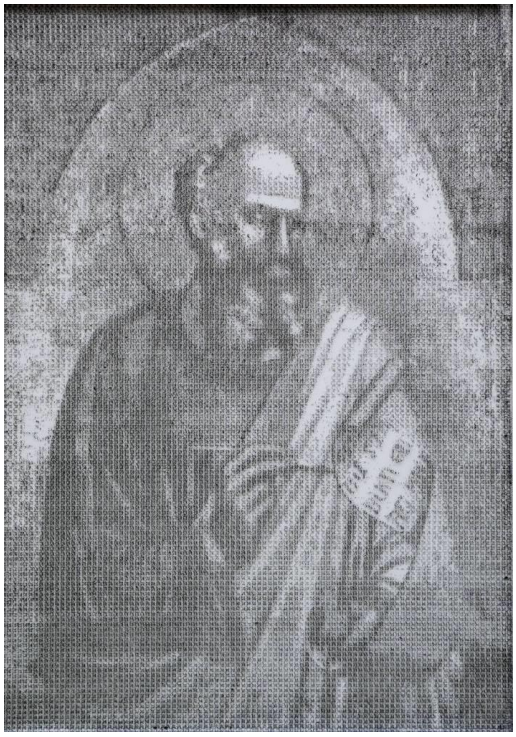
160. kép: SI-LA-GI, *Álom a gondolkodásról,* 2000, C-print, alumínium lemez, 126 x 162 cm, Kováts Lajos gyűjteménye



161. kép: 145. Baglyas Erika, *Ami marad,* 2007, szappaninstalláció, 10 db, kb. 64 x 54 x 8 cm, Antall–Lusztig-gyűjtemény; enteriőrkép: *Újratervezés – Válogatás az Antal-Lusztig-gyűjteményből,* MODEM, Debrecen, 2015



162. kép: Mátrai Erik, *Szent Márk,* 2018, különböző címletű papírpénzek, kollázs, 100 x 70 cm, Evangélium 21 Kortárs Képzőművészeti Gyűjtemény



163. kép: Mátrai Erik, *Szent János,* 2018, plexi, akril, 100 x 70 cm, Evangélium 21 Kortárs Képzőművészeti Gyűjtemény



164. kép: Süli-Zakar Szabolcs, *Írott szó,* 2008, fa, üveg, szitafólia, karton, 20 x 28 x 6 cm, a művész tulajdona



165. kép: Borsos János, *Szentháromság-modell,* 2015, fényinstalláció, változó méret; enteriőrkép: *Több fény! – Fénykörnyezetek,* Új Budapest Galéria, 2015



166. kép: Várnai Gyula, *Hármasság,* 1995, szivacs, jég, 20 x 50 x 70 cm, Irokéz Gyűjtemény, Szombathely



167. kép: Kicsiny Balázs, *Tizennégy,* 1995, szén, akril, fatábla, 14 db, változó méret, a művész tulajdona



168. kép: Kicsiny Balázs, *Tizennégy* (részlet a sorozatból), 1995, szén, akril, fatábla, 14 db, változó méret, a művész tulajdona



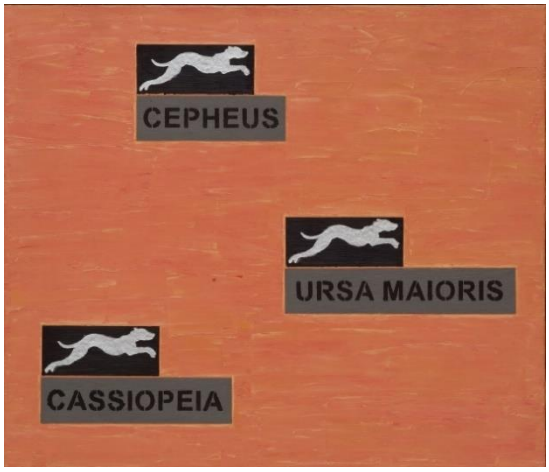
169. kép: Ferenczy Zsolt, *Nyár utca 13-15-17,* 2006, fotó print, papír, 12 db, 22,5 x 30 cm, MODEM-gyűjtemény, Debrecen



170. kép: Fátyol Zoltán, *Prófécia,* 2009, fakeret, karton, vászoncsík, 124 x 97 cm, a művész tulajdona



171. kép: Győrffy László, *Kevélység II,* 2010, rézkarc, papír kézzel átfestve, akvarell, gouache, 30 x 20 cm, Várfok Galéria, Budapest



172. kép: Mulasics László, *Vadászkutyák I,* 1994, 60 x 70 cm, olaj, zománc, vászon, Várfok Galéria, Budapest



173. kép: El Kazovszkij, *Kék iker Venus,* 1989, farost, kivágott kartonformák, műanyag háló, textilszalag, olaj, applikáció, 140 × 170 cm, A. Gyűjtemény



174. kép: El Kazovszkij, *Elszáll a lélek II (Papírfríz II),* 2007, papír, tempera, tus, 140 × 115 cm, magángyűjtemény



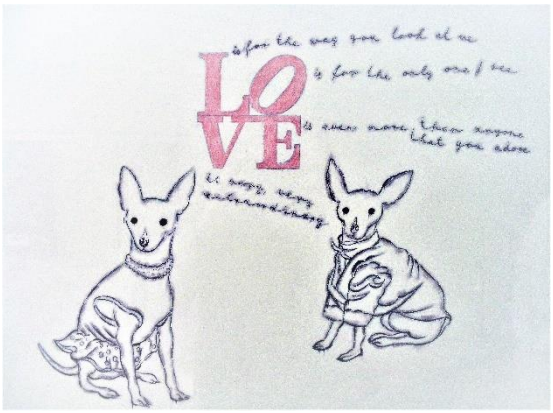
175. kép: El Kazovszkij, *Elszáll a lélek III,* 2002, karton, tempera, tus, 150 x 170 cm, magángyűjtemény



176. kép: El Kazovszkij, *Kinek a természete ez a természet – Papírfríz I,* 2002, papír, tempera, tus, 133 x 210 cm, magángyűjtemény



177. kép: Fátyol Zoltán, *A szomorú hangú kutya,* 2010, akvarell, duplikált papír, 47 x 32 cm, magángyűjtemény



178. kép: Rácmolnár Sándor, *Love*, 2008, vegyes technika, papír, 42 x 60 cm, MODEM-gyűjtemény, Debrecen



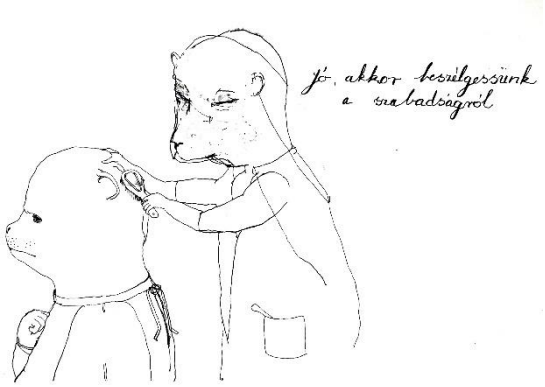
179. kép: Roskó Gábor, *9×9 ZOO* (részlet a sorozatból), 2001, tempera, tus, papír, 81 db, 20 x 30 cm



180. kép: Roskó Gábor, *9×9 ZOO* (részlet a sorozatból), 2001, tempera, tus, papír, 81 db, 20 x 30 cm



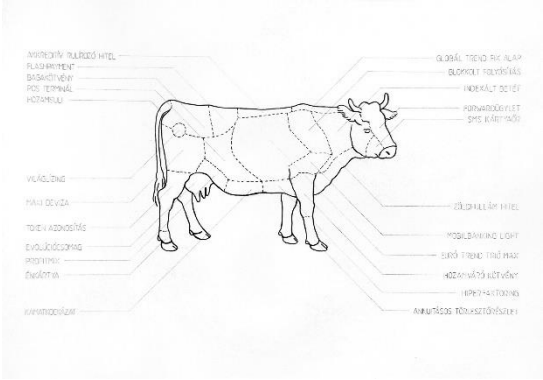
181. kép: Roskó Gábor, *9×9 ZOO* (részlet a sorozatból), 2001, tempera, tus, papír, 81 db, 20 x 30 cm



