

hangok együttese, voltaképpen ugyanannak az akusztikai jelenségnek kétféle megjelenése. A komponálás ebben az esetben ezek struktúrába ágyazása, vagy fogalmazzunk úgy, hogy diszparát jelenségek integrációja. Zörejek és hangok tapasztalati kombinációjakor, a próbálgatásoknak kottában rögzítésével Russolo valószínűleg ilyesmiről álmodott. S ha zeneszerzői invenció nélkül megvalósítani nem tudta is, úttörő munkájával – az izmusok talán egyetlen olyan produkciójával, amely a zeneszerzés fősodrára is maradandó hatást gyakorolt – ennek a voltaképpen máig tartó folyamatnak elindítója volt.

PÉTER SZABINA

Kép-zaj

*Ha a napba nézel s elvéted a látást,
A szemed okold, ne a nagy sugárzást!*¹

Írásom vizsgálati fókuszába olyan műalkotásokat kívánok helyezni, melyekben a zaj – jelen esetben a képzaj – különböző művészeti médiumokon belüli stílusok egybeírásaként, összekapcsolásaként vagy egyesítéseként jelenik meg. Ezekben a művekben a zaj attól válik egy különös és összevont stílusesszéké, hogy annak stílushatásai egy másíknak a részét is alkotják, s ezáltal a megjelenő stílusesszékét hordozó alakok vagy alakzatok is torzulhatnak. Az így létrejövő deformációknak köszönhetően – Paul Klee híres mondását idézve – nem a látható kerül bemutatásra, hanem az, amit a művészetnek láthatóvá kell tennie. Jelen vizsgálódásban a képzaj a befogadás folyamatában – mintegy a nyelv és a kép elválaszthatóságának kísérleteként – a szubjektum és az objektum között megfeszülő képzet finom instruálására törekszik, s ezáltal a nyelv helyett inkább a képet teszi a gondolkodás vezérfonalává. Írásom témája a hatvanas évek művészetétől kezdődően napjainkig olyan alkotók és alkotói módszerek között próbál átjárásokra találni, mint például Zolnay Pál *Fotográfia* című filmje, Stan Brakhage *camera-less* módszere Otmar Bauer *Vomit Action* című performansza, valamint Thomas Ruff fotósorozatai.

Az auditív művészetet a vizuális művészethez hasonlóan érzékeljük, csak épp nem a szemem, hanem a fülön keresztül fogadjuk be: mélységesen átjárja a testünket, mondhatni, fület helyez a gyomrunkba (is). S a hullámok és az idegi feszültségek természetét jól ismerve, feloldják a testek tehetetlenségét, elszakítják őket jelenlétük anyagiságától. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy testetleníti a testet. Felteszem, a zaj esetében sincs ez másképp, csak ott a hangzó test először visszaránt minket önnön saját testi organizmusunkba, hogy aztán rögvest ki is zökkentsen onnan. Így a zaj – e tekintetben a zenéhez hasonlóan – a testeken túlvezető, az anyag közegét elhagyó imaginárius fonalakra fonódik. A vizuális művészetben a zaj egy még elvontabb szinten mozog, ott, ahol a test maga eltűnik ugyan, de úgy, hogy eközben feltárja önnön anyagiságát, a tiszta jelenvalóságot a vonal-szín rendszerével vagy akár speciális művészi szűrőivel, és többfunkciós szervével, a szemmel együtt.² Egy olyan látás létezését feltételezi, amely nemcsak kifelé irányul, a

