

Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola

A képi elbeszélés a képzőművészetben

DLA értekezés

Révész László László

2010

Témavezető: Tölg-Molnár Zoltán festőművész, ny. egyetemi tanár

Konzulens: Bora Gábor esztéta

TARTALOM

Bevezetés	3
1. I. Szakasz: A sztori és annak hordozója – a test mint memória	7
2. II. Szakasz: A redukciók és a dimenziók közötti ugrások rendszere	12
2. 1. A II. szakasz bevezetése	12
2. 2. Intermezzo diagramma	12
2. 3. A Gesamtkunstwerk és a posztmedialitás	15
2. 4. A redukció és a sejtési szint	18
3. III. Szakasz: A terelés	22
3. 1. A III. szakasz bevezetése	22
3. 2. A „visszaveszejtés”	22
3. 3. Két metafora egy metaforával kapcsolatban	24
3. 4. Fluctuat nec mergitur	25
Irodalomjegyzék	26
Szakmai életrajz	28

"I is an other as Rimbaud ¹ said and this obvious fact precedes any possible feeling of self-estrangement or alienation. Before being an other to oneself (which perhaps the self always is), I is an other to every other I. I am an other then every other I who is (who can say „I am”)."

Jean Luc Nancy: The Ground of the Image
(Fordham University Press, 2005, p. 100.)

BEVEZETÉS

Kutatásaimat a *képi elbeszélő* meghatározására koncentráltam. A személyre, akiben a történet testet ölt. Ő az, aki egyrészt hordozója az elbeszélés előfeltételét is jelentő sztorinak, másrészt elkészít valamit, esetünkben egy képzőművészeti alkotást.

Saját művészi gyakorlatomat nem lehet kizárólagosan a narrációval leírni, viszont a különböző periódusokban és különböző technikákban, műfajokban készült műveimet többé-kevésbé a narrativitás platformján tudom összehozni.

Munkásságom kisebb ciklusokra, csoportokra bontható. Ezek között a halmazok között látszólag nincs – miként nem volt – más kapocs, mint az éppen arra a periódusra jellemző hozzáállásom az elbeszélés-jelenséghez, valamint a kultúrköri értelemben elfogadott jelenidős kollektív kódhoz.

Ezt a kollektív kódot mítosznak értelmezem. Szóhasználatomban a mítosz vagy kollektív kód a mindenkori másodlagos, medializált valóság. A mítosz hajtóereje, a mítosz szerelvényeinek mozdonya a film, a mozi. Véleményem szerint ez jelenleg is – mondhatni, a számítógépek uralta világban is – így van.

Ugyanakkor az is jellemzi eddigi tevékenységemet, hogy indirekt metaforákat alkottam, a „pontosabb” megfogalmazás érdekében. Ez az eljárás kettős utalásokat jelent, minthogy a mű mindannyiszor eleve másodlagos realitásra épült, és ezt megtetéztem még egy „bevont”

¹ Arthur Rimbaud 1871. május közepén, Charleville-ből, Paul Demeny-nek írt leveléből: „Je est un autre”. Magyarul a leggyakrabban így idézik: „Én – az mindig valaki más”.

metaforával is, amely az általam kreált tartalom része. Hogy gondolkodásomnak ez a rétege is kifejeződjék, jelen tanulmányomban is szükségesnek vélem bizonyos metaforák használatát.

Vegyük sorra, melyek azok a metaforák, amelyeket a *képi elbeszélő* meghatározására használok.

Az első metafora a „tanú” metaforája. A metaforizálás itt abból indul ki, hogy az alkotónak valamikor be kellett fogadnia valamit a világból, hogy azt később másokkal közölhesse, jelen kell lennie a világban, szemlélődnie kell, és ehhez a tanúnak megfelelő pozícióban kell lennie. Ezenfelül szükséges a „tanú” működéséhez, hogy legyen valamiféle leírható és etikailag is értelmezhető megközelítésmódja a dolgokhoz. Fontos aspektus továbbá, hogy valamiféle memóriarendszert is létre kell hoznia ahhoz, hogy ezt a tartalmat kifejezhesse.

Ezzel jutottam el a második metafora megformálásához: a „tanú” testében létező „memóriához”, illetve a test és a memória egységéhez. Ezt a „memóriát” egy imaginárius síknak képzelem el, amely tárolja a látottakat, a megélt dolgokat.

Amennyiben elfogadtam, hogy a tudati mechanizmusok mellett létezhet egy ilyen testi alapú memóriasík, akkor a következő lépés, a következő metafora az alkotáskor használt, alkotáskor keletkező síkok rendszere. A „memória” síkja – ahogyan felfogom – nem közvetlenül vetítődik az egyik alapsíkra, a festményre, hanem először létrehoz egy közvetítő síkot, amit alaprajznak, floor-plannek hívok. Ezen a síkon – ebben a metaforában – hozza létre azt a diagramot, koreográfiát, amelyik még tartalmaz időbeli információkat is.

Eljutottam ahhoz a felismeréshez, hogy azok a jelenségek, amiket síkoknak nevezek, önmagukban is hordozói különböző dimenzióknak, köztük pedig kommunikáció jön létre, és dimenzióváltások mutatkoznak. Ezekre a „dimenzióugrás” metaforáját alkalmazom, és lényeges elemének tekintem, hogy az ugrásokat végrehajtó személy az alkotásfolyamatban redukált, és emiatt sejtésekkel kiegészülő információkhoz jut.

A jelent – ami általánosságban az *itt és most*, közelebről nézve viszont poszt-posztmediális korszaknak hívom – kísérelem meg leírni. Egykoron az egyik tanárom, egészen egyszerű szavakkal valahogy így kezdett jellemzést adni tanítványairól: „mindenkinek van egy sztorija”² – természetesen nem a szokott értelemben vett történet a kérdés, hanem az elbeszélés módja és kiemelődése, a hétköznapi szint fölé kerülése a lényeges.

2 A Magyar Iparművészeti Egyetemen, Jankovics Marcellnél tanultam animációt és animációs storyboard-készítést; az ő korrekciós metódusát idézem fel.

Okfejtésében sarokpontot jelent az a tény, hogy a jelen kollektív, elfogadott mítoszai mellett léteznek a „személyes sztorik”, és annak az elfogadása, hogy a másoknak is van valamije (személyes sztorija), amit el tud mondani, és mindez alapot képez ahhoz, hogy a sztorihordozók (nézők, alkotók) részben el tudjanak tekinteni saját történetüktől, egy másik sztorira figyelve. Egyenlő fontosságú történetek párbeszéde valósul, valósulhat meg. Amikor egyenlőség van a sok sztori között – tehát nincs hierarchia –, a figyelem, a másik sztorijára irányuló figyelem lesz a lényeges. A képi elbeszélés természetesen hosszabb ideig hat, mint az az időtartam, amikor úgymond befogadjuk. A befogadás folyamatának időben való elnyúlása a mű mechanizmusának része.

A jelen általános vizuális kódjainak legdominánsabb, mitizált történeteit nem a klasszikus értelemben vett rendező, hanem a tervezői design határozza meg, és nem a kollektívára gyakorolt érzelmi, katartikus, erkölcsi stb. hatásainak függvényében teszi. Általánosan elfogadott állítás, hogy a mitikus sztori, a mai mítosz a moziiparra alapozott audiovizuális kód. Lev Manovich – aki kizárólag a technika felől közelíti meg azt a változást, amikor a „design cinema” létrejött – a váltást a bársonyos forradalomhoz hasonlítja. A *Software takes the Command*³ című munkájában forradalomnak, ugyanakkor kvázi láthatatlan folyamatnak írja le, ahogyan a különböző szoftverek átveszik a meghatározó szerepet a filmgyártásban.

Vele ellentétben Cesare Pietroiusti a hősök egyediségének kérdésében találja meg a szóban forgó folyamat értelmezését. 2005-ös *Commentary Project*jében⁴ egy hatvanas évekbeli Mina-koncertfelvételt lát el megjegyzéseivel. A San Remo-i fesztiválon szereplő dívát elemezve leírja, hogy Mina egyáltalán nem felel meg az utókori elvárásoknak, a ma legelterjedtebb nő-képnek. Mina szabálytalansága egyszerre reális és egyszerre egyedi. Olyan típust képvisel, amelynek hordozói külön-külön „személyes varázssal” hatnak, nem pedig azt a típust, amire a média-üzemben ma van szükség. Ma olyan szereplők kellene, akik bármelyik kortárs képfeldolgozó rendszerben derekasan megállják a helyüket, szoftverekkel alakíthatóan könnyen megfeleltethetők a konzumálási szempontoknak, elvárásoknak. Pietroiusti szerint az egykori díva éppen szabálytalansága miatt lehetett díva – amint azonban a díva-jelenség produktummá alakítódott, lényegét tekintve is elváltozott. A hős (aki lehet díva is) már nem akárhogy hős, hanem egyben marketing-alaptípus. Azon túl, hogy az imázsával azonosulni lehet, hozzájárul ahhoz, hogy a befogadó kialakíthassa fogyasztói és egyéb identitását, vásárlási szokásait.

3 Lev Manovich: *Software takes the command*, 2008, www.manovich.net

4 Cesare Pietroiusti: *Commentary project*, Artist's Space, 2005, www.youtube.com

Manovich és Pietroiusti különböző megközelítésekkel ugyanazt a változást veszi észre: a szoftveres és szofveren alapuló design szerepe fontosabb, mint a rendezőé, és ez a tény átalakítja a „hős” definícióját is.

*

Sokszor találkozunk elfogadottnak és közkeletűnek tűnő, ám elnagyolt vagy túl sommás definíciókkal, magyarázatokkal a narratív képzőművészetről.⁵ E felszínesség oka leginkább néhány félreértés. Ezekben a félremagyarázásokban összemosódik a képzőművészet az illusztrációval, a vizuális kommunikációval, a vizuális kommunikációhoz sorolható vagy annak eszköztárát használó gag-művészettel, a képregénnyel és egyéb hasonló, a képi megjelenítést valamiféle képzőművészeti köntösbe bújtató, a képzőművészet formanyelvét alkalmazó kulturális jelenséggel. A helyzetet rendkívüli módon továbbkomplikálja, hogy a tisztán képzőművészetinek minősíthető alkotások nagy hányada tudatosan olyan összetett viszonyba bonyolódik a fentiekben felsorolt kulturális jelenségekkel, amelyben a minőségek egymásba érnek, gyakran szétbogozhatatlanul.

Saját munkáim és kutatásaim jellegzetességeire tekintettel a jelen dolgozatban leszűkítem a tárgyalandó műtípusok körét. Három narrációs képi alaptípust veszek figyelembe. Ezek leegyszerűsítve és közhasználatú kifejezésekkel a következők:

1. az egyidejű skéné-narráció,
2. a fejlődő narráció,
3. a szinoptikus narráció.⁶

E három típust, definitív megnevezést csak a többi narrációtól való elkülönítés megkönnyítéséért alkalmazom: nem a magyarázatukra, elemzésükre törekszem. Mindhárom típus közös lényege, hogy esetükben a narráció nem filmdramaturgiát (montázst) használ, vagyis nem a film nyelvéhez köthető szekvenciális módon fogalmaz, hanem – „egy képben”.

5 Wendy Steiner: Pictures of Romance. Form against Context in Painting and Literature. Chicago – London, University of Chicago Press, 1988. p. 7-42.

6 Wendy Steiner: Narrativitás a festészetben p. 3. Fordította: Milián Orsolya

1. A sztori és annak hordozója – a test mint memória

(Jerzy Grotowski néhány gondolatának értelmezése – az 1965 és 1969 közötti Grotowski-írások nyomán)⁷

Elfogadott nézet, hogy a nem-tradicionális társadalmak alappillére az egyén. Mindenfajta vallási, társadalmi, kulturális közösségben egyének vesznek részt. Önálló identitásukat hosszú távon megőrzik, és semmilyen közösségi kötődésük vagy aktivitásuk közepette sem veszítik el. Az egyént hovatarozása, kulturális és egyéb fogyasztási szokásai, családja, világnézete nem kényszeríti, hogy ezeken a meghatározó paramétereken át ne úgy gondoljon magára mint egyedi és megismételhetetlen személyre, személyiségre. Jerzy Grotowski 1965 és 1969 közötti írásaiban feltűnik a „bábeli ember” fogalma. Először így: „...nemcsak minden hagyományos közösségből lett Babel tornya... hanem minden egyes ember maga is Babel tornya, mert lényé mélyén hiányzik az egységes értékrendszer...”. Később így folytatja: „...aztán ott az életük, amely más-más társadalmi miliőben zajlik, a család és a kollégák, a munkahelyi környezet használatára tartogatott felemás meggyőződések, miközben lényük legmélyén valami titkos rejtekben gomolyognak az autentikus törekvések, hitek...”.⁸ Vagyis a nem-tradicionális társadalom is képes szinte bármilyen helyzetben alkalmazható partitúrát nyújtani. Ezek a „kották”⁹ többnyire kötöttek, ám „lejátzásuk” az egyénre van bízva. Kiegészítem szerint ez az a pillanat, amikor az egyén sztorija megszületik. Innentől kezdve kikövetkeztethető az éppen aktuális epoch partitúra-kínálata: meglátni, mit kínál ez a különböző társadalmi és kulturális pozíciókban elhelyezkedő egyedeknek, de a belső, a bábeli történet részben érthetetlen marad, gyakorta homályba vész.

Számomra Grotowski másik két magyarázata is segít a narrátori „szerep” megértésében. Az egyik így szól: „Respicio – ez a latin szó fejezi ki a világ dolgai iránti tiszteletet, s ez az igazi tanú feladata is; a tanú ne a saját szájalmas szerepét hangsúlyozza...”.¹⁰ (Ennek a szónak, a *respiciónak* a szerepeltetéséhez egy rövid megjegyzést szeretnék fűzni. A megtörtént esemény

7 Jerzy Grotowski: Színház és rituálé, Kalligram, Pozsony, 1999., p. 19.: testemlékezet; p. 65: Babeltorony-ember; p. 61.: respicio. – Grotowski értelmezéséhez és ennek felhasználásához egykor készített performance-aimban az 1980-as évek elején jutottam el. József Szajna budapesti Ernst Múzeumbeli előadásainak hatására kezdtem el foglalkozni a klasszikus japán színházzal, ezen belül is a no színházzal, Vekerdy Tamás: A színészi hatás eszközei – Zeami mester művei szerint című könyve alapján. Grotowski nagyjából ezekben az években változtatott tevékenységén, már nem annyira kizárólagosan a „szegény színház”-zal foglalkozott, hanem beépített no színházi filozófiát, és elemeket is. Lásd még Jason Arcari :Treasuring the secret within: Grotowski and the Power, 2010., Taylor & Francis.

8 im. p. 65.

9 Grotowski hatvanas évekbeli rendszerében Delsartre kotta-alapú „jelenrögzítését” használta. Delsartre eredetileg zeneszerző volt és kottákat használt színészek mozgásának, elhelyezkedésének rögzítésére.

10 Grotowski egyik fő elvárása az volt, hogy a színész ismerje a darab alaprajzát. A közreműködők gyakran becsukott szemmel játszottak. 1982-es nyári, voltterrai kurzusa egyik résztvevőjének beszámolója szerint Grotowski bekötötte szemüket és nekik így kellett rohanniuk egy erdőben.

súlya elvben a „tanút”, a „narrátori szereplőt” eltéríthetné, összeroppanthatná – még az esemény megidézésének pillanatában is –, ha a „tanú” nem lenne felkészülve a „tanú” magatartásra, a *respicióra*. Ezenfelül Grotowski egyéb pszichikai gyakorlatai során a kegyetlen tréningek úgy gépiesítették el színészeit, hogy ne legyenek képesek tudatukkal emlékezni. Ragyogniuk kellett – ahogy ő mondja: „a lélek átragyogja a húst”) ¹¹

A másik támpont: Grotowski egy színészi (általa *plasztikainak* nevezett) gyakorlat kapcsán azt írja, hogy „az autentikus reakció a test bensejében kezdődik...”, majd később kijelenti, „... nem arról van szó, hogy a testnek emlékezete lenne. A test *maga az emlékezet*” ¹². Ez a megjegyzése két művészeti mozzanatra mutat egyszerre:

- a. a képi elbeszélő – mint saját történetének hordozója, saját testének értelmezését használja,
- b. a mű „szereplői” *plasztikai* pillanatokban jelenítődnek meg.

Idekapcsolódik egy anekdotikus történet. Pedagógiai munkája során Oskar Kokoschka, felrázandó egyik alulmotivált osztályát, odament a modellhez amikor a hallgatók nem figyeltek, és azt súgta a fülébe, hogy tegyen úgy, mintha meghalna. Essen össze és maradjon úgy. Amikor ez meg is történt, odasietett a modellhez és meghallgatta annak szívverését. A diákok megdöbbenésére bejelentette, hogy a modell halott. Kisvártatva a modell felkelt és visszahelyezkedett az eredeti beállításba. Ezek után Kokoschka instrukciója úgy szólt volt hallgatói felé, hogy „Most rajzolják le úgy, mint akik tudják, hogy ő (a modell) élő személy és nem halott (tárgy)”. ¹³ Kokoschka sokkoló, teátrális gesztusában is az emlékezet autentikus reakciójára épít, úgy vélte, hogy egy *plasztikainak* nevezhető pillanat, a hirtelen halál megidézésével, ennek az eseménynek a beivódott emlékképével, az élő és a halott kontrasztba állításával jobban el lehet érni, hogy élőknek hasson a festményen megjelenített szereplő.

Grotowski téziseinek alkalmazása a képzőművészetben olyan, mint egy háromdimenziós (esetleg négydimenziós) rendszer „levetítve” kétdimenziós (esetleg háromdimenziós) rendszerré. Mértani transzponálás. A többdimenziós világból egy kevesebb-dimenziós világ redukálódik, keletkezik. A gömb a síkon kör- vagy ellipszis-vetületként értelmeződik. Elvileg a két különböző dimenziójú világ nem kommunikálhat egymással. De a kétdimenziójú világot vissza lehet transzponálni újra három dimenzióba. Másrészt a képzőművészet általam gyakorolt műfajai (elsősorban a festészet és a rajz redukciós rendszere (de bizonyos mértékig a videóé és a performance-é is), vagyis az, ahogyan alapvetően megjelenik a képzőművészeti tartalom,

11 Jerzy Grotowski: *Színház és rituálé*, p. 161.

12 *Im*: p. 19.

12 John Berger *Drawn to the moment* című esszéjében, in John Berger: *Sense of Sight*, p. 146., Pantheon Books, New York, 1986.

önmagában is hasonlít a fent leírt geometriai módhoz. Redukciós rendszeren azokat a nyilvánvaló műfaji korlátokat értem, amelyekkel a képzőművészet rendelkezik. Ha készíték egy rajzot vagy festményt egy tengerparti jelenetről, a képen nem hallatszik a tenger mormolása, ha videót készíték, a vetített felületen kizárom a három dimenziót. Grotowski gondolatait azért hoztam át a narratív képzőművészetbe, mert az ő „Bábeltorony-emberének” kommunikációs, művészeti sémái a képi narráció jelenidős problematikáját írják le. A *képi fordulat*¹⁴ megtörténte utáni helyzetben a „kifelé” vagy „befelé” elhangzó belső és külső monológok száma nem csökkent, hanem nyilvánvalóan megsokszorozódott. Robert Smithson gondolatát idézem: „a világ a nyelvi és egyéb argumentumokkal, reflexiókkal csak gazdagodott (...) ebben a megtükröződőtt Bábelben (...) és monstruózus múzeum’ konstruálódott sokoldalú felszínekből, amelyek nem egy tárgyra utalnak, hanem sok szubjektumra”.¹⁵

Visszatérve a gyakorlathoz, a bábeli figyelemmel létező embert – komputer-hasonlat-
tal élve – egyfajta „multitask”-rendszerként is leírhatjuk. A szereplők, a figurák plasztikus mozdu-
latának megformálásakor egy festményen figyelembe kell venni ezt a fajta megosztottságot,
párhuzamos koncentrációs állapotot. Ennek az új típusú figyelemnek az eszközeként használja
Grotowski a testet memóriaként. A gyakorlat, amit Grotowski javasol lényegében ennek a
körülménynek – annak, hogy a test a memória – az elfogadása. A narratív festők mindig is
éltek ezzel, vagyis előjátszottak modelljeiknek a beállításoknál, hogy a megfelelő plasztikai
mozdulatot kiválaszthassák. Fennmaradtak olyan szélsőséges történetek, mint például
Fadrusz Jánosé, aki keresztre feszítette magát ahhoz, hogy átélje Jézus szenvedéseit.¹⁶
A maga korában ez mindenképpen érdekes megközelítés volt.

Ma – Grotowski értékrendszeréből adódóan („...a tanú ne a saját szájalmas szerepét
hangsúlyozza”) – ez nem elégséges. A „tanúnak” új magatartást, új kettősséget kell találnia
és megvalósítania. Ez a kettősség kell, hogy értelmezze az új értelemben vett „művész”
fogalmát, mely kettősségnek egyik felét Robert Smithson fogalmazza meg: „...a művész
leginkább attól juthat előbbre, ha (...) mérgezi magát izzó szintaxisokkal, ha keresi a jelentés
furcsa metszéspontjait, a történelem idegen folyosóit, a nem várható visszhangokat, az
ismeretlen humort...”.¹⁷

A meghatározás másik komponense, a Gilbert és George által sokszor hangsúlyozott
„külső pozíció” fogalma. Szövegeikben, interjúikban kifejtik, hogy miért tartják a leglényege-
sebbnek a művész totális kívülállását a struktúráktól, az ideológiai meghatározottságtól.

14 J. T. Mitchell: The Pictorial Turn, fordította: Hornyik Sándor. (http://www.exindex.hu/index.php?l=en&t=tema&f=09_a_kepi_fordulatro_l_en.php)

15 Robert Smithson: Collected Writings, p. 78., én fordítottam.

16 Hajnik Sándor: Fadrusz János három levele (Nyugat, 1921. 15. szám)

17 Robert Smithson, i. m. p. 66.

Szerintük a művész csak az „egésszel”, az „emberiség tartalmával”, a „mindennel” foglalkozhat, és viszonya a világhoz „egyszerű” kell legyen, vagyis ne eleve valamelyik ideológia szemüvegén keresztül lássa és láttassa a világot.¹⁸

Smithson átírta a klasszikus, önpusztító bohém művész szerepet, a korszerű művészet-titűd nem írja elő az önpusztítást, az alkotó „testét” legfeljebb az izzó szintaxisok kínozzhatják. Gilbert és George megfosztja a képi elbeszélőt bármilyen politikai beskatulyázástól is.¹⁹ Vagyis a tanú továbbra sem csak megfigyelője, vagy elszenvédője az eseménynek, hanem létrehozója egy, a testében elhelyezkedő memóriaelemnek. Ez a szegmens, memóriablokk nem hasonlít egy zárt, bevitt, majd rögzített, beírt adathalmazhoz, hanem – mivel a test, és nem a tudat által keletkezett –, ösztönösen mozgósuló, gyorsan felhasználható információhalmaz. Ennek az a jelentősége, hogy a „nem-tudatos” festői tevékenységben, a kivitelezés bizonyos fázisaiban ez a sík vetítődik ki. A festő ennek a gyorsan elérhető információs halmaznak elemeit használja abba a kreatív pillanatban, amikor létrehoz karaktereket, háttereket, objektumokat.

Maurice Merleau-Ponty ezt írja Paul Valéryt idézve: „A festő a testét hozza...”.²⁰ A festő tevékenysége, vagyis a foltok, színek és vonalak elhelyezése a festmény síkján egyéni tánc. A kezét a „nem-tudatos” tudat és ez a memória-sík mozgatja abban a térben, aminek egyik lezárása a festmény síkja. Ez a tér az alkotás folyamatának, a festő mozgásának tere. Merleau-Ponty a festő testét a festő szemében találja meg elsősorban. Másodsorban jut el a testhez, mint egészhez; érdekes módon ő is a színészettel köti össze: „...a festmény vagy a színész mimikája nem segédeszköz, amelyet azért vennék kölcsön a való világtól, hogy a prózai dolgokat vegyem célba rajtuk keresztül, ha azok nincsenek jelen. A képzeletbeli sokkal közelebb van, mivel ő az aktuális életének diagramja a testemben, annak szövete, hús-vér fonákja...”.²¹

A diagram példája mellett – amit a későbbiekben én is alkalmazni fogok – számomra az élményanyag tárolása az egyik leglényegesebb kérdés. Ahogy Grotowski (vagy Merleau-Ponty) a testről, mint memória-tárolóról ír, azt Leonardo da Vinci leírásához tudom kapcsolni: „...minden egyes tárgyban felfedezzük (...) azt a sajátos módot, ahogyan egész kiterjedésén át vezet (...) egyfajta hullámos vonalat, amely annak mintegy alkotótengelye...”.²² Ebben a megfogalmazásban értelmeződik a látvány tárolásának jelensége. Vagyis a látott jelenet (karakter, bármi) egy memóriasíkon rögzül a testben, ahol a test az érzékelt összefüggéseket rögzíti.

18 Lóránd Hegyi: *The courage to be alone*, Charta, Milánó, 2004. p. 33.

19 Ua.

20 Maurice Merleau-Ponty: *A szem és a szellem* (1960), in *Fenomén és Mű*, Kijarat kiadó, 2002, p. 53-77. , fordította: Vajovich Györgyi és Moldvay Tamás, p. 55.

21 *Im.* p. 57.

22 Leonardo da Vinci: *A festészetről*, Corvina, Budapest, 1967. p. 158.

Ez a mechanizmus – vagyis ahogyan a „testi” információ létrejön –, a Fourier-transzformációhoz hasonlítható, illetve arra, ahogyan én szeretném a Fourier-transzformációt értelmezni ebben az esetben. Mivel magának az elvnek a megértése sok fizikai, matematikai ismeretet igényel, igyekszem csak a kamera által rögzített képi információra vonatkozó, inkább a vízióhoz, fantáziáláshoz sorolható elképzeléseimre szorítkozni. Bármilyen kamera, legyen az hő-, mechanikus, elektromos, vagy digitális, valamilyen síkra rögzít információt. A kamera az ily módon létrejött képpel és a kép megjelenítéséhez szükséges egyéb eszközökkel együtt képez egy képmegjelenítő rendszert. A kép rögzítésekor több információ kerül a rögzítés síkjára, mint maga a látvány. Ez spontán történik, része a mechanizmusnak. Sok esetben a rögzítés ideje alatt történetek miatt, sok esetben az optika és a leképezettek viszonya miatt. Leonardo gondolatát érthetjük úgy is, mint azt a matematikai állítást, miszerint a képi információ szinuszhullámok összessége. Tehát a mechanikus rögzítéskor képződik egy sík, amelyik függetlenül a rögzítés technikájától szinuszhullámok halmaza. Ekkor alkalmazható a Fourier-transzformáció. Mivel a tárolt képi információ is szinuszhullámok halmaza és a szinuszhullámok matematikailag definiálhatóak, így lehetőség nyílik korrigálásukra, változtatásukra. Bizonyos esetekben a képen nem látható, vagy nem jól látható tárgyakat, személyeket lehet megjeleníteni ezzel. A Fourier-transzformáció elve sok egyéb módon is használható; ez a digitális képmanipuláció egyik alapja. Tanulmányomban a Fourier-transzformációt metaforaként használom.²³

A metafora pontosabb megközelítése érdekében a festő tevékenységének bemutatását kiegészítem egy jelenséggel, ezzel a bizonyos memória-síkkal, amelyikben a spontán rögzült élmény tárolódik. Az információ – akárcsak a mechanikus optikai képrögzítésnél – „többet tud”, mint amit a tudat szintjén megél, és ez a többlet-tudás a végeredményen, a végső síkon – a festményen – nem, vagy nem direkt módon jelenik meg.

23 Francine Amon and Alfred Ducharme: Fourier transform techniques for imaging performance evaluations of thermal imaging cameras used by the fire service Steward, E. G.,: Fourier Optics: An Introduction (1989). Saxby, G.: The Science of Imaging: An Introduction (2002).

2. A REDUKCIÓK ÉS A DIMENZIÓK KÖZÖTTI UGRÁSOK RENDSZERE

2. 1. Bevezetés

A képi elbeszélés általam vizsgált eseteiben, az első fejezetben felsorolt mindhárom verzióban, az idő dimenziójának levetülése valósul meg egy kétdimenziós rendszerbe. Ezek a művek nem alkalmaznak semmilyen direkt időre alapozott film- vagy színház-dramaturgiai, nézővezetési módszert. A befogadó esszenciális képet lát valamilyen történeusről, amiből csak hosszabb elemzés után juthat el a történethez, a tényekhez, ha egyáltalán el akar jutni oda. Saját gyakorlatomban nem használok eredeti történetet, vagyis a történet teljes elmesélése nélkül is megszülethet a képi elbeszélés. Ezenfelül még egy szűkítést alkalmazok: kizárólag a posztmedialitás utáni festészeti alapállású képi elbeszélővel, a genuin tanúval foglalkozom. Ám mielőtt eljutnék ennek a problémának az ismertetéséhez, kis kitérővel néhány történeti aspektust szeretnék megjelölni, ezen belül is a performance-hoz kötődő, mintegy a performance-tól a festészethez vezetett utam egy-egy kiemelt állomását.

2. 2. Intermezzo diagramma

Saját utamnak erre a korszakára jellemzőnek tartom, amit naplójában Schlemmer ír. „Küzdök a két lélekkel, ami bennem (a keblemben) lakozik. Az egyik énem a festészeti, vagy inkább filozofikus-művészi, míg a másik énem a színpadi. Őszintén szólva létezik bennem egy etikai lélek és egy esztétikai is.”²⁴

Van Oskar Schlemmernek egy *Maszkok kórusa* című 1928-as előadása, amelyik saját 1923-as *Asztaltársaság* című festményének feldolgozása. Ebben a munkájában Schlemmer maszkot viselő élőszereplőkkel lejelentezi, felépíti a festmény közvetlen tárgyát, egy groteszk ivászatot. Naplójában a három főszereplőt is megemlíti, mint a „végtelenül magasat”, a „fantasztikusan alacsonyat” valamint a „nemesen öltözöttet”. Ezt a művet – legalábbis RoseLee Goldberg szerint²⁵ – elsősorban az különíti el a későbbiektől, hogy ebben Schlemmer a festmény terének illúzióját is létrehozta.

A szereplők geometrikus pozicionálása (alaprajza) egyik fontos momentuma a képi elbeszélő létezésének. A szereplők geometrikus pozicionálását én az adott korszaktól függetlenül

²⁴ RoseLee Goldberg: *Performance*, Cox and Wyman, London, 1979., p. 67.

²⁵ *Im.* p. 68-73, én fordítottam

jelenlevőnek gondolom. Ezért a példák sorát kiegészítem egy, a – Goldberg értelmezés szerinti – mimézis uralta korszakból is, Nicolas Poussin 1679-es, *A zsidók mannagyűjtése* című festménye körüli elemzésekből emelve ki az alkotó egy megjegyzését. A bibliai *Kivonulás könyve* tizenhatodik fejezetében Izrael gyermekei éhezésük miatt a pusztában zúgolódni kezdenek Mózes és Áron ellen. Poussin, patrónusának, Paul Freart de Chantelou-nak írott levelében összehasonlítja azokat az érzelmi megnyilvánulásokat, amelyek a művön láthatók a történetben olvasottakkal szemben. Míg a Biblia e soraiban nem említődik meg semmilyen érzelm, a poussini felsorolásban szerepel a csodálat, a sóhaj, a részvét, az adakozás, a vigasz. Ezeknek az érzelmeknek a jelenetbeliségét a festő találta ki. Egy másik levelében úgy fogalmaz, hogy ebben az esetben invencióról van szó: a festő nem transzponálja a szöveget a képbe, és nem is illusztrálja azt, hanem feltalál figurákat, akik érzelmeket képviselnek akcióikkal, és ezáltal válnak maguk beszélővé. Ezen a képen a szereplők „elkészítésével” Poussin megelőlegezi Rodin multiplikációs módszerét.²⁶

A Rosalind E. Krauss *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* című könyvében²⁷ leírtak óta köztudott, hogy Auguste Rodin gyakran – elsősorban kései alkotásaiban – különböző egyéniségű szereplőit ugyanabból a gipsz-alapfigurából készítette. Ez a módszer nyilvánvaló az olyan munkákban, mint az 1904 körül készített *Három árnyék* vagy a *Három nimfa*, amelyeket később a *Pokol kapui* című munkába épített. Titkára, Rainer Maria Rilke, Rodinről szóló könyvében érdekes módon a „testek, amelyek arcokként hallgatnak”, valamint a „testek hadserege” kifejezésekkel igyekszik leírni a Rodin által megjelenített nagy mennyiségű, változatos funkciót ellátó szereplőt.²⁸

Visszakanyarodva Poussinhez: vázlatoláshoz ő egy speciális makettet, makett-dobozt (grande machine) használt, ebbe a dobozszerűségbe „előre gyártott” viaszfigurákat helyezett el, lemodellezendő a szituációt.

Az alaprajz jelentőségét – mint a képi elbeszélő létezésének bizonyítékát – egy kortárs alkotó példájával is szeretném illusztrálni. Matt Mullican az 1970-es évek óta többek között narratív performance-okat készít hipnózisban. E számtalan munkának egyik állandó aspektusát emelem ki a többi közül. Az alkotó minden munkája elején a padlóra applikált ragasztószalaggal behatárol területeket. Ezeket a megjelöléseket már hipnózisban készíti el. Az így kapott területek megszabják későbbi mozgását a performance során.

26 Oscar Batschmann: *Nicolas Poussin: Dialectics of Painting*, Reaktion Books, London, 1990. p. 112-116.

27 Rosalind Krauss: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Cambridge 1986.

28 *Im.* p. 151-157

Egykoron úgy gondoltam, hogy egy festménybe zárt történetet megérteni teljességgel a performance-on keresztül lehetséges mert a „kibontott idő” a „bezárt időhöz” képest egyfajta „gyakorlat”, módszer, mivel a performance-ban a műhöz eggyel több dimenzió adódik hozzá. Ez a dimenzió az idő, ami minden *time based media*²⁹ sajátja. Vagyis az alkotó megcsinálja a performance-át annak a sztorinak, amit meg akar jeleníteni, majd kivonja belőle az időt. Ez a fajta gyakorlat nem újrarájátszása az eseményeknek, hanem a beleivódott memória kivetítése térbe és időbe. Az ilyen típusú performance-ban két olyan dolog keletkezik, amelyet kiemelendőknek látok a jelen kontextust illetően. Képződik egy virtuális interfészhez hasonlatos gondolati halmaz, és ami fontosabb: létrejön egy eseménydiagram, amelyet én alaprajznak nevezek. Ennek az a lényege, hogy az események, amiket „a tanú” a testében rögzít, kivetítődnek a térbe és onnan rögtön az alapsíkra vetítődnek. Az eddigiek értelemben keletkezik egy sík, amelyik nem látható, de benne van az összes információ vagy legalábbis rögzülnek benne a történet lényegi paraméterei. A képi elbeszélő, aki immáron nemcsak a test-memória felhasználója (júzere,) a kép megteremtéséhez készít egy segédábrát. Vagyis a Grotowski-féle „kottát” felváltja első körben a *floor-plan* és ebből a dimenzióból születik meg a látványelvű rögzítés.

Számomra a dimenzióváltásoknak az a lényege, hogy hiába bővül vagy szűkül a tér vagy idő, hiába változnak meg a koordináták, az esemény rögzülése és megjelenítése során vannak olyan tartalékolt memóriapufferek, amelyeknek a metakommunikálása egyformán fontos az alkotónak, illetve a nézőnek. Vagyis ha nem látom is – nem láthatom, hiszen az én x dimenziójú világom nem engedi meg (önmaga definíciója miatt) az $x+1$ dimenziójú világ látását –, az én érzékelésem akkor is kap valamilyen inputot abból a másik, elvileg érzékelhetetlen világból.

Marcel Duchamp, aki a mi világunkat az idealizált, vagyis szerinte négydimenziós világ lenyomatának „öntvényének” gondolta, ezt így fogalmazza meg: „minden háromdimenziós tárgy, melyet egyszerűen csak látunk, egy olyan négydimenziósnak a vetülete, amit nem ismerünk”. Máskor úgy fogalmaz, hogy létezik egy kettősség, amit ő az *eredendőknek* és a *látszatnak* ír le. A dolgoknak van egy alapformája a negyedik dimenzióban, és amit mi érzékelünk, az ennek valamiféle kivetülése a háromdimenziós világba. Ennek a látszatnak – szerinte – számos verziója lehetséges, mint az öntőforma, az anamorfózis és a vetület vagy árnyék. Jean Clair és Octavio Paz, Duchamp két meghatározó elemzője neoplatonikusnak titulálja ezeket az okfejtéseket.

29 A "time based media" kifejezést Rafael Deluzio, 2010-es Artstay 8 előadása nyomán használom

Saját neoplatonikus megjegyzésem (metaforám) a barlanghasonlattal foglalkozik. Az én platóni barlangomban a rabok nem egy irányba vannak leláncolva, hanem nagy sebességgel forognak tengelyük körül. A biztonság kedvéért ők is be vannak kötve. Miközben forognak, két képet látnak. Az egyik a valóság, a másik a medializált képe a valóságnak. A képek között – melyek gyorsan váltják egymást – sötét van. Nem valószínű, hogy el tudjuk különíteni egymástól ezeket. Az vetődött fel bennem, hogy talán egyszerre tudjuk felfogni a látottak eredendőjét és a látszatit. Ezt a folyamatot *súrlódásnak* neveztem és ez az a valamit, amellyel képesek vagyunk az *eredendőt* és a *látszatit* tudatosítani, használni.

