

Papp Sára Írisz (1992) Debrecen. Magyar nyelv és irodalom mesterszak, valamint magyar-angol bölcsészettudományi szakfordító részképzés elsőéves hallgatója. Tagja a DETEP-nek és a Hatvani István Szakkollégiumnak.

Papp Sára Írisz

## ■ A TERMÉSZET KÖNYVE MINT KÉPTUDOMÁNYOS METAFORA MADELINE VON FOERSTER WALDKAMMER TEMATIKÁJÁBAN

„We love nature, we kill nature,  
and we can't figure out our  
relationship with it”  
(Madeline von Foerster)<sup>1</sup>

Madeline von Foerster kortárs amerikai képzőművész *mische* technikával<sup>2</sup> készített nagyméretű művei visszatérően foglalkoznak az artificializmus antropológiai és történeti távlatával. 2008-ban von Foerster egy tematikus Wunderkammer-sorozattal jelentkezett, amely a *Waldkammer* nevet viseli. „Wunderkammer”<sup>3</sup> alatt olyan zárt térben elrendezett, szakrális és privát jellegű gyűjteményeket értek, ami bár a humanista tudáseszmény terméke, idővel a nézés eltérő praxisait vonta maga után. Von Foerster festménysorozata is a „csodakamrák” modern és újkori interpretációinak a feszültségében bontakozik ki, ezért vizsgálatukhoz érdemesnek tartom felmutatni a Wunderkammerek néhány értelmezési lehetőségét.

Napjainkban a Wunderkammert mint egy mediálisan hibrid képződményt egyidejűleg övezi populáris és elméletírói érdeklődés. Miközben a tudománytörténeti kutatásokban,<sup>4</sup> művészet- és műgyűjtés<sup>5</sup> történetében, hagyományalapú kulturális reprezentációk

1 Gina LA MORTE, *Earth's Gold*, Boho, 2011/10, 29.

2 15. századi flamand mesterektől származó képzőművészeti technika.

<http://www.madelinevonfoerstercom/technique.html> [Letöltés ideje: 2014. szeptember 28.]

3 Alexander MARR, *Introduction = Curiosity and Wonder from the Renaissance to the Enlightenment*, ed. J. W. EVANS, Alexander MARR, Aldershot, Ashgate Pub Co., 2006.

4 Michael PUNT, *Orai and Transdisciplinary Wunderkammer*, Leonardo, 2004/3.

5 Saelan TWERDY, *Cabinet-en-abyme-Virtue, Knowledge, and Allegory in 17th-century Antwerp Kunstammer Paintings*, [https://www.academia.edu/5715497/Cabinet-en-abyme-Virtue\\_Knowledge\\_and\\_Allegory\\_in\\_17th-century\\_Antwerp\\_Kunstammer\\_Paintings](https://www.academia.edu/5715497/Cabinet-en-abyme-Virtue_Knowledge_and_Allegory_in_17th-century_Antwerp_Kunstammer_Paintings) [Letöltés ideje: 2014. október 1.]

vizsgálatában,<sup>6</sup> újkori természetfilozófiában,<sup>7</sup> kegyességtörténetben,<sup>8</sup> továbbá az egyetemek identitáskeresésében<sup>9</sup> és a kortárs múzeumpedagógiában<sup>10</sup> is megjelent az igény a Wunderkammer hagyományának újraélesztésére, osztályozórendszerének megértésére, az eltérő indíttatású kutatási területek nem kívánják kijelölni az egymáshoz való viszonyukat. A Wunderkammerek szemlélésében mégis jelen van egy denotatív mozzanat<sup>11</sup> (Nelson Goodman), ami miatt a kortárs, történeti ismeretekkel kevésbé felvértezett befogadó a Rembrandt múzeumként látogatható otthonában berendezett Kunstkammert, a 18. század óta publikus térként használt leideni Anatómia Színházat (mai jogutódja: Museum Boerhaave)<sup>12</sup> vagy a New York-i Morbid Anatomy Museumban<sup>13</sup> kiállított, viktoriánus giccsként számon tartott Walter Potter allegóriákat<sup>14</sup> *egymás képére* fogja olvasni.

A valaha élt organizmusok teátrális rekreációit fenntartásokkal kezeljük: az észak-atlanti kultúrkörben élő ember etológiai és környezettani ismeretei alapján ízléstelennek, rációellenesnek vagy morbidnak ítéli az állatok műtárggyá változtatását, amennyiben nem több ezer éve kihalt fajok csontjairól vagy didaktikus célokat szolgáló korpuzokról van szó. Rachel Poliquinnak a preparáció kultúrtörténetét feldolgozó *The Breathless Zoo* című kötete alapján az újkori és 19. századi vitrinekkel szemben a kortárs befogadó az őt körülvevő ismeretterjesztő munkák miatt értetlen. A szerző szerint a „Discovery Channel korában” a természetfilmek élő, lélegző, harcoló, társas élőlényeket prezentálnak,<sup>15</sup> ezért az antropomorfizált természetképünk merev és művi ellenpontjának tartjuk a kitömött vagy tartósított életet. Tehát a viszonyulásunk nem kizárólag etikai természetű, hanem érzelmi-kognitív alapú is,<sup>16</sup> ami élő-halott, természetes-mesterséges, zárt-nyitott megkülönböztetésén, valamint e fogalmak eltérő vonatkozásain keresztül bontakozik ki. Innen

6 Henrietta LIDCHI, *The poetic and politics of exhibiting other cultures = Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*, ed. Stuart HALL, Glasgow, The Open University, 1997.

7 Dániel MARGÓCSY, „Refer to folio and Number”: *Encyclopedias, the Exchange of Curiosities, and Practices of Identification before Linnaeus*, *Journal of the History of Ideas*, 2010/1.

8 Eric JORINK, *Het 'Boeck der Natuere' Nederlandsegeleerden en de wonderen van Godsschepping 1575-1715*, Leiden, Primavera Pers, 2006.

9 *Curiosities. Mark Dion and the University as Installation*, ed. Colleen J. SHEEHY, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2006.

10 *Uo.*

11 Nelson GOODMAN, *Languages of Art*, London, Oxford University Press, 1968, 4–5, 27–31.

12 Paul J. SMITH, *On Toucans and Hornbills: Reading in Early Modern Ornithology from Belonto Buffon = Early Modern Zoology: The Construction of Animals in Science, Literature and the Visual Arts*, ed. Karl. A. E. ENENKEL, Paul J. SMITH, Leiden, Brill, 75–121.

13 <http://morbidanatomy.blogspot.hu/> [Letöltés ideje: 2014. augusztus 31.]

14 <http://www.walterpottertaxidermy.com/2014/05/walter-potter-man-who-married-kittens.html> [Letöltés ideje: 2014. október. 04.]

15 Rachel POLIQUIN, *The Breathless Zoo: Taxidermy and the cultures of longing*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 2012, 48–49.

16 Paul RICOEUR, *Az élő metafora*, ford. FÖLDES Györgyi, Bp., Osiris, 2006, 340.

nézve a Wunderkammer a képszerűsített természetnek<sup>17</sup> (W. T. J. Mitchell) egy alternatívája, amelyben a kortárs tekintet a fauna élettelen lenyomatait a természetképünkhöz képest szokatlan rendben, a múzeum intézményes keretei között ismeri fel.

Miközben a kortárs befogadó a Wunderkammerekhez mint vizuális médiumokhoz közeledik, a középkori, majd a konfesszionális rendszerek megújulását követő 16–19. század közötti természet-értelmezésben az olvasás és nézőség feltételezte egymást. A médiumok egymásba fordítása, mint például a szövegek képi megjelenítése is gyakori volt a különböző vizuális reprezentációkban.<sup>18</sup> Tehát ha a Wunderkammereket és von Foerster munkáit szeretném elhelyezni az újkori értelmezői hagyományban, szükségesnek tartom felmutatni a natura néhány, az európai gondolkodástörténet számára meghatározó modelljét.<sup>19</sup>

#### TERMÉSZETÉRTELMEZÉSEK A NÉMETALFÖLDI ÉS AZ EURÓPAI WUNDERKAMMER-HAGYOMÁNYBAN

A biológia modern taxonómiai elveit megalkotó evangélikus vallású svéd Carl von Linnæus 1758-as *Systema Naturae* című munkájában<sup>20</sup> a „természet könyvének” lutheri értelemben vett betűzéséről ír.<sup>21</sup> A több mint 4000 fajmeghatározást tartalmazó pretudományos gyűjtemény szerint a natura szabálytalan diverzitásából az élőlények a névadáson keresztül válnak ki, hogy az isteni rend részesei lehessenek. A szerző a névadást, azaz a nyelvivé tételt bibliai aktusnak tartotta, amin keresztül az Özönvíz előtti tudás megismerhetővé válik. Linnæus saját szavaival élve „mint egy második Ádám” a *tárgyakat* tulajdonnévvel ruházza fel,<sup>22</sup> és bár a „tárgy” fogalmi kiterjedése már különbözik a 17. századi Wunderkammerek nyelvi alapú kategóriarendszerétől, Linnæus ismeretelmélete a natura hermeneutikai alapú olvashatóságán alapszik.

Eric Jorinknak a holland aranykor természetfogalmát vizsgáló *Het Boeck der Natuere* című monográfiája szerint a köztársaság időszakában is jelen volt<sup>23</sup> a *liber naturae* és

17 W. T. J. MITCHELL, *Introduction = The language of images*, ed. W. T. J. MITCHELL, Chicago, University of Chicago Press, 1980, 1–2.

18 Lásd Svetlana ALPERS, *The Art Of Describing*, Chicago, University of Chicago Press, 1984. Részben Alpers kritikájaként is értelmezhető: Eddy DE JONGH, *Painted Words in Dutch Art of the Seventeenth Century = History of Concepts: Comparative Perspectives*, ed. Iain HAMPSHER-MONK, Karin TILMANS, Frank VAN VREE, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1998.

19 A természettörténet szinte minden esetben területi meghatározottságokat mutat, átjárási lehetőségeket a felekezetek között. Átfedésről lásd Stephen Jay GOULD, *Father Athanasius on the Isthmus of a Middle State Understanding Kircher's Paleontology = Athanasius Kircher, The last man who know everything*, ed. Paula FINDEN, London, Routledge, 2004.

20 POLIQUIN, *i. m.*, 98–101.

21 Lásd Sachiko KUSUKAWA, *The Transformation of Natural Philosophy: The Case of Philip Melancthon*, Cambridge, Cambridge University Press, 201–202.

22 POLIQUIN, *i. m.* 98–101.

23 JORINK, *i. m.* 8–10.

*liber scripturae* kettőssége, avagy a természet *betűinek* a tanulmányozása.<sup>24</sup> A „természet könyvének” 16–17. századi németalföldi értelmezése egy több szöveges forrásból is táplálkozó hermeneutikai metafora,<sup>25</sup> ami teológiai alapon írta át az antik természetfilozófia textuális hagyományaihoz való viszonyulást.

Azonban azt is fontosnak tartom hangsúlyozni, hogy míg a holland Wunderkammerek a 18. századig a jómódú értelmiség és a gazdag polgárság *privát*<sup>26</sup> gyűjteményei voltak, addig a „természet könyve” az észak-németalföldi és észak-német<sup>27</sup> műveltségszerkezet egyik visszatérő toposza, ami a világi- és kegyességi műfajok különböző, széles körben elterjedt megjelenési formáit implikálta a 17–18. században.<sup>28</sup> Ennek ellenére még a korai természetgyűjtemények kapcsán sem beszélhetünk homogén értelmezői közösségről,<sup>29</sup> sem a „természet könyve” metaforájának áttétel nélküli megfeleltetéséről. A Wunderkammerek olvasása megosztja a történészeket: míg Van der Veen a natura történetét reprezentáló gyűjtemények mögött a „natura-szemlélés” kegyességi tapasztalatának a materiális kiterjesztését feltételezi, Van Berkel erősebb nyomatékot ad a hermeneutika nyomán kialakuló nyelvi osztályozórendszernek. Van Berkel a 17. századi Wunderkammerek modellalkotását a prédikációk szövegalkotási technikájához, avagy a bibliai idézetek kompilációjához hasonlítja, amin keresztül a természetet nem a kultúra ellentétéként, hanem az egyik kiterjesztési módjaként értelmezték.<sup>30</sup>

24 *Uo.*, 22.

25 Közvetlen szöveges forrásai közé tartozik Szent Ágoston, a *Heidelbergi káté* 1566-os holland fordításának széljegyzeteiben szereplő természetre vonatkozó kommentárok, Cornelis Corstensnek az a széles körben elterjedt gondolata, hogy az egyes élőlények a „könyv” egyes betűi, *Belydenisse des gheloofs* natura teológiai értelmére tett állításai, valamint a hugenotta Du Plessi-Mornay és Du Bartas holland fordításainak popularizálódása a 17. századi köztársaságban. Természetesen ezzel párhuzamosan jelen volt egy természetfilozófiai irányú érdeklődés, például Lansberg a szférák keringéséről szóló elméletét akarta összeegyeztetni a természet könyvével. Lásd JORINK, *i. m.*, 46–58.

26 Vö. JORINK, *i. m.*, 276.

27 Egy természetfilozófiai példa: Anne-Charlott TREPP, *Religion, Magie und Naturphilosophie: Alchemieim 16. und 17. Jahrhundert = Im Zeichen der Krise. Religiosität im Europa des 17. Jahrhunderts*, szerk. Hartmut LEHMANN, Anne-Charlott TREPP, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1999, 480.

28 Például John LANDWEHR, *Dutch Coloured Plate Books in the 18th century = Die Buchillustration im 18. Jahrhundert. Colloquium, Düsseldorf vom 3. 3 bis. 5. Oktober 1978*, Heidelberg, Carl Winter, Universitätsverlag, 1980.

29 Jorink elkülöníti a „műgyűjtőket” a teoretikus érdeklődéstől. Lásd: JORINK, *i. m.*, 269–271.

30 *Uo.*, 268.

Bredenkamp és Weststeijn<sup>31</sup> kutatásait alapul véve az itáliai katolikus minták<sup>32</sup> nyomán meghonosodó holland kollekciók *artefactumjai* vagy *naturaliáik* relációban<sup>33</sup> álltak a néző *textuális*, teológiai alapoktól nem leválasztható természettörténeti, szépművészeti vagy történetírói ismereteivel.<sup>34</sup> Az *artefactum-naturalia* kettőségét már az első európai gyűjtemény (Ulisse Aldrovrandi)<sup>35</sup> értelmezésére alkalmazták. Ez a csoportosítás híján van az ember tárgyi kultúrája és az organizmus közötti megkülönböztetésnek, mivel a *naturalia* részének tekintettek minden Bibliában szereplő tárgyat. Például Paludanus, az első holland gyűjtő Szentföldről származó kőzeteket vásárolt fel, amiket bibliai szöveghelyek mentén csoportosított, viszont a 17. századi Hollandiában a bibliai történeteket megjelenítő narratív festményeket is *naturaliaként* interpretáltak.<sup>36</sup> Jorink szerint a privát holland gyűjtemények komplex struktúrájában a középkori ereklyekultusz is tovább élt,<sup>37</sup> noha eltérő kontextuális, referenciális és funkcionális értelemmel ruházták fel a bibliai vonatkozású tárgyakat.<sup>38</sup>

Európában Nápolytól Uppsaláig<sup>39</sup> a természettörténet nagy narratívája a befejezettség és a kontinuitás paradoxonában létezett, hiszen a megváltoztathatatlan rend élén a teremtés csúcsa, az ember áll,<sup>40</sup> akinek joga van feltárni és maga alá vonni a naturát. Ebben az összefüggésben „feltárás” alatt a *naturaliák* történeti irányultságú megértését értem<sup>41</sup> – biblikus szöveghelyek (Noé bárkája, Édenkert, Ádám névadása) és antik minták alapján.

Viszont a felfedezőutak következtében a *naturaliák* történeti vizsgálatán túl az Európa és az újonnan megismert kontinensek élővilágának az összevetése is megjelent, mivel az Újvilágból egyre több olyan *ens* került az európai csodakamrákba, amire hiába reflektáltak az antik és középkori szöveghagyományon keresztül,<sup>42</sup> a *biológiai értelemben vett* sokszínűség megismerése egyre inkább azzal a tapasztalattal járt, hogy „bármilyen lehetsé-

31 Thijs WESTSTEIJN, *The visible world: Samuel van Hoogstraten's art theory and the legitimation of painting in the Dutch Golden Age*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2008, 108.

32 JORINK, *i. m.*, 274.

33 E. Bruce ROBERTSON, *Curiosity Cabinets, Museums and Universities = Curiosities: Mark Dion and the University as Installation*, ed. Colleen J. SHEEHY, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2006, 49.

34 TWERDY, *i. m.*

35 ROBERTSON, *i. m.*, 49.

36 WESTSTEIJN, *i. m.*, 108.

37 JORINK, *i. m.*, 281.

38 TWERDY, *i. m.*

39 JORINK, *i. m.*, 267.

40 Paul J. SMITH, Karl A. ENENKEL, *Introduction = Early Modern Zoology: The Construction of Animals in Science, Literature and the Visual Arts*, ed. Karl. A. E. ENENKEL, Paul J. SMITH, Leiden, Brill, 11–12.

41 POLIQUIN, *i. m.*, 95–96. vagy GOULD, *i. m.*, 215.

42 Eric JORINK, *Between Emblematics and the 'Argument from Design': The Representation of Insects in the Dutch Republic = Early Modern Zoology: The Construction of Animals in Science, Literature and the Visual Arts*, ed. Karl. A. E. ENENKEL, Paul J. SMITH, Leiden, Brill, 147–155.

ges”.<sup>43</sup> Tehát a Wunderkammer mint *spiritus architectonicus*<sup>44</sup> teátrális, vibráló rendszerre nem csupán a természet *betűit* láttatta, hanem a kipreparált állatokon, csontvázakon, bőrökön, kövületeken keresztül a néző magukat a *dolgokat* akarta meglátni.<sup>45</sup> A változást gyakorlati okok is támogatták: élettani ismeretek híján a legtöbb hajón szállított állat nem élte túl a hónapokig tartó tengeri utat, ezért csak reprezentációs formáik jutottak el Európába. Például az unikornisok létét a narválokról (*monoceros*) letört szarvak<sup>46</sup> bizonyították, vagy a paradicsommadár-testek a 18. századig csak lábak nélkül érkeztek az Óvilágba, ennek következményeképpen az angol természetfilozófusok a csonkot tekintették a madár eredendő állapotának.<sup>47</sup> A 18. században a preparálási technikák- és tartósítás ugrásszerű fejlődésének köszönhetően a korábbinál jóval szélesebb közönség számára váltak a teremtés csodái hozzáférhetővé, viszont a természet megismerése iránti igény még a 19. században sem volt teljesen leválasztható a textualitásról.<sup>48</sup>

#### WALDKAMMER TEMATIKA

Madeline von Foerster fiktív kollekciójának mind a tizenkét darabja (nyolc tojástempera és négy grafitkép, viszont a rajzokból három a festmények előképének tekinthető) átveszi az *artefactum-naturalia* megkülönböztetésére épülő rendszertant, így ezek a képek *a természetet a kultúra kiterjesztéseként ábrázolják*. A régi vitrinek osztályzásának áttemelése azért izgalmas, mert a befogadó tekintete nem tud elszakadni a technikai médiumok segítségével előállított, humanizált természeteszményétől, ezért a nézésben folyamatosan jelen van a natura (történetileg) eltérő értelmezései közötti dialektika, s ez végső soron ember és természet, jel és jelölő közötti relációkat tükrözi. Erre a mozgásalakzatra utal a gyűjtemény címe is: németül a *Der Wald* az erdőt jelöli, és a képek struktúrái az erdővel szinekdochikus viszonyban álló fa köré szerveződnek. A fa egyszerre alkotója és tárgya a festményeken megjelenített fiktív tereknek (Die Kammer), azaz a képek befogadása egy olyan analizáló műveletsorként fogható fel, ahol szüntelen az ok-okozat, hiány-megjelentés, rész-egész kapcsolatok felismerése.

A tematika központi darabjaként értelmezhető *Rite of Remembrance* festményváltozatában von Foerster a holland vanitas-képek *trompe l'oeil* illuzórikus térszerkesztését felhasználva egy festett falra egy fakeretű képecskét helyezett. A *trompe l'oeil* hatás más képsíkok összeszerkesztésében is megjelenik, ugyanis a néző számára úgy tűnik, mintha a képteret takaró drapéria ugyanazzal a szöggel lenne rögzítve, mint maga a kép. A képecske 17. századi reprezentációs hagyományt megidéző fekete háttéréből egy te-

43 POLIQUIN, *i. m.*, 39.

44 GOULD, *i. m.*, 217.

45 POLIQUIN, *i. m.*, 23.

46 JORINK, *i. m.*, 280–281.

47 POLIQUIN, *i. m.*, 33.

48 *Uo.*, 83–90.

átrális kompozíció bontakozik ki, viszont a látvány affektivitása nem függetleníthető a képecske közép- és az előtere közötti síkváltástól; ugyanis a két kitömött madár lábával feltárt drapéria mögött egy kivágott fa maradványa és egy korona látható, amelyek közül a fa gyökerei az előtér részét képezik, viszont a világító korona a drapéria mögött, centrális pozícióban helyezkedik el.

Nem csupán az expliciten megjelenített kompozíció, hanem a látvány monitorozása közben keletkező „hiány” is részt vesz a képen látható elemek összekapcsolásában, ugyanis a kitömött madarak épp ott húzzák szét a drapériát a lábukkal, ahol egy kereszt horizontális szárát követné a tekintet, a drapéria teteje és a facsonk teteje pedig egy olyan függőleges vonalat köt össze, amely a kereszt vertikális szára lenne. Ezt az értelmezést a himnuszköltészet gyakori sorpárja is megerősíti (*lignum mortis* és *arbor vitae*).<sup>49</sup> A középkori értelmezésekben a keresztfa kettős jelentéssel rendelkezett: egyrészt a kereszt az az eszköz, amelyen meghalt Jézus (*lignum mortis*), másrészt a kereszt szimbolizálja a halhatatlanságot és a paradicsomi életet is, hiszen a kereszt maga az élet fája, a megváltás forrása, valamint a halál szimbolikus megjelenítésével Krisztus életére is utal.<sup>50</sup>

Mivel a képen a fa csak élettelenként van jelen, a tipológiai rend egymással szemben álló jelképei között feloldhatatlan marad a feszültség, amit tovább erősít a későközépkori németalföldi magánkegyességi képhasználatban<sup>51</sup> populárisává vált *Hortus conclusus* ikonográfiai típusának a megidézése. Ez az *Énekek Éneke* közhelytárából építkező *vera effigies* egyidejűleg volt a teremtés elrendezettsége, a bekerített *natura* és a *ruminatio* modellje.<sup>52</sup> Míg a középkori kegyképeken a *Hortus conclusus* gyümölcsfája és virágai Mária szeplőtlen fogantatásának a tipológiai előképét alkotják, a dekomponált, *theatrum mundi* kontextusába helyezett csonk már csak korpusz, saját képkeretének az élettelen maradványa.

Hiába kölcsönözne a madarak testtartása, a drapéria esése vagy a burjánzó gyökérszerkezet mozgalmasságot a „szobácska” kompozíciónak, a Szűz Mária mennybemenetelének ikonográfiai hagyományából ismert korona, az évgyűrűk, valamint a háttért képező falap és a rönk közötti metonimikus kapcsolat lezárttá teszi a képet. Ez részben annak is

49 Képkultúra: Henry THODE, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, Berlin, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1904, 546–547. Devóció és szöveghagyomány: Erik THUNØ, *Image and Relics: Mediating the Sacred in Early Medieval Rome*, Róma, L'Erma, 2002. Venantius Fortunatus életfájának textuális összefüggései: Barbara BAERT, *A Heritage of Holy Wood: the Legend of the True Cross in Text and Image*, Leiden, Brill, 2004, 59–60.

50 Louis VAN TONGEREN, *Exaltation of the Cross: Toward the origins of the Feast of the Cross and the Meaning of the Cross in Early Medieval Liturgy*, Leuven, Peeters, 2000, 214.

51 Christa GRÖSSINGER, *Picturing Women in Late Medieval and Renaissance Art*, Manchester, Manchester University Press, 1977, 9, 22.

52 Maria-Theresia VON ZERBONI DI SPOSETTI, „*Il Giardino Secreto*” – *Der Garten am Haus als Ortschaftöpferischer Einsamkeit und freier Kommunikation = Privatheit, Garten und politische Kultur: Von kommunikativen Zwischenräumen*, hg. Siegfried LAMNEK, Marie-Theres TINNEFELD, Opladen, VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2003, 219.

a következménye, hogy a *trompe l'oeil* optikai alakzata által szervezett struktúra (szemben a 17. századi illúziókkal)<sup>53</sup> nem kifelé mutat a meditatív képből, hanem az egymásra szerkesztett rétegek feszültségére irányítja a figyelmet. A szukcesszív, festmény közép-pontja felé irányuló szemmozgás tovább erősíti a zártság és élettelenység érzését. Noha a Waldkammer egy precíz szerkezetet és a tipológiai teleologikus rendet jelenít meg, a festmény a természet „történetét” befejezettnek ábrázolja, az élő és élettelen megkülönböztetése miatt az élettelen anyagot nem tudjuk a természet feltámadása felől olvasni. A kép grafitváltozatában ezt a temporális síkot von Foerster szövegesen, „*Memento Mori*” felirattal is kijelöli.

A *Rite of Remembrance* azért egyik kulcsműve von Foerster Waldkammer-sorozatának, mert a festmény- és ceruzarajz a katolikus ikonográfiából- és himnuszköltészetből ismert értelmezései áttételes formában az egész sorozatban jelen vannak. A fa a sorozat szinte minden képén élettelenként jelenik meg, tehát a képek felfoghatóak az *arbor vitae* és *lignum mortis* különböző tematikus variációiként is.

#### AZ ANTROPOMORFIZÁLT FA

A fa nem csupán relikviaként jelenik meg a Waldkammer tematikában, ugyanis négy festményén a fa antropomorfizált formát kap, így ezek felfoghatóak az ember osztályozó tevékenységének metaképeiként.<sup>54</sup> A négy nőkép testéből kiálló polcok és fiókok az eredeti környezetükből kiragadott fajták mintapéldányait, avagy a természet könyvének egyes betűit tartalmazzák.

Másrészről a boltívek, a reliefek és az intarziák, polcszerkezet és *ens* kettőssége, valamint az ember színre vitele a holland természetgyűjtemények mintájára megfestett 17. századi holland térreprezentációk felől is olvashatóak.<sup>55</sup> A kapcsolat különösen intenzív azokkal a régi holland festményekkel, ahol az előtérben Wunderkammerekből átemelt római kori szarkofágok állnak,<sup>56</sup> hiszen a *Rite of Remembrance* mintája alapján az élő fa halott párjaként értelmezett faszobrok játékosan egymásba fordítják az embert és a polc-rendszert. Ez a „megfeleltetés” tovább erősíti a *liber naturae* és a kultúra közötti átfedését, és közben elmosza az éles határokat élő és holt kategóriái között.

53 BARTHA-KOVÁCS Katalin, *A csend alakzatai a festészetben*, Bp., L'Harmattan, 2010, 55.

54 Ide tartozik a Merbau Cuckoo, a Redwood Cabinet, a Specimen Cabinet, az Amazon Cabinet, és elméleti megfontolások alapján a *Cabinet for a Spotted Owl* című képet is ebbe a csoportba sorolom.

55 Kapcsolatról, bővebben lásd Rochelle ZISKIN, *Sheltering Art: Collecting and Social Identity in Early Eighteenth-century Paris*, Pennsylvania, Pennsylvania State University, 2010, 57–58.

56 Például Gerrit Dou, *The Grocer's Shop*, 1672, Royal Collection.

## „ISTENI REND”

A *Merbau Cuckoo* című képen a 17–18. századi német természetfilozófia kontextusában megszületett kakukkos óra<sup>57</sup> egyszerre válik keretté és témává. A festmény fókuszában álló fából megalkotott nőalak *Gabrielle d’Estrées et une de sessæurs* című festmény reprezentációs mintáit, azaz Gabrielle d’Estrées-portréképek vonásait, testtartását, tekintetét és kézmozdulatait emeli át. Von Foerster a barokk portréfestészet kulisszaszerű megoldásait is átveszi, ami azt jelenti, hogy az enteriőr koherenciáját a reliefcsíkkal díszített fahátér és az előtérben kibomló drapériarészlet hozza létre, viszont a reneszánsz előképpel ellentétben Von Foerster csupán egy fal részletét ábrázolja. A kivágásszerű kompozíció (az óráról lelógó súlyokat csak félig látjuk, a drapéria is csak töredékesen van megjelenítve) bevonja az értelmezésbe a láttatás metaforikus kontextusait is. A nőreprezentáció enigmatikus szerkezete miatt sem tudjuk elkülöníteni egymástól az isteni machinát az emberi test metamorfózisától, így a borostyánfából kifaragott antropomorfizált kakukkos óra számlapra mutató keze, a figura polcként felfogott homlokából kiugró madár, valamint a mahagóni levél és a faragványok közötti feszültség a natura időbeliségére, valamint a pretudományos természettörténet struktúraalkotására hívja a figyelmet. Innen nézve az eltárgyasított *szóma* a karteziánus fiziológia testképét fordítja le a képiség nyelvére.

A *Merbau Cuckoo* az újkor analitikus gondolkodásának a távlataira hívja fel a figyelmet, egy a francia reneszánszból ismert festmény elemeinek az újraalkotásával. Ezen túl a festmény interpiktuális kapcsolatban áll a Waldkammer-tematika részét képező *Invasive Species I.*, *Invasive Species II.* című alkotásokkal, ahol Gabrielle d’Estrées testéből növények nőnek ki, és egyfajta metamorfózis látszik az ember és natura viszonyban. E művek felől nézve a *Merbau Cuckoo* felfogható a *Rite of Remembrance*-ben megjelenített *lignum mortisként* is.

## AZ AMAZON CABINET ÉS A CABINET FOR SPOTTED OWL

Az *Amazon Cabinet* vegyíti a posztmodern és újkori reprezentációs modelleket, így a néző folyamatosan szembesül a zavarral, amit az értelmezői rendszerek összemosása okoz.

A sírszobrászatot és kegyességi oltárszobrokat megidéző impozáns méretű festmény (76x152 cm) plasztikus fakeretében egy felfegyverkezett nőalak látható, balkezében egy lefele fordított kardot tart. A karral szemben, az Amazon lábánál egy faragott láncfűrész áll. Ez utóbbi tárgy elhelyezése – az újkori és középkori vizuális reprezentációk térstruktúrája alapján – a Boldogasszony ikonográfiájára, azaz a kígyóra taposó Szűzanyára emlékeztethet, viszont a textuális hagyomány (Mária győzelme a Sátán felett) és képi jelek (láncfűrész) között tranzitív megfeleltetés nem lehetséges, hiszen a láncfűrész és

57 Thomas BUSBY, *A General History of Music: From the Earliest Time to the Present. Volume 1*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, 5.

az oltárszobrot is ugyanabból az anyagból faragták ki, azaz rész-egész viszonyban állnak egymással.

A szobácskát interpretáló *inscriptio* (Swietenia Microphylla) is rész-egész viszonyt feltételez a keret(ek) és a nagylevelű mahagónia között (Swietenia Macrophilia). Ahogy Linneusnál is láthattuk, az újkori természetfilozófiában visszatérő gondolat, hogy a fauna élőlényeinek megnevezése az ószövetségi névadás megisméltése, mely kiemeli az entiseket a natura diverzitásából. Ezek alapján a felirat nem csupán származtatási kapcsolatokat vázol fel, hanem egzisztálást, és végső soron struktúrát is jelent. Éppen ezért paradoxon, hogy a kultúra kiterjesztéseként felfogott natura csak halott mása az élőnek.

A kortárs természetfelfogással való kapcsolatot a festmény címében szereplő mitológiai utalás is erősíti, ugyanis az amazonok etimológiai származéka Amazónia is, így nem kizárólag a fával, hanem magával az erdő *eszményképével* áll színekdochikus kapcsolatban. Általában a természetvédelmi kampányokban, populáris kultúrában és a világpolitikai diskurzusban az amazóniai esőerdők kiirtása alatt az egész bolygó természeti erőforrásainak felélését értjük.

A szakrális szekrényben berendezett „világ” feszültségét tovább fokozza a faragott nőalak és a fauna élőlényei közötti szembenállás, ugyanis a merev nőszoborba, premodern natura-reprezentációk mintájára a nőalak testébe helyezett és őt körülvevő állatokról és növényekről nem lehet eldönteni, (1) vagy valóban a kultúra által értelmezett „természet-hűség” jegyében preparálják és állítják ki ezeket a dél-amerikai eredetű egzotikumokat úgy, mintha élők lennének: ezért „másznak” a hangyák, „futnak” a növények, „roppant” magot a tukán; (2) vagy épp azt jeleníti meg reverz módon, hogy a natura visszahódítja az „anyakultúra” által uralt világot, vagyis az ember által megművelt (lásd a cultura szó etimológiáját: colo, -ere) világot (szobrokat, kardot, láncfűrész) újra „belakja” a natura?<sup>58</sup>

Mindkét esetben a nőalak kardját befutó virág, a vanitas-reprezentációkból ismert hangyák<sup>59</sup> a múlandóság melankóliáját az egész emberi kreatúrára vonatkoztatják, viszont utóbbi esetben kimozdul a natura a kultúrának alárendelt viszonyából. Ezáltal az Amazon Cabinet a természet rendszerezésének, feltárásának és felhasználásának humán távlataira hívja fel a figyelmet.

A *Cabinet for a Spotter Owl* az *Amazon Cabinet* vagy a *Redwood Cabinet* *kleine Andachtsbild* változatának tekinthető, ugyanis a *spiritus architectonicus* egyetlen „polcát” és ensét (bagoly) ábrázoló festmény/rajz kivágásszerű kompozíciója alapján egy szövevény polcrendszer része. Az ikonként reprezentált bagoly feltűnően hasonlít Dürer egyik ábrázolására, s a német mesterrel való kapcsolatot a kép jobb sarkába elhelyezett szignó

58 Martin HEIDEGGER, *Építés, lakás, gondolkodás*, ford. SCHNELLER István = M. H., *Az építészeti tér minőségi dimenziói*, Bp., Librarius, 2002, 257–259.

59 Sam SEGAL, *A flowery past : a survey of dutch and flemish flowerpainting from 1600 until the present; gallery P. de Boer, Amsterdam, march 13 - april 11, 1982; Noordbrabants Museum, s-Hertogenbosch, april 29 - may 30, 1982, Amsterdam, gallery P. de Boer, 1982, 45–47.*

is megerősíti. Ennek ellenére az itt ábrázolt nyugati erdei bagoly egy 19. században lejegyzett észak-amerikai madárfajta. A fajmegjelölés az európai ember fogalmi gondolkodására utal, amin keresztül a natura bekeríthető, mérhető egységgé válik, ugyanakkor az észak-atlanti kultúrkör madárról szóló ismeretei, neogótikus templomépítészet boltívei, a pecséttel kitűzött latin fajmeghatározás (*Strix occidentalis*) egyfajta historizáló gesztusként értelmezhető, mely az ember rendszerező, névadó és megjelölő tevékenységét példának állítja az utókor számára. Az antikvitás óta tudásszimbólumként értelmezett bagoly kitömött másának a piedesztálra emelése ironikus távlatba helyezi a tudomány modern önértelmezését.

Az *Amazon Cabinet*ben megjelenített láncfűrész tematikusan kötődik a *Rite of Remembrance* című festmény fa-interpretációjához, ugyanakkor a festmény az anyakultúra visszahódításának a lehetőségét a *Redwood Cabinet* és *Specimen Cabinet*hez hasonló eszközökkel jeleníti meg. A fa antropomorfizációjaként értelmezett munkák összekötő kapcsot képeznek a *Rite of Remembrance* és a *Drawing for Resurrection* között. Bár a *Cabinet for a Spotter Owl*-t az *Amazon Cabinet* „részeként” kezeltem, a festmény és grafitrajz 19. századi összefüggései kilógnak a sorozat többi darabjának időperspektíváiból.

#### ISTENI ÉS EMBERI METAMORFÓZIS – KÍSÉRLET A MEGVÁLTÁSRA

Három képen (*Drawing for Resurrection*, *Invasive Species I*, *Invasive Species II*.) von Foerster az emberi és isteni szóma átváltozásának a folyamatát jeleníti meg. A fává váló test önálló reprezentációs hagyománnyal rendelkezik az európai művészettörténetben, viszont az alkotások egyike sem illeszkedik az Ovidius-recepcióból ismert, narrativizált mitologikus keretbe. Ráadásul (az előbb tárgyalt képcsoporttal ellentétben) a növények nem kapnak antropomorfizált arcot, hanem mint egy kultúrától idegen entitás nőnek ki az emberi testből.

A dinamikusság és zártság ellentéte legélesebben a *Rite of Remembrance*-szel opozícióban álló, *Drawing for Resurrection* című szekvenciális jelölésekkel dolgozó rajz jeleníti meg. A ceruzával felvázolt, stilizált trónusra emlékeztető emelvényben a gyermek Jézus mint *Maiestas Domini* látható, akinek a testéből hajtások nőnek ki. A test és az ágak összemosása a kép befogadója számára megidézi a *ruminatiót*, az ereklyekultuszt és a katolikus képkultúrát, és az *arbor vitae* szöveg-hagyományát is: „*Beata, cuius brachiis / pretium pependit saeculi: / statera facta corporis, / praedam tulitque tartari*”.<sup>60</sup>

A Waldkammer tematika felől nézve a címben és a *Vexilla Regis* szövegében megjelent „feltámadás” egyszerre vonatkoztatható az antropomorfizált természetképünkre és a Wunderkammerekben megjelenített tipológiai rendre, ám mindkét esetben a natura az emberi reláció terméke. Madeline von Foerster művei képesek ezt a kapcsolatot leképezni, és közben rá is mutatnak a viszonyulásunk ellentmondásosságára.

<sup>60</sup> Lásd Richard VILADESAU, *The Beauty of the Cross*, Oxford, Oxford University Press, 2006, 38.