dolgokra, a látványokra, vagyis mindarra, ami látható, hanem arra is, ami szemmel nem látható. A képek alapvetően kettős életet élnek és olyan paradox jelenségek-ként észleljük őket, melyek – mint sík felületen levő minták – önmagukban is tárgyak, ugyanakkor teljesen más tárgyaknak is tűnnek a szemünkben: egyrészt színtoltok mintázatát látjuk a papíron, a vásznon vagy épp a monitoron, árnyalatokkal, ecsetvonásokkal, szemcsékkel, pixelekkel, másrészt úgy látjuk, hogy ezekből valamilyen felismerhető forma – például egy arc vagy egy ház – tevődik össze. A képek azonban sok esetben – bármennyire hétköznapiak is önmagukban, pusztán foltok mintázatai – azért is fontosak, mert nem jelen levő dolgokat mutatnak meg. A következőkben felvonultatott képek lehetővé teszik, hogy az emberi reakciók, a megszokottól teljesen eltérő helyzetekre irányuljanak; s általuk talán olyan észlelésekhez is juthatunk, amelyek túlmennek a tárgyi világ lehetőségein.³ Nézés közben maga a látás nem látható, amit látunk, az sokkal több a „szemmel látható” tényeknél. A következőkben érintett műelemzés-szemelvényekben a képzet sok esetben a látás látásának és a láthatatlan erő láthatóvá tételének egyik hordozójaként is funkcionálhat, s megsejtetheti velünk a következő – talán – paradox elképzelést is, miszerint a látás akkor képes önmagát is látni, ha – a perspektíva alapfogalmait kölcsönözve – a látó pozíciója (álláspontja) és látásának enyvézpontja egybeesik.

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

E mondatokból és képsorokból könnyen a giccs társadalmilag szentesített, mértéktartó, a megnyugtató ízléstelenség örömeiben való általános, titkos osztózársból kivirágzott stílusának melegágyán találhatjuk magunkat. S mégis, e filmbeli – kissé komikus és egyben tragikus – erőltettség különös kötőívként funkcionál a képzet és a giccs között meghúzódó határmezsgyéjén. Amennyiben felfigyelünk a retusált képek félig festői mivoltára, máris feltűnhet, hogy ezeken a fotókon a test szervei már nem egy organizmusként, hanem sokkal inkább protézisekként szerepelnek. A retusőr pedig egy olyan atlétikát folytat ezeken a realizmus nemében

született fotókon, melynek köszönhetően a körvonal tornaszerré válik az Alaknak a síkokon végzett gimnasztikai gyakorlata számára.⁴ Minden látszat ellenére itt már nincs elmesélnivaló történet, az Alakok megszabadulnak az ábrázoló funkciójuktól. Immár a testben történik valami: a test a mozgás forrásaként ragadható meg, s egy homályos tárgyi zónává válik. A retusőr munkáját akár úgy is szemléljük, hogy nem azért fest, hogy reprodukáljon a vásznon egy modellként funkcionáló tárgyat, hanem a már ott levő képekre fest, hogy megteremtse egy olyan közeget, amelynek működése megfordítja a modell és a másolat megszokott viszonyait.⁵ E filmben a fotó nem annak a figuratív ábrázolása, amit látunk, hanem sokkal inkább annak, amit a modern ember lát. A fotós által készített képek „hamisan hű” figurativitása azért lehet fenyegető, mert uralni akarja a látást, s így a többi vizuális művészeti ágat is (gondoljunk például a modern festészetre, amelynek a fotó ostromát kellett kiállnia). A fénykép úgy teremt meg az embert, mint amikor azt mondjuk, hogy az újság teremt meg egy eseményt (és nem csupán elmeséli azt). Mindaz, amit látunk és érzékelünk bizonyos értelemben fénykép, aminek a legfőbb érdekessége, hogy ránk kényszeríti a valószínűtlen elferdített képek „igazságát”. A kép tönkretételének árán – melynek kiváló eszköze lehet a képzelet művészi alkalmazása – a fénykép is képes az érzet létéhez szükségszerűen hozzátartozó szintkülönbségeket magában foglalni. Ebben az értelemben a retusálást egyfajta abjekcióként is megragadhatjuk, ami a valóságba való erőszakos behatolások következtében a megszokott elsődleges figurativitás deformációit eredményezi, melyek ugyanakkor az absztrakt gondolkodás felé elmozduló olyan törekvéseként is olvashatóak, melyek nélkül – mind a következő példákhoz vezető ösvényen, mind a közvetlen valóságtól való eltávolodás útján – talán nem érthetjük meg teljes mértékben a valóságot.

Két út létezik a figurativitás (vagyis az illusztráció és a narrativitás) meghaladására: az egyik az absztrakt forma felé (ilyen lesz majd Stan Brakhage *camera-less* módszere), a másik az Alak felé visz. A *Fotográfia* című filmben az érzetet ugyanaz az Alak vagy test adja és kapja, az a test, amely szubjektum és objektum is egyszerre. S mi mint nézők csak akkor tehetünk szert az érzetre, ha belépünk a képbe és eljutunk az érzékelő és érzékelt egységéig. Itt az érzet nem pusztán impresszióként értendő (nem a szín és a fény szabad és testtelenített játéka), épp ellenkezőleg, maga a test, legyen az egy emberi test vagy akár egy alma teste. Egy szín és egy érzet is a testben van, nem pusztán a levegőben lóg. Az érzet az, amit a műalkotások Alakjaiban megjelenítenek, s így az érzet dominál a retusálás folyamatában is. Amit ezeken a képeken tapasztalunk, az maga a test, de nem tárgyként ábrázolva, hanem mint amit úgy élünk meg, hogy maga is egy ilyen érzetet tapasztal.⁶ Eszerint az érzet deformációk iránymutatója, a test deformációinak tevékeny elve. A retusőr mintha szüntelenül eliminálni akarná a lenyűgöző érzéket vagy a nyers valóságot, azaz az elsődleges figurativitást, ami ellenállást vagy erőszakos érzetet kelt a szereplőkben. E képekre felvitt réteg egy olyan másodlagos figurativitás kirajzolódásának ad szabad teret, amely az elmúlás és a keserű sorsok arcokba ivódott borzalmi helyett sokkal inkább egy-egy pillanatnyi kiáltást függeszt fel a tisztaszobák falára, melyek tanúként, olyan vonatkozási pontként vagy állandóként vannak jelen a valóságban, amelyhez képest a változás észlelhetővé válik.

Valójában ezekben a beállított és kozmetikázott Alakokban fedezhetjük fel a legnagyobb erőszakot, noha semmilyen kínzást vagy brutalitást nem szenvednek el, semmilyen látható dolog nem történik velük, s pont ezért mutatják meg jobban a filmkockákban a művészet hatalmát. Az itt és a következőkben elemzett művekben megjelenő deformáció – melyet jelen elmélkedés témája szerint képzajként definiálok – affektumokat indukál, azaz érzeteket és ösztönöket, legyen az akár a giccs, az absztrakt, a naturalizmus vagy a realizmus receptje szerint elkészítve.

A nyersanyagban történő festékekkel és egyéb kemikáliákkal való operálás jellemzi a főleg a hatvanas-hetvenes években virágzó avantgárd kísérleti filmes *camera-less* (kamera nélküli) módszert is. Egyik kiemelkedő alkotója Stan Brakhage, aki közvetlenül a celluloidra felvitt anyagokkal hozta létre absztrakt fantazmagóriáit. A különböző kemikáliák reakciói által teremtett nonfiguratív formavilág a film formanyelvével, technikájával játszik, gyakran például csak geometriai formákból és színekből épül fel. Többnyire nem mesélnek el történetet, hanem érzeteket közvetítenek. E mozgóképes festmények által mintha egy másik világ bukkan fel, e vonások ugyanis irracionálisak, akaratlanok, esetlegesek, szabadok és véletlenszerűek. Nem ábrázolnak, nem illusztrálnak, nem beszélnek el semmit, sokkal inkább zavaros érzetvonalakként íródnak a vászonra. A világot úgy próbálják megragadni és ábrázolni, hogy közben éppen a világot kell megkerülniük. Ködbe vesznek a részletek, homályba burkolóznak a konkrét látványok. E mozgó szekvenciák esetében sem a forma transzformációjáról van szó, hanem az anyag dekomponálásáról. A nyersanyaggal való manipulálás aktusa főként a véletlenszerű vonásokból, eltörlésekből, maszatolásokból, területek vagy színfoltok szétrombolásából adódik össze. Valamelyest hasonlóképp Zolnay retusőrének munkafolyamatához, aki lekaparja és letörli a ráncos felületeket a fotókról, hogy létrehozzon egy tisztább optikai teret, melyben a vonalak nem két pontot kötnek össze, hanem a pontok között haladnak, folyvást – az elsődleges figurativitástól – változó irányokban.

A bécsi akcionizmus egyik alkotója, Otmar Bauer 1969-es *Vomit Action* című 8 mm-es filmre rögzített performanszában egy hisztérikus jelenet főszereplőjévé válik, s e különös képmezőben egy olyan testé deformálódik, ami az evés, a hányás és az ürités számos kombinatorikáját kiaknázva újra és újra egyik szervén keresztül próbál megszabadulni önmagától, hogy egyesüljön a síkkal, az anyagi struktúrával. Az evésen majd az üritésen keresztül próbál megszabadulni önmagától a protézisszervként működő lyukon vagy enyészponton keresztül. Itt már nem az anyagi struktúra csavarodik fel a körvonal mentén, hogy magába foglalja az Alakot, hanem az Alak próbál meg a körvonal egy menekülésre alkalmas pontján, egy enyészponton átférkőzni, hogy feloldódhasson az anyagi struktúrában. Mintha az érzetszintek valódi érzéki területek volnának, amelyek különböző érzékszervekre utalnak; s minden szintnek, minden területnek volna egy saját utalásmódja a többire, függetlenül az egységesen ábrázolt tárgytól. Mintha egy szín, egy szag, egy íz, egy tapintásérzet, egy zaj, egy súly között egzisztenciális kommunikáció működne, s ez alkotná az érzet (nem reprezentáló) pátozószerű összetevőjét. (Például halljuk és érezzük a performer asztalán történő események hangját vagy éppen szagát.)

Olyan vonásokat ölt magára, amelyek tágra nyitják a szemet, kitágítják az orrlyukat, meghosszabbítják a száj vonalát, mozgásba hozzák a bőrt, az összes érzékszerv működésével. Az alkotó láttatni tudja az érzékszervek eredendő egységét, és egy olyan Alakot jelenít meg vizuálisan, amelyet minden érzékszervünkkel érzékelni tudunk. Persze valójában a szervek nélküli testnek is vannak szervei, csak az organikus jelleget nélkülözik, vagyis a szervek szerveződését. Otmar Bauer számos szerve nem marad állandó, sem helyzetét, sem funkcióját tekintve, az egész szervezet másodpercek tört részei alatt alkalmazkodik, változtatja színét és állagát (nemcsak a digitalizálás következtében létrejövő kvantálási zajnak köszönhetően). Egy különös szerv nélküliség, ami ugyanakkor meghatározatlan többfunkciós szervként is funkcionál, azaz időbeli és átmeneti. Például ami az egyik szinten száj, az egy másik szinten vagy ugyanazon a szinten más erők hatására ánuszt lehet. A képzaj a szem ártatlansága visszaszerzésének egyik eszköze is lehet, más szóval a színfoltok egyfajta gyermeki érzékelésétől, annak tudata nélkül, hogy azok mit jelentenek – azaz, ahogyan nagy eséllyel egy vak látná ezeket, ha visszanyerné a látását. Minél jobban erre az igényre összpontosít, annál kontúrtaletanabbá válik minden – s a világ értelmezhetetlen szemcsézett felületté válik. Minél inkább megpróbáljuk kikapcsolni az ítélőképességet és az értelmet, és minél inkább csak a retinán megjelenő látványra igyekezünk hagyatkozni, annál inkább kénytelenek vagyunk lemondani arról, hogy bármilyen témát felismerjünk. Például többé már nem házakat látunk, hanem négyzet alakú színtelületeket, nem embereket, hanem szabálytalan alakú foltokat, nem fákat, hanem rejtélyes formációkat, nem állatokat, hanem alakatlan képződményeket. Az effajta ártatlan látás igyekszik mindenféle értelmezésnek, tartalomnak ellenállni, míg végül egyetlen tartalom marad csak számára: a megfoghatatlanság.⁷

Az Alak már nem pusztán elkülönül, hanem deformálódik is: néhol összehúzódik és felszívódik, néhol megnyúlik és kitágul. A mozgás ezért már nem az Alak körül felcsavarodó anyagi struktúra mozgása, hanem az Alak mozgása a struktúra irányába, amely végső soron a síkokban való feloldódás törekvéséig is terjedhet. Az Alak nem pusztán az elkülönített test, hanem a deformált test, amely önmagától akar megszabadulni. Így van ez Thomas Ruff *jpegs* (2007) vagy *Nudes* (2003) című fotósorozatai esetében is. Thomas Ruff azok közé a kortárs alkotók közé tartozik, akik az internetet inspirációs forrásként használják. Ezekben a munkákban a digitális képek megosztását és azok befogadását is kutatja. Az interneten terjedő többnyire rosszabb minőségű és kis felbontású képeket gigantikus méretűvé nagyítja, addig túlozva ezzel a pixelek mintáját, amíg azok fenséges színes geometriai formákat nem rajzolnak ki. Ruff műveinek középpontjában sokszor az idilli, érintetlen tájak, vagy éppen háborús borzalmakat rejtő fotók illetve pornóképek feldolgozásai állnak. Ez utóbbi sorozatában a testek olyan Alakokként jelennek meg, melyek arcvonásai olyan mértékben deformálódnak, hogy akár azt is kijelenthetnénk, hogy már nincs is arcuk. Ellenben van fejük, hiszen a fej szerves része a testnek. Semmiképp sem szabad összekevernünk az alak anyagát a térképző anyagi struktúrával. Ruff sokkal inkább a fejek megjelenítője, mint az arcoké. Nagy különbség van a kettő között. Az arc ugyanis egy strukturált térbeli rendeződés, amely a fejet borítja, míg a fej a test függvénye, még ha a test megkoronázása is.⁸

E képekben mintha megpróbálná szétszedni az arcot, felfedni vagy felszínre hozni a fejet az arc alól. Az arc elveszíti egyedi vonásait, midőn elszenvedi a nagyítás (vagy egy rövid visszautalással a *Fotográfia* című filmre: a kitörlés és kisatírozás) műveleteit, amelyek szétzilálják, és előhoznak a helyén egy fejet.

Az idáig képzajként megragadott különböző alkotói módszerek következtében létrejövő hatások deformációt, nem pedig transzformációt eredményeznek. A forma transzformációja absztrakt vagy dinamikus is lehet. A deformáció azonban mindig egy test deformációja, és mindig statikus, mindig egy helyben történik, alárendeli a mozgást az erőnek. Amikor erő hat a retusálás következtében átrajzolt fotó bizonyos részeire, vagy a kifelbontású fotók pixeleinek felnagyításakor létrejövő homályos zónákra, abból nem absztrakt forma születik, és nem is kombinál dinamikus módon érzéki formákat. Ellenkezőleg, az adott zónát több forma közös kibogozhatatlan zónájává teszi, amely redukálhatatlan bármelyik formára, s az erővonalak, amelyek keresztülfutnak rajta, éppen tisztaságuk, deformáló pontosságuk miatt mentesek mindenféle formától. A nyugalomban levő formát éri a deformáció, s ugyanakkor az egész anyagi környezet, a struktúra csak annál inkább mozgásba jön. Minden kapcsolatban áll tehát az erővel, ebben áll a deformáció mint alkotói eljárás jelen esetben a képzaj közreműködésével. Nem lehet visszavezetni sem a forma átalakítására, sem az összetevők dekomponálására. Az Otmar Bauer performanszának dokumentációjában fellelhető deformációk ebben az értelemben a legtermészetesebb testtartások egy olyan test számára, amely annak az erőnek a függvényében rendeződik át, amely hat rá, ilyen például az evés, a hányás, az ürítés iránti készletés. E deformációkkal való operációk esetében e műalkotások például nem egy szint próbálnak egy különös hang mellé rendelni, sokkal inkább egy megjelenített testtartás vagy tárgy érzetét próbálják kapcsolatba hozni azokkal az erőkkel, amelyek azokat kiváltják. Fontos megjegyezni, hogy ezek az erők nem keverendők össze azzal a látvánnyal, amelyet szemlélve meghökkenünk vagy elborzadunk, s azokkal az érzéki tárgyakkal sem, amelyek hatásai dekomponálják és újrakomponálják a befogadó attitűdjét. Az itt elemzett műalkotások esetében mindig valamilyen láthatatlan és érzékelhetetlen erők hatására „kiáltunk” (ahogy Gilles Deleuze használja a kiáltást *Francis Bacon* festményeinek elemzésénél), amelyek összességükben minden látványt, s túl vannak még az érteken is.⁹

Az itt felvonultatott műalkotások a zaj tipológiáit alkalmazva közvetlenül arra törekkenek, hogy az ábrázolás mögötti, az ábrázoláson túli jelenlétet bontsák ki, s így az abjekció elragadottsággá válik; az élet borzalma pedig tiszta és intenzív életé. Ezek a tiszta képi tapasztalatok az agy pesszimizmusát az idegek optimizmusává alakítják át, s mindenhová szemeket raknak: a fülbe, a hasba, a tüdőbe, a kép már-már lélegzik. Szubjektíve bevonja a szemünket, amely megszűnik szervesen létezni, hogy többfunkciós és átmeneti szervvé váljon; objektíve pedig elénk tárja a test valóságát, olyan vonalakat és színeket, amelyek megszabadultak az organikus ábrázolás kényszerétől. S az egyik hozza magával a másikat: a test tiszta jelenléte abban a pillanatban válik láthatóvá, amikor a szem e jelenlét észlelésére szolgáló szervvé alakul.

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

A huszadik századtól kezdődően a képzőművészetben a narráción alapuló ábrázolással való szakításra törekedtek – mindezt a látás felszabadításának nevében, az önmagára irányuló nézés igézetében.¹⁰ E műalkotások esetében gyakran magunk sem tudjuk, hogy valójában mit is látunk, de egy dolog azonban mindenképp kiemelkedő jelentőséggel bír: nem azt látjuk, amit a szóban forgó képkockák valós modelljei láttán – nagy eséllyel – kellene látnunk. Az észlelési folyamatok komplex együttesében próbáljuk értelmezni az ideghártyán megjelenő képeket, melyekben a kontúrok cseppfolyóssá válnak, s az érzelmi töltettel bíró képzetek egy imaginációs folyamatban mintegy szublimálódnak a befogadóban. Még ha a látásunk tárgya nagyon is különböző; de a látásunk mikéntje nagyon is hasonló. És ez a miként – melynek jelen esetben a képzaj jelentős modifikációs eszköze – még az objektivitásba vetett hitet is képes megingatni. Nem arról van szó, hogy nem tudjuk, hogy mit látunk, hanem e képek esetében felfüggesztjük a tudásunkat, pont annak érdekében, hogy az ne zavarja a látásunkat.¹¹ A képzaj képes a látásmódot és a szerkesztésmódot is egyaránt ködössé tenni. Ez pedig sok esetben a képek szerkezetének megroppanását, a vonalperspektíva elbizonytalanodását, a hagyományos ábrázolásmód megkérdőjeleződését eredményezte. Amint felrobban az addig egységesnek és szilárdnak vélt tér, akkor a látás is elbizonytalanodik. A szem újabb és újabb látványokra szomjas, anélkül, hogy bármi is véglegesen kielégítené. A képzaj is felfogható egy olyan törekvés-ként, amely a látványok mögött lappangó tiszta, torzíthatatlan látványt szeretné megpillantani. Azt, amit sosem lehet megpillantani. Vagyis olyannak látni a világot, amilyen, nem pedig amilyennek látszik. Minden, ami látványként élénk tárul, sokszoros közvetítés eredménye. Bármit lássunk is – s ez már a huszadik század egyik közhelyszámba menő felismerése –, azt eleve a kultúra, a civilizáció, a hagyomány, a neveltetés stb. ezerszeres szűrőjén át tudjuk csak befogadni. Vagyis a maga közvetlenségében, hézagatlan immanenciaként soha semmit nem vagyunk képesek érzékelni. A közvetlen vagy az ártatlan pillantás igényére a huszadik században Marcel Duchamp törekszik majd, az abszolút elfogulatlanság, a tökéletes előítélet-mentesség nevében.¹²

Olvasatomban e művek nem arra kérdeznak rá, hogy milyen a kinti világ, hanem hogy milyen lenne, ha nem az eredendően esendő emberi pillantással néznénk rá, amely minden látványt eleve összefüggésbe helyez, értelemmel ruház fel, értelmez, és az emberi perspektíva korlátai közé zár. Akár olyan kérdéseket is kiolvashatunk belőlük, melyek arra irányulnak, hogy leválasztható-e az érzékelésről a látvány azonnali értelmezése? Szétválasztható-e egyáltalán a kettő? Vagy csupán egy gondolati kísérlet erejéig érvényesek ezek a kérdések? Földényi F. László *Képek előtt állni* című művében hasonló kérdésfeltevések között Schopenhauert idézi, aki *A látásról és a színekről* című értekezésében idevágó kérdést tesz fel: vajon mit látna a környező világból egy olyan ember, akit egy pillanatra minden értelmétől megfosztanak? A válasza: „Az egész látványból nem maradna számára egyéb, mint egy rendkívül sokrétű hatás a retináján, amely egy festőpaletta sokféle színfoltjához hasonlatos – amely egyszersmind az a nyersanyag is, melyből értelme korábban a látványt létrehozta.”¹³

E műalkotásokban található megannyi idézőjel, elidegenítő effektus, kritikai gesztus a dolgok megbízhatóságát ássák alá, s a látásunkat saját törekénységével is szembesítik. A láthatatlan erők testre való hatásai a kreatív és a teremtő látás egyszerre absztrakt és abszolút mivoltát inspirálják, melyekhez az érzékszerveink kitágítására kell törekedni. Olyan helyben maradó mozgások felismeréséhez lehet hasonlatos ez, mint amikor a látómezőnk séta közben azon kicsiny földdarabra korlátozódik, amit önmagunk körül látunk... és ezekben a pillanatokban akár úgy is festhet a dolog, hogy utazásunk végpontjában minden dolgok végcélja épp egy ilyen ponthoz vezet. Ezekben a műalkotásokban az imaginációs folyamatok révén a látás lebontását, és ezáltal akár annak mindenféle kognitív folyamat alól történő felszabadítását érhetjük tetten. Az így létrejövő lecsupaszított látás olyan művészeti lehetőségeket inaugurál, melyek tisztán képi tapasztalatokként a vizuális koordináták eltűnését indukálják, s olyan tapasztalatokat nyújthatnak a befogadónak, amelyekben a világa – miközben rázáródik – egyfelől megragad, és másfelől az én, aki kinyílik a világra, kinyitja magát a világot is.

JEGYZETEK

1. Idézet Jancsó Miklós 1963-as *Oldás és kötés* című filmjéből.
2. Deleuze, Gilles: *Francis Bacon. Az érzet logikája*. Ford. Seregi Tamás. Budapest, Atlantisz, 2014, 63.
3. Gregory, Richard L.: *Az értelmes szem*. Ford. Székely András. Budapest, Gondolat, 1973, 31.
4. Vö. Deleuze, i.m., 23.
5. Uo., 91.
6. Uo., 44.
7. Földényi F. László: *Képek előtt állni*. Budapest, Kalligram, 2010, 54.
8. Vö. Deleuze, i.m., 31–32.
9. Vö. Uo., 68–69.
10. Földényi, i.m., 28.
11. Uo., 37.
12. Vö. Uo., 51–52.
13. Uo., 53.