

A művészet fennsíkjai

Milyen tájak okoznak tartós örömet? – Egy bizonyos táj jelentős mértékben hasonlít valamely festményre, de nem vagyok képes a hasonlóság formuláját megtalálni, így egészében mégis megfoghatatlan. Megjegyzem, hogy minden tartósan tetsző vidék egyetlen egyszerű geometriai vonal-sémával rendelkezik, bármennyire is változatos egyébként. Az efféle matematikai szubsztrátum nélkül egyetlenegy vidéken sincs semmiféle művészi örömforrás, és e szabályt példázatszerűen talán az emberekre is alkalmazhatjuk. (Nietzsche 2001. 115)

„Akik szeretik a művészetet, vigyázzanak ezzel a méreggel, mert veszedelmes kábítószerként szívárog reneszánsz testünkbe.” (Derek Jarman)¹

Írásomban olyan műalkotásokat fogok elemezni, melyekben a természet nem az ábrázolás tárgyává, hanem sokkal inkább annak formájává és anyagává válik. Ezek a művek már nem csupán a perceptuális csatornák által rögzült archívumként, hanem olyan térképként, kartográfiaként oszcillálnak, amelyek a teljes társadalmi mezőre kiterjeszthetőek. „Ez a »mélységesen instabil«, »az anyagokat és működéseket állandóan elfolyató« »absztrakt gépezet« a valóságábrázolás egy új alternatíváját kínálja, mégpedig egy nem reprezentáción alapuló új valóság kitermelése révén” (Gyimesi 2008. 11). A későbbiekben felvonultatott művek nem(csak) képeket nyújtanak a világról, hanem – Deleuze és Guattari egyszerre abszolút és relatív fogalma szerint² – rizómát alkotnak azzal. Olvasatomban

¹ Az idézet Jarman *Caravaggio* (1986) című filmjéből származik.

² Gyimesi a következőképp magyarázza ezt az ellentétet: „Abszolút, azaz »sűrített«, te-
lített, mivel tartalmazza működésének elvét, a kifejezés, a kihajtogatás műveletének szük-
ségyszerűségét. De relatív is abban az értelemben, hogy a fogalmat alkotó részek egyben kap-
csolódási lehetőségek, amelyek a fogalmon belül egymással, illetve a fogalom kívülivel, a szó
eredeti értelmében »dia-logizálnak«. A keresztül-kasul futó szálak egyszerre több ponton is
kapcsolódnak egymáshoz, sőt kitartanak a fogalomból, »kiáltanak«, hogy annak periferiájára

ezek a műalkotások biztosítják a világ deterritorizálását, ugyanakkor a világ azok újraterritorizálásán munkál, míg e művek – amennyiben módjukban áll – deterritorizálják magukat a világban. Az így létrejövő rejtett mozgások észlelése olyan teret nyithat meg a befogadóban, melyben az út megtétele nemcsak egy hosszúkás térhez, sokkal inkább azon módhoz válik hasonlatossá, ahogy az egymást követő térsorok számunkra időben kifejlenek. A rizóma olyan „sokszoros tér” (Gyimesi 2008. 23), mely a hodologikus térhez hasonlatos: az úton-lét tere³ egy köztes állapotot jelent, melynek „igéje” a mozgás és az átalakulás, mely nélkül az útnak önmagában – jelen vizsgálódás szerint – nincs értelme, mivel azok a pontok adják értelmét, amelyeket összeköt. Így a szóban forgó úton-lét terét „személyes térként” javallott értenünk, mert megélése, átélése az emberi belsőben létrejövő mozgásokkal kapcsolatos. A későbbiekben felvonultatott művek nem a modell utólagos viszonyaiban vizsgálhatóak, hanem időszintézisekként, amennyiben képesek „a-már-eleve-múlt” és „a-mindig-eljövő” aioni idejét megragadni (Gyimesi 2008. 13). A műalkotások befogadásakor – különösképp a szellem és az anyag, valamint a szubjektum és objektum oppozíciójára vonatkozó – nyugati metafizika klasszikus felosztásait érhetjük tetten, melyekkel képtelenek vagyunk szakítani; a tárgyokban való egység kialakulása továbbra is gátakba, akadályokba ütközik. Az értelmezésbe bevont műalkotások a sokféleség elve szerint rizomatikusak: nincs alanyuk, se konkrét tárgyak, csak határozóik, méreteik, dimenzióik vannak, melyek nem tudnak anélkül gyarapodni, hogy természetük újra és újra meg ne változzon (vö. Deleuze–Guattari 1996. 4–5).

Az általam elemezni kívánt műalkotások az anyagot – alkotói intenciójuk szerint – beemelik az esztétikai kompozíciós síkba, így az anyag gubójából az érzet olyanként száll tova, aminek a különböző síkokon történő pillanatnyi regisztrálása a művészetben olyan világkonstellációkat eredményezhet, melyek – Deleuze és Guattari gondolatmenetét idézve – „különböző ködfoltokban és csillagrendszerekben is szétszóródhatnak. A világokat szökésvonalaik fűzik össze vagy választják szét, így tehát a sík lehet, hogy egyetlen, miközben a világok redukálhatatlanul sokfélék” (Deleuze–Guattari 2013. 165). Jelen vizsgálódás a sokféleség elve szerint kíván gondolkodni a következőkben felvonultatott művekben rejlő természetről. Így sajátos eljárások révén megsejthetővé válik az, amit a természet fogalma önmagában már nem képes létrehozni, mert a reflexió törvénye szerint

hívják az ismeretlent. E kívüli megszólításának képessége teszi a fogalmat (*koncept*) folyton alakuló, *in progress* működéssé.” (Gyimesi 2008. 9.)

³ Otto Friedrich Bollnow *Mensch und Raum* (1963) című munkájában szereplő kifejezés nyomán Meggyesi Tamás a hodologikus tér fogalmát út-térnek vagy az úton-lét terének fordította (vö. Meggyesi 2004. 40).

az Egy kettő lesz: mindig, ha ezzel a kifejezéssel találkozunk [...] vagy ha a lehető legdialektikusabb módon értjük, akkor is a legklasszikusabb és a legrégebbi, legfáradtabb gondolattal találjuk szembe magunkat. A természet nem így működik: maguk a gyökerek is karógyökerek, számos oldalsó és körkörös, de nem kétágú elágazással. A szellem késésben van a természethez képest. (Deleuze–Guattari 1996. 2.)⁴

A fentebb idézett sorokhoz, valamint a későbbiekben olvasható műelemzésekhez – melyek centrumát annak vizsgálata alkotja, hogyan alakítja egymást a világ és a műalkotás – szeretnék még két, olvasatomban az elemzések szempontjából mindenképp releváns előképet megidézni, méghozzá a már többször említett szerzőpáros azon kijelentésének az örvén, miszerint „nincsen egyszerű fogalom” (Deleuze–Guattari 2013. 19).

Heidegger értelmezése szerint a korai görög gondolkodásban (ahogyan ez megnyilvánul a Kr. e. 6–5. században, mindenekelőtt Anaximandrosz, Hérakleitosz, Parmenidész és Szophoklész esetében) még nem válik külön a lét a létezőktől, így nincs különvált természet sem, csak a mindent átfogó működés. Az ember e működés részese, de nem mint hatalomra törő akarát.⁵ Az ember nem a lét ura, hanem a lét pásztora, aki később a lét urává lesz, és szembeállítja saját lényét a *phüszisszel*, amit majd a tudás közvetít és juttat érvényre a természetben.⁶ Heidegger értelmezésében ez a korai görög gondolkodás sokkal inkább a

⁴ A szellem és a természet, ezáltal pedig a test és a lélek dualizmusa is megkérdőjelezhetetlenül meghatározó eleme (volt) a nyugati és az európai gondolkodásnak. E dichotómiában az egyensúly a szellem javára látszott megbomlani; ám a filozófiában a 20. század második felétől kezdett felerősödni az a tendencia, miszerint a testünk is a sajátunk, s valójában nem is vagyunk szellemként elválasztva attól. De nem szabad figyelmen kívül hagynunk a szellem és a test egységének gondolatából fakadó nyelvi zsákutcát sem, mivel ezen állítással valójában még inkább kettéválasztottuk magunkat. Amint a kettő egységéről kezdünk beszélni, máris azok külön létét igazoljuk; s legalább annyira azt érezzük, hogy valamiképp kimondhatatlanként vagyunk. Ebben az értelemben a létünk önmagunknak való jelentése valami olyanra válik, amit úgy érezhetünk, hogy ki kellene mondanunk, ám mégsem tudunk.

⁵ E ponton fontos megjegyezni, hogy ez a meghatározás nem a nietzschei terminusra apellál.

⁶ E világgép gyökereinek megbolygatása először a reneszánszban került előtérbe; a természetet a vizsgálat tárgyává tették, mivel többé már nem voltak hajlandóak evidenciaként elfogadni annak tökéletességét. A kételyeket (nemcsak) a művészet és a természet viszonyáról folytatott tanulmányozások eredményeiből születő megállapítások követték. E korszaktól kezdődően a művészeteket már nem a természet megismeréseként gondolták el, hanem a természet előzetes megismerését mint a művészet előfeltételét tétélezték, mely nagyban hozzájárult azon eszme megszilárdulásához, miszerint a művészet tökéletesebb a természetnél. „Ficino a művészetéről az írta, hogy »gazdagabb a természetnél« [...] Michelangelo a természet megszépítésén dolgozott (*più bella*), Danti azt írta, hogy a festőnek felül kell múlnia (*superar*) a természetet, Vasari pedig azt, hogy a természetet legyőzte a művészet (*natura vinta dell'arte*).” (Tatarkiewicz 2000. 198.) Később a felvilágosodás szekularizációja még tovább fokozza e megállapítás jelentőségét, ennek következtében pedig az alkotó nemcsak elszakad a természettől, hanem a természettől elrugaskodva hódol a művészet oltárán. A természet és az ember viszonyában megjelenő hatalmi kérdés az alkotó úgy válaszol, hogy önmagát isteni pozícióba helyezi, azaz önmaga akar teremteni, hogy ezáltal a természettől különbözőként igazolja önmaga létét.

létre s nem a természetként felfogott létre irányult. Ez valamiféle dinamikus, folytonos, határtalan és végtelen fogalmat takar, mely az érzéki szemlélet közvetlenségével fordul a külvilághoz, s közvetlen evidenciaként kezeli azt, hogy az anyag olyan, amilyennek érzékeink számára megjelenik. Ezt az archaikus természetfilozófiai felfogást nemcsak a görögök, hanem a keleti kultúrák természetfelfogása is magában hordozza; a belső világot a külső világ replikájaként értelmezik, mely természetszemlélet a különböző geofilozófiák bizonyos részeiben is felfedezhető. Ezt Deleuze és Guattari sorai is példázzák:

Érdekes, hogy mennyire a fa uralta a nyugati valóságot és gondolkodást, a botanikától egészen a biológiáig bezáróan, az anatómiát, a gnoszeológiát, az ontológiát, az egész filozófiát [...]. A Nyugatnak kivételes kapcsolata van az erdővel és az erdőirtással; az erdőtől elhódított területeket magokkal szaporodó növények népesítik be, ezek a fa típusú, fajra vonatkozó sarjadékkultúra alanyai [...]. A Kelet egészen más képet mutat: inkább a sztyeppével és a kerttel (más esetekben a sivataggal és az oázissal) való viszonylata jellemzi, mintsem az erdővel és a mezővel; gumós kultúra, mely az egyed részekre bontásával jön létre [...]. Nyugat: választott sarjadékon alapuló mezőgazdaság sok változó egyeddel; Kelet: kisszámú egyeden alapuló kertművészet, melyek a „genetikusan azonos egyedek” széles skálájára utalnak. Mintha Keleten [...] létezne az a rizomatikus modell, amely minden tekintetben szemben áll a fa nyugati modelljével. (Deleuze–Guattari 1996. 12.)

Az eddigiekben érintett filozófiák szerint a művészetben a különös kategóriája játszik kiemelt szerepet, ami az egyes és az általános együvé tartozását, kölcsönös meghatározottságát és összefüggését, szükségszerű együttlétezését próbálja kifejezni. Ebben a viszonyrendszerben nincs sem az egyesnek, sem az általánosnak szilárdan rögzített pozíciója, hanem a konkrét problémától, szituációtól függően változhat helyzetük, persze szükségszerű összetartozásokon belül. A megismerés e módszerét alkalmazva egy kiválasztott tárgy és az egész világrend párhuzamos elemzése egyszerre, egy folyamatban zajlik. A különös-ként felfogott s e nézőszögből vizsgált művekben feltárulnak a csak rá jellemző, egyéni és a tárgyat az egész világ elemeként észrevevő, általános tulajdonságai is. Ugyanebben a lépésben az univerzális világrend általánossága is igazolódik, és a tárgy konkrét vonásaival telítődik, így egyedibb és tartalmasabb lesz.

Arisztotelész *Metafizikájának* történeti részében az anyagot – a milétoszi filozófia esszenciájaként – minden dolog főelveként hangsúlyozza. A korai bölcselők ugyanis őselemnek és főelvnek azt a valamit nevezik, amelyből minden létező keletkezik, amelyből a dolgok legelőször létrejönnek, s amelyben végül megsemmisülnek, miközben a lényeg megmarad, még ha megjelenésében meg is változik. Éppen ezért azt feltételezték, hogy semmi sem születik és semmi sem pusztul el, ugyanaz a természet szüntelenül megmarad. Amennyiben az arisztotelészi hagyományokat követve a világot – az imént vázolt keretek között

– dinamikus és dialektikus rendszerként értelmezzük – miszerint a megfigyelhető világrend nem egyszer s mindenkorra adott, örök és változatlan egységként létezik, hanem e lehetőség folytonos megvalósulásaként állandóan létesül –, akkor e műalkotások aurájában egy dinamikus világfelfogás érhető tetten, melynek viszonylagos stabilitása csak az együttlétezők állandó mozgása eredményeként jön létre s marad fenn. A nyugati gondolkodásra jellemző dualizmus, amely a létezőben szembeállítja egymással a külsőt és a belsőt, a természetet és a szellemet is megkülönbözteti egymástól, teljesen idegen a görög gondolkodástól, ahol a *phüszisz* kifejezés „a lét jelölésévé válik; mert ez korábbi minden létezőnél, mely az ő kegyéből nyeri el azt, ami” (Heidegger 2003. 226). Ebből a perspektívából a lét az elrejtetlen jelenlétbe jutását jelenti, mely formula – jelen vizsgálódás szerint – leginkább az esztétikai tárgy boncolgatásakor ragadható meg:

Ha a rizómát [...] egy *kép nélküli gondolat képének* fogjuk fel – túllépve a leképzésben rejlő törvényszerű dualizmuson –, és ha ennek szellemében olvasunk, akkor létre tudunk hozni olyan olvasatokat, amelyek nem igyekeznek a jelentést sem fő-, sem mellékgökyökre visszavezetni, vagyis a jelentésadást folyamatos jeladásá minorizálják, jelek melléolvasásává teszik. (Gyimesi 2008. 24.)

Olvasatomban így válik lehetővé a *phüszisz*-fogalom ilyen aspektusból való meg-hallása.

A műalkotások aurájában „a transzcendentális szubjektivitás immanens tapasztalatvilágának szüksége van arra, hogy olyan transzcendens függvényekben fejeződjön ki, amelyek a tapasztalatot nem csupán általában határozzák meg, hanem magát az élményt itt és most is átjárják, és benne testet öltve hozzák létre az élő érzeteket” (Deleuze–Guattari 2013. 150). Olvasatomban Isamu Noguchi, Richard Long és Yang Zichao érintett munkáinak befogadásakor *par excellence* – Deleuze és Guattari terminológiáját követve – „az érzet léte a perceptum- és affektumtömb egységeként fog megjelenni” (uo.), ami tájakkból és arcokból, látványokból és változásokból adódik össze. A műalkotás testbe öltözteti az így létrejövő anyagi létezéseket és affektív képeket: testet, életet, világot ad nekik. Létrehozza saját határait, távolságait, közelségeit, konstellációit, átforduló s folyton mozgásban levő érzettömbjeit, melyek a befogadó által bejárható útvonalról feltárul és egyben onnan elérhető sokféleségek *konzisztens síkját* sejtetik.⁷ A *phüszisz* fogalma Heidegger értelmezése szerint nem más, mint mozgásban levés, így e felfogás szerint minden mozgásszerű, s általa minden mozgatottságban van, így e „mozgatottság is a létező létének alkotóeleme” (Heidegger

⁷ Deleuze és Guattari értelmezése szerint az összes sokféleség síkszerű, lapos, amennyiben a teljes dimenziót betöltik, elfoglalják, noha ez a „sík” a körülötte kialakuló kapcsolódások számának megfelelően növekvő dimenzió (vö. még Deleuze–Guattari 1996. 5–6). Lásd még Deleuze–Guattari 2013. 149.

2003. 255). Ezen attribútum kvázi alaptalan alapként funkcionál a művészet és a valóság fuzionáló viszonyában. Amennyiben efelől próbáljuk megérteni a művészet(et) több mint kétezer éve kísér(t)ő – mimetikus és poétikus jellegű felosztásából fakadó – meghasonlását, akkor arra a megállapításra juthatunk, hogy a *phüszisz* állandó mozgásában e kategóriák határai elmosódnak, és a mimézis a *phüszisz* mozgásaként teret enged a poézisnek.⁸ Arisztotelész *Poétikájában* világossá teszi, hogy nála a természetbe az ideák, az anyagok, a démiurgosz, a művészet és az általa létrejövő formák is beletartoznak. A művész által utánzott – s így leképzett – világ által a művésznak a természetet nemcsak másolnia kell, hanem a már meglévő alakításával ki is kell teljesítenie azt. Így az ember a természettel együtt az alkotó státuszába kerül, habár alkotásának korlátot szab a természetben már eleve adott tökéletesség. A *phüszisz* a valóságos és a lehetséges teljes mértékben kimerítő összességeként hálózza be a műalkotások esztétikai kompozíciós síkját: „emberi mű révén a létező nem »gyarapodhat«, [...] az emberi műben esszenciálisan nem megy végbe semmi” (Blumenberg 1997. 201) – mivel mindez *egy* struktúra része, tehát minden a természetben belül zajlik. Arisztotelész a mimézist természeti okokra vezeti vissza, mivel a természettől van meg bennünk az összhang, a ritmusérzék, valamint az utánzás készsége s vágya. Az utánzás az arisztotelészi hagyomány szerint nem kap negatív hangsúlyt. Az idea nem abban az értelemben meglátott, hogy a látás nyomán válnék csak azzá, hanem az idea az, ami a látásnak valami megláthatót nyújt: látványt nyújtó, látványos.⁹ E felfogás szerint a mimézis a természet adta korlátokon belül a természetben alapuló szabad teremtést szolgálja, mellyel kezdet és vég nélküli, mindig valamelyest középen levő fenssíkokat hoz létre. A mimézis – e rizomorfikus felfogás szerint – olyan vibráló intenzitásokat felfogó tájakat eredményez, melyek annak ellenére, hogy folyamatosan mozgásban vannak, mégsem irányulnak egy csúcspont vagy egy külső cél felé.

⁸ Ezen a ponton mindenképp szót kell ejteni a mimézis eredetéről, mely a dionüszoszi kultusz rituáléjára nyúlik vissza, ahol Dionüszosz papjai táncra, zenére, énekekre rituális aktusokat hajtottak végre. E szertartásokban az utánzás még nem a külvilág reprodukálását jelentette, hanem a belső világ egyfajta létrehozását. A mimézis fogalma a Kr. e. 5. században kapott helyet a filozófiai terminusok között, s ettől kezdve a külvilág reprodukálását értették alatta.

⁹ Platón számára a másolat hanyatlást jelentett, mivel a műalkotást az eredeti felől értelmezte, s az ideát valamifajta önmagában jelenlévőként ragadta meg. *Mutatis mutandis* a másodlagosnak bizonyuló egyes létező az ideával mint tulajdonképpeni létezővel szemben a nem létező szerepébe süllyed. Arisztotelész a képmás felől nézte az eredetit, s pozitív szerepet tulajdonított neki annak feltárásában. Míg Platónnál az idea és a másolat közti távolság nem teszi lehetővé az igazság megjelenítését, addig Arisztotelésznél ez éppen a feltétele annak. Az alkotó a természetet úgy utánozza, hogy abból a nem láthatót láthatóvá teszi; s ezáltal, e látott láttatásával ismereteket szerezhetünk a világ működéséről. Arisztotelész azt kívánja világossá tenni, hogy a mindenkor különállóan létező, „ez a ház itt és az a hegy ott, semmi esetre sem nem létező, hanem éppen hogy létező, amennyiben a házat és a hegyet látványukba behelyezik, és e kinézetet így egyáltalán kiállítják, azaz jelenlétebe helyezik” (Heidegger 2003. 258). Az ideát csakis akkor ragadtuk meg lényegének megfelelően ideaként, ha a létező közvetlen megszólításának látókörében mutatkozik.

Isamu Noguchi 1941-es, *Contoured Playground* című munkáját szokás a *land art* korai előzményeként is emlegetni, mert a tájat már ez a műalkotás is a művészeti absztrakció részeként kezeli, s ezáltal a természet nem az ábrázolás tárgya, hanem formája s anyaga lesz. A természet és a művészet kapcsolatában „a külső és a belső tér egymásba tükrözése során a »belső táj« értelmezése az egyén önmagához való viszonyára utal” (Lengyel 2008. 159). A többek között tájépítésként is alkotó művész kozmikus vonatkozásokat sejtető tájmodelljei a környezet és az élet különböző tereit egységes világgként értelmezik. A városi kultúra közegében keresi meg a művészet és az élet kapcsolódási pontjait, a ma egyre általánosabbá váló tudatos környezetformáló gyakorlatot alkalmazva. A modern művészet formaelemző megközelítését követve tanulmányai során felismeri az archaikus kultúrák hagyományaként fennmaradt egységes térképzés és teremtés erejét.¹⁰ Noguchinak a nyugati és a keleti kultúrát ötvöző játszótér-plasztikái olyan térképként és tájként tárulnak a befogadó elé, melyek „a természeti tájakhoz hasonlóan fizikai érzeteken keresztül az önreflexív tudást katalizálják” (Lengyel 2008. 163). E megszólítás módja szerint a *phüszisz* formaként tárul elénk, hiszen a heideggeri értelmezés szerint a *phüszisz*-szerűt csak ott leljük föl, ahol tekintetünk a kinézetbe való előállásba, azaz a formába ütközik. Ily módon az arisztotelészi gyökerekkel rendelkező mimézissel keletkezett műben a természet átlényegített formában rögzül, mely direktíva nemesak e konkrét műalkotás esetében, hanem a *land art* irányzat alkotásaiban általában is a következőképp jelenik meg: az utánzás az isten által alkotott természeti rend és az ember által uralt természet mimézisét jelenti, azaz a kiismert rend kiismerhetetlensége és a teleologikus értelemben rögzített emberi arányok matematikailag és geometriailag lehetséges újabb és újabb léptékváltások szerinti leképezésének művészi alkalmazásait. A mű bejárásának motívuma számos *land art* munka esszenciájához tartozik, s ez a különös hermeneutikai séta sok esetben a monumentális alkotások formai feltérképezésének útját is jelenti.¹¹ A *land art* nem másolatokat fejez ki s állít hierarchikus rendbe, e munkák sokkal inkább a térképrajzolásra, mintsem a másolatkészítésre emlékeztetnek. A makrokozmosz mikrokozmoszként, a tér-képzet értelmében való leképezése több *land art* alkotásban is megjelenik, mely munkák nagy része a földfelszín grafikai értelemben használja, s

¹⁰ Bali szigetéről mondja, hogy az a hely az, ahol az élet és a művészet egy. Minden általa tervezett, megvalósult alkotásában (legyen az szék, lámpa, szobor vagy kert) azt a lehetőséget kutatja, hogyan is lehetne élhető és építő környezetet létrehozni.

¹¹ E művészeti irányzaton belül meglehetősen szerteágazó alkotói intenciókat figyelhetünk meg, ezért Stephanie Ross kategorizálása alapján a következő támpontok szerint tehetünk különbséget közöttük. Ross differenciál (1) a természetbe való erőszakos beavatkozással járó (Michael Heizer, Robert Smithson, Walter De Maria, James Turrell), (2) az efemer jellegű (Mark Singer, Richard Long), (3) a performansz-szerű „eljárásokra” épülő alkotások (Mark Boyle, Hamish Fulton, Peter Hutchinson), valamint (4) az építészeti installációk (Nancy Holt, Alice Aycock, Mary Miss), (5) a didaktikus típusú munkák (Harrisonék), (6) a „proto-kertek” (Alan Sonfist, Robert Irwin) és a szoborkertek, illetve parkok között (vö. Ross 1993. 170).

az alany a föld felszínén való mozgást vagy a rajta lévő dolgok mozgatottságát a talajon hagyott nyomok megpillantásával ragadja meg és azok dokumentálásával örökíti meg. Ezt figyelhetjük meg Richard Long alkotói módszerénél például, amikor is maga a művész által tett séták nyomai által rajzolódik ki egy kitaposott útvonal a földfelszínen. Itt a művész nem reprodukál, hanem a kialakult rizómán belül térképpé rajzolódik a bejárt földkéreg felszínével együtt. Deleuze *Francis Bacon – Az érzet logikája* című könyvében a vizuális ábrázolás összefüggésében felvetődött gondolatmenet szerint egyetlen műalkotás sem az azonosság nevében létezik, azaz nem ábrázoló jellegű; nem *ábrázolja* a valóságot és a formákat, sokkal inkább *megteremti* azokat.

A térkép szemben áll a másolattal, mert a térkép teljes egészében nyitott a kísérletezés felé, s így rálátása van a valósra. A térkép az önmagába fordult tudattalant nem reprodukálja, hanem megkonstruálja. Közreműködik a mezők összekapcsolásában, a szervek nélküli testek kiszabadításában [...]. A térkép maga is része a rizómának. Nyitott, minden irányban kapcsolható, szétszedhető, megfordítható, kész minden pillanatban változni. [...] Az egyik legfontosabb jegye az, hogy mindig többszörös bemenete van; e tekintetben a vacok állati rizóma, mely néha világosan elkülöníti a szökésvonalat mint a továbbállásra szánt folyosót azoktól a rétegektől, amelyek lakhelyül vagy az élelem felhalmozására szolgálnak (pl. a pézsmapatkány esetében). A térképnek számos bejárata van, szemben a másolattal, ami mindig „ugyanarra” tér vissza. (Deleuze–Guattari 1996. 8.)

Noguchi tájmodelljeinek esetében az út megtétele mint a cselekvés motívumának kibontása a befogadó feladatává válik, így az alkotást ilyen értelemben a néző észlelése kelti életre. S az e folyamatnak helyet adó szubjektum lesz az, aki ezt a teret perceptuálisan mozgásba hozza, az alkotás lehetséges dimenzióit fizikai jelenlétével értelmezi, miközben saját jelenléte is a műalkotás részévé válik. Amint belép e térbe, rögtön viszonyítási ponttá válik, s maga is a műalkotás alkotórészeként funkcionál. Az ebben a térben érzett jelenlevő

egyedüllét élménye belülről fakad: az alkotás bejárása során a fizikai környezet és az emberi test kapcsolata folyamatos reflexió tárgyává válik, ami lehetővé teszi, hogy az egyén térélményein keresztül újraértelmezze magát a világban. Arra emlékeztet ez, amit Rosalind Krauss ír a *land art*-ról: „a testünk és a testünk megélése marad továbbra is ennek a művészetnek a fő témája – akkor is, ha egy alkotás akár többtonnányi földből épül fel”. (Idézi Lengyel 2008. 163.)

Mintha Sartre „önmagáért-való lét” fogalma visszhangozna e gondolatban, amit egy állandó esetlegesség tart fenn, amit anélkül vesz fel és olvaszt magába, hogy valaha is képes lenne megszüntetni. Amit az ember sehol sem talál önmagában,

sehol sem képes megragadni és megérteni azt, még a reflexív *cogitó*val sem, mert mindig túllép rajta saját lehetőségei felé, s önmagában csak azzal a semmivel találkozik, amelynek lennie kell. De az mégis mindig kísérti, hiszen miatta ragadjuk meg magunkat egyszerre olyan létként, amely teljesen felelős önmagáért és ugyanakkor teljességgel igazolhatatlan is. (Sartre 2006. 375.)

Yang Zhichao kortárs alkotó performanszaiban – extrém testi fájdalmakat átélve – sajátos metaforákkal próbálja felhívni a figyelmet testünk és a természet kapcsolatára.¹² 2004-es *Hide* című performanszának alkalmával egy publikus operációnak tette ki magát. Ezen invazív beavatkozás során egy meghatározatlan fémtárgyat helyeztek el a lábában, ami a beültetést követően asszimilálódott testével, így a mai napig együtt él azzal. Az idegen tárgy testbe való implantálásának elvét követve *Planting Grass* (2000) és *Earth* (2004) című munkáiban természetes dolgokat helyeztetett testébe; előbbiben bal lapockájába gyomnövényt ültettek, utóbbiban pedig érzéstelenítés nélkül földet helyeztek el gyomrában. Mindkét beavatkozás azt sejteti, hogy az emberi test sokkal kompatibilisebbnek bizonyul a technológiával a természettel szemben, ugyanis a korábban beültetett fémtárggyal ellentétben a természetes dolgok beültetését követően fertőzés alakult ki a testében. Zhichao teste művészeti rizómát képezett a beültetett növényvel és földdel, és az így keletkezett fertőzések a beültetett természetből származó dolgok felülkerekedéseként nyilvánultak meg, melyeknek köszönhetően a rizomatikus kapcsolatnak egy újabb szegmense mutakozhatott meg. Ezek a deterritorizáló mozgások és a területeket újrendező reterritoralizációs eljárások relatívak, folyton elágazásban vannak. Az eleven hús képet hozott létre, egy növénymásolatot vagy földmásolatot, miközben önmagát deterritorizálta; de a növény és a föld e kép alapján önmagát újra territóriumba rendezte, reterritoralizálta. A növény és a föld, miközben a hús reprodukciós készülékének részévé váltak, mégiscsak deterritorizálódtak; ugyanakkor reterritoralizálták a test húsát, mivel találkozásuk helyet adott egy újabb rizomorfikus kapcsolat létrejöttének. Heterogenitásukból kifolyólag a növény és a föld az emberi hússal rizómát alkotott. Akár azt is mondhatnánk, hogy a test egyfajta mimetikus eljárással reprezentálta a másik kettőt, s azok képét – a mimézis értelmében véve – jelentő módon megalakította. De ez csak a rétegek szintjén igaz – két réteg közti parallelizmus, az egyik réteg növényi szerveződését egy emberi szerveződés átmásolta egy másik réteg-

¹² E munkáiban a globalizáció és a hatalom testre gyakorolt hatását is tematizálja. Amíg vidéken a test a munkavégzés eszközeként, addig Pekingben az ipari termékekhez hasonló „mervlemezként” funkcionál, azaz része annak a homogén masszának, mely az ember biológiai testét folyamatos kontroll alatt tartja. 2000-ben lebonyolított *Iron* című performanszában jobb lapockájára billogoztatta személyi számát, melyben a hús fájdalomán túl a tulajdonlás és a hatalom problémáját is karikírozta. E radikális fellépésével óriási port kavart szülőhazájában, Kínában. Az a cenzúra, aminek a kínai társadalom ki van téve, nagy lendületet ad az alkotóknak, s e „dialógusokban” az ellenük végrehajtott hatósági eljárások tulajdonképpen hitelesítik e művek autentikusságát.

re. Ugyanakkor egészen más dologról van szó: valódi átváltozásról, az emberi hús növényé és földé válásáról s fordítva. „Ezen változások mindegyike az egyik tag számára de-, míg a másik számára reterritoralizálólag hat, a két változás egymásba kapcsolódik, az intenzitások áramlását követve változtatják egymást, mely mindig egyre távolabb löki a deterritorializációt” (Deleuze–Guattari 1996. 6). Nem egyszerűen mimézisről, még csak nem is hasonlóságról van szó, hanem két heterogén sorozat kitörését érhetjük tetten, melyek egy olyan közös rizómából álló szökevényvonalon mentén robbantak ki, mely már semminemű jelölőhöz nem tulajdonítható s nem rendelhető alá (vö. Deleuze–Guattari 1996. 6–7). A művészet és a valóság kapcsolatának lényege

nem az imitáció és a reprezentáció, amelyben az értelmezés (interpretáció) mindig is egy (reterritoralizált) „pontnak” (a valóságnak, a modellnek, az igazságnak) rendelődik alá, hanem a *leendés* (*devenir*), a *moduláció*, azaz a „folytonos teresedés”, szökés a pontoktól függetlenedő vonalakon, az „érzés logikáját” követve. Ez az „irracionális” logika megrendíti a művészi befogadás klasszikus érzékszerveit. (Gyimesi 2008. 13.)

A befogadóban ezek a de- és reterritoralizáló folyamatok olyan tiszta affektumokat és perceptumokat lendítenek működésbe, amik a világot egyszersmind átbilencséznek az ürességbe, s e megkülönböztethetlenségi zónában saját testeként a világ testében olyan érzeteket indukálnak, melyek folytán a befogadó az addig tapasztaltak biztonságából kivetődve, az addig rögzült értelmétől elmozdul. A perceptumokból, affektumokból és érzettömbökből álló művészet egyfajta nyelvként komponálódik meg, s az alkotó „kifacsarja a nyelvet, vibrálásra készíti, összehúzó, szétfeszíti, hogy perceptumokat csikarjon ki az észlelésekből, affektumokat az érzelmekből, érzetet a vélekedésből” (Deleuze–Guattari 2013. 148).

Deleuze és Guattari fogalomhasználatával élve e művészeti gesztusok – mind a korábban tárgyalt *land art* alkotások, mind Yang Zhichao performanszai esetében – rizóma típusúak, melyekben a pillanatnyi perceptuális tapasztalaton túl a rövid távú emlékezet lendül mozgásba.

A rövid Gondolat csodája: a rövid távú emlékezettel írunk, vagyis rövid gondolatokkal, még ha a hosszú fogalmak hosszú távú emlékezetével olvasunk és olvasunk is újra. A rövid távú emlékezetnek része a felejtés mint eljárás; nem a pillanattal keveredik össze, hanem a kollektív, időbeli és idegi rizómával. A hosszú távú emlékezet (család, faj, társadalom vagy civilizáció) másol és értelmez, de amit lefordít, az továbbra is működik benne, távolról, rosszkor, „alkalmatlan időben”, nem azonnal. A fa vagy a gyökér a gondolkodás igen szomorú képét keltik, mely mindig egy magasabb rendű egységből, központból vagy szegmentumból kiindulva csak imitálja a sokféléit. (Deleuze–Guattari 1996. 10.)

A rizóma ezekben a műalkotásokban folyamatosan újabb és újabb szemiotikai láncszemekkel, hatalmi szervezetekkel és helyzetekkel lép kapcsolatba, melyek a művészetekre, tudományokra, társadalmi harcokra vonatkoznak, s e láncszemek nemcsak nyelvi cselekvéseket gyűjtenek egybe, hanem az észlelés, a mimika, a gesztikulálás, a felfogás cselekvéseit is. Amint e művek dokumentációként maradnak fenn a társadalmi szférában, rögtön a hosszú távú emlékezet lép működésbe, s így születhetnek meg például a Zhichao idézett alkotásai kapcsán született megállapításokhoz hasonló felvetések, hogy a test már nem a természettel, hanem sokkal inkább az elnyomó hatalommal és a technológiával él összhangban.

Ezek a műalkotások nem képeket kínálnak a világról, hanem rizómát alkotnak a világgal. E tiszta érzéki minőségek felbukkanása művészetként jelenik meg, nemcsak a külső anyagok kezelésében, de a territóriumot kijelölő testtartásokban, formákban és vonásokban is, amelyek úgy válnak kifejezővé, hogy egyben elkülönítetté is válnak egymástól (Deleuze–Guattari 2013. 155). Az így létrejövő önműködő mozgatottságban a dolgok természete mint kibontakozó, kifejlődő – és nem statikus – meghatározottság értendő, s nyilvánvalóan a dolgok (tulajdonságok és viszonyok) önszerveződő folyamatban való kialakulását jelöli. Az újkori emberiség a felé a cél felé száguld, hogy az ember önmagát előállítsa – mondja Heidegger (2003. 242). De a *phüszisz* értelmében felfogott világrend nem holmi emberi vagy isteni értelem által adott, hanem a folyamatok világban-való-létének szükségszerű következménye, mely a dolgokat környezetükkel együttlétezőkként, dinamikus és dialektikus rendszerként fogja fel. E gondolat mentén válik lehetővé a rend, vagy az egyre bonyolultabb struktúrák – rizomatikus kapcsolatok – keletkezésének önszerveződő folyamatok során való értelmezése.

E művek auráját az emberi és természeti „alkotófolyamatok” együtt alakítják, s a környezetükkel állandó kölcsönhatásban levő természeti képződményekké alakulnak. Az általam felvonultatott műalkotások nem lezárt, befejeződött alkotások, „továbbra is folyamatok zajlanak bennük, kémiai reakciók, fermentációk, színváltozások, rothadás, kiszáradás. Minden a változás állapotában van” (Tisdall 1979. 6).¹³ E természetben belüli rizomatikus regenerációs folyamatok aspektusai az állandó mozgatottság révén való átalakulásokban egyúttal a hiány formáivá is válnak. S az anyag újabb és újabb formákban való megjelenésében felsejlik az úton-lét valamely „még nem”-ből valamely „már nem”-be való ka-

¹³ Releváns lehet még azon heideggeri meglátás is, miszerint mozgásban lehet például egy növény, „mely egyazon helyen gyökerezik a földbe, olyasmí, ami a helyzetváltoztatás értelmében mozog, egyszersmind nyugalomban is lehet oly módon, hogy úgy marad, amilyennek teremtették. A rohanó róka nyugalomban van, amennyiben ugyanolyan marad a színe, ez a változatlanúság nyugalma. Vagy pedig lehet valami a sorvadás módján mozgásban, s mozoghat egyidejűleg akár egy másik módon is, nevezetesen a mássá válás módján: a kiszáradt fa levelei elszáradnak, zöld színük sárgává lesz” (Heidegger 2003. 234).

tartikus elmozdulása, melyben valaminek a jelenléte egyben valami más távollétét is fölmutatja. Ugyanakkor ebben a *deínon* kettős jelentését magában hordozó elmozdulásban a *phüszisz* nem adja föl magát, épp ellenkezőleg: az önmagát előállító el-távolítása révén egyfajta anyagcsereként működik, mely mozgások hol az ehhez hasonló finom átmenetekben oldódnak fel egymásban, s szinte észrevétlenül szétbomlanak, hol váltogatják egymást vagy összecsapnak egymással. E valamiből valamibe való átcsapások szekvenciáit kottázva a rizomatikus műalkotás kibontakoztatja a territóriumban lakozó érzettömböket, s bármely pontján képes bármely más ponttal összekapcsolódni, vonásai nem szükségszerűen azonos természetű vonásokra utalnak, igen eltérő jelviszonyokat hozhatnak működésbe. E viszonyok szerint egy pont kiterjedéssel, egy egyenes szélességgel, egy sík pedig vastagsággal is rendelkezhet. A művészeti rizóma konkrétan nem vezethető vissza sem az Egyre, sem a sokfélére, sokkal inkább a természetes és a nem természetes dolgokhoz fűződő viszonyainkat kérdőjelezi meg: a rizóma megannyi „valamivé válás” (Deleuze–Guattari 1996. 15). Nem egységekből, hanem dimenziókból, vagy még inkább mozgásban lévő irányokból áll. Nincs se kezdete, se vége, mindig csak közepe van, ahonnan kihajt és kiárad (vö. Deleuze–Guattari 1996. 14). Ekképp a természet azért hasonlítható a művészethez, mert ily módon képes összekötni a fennálló élő elemeket. S ennek következtében olyan affektumokká és perceptumokká lényegül át, melyek által a néző egy olyan kiterjedt kompozíciós és konzisztens síkon találja magát, amivel párhuzamosan együtt úgy épül s gyarapszik, ahogy a mű halad előre, ahogy nyitogatja, kavargatja, szétszedi és újraépíti az egyre határtalanabb kompozíciókat, amelyeket mind jobban és jobban áthatnak a kozmikus erők (vö. Deleuze–Guattari 2013. 160). Így a befogadói munka révén rizómák születhetnek, a művek olvasásakor a szökésvonalak kiterjeszthetők addig a pontig, amikor szinte már-már absztrakt gépezetökként az egész konzisztenciasíkot befedik (Deleuze–Guattari 1996. 7). A műalkotások a reprodukálható világ helyett egy olyan kívülről éreztetnek, aminek nincs képe, se jelentése, se szubjektivitása.

Amikor – legalábbis a heideggeri interpretáció szerint – Arisztotelész a *phüszisz*t beemeli a lényeg fogalmába, akkor ez a fogalom maga is csak a kezdeti jelentésének egy származéka lehet. „Ama kezdeti, a létező léteként elgondolt $\phi\upsilon\sigma\iota\varsigma$ egy egészen gyenge és alig kivehető utórezgése még *nekünk* is örökül maradt, amikor a dolgok »természetéről«, az állam »természetéről« és az ember »természetéről« beszélünk, és mindeközben nem a természetszerű »alapokra« gondolunk, hanem magára a létező létére és lényegére” (Heidegger 2003. 281). A rizóma a *phüszisz* működéséhez hasonlóan bárhol megszakítható, bárhol megtörhető, hiszen vonalai mentén újból és újból válik valamivé. Ahogyan – Deleuze-ék példáját idézve – az állat-rizómába rendeződő hangyák nagy része ugyan megsemmisíthető, újraszerveződésüknek azonban nem lehet gátat szabni. A *phüszisz* és a rizóma fogalmának jelen tanulmány szerint feltételezett konzonanciájában a lét olyan szegmentációs vonalak mentén rétegződik, mely a

törésvonalak résein át újra és újra eltűnik. Eltűnik, s ezáltal azzal rejtőzködik el, amiben lényegét rögzítette. A lét lényege, hogy elrejtőzködik, fölfakad, szárba szökken, kibújik az elrejtetlenbe, *phüszisz* – s jelen vizsgálódás szerint: rizóma.¹⁴ Amikor a szegmentációs vonalak elszakadnak, szétrobbannak, mindkét esetben törés jön létre, mely törésvonal ugyanakkor kardinális szelvényét képezi mindkét fogalomnak. E vonalak folyton egymásra utalnak, s esetükben ezért nem lehet dualizmusról vagy dichotómiáról beszélni.

Minél mélyebbre merülünk egy műalkotásban, a befogadás annál inkább egy olyan aktussá válik, ami saját természetéből adódóan maga után vonja a világ létezését mint a létünk igazolásához szükséges hátteret. Ennek okán testünket *expressis verbis* mindig meghatározzák azok a tárgyak, melyekkel minduntalan észlelési viszonyba kerülünk; az asztal, amit nézünk, a szék, amire leülünk, a járda, amin sétálunk s így tovább. A *phüszisz* részeként a test érzéki referencia-központként funkcionál, egyszerre nézőpont és kiindulópont:

Egy nézőpont, egy kiindulópont, ami én vagyok, de amin túllépek afelé, aminek lennem kell. Testtel rendelkezni annyi, mint saját semmink alapjának lenni, saját létünknek azonban nem; annyiban vagyok saját testem, amennyiben vagyok; amennyiben nem az vagyok, ami, saját semmitésemmel távolodom el tőle. (Sartre 2006. 396.)

Ebben az értelemben a test jelentésteli viszonyulások totalitása, s így az is meghatározza, hogy milyen vonatkozásban áll a levegővel, amit belélegez, a vízzel, amit megiszik, a hússal, amit megeszik. A test nem képes anélkül megjelenni, hogy azzal a totalitással, ami, ne tartson fenn jelentésteli viszonyokat (Sartre 2006. 414). Eszerint „a testem a világban mindenhol ott van, egyszerre azonos kiterjedésű azzal, teljesen szétterül a dolgok között, ugyanakkor abban az egy pontban összpontosul, amelyre minden tárgy utal – és ami én vagyok, anélkül, hogy képes lennék abszolút megismerni azt” (Sartre 2006. 387). Leibnizet idézve: „jóllehet a kert növényei közti föld és levegő nem növény, valamint a tó halai közti víz nem hal, mindazonáltal bennük is van növény is, hal is, de többnyire oly parányiak, hogy mi már nem észlelhetjük őket” (Leibniz 1986. 321). A lét tehát egy olyan mágikus kapcsolat, amit a passzivitás közege és a közeg passzivitása között létesítünk. „Megélt és megéltöm egysége már nem egy térbeli egymás

¹⁴ Pierre Hadot szerint a forma nem fátyolként funkcionál; nem valami mást kell keresnünk s találnunk a fátyol mögött. Amögött, amit fátyolnak gondolunk, csakis azért keresünk valami mást, mert nem vesszük észre, hogy minden ott van a szemünk előtt, és a megfigyelt természeti forma oka saját magában keresendő – így nem kellene arra törekedniük, hogy bármi más révén magyarázzuk azt, ami önmagát magyarázza. A fátyol sok esetben a mi szemünket takarja, nem Íziszt. Hogy Íziszt meglássuk, ehhez nem kell mást tennünk, mint ránézni. Önmaga fedi fel fátyoltalanságát: léte nem más, mint külső megjelenésének ragyogása (Hadot 2006. 250–251). Azt gondolom, hogy e meglátás mindenképp rímél Heidegger azon gondolatára, miszerint *phüszisz*-vakok vagyunk, s e világtalanság következtében létvátságban szenvedünk (Heidegger 2003. 248–249).

mellé helyezés, és nem is a tartalmazó és a tartalmazott közötti viszony, hanem egy mágikus összetartozás” (Sartre 2006. 381). Mindannyiunk szelleme saját érzeteként létezik, úgy, hogy mindeközben teljesen elkülönült is marad azoktól: a létünk igazolásához szükséges kulcs sohasem adott számunkra, csupán üresen jelzett, azaz – Heideggert idézve – az önelrejtetlenítés az elrejtetlenségbe való előbújás, tehát az elrejtetlenségnek mint olyannak a létezésbe történő rejtése, megóvása; az elrejtetlenség igazság, s az igazság mint önrejtetlenítés a létnek magának a velejárója (Heidegger 2003. 282).

Ebben a héraikleitoszi vélekedésben rejelő – esetünkben a művészetre vonatkoztatott – esszenciát Godard 1967-ben készült *La Chinoise* című filmjének egyik jelenete klasszikusan szemléltetheti, melyben az egyik szereplő, Jean Pierre Léaud – aki a film szerint e jelenetben színészt alakít – megpróbálja bemutatni, mit is jelent valójában a színház. A színészt félközeli plánban mutató filmkockákban lassan egy fáslit teker fel arcára, miközben a következő történet mesélésébe fog: „Kínai diákok tüntettek Moszkvában. Az orosz rendőrség persze szétverte őket. Másnap a kínaiak már a saját nagykövetségük előtt tüntettek nyugati riporterek jelenlétében. Voltak a Life-tól, a France Soir-tól.” A filmben e ponton a fiú már teljesen feltekerte arcára a gézt, néhány pillanatig fenn hagyja, majd lassan elkezdifejteni arcáról azt, közben a történetet így folytatja: „És megjelent egy diák, akinek a feje be volt kötve, és kiabálni kezdett: Nézzétek, mit tettek velem! Mit tettek a mocskos revizionisták!” Utána úgy folytatja: „A riporterek odarohantak, és folyamatosan fényképezték, miközben lassan lefejtette arcáról a kötszert.” S míg a riporterek megállás nélkül fotózták – s miközben a saját érzékszerveinket is e filmszekvencia erőteljesen afficiálja –, a forradalmár óvatosan letekerte a kötést, melyet a színész számunkra is kiválóan imitál. „Egy szétvert, súlyos sebhelyekkel teli arcra számítottak” (s meglehet, hogy legbelül mi is). Miután a fásli teljesen lekerült, látták, s mi is láthatjuk, hogy a fiú arca sértetlen. Így hát kiabálni kezdtek: „Ez a kínai család! Mit bohóckodik itt?” Nem értették meg, nem fogták fel, hogy ez színház, valódi színház. Reakció a valóságra.¹⁵ „Úgy értem, mint Brecht vagy Shakespeare” – mondja.

¹⁵ Godard filmjelenetében „a bemutatottat látjuk meg a bemutatásban”. A mimetikus eljárást feszegető kérdés itt többek között arra irányul, hogy mi módon illeszkedik a mimézis a vallási, morális és politikai viszonyok közé – így legfőbb mozgatórugója, hogy miként megy végbe az adott szerkezetben az emberi cselekvés, s mi módon kötődik a filmjelenetben bemutatott eseményisor ahhoz, amit létnek nevezünk, ami a hasonlóságot csak adott mértékben képes elénk tárni, ám az azonosságot soha (vö. Bacsó 2014. 17). A hasonlóság a rizómák esetében egy immanens folyamatként működik és *mutatis mutandis* felfüggeszti a valóság-tapasztalatunkat, így felforgatja a fa-gyökérhez rendelt modellt, és térképet vázol fel, még akkor is, ha felállítja saját hierarchiait, még ha despotikus csatornákat idéz is elő (Deleuze–Guattari 1996. 13–14). Ezáltal a mimetikus eljárás teljesebb módon állítja vissza azt, amire egyedül a műalkotás képes, s a rizóma is – mely a fentebb említett filmszekvencia finom intermezzóiban bontakozik ki – magában hordozza a mimézis paradoxonát (vö. Bacsó 2014. 16–17).

IRODALOM

- Arisztotelész 2002. *Metafizika*. Ford. Halasy Nagy József. Budapest, Lectum.
- Arisztotelész 2004. *Poétika*. Ford. Sarkady János. Budapest, Lazi.
- Bacsó Béla 2014. A mimészis paradoxona – arisztotelészi perspektívában. *Magyar Filozófiai Szemle*. 58/2. 8–18.
- Blumenberg, Hans 1997. „A természet utánzása”. A teremtő ember eszméjének előtörténetéhez. In Bacsó Béla (szerk.) *Kép fenomenon valóság*. Budapest, Kijárat.
- Bollnow, Otto Friedrich 1963. *Mensch und Raum*. Stuttgart, Kohlhammer.
- Deleuze, Gilles – Guattari, Félix 1996. Rizóma. Ford. Gyimesi Tímea. *Ex Symposion*. 15–16. 1–17.
- Deleuze, Gilles – Guattari, Félix 2013. *Mi a filozófia?* Ford. Farkas Henrik. Budapest, Múcsarnok.
- Deleuze, Gilles 2014. *Francis Bacon. Az érzet logikája*. Ford. Seregi Tamás. Budapest, Atlantisz.
- Gyimesi Tímea 2008. *Szökevonalak. Diagrammatikus olvasatok Deleuze nyomán*. Budapest, Kijárat.
- Hadot, Pierre 2006. *The Veil of Isis: An Essay on the History of the Idea of Nature*. Ford. Michael Chase. Cambridge/MA – London, Harvard University Press.
- Heidegger, Martin 2003. A φύσις lényegéről és fogalmáról. Arisztotelész: *Fizika B*, 1. Ford. Vajda Károly. In Martin Heidegger: *Útjelzők*. Budapest, Osiris. 225–282.
- Heidegger, Martin 2006. A műalkotás eredete. Ford. Bacsó Béla. In Martin Heidegger: *Rejtektutak*. Budapest, Osiris. 9–69.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm 1986. *Válogatott filozófiai írásai*. Ford. Endreffy Zoltán és Nyíri Tamás. Budapest, Európa.
- Lengyel Fruzsina 2008. Izlandtól a zen kertig. In Zombory Máté (szerk.) *anBlok – Térképábrítás 1–2*. Budapest, anBlok Kultúra- és Társadalomtudományi Egyesület. 159–165.
- Meggyesi Tamás 2004. *A külső tér*. Budapest, Műgyetem Kiadó.
- Nietzsche, Friedrich 2001. A vándor és árnyéka. Ford. Romhányi Török Gábor. In Friedrich Nietzsche: *Emberi – túlságosan is emberi*. Szeged, Szukits Könyvkiadó. 210–259.
- Ross, Stephanie 1993. Gardens, Earthworks, and Environmental Art. In Salim Kemal – Ivan Gaskell (szerk.) *Landscape, Natural Beauty and the Arts*. Cambridge, Cambridge University Press. 158–182.
- Sartre, Jean-Paul 2006. *A lét és a semmi*. Ford. Seregi Tamás. Budapest, L’Harmattan.
- Tatarkiewicz, Wladislaw 2000. *Az esztétika alapfogalmai*. Ford. Sajó Sándor. Budapest, Kossuth.
- Tisdall, Caroline 1979. *Joseph Beuys*. New York, The Solomon R. Guggenheim Museum.