2. 3. A Gesamtkunstwerk és a poszt-medialitás

A dimenzióredukciós rendszer taglalásához szükségesnek vélem megjegyezni a következőket: amikor meghatározzuk a művészeti műfajokat, abból indulunk ki, hogy van, vagy volt egy „aranykor”, amikor a dolgok jól mentek, mennek és akkor valamiféle ősművészet létezett, létezik. A műben együtt létezik a tér, az idő, a kép, a hang, a mozgás, hipnózis és a dramaturgia valamint az interaktivitás. Viszont az egyes műfajok, melyek csak kevés tényezőre fókuszálnak (pl. csak a térre és fényre), önmagukban suták, mintha az így alkotók valamilyen érzékszervi fogyatékoságtól szenvednének. Ezt írja le Leonardo ismert mondata is: „...ha te a festészetet néma költészetnek nevezed, a festő is vak festészetnek hívhatja a költészetet...”³⁰ Vagyis a redukciónak van valamiféle olyan íze, éle, miszerint: jó-jó, adottak azok a fránya műfaji határok, de mindegyik műfaj mégiscsak a Gesamtkunstwerk „függésében él”. A Gesamtkunstwerk eleddig valamilyen képzeletbeli múlt felelevenítése volt. Eszerint ugyanis létezett, létezik egy társadalom, amelyikben egy ilyen rítus képes volt az egyént a társadalommal összeforrasztani. Ezzel szemben – többek között – Bazon Brock rámutat az összművészet társadalmi szerepvállalásának tarthatatlanságára, *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* című esszéje első bekezdésének egyetlen mondata befejezésével: „Gesamtkunstwerk, Totalkunst, und Totalitarismus”. Ezt a későbbiekben kiegészíti három másik szóval: a tudással, az akarattal és a gondolattal, amelyeket szerinte nem lehet egyazon műbe vetíteni.³¹ A posztmediális művész a poszt-összművészet utáni helyzetben a tömegmédiával él együtt. Az a meghatározó mítosz. A tömegmédiában csak látszólagos interaktivitás van, emellett a tömegmédia már pusztán pozíciójából adódóan monolit jellegű, ugyanakkor a mítosz kritikájába az egyénnek, szintén

30 Leonardo da Vinci: A festészetéről, Corvina, Budapest, 1967. p. 25.

31 Bazon Brock: Der Hang zum Gesamtkunstwerk, in Der Hang zum Gesamtkunstwerk, Verlag Sauerlander, Frankfurt, 1983., p. 22.

helyzetéből adódóan nincs érdemi lehetősége beleszólni. A tömegmédiá vagy Guy Debord kifejezését kölcsönvéve „a látványosság” (a spektakulum) hipnotikus, manipulatív és emellett – amiként ez Debord filmjében elhangzik –: „A látványosság úgy mutatja be önmagát mint valami nagyon pozitívat...”.³²

Ha az előzőekben már említett „súrlódást” mint lehetőséget nézem, akkor ezzel a módszerrel olyan energiákat lehet felszabadítani, amelyek ezt a kikényszerített együtt-létezést megpróbálják felszabadítani, ellehetetleníteni vagy éppenséggel kisajátítani.

A tömegmédiát meghaladó fázis – amelyikben most is élünk –, a „tudás, akarat és gondolat”-háromszög köré épült fel. Alapvetően két dolog határozza meg: a személyi számítógép – Alan Kay pontos meghatározásában a „personal dynamic media”³³ – és ezzel szoros összefüggésben az interneten elérhető vagy attól független dinamikus adatbázis. Elvben kimondhatjuk, hogy ennek a korszaknak nem jellemzője a hipnotikus manipuláció. Hibriditás, egymásmellettiség, párhuzamosság, gyors visszajelzés és decentralizáció az, ami a meghatározó.

A desktopunk síkjára egyszerre hívható adatok, látványok, hangok, megteremtik azt az illúziót – ami végeredményben realitás –, hogy lehetőségeink valóban demokratikusabbak. Ha Platón barlanghasonlatát ezúttal másként akarjuk lefordítani erre a változásra, akkor azt mondhatjuk, hogy egy barlang (a mozi, a tévé stb. barlangja) helyett több barlangot, a desktop ablakait látjuk párhuzamosan. A fogyasztói, a befogadói, a szociális, a szórakozó és az alkotói aktivitások egyszerre és egymással akár összekötve vannak jelen. Vagyis az általam vizsgált személyes médiumot alkalmazó, narratív alkotó, elbeszélő a világ befogadásakor, amikor a feldolgozás fázisában van, használhat, illetve kialakíthat egy olyan tudatos, tudati síkot, amelyik hatalmas méretét tekintve nem elemezhető lépcsőről lépésre, csakis gépi, szoftveres rendszerekben dolgozható fel. Az emberi tudat léptékeit meghaladó adatmennyiség feldolgozásához tehát szükség van végeredményként diagramokra, vagy olyan ábrákra, amelyek ki tudják szűrni az összefüggéseket, levezetéseket. Mondjuk adott esetben egy alkotó, aki a tudati alkotói síkon is elemezni akar egy átlagos, hétköznapi történetet, azt gondolja, hogy ehhez szüksége van a saját maga által megélteken túl szociális és egyéb információkra. Tegyük fel, hogy ehhez etnikai különbségeket akar összehasonlítani, amelyek több történeti, földrajzi és kulturális korszakban, szituációban érvényesültek. Úgy dönt, hogy minden, ebben a témakörben fellelhető csoport fényképeit elemezni akarja, ami hivatalos kormányzati, statisztikai és egyéb történeti, antropológiai adatbázisokban elérhető. Nyilvánvaló, hogy a fényképek számát illetőleg milliós

32 Guy Debord: *Society of the Spectacle and other films*, Rebel Press, London 1992., p. 65.

33 Lev Manovich: *Software takes the command*, 2008, www.manovich.net p.76.

nagyságrendről van szó. Semmilyen képernyőn, semmilyen méretben ez az adatmennyiség nem jeleníthető meg. Elképzelhető, hogy valamilyen mintavételezést próbál csinálni, de már ehhez is olyan egyedi superképernyő-konstrukcióra van szüksége, amelyiken legalább száz, százötven monitor van összehangolva, mint amilyen például a Calitz's HPerSpace, amelyik a UC San Diego Egyetem³⁴ vizuális művészeti tanszékén van. Ha el tudja érni, hogy ezen az egyetemen dolgozhasson, akkor is szüksége van egy előfeltételezésre, szempontra, koncepcióra. Ilyen esetekben az alkotó, amikor ezekkel az óriási adathalmazokkal – vagy akár kisebbekkel – dolgozik, függetlenül azok fejlettségi fokától, minden esetben „kölsön memóriát” vesz igénybe, vagyis elutasítja a személyes átélést. Peter Doig (aki sokkal kisebb archívumokból dolgozik) így ír erről: „Eszköznek, segítségként akarom használni a fényképeket, mint ahogyan azok a festők használták, akik a fotót elsőként használták annak feltalálásakor...”³⁵

Amellett, hogy ez a mondata elutasítja a már említett személyest, Doig – aki szerintem inkább megfigyelő jellegű alkotó, mint képi elbeszélő –, azt a szabadságfokot akarja elérni, amikor nemcsak a nagy képi adatbázisoktól, de a technikai eszközök jelenlegi fejlettségi szintjétől is el akar rugaszkodni. Meg akarja idézni, szolgáltatássá akarja tenni a szép pillanatát. Ellentétben Doiggal, aki késő posztmediális művész, a poszt-posztmediális festőnek – képi elbeszélőnek – más a taktikája. Ezek az alkotók kisebb halmazokba, kollektívákba csoportosítják az összefüggő narratív munkákat és ezeknek az alkotásoknak az elrendezésekor nem használnak semmiféle filmi, képzőművészeti montázst, szegmentálást. Az ezt megelőző fázisban sokan a késő posztmediális művészek közül a nosztalgikussal vagy az alternatív mindennapok aranykorával foglalkoznak. Hegyi Lóránd ennek a megfogalmazásához a „törékeny”, a „beleérzés mező”, a „hétköznapi” és a „mikro-narrativa” szavakat használja.³⁶ Ezzel ellentétben a poszt-posztmediális művészek egyetlen technikai utópikus aspektust idéznek meg. Az ő használatukban a különböző médiumok között nincsenek direkt interakciók, a médiumok egymás mellett vannak. Ellentétben a hagyományos narrációval, igazából nincs „terelés”, vagyis a különböző művek egymásmellettsége nem diktál, nem „mond el egy történetet”. Lehetőségessé válik a „*respicio*” és a személyesség hiteles keveréke. Ezek a művek önmagukban is, a halmazuktól függetlenül is érvényesek. Hitelességük személyességük által is igazolódik, tehát megvalósultak azok a feltételek, amelyek szükségesek az előítéletmentes megítéléshez.

34 www.manovich.net

35 www.tate.org.uk

36 Lóránd Hegyi: *Fragile*, in *Fragile, Fields of Empathy*, Skira, Milano, 2009. p. 25-27.

2. 4. A redukció és a sejtési szint

Számomra a síkok és a redukció közötti összefüggés az egyik, ha nem a legfontosabb dolog a képi elbeszélő meghatározása szempontjából. Tanítás közben – eddig elsősorban technikai, idő-alapú alkalmazásokat és műfajokat, motion graphicst tanítottam – gyakran használtam a „reduktív dramaturgia” kifejezést. E kifejezésen nem egy műfaj önmagából adódó definiálását értettem, hanem a megjelenítendő mű szempontjából fontos hangsúlyozásokat, elvonásokat, kiemeléseket. Lehet motivikusan zsúfolni – filmes zsargonban mondván: „megtömni” – egy képet, kompozíciót, vagy, ellenkezőleg, a lehető legkevesebbrel fejezni ki, írni le valamit. A „reduktív dramaturgia”-kifejezés, amit alkalmazok, egy közhelyet, a „kevesebbrel többet” közhelyét szellemíti át – reményeim szerint jogos jelentéssel –, az eszerinti gyakorlathoz irányítva a tanítványokat. Értelemszerűen ez a tanításkor alkalmazott szókombináció, a „kevesebbrel többet”, a tudatos alkotói receptúra része. A reduktív dramaturgia alkalmazása közben folytonosan kísértett az a probléma, hogy mind tanításkor, mind művészi gyakorlatomban van-e a reduktív dramaturgiának másik, nemcsak a tudatos szintet elérő rétege. Sok festő festéskor idejének nagy részében valamiféle automata „festőgéppé” válik. A sík – a szent képsík³⁷ – amit érint, nyom, karcot, tapint, tehát amikor festi a vásznat, ez a vászon egy idő után „másként kezd el viselkedni”, mint egy puszta „összemaszatolt” felület, hiszen alkotója eljut egy olyan állapotba, amelyikben ő is „másként viselkedik”. Az egyszerűség kedvéért fogalmazható úgy, hogy eufórikus állapot tör ki rajta. Nyilvánvaló, hogy a munka ritmusa, monotonitása önmagában is képes létrehozni valamiféle „féltudati” állapotot, de ebben az állapotban maga a mechanikus ismétlés, a repetíció hipnotikussága indítja el, majd működteti, vezérli az eufórikusnak nevezett állapotot. Az automatikus festészet témaköréről nagy mennyiségben született szakirodalomból csak egy írást szeretnék kiemelni, Manuel Frara 2010-es szlovéniai előadását. Frara ebben kimutatta Jackson Pollock automatikus, önhipnotikus állapotban készült műveiről, hogy az általa „panoramikusnak” elnevezett, vízszintesen festett művek ismétlődő patternjeinek apró részletei matematikai fraktálok. Pollock melleleg egy évtizeddel megelőzi Mandelbrotot és a fraktálgeometriát.³⁸

A kép elkészítése, festészeti megfogalmazása több szakaszra bontható. Abban az értelemben is fel tudjuk osztani ezeket, mint tudatos és automatikus fázisok, valamint azt sem

37 Allan Kaprow: Képzőművészet a festészetben, in Allan Kaprow: Assemblage, environmentek és happeningek, Artpool–Balassi–BAE Tartóshullám, 1998

38 Frara előadásában Teresa Griffiths: Jackson Pollock: Love and Death on Long Island című, 1999-es dokumentum-játékfilmjének képsoraival illusztrálta feltételezését

érdeemes különösebben taglalni, hogy az automatikus fázisokban is érdemi megfogalmazások, döntések, eredmények születnek. Mindezek mellett én egy olyan szakaszát akarom körülírni az alkotásnak, amikor sem az automatikus, sem a tudatos fázisok nem dominánsak. Ezt a fázist a sejtések szintjének hívom. Albrecht Dürernek két híres sejtése is volt, az egyiket az *Álomlátomás* című 1525-ös akvarellje, a másikat a műhöz tartozó leírás hordozza. A mai nézőnek a nevezett képről az atombomba-robbanáshoz hasonlatos özönvíz vagy a cunami jut eszébe.³⁹ A másik sejtés egy konkrét tudományos felvetéssel, egy geometriai problémával volt kapcsolatos, a poliéderek felosztásával. Dürer szerint minden típusú poliéder az élei mentén elvágható úgy, hogy lapjai egy síkban kiteríthetők legyenek egy összefüggő sokszöget képezve.⁴⁰ Az ilyenfajta sejtések gyakoriak a tudományok világában. Talán a leghíresebb a tizenhetedik századi „Nagy Fermat Sejtés”, amit csak a huszadik század végén tudtak bebizonyítani.

Egy másik példa a Nature 1920. február 12-i számában az *Eukleidész, Newton és Einstein* című névtelen levélben van megfogalmazva. Ebben a levélben a szerző egy 1884-es könyvet méltat, dr. Edwin A. Abbott *Síkföld* című, a két és a három dimenzió között zajló lehetséges kommunikáció tárgykörében íródott, népszerű-tudományos művét.

Egy, a világukon áthaladó gömb helyett „...a síkföldiek egy fokozatosan növekvő vagy tárguló, majd összeszűkülő, kör alakú akadályt fognak csak tapasztalni, és az időbeli növekedésnek fogják tulajdonítani azt, amit a külső szemlélő a három dimenzióban egy, a három dimenzióban történő mozgásnak fog fel. Tegyük át ezt az analógiát a negyedik dimenzió mozgására a háromdimenziós térben.

Tételezzük fel, hogy a világmindenség múltja és jövője mind ábrázolva van a négydimenziós térben, és minden olyan lény láthatja, akiben megvan a negyedik dimenzió tudata. Ha van mozgása háromdimenziós terünknek a negyedik dimenzióhoz viszonyítva, akkor minden észlelt változást, amit az idő folyásának tulajdonítunk, pusztán ennek a mozgásnak köszönhető, a jövő és a múlt teljes egészében létezik a negyedik dimenzióban“.

39 John Berger, *The deluge* című esszéjében Dürer művéről azt írja, olyan a látomás, mint ha az ablak síkján (!) lefolyó vízen keresztül néznénk a tájba. (Berger a kép címéül a *The deluge* szót használja, ami nem pontos fordítása a németnek.)

40 Erwin Panofsky: *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton, 1955

Abbott egyik kortársa, Clerk Maxwell egyik beadványában ezt a felvetést viccesen verselve fogalmazza meg.

„Utad fennkölt szimbólumsereg el ne állja,
Csak a Tér s Idő lángoló határa!
Ahol Dickenson két dimenzióban
Festette meg azt, akinek kevély
Lelkének szűk volt a vulgáris tér,
S eltűnt nyomtalan n dimenzióban.”⁴¹

Ehhez hasonló a művészeti sejtések szintje is. Ezen a szinten is az önmaga korlátai által behatárolt, természetéből adódó, emiatt antropomorfikus világlátású tudat találkozik egy másik, több vagy kevesebb dimenziójú világgal. Más szavakkal kifejezve, a létező és képzeletbeli síkok és dimenziók közötti utazás az egyik lényegi meghatározója a képi elbeszélőnek. Ez nem jelenti azt, hogy a tanítható, a begyakorolható alkotási fázisok ne lennének fontosak, de ezek az aspektusok annyiban nem tartoznak a képi elbeszéléshez, hogy a festészetre általánosságban érvényesek.

„Síkföld” fiktív lakói két dimenzióban, tehát síkban élnek. Ezen felül ebben a világban létezik még egy másik, egy plusz dimenzió is, az időé. Amikor „Síkföldön” megjelenik, áthalad a Gömb, a lakók a harmadik dimenziót nem képesek érzékelni. A Gömb mozgása az ő tudatukban a Gömb mozgásfázisaiból kialakult koncentrikus körökre redukálódik.

A képi elbeszélő, aki egy olyan világban él, amelyiknek dimenzióit minimum négyre becsüljük, négy fázisban, általam „időveszejtésnek” nevezett technikát alkalmaz. Az „időveszejtés” elnevezést a viaszveszejtésnek nevezett bronzöntési technika terminusból kölcsönöztem. Ebben a technikában, öntéskor, amikor a végleges szobor kialakul, az öntőforma elpusztul.

Melyek is ezek a fázisok, amiket a képi elbeszélő használ? A képi elbeszélőnek egyszerre el kell veszítenie az idő dimenzióját és ezenközben fel kell építenie a képi elbeszélést. Ő a „tanú”, aki „respicióval” átéli a történeteket, és testében felépíti annak emlékét. Ekkor keletkezik benne a dinamikus adathalmazsík. Az így létrejött információból felépít egy diagramot, ez az alapsíkra vetített történet, az alaprajz. Elmondható, hogy ez a sík látens, vagyis rejtett. Ezek után ez a látens sík „eljátssza” a történetet, vagyis a képi elbeszélő belevetíti azt a kép síkjába. Ehhez azonban újra szüksége lesz a testben elhelyezkedő memória síkjára, hiszen az egyes

41 William Garnett: Előszó az első kiadáshoz In: Edwin A. Abbott: Síkföld, fordította: Gálvölgyi Judit, www.mek.oszk.hu

szereplők és egyéb, a jelenethez tartozó látványelemnek a megjelenítéséhez, átéléséhez erre szükség van. Vagyis a testmemóriából egyszerre két síkot képez és ezeket a síkokat egy harmadikra, a kép síkjára „vetíti”. Mindezekhez adódik még egy diagram, a festő „tánc” vagyis a festő festés közbeni mozgásának diagramja is. Ez a „tánc” mindhárom térbeli dimenzióban zajlik, és eközben a festő indirekt módon leköveti a két segédsíkból jövő információkat. Egy másik hasonlattal élve a festő olyan, mint egy DJ, aki a több lemezen tárolt információkat szinkronizálja egyggyé. Mindegyik lemezről ki kell emelnie elemeket, össze kell kevernie azokat, hogy az új létrejöjjön.

3. A TERELÉS

3. 1. Bevezetés

Azt is fontosnak vélem, hogy ezek az a látens információk a festményi narrációkban hasonlóak a time based mediánál az elbeszélő működéséhez, amit „jéghegy csúcsának” nevezek. Ez azt jelenti, hogy a time based media- művekben a befogadó a történet háttéréből, az alapinformációkból csak annyit tudhat meg, amennyit az alkotó vele közöl. A mű szerzőjének viszont ahhoz, hogy el tudjon „mondani” egy történetet, sokkal többet kell tudnia mindenről, ami a mű világában lezajlik. Erre többek között azért is van szükség, hogy a befogadó logikusnak találja a befogadottakat, adott esetben ki is egészíthesse azokat, bele tudjon képzelni, vetíteni a hézagokba. Valamint azt is lényeges elemnek kell tekinteni a *time based media*-művek esetében, hogy sejtjük, sejtjenünk kell, hogy mi lesz a „történet” vége, de azt, ahogyan a kifejléhez jutunk – az alkotó „adagolása”, a terelés, az esemény menetének visszatartása – a szerző joga, hipnotikus képességének bizonyítéka.

3. 2. A „visszaveszejtés”

Az irodalmi elbeszélővel ellentétben a képi elbeszélő az egész cselekményt tálalja az egyidejű skéné-narratív műben. Nem akarom összehasonlítani a két művészeti ágat, hiszen a kétfajta „jéghegy”-használat és az így képzett látens információk a *time based media*-elbeszélőnél elsődlegesen a tudatos technikához sorolhatók, munkája folyamán a festő „benne” van a képben és idővel elvész. Ennek ellenére úgy gondolom, hogy a festői munka fázisai során létrejövő virtuális térből és a fentiekben körvonalazott síkokból valami visszakövetkeztethető. Vélhetőleg a nem mechanikus képkészítésnek is kell legyen a Fourier-transzformációhoz hasonló visszakövethetősége. Míg az eredeti Fourier-transzformációban a látható az, ami kiegészíthető nem látható elemekkel, addig ebben a típusú transzformációban a történeti időt lehet visszaredukálni. Emellett még az is lényeges, hogy amikor megtörténik maga a történet, képződnek nem felfogható jelenségek. A „tanú” ezeket is a már említett testmemóriában rögzíti. A műalkotás hitelessége – vagyis az, hogy a „tanú” nem akarja manipulálni a nézőt – abból adódik, hogy a műbe a nem akaratlagos is belekerül, a már megfogalmazott spontán belevetítési rendszer segítségével.

Vegyük például Bruce Naumannnek *Az öntvény a térről, ami a székem alatt van* című szobrát (1963-1968), amit „visszaveszejtési” technikaként is értelmezhetünk. Naumann egy széket egy kockában helyezett el. A kocka felső zárósíkja a szék ülésének az alja, az oldalsó falai addig érnek, ameddig a szék négy lába, az alja a széklábak által kijelölt síkban ér véget. A szobor végső formája úgy keletkezett, hogy a szobrász ebbe a kockába öntötte a szobor anyagát, majd eltávolította a „síkokat” és a széket. A végeredmény azért érdekes számomra, mert egy leegyszerűsített modelljét, metaforáját látom annak a visszakövetkeztetési elvnek, amelynek létezését *sejteni* vélem. „Ebben a munkában is léteznek síkok és egy valódi, személyes használati tárgy, amelyhez nyilván történetek tapadnak, és ez a tárgy nem a korszak konceptualista, filozofikus tárgyának absztrakciója. Hangsúlyos a címben a „székem” megfogalmazás a „szék” helyett. Az idő, ami ebben a munkában kifejeződik – hiszen ennek a székeknek van egyedisége, története – egyetlen tömbbé, tömeggé válik, az öntvény kivonata lesz a térnek, amit az öntőforma képez. Van Waliczky Tamásnak egy munkája 1996-ból *The Enemies* címmel, amelyen egy figura mozgása látható, illetve ennek a mozgásnak a virtuális tömegéből keletkezik egy időöntvény.⁴² A mozgó alak mozgásának fázisai az időben mintegy ott maradnak és összeadódva téralakzatot, futurista szobrot képeznek. Naumann és Waliczky a történetet, mint olyat nem veszi figyelembe. Mindketten megidézik a történetet, a sztorit, annak auráját, de egyáltalán nem bontják ki azt. Nem tudunk meg semmi mást a szereplőkről vagy arról például, hogy a székekhez milyen konkrét történések társulnak. Ezekben a munkáikban a szerzők „megfigyelők” és nem „tanúk”, természetesen használnak intuíciót és egyéb nem tudatos elemeket, elfogadják a történet jelenlétét, viszont a végeredmény, amire koncentrálnak, csak a spekulatív, tudati szinten jelenik meg. A befogadónak meg kell értenie, hogy mi történt, de nincs szükség ennél többre. Ezekben az alkotásaikban a szerzők a megfigyeléssel foglalkoznak, a történetet nem helyezik el más síkokon, mint a tudatin.

42 Waliczky az „időkristályok” kifejezéssel írja le munkájának időbeli jellegét, www.waliczky.com

3. 3. Két metafora egy metaforával kapcsolatban

A már felsorolt önhipnotikus és a „testmemóriára” épülő módszereknek van még egy jellegzetessége, ami megengedi az alkotónak, hogy gyermeki énjét is használhassa, ez a dimenzióugrásból adódik. Abban a mozgásban, ami a három-, négy- és többdimenziósság között történik, azért keletkezhet sejtelmi szint, mert a különböző dimenziójú világokban levő lénynek korlátai vannak a nálánál nagyobb vagy kisebb dimenziószámú világok felfogását illetően. A „dimenzió-utasnak” mindig ki kell töltenie a felfogható részeket a felfoghatatlannal, belé kell projektálnia valamit, ami odaillik.

Roald Dahl *A kívánság* című novellájában egy kisfiú lekapar a lábáról egy heget, és elhajítja. Az el is repül, egészen a szoba végéig. Amikor a gyerek ki akar menni a szobából, úgy érzékeli, hogy a szőnyeg, ami közte és a szoba ajtaja között van, hatalmas, nagyobb egy tenispályánál. A szőnyeg mintái három színből állnak, vörösből, feketéből és sárgából. A sárga rendben van, az a sziget. A fekete, ami egy folyó, az problémás: ebben a fiú szerint nagy számban lakoznak félelmetes mérges kígyók. A vörös részekre sem léphet, hiszen ott izzó szén égetné meg. Elindul. Egészen jól halad, túljut az út felén, amikor a szandáljának a vége egycentiméteres távolságra kerül a feketéhez. Két kígyó siklik ki alattomosan a folyóból és félelmetes közelségbe kerül a lábához. Ezen a részen amúgy is nehéz dolga van, túl sok a fekete és a vörös. Visszaforodna, de az sem sikerül. Lenéz – ami az ilyen esetekben mindig végzetes hiba –, és a kanyargó folyó látványa végleg kikészíti. Megpróbálja karjaival kiegyensúlyozni magát, de nem sikerül. Csupasz keze belemerül a fekete csillogó tömegébe.

Ez a történet számomra az egyik legprecízebb leírása annak, ahogyan a gyermeki tudat projektálni képes. Nyilván azért is részleteztem, mert az alaprajz, a diagram ebben az esetben egy szőnyegben van, ennek koreográfiája játszódik le a novellában. Olyasmi zajlik le, amiről Duchamp szavaival Jean Clair úgy fogalmaz, hogy némi „ügyességgel” található egy „kommunikációs zsilip” a különböző dimenziójú világok között.⁴³

A két dimenzió megnyílik az ügyesnek, a színek és a hozzájuk tartozó alakzatok megtelnek. A „tér ragyog” (Cézanne kifejezése, Merleau-Ponty idézi).⁴⁴

A *Síkföld* főszereplőjével is megtörténik az ugrás a két dimenzióból a Három dimenzióba. A főhős, aki kétdimenziós lény, kételkedik a Három dimenzió létezésében. Amikor találkozik a Gömbbel, beszélgetésbe elegyednek, és ő addig hitetlenkedik a három dimenziót illetően,

43 Clair, Jean: Marcel Duchamp, avagy a nagy fikció, Corvina, 1988, fordította: Déva Mária p. 40.

44 Merleau-Ponty, Maurice: A szem és a szellem, in Fenomén és mű, Kijárat Kiadó, 2002., p. 53-77., fordította: Vajdajovich Györgyi és Moldvay Tamás p. 69.

amíg a Gömb – kifogyván az érvekből – hirtelen berántja a saját, háromdimenziós világába. Az ugrást így írja le a kétdimenziós lény: „Először minden sötét volt, azután elfogott a látás szédítő, gyomrot felkavaró érzése, ami mégsem volt látás, láttam egy egyenest, ami mégsem volt egyenes, a tér nem volt tér, én pedig önmagam voltam és mégsem önmagam. Mikor végre megjött a hangom, kínomban felkiáltottam: 'Ez vagy örület, vagy maga a pokol' (...) egy új világ tárult elém!' Ott állt előttem, látható testet öltve mindaz, amire eddig csak következtettem...”.⁴⁵

3. 4. Fluctuat nec mergitur⁴⁶

Ebben a tanulmányban a képi elbeszélő alkotótevékenységének egy olyan kis szeletével foglalkoztam, amely a nem-tudatos részhez tartozik: a cselekményidő redukálásával és az így adódó idő „visszajátszásával”.

Véleményem szerint a képi elbeszélőben keletkezik egy – nem tudományos értelemben vett – test-memória és az itt elraktározott élmények egy komplex rendszer segítségével kerülnek fel a vászonra, vetítődnek ki arra a síkra, amelyiken létrejön a műalkotás. Hasonlataimban utaltam már arra, hogy ebben a folyamatban számos elem kerül át a képi elbeszélő munkájába a színész, a táncos vagy a DJ gyakorlatából. Emellett úgy gondolom, hogy ez a mechanizmus nyomokban fellelhető más, a történelemmel, történetiséggel foglalkozó képzőművészek gyakorlatában is, viszont a különböző síkok és dimenziók közötti „zsilipelés” csak a képi elbeszélőre igaz. Mivel neki nemcsak megfigyelnie és ábrázolnia kell a dolgokat, hanem a figyelem körébe kell kerítenie olyasmiket is, amiket nem láthatunk, csak sejtethünk.

⁴⁵ Edwin A. Abbott: Síkföld, fordította: Gálovölgyi Judit, www.mek.oszk.hu, 16-17 rész

⁴⁶ A Hans Rudolf Hauser nyugállományú tengerészkapitánnyal készített interjú címe ugyanaz, mint Párizs latin jelmondata: Hánykódi, de nem süllyed el. A párizsi hajókon a mai napig gyakori felirat. Hauser szerint, ha egy hajó viharba kerül, minden automatikus technikai segédeszköz helyett, mellett „...a kapitánynak éreznie kell a hajót a lábával. Látnia (...) kell a hullámokat és éreznie, hogy mit akar a hajó”. in Little, conditions 2005–2008., forschungsguppe_f, Verlag Silke Schreiber. Grotowski utolsó cím nélküli írásában is (1998, Pontederra, Olaszország) használja a „lábam alatt” kifejezést, amikor „magasabb kapcsolat” jön létre (under my feet – over my head), in The Drama Review , 43, 2 (162), Summer 1999.

IRODALOMJEGYZÉK

- Abbott, Edwin A.: Síkföld, fordította: Gálvölgyi Judit, www.mek.oszk.hu
- Alpers, Svetlana: Hú képet alkotni, Corvina, 2000., fordította: Várady Szabolcs
- Alpers, Svetlana: The Art of Describing, Chicago, University of Chicago Press, 1983.
- Alpers, Svetlana: Tiepolo and the pictorial intelligence, Yale, 1996.
- Arcari, Jason: Treasuring the secret within: Grotowski and the Power, Taylor & Francis, 2010.
- Artaud, Antonin: Az érzelmi testkultúra, 1935., in A. Artaud: A könyörtelen színház, Gondolat, 1985, fordította: Vinkó József, p. 189-197.
- Berger, John: The sense of sight, Pantheon, New York, 1985.
- Bazon Brock: Der Hang zum Gesamtkunstwerk, in Der Hang zum Gesamtkunstwerk, Verlag Sauerlander, Frankfurt, 1983., p 22.
- Clair, Jean: Duchamp és a századvégek, in Enigma, XI. évfolyam 2004, 39. szám, fordította Simon Vanda, p. 25-65.,
- Clair, Jean: Marcel Duchamp, avagy a nagy fikció, Corvina, 1988, fordította: Déva Mária
- Dahl Roald: The Wish, Penguin, London, 1969.
- Debord, Guy: A spektakulum társadalma, Balassi, BAE Tartóshullám, 2006., fordította: Erhardt Miklós
- Debord, Guy: Society of the Spectacles and Other Films, Rebel Press, London, 1992, translated by Richard Perry
- Duchamp, Marcel: The writings of Marcel Duchamp, Da Capo, New York, 1973.
- Goldberg, RoseLee: Performance, 1979., Cox and Wyman, London
- Grotowski, Jerzy: Színház és rituálé, Kalligram, 1999., fordította: Pályi András
- Hegyí Lóránd: The courage to be alone, Charta, Milánó, 2004.
- Hegyí Lóránd: Fragile, in Fragile, Fields of Empathy, Skira, Milano, 2009.
- Kaprow, Allan: Képző a festészetben, in Allan Kaprow: Assemblage, environmentek és happeningek, Artpool- Balassi-BAE Tartóshullám, 1998.
- Küger, Peter: Bevezetés a művészettörténeti elbeszélés kutatásba: a festészet és a költészet határai, in Képi időszerkezetek, Kijárat kiadó, 1998, Budapest. fordította: Rózsahegyi Edit p. 97-117.
- Manovich, Lev: Software takes the command, 2008, www.manovich.net
- Merleau-Ponty, Maurice: A szem és a szellem, in Fenomén és mű, Kijárat Kiadó, 2002., p. 53-77., fordította: Vajdajovich Györgyi és Moldvai Tamás
- Mieke, Bal: Látvány és narratíva egyensúlya, in Képi időszerkezetek, Kijárat kiadó, 1998., Budapest, fordította: Rózsahegyi Edit, p. 155-180, fordította: Hartvig Gabriella

Mitchell, W. J. T.: The Pictorial Turn, Net, fordította: Hornyik Sándor.

Nancy, Jean-Luc: The ground of the image, Fordham University Press, 2005., New York

Panofsky, Erwin: The Life and Art of Albrecht Durer, Princeton, 1955.

Paz, Octavio: Meztelen jelenés, Helikon, 1999., fordította: Somlyó György és Csuday Csaba

Pietroiusti, Cesare: Commentary project , Artist's Space, 2005., www.youtube.com

Platón: Az Állam/Hetedik könyv, <http://www.mek.oszk.hu/>www.mek.oszk.hu, fordította Jánossy István

Schlemmer, Oscar – Moholy-Nagy László – Molnár Farkas: A Bauhaus színháza, 1978., Corvina,
fordította: Kemény István

Smithson Robert: Collected Writings, University of California Press, 1996.

Steiner, Wendy: Pictorial Narrativity, in Pictures of Romance. Form against Context in Painting and Literature,
Chicago – London, University of Chicago Press, 1988.

SZAKMAI ÉLETRAJZ

VÁLOGATOTT KIÁLLÍTÁSOK:

- 2009 Fragile, Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne, F
My sky, my sixties, Kiscelli Múzeum, Budapest
- 2008 Central Europe Revisited II. , Esterhazy Palace, Eisenstadt, A
Minden Mozi, Ludwig Múzeum, Budapest
MICRO NARRATIVES; Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne, F
- 2007 Micro Narratives, October Salon, Belgrade, Ser
- 2005 The Giving Person, Palazzo delle Arti, Naples, I
Conflict, Slought Foundation, Philadelphia, USA
- 2004 Passage d'Europe, Musée d'Art Moderne, St. Etienne, F
Elhallgatott Holokauszt, Múcsarnok, Budapest
- 2003 Aura, Millenáris, Budapest
- 2002 Poppies on the Palatinus, Ludwig Múzeum, Budapest
Vision, Múcsarnok , Budapest
Bildbetrachtung, H. Quinque-Wessels, Berlin, D
- 2001 Science and fiction, Trafó, Budapest
- 2000 Mediamodell, Múcsarnok, Budapest
- 1998 Paradise lost, Slovanska Narodna Galeria, Bratislava, Sk
Bel Tempo, Galerie Municipale, Trieste, I
- 1997 Felsorolás, Dóvin Galéria, Budapest
- 1996 The Butterfly Effect, SCCA Annual Exhibition, Múcsarnok, Budapest
- 1994 V=A.W, SCCA Annual Exhibition, Csók István Képtár, Székesfehérvár
- 1993 Tudomásulvétel, Kiállítási Csarnok-Múcsarnok, Budapest
Polifónia, SCCA Annual Exhibition, Képző és Iparművészeti Gimnázium, Budapest
- 1992 24e Festival International de la Peinture, Chateau-Musee de Cagnes Sur-Mer, F
- 1991 SVB VOCE, SCCA Annual Exhibition, Múcsarnok, Budapest
Beyond Borders, Hungarian Video Art from the late 1980's,
Art Gallery of Ontario, Toronto, Can

- 1990 Digitart II., Ernst Múzeum, Budapest
The Third Emerging Expression Biennial: The Third Dimension and Beyond,
The Bronx Museum of the Arts, New York, USA
Fete de l'Image, Lille
- 1988 Vier Muskatieren, Rem, Vienna, A
- 1986 Group Show, Ariel Gallery, New York, USA
- 1985 Hungarian Arts in Glasgow, Third Eye Centre, Glasgow, U.K.
- 1984 László Révész and András Böröcz, Mercer Union, Toronto, Can
- 1981-1991 Több közös performance Böröcz Andrással:
Dawn, documenta8, Kassel, D, 1987
Centaur, The Rivoli, Toronto, Can, 1985
Max és Móric, Egyetemi Színpad, Budapest
- 1978-1984 tagja az INDIGO csoportnak több kiállítás, filmek

VÁLOGATOTT BIBLIOGRÁFIA:

1. Kreativitási gyakorlatok, Fafej, Indigó, MTA-MKIGondolat, 2B, EMA, 2008
2. East Art Map: Contemporary Art and Eastern Europe; Afterall, Central Saint Martin
College of Arts and Design, 2006, 217. p.
3. Kovalovszky Márta: A modern magyar festészet remekei; Corvina, Budapest, 2005, 198. p.
4. Új Művészet, 2002/12, Erdősi Anikó: Miért nem 25?, 34. p.
5. Balkon, 2000/3-4, Mélyi József: Elfűrészelt Tiepolók, 34. p.
6. Új Művészet, 2000/3, Bálványos Anna: Mozaik, 15. p.
7. Moltkerei Werkstatt, Projekte 1981-1994; Verlag Constantin Post, Köln, 1995, 82. p.
8. Artforum; Summer 1994, Diana Kingsley: Polyphonia
9. Új Művészet; 94/3, Pataki Gabor: Kant Königsbergben, Révész Budapesten, 29. p.
– Merchán Orsolya: Hal, 34.p.-Páldi Livia: A pénztárosnő álma, 35.p.
10. Elisabeth Jappe: Performance Ritual Prozess; Handbuch der Aktionkunst in Europa;
Prestel-Verlag, München, 1993; 114. p.

TANULMÁNYOK:

- 1977-82 Magyar Képzőművészeti Főiskola, festőszak, mester: Kokas Ignác
1983-85 Magyar Iparművészeti Főiskola, animáció szak, Jankovics Marcell osztálya

PEDAGÓGIAI TEVÉKENYSÉG:

- 1993-1999 Magyar Iparművészeti Egyetem, Tanárképző Intézet, kurzusvezető
1999-2005 Magyar Iparművészeti Egyetem, Vizuális Kommunikációs tanszék,
egyetemi adjunktus
2009-től Magyar Képzőművészeti Egyetem egyetemi adjunktus

Köszönetnyilvánítás:

Szeretném megköszönni Arday Zoltánnak, Bora Gábornak, Fábíán Noéminek, Lepsényi Imrének, Kornai Andrásnak valamint Szőke Sándornak szakmai segítségét és türelmét.