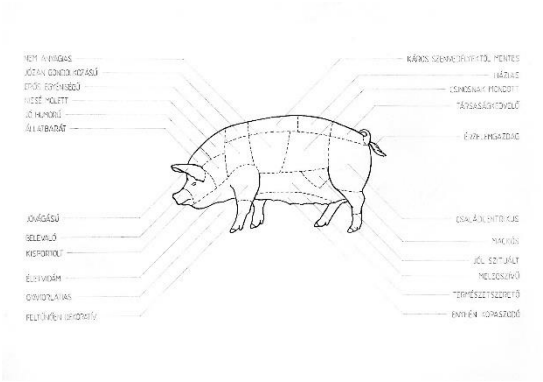
182. kép: Roskó Gábor, *9×9 ZOO* (részlet a sorozatból), 2001, tempera, tus, papír, 81 db, 20 x 30 cm



183. kép: Roskó Gábor, *9×9 ZOO* (részlet a sorozatból), 2001, tempera, tus, papír, 81 db, 20 x 30 cm



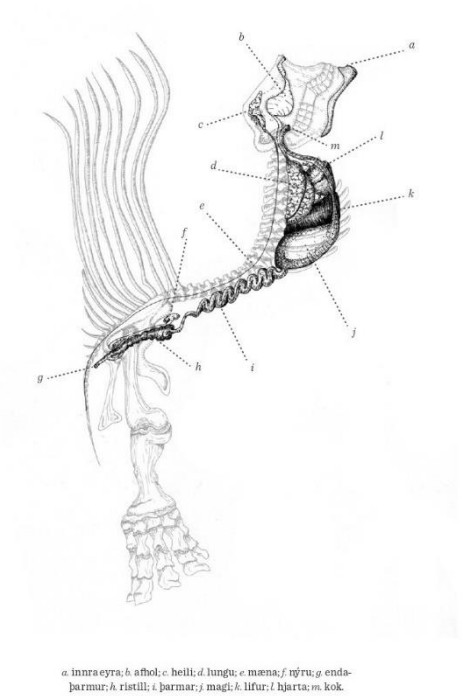
184. kép: Madácsy István, *Vágómarha,* 2008, ceruza, papír, 70 x 100 cm, MODEM-gyűjtemény, Debrecen



185. kép: Madácsy István, *Házisertés,* 2008, ceruza, papír, 70 x 100 cm, MODEM-gyűjtemény, Debrecen



186. kép: feLugossy László, *Tipikus mintha szlogenek,* 2008, C-print, 3 db 70 x 50 cm, MODEM-gyűjtemény, Debrecen



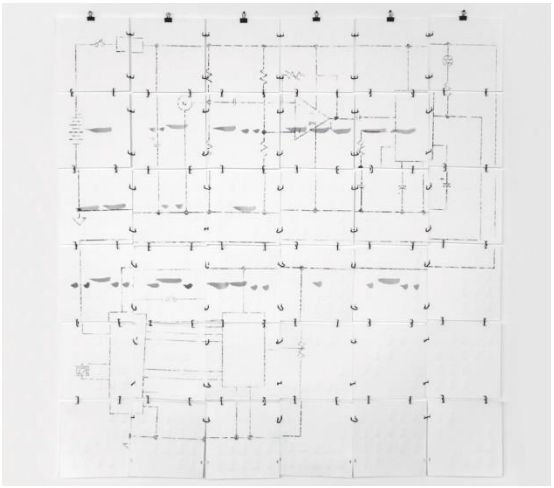
187. kép: Major Lajos, Sigríður Kristinsdóttir, *A betűk anatómiája* (részlet a sorozatból), 2012, betűterv



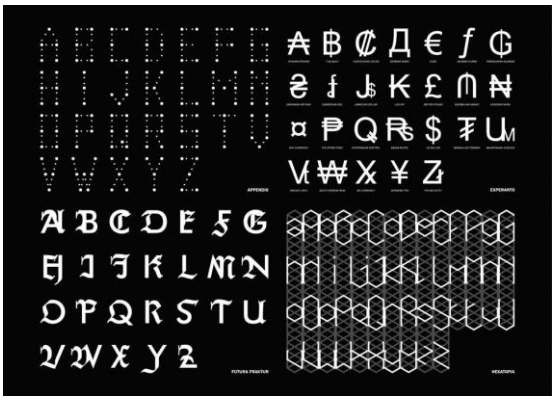
188. kép: Várnai Gyula, *ABC,* 2008, épített objekt, gipsz, karton, hurkapálcika, földréteg, 30 x 40,5 cm, a művész tulajdona



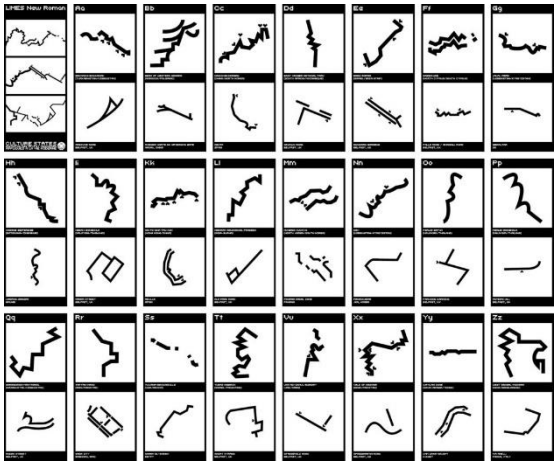
189. kép: Gerhes Gábor, *ABC,* 1991, olaj, vászon, 115 x 96 cm, Szalóky Károly gyűjteménye



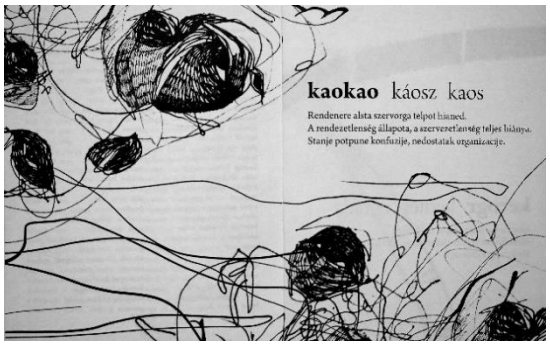
190. kép: Solt András, ..- -.. - - - - - - - .. - ..-.. .-. - -.. . .-.. , 2012, vegyes technika, papír, 130 x 130 cm, Déri Múzeum, Debrecen



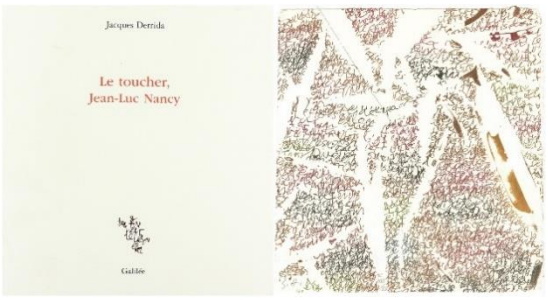
191. kép: A Société Réaliste által tervezett betűtípusok, köztük a *Futura Frakturt,* 2011



192. kép: Société Réaliste, *Limes New Roman-betűkészlet,* 2008–12, zománcozott lemez, 24 db, 30 x 15 cm



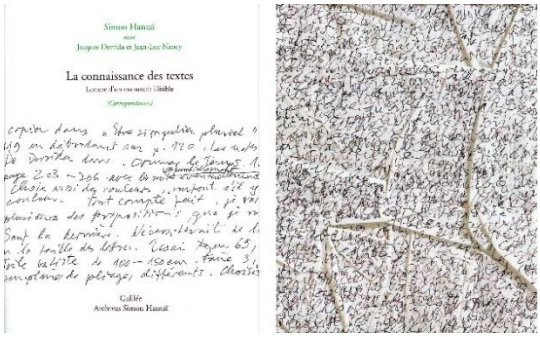
193. kép: Ivana Bajcer, Hegedűs Eszter, Pipei Borbála, Ujvári Luca, *Rendeneredrnség* (oldalpár a limitált példányszámban előállított szótárból), 2016, magángyűjtemény



194. kép: Jacques Derrida *Az érintés – Jean-Luc Nancy* (2000) című könyvének részletei Hantai Simon munkájával



195. kép: Jacques Derrida, Hantai Simon és Jean-Luc Nancy *A szövegek ismerete – Egy olvashatatlan kézirat olvasata (Levelezések)* (2001) című könyve első kiadásának részlete Hantai Simon munkájával



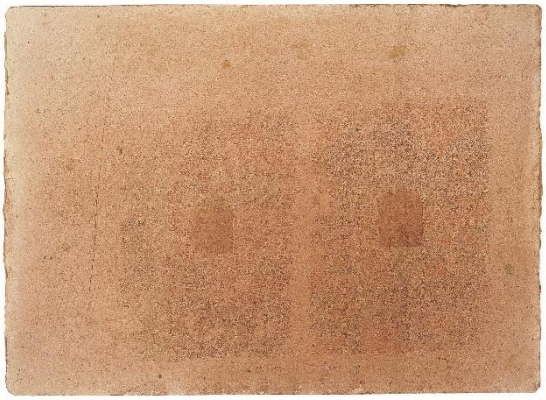
196. kép: A szövegek ismerete – Egy olvashatatlan kézirat olvasata (Levelezések) című kötet 2001-es francia kiadásának borítója és Hantai Simon munkájának részlete az 50. oldalról



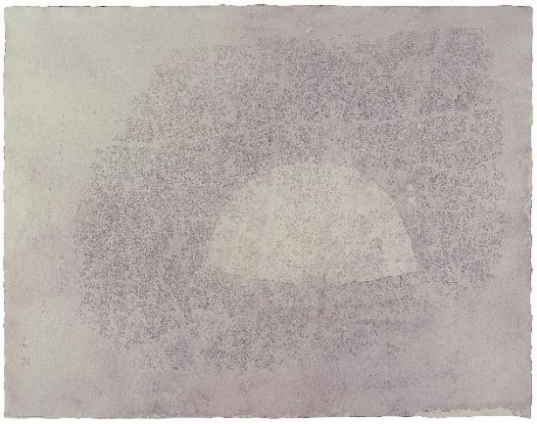
197. kép: Fábián Noémi, *Lenyomat III,* 2008, méhviasz, paraffin, viasz, 60 x 70 cm, magángyűjtemény



198. kép: Molnár Péter, *Kati lepkét álmodik,* 1995–2018, merített papír, vízfesték, ceruza, 42 x 56 cm



199. kép: Molnár Péter, *Két ókori kert,* 1997, merített papír, vízfesték, toll, 38 x 53 cm



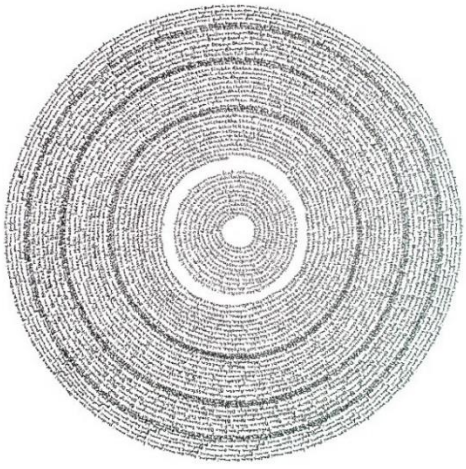
200. kép: Molnár Péter, *Siena 98,* 1998–99, papír, vízfesték, ceruza, 38,5 x 49,8 cm



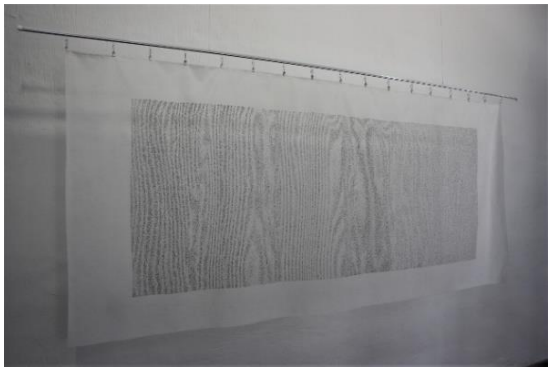
201. kép: Molnár Péter, *Telihold,* 2018, papír, vízfesték, toll, 27 x 20 cm



202. kép: Oberfrank Luca, *Speculum spiritualium I-III,* 2020, maratott üveg, 3 db, 21 x 21 cm, 18 x 18 cm, 15 x 15 cm; enteriőrkép: Oberfrank Luca, *Lélek / Tükör / Kép,* MANK Galéria, Szentendre, 2022



203. kép: Oberfrank Luca, *Da pacem Domine* (részlet), 2015, videóinstalláció



204. kép: Oberfrank Luca, *In principio erat verbum* (részlet), 2018, hanginstalláció, szitanyomás, textil, 116 x 260 cm, 3 óra 22 perc; enteriőrkép: Oberfrank Luca, *In Principio*, Sesztina Galéria, Debrecen, 2018



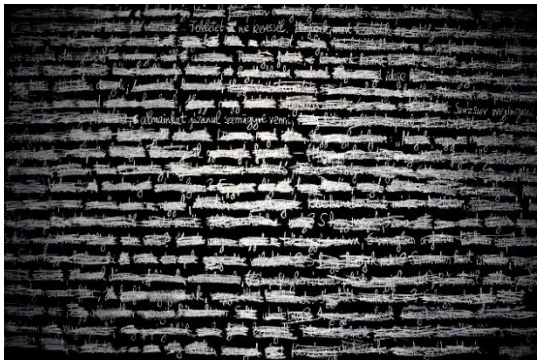
205. kép: Csontó Lajos, *Egy illúzió áldozata lettél,* 2001, lambda print, 125 x 1400 cm, Kortárs Művészeti Intézet, Dunaújváros



206. kép: Csontó Lajos, *Ne félj* (részlet), 2006, kétcsatornás videóinstalláció, 9'6 perc



207. kép: Csontó Lajos, *Egy sima, egy fordított,* 2006, nejlon, acélhuzal, két videó digitális keretben, 5 és 10 perc, 150 x 800 cm, részlet, Miskolci Galéria



208. kép: Csontó Lajos, *Vicces sztori* (részlet a kiállítási installációból, fekete festék, kréta), MODEM, Debrecen, 2013



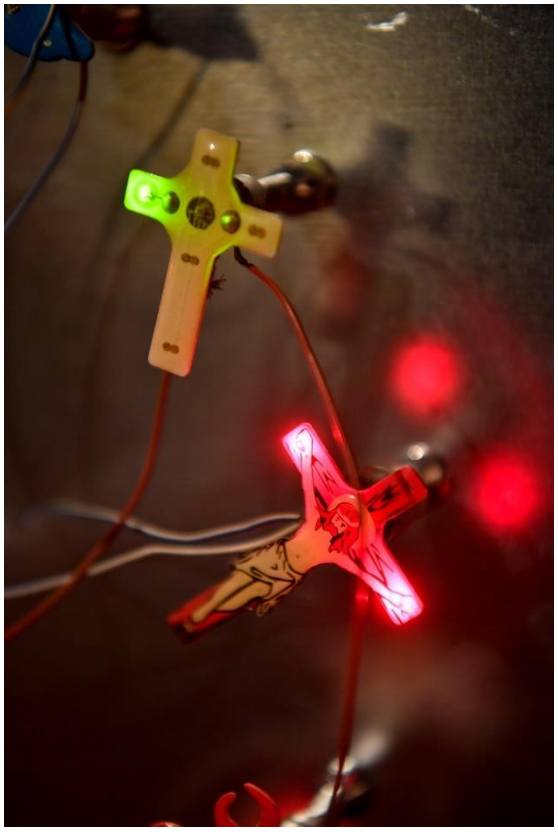
209. kép: Benczúr Emese, *Használati utasítás,* 2012, textil ruhacímkék, 120 x 190 cm, Déri Múzeum, Debrecen, 2012; enteriőrkép: *Et Lettera – Képeket írni, szavakat rajzolni,* Déri Múzeum, Debrecen, 2012



