

**Performa 2015. 2. szám**  
**kultúratudományi és társadalomfilozófiai folyóirat**

Főszerkesztő: Vajda Mihály

Szerkesztők:

Antal Éva

Kicsák Lóránt

Nemes László

Szabó Csaba

Olvasószerkesztő: Kalcsó Gyula

Technikai szerkesztő: Varga Attila

Webmester: Faa Balázs

Kapcsolat:[performa@ektf.hu](mailto:performa@ektf.hu)

Kiadja:

Eszterházy Károly Főiskola

Bölcészettudományi Kara

ISSN xxx

## Péter Szabina Képhatársértések

„But is this life reality? No.  
It is a film. Zoom back  
camera! We are images,  
dreams, photographs. We  
must not stay here!  
Prisoners! We shall break  
the illusion. This is Maya.”<sup>1</sup>  
(Alejandro Jodorowsky)

A 20. századi és a kortárs művészet területén rendre hangsúlyos szereppel bír a mű performatív jellege. Például akkor, ha egy műalkotás tetszőleges viszonyban áll a cselekvéssel, és megköveteli, hogy a művész vagy a néző jelenléte aktiválja; illetve ha közvetlenül utal arra a cselekvésre vagy processzusra, amelybe illeszkedik, és amelyből létrejött. Ebben az értelemben a performativitás hozzáadott értéként járul a műalkotáshoz.<sup>2</sup> E gondolatból kiindulva mindenképp izgalmas területnek tűnik, ha a kérészéletű és egyszeri performanszok fotó- illetve videódokumentációit aszerint vizsgáljuk, hogy mennyiben módosul a performanszművészet keretein belül létrejövő események eredendő esszenciája, amikor különböző médiumokon rögzítik őket. Miközben ezeknek a művészeti apparátusoknak köszönhetően az utókor számára is hozzáférhetővé válnak ezek a művek, befogadási folyamatuk – legalábbis jelen vizsgálódás szerint – mindenképpen módosul. Roland Barthes *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról* című művében kifejti, hogy a fénykép sok esetben már-már láthatatlanná válik; bármit is mutat bárhogy, soha nem a fényképet látjuk. *Spectatorként* a fotográfián a lét birtokbavételével szembesülhetünk, azzal, ahogy a fotográfia az alanyt tárggyá alakítja, jelen esetben múzeumi tárggyá – gondoljunk a bécsi akcionizmus radikális alkotóinak, például Günter Brus munkáinak, vagy Chris Burden az élet és a halál mezsgyéjén lavírozó akcióinak dokumentációira,<sup>3</sup> melyek sebészeti beavatkozásként hatoltak eme események *spektrumába*.

---

<sup>1</sup> Részlet Alejandro Jodorowsky *The Holy Mountain* (1973) című filmjének zárójelenetéből.

<sup>2</sup> Maud Hagelstein: A nem-performatív performansz. Fordította Kicsák Lóránt. In: Antal Éva, Kicsák Lóránt és Széplaky Gerda (szerk.): *Performatív fordulatok*. Eger, Líceum Kiadó, 2015. 233–244.

<sup>3</sup> A gondolatmenet kiindulópontjaiként a következő fotó- illetve videódokumentációk szolgáltak: Günter Brus: „*Der helle Wahnsinn*”, für Aachen: „*Die Architektur des hellen Wahnsinns*” (1968); Günter Brus: *Zerreißprobe* (1970). Brus néhány akcióinak leírását és az akciókról készített fotókat ld. a Brus első önálló budapesti kiállítása (2004. december 9. – 2005. január 9.) alkalmával készült áttekintésben: <http://www.c3.hu/~ligal/ManaBrus.htm> Letöltési idő: 2015. november 18., illetve Chris Burden *Shoot* (1971) performanszának rögzítését ld. <https://www.youtube.com/watch?v=JE5u3ThYyl4>. Letöltési idő: 2015. november 18. Chris Burden: *Deadman* (1972) ld. <https://vimeo.com/83750967>.

Rögtön adódik a kérdés, hogy vajon az így létrejövő fotók vagy videódokumentációk kapcsán beszélhetünk-e arról, hogy mennyiben pózolnak a művészek a kamerának, vagy pedig arról, hogy mennyiben fabrikálnak a résztvevők egy másik testet maguknak, mennyiben változnak előre *képpé* a performanszok során.<sup>4</sup> Barthes olvasatában a fotográfia ténye egy olyan aktív átalakulást visz végbe, melynek következtében kénye-kedve szerint hívja életre vagy semmisíti meg a testet. Mintha ezek a fotók sok esetben annak a megghiúsult törekvésnek az emlékei lennének, hogy egy mindenféle jelentéstől megfosztott semleges anatómiai testet mutassanak be: Brus *Szakításpróba* című performanszának felvételein is olyan arcot és testet láthatunk, amely soha nem jut el a nulla fokára, hiszen ezt senki nem adhatja meg neki. Amikor a fotós ezeket a műveket így bebalzsamozza, akkor egy-egy performansz időbeli kiterjedéséből olyan pillanatokot örökít meg, melyekben a benne részt vevő testek *képpé* válnak.<sup>5</sup>

Barthes már idézett művében a fotográfia befogadására vonatkozóan a *studium* és a *punctum* kategóriái mentén különbséget tesz a kimért, alapos tanulmányozás és a pillanatnyi hatás között. Az előbbi során a valamire figyelés, a valaki iránti hajlandóság és egyfajta általános érdeklődés lendül működésbe, az utóbbi egy véletlen valami vagy egy apró részletfelkavaró, felsebző hatása, mely – ha fogalmazhatunk így – egy különös tudatállapotba való kizökkenést eredményez. Eszerint a *studium* felismerésekor a befogadó ráérez a kamerát kezelő szándékaira, értékítéletet mond ki, és mindig valamilyen megértés társul ehhez a folyamathoz. A *studium* mintegy a kultúra famulusaként egy olyan szerződés, amely az alkotók és a fogyasztók között kötöttet.<sup>6</sup>

Ezzel szemben a *punctum* egy olyan momentumban éri a nézőt, amelyben a kép már-már megsebez; gyakran egy részletnek köszönhetően, azaz egy tárgynak valamilyen elemeként nyilvánul meg, ami sok esetben képes metonímiát is teremteni. A *punctumban* a – deleuze-i értelemben vett – *érzetnek* két arca van: az egyikkel a szubjektum (az idegrendszer, az eleven mozgás, az ösztön, a vérmérséklet) felé fordul, a másikkal a tárgy (a tény, a hely, az esemény) felé. De akár azt is mondhatnánk, hogy nincs semmiféle arca, az érzet ennek a kétféle dolognak a szétválaszthatatlan egységként maga a világban benne-lét, így maga a befogadó egyszerre alakul az érzetben, és történik vele valami az érzet által, az

---

<sup>4</sup> Ezen a ponton fontos kiemelni, hogy a performanszművészet alkotói közül számos performer művészi intenciója szerint kimondottan a kamerának szánt pózzal és annak képi megjelenítésével kísérletezik. Gondoljunk itt például Rudolf Schwarzkogler nagy precizitással beállított műtermi fotóira.

<sup>5</sup> Roland Barthes: *Világoskamra. Jegyzetek a Fotográfiáról*. Fordította Ferch Magda. Budapest, Európa, 2000. 15–18.

<sup>6</sup> Roland Barthes: *Világoskamra*. 30–32.

egyik a másik révén, az egyik a másikban.<sup>7</sup> Barthes a *punctumban* felmerülő érzetet nemcsak abból a szempontból ragadja meg, hogy az kapcsolatot teremt az érzéki minőségek és az azonosítható tárgyak (figuratív összetevők) között, hanem aszerint is, hogy minden egyes minőség egy-egy mezőt alakít ki, mely önmagában is érvénnyel bír, miközben interferál a többivel. Az érzet főntebb kifejtett barthes-i értelmezése párhuzamba állítható a deleuze-i felfogással, hiszen nála is *par excellence* „az érzet az, ami közvetlenül adódik át, elkerülve az elmesélendő történet kerülőútját vagy unalmát”.<sup>8</sup> „Az érzet az, ami képes az egyik rendből a másikba, az egyik szintről a másikra átjutni. Ezért lesz az érzet a deformációk iránymutatója, a test deformációinak tevékeny elve.”<sup>9</sup> Így az állókép befogadásakor a *punctum* érzeteivel a befogadóban elindul egy olyan különleges mozgás, mely által minden kép, minden Alak már önmagában is mozgó szekvenciaként tárja fel magát, s az így létrejövő motorikusság hipotézise szerint az érzetszintek a mozgás megálló vagy pillanatsfelvételei is lehetnek, amelyek szintetizáló módon újraalkothatják a mozgást a maga folytonosságában, sebességében és erőszakos voltában. S így a fotográfián felfedezett Alakok – *hic et nunc* – mozgó szobrokként kezdenek működni: a körvonal vagy a talapzat képes elmozdulni a tartóváz mentén oly módon, hogy az Alak képessé válik arra, hogy megtegye különös „sétáját” a szemlélő képzeletében.

Az állóképen – a barthes-i *punctum* vagy a deleuze-i *affektum* következtében létrejövő befogadás folyamán – a körvonal elmozdul, noha a mozgás nem a tényleges elmozdulásban van, hanem sokkal inkább abban az amőbaszerű mozgásban, amit az adott részletben rejülő Alak a szubjektumra gyakorolt hatásában a maga kontúrján belül folytat. A mozgás az érzet változékonyságából táplálkozik, s a legtöbb esetben nem ad magyarázatot az érzet eredetