

Pécsi Tudományegyetem Művészeti Doktori Iskola

Kováts Nikoletta

TEST A KÉPBEN – KÉP A TESTBEN

A kép testolvasatától az AI-ig a festmény szemével

DLA értekezés

Témavezető: Prof. Dr. habil. Nyilas Márta DLA

egyetemi tanár, festőművész

2025

Tartalomjegyzék

1. Absztrakt – gondolatok – propozíció

1.1. Prológus

2. Bevezetés

2.1. A kép gondolata és a test tanúságtétele

2.2. Intermodális kommunikáció és a poétikus nyelv szerepe

2.3. Test–kép–tudat kiazmikus viszonya – gondolati ív és felépítés

3. A test mint képi döntés helye

3.1. A vízionált döntés

3.2. A képi döntéshozatal – tapasztalat és elmélet

3.3. A képi döntéshozatal – test és kép viszonya

3.4. A képi gondolkodás neurokognitív modellje

3.5. A képi gondolkodás hálózati struktúrája

3.6. Mozgás, jelenlét, affektus

3.7. Testi tértapasztalat és a karteziánizmus kritikája

4. Festészet és tér

4.1. A perspektíva rendszere mint kulturális konstrukció

4.2. A keleti térszemlélet és a kalligrafikus testtapasztalat

4.3. Szimuláció vagy szintézis – A festői tér ontológiája

4.4. Tapasztalati tér és a festői nyom

4.5. A test mint perceptuális médium – Merleau-Ponty és Belting nyomán

5. Mozgás–test–kép: A tánc és a festői folyamat összefüggései

5.1. Testtudat mint a művészi észlelés alapja – Graham testkép olvasata

5.2. Merce Cunningham és a modernista intermediális együttműködés

5.3. A maszk mint testburok – a topeng-tánc ontológiája

5.4. A test mint apparátus – festői lenyomat és performativitás

5.5. A festői tér és performativitás kiterjesztése

5.6. A test regenerációja és a testtudat kapcsolata

5.7. A test transzformatív jelenléte

6. Test, kép és konceptuális mozdulat

6.1. Kép és test – Duchamp *Szökőkútja*

- 6.2. A halott menyasszony lámpása
- 6.3. A ready-made test és a konceptuális fordulat kortárs olvasatai
- 6.4. A medializált test és a megtestesülés válsága a digitális képköltés korában

7. A kép testtelenedése – Duchamptól az algoritmikus képekig

- 7.1. Digitális kép és a test hiánya – a képkritika kortárs reflexiói
- 7.2. A test leválása a képről – a digitális kép és az algoritmus tekintete
- 7.3. A sakk mint határhelyzet a kép és az algoritmus között
- 7.4. A mesterséges intelligencia által generált kép ontológiája, a test hiánya
- 7.5. Avatár – a *testnélküli* jelenlét és az absztrakció kényszere
- 7.6. A hiba jelenléte, az újrakezdés helyszíne
- 7.7. A *testnélküli* kép filozófiája
- 7.8. Zárás – a test mint dekódoló médium

8. Festői stratégiák – az absztrahált test

- 8.1. Bevezetés
- 8.2. Ritmus, kalligrafikus jelek, beírt, bevéselt felületek
 - 8.2.1. Mitchell – Reigl – Soulages: festői ritmus
 - 8.2.2. Joan Mitchell – a ritmusba írt táj
 - 8.2.3. Pierre Soulages – anyagba íródott ritmus, fénybe írt mozgás
 - 8.2.4. Reigl Judit – a képbe írt ritmus és fókuszált jelenlét
- 8.3. Transzparens rétegek – testkép és emlékezet
 - 8.3.1. Transzparencia – bevezetés
 - 8.3.2. Joan Mitchell – áttetsző impulzusterek, festői emlékrétegek
 - 8.3.3. Reigl Judit – átírt testek, áttűnő jelenlét
 - 8.3.4. Peter Doig – emlékképek aurája, lebegő rétegek
 - 8.3.5. Lyotard: az elmondhatatlan és a fragmentum
- 8.4. Az alak a festői térben – a test mint érzékelés és esemény a festészetben
 - 8.4.1. Alak és testkép – bevezetés
 - 8.4.2. Francis Bacon – az Alak torzulása és a szenzáció teste
 - 8.4.3. Reigl Judit – a test mint lenyomat, energia, jelenlét
 - 8.4.4. Maria Lassnig – a testérzet képei és belső narratívái
 - 8.4.5. Peter Doig – az alak és az emlékprojekció
 - 8.4.6. Összegzés – az alak mint testtudati esemény

- 8.5. Egy női szempár tanúságtétele
 - 8.5.1. A női testtudat reflexiói
 - 8.5.2. A test mint pajzs – védekezés és őszinteség
- 8.6. A kontemplatív festői tér mint auratikus mező
- 8.7. A festmény mint a lét küzdőtere
 - 8.7.1. Bevezetés – a lét küzdőtere mint festői tér
 - 8.7.2. Francis Bacon – a fájdalom képi örvénye
 - 8.7.3. Maria Lassnig – testkép és idegrendszeri válasz
 - 8.7.4. Reigl Judit – zuhanás, ellenállás és transzcendencia
- 8.8. A *void* mint festői tér
 - 8.8.1. Lehetőség az ürességben
 - 8.8.2. Joan Mitchell – a festői tér ritmusa és a csend poétikája
 - 8.8.3. Reigl Judit – felfelé áramló térélmény
 - 8.8.4. Francis Bacon – a test a megsemmisülés szélén
 - 8.8.5. Maria Lassnig – a test a semmi peremén
 - 8.8.6. Pierre Soulages – a *void* mint fénymező
- 8.9. Fekete – Mélységből fény
 - 8.9.1 A fekete mint festői és filozófiai kérdés
 - 8.9.2. Francis Bacon – a test és vákuum fekete jelene
 - 8.9.3. Reigl Judit – a fekete megszelídítése
 - 8.9.4. Pierre Soulages – a fény feketéje
- 8.10. Összefoglalás

9. Záró megállapítások – A festői tér mint testi tudatmező

10. Összegző tézisek – A test mint képi tudás médiuma

- 10.1. Utószó

1. Absztrakt - gondolatok – propozíció

A festészet előadóművészet; az anyaggal végzett festészet megőrzi a festői folyamat energiáját – a gondolat energiáját. A kép erőter; az anyag hordozza az idő emlékeit és impulzusait. A festészet test, lélegzet, érintkezés, gondolat. Az anyag emlék és lenyomat. A festék teste: anyagba irt emlékezet. A szín is az anyag gondolata. A testtudat: a testben a tudat és a tudatban a test. A tudat test, anyag és lélegzet.

1.1. Prológus

Test a képben, kép a testben. Talányos tükörkép. Mi az a kapocs, mely számomra végérvényesen összeköti a testet, a víziót, a látványt, a mozdulatot és annak nyomát a vásznon vagy bármely más anyagon, ahol a test és az elme lenyomatot hagy? És mi az a készítés, amellyel lenyomatot szeretnénk hagyni – hogy megbizonyosodjunk arról, hogy létezőnk, lélegzőnk, nyomot hagyhatunk? A képalkotás egy törekvés arra, hogy érezhessük: létezésünk nem a gondolat pilleszárnyán súlytalanul kering, hanem a minket körülvevő tér igenis valós, érezhető, érzékelhető és mindazonáltal van. Megbizonyosodása annak, hogy egy fogható, tapintható, lélegezhető térben vagyunk, és a színei nemcsak a látóidegeken, a retinánkon keresztül észlelhetők, hanem terjedhetnek a kezünk érintéséből is, testünk mozdulatai által, az anyag révén: pigment formájában olajosan, vizesen, vagy anyagot gyúrva, faragva, vésve – bárhogy is –, létrehozhatjuk a testbe zárt kép tükörképét: a gondolat képét. A nyomhagyás talán az egyik legösztönösebb megnyilvánulása annak, hogy vagyunk – a cselekedet visszaigazolása gondolatainkra, tetteinkre, az érzékelésünk által kialakult kép megalkotásának lehetőségére, a vele való párbeszédre.

Test és tudat összefonódva, összehangolva, egymás jeleit olvasva szorosan és elválaszthatatlanul együttműködnek. A festői folyamatot vizsgálva – festészetelméleti és önreflexív szempontot egybevetve – a kép alkotása a testtudatérzet közvetítése, a kép befogadása pedig hidat teremt a néző és az alkotó tekintete, valamint a testtudati érzékelés között: egy lehetőség a kettő találkozására.

A jelen hétköznapi tapasztalatainkban nap mint nap szembesülünk olyan egészségmegőrző, szociális és társadalmi kérdésekkel, amelyek a *mindfulness*, az izommemória, a bél-agy tengely, a testképzavarok, az alternatív testképek és más testtudati témák köré épülnek. A filozófia testet ölt, integrálódik a testbe. Paradoxonként jelenik meg: a kortárs, posztmodern életérzés egyszerre távolodik és kebelezi be a testet. Távolodik, mert a virtuális valóság által egy sokszorosán átfirt, torzított képpel szembesülünk önmagunkról; a test részben látszatként, és máskülönben valóságként jelenik meg, kiborg-létben; szétesetten. Ebben az eklektikus térben az anyag, a fizikai nyomhagyás ösztöne, a képalkotás, visszaigazolás a testtudati érzékelésre, megélésére, önmagunk szembesítésére: mentsvár.

A tézis: a test anyag – érzékelhető, megfogható, lüktet, mozog, változik. A tudat érzékel, azonosít, rádöbben, elfogad és elutasít. Ezt a mozgásban lévő, nyitott képi mezőt szemlélve úgy érezhetjük, a kép nézése egy olyan színtér, ahol kergetjük az időt: amikor épp behelyezkednénk egy momentumába, átváltozva megszökik előlünk — a kép a testben átutazó jelenlét, a test a képben illékony érintés.

2. Bevezetés

2.1. A kép gondolata és a test tanúságtétele

A Test a képben – kép a testben doktori értekezés abból az alaptapasztalatból indul ki, hogy a képi gondolkodás önálló megismerési forma – amely nemcsak megelőzi a nyelvi tudás kialakulását, hanem sokszor annak előfeltétele is. Ezt a tézist bontom ki az értekezés egészében – festői, filozófiai és testtudati szempontból.

Ez a pozíció egyre több kortárs filozófusnál is megjelenik – különösen azoknál, akik a testalapú megismerés és a materialista fenomenológia elkötelezettjei, például Alva Noë, Shaun Gallagher vagy Brian Massumi. Esther Pasztory *Thinking with Things: Towards a New Vision of Art* című kötetében a művészet funkciójaként és működési elveként a képekben, dolgokban való gondolkodást jelöli meg az esztétikai megvalósulás előtt. Antropológusként és művészettörténészként arra keresi a választ, mi képezheti a művészet mélyebb, univerzális megközelítésének alapját – olyat, amely összeköti az archaikus társadalmak képhasználatát a kortárs művészet megjelenési formáival. Szerinte az a művészetfogalom, amely a romantika időszakában született, nem alkalmazható közvetlenül az ókori és archaikus kultúrák vizuális gyakorlatára. Pasztory is a képet elsősorban kommunikációs formának, a kép létrehozását pedig kognitív cselekvésnek tekinti. A képi gondolkodás prioritását hangsúlyozza a nyelv fogalmi megfeleltethetőségével szemben – ez az alapállás az én megközelítesem szerint is meghatározó (Pasztory, 2005). Pasztory gondolatmenete – miszerint a kép a kognitív cselekvés egyik alapformája – összecseng azzal a szemlélettel, amely a festői folyamatot testbe ágyazott megismerésként írja le.

Mindezek ellenére a képi gondolkodás elméleti jelentősége még ma is sok esetben marginalizált a filozófiai és esztétikai diskurzusokban. Kutatásom így nemcsak művészetelméleti, hanem ismeretelméleti és fenomenológiai természetű: célja, hogy a festői tapasztalatot mint képi tudásformát önmaga jelentéskörében közelítsem meg – nem alárendeltként, hanem a gondolkodás egyik eredeti és autonóm médiumaként.

A fent megfogalmazott célkitűzésekkel összhangban az értekezés festői folyamatot elemző természete saját szubjektív képalkotói tapasztalaton alapul, azokat a filozófiai, művészetelméleti megközelítéseket emeli ki, melyek a test, a nyomhagyás

témakörét ebből a szemszögből közelítik meg. Az abszolút érvényű rendszerek a művészet és az alkotás értelmezésében gyakran zsákutcába vezetnek. A képi gondolkodás éppen azzal nyer érvényt, hogy nem lezár, hanem megnyit, kiterjeszt: a gondolatok áramlását segíti, nem kategorizál, hanem összefüggéseket keres. A disszertáció gondolátívei ebben a szellemben, ennek tudatában születtek, tudatosan vállalva, hogy szubjektív tapasztalat, látásmód is jelen van az értelmezés folyamatában.

E megközelítés részeként a disszertáció célja nem pusztán egy vizuális művészeti kérdés körüljárása, hanem egy érzékeléshez kötött, testi alapú képi működésmodell filozófiai és tapasztalati összefüggéseinek feltárása is. Nem kizárólag művészetelméleti vizsgálatról van szó, de nem is pusztán formális képelméletéről: a dolgozat az érzékelésben gyökerező képtapasztalat értelmezésére vállalkozik, mely közvetlenül az emberi test működéséhez kapcsolódik – a megtestesült tudat által strukturált és megélt képi világ működésének leírásán keresztül. A képi döntéshozatal nem diskurzív tapasztalat, nem utólagos, nyelvi megfogalmazás, hanem az érzékelés és jelenlét együttes, testtudati művelete. A képek nem leírják a valóságot, hanem megelőzik azt – megelőzik a nyelvet, sőt, az érvelést is.¹ Georges Bataille ezt a tapasztalati előzményjellegét úgy írja le, mint a filozófiával szemben álló, mégis azt átható létélményt:

„A belső tapasztalat és a filozófia közötti különbség alapvetően abban rejlik, hogy a tapasztalatban a kijelentés legfeljebb csak eszköz, de még eszközként is csak akadály; már nem a levegőre vonatkozó kijelentés számít, hanem maga a levegő.” (Bataille, 2013, 24) „Innen ered a nem diskurzív érzést szolgálatába állító drámai művészet, mely arra törekszik, hogy megdöbbsen, ennek érdekében utánozza a szél zaját, és azon igyekszik, hogy megdermesszen – szinte fertőzőszerűen: a színpadon megreszketteti a szereplőt [...]” (Bataille, 2013, 24). Ezért a festészet – mely az anyag közvetlen jelenlétére épít – különösen alkalmas arra, hogy ezt a „levegőként” érzékelt tapasztalatot hordozza. A képi gondolkodás, a testérzetekhez kötött, képekben strukturált tapasztalat – éppen ilyen „levegőként” érzékelt jelenlét. A festői folyamat

¹ Ezt fogalmazza meg Lyotard is: „There remains something uncommentable [...] it's simply the incommensurable brought back into commentary.” saját fordításban: „Marad valami, amit nem lehet megmagyarázni – és ez nem valami misztikus: csupán az összemérhetetlen kommentárba való visszatérése. A magyarázat szükségszerűen diszharmonikus marad a művel.” (Lyotard, 1990, 12)

a képi gondolkodás sajátos működés módja, amelyben a test, a kép és a tudat egymásba íródnak.

2.2. Intermodális kommunikáció és a poétikus nyelv szerepe

A kép és a szó közötti kommunikáció, egy festmény, vizuális műalkotás szavakba öntése azt jelenti, hogy elszakadunk a képi logika, a képben való gondolkodás struktúrájától, a gondolkodás azon vonulatától, amely térben zajlik, egyidejűleg több irányban is képes összefüggéseket teremteni, és mélyen beágyazódott a test tapasztalati emlékeibe, a testbe kódolt reflexek zónájába. A nyelv lineáris szerkezete – az ok-okozati láncolatok szimbólumokkal megformált rendszere – a képet kategorizálja, s ezzel könnyen stigmatizálhatja is. A képi gondolkodás nem egyszerűen „szavakba önthető”, mint egy előzetesen elképzelt jelentés képi útmutatója – sokkal inkább egy másik, testi-érzéki közegben működő gondolkodásforma, amelyhez a verbalitásnak a kép működési rendszerének a legközelebbi utat szükséges feltárnia. Ez a kommunikáció intermodális, mert átjárót próbál nyitni a képi érzékelés és gondolati rendszer, valamint a szimbolikus artikuláció nyelvi rendszere között.

Ebben az átjárásban nem a konceptuális, hanem a metaforikus, poétikus nyelvhasználat képes arra, hogy a képi tapasztalatot ne csupán megkísérelje leírni, hanem közvetlenül a képet szólítva meg, a képi nyelvvel lépjen kapcsolatba. Az olyan gondolkodók, mint Merleau-Ponty, Nancy vagy Deleuze, éppen e határterületen mozognak: nem leírják, nyelvi sémákká alakítják a képet, hanem a nyelv képi dimenzióját aktiválják, a kép gondolkozási mechanizmusát kísérlik megragadni mintegy a nyelvet arra használni, hogy szimulálják a festői folyamat egyes mechanizmusait. Írásmódjuk gyakran zenei vagy koreografált: ritmikus, rétegzett, metaforikus – hasonló rendszert szólítva meg, ahogy egy festmény is működik.

Ez a típusú beszéd mód nem könnyen hozzáférhető, hiszen nem a fogalmak stabil rendjét követi, hanem a jelentés kibomlásának folyamatát; gondolkodik a kép által és a képpel együtt. A *Test a képben – kép a testben* doktori értekezésben ezt az intermodális megközelítést kísérltem meg követni: nemcsak elemzek, hanem érintkezési felületet próbálok találni a képben – tapasztalati, ösztönös és nyelvi szinten

is felvállalva azt a kockázatot, hogy minél több a kísérlet, annál sérülékenyebb egy felület.

2.3. Test–kép–tudat kiazmikus viszonya – gondolati ív és felépítés

A disszertáció szerkezete olyan gondolati ívet követ, amely a vizuális észlelés, a testi tapasztalat és a belső képalkotás összefüggéseit vizsgálja, egészen a kortárs technológiai és mesterséges intelligencia-alapú képalkotás kihívásaiig. Alapvetésem, hogy a test tudati képe és annak lenyomata képezi a vizuális gondolkodás alapját. A *Test a képben – kép a testben* címadás ösztönösen is egy kiazmikus viszonyt jelöl, amelyet Merleau-Ponty a látás és a test kölcsönösségeként ír le; ezt részletesen a 3. fejezetben fejtem ki. A kiazmus a látás, az érzékelés és a festői folyamat körkörös visszakapcsolási mechanizmusa – és ez a disszertáció fő fókusza.

Központi tézisem: a kép önálló episztemológiai tér, saját működésrenddel: ritmussal, nyommal, rétegekkel, szimbólumokkal, absztrakcióval – és mindenekelőtt a létrehozás vágyával. A fejezetek gondolati íve még a háttérelméletek feltérképezése előtt megszületett: saját gondolataimhoz kerestem elméleti alapokat, és nem fordítva. A festői, képalkotói személyes tapasztalat a megértés egyik módja: gondolati összefüggések és saját rendszerek létrehozása, amely minden egyes képben megtörténik, és nyílt struktúráként átfogja az egész folyamatot. Kiindulási alapom nemcsak a festői gyakorlat, hanem a személyes tapasztalat és az emlékek is, amelyek a képi elgondolásban gyökereznek. Az indulás a *blink decision*: egy mélyen bevéődött képhez kötődő, azonnali döntés és cselekvés, amely visszatérő képe addig kísértett, amíg nem találtam meg a helyét kutatási témámban, a testtudat és a lenyomat kép–idő–tér viszonylatának kiazmikus szövetében. Ez lett az a kép, amelynek mentén a dolgozat íve mozgásba lendült. Az elmélet szervesen kapcsolódik a gondolathoz: a természettudományok, a filozófia és a pszichológia vetülete a művészetre mindig is foglalkoztatott – úgy mint a *blink decision* mindent felülíró cselekvő áramlata és a visszatérő emlékkép, amely megértést kíván és a helyét keresi egy gondolatlánc értelmezésében. Végül a startvonalhoz állt és válaszokért kiáltva szegezte nekem a már ismerős kérdéseket, mert ezek a gondolataimban előtte is ott köröztek. Hálás vagyok

ezért a makacsul felszínre törő emlékért, kapocsként szolgált a *Test a képben – kép a testben* élményszerű kifejtéséhez.

A disszertáció első része a személyes élményből kiinduló elméleti keretet bontja ki: a *blink decision* élménye nyitja meg a képi gondolkodás vizsgálatát, amelyet a fenomenológia és a test–kép–tudat fogalmi háttére követ. Ezután a *Festészet és tér* fejezet a perspektíva kulturális konstrukcióját és a test téralkotó szerepét vizsgálja, különös tekintettel a nyugati és keleti szemlélet különbségeire, mert a festői tér a tapasztalat téridő lenyomata a képben. A *Mozgás–test–kép* fejezet a festői gyakorlat és a tánc párhuzamos tükrében jelenik meg, ahol a testtudat képezi a kép megvalósulásának alapját – ebben a tánc személyes tapasztalati élménye segített. Duchamp végül egy egész fejezetet kapott. Nyomai az írásban ugyanolyan paradox jelenlétként hatnak, mint egy nyughatatlan, örök mozgásban lévő táncoló elme képteremtése – a duchamp-i kép. Ebben a folyamatban a kép testisége és testetlenedése vezetett: a test és kép kapcsolata az AI visszhangzó algoritmusában gördülve tovább, testetlenül, de kitartóan követve. A végső cél a festészetben a test lenyomatának felfedezése, az absztrahált test nyomonkövetése hat festő életművében.

Duchamp *Szökőkútjától* a mesterséges intelligencia képalkotásáig a test fokozatosan leválva távolodik el a képtől. Ebben a fejezetben az egyik legfontosabb gondolat annak a kifejtése, hogy a mesterséges intelligencia gondolkodási mechanizmusa nyelvi és algoritmikus rendszerű, nem képes a testtudati működéshez kötődő képi gondolkodásra.

Ebben az összefüggésben válik világossá az is, miért fontos újra és újra a test és a kép viszonyához visszatérni. A test nemcsak az érzékelés hordozója, hanem az értelmezés aktív terepe. A kép nem független entitás, hanem a testbe íródó, abból visszacsatolt tapasztalat – és ebből fakad az a dinamika, amit a „képbe belépni” és „a képből kilépni” kifejezések is jelölnek: a tudat képként strukturálja a világot, a test pedig tükrözi, strukturálja és újra játssza azt; ritmusban, lenyomatban, párbeszédben.

Ezt az értelmezést erősíti meg számos interdiszciplináris vonatkozás is: a filozófia számos többségében fenomenológiai vonatkozásában Merleau-Ponty, Didi-Huberman, Deleuze olvasatában és emellett a kognitív tudomány, a neuroesztétika és az antropológia egyaránt a testbe ágyazott észlelés és a képekbe foglalt tudás felől közelítik meg a kérdést. Az AI képei nem végpontot jelentenek, hanem

kontrasztanyagot: a képi gondolkodás lakmuszpapírját, amely a festői képet a testtudati tapasztalatból eredezteti, és az AI-képben a test hiányát jelzi.

A festészetben, a vizuális műben a képi gondolat az elsődleges. A filozófia és művészetelmélet közvetítő szerepe elengedhetetlen a nyelvi kommunikációhoz, de nem ad hozzá a meglévő képi értelemhez: csupán párhuzamos szellemi útvonalat keres a nyelvben. A kép és a vizuális művek önálló gondolati aktusok, saját nyelvvel és saját logikával. Ez a logika belső, a kép működéséhez tartozó, amelyhez a verbális fogalmi rendszer sohasem férhet hozzá teljes lefedésben, csupán közelítő megértést kínál.

Mindvégig a test–kép–tér iránya mentén haladva a végső cél az absztrahált test fejezetében teljeseedik ki, ahol hat festő – Francis Bacon, Joan Mitchell, Reigl Judit, Maria Lassnig, Pierre Soulages és Peter Doig – életművét vizsgálom összehasonlító módon. Elemzéseikben különböző festői stratégiákon keresztül válik láthatóvá a test és a kép kapcsolatrendszere, a test, a mozgás, a téridő és a lenyomat szempontjainak metszéspontjaiban, az elméleti bevezető gondolatívének megállapításaival összefűzve.

3. *A test mint képi döntés helye*

3.1. A vízionált döntés

A bennünk élő képek folyamatosan formálódnak az észlelés ritmusában – hangtalanul simulnak bele a valóság szövetébe. Vannak azonban pillanatok, amikor egy kép, egy belső film annyira intenzíven tör elő, hogy megkérdőjelezhetetlenné válik a jelenléte. Ilyenkor elsöpri a többi gondolatot, betör a tudatba, és követel: mozdulatot, döntést és tettet. Ez a pillanat a „mostba” való érkezés kényszere, amelyet azonnali cselekvés követ.

Ez a képi pillanat e fejezet kiindulópontja, amely a test, a kép és a tudat kapcsolatrendszerét térképezi fel. Egy belső film indul el, amely képből születik, és konkrét cselekvésben végződik. Felismerés: az érzések gyakran képek formájában jelennek meg. Ezek a képek nemcsak érzelmi lenyomatok, hanem kognitív, döntést megelőző struktúrák is. A tapasztalati tudás és a belső képek gondolatfolyamai összeolvadnak a tudomány és a filozófia keretrendszereivel. Ezek együtt alkotják meg a *Test a képben, kép a testben* című doktori értekezés gondolati ívét.

Vizuális alkotóként tudatosan figyelem a bennem élő képek alakulását, és gyakran gondolataim fókusza azokra az álmokra, víziókra összpontosít, amelyek mind alkotói, mind kutatói, megfigyelői szempontból a legintenzívebb belső képi történésekként rögzültek. E képek a legbelsőbb tapasztalati rétegből erednek, vannak közöttük olyanok, amelyek tudományos ismereteinket és olvasmányainkat annyira megerősítik, hogy az önreflexív, elemző szemlélet újrendezi a személyes emlékek intim rétegét.

Egy néhány másodperces esemény utólagos értelmezése döbbsentett rá arra, hogy hasonló tapasztalásról már olvastam Csíkszentmihályi *Flow* című kötetében. Több mint húsz éve találkoztam ezzel a leírással, és bár utólag keresgélve nem találtam meg pontosan a szövegrészt, élményszerűen őrzöm, és azóta is elevenen él bennem. Vészhelyzetben az agy rendkívüli sebességre kapcsol; akár a másodperc töredéke alatt hosszú következtetéseket futtat le. Csíkszentmihályi példaként említi azt a tudatállapotot, amelyet egy baleset valószínűsíthető bekövetkezésének észlelésekor élünk meg. Az átélt tudatállapot emlékeimben valóságként jelenik meg: megdöbbsentő tapasztalat az idő megállása, a gondolatok „időn kívüli” áramlása. Milyen kémiai

folyamatok indíthatnak el egy valós időérzetet feje tetejére állító tapasztalatot? (Csíkszentmihályi, 2001)

A következő történet – in medias res – világítja meg legelősebben azt a képi döntéshelyzetet, amelyről beszélek. Unokaöcsém körülbelül két és fél éves volt. Szüleim házában voltunk családi összejövetelen; Ábellel egy „kisszobának” nevezett helyiségben játszottam az emeleten. Ábel ebben az időben a legszórakoztatóbb játéknak az ágyon való ugrálást tartotta – mint talán ebben a korban a legtöbb kisgyerek. Lelkesen ugrált, amikor egy pillanatra elfordítottam a fejem. Visszanézve csak annyit láttam, hogy épp fejfel előre esik – mivel az ágy szélét nem érzékelte a paplanoktól –, fejfel előre bukott a kemény padló irányába.

Egyetlen pillanatom volt átgondolni a lehetséges következményt – és mindez először képben történt. Láttam, hogy ha leesik, nagyon megütheti magát, és éppen a fejére eshet. Aztán láttam magam, amint a megsérült gyerekkel lemegyek a többiekhez. Kaotikus képre emlékszem, befogadhatatlan érzelmi amplitúdóval. Nem hangzottak el szavak – majd: képvágás... A konkrét jelenben vagyok, hogyan fogjam meg. A fejénél nem jó – a vállánál kell. A kezeimet a vállai alá csúsztatom. A karjaim sima sint képeznek; kész, ennyi, vége – akadály nélkül gördült a kezembe. Ahogy lettem az ágyra, elkezdett volna sírni, és a fejét fogta. Annyit mondtam:– Ne sírj, nem fáj a fejed. És abban a pillanatban – mintha mi sem történt volna, elmosolyodott, és játszott tovább.

Ami bennem bevésődve megmaradt: egy vízió emléke. A vészhelyzet olyan gondolkodási üzemmódot indított el, amelyben egyszerre voltam cselekvő és megfigyelő: mintha megállt volna az idő, a gondolatok villámsebességgel zajlottak – mindez képben. Lepörgött előttem, mint egy filmjelenet: a képi előképzetet követte a cselekvés elképzelése, majd a megvalósítás, ahogy a tudat előrevetítette a mozdulatot. A kép és a mozdulat szinte egy időben született meg.

A kép nem pusztán emlékkép: belső iránytű, amely a test reakcióját formálja – előkészíti, vezérli, testbe sűrítve jeleníti meg. A képben való gondolkodás különösen krízishelyzetben tisztán körvonalazódik – a test és a tudat közös reakciójává válik. A belső film a tudat tükörreakciójaként működik: az érzések képekbe sűrűsödnek, és

testmozdulatban öltenek formát. Ebben az összjátékban a gondolat nem válik el a mozdulattól: a kép a tudat aktív lenyomata.²

3.2. A képi döntéshozatal – tapasztalat és elmélet

Miért fontos nekem ez az emlék és tapasztalás festőként? Mi az a párhuzam, amely megfeleltethető a festői folyamatban megélt képi élménnyel? Egyetlen másodperc töredéke is elegendő ahhoz, hogy a tudat átlépjen a hétköznapiból egy álomszerű, testközpontú idősíkbá, és ez az idősíkbá, ahol megjelenik a testtudati válasz, a cselekvő megoldás. Egyszerre vagyok jelen kívül és belül. Egyszerre jelenek meg a képben, és a kép vízióként él bennem. Átgondolom a folyamatokat, mindent képben: ha ezt teszem, ez fog történni? Hol vagyok a képben? Érzem tisztán a nyomomat, hogy itt jártam? Vagy nem eléggé – meg kell jelenítenem. Felszabadultam – most a képben élek. A kulcs: a jelenlét, a képi érzet jelenléte, a testtudati válasz megjelenítése.

A festői folyamat – a képteremtés metódusa – folyamatos ki- és belépést kíván a kép terébe. A kép alkotása közben benne vagyok a képben – abban a testtudati képfolyamatban, amely a térben való létezés élményéből táplálkozik. Vízióként él bennem – kép a testben. Amint kilépek, visszakapcsolódom a kép lenyomatként megvalósult jelenébe, kívülről szemlélem a tudatom testi lenyomatát. Ez a dinamika tartja fenn a festői folyamatot: egész születik a részből a kép terében, miközben részekre hull az egész a rétegekben – analizálom, felbontom, behelyezem a testet a képbe. A test az anyag dinamikája a képben; a testtudati kép az érzékelés tudati vetülete. A képalkotás manifesztuma: a jelenlét megélése – a test energiájának

² A „lenyomat” ebben az összefüggésben nem pusztán passzív nyomhagyás, hanem a tudat és test közötti aktív kapcsolat képi formája. Didi-Huberman értelmezésében a lenyomat egyszerre őrzés és közvetítés: „múltbéli érintkezés jele, amely a jelenben is cselekszik.”¹ A krízishelyzetekben aktiválódó képi döntéshelyzetek során a belső kép lenyomata nemcsak emlékeztet, hanem motoros választ is kivált – a látás és mozgás közötti küszöbként működik, hasonlóan Gallagher test-szituált tudatelméletéhez² vagy Damasio „szomatikus marker” fogalmához.³

¹ Georges Didi-Huberman (2014): *Hasonlóság és érintkezés*, L'Harmattan, 83–88.

² Shaun Gallagher (2005): *How the Body Shapes the Mind*, Oxford University Press

³ Antonio Damasio (1994): *Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*, Putnam

érzékelése, majd tudatos feltérképezése. Ez a festői jelenlét-fogalom összhangban áll Merleau-Ponty értelmezésével, aki a festészetet a tapasztalati létezés princípiumaként értelmezi, Valéry szavait idézve: „A festő a testét magával viszi – mondja Valéry. És valóban, nem látjuk, miként lenne képes egy szellem festeni. A festő, miközben saját testét a világnak kölcsönzi, a világot festménnyé változtatja. Ahhoz, hogy ezeket a transzszubsztancializációkat megértsük, vissza kell találnunk a működő, valóságos testhez, amelyik nem a térnek egy darabja, nem egy funkcionyaláb, hanem a látás és a mozgás összefonódása.” (Merleau-Ponty, 1964, 162 [magyar ford.]) Husserl szerint minden észlelésünk már eleve valamire irányul: a látás aktusa nem pusztán érzéki benyomás, hanem jelentést hordozó odafordulás a világ felé (Husserl, 1972). Merleau-Ponty ezt a felismerést kiterjeszti a testre: nemcsak a tudat, hanem maga a test is intencionális, mozdulatai és érzékelései mindig egy világban való tájékozódásként működnek. Így a képi gondolkodás elsődleges szintje – amely az állati világban is működik – önmagában képes jelentést létrehozni. A nyelv ehhez képest másodlagos jelölőrendszer: a tudatban létrejött képi tapasztalathoz rendel szavakat, de nem helyettesítheti annak testi-intencionális alapját. Merleau-Ponty a testi tapasztalat elsődlegességét hangsúlyozva kiemeli a festői értelmezés jelentőségét a világ megértésében, amely a látás és a mozgás kölcsönös egymásrautaltságában, összefonódásán keresztül valósul meg.

A „test a képben, kép a testben” Merleau-Ponty gondolati rendszerében egy egymásba körkörösén érő kiazmus: egy képi áramkör, az érzékelés és reflexió kölcsönös egymásra hatásának mechanizmusa. Filozófiájában a látás nemcsak megfigyelés, hanem a test világbeli beágyazottságának érzékelése; ezt a „testbe írt észlelést” szorosan összekapcsolja a kiazmus fogalmával, amelyet *A látható és a láthatatlan* című művében dolgoz ki. A kiazmus az érzékelés körkörösségére utal: a test lát és láttatik, érint és érintett, vagyis minden érzékelésben benne foglaltatik az érzékelt és az érzékelő kölcsönös egymásba fonódása. A kép ennek a kiazmikus viszonyrendszernek az egyik legfontosabb terepe. A festészet az érzékelési tapasztalat strukturálása – amely lényegében a test festészetben való „gondolkodása”, képkalkotása (Merleau-Ponty, 2006). Merleau-Ponty szerint a festői látás nem leképez, hanem feltár: nem reprezentálja a látottat, hanem épp általa jön létre, hogy a festő maga is része annak, amit lát. A test – mint érzékelő közeg – nem passzív befogadó, hanem

közvetlen alkotója a vizuális tapasztalatnak: „Minden, amit látok, hozzáférhető számomra, legalábbis a tekintetem számára, s beemelődik a »képes vagyok« térképébe. Mindkét térkép teljes. A látható világ és motoros szándékaim világa ugyanannak a létnek a teljes részei.” (Merleau-Ponty, 1964, 163 [magyar ford.]) Ebben az értelemben a test nem „eszköz a kép alkotásához”, hanem maga a kép hordozó struktúrája: „Test a képben, kép a testben” – nem metafora, hanem ontológiai tény. A test egyszerre érzékelő és érzékelt, a látás a mozgás és a test szoros együttműködésben, kölcsönös egymásra hatásban működik. Merleau-Ponty megfogalmazásában: „...a test látja magát látni; érinti magát érinteni; önmaga számára látható és érző” (Merleau-Ponty, 1964, 165, [magyar ford.]). A mozdulat mint felfedező mozgás: egyszerre reflexió és affektív válaszadás. A látás és érintés összehangolt működésében a kompozíció kérdése az anyagban való mozgás és az anyag általi alakítás terében dől el. A kép testként működik, amelybe a festő teste „beleíródik” – ez a beleírás egyszerre lenyomat és dialogikus jelenlét: a test éppúgy válaszol a kép impulzusaira, mint ahogy a kép is válaszol a test mozgására.

A képi tapasztalat: saját élmény, elemzések, támaszpontok keresése, emlékek felidézése, önreflektív gondolatok, kísérlet – visszacsatolás, párbeszéd a képpel. A saját test és tudat, a testtudat belső képének megteremtése az érzékelés alapját képezi. Elgondolom, látom, megélem képzeletben. Az idegrendszer jeleket küld a testnek, amely azonnal reagál, nyomot hagyva, bevésve a testbe a jellé formált érzeteket. Nincs történet, csak megélések. A festői tapasztalat, amely testben és képi reflexben jelenik meg, nem marad kizárólag szubjektív élmény: a kognitív tudomány és a fenomenológia különböző modelljei is hasonló összefüggéseket tárnak fel. Ez a testi válaszkészség nemcsak a festői folyamatot jellemzi, hanem neurológiai szinten is alátámasztja Antonio Damasio szomatikus marker elmélete, amely a következőkben kerül kifejtésre. Damasio szerint ezek a testi reakciók nemcsak érzelmi válaszok, hanem döntéshozatali mintázatok (*decision-making patterns*) is (Damasio, 1996). A fenomenológiai leírás így találkozik az idegtudomány szimuláció- és érzelemszabályozás-modelljeivel: amit a festői test tapasztal, azt a motoros előképzet és a szomatikus jelölés idegi mechanizmusai is megerősítik.

3.3. A képi döntéshozatal – test és kép viszonya

A személyes tapasztalat – egy másodperc töredéke alatt lepörgő belső film, amelyben a test és a tudat együtt mozdul egy intuitív döntés érdekében – a képi gondolkodás rendkívül összetett, ösztönös, mégis kognitív folyamatait világítja meg. Ez a képi gondolkodás – különösen azonnali döntést kívánó vészhelyzetekben – a tudat és a test közös aktivitásaként nyilvánul meg. Az idő megállásának élménye, egy balszerencsés esemény képi lepörgése, a cselekvés képi előképe – mind olyan mentális és testi folyamat, amelyet Rudolf Arnheim a „vizuális gondolkodás” fogalmával ír le. Ebben az észlelés maga is gondolati aktusként működik, a gondolkodás pedig nem feltétlenül nyelvi természetű. A kép egy strukturált mentális eseménytér, amely cselekvést válthat ki (Arnheim, 1969). A vizuális észlelés a térbeli, formai és dinamikus viszonyokat értelmezi; nem passzív befogadás, hanem aktív értelmi munka. Az általam megélt *blink decision* – amikor a cselekvés előtt már lepereg a következmény képsorozata – pontosan ezt a belső képi szimulációt példázza. Arnheim szerint a kép nem a nyelv előtti állapot, hanem a gondolkodás egyik formája, saját logikával és jelentésképző mechanizmussal (Arnheim, 1969).

Az azonnali döntést provokáló kép – a látvány személyes élménye – és annak a gondolata, hogy a tudatba betörő képek miként kapcsolódhatnak a festői folyamat „képbe való ki- és belépéséhez”, az elképzelés képi megvalósításához és a képbe íródó tett dinamikájához, előfeltételezi, hogy tájékozódjam a neuroesztétikai kutatások irányairól is. Ezek a vizsgálatok a látás, az érzékelés és a cselekvés kapcsolatát érintik, azonban itt mindez festői szemmel jelenik meg: csupán a képzőművészetre vonatkozó látás és képi tudat értelmezésében lehetnek érvényesek. A neuroesztétika felől tett kitérő nem tekinthető tudományos értelemben vett állításnak, inkább kísérlet arra, hogy a képzőművészet szempontjából releváns kutatási eredményekről is elgondoljunk. Ez a kísérlet nem több, mint egy interdiszciplináris megközelítés szabad gondolatívének végigkövetése, amely a természettudományos eredményekből csak annyit emel át a teljesség igénye nélkül, amennyi a festészet számára új, addig nem vizsgált szempontokat nyithat meg.

A belső film, amelyben láttam magam lefelé menni a lépcsőn a sérült unokaöcsémrel, egyszerre volt előrejelzés, figyelmeztetés és érzelmi sokk. Ez a

képsor nem nyelvi feldolgozás útján jött létre, hanem vizuális–motoros szimulációként. Marc Jeannerod szerint a test gyakran képben nyilatkozik meg: „elképzeli, szimulálja a mozgást, mielőtt az fizikailag megtörténne” (Jeannerod, 2006, 76–89). Ezt a képi előkép-jelleget támasztja alá Joseph LeDoux idegtudományi kutatása is, mely szerint a félelmet keltő vizuális ingerek – például egy gyermek zuhanásának látványa – már a tudatos feldolgozás előtt aktiválják az amygdalát. Az *amygdala*, vagyis a mandulamag, az agy limbikus rendszerének része, amely kulcsszerepet játszik az érzelmi reakciók – különösen a félelem és a veszélyérzékelés – gyors feldolgozásában. Ez a struktúra lehetővé teszi, hogy a test a veszélyre azelőtt reagáljon, mielőtt a tudatos gondolkodás bekapcsolódna. LeDoux szerint az *amygdala* közvetlen vizuális információt is képes fogadni a *thalamuson* keresztül, megkerülve az agykéreg részletes, lassabb elemzését – így a test előbb reagál, mint hogy megértené, mit lát (LeDoux, 1996). E gyors testi reakciók hátterét LeDoux későbbi munkáiban a *survival circuits* fogalmával írja le: ezek a velünk született és tanult életfenntartó viselkedések idegi alapjai, amelyek aktivációja azonnali mozgásos választ és egy úgynevezett *global organismic state*-et (globális szervezeti állapot) hoz létre – az egész agy–test rendszer összehangolt éberségi állapotát (LeDoux, 2012).

A testi érzetek és képek kapcsolatát mélyíti Antonio Damasio *szomatikus marker hipotézise* is. Damasio szerint az érzelmek testi lenyomatai – az úgynevezett szomatikus markerek – segítik a gyors döntéshozatalt komplex helyzetekben, még a tudatos elemzés előtt. Ezek az érzéki–affektív mintázatok az agy *prefrontális* és *ventromediális* területein rögzülnek, és egyfajta belső térképként működnek. A testi reakció így nemcsak következmény, hanem előrejelzés is: intuícióként közvetíti a korábbi tapasztalatok affektív lenyomatát, és aktiválja a döntéshez szükséges érzelmi viszonyulásokat (Damasio, 1996).

A festői gyakorlat során ezek a testi–emocionális lenyomatok kulcsszerepet játszanak a kompozíciós észlelésben, a színválasztásban vagy a formai döntések testi alapú érzetében. A szomatikus marker elmélet érvényesül az azonnali döntések során, de nem csupán ott, hanem a gondolkodás működésének alapfeltétele. A képi gondolkodás és az emlékezet aktiválásában is alapvető szerepet játszik. Az érzelmi töltetű érzetek testi lenyomatai képi formában tárolódnak a tudatban, és mivel az érzékelést mindig érzet kíséri, a belső kép a tudat legalapvetőbb működésmódja. Ezek

az affektív képek – az érzések és testi reakciók belső lenyomatai – újra felidézhetők, vagy automatikusan aktiválódnak, ha a tudat egy hasonló érzeteket kiváltó helyzettel találkozik. Ilyenkor cselekvést vagy gondolatot indíthatnak el – mintegy belső, képi irányítúként működve.

A testtapasztalatokból származó képi lenyomatok színekhez, mozgásformákhoz, téri viszonyokhoz kötődnek – vagyis olyan érzéki komponensekhez, amelyek a vizuális művészet alapegységei is egyben. A festői folyamat során ezek a képi lenyomatok fokozatosan tudatosulnak, mivel a vizuális gyakorlatban a művész a képben való gondolkodás képességét fejleszti.

A művészi döntés így folyamatosan támaszkodik a test és a tudat közös érzetreakcióira: az emlékek és tapasztalatok képi lenyomatainak előhívására, valamint azok reflexív értelmezésére. Egy absztrakt, nem ábrázoló kép is érzeti lenyomatként működik – olyan vizuális struktúraként, amely az érzetek testtudati képeiből építkezik, és képes azok újraaktiválására. Ezáltal az alkotói és a befogadói folyamat egyaránt az idegrendszeri érzékelés körébe tartozik: mindkét esetben a test belső képgeneráló rendszere válik aktívvá.

A *blink decision* élmény – vagyis egy krízishelyzetben aktiválódó, testi alapú képi döntés – ennek sarkalatos példája: az érzelem itt nem elválik a képtől, hanem azonnal képpé és mozdulattá válik. A jelenlét nem statikus tudatosság, hanem az a képesség, hogy hozzáférjünk a testi érzetek képi lenyomataihoz – a test múltbeli tapasztalatainak rétegzett, vizuálisan kódolt struktúráihoz. A festészet e hozzáférés gyakorlata: a belső képek feldolgozása, tudatosítása és festői cselekvéssé, mozdulattá formálása.

3.4. A képi gondolkodás neurokognitív modellje

A képi gondolkodás, különösen a festői folyamatban megjelenő komplex vizuális döntéshozatal, nemcsak érzéki tapasztalat, hanem meghatározott idegrendszeri aktivitáshoz is köthető. A vizuálisan komponáló alkotó, aki képi absztrakcióval dolgozik, olyan agyi működésformákat aktivál, amelyek kiterjednek a nyelvi-kognitív struktúrákon túlmutató területekre. Agykutatási eredmények igazolják, hogy a képi képzelet, a vizuális észlelés és a motoros tervezés több

agyterület szinkronizált működését kívánja meg: többek között különösen az occipitális, parietális és prefrontális lebenyek, valamint a limbikus rendszer aktív részvételével (például: látás, térbeli feldolgozás, döntéshozatal, érzelmi reakciók). A festő gyakorlati tevékenysége közben a vizuális térbeli észlelés, a motoros szekvenciák és az affektív visszacsatolás egymással összefonódva aktiválják az agy különböző hálózatait. Semir Zeki brit neuroesztéta például a „konstans kreatív agy” fogalmával írja le azt a folyamatot, amikor az agy képekben gondolkodik – nem pusztán lát: összefüggéseket épít, anticipál és dönt. Zeki kutatásai szerint a vizuális művészet gyakorlása hosszú távon megerősíti az agy látási és értelmezési hálózatait, így a festők képi gondolkodása feltehetően strukturálisan is eltérhet az átlagos észlelési mintázatoktól. Zeki eredményei különösen fontosak a látás kortikális területeinek esztétikai feldolgozása kapcsán, hangsúlyozva az agy vizuális „szépségedetektorainak” szerepét (Zeki, 1999).

Zeki újabb vizsgálatait, például a szép és a fenséges neurobiológiai különbségeinek fMRI-alapú (funkcionális mágneses rezonancia képalkotás) elemzése, ugyanakkor több szempontból is kérdéseket vetnek fel (Zeki, 2014). Egyfelől a kísérleti protokoll nem határolja el világosan, hogy milyen típusú vizuális ingerek váltják ki a vizsgált esztétikai reakciókat: az alanyok fotó alapú tájképeket néznek, amelyeket szubjektív értékelés alapján sorolnak be: „szépnek” vagy „fenségesnek”. A neuroesztétikai következtetések így erősen függenek a kulturálisan is terhelt fogalmak (mint a „szép” vagy a „fenséges”) értelmezési mezőjétől, miközben a képi tapasztalat affektív, testi, kulturális és művészeti dimenziói háttérbe szorulnak. Továbbá, az ilyen vizsgálatok az alkotói folyamatot nem vizsgálják közvetlenül – például képalkotás közben –, így a festői mozgás, motoros visszacsatolás vagy az anyag érzéki észlelése mint jelentésképző aktus lényegében kívül marad az elemzés fókuszán. Emiatt az efféle vizsgálatok elsősorban nem a művészi tapasztalat feltérképezését szolgálják, hanem általános esztétikai válaszok (gyakran laikus nézői) neurológiai leképezését.

Több kritikai megközelítés is hangsúlyozza, hogy Zeki elmélete hajlamos az összetett vizuális képalkotási tapasztalatot túlzottan neurofiziológiai folyamatokban rögzíteni, miközben háttérbe szorulnak a testérzeti, kulturális és affektív összetevők. Példaként Antonio Damasio említhető, aki szintén a neuroesztétika határterületén dolgozik, ám lényegesen holisztikusabb megközelítést képvisel: az érzelmi

testreakciókat, a szomatikus markereket és a tudatelőtti érzeteket is alapvetőnek tartja az észlelési és döntéshozatali folyamatokban. Damasio tevékenységére a dolgozat a nyolcadik fejezetben tér ki részletesebben, Maria Lassnig „testtudati” festészetének elemzése kapcsán, ahol a vizuális képalkotás idegrendszeri és affektív dimenziói közvetlenül értelmezhetők szomatikus marker elmélete mentén.

Joseph LeDoux fentebb idézett munkái alapján a képi inger és az affektív válasz kapcsolata az *amygdala* működésén keresztül valósul meg, még a tudatos feldolgozás előtt. A festő az automatikus képi-érzelmi kapcsolatot nemcsak krízishelyzetekben, hanem a tudatos alkotói praxis részeként is képes aktiválni és finomhangolni. A folyamatos reflexió – „kilépés, majd visszalépés a képbe” – mentális gyakorlata olyan fokozott tudatosságot alakít ki, amely az észlelés és értelmezés neurokognitív köreit intenzívebb működésre ösztönzi (LeDoux, 1996).

A festő nemcsak „lát”, hanem „a képben él”, és ebben a téridő struktúrában dönt, cselekszik és értelmez – amelynek szerves része a test és az érzékelés folyamata. A képi gondolkodás párhuzamos, önálló rendszere a nyelvi kogníciónak: a látás mint megértés, amelyben a test és a tudat együttesen működik egy élményalapú tudásformaként.

3.5. A képi gondolkodás hálózati struktúrája

Arnheim gondolataival összhangban Nelson Goodman a képet „sűrű” (*dense*) jelentésformaként írja le: minden elemében jelentést hordoz, és ezek a jelentések egyszerre, térszerű hálózatként hatnak. Nem a nyelv lineáris következtetését követi, hanem egyszerre több irányba nyit rétegeket (Goodman, 1968).

Andy Clark kognitív modellje – *A megismerés építőkövei* (1996) – az érzékelést nem szimbolikus kódok manipulációjaként írja le, hanem testben és környezetben szétszórt, érzéki–motoros folyamatként. A gondolkodás így nem egyetlen központi művelet, hanem több forrásból összeálló, dinamikus helyzetkép.

Ezzel összhangban a *blink decision* élménye is azt mutatja, hogy a döntés nem pusztán reflex, hanem a testben tárolt térkoordináták, képi tapasztalatok és mozgáslenyomatok azonnali bevonása. A pillanatnyi helyzetkép a múlt tapasztalataival rétegződik, és a cselekvést az teszi lehetővé, ahogyan a test előzetesen

kialakított térkoordinátáira rávetül az aktualitás képe – mintha egy 3D programban a meglévő hálóra húznánk rá a mostani helyzet térképét. Goodman és Clark elmélete megerősítette számomra, hogy az általam megélt képi gondolkodás és a festői folyamat térhálószerű modellje mindkettőjünkél hasonló működési logikát követ.

A nyelv ezzel szemben bináris, célirányos, egy pontból egy másikba tart, következtetéseket von le. Azonnali tettekre való kíváncsi helyzetekben nincs idő szavakra: a nyelv lineáris következtetési lánc helyett egy komplexebb tér–idő–test helyzetkép tudatosítása válik szükségessé. A test képének egyidejű feltérképezése szükséges, hogy szinte reflexszerűen tudjunk cselekedni. Ez a különbség azonban nemcsak működésbeli, hanem ontológiai is: a kép nem ugyanazt akarja, mint a szó. E különbségre – vagyis a kép saját működésére a nyelvvel szemben – több elmélet is rámutatott: Lyotard a figura fogalmával, Mitchell a kép akaratával, Barthes pedig a punctum élményével.

A *blink decision* tapasztalatában megélt tudatállapot – amikor egyszerre vagyunk jelen cselekvőként és megfigyelőként – a test és a kép párbeszédén keresztül kapcsolódik Lyotard posztmodern képfelfogásához is. A *Discours, figure* című műben Lyotard különbséget tesz a beszéd (*discours*) és az alakzat, kép, figura (*figure*) között. A *figura* érzéki, tudattalan, affektív síkokban működő képi jelentéshordozó. Lyotard szerint a nyelvi diskurzus racionalizál és szabályoz, míg a *figure* az intuíció, az ösztön, a mozgás és a törés helye. Összességében Lyotard képi olvasata párhuzamba hozható a fejezet elején megosztott azonnali döntéshelyzet személyes történetével, amikor egy esemény baljóslatú képi pillanata megállítja az időt, azonnali testi reakciót követel. A krízishelyzet képei pontosan ilyen figuratív jelentéshordozók: nem artikulálhatóak, de azonnali cselekvést indukálnak – ahogyan Lyotard is írja, a *figura* az érzéki és ösztönös, nem nyelvi tapasztalat tere (Lyotard, 2011).

A posztmodern nem csupán új verbalitást nyitott meg, hanem a verbalitás megbomlásán keresztül teret adott az alternatív, képi, széttöredezett, mégis rétegesen összetett és testszinten érzékelhető jelentésformának – így az intuitív döntés vízionált testélménye is ebbe a keretbe illeszthető (Lyotard, 2011).

A képet W. J. T. Mitchell akarattal ruházza fel; a képekről úgy beszél, mint élő entitásokról, amelyek vágyakoznak, hatnak, ezáltal megszólítanak, kihívnak, cselekvésbe vonnak. Az általam megosztott azonnali döntést provokáló élmény során

a képsorozat, a belső film, amely által vízió formájában egy balszerencsés, tragédiába is fordulható jövő megjelenik olyan erővel hatott, hogy a testem a látott kép alapján cselekedett. Ekkor a kép aktív szereplővé válik, amely kommunikál, felkiáltva beavatkozásra kényszerít. Ez Mitchell elméletének extrém valós képi idejű példája: a kép nem passzív tükrözés, hanem aktív része a döntésnek és a cselekvésnek. A kép nemcsak közöl, hanem akar valamit tőlünk – és cselekvésre készítet (Mitchell, 2005).

Mitchell 6. fejezete – *Offending Images* – rávilágít arra, hogy bizonyos képek nem pusztán jelek, hanem aktív értékformálók: képesek új társadalmi normákat bevezetni vagy korábbiakat megkérdőjelezni, és így értékeket teremteni vagy fenyegetni. A képeket mint anyagi testeket értelmezi, amelyekhez vágyak és igények kapcsolódnak — nemcsak szemlélést várnak, hanem reakciót, bekapcsolódást, cselekvést. Kiemeli ikonok, klónok, illetve traumatikus eseményeket ábrázoló képek jelentőségét: ezek példák arra, hogyan képes a kép aktív módon strukturálni az észlelést és a kulturális emlékezetet (Mitchell, 2005, 125–144).

Mitchell olvasatában a kép „akarata” nem metaforikus túlzás, hanem a képek működésének alapvető jellemzője: a kép nem passzív hordozó, hanem aktív résztvevője a kommunikációnak. Saját értelmezésében ez az akarat abban ragadható meg, hogy a kép közvetlenül a testben csapódik le, még mielőtt verbalizálhatóvá válna. A kép ereje éppen abban rejlik, hogy szavak nélkül kezd el működni: beindítja az érzet–érzelem–reakció láncolatát, amelynek nyomán a test nem maradhat tétlen. A stigmatizált kép esetében – amely eleve kulturális jelentésrétegekkel telített – ez a hatás még erőteljesebb: a látott képpel együtt a beégetett jelentés is a testbe íródik, reflexszerű válaszra készítve. Így érthető, hogy Mitchellnél a kép „akarata” valójában a test akarataként olvasható: a test az, amely kezdeni akar valamit a képpel, amely válaszadásra, mozdulatra, cselekvésre kényszerül – hasonlóan ahhoz, ahogyan Barthes a *punctumot* írja le: a kép megszúr, és a test azonnal reagál.

Roland Barthes *Camera Lucida* című művében a fotográfiáról beszél, amikor a képi jelentés két formáját különbözteti meg: a kulturálisan olvasható *studiumot*, és a személyes, „megszúró”, testi reflexiót kiváltó *punctumot*. A látvány, amely fogadott, amikor hirtelen odafordulva azt láttam, hogy unokaöcsém, Ábel épp a padló irányába fejjel lefelé zuhant, egy *punctum* típusú tudatban kimerevedett kép volt, amely azonnali hatást gyakorol az érzékelésre, érzelmi sokkot váltva ki (Barthes, 1985).

Ez a személyes élmény – ahol a kép hívószava azonnali cselekvést indított el – nemcsak a vizuális gondolkodás természetét mutatja meg, hanem azt is, hogyan képes a kép testet öltve döntést kiváltani.

3.6. Mozgás, jelenlét, affektus

A festői folyamatba – különösen annak informel ágába – a mozgás szervesen integrálódik, affektív testtudati válaszként, a gondolkodást stimuláló mozgásként, a test és kép körforgásának belső motorjaként. A festői folyamat komplex testtudati rendszerében a látás egyszerre megfigyelés, és a cselekvés képi kiindulópontja. Ahhoz, hogy a megfigyelés tetté alakuljon, szükség van nemcsak a képi tér észlelésére, hanem annak belső képpé formálására – amely cselekvésvágyként mozgósít.

Shaun Gallagher *How the Body Shapes the Mind* című művében a testet nem eszközként, hanem az észlelés és a gondolkodás elsődleges feltételéül érti. A pre-reflektív testtudat – a tudatos megismerést megelőző, testi sémák által szervezett tapasztalati struktúra – olyan alap, amelyben a mozgás, az érzet és a figyelem nem reakció, hanem eredendő létmód. Különbséget tesz a *body image* (tudatos testkép) és a *body schema* (nem tudatos, automatikusan működő testérzékelési rendszer) között; ez utóbbi teszi lehetővé a cselekvések azonnaliságát és a térbeli tájékozódást (Gallagher, 2005). Gallagher gondolata különösen releváns a festői gondolkodás értelmezésében: a mozdulat itt nem következmény, hanem kezdet, a képalkotás elsődleges motorja. A test nem „végrehajtja” a tudat parancsait, hanem maga az észlelés és kompozíció aktív terepe – a test gondolkodik mozdulatban. Ez a nézőpont párbeszédben áll Erin Manning *preacceleration* fogalmával (Manning, 2009).

A testtel való gondolkodás már előrevetíti a cselekvés képét – ez egy olyan mozgás, amely nem következmény, hanem kezdet. Erin Manning *Relationescapes: Movement, Art, Philosophy* című művében a mozgás „még be nem következett” állapotára, az esemény előtti mozgás (*preacceleration*) jelentőségét hangsúlyozza. Szerinte a mozgás nem pusztán testek közötti viszony, hanem maga is alakuló reláció – nyitott, még kibontakozásban lévő és képlékeny a még meg nem formálódott eseményre. A festő ecsetvonása, mozdulata működhet úgy, mint egy nem előre elhatározott cselekedet, hanem egy téridő esemény, amely a test érzékeléséből és

jelenlétéből bomlik ki. Manning modellje különösen jól alkalmazható az informel festészetre, ahol a festmény felületén rögzülő mozdulat a formátlan tapasztalat lenyomata (*Manning, 2009*).

A képalkotás ebben a megközelítésben nem egy terv végrehajtása, hanem az affektív jelenlét artikulálása. Brian Massumi értelmezésében az affektus nem az érzelem szinonimája, hanem a test állapotának és lehetőségeinek dinamikus módosulása – egy energiamező, amely még nem artikulált jelentést, hanem mozgásban lévő intenzitást hordoz. A festő mozdulata ilyen affektív esemény: egyszerre tárja fel önmagát és hozza létre a képet. A kéz és a festék érintkezésekor nem egy konkrét, nyelvi gondolat ölt testet, hanem egy érzékelt impulzus – egy mozgásban születő értelem. A kép affektív transzformációja a test és a tér új állapotának lenyomata. (*Massumi, 2008, The Thinking-Feeling of What Happens, Inflexions, 1.1*).

Massumi az affektust, az érzet és érzelem együtthatóját, a test dinamikus intenzitásaként értelmezi, míg Shusterman a test tudatosítását emeli ki, amely a festői jelenlét reflexív gyakorlata lehet. A test performatív aktivitása ebben az értelmezésben reflexív jelenlét. Richard Shusterman szómaesztétikája arra épül, hogy a test nemcsak érzékelő és kifejező médium, hanem az esztétikai tapasztalat forrása is. A test tudatosítását nem csupán fájdalom vagy zavar válthatja ki, hanem az intenzív figyelem és az érzékeken keresztül történő önreflexió is. A festői jelenlét ebben az értelemben egy szómaesztétikai gyakorlat megvalósulása: az anyag ellenállásának és a mozdulat érzetének kölcsönhatása (*Shusterman, 2014*).

Shusterman szerint a testre való ráhangolódás – vagyis a testtudat érzéki mechanizmusának öntudatra ébredése – nem ellentéte az intellektusnak, hanem annak érzékek által átszőtt alternatívája – a gondolkodás egy másik útját nyitja meg: a testi tudását. Ez a tudás a filozófiában évszázadokig háttérbe szorult, de a művészi tapasztalat révén újra középpontba kerülhet. A test látványa, érzékelése és cselekvő tudata egyszerre érzékelő és érzékelt. Megközelítésében az élő test – egy érző, érzékelő szóma, nem csupán egy mechanikus test – többféleképpen is megtestesíti az emberi lét alapvető kétértelműségét. Először is kifejezi kettős státuszunkat: egyszerre vagyunk tárgyak és alanyok – a világban létező dolgok, ugyanakkor érzékelő, érző és cselekvő lények is, akik tapasztalják a világot (*Shusterman, 2014*).

A festői mozdulat testi esemény, affektív intenzitás és jelenlétgyakorlat. A ki- és belépés a kép terébe – a megtestessedett tudat észlelése a mozgás és látás szoros összefonódásában is megmutatkozik. Jean-Luc Nancy *Corpus* című művében e gondolatot radikalizálja: a test nem leírható vagy reprezentálható, hanem mindig töredékes, megszakított, és ebben a megszakítottságban mutatkozik meg leginkább. Nancy számára a test a láthatóság határa – nem a reprezentáció tere, hanem annak pereme. Ez a „határesztétika” (a láthatóság határán működő esztétikai viszony) összecseng a festői jelenlét paradoxonával: egyszerre vagyunk benne és kívül a képen, érzékelők és formálók (Nancy, 2013).

3.7. Testi tértapasztalat és a karteizianizmus kritikája

A harmadik fejezetben bemutatott neuroesztétikai és fenomenológiai modellek – Gallagher testsémája, Manning mozgásfogalma, Massumi affektuselmélete, Shusterman szómaesztétikája és Nancy töredékes testfogalma – egyaránt arra mutatnak, hogy a test nem külső hordozója, hanem belső motorja a képi gondolkodásnak. E megközelítések összefonódnak Merleau-Ponty „hús” (*chair*) fogalmával, amely a testet és a világot közös érzéki szövetként értelmezi. A látás és a mozgás ebben a modellben nem különálló funkciók, hanem ugyanannak a testi-észlelési körforgásnak a részei.

Ez a fenomenológiai nézőpont radikálisan szembeállítható a karteizianizmus térfelfogásával. Descartes *cogito*-ra épülő világszerkezete az észlelő alanyt kívülálló, testetlen megfigyelőként tételezi, aki a világot matematikailag megszerkeszthető térként uralja. Ezt a logikát vizuális síkon a reneszánsz perspektíva rendszere testesíti meg, amelyet Hubert Damisch elemzése tár fel részletesen (*L'Origine de la perspective*, 1987). A festői tér tapasztalata ezzel szemben nem „kívülről” nézett és koordinátákban rögzített konstrukció, hanem a test mozgásából, érzetkből és intencionális odafordulásból születő szintézis. A következő fejezet a fenomenológia és a neuroesztétika testtudati tér-idő-kép értelmezését a térérzékelés kérdésre fókuszálva vizsgálja, miként jelenik meg az érzékelő testtudat a festői térben, a világ *húsának* – *chair* – szerves szövetében.

4. Festészet és tér

4.1. A perspektíva rendszere mint kulturális konstrukció

A festészet története egy kultúrkör világérzékelésének sűrített lenyomata – tér és idő együttes nyoma, amely megérint és kommunikál. Kommunikál azzal a rendszerező elvvel is, ahogyan a nézőt pozicionálja a festő érzékelésének tudati tengelye mentén – egyfajta érzékelési rezonancián keresztül. A testhez való viszonyunk nem pusztán biológiai vagy fenomenológiai természetű, mélyen kulturálisan kódolt struktúra, amely a képi reprezentációt is meghatározza. Az európai keresztény kultúrkör – a Római Birodalom örökségén és a katolikus egyház test–lélek-dichotómiáján és dualista nézetén keresztül – olyan reprezentációs rendet hozott létre, amely gyakran a nézőt kiemeli a térből, és megfigyelő pozícióba helyezi. A perspektíva szabályrendszere technikai újítás volt és ontológiai következményekkel is járt: a tér megszerkesztése egy központi, kívülálló szubjektum nézőpontjából történt, aki a tér fölé rendelt helyzetbe került. Ez a nézőpont gyakran a test és a tudat dualista szétválasztását erősítette, ahol a test az érzékiség és a gyarlóság hordozójaként jelent meg, míg a tudat a fegyelmezett, kontrollált esztétikum pólusához kapcsolódott (Damisch, 1994).

A keresztény ikonográfia és a perspektíva teret uraló rendszere a test fegyelmezésének és szabályozásának szimbolikus eszközévé is vált: a képek elbeszéltek, példázatként működtek, miközben a test jelenléte korlátozott, szabályozott és gyakran stigmatizált maradt. A kép esztétikája nem minden esetben a megélés, hanem inkább a példabeszéd parabolisztikus terepe. A keleti és archaikus kultúrák – a meditáció, a harcművészetek, a tánc és a rítus révén – ezzel szemben a testet a tudat hordozójaként és az energiák belső térképeként is értelmezik. A látás, az észlelés és a térélmény nem a testtől független, hanem annak kiterjesztése, amihez az az érzet kapcsolódik, hogy nem megfigyelőként, hanem résztvevőként vagyunk jelen.

4.2. A keleti térszemlélet és a kalligrafikus testtapasztalat

A festészet és a tér összefüggéseinek kutatásában Gunter Nitschke és Philip Thiel *Az élő környezet anatómiája* című tanulmánya a megélt, konkrét és a

matematikai, absztrakt tér felépítésének különbségét vizsgálja. A tanulmány kérdésvetése között kiemelt hangsúllyal van jelen a környezetélmény a hagyományos japán térábrázolási módszerben, amely az európai térfelfogás perspektívarendszerére épülő hagyományával gyökeres ellentétben áll. Amíg a perspektivikus térábrázolás egy egzakt, matematikai alapokra épülő rendszer, a kínai és japán festészetben a kiindulópont az ember térbeli jelenléte: a szubjektum térbenlétét hangsúlyozó szemlélet kerül előtérbe. Hagyományosan a kínai és japán festészet a teret megélt embert helyezi a középpontba, olyan irányrendszert hoz létre, amely a test mozgásához igazodik, a megélt tér áramlását követve; ezzel egyénileg, az individuum szempontjából meghatározható, az általa megélt környezetnek megfelelően adott térélményt közvetíti. A kínai–japán keleti eredetű festészetnek egy másik sarkalatos ismérve a tér és a mozgás kapcsolatának vizsgálatában a kalligrafikus ecsetkezelés, gesztusértékű ecsetnyomok használata, amely a festő térben véghezvitt mozgásfolyamatait rögzíti a nyomhagyó felületen; ezzel az általa hagyott nyomok a térben lezajló mozgás indikátoraként, rögzített jelrendszereként tűnnek fel. Ez a gesztus-nyomhagyás a testtudat térbeli artikulációja, a test mozgásának leképezése, a „belső ritmus” külső nyoma, ahol a képi tér nem háttérként, hanem a mozgás eredményeként jön létre (*Nitschke és Thiel, 1987*).

4.3. Szimuláció vagy szintézis – a festői tér ontológiája

Hubert Damisch az európai kultúrkör perspektívarendszerének társadalmi lenyomatát vizsgálta. Értelmezésében az európai kultúrkör reneszánsz korszakában megjelenő térérzetet szimuláló képi rend diskurzív rendszerként lép elő, egy bizonyos világlátás képi megfelelője. A *L'Origine de la perspective* című munkájában Damisch bemutatja, hogyan válik a perspektíva a racionális rend, az uralom és – Foucault fegyelmező hatalomról szóló elemzéseivel rokon módon – a kontrolláló gondolkodás képi támaszává. A látás pozíciója nem semleges: a centrális (középponti vetítésű) perspektíva a világot a tekintethez igazított, homogén és mérhető térré rendezi (*Damisch, 1994; Foucault, 1990*).

A festői tér kétféleképpen ragadható meg: szimulációként vagy szintézisként. A perspektivikus tér Damisch értelmezésében a világ leképezésének illúzióját nyújtja,

az uralom és kontroll diskurzusához kapcsolódva. A kép ebben az értelmezésben a valóság illuzionisztikus megfeleltetését szimulálja, matematikai alapokon, kívülálló nézőpontból. Ez a „konstrukciós” attitűd uralta a nyugati művészetet évszázadokon keresztül, háttérbe szorítva a testi-affektív jelenlét érzéki dimenzióit (*Damisch, 1994*).

Ezzel szemben a szintézis fogalma – amely Mouloud és Merleau-Ponty elemzéseiben is megjelenik – a reprezentáció helyett a megjelenítésre, a tapasztalat képi működtetésére összpontosít (*Mouloud, 1987; Merleau-Ponty, 1964*). A kép értelmezésükben tapasztalati tér, ahol az érzékelés különböző dimenziói – testhelyzet, mozgás, ritmus, affektus – szerves egységben jelennek meg. A szintézis a testtudati tapasztalatot, a „megélést” helyezi a térérezékelés lényegi elemévé. A szimuláció és a szintézis közti különbség ontológiai jelentőségű is. A szimuláció a világot kívülről nézi, a szintézis belülről tapasztalja. A festői tér nem azonos a valóság illuzionisztikus leképezésével, hanem a világban való testi részvétel képi lenyomata. Ez a gondolkodásmód egybeesik azzal a szemlélettel, amely a festői gesztust nem stílusnak, technikai ábrázolásmódnak, hanem perceptuális eseménynek tekinti – a tér egyéni megtapasztalására és annak képi lenyomatára helyezi a hangsúlyt (*Damisch, 1994*).

A perspektíva szigorú szerkesztési szabályai szerint megformált képi tere az ember megjelenítését is egy valós tértől leválasztott, ezzel a testtől elidegenített kívülálló pozíciójába helyezi. Kívülállósága leginkább abban nyilvánul meg, hogy a világ térérzete egy matematikailag szerkesztett tér szimulációjában jelenik meg, a test merev keretek közé szorul. A perspektíva akadémikus, matematikai megközelítésben analitikus rendszere az európai festészet történetében hol jobban fellazult, majd ismét inkább szigorú keretek közé szorult, amíg az impresszionista, posztimpresszionista majd modernista látásmód gyökeresen felbolygatta és személyessé tette a tér és test viszonyrendszerét.

4.4. Tapasztalati tér és a festői nyom

Noël Mouloud *Festészet és tér* tanulmányában már a test tapasztalati terének képi lenyomatáról beszél, ahol a képtér nem előttünk kibontott színpad, hanem esemény: a nézőpontok váltakozásában, a látás ritmusában létesül. A kép relációs, élő

viszonyrendszer, ahol a test mindig „benne van” a térben, nem kívülálló megfigyelőként, hanem mint az észlelés irányított gyakorlója. (*Mouloud, 1987*)

Tanulmánya a festészeti tér felépítéséről azt is vizsgálja, hogyan választhatók szét a vizuális elemek a konkrét forma és jelentés nyelvi megfeleléseitől. Értelmezésében a festői tér nem leképez, hanem újrendez: a kompozíció egy belső rend, ahol az egyes formaelemek egymásra gyakorolt feszültségében egy strukturált, mégis nyitott teret hoznak létre. A kép szerkezete nem középponti, hanem „topologikus”, ahol az egyensúly és a jelentés a képen belüli mozgásokban és viszonyokban születik meg.

Mouloud számára a festői tér nem pusztán érzéki struktúra, hanem egyfajta létmód – olyan rend, amely a tapasztalati valóság fölé emelkedik, mégis annak lenyomata. Az általa leírt kompozíciós viszonyok túlmutatnak az empirikus észlelésen, és a formai elrendezés révén egyfajta autonóm jelentésvilágot hoznak létre. Ezt a következőképp írja le: „Ugyanakkor a festői elrendezés az észlelet világához viszonyítva a lét ideálisabb szintjén valósul meg, ahol a strukturális szándék előnyt élvez a külső összefüggésekkel szemben, s ahol a valós tapasztalat kötöttségeitől elszakadt jelentések önmagukért állnak megértésük felé.” (*Mouloud, 1987, 163*)

Mouloud azt állítja a festői megformálással kapcsolatban, hogy az valamely immanens szemantikához, az időbeliség és az akció jelentéséhez tartozik. Rávilágít arra is, hogy az ecsetkezelés mozdulatai közvetítve a kéz dinamizmusának energiáit az ecsetnyomokon keresztül egyben haptikus értékeket is hordoznak, amellett, hogy a festészet közvetlenül optikai viszonyokon működik. A kettő viszont olyan mélyen összekapcsolódik a látványban, hogy valójában a haptikus minőségek a szinesztézia gyakorlata által optikai minőségben is megjelennek. A haptikus értékek megnyilvánulása a képben a cselekvés dinamikájának a létét közvetíti azáltal, hogy a kép alkotójának mozgásfázisait, és ezzel magát az alkotói folyamatot is generikusan megőrzi. „A folyamatban az időbeliség és térbeliség szövete nem annyira az egyidejű részek, mint az orientált fázisok viszonyából áll össze.” (*Mouloud, 1987, 165–167*) A festői tér nem egyszerűen érzéki struktúra, hanem szemiotikai mező: minden forma, vonal, színmozgás jelentéseket aktivál, még akkor is, ha ezek nem artikulált szimbólumok, hanem érzékelt intenzitások. Mouloud szerint épp ezek a strukturális kapcsolódások teszik lehetővé, hogy a kép önálló jelentésszövevé váljon (*Mouloud,*

1987). A természetes percepció világában szenzomotoros szinten vagyunk képesek együtt létezni és mozogni az örökké változó, szintén mozgásban lévő környezetünkkel. A festészet terében lezajló mozgás ellenben inkább az intuitív megragadás, az intellektuális, analizáló megértés és a saját test mozgásaiból adódó gesztusértékű dinamikus ecsetkezelés, ahol és amennyiben a mozgás megjelenik a festői térben. A képen belüli mozgás genesis-jellegű: formai létrejövéséért, nem fizikai elmozduláséért értelmezhető – egy belső, perceptuális átrendeződéséért, amely a formai és festői viszonyok új struktúráját hozza létre. A festészeti dinamizmus kontrasztok, feszültségek, az ecsetkezelés erőteljes, tektonikus rendszert kialakító formáló erejében nyilvánul meg. Az informel festésmód esetében ez a karakterjegy fokozott hangsúllyal van jelen. A festészetben uralkodó dinamizmus az észlelt világra jellemző nehézségi erő híján van; ezzel a kép terében a festői nyomok minőségéből képződő irányok sokféleképp aktiválódhatnak, a festői szándéknak megfelelően teremtő erőként működhetnek (*Mouloud, 1987*).

A képi tér szintézise nem optikai illúzióként, hanem testi viszonyulásként jön létre. Mouloud tanulmányában részletes értelmezésben fejt ki, hogy a festészet nem a világ mechanikus leképezése, hanem egy belső rend kialakítása, amely a test és a tér dinamikáján alapul. A festői kompozíció nem más, mint a test térbeli emlékezetének manifesztuma: az érintés, a gesztus, a látásirányok és a ritmus egymásba fonódása. Hangsúlyozza, hogy a kép nem zárt forma, hanem nyitott rend: nem hierarchikus, hanem topologikus tér, ahol az erővonalak feszültségtérket hoznak létre. Ez a képalkotás mint strukturáló gyakorlat közelíti a festészetet a gondolkodás testi formáihoz. Ez a topologikus tér viszonyrendszerben keletkező tér: a formai elemek között kialakuló feszültségek és dinamikák struktúrája. A tér nem előzetesen adott, hanem az érzékelés és az alkotás aktusában születik (*Mouloud, 1987*).

Mouloud tapasztalati térfelfogása a festői tér megközelítésében összhangban áll Merleau-Ponty fenomenológiájával, aki szerint a test nem pusztán néz, hanem mindig szöveget vált, és épp e mozgásban létesít kapcsolatot a látott világgal. A test az érzékelés és az észlelés elsődleges médiuma; a látás testi megalapozottsága teremti meg a világ szövetébe való szerves beágyazottság érzetét, a világ és annak részét képező test szintézisét. A festészet számára kulcsfontosságúvá válik az a gondolat, hogy „a test lát”. A test látása mindig térbeli beágyazottságban és időbeli mozgásban

jön létre. Merleau-Ponty számára a látás aktusa nem semleges, mert mindig egy adott testhelyzetből, nézőpontból történik – a test mozdul, és e mozgás révén strukturálja újra a világot. A nézés aktusa testi jelenlét. *A szem és a szellem* tanulmányában következőleg fogalmaz: „Mozgásom nem a szellem elhatározása, nem egy abszolút tett, amely a szubjektív visszavonultság mélyéről valamilyen csodás módon kivitelezett helyváltoztatást rendelne el a térben. Ellenkezőleg: természetes következménye és érlelődése a látásnak.” (Merleau-Ponty, 1964, 163 [magyar ford.])

A *szem és a szellem* című tanulmányában előrevetíti, majd a *Látható és a láthatatlan* (1964/2006) töredékes művében dolgozza ki részletesen a „hús” (*chair*) fogalmát: *chair* – a test és a világ közös érzéki anyaga; a világ nem rajtunk kívül álló objektumok rendszere, hanem a testtel közös „anyag”, érzéki és érző szövet, amelyet nem uralunk, hanem részesei vagyunk. „Testem, látható és mozgó, testem a dolgok sorába tartozik, egy közülük, beleágyazódik a világ szövetébe, kohéziója dologi jellegű. De mivel lát és mozog, ezért a dolgokat maga körül tartja, azok az ő toldalékai vagy meghosszabbításai, beékelődnek a húsába, teljes definíciójának részei, a világ pedig magából a test szövetéből van szöve.” (Merleau-Ponty, 1964, 163 [magyar ford.]) Ez a szemlélet radikálisan ellentétes a reneszánsz perspektíva logikájával, amely szimulációra épül: egy semleges szubjektum reprezentálja a világot egy kívülálló nézőpontból. Merleau-Ponty látásfelfogása szerint a kép kialakulása szintézis: az érzékelés, az érintés, a mozgás és a ritmus testi összehangolása, ahol a kép az észlelés aktusának manifesztuma lesz (Merleau-Ponty, 1964).

A festői lenyomat értelmezését Didi-Huberman egy külön dimenzióval mélyíti el: tér, test és nyomhagyás kölcsönös, korrelatív viszonyának kibontásával. *Hasonlóság és érintkezés* című tanulmányában a lenyomat manifesztumáról fejt le a jelentésrétegeket, a lenyomatot a legősibb és mégis a leginkább összetett képalkotásnak tekintve, annak a kérdését fejt ki, hogy hogyan jelenik meg a képi gondolkodásban a lenyomat logikája. A lenyomat – szemben a hasonmás reprezentációval – nem másolat, hanem jelenlét: egy nyom, amely egyszerre tanúsítja a test érintését és annak hiányát. A kép ebben az értelmezésben nem lezárt ábrázolás, hanem szimultán jelenlét és hiány, a testi észlelés mozgásának vizuális kondenzátuma. A festői nyom nem csupán jelöl, hanem feltárja a téridő kapcsolatrendszerét – a gesztus lenyomatát egy vizuálisan sűrített eseményként rögzíti. „A lenyomat ugyanis

fizikailag – és nem csupán optikailag – örökíti át a dolog vagy a 'belenyomott' létező hasonlóságát.” (Didi-Huberman, 2014, 38)

Ez a lenyomatlogika kapcsolja össze a képet a testtel: nem ikonikus hasonlóság, hanem affektív és temporális nyom. Didi-Huberman értelmezésében a festői lenyomat egyszerre technikai gesztus és időbeli esemény – a festő jelenlétének és mozdulatának idejét sűríti a képbe. A festmény így nemcsak tér, hanem idő is: a testidő képi manifesztuma. Egy olyan látásmód válik ezzel megragadhatóvá, amely nem kívülről kontrollál, hanem belülről tapasztal, és nem jelentést rendel, hanem átéli a képi történés mozgását (Didi-Huberman, 2014).

A festészet nem pusztán képi kód, hanem materiális gondolkodás – olyan érzéki és tapintható folyamat, amelyben a jelentés nem nyelvi megfelelésekből, hanem anyagi érintkezésekből születik. Ezt az alkímiai anyagviszonyt tárja fel radikálisan James Elkins elemzése. James Elkins *What painting Is* kötete előszavának gondolatíve, a festészet mint alkímia értelmezése szorosan kapcsolódik a festészeti folyamat, a képben való gondolkodás, a kép és test kiazmikus mozgásához, amely az értekezés gondolati magvát képezi. Elkins megközelítése arra hívja fel a figyelmet, hogy a művészettörténet több ezer kötetes örökségének nagy többsége a festészet verbális értelmezése, figyelmen kívül hagyva azt a tényt, hogy valójában a festészet festékekben gondolkodik. A festői folyamat lényegi kérdése ott dől el, hogy a művész, ez esetben az, aki anyaggal, festékekkel hozza létre műveit képlékeny, mozgó, gyúrható, kenhető médiumba zárt pigmenttel formálja gondolatait, nem a nyelv szintaxisa működteti a folyamatot. A festészet elméleti kérdéseit, összefüggéseit elemző művészettörténészek, művészetkritikusok többsége nem lép érintkezésbe a festék, a pigment és az azt emulzióként magába foglaló viszkózus, kenhető anyag cseppfolyós állapotával, soha nem került alkímiájának, ragadós, addiktív működésének bűvöletébe. „Most writing about painting avoids the messiness of paint. That is one reason art historians prefer to write about meaning, not material.” – írja James Elkins, kiemelve, hogy a festészet anyagsága kiszorul az értelmezésekből (Elkins, 1999, 5). Márpedig a festészet az anyag folyamatos átalakulásáról, színné, formává válásáról, a festék testével való egyesülésről szól, a testtudat lenyomatának anyagban való értelmezéséről. A festészet az anyaggal való egyesülésről szól abban az értelemben, hogy a festő az érintés révén eggyé válik az anyaggal, vonzáskörébe kerül, az anyag

minden egyes rezdülésére rezonál a test. A tudat válik eggyé az anyaggal, nyomot hagy, és a nyomokkal, mint szellemi létezőkkel párbeszédet folytat: az anyag a festő társa a képalkotásban. Mindez, mi más, ha nem alkímia (*Elkins, 1999*)? Ez az anyagi észlelésen alapuló festői gondolkodás képezi azt a reflexív rendszert, amelyben a tér a tapasztalati élmény anyagba írt teste, ahol tér és anyag közvetlen átjárhatósága jelenik meg.

4.5. A test mint perceptuális médium – Merleau-Ponty és Belting nyomán

Hans Belting antropológiai megközelítésben a kép és test viszonyrendszerére tereli a hangsúlyt, kiemelve azt, hogy a test nemcsak a kép hordozója, hanem a kép „színtere” is lehet. Belting ezt az áttolódást nevezi antropológiai fordulatlaknak a képfogalom történetében. A látás optikai folyamatán túl a test – a mediált érzéki térhasználat révén – a kép centrális elemévé válik. A kép nem a világ tükrözése, hanem annak érintett jelenléte. A festészet téralkotó gyakorlata az érzet kognitív elemzése, megértése és e folyamatok képi jelenléte (*Belting, 2011*).

A perspektíva rendszerének átértelmezése egy mélyebb ontológiai átrendeződés jele: a test visszalép a képbe, s vele visszatér a mozgás, az affektus, az érintés és a jelenlét is. A festői tér az emlékezés tere, az a tér, amely a test által megélt személyes térben bontakozott ki, és ez az élmény szűrődik át a képi világ jelrendszerében, áthatolhatatlan „intim szférát” teremtve. A festői tér személyes tér: festői nyomvonalakkal jelölt, emlékezeti-érzéki mező. Egy olyan tér, amelyet testünk már sokszor bejárt, mégis újra és újra felfedezésre vár, a festői teret nem mi uraljuk: a festői tér az, ami ösztönöz és vezet minket.³ A következő fejezet a mozgást mint testtudati téri lenyomatot vizsgálja – a tánc tapasztalatán keresztül.

³ Brian Massumi szerint az affektus nem egy lezárt érzelem, hanem egy eseményzerű intenzitás – egy érzéki potenciál, amely megelőzi és meghaladja a tudatos feldolgozást. A festői tér ebben az értelemben nem pusztán reprezentációs mező, hanem egy „intenzív terep”, amely a néző testét és észlelését mozgósítja. Gilles Deleuze és Félix Guattari A filozófia mint gyakorlat fogalmában ezt territoriális logikaként értelmezik: a kép nem semleges ablak, hanem érzéki territórium, ahol az észlelés egy újrainrodó tértestbe íródik. A festői tér így affektív-térbeli gépezetként működik – ural minket, mert bevon, átstrukturál és érzékenyít. Lásd: Brian Massumi, *The Thinking-Feeling of What Happens* (2008); Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?* (1991).

5. *Mozgás–test–kép: A tánc és a festői folyamat összefüggései*

5.1. Testtudat mint a művészi észlelés alapja – Graham testkép olvasata

A testtudat a modern és a kortárs tánc központi fogalomeleme, a táncos testének legbelső észlelési rétege. E fejezet célkitűzése a tánc és festészet testtudati képének a párhuzamba állítása; a test–kép–tánc tengelyének elemzése. A tánc a test tudatának olyan formája, amelyben az érzékelés strukturál: a ritmus, a mozdulat, a tér és az idő összefonódik a test működésében. Ez a tapasztalat részese a festői folyamat dinamikájának is, ahol a gesztus, érintés, ritmus és időbeliség mint rendező elvek a gondolat képi lenyomatának kialakulásáért felelnek. A tánc és a festészet testtudati vetületét összehasonlítva a festői folyamat képi gondolkodása is más tapasztalati és filozófiai megközelítésbe kerül, ezáltal a test–mozgás–kép korrelációs egyensúlya is mélyebb összefüggéseiben jelenhet meg.

A tánc és festészet közötti párhuzamokat először a testtudat mélyebb megértése révén kezdtem felfedezni. A testtudat fogalmával modern táncórán találkoztam először, klasszikus modern tánctechnikai műhelyek képzésein. A legtöbbet a Graham-technika gyakorlásával foglalkoztam; körülbelül egy évtizedet töltöttem heti rendszerességgel tréningeztem. Ez a gyakorlás a testtudatom, koordinációm, testfókuszom kialakulásának, fejlesztésének alapját képezte. Ezzel párhuzamosan kezdődtek el rajz- és festészeti tanulmányaim, amelyeket a tánchoz hasonlóan leginkább műhelymunkának nevezek: a tanulmány itt a gyakorlást, a megfigyelést és a cselekvés által megszerzett tapasztalat belső tudássá, képpé formálását jelentette számomra. Fokozatosan alakítottam ki, építettem fel azt a testbe kódolt rendszert, amely mind a tánc, mind a vizuális nyelv alapjává vált gondolkodásomban, működésemben, és amely párhuzam most a *Test a képben – kép a testben* doktori disszertáció témájához vezetett. Más kontextusban, intenzív tánc tapasztalatot jelentett az az egy év, melyet Indonéziában töltöttem egy ösztöndíj keretében Bandungban, Nyugat-Jáván, ahol indonéz tradicionális táncot tanultam az STSI egyetem táncképzésén. Graham és az indonéz tánc itt keresztezte egymást.

Saját művészeti gondolkodásom egyik kiindulópontjává vált az a felismerés, hogy a táncban megtapasztalt testtudat és a festészetben jelenlévő testi átíródás folyamata rokon működésekre épül. A táncban a test energiater; nem pusztán eszköze,

hanem generálója a képi térnek. A festői gesztusok ritmusa, az ecsetnyomok időbelisége, a test közvetlensége egyfajta nem-koreografált, mégis strukturált mozgásban való gondolkodást jelent – ahol a testtudati kép lenyomatban ölt testet. A közös kiindulási pont mindkettő esetében a belső kép, amely a testtudatban születik meg a festészet és a tánc legbelső rétegének csírájaként, amely a gondolat cselekvéssé, mozdulattá vagy a képi lenyomattá válásának kezdete.

Martha Graham a modern tánc egyik legeredetibb, legnagyobb megújítója volt, aki számára a mozdulat, a test képisége mindvégig központi szerephez jutott. A modernizmus korában, a képzőművészet modernista megújulásával párhuzamosan zajlottak azok a folyamatok, amelyek lebontották a balett zárt, narratívára épülő, a gravitációnak ellentmondó rendszerét, amelyben Grahamnek lényeges szerepe volt. Graham a test energetikai középpontjából, a központból, indítja a mozgást, ami egyben az érzelmek, feszültségek és dinamikák kiindulópontja is, a mozdulat mozgatórugójaként, eredőpontjaként működik – az általa felépített rendszerben a test belső geometriája a mozdulat szervező egysége. A Graham-technika a *contraction and release*, az összehúzódás és az elengedés központból indított mozdulattól indul ki. Ez a mozgás nemcsak látványában, hanem belső érzetében is képi lenyomatként működik a mozdulat folyamatának széles íveivel és hangsúlyosan éles, ritmikus töredezettségével együtt; a koreografált mozgás ritmizált nyomhagyássá válik az alkotói és színpadi térben (31. ábra). A belső kép – mint testtudati fókusz – előzi meg az energia fókuszált összpontosítását, majd a mozdulatsor létrejöttét. „Martha, soha nem szabad hazudnod nekem, mert a mozdulat nem hazudik, és ha látom a testedet, tudni fogom, hogy nem vagy őszinte” – ez a mondat később Graham munkásságának vezérelvévé vált (Simon, 2004, 107). Az apa legjobb tanácsa lányának, aki Freud kortársa volt, pszichiáterként dolgozott, és ezért Graham már kisgyermekkorától kezdve ismerkedett a pszichiátriai betegek újfajta, Freudi alapokra épülő kezelésével, a psziché testtudati rétegzettségével.

Később táncosként és koreográfusként Martha Graham többször is járt, táncszínházával fellépett Indonéziában, egy amerikai kultúrát népszerűsítő program keretében. Ezen utak történetét később ismertem meg, de mozgásrendszere, képi világa már korábban is azt közvetítette számomra, hogy Graham tapasztalatot szerzett

az indonéz tánc, zene, képzőművészet kollektív testtudatáról. A mozdulat közvetítette a kulturális lenyomat hozzátapadt rétegeit.

Graham szerint a gravitációval való munka nem leküzdendő akadály, hanem az energia forrása: a mozdulat nem a testtől elrugaszkodva, hanem annak belső súlyából és dinamikájából fakad. Ez a gondolat mélyen rezonált bennem indonéz tánctanulmányaim során, ahol a test – mint akár a topeng színházban – hasonlóképpen a belső energia mozgósítására szolgál. A gamelán zenekar kíséri és követi a topeng táncos mozgását, mintegy olvasva a mozdulat jelenidőben végbemenő folyamatából, együtt mozog a táncos jelenlétével, közösen formálják meg a „táncszínház” következő mozzanatát, ahol a „karmester” maga a táncos teste, az egész folyamat összehangoló ereje. A test a zenei idő és a tér archetipikus hordozójává válik. Graham is élő dobzenét használ tánctechnikai tréningjeihez, a dob ritmikus lüktetése rezonál a test ütemezett mozdulatsorának képével. Az élő, táncos mozgását kísérő improvizatív zene mindkét mozgásfolyamatnak az alapját képezi, ahol a táncos teste, a mozdulat, a kifejezés belső képe irányít. A test mozdulata a kép, amely energiaáramlás, lenyomat és jelenlét.

Reigl Judit visszaemlékezéseiben a ritmust nevezi meg a festészet, a tánc és a zene közös eredőjének. Ahogy a táncos test jelenléte a térben a mozdulat által képez vizuális mintázatot, átadva magát a belső ritmus ütemeinek a tudat ütemezve kibontakozó képeinek, úgy a festészet is egy eredendő lüktetés és ritmus képi vetületéből táplálkozik – ha követi a mozdulat affektív energiájának működését. Reigl szavaival: „Végül is minden összefonódik a képeimben: zene, tánc és a festészet – van bennük egy ritmus, ami eredeti, és eredendő” (Gát, 2020, 109).

Az élő zene és a táncos rezonanciája, a mozdulat által előhívott archaikus létidő és tér rétegzett időszemlélete szervesen kapcsolódik az „absztrahált test” informel festői téridő megformálásához is: ahol a gesztus időbeli lenyomata, a mozdulat energetikai struktúrája képezi a kép tér-idejét. A test és kép lenyomata egymásba ér.

Deleuze és Guattari értelmezésében a test felfogható a mozdulatok kontinuumaként – nem statikus forma, hanem affektív és energetikai mező. A test nem csupán geometriai entitás, hanem egy kifejező eseményhálózat, amely a mozdulatok ritmusában és energiájában válik láthatóvá. A táncban a mozdulatok egy-egy affektus folyamatai, amelyek folyamatosan újraszerveződnek az eseményekkel. Így a tánc a test időben áramló, érzékelhető és átalakuló képének manifesztációja, térbeli

lenyomata. Ez a folyamat a „*Body without Organs*” (*BwO*) síkján is értelmezhető, ahol a test nem az organizmus hierarchikus szerveződése, hanem intenzitások és lenyomatok folyamatosan átrendeződő mezője. A *BwO* fogalma így a festészet és a tánc közös horizontjára is rávilágít: mindkettőben a test olyan intenzív mezőként működik, ahol a mozdulat lenyomata egyszerre időbeli ritmus és térbeli kép (*Deleuze–Guattari*, 1987, 6. fejezet).

A festészet és a tánc közös nevezője a testkép: a testben élő kép és a mozdulat lenyomatának testi vonulata. A táncos teste egyben testtudatának lenyomata, a képi gondolkodás elsődleges belső mediátora – a tér, a ritmus és az érzés strukturáló tengelye. A festői folyamatban az anyag válik testté: hordozza a test princípiumait, átörökíti és kiterjeszt, a téridő dimenzió anyagban megírt vetületeként jelenik meg.

5.2. Merce Cunningham és a modernista intermediális együttműködés

A modernizmus időszakában az amerikai avantgárdban olyan radikális együttműködések jöttek létre, amelyek a táncot, zenét és képzőművészetet közös platformra helyezték. Merce Cunningham koreográfusi munkássága kulcsfontosságú ebben a tekintetben; ő Graham mellett a modern tánc legnagyobb innovátorai között szerepel. Cunningham elutasította a narratív táncot, és az autonóm mozgás struktúráját állította középpontba, gyakran a zene és a látvány teljes függetlenítésével (*Vaughan*, 1997). John Cage zeneszerzővel folytatott közös munkája paradigmaváltó volt: Cage véletlenszerű zenei szerkezetei és Cunningham szabad struktúrájú koreográfiái nem illeszkedtek szorosan egymáshoz, nem álltak egymással alá- és fölérendelő szerepben – egy új típusú, nyitott értelmezésű előadást hoztak létre, az együttlétezés akadozó, mégis párbeszédben álló szintézisét színpadon megjelenítve, amely később rezonál a posztmodern, töredezett, széteső rendjével.

Ezek a munkák nem pusztán zenei és táncos kompozíciók voltak, hanem vizuális események is. A díszlet és jelmez tervezésében Rauschenberg és Jasper Johns is közreműködtek, akik a vizuális művészet nyelvét integrálták az előadásokba (32. ábra). A Münchenben látott „Öt barát” kiállítás épp ezt a kollaboratív szellemet idézte meg: Merce Cunningham, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, John Cage és Cy

Twombly mint egyfajta interdiszciplináris művészeti közösség működtek együtt, ahol a médiumhatárok nem elmosódtak, hanem termékeny feszültséggé váltak.⁴

Cunningham koreográfiái olyan struktúráként működtek, amelyekben a testek, a hangok és a vizuális ingerek egymástól független, de egy időben történő jelenléte hozta létre az esemény komplexitását. Ez a módszer közel áll a festői gondolkodás azon formáihoz, ahol a nyomhagyás, a térszervezés, a kompozíció és a mozdulat nem következménye egymásnak, hanem egyidejű, egymást aktiváló rétegek.

Deleuze és Guattari a narratív struktúrák zártságát és a testesülés dinamikáját mint új formát értelmezik, amely nem kötődik a történethez. A tánc, akárcsak a festészet, nem egy lineáris történetet mond el, hanem az érzelmi, testtudati indíttatású mozgások és azok szimbolikus jelentéseinek egymásra hatását jeleníti meg. A mozdulatok egyidejű, önálló eseményekként aktiválják a teret és az időt új jelentésrétegek térbeli viszonyait létrehozva, idő és a tér komplex kapcsolatát formálva (*Deleuze-Guattari, 1987*).

5.3. A maszk mint testburok – a topeng-tánc ontológiája

Indonéziában leginkább az tűnt fel, mennyire rétegzett és mégis egységes az a testnyelv, amely a különböző vallási és kulturális hatásokon keresztül formálódott. A hindu mitológia, az iszlám spiritualitás, a törzsi mozgásformák, a gamelán zene ciklikus szerkezete és a maszkos rituálék mind különböző időrétegekhez tartoznak, mégis egy közös nyelvet alkotnak a test mozdulatán keresztül. A testnek itt a szerepe a közvetítés; energetikai középpontként strukturálja a ritmust, a teret, a történetet.

A topeng-táncban a maszknak transzformáló szerepe van. A táncos teste egyfajta liminális tér, ahol a szakrális, emberi és mitikus szintek nem hierarchikusan, hanem szimultán jelennek meg. A tánc, a zene, a vizuális jelképek és a mozdulat egymásba oldódnak: a test egyszerre a jelenlét „helyszíne” és kiterjesztése. E gondolatmenet a festészetre vetítve úgy fordítható le, hogy a festői gesztus éppúgy rétegzett idő- és térszerkezet, mint a rituális mozdulat: archetipikus és strukturális.

⁴ *PTE-MK Doktori Iskola tanulmányút, München, 2025. május.* . FIVE FRIENDS: John Cage, Merce Cunningham, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Cy Twombly, Museum Brandhorst, München, 2025. 04. 17–2025- 08. 17

Ez az intermediális gondolkodás és a test kiterjesztett jelenléte közös alapra helyezi a festészetet, a táncot és a rítust. A test nem diszciplináris kategóriák közé sorítható elem, hanem képi gondolkodási tér, amelyben a mozgás nem az esztétikai hatás, hanem az értelmezés és átalakulás eszköze. Ebben az értelemben a festői tér sem pusztán optikai kép, hanem affektív és testi jelenlét eredője: egy olyan rétegzett tér, ahol a gesztus, az érintés, a ritmus, a testhelyzetek mozgásai és irányai együttesen hozzák létre az érzéki-gondolati képrendszert. A test ezen érzékeny közvetítő funkciója a maszkos táncok rituális hagyományaiban is megjelenik – példaként a *Topeng Cirebon* gyakorlatában, ahol a test és szellem kapcsolata a maszk által nyer új jelentést. E kulturális rétegzettség mutat rá, hogy a maszk által létrehozott transzformáció nemcsak esztétikai, hanem ontológiai jelentést hordoz – ennek részletesebb vizsgálata a következő alfejezet tárgya (27. ábra).

A nyugat-jávai *Topeng Cirebon* hagyományában a maszk nem csupán szerep vagy ábrázolás, hanem ontológiai jelentéssel bíró tárgy: a személyiség és a világlétezés rituális újraformálásának eszköze. Személyes élményem is kapcsolódik ehhez: részt vettem egy tradicionális *Topeng Cirebon*-fesztiválon, valamint látogattam egy *topeng*-tánc műhelygyakorlatot. A *topeng* szó maga is takarást, rejtőzést jelent – az individuum visszahúzódását egy archaikus, kollektív szellem javára. A *topeng* maszkban, a rituális kosztümök szimbolikus kérgében az öntudat és a test megnyílik egy „archaikus szellem” átható erejének. A táncos maga is archetípusként jelenik meg, egy mitológiai teremtéstörténet időtlen terében.⁵

A táncos mozdulatai, a maszk, a kosztüm jelentéssel bíró képei a test szerves részévé válnak. A táncos átadja magát az életre hívott szellemiségnek. Paradox módon a maszkot faragó szobrászmester – a fába metszett szellemiség által, a kép fába vajt lenyomataként – az, aki ezt az energiát továbbadja. A táncos ezzel egy tér és időn kívüli mitikus történet részévé válik, amely az archaikus formákban őrzött létciklus közösségi élményeként válik újra jelenvalóvá. A táncos burka a maszk: a kép, amely átlényegíti a testet. A maszk képe, a belső testtudati képet szólítja meg – a maszk a

⁵ Alfred Gell értelmezésében a rituális maszk nem pusztán ábrázoló eszköz, hanem "aktív ágens": olyan tárgy, amely képes hatást gyakorolni, jelenlétet teremteni, és átalakítani a viselő testének viszonyát a világhoz. Vö. Alfred Gell: *Art and Agency – An Anthropological Theory* (Gell, 1998).

test-kép-kollektív tudat dimenzióváltásának helyszíne, kommunikációs tere. Talán a maszk jelenlétében, közvetítő szerepében mutatkozik meg leginkább az a tárgyi, lenyomati aktus, amely a testtudat kivetített képében a tánchoz kapcsolja a festészetet a mozdulat gondolategyesítő ereje által.

A tánc során a mozdulat, ritmus, maszk és zene – a gamelán zenekar ritmikus zenei alapja – együtt hoznak létre egy rituális teret, együttrezgést, amelyben a test „kilép” önmagából. A gamelán zenekar a táncos „képét” mozdulatait, megtestesedett archetipikus lenyomatát „olvassa”, tekintete szinte rátapad a mozdulat testére, amely többszólamú zenét generál a zenekar bonyolult, sokhangszeres együttműködő képviselőjében. A kép újraíródik, visszatér, test–mozdulat–zene–tánc–kép egybenyílik – körforgást hoz létre. A táncos nem a karaktert táncolja el, hanem megtestesítve válik azzá. A maszk belső nézete – a fa súlya, az arccal való érintkezés – egyszerre fizikai és szimbolikus. A bőr és a fa határán történik meg az azonosság feloldása és egy újfajta jelenlét megszületése.

Mindez emlék, személyes tér, lélegzet, visszatartott gondolat. Egy kultúra évezredek hagyományának élő lenyomata, megtestesedett, bevésődött tapasztalata. A topeng maszk egy átutazó örök jelenléteként a test kiterjesztéseként működik: „egy másik arc”, amely nem helyettesít, hanem megtestesít.

A test rituális kiterjesztésének transzformatív ereje párhuzamba állítható azokkal a festészeti gyakorlatokkal, ahol a test nemcsak médium, hanem jelentéshordozó apparátus – mint ahogy Yves Klein vagy Carolee Schneemann performatív képi munkáiban is megvalósul.

5.4. A test mint apparátus – festői lenyomat és performativitás

A test képi médiumként való alkalmazása különös hangsúlyt kapott a huszadik századi művészetben. Yves Klein ikonikus női testlenyomatai (*Anthropométries*, 29. ábra) egyszerre idézik meg az impresszió és az akciófestészet képi terét, miközben radikálisan új értelmezési lehetőséget nyitnak a test és festészet kapcsolatában. Klein, aki maga is magas szinten művelt harcművészeteket, a test lenyomatát nem passzív nyomként, hanem irányított, koreografált aktusként kezelte: a testek mozgása, festékbe mártása, a zene és a jelenlét szakrális performatív keretbe ágyazódott. Yves Kleinnél

a test médium, eszköz, ugyanakkor fenség és matéria – de végig külső irányítás alatt marad. A női test mint nyomhagyó médium a férfi tekintet által konstruált rituálé része: Klein maga marad a rendező, a „zenekarvezető” ebben a ceremóniában, az összegző erő.

Carolee Schneemann ezzel szemben a női testet nem tárgyiasítja, hanem önreflexív, autonóm képhordozóként értelmezi, a saját test mint női princípium kitettségével, képpé rendezésével. Művei – például az *Interior Scroll* vagy a *Meat Joy* – nemcsak a test vizuális használatáról szólnak, hanem arról is, hogy a test miként válik jelentés- és ellenállásgeneráló apparátussá. Schneemann performanszaiban a test önmaga működésének és kontextusának kritikája is (Schneemann, 2002). A festői mozdulat nem válik el a testi gesztustól, hanem annak kiterjesztéseként részesévé válik: hússzövet, bőr, mozdulat, a testi forma válik festői kifejezőeszközzé.

5.5. A festői tér és performativitás kiterjesztése

Míg a keleti hagyományokban a test transzcendens médiumként jelenik meg, a huszadik századi nyugati performanszművészetben ugyanez a kérdés a test fizikai lenyomatán keresztül valósul meg. Klein és Schneemann munkáiban a festői tér a testből ered: nem csupán médium, hanem koncepció és gondolati forrás. Nem reprezentációként, hanem affektív aktivitásként. Klein rituáléja és Schneemann radikalitása a test nyomhagyó, energetikai és gondolati potenciálját tematizálja – a kontroll és autonómia két végpontját kijelölve.

Marina Abramović munkáiban a test egyszerre jelenlét és az idő, valamint a fájdalom médiuma. A performer teste határhelyzetek terepe, a liminalitás médiuma; sérülékenységében bomlik fel, ahol a mozdulat, a tekintet, a kitartás és a csend egzisztenciális jelentéssel telítődik. A *The Artist is Present* című művében a test maga lesz a kép és a viszony médiuma – egy élő installáció, amelyben a nézői tekintet, a figyelem időbelisége és a mozdulatlanság feszültsége átírja a képzőművészet fogalmát (Abramović, *The Artist is Present*, MoMA, 2010, 30. ábra). Abramović radikalizálja a test festői médiumként való értelmezését: a gesztus a testbe íródik, majd újra felbukkan az anyag és jelenlét határán. A test nála folyamatában alakuló kép: sérülékeny és radikálisan változó képi szövet. Végül a feszített testi jelenléte egyúttal a regeneráció

és sérülés tapasztalatát is felveti: a töréspontok új érzékelési folyamatokat nyitnak meg.

5.6. A test regenerációja és a testtudat kapcsolata

A testi sérülések – legyenek baleseti, krónikus vagy emocionális eredetűek – megszakítják a testtel való spontán kapcsolatot. Egy térsérülés tapasztalata például nemcsak fizikai korlátokat jelent, hanem újfajta érzékelési viszonyt is elindít. A test ilyenkor újraérezkelendő térként jelenik meg – ez a töréspont a testtudat megerősítéséhez vezethet. A sérült test másképp írja és tapasztalja önmagát – újra kell tapasztalni, újra kell érinteni testtudati viszonylatban is. Egy ilyen testi töréspont személyes tapasztalata indított el azon az úton, hogy mélyebben foglalkozzam a test érzékelésének struktúráival és a regeneráció testtudati működésével.

Testtudati tapasztalatszerzés céljából, mintegy kísérletként is döntöttem úgy, hogy részt veszek egy 12 alkalmas testszobrász műhelygyakorlat fascia-kezelésen ebben az évben és emellett egy oszteopata szakemberrel is felvettem a kapcsolatot a test tudati működésének közelebbi megismeréséhez. A kezelések során a test nem izolált izmok vagy ízületek rendszereként, hanem eleven, emlékezeti rétegeket hordozó szövethálóként jelenik meg. A fascia olyan belső archívum – a legújabb mozgás- és testterápiás elméletek szerint – amely tárolja a mikrotraumákat, mozgásmintákat, érzelmi lenyomatokat is. A cél nem pusztán az anatómiai funkciók helyreállítása, hanem a test belső érzékelésén alapuló testkép- és testtudat-rendezés.

Ez a szemlélet bizonyos megközelítésben modellezheti az informel festői gyakorlatot is: a kompozíció nem előre rögzített forma mentén épül, hanem a testből kiinduló feszültségek, áramlások és ellenpontozások szerint szerveződik. A fascialazítás után fellépő „testcsend” – a belső mozgásérzet finomhangoltsága – olyan alkotói állapotot idéz elő, amelyben a jelenlét testi alapjai is átrendeződhetnek. A test reagál, érzékel és rendez: képet alkot önmagáról és a térbeli viszonyairól.

Ez a belső figyelem és energetikai kiegyenlítődés új kifejező pozíciókat nyit meg: a test a saját érzéki jelenlétét szinte szoborszerűen formáló szuptilis térként jelenik meg – mintha saját érzéki jelenléte válna plasztikussá. Ezek a változások közvetlen hatással vannak az alkotói test működésére is. A mozdulatban gondolkodó

test – táncos vagy festő – az ilyen tapasztalatok révén új térérzékelési mintákat, új testképeket és érzeti összefüggéseket képes létrehozni. Az érintés során a test új szimmetriákat és aszimmetriákat fedez fel, amelyeket a művész vizuálisan is képes újrendezni – a kompozícióban, a ritmusban, a nyomhagyás dinamikájában. A terápiás test újrahangolása így nemcsak működésében, hanem érzeti mélységeiben is átrendezheti az anyaggal való festői viszonyt, a belső képek generálásának folyamatát.

Ez a fajta testi újrahangolás – ahol a sérülés nem kizárólagosan akadály, hanem érzékelési elmozdulás – párhuzamba állítható a festői folyamatban megjelenő „hibával”. A festészetben egy váratlan gesztus, egy félresikerült festői nyomvonal hasonló módon egy olyan töréspontként szerepel, amely egy újakezdés lehetőségét rejt magában. A hiba nem végállapot, hanem átmenet: egy újabb érzet, képi logika lehetőségét rejt. Ennek a párhuzamnak részletesebb kifejtése a festői stratégiák elemzésében tér vissza – különösen a véletlen nyom, a torzulás jelentésén keresztül.

A táncban, festészetben és terápiás testmunkában szerzett tapasztalatok közös alapja az a felismerés, hogy a test képi struktúrák hordozója és alakítója. A művészeti gyakorlatban a test a festői tér és forma belső forrása – egy olyan élő struktúra, amely képes emlékezni, reagálni, újrendezni. A hibák, sérülések, torzulások a képi újragondolás lehetőségei. A test mint regeneratív médium, a kép újraérzékelését is lehetővé teszi.

5.7. A test transzformatív jelenléte

A fent tárgyalt példák – Klein testlenyomatai, Schneemann testi performanszai, Abramović időalapú jelenlétei, Cunningham intermediális együttműködései – egy közös metszéspont felé mutatnak: a test nem pusztán médium vagy kép, hanem önálló jelentésképző forma, imaginatív tér. A test képpé válása affektív, konceptuális és rituális aktus is egyben. A következő fejezetben Marcel Duchamp ready-made-jein keresztül a tárgy mint test és a test mint ready-made egymást tükrözve bontják ki azt a kérdéskört, ahol a fizikai jelenlét, az intenció és az installálás aktusa összeolvad. Duchamp ready-made-jei a test újraolvasásának előkészítő gesztusai – a performanszművészet és a képfogalom átrendeződésének kiindulópontjai. Duchamp nem a mozdulat testén, hanem a kép testén vezet el a test képpé válásához.

6. Test, kép és konceptuális mozdulat

6.1. Kép és test – Duchamp *Szökőkútja*

A duchamp-i életmű egy vizuális intellektus kalandja: meglepetésekkel teli, provokatív tánc a képzőművészet horizontján; rejtőzködő enigma és pimasz fricska egyszerre. A műkritika egyik legtöbbször tárgyalt alakja, ugyanakkor „szabadulóművész”: minden kényszeredett kategóriából átcsúszik egy másik térbe, a nyelvvel kokettál, de hűen visszatér a képhez. Jelenléte a szövegben érdeklődésem természetes irányából fakad – még ha a test–kép kérdéskörben Duchamp kitérőnek tűnik is. Megközelítésem tehát nem általános Duchamp-értelmezés, hanem az életmű képi-testi fókuszú olvasata a reflexiók sokaságában.

Duchamp életművének folytonos átalakulása a kép és a nyelv határait feszegeti: eltünteti a kézjegyet, a forma határait szigorúan jelöli ki, miközben az optikai esztétikumot háttérbe szorítja – mégis a képhez marad közel, a verbalitás logikáját a kép felől közelíti meg. Elemzésem nem tagadja az intellektus elsődlegességét; ellenkezőleg: a képben működő önálló gondolati teret emeli ki, amely érinti a nyelvet, de nem válik annak alárendeltjévé. Duchamp „dehumanizálásra” törekedett a művészetben – amit itt inkább úgy érthetünk, mint az esztétizált forma megkerülését, a gesztus felfüggesztését és a gondolat előtérbe helyezését.

Duchamp szerint a művészet az a tevékenység, amelyben a téridő fogságából kiszabadulhatunk; olvasatomban ez a „szabadulás” a lenyomat logikáján, az érintkezés vetületeinek dimenzióváltásán keresztül valósul meg. Tagadásai végül a képhez vezetnek vissza: a látás, a nyomhagyás és az érintkezés paradoxonához. E gondolat mára az AI-képpalkotásban kísért újra: a „dehumanizált” (testtől leválasztott) művészet kérdése a teljes digitalizáció és az autonóm algoritmusok közegében kap új jelentést. Duchamp képi világa továbbra is a testtudati képpel érintkezik – szemben az AI nyelvi *promptok* által működtetett képrendjével.

Duchamp a konceptuális művészet első képviselői közé tartozik; a ready-made radikálisan újraértelmezte test és kép viszonyát. A *Szökőkút* (1917. 25. ábra) a művészettörténet egyik legtöbbször elemzett fordulópontja.⁶ A duchamp-i „festészet”

⁶ franciául: *Fountain* (1917) A Duchamp által 1917-ben beadott *Fountain* című ready-made mű címének elsődleges magyar fordítása *Forrás*, emellett *Szökőkút* fordítással is szerepel. A jelen

inkább pozíció – kontextus, képi értelem és egyúttal filozófiai aktus. A ready-made nem pusztán a kép és a szó kapcsolatának előtérbe helyezését jelenti, hanem a választás tényét: annak a képi döntésnek a gesztusát, amikor a művész kiemel valamit a világból, és ezzel jelentést ad. A döntés nem a nyelv privilégiuma: a képi választás is intencionális, kognitív aktus, amelyben látás, intuíció és képi gondolat együttesen vesz részt. Így a ready-made nem a festészet „eltörlésére” irányul, hanem annak kiélezett esete: minden kép mögött ott rejlik a testtudati választás – az önkifejezés gesztusa.

Duchamp beemelése a disszertációba nem pusztán a ready-made ikonikus mozzanatára korlátozódik, hanem arra a tágabb összefüggésre világít rá, amely a huszadik századi művészetben a verbalitás és a képi gondolkodás viszonyát döntően átrendezte. A ready-made paradox jelenléte egy életmű kontextusában értelmezhető, és festőként – képben gondolkodva – a fókuszom a képi gondolkodás kérdése: hogyan alakul ki és mivé lesz a kép.

Ez a nézőpont, amely döntés gesztusát képi–testi tapasztalatként hangsúlyozza, párhuzamos értelmezési alternatívát jelent a művészetszociológiai és intézményelméleti keretek olvasatától, azonban az állítások nem állnak egymással ellentmondásban, inkább a vizsgálati fókusz különböző. Pierre Bourdieu mezőelmélete (2013) a műalkotás státuszát a társadalmi mező intézményi logikájából, Arthur C. Danto intézményelmélete (2003) pedig az *artworld* konszenzusából vezeti le. E nézőpontok mellett az itt követett testtudati fókusz a képi döntés tapasztalatát emeli ki.

A testtudati megközelítés a ready-made-et képi asszociatív olvasatként értelmezi. A *Szökőkút* automatikus képsorokat indít el: a piszoár egy vizelő férfi képét vetíti elő, a lefektetett piszoár viszont formailag feminin. A maró szagú, sárga folyadék képe villan be. Esztétikus? Ez egy szökőkút vagy forrás? Múzeum vagy illemhely? A tárgy képek sorát indítja el, elsődlegesen testi szinten működik – hasonlóan a *blink decision* pillanatszerű, azonnali döntések elsődleges képi reakcióihoz. „Az arcukba vágom a piszoárt, és ők elkezdenek esztétizálni” – kiált fel Duchamp (Duchamp parafrázisa *Cabanne* nyomán, 1971). A *Szökőkút* nem esztétikai objektum, hanem gondolkodási aktus, amely nem a „szép” fogalmán keresztül, hanem az értelmezés

dolgozatban — követve a tárgyi formára utaló jelentést, valamint a disszertáció szövegekörnyezetéből adódó megfelelőbb vizualitása miatt — egységesen *Szökőkút* formában használom.

sokkoló kényszerén át működik. A piszoár képe nem pusztán jelentéssel bír, hanem hat – a testre, a szemre, az idegrendszerre. A kép megelőzi a verbális gondolatfűzést, és mozgásba hozza a nyelvi mechanizmust. Duchamp nemcsak az elméletből, de az intézményrendszerből is gúnyt űzött; következetesen szembefordult a pusztán retinális művészettel, az intézmény esztétizáló és kanonizáló szerepével – a kép itt viszonyhelyzet.

A duchamp-i kép érintkezés- és lenyomatfelőli megközelítéséhez érdekes életrajzi tény, hogy Duchamp nyomdászként kezdte pályáját, a fizikai nyomhagyást a test közvetlen közelségében sajátította el (*Didi-Huberman, 2014, 141*), és inkább „csinálónak” – ahogy ő maga fogalmazott – nevezte magát, semmint művésznek, nem hitt a művész misztifikált alkotói szerepében, ahogy egy interjúban meg is jegyezte: „A művész olyan ember, mint a többi [...]. Az a munkája, hogy csináljon bizonyos dolgokat [...] A »művészet« szó nagyon is érdekel, ha a szanszkritből származik, azt jelenti: csinálni.” (idézi *Didi-Huberman, 2014, 139, Cabanne* nyomán)

Látszólagos ellentét feszül a készen kapott tárgyak művészete és a „csinálás” kézműves hozzáállása között, de Duchamp számára a ready-made készen kapott tárgyai is létrehozásra teremtettek, új kontextusba emelésre, egy képi koncepció megteremtésének lehetőségére. A ready-made nem pusztán tárgy, hanem a test, a látás és a gondolkodás közötti kapcsolat működtetője. A mű jelentése a befogadó testi reakciói, előfeltevései és érzékelési konvenciói révén jön létre, ami Duchamp művészetében a testtudati beágyazottságot a konceptuális gondolkodás kiindulópontjává teszi. A ready-made művek értelmezésében a nézőnek aktív szerep jut: a mű nem önmagában működik, hanem a test, a nyelv és a tekintet közötti relációban. Konceptualizmusában a kép és a nyelv közötti rés válik központi kérdéssé.

Didi-Huberman a duchamp-i ready-made-et a lenyomat testi aspektusai felől közelíti meg. Szerinte e nézőpont elfogadása „egyszersmind azt is jelenti, [...] hogy lemondunk a művészetkritikus ítéletének bizonyosságáról, aki lelkesen választja szét az »örökre idejétmúlt« [over] és az »örökké aktuális« dolgokat... Ehelyett inkább a továbbélés terminusával élünk [...] s ami azt jelenti, hogy az időt az emlékezet minden irányába kitágítjuk.” (*Didi-Huberman, 2014, 127*) Ez az olvasat a művészettörténeti fejlődéstörténet helyett a képet mint gondolkodási formát, tapasztalati téridő-reakciót és testi jelenlétet emeli ki.

Duchamp művészetének élő jellege a szexualitás központi szerepében és motívumaiban is megmutatkozik: a női princípium az ösztön, a természet, a termékenység és a vágy tárgya, míg a férfi a mechanikus működtető funkció, a vágy által működésbe hozott „gépezet” és egyben destruktív erő. Ez a szexuális töltet új jelentést nyer, ha mélyebben vizsgáljuk Duchamp önreflexív tézisé, miszerint életművét mindenütt áthatja a szexualitás. A testtudati érzékelés képi filozófiáját így egy vágy által működtetett mechanika szervezi újra.

Rosalind Krauss Duchamp értelmezése is rámutat arra, hogy az életmű a szexualitás, a mechanika, a fiziológia, a pszichoanalízis és az illuzionizmus mennyire összetett kapcsolódási pontjait, viszonyrendszerét térképezi fel, és valójában Duchamp munkái nagyon is testi, életközeli indíttatású kérdéseket feszegetnek. Krauss *The Optical Unconscious* című művében amellet érvel, hogy Duchamp nemcsak az optikai illúziók dekonstrukciójára vállalkozott, hanem az érzékelés elfojtott, nem tudatos rétegeinek felfejtésére is, amelyben a látvány mögötti vágyak, testi impulzusok és kulturális elfojtások képezik a képi jelentés mélyrétegét. Duchamp ellenállása a retinális, csak a szemet gyönyörködtető, esztétizáló művészettel szemben nem jelentette azt, hogy megtagadva a kép prioritását, és csupán a tiszta és racionális verbális olvasatú konceptualizmus gondolati síkján alkotott volna (Krauss, 1993).

Amelia Jones, a *Body Art* teoretikusa már a kilencvenes években hangsúlyozta, hogy Duchamp műveiben a test jelenléte nem tűnik el, hanem rejtetten strukturálja az észlelést. Duchamp részben kubista és futurista megközelítéseket mutató festményei, például a *Lépcsőn lemenő akt* (1912. 28. ábra) című képe a mozgás lenyomata, explicit módon a test tapasztalatából indul ki. Már korai életművében a tudati érzékelésre, a test és az elme folyamatos mozgására összpontosított. A *Szökőkút* és a *Lépcsőn lemenő akt* párhuzama így egy folytonos gondolati rendszerben olvasható, amely a mozgás és az észlelés határait feszegeti. Ahogyan Amelia Jones hangsúlyozza, Duchamp műveinek olvasata túlmutat az absztrakt, nyelvi eredetű gondolatmeneteken – a test mint „hiányzó jelenlét” mindig működésbe lép (Jones, 1994).

A nyelvi értelmezés – amely Duchamp esetében mindig ironikus és destabilizáló – egy vizuális, testi tapasztalás előteréből ered. Ez visszacsatolható Maurice Merleau-Ponty gondolatához, aki szerint a látás maga is testközpontú mozgás, nem pusztán retinális adatfeldolgozás. Megközelítésében: a mozgó test

változást hoz a látható világba, mivel maga is annak része (*Merleau-Ponty*, 1964). Belting úgy fogalmaz, hogy a megelevenítés mint tevékenység jobban leírja a képek használatát, mint az észlelés (*Belting*, 2011). A *Szökőkút* tárgyi jelenléte ezt a kettősséget mobilizálja: a látás megidézi a tárgyhoz tapadó testi cselekedet képét.

Duchamp művészete nemcsak az intézményes művészetet kérdőjelezi meg, hanem újradefiniálja a néző testi jelenlétét a mű előtt. A *Szökőkút* egyszerre ipari tárgy és vizuális aktus, amely a néző testi érzékelésére hat, és új képi fogalmat nyit meg: a test által érzett és értett kép lehetőségét. Thierry de Duve szerint a ready-made paradoxona abban áll, hogy maga a kérdésfelvetés a tétje: Lehet ez mű? Ha igen, miért? Ha nem, akkor micsoda? A befogadó reakciója soha nem zárulhat le egyetlen végleges válaszban. Maga Duchamp is figyelmeztetett az ismétlés veszélyére: a ready-made ereje az egyszeri, formabontó kijelentésben rejlik; ismételve formulává válik. Thierry de Duve hasonló kérdést feszeget a késleltetés fogalmával. A ready-made-nek nincs neve – nem festészet és nem pusztán tárgy, hanem a kettő közötti feszültség. Egy mozdulat a nyelv határán: valami, amit nem lehet, de mégis lehet festménynek nevezni. Amíg az egyszerűség a gesztus intézményesülésének ellenében szól, addig a késleltetés a kategóriák közti időrést írja le; az ismétlés épp ezt a rést zárja le. De Duve értelmezésében a ready-made a festészet halála és a posztmodern festészet születése közötti hasadékban áll. Egy eldönthetetlen jelölő, amely a késleltetés tapasztalatát teszi érzékelhetővé – akár egy elszólás, egy félresikerült cselekedet, vagy egy levegőbe hajított kő lendülete. „Az esztétikai döntés olyan tapasztalat, amely minden fogalmi megértés elől kitér.” (*de Duve*, 1996, 160–162)

Valójában a Duchamp által sokszor emlegetett szürke anyag, amihez művei saját szavaival szólnak, éppen az agy szürkeállományát takarja, amely nem a verbális ok-okozati koncepció képtől megfosztott elme, hanem a test, a hús, az érzékelő testtudat receptoraira hat. Azzal, hogy Duchamp kijelenti, hogy műveivel nem a retinát célozza meg, hanem a szürke anyagot, nem a Kosuth által később képviselt, tisztán verbális konceptualizmus iránya érvényesül, hanem a látásra épülő tudás, az elemző, intellektuális szem, amely gondolatot teremt a nyelvi jelentés eredetét célba véve.

Kosuth neoavantgárd alkotóként, aki a konceptuális művészet eredőjének Duchampot tekintette, tisztán a gondolat szerepét hangsúlyozta, kizárva az alkotói oldal érvényességét a mű relevanciájában. Konceptuális programjában a művészet

nem más, mint a művészet definíciójának nyelvi levezetése (Kosuth, 1969).⁷ Ezzel szemben Duchamp alapjában véve nem verbális konstrukciókban gondolkodott, hanem a nyelv gyökeréig, a képig leásva tárta fel a jelentést. Installációi és tárgyai az érzéki reagálás, a testi reflex, a vágy és a kogníció egyidejű működésének médiumai: képi konstrukciók, amelyek a jelentés fogalmi rendszerében is érvényesülnek, de nem abból származnak. Duchamp paradoxona éppen abban rejlik, hogy miközben a konceptualizmus atyjának tartják, végig közel maradt a képhez – a koncepciót képi gondolattá sűrítve. A Duchamp-i koncepció nem a kép helyettesítése, hanem annak intellektuális kibomlása: ott, ahol a tett közvetíti a gondolatot, és ahol a nyelv maga is a képből ered.

Duchamp nyelvhez fűződő ambivalens viszonya jól érzékelhető írásaiban. Úgy vélte, hogy az alkotói döntések „[...] tiszta intuícióra épülnek, és nem fordíthatók le sem elemzésre, sem beszédre, sem írásra – még gondolatra sem.” (Duchamp, 1971, 138) Ugyanitt úgy fogalmazott, hogy „[...] a művész olyan médiumszerű lényként működik, aki az időn és téren túli labirintusból keres utat egy tisztás felé. Ha a művészt médiumként értelmezzük, akkor az esztétikai síkon meg kell vonnunk tőle a tudatosság lehetőségét arra vonatkozóan, hogy mit és miért csinál.” (Duchamp, 1971, 138) Ironikusan jegyezte meg azt is, hogy a festéktubusok „*ready-made aided*”-nek tekinthetők, így a világ összes festménye egyfajta assemblage-mű (Duchamp, 1971, 141). Végül a művészet lényegét a hiányhoz kapcsolta: „A művészet valójában az az elveszett láncszem [...], a művészet nem az, amit látsz, hanem a rés.” (Duchamp, 1971, 141)

E gondolatok is ahhoz az értelmezéshez vezethetnek, hogy Duchamp konceptualizmusa a kép és a nyelv közötti rést szólítja meg: nem eltestetlenedett gondolkodásként, hanem olyan képi egyensúlyozásként a jelentés határán, amely megőrzi a vizuális tapasztalat elsődlegességét, és abból bontakoztatja ki a jelentést.

6.2. A halott menyasszony lámpása

Marcel Duchamp életműve sokáig az anti-retinális, konceptuális fordulat emblematikus példájának számított, ám posztumusz installációja, az *Adva van* (1946–

⁷ Amerikai konceptualista művész (1945 -) Kosuth, *Art after Philosophy*, 1969

1966. 26. ábra) újraértelmezi a test szerepét a duchamp-i univerzumban.⁸ Az installáció nem a ready-made szükszavúságával és éles provokációival, hanem egy jóval cizelláltabb, összetettebb kifejezési formában szólítja meg a nézőt, miközben nem a test közvetlen hiányára, hanem a testtel való észlelés határainak átlépésére összpontosít.

A mű egy fával borított ajtón keresztül kukucskáló nézői pozíciót kényszerít ki: a réseken keresztül egy meztelen, arccal lefelé fekvő női test tárul fel, egyik kezében lámpást tart, miközben egy festett táj háttérben vízesés látszik. Laura Marks haptikus nézésről szóló elmélete – amely szerint a tekintet nemcsak optikai, hanem érintésszerű pásztázás is – új dimenziót ad Duchamp ready-made-jeinek és installációinak értelmezéséhez. Az *Adva van* kulcslyukon át történő, behajló nézése éppen ilyen haptikus észlelés: nem frontális megértést, hanem testközeli, tapogatózó vizuális kapcsolatot hoz létre, ahol a néző aktívan, érzékileg kapcsolódik a műhöz, közel akar férközni a látványhoz a megértés érdekében (Marks, 2002).

Duchamp a néző számára kizárólagos pozíciót kínál, így a test megfigyelése kukkoló jellegű *voyeur* tekintetként hat. A befogadó önként vállalva, a kulcslyukon bekukucskálva válik szemtanújává a halálnak, a forrásnak és a lámpásnak. Az ajtó elválaszt, de a szem, a nézés közel hoz, miközben a látvány paradox és titokzatos marad. A háttérben csobogó vízesés idillt is sugallhatna. A láng ég, a víz csobog, a nő érzéketlen, valószínűleg halott, a föld felé fordul, feltárva szexualitása rejtőzködő forrását. A nő – Duchamp „halott menyasszonya”, a végső múzsa – nem reagál, de lámpást tart, azaz megvilágít – az érzékek határán tartva a jelentést.

Az *Adva van* nem csupán egy enigmatikus installáció, hanem a kép, a tér és a test viszonyának radikális újragondolása – a festmény dimenzióváltása, téri kiterjesztése, ahol a tér maga válik a képpé. A néző kizárólag egy centrális pontból pillanthat be a térbe, a tetthely színterébe, a kulcslyukon, így a perspektíva – amely a reneszánsz festészetben a látvány szabályozásának eszköze – itt megfordul: a tér egyben maga a mű is, amelybe a megfigyelő test a szem optikai rendszerén keresztül hatol. Duchamp installációja így a kép létrejöttének és olvashatóságának folyamata: a negatív tér, „öntőforma”, amely a néző testtudatában formálódik képpé. Nem a kép

⁸ A mű teljes címe többértelmű: *Étant donnés: 1° la chute d'eau / 2° le gaz d'éclairage...* Magyarra általában *Adva van* címmel fordítják, amely a világítógázra és a vízesésre utal.

tárgyasulása, hanem a képződés aktusa a művészet: lenyomatként jelenik meg a látvány. A szem érintése, az anyag átalakulása, képpé formálódása, az ellentétpárok (folyékony–szilárd, sötét–fény, test–hiány) mind a dimenzióváltás képi retorikájához tartoznak.

A *testnélküli* koncepció Duchamp olvasatában halott koncepció. Az *Adva van* a konceptuális művészet egyfajta rejtett kritikájaként is olvasható; annak a konceptuális művészetnek, amely Duchampot a verbális gondolat szellemi atyjává tette a vizuális művészetben, miközben ő tiltakozott a szavak logikai egységének elsődleges használata ellen és forrásként a kép felé nyúlt. Hiába a gondolat tisztasága, ha kiszakad abból a testi érzékelési láncból, amely az élőlény mozgásában, szexualitásában, vágy- és perceptuális tapasztalataiban gyökerezik. A női test, a nő princípiuma, a múzsa, az élet körforgásának fenntartója, a vágyott, bekebelezendő szexualitás érzéki motorja van jelen – a látás és a vágy feszültségében a tudás forrását, a lámpást tartva. A halál és a vágy, az érzékiség és a lehatároltság összefonódnak egy olyan képi térben, ahol a test egyszerre tárgy és médium.

E mű a megtestesült gondolat végső allegóriája lehet: a menyasszony halott, de kezében még ég a lámpás – a látás, az érzékelés, az ismeret utolsó fényjele. Ez a testben rejlő koncepció, amely Duchamp komplex látásmódjában, a dolgok eredőjére leásva, tiszta logikából, absztrakt matematikából és érzéki test vágy- és reflexstruktúrák tudatos, materiális valóságának ismeretéből áll össze. A „halott menyasszony” így nem a szexualitás végét, hanem annak érzékileg még ható jelenlétét idézi meg.

Duchamp installációja egyszerre intellektuális és érzéki, filozófiai és kifejezetten testi, testtudati érzeteket keltő munka. Összetettségében ellentmondásos, enigmatikus mű, amely egyszerre tárja föl magát, és egyúttal kizárja a nézőt. Ez a paradoxon teremti meg a vágy képében a hiányt – a mű egyik kulcsfogalmát: az alkotói aktust kísérő reakcióláncolatban hiányzó láncszemet. A művész képtelenségét arra, hogy teljesen kifejezze szándékát; a különbséget, amely a szándékolt és a tényleges megvalósulás között van jelen. *The Creative Act* (1957) című, Houstonban, a *Convention of the American Federation of the Arts* keretében elhangzott előadásában vezeti be az *art coefficient* (művészi együttható) fogalmát. Ez a kreatív aktus központi elemeként az intenció és a megvalósulás közötti különbséget, a köztük kialakuló rést, valamint annak értelmezésében a néző lényegi szerepét jelöli meg. A következő részlet

szabad fordításban is jól érzékelteti ezt a gondolatot: „Ha a művész – mint ember – a legjobb szándékkal önmaga és a világ felé nem játszik szerepet saját munkája megítélésében, akkor hogyan írható le az a jelenség, amely a nézőt esztétikai reakcióra készíti? Ez a jelenség egyfajta átvitelhez hasonlít, esztétikai ozmózisként megy végbe a művésztől a nézőhöz, az élettelen anyagon keresztül. Az alkotói aktus során az intenció és a megvalósulás között mindig különbség marad – ez a hiány, ez a rés a személyes *art coefficient*, amely a néző részvételével válik teljessé. Az alkotói aktus egy másik aspektusa az, amikor a néző megtapasztalja az átlényegülés (*transubstantiation*) jelenségét – amikor az élettelen anyag műalkotássá válik.” (Duchamp, 1971, 139–140)

James Elkins szerint a képek sohasem pusztán optikai tárgyak, hanem érzelmi és testi rezgéseket is közvetítenek – a néző „nemcsak néz, hanem együtt rezdül, elsírja magát vagy megborzong.” (Elkins, 2001, 52–59) Az *Adva van* ennek a testi empátiának a modellje: a befogadó nem elemzőként, hanem „testtudati félként” vesz részt az észlelésben. Elkins arra hívja fel a figyelmet, hogy a digitális kép ezzel szemben egyre inkább kizárja a testi válaszlehetőséget – a képek már nem a testre, hanem az algoritmusra hatnak. Az *Adva van e testnélküli vizualitás* kritikájaként is olvasható.

Ahogy Lyotard fogalmaz: „Marad valami, amit nem lehet megmagyarázni – és ez nem valami misztikus: csupán az összemérhetetlen kommentárba való visszatérése. A magyarázat szükségszerűen diszharmonikus marad a művel” (Lyotard, 1990, 11). Ez az összemérhetetlenség az, amely a kép szöveg által való teljes lefedhetetlenségére utal. A kép mindig kicsúszik a magyarázat nyelvi logikája alól – a test médiumán keresztül képes csak visszatérni a képbe – a képnek saját koncepciója van, a kép hálózatosan összetett, többszörös vonatkozási rendszerében. Ez a koncepció, a test érzékelési tapasztalati terében, a látás és érintés határán testesedik meg a képben.

6.3. A ready-made test és a konceptuális fordulat kortárs olvasatai

A ready-made mint Duchamp által radikálisan újrapozícionált képalkotói gesztus a test látens, mégis meghatározó jelenlétét hordozza. Bár a tárgy a test érintése nélkül válik műalkotássá – azaz éppen a kézzel alkotás, a „művészi érintés”

hagyományos auráját fosztja meg jelentőségétől –, maga a tárgy mégis előhívja a testtel való viszonyt. Duchamp ready-made-jei – piszoár, palacktartó vagy kerékpárkerék – mind testi használatra szánt eszközök. A néző testének tapasztalati kódjai, mozdulat-émlékezetei, testi reflexei aktiválódnak általuk – a test így áttételesen, testérzetként van jelen.

A duchamp-i ready-made kortárs újraértelmezése paradox módon nem a test háttérbe szorításában, hanem annak radikális előtérbe állításában valósul meg: a művész saját teste válik újra és újra használatba vett tárggyá, ready-made-dé. Az ilyen jellegű performanszokban – karakteres megvalósulásaként például Marina Abramović művei – például a *Rhythm 0* (1974) vagy a *The Artist is Present* (2010. 30. ábra) – szinte mechanikus ismétléssel jelenítik meg a testet mint állandóan visszatérő képet. Ebben az esetben a test nemcsak médium, hanem maga a mű. A nézői aktus – a nézés, az interakció, az emocionális válasz – Duchamp *Szökőkútjához* hasonlóan testtudati kapcsolatot kíván. A test mint műtárgy kockára teszi az élő tapasztalatból való kivonódást. A kiállítótér mintegy élve temeti el a személyes jelenlétet – a befogadás egyben gyászreakcióvá válik. A múzeum halott, ünnepélyes ravatal – élő képként is halott jelenlét. A művész teste mint ready-made végletekig enigmatikus: az élő képet hibernálja mozgó színpadi művé, a vágy és fájdalom elmúlásának tovatűnő képévé. A múzsa halott, mert elérhetetlen öröklét-szimbólumként jelenik meg – az élő folyamat vágyképe, révbe érésének lehetősége, örök mozgatórugója, a vonzalom utolérhetetlen áldozata. A művész teste mint ready-made a folyamatban változó jelenlétet keresve saját érzékelő testét múzsává emeli: saját maga „felravatalozásában” ünnepli az emlékké vált test jelenlétét. A kép mint a jelen tovatűnt képe, a vágy képi megörökítésének paradox jelenléte különböző, mégis végkövetkeztetésükben rokon elméleti kontextusokban tűnik fel.

Roland Barthes szerint a fénykép – és tágabb értelemben minden képi leképezés – olyan csapda, amely nem a jelen megőrzésére, hanem annak elvesztésére épül. A fénykép halott pillanatként rögzíti azt, ami már elmúlt, és ezáltal elidegeníti az élő tapasztalatot. A kép így nem az élmény maga, hanem annak hűvös, elérhetetlen lenyomata: a vágy és a veszteség tárgya egyaránt (*Barthes, Világoskamra*, 1985).

Jacques Derrida a kép ontológiáját vizsgálva arra mutat rá, hogy az esztétikai aktus mindig megállít egy történésfolyamatot, és „műemlékké” teszi azt. A kép nem a

folyamatban lévő világ része, hanem annak emlékezeti helye: megőriz, de egyben ki is zár. Ez az elidegenedés képtelenné teszi a valóság közvetlen megragadását, miközben új jelentésrétegeket hoz létre – a jelen elvesztésének lenyomatát. A performansz testre írt jelenléte nem a valóság közvetlen megtapasztalása, hanem annak mediatizált formája: a test látvánnyá, a jelenlét eseménnyé, a múltó tapasztalat pedig műemlékké válik. Derrida *parergon*-fogalmának és jelenlét–hiány gondolatának fényében a performansz nemcsak műalkotásként, hanem a jelenlét elvesztésének színreviteleként is értelmezhető: a test mint élő *parergon* jelenik meg, amely egyszerre van ott és kívül, egyszerre idéz és kizár (Derrida, 1987).⁹

Boris Groys *Marx after Duchamp, or The Artist's Two Bodies* című tanulmánya erre a jelenségre reflektál értelmezésében, a művésznak két teste van – az egyik biológiai, a másik szimbolikus és medialiszt (Groys, 2009). A posztduchamp-i művészetben ez a második test válik dominánssá: nem a test mint érzékelés, hanem a test mint képi pozíció, amely önmagát reprezentálja újra és újra. Groys szerint a művész önmagát reprezentáló teste a posztmodern társadalom egyik alapmintázatát jeleníti meg: a test állandó kitettséget, a reprezentáció kényszerét és a művészet státuszának intézményes újrarájátszását. A múzeum mint művészeti intézmény komoly infrastruktúrával felszerelt épülete és az azt működtető szervezetten, hierarchikusan működő személyzet szolgálja és tartja fenn a művészetnek nyilvánított tárgyak és a hozzájuk köthető személy, a művész pozícióját. Ebben a körforgásban a művész mint medialiszt test, szoborrá merevedve a kiválasztottság médiumává válva, reprezentálja saját magát, a művészetet.

A művész testének médiumként való használata – az önmagát performáló művész szerepe – könnyen válhat az ismétlés repetitív és állandósult szólamává is, amely ellentmond Duchamp egyik legmélyebb kritikájának. Ő az ismétlés gesztusát a maszturbációhoz hasonlította, vagyis olyan önmagába forduló művészi aktusként értelmezte, amely nem tágítja a határokat, hanem megerősíti a reprezentáció zárt rendszerét (Cabanne, 1971). A maszturbáció itt nemcsak az alkotás önmagába zártságát, hanem a nézői viszony megszakadását is jelzi. A művész saját testének újrarájátszása – mint ready-made gesztus – ezzel éppen azzá válhat, amit Duchamp el

⁹ *Parergon*: (görög eredetű szó: kiegészítő elem), Jacques Derridánál a mű és környezete közti határ, amely nem része a műnek, mégis meghatározza annak értelmét. Vö. Derrida, *The Truth in Painting*, 1987.

akart kerülni: a művészet státuszának ismétlésévé, nem kérdésfelvetéssé. Ez a kijelentés az ismétlés mint szolipszista zártság kritikájaként értelmezhető – egy olyan jelenségként, amely a huszadik században kezdődött, és a kortárs művészet egyik meghatározó tendenciájává vált.

Duchamp szerint a művészet lényege maga a hiány – az abszencia, a rés, a nyom. A performanszban medializált test épp a folyamatos jelenléttel válhat reprezentációvá – míg Duchamp a hiányon, a provokáción és az áttételen keresztül bontotta meg a kép és néző közötti viszonyt. A duchamp-i kép dinamikája a test rejtett, asszociatív jelenléte kapcsán teljesebbé válik, miközben a test mint ready-made megszüntetheti a test-kép dinamikus kapcsolatának rejtőzködő mivoltát azzal, hogy a művész teste explicit módon képpé válik.

A test csökevényes jelenléte vagy annak teljes hiánya fokozottan érvényes a digitális képalkotás, a mesterséges intelligenciával generált képek térnyerésének korában, ahol a test már nemcsak eltűnik a képből, hanem az érzékelés referenciájaként is megszűnik működni. A kép algoritmikus mintázat, nem érzéki tapasztalat. Ebben az értelemben Duchamp utólagos műve, az *Adva van*, vagy Abramović testperformanszai – eltérő módon ugyan, de – egyaránt megőrzik a test mint érzékelési alap szükségességét. Napjaink digitális vizualitása épp ezt az érzéki alapot bontja meg: a test már nemcsak médiumként jelenik meg, hanem fokozatosan eltűnik a képből – medializálódik, majd virtualizálódik. Ebben a folyamatban a kritikus kérdések központi szerephez jutnak: a test elvesztése a digitális kép és az algoritmikus észlelés kontextusában.

6.4. A medializált test válsága a digitális kép korában

Duchamp nyomán kialakult ready-made gondolkodás, illetve annak kortárs testművészeti folytatása – különösen a performanszban medializált test jelenléte – mára új kihívókkal néz szembe. Az algoritmusok által generált képek világában nemcsak a művész, hanem maga a test is elhalványul, kivonódik a képből. Felmerül a kérdés: ez a kép mennyiben ugyanaz a kép; hívhatjuk ugyanannak a képnek? Talán igen – de semmiképp sem megtestesült képnek. Míg Duchamp ready-made-jei az emberi test hiányán keresztül is testi jelentéseket idéztek meg, a mára már teljesen

digitalizált képköltés korában ez az asszociációs tér megszűnőben van. A test nem hiányzik – hanem helyettesítve van.

Újabb kérdést vet fel a festmény digitalizálása: az anyaggal, érintéssel, testi lenyomatként megszülető képek is digitális adatbázisok sűrűjében, a test aurájától megfosztva keringnek az internet mindent elnyelő, strukturálatlan képi hálózatában. A digitalizált kép hamisan azt a látszatot kelti, hogy a valódi mása, miközben mentes minden testi jelenléttől – már szinte teljesen leszakadt a testről; legfeljebb egy emléknym a valódi képi tapasztalásról. Egy festmény digitálisan raktározott és megjelenített változata ismétlődő négyzetrácsban elhelyezett pixelekkal létrehozott pszeudomásolatává válik.

A test érzel, befogad és értelmez: működésének feltétele, hogy képeken keresztül szervezze a világ tapasztalatát. A test érzékelésének legnagyobb részét vizuális benyomások teszik ki – a világ képekben válik érzékelhetővé számunkra. A látvány esztétizálása, csupán egy megfoghatatlan szépségideálnak való megfeleltetés, alapjában véve a kognitív funkciók, a megértés ellen beszél. Duchamp tiltakozott az ellen, hogy a látás „áramköre” szétszabdalva a retina felületén csapódjon önmagába, nála a látás az egész testen végigfutva, a neuronok teljes hálózatát bekapcsolva az elme legmélyebb rétegeit világítja meg. Számára az esztétika fogalma – különösen annak akadémikus, szépségközpontú felfogása – alapvetően gyanús, eltávolodni való volt. A látás Duchamp értelmezésében kognitív–perceptuális konstrukció: a látás megért, értelmez, összeállít. Strukturált, értelmezhető, intellektuálisan felépített gondolati tér – egy szellemi produktum, amelyben a kép és a gondolat szétválaszthatatlanok.

Marcel Duchamp *Szökökútja* fordulópontként értelmezhető a modern és kortárs művészet történetében, amely újraírja a kép szerepét. Duchamp műve újragondolható a látás testi beágyazottságának irányából – például Richard Shusterman szómaesztétikája, Maurice Merleau-Ponty fenomenológiája, Georges Didi-Huberman lenyomat-elmélete és Amelia Jones testművészeti olvasata felől. Ez lehetőséget kínál arra, hogy a konceptuális művészetet ne csupán a nyelvi logika intellektuális konstrukciójaként, hanem a testi-émlékezeti lenyomat mélyen rétegzett kognitív eseményeként közelítsük meg. A duchamp-i kép nem a reprezentáció lezárt rendszere, hanem a test és észlelés közötti feszültség hordozója – a megértés provokátora.

Ez az értelmezési ív különösen aktuális a digitális képkultúra korszakában, ahol – Boris Groys, Hito Steyerl és James Elkins kritikái szerint – a kép testetlen adatfolyammá válik, s a néző érzékelő, testi jelenlétét egyre inkább kiszorítja a hálózat automatizált képgenerálása és adatforgalma. A mesterséges intelligencia által generált képek esetében a test nemcsak eltűnik, de az érzékelés referenciájaként is elveszíti hatókörét. Ez az elmozdulás nemcsak esztétikai, hanem antropológiai kérdés is: milyen testiségből, milyen érzékelésből fakadnak azok a képek, amelyek már nem a test tapasztalatában, hanem algoritmikus kódokban keletkeznek?

Arnheim klasszikus műve a vizuális gondolkodásról hangsúlyozta: a látás aktív értelmi munka (*Arnheim, 1969*). Groys, Steyerl és Elkins szerint ezzel szemben a digitális képkultúrában a kép elveszíti testi alapját, mert az algoritmus által generált képek már nem tapasztalatból, hanem a kód zárt struktúráiból származnak.

A Duchamp által kijelölt koncepcionális fordulat – ahol a kép már nem az érzéki tapasztalat nyoma, hanem egy képalapú nyelvi rendszer eleme – egy hosszú és összetett történet kezdetét jelenti a vizualitás önreflexív átalakulásában. Ez a fordulat – bár nem a képi koncepció megközelítésében, hanem a digitális képalkotásban – radikalizálódik: a *testnélküli* látás, az automatikus képgenerálás és a mesterséges reprezentáció újraírja a kép és test kapcsolatát. A hetedik fejezet ezeken a változások mentén járja körül a digitális képi világ és a mesterséges intelligencia kérdését: a test képről való leválásának az útját. Ebben az új vizuális környezetben a kép már nem a test reflexe, hanem a kód zárt struktúrájának önismétlő eredménye – a test nem hiányzik, hanem feleslegessé válik. A képalkotás nem a látásból, hanem kódolt minták felismeréséből származik, így a látás többérzékszervi, testi működése helyett csupán statisztikai reprezentációk lépnek működésbe. A kérdés többé nem az, hogy mit látunk, hanem az, hogy értelmezhető-e még a kép tapasztalatként, ha nem testi érzékelésre épül.

Ezért válik különösen aktuálissá a duchamp-i gondolkodás szellemében feltett kérdés: Mi a művészet akkor, ha a test már nem képez kapcsolatot a látással, a vággyal, az anyaggal? E kérdés kijelöli a következő fejezet vizsgálati irányát is: a kép fokozatos testtelenedését a technikai sokszorosíthatóságtól az algoritmikus képalkotásig. A képek emberi befogadásra készülnek, de a testhez többnyire algoritmusokon át jutnak el; hatásukat ez az algoritmikus szűrés és rangsorolás előfeltételezi.

7. A kép testtelenedése – Duchamptól az algoritmikus képekig

7.1. Digitális kép és a test hiánya – a képkritika kortárs reflexiói

Gondolatívem a konceptuális művészet tárgyi közvetítésre épülő olvasatát vezeti tovább a digitális, elszemélytelenített, verbális koncepciók formáinak elemzéséhez. Azt a kérdést vetem fel, hogy a test és kép kapcsolatának radikális eltávolodása – amikor ez a viszony sokszorosán áttételessé, verbális és algoritmikus közvetítések által fenntartottá válik – milyen következményekkel jár a testtudati működésre nézve, és miként alakítja át a tapasztalati forrást a kép értelmezésében. Mindez különösen élesen látszik, ha a festői képben való gondolkodás testi érzékelésen alapuló tapasztalatával vetjük össze.

A technika fejlődésével a test fokozatosan távolodott a képtől. Benjamin az aura elvesztéséről, Barthes a szerző haláláról írt – mindkettő a testi és időbeli jelenlét elhalványulását jelzi. A digitális korban a kép már nem anyagban hagy lenyomatot, hanem algoritmusban, így a tudatba már csak a nyomhagyás testi rétegzettségének áttételes közvetítésével kapcsolódik. Duchamp öröksége még nem zárja ki a testet, inkább új kontextusba helyezi: a test nyomként rögzített, késleltetve ható entitás. A lenyomat paradigmája – a jelenlétet helyettesítő nyom és hiány – válik kulcsfogalomká a digitális és az algoritmikus képalkotás elemzésében is.

Boris Groys a digitális kép és a néző pozícióját úgy határozza meg, hogy az eltávolodás, az eseményből való kivonódás elsődleges oka az, hogy a néző testetlen megfigyelővé válik. Véleménye szerint a digitális kép az „áramlás” logikájában működik: interaktivitást színlel, miközben a néző testi jelenlétét kiüresíti, és figyelmét a végtelen információs folyamamban szórja szét (Groys, 2016). Duchamp posztumusz installációja az *Adva van* ezzel szemben a valós anyaghoz és fizikai jelenléthez kötődik: a kép csak akkor válik láthatóvá, ha a néző a testével is részt vesz a befogadásban. Hito Steyerl (2014) az internetes képeket „kódolt mozgásformákként” írja le – ahol a test már csak statisztikai adatként szerepel. Mindkét megközelítésben a digitális képek nem építenek a test közvetlen tapasztalatára, míg Duchamp installációja kifejezetten a test érzékelésére épít és keres egy közvetlen kapcsolatot a látvány és a testi tapasztalat között.

Elkins az anyagot és a képet szoros kapcsolatban értelmezi; szerinte minden képértelmezés érintettségén alapul, és a néző nem elemzőként, hanem testként vesz részt az észlelésben (Elkins, 2001). Az *Adva van* ennek a testi empátiának a modellje, ahol a nézői tekintet fizikailag behajol, elidőzik, és nemcsak néz, hanem – Elkins szavaival – „összeolvad” a látvánnyal. A kognitív műveletek nem választhatók el a látástól, mivel az elemzés már az első impulzusnál megkezdődik, a kép testtudati lecsapódásával. A testtudat és a látás közötti folyamatos kölcsönhatás aktív, ösztönös része a képi folyamatnak, ahol az érzékelés a megértés és az elemzés szervesen összefonódó egységet alkot. Duchamp *Szökőkútja* ennek a paradoxon szemléletét testesíti meg: a test nincs jelen, mégis a test működteti a kép jelentését. Elkins hangsúlyozza, hogy a képi élmény nem választható le az érzékelő test jelenlétéről, mivel a nézés ritmusa nem a szemé, hanem a test belső időérzékeléséé (Elkins, 2001).

Ezzel szemben a digitális képek korlátozzák a testi válaszok létrejöttét. Duchamp posztumusz műve, az *Adva van, e testnélküli* vizualitás kritikájaként is olvasható. A mű már megelőlegez egy radikális képbírálatot: a digitális képalkotás, majd az AI-vezérelt képalkotásét, amelyből hiányzik az érintés, a reflex, a vágy, az ösztön, az anyag, a test. Duchamp paradoxona ebben a kontextusban egyszerre mutatja meg a test hiányát és annak szükségességét mint aktív jelenlétet. Ez a feszültség – az érzékelés emlékezete és a digitális képek testnélkülisége között – a kortárs képértelmezés egyik legaktuálisabb és legkritikusabb kérdésévé vált.

7.2. A test leválása a képről – a digitális kép és az algoritmus tekintete

A Duchamp által elindított konceptuális fordulat után körülbelül hetven évvel újabb lényeges váltás történt a képkészítés történetében: 1984-ben Harold Cohen bemutatta az AARON nevű algoritmikus alapokon működő rajzoló programot, amely autonóm módon volt képes képet alkotni. Ez az esemény a mesterséges intelligencia-alapú képalkotás kezdőpontjának is tekinthető, és ezzel párhuzamosan a digitális kép és az emberi test kapcsolatának radikális átalakulásához is hozzájárult (McCorduck, 1991). Míg Duchamp *ready-made*-je a testi érintés hiányát és a testhez tapadt jelentés képi lenyomatát tematizálta az érzékelés küszöbén, Cohen AARON-ja már az emberi test teljes kizárásával állított elő „művészetet”. Az algoritmus – a kéz, a mozdulat, az

érzékelés helyett – kód, adat és parancsok pusztán logikai összefüggései függvényében működik. Az érintés, a hiba, a véletlen, a test többszoros érzékelési hálózata, a behatásokra nyitott rendszerének finomhangolása kiszorul, a képi világ így a *testnélküli* kép paradigmájává válik, steril, nyom nélküli esztétikává.

Ez a váltás ontológiai természetű is: a digitális kép, majd a technika fejlődésével az AARON által utat nyitott algoritmikus képalkotás világa, új terepbe helyezi a kép befogadhatóságát. A kép kicsúszik a fizikai valóság hatásköréből, már csak adatok és statisztikai mintázatok alapján generálódik. Az AI-képek inkább értelmezhetők, mint láthatók: az adatbázis kódalapú kontextusában válnak jelentéssé. Kiszámítja, mit kellene látnunk, anélkül, hogy tudná, valójában mit jelent látnunk. A test nem az érzékelés médiuma többé, hanem mellőzött, magára hagyott réteg.

Duchamp öröksége a test hiányára, mint produktív képi elemre épít. A mesterséges intelligencia (AI) viszont olyan képeket generál, amelyekhez nem tartozik emberi érintés, tapasztalat vagy látás. A kép leválik a testről – felvetve a kérdést: miként változik meg a látás szerepe, ha a kép többé nem testből, hanem egy kollektív tudat algoritmusos lenyomatából, az adathálózatból származik? Vajon mi a létjogosultsága a kollektív tudat algoritmikus képének mint a digitalizált tömegvízió fragmentált, „vágytalan” tükörképének?

A digitális kép megjelenésekor a képalkotást még emberi kéz, tudat hozta létre a szoftverek képalkotó funkcióinak felhasználásával, amely bár nem anyaghoz kötött, mégis a szubjektív látásmód lenyomatát hordozta, az AI képgenerálásához ez már nem szükséges. Az AI-kép testetlenül jelenik meg egy kollektív embertömeg emléklenyomatainak algoritmikusan kivonatolt összetételében, egy matematikai absztrakció fényében – bizonyos megközelítésben „*a tökéletes érinthetetlen kivonatolt test*” manifesztuma, a megtestesült test numerikus szublimátuma.

Az anyaggal létrehozott képzőművészet is az internet virtuális hálózatába kerül be, adattá és pixellé válik a testbe írt valóság. A digitális térbe átkerült festmény – legyen bármilyen hű reprodukció – elveszíti az érinthetőségét, a tapasztalás idejét és anyagi rétegzettségét. A néző látása itt nem tapintható valósághoz kapcsolódik, hanem a képpontok rendeződéséhez: egy pszeudoképhez, amely az eredeti aura nélküli replikája, testtől megfosztott képe, csupán emléknem, nem valós érzet.

A kérdés tehát nem csupán technikai vagy stilisztikai: Miként változik meg az emberi észlelés, ha a látás többé nem kapcsolódik anyaghoz, súlyhoz, ellenálláshoz? Vajon a látás, amely a testbe ágyazott kognitív aktivitás, képes-e zavartalanul működni akkor is, ha az észlelt képek már alig érintkeznek vele?

7.3. A sakk mint határhelyzet a kép és az algoritmus között

A paradoxon, kép és gondolat köztes tere, Duchamp központi kérdése. Élete második felében mindez megmutatkozott abban is, hogy a sakk, mint tisztán gondolati játék rajongójává, sőt, szenvedélyes követőjévé vált. Így vallott erről: „A festészet ne csupán retinai vagy vizuális legyen; kapcsolódjon a szürkeállományhoz, azaz a megértés iránti vágyunkhoz. [...] Ezért kezdtem el sakkozni. A sakk hobbi, játék – bárki játszhatja. De én komolyan vettem, és élveztem, mert hasonlóságokat fedeztem fel a sakk és a festészet között. [...] Olyan ez, mintha valamit megterveznél vagy egy szerkezetet építenél, amely révén nyersz vagy veszítesz. A versengés aspektusa nem lényeges, maga a játék viszont rendkívül plasztikus – valószínűleg ez vonzott benne.” (Duchamp, 1971, 136) A sakk és a festészet – gondolat, logika, terv és tett – és mindez képi nyomvonala, a tettbe írt gondolat játszómájának sakktáblán megírt változata.

A sakk az élet szimbolikus, végső játékává vált számára – a mozgás, pozíció, lépés és vágy strukturált lenyomata. De hol van a kép ebben a tiszta logikában? A sakk stratégiai összefüggései a sakktábla mezején kialakuló hálózatban, a dinamikus kapcsolatrendszer mozgásban tartó „cselszövések” által valósulnak meg. A téri dimenziót a sakkfigurák humán „szimulákrum” (Baudrillard, 2002) szerveződései biztosítják, ez az emberi tényező, a harmadik dimenzió, a sakktábla tiszta, szabályos négyzet alakú nyolcszor nyolcas geometrikus síkjában. A szimbólumok kikristályosodott princípiumokként sorakoztatnak fel egy archaikus rendszer vetületében az emberit, melyet egy mélyen átszexualizált erőviszonyok rendszerében, saját szereppel, funkcióval és erővel összjátékba szerveződve képviselnek. A gondolat mozgásba, cselekvésbe írja lépéseit, ahol a tábla állásának dinamikusan alakuló helyzete a gondolat megtestesülése és vetülete. Dimenzióváltás, kép és stratégia, majd mozgás-cselekvés, és ezáltal megszületik a képben a jelentés, a megtestesült tudat, a sakkfigurák szimbólumrendszerének pozícionált tükrében. Duchamp szerint a sakk

nem a forma vizuális szépségében, hanem a mozgás elképzelésében rejti esztétikumát: „*It's the imagining of the movement... It's completely in one's gray matter.*” (Cabanne, 1971, 18–19). A lépések, a játékosok stratégiájának dinamikus vonulatát követik, amely szemtől szembe zajlik: reakció, válaszreakció, tervezés, újratervezés körforgásának lendülete áramoltat. Ez maga a gondolat képi diskurzusa – a Duchamp-i modellált képi gondolat megtestesülése. Miben hasonlít az algoritmus működése egy ősi játék felépítéséhez? Lépéselőny, stratégiák és variációk előrelátása – talán itt érintkezik a két struktúra, vagy mégsem teljesen? Az algoritmus mozgásba lép, képet formál, de választ nem kér. Amíg Duchamp még saját vágy- és testlenyomatát írta bele a térbe, az AI egy személytelen lenyomatlogikát működtet: azt, amit a kollektív adat és statisztikai struktúrák képeznek.

Duchamp sakk iránti szenvedélye nem pusztán a koncepció és szabályrendszer iránti vonzalomként értelmezhető, hanem egy különös határhelyzet kereséseként is: a sakk olyan absztrakt tér, amely egyszerre képi és logikai, vizuálisan elrendezett, mégis szabályok által uralt. A sakktábla nem nyelvi médium, hanem tiszta absztrakció, képként szervezve – a figura, a mozdulat, a stratégia mind vizuálisan pozicionált jelenségek. A sakk nem nyelv, nem algoritmus, de nem is festmény: átmeneti forma, amely az anyagtalannul is érzékelhető kép révén, a szem és a mozdulat dinamikus egységén keresztül kapcsolódik a testhez.

Duchamp nem hagyja el teljesen a képi gondolkodás mezőjét, csupán a végletekig kísérletezik vele – egy totális absztrakcióban keresi a képi logikát: a gondolat képi lenyomatát, a cselekvés absztrahálását. Ezzel szemben az algoritmus – és ezen belül az AI által vezérelt képalkotás – nem igényel választ, nem kér reakciót, nem kapcsolódik testhez vagy nézőponthoz. Nem cserél lépéseket, nem néz szembe másik játékosal – csupán összefüggések alapján kiválaszt, újrarendezi, optimalizál. Ha Duchamp sakkjátzmája még egy auratikus absztrakció, akkor az algoritmus már poszthumán absztrakció: nem hordoz testet, sem hibát, csak valószínűségi esztétikát.

7.4. A mesterséges intelligencia által generált kép ontológiája, a test hiánya

A mesterséges intelligencia által generált képek új vizuális normákat termelnek. Mivel ezek a képek adatalapú reprezentációk, gyakran zárt rendszerek

mentén szerveződnek. A formák körülhatároltak, a jelentések egyértelműek, és egyfajta stilizált, „dehumanizált, tiszta kód” jellemzi őket. Az algoritmus az absztrakció egy steril, verbalizált jelentés numerikus formája, amely információt és vizualitást egységesítő mintázatokká tömörít.

A virtuális kép omnipotens jelenléte – az internet hálózatába szöve – egy új dimenzióként hat: megállíthatatlanul növekvő adathalmazokból építkezik, amelyekből kivonatolt, algoritmizált új valóság jön létre, testetlenül anyagtalan mégis végtelen növekedésre képes. Vajon lehet-e a vizuális tér valamikor is túlnépesedett? Túlburjánzhatnak azok a virtuális alakzatok, melyek elvesztették a testhez fűződő kapcsolatot? Amitől Duchamp leginkább igyekezett távortartani magát, az az ismétlés megtörténéseinek akár csak a lehetősége, a vágytalan, céltalan, gondolat nélküli állapot.

Az algoritmus logikai értelmezőrendszer; a szó eredete a 9. századi perzsa tudós, al-Khwarizmi nevéhez köthető, akinek latinra fordított műve révén a „számítási eljárás” fogalma terjedt el – ebből született az „algoritmus” kifejezés. A szó tehát a számítás és szabályrendszer fogalmából ered – nem a ritmusból.¹⁰ Mégis, filozófiailag megtermékenyítő értelmezés lehet az „algoritmus” és a „ritmus” kapcsolatának gondolati összekapcsolása. Mert az algoritmus egy olyan ritmus, amely nem érzékel – de mégis strukturál. Nem lélegzik, de működik. Nem rezonál, de ismétel. A *testnélküli* ritmus, ahol nincs szívverés, de van ciklus; nincs zavar, de van végtelen ismétlés.

A testnélküliség miatt az AI-képek arctalanok, uniformizáltak és steril formavilágot hordoznak. Ez a steril képhalmaz kihívása, a test újraolvasása, újrakalibrálása. A torz, a groteszk, vagy éppen a cukizmus esztétikája is megtalálhatja olvasatát az online képkultúrában. A vizuális zaj, a kompozíciós esetlegesség, a furcsaságok iránti vonzalom egy újfajta befogadási attitűdöt jelez: az idegen képek megszelídítésének vágyát. Az interneten keringő képek tömege felgyorsítja a képolvasás ütemét, és a gyors, lineáris befogadást erősíti. A kép a felületen pixelek formájában lebeg; a képi mélység a testetlen képben a síkban tükröződik – nem épül be a test tapasztalati zónájába. A látvány nem kerül „testközelpbe”. A testközelpvé válás egy újabb, átértelmező, az avatárrá-válás folyamatának következménye lesz.

¹⁰ Merriam-Webster Dictionary: *Algorithm*. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/algorithm> (Letöltve: 2025.07.20.)

7.5. Avatár – a *testnélküli* jelenlét és az absztrakció kényszere

A test súlya: valóság, felelősség, válasz. A test nemcsak hordoz, de visszahúz, lehorgonyoz, korlátoz, miközben önmagát kéri számon. A test mindig rezeg, kitöltik a belső terek, láthatatlan hárttyák, idegi burkok, melyek nemcsak hordozzák, hanem lassítják, súlyozzák is az időt. A test energiamezőként visszhangzik az anyagban – az avatár e visszhang kivonata: egy test, amely nem érez. Egy jelenlét, amely súlytalan. Egy „én”, amely csak forma, burok, maszk. Az avatár, ahogy digitális formában működik – nem a testből, hanem a test hiányából születik. Az AI által generált formák nem őriznek érintést, nem viselnek fizikai ellenállást. Hiányzik belőlük az anyag memóriája, az anyag nyoma – az idő. Ezért aurájuk sincs. Walter Benjamin értelmében az aura az, ami egy helyhez és pillanathoz köti a jelenlétet – és ez a kötés a test révén történik. A test az, ami súlyával, egyediségével képes visszahorgonyozni a látványt a világba (*Benjamin*, 1936/2024). A virtuális avatár a kivonatos esztétikáját képviseli. Nem anyagot hagy maga után, hanem adatot. Nem tapasztalatot, hanem statisztikai valószínűséget. Az érintés helyett interfészt kínál, a nyomhagyás helyett nyomtalan jelenlétet. Ez a megfeleltetés kikezdi a testtudatot: a képek, pontosan körvonalazottak, de érzéketlenek, üres burokként zárják körül a lélegző, hús-vér testet. Érzéketlen formába zárva már nincs hiba, sérülés, intuitív jelenlét, véletlen egybeesés. Az anyagban tárolt, élő lenyomatot képző művészet épp ezeket is kutathatta: a megismételhetetlen mozdulatot, a test hibáit, az anyagban megőrzött energiát. A digitális avatár képe tehát nemcsak esztétikai kérdés, hanem ontológiai is: mit jelent test nélkül képet létrehozni, mesterséges intelligenciát képgenerálásra programozni, és ebbe a képbe „belebújni”? Mindez hogyan hat vissza ránk? A virtuális avatár a test halotti maszkja vagy felszabadítója? — A testtudati tapasztalás a test láthatatlan, mélyben létező bugyraiban való elmerülés. A test mindig súlyos, érez, védtelen, ellentmondó vagy együttműködő, és a hangja mindig velünk van: egy állandó visszhang, egy sűrű energiamező. Ragaszkodunk hozzá, de néha meg kell feledkeznünk róla, mert nehéz a súlya. Avatárt építünk, belelépünk a testetlen testbe, hogy meneküljünk saját megtestesült valóságunkból, a kérdések és a válaszok szorításától, a múlt idő mindent felfaló gyomrából. Kivonattá válva – kivonulunk, és

avatárként könnyedén, súlytalanul utazhatunk: kilépünk, majd belépünk; átlépünk, majd visszalépünk – virtuális testburokban, ismeretlen.

A maszk, az álca, a másik arc – mind a kilépés vágyát testesítik meg. Az avatárba való belépés a test határainak felfüggesztése: egy kognitív átcsúszás az önérzékelés mezsgyéjén. Az archaikus kultúrák táncszínházaiban, a törzsi maszkviseletben vagy a rituális identitásváltásokban – mint például az indonéz topeng – az avatár szerepe az identitás átrendezése volt: „önmagam vagyok, de másként”. A digitális avatár e gondolati vonalat tematizálja tovább – immateriális közegben, test nélkül. Bár ugyanúgy „másik én”, a modern digitális avatár nem érzel, nem izzad, nem tántorodik meg. A virtuális avatár nem lélegzik, sosem merül ki. A jelenlét illúzióját nyújtja, de nem halad át a test energiamezőin, mert szimulákrum képződmény. Míg a topengben a mozdulatok és az anyag érintése az identitás újrendezésének eszközei, addig az AI-avatár algoritmikus kivonatokból épül. Szimuláció, nem megtestesülés. Mégis: mindkét forma egy vágyra épül – a kilépésre, az „önmagam vagyok, de másként” tapasztalatára.

A művészetben, ahol van anyag, téridő és test, a kép a test által jön létre, nemcsak „röla” szól. A topeng ebben az értelemben a megtestesülés iskolája – annak a folyamatnak testtudati megvalósulása, amikor a kép és test kölcsönösen szabad átjárásban válik eggyé. Az avatár – legyen az digitális kép, AI által generált test, vagy mozgó entitás – nem a testtel kapcsol össze, hanem a test hiányával. Olyan téridőbeli jelenlét, amely kivonja magát az érzéki és taktilis valóságból. A test képe ugyan jelen van, de nem a testben keletkezik; nem származik a test mozdulatából, súlyából, érintkezéséből – csak imitálja a testet, de az érzetben nem emlékeztet rá. Az avatár képe megszűri, gyakran elnémítja a test hangját. Ezen keresztül az érzékelés terét is átszabja. Az avatár így kettős természetű: egyfelől a digitális térben való mozgás szabadságát kínálja, másfelől a testből való kilépés szorongását is hordozza. Egyfajta szimbolikus „önhasadás”: a képen keresztül önmagunk egy darabját küldjük ki a világba, miközben a valós testi jelenlét passzíválódik. A test kirekesztődik a kép megformálásából – „a test a képben” elveszíti tapintható valóság alapját.

A digitális avatár az AI előtt ember által tervezett virtuális test volt, a jelenlét szimulációja a képernyőn. Ma azonban egyre inkább AI-generált avatárok bukkannak fel: algoritmusok által létrehozott digitális testek, amelyek már nem tervezői döntések

nyomatát, hanem adatmezők lenyomatát hordozzák. Az avatár így egyszerre a test kivetülése és a test hiánya: egy burok, amely az inkarnáció illúzióját kínálja, miközben a megtestesülés tapasztalatát végleg kivonja.

7.6. A hiba jelenléte, az újrakezdés helyszíne

A hiba fogalmát és a sérülés testi vonulatának kapcsolatát az 5.6. fejezet vezette be részletesen. Az anyagban megtestesedett kép egyéni, rétegzett, testben megélt válasz; amikor a látás nem birtoklás, hanem befoglalás. Ekkor a látás nemcsak azt érinti, amit látunk, hanem azt is, akik vagyunk testként a világban. Ez az, amit Elkins „materialitásként gondolkodó festészetnek” nevez, ahol a kép egyben testi tapasztalat (*Elkins*, 1999). A mesterséges intelligencia képe nem hordozza a hibából eredő véletlen dimenzióját, nem torpan meg, nem adja tovább a lélegzet ritmusát, mert nem testi, hanem algoritmosos valóság, a létezés steril numerikus kivonata.

Az AI-kép kivonat, egyedisége nem a létrehozásban, hanem a kombinálás pillanatában áll elő – és mivel nem test hozta létre, nem is kapcsolódik testi ritmushoz, hibahelyhez, véletlenhez, a pillanat egyedi döntéspontjaihoz. Ez a különbség meghatározó: a testből létrejövő kép stratégiai, mert a létrehozás folyamata egyedi döntések, válaszok, hibák és visszalépések sora – a cselekvő látás gondolatban találkozunk Duchamp sakkjátszmájával.

Az anyaghoz, felülethez, a kéz által létrehozott lenyomathoz kapcsolódó látás mindig több mint érzékszervi tapasztalat: egy gondolati tükör, amely a test és a tudat közös terében működik. A festészetben vagy más érintés-alapú művészetekben a kép nem egyszerű vizuális forma, hanem egy stratégiai gondolkodás dinamikus lenyomata. Az alkotó döntései – legyenek azok tudatosak vagy ösztönösek – egyedi útvonalat rajzolnak a képbe. A szín, az anyag, a felület, a ritmus, a folyamat: mind a test és gondolat együttműködésének térképe, mert feltár valamit, hordoz egy gondolati ívet, egy kísérleti rendszert, amelyben a néző is beléphet, újraolvashat, és saját nézési útvonalat tapinthat a képen. Kiemelt szerepe van ebben a hibának és a véletlennek: ezek a képi „megtorpanások” vagy váratlan megoldások olyan pontok, ahol a gondolkodás kizökken a megszokott sémákból, lehetőség az irányváltásra, újratervezésre, asszociációs társítások megnyitására.

Ami kiszámítható, az nem igényel hosszas szemlélést, nem nyújt új gondolati felismerést, sémák által vezérelt az értelmezés is, a szem előbb csúszik le a látványról, mert már mindent ért. Az algoritmus nem hibázik, a képi kivonatolás már a kép létrejöttének pillanatában megtörténik – a véletlen, a törés, az érintettség lehetősége kizárt. Az ilyen kép már nem nyit olvasatokat, hanem egy lezárt struktúrát ad. A néző nem felfedez, hanem felismer. Nem kérdez, hanem illeszt. A gondolati lánc előre legyártott, mert egy részletből akár az egész elolvasható – a kép terének bejárasi útvonala nem ritmizált a test mozgásának lenyomatával, nincs igazán időben kibontakozó, belső olvasási út.

François Molnar elemzései – a tekintet szintaxisa és a látás topográfiája kapcsán ezt a kérdést tematizálja. A látás nem semleges mechanizmus, hanem aktív térképkészítés: a tekintet bejárja a képet, stratégiát épít, keres, visszatér, kiemel. A tekintet mozgása révén jön létre a belső kép. Mindez csak abban az esetben lehetséges, ha a mű rétegzett és nyitott. A befogadás csak akkor válik teremtő aktussá, ha a képi tér újra bejárhatóvá válhat, mert megvan a hozzá vezető út (Molnar, 2011).

A mesterséges intelligencia képei kivonatoltak, és sokszor olyan vizuális tudásrendszerek alapján jönnek létre, amelyek gyökerükben ugyan testtel alkotott képekből építkeznek, de már nem hordozzák azok lenyomati, személyes, gesztuális vagy akár történeti rétegeit. A befogadás így nem felfedezés, hanem sokkal inkább sémakövetés: a néző nem sajátítja el a képet a maga egyéni érzéki útján, hanem úgy olvassa mint egy vizuális adatmezőt.

A digitális algoritmus zárt struktúra, nincs „súly”, mert nincs rétege. Nincs ideje, mert nincs visszalépése; teste sincs, mert nem történt benne semmi, amihez egy emberi test kapcsolódni tudna. Ez az átalakulás, amely a jelentés és a tapasztalat rétegeinek felbomlásával jár, nemcsak filozófiai, hanem művészetelméleti kihívásokat is felvet, amelyek a digitális képkörnyezetben különösen élesen jelentkeznek.

7.7. A testnélküli kép filozófiája

Az AI-kép nem egy testből kiinduló élmény, hanem nyelvi *promptok* algoritmikus feldolgozásából előállított vizuális szimulákrum. A kép nem érzékelésből, hanem statisztikai mintázatokból épül – a test nem alkotótényező, csupán

nézői pozícióba szorul. Mégis, amikor AI-képpel találkozunk, valamiképp érintenie kell a testünket, ha jelentést akar közvetíteni. A látás nem létezhet test nélkül – tehát a test előbb-utóbb belép a képi értelmezésbe. Ez a belépés azonban áttételes: az AI-kép nem az anyag által hívja elő az érzéseket, hanem emlékkódok, jelképek, vizuális ikonok és kulturális sémák mentén, „LEGO-testként, montázsként” összeillesztve ismerős jelentésegységeket. Az eredmény egy testlenyomati réteg nélküli érzelmi reakció. Egy testetlen kép, amely mégis affektusokat mozgósít.

Az unalom, a nosztalgia, a viszolygás vagy a felismerés érzetei mind testi válaszok, habár nem az anyag ellenállására adott reakciók, a mesterségesen előállított képi minta által kiváltott, gyakran átmeneti és széttartó asszociációk. Így juthatunk el a kulcskérdéshez: Miként testesedik meg az AI-kép – ha nem az anyagon, nem az érintésen, nem a test impulzusán keresztül? Talán épp úgy, ahogy a metafora testesül: érzelmi csomagként, kognitív áthangolásként, áttételes ikonként. És ez az áttételesség – a hiányként megjelenő test – az, ami lehetővé teszi, hogy továbbra is a test válaszoljon a képre.

Az AI-kép testnélkülisége nemcsak filozófiai, hanem neuroesztétikai probléma is: a test-tér idegrendszeri tapasztalatának hiánya affektív zavarokhoz vezethet. Antonio Damasio szomatikus marker elmélete szerint a döntéshozatal és az érzelmi viszonyulás testi lenyomatokon alapul, amelyek a valós térbeli tapasztalatból táplálkoznak (Damasio, 1996). Alva Noë kognitív fenomenológiája pedig rámutat: a látás a világban való aktív jelenlét, a térben történő mozgás és interakció nélkül nem teljes (Noë, 2015). Az AI-képek e tapasztalati beágyazottság hiányában olyan fragmentált vizuális rendszert hoznak létre, amely szorongást és testképzavart idézhet elő: a kép akadozott, valós érzet-lenyomat nélkül talál kapcsolódási útvonalat a testhez. Nem a Duchamp-i hiányzó rés értelmében képez nyitott struktúrát, hanem testérintési blokkokat hoz létre: nem kapcsolódik, hanem a testtudati rétegtől eltávolodott, önmagában bezárt rendszer.

Barthes és Baudrillard egyaránt arra figyelmeztetnek, hogy a kép testnélkülivé válása – akár a jelentés túltelítettsége, akár a szimulákrum eluralkodása révén – a valósághoz való érzéki viszony felbomlásával jár. Roland Barthes ikonikus mondata – „a szerző halott”, miszerint a mű nem a szerző intenciója, hanem a nyelvi rendszer terméke – új értelmet nyer az AI-képek világában. Barthes-nál a „szerző halála”

metafora volt: a szerző szándékától való elszakadás a jelentés felszabadulását, a befogadó szabadságát jelentette. Az AI esetében azonban ez a „szerzőhalál” már nem elméleti gesztus, hanem tényleges állapot: nincs személyes szándék, csak algoritmikus konfiguráció. Az alkotói akarat nem kitágul, hanem megszűnik. Ezért az AI-kép testtudati tapasztalatoktól mentes: nem nyitja meg a személyes asszociációk rétegét, hanem előre gyártott sémákhoz köti a befogadást (*Barthes, A szerző halála*, 1996). Ami Barthes-nál a jelentés felszabadulása volt, az itt jelentéskiürüléshez vezet: a *punctum* – az, ami megérint – kiszorul, és marad a *studium*, a pusztá felismerés. A szerző halála után most a test halálát látjuk: a kép nem egy konkrét test szándékát, vágyát, történetét hordozza, hanem egy anonim, statisztikai rendszer kivetülése. (*Barthes, Világoskamra*, 1985)

Jean Baudrillard *szimulákrum* elmélete a valóság imitációjától a valóság teljes feloldásáig vezet. Az AI-kép a harmadik rendű szimulákrum: nincs többé referense. Nem valóságot másol, hanem másolatokat kombinál, ezzel a testetlen létező algoritmikus képéből hoz létre egy szimulákrumot, a semmiből generál valamit (*Baudrillard, 2002*). Ez a „valami” azonban nem érzékelhető térként hat – nem lélegzik, nem tapad, nem hagy nyomot. Pontosan a testetlen volta miatt nem integrálható a megtestesült tudatba, mert nincs testi érintkezési felülete, megtapasztalt tere, anyag és energiateste. A kép látása leválik a test képéről, nem lévén tapintható teste, megérinthető szelleme, átcsúszik egy sémákból és mintázatokból épített térbe.

Baudrillard szimulákrum végpontjaként a „hiperrealitást” jelöli meg – amikor a jel teljesen leválik a valóságról azzal, hogy túlreprezentálja azt. Az AI-kép az algoritmus tökéletesen kerekre zárt ekfrázisa, részletekben gazdag, körülírható, a sémák tárháza – nem a dinamikusán változó téridőben létezőből származtatható, hanem imitáció csillogóan sima túlbujánczott valóságon túli formájából (*Baudrillard, 2002*).

Flusser és Manovich is a látás technológiai újraírását elemzik: míg Flusser szerint az apparátus maga alakítja a látás lehetőségeit, Manovich már egy olyan világot ír le, ahol a látás maga is adatként jelenik meg – strukturált, de érzékileg kiürült módon. Vilém Flusser *apparátus* fogalma szerint a technikai kép már nem az emberi kéz alkotása, hanem az apparátus – egy előre programozott, automatizált rendszer – által létrehozott forma. A fényképész eszerint csak gombot nyom – a kamera dönt a

fókuszlól, a fényről, az expozícióról, az apparátus előre kiötlött, működésbe léptethető rendszere. Az AI-képalkotás teljesen elhagyja a testtudati réteget: rögzít és generál. Nem a világ leképezése – mert ehhez elengedhetetlen lenne a tudatban élő elképzelés – hanem a nyelvi parancs alapján működésbe lépő algoritmus szintetizáló és kivonatoló rendszere, egy lehetséges felállás virtuális képének kivetítése. Ebben az összefüggésben a felhasználó már nem alkotó, hanem a rendszer operátora. Nincs anyag, nincs érintkezéssel lenyomat és visszacsatolás sincs, mert a test kikerül az alkotás köréből. Flusser ezt a folyamatot *posztantropocentrikus esztétikának* nevezi, ahol a gép dönt, a felhasználó pedig asszisztál. A kép elveszti a vágy által vezérelt anyagba megérkezett energia lenyomatát – a test nem közvetít, a rendszer kalkulál (Flusser, 1990).

Lev Manovich a digitális művészet egyik legnagyobb hatású teoretikusaként a mesterséges intelligencia algoritmikus-képét úgy értelmezi, mint a „kép mint adat” továbbfejlesztésének modelljét. Míg a digitális képalkotás során minden vizuális forma redukálható bináris értékekre, a mesterséges intelligencia egy szimbolikus nyelvi rendszerből építi vissza a képet. Ez a képi absztrakció fordított modellje: nem érzékelésből jut el a formai redukcióig, fogalmi utasításból építi vissza a képi világot. Nem a képből – az érzékelés origójából – építi fel a nyelvi szimbolikát, hanem a már szimbolikus nyelvből generál sematizált formát (Manovich, 2001). Manovich szerint ez az algoritmikus kép a kép generativitásának új formája – a konstrukció módszerére épül, amiben a test már nem játszik szerepet, mivel az AI-kép nem érintkezik az érzékelési tapasztalati réteggel, a megtestesült tudat tükörképével, csak a dekódolás szintjén kapcsolódhat be az AI-kép értelmezésébe (Manovich, 2001).

Mindaz, ami felvillan az elmélet tükrében: az AI képi fordulata kizárta a vágy éltető rugóját a kép létrehozásából. Testetlenül, algoritmizálva bukkan fel mindenhol – és mégis sehol, mert az csak egy virtuális tér. Fénylően, csupaszon szembesít a testnélküli látvány ürességével. Zavarba hoz? Vagy már megszoktuk?

7.8. Zárás – a test mint dekódoló médium

Az AI-képek korszakában nem az a kérdés, hogy van-e jelentés – hanem az, hogy milyen módon, milyen közegen keresztül történik meg a jelentésadás. AI-alapú

képek ugyan nem testből születnek, de testbe hatolnak – kulturális sémák, ikonográfiák és vizuális kollektív emléknymok mentén. A test kiszorul az alkotásból, de nem a jelentésből. A test már nem hozza létre a képet, de egyedül ő képes érzékelni, reagálni, újraírni. A látás aktusa testbe írt kogníció – és ez a test válik a digitális kép új olvasási terévé. Az AI-kép idegensége is tükröt tart: újraértelmezi, mit jelent képet látni, és megerősíti a test lényegét a kép létrehozásában.

A testnélküli képek kora nem zárja ki annak végiggondolását, mit jelent a test jelenléte a képi tapasztalatban. Ellenkezőleg: éppen ez a hiány hívja elő azt a sürgető kérdést, amely a festészet mint testalapú művészeti forma saját létjogosultságát és működését új megvilágításba helyezi. Ha a digitális kép algoritmusból, nyelvből és szintézisből keletkezik, akkor a festmény – az anyaggal való érintkezés, a test mozdulata, a döntés, a jelenlét lenyomata – nem archaikus maradvány, hanem ellenállás, reflexió és alternatíva. Ebben a fénytörésben a festészet nemcsak esztétikai gyakorlatként válik jelentőssé, hanem filozófiai állításként is. Az „absztrahált test” – a test, amely nem tűnik el, csak más formában hagy nyomot – kulcsfogalma annak a folyamatnak, amelyben a kép és a test egymással dialógusban maradnak.

A következő fejezetben hat festői stratégia elemzésével azt vizsgálom, hogyan válik az absztrakció testtudati sűrítéssé, és hogyan lesz a nyomhagyás a kép valódi testlenyomatává.

8. Festői stratégiák – az absztrahált test

8.1. Bevezetés

A fejezet a „test a képben – kép a testben” tézis gyakorlati vizsgálatát végzi: hat életmű – Francis Bacon, Joan Mitchell, Reigl Judit, Maria Lassnig, Pierre Soulages és Peter Doig – festészetén keresztül elemzi, miként válik a festői nyom a testtudati tapasztalat lenyomatává. Az elemzés nem monografikus, hanem összehasonlító; saját szempontrendszer mentén, spirálisan visszatérő olvasatokat kínál. Elméleti keretét a dolgozat neuroesztétikai és filozófiai háttértanulmányai adják: többek között Merleau-Ponty, Deleuze, Didi-Huberman, Elkins, Benjamin, Derrida, Belting, Bataille, Nancy és Damasio gondolatai szervesen épülnek be az értelmezésbe. Merleau-Ponty *A szem és a szellem* című tanulmányában írja: „Maga a hegy az, ami távolról láttatja magát a festővel, ő az, akit a festő tekintetével faggat.” (Merleau-Ponty, 1964, 166 [magyar ford.]) A fenomenológia látás–mozgás–tapasztalat-alapú megismerési modellje előrevetíti a festői folyamat kiazmikus működését a „test a képben – kép a testben” tézis festői terében.

A fejezet nyolc alfejezete a test lenyomatainak absztrahált megvalósulási módjait térképezi fel a képben. A test a festői folyamatban energetikai jelenlétként, eltűnésként és áttűnésként, formába sűrűsödve a mozdulat nyomaként, festékszövetként és színeként mutatkozik meg; a kép a testtudati észlelést anyagba írt tetteként, érintkezésként őrzi meg.

8.2. Ritmus, kalligrafikus jelek, beírt, bevéselt felületek

8.2.1. Reigl – Soulages – Mitchell: festői ritmus

A festészet megközelíthető úgy is, mint a testlenyomat képe: a mozgás, a ritmus, a lélegzet, az impulzus és a lendület képbe írásának, anyagba rögzítésének rítusa. Reigl Judit képei a test és a tér impulzív interakcióiként, Soulages *Outrenoir*-sorozatában az anyag testébe való ritmosos bemarások a fény és a mozdulat materiális dialógusaiként, míg Joan Mitchell művein a lélegző festékszövetből, zenei struktúrákhoz hasonlatos ecsetnyomokból építkező, pulzáló rétegek a test mozgásának vetületeiként jelennek meg – mind a festői folyamat középpontjába állítva a testből

építkező képi gondolkodást. A festői felület ezekben a megközelítésekben olyan mozgásban lévő idő, amely a test tapasztalatát hordozza, és létlenyomatként rögzül az anyagban.

Georges Didi-Huberman a *Confronting Images* című művében arra figyelmeztet, hogy a festészet különös rejtőzködési képességgel bír, megdöbbentően sok minden van, amit nem is veszünk észre egy festményen (Didi-Huberman, 2005, parafrázis). Értelmezésében a festői gesztus a test és a világ találkozásának eseménye: az a pont, ahol az érző, testtudati létező érintésen keresztül hagyja jelenlétének lenyomatát az anyagban.

A test és az írás működésbeli kapcsolata Jacques Derrida megközelítésében dekonstrukciós művelet: tapasztalatrétegeket, mozgáslenyomatot, ritmust, anyagbeli tapasztalatot őriz meg. A kalligrafikus jel nem jelentést hordoz, hanem maga a tapasztalati tér: az anyagban megőrzött mozgás. Derrida *grammatológiája* szerint minden írás egyben nyom, és ez a nyom nem őriz eredetet, hanem megszünteti azt – a nyelv ismétlésben lélegzik, nem a jelenlétben (Derrida, 2014). Ebből következően a festői gesztus felfogható „*arche-írás*ként”: a vászonba hagyott nyom nem előzetes jelentést szolgál, hanem az anyagban képződő különbségek és ismétlődések ritmusában hozza létre a jelentést; így olvasható a festői felület grammatológiai térként (Derrida, 2014).

A test jelenléte e gesztusban nem pusztán metaforikus. Maurice Merleau-Ponty szerint „[...] nem a tudat az, ami tapint, vagy kitapogat, hanem a kéz, és a kéz – ahogyan ezt Kant mondja – az ember külső agya.” (Merleau-Ponty, 2020, 344) Ebben az értelemben a festő kézmozdulata nem csupán technikai végrehajtás, hanem érzéki gondolat: az anyag nemcsak hordozza, hanem létre is hozza a gondolatot. Az érintkezési felület az a médium, ahol test és világ kölcsönösen egymásba íródik.

A vászon tehát ebben az értelmezésben nem „keret”, hanem mező – nyitott test, amelybe a mozgás, a lélegzet, az emlékezet beíródik. Ezek a képek nemcsak önmagukban értelmezhetők, hanem egymásra rezonálnak: a festői folyamat képek sorozataként bontakozik ki, ahol az egyik vászon átfolyik a másikba, az impulzus átíródik, a ritmus tovább él. A művek közötti kapcsolatok nem záródnak le, hanem dinamikus rendszerként működnek – a képek egymásból születnek, egymást idézik

meg. Ez a szemlélet nem csupán kompozíciós megoldás, hanem létállapot: a festészet mint folyamatban lévő gondolkodás és anyagba írt idő jelenik meg.

8.2.2. Joan Mitchell – a ritmusba írt táj

Joan Mitchell festészete a mozgás, a ritmus és az emlékezet vizuális tere. A gesztusfestészet, az amerikai absztrakt expresszionizmus és a francia informel között húzódozó festésmódja, a festői tapasztalat szövetét hozza létre, és a ritmus anyagi lenyomataként testesül meg. Mitchell tájélménye nyitott, lüktető tér, ahol a természet és az érzéki jelenlét együtt formálódik képpé. A kalligrafikus, mégis impulzív ecsetnyomok zeneiséget hordoznak – a szinesztézia élményét teremtik meg, nemcsak a szemnek, hanem a test ritmusának, a tapintásnak és a hallásnak is szólnak.

Mitchell festői stratégiája zenei szerkesztésmódra emlékeztet: festészete gyakran ciklikus, a színek és formák ritmussá rendezett visszatérő motívumai kompozíciós feszültséget hoznak létre. Egyik legismertebb sorozata, a *La Grande Vallée* (1983–1984. 12. ábra) Mitchell tájélményének festői lenyomata: egyszerre táj-asszociatív és absztrakt, a francia táj, a francia táj gazdag vegetációjának absztrahált képi átírata, a táj testtapasztalatának ritmikus, belélegzett atmoszféráját a festék testébe írja. A festékszövet rétegzett: *impasto*-felületek sűrűsége és üres terek dinamikája mozgatja a képet; nem zárt, hanem időn átívelő impulzustér, olyan nyitott szerkezet, amely a szem és a test egyidejű befogadását igényli.

Mitchell nem előzetes vázlat alapján dolgozik, nem „tervez”: a festés aktusa közben hoz döntéseket. A kompozíció a mozdulatban születik, nem a forma rendező elve, hanem az energia ritmikája irányítja a kompozíciót. Mint egy zenemű esetében: a festői folyamat ritmusát a test mozgása írja meg. Ahogy ő maga fogalmazott: „A festészet számomra olyan, mint a költészet – egy testben átszűrődő világ.”¹¹ Ez a világ egy rétegzett jelenlét képe: a múlt, az emlékezés és a jelen érzet egyidejűsége.

Mitchell művészetét gyakran sorolják az absztrakt expresszionizmus körébe, de ő maga mindig kívülállónak érezte magát. Festészete kevésbé a gesztus erejéről, sokkal inkább a test és a táj érzelmi-vizuális kapcsolatáról szól. Képeinek nyitott kompozíciója, a horizontálisan elrendezett vásznak többpaneles rendszere egy olyan

¹¹ Joan Mitchell Foundation, *Interview Excerpt*, 1974. <https://www.joanmitchellfoundation.org/joan-mitchell> (letöltés: 2025. 06. 20.)

festői tér kialakítását teszi lehetővé, amely nem zárja le a látványt, hanem kitágítja a képi tapasztalat horizontját. Ezzel kapcsolódik a kontemplatív festői tér gondolatához is: a kép mint folyamatos jelenlét, nem mint zárt, konstruált tér, hanem mint nyitott kompozíció, képi gondolat.

Joan Mitchell festészete egyfajta vizuális líra, amelyben a táj mint testi emlékezet, ritmus és légzés által strukturált belső tér jelenik meg. A tájhoz fűződő élmény, emlék, mozgás és affektus válik festői valósággá. A képek táj és test határán, az érzékelés, az emlékezés és a mozgás találkozásán születnek.

Mitchell gesztusai szélesek, lendületesek és ritmizáltak – a test mozgásának és a táj felidezésének komplex összefonódásaiból keletkeznek. Ez a gesztusalapú festészet az emlékező test révén végrehajtott téralkotás – a gesztus használata nem öncélú, hanem a tájjal együtt rezonál, térélményt teremt. A festői folyamat egyfajta lélegzés: a test ritmusával egyesülő, a táj eleven struktúráját megidéző mozgásmintázat, amely fókuszált jelenlétben bontakozik ki.

8.2.3. Pierre Soulages – anyagba íródott ritmus, fénybe írt mozgás

Pierre Soulages festészete a képlékeny anyag ritmikus megformálásán alapul, ahol a mozdulat a fény reflexiók terévé alakul át. Soulages számára nem a gesztus, hanem a létrehozott nyomvonal és az abból felépülő kompozíciós összefüggések és ritmus a festői gondolkodás kiindulópontja. A festékbe vájt barázdák, bevéselt formák mozgáslenyomatok – a test fizikai jelenlétének tapintható nyomai, amelyek a fény hatására életre kelnek.

Az 1979-ben kezdett *Outrenoir* („feketén túli” 15-19. ábra) sorozatban a fekete, sűrű festék testébe bemart, beírt jelek szinte szobrászi módon strukturálják a képfelületet. Az így kialakított ritmusok nemcsak kompozíciós elemek, hanem fénykapuk is: a felület – amely a kép felé áramló fénynyalábok irányának megtörésével válik láthatóvá – a néző mozgásával együtt mozgásba kerül. Soulages művészete a test és fény kölcsönhatásának ritmusa: anyagba írt impulzus, amely reflektál, ritmust ad, testet és jelenlétet teremt. A festői felület művészetében szinte architektonikus dimenziót ölt: a fekete pigmentből formált struktúrák ritmizált fénycsatornákként működnek. Az *Outrenoir*-sorozat által megteremtett képi dimenzió az, ahol a fekete felület nem elnyel, hanem visszaver – a festék anyagát úgy formálja, hogy az a fény

mozgásának leképezésévé váljon. A ritmus a felület formálásában jelenik meg – barázdákban, metszetekben, amelyek a fény útját vezetik és tagolják.

Soulages képei önmagukban is installatív térszervező erővel bírnak – különösen a rodezi Soulages Múzeumban és a conques-i Sainte-Foy-apátság számára tervezett ólomüvegablakok esetében válik ez nyilvánvalóvá. Itt a festői gondolkodás katedrális- és térleptékvé válik, a fény maga építi, ritmizálja a teret, és szakrális élménnyé avatja a befogadást. A sorozatok nemcsak formai összetartozásként működnek, hanem az adott térre rezonálnak, azt átszövik és átírják – így jön létre egy összetett, ritmizált, téri konstrukció, ahol a fény és ritmus teremti a kapcsolatot kép és tér között. Soulages-nál a lenyomat egyszerre archaikus és konceptuális: az anyag megmunkálása fizikai írásmód, amelybe a test mozgása, súlya és ritmusa is beleíródik. A test mozdulataival létrehozott felület a fényben válik olvashatóvá – a test anyagba írt ritmusa és a fény érzéki szűrődése közös vizuális nyelvvé áll össze.

A néző részesévé válik ennek a fénnel átszőtt térnek: látása nem semleges, hanem a test helyzetétől, a látószögétől, a jelenlét intenzitásától függ. Ebben az értelemben Soulages művei nemcsak térszervezők, hanem tér- és testérzékelést aktiváló médiumok is. A képek atmoszférája – a „sebekkel” barázdált felület által megszűrt, fragmentált fény – a liminális érzékelés határán jelenik meg. Gondolati síkon: a test totális absztrakciója, „fénnel írt lenyomata”.

A festői felület mozdulattal telített, szinte lávaként megformált matériája nem csupán elnyeli, hanem a felület fragmentált törésein, bemarkásain vissza is veri a fényt: a festmény egyidejűleg test és fényképződés – nem rögzített látvány, hanem esemény. Soulages hangsúlyozza, hogy nem a gesztus érdekli, hanem a nyom, amely marad, és az ahhoz kapcsolódó ritmus.

8.2.4. Reigl Judit – a képbe írt ritmus és fókuszált jelenlét

Reigl Judit festői gyakorlata az írás, a gesztus, az absztrakt nyomhagyás és a test egységét képviseli. A *Déroutement*-ciklus horizontálisan futó sávkompozíciói, illetve az *Écriture en masse/Tömbírás*-sorozat centrális, tömegszerű festői struktúrái egyaránt értelmezhetők „testírásként”: a test mozdulatának lenyomataként. Reigl nyomhagyásában egész testének közvetítő erejével jelen van, az anyag alkímiáját a test fókuszált energiája lendíti mozgásba: a jelenlét konkrét idejében, terében eseményként

íródik a vászonba. A festői folyamat nála teljes testi performansz – a mozdulat koreográfiája, amelybe a légzés, a ritmus, az impulzus is beleíródik. Mint vallja: „Minden összefonódik a képeimben: a zene, a tánc és a festészet – van bennük egy ritmus, ami eredeti és eredendő” (*Gát*, 2020, 109).

Reigl a ritmust tartja a testtudati érzékelés origójának, amely festészetben, táncban és zenében egyaránt megjelenik – a festői folyamat szinte táncá válik, ahol a festői gesztus nemcsak testből ered, hanem végül a testbe fordul vissza – mintha a festészet a test emlékezetét és jövőjét egyidejű jelenlétként hordozná. A *Déroulement-sorozat* erőteljes példája ennek a ritmikai belső térképezésnek. Itt a test belső ritmusa szekvenciális lenyomatként íródik be a vászonba: az ecsetmozdulatok nemcsak irányt, hanem a fragmentált idő eseményeit is rögzítik. A kép a test időbeli kibomlása, egy ritmikus testképződés tere. A festészet a mozdulat emlékezete, a test mozgása „ír” a vászonba, a kép a test időrétegeinek auratikus tere: a nyom térbe rendeződik, mintázattá válik, és élő emlékként, érzéki identitásként van jelen. Néha alakot ölt, máskor absztrakt marad – a nyom maga válik testté. Reigl szavaival: „Térben dolgozom. Nem annyira festem, mint mintázom, megformázom a képeimet. Akkréción–erózió. Építés–rombolás.” (*Gát*, 2020, 108) A festészet aktusa ritmikus építkezés és mozgásban lévő jelenlét, amelyben a festői nyomhagyás az anyaggal való egyesülés színtere. A Reigl-i gesztus az Elkins-féle „alkímiai festészet” fogalmával is értelmezhető: egyszerre forma és anyagi átváltozás, ahol a test az anyagban hagyott nyomon keresztül van jelen. Elkins szerint a festék teste olyan médium, amely emlékezik a mozdulatra, és sűriti az időt (*Elkins*, 1999).

Reigl festészetében a test nyoma nemcsak anyagként, hanem emlékezeti struktúráként is működik – ez a rétegzett festői tér az emlékezés topográfiájává válik: olyan sűrű, mégis átjárható szövedékké, ahol az érzékelés, a múlt és a test közös vizuális nyelvet alkot.

8.3. Transzparens rétegek – testkép és emlékezet

8.3.1. Transzparencia – bevezetés

A transzparencia a huszadik században és a kortárs festészet értelmezésében nem csupán optikai áttetszőség, hanem érzéki és tudati rétegződés: a lét, az emlékezés

és az érintés testemlékezeti nyomként való jelenléte. Egy olyan auratikus festői tér, ahol a néző figyelmét nem a tárgy, hanem az érzékelés aktusa kelti fel. A testtudati olvasat a kép rétegeztségében, egyfajta transzparens, átjárható minőségként jelenik meg: az álom és a valóság vetületeinek egymásba íródása révén a tudat nem rögzített képekben, hanem képlékenyen változó, fluid rétegekben gondolkodik – olyan képi struktúrákban, amelyek nem rögzítenek, hanem idéznek, összekapcsolnak, előhívnak, mozgásban tartanak. Az emlékképek előhívása is ebben a transzparens rétegeztségben történik: liminális, átmeneti folyamatként, ahol a képi emléktár – a múlt nyomai – nem statikus képekben, hanem érzéki rétegekben bomlanak ki a festői térben. E képi lenyomatok – a tudat érzeti képei – nem elrejtenek, hanem láthatóvá teszik a megnevezhetetlent. Joan Mitchell ecsetnyomainak impulzusai, Reigl Judit áttűnő testlenyomatai és Peter Doig emlékszövevei a jelenlét érzéki tapasztalatát aktiválják. Benjamin aurája ebben az összefüggésben nem csupán történeti kategória, hanem módszertani kulcs: a festészet a gondolat képe, a testbe írt emlékek vizuális lenyomata – a jelen, az emlékezés és az érzéki téridő sűrített tapasztalata (*Benjamin, 1936/2024*).

8.3.2. *Joan Mitchell – áttetsző impulzusterek, festői emlékrétegek*

Joan Mitchell festészete a testmozgás impulzusait, a táj emlékezetét és a látvány belső rezgését egyidejűleg jeleníti meg. Míg a korábbi értelmezési síkban festői stratégiáját a kalligrafikus ritmus és gesztus fogalmán keresztül ragadhattuk meg, itt az áttetsző, rétegzett felületként megjelenő festői tér kerül fókuszba – a festészet mint a tudati emlékezet és a fizikai érzékelés transzparens rendszere.

Mitchell képei gyakran épülnek áttűnő, lazúros, egymásba játszó színelületekre, ahol a színfoltok és ecsetmozdulatok egymásra rétegződve idéznek fel egy érzeti szövetet – az emlékek és érzületek festői lenyomatát. Ezek a rétegek inkább átvilágítanak, mintsem elfednek, mint az emlékezés struktúrái: áttetsző impulzusok, amelyek az időt emocionális vagy testemlékezeti módon szervezik.

A festői tér így válik Mitchell esetében egyfajta auratikus jelenlétté – benjaminin értelemben nem a tárgy kultikus egyedisége, hanem a nézőt testi módon megszólító, időn kívüli jelenlét hordozója (*Benjamin, 1936/2024*). A festékrétegek rezgésként, ritmikus atmoszféraként jelenítik meg az emléket, a mozgás és a változás képi struktúráját megteremtve. Mitchell informel festésmódja nélkülözötte az előzetes,

konkrét terveket, minden ecsetvonása a jelenlét közvetlen lenyomataként történt meg, transzparens időrétegeket teremtve a felületen. A festői gesztus így nem a forma, hanem a jelenlét lenyomatának energiarétege.

A *La Grande Vallée* (1983–84. 12. ábra) sorozatban a képek egymást idéző szerkezete, a pulzáló festékrétegek és a látvány kontúrталansága nyitott struktúrát hoznak létre. Mitchell absztrakciója, a táj élő emlékképe és érzete, az emlékezés auratikus, lélegző testképzete. A képek transzparens kalligrafikus festékszöve – a festék tektonikus sűrűsödései és a vászonba való fellélegzés nyomai – lehetővé teszi a látvány szinte haptikus érzékelését.

Mitchell transzparens festői terei nem zártak, hanem nyitott rendszerek – átjárhatók, idézhetők, mozgásba hozhatók. Ebben az értelmezésben a festmény jelenléte: a látványban kibomló áttetsző emlékezet – testtelen lenyomat, auratikus érzet, amelyben látás és érzékelés egy közös emlékmezőbe oldódik.

8.3.3. Reigl Judit – átírt testek, áttűnő jelenlét

Reigl már korai szürrealista korszakában is érzékenyen alkalmazta a transzparens struktúrákat: a fésűszerű eszközökkel bekarcolt örvénylő, spirális motívumok érzéki mélységet és áttűnéseket hoznak létre. Ezt a rétegzett képépítési folyamatot viszi tovább a *Déroutement*- és *Drap/Lepel*-sorozatokban, ahol a festészet koreografált mozgásfolyamattá válik. A test gesztusai nem lezárják a kompozíciót, hanem szabad áramlásban tartják: a test áttűnik a vásznon, a festői mozdulat bejárja a tér minden irányát.

Reigl Judit festészetében a test áttűnő jelenléte a mozgás pillanattérképe, az emlékezet lenyomatának auratikus megjelenítéseként is tekinthető. Képei a testből induló és testre ható események, a festői tér az állandóságában, időn kívüliségében is nyitott, átjárható struktúra. A test nem csupán eszköz, hanem az alkotás médiuma – jelenlétének ritmikus lenyomata áttetsző rétegekben épül fel. Reigl képeiben a transzparencia időt és teret nyit, a végtelenbe vezet a szemet. A vászonba írt nyomok elmélyítik a felületet, sűrű, mégis áttetsző, lebegő érzetet teremtve.

A *Déroutement* festményein a mozgás az idő sűrített lenyomataként a test megmutatkozása – a mozdulat aurája. A festői tér itt emlékezeti mező, amelybe a test energiája és lélegzete, maga a test emlékezete íródik be, jelenlétként: pulzáló

rezgésként, áttetsző, rétegződött festői térként. A kompozíció a festő mozgásirányában terjed, horizontális sávokban, szinte archaikus rétegzettséget hagyva maga után: az áttűnés, elmúlás, áthaladás érzetét.

A *Drap-* vagy *Déroulement*-sorozatokban a transzparencia az anyagon, a vászon teljes vastagságán átszűrődik: a festék átalakulása során tárja fel rejtett dimenzióit – a hiány paradox jelenlétét. A vásznak fonákján megjelenő puha festéknymok a megjelenés és eltűnés közti átmenetet rögzítik – a festék hatol át a vászon szövetének sérülékeny felületén – az anyag átalakuló teste itt az önmagát kibontó emlékképé válik.

A transzparencia nem mindenhol van jelen Reigl életművében. Nem jellemző az *Écriture en masse/Tömbírás-* és az *Homme/Ember*-sorozatokra például, amelyek sokkal inkább centrális, tömör, testközpontú energiazónákból épülnek fel. Ezekben a munkákban a festék nem áttetsző, hanem sűrű, gesztusokkal telített tömbként működik, kevésbé vagy egyáltalán nem rétegződik – az anyag aurája itt nem az áttűnés, hanem a sűrűsödés és koncentráció tere, az anyag testességében kitörő energiájának jelenléte.

Reigl számára a kép nem lezárt konstrukció, hanem nyitott folyamat: a transzparens rétegek az emlékezés topográfiai – olyan vizuális terek, amelyek a test és az idő találkozását láthatóvá teszik. Az áttűnő formák, a rétegzett felületek és az átírt térstruktúrák a testként megélt tudat megjelenési formái – az absztrakció egyszerre fizikai és mentális tapasztalat, ahol maga a test absztrahálódik.

Duchamp egy személyes reakciójában – Reigl egyik képét látva – így fogalmazott: „Braque azt mondta, mindig kiteszi a képeit a mezőre, és ha a művészi kép beleillik a tájba, akkor jó [...]. S itt ugyanez az érzésem, itt van a lobogó, eleven tűz, és itt vannak a képek. Megfelel-e, ugyanolyan valóságos? Igen.” (*Gát*, 2020, 83) A festői jelenlét auratikus érzete valójában egy valóságos esemény érzéki lenyomataként működik. Duchamp ezt intuitív módon, érzeti reakcióként értékelte – olyan közvetlen megközelítésként, amely nem is állhatna távolabb a nyelv argumentatív logikájától.

Ebben az értelemben Reigl festészete – akárcsak Mitchellé – a képet mint jelenlétet: a test, a mozdulat és az emlék áttetsző konstellációját alkotja meg. A kép

mint auratikus tér nem más, mint egy átélt esemény: testlenyomat, rezgés és áttűnés egyidejűsége.

8.3.4. Peter Doig – emlékképek aurája, lebegő rétegek

Peter Doig festészetében a transzparencia más megközelítésben van jelen: nem a mozdulat testi lenyomataként válik hangsúlyossá – mint Mitchell vagy Reigl esetében –, hanem az emlékezés álomszerű rétegzettségeként jelenik meg a festői térben. A transzparens képi rétegzettség, a lazúrok használata, a látvány széttöredezettsége és a prizmaszerű fényviszonyok enigmatikus, lebegő térben úszó figurációt eredményeznek.

Doig egyszerre épít a képi narratívára és el is rejtőzik előle: a történet jelen van, de nincs eseményszerűen kifejtve. A festmény aurája a valóság és a képzelet határán lebeg – sűrített időként, testérzeti visszhangként. A néző nem rögzített jelentésre, hanem átmeneti jelenlétre rezonál – valós testi érzettel egy valótlannak tűnő világ sűrített idejében, peremvidéken.

Doig festői terei, mielőtt tapinthatóvá válnának, kicsúsznak az érintési zónából – a színek a prizmán átszűrve töredeznek, a transzparenciába vesznek el, nincs statikus pont, csak fluid áramlat, ahogy a tér úszik, megnyílik, de mégis áthatolhatatlan marad. A tér így nincs konkrét időhöz és helyhez kötve, a kép tudati rétegei nem testesednek meg benne – fantomként keringenek. A doig-i kép az emlékezés intermediális projekciója, ahol a formát feloldja az atmoszféra. A figurák – ha megjelennek – nem központi alakzatként működnek, hanem szellemszerű jelenések: kontúrvonalban, lazúros színfoltokban előtűnt emléklenyomatok.

A festői rétegzettség technikája Doig festészetében a látás archeológiájává válik: minden festékréteg újabb időréteget idéz meg. A nosztalgia képi szervezőelv – a múlt nem elbeszélésként, hanem festői tér szöveteként tárul fel. Az áttűnések, az áttetsző, egymásba csúszó képelemek a látványt folyamattá alakítják: mielőtt bármit megmutatnának, kitérnek a látás – a tapintással rokonított érzékelés – horgonya alól.

Walter Benjamin aurafogalma ebben a kontextusban a visszaemlékezés terének minőségeként értelmezhető: Doig képei affektív jelenlétet sugároznak – a távoli, amely közelségbe kerül, mégis megfoghatatlan marad. A néző beleveszik a kép

áttűnésekben gazdag, sűrűn szőtt szövetébe: a kép auratikus mezőként vonja be a testet, nem nézettként, inkább érzettként működik.

Doig alakjai – háttal állók, átlépők, visszavonulók – mellékszereplők, a képben élők, nem uralják a kompozíciót, hanem elmerülnek benne. A doig-i test súlytalan, lebeg, szellemtest: projekció és nyom, amely áttetszik a festői térszöveten. A táj a tudat atmoszférája – a látás és annak hiánya, a jelenlét emlékképe, a festői tér már feledésbe merült jövőképe. Súlytalan, testetlen képi nosztalgia, a transzparens emlékezet aurája. Doig képei a visszaidézés terei: az emlékezés áttetsző, lebegő rétegei.

8.3.5. Lyotard: az elmondhatatlan és a fragmentum

Peter Doig festészete Jean-François Lyotard posztmodern esztétikai megközelítésében, a szubjektív, széttöredezett valóság képi megjelenítése. Ott, ahol a művészet már nem elbeszél, hanem „jelez” – nem a jelentés közvetítése, hanem a reprezentáció lehetetlenségének érzékeltetése. Lyotard „az elmondhatatlan” (*le différend*) fogalmával azokra a tapasztalatokra utal, amelyek nem illeszthetők nyelvi struktúrákba – ilyen a szubjektív emlékezés, a belső látvány, az álomszerű jelenlét (Lyotard, 1984). A kortárs művészet – így Doig festészete is – ennek az elmondhatatlannak ad képi formát: nem leír, hanem előidéz, érzékeltet.

A képi fragmentáció, a töredezettség, a kollázsszerű térkompozíció Doignál nem stilisztikai választás, hanem ontológiai állapot: a szubjektív valóság szervezőelve. A tér és az idő nem lineáris struktúraként jelenik meg, hanem belső érzéki montázként – a néző egyfajta mozgó, instabil nézőpontból olvassa a képet, amely mindig kitér a rögzített jelentés elől.

Lyotard értelmezésében a megnevezhetetlen – az, ami sem bemutathatóként, sem ábrázolhatóként nem ragadható meg – csak a fenséges érzetén keresztül jelezhető (Lyotard, 1984). Ez a tapasztalat kíséri végig Doig nosztalgikus és áttetsző képtárait: nem azt látjuk, ami volt, hanem azt, ami „lehetett volna” – az emlékezet és a vágy intermediális képi konstrukcióját. Doig művészete így nem a történet, hanem az érzékelés archeológiája – ahol minden festett réteg egy megnevezhetetlen, mégis ismerős jelenlétet idéz fel.

8.4. Az alak a festői térben – a test mint érzékelés és esemény a festészetben

8.4.1. Alak és testkép – bevezetés

A festői térben megjelenő emberi alak nem pusztán formai vagy ikonográfiai elem, hanem érzékelési és képi-konceptuális esemény. A modern és kortárs festészetben a test nem reprezentációként, hanem tapasztalatként jelenik meg: mint a mozdulat, az érzet, a ritmus vagy az emlékezés nyoma. A figurális jelenlét nem rögzített identitás, hanem egy nyitott, érzéki mező, ahol a test átlép az ábrázolás határain, és maga válik a tér és idő képi szervezőelvévé.

Ebben az alfejezetben különböző festői megközelítéseken keresztül bontakozik ki a testkép alakulása: – Francis Bacon képein az alak a fájdalom és feszültség szenzációsűrűségének torzulásaként jelenik meg; – Peter Doig festészetében az alak emlékképpé oldódik, lebegő atmoszféraként szűrődik át a tájon; – Maria Lassnig munkáiban a test belső érzete válik vizuális önkifejezéssé; – Reigl Judit esetében pedig a test mozdulata és ritmusa formálja a képet, mint nyomhagyás és festői idő.

8.4.2. Francis Bacon – az Alak torzulása és a szenzáció teste

Bacon festészetében a test megjelenítése érzéki és ontológiai természetű esemény. A baconi alak egy összetett festői struktúra, amely a megtestesedett tudat testérezeteire rezonál, miközben a kompozíció absztrahált elemeként is működik – képi energiaközpontként. Bacon alakja többszörösen kivonatolt képi esemény, érzetsűrítmény: az idegrendszer vizuális válasza a létezésre, az élet küzdőterére. Az alak mint intenzitásmező jelenik meg, amely a festői tér centrális, mégis szétáradó pontja. A baconi kép Deleuze megközelítésében a szenzáció, az érzet tere: nem az értelmezésre, hanem a megtestesült tudatra hat, az idegrendszerrel áll közvetlen összeköttetésben (*Deleuze, 2003*). Bacon elutasítja mind a figuratív, mind az absztrakt festészetet, mert azok az agy közvetítő szerepén keresztül működnek – a jelentés, a narráció, a szimbolikus kódok szintjén. Szerinte a festészetnek – Cézanne nyomdokain – az érzékelés teljes hálózatára kell hatnia: a ritmus, a mozdulat és az idegrendszeri válasz által (*Deleuze, 2003*). A baconi alak egy zárt, belső univerzumban létezik, ahol az idő és tér a test belső torzulásai és szenzációi mentén szerveződik. A kontúrok nem a test határait rögzítik, hanem a belső energiák örvénylő, pulzáló membránjaiként

működnek. Az alak mint feszültségmező és energetikai központ jelenik meg: a festői tér kompozíciós középpontja, és egyben a baconi tér fogvatartottja.

A baconi alak belső, képlékeny, forrongó test-matériája a tér kényszerpályáin keringve torzul, feszül, sebezhetőségében a semmi peremére szorul. Végső manifesztuma a tátongó űrnek, a semminek való kitettség – az érzeten keresztül az azonosulás, az elzárttság és a magány tükörképe. Mindez egyszerre megfigyelt, érzett és a képben analizált. A baconi test kitettsége nem a külső megfigyelés tárgya, hanem a látás és a testérzékelés határmezsgyéje. A forma nem fókuszálható: elmosódik, rezeg, mozgásban sokszorozódik – a saját test érzékelésének többidejűségét sűríti magába. A néző szempontja a vizuális olvasás átfordulása testi azonosulásba: a kép a saját testképünk érzeti emlékezetét hívja elő – a hús, a fájdalom, a jelenlét lenyomatát. Bacon festészete az emberi test sebezhetőségének kitettsége, a szenzáció képi teste, olyan festői tér, amely a vákuum, a mélység ürességét és a zuhanás állandósult állapotát hordozza.

Deleuze hangsúlyozza a festészet és a hisztéria kapcsolatát (*Deleuze, 2003*): Bacon alakja a létezés gyötrődésének hisztérikus teste – idegpályákba szorult feszültség, kényszerített rezgésmező, a semmi peremére szorult lét. A festményben megtestesül a vágy és a korlát paradox kettőssége, a kitörés és a rögzítettség egyidejűsége. A baconi kép a sarokbaszorított, fogvatartott vágy testközeli felszínre törése – az üvöltés anyaggá testesedése.

8.4.3. *Reigl Judit – a test mint lenyomat, energia, jelenlét*

Reigl Judit festészetében a test megjelenítése a festői térbe íródó esemény. Az emberi alak a képi absztrakcióból tör elő a felszínre, a mozdulat, a ritmus és a test saját energiája hívja elő az anyagból. A kép az a hely, ahol a test jelenvalóvá válik – lenyomatként, impulzusként, formai sűrítményként. A képbe írt jelenlét és mozdulat naplóként tárja fel a test történéseit, a testbe írt tudat cselekvő akaratát. Reigl visszaemlékezéseiben fejti ki: „Érdekes, hogy az ember élete valahogy beleíródik abba, amin dolgozik. A képeimet nézve más talán nem látja mindazt, ami történt velem, de utólag nekem olyan, mintha mindig is naplót vezettem volna, és azt olvasnám.” (*Gát, 2020, 92*) A kép feltárja magát, testi mivoltát és ezzel tudati rétegeit.

Az *Écriture en masse/Tömbírás-sorozat* képein (1959–1965. 20. ábra) a forma a test lenyomataként válik ki a festék anyagának tömörülése révén – a test anyagként áll elő, mintha a festék sűrűsége szorítaná ki magából az emberi jelenlétet. Reigl visszaemlékezéseiben írja: „Most így visszatekintve négyfajta *Tömbírás*t tudok megkülönböztetni. [...] Az első: elképzelt öngyilkosságom grafikonzjai [...] szabadesések, csak fölfelé. A második a táncoló négyzetek, egyszerre mobilok és statikusak. A harmadik az emberi test, amely egyre nyilvánvalóbban jelenik meg, akaratom ellenére.” (*Gát*, 2020, 99) Ez a festékből kivált test – a tudat lenyomatává sűrűsödő forma – teszi az *Homme/Ember*-sorozatot a festői nyomhagyás egyik legnehezebben megragadható példájává az elméleti kategorizáció számára.

Az *Ember*-sorozatban (1965–1972, 21. ábra) az alak festékből, felületből és mozdulatból – vagyis absztrakt képi elemekből – áll össze formává: az anyag testté formálódik, ikonikus erővel van jelen. A ciklus korpuszainak testi lenyomata az anyag és a mozdulat közötti feszültségből táplálkozik. Ez a megközelítés párbeszédbe állítható Jean-Luc Nancy *Corpus* (2013) című filozófiai művével, ahol a test „kívülre íródásának”, az érzéki lenyomat és a gondolat kapcsolatának kérdése válik központiá. A test Nancy értelmezésében nem birtokolható, hanem mindig „megosztott” (*partagé*) létezési entitás – megérintható, külső tapasztalati tér; a test történik, a test a történésben létezik (*Nancy*, 2013). A festék sűrűsödései, a zuhanások és felemelkedések ritmusa, energiája ennek a testi eseménynek a vizuális nyomai. E vizuális nyomstruktúra olvasata Georges Didi-Huberman *A lenyomat archeológiája* felől is értelmezhető: a kép a test jelenlétének és hiányának egyszerre érzékelhető lenyomata – egy esemény nyoma, amely nem a testtel azonos, hanem a testből kivált energia időbeli rétegződése (*Didi-Huberman*, 2014).

A test Reigl művészetében az érzékelő és cselekvő entitás, lélegző energiatest. Reigl testlenyomat-metaforája, a festői test túlélését, a zuhanó test eltűnésének térbe írt festéklenyomatába vizionálja – visszaemlékezéseiben így idézi fel egy öngyilkossági gondolatát: „Úgy éreztem, hogy mindent elvesztettem [...] veszek fehér meg fekete festéket, 10-10 kilót, és hopp, nekimegyek a tengernek, és leugrom a sziklafalról [...] Elképzelem, milyen festéknyomot hagytam volna magam után, olyat, mint amelyet későbbi fekete-fehér *Tömbírás*-vásznaimon.” (*Gát*, 2020, 86) A test

nyoma itt egyszerre válik a megsemmisülés és a továbbélés médiumává – a festészet a lét határhelyzetében is vízionált túlélési kísérlet.

Reigl „élő teste”, testélmény-tapasztalatokból születnek – példaként az *Un corps au pluriel* sorozat erőteljesen közvetíti ezt a belső testtapasztalatot, ahol az alakok energetikai mezőként a térbe írják be önmagukat, ritmikus jelenlétként áramlanak át a képtéren: belép és kilép – a test nem statikus forma, hanem folyamatos transzformáció, átváltozás, jelenlét. A festészet Reignél folyamatában történik – a képben a test az érintkezés, az anyagban megjelenő lenyomat energiáiból születik meg. A test a hasonlóság révén válik ki a képből, a test megjelenik a képben, ahogy a kép megjelenik a testben. Reigl alakjai elszakadnak a földtől: lebegnek, vagy még inkább, mintha zuhanás és felemelkedés közti pillanatban lennének. Ez a dinamikus egyensúly a test kettős létmódját jeleníti meg: mozdulatként és formaként. *A kép a testben* a lenyomat testet hordozó tudati vetületéből a *test a képben* képződik. A festői folyamatban a test nem pusztán megjelenik, hanem önmagát hagyja ott: mint energia, mint nyom, mint kitörés vagy rétegződés a képfelületen, és felfelé áramlik, mint energia, szellem, mint ahogy ez megjelenik a *Drap, Décodage* (1973; *Lepel, Kódfejtés*, 24. ábra) ciklusai képein is. Ezek a képek az *Homme/Ember-sorozat* maradványaiból születnek: Reigl az elrontottnak vélt *Ember*-festményeket használta fel lenyomatképzéshez; így a test a képben testlenyomatként, a test lenyomatának allegóriájaként jelenik meg. Pontról pontra írja le a festői forma megszületésének fázisait: „Emberekre átlátszó lepleket teszek [...] Felbontom, megfejttem, megsemmisítem a fekete embervázakat [...] Átjutok a teljes megsemmisülésen. Semmi bizonyosság: semmi kétségbeesés. [...] Csak esély arra, hogy megtalálom a vágy áradatát, a test, a színek vibrálását, amit a *Hegyek vénje* (Cézanne) a *Fürdőzőkön* olyan remekül eltalált.” (*Gát*, 2020, 108) Az alak szakadásként, törésként, a vászon szövetéből születik meg az anyagon átszivárgott festéknyomok töredékes formáiból.

A test Reigl művészetének forrása, a test mozdulata, ritmusa a képben születik újra saját téridő-dimenzióban gondolkodva. Számára a test – mint energia, gondolat és forma – íródik be a képbe; már nem pusztán lenyomatként, hanem önálló entitásként jelenik meg: folyamatban, szekvenciákban, téridő struktúrában: némán rezonálva, kirobbanva vagy befelé fordulva, építkezve vagy rombolva. A test a végtelen időt és teret kutatja, belevész majd visszatér, ki- és belép; a test és a kép egyidejű jelenlét. A

lenyomat folyamattá érik össze – az idő kontinuitásának tanúságtétele. Reigl később így emlékszik vissza az életútra, amelynek központi gondolata a festői folyamat volt: „A festézetem fejlődése: keresem az utat, hogy továbbmehessek. Ez az utam, nincs cél, csak állomások vannak. Az ember mindig úton van, mindhaláláig. ... Hetven évig álmodtam arról majdnem minden éjjel, hogy mit kell majd festenem, ha felébredek.” (Gát, 2020, 112)

Henri Bergson szerint az asszociáció törvényei – a hasonlóság és az érintkezés – a cselekvés és az emlékezet közti oda-vissza mozgásból fakadnak (Bergson, 1991). Reigl lenyomatai ebben az értelemben a festői gesztus és az emlékezeti rétegződés egymásra íródó stációi: minden festéknyom az időbeli folyamat tanúsága, a múlt és jelen mozdulatainak egyidejű jelenléte. Visszaemlékezéseiben Lascaux-i látogatásának revelatív élményéről beszél: „[...] huszonötezer évvel ezelőtt valakik a friss anyagon végighúzták a kezüket, és ma is látszik [...] ami ott látható, az valamilyen kottaszerű írás, egyszerű alapzene. [...] gyönyörű folyamatként otthagyták a kezük nyomát.” (Gát, 2020, 88)

8.4.4. Maria Lassnig – a testérzet képei és belső narratívái

Maria Lassnig festészete a test önérzékelésének (*Körpergefühl*), a belső testképnek és a testtudatnak a vizuális megjelenítésének festői kísérlete. Az osztrák festő az érzékelésen alapuló testkép (*Körpergefühlbild*) fogalmát használta önreflexív munkáira, amelyek a test belső érzékeléséből, fájdalmaiból, hiányaiból, torzuló és képlékeny jelenlétéből származnak. Lassnig nem a test látványát, hanem az érzékelés általi valóságát festi. A testtudati érzékelést fordítja formába, színre, alakra – ezáltal újraírja a test vizuális reprezentációját, képét.

Lassnig testábrázolásai sosem a mimetikus leképzés eszközei: a torzulás, a fragmentáltság, az elhagyott testrészek, a rajzos kontúrok vagy a monokróm kitöltések a test részleges jelenlétét, érzeti nyomait rögzítik. A test belső képe nem egész, hanem belső érzetként, testtudati képként működik: szaggatott, torzult, mozgásban érzékelt test- és önarcképek sora. Az arc belülről megélve mindig mozdul, torzul, a test végtagjai eltűnnek vagy elcsúsznak, és mobil, képlékeny testérzetként konfigurálódnak – mint az érzékelt test valóságának megjelenései. E belső kép gyakran hordoz idegent: a férfitestet, a születendő gyermeket vagy épp a saját szorongását. A

női test így nem lezárt entitás, hanem porózus határ – egy tér, ahol a világ belép, megérint, behatol, mozgósít.

Ez az átváltozási képesség rokon Luce Irigaray és Hélène Cixous feminista filozófiáival, amelyek szerint a női létezés nem egységes és lezárt, hanem nyitott és generatív. Lassnig képei ennek a dinamikának vizuális lenyomatai: a test nem objektum, hanem médium – nem végleges forma, hanem folytonosan alakuló, érzeti alakzat (Cixous, 1976). A Lassnig-féle „testtudati képek” a testérzet vizuális naplójaként működnek: a kép önmagából indul ki, és önmagába tér vissza, a test érzetét vetíti ki a vászonra. A festő hangja a képen belül rezonál érzeti visszhangként.

Lassnignál a test gyakran tárgyiasul, fémes színekbe fordul, gépként vagy gépi struktúrába illeszkedő organizmusként jelenik meg (pl. *Woman Power, Du oder ich*, 4. ábra). A test már nemcsak érzékel, hanem elidegenedik, a női alanyiség és a technológia közti feszültségként válik jelenvalóvá. A test egyszerre női és poszthumán: szubjektív belső tér és tárgyiasult létező, kiszolgáltatott préda, zsákmány, eszköz és belső érzetként élő, torzuló, idomuló, túlélésre törekvő sebezhető én. Vásznaai a kettő kapcsolatának groteszk harcát jelenítik meg – a test bizarr jelenlétének testtudatát is. Festészete nemcsak a testet tematizálja, hanem a test ábrázolhatóságának lehetőségét kérdőjelezi meg. Az informel ecsetkezelés, a képlékeny formák, a fanyar érzetet keltő, világos, hideg színek a test grotesksége és a testidegenség állandóan jelenlévő érzeti tapasztalatának lenyomatai (5. 7. ábra). A festészet testi nyelv, amely az önérzékelésen keresztül formálódik. A képalkotás során mindvégig a test válik a fájdalom, a hiány mérőeszközévé, ahol a festő a hiányt, küzdelmét és jelenlétét fordítja át képi valósággá.

Maria Lassnig festészetében a test az érzékelés topográfiája. A belülről érzett test nem egyszerűen megjelenik, hanem újjászületik minden ecsetvonásban. Az önarcképek, illetve a saját testkép a belső érzeti tér lenyomataiként képződnek. Lassnig művészete a testképzés és a testtudat radikálisan szubjektív megközelítése; egyben a testtudat és a képi önreflexió női tapasztalatán alapuló festészet egyik legkövetkezetesebb megnyilvánulása. Saját szavaival: „Olyan valóságot kerestem, ami teljesebben a birtokomban van, mint a külső világ, és megtaláltam, amint várt rám abban a tesházban, amelyben lakom – a legvalóságosabb és legtisztább valóságban.” (Maria Lassnig, a *Stedelijk Museum* honlapján megjelent idézet alapján)

8.4.5. Peter Doig – az alak és az emléképrojekció

Peter Doig festészetében az alak nem közvetlen jelenlét, hanem az emlékezeten keresztül átszűrődő jelenség. Figurái nem a narratívák aktív cselekvői, inkább vizuális emléklenyomatok: háttal fordulva „átlépnek a képtéren”, belemosódnak a táj transzparens rétegeibe. Nem történetek hősei, hanem szellemszerű jelenések, amelyek felvillannak az álomszerű táj peremén. A festmény a visszaidézés tere – a vizualitás nem a látott világot, hanem a látás élményét teszi érzékelhetővé.

Doig festményein az emberalak elmozdul a hagyományos, antropocentrikus kompozícióktól: nem uralja, hanem beépül annak atmoszférájába. Gyakran háttal áll, nézőként van jelen, belesimul a tájba – mintha maga is a látás aktusában születne meg. A néző nem jeleneteket olvas, hanem affektív rezonanciákon keresztül kapcsolódik. A *Music of the Future* (2002. 2. ábra) című festményen a férfialak egy padon ül, háttal a nézőnek, befelé tekint – szinte feloldódik a festői tér áttűnéseiben, érzetként szerepel.

Doig gyakran dolgozik más médiumokból – filmkockákból, újságképekből, archív fotókból – amelyeket áttetsző rétegeken keresztül épít újra. A festékben megfogalmazott kép hangsúlyozza eredetének távolságát: lazúros, áttűnő, lebegő festői térként jelenik meg. Az alak így nem a jelen valóságában létezik, hanem a festmény közegébe átírt emlékidő lenyomata – mintha a látvány egy másik valóság médiumából lépett volna át: emléknyom, testtudati sűrítmény, vízió.

Doignál a test inkább álmotest, mint megtestesült jelenlét. A múltidézés képi működésként jelenik meg – a festői térben a látványt nosztalgikus időformák szövik át. Az alak „lekési a jelen pillanatát”, későn érkezik, vagy már távozóban van – mint egy villanás a tudat peremén, egy élő nosztalgia képe – már elmúlt, vagy talán sosem történt meg. Walter Benjamin aurafogalma rokonítható Doig képi terével – „a távoli, ami közelségbe kerül” – az emlékezés instabil jelenidejét írja körül (*Benjamin, 2024*).

Doig képein az emberalak egy érzéki emlékidő hordozója: nem látható, hanem átsejlő, sosem teljesen jelenlévő. Az áttűnés és a projekció egy érzéki tapasztalat lenyomata. A kép nem a valóság közjátéka, hanem annak lehetősége, ami lehetett volna: az emlékezés, a vágy, a látás és a feledés köztes zónája. Az emberi alak Doignál a látás élményének színpadján egy távozó jelenlét: egy személyes vízió, amely nem testesül meg, csak lebeg – valahol a látás és a feledés nosztalgikus terében; a liminalitás határmezsgyéjén (3. ábra).

8.4.6. Összegzés – az alak mint testtudati esemény

A festészeti térben megjelenő alak a kortárs festők számára nem csupán képi motívum, hanem érzéki és konceptuális esemény. A test nem a reprezentáció tárgya, hanem maga a képi megszületés és működés médiuma. Az elemzett művészek – Francis Bacon, Reigl Judit, Maria Lassnig, Peter Doig – eltérő festői stratégiákkal ugyan, de egyaránt a test fenomenológiai jelenlétére, az érzékelés és a térérzet tapasztalatának képbe írására törekednek.

Bacconnél a test a szenzáció tere: az intenzitás és a torzulás örvénylő középpontja. A baconi festői tér egy belső kozmológia, ahol a test a lét szorongó energiamezeje. Reigl művészetében a test festői lenyomatként jelenik meg: a test által létrehozott ritmikus nyomhagyás, amely a vászon teljes kiterjedésében, az anyagba írva hordozza a mozdulat testi vetületét. Maria Lassnig belülről érzékelt testképei az érzékelés topográfiáját írják vászonra – deformált, torzult, fájdalomteli, de mindig szenzitív és reflexív testeket, amelyek nem a látványhoz, hanem a test érzetéhez kötődnek. Peter Doig képein az alak nem jelenlévő test, hanem emlékprojekció: áttetsző, álomszerű látványelem, amely az emlékezés vizuális formájaként működik: kissé megkésve érkezik, vagy már távozóban van, a kép nosztalgikus terének átutazó vendége, tovatűnő jelenlét.

Mindegyik esetben a test – akár figurális, akár absztrakt gesztusként – nem rögzített jelentéshordozó, hanem mozgásban lévő, átszűrődő vagy eltűnő lenyomat. Az alak a festői térben változóként ölt testet: időben és érzékelésben alakuló jelenség, amely a nézői test érzeti válaszaiban válik teljessé. Ez a test nem uralja a teret, hanem párbeszédbe lép vele – néha kiszorul, máskor beleolvad vagy emléknymokként vetül bele a képi mezőbe.

8.5. Egy női szempár tanúságtétele

8.5.1. A női testtudat reflexiói

A jelen elemzés a női test és a női szubjektum festői jelenlétének kérdését állítja középpontba. A vizsgált alkotók – Reigl Judit, Maria Lassnig és Joan Mitchell – erős, autonóm festői nyelvük mellett a korszak előítéleteivel, elhallgatásaival és a női alkotókat sújtó marginalizációval is szembesültek.

A női jelenlét nemcsak testként, hanem társadalmi pozícióként, festői tekintetként és személyes tanúságtételként is megnyilvánul. Laura Mulvey klasszikus tézise szerint a modern vizuális kultúra a „férfitekintet” (*male gaze*) rendjében szerveződik: a női test a nézés gyönyörének tárgyaként jelenik meg, miközben a képi rendszer a tekintet hatalmát normalizálja (Mulvey, 1975). A filmelméleti diagnózis festészeti kontextusban is releváns: a nézői pozíció és a láthatóság feltételei intézményi-kulturális szabályozás alatt állnak, hagyományosan a férfitekintet kontrollja alatt. Linda Nochlin ezzel párhuzamosan a női művészek láthatatlanságának okaként nem az egyéni zsenialitás hiányát, hanem a képzéshez és intézményekhez való hozzáférés egyenlőtlen viszonyait nevezte meg az adott kor társadalmi helyzetét, kulturális intézményrendszerét elemző tanulmányában (Nochlin, 1971).

Mindhárom művész életműve egy sajátos, a testből kiinduló, mégis reflexív és intellektuálisan összetett festői tapasztalatra épül. Mindhárman olyan vizuális nyelvet hoznak létre, amely a szenitív gesztusokból, a festői ritmusokból és a felülettel való érzékeny viszonyból építkezik, ugyanakkor brutálisan őszinte önszembesítést is végrehajtanak – legyen szó az emberi test, a női lét, a festészet médiumának vagy a társadalmi pozíciók kríziseiről. Festészetük a testtudat egyszerre lírai és radikálisan közvetlen megnyilatkozása.

Maria Lassnig a női testtudatból, a sajáttest-érzékelésből kiinduló, gyakran groteszk festői nyelvvel hagy képi lenyomatot a férfitekintet tárgyiasító mechanizmusainak kereszttüzeiben. A test és az önérzékelés feszültségeit dolgozza fel női nézőpontból. Reignél a női test kivonódik a reprezentáció tárgyiasító kényszere alól; a lenyomat androgün alanyiséga ellenáll a tekintetrendnek. Mitchell képi nyelve a *to-be-looked-at-ness* („a női test látványtárggyá tétele”: a nőt látvány-státuszba rendezi, a férfit pedig cselekvő pozícióba) tárgyiasító logikája helyett a szem és az ecset találkozásának, színbe írt ritmusának terébe vonja a nézőt: a látás nem birtoklás, hanem a festői térrel való áramlás lehetősége (vö. Mulvey, 1975). Mitchell festészete első pillantásra nem hordozza magán a női identitás explicit nyomait, mégis egyértelmű, hogy a „*lady painter*” megbélyegzés, amely karrierjét is beárnyékolta, beépült a pályáját meghatározó festői attitűdbe.

A férfitekintet által uralt művészeti világban mindhárom művész számára „extra harcmező” volt a női alkotói pozíció kivívása és megtartása. Reigl elismerően

így nyilatkozott Mitchellről visszaemlékezéseiben: „Az egyetlen nő volt, aki teljes mértékben megállta a helyét.” (Gát, 2020, 118) – Az idézet – bár személyes reflexió – jól érzékelteti, mekkora belső autonómiára volt szükség ahhoz, hogy a női festők láthatóvá váljanak a férfitekintet által uralt közegben.

Joan Mitchell maga is reflektált a női művészeket érintő elismerésbeli deficitre, amikor egy galériatulajdonos szavait idézte fel: „*Oh Joan, if only you weren't a woman and American, if only you were French and [...] dead, I'd give you a show.*” (Mitchell, 1965) Ez az ironikus, mégis nyers mondat egy olyan intézményi látásmódot leplez le, amelyben a női művészművészet mivolt önmagában akadályként jelenik meg a művészi érvényesülésben. Mitchell festészete így nemcsak absztrakt poétikus tájak, emlékező „testképek”, hanem egy olyan női szempárról is van jelen, amely kérdőre vonja a festészet intézményi tekintetét és érvényességét; a festészetet egyedül a művészi minőséghez méri.

Reigl Judit tudatosan távol tartotta magát a nőművész kategóriájától, de nem hallgatta el a társadalmi tapasztalatot. Egy interjúban így emlékezett vissza: „Betty [élettársa] hat éven keresztül rendezett nekem kiállítást, de azt hiszem, az összes művész közül az én munkám tűnhetett a legreménytelenebbnek. Sokszor hallottam: bejött egy ember, körülnézett, és azt mondta: hát ez fantasztikus... Ez a művész persze amerikai. Nem? Hát akkor mi? [...] Magyar? És nő? Visszament, nézte... Hát nem is olyan jó... Először, másodszor, tizedszer, huszadszor. Ez volt a leggyakoribb, majdnem mindennapos. Lelkesedés, aztán [...]” (Gát, 2020, 101)

A három életmű nemcsak képi nyelvben, hanem alkotói szerepben is alternatívát kínál – a tekintet rendjétől a láthatóság intézményi feltételeiig. Nochlin érvelésével összhangban e praxisok a férfitekintet örökségével szembeállva, a zseniképp berögzült kánonjait lebontva teremtenek teret a női szubjektumnak (Mulvey, 1975; Nochlin, 1971). A három művész festészete tehát egyszerre szembesítés, maximális festői jelenlét, érzékenység és konfrontáció is. A test az „érzeti”, testtudati gondolkodás hordozója – a vásznon keresztül tanúságot tévő, jelenlévő médium.

8.5.2. A test mint pajzs – védekezés és őszinteség

A női test ebben a kontextusban nemcsak médium, hanem egyfajta védelmi struktúra is: a test mint burok, mint pajzs jelenik meg – egy olyan auratikus térként,

amely a festékrétegek szövetén keresztül véd, beburkol, membránszerűen határol. A nyom, a gesztus és a szín testhez kötöttsége egyszerre mutatja a sérülékenységet és az ellenállást. A festmény védelmi mezővé válik, amely nem elrejt, hanem feltár, brutálisan, őszintén, érzékenyen.

Joan Mitchell festészetében a lírai kolorista érzékenység és a kompozíció kirobbanó feszültsége, a gesztusok öntörvényű, vitális ereje egyidejűleg működteti a festői teret. A képekben kolorista érzékenységgel rétegzett festékszövetek egyszerre tűnnek légiesnek és testközelinek: a szín elevensége, a gesztus téridőbelisége szervi érzet, amely a test ritmusát és légzését közvetíti. Egyszerre jelenik meg a lírai érzékenység és a gesztus lüktető ereje, a drámai struktúrákat létrehozó, mozgást kondenzáló festői dinamika. Mitchell ecsetvonásai áramoltatnak: mozgáslenyomatokként szervezik a kompozíciót a megélt festői folyamat lélegző rétegeiben (13. ábra).

Ez a kettősség Mitchell életművében egy sajátos festői helyzetet teremt: a (női) testben való létezés nemcsak a festészet tárgya, hanem annak ritmusa és impulzusa is. Ahogy Reigl vagy Lassnig esetében, itt is jelen van a védekezés és a szembesítés kettőssége – a festészet mint védekező struktúra és mint auratikus védelmi membrán. Ez a membrán nem elrejt, hanem megtart és közvetít: a kép mint erő- és érzékelési mező, a (női) test lenyomataként válik tanúságtétellé.

Maria Lassnig festészete az „egzisztenciális testkép” egyik legintenzívebb formája, ahol a test nemcsak megélt, hanem harcba vetett létező. Műveiben gyakran jelennek meg kések, pisztolyok, vadállatok, vagy épp a dzsungel – mind szimbolikus terek és eszközök – amelyek a túlélés, az önvédelem, és az önazonosság kiharcolásának képi formái. Az önarcképekben – amelyeket gyakran „testtudati portréknak” is tekinthetünk – Lassnig kíméletlenül őszinte módon jeleníti meg a testben való lét fájdalmát, feszültségeit, harci állapotait (4. 7. ábra).

A női test Lassnignál az erotika tárgyának groteszk önvetülete. A test, a nő, mint alkotó, a belülről formálódó szubjektum, a testtudati kép érzetének „lakóhelye”. A környező világ, a festői tér gyakran tátongó ürességként van jelen; ez az üresség a saját határok szorongató érzetéből születik. A női test, az a képlékenyen formációban megélt tudati mező, amelyben az idegenség: a férfi test, a születendő gyermek képe, a társadalmi elvárások kényszerítő torzulatai belülről érintenek.

Reigl Judit festészetében egy meditatív, „mélyre merülő”, mégis radikálisan nyitott festői testkép bontakozik ki, amely a személyes tapasztalatok legbelső rétegeit is mozgósítja. Reigl nem tematizálja közvetlenül a traumát, festői gesztusai – az intenzív kapcsolat az anyaggal, a festői alak nyomhagyásban eltűnő kényszerű jelenléte – mintha egy határhelyezettel való ismételt szembenézést idéznének meg. A test festői jelenléte és elrejtése nála egyidejű történés: a képfelület maga is egyfajta pszichikai védőréteg, az érintkezésben otthagyt tanúságtétel lenyomattá érlelődésének folyamata (24. ábra).

Reigl szerint: „A művésznek szinte kötelező, hogy mind a két nem egyensúlyban legyen benne.” (*Gát*, 2020, 102) A gondolatmenetet a továbbiakban így folytatja: „Én olyan nő vagyok, aki úgy gondolkodik és fest, mint egy férfi, noha tudom, hogy mindenki egyszerre mind a kettő. A nő bennem aktualizált, míg a férfi az látens.” (*Gát*, 2020, 102) A képi gondolkodás Reigl értelmezésében nem nemi identitás kérdése, hanem a tudat rétegzettségéből és az érzékelés univerzalitásából fakad. Ez az androgün alkotói pozíció nem zárja ki a női test társadalmi tapasztalatát, hanem arra utal, hogy a képi gondolkodás módja univerzális. Az érzékelés női vagy férfi különböző szempontokat érinthet, de a kép megértése, gondolati tükre sohasem részrehajló – feltár, megjelenít és értelmez.

2023-ban két jelentős nemzetközi kiállítás is Reigl, Mitchell és Lassnig közös kontextusában mutatta be életművüket: a bécsi „*Ways of Freedom – Women Artists and Abstraction 1940–1970*”, valamint az arles-i „*Women Artists and Global Abstraction*”. Ezek a kurátori válogatások is megerősítik azt a felismerést, hogy a női festészet a huszadik század második felében nemcsak alternatíva, hanem kritikai újraírás is volt: olyan festői tudásforma, amely az anyagon keresztül adott választ a társadalmi és testi marginalizációra.

A három életmű nemcsak képi nyelvben, hanem női festői szerepben is alternatívát kínál: a tekintet rendjétől a láthatóság intézményi feltételeiig. Nochlin érvelésével összhangban e festői praxisok a férfitekintet festői örökségével is harcba kelve a zseni-kép berögzült kánonjait lefejtve teremtenek helyet a női szubjektum számára (*Nochlin*, 1971).

8.6. A kontemplatív festői tér mint auratikus mező

Joan Mitchell, Reigl Judit, Pierre Soulages és Peter Doig művészetében a kompozíció gyakran nem feszített és centrális, hanem nyitott, atmoszférikus téri mező – auratikus intenzitásával érzéki jelenlétet közvetít. A test szabadabban lép be a kép terébe: a festői tér a befogadó testével együtt aktiválódik, nyitott mezőként válik megtapasztalhatóvá. A képi tér meditatív, kontemplatív tapasztalatot nyújt a kompozíció nyitottságán, az észlelés időbeliségében ható festői gesztusokon keresztül.

A kontempláció a festészet egyik legmélyebb tapasztalati tere: ritmikus, nyitott jelenlét, ahol a kép „testtudati mezőként” tárul fel – szinesztetikus energiaként teremtve átjárhatóságot a képmezőn túli térrel. Ez a meditatív, lebegő struktúra olyan szövet, amelyet a festői gesztusok időbelisége, ritmusa, szünetei és intenzitásváltásai tartanak mozgásban – akárcsak a zene. Az ilyen képek nem központosítják az energiát, hanem mintha lélegeznének: nyitva hagyják a kompozíciót, lebegést és átmenetet engednek a belső és külső tér között. Ez az „aurában való jelenlét” nemcsak formai vagy esztétikai, hanem testtudati tapasztalat is: a festői gesztus kapcsolatot teremt, egy olyan áramlást tart fenn, amely a liminalitás érzetét kelti a nézőben. A kontemplatív tér kinyílik, szétárad: gyakran folyamképpé válik, kilépve saját mezőjéből, más téri kontinuitásba áramlik. Mitchell lélegző festékszövevei, Soulages fekete fényritmusai, Doig atmoszférikus tájai mind rezonálnak, kitérítanak, nyitva hagynak, megnyílnak a befogadónak – a néző tekintete nem a kép középpontjába süllyed, mint Reigl *Homme/Ember*-sorozatának torzói esetében, amelyek mágneses erővel húzzák befelé a tekintetet, hanem inkább a távlatokba tekint, beleolvad a képi struktúra által megnyitott energetikai mezőbe. A festői tér itt nem a lét küzdőtere, amely fókuszált energiáival – ahogyan Bacon apokaliptikus erejű festészetében – a végsőkéig kifeszített képmezőt strukturálja, hanem meditatív mező: a gesztus nem szaggatja szét az alakot, nem feszít szét egy lezárt formát, hanem feloldódik a tér festéktestében.

A következőkben négy különböző festői pozíció – Pierre Soulages fekete fényei, Joan Mitchell lírai festékszövevei, Peter Doig álomszerű emlékezeti terei és Reigl Judit rétegzett testlenyomatai – példázzák, hogyan jön létre a kontemplatív tér a festészetben.

Pierre Soulages a fekete fény auratikus energiáját az *Outrenoir*, a *Feketén túli* képek életművének utolsó és legjelentősebb periódusában teljesítette ki. *Outrenoir*-sorozata, a fekete festékmassza barázdálásával és felületi megbontásával olyan fényt tükröző struktúrát hoz létre, amely érzéki, kontemplatív teret nyit meg. Soulages képein a felület fényelnyelő és fényvisszaverő zónák hálózata, egy vizuális ritmika rajzolódik ki – auratikus térhatás, amely nem fókuszálja, hanem kiterjeszti a néző figyelmét, a fény változó szövetében mozgó, lebegő térélményt hozva létre. Az *Outrenoir – a Feketén túli* – a fekete mélységének meghaladását, a szín fénné válását és a néző fénnel telített térérzékelését jelöli. Ez a kontemplatív tér az anyag és a fény energiahálójába vonja be a nézőt. Az anyag egyszerre felület és tér: a fénytörés a néző térbeli mozgásával együtt változik.

Joan Mitchell festészetében a tájélmény lírai hangvételen, a festői tér auratikus terében bontakozik ki. Mitchell festői gondolkodása nyitott, hálózatos szerkezetű kompozíciókban a festői tér szabad áramlását, a képmezőn túlmutató környező térre való kiterjesztését eredményezi. Az auratikus tér körülveszi és kitágítja a képi struktúrát, amely nem centrálisan fókuszált kompozícióban sűrűsödik, hanem folyamatszerűen építkezik. Mitchell egy interjúban úgy fogalmazott: „magammal hordozom az érzéseimet, a saját tájamat” (*Mitchell*, 1965, 18) – így a festői kompozíció az emlékezés belső tájává, egyfajta érzéki–testi téridővé válik. A kép ritmusa a szubjektív térérzékelés mozgását követi: közvetíti a tájban, időben és térben mozgó festő testtudati tapasztalatát, a környezettel való együtt-lélegzését. Ez egy kitáguló perspektíva, ahol a test válik eggyé a tájjal, részese lesz a lebegő tér felszabadító lélegzetének. Mitchell folyamatképekben gondolkodik, a festményei egymásba folynak, szervesen, a festék szín- és gesztusrétegein át fonódnak össze. A befogadó ebbe a képi szövet által teremtett energiamezőbe lép be, és lélegzik együtt a festői térbe írt szabad „képversekkel”, poétikus téridővel: ritmussal, színnel, mozgó térbe nyíló festői tájélménnyel. E képek testi észlelésre épülő, kontemplatív jelenlét-lenyomatok.

Az auratikus táj Doig és Mitchell festészetében sok tekintetben rokon a kínai poétikus tájfestészet tér- és időfelfogásával. A kínai hagyományban – ahogyan azt James Elkins hangsúlyozza – a tájkép nem topográfiai leírás, hanem költői állapot, amelyben a látvány a tér és idő összeshövődő tapasztalatává válik (*Elkins*, 2010). A festmény felülete itt a „hiány és jelenlét” dinamikus tere, hasonlóan a japán *ma*

fogalmához, amely a szándékos ürességet a kompozíció egyenrangú elemévé emeli (Singer Blaine, 2015). Junlin Xuan a kínai tájfestészet kapcsán hangsúlyozza, hogy a képi tér a költészet vizuális megfelelőjeként működik, a nézőt a látvány ritmusába és atmoszférájába vonva, nem pedig a részletek teljes feltérképezésével (Xuan, 2023).

Joan Mitchell versekhez készült festményei ennek a szemléletnek a párhuzamos megfelelője a nyugati művészetben: a színek és formák ritmusa a költői nyelv vizuális ellenpontja, a hiányok és áttűnések pedig a jelentés képi terét hozzák létre (14. ábra). Peter Doig Derek Walcottal folytatott együttműködése: *Morning, Paramin* (2016) ugyancsak példázza ezt a poétikus-téri működésmódot. Doig festményei nem illusztrálják a verseket, hanem önálló lírai téri szövetként léteznek, a szó és a kép egymást átható auráját megteremtve – ahogyan a kínai tájfestészet is a vers és kép összjátékát keresi (1. ábra).

Peter Doig álomszerű figurális kompozíciói vízióként lebegő emlékképek. Doig festészete összekapcsolja a figurativitást az auratikus festői tér működésével. Festményei atmoszférikusak: a festék áttetszősége, a rétegek finom oszcillációja, az árnyékok és tükröződések játéka álomszerű térérzékelést eredményez. A látvány emlékező képi szövete meditatív időtlenségbe tűnik át, az atmoszférikus jelenlét áttűnő rétegeibe burkolva. Festészete szinte a film médiumának érzéki időkezelését idézi: képei nem narratívát építenek, hanem a festői jelenlét sűrűségén keresztül szólítják meg a testtudati érzékelést. A tér nem az ütközés dinamikus színhelye, mint Bacon pulzáló intenzitásmezői, hanem az emlékezés lebegő szövete (2. 3. ábra).

Reigl Judit ritmizált képmezői a test absztrahálódásának folyamatai: az anyag érintéséből formálódó jelenlét folytonos körüjárása és lenyomata. Reigl számára a kép nem lezárt konstrukció, hanem nyitott folyamat: a transzparens rétegek az emlékezés topográfiai – olyan vizuális terek, amelyek a test és az idő találkozását láthatóvá teszik. Az áttűnő formák, a rétegzett felületek és az átírt térstruktúrák a testként észlelt tudat megjelenési formái – az absztrakció egyszerre fizikai és mentális tapasztalat: maga a test absztrahálódik. A képi tér dinamikus és atmoszférikus: a mozdulat súlytalan áramlása a gravitáció nélküli lebegés érzetét kelti a nézőben. Reigl testképei nem kizárólag antropomorf alakzatok, hanem a test jelenlétének auratikus lenyomatai: térben rezgő nyomhagyások, „képírások” (23. ábra).

A transzparencia nem jellemző Reigl teljes életművére: például az *Écriture en masse/Tömbírás* és az *Homme*-sorozat esetében inkább tömör, sűrű festői struktúrák dominálnak. E sorozatokban a kompozíció centrális, a képi tér testközpontú energiazónákból épül fel. Az anyag aurája nem áttűnés, hanem sűrűsödés: az anyag testességében hordozott energia jelenléte.

Mind a négy művésznél a kontemplatív festői tér a testtudat és az anyaghasználat összhangjából születik, lélegző lenyomatként tükrözve a jelenléte. A nyitott kompozíció aurája nemcsak a képmezőn való túllépés lehetőségét nyitja meg, hanem a testtudati érzékelés ritmizált vetületévé is válik. A tér nem lezár, hanem összeköt; nem leír, hanem rezonál. A kontemplatív tér nem a képi gondolati mező eltűnésének megtapasztalása, hanem visszatérés momentuma: a test mozdulatainak térbe írt gondolatához, annak auratikus lenyomatához.

8.7. A festmény mint a lét küzdőtere

8.7.1. Bevezetés – a lét küzdőtere mint festői tér

Az előző alfejezet a kontemplatív térérezékelésre, a festői kompozíció nyitottságára és az auratikus jelenlét élményére fókuszált. Ez az alfejezet ezzel szemben egy radikálisan más tapasztalati tartományt tár fel: a festészetet mint a lét küzdőterét vizsgálja. A festői tér itt már nem a szemlélődés tere, hanem az egzisztenciális konfrontációé: a fizikai és pszichikai megrendülés helyszíne.

A test nemcsak érzékelő, hanem küzdő, szenvedő, széthulló és újraformálódó organizmusként jelenik meg. Francis Bacon és Maria Lassnig festői tere a festészetet a létezés paradox kényszerének, a test identitásválságának és a trauma lenyomatának képi nyelvéné formálja. Reigl Judit művészetének bizonyos korszakai ugyancsak e nézőpontból értelmezhetők: a test és világ közti feszültség drámai megjelenítéseként. Ebben az értelmezésben a kép nemcsak jelenlét, hanem ütközőzóna – ahol test és világ, belső és külső erők drámai feszültségben találkoznak (22. ábra). A következőkben azokat a festői stratégiákat vizsgálom, amelyek a képet a létezés metaforikus küzdőtereként jelenítik meg – ahol a test darabokra szaggatott, újraösszeálló formaként, a létkonfliktusok vizuális színterévé válik.

A három vizsgált életmű jelentős részében két elkülöníthető térélmény rajzolódik ki: a kontemplatív, meditatív festői tér és a kép mint küzdőtér – a lét belső

harcainak kivetült színtere. Ez utóbbi a kiszolgáltatottság, az elszigeteltség és a túlélés szorításának képi megfelelője. A kontemplatív festői tér nyitott, szabadon áramlik a képi mezőn túlra, míg a küzdőtér fókuszpontjában a vizsgált életművek esetében gyakran az alak jelenik meg – amely a belső kompozíciós erővonalak mentén szervezi az őt körülvevő teret. Ez a belső képi erőter nem nyitott, hanem zárt és feszült rendszer. A festői tér a kompozíciós erővonalak mentén egy belső képi mélységbe húzza be a nézőt. Francis Bacon, Maria Lassnig és Reigl Judit festészete a létezés kényszerét, a nem szűnő belső harcot jeleníti meg – affektív idegreakcióként, egy torzító energiamezőben, amelyben a test és tér küzdőviszonya szervezi a képi kompozíciót.

8.7.2. *Francis Bacon – a fájdalom képi örvénye*

A három művész közül Bacon alakja és festői tere a legösszetettebb. Bacon képein a test belső érzeti nézőpontból, elmosódott vagy membránszerű kontúrok mentén, egy affektív energiamezőben jelenik meg. Ez a test magában hordozza saját látványának képét is: elmosódva, majd hirtelen éles kontúrokkal kontrasztba kerülve. Cselekvőként, élőként és egyben érzetként jelenik meg – vágyakkal, kínjaival és szükségleteivel együtt. A test, amely egyszerre látott, megfigyelt, kitett állapotában létezik, sérülékeny bőrfelszínnel és forrongó belső testi érzetekkel a testtudat része: az érzékelés csatornája és analizáló tere – önmaga saját ideje. Az alak drámája, a rész és egész harcában jelenik meg: az elszigeteltség, a körülhatároltság és a határtalan üresség közé szorított létélmény. A vákuum szívóerejének való szüntelen idegrendszeri ellenállás maga a megélt feszültség.

A festmény nem oldódik fel, nem nyílik meg auraszerűen – a festői mező elemei egymásnak feszülnek, a kompozíció az erővonalak belső összetűzésében központosul. A képi mezőben vergődő, energiamezők súlyának szaggatásában megjelenő alak a megfeszített belső tér fókuszává válik. A test megtépázott, fragmentált, létezésbe torzult formái az anyag örvényéből, fröccsenő „festékvalóságából” bomlanak ki (10-11. ábra).

A fájdalom képe Baconnál addiktív lenyomat: a szenvedés kényszeres újrajátszása, az élethez való végső ragaszkodás gesztusa. A kép sűrített affektív esemény: a túlélés vágyának vizuális megvalósulása; a test önmaga létküzdelseinek nyomait hordozza. A festmény így a test és világ viszonyának vizuális lenyomata lesz

– ahogyan Gilles Deleuze írja Francis Baconról: az alak nem a történetből, hanem a káoszából, az érzéki anyag örvényéből emelkedik ki (*Deleuze, 2003*).

A test deformációi – Bacon örvénylő húsa, Reigl kifeszített torzói, Lassnig torzított önképei – nem ikonográfiai jelek, hanem az érzékelés torzulásainak képei. Didi-Huberman nyomán értelmezhetők ezek a gesztusok mint „késleltetett alakmegjelenések”: a véletlen nyom, a megindított folyamat és a későbbi felismerés találkozási pontjai, ahol a test lenyomata megelőzi a felismerést. A test már elvált a lenyomatától, majd előtör, feltör a festékből (*Didi-Huberman, 2014, 17-18, 26-27*).

Mindhárom életműben központi motívumként jelenik meg a hangtalan sikoly. Bacon Velázquez X. Ince pápa-portréja nyomán készült variációk (pápa-képek, 9. ábra) vagy a *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion* (1944. 8. ábra) triptichon húsba tekeredő alakjai nyitott, üvöltő szájjal örvénylenek az anyagban. Reigl *Csillapíthatatlanul szomjazza a végtelent* festményének lény-szajaként nyíló formái a belső űr végtelenjébe vezetnek (33. ábra). Lassnig eltorzított önarcképei, melyekben a női test fenyegetettségének fájdalmas, ám azzal való szembenézésében mégis ironikus és groteszk válaszai lesznek (4. ábra). Az alak a pusztulásban túlélni vágyó gesztus, a lét szorításában megfeszülő, torzuló, élni akaró béklyózott test.

8.7.3. *Maria Lassnig – testkép és idegrendszeri válasz*

Lassnig dzsungelszerű, szürreális tereiben a test a létezés groteszk, mégis mélyen átélt önképévé válik, amely a női test fenyegetettségét, átjárhatóságát, brutalitással szembeni önvédelmét jeleníti meg. A kések, pisztolyok, tigrisek nem narratív motívumok, hanem érzéki válaszok a test világba vetettségére. Lassnig a testet annak belsőleg érzett testérzetei alapján festi meg; ezekben az érzetekben a test és a tudat kapcsolatának központi szerepe van. Önképeiben a test belső érzeti képe olyan erővel tör fel a festői térben, úgy íródik a vászonba, hogy gyakran minden más képi elemet száműz onnan, a test magában, „csupaszon” jelenik meg a vászon fenyegető ürességében. E képek nemcsak pszichológiai vagy esztétikai szempontból értelmezhetők, hanem idegrendszeri affektusként is olvashatók: Antonio Damasio szomatikus marker elmélete szerint az érzelmi jelentésű testi lenyomatok (pl. veszélyérzet, fájdalom, kiszolgáltatottság) affektív „testtérképként” aktiválódnak – még a tudatos reflexió előtt (*Damasio, 1996*). Lassnig képei úgy hatnak, mintha ezek

a belső vészképek vizuális kisülésként törnének a felszínre. A test nem egy esemény tanúja, hanem maga a veszélyre adott reakció, a festmény pedig vizuálisan rögzült idegrendszeri affektív válasz lenyomatává válik. A szorongás, a kiszolgáltatottság, a fenyegetettség érzései olyan belső képekben rögzülnek, amelyek fiziológiai szinten generálnak válaszokat – a vászon egyfajta idegrendszeri dekompresszióként is működik. Lassnig megbontja a testben generált feszültséget; a szorongás idegi válaszait képi formába transzformálja azáltal, hogy cselekvőként kivetíti a belső képet a környezetbe, tükörként megjelenítve a vásznon (7. ábra).

Lassnignál a test, annak érzeti megvalósulásában, rajzban felvázolva és színekkel telítve uralja a festői teret, de a környezet sokszor a lebegő üres tér marad, a vászon csupasz felülete – amely egyszerre felszabadító és szorongást keltő létélmény. A kép felszabadít azáltal, hogy a testkép érzetének a festői térbe íródásával önmaga létjogosultságát elnyeri, csupaszon, egyedül, önálló létezőként állva meg a helyét. Ezzel együtt generálja a szorongást, azt az egzisztenciális érzést, hogy magányában kiszolgáltatott egy nem meghatározott, ismeretlen és tétovázóan üres térnek.

8.7.4. Reigl Judit – zuhanás, ellenállás és transzcendencia

Reignél ez a magány, kiszolgáltatottság érzése hasonlóan megjelenik. Nála nem a test belső érzeti képe, hanem egy archetípusszerű önkép és testkép, egy avatártest jelenik meg, a test fantomképe a lét kozmológiai drámájának az elszenvedője. A test a semmibe zuhan, lebeg, a tétovázó ürességgel néz szembe, annak a része, már nem érez, vegyül, felbomlik, megsemmisül. Reigl mindezt a cselekvő létrehozásban, a test mozgásba írt sorsával, a ritmus szabadságában festi meg. Dráma, küzdelem, csendes: Reigl zuhanó teste a lét peremére, az öröklét ontológiai terébe vesznek bele. Vagy a térbe zuhannak, a végtelenben lebegnek – vagy még inkább: emelkedve állnak ellen a földbe sújtó gravitációs térnek, mintegy felfelé zuhannak, oda, ahol nincs kötöttség, valahová, ami az ismeretlen végtelenbe vezet. 2001. szeptember 11. utólagos kontextusában ezek a figurák nemcsak kollektív emlékezetként, hanem előrevetített katasztrófa kollektív lenyomataként is olvashatók (34. ábra).

A három művésznél a festmény a trauma és ellenállás színterévé válik. A képi mező zárt, sűrített, feszültséggel telített. A test és világ viszonya a létkonfrontáció:

minden ecsetnyom, lenyomat és anyagba sűrűsödött forma egy végsőkéig kiélezett létállapot képi lenyomata.

8.8. A *void* mint festői tér

8.8.1. *Lehetőség az ürességben*

Öt festő – Francis Bacon, Reigl Judit, Joan Mitchell, Maria Lassnig és Pierre Soulages – művein keresztül bontakozik ki a *void* különböző festői olvasata: traumaként (Bacon), spirituális transzformációként (Reigl), szünetként és fellélegzéseként (Mitchell), identitásvesztésként (Lassnig), vagy a fény által strukturált meditatív végtelenként (Soulages). A *void* a jelenlét és a hiány, a test és a látvány határán születő érzéki tapasztalat. A *void* (tátongó üres tér) olyan vizuális mező, ahol a test és a látvány határai feloldódnak, az eltűnés képi dimenziói megnyílnak vagy kontemplatív mélységgé válnak; a *void* egyszerre az eltűnés és a feloldódás tere.

A korábbi fejezetek a test mint érzéki lenyomat, reflexív forma és emlékprojekció különböző aspektusait járták körül. Ezt a gondolati ívet most az üres tér átszűrődése – a *void* – sajátos minősége egészíti ki. A kérdés a test lenyomatától a test és a tér kapcsolódásának festészeti, filozófiai és fenomenológiai megközelítésére terelődik át.

A *void* egyszerre hiány, negatív képi mező és aktív üresség – az érzékelés tere, a test mozgásának és eltűnésének lehetősége, a festői jelenlét ritmikus, lélegző struktúrája. Ez a tér nem statikus háttér, hanem eleven, rezgő jelenlét, amely egyszerre hordozza a mozdulat eltűnését, a szín oldódását és a forma elnémulását. A tér hangtalan jelenléte: érzéki mező, amelyben a mozdulat, a lenyomat, a szín és a ritmus egyszerre, egymásba oldódva léteznek. A *void* egyfajta belső légzés: pillanatnyi csend, amely megelőlegezi a képi történetet és egyben volumennel, ritmussal, hangzással tölti fel a képi tettet, jelenlétet, lélegzetet ad a műnek.

A keleti festészeti hagyomány – különösen a kínai és japán tusfestészet – e térérzékenység alapvető referenciapontja, a testtel megtapasztalt, energetikai mezőbe íródó jelenlét: a *qi* áramlása, „a lélegzet nyoma” (*qi yùn shēng dòng* – az életerő és a harmónia, amely életre kelti a képet). A „három távolság” elve (*sān yuǎn fā* – magas, mély és sík távolság) nem a nyugati perspektivikus térszemlélet megfelelője, hanem a

mozgáson, a tapasztalaton alapuló térérzékelés – a nyitottság, a ritmus és az áramlás megélése a képen keresztül (Elkins, 2010). A japán *ma* fogalma – mint az üresség időbeli és térbeli ritmusa – szintén kulcsfontosságú ehhez a látásmódhoz: az üres, a *void*, nem a hiány, hanem az átmenet, kapcsolódás, jelenlét a csend általi meditatív tér (Singer Blaine, 2015).

Ez a szemlélet – közvetve vagy közvetlenül – a kortárs nyugati festészetben is megjelenik, előképeit már a posztimpresszionizmustól kezdve megtaláljuk. A modern és kortárs festői gyakorlat testtudati fókuszában a személyes téridő-tapasztalat válik strukturáló képi erővé. Reigl Judit kalligrafikus, vászonba írt ciklusai, Pierre Soulages fénnyel telített fekete felületei, Joan Mitchell légzésalapú festői tere, vagy éppen Francis Bacon kényszerpályán tartó térszerkezetei mind a *void* különböző festészeti és érzéki implikációit hordozzák.

Ebben az alfejezetben a következő kérdések válnak központiá: hogyan válik az „üres tér” aktív festői tapasztalattá? Milyen filozófiai, pszichológiai és érzéki minőségek társulnak hozzá? Hogyan nyitja meg a *void* a képmezőt a határtalanság, a lélegzet és a test újfajta olvasatai felé?

8.8.2. Joan Mitchell – A festői tér ritmusa és a csend poétikája

Joan Mitchell festészete érzékeny példája annak, hogyan válik a festői tér lírai és testtudati tapasztalattá. A *void* nála lélegző jelenlét: tér és érzékelés ritmikus szövete – a mozgás észleléssé válik. A kép nyitott rendszer, amelyet a festői gesztus hálózata tart mozgásban. A festői tér a test ritmusában tárul fel – akár egy táj. A mitchelli képi szövet gesztusértékű nyomrétegekből áll, amelyet a vászon üres, fehérre hagyott tere ritmizál – akár a keleti tusfestészet „*ma*”-terében. A vászon üres tere a jelenlét lélegzetvételének helye, belakható üresség.

A Mitchell-kép időben kibomló impulzusa a térnek: a tájélmény a kép festékszövetében a valós téri tapasztalat emlékeit, testérzeteit mozdulatként, színeként jeleníti meg. Mitchell festészete a ritmus vizuális nyelve: a verssorok intonációja, a lélegzet szünete, a képi tér ritmikájává válik. A festői gesztus kézírásaként működik – vizuális versként olvasható. A csend, az üres vászon fehérsége nem hiány, hanem aktív képi elem: a tér mélysége, a táj jelenléte (13-14. ábra).

Joan Mitchell festői tere belső időt hordozó struktúra, a látás és mozgás szintetizált képi érzete. A *void* nála nem a megsemmisülés képi tere, hanem a festői jelenlét lehetősége: ahol az ecsetmozdulat, a szín, a ritmus és a csend egymásra hangolódva hozzák létre a képet – egy nyitott, lélegző festői teret.

8.8.3. Reigl Judit – felfelé áramló térélmény

Reigl Judit művészete a festői tér radikális újraértelmezésén keresztül tárja fel a *void*, az üres tér konceptuális és érzéki dimenzióját. A tátongó üresség a megérinthatetlen, végtelen valóságként jelenik meg. Reigl ebbe a térbe vezeti „avatár-önképeit” – érintéssel az érinthatetlenbe. Korai korszakából a *Grinding the Void* (1954, 35. ábra) a *void* fogalmának egyik első vizuális megközelítése. A festői térben a *void* még nem fekete ürességként, hanem auratikusan irizáló, színes térként jelenik meg, amelyet dinamikus karcolatok hálóznak be. A festékfelületbe gereblyeszerű eszközzel bekarcolt párhuzamos futó, spirális ívek a sebesség és az áramlás érzetét keltik, mintha a gesztus maga járná be a gravitációmentes űrt. Ez a kép már előrevetíti Reigl későbbi festészetének alapvető kérdését: hogyan válhat a *void* nem pusztán hiánnyá, hanem energiával telített, mozgásban lévő térséggé, amely a test nyomait befogadja és felerősíti. A *Grinding the Void* így átmeneti, kísérleti darab: a festői tér már kozmikus dimenzióként tárul fel, és a későbbi felfelé áramló energiák előképének tekinthető. A test lenyomata itt még a bolyongó, átsuhanó, nyughatatlan test érintésének energiája. A hiány és energia egyidejű megjelenése közel hozható Didi-Huberman lenyomatelméletéhez is, aki így fogalmaz: „Az eltérés fényében gondolható el általánosságban a hasonlóság, midőn a hasonlóság elkezd hasonlíthatatlant, feldolgozhatatlant produkálni. Az eltérés fényében gondolható el az érintkezés, midőn az érintkezés elkezd távolságot teremteni. Ezek a paradoxonok valójában a lenyomat paradoxonai: azé, ahogyan a forma és ellen-forma összekapcsolódik az önmagát lenyomatként kínáló eltérés titokzatos munkájában.” (Didi-Huberman, 2014, 201)

Reigl festészete e paradoxon egyedi vizuális megtestesülése, életműve fokozatosan halad a végtelenített pillanat megragadása felé: a zuhanó test gravitáción túli, szabad lebegésének nyomát hagyja a vásznon. Képei sorozatokká szerveződnek: egymásba nyílnak, egymásból erednek. E képek a látás téridő-tapasztalatát közvetítik – a test élményét, amely a látásban oldódik fel, és a légzés ritmusának megfelelően képi

szekvenciákban, nyomokban jelenik meg. A festői nyom művészetében a test energiáinak sűrítménye – időnkívüliségben feloldódó jelenlét. A test az időtlen, tátongó ürességbe íródik: az elmúlás testen kívüli, transzcendens rétegeibe.

Reigl számára a festészet energiája mentális felfelé áramlás. Ezt erősíti meg Gát János lejegyzése szerint Reigl így írja le: „[...] a hátgerinc mentén felfelé mozgó energia a koponya tetején átszökve a kézbe áramlik” – és megjegyzi: ez hasonló lehet a keleti kundalini-élményhez, amely a test energetikáját a spirituális megvilágosodással kapcsolja össze (Gát, 2020, 104). Reigl festői gyakorlata egyszerre energetikai, testi, lélektani és filozófiai aktus. A gesztusok dinamikája, a színrétegek ritmusa és az ürességbe torkolló mozdulat egy belső állapot fizikai lenyomataként működik. A test festői térbe írt lenyomata egy energiamező képét hozza létre – egy olyan energiáét, amely feltárja a rejtett összefüggéseket: „minden mindennel összefügg” – fogalmazta meg Reigl, Jacques Monod *Véletlen és szükségszerűség* című könyvére utalva (Gát, 2020, 105). Számára a festői tér nem statikus viszonyrendszer, hanem dinamikus és nyitott mátrix: az egyes gesztusok egy belső törvény szerint, organikus rendben szerveződnek.

Reigl viszonya a keleti festészeti hagyományhoz nem formai átvétel, hanem mély gondolati rokonság: a kalligrafikus gesztus, az üres felület aktív jelenléte, a festői nyom mint „energiatöredék” ugyanahhoz a belső működéshez kapcsolódik, mint a *qi* áramlása a keleti tusképeken. A keleti festészetben a *qi yùn shēng dòng* – „a lélegzet nyoma” – a test energiájának és a tér ritmusának egyesülése. A japán *ma* a tér és idő meditatív ritmusa: a test kilép saját energiazónájából, hogy a világ energiáival egyesülve, lelassult szemlélődő tudattal érzékeljen (Singer Blaine, 2015). A festészet e tapasztalat gyakorló tere: megfigyelés, kilépés, nyomhagyás, kapcsolódás. A *void* itt nem hiány, hanem a negatív tér, az érintkezés zónája, amely a festő teste és a képi tér között átjárhatóvá válik – a megtapasztalás dimenzióváltásának helye.

Reigl visszaemlékezéseiben a „természetbe íródó táj” gondolatával azonosul: festményeinek belső építkezését a kínai tájképekhez hasonlítja, melyek nem a látványt követik, hanem a test és a tér viszonyából születő ritmusnak felelnek meg (Gát, 2020, 89). A festői tér így rituális aktussá válik: a *void*, a tátongó üresség a jelenlét vizuális feltétele (23. ábra).

A képek ritmusában – a fekete és fehér, a sűrű és ritka, az írás és törlés, az „akkréció” és „erózió” váltakozásában – mindez a transzformáció megvalósulását jelöli a *void* üres, létezésbemaró terében. Ez a festészet olyan létformát teremt, ahol az üres vászon nem veszteség, hanem a lehetséges formák csendje – a „semmi” mint teremtő tér. Reigl Judit utolsó visszaemlékezéseiben, 97 éves korában így fogalmazott: „Valahol leírtam, hogy életem művészeti problémája a »repülés«... Már nincsenek vágyaim, de Lautréamont-t idézve ugyanúgy mondhatnám azt is, hogy még mindig csillapíthatatlanul szomjazom a végtelent. Kész vagyok eggyé válni az ürrel.” (*Gát*, 2020, 132)

8.8.4. Francis Bacon – a test a megsemmisülés szélén

Francis Bacon festészete a test és a tér kapcsolatának egy másik pólusát mutatja fel: nála a *void* nem az elmélyülés, az áramlás vagy a végtelenbe való beleoldódás tere, hanem a semmi fenyegető vákuuma – egy olyan bizonytalansági tér, amely az alakot elnyelni, felszívni, megsemmisíteni készül. Képterei olyan kényszerzónák, amelyek állandó feszültségben tartják a testet. A baconi alak sosem nyugszik meg: a festményen megjelenő test mintha örök zuhanás szélén, feszültségben létezne – idegrendszerileg kifeszítve, pszichikai és testi sokállapotban, egy olyan pályán, amelyről bármely pillanatban lesodorhatja a tér vak, feneketlen ereje. A *void* nála fenyegető ismeretlen – egy végtelen vörös mező, homokszínű kihalt zóna, rózsaszín végtelen hús, de legtöbbször fekete: nyílás, csapóajtó, akna, amely egy idegen térbe vezet, a test eltűnésének feneketlen lehetősége felé (8. 10-11. ábra).

Ez a tér nemcsak fizikailag veszélyes, hanem pszichésen is bénító – egy olyan belső megkötöttség, amely az alakot pályához rögzíti mozgása korlátozásában, ezzel soha nem engedi megpihenni, mert „taposóaknaként”, robbanási pontként mindig jelen van a térben. A test mozgása sem szabad koreográfia, hanem reflexszerű rángás, idegrendszeri védekezés, egy állandó harc az eltűnés ellen.

Bacon képszerkesztésének alapegységei, a Deleuze által diagramnak nevezett kompozíciós elemek – ellipszisek, geometrikus vázak, porondok, kötélpályák, székek – korlátként működnek: a testet rituálisan kijelölt kényszerpályán tartják, ahol minden mozdulat a túlélés reflexe. (*Deleuze*, 2003). Az alak végsőkéig kifeszített energiatérben jelenik meg. A test centrifugális vektorok által szétfeszített jelenlét, amelynek

létállapota a krízis, a széthullás határán való kitartás (10-11. ábra). A kép mint „léttér”, nem az idő kitágítását, hanem annak végletes sűrűsödését jelenti – a baconi kép nézése általi szembesülés az elmúlás számonkérésének végtelenített pillanata.

Ebben az olvasatban Bacon képe két létopciót kínál: vagy passzívan elnyelődik a test az üres térbe – ez a végzetes enerváció –, vagy pattanásig feszülten harcol ellene, az idegrendszerben kódolt túlélési ösztön által. Az első képi térből kirekesztett lehetőség az összeomlás, a második a fizikai és mentális ellenállás, a hisztérikus lét. A baconi vákuum, az üres tér, az idegi feszültséget fenntartó mező, a semmibe zuhanás veszélyének képi kivetülése (8-11. ábra).

Éppen ezért válik hangsúlyossá a kontraszt például Reigl Judit művészetével. Míg Reigl a végtelen térben való feloldódást – a fekete megszelídítését, a végtelennel való egyesülést – spirituális, szinte meditatív gyakorlatként értelmezi, addig Bacon festészetében a *void* egy létbe kódolt küzdőtér: a túlfeszítettség tere, a zuhanás előtti állapot pattanásig feszült idegrendszere, ahol a test nem simulhat bele a végtelenbe, mert a végtelen vagy kivetíti, vagy elnyeli őt. Reigl testképe a szomjazás metaforáját idézi: „még mindig csillapíthatatlanul szomjazom a végtelent. Kész vagyok eggyé válni az ürrel.” (Gát, 2020, 132) Bacon testképe a túlélés dühét és kétségbeesését hordozza: végletekig kiélezett küzdelem az eltűnés iszonyatával szemben.

8.8.5. Maria Lassnig – a test a semmi peremén

Maria Lassnig festészete a testtudat festészetének (*Körperbewusstseinsmalerei*) szellemi és érzéki horizontján értelmezhető, ahol a *void* nem konkrét háttér vagy térképzési stratégia, hanem a test és önkép közötti disszonancia vizuális metaforája. A belső testérzet, az autonóm érzéki tapasztalat képi kivetülése sokszor éppen azáltal válik tapinthatóvá, hogy a test a semmi szélére kerül, a tér kitalizottjaként az üres képi mezőbe. Lassnig festészete érzékelésen alapuló, intenzíven introspektív, önfeltérképező festői folyamat. A „semmi” nála gyakran a test elhagyottságának, szorongásának, önmegerősítő izolációjaként is értelmezhető.

Lassnig festészetében a test belülről érzett, fragmentált térkép. A *void*, az a szakadék, amely a belső testkép és a külvilág tere között létezik; a belső testérzet és a test látványa közötti törés vizuális megjelenítése. Ez a tér egyszerre az elidegenedés és

a transzformáció színtere: a test alakul, érez, formálódik, képlékenyen az érzethez idomul, nyitott forma, amely folyton újraalkotja magát (4. 7. ábra).

Lassnig művészetfelfogásában a festői folyamat kiindulópontja a belülről érzett test (*Körpergefühl*): képei a testérzetek vizuális transzformációi. Ez a nézőpont a tér–test viszony klasszikus koncepcióját is átírja: a test az érzékelés centruma és a kép elsődleges forrása, míg a „tér” gyakran a nem-érezkelt, ismeretlen világ metaforája – egy olyan zóna, amely testileg kódolt veszélyként jelenik meg. A látás az érzet megtestesült képét hívja elő; ez a belső kép nála a valóság erősebb formája, mert valóságosabb, mint a külső – belülről nem-érezkelt – világ látványa (4. ábra).

Lassnig művein a térnek nincs stabil állapota, hiányzó. Az alak nem illeszkedik semmilyen külső térbe – inkább kirekesztett állapotban jelenik meg a vászon fehérségében. Az üres felületek nem festetlen részek, hanem a testi érzékelés hiányhelyei. Az alak a semmi peremére kerül – ez az „üres tér” kontrasztként emeli ki a belső figyelem fókuszát: a test belső képét. A „semmi” válik a legdrámaibb jelenlétté.

A test látványa nem a külvilág része, hanem a test érzetének belső tudati képe. A legtöbb Lassnig-kép önarckép, de ezek nem azonosítási, hanem a másság érzetének portréi, a szubjektum, mint egyszeri, csak önmaga által ismert, ezért mindenki másnak idegen jelenléte: az arc eltorzul, a test széthullik, a forma mozdul. A *void* a kép közepén tátong – a tudat és test közötti szakadék vizuális alakzata. Ez a rés, hiány, széttartás adja a képek poétikai erejét: a test a semmiben térképezi fel önmagát, a test szubjektív léte saját önmaga foglyaként sodródik a megismerhetetlen felé (7. ábra).

Lassnig képein gyakran jelennek meg ragadozók, például tigrisek, vagy torz, félig emberi, félig állati lények. Ezek a test narratívájához tartozó félelmek, belső fenyegetések képi alakzatai. A test csak önmagát érzékeli – de ez az önérzékelés egyben a veszély és a szorongás fanyar, groteszk képe; a lassnigi tér visszhangmentesen írja be magát az üres, az idegenség érzetét keltő térbe (6-7. ábra).

Maria Lassnig *void*-felfogása különösen erős ellenpontját adja a férfi dominanciájú festészettörténeti hagyománynak. A „semmi” nála nem passzivitás, hanem aktív érzékelés: a belső figyelem tere, a kép „szülő- és lakóhelye”. A női test nem a vágy képi tárgya, hanem az érzékelés aktív testi zónája, ahol a „hiány” – a nem-érezkelt, a még-nem-ismert – festői sűrűségként jelenik meg.

8.8.6. Pierre Soulages – a void mint fénymező és téri kapcsolat

Pierre Soulages visszaemlékezéseiben arról beszél, hogy gyerekkora óta vonzódik a fekete sötétségéhez és a kontrasztokhoz. Ez az ösztönös érzékenység meghatározza festészetének térélményét is: a *void* nála nem pusztán hiány, hanem meditatív, mégis telített tér. Ez az üresség nem passzív – a fény csatornájaként hálózatosan telítődik –, így a kép és a néző teste közti negatív tér perceptuális mezővé válik. Nem elválaszt, hanem kapcsol: az anyag és a test súlyát feloldó, lebegő közeggé alakul, ahol a látás nem formaérzékelés, hanem érzéki érintkezés (15-16. ábra).

A fény reflektál, tükröz, mozgásba hoz. Az anyag, a festék a fény lenyomatává válik: lehetőséget teremt a test és a kép találkozására. Soulages festészetében a fény testként tükröz vissza – anyagiságában tapintható, mégis elérhetetlen. A néző mozgásával változó reflexiók interaktív képet hoznak létre: az érintés itt a látás megtörténéseinek metaforája. Ez összecseng Merleau-Ponty kiazmus-elméletével: a látás nem egyirányú, a kép „visszanéz”, a test és a látvány kölcsönösen aktiválja egymást (19. ábra).

A Soulages-kép nem a látott formát közvetíti, hanem az érintkezés lehetőségét teszi láthatóvá. A *void* nem a semmi, hanem egy élő fénymező: egy kapcsolódási dimenzió, ahol a test, az anyag és a fény szinte észrevétlenül rezonál egymásra. Ha nincs látás, nincs érintkezés – de ahol a fény nyomot hagy, ott a kép megérint.

8.9. Fekete – mélységből fény

8.9.1. A fekete mint festői és filozófiai kérdés

Johannes Itten a feketét és a fehéret akromatikusnak tekinti, nem tartja őket színnek. A fekete a fény hiányát, míg a fehér a fény teljességét jelenti. A fekete mint sűrű matéria, a sötétség forrása, „a látás tapintása”, inkább közeg, határhelyzet vagy érzéki paradoxon. A modern és kortárs festészetben a fekete gyakran a reprezentáció válságának közvetlen jelölője – a tér elvesztése, a forma feloldódása, a test pozíciójának kizökkenése.

Ebben a fejezetben három, egymástól radikálisan különböző, de mégis egymásra rezonáló festői álláspont jelenik meg: Francis Bacon, Reigl Judit és Pierre Soulages fekete matéria-használata. A három festőnél a fekete mint pigment, anyag és

képi határhelyzet hangsúlyos szerephez jut, a festői gondolkodás központi elemévé válik: vákuummá, mozdulattá, reflexióvá sűrűsödik.

A fekete érzéki és jelentésbeli rétegeihez vezető egyik lehetséges kulcs Gilles Deleuze „sötétben való látás” fogalma, amely a látás határhelyzeteit és a forma sötétből való előállítását vizsgálja; ehhez társul Georges Bataille gondolata a sötét oltalmazó sűrűségéről, ahol a mélység nem kizár, hanem befogad és sűrít. Deleuze a forma sötétből való kibomlását, Bataille a sötét oltalmazó mélységét adja értelmező keretként; e kettős nézőpont segít megérteni, miként válik a fekete egyszerre elnyelő ürességgé, testemlékezeti anyaggá és fénykapuvá (Deleuze, 2003; Bataille, 2013).

8.9.2. Francis Bacon – a test fekete jelene

Míg Soulages feketéje a felületet fénybe fordítja és a képi teret megnyitja, addig Bacon fekete mélysége a vászon testébe maróva ejt sebeket. A sötét pigment Baconnál csapdaként működik: matt réteget képez, amely elnyeli a fényt. Ez a fekete nem kíséri, hanem megtöri a formát – megszakít, szétválaszt, a festői térbe vágott perforációként működik. Francis Bacon festészetében a fekete pigmenttel létrehozott felület hangtalanul nyeli el az örvénylő mozgást, dominánsan töri meg a színek egymásba folyó érzeti vonulatát. A kompozíciókban megjelenő sötét, homogén festői tér aktív hatómezőként működik, amely izolál, leválaszt, semmibe taszít. Ez a paradox puha, mindent elnyelő feketeség a tér drámai torzulásának és a test kitettségeinek érzeti ellenpólusa. A fekete a lét akaratának üres burkaként szívja el a színerő törekvő jelenlétét, oda, ahol nincs kontextus, nincs idő, nincs történet. Gilles Deleuze írja Baconról, hogy festészete a *sensation* logikáján alapul, mely szerint a kép az önmagában is érzetként jelenlévő test állapotát teszi láthatóvá. A fekete a reprezentáció kizárásának és a forma széthullásának terepe: sötét festék-testtel (*le vide de la peinture*), amelyből az alak kiválik, mintha szakadás történne az anyagban (Deleuze, 2003).

Ebben a képi rendszerben a fekete a súlyozó erő, a kontraszteremtő hiba, a *punctum* dőfése, a csapóajtó aknára nyíló sötétsége, a határérték végső értéke (Barthes, 1985). A fekete, a sötét anyag a fény mozgását magába nyelve a süllyedés terét hozza létre, az a pólus, ahol szénné porlik az anyag és elhal a mozdulat. Bacon képei egy „fekete űrt megnyitó” képi zónát hoznak létre, a kényszerpályára torzult test

deformálódásának, belső forrongásainak kontrasztjaként, mintha „a lét feneketlen gyomraként” lenne jelen.

A fekete pigment a baconi alak testében is égető, bemaródó sebeket, testet szaggató fekete perforációkat hoz létre, már a test hordozza magában az eltűnés önmagába forduló jelenlétét, tátongó réseit, semmibe nyíló járatrendszerét. Festményeiben a test mindig kitett, mozgásba vetett létező. A fekete képi vákuumtere ott van, ahol az alak nem megérkezik a képbe, hanem kiszakad belőle. Deleuze felől olvasva a baconi alak mindig a sötétből előtörő forma: a vákuumszerű fekete mezőből kirántott, mégis oda visszasüllyedni készülő test (*Deleuze, 2003*). A fekete pigment Baconnál ontológiai mezőt teremt, ahol a test végtelenített küzdelme – a fájdalom kontrasztanyaga, a testbe vájt stigma, szervi töredékhalmoz szakadozott ritmusa – jelenik meg.

8.9.3. Reigl Judit – a fekete megszelídítése

„Egész életem a fekete szín, annak megszelídítése, annak az asszimilálása volt [...]” (*Gát, 2020, 110*) – fogalmazza meg Reigl Judit, akinek festészetében a fekete festékmassza a mozgást hordozó anyag. A fekete itt a test és az anyag közös nyelve: sűrű, fizikai, intenzív. A gesztusok, mozdulatok, a test lendületének nyoma a fekete festékben testesül meg, teremtő impulzusként. Bataille „belső tapasztalata” értelmében Reigl feketéje nem hiány, hanem oltalmazó sűrűség: olyan anyagi tér, ahol a gesztus és az emlékezet egymásba oldódik (*Bataille, 2013*).

Az *Homme/Ember-, a Tömbírás-* vagy az *Un corps au pluriel*-ciklusok festményein a fekete sokszor az indulás felülete – abból tör elő a fehér, a vörös és a mozdulat dinamikája. A fekete anyag a mozdulat csírája és azonnali robbanása. Reignél egyszerre lehet kezdet és vég, mozogva és képlékeny anyagot hordozva – mint egy lélegző, mégis súlyos felület, maga a test. Az *Entrée-Sortie*-sorozat festményeiben a fekete homogén felületként jelenik meg mint *void*-ként érzékelt vákuumtér, a végtelen ürességre nyíló átjáró. A test időtlen, tátongó ürességbe íródik; a „fekete megszelídítése” Reigl létkérdésévé, életprogramjává válik – festészete a mulandóság, az elmúlás és az üresség elfogadásának gyakorlata, a mélység feketéjében rejülő létfelelem megszelídítése (21. 34. ábra).

Reigl festészetében ez a fekete tér a mulandóság, az elmúlás és az üresség elfogadásának gyakorlata, a mélységben rejlő létfélelem megszelídítésének ontológiai programja is. A festő folyamatosan fordítja át a sötét, aktív lenyomatot fénnel átítatott nyomokká – majd vissza, mintha a test áthaladna egy sötét mezőn, amelyből kontrasztos fehér fény emeli ki, hogy aztán ismét a feketébe olvadjon. Ez a kettősség a *Drap, Décodage*-sorozat vásznain is megjelenik, ahol a festéknyomok a vászon fonákján áttörve hozzák létre a látható és rejtett rétegek közötti folyamatos átjárást. Reigl festészetében a fekete az anyag határainak próbája: sűrítés, összegzés, tömeg. Gesztus és tér egymásba olvad – a fekete anyag, a festői „sejtmemória” (21. 24. ábra).

8.9.4. Pierre Soulages – a fény feketéje

Pierre Soulages 1979 utáni festészetében új korszak kezdődik: az *Outrenoir*-ciklus – a feketén túli jelenlét. Ezekben a művekben a fekete festékmassza egyszerre felületet és a fény tükörforrása. A fény nem elnyelődik, hanem újjászülötve visszaverődik, és ezzel mozgásba hoz egy auratikus térérzetet. A vastagon felvitt, testes fekete anyag műgyantaporral telített, lávaként hömpölygő képlékeny massa. Soulages képbe írt, archaikus jelekre emlékeztető barázdái és vésetei a mozdulat, a gesztus érintésének ritmikusan anyagba írt írásképei – a képlékeny anyag, amely egyben a születés előtti formáció szabadon alakítható ősmasszája. A bevésést, felsértett, barázdált anyag teste megszilárdul, a fényben feléledve mozgásba lendül – megszületik a fény játéka a már megkövült fekete massa felületén, ahol a néző mozgásával változik a fény útját követve a kép. Itt a fekete anyagisága, sűrű matériateste, nem elnyel, hanem fénybe íródik: a sík térbe nyílik, az anyag fénné válik. Deleuze terminusaival a Soulages-felület a sötétből kibomló látható: a barázdált fekete anyag a fényben újra és újra „megszüli” a formát a néző mozgásával együtt (Deleuze, 2003). Az anyag többszörös dimenzióváltáson keresztül érkezik meg a fénybe. A bevésés, anyagba marás gesztusával a képlékeny matéria megtestesedik, majd megszilárdulva architektúrává változik, melyet a fény változó jelenléte egy újabb dimenzióváltást előidézve fénnel tölt fel. A fekete optikai membránként működik; a fény és a felület érintkezése teremti meg a mozgó tér élményét, a fény játékát – a végső dimenziót. Henri Bergson időfilozófiája itt különösen releváns: a festői felület nem

statikus, hanem érzéki időbeliség, ahol a fény és forma találkozása időtlen, mozgásban tartott tapasztalatot hoz létre (*Bergson*, 1991).

Pierre Soulages festészetében a fekete tér és eredet – egy liminális mező, amely átvezet a feketén túlba. A fekete nem elnyeli a fényt, hanem átformálja, és ezzel dimenzióváltást teremt: „Ezeknek a festményeknek először *Fekete fény* volt a címük, amely elválaszthatatlan attól a feketeségtől, amely nem nyeli el, hanem visszaveri a fényt. [...] Aztán kitaláltam a *Feketén túli (Outrenoir)* címet –, egy olyan fény megnevezésére, amelyet a fekete közvetít.”¹² Soulages számára az *Outrenoir* nem csupán technikai újítás, hanem egy új tudati mező megteremtése – a feketén túli, az anyagon túli, az érzékelés határán átszűrődő fény és jelentés tere (19. ábra).

A fekete nem az eltűnés vagy az elmúlás színtere, hanem a kezdeté. Ahogy a festő fogalmaz: „A fekete megelőzte a fényt. A fényesség előtt a világ és a dolgok teljes sötétségbe burkolóztak. A fényvel születtek meg a színek – a fekete megelőzi őket.”¹³ A fekete megelőzi a fényt – és megelőzi magát a látás lehetőségét is. Ez az ontológiai elsőbbség képeinek egyik alapélménye: a fekete mint a világ és a látvány előtti állapot, amely mégis képes újraalkotni a látás feltételeit. „Ez az, amiért olyan erővel érint meg minket a fekete?”¹⁴ – kérdezi Soulages. A kérdés mély filozófiai tartalmat hordoz: a fekete érintése archaikus emlékezetet ébreszt, az anyagban rögzült eredetet, a születés előtti állapot testi tudatát – az ősmasszát.

A fekete, „a festészet eredetszíne”, több ezer év távlatába nyúlik vissza: „A festészet ismert kezdete óta háromszázhusz évszázad telt el, és emberek évezredek át alászálltak a föld alá, a barlangok teljes sötétjébe, hogy fessenek – feketével fessenek.”¹⁵ A barlangrajzok sötétje, a pigmentből előhívott állatok, kezek és jelek a fekete ősi voltát tanúsítják – az első képek feketével íródtak, s ebből az archaikus térből nyílik Soulages „fényen túli festészete”.

Soulages képein a fekete optikai membrán: nem belső emlékezetet őriz, mint Reignél, és nem a megsemmisítő tér, mint Baconnál – hanem a látás aktusának

¹² Pierre Soulages idézetei Brooks Adams: *Soulages in Relief* című írásából. Megjelent az *Outrenoir, Recent Paintings* kiállítási katalógusban (2005). A fordításokat Brooks Adams készítette a francia eredetiből. A magyar szöveg saját fordítás. Forrás: <https://www.pierre-soulages.com/exposition/outrenoir-recent-paintings/outrenoir-recent-paintings-3/> (letöltve: 2022. 05. 22)

¹³ Ibid.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid.

közegévé válik. A fény az anyag fekete testéről verődik vissza, a fekete a reflexió színterévé válik. A „fekete fény” paradoxona itt teljeseedik ki abban a felismerésben, hogy a mélység és a súly, testetlen fénné alakul: Soulages fekete matériája a születés és a fénné válás alkímiája.

A fekete mindhárom festői életműben túlmutat önmagán: működtet, aktív felület. Baconnál a fekete a megsemmisülés színhelye, Reigl-nél a fekete anyagi emlékezet, az anyag szelleme, Soulages-nál a fekete a transzcendens tudat hordozója, a fény kapuja. A test, a tér és az idő festői gondolkodásban való újrainírása a fekete festékréteg matériáján keresztül valósul meg.

8.10. Összefoglalás

A Festői stratégiák – Az absztrahált test fejezet spirálisan tér vissza a vizsgált életművek kulcsmotívumaihoz, és saját elemzési szempontjai mentén rendezzi a képi összefüggéseket. Nyolc alfejezet arra tesz kísérletet, hogy bemutassa, miként válik a test a kép részévé – ritmusként, anyagba írt energiaként, rétegzett emlékezetként, áttűnő alakzatként, kontemplatív jelenlétként vagy a lét küzdelmének lenyomataként. A festészet nemcsak megjelenít, hanem történik, s ebben a történésben válik tapasztalattá az érzéki tudat formája. Az elemzések megközelítése a fenomenológia képi olvasatához áll közel, az előző fejezetek gondolati rétegeit összegzi.

Francis Bacon drámai testképe, Maria Lassnig belső érzet alapú önmegfigyelése, Joan Mitchell lírai absztrakciója, Reigl Judit energiát áramoltató aktusfestészete, Peter Doig nosztalgikus terei és Pierre Soulages meditatív fekete fénye együtt olyan festői univerzumot rajzolnak ki, ahol a test többnyire nem látható, mégis folyamatosan érzékelhető.

A cél nem stiláris vagy történeti kategorizálás volt, hanem annak vizsgálata, hogyan írható be a test, az érzet, a tudat és az idő a festői térbe – és miként válhat maga a kép is testté: lélegző, érzéki mezővé, amely a festő és a néző testi jelenlétére rezonál. Bár a hat életmű önálló képi gondolati egységet képvisel, párhuzamaik és különbségeik egyaránt a megtestesült tudat képi lenyomatának testi rétegzettsége felé mutatnak.

9. Záró megállapítások – A festői tér mint testtudati mező

A test a képben – kép a testben; A kép testolvasatától az AI-ig a festmény szemével című doktori disszertáció a test és a kép reflektív kapcsolatát, egymásba íródását követi végig egy gondolatív mentén, amely egy személyes tapasztalattal indul: egy azonnali döntést igénylő, testbe íródó vizuális élmény felidézésével. Ez a tapasztalat nemcsak kiindulópont, hanem önreflexív, testtudati alapú megközelítés.

A vizuális érzékelés és képi gondolkodás nem pusztán kíséri vagy megelőlegezi a cselekvést, hanem annak elengedhetetlen része. A képalkotás érzéki-kommunikatív aktusként jelenik meg, amelyben a test és a kép kölcsönösen egymáshozható folyamatban létezik: a kép a test tapasztalatából születik, a test pedig – érzékelő mezőként – visszahat a képre. Ez a gondolkodásmód nem lineáris, nem nyelvi összefüggések által vezérelt, hanem térbeli-tapasztalati megfigyeléseken, egyidejű érzékelésen és olvasaton alapszik. A disszertáció a kép beágyazottságát – testbe, tudatba, anyagba – filozófiai és tudományos perspektívából vizsgálja, elsősorban a fenomenológiai megközelítést helyezve a fókuszba. Az elemzések egyik kulcskérdése: hogyan válik a kép érzéki, időbeli eseménnyé – lenyomattá –, amelyben a test nem objektumként, hanem anyagban és mozdulatban kibomló jelenlétként tűnik fel?

A Duchamp-értelmezésekre épülő fejezetek arra a felismerésre világítanak rá, hogy a konceptuális művészet gyökerei mélyen a képi gondolkodásban rejlenek. Duchamp nem csak nyelvi koncepcióként, hanem képi logikában alkotta meg a konceptuális művészet alapjait – még akkor is, ha a későbbi értelmezések inkább verbális alapú hagyományba íródtak be. A digitális képszerkesztéstől az AI-alapú képalkotásig fejezet azt vizsgálja, miként halványul el a kép kapcsolata a testi tapasztalattal: az a komplex, absztrahált testkép, amely a tudat lenyomataként és a képben megtestesülve jelent meg, egyre inkább üres, illusztratív elemmé redukálódik – a szöveges prompt sematizáló rendszerét követve. A képi absztrakció nem helyettesíthető a nyelv verbális absztraháló szerepével. Ahogy a kép egyre inkább leválik az érzéki tapasztalatról, a látás aktusa is elidegenedik, és a test egyre nehezebben talál kapcsolódási pontokat ezekhez a képekhez.

A disszertáció záróegységében hat festői életmű – Francis Bacon, Reigl Judit, Maria Lassnig, Joan Mitchell, Peter Doig és Pierre Soulages – elemzésén keresztül vizsgálom a test festői jelenlétét. A test mint lenyomat, gesztus, áttűnő jelenlét,

emlékezeti réteg vagy épp a lét küzdőterévé válik. A festői stratégiák nem a test reprezentációjaként, hanem a testként működő képként értelmezik a festményt – lélegző, időbe íródó, érzéki térként.

A fejezetek a festői gondolkodás belső struktúráját követik, és egyéni szempontok szerint épülnek fel. A *void*, a fekete, a kontemplatív és a küzdőterek, a transzparencia kérdései mind egy olyan közös horizontot írnak le, ahol a test már nem tárgy, hanem médium – maga a festészet médiuma, a tudat megtestesült jelenléte.

A test és a kép viszonyának vizsgálata nem csupán elemzési téma, hanem saját képi gondolkodásom és festői gyakorlatom is visszaigazolja a következtetéseket. A test mint érzékelő mező és a kép mint lenyomat kölcsönös egymásba íródásban keletkeznek. A képi gondolkodás minden esetben jelenlétet kíván: érintkezést, lenyomatot – akár fizikai, akár tudati síkon.

Mindent a testen keresztül tapasztalunk. Minden út a testbe fut – és minden út a képbe vezet. Hálózatban, térben, jelenlétben.

10. Összegző tézisek – A test mint képi tudás médiuma

A megfogalmazott tézisek a festői tapasztalat testtudati megközelítéséből indulnak ki. Elsősorban az informel festői folyamathoz és a szabad képalkotási gyakorlatokhoz kapcsolódnak, ahol az anyag, a mozdulat, az érzékelés és a jelenlét együtt alakítja a képet. A tételek azonban túlmutatnak kizárólagos festői folyamatokon: olyan képi tudásformát írnak körül, amely a test és az érzékelés szerepét központi alkotóelemként ismeri el a vizuális gondolkodásban.

1. A képi gondolkodás a verbalitástól eltérő észlelési rendszer, amely a nyelv szimbólumrendszeréhez is kapcsolódik, mint annak tapasztalati alapja. A látás mozgásban születik; a kép önálló rendszer, amely tér- és időstruktúrákat hoz létre.
2. A festői gondolkodás rétegzett, asszociatív és térben szerveződő mező, amelyben érintés, látás, emlékezet, intuíció és mozdulat egyszerre hatnak.
3. A kép önálló gondolati tér: időbe és térbe ágyazott esemény, amely a testtel párbeszédben hoz létre jelentést.
4. A képi gondolkodás intermodális kommunikációs forma: a test és a világ között átjárást nyit, a nyelv pedig a képi tapasztalat talaján jön létre.
5. A festői döntés affektív, testtudati folyamat: a mozdulat, az érintés, az anyag ellenállása, valamint a véletlen és váratlan elemek új megoldásokat generálnak, kikölkentve a megszokott sémákból.
6. A digitális képalkotás és az AI-alapú képek testnélkülisége nem csupán technikai eltérés, hanem látásmódbeli törés is: a testi érzékelésen alapuló képi jelenlét áttételessé válik, a megtestesült képalkotás auratikus és affektív dimenziói elhalványulnak. A festészet affektív válasz a virtuális tér algoritmikus homogenizálására: anyaghoz, időhöz és testhez kötött jelenlétet teremt.

10.1. Utószó

Ábel ősszel iskolába megy, ugrálni még szeret, de már van más kedvenc időtöltése. Imádja a digitális játékokat, épít, gyűjt, harcol, mindig másként, animált karakterek áruhájában, a virtuális térben. Tartok tőle, hogy a digitális érintés függésben tartja: mozgásban él, anélkül, hogy ő mozogna, mert szimulákrumok ugrálnak helyette. Véleménye van, gondolkodik, festeni is szeret. Nagy, üres vásznat kér – jó, hogy ez is érdekes.

Köszönetnyilvánítás

Ezúton szeretnék köszönetet mondani a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Doktori Iskolájának azért a négy évért, amelyet doktoranduszként az intézményben tölthettem. Minden pillanata inspiráló volt: olyan emberek vettek körül, akiknek hasonlóak a céljaik és az érdeklődési területeik, és mindemellett egy barátságos, befogadó közösségként működött a csapat.

Külön megköszönöm a munkáját és segítőkészségét Somody Péternek, a Doktori Iskola vezetőjének, és Nyilas Márta témavezetőmnek. Hrubai Attilának köszönöm a szövegre adott visszajelzéseit, valamint a kitartását és türelmét, amelyet a disszertációk olvasásába fektetett. Rajtuk kívül hálás vagyok doktorandusz társaimnak, a Doktori Iskola oktatóinak és előadóinak az izgalmas beszélgetésekért és jelenlétükért. Végül – de nem utolsósorban – szeretném megköszönni szüleim támogatását.

A Test a képben – kép a testben című doktori értekezésemet Apukám emlékére ajánlom, valamint Beke László emlékére is, akihez először jelentkeztem doktori képzésem témájával.

Apukámtól kaptam egy könyvet, 14 éves lehettem: *A tér a képzőművészetben*, Mezei Ottó szerkesztésében. Sokáig nem olvastam el, de a doktori képzés során előkerült, és a „Festészet és tér” fejezet egyik fő pillérévé vált. Apukámmal is így volt: a lényegre érezte. Tudta, megérezte – akár tízezer kilométerről is –, ha bajban voltam. Nem tudom, hogy a tér valóban képes-e szétválasztani gondolatot és tettet, de a *blink decision* képi villámreakciói mindig eszembe jutnak. Minden elevenen él bennem.

Beke Lászlóval egy velencei biennálés szakmai úton beszélgettünk először. Úgy emlékszem, leginkább az érdekelte, hogyan foglalkoztat egyszerre a festészet és a tánc. Hallgattam a történeteit – mindenből tanultam. Köszönöm mindezt, és leginkább az őszinteségét: „Te tudod, mire jöttem rá? Hogy semmi sem ciki. Most leginkább a hiba kezdett el érdekelni. Te azt hiszed, hogy én mindent elolvastam, ami abban a könyvben van?”

A Doktori Iskola évei alatt veszítettem el Apukámat, akinek szeretete ma is itt van velem, és Beke Lacit, egy támogató jóbarátot, kiváló művészettörténészt, akinek nagyon szívesen odaadnám elolvasni ezt a szöveget.

Irodalomjegyzék

- Abramović, Marina (2010): *The Artist is Present*. Ed. Klaus Biesenbach. MoMA, New York.
- Adams, Brooks (2005): *Outrenoir, recent paintings, Préface du Catalogue de l'exposition Soulages in Relief by Adams, Brooks*. Center Pompidou, Paris. Elérhető: <https://www.pierre-soulages.com/exposition/outrenoir-recent-paintings/outrenoir-recent-paintings-3/> (letöltve: 2022.05.22)
- Arnheim, Rudolf (1969): *Visual Thinking*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles. Elérhető: <https://gwern.net/doc/psychology/1969-arnheim-visualthinking.pdf> (letöltve: 2025. 08. 22).
- Barthes, Roland (1996): *A szerző halála*. In: *A szöveg öröme*. Ford. Szegedy-Maszák Mihály. Osiris kiadó, Budapest. Elérhető: <http://www.irodalomelmelet.atw.hu/barthes.pdf> (letöltve: 2025. 07. 16.)
- Barthes, Roland (1985): *Világoskamra– Jegyzetek a fotográfiáról*. Ford. Ferch Magda. Európa Könyvkiadó, Budapest. Elérhető: https://monoskop.org/images/a/ab/Barthes_Roland_Vilagoskamra_Jegyzetek_a_fotografiarol.pdf (letöltve: 2025.07.16)
- Bataille, Georges (2013): *A belső tapasztalat*. Ford. Szabó László. Kijárat Kiadó, Budapest.
- Baudrillard, Jean (2002): *A szimulákrum elsődlegessége*. Jean Baudrillard válogatott írásai. Szerk. és ford. Seregi Tamás. Typotex, Budapest.
- Belting, Hans (2000): *Kép és kultusz: A kép története a művészet korszaka előtt*. (Ford. Schulz Katalin és Sajó Tamás) Balassi Kiadó, Budapest.
- Belting, Hans (2011): *Kép – médium – test, Az ikonológia új megközelítésben*. In: *Kép – médium – test*, Ford. Somlyó Bálint. Balassi Kiadó, Budapest. Elérhető: https://mek.oszk.hu/22500/22570/html/hans-belting_kep-medium-test-az-ikonologia-uj-megkozelitesben_4024.pdf (letöltve: 2025.07.01)
- Belting, Hans (2003): *Kép-antropológia – Képtudományi vázlatok*, (Ford. Kelemen Pál) Kijárat Kiadó, Budapest.

- Benjamin, Walter (2024): *A műalkotás a technikai reprodukció korában, Művészetelméleti és kultúrpolitikai írások*. Válogatta és egyes írásokat fordította Zsellér Anna. (Bázis Könyvek 7). Open Books, Budapest.
- Bergson, Henri (1991): *Matter and Memory*. (Trans. Nancy Margaret Paul and W. Scott) Palmer. Zone Books, New York. (eredeti francia: *Matière et mémoire*, 1896) Elérhető: <https://eclass.uoa.gr/modules/document/file.php/PSPA254/BergsonMatterAndMemory.pdf>
<https://ia800202.us.archive.org/3/items/matterandmemory00berguoft/matterandmemory00berguoft.pdf> (letöltve: 2025. 08. 14)
- Bourdieu, Pierre (2013): *A művészet szabályai – Az irodalmi mező genezise és struktúrája*, Ford. Seregi Tamás. Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, Budapest.
- Bridle, James (2018): *New Dark Age*. Verso.
- Cabanne, Pierre (1971): *Dialogues with Marcel Duchamp*. Thames and Hudson, London. Elérhető: https://monoskop.org/images/5/55/Cabanne_Pierre_Dialogues_with_Marcel_Duchamp.pdf (letöltve: 2025. 07. 21)
- Cixous, Hélène (1976). *The Laugh of the Medusa*. Translated by Paula Cohen & Keith Cohen. *Signs* 1 (4): 875–893. First published in French as *Le rire de la médusa* in *L'Arc* (1975), 39–54.
Elérhető: <https://blogs.law.columbia.edu/nietzsche1313/files/2017/04/The-Laugh-of-the-Medusa.pdf> (letöltve: 2025. 06. 21.)
- Clark, Andy (1996): *A megismerés építőkövei*, Ford. Pléh Csaba, Osiris Kiadó, Budapest.
- Cserba János, *Pierre Soulages, Musée de Louvre, Párizs: A feketén túl*, 2020.03.03. Elérhető: <https://artportal.hu/magazin/szaz-eves-elmult-es-csak-a-fekete-feny-erdekli-pierre-soulages-a-louvre-ban/> (letöltve: 2021 12. 18)
- Csíkszentmihályi Mihály (2001): *Flow – Az áramlat*, Akadémiai Kiadó, Budapest. (eredeti: *Flow*, 1990).
- Damasio, Antonio R. (1996): *Descartes tévedése, Érzelem, értelem és az emberi agy*, Ford. Pléh Csaba, AduPrint. Budapest

- Damisch, Hubert (1994): *The Origine of Perspective*. Trans. Goodman, John, MIT Press, Cambridge, MA, London. ch. 16: “The Loci of the Subject”
Elérhető:
https://monoskop.org/images/7/78/Damisch_Hubert_The_Origin_of_Perspective_1994_ch_14_missing.pdf (letöltve: 2025. 04. 12)
- Danto, Arthur C (1995): *After the End of Art*. Princeton University Press, Princeton.
- Danto, Arthur C. (2003): *A közhely színeváltozása*. Ford. Sajó Sándor, Enciklopédia Kiadó, Budapest.
- de Duve, Thierry (1996): *Kant after Duchamp*. MIT Press, Cambridge, MA.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (1987): *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Brian Massumi. University of Minnesota Press, Minneapolis. 6. fejezet: 149–167 o. Elérhető:
<https://files.libcom.org/files/A%20Thousand%20Plateaus.pdf> (letöltve: 2025. 07.21)
- Deleuze, Gilles – Guattari, Félix (1991): *Qu'est-ce que la philosophie?* Éditions de Minuit, Paris. Elérhető:
[https://funambule.org/lectures/philo/Deleuze,%20Qu'est-Ce%20Que%20La%20Philosophie%20\(Fr\)%20Bb%20\(V%20Minuit%202005\)%20Ocr.pdf](https://funambule.org/lectures/philo/Deleuze,%20Qu'est-Ce%20Que%20La%20Philosophie%20(Fr)%20Bb%20(V%20Minuit%202005)%20Ocr.pdf) (letöltve: 2025. 04. 20)
- Deleuze, Gilles (2003): *Francis Bacon the Logic of Sensation*, Continuum, London, New York. Elérhető:
https://monoskop.org/images/1/1f/Deleuze_Gilles_Francis_Bacon_The_Logic_of_Sensation.pdf (letöltve: 2025. 05. 18)
- Derrida, Jacques (1987): *The Truth in Painting*. Trans. Geoffrey Bennington and Ian McLeod. University of Chicago Press, Chicago and London. Elérhető:
<https://www.ian-latham.com/truth.pdf> (letöltve: 2025. 07. 18)
- Derrida, Jacques (2014): *Grammatológia*, ford. Marsó Paula, Typotex, Budapest.
- Didi-Huberman, Georges (2005): *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*. Trans. John Goodman. University Park, PA: Penn State University Press, Pennsylvania. Elérhető:

<https://www.foo.be/docs/photography/GEORGES%20DIDI%20HUBERMAN,%20CONFRONTING%20IMAGES.pdf> (letöltve: 2025. 04. 12)

- Didi-Huberman, Georges (2014): *Hasonlóság és érintkezés*. Ford. Házas Nikoletta, Moldvay Tamás, Seregi Tamás és Z. Varga Zoltán. Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, Budapest. Eredeti kiadás: *Ressemblance par contact*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2008.
- Duchamp, Marcel: válogatott idézetek in: Tomkins, Calvin: *Duchamp: A Biography*. Henry Holt, 1996.
- Duchamp, Marcel (1973): *Salt Seller: The Writings of Marcel Duchamp (Marchand du Sel)*. Edited by Michel Sanouillet and Elmer Peterson. Oxford University Press, New York. Elérhető: https://monoskop.org/images/0/05/Salt_Seller_The_Writings_of_Marcel_Duchamp_1973.pdf (letöltve: 2025. 07. 18)
- Duchamp, Marcel (1975): *The Essential Writings of Marcel Duchamp*. Ed. by Michel Sanouillet and Elmer Peterson. Thames and Hudson, London. Elérhető: https://monoskop.org/images/a/a9/Duchamp_Marcel_The_Essential_Writings_of_Marcel_Duchamp.pdf (letöltve: 2025. 07. 19)
- Elkins, J. (2010): *Chinese Landscape Painting as Western Art History*. Hong Kong University Press, New York. Elérhető: <https://hkupress.hku.hk/image/catalog/pdf-preview/9789622090002.pdf> (letöltve: 2025. 05. 10)
- Elkins, James (1999): *What Painting is*, Routledge, London – New York and London. Elérhető: https://monoskop.org/images/9/98/Elkins_James_What_Painting_Is_2000.pdf (letöltve: 2025. 03. 14)
- Elkins, James (2001): *Pictures and Tears, A History of People Who Have Cried in Front of Paintings*, Routledge, New York and London. Elérhető: https://monoskop.org/images/0/0f/Elkins_James_Pictures_and_Tears_2004.pdf (letöltve: 2025. 04.12)

- Enright, Robert (2006): *The Eye of the Painting: An interview with Peter Doig*, Elérhető: <https://bordercrossingsmag.com/article/the-eye-of-the-painting-an-interview-with-peter-doig> (letöltve: 2022. 03. 12)
- Flusser, Vilém (1990): *A fotográfia filozófiája*, (ford. Panka Veress és István Sebesi) Tartóshullám – Belvedere –. ELTE BTK, Budapest.
- Freedberg, David & Gallese, Vittorio (2007, May): *Motion, Emotion and Empathy in Esthetic Experience. Trends in Cognitive Sciences, Trends in Cognitive Sciences* 11(5), 197–203. DOI: 10.1016/j.tics.2007.02.003.
- Freud, Sigmund (1997): *Writings on Art and Literature*. Meridian / Crossing Aesthetics, Stanford University Press, Stanford, CA. Elérhető: https://monoskop.org/images/f/f5/Freud_Sigmund_Writings_on_Art_and_Literature.pdf, (letöltve: 2025. 07. 16)
- Foucault, Michel (1990): *Felügyelet és büntetés. A börtön története*. Ford. Fázsy Anikó, Csűrös Klára, Gondolat, Budapest.
- Gallagher, S. (2005): *How the Body Shapes the Mind*. Oxford University Press, Oxford.
- Gát János (2020): *Csillapíthatatlanul szomjazzák a végtelent, Beszélgetések Reigl Judittal – Egy festő (ön)életrajza*. Corvina Kiadó, Budapest.
- Gell, Alfred (1998): *Art and Agency – An Anthropological Theory*. Clarendon Press, Oxford. Elérhető: https://monoskop.org/images/archive/4/4d/20150328075023%21Gell_Alfred_Art_and_Agency_An_Anthropological_Theory.pdf (letöltve: 2025. 07. 21)
- Goodman, Nelson (1968). *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis / New York / Kansas City: The Bobbs-Merrill Company. Elérhető: https://monoskop.org/images/1/1b/Goodman_Nelson_Languages_of_Art.pdf (letöltve: 2025. 05. 16)
- Groys, Boris (2009): *Marx after Duchamp, or The Artist's Two Bodies*. In: *e-flux journal*, no. 5. Elérhető: <https://www.e-flux.com/journal/19/67487/marx-after-duchamp-or-the-artist-s-two-bodies> (letöltve: 2025.07.06.)
- Groys, Boris (2016): *In the Flow*. Brooklyn, New York: Verso Books

- Hornyik Sándor, Marcel Duchamp és Szentjóby Tamás művészetének metszeteiben, Elérhető: <https://www.artmagazin.hu/archive/3487> (letöltve: 2025. 03. 11)
- Husserl, Edmund (1972): *Válogatott tanulmányok*. Válogatta és az előszót írta: Vajda Mihály. Ford. Baránszky Jób László. Gondolat Kiadó, Budapest. (Gondolkodók sorozat).
- Jeannerod, Marc (2006): *Motor Cognition: What Actions Tell the Self*. Oxford University Press, Oxford.
- Jeffery, Lucy (2020): *Beckett's Brush with Joan Mitchell: Painterly Techniques in 'One Evening'*. Elérhető: https://www.academia.edu/43237664/Becketts_Brush_with_Joan_Mitchell_Painterly_Techniques_in_One_Evening (letöltve: 2022. 05. 15)
- Jones, Amelia (1994): *Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Jones, Amelia (1998): *Body Art: Performing the Subject*. University of Minnesota Press, Minneapolis, London. Elérhető: https://monoskop.org/images/e/ef/Jones_Amelia_Body_Art_Performing_the_Subject_1998_Introduction_Chapter1.pdf (letöltve: 2025. 05. 23)
- Kosuth, Joseph (1969): *Art after Philosophy*. In: *Studio International*, Vol. 178, No. 915, pp. 134–137.
- Krauss, Rosalind (1993): *The Optical Unconscious*. MIT Press, Cambridge. Elérhető: https://monoskop.org/images/2/2b/Krauss_Rosalind_E_Optical_Unconscious.pdf (letöltve: 2025. 07. 21)
- LeDoux, J. (1996): *The Emotional Brain: The Mysterious Underpinnings of Emotional Life*. Simon & Schuster, New York.
- LeDoux, J. (2012): *Rethinking the Emotional Brain*. *Neuron*, 73(4), 653–676. DOI 10.1016/j.neuron.2012.02.004. Elérhető: https://copernicuscenter.edu.pl/wp-content/uploads/2018/09/emotional_brain_revisited.pdf (letöltve: 2025. 08. 15)

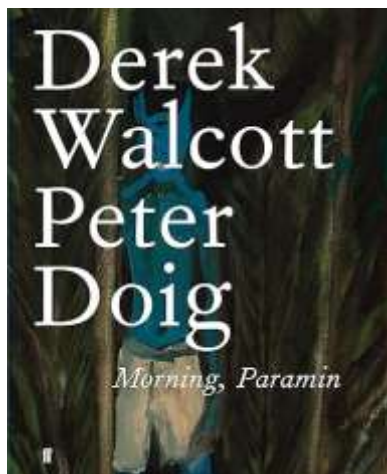
- Lyotard, Jean-François (1990): *Duchamp's TRANS/formers*. Ford. Ian McLeod. Lapis Press, Venice, CA.
- Lyotard, Jean-François (2011): *Discours, Figure*. Ford. Antony Hudek és Mary Lydon. University of Minnesota Press, Minneapolis. (Francia eredeti: 1971)
- Lyotard, Jean-François (1984): *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. trans. Geoff Bennington and Brian Massumi, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Manning, Erin (2009): *Relationescapes: Movement, Art, Philosophy*. Cambridge, The MIT Press, MA – London. ISBN: 978-0-262-13490-3. Elérhető: https://encountersproject.eu/wp-content/uploads/2024/07/Manning_Relationescapes.pdf (letöltve: 2025. 03. 12)
- Manovich, Lev (2001): *The Language of New Media*. MIT Press, Cambridge, MA.
- Marks, Laura U. (2002): *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Massumi, Brian (2008): *The Thinking-Feeling of What Happens*. In: *Inflexions – A Journal for Research-Creation*, No. 1. Elérhető: https://inflexions.org/n1_The-Thinking-Feeling-of-What-Happens-by-Brian-Massumi.pdf (letöltve: 2025.06.30)
- McCorduck, Pamela (1991): *Aaron's Code: Meta-Art, Artificial Intelligence, and the Work of Harold Cohen*. W. H. Freeman.
- Merleau-Ponty, Maurice (1964): *Eye and Mind*. In: Edie, James M. (szerk.): *The Primacy of Perception*. Northwestern University Press, Evanston. 159–190. Elérhető: http://www.biolingagem.com/ling_cog_cult/merleauponty_1964_eyeandmind.pdf (letöltve: 2025. 03. 20.) <https://doksi.net/hu/get.php?lid=2918> (letöltve: 2025. 03. 20)
- Merleau-Ponty, Maurice (2006): *A látható és a láthatatlan*. Ford. Farkas Henrik, Szabó Zsigmond, L'Harmattan, Budapest.
- Merleau-Ponty, Maurice (2020): *Az észlelés fenomenológiája*. Ford. Sajó Sándor, L'Harmattan, Budapest.

- Mezei Ottó (1987, szerk.): *A tér a képzőművészetben. Szöveggyűjtemény.* Múzsák Közművelődési Kiadó, Budapest. Benne: Mouloud, Noël: „A festészet és a tér”, 157–167. Nitschke, Gunter – Thiel, Philip: „Az élő környezet anatómiája”, 163–174.
- Mezei Ottó (1979, szerk.): *Tér a festészetben.* Népművelési Propaganda Iroda, Budapest.
- Mitchell, Joan (1965): *Oral history interview with Joan Mitchell, 1965 May 21.* Interviewed by Dorothy Seckler. Archives of American Art, Smithsonian Institution. Elérhető: <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-joan-mitchell-13144> (letöltve: 2025. 04.12)
- Mitchell, W. J. T. (2005): *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images.* University of Chicago Press, Chicago.
- Mitchell, W. J. T. (2008): *A képek politikája.* JATEPress, Szeged.
- Molnar, François (2011): *A tekintet szintaxisa.* (szerk. Faludy Judit) Gondolat Kiadó – MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Budapest.
- Mulvey, Laura (1975): „*Visual Pleasure and Narrative Cinema.*” *Screen* 16(3): 6–18. Elérhető: <https://www.columbia.edu/itc/architecture/ockman/pdfs/feminism/mulvey.pdf> (letöltve: 2025. 07.12)
- Nancy, Jean-Luc (2013): *Corpus.* Ford. Seregi Tamás, Kijárat Kiadó, Budapest.
- Nochlin, Linda (1971): „*Why Have There Been No Great Women Artists?*” *ARTnews* 69(9): 22–39, 67–71. Elérhető: https://www.writing.upenn.edu/library/Nochlin-Linda_Why-Have-There-Been-No-Great-Women-Artists.pdf (letöltve: 2025. 07. 02)
- Noë, Alva (2015): *Strange Tools: Art and Human Nature.* Hill and Wang, New York. Elérhető: https://www.google.hu/books/edition/Strange_Tools/NjmNBwAAQBAJ?hl=en&gbpv=1&pg=PT7&printsec=frontcover (letöltve: 2025. 06. 11.)
- Pasztory, Esther (2005): *Thinking with Things: Toward a New Vision of Art.* University of Texas Press, Austin.

- Popovics Zoltán (2023): *A fák néznek engem. A kései Merleau-Ponty természetfogalma*. Helikon – Irodalomtudományi Szemle, 69(4), 601–614. Elérhető: https://www.epa.oszk.hu/03500/03580/00032/pdf/EPA03580_helikon_2023_4_601-614.pdf (Letöltve: 2025. 04.12)
- Reigl Judit (2016): *Body of Music*. The Allen Memorial Art Museum, Pauker Nyomda, Budapest.
- Schneemann, Carolee (2002): *Imaging Her Erotics: Essays, Interviews, Projects*. MIT Press, Cambridge, MA.
- Shusterman, R. (2012): *Thinking through the body: Essays in somaesthetics*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Shusterman, Richard (2014): *Szómaesztétika, Az élet művészete*. JATEPress, Szeged.
- Simon Edit (2004): *A test mint színpad – Martha Graham modern táncfelfogása*. In: Sic Itur ad Astra, 2004/1–2. szám, 77–119. Elérhető: https://epa.oszk.hu/01000/01019/00037/pdf/EPA01019_sic_itur_ad_astra_2004_01-02_077-119.pdf
- Singer Blaine, Ilana (2015): *The Aesthetic of Ma: The Charged Emptiness in Japanese Art*. Winter 2015. [Online] Elérhető: Academia.edu. Elérhető: https://www.academia.edu/46000287/The_Aesthetic_of_ma_The_Charged_Emptiness_in_Japanese_Art (letöltve: 2025. 08. 08.)
- Sontag, Susan (1981): *A fényképezésről* (Ford. Nemes Anna) Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Steyerl, Hito (2014): *Too Much World: Is the Internet Dead?* *e-flux journal*
- Tomkins, Calvin (1996): *Duchamp: A Biography*, Henry Holt & Company
- Vaughan, David (1997): *Merce Cunningham: Fifty Years*. Aperture.
- Warr, Tracey, Jones, Amalia (szerk.) (2000) *The Artist's Body*. Phaidon Press, London.
- Walcott, Derek – Doig, Peter (2016): *Morning*, Paramin. Faber & Faber, London.
- Werner, Michael. Elérhető: <https://www.michaelwerner.com/news/glimpses-beyond-the-edge-peter-doig> (letöltve: 2022. 04. 12)

- Xuan, Junlin (2023): *Chinese Painting: Exploration and Comparison*. *International Journal of Arts and Humanities Studies*. 3(2), 47–51. Elérhető: <https://doi.org/10.32996/Ijahs.2023.3.2.6>, (letöltve: 2025. 08. 08)
- Zeki, Semir (1999): *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*. University Press, Oxford. Elérhető: https://www.academia.edu/9295066/Innovation_in_Art_and_Science_Response_to_Semir_Zeki (letöltés ideje: 2025. 06. 27)
Zeki, Semir (2014): *A neurobiological enquiry into the origins of our experience of the sublime and beautiful*. Elérhető: https://www.academia.edu/56815635/A_neurobiological_enquiry_into_the_origins_of_our_experience_of_the_sublime_and_beautiful?email_work_card=view-paper&li=0

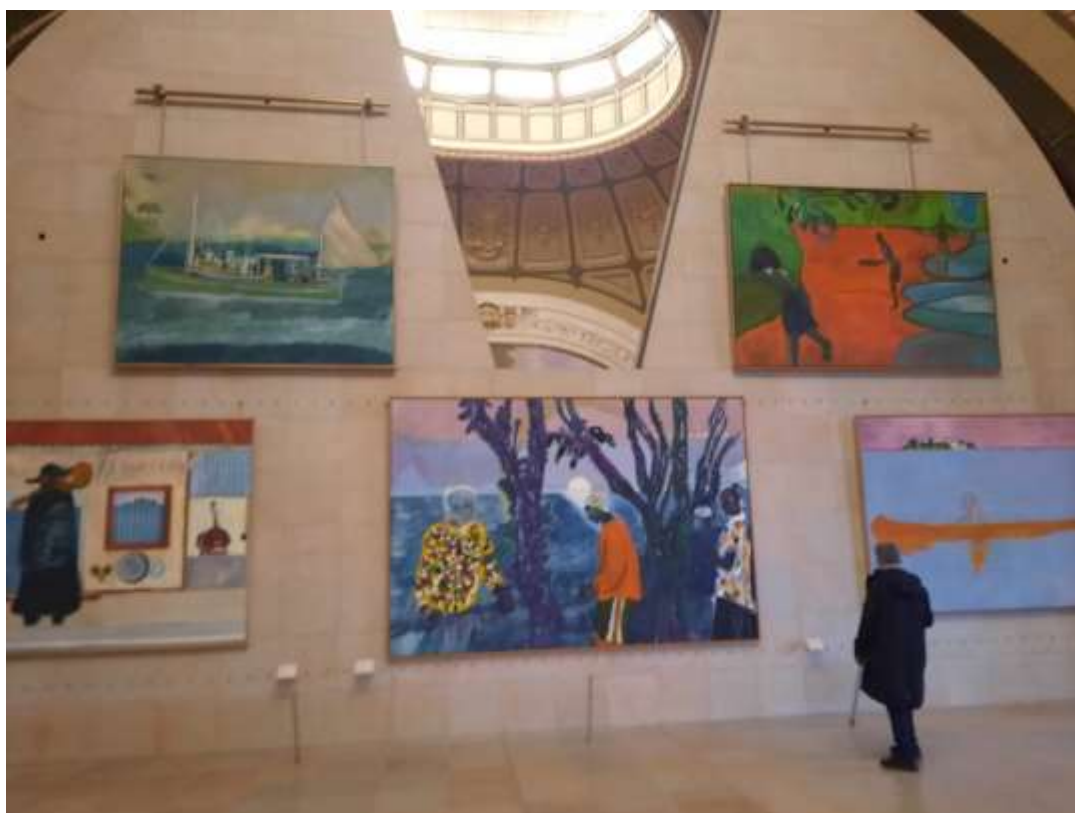
Képmelléklet



1. ábra: Kötetborító: **Derek Walcott – Peter Doig:** *Morning, Paramin*, Paramin, 2016, Faber & Faber, London



2. ábra: **Peter Doig,** *Music of the Future*, 2002–2007, olaj, vászon, 200 × 300 cm, forrás: <https://hero-magazine.com/article/188642/peter-doig>, (letöltve: 2025. 03. 12.)



3. ábra: **Peter Doig,** *Reflections of the Century*, kiállítás, Musée d'Orsay, Párizs, 2023. 10. 17 – 2024. 01. 21. saját fotó



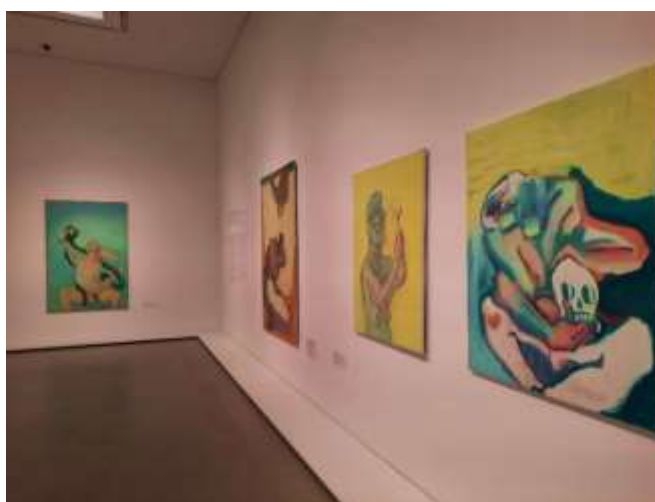
4. ábra: **Maria Lassnig**, *Du oder Dich*, 2005. olaj, vászon, 160 × 130 cm, forrás: <https://www.albertina.at/en/press/en-exhibitions/maria-lassnig/> (letöltve: 2025. 07. 12.)



5. ábra: **Maria Lassnig**: *Önarckép nyúllal* 2003. olaj, vászon, 150 × 120 cm, © Maria Lassnig Foundation, forrás: <https://www.sothebys.com/en/articles/5-things-to-know-about-maria-lassnig> (letöltve: 2025. 07. 12.)



6. ábra: **Maria Lassnig**, *Der rote Zorn (The Red Wrath)*, 1984. olaj, vászon, 72 x 65 cm, © Maria Lassnig Foundation. forrás: <https://blog.dorotheum.com/en/maria-lassnig-body-awareness-colours/> (letöltve: 2025. 08. 12.)



7. ábra: **Maria Lassnig**: Kiállítási installáció, Városi Képtár, Mannheim. Sajat fotó (2024)



8. ábra: **Francis Bacon:** Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion, 1944. olaj, vászon, 94 × 74 cm (mindhárom panel). Tate Britain, London. forrás: Tate honlapja (letöltve: 2025. 08. 28.)



9. ábra: **Francis Bacon:** Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X, 1953. olaj, vászon, 152 × 118 cm, Des Moines Art Center, Iowa. Forrás: Des Moines Art Center (letöltve: 2025. 08. 28.)



10. ábra: **Francis Bacon:** Seated Figure, 1978. olaj, homok, vászon, 198 × 147 cm <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-francis-bacon-artist> (letöltve: 2025. 08. 12.)



11. ábra: **Francis Bacon:** Three Studies for a Crucifixion, 1962. olaj és homok, vászon, 198 × 145 cm (3 panel). Guggenheim Museum, New York © The Estate of Francis Bacon, London, forrás: <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/francis-bacon> (letöltve: 2025. 08. 12.)



12. ábra: Joan Mitchell, *La Grande Vallée XIV, For a Little While*, 1983. olaj, vászon. 280 x 600 cm, Collection of Estate of Joan Mitchell, forrás: <https://www.joanmitchellfoundation.org/joan-mitchell/artwork/0996-la-grande-vall%C3%A9e-xiv-for-a-little-while> (letöltve: 2025. 08. 12.)



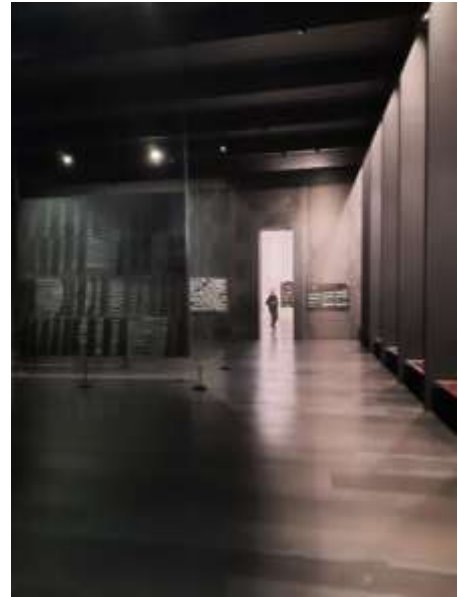
13. ábra: Joan Mitchell, *Minnesota*, 1980. olaj, vászon, 260 x 621 cm. Collection of Fondation Louis Vuitton, Paris, France. © Estate of Joan Mitchell, forrás: <https://www.joanmitchellfoundation.org/joan-mitchell/artwork/0728-minnesota> (letöltve: 2025. 08. 12.)



14. ábra: Joan Mitchell: Verse-kép lapok (Urn Burial, Avenue of Poplars), 1970-es évek, vegyes technika, papír, n.a. Joan Mitchell Foundation. Saját fotó (2023)



15. ábra: **Pierre Soulages: *Outrenoir-sorozat*** – installációs nézet, 1989-2022. Olaj, vászon, n.a. Musée Soulages, Rodez. Saját fotó (2021, december)



16. ábra: **Pierre Soulages: *Outrenoir-sorozat*** – installációs nézet, 1989-2022, olaj, vászon, n.a. Musée Soulages, Rodez. Saját fotó (2021, december)



17. ábra: **Pierre Soulages: Musée Soulages – épület külső nézete.** Rodez. Saját fotó (2021, december)



18. ábra: **Pierre Soulages: *Outrenoir-sorozat* 1989-2022 – textúrált részlet.** olaj, vászon, n.a. Musée Soulages, Rodez. Saját fotó (2021, december)



19. ábra: **Pierre Soulages: *Outrenoir-sorozat* része,** 1989-2022, n.a. olaj, vászon, 99 x 159 cm, forrás: <https://www.documentjournal.com/2014/06/artist-pierre-soulages-crafts->



20. ábra: Reigl Judit: Kiállítási installáció – Dominancia központ-sorozat, Műcsarnok, Budapest. Saját fotó: n.a., fotó: 2023



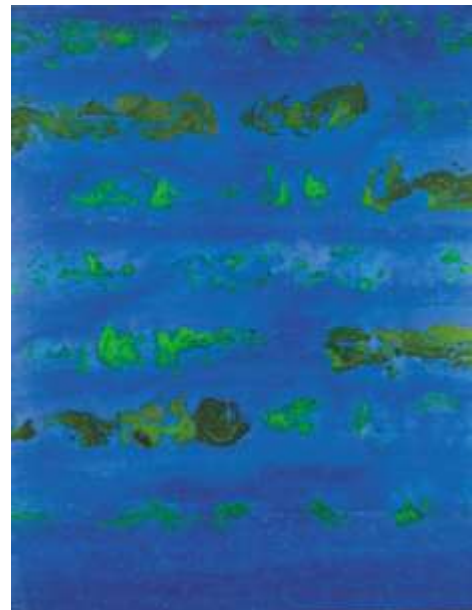
22. ábra: Reigl Judit, Robbanás.1955. olaj, vászon, 105 x 142 cm, forrás: <https://www.judit-reigl.com/en/exhibitions/130/works/artwork-s-24961-judit-reigl-eclatement-1955-juin/> (letöltve: 2025. 07. 28)



24. ábra: Reigl Judit: Drap, décodage, 1973. Tempera, pamutlepedő, 326 × 236 cm. forrás: <https://www.judit-reigl.com/en/content/feature/67/artworks-25134-judit-reigl-drap-decodage-1973/> (letöltve: 2025, 08. 12)



21. ábra: Reigl Judit, Homme, 1968. olaj, vászon, 236 × 207 cm, forrás: <https://www.judit-reigl.com/en/1965-72-homme/> (letöltve: 2025. 08. 11)



23- ábra: Reigl Judit, Folyamat, 1970 körül, olaj, vászon, 27 × 41,5 cm. forrás: https://www.kieselbach.hu/muvesz/reigl-judit-nemedy-judit_4665 (letöltve: 2025. 08. 16)



25. ábra: **Marcel Duchamp**, *Szökőkút*, 1917 replica 1964, forrás: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573> (letöltve: 2025. 07. 21.)



26. ábra: **Marcel Duchamp**, *Adva van*, 1946-66, installáció fotó, Philadelphia Museum of Art, forrás: <https://www.beauxarts.com/grand-format/etant-donnes-de-duchamp-quand-le-regardeur-devient-voyeur/> (letöltve: 2025. 07. 12.)



27. ábra: **Topeng Cirebon**, forrás: <https://www.kemenparekraf.go.id/ragam-ekonomi-kreatif/tari-topeng-cirebon-tarian-adat-yang-kaya-nilai-filosofis>, (letöltve: 2025.08.12.)



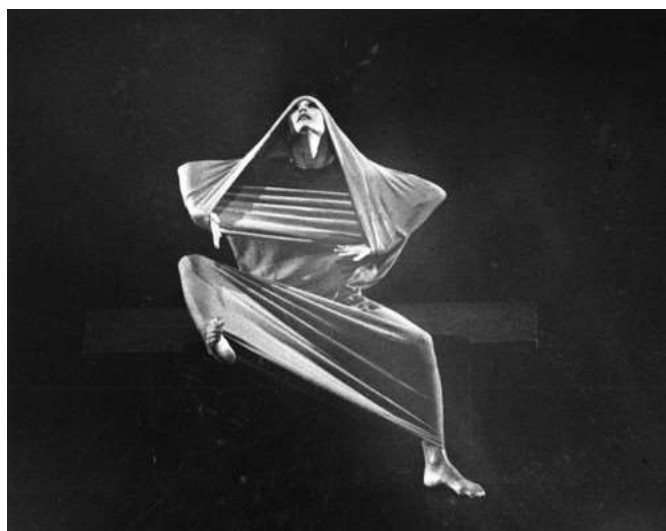
28. ábra: **Marcel Duchamp**, *Lépcsőn lemenő akt, No. 2*, 1912. olaj, vászon, 147 × 89,2 cm, Philadelphia Museum of Art, forrás: <https://smarthistory.org/duchamp-descending/> (letöltve: 2025. 02. 12.)



29. ábra: **Yves Klein**, ANT 82, *Anthropométrie de l'époque bleue*, 1960. pigment, szintetikus gyanta, vászonra kasírozott papíron, 156,5 x 282, 5 cm, forrás: <https://collection.centrepompidou.fr/artwork/yves-klein-ant-82-anthropometrie-de-l-epoque-bleue-15000000023063> (letöltve: 2025. 05. 16)



30. ábra: Marina Abramović, *The Artist is Present*, 2010. Performanszfotó, MoMA, forrás: <https://www.cafa.com.cn/en/news/details/8322083> (letöltve: 2025. 08. 16.)



31. ábra: Martha Graham Company, *Lamentation* (1941/84) forrás: <https://calisphere.org/item/9b77f957bcc78f738b33e0b9088b3b62/> (letöltve: 2025. 05. 21.)



32. ábra: Costumes Tantric Geography (1977), **designed by Rauschenberg for Merce Cunningham Dance Company**, forrás: <https://www.rauschenbergfoundation.org/artist/performance-choreography-and-stage-design-1952-2007> (letöltve: 2025. 07. 27.)



33. ábra: **Reigl Judit**, *Csillapíthatatlanul szomjazzák a végtelent*, 1950, olaj, vászon, 109 x 97 cm, Centre de Pompidou, forrás: <https://www.judit-reigl.com/en/1950-55-periode-surrealiste/> (letöltve: 2025. 02. 01.)



34. ábra: **Reigl Judit**, *Un Corps au pluriel, Nommo, Dogon*, 1991, olaj, vászon, 225 x 225 cm, forrás: <https://www.judit-reigl.com/en/content/feature/91/artworks-24987-judit-reigl-un-corps-au-pluriel-nommo-dogon-1991/> (letöltve: 2025. 02. 01.)



35. ábra: **Reigl Judit**, *Grinding the Void*, 1954, olaj, vászon, 77,5 x 100 cm, forrás: <https://viragjuditgaleria.hu/en/product/broyage-du-void-1954-grinding-the-void-1954/> (letöltve: 2025. 06. 06.)

Kováts Nikolett (1978)

Tanulmányok

2020-2024	Pécsi Tudományegyetem Művészeti Doktori Iskola, témavezető: Nyilas Márta
2022. április – 2023. február	Karlsruhe Művészeti Akadémia, Erasmus hallgató DLA tanulmányok keretében, professzor: Marcel van Eeden
2016	ELTE-BTK bölcsész, angol nyelv és irodalom tanár MA diploma
2015-2016	Kisképző OKJ grafikus
2009	PTE-MK Festő, Vizuális nevelőtanár, MA diploma, mester: Somody Péter

Oktatási tapasztalat

2023-	Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Anatómia angol nyelven, Anatómia, Színtan angol nyelven
2015-2024	Számalk-Szalézi Technikum és Szakgimnázium festészet, rajz, művészettörténet, szakmai angol művészeti képzéseken (festő, animáció képzéseken)

Díjak

2024. július	Párizs, Bibliotheque de l'Institut National l'Histoire de l'Art rövidtávú Erasmus ösztöndíj dokoranduszoknak
2024 ápr.	London, rövidtávú Erasmus ösztöndíj dokoranduszoknak

2024 jan.	Párizs, Bibliotheque de l'Institut National l'Histoire de l'Art, Művészeti kutatás, rövidtávú Erasmus ösztöndíj dokoranduszoknak
2024	Stein Anna festészeti díj, Franciaország, Párizs
2023. 09. 01-2024. 08. 31.	Egyetemi Kutatói Ösztöndíj Program doktorvárományos ösztöndíj
2022 ápr.- 2023 febr.	Karlsruhe Művészeti Akadémia, Erasmus hallgató DLA tanulmányok keretében
2022. 09. 01-2023. 08. 31.	Új Nemzeti Kiválóság Program, Doktori hallgatói ösztöndíj
2013. szept.-2014. aug.	Indonézia, Darmasiswa ösztöndíj, indonéz tradicionális tánctanulmányok, STSI, Bandung
2007 márc.-jún.	University of Lapland, Art and Design, Erasmus hallgató
2002. febr.-máj.	Norwich School of Art and Design, Erasmus hallgató

Egyéni kiállítások

2023	Karlsruhe Művészeti Akadémia Lichthof kiállítótér
2021	Nádor Galéria, Pécs, <i>Párhuzamos kitérők</i> , Lipkovics Péterrel szobrászművésszel
2020	<i>Szemből szembe</i> , Karinthy Szalon, Budapest
2018	Kuny Domokos Múzeum, Tata, <i>q-por-go</i> címmel
2014	Tánc, Vizivárosi Galéria, festészet egyéni tárlat, szobrászművészekkel
2013	<i>Hangoló</i> , Kék Iskola Galéria, Budapest
2011	Művészeti fesztivál keretében egyéni kiállítás, Salgótarján
2010	Szentély Galéria, Hidegtű nyomatok, Győr
2010	<i>Testtájak</i> , Eiffel Galéria, Budapest
2010	<i>Hidegtű</i> , Tár Galéria, Pinceszínház, Budapest
2009	Kirak-Art Galéria, Keszthely
2009	Egyéni kiállítás, Budapest, Ibis Hotel
2006	<i>Kitekintés</i> , Gebauer Galéria, Pécs
2003	Magyar Írók Háza, kiállítás Szarka István verseskötetéhez készített grafikákból

Válogatott csoportos kiállítások:

- 2025 *Középpont felé, Hommage á Reigl*, The Space Contemporary Art Gallery & Management, Budapest
- 2025 *Test-vonal 10*, MAMŰ Galéria, Budapest
- 2025 *Lebegés*, Grotta 13. Tata
- 2025 *DLA Pécs Félévzáró kiállítás*, Nádor galéria, Pécs, a PTE-MK Doktor Iskola hallgatóival
- 2024 *Test-vonal 9*. MAMŰ Galéria, Budapest
- 2024 *In Memoriam Francis Bacon*, A Vértes Agórája, Tatabánya
- 2024 *DLA Pécs Félévzáró kiállítás*, Nádor galéria, Pécs, a PTE-MK Doktor Iskola hallgatóival
- 2024 *Resident Art kiállítás és vásár*, Budapest
- 2023 *Best of Grotta*, Grotta díjazottainak csoportos kiállítása, Kuny Domokos Múzeum, Tata
- 2023 *Színerő X. / Léptékváltás nemzetközi festészeti szimpózium kiállítás*, m21 Galéria, Pécs
- 2023 *MA*, Nemzetközi hallgatók kiállítása, Karlsruhe Művészeti Akadémia Lichthof kiállítótér, Németország
- 2022 *Sommergeflüster*, csoportos kiállítás Prof. Marcel van Eeden Karlsruhe Művészeti Akadémia hallgatóival, Galerie oqbo, Berlin
- 2022 Nemzetközi hallgatók kiállítása, Karlsruhe Művészeti Akadémia, Lichthof kiállítótér, Németország
- 2022 *PTE-MK Doktori Iskola évzáró kiállítása*, Pécs, Nádor galéria
- 2022 *Grotta X*, Kuny Domokos Múzeum, Tata
- 2022 *Ezüstgerely*, Budapest
- 2021 *DLA Intro 9, a PTE-MK Doktori Iskola bemutatkozó kiállítása*, Nádor galéria, Pécs
- DLA Zárókiállítás*, RePublic Galéria, Pécs
- 2020 *X. Kortárs Keresztény Ikonográfiai Biennálé*, Eucharisztia, Cifrapalota, Kecskemét
- 2020 *Szegedi XVIII. Táblaképfestészeti Biennálé*, REÖK
- 2020 *DLA Intro 8, a PTE-MK Doktori Iskola bemutatkozó kiállítása*, Nádor galéria, Pécs
- 2019 *Szénrajz*, Kortárs Galéria, Tatabánya
- 2019 *Mezők Liloma*, Tatai Piarista Rendház Kápolnája, Tata
- 2018 *Kabala*, VLS Pinceműhely, Szentendre
- 2018 *VI. Kisképek nemzetközi kiállítás*, Szabadka
- 2018 *Hommage á Klimt*, Kortárs galéria, Tatabánya
- 2018 *Árnyék*, Grotta 6. Kuny Domokos Múzeum, Tata
- 2017 *Kint/Bent*, Grotta V, Kuny Domokos Múzeum. Tata
- 2016 *Történet nélkül* Grotta IV Kuny Domokos Múzeum Tata

- 2015 XVIII. Hódmezővásárhelyi Képzőművészeti Szimpózium, Tornyai János Múzeum, Hódmezővásárhely
- 2015 *Tűz/ Víz*, Barlang/Grotta 3. Kuny Domokos Múzeum, Tata
- 2015 *Gyermek*, VII. Kortárs Keresztény Ikonográfiai Biennálé, Cifrapalota, Kecskemét
- 2015 *Harmónia*, Művészetmalom, Szentendre
- 2015 Petőfi pályázat, Petőfi Szülőház és Emlékmúzeum, Kiskőrös
- 2013 Petőfi pályázat, Petőfi Szülőház és Emlékmúzeum, Kiskőrös
- 2013 „Keresztút”, Kék Iskola Galéria, Budapest
- 2013 Salgótarjáni tavaszi tárlat
- 2013 Koppánymonostori művésztelep kiállítása Csepeli Galéria, Budapest
- 2011 *DunapArt* Alkotótelep zárókiállítása, Komáromi Kisgaléria, Komárom
- 2010 *DunapArt* Alkotótelep zárókiállítása, Független Pedagógia Intézet, Budapest
- 2009 *Diploma kiállítás*, Hattyúház, Pécs
- 2009 Pécs, MK Galéria, Tolvaly Ernő emlékére csoportos emlékkiállítás
- 2007 Csoportos grafikai kiállítás, PTE-MK, Pécs
- 2006 Pécs, Gebauer Galéria, csoportos kiállítás
- 2005 Csoportos kiállítás Romvári Mártonnal és Oraveczi Viktóriával, Ari-Art Galéria, Bécs
- 2002 Norwich, Csoportos kiállítás a Norwich School of Art and Design hallgatóival, University Gallery
- 2002 Black and White Photo of the Rural World művésztelep résztvevőivel vándorkiállítás, Kostalecké Horkey, Csehország