210. kép: Benczúr Emese, *Tárd ki az elméd,* 2016–18, sörnyitók, szegek, változó méret, a művész tulajdona; enteriőrkép: Benczúr Emese, *Let it be,* MODEM, Debrecen, 2018



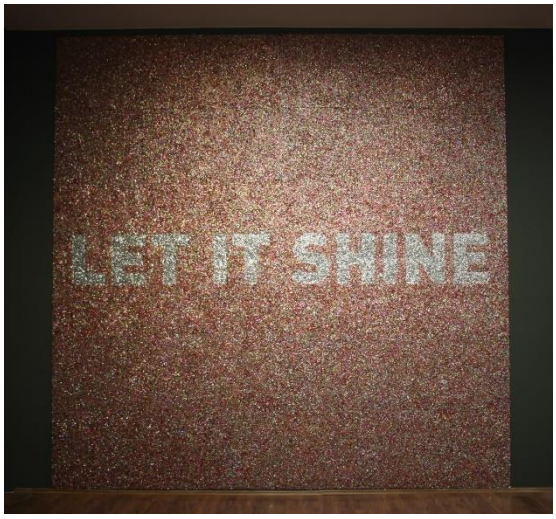
211. kép: Benczúr Emese, *Ragyogj,* 2017, rétegelt lemez, arany-ezüst lánc, 180 x 150 x 40 cm, Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest; enteriőrkép: Benczúr Emese, *Let it be,* MODEM, Debrecen, 2018



212. kép: Benczúr Emese, *Fényesítsd az elméd* (részlet), 2012, fémpolc, kínai ajándéktárgyak, ismeretlen méret, magángyűjtemény



213. kép: Benczúr Emese, *Hadd ragyogjon,* 2016, rétegelt lemez, fülbevalók, csillámpor, 40 x 110 cm, Molnár Ani Galéria, Budapest



214. kép: Benczúr Emese, *Hadd ragyogjon,* 2018, rétegelt lemez, konfetti, 450 x 450 cm, a művész tulajdona; enteriőrkép: Benczúr Emese, *Let it be,* Debrecen, MODEM, 2018



215. kép: Gerber Pál, *El van rontva a napom, ha nem győzök le három gonoszt,* 1993, akció, Budapest



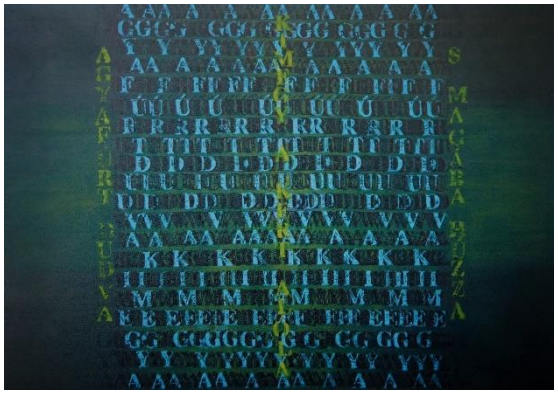
216. kép: Vincze Ottó, *A költészet örök,* 2000, hűtőszekrény, print, hang, könyvek, változó méret; enteriőrkép: *Mythen*, MűvészetMalom, Szentendre, 2000



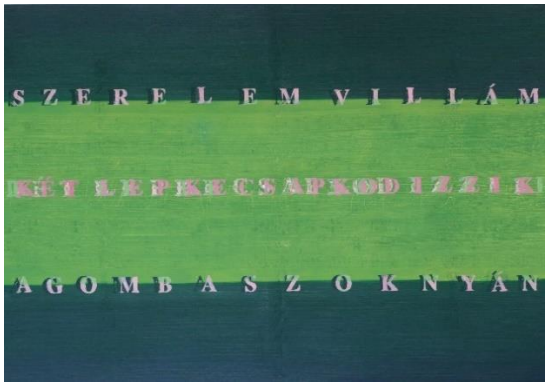
217. kép: Dénes Ágnes, *Költészet sétány – Tükröződések – Gondolattavak* (részlet), időkapszulával 2000–3000, vésett gránit, 20 db, 122 x 152,4 cm, University of Virginia



218. kép: Tasnádi József, *Következmény,* 2019, multimédiainstalláció, szőnyeg, LED panel, szabálytalan méret, MODEM-gyűjtemény; enteriőrkép: *Anyag – A Debreceni Nemzetközi Művésztelep kiállítása,* MODEM, 2019



219. kép: Szalai Kata, *Két lepke csapkod II,* 2006, olaj, vászon, 140 x 200 cm, Petőfi Irodalmi Múzeum



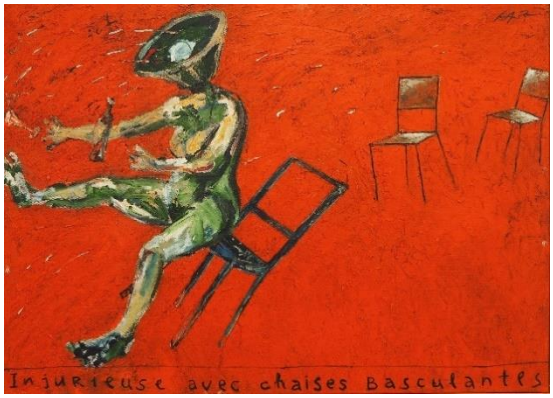
220. kép: Szalai Kata, *Két lepke csapkod VIII,* 2006, olaj, vászon, 140 x 200 cm, a művész tulajdona



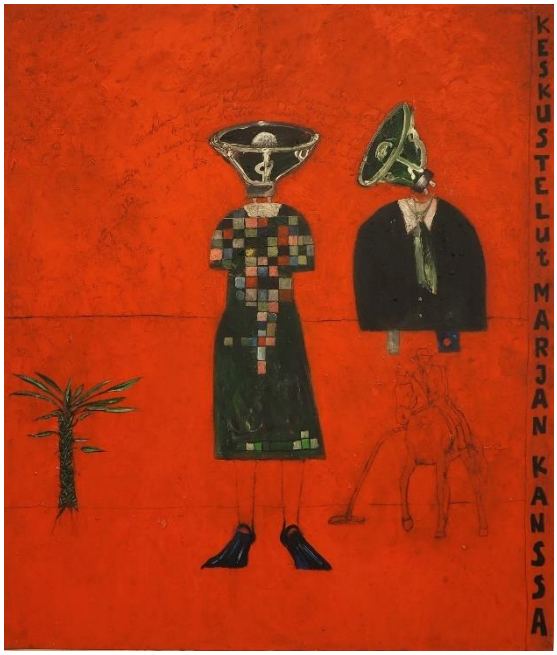
221. kép: Richter Sára, *Holdaskönyv – Weöres Sándor és Pásztor Béla versciklusára,* 2004, hímzés, applikáció, 187 x 128 cm, Ferenczy Múzeumi Centrum, Szentendre



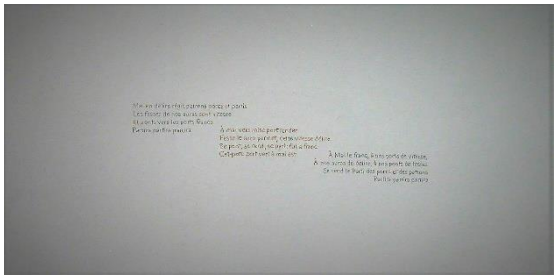
222. kép: Aatoth Franyo, *Temetési sütemény,* 2007, olaj, vászon, 40 x 80 cm, Várfok Galéria, Budapest



223. kép: Aatoth Franyo, *Káromkodó nő billegő székekkel,* 2009, olaj, vászon, 76 x 106 cm, Várfok Galéria, Budapest



224. kép: Aatoth Franyo, *Beszélgetés Marjával,* 2009, olaj, vászon, 141 x 120 cm, Várfok Galéria, Budapest



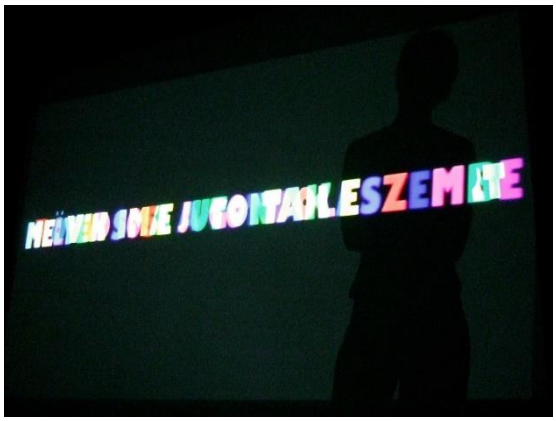
225. kép: Société Réaliste, *Xenolalia* (részlet a kiállítási installációból), 2010, helyspecifikus falfelirat, ismeretlen méret; Kisterem Galéria, Budapest



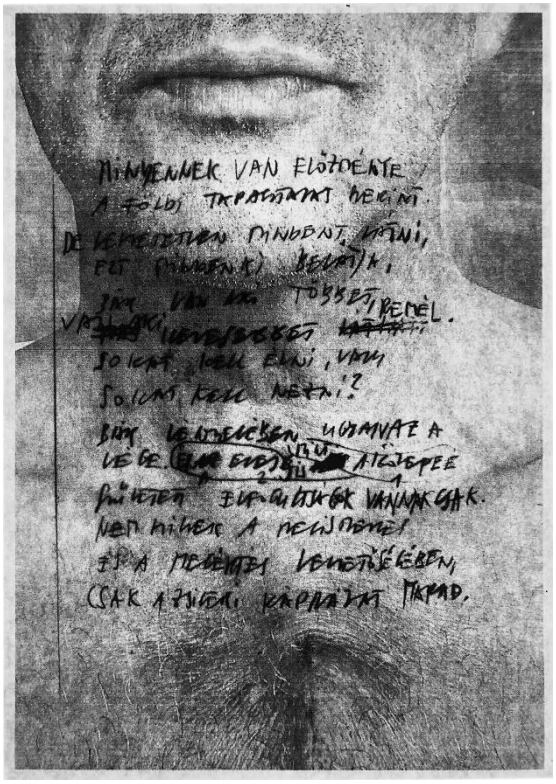
226. kép: Mayer Éva, *Terra incognita I-XI,* 2021, vegyes technika, 11 db, 58 x 67 x 4 cm; enteriőrkép: Mayer Éva, *Terra incognita,* Molnár Ani Galéria, Budapest, 2021



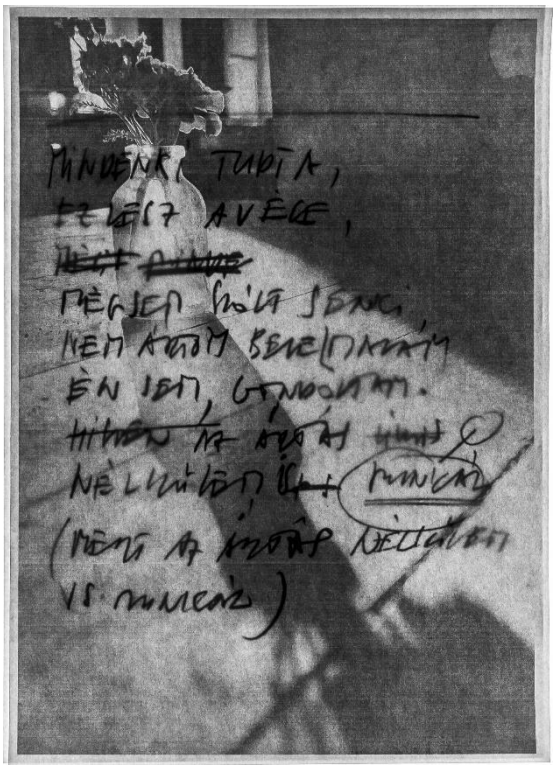
227. kép: Molnár Dóra Eszter, *Igény szerint,* hímzőráma, 2012, vászon, címke, cérna, 35 db, 13,7 cm-es és 16,7 cm-es átmérő, Déri Múzeum, Debrecen



228. kép: Eperjesi Ágnes, *Rövid ima,* 2009, interaktív installáció, változó méret; enteriőrkép: Eperjesi Ágnes, *Színügyek,* Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár, 2009



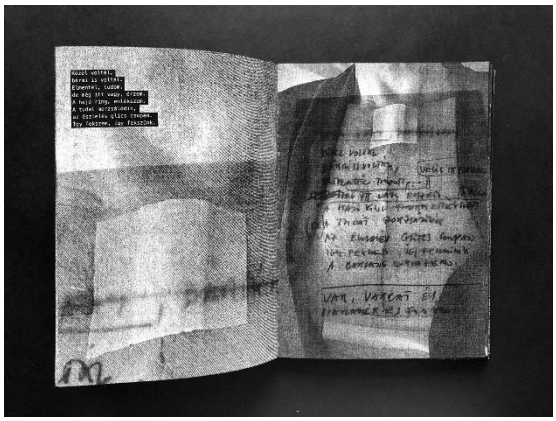
229. kép: Csontó Lajos, *Kutya év* (részlet a sorozatból), 2020, 19 db, 90 x 60 cm, C-print



230. kép: Csontó Lajos, *Kutya év* (részlet a sorozatból), 2020, 19 db, 90 x 60 cm, C-print



231. kép: Csontó Lajos, *Kutya év,* 2020, 19 db, 90 x 60 cm, C-print; enteriőrkép: *Gyógyír,* Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központ, Budapest, 2021



232. kép: Csontó Lajos *Kutyaév 2020* (2022) című kötetének egy oldalpárja



233. kép: Richter Sára, *Gyógyítások I-III,* 2020, textilinstalláció, 3 db festett lenvászon, vegyes technika, egyenként 50 × 500 cm, Evangélium 21 Kortárs Képzőművészeti Gyűjtemény; enteriőrkép: *Evangélium 21*, MODEM, Debrecen, 2021



234. kép: Richter Sára, *Gyógyítások I* (részlet), 2020, anyagában festett lenvászon, lenszál, régi kézimunkadarabok, tükör, 50 x 500 cm, Evangélium 21 Kortárs Képzőművészeti Gyűjtemény



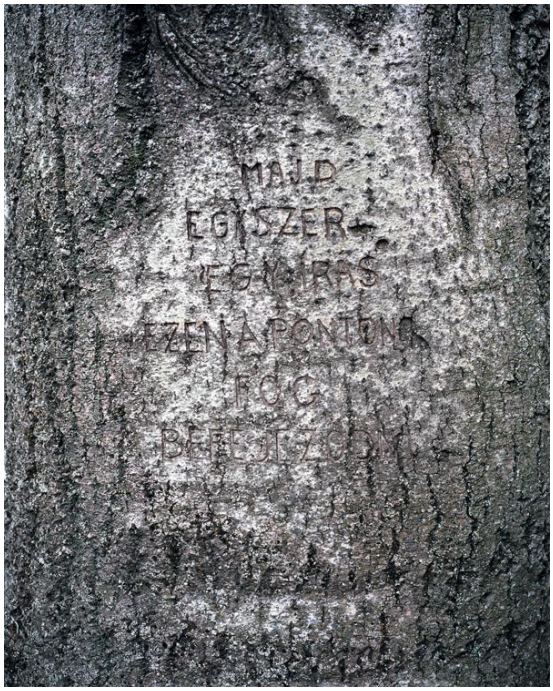
235. kép: Richter Sára, *Gyógyítások I* (részlet), 2020, anyagában festett lenvászon, lenszál, régi kézimunkadarabok, tükör, 50 x 500 cm, Evangélium 21 Kortárs Képzőművészeti Gyűjtemény



236. kép: Esterházy Marcell, *Cui prodest,* 2015, vasbeton objekt, 2 db, 27 x 240 cm, a művész tulajdona; enteriőrkép: Esterházy Marcell, Forgács Péter, Gerhes Gábor, *Jelentés,* Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központ, Budapest, 2015



237. kép: Esterházy Marcell, *Cui prodest,* 2015, vasbeton objekt, 2 db, 27 x 240 cm, fotó az eredeti állapotról

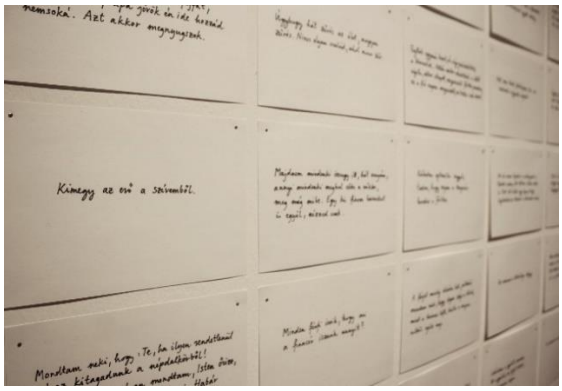


238. kép: Esterházy Marcell, *Majd egyszer...*, 2015, Hahnemühle giclée print, dibondon, 150 x 120 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest



239. kép: Szabó Eszter Ágnes, *Nagymamám, Zalai Imréné találkozása David Bowieval,* 1998, vászon,

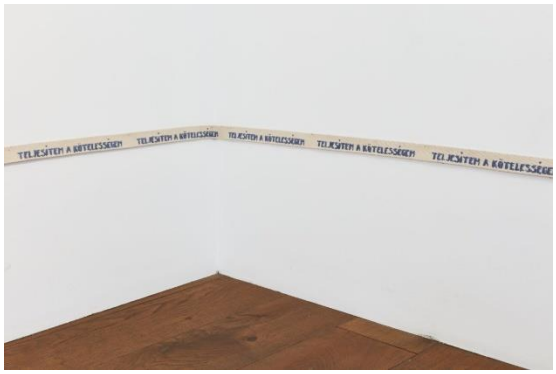
hímzés, 74 x 98 cm, Somlói Zsolt és Spengler Katalin gyűjteménye



240. kép: Fátyol Viola, *Ha van szíved, neked is fáj, amit velem tettél* (részlet a kiállítási installációból, kézírásos cetlik), b24 Galéria, Debrecen, 2015



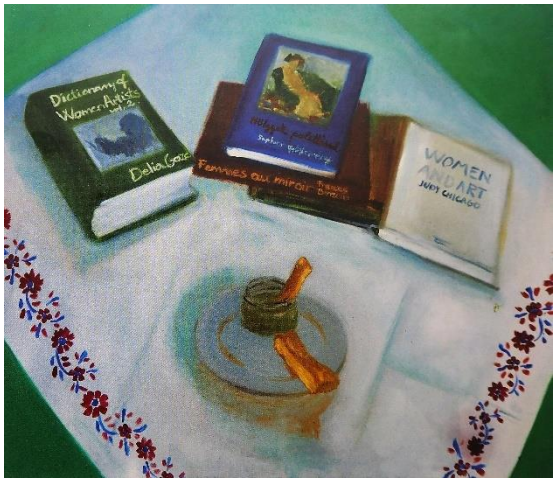
241. kép: Imre Mariann, *Határidőnapló,* 2003, fénymásolat, tapéta, eredeti napló tárolóban, változó méret; enteriőrkép: *Mánia – Csendes stratégiák,* MODEM, 2018



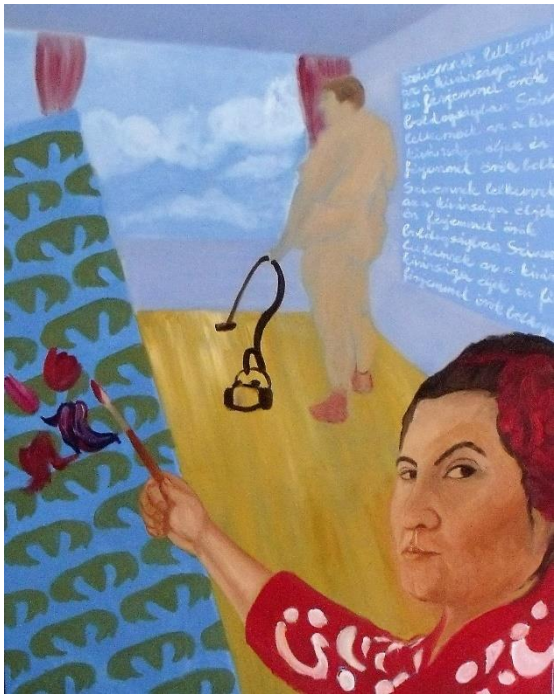
242. kép: Benczúr Emese, *Teljesítem a kötelességem* (részlet), 1995, függönygurtni, hímzés, 3 x 180 cm, a művész tulajdona



243. kép: Benczúr Emese, *Ha száz évig élek is – Napról napra gondolok a jövőre* (részlet), 1998, előregyártott ruhacímke, hímzés, 2500 m, Ludwig Múzeum, Budapest



244. kép: 233. Fajgerné Dudás Andrea Júlia, Paradicsomi délután, 2012, olaj, vászon, 90 x 105 cm



245. kép: Fajgerné Dudás Andrea Júlia, *Kompromisszum I,* 2013, olaj, vászon, 150 x 120 cm



246. kép: Fajgerné Dudás Andrea Júlia, *Kompromisszum II,* 2013, olaj, vászon, 150 x 120 cm



247. kép: Elől Hitkai Viktória feliratos tányérjai, hátul Szabó Eszter Ágnes és Fajgerné Dudás Andrea Júlia művei, középen a közös *Common jam* befőttek, *Nagy Kunszt – Nőttön-nő,* Miskolci Galéria, 2016



248. kép: Nagy Kriszta, *Kortárs festőművész vagyok,* 1998, köztéri óriásplakát, 238 x 504 cm, Lövölde tér (VI-VII. kerület), Budapest



249. kép: Nagy Kriszta, *Csipke Rózsika halott,* 2019, köztéri óriásplakát, 238 x 504 cm, Szövetség utca (VII. kerület), Budapest



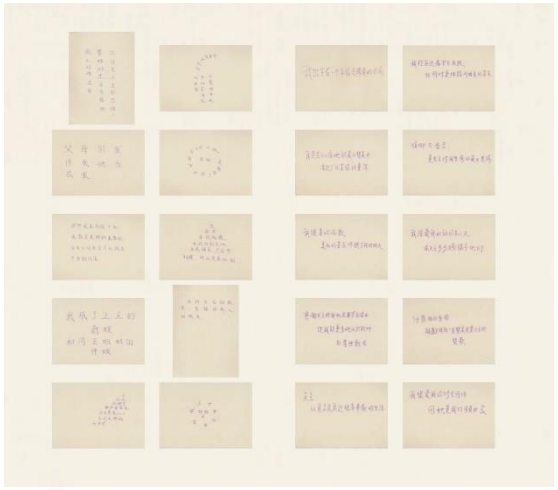
250. kép: Nagy Kriszta, *Magyar nemzeti genderművész vagyok,* 2019, köztéri óriásplakát, 238 x 504 cm, Pasaréti út (II. kerület), Budapest



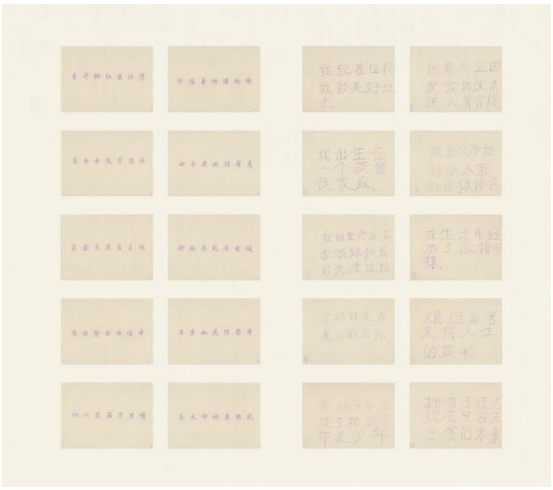
251. kép: Omara, *Mara első iskolás, 1952,* 1998, olaj, farost, 55 x 70 cm, Ludwig Múzeum, Budapest



252. kép: Omara, *Óvoda, 1971,* 1998, olaj, farost, 55 x 80 cm, Ludwig Múzeum, Budapest



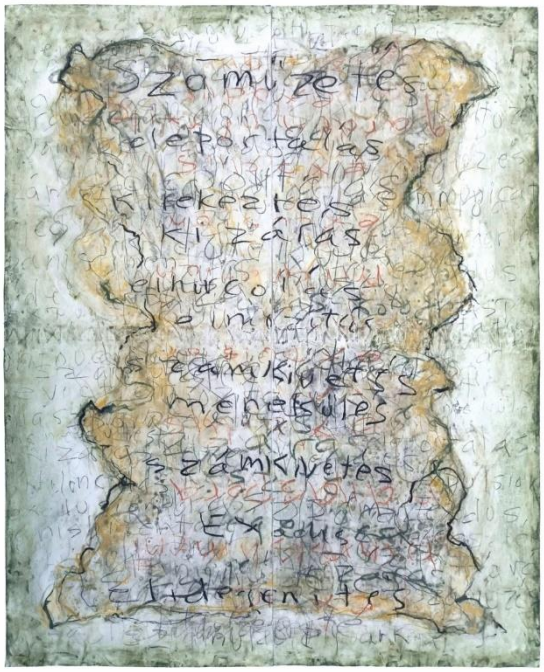
253. kép: Baglyas Erika, *Cecilia nővér történetei,* 10 db, ceruza, papír, 21 x 29,7 cm, 2018; *Jeanne d'Arc nővér történetei,* 10 db, ceruza, papír, 21 x 29,7 cm, 2018, Déri Múzeum, Debrecen



254. kép: Baglyas Erika*, Lidvina nővér történetei,* 10 db, ceruza, papír, 21 x 29,7 cm, 2018; *Regina nővér történetei,* 10 db, ceruza, papír, 21 x 29,7 cm, 2018, Debrecen, Déri Múzeum



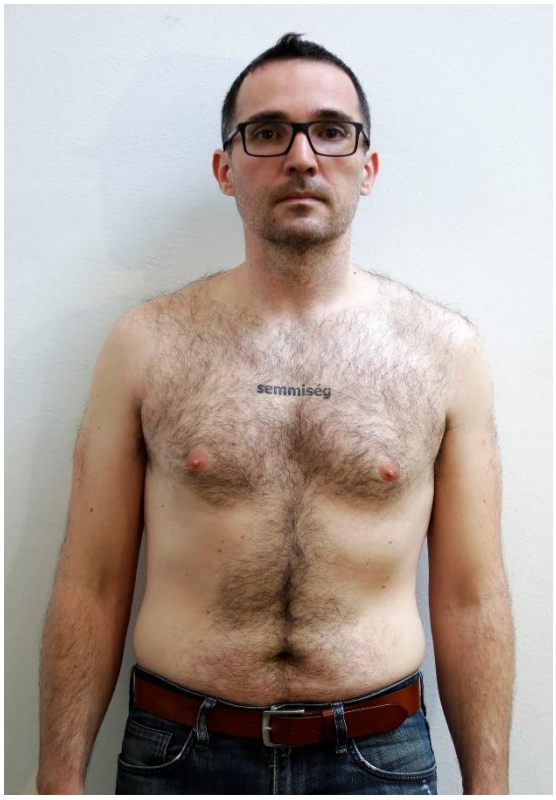
255. kép: Baglyas Erika, *Isten arca* (részlet), 2018, lambda print, dibond lemez, 70 x 100 cm, Déri Múzeum, Debrecen



256. kép: Diane Sophrin, *A száműzetés parkja I,* 2017, vegyes technika, papír, 70 x 56 cm, a művész tulajdona



257. kép: Gajdán Zsuzsa, *Böszörménytől Pekingig,* 2021, akril, vegyes technika, vászon, 70 x 70 cm, a művész tulajdona



258. kép: Szabó Károly, *Semmiség,* 2019, tetoválás, light box, 70 x 100 cm, a művész tulajdona



259. kép: Szabó Károly, *...OMG,* gravírozott márvány, aranypor, 2019, 100 x 70 cm, a művész tulajdona



260. kép: Szemző Zsófia, *Megy ez, mint a karikacsapás, jó volna, ha lenne,* 2014, interaktív installáció, változó méret, *Szabadkéz – Rajz a magyar képzőművészetben tegnap és ma,* MODEM, Debrecen, 2014



261. kép: A *Gyógyír* című kiállítás bejárata, Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központ, Budapest, 2021



262. kép: Asztalos Zsolt, *Emlékmodellek,* 2021, kiállítási enteriőr a Kiscelli Múzeumban, Budapest



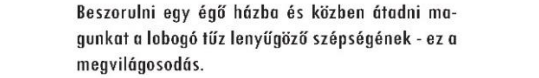
263. kép: Asztalos Zsolt, *Emlékmodellek,* 2021, kiállítási enteriőr a Kiscelli Múzeumban, Budapest



264. kép: Gerber Pál, *El nem fajzott művészet,* dátum nélkül, tipografált felirat papíron, 50 x 70 cm



265. kép: Gerber Pál, *A művész kifejezi magát vagy a művész befejezi magát,* dátum nélkül, tipografált felirat papíron, 50 x 70 cm



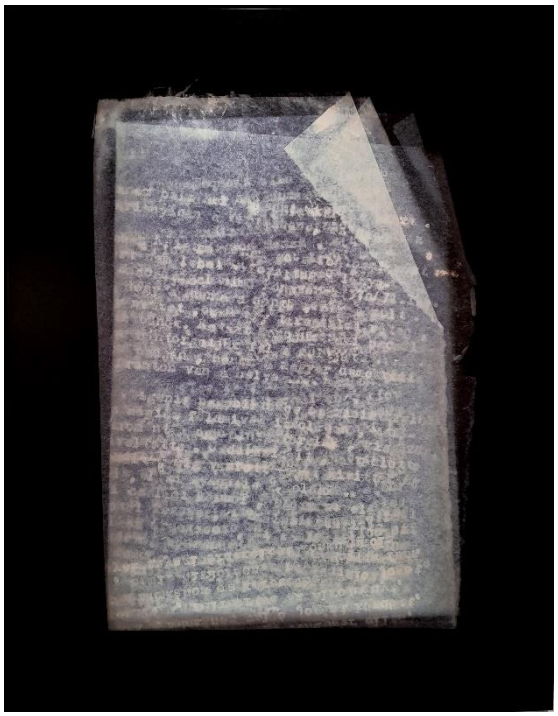
266. kép: Gerber Pál, Beszorulni egy égő házba..., dátum nélkül, tipografált felirat papíron, 50 x 70 cm



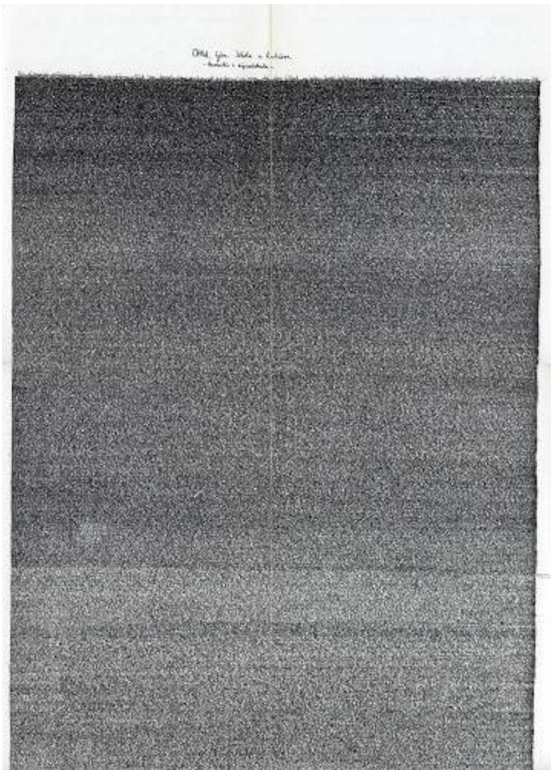
267. kép: Gerber Pál, *Mély mondanivalóba könnyű belefulladni,* dátum nélkül, tipografált felirat papíron, 50 x 70 cm



268. kép: Gerber Pál, *Bölényre vadászom, és a jegesmedvét ejtem el,* dátum nélkül, tipografált felirat papíron, 50 x 70 cm



269. kép: Esterházy Marcell, *Ad acta* (a legnagyobb fotó a sorozatból), fotó, C-print, 130 x 100 cm, a művész tulajdona



270. kép: Esterházy Péter, *Ottlik Géza Iskola a határon című művének átirata,* 1981–82, papír, tus, 77 x 57 cm, az Esterházy-család tulajdona



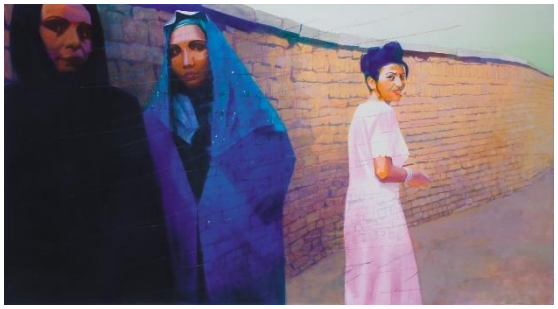
271. kép: Benczúr Emese, *Felderül,* 2018, fényinstalláció, 45 x 300 cm, a művész tulajdona, *Mánia – Csendes stratégiák,* MODEM, 2018



272. kép: Birkás Ákos, *Csendélet gitárral és pipával,* 2009, olaj, vászon, 120 x 160 cm, Knoll Galéria, Budapest



273. kép: Csontó Lajos, *Még nem elég,* 2005, videóinstalláció, változó méret; enteriőrkép: Csontó Lajos, Vicces sztori, MODEM, Debrecen, 2013



274. kép: Birkás Ákos, *Fallosznak lenni*, 2012, olaj, vászon, 120 x 220 cm, Knoll Galéria, Budapest



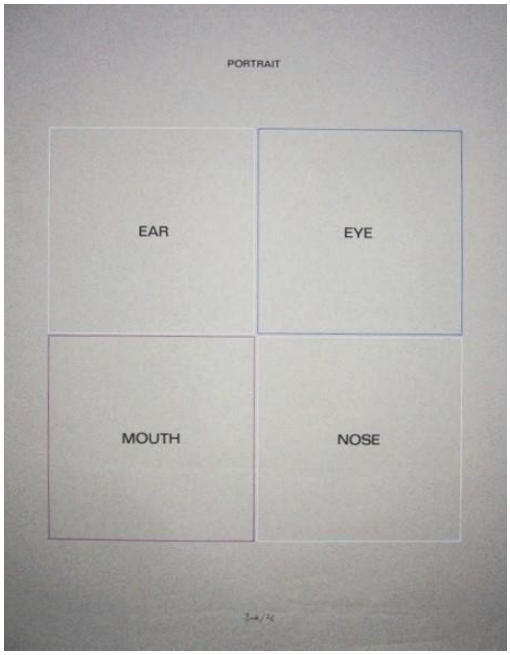
275. kép: Birkás Ákos, *A falnál,* 2011, olaj, vászon, 130 x 200 cm, Knoll Galéria, Budapest



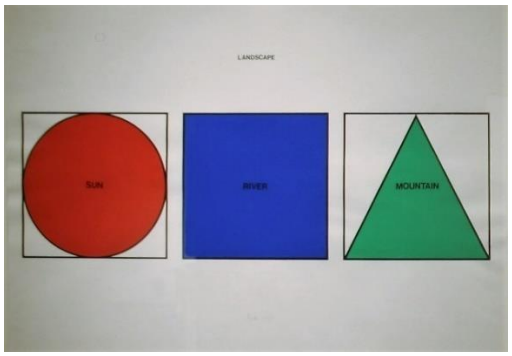
276. kép: Ország Lili, *Nő fal előtt,* 1956, olaj, vászon, 60 x 40 cm, István Király Múzeum, Székesfehérvár



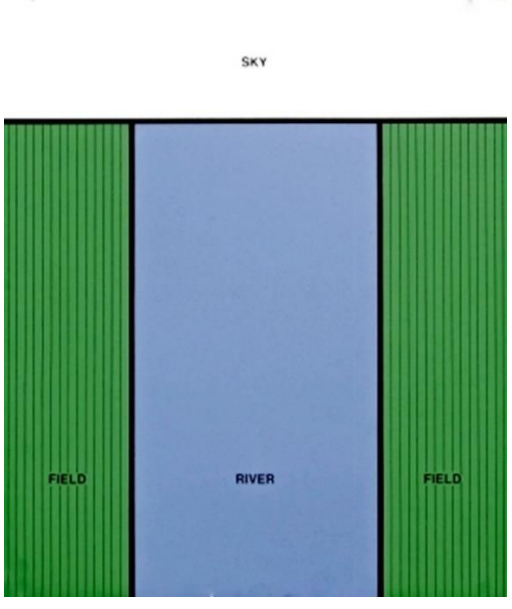
277. kép: Hegedűs 2 László, *2könyv*, 2007, installáció; enteriőrkép: *Képpraxisok – Hegedűs 2, Lévay, Váli,* Műcsarnok, Budapest, 2014



278. kép: Bak Imre, *Portré,* 1972, színes ceruza, tus, papír, ismeretlen méret, magángyűjtemény



279. kép: Bak Imre, *Tájkép,* 1973, tus, tempera, papír, 43,5 x 62 cm, magángyűjtemény



280. kép: Bak Imre, *Táj (Ég-folyó-föld),* 1973, szitanyomat, 34,5 x 29,5 cm, magángyűjtemény



281. kép: Magolcsay-Nagy Gábor és Pántya Bea *Metanoia Park* című projektjének logója



282. kép: Magolcsay-Nagy Gábor, Pántya Bea, *Mészégető,* 2013, interaktív installáció, digitális nyomat, vágott fólia, mágnes, 60 x 60 cm



283. kép: Magolcsay-Nagy Gábor, Pántya Bea, *Téli tárlat,* 2014, installáció, változó méret; enteriőrkép: Magolcsay-Nagy Gábor, Pántya Bea, *Metanoia Park,* kArton Galéria, 2014



284. kép: Magolcsay-Nagy Gábor, Pántya Bea, *Kuvasz,* 2013, varrott textil drótvázon, 40 x 60 x 20 cm



285. kép: Burai Árpád, Varga Tamás, *François Gond*



286. kép: Burai Árpád, Varga Tamás, *A nő az ablakban*



287. kép: Burai Árpád, Varga Tamás, *Borz Vendel, Borz Zalán, Szotyori Pál és Feleki Mihály eltűnőben, Budapest, XXII. kerület, Tóth József utca, 2003. 05. 25.*



288. kép: Burai Árpád, Varga Tamás, *Gratva Sáma, Gallap határában (Dél-Csehország), 2020*



289. kép: Burai Árpád, Varga Tamás, *Holp Henrik, Lápharmat, 1976. 05. 19.*



290. kép: Burai Árpád, Varga Tamás, *Kóc Anna, Sobreira Formosa (Portugála), 2019. 08. 14.*



291. kép: Burai Árpád, Varga Tamás, *Dück Nimród, Pléhtarján, 1999*



292. kép: Burai Árpád, Varga Tamás, *Antoinett Cai, Ticino kanton (Svájc), 1987*



293. kép: Burai Árpád, Varga Tamás, *Eleknay Teréz, Bolívia, 1925. 01. 07.*



294. kép: Burai Árpád, Varga Tamás, *Engel B'la, Tulafa, 1988*



295. kép: Burai Árpád, Varga Tamás, *A Koronnay testvérek a levélszínező szerkezet első tesztelését végzik, Budapest, 1995. 09. 17.*



296. kép: Burai Árpád, Varga Tamás, *Mihail Sly eszmélése után fürdőt vesz a város bányatavában, Hämeenlinna (Finnország), 1985*



297. kép: Burai Árpád, Varga Tamás, *Ungvárt Aladár morálkonstruktőr, Pálladány (kiskertjének hátsó kerítése), 2010*



298. kép: Burai Árpád, Varga Tamás, *Ottyán B Béla filozófus, Ózd, 1986*