

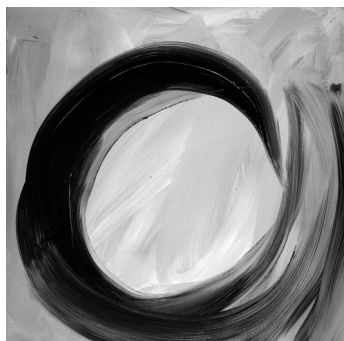
HORVÁTH GIZELLA

UT POESIS PICTURA

Festett szöveg

1. A paragonétól a kohabitálásig

■ Költészet és festészet klasszikus összehasonlítása és szembeállítása egyaránt osztotta azt az alapvetést, hogy a költészet médiuma (a szavak) és a festészet médiuma (a képek) más-más világhoz tartoznak. A szavak jelölnek, a kép ábrázol. A szöveg analitikus, temporális médium, a szöveg elolvasása lépésről lépésre, időigényesen történik, a kép egyszerre mutat meg mindent. A szövegre a betűk diszkontinuitása, a képre a festett kép folyamatos tere jellemző. A szavak absztrakt jelekből állnak, óhatatlanul általánosítanak, és képtelenek az egyedit kimondani (individuum est ineffabile), miközben a festmény mindig konkrét képet tár elénk, konkrétumának teljes gazdagságában. Így az említett versengés (paragone) úgy is értelmezhető, mint a szöveg és a kép közötti hatalmi harc. Michel Foucault megjegyzi, hogy a festmény hagyományos elve – a figurális ábrázolás – a hasonlóságon alapszik, míg a szöveg elve a különbség (ahogyan ezt Saussure munkásságán keresztül világossá vált). Foucault úgy látja, hogy a 15. századtól kezdődően a hasonlóság rendszere, amelyen keresztül láttatunk, és a különbség rendszere, amelyen keresztül beszélünk, kizárták egymást: „A két rendszer nem metszheti egymást, és nem olvadhat egymásba. Egyik fölébe kell hogy kerekedjen a másiknak: vagy a kép rendezzi a szöveget (mint egy könyv, felirat, levél vagy név ábrázolása esetében), vagy a szöveg kerekedik a kép fölébe (mint



„...a leírt üzenet egyre fontosabbá vált. Helyettesíti a virágokat, a meztelen nőket és a tájképet a festményen.”

azokban a könyvekben, ahol a képek a szöveges közlés megértését segítik elő).” (Foucault 1993. 150.)

Valóban, a reneszánsztól kezdődően, amióta létezik önálló kép (amióta a festmény leszállt a falról, hogy egy mozdítható keretbe rendezkedjen be), a festmény kizárta önmagából a szavakat. A szöveg csak marginális szerepet játszhat (szó szerint marginálisat) – mint aláírás a festmény sarkában vagy mint a kép címe, rövid leírása, a szerző ismertetése a kép keretén kívül, a kép mellett. Egészen ritka eset, hogy a kép magába foglaljon szöveget, ahogyan azt Jan van Eyck *Az Arnolfini házaspár* néven ismert képén látjuk: az aláírás a kép terében, eléggé központi helyen díszelő, ha hiszünk Panofskynak, nem azért, hogy a szerzőséget bizonyítsa, hanem azért, hogy képileg dokumentálja a házasságkötést (Panofsky 1934). Ez a kevés esetek egyike, amely eltért attól az általános szabálytól, amely szerint a szövegnek (a szónak) nincs mit keresnie a képen belül. Több évszázadig úgy tűnt, a képek kontinuumát nem lehet/nem szabad megakasztani a szöveg beékelésével.

A 20. század ezt a határt is átlépte, ezt a tiltást is érvényesítette: amint a költészet, úgy a festészet is kezdett szavakat használni. A kép és a szöveg találkozása a vásznon többféleképpen történt. Ha a kép és a szöveg hatalmi viszonyát vesszük alapul, akkor többféle megoldást fogunk találni: van, hogy a szöveg és a kép – békésen vagy kevésbé békésen – megosztják egymás közt a vászon felületét (ahogyan ezt René Magritte vagy Barbara Kruger esetében láthatjuk), van, hogy a szöveg leredukálódik az irkálás gesztusára (ahogyan Cy Twomblynál látjuk), és van, hogy a szöveg a kép helyébe lép (például On Kawara, Lawrence Weiner, Ben Vautier munkáin). Az első esetben szöveg és kép egyenlő felek, a másodikban az írás alárendelődik a kép szabályainak, a harmadikban a szöveg uralkodik a kép felett, kisajátítja a kép helyét.

Nemcsak kép és szöveg, de szöveg és szöveg között is különbség van. A kép terébe betolakodó szöveg ugyanúgy különbözik a mindennapi, a tudományos, a bürokratikus stb. nyelvtől, mint maga a költészet szövege. És ha néha úgy tűnik, hogy mégsem – akkor kell leginkább gyanút fognunk.

A festett szöveg – nevezzük így – művészi jellege egyrészt a használt nyelv tulajdonságaiból adódik (abból, amit mond, és ahogyan mondja azt, amit mond), másrészt abból, ahogyan megmutatkozik (a festett szöveg formai tulajdonságaiból). A két szempontot nevezzük a továbbiakban a festett szöveg költőiségének és a festett szöveg festőiségének. A legtöbb esetben nem könnyű a két szempontot különválasztani – az elemzés érdekében mégis megkísérlem megtenni.

2. A festett szöveg költőisége

■ Szögezzük le az elején: nem minden, a vásznonra festett (rajzolt, lefújt, ragasztott, nyomtatott stb.) szöveg költői. Andy Warhol legendás munkáján, a *Brillo Boxon* teljes termékleírással találkozunk: „24 GIANT SIZE PKGS. New! Brillo soap pods WITH RUST RESISTER. SHINE ALUMINIUM FAST”. Úgy gondolom, itt a szövegnek semmilyen sajátos üzenete nincs – egyszerűen annak a mindennapi tárgynak a tartozéka, amelynek dizájnjá Andy Warholt a művészet világába való beemelése inspirálta. Az Andy Warhol képein szereplő „Brillo” vagy „Campbell” feliratot nem tartom költőinek, ahogy valószínű Andy Warholt sem a költőség ritka levegője, hanem a mindennapok világi örömei és/vagy félelmei inspirálták.

Vannak viszont olyan festett szövegek, amelyek félig átlátszóak – a közvetlen jelentésükön felül azt is megmutatják, hogyan is történik ez a jelentés, úgy, ahogyan Arthur C. Danto a műalkotások metaforikus szerkezetével kapcsolatban megállapítja, hogy „a metafora tehát bemutatja tárgyát és ezen túlmenően azt a módot is, ahogyan bemutatja” (Danto 2003. 183). A nyelv ebben az esetben nem pusztán közvetítő médium, hanem önmagát is felmutatja, önmagára irányítja a figyelmet – azzal, hogy expresszív, lírai, merengő, szellemes, ironikus stb.

A szöveg és a kép együttes megjelenésének egyik tipikus példája (ami Foucault is tanulmányozásra készítette) René Magritte munkássága. Festői stílusát száraznak, prózainak nevezném: képei leginkább a plakátok redukált, egyértelmű ábrázolásaira hasonlítanak. A pipa kétségtelenül pipa, az alma a lehetséges legegységesebb alma, a keménykalapos alak a férfiember legáltalánosabb, meglepetésektől mentes figurája. Ezeket az unalmas és unalmasan reprezentált motívumokat Magritte úgy társítja egymással és szintén unalomig használt szavakkal, hogy az egyértelműség megrepedezik, és felsejlik alatta a titok, a misztérium. Maga Magritte így írja le az egyik festménynek inspirációs pillanatát: „és akkor új és meghökkentő költői titokra bukkantam” (Paquet 1994. 26.). Magrittenél nem maga a nyelv költői, hanem a nyelv és a kép egymásmellettsége. A festett szöveg Magritte esetében mindig szemlélődésre készített, repedést mutat fel a világ felületes szövetében. Suzi Gablik, aki személyesen is ismerhette a festőt, úgy gondolta, inkább egy filozófus, aki festve fejezi ki a gondolatait, és nem festő, akit az esztétikai hatások érdekelnek (Barrett 2003. 15.). Maga a festő vallotta be egy levélben, amit 1958. május 19-én írt Suzi Gabliknak: „a festészet művészte, ahogyan én felfogom, megengedi a költői képek látható reprezentációját”, és támaszkodik „a költői kép kiszámíthatatlan megjelenésére”, amit az értelem ünnepel (Gablik 1970. 121.).

A szöveget használó festők (vizuális művészek) között sokan vannak, akik tudatosan építenek a nyelv poétikus funkciójára. Barbara Kruger esszéket, verseket is írt (Drohojowska-Philp 1999), amellet, hogy kidolgozta saját, összetéveszthetetlen stílusát, ahol a nyomtatott szöveg (Futura Bold betűtípussal) rákerül a manipulált fotókra. A szövegek itt már lényeges szerepet játszanak, akár önmagukban is élvezhetők, bár teljes jelentésük kétségtelenül csak a képi környezettel együtt bontakozik ki. Talán a legismertebb szövege, amely felvonulásokon plakátként, szlogenként, pólókon és kitűzőkön is szerepelt, az, amelyet 1989-ben készített, az abortuszvíta közepette, és amely így szól: „A tested csatatér” (Your body is a battleground). A poszter alapja egy közeli női arcot reprezentáló fekete-fehér fotó, amely a közepén precízen ketté van osztva, az egyik oldal a fénykép színét, a másik a fonákját (negatívját) mutatja. Szép, szigorú arca kísértetiessé válik a negatív változatban, mintha eltűnne, de mégsem – itt marad velünk, fehér, izzó tekintete élő lelkiismeretünké válik. A nő arcán nagy, vörös betűkkel, szimmetrikusan és pontosan elhelyezve a szöveg: „A tested csatatér”. Az üzenet személyes: minden nő, aki a plakátot nézi, érezheti, hogy az, akit a művész megszólított, az ő maga. A kontextust ismerve be tudjuk azonosítani, hogy itt az abortuszról van szó, amelynek kérdése intímen ágyazódik be a női testbe. A kijelentés egyben állásfoglalás is: az abortuszt nem a leendő élet, hanem az aktuális női test szempontjából nézi. A sűrített kifejezés a kérdés agresszív vitathatóságát és egyben fontosságát, élet-halál jellegét emeli ki a harctér metafora használatával. Ugyanakkor a kérdést lehet némileg függetleníteni a konkrét kontextustól, és akkor a megszólított (a TE tested) már bárki lehet, aki-

nek a teste nem személyes ügy: a fekete bőrű, az ázsiai, az anorexiás, a túlsúlyos, a meleg, a prostituált, az öreg, katona, a terhes nő, a nem terhes nő stb. Barbara Kruger szembesít azzal, hogy a test a (bio)hatalom játékának (harcának) tárgya, és felhív arra, hogy megkérdőjelezzük, megváltoztassuk az engedelmes test helyzetét.

Szintén önmagában is fogyasztható a közvetkező szöveg: „Kicsi világ, de nem akkor, ha ki kell takarítanod” („It’s a small world but not if you have to clean it”). A plakáton egy rövid hajú, mosolygós / csodálkozást tettető nő egy nagyítón keresztül néz ránk, úgy, hogy jól látszódjon az ujján a jegygyűrű (a házasság szimbóluma). A szöveg viccesen ütközteti a nő (feleség) kicsi világát (ahol semmi nem esik meg, ami történelmi jelentőségű lenne) a világgal mint feladattal (a nő/feleség feladata takarítani ebben a kicsi világban). A feladat történelmi távlatokból nézve insignifikáns, a nő mindennapjaiban viszont jelentős tehernek bizonyul. Érdekes, hogy a plakáton szereplő nő maga is osztja a „kicsi világ” gondolatot, legalábbis erre utal az, hogy nagyítóval kell vizsgálnia azt.

Barbara Kruger kritikus művészetének kiemelt tárgya a konsumerizmus, az a társadalmi környezet, amely arra buzdít, hogy minél többet fogyassunk, és amely a személy értékét is fogyasztásának függvényeként kész értelmezni. Az egyik munkáján egy felnagyított kéz egy bankkártya alakú tárgyat nyújt felénk, amin az olvasható: „Vásárolok, tehát vagyok” („I shop, therefore I am”). Szerencsés véletlen, hogy a magyar fordítás is megőrzi a parafrazált szöveg ritmusát (Gondolkodom, tehát vagyok / I think, therefore I am). Ha nem is föltétlenül költői, de mindenképpen metafizikai ez a szöveg: a modern filozófia alapjait képező kifejezést hívja segítségül, hogy az ember életében történt változásnak a súlyosságára utaljon. Ugyanakkor van némi humor is a kijelentésben, mert első látásra kép-telenségnek tűnik, hogy napjaink emberét a vásárlás határozza meg. Az első döbbenet után viszont elgondolkozhatunk azon, hogy vajon mennyire vagyunk rabjai a fenti állapotnak. Mennyire lehet uralkodó a vásárlásra ösztönző szellem, ha nyíltan hirdeti magát a vásárlást közvetítő bankkártyán?

A festett szöveg egészen különleges költőiségével találkozunk On Kawara munkásságában. On Kawara a *Today* című sorozatban dátumokat fest. Mi lehet prózaiabb, mint egy dátum – év, hónap, nap? Naponta vetjük papírra ezeket az adatokat, anélkül, hogy bármilyen jelentőséget tulajdonítanánk nekik, az általuk hordozott információn túl. On Kawara ebből a szegényes anyagból megrendítő sorozatot készít. Mindennap egyetlen képet fest, az aznapi dátummal. Ha nem tudja befejezni a képet éjfélig, megsemmisíti. Általában fekete (de néha szürke, vörös vagy kék) felületen jelenik meg a dátum fehérrel, szenvtelen, tipográfiai pontossággal. A gépies pontosságúnak tűnő képeket kézzel készíti (nem használ sablonokat): gondosan előkészíti a vásznat, amire négy rétegben rakja fel a festéket, majd kézzel, precízen festi fel a dátumot. A képek mégis különböznek egymástól: minden kép azt a jelölést követi, amit az adott kultúrában használnak, ahol a művész éppen tartózkodik. Ha nem használnak latin betűket (pl. Japánban), akkor eszperantó jelölésben adja vissza az aznapi dátumot. A variáció száma meglepően nagy: a dátumban az év, hónap, nap sorrendje változó, a hónapok neve és rövidítése különbözik, a három elem között néha pont van, néha vessző, néha semmi. Egyszerre szembesülünk azzal, hogy mennyire keveset tudunk arról, ami más kultúrákban automatikus jelölés, és azzal, hogy milyen sokszínű kultúrák lakják együtt a Földet.

Ha a képek épp nincsenek kiállítva, egy dobozba kerülnek, egy helyi újsággal együtt, amely dokumentálja a kép keletkezésének idejét és helyét. Összesen nagyjából 3000 festmény jött így létre, több mint 130 városban a világ minden sarkából (Smith 2014).

Nem ismerek festőt, aki ilyen következetesen, módszeresen elszámolt volna végességével/végességünkkel, ilyen fenségesen tudunkra adta volna, hogy napjaink meg vannak számlálva. Ebben a jelentéktelenségekből (dátumokból) felépülő sorozatban benne van az emberi sors tragikumája, az élet múlékonyasága és az elmúlás visszafordíthatatlansága, a halál elkerülhetetlensége. Akár Heidegger „halál-felé-való lét” vagy „a halál mint az ember legsajátosabb lehetősége” gondolatainak megtestesüléseként is értelmezhetjük On Kawara sorozatát. Ugyanakkor ezek a képek nem pusztán felkiáltójelek, hanem örömtáncok is: arról is szólnak, hogy minden egyes napot meg kell becsülnünk, mert minden nap más, és a látszólagos ismétlésben gazdag sokszínűség tárul fel. On Kawara sorozata az ember belevettségének legfontosabb aspektusáról szól, nagyon visszafogott eszközökkel, és éppen ezért kikényszerítve a nézőből a reflexiót, az elmélyülést. On Kawara egész munkássága annak határozott állítása, hogy ő „létezik, és művészete bizonyítja ezt” (Searle 2002).

Magritte-nál, Barbara Krugernél, On Kawaránál a szöveg más-más fajta költőiséggel rendelkezik: a kép és szöveg váratlan találkozására, a szöveg mélysége vagy szellemessége, illetve a szöveg metafizikai implikációi – mind olyan helyzetek, amelyek túlmutatnak a szöveg pusztán információközlési funkcióján.

3. A festett szöveg festőisége

■ A festett szöveg több, mint a leírt (nyomtatott) szöveg – a látvány szempontjából mindenképpen. Ha a szöveg a festmény terébe íródik bele, kiemelődik a rajz és az írás közös gyökere: a nyomokat hagyó gesztus. A festmény terébe kerülő szöveg a festmény sík felületének része lesz, a sík felület médiumának, követelményeinek is engedelmessé válik: fontos a formája, a lendülete, a mérete, az arányai, a színe, anyagisége, viszonya a környezetéhez stb. Megesik, hogy az írás annyira belesimul a kép atmoszférájába, hogy már alig lesz olvasható, írásból alig megfejthető firka lesz.

Talán az egyik legismertebb festő, aki a szöveget (sőt, más költők szövegeit) beemelte képeibe, az amerikai Cy Twombly, aki élete nagy részét Olaszországba töltötte, és beavatott ismerője volt mind a klasszikus irodalomnak (kezdve az ógörög és latin költészetől), mind a kortárs költészetnek. Képeinek nagyon sajátos atmoszférája van: leginkább egy gyerekrajz formátlan ösztönösségét juttatják eszünkbe, gyér figurativitással, inkább absztrakt építkezéssel. Festészeti stílusáról Roland Barthes, aki nagy csodálója, azt írja, hogy nem az anyag (olaj, tinta, szén) szétkenésére alapoz, hanem arra, hogy engedi, az anyag elidőzve nyomot hagyjon (Twombly – Barthes 1979. 178.), majd kategorizálja Twombly gesztusait: karcolás, pecsételés, maszatolás. Szintén kiemeli az üres területeket a képen, amelyek a „ritka” jelleget adják a munkának. A gesztusok ösztönössége, a nyomok vélt véletlenszerűsége, az üresen hagyott felület mind erősítik azt a benyomást, hogy a képen nem egy terv megvalósulását, hanem az esetlegességnek kitett élő felületet látunk.

A képek címei utalnak versekre, de magán a vásznon is találkozunk akár bővebb kifejezésekkel, akár egy-egy névvel vagy számokkal. Cy Twombly írása

egyenetlen és ösztönös, mintha egy gyereknek most adnánk először ceruzát a kezébe, és arra biztatnánk, hogy betűket és számokat rajzoljon. Hogy mégsem ez a helyzet, erre bizonyíték a gesztus utánozhatatlan könnyedsége. A grafikus jelek – legyenek azok számok, mérési jelek, szavak – mindenképpen kizökkentik a festmény természetességét (Twombly–Barthes 1979. 188.). Twombly képeit nehéz úgy megközelíteni, hogy nem ismerjük kulturális referenciájukat, ugyanis – ahogyan Barthes megjegyzi – a festmények témája maga a klasszikus szöveg mint a vágy, szerelem, nosztalgia tárgya (Twombly–Barthes 1979. 190.). Twombly úgy idézi fel a költői szöveget, hogy nem kínálja olvasásra – inkább rejtélyes utalásokkal próbálja életre kelteni.

Ezzel szemben Ben Vautier, aki szintén a hatvanas évektől kezdett saját összetéveszthetetlen stílusában alkotni, a szöveget nem rejti el, hanem előtérbe helyezi, sőt csak a szöveget hagyja élni képein. „Mindent szeretek (le)írni” (J'aime tout écrire) – kavarodik a sárga, testes festék vékony csíkja a fekete vásznon, Ben Vautier egyik munkáján. Ben Vautier tábláin a szöveg szó szerint testet ölt. A Fluxushoz közel álló művész Duchamp hatására rájött, hogy nemcsak a festmény, hanem minden művészet. Attól kezdődően a Fluxus szellemében összeházasította a művészetet az étellel, a mindennapi tárgyakat szignózta mint műalkotásokat, performanszokban hozott létre munkákat, amelyeken tautologikusan szerepelt a performansz leírása (pl: „Ben most ír egy mondatot”). Ben Vautier Nizzában él, és éltet egy saját honlapot, ahol munkái, versei, elméleti szövegei, politikai állásfoglalásai egyaránt elérhetők. (Vautier é. n.) Álljon itt két verse, amit az *Être* című könyvben publikált, 2012-ben (Vautier et al. 2012).

*L'artiste n'a jamais de dimanche
Son ego est toujours en marche.
(Vautier et al. 2012. 26.)*

(A művésznek nincs vasárnapja
Menetel szüntelenül Egója)

*J'ai fait un cauchemar hier soir.
J'étais dans un monde où tout était devenu art
contemporain.
L'épicier me disait: je fais de l'art contemporain
avez-vous reçu mon invitation?
et il me montrait ses légumes.
Mon boucher me disait:
„ah que pensez-vous
de ces tranches de bœuf art contemporain?”
Mais ça ne s'arrêtait pas là.
A la télé Sarkozy disait: venez visiter
le Palais de l'Elysée devenu art contemporain,
Versailles devenu art contemporain.
Au fur et à mesure dans mon cauchemar
tout devenait art contemporain, les arbres,
le ciel, tout.
(Vautier et al. 2012, 34)*

*(Tegnap este volt egy rémálmom.
Olyan világban éltem, ahol minden kortárs
művészetté vált.
A boltos azt mondta nekem: kortárs művészetet csinállok,
megkaptad a meghívómat?
És megmutatta a zöldségeit.
Mészárosom azt mondta:
„Ah, mit gondolsz
e kortárs művészi marhaszeletről?”
De ezzel nem ért véget.
A tévében Sarkozy azt mondta: jöjjön, látogassa meg
a kortárs művészetté vált Élysée-palotát,
a kortárs művészetté vált Versailles-t.
A rémálomban fokozatosan
minden kortárs művészetté vált: a fák,
az ég, minden.)*

Ben legismertebb művészi megnyilvánulásai mégis a táblákra, vászonra felfestett szövegei, amelyekről nem tudjuk, mennyire reflektálják Ben álláspontját (ugyanis gyakran ellentmondó szövegeket szerepeltetett tábláin), de mindenestre megdolgoztatják a nézőt, saját állásfoglalásra készítetik. Vásznai, táblái különböző méretűek, többnyire fekete alapon pusztán egy szöveget tartalmaznak, kézírással felfestve ecsettel vagy néha festékpisztollyal. A táblák nincsenek berámázva, néha alá vannak írva: Ben. Ha kiállítják őket, a munkák címe azonos a táblán lévő szöveggel.

Ezek a szövegek gyakran vonatkoznak a művészetre („écrire c'est peindre des mots” – írni annyi, mint festeni szavakat, „il faut se méfier des mots” – óvakodni kell a szavaktól, „le beau n'existe pas” – a szép nem létezik, „quelles sont les limites de l'art?” – melyek a művészet határai?), a személyiségre („j'ai peur d'avoir peur” – félek félni, „J'écoute” – Hallgatok, „Le droit d'être soi même” – Jog ahhoz, hogy önmagunk legyünk), a társadalomra („Il n'y a pas de pouvoir sans abus de pouvoir” – Nincs hatalom hatalommal való visszaélés nélkül, „tout est politique” – minden politika) és mindenekelőtt az életre, arra, mit érdemes, és mit nem („pendant que vous regardez ceci les temps passe” – miközben ezt nézitek, múlik az idő, „C'est le courage qui compte” – A bátorság az, ami számít, „Et surtout n'oubliez pas de tomber amoureux” – És mindenekelőtt nem felejtsetek el szerelembe esni, „La mort, c'est du temps perdu” – A halál elvesztegetett idő).

Önmagukban is érdekesek ezek a szövegek – frappánsak, pimaszok, szellemesek, zavaróak. Akár az előző kategóriához is sorolhattam volna őket, költőségük okán.

Véleményem szerint viszont a szövegek ereje nem csupán a tartalmuknak, hanem a formájuknak is köszönhető. Ben kissé gyerekes, kerekded kézírása betölti a(z általában) fekete táblákat – és ha megismertük kézírását, nem fogjuk összetéveszteni vagy elfelejteni. A festék néha engedelmeskedik a gesztusnak, néha összegyűl kisebb tócsákba a szó közepén – a tintával író toll nosztalgijától kísérve drukkolhatunk utólag is a festőnek, hogy sikerüljön végigformáznia szép kerek betűivel a szöveget. Jómagam előbb interneten ismerkedtem meg munkáival, és úgy tűnt, mintha papíron terülne el a szöveg. Amikor a Centre

Pompidouban megláttam Ben butikját, amelynek falain mindenhol lógtak a festett táblák, rá kellett jönnöm, hogy az internetes reprodukciók teljesen félrevezettek. A változatos méretű táblákon az írás megtestesült, volt súlya, viszkozitása, szó szerint kiemelkedett a fekete háttérből – élővé vált. Sokkal több volt, mint egy papírra rajzolt szöveg. Festmény volt – amely tagadja festmény voltát, de nem tud megszabadulni szépségétől.

Ben tudatosan követte a konceptuális művészet azon programját, amely az esztétikairól a hangsúlyt az üzenetre helyezte át. Egy életnyi művészi tevékenységgel a háta mögött, 2012-ben így nyilatkozott: „Ha megmaradok a művészet történetében, ez azért van, mert a leírt üzenet egyre fontosabbá vált. Helyettesíti a virágokat, a meztelen nőket és a tájképet a festményen.” (Vautier et al. 2012. 124.).

Kétségtelen, hogy Ben Vautier beírta magát a művészet történetébe – szép, kissé gyerekes kerek betűivel, naivnak látszó kézírásával és elgondolkodtató, szép szövegeivel.

A szöveg festőiségét a költők is felfedezték a képvers formájában. A képvers eleve egy intermediális jelenség, ahol a vers formája (látványa) felerősíti a mondanivalóját. A képverstől eltér a vizuális költészet, amelyben a vizualitás a fő médium, és ahol már nemcsak papírra vagy vászonra rendezett betűkkel találkozunk, hanem verseket (szövegeket) hordozó különböző tárgyakkal, installációkkal. A műfaj egyik gyakorlója Anatol Knotek (1977–) osztrák művész, aki nemzetközi hírnévre tett szert szellemes, sűrített munkáival.

Bár fiatalkorában Anatol Knotek az impresszionista festők bűvöletében élt, és hozzájuk hasonló stílusban festett, a concrete poetry megismerése után kiszorultak a plasztikai eszközei közül a színek, és helyüket kezdetben a kollázsolt szövegek vették át. Majd munkái egyre letisztultabbak és minimalistábbak lettek – fehér vásznain gyakran csak egy-egy szó történetével találkozunk. A számítógépek elterjedése, az internet és az általa lehetővé tett társadalmi kapcsolattartás elősegítette a vizuális költészet újjáéledését, és használt Anatol Knotek népszerűségének is (Fowler 2011).

Anatol Knotek egyik munkájának címe: *Self-portrait (with nothing in mind)* (Önarckép (üres elmével)). A bekeretezett, fehérre festett vásznon semmilyen módosítás, semmilyen jel, semmi nyom, ami megtörné a sima fehérséget. A kerethez viszont hozzá van ragasztva két modellezett fül – így a keretezett vászon átalakul arccá – igaz, kifejezésmentes arccá. Bár a megoldás szellemességéhez nem fér kétség, aligha gondolhatjuk komolyan, hogy Anatol Knotek reális önarcképe lenne – hogy előfordulhatna az, hogy a művésznek üres az elméje. Számomra sokkal hitelesebb önarckép az *i'mprint* (Énnyomat) című munka: az angol „I'm” (én vagyok) felnagyított képén az aposztróf helyén egy szintén felnagyított ujjlenyomat áll. Az ilyen típusú behelyettesítések gyakran előfordulnak Anatol munkáiban: ami verbálisan banális, az ilyen trükkökkel, vizuális metaforákkal élővé válik. Már nemcsak kijelentődik az „én vagyok”, hanem az ujjlenyomat révén testté válik, bizonyossággá teljesül, és elvont grammatikai képletből megismételhetetlenül személyessé válik.

A mozdulatlan, stabil képi reprezentáció egyik kihívása a mozgás, a változás ábrázolása. Versképeivel Anatol Knotek ezzel a kérdéssel is megbirkózik: sikerül láthatóvá tennie az átalakulást, elmúlást, az enyészetet. Szövegeiből kihullnak a betűk, leterülnek a földre, és a szavak átváltoznak, mást jelentenek, felfedik a bennünk lehetőségként érlelődő veszélyt, pusztulást. Alkotásainak egy ré-

sze a személyes kapcsolatokról szól, ezek dinamikájáról – és egy-egy szóból kiolvasható egy egész drámai történet. A „forever” (örökké) szóból néhány betű levál, leesik a földre, és marad az „over” (a vég, a befejezés, az, amin már túl vagyunk). A szerelem kezdeti lendületéből, amikor őszintén gondoljuk azt, hogy „örökké” fog tartani, az idő kikoptatja a köteleket, így ami megmarad, az a vég – ami mindvégig benne volt a kezdeti készletben is, bár nem látszott. Ezek az egyszerűségükben lenyűgöző munkákban besűrűsödik az idő lassú eróziója.

Az idő múlását (és magunk, életünk, szerelmeink elmúlását) tematizálja a „bye” sorozat. A felső sor egy evidenciával indít: az idő múlik (Time passes by), majd a betűk egyre elmosódottabbakká válnak, míg a végén ennyi marad: „bye”. Nem tudjuk, mi tölti ki az elmúló időt – annyit tudunk, hogy ez az múlás nem konzerválja az állapotokat, hanem gyengíti őket, egészen odáig, hogy el kell búcsúznunk (a többiektől, a szeretett tevékenységeinktől, a meggyengült képességeinktől, korábbi önmagunktól stb.). A „bye” sorozat egyik változatában nem egyszerűen halványodnak a betűk, hanem erőteljes, agresszív firkálással iktatódnak ki – míg csak a „bye-bye” kifejezés marad. Egy személyesebb, melankolikusabb változatban csak három állomás marad ebből a folyamatból: „time passes by”, amiből kivonódik néhány betű, és marad az „I passe by” (én elmúlok), végül pedig a búcsú, ami már az én búcsúm a világtól: „bye”. Egy ilyen sorozat azt is megmutatja, hogy hogyan lehet jelentésváltozatokat létrehozni minimális beavatkozásokkal, hogyan lehet továbbfejleszteni ugyanazt az alapötletet. Hasonló metamorfózison megy keresztül az „I am so sorry” kifejezés, amely több sorban szerepel a vásznon, bár az ideges összevissza firkálásuktól alig lehet kiolvasni. Ami marad, az a változó állapotokra való utalás: a minden lehetőségre nyitott „I am”, a kifejezés küszöbén megbicsakló „I am so”, a meghatározatlan állapotra utaló „I am so so”, illetve a teljes eltűnés előtti „so so”, mint beismerése annak, hogy tiszta állapot nincs, csak a jónak és rossznak keveréke, amiből bármi lehet, és amibe minden visszasüllyed.

Anatol Knotek egyik érdekes stratégiája ahhoz kötődik, hogy felismeri a szavakban megismétlődő betűkben lévő lehetőséget. A „négy rózsza neked” (for roses for you), illetve a „négy üreg neked” (for holes for you) című munkákban az ismétlődő „o” betűt felcseréli tárgyakkal, így abba a furcsa helyzetbe kerülünk, hogy nemcsak látjuk a tárgyakat, hanem „olvassuk” is őket. Az „o” az egyik esetben rózsákká, a másik esetben lyukká, üreggé változik. Bár az üreget tárgynak neveztem előbb, talán adekvátabb lenne semminek nevezni – és ebben az esetben a semmi az, amit szövegeként olvasunk.

Amikor egy interjúban megkérdezték Anatol Knotektől, hogy vajon inkább művésznek vagy inkább költőnek tartja magát, úgy válaszolt: „talán valami a kettő között?” (David 2020). Egy korábbi interjúban határozottabb állásponton volt: „Nem tartom magam írónak, mert nem írok hosszú szövegeket. Csak szeretem a szavakat, a nyelvet és a sekélyes mondatokat (shallow phrases).” (Moret 2013.)

Művészetével Anatol Knotek mindenképpen az emberekhez szól, és abban reménykedik, hogy gondolkodásra, felismerésekre, mosolyra készíti őket. Az „the solution” (a megoldás) című munkája éppen a művészet terapeutikai hatásáról szól: a „problem” szóból, a már ismert módszerrel, leválasztódik a betűk egy része, amely a padlóra hull, és ami megmarad, az a megoldás: „poem” (költemény).

Anatol Knotek üzeneteit (az élet, szerelem, ember múlandó, amit örökké tartónak gondolunk/tervezünk, abban ott van a vég stb.) nem analitikus, kibontott szövegekben explicitálja, hanem a szöveg térbeliségével, a szöveg megjelenés-

nek lehetőségeivel, festőiségével hozza tudomásunkra – és megengedi nekünk, hogy megfejtsük elliptikus üzeneteit, hogy részei legyünk a betűk kalandjának.

Cy Twomblynál a grafikai elemként működő alig szöveggel találkozunk, aminek viszont nagyon is szoros kapcsolata van a költészettel, Ben Vautiernél és Anatol Knoteknél viszont a szöveg maga, bár olvasható marad, képpé válik.

4. A szöveg másfajta öröme

■ Látva a fenti példákat (és rengeteg sok hasonló esetet) vajon szörnyülködnünk kellene, esetleg a (képző)művészet, de mindenképpen a festőművészet halálát kellene kiáltanunk? A fenti helyzeteket értelmezhetnénk úgy is, mint a szöveg betolakodását a kép privát területére, mint birtokháborítást, a kép gyarmatosítását: íme a nyelv, a szöveg még a képnek szánt kis négyzetmétereket, rajzlapnyi felületeket sem hagyja békén, még oda is betolakszik, és arra kényszerít bennünket, hogy a képet szöveggént olvassuk.

De legalább ennyire legitim úgy értelmezni, hogy a kép erőszakoskodik a szöveggel – bekebelezi, magába zárja és saját törvényei szerint kényszeríti működésre, olyan aspektusokat kérve számon rajta, amelyekhez a szöveg nincs hozzászokva: szín, elhelyezés a térben, a betű típusa vagy a vonalvezetés formája, a vonal vékonysága vagy vastagsága, könnyedsége vagy testessége, esetleg túlsúlyossága.

Mindenképpen egy határátlépés történik, ami bizonyítja a művészet szabadságát és megújulási/újjaszületési képességét. És talán Roland Barthes nyomán sejthetjük, hogy itt a szöveg egy újfajta gyönyöréről van szó, ahol játék van, mert a játzmák nincsenek előre lejátszva (Barthes 1996. 76.). Ha az olvasás öröme abból ered, hogy „össze nem illő kódok lépnek kapcsolatba egymással” (Barthes 1996. 77.), akkor a szöveg képpé válása / a kép szöveggé válása fokozza a feszültséget, kiemelve láttatja a rést, a szakadást. Az a fajta öröm/gyönyör, amiről Barthes a szöveg kapcsán beszél, még inkább előfordulhat a festett szöveg kapcsán. A hagyományos festményt párhuzamba állíthatjuk az örömszöveggel, a festett szöveget pedig a gyönyörszöveggel – amely nem szabályozható, nem előre látható, nem a megszokott fordulatokkal él, hanem pusztán megesik, és másfajta, különleges tapasztalatot tesz lehetővé. A szöveg megértése és a képen való gyönyörködés átcsúszik egymásba, és ettől az alkotás nem lesz kevesebb, hanem több. Ebben az esetben: ahogyan a költészet (szöveg), úgy a festészet is lehet a gyönyör helye.

■ IRODALOM

- Barrett, Terry: *Interpreting Art: Reflecting, Wondering, and Responding*. McGraw-Hill, Boston, 2003.
- Barthes, Roland: *A szöveg öröme*. In: *Uő: A szöveg öröme*. 75–116. Osiris, Bp., 1996.
- Danto, Arthur Coleman: *A közhely színeváltozása: művészetfilozófia*. Enciklopédia, Bp., 2003.
- Drohojowska-Philp, Hunter: *She Has a Way With Words*. Los Angeles Times October 17, 1999. <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1999-oct-17-ca-23087-story.html>.
- Foucault, Michel. *Ez nem pipa*. Atheneum 1993. I (4): 141–71.
- Gablík, Suzi: *Magritte*. New York Graphic Society. Greenwich, Conn., 1970.
- Moret, A.: *Anatol Knotek: Play with Your Words*. Installation Magazine (blog), June 7, 2013. <https://installationmag.com/anatol-knotek-play-with-your-words/>.
- Panofsky, Erwin: *Jan van Eyck's Arnolfini Portrait*. The Burlington Magazine for Connoisseurs 1934. 64 (372): 117–127.
- Paquet, Marcel: *René Magritte, 1898-1967: Thoughts Rendered Visible*. Basic Art Series. Benedikt Taschen, Köln, 1994.
- Searle, Adrian: *On Kawara, Ikon Gallery, Birmingham*. The Guardian, December 3, 2002, sec. Global. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2002/dec/03/art.artsfeatures>.

Smith, Roberta: *On Kawara, Artist Who Found Elegance in Every Day, Dies at 81*. The New York Times, July 16, 2014, sec. Arts. <https://www.nytimes.com/2014/07/16/arts/design/on-kawara-conceptual-artist-who-found-elegance-in-every-day-dies-at-81.html>.

Twombly, Cy – Barthes, Roland: *Cy Twombly, Paintings and Drawings, 1954-1977: Whitney Museum of American Art, April 10-June 10, 1979*. The Museum, New York, 1979.

Vautier, Ben: [ben-vautier.com](http://www.ben-vautier.com/). Utolsó letöltés: 2021. március 21. <http://www.ben-vautier.com/>.

Vautier, Ben – Shimoni, Hervé – Absalon, Patrick: *Être*. Favre, Lausanne, 2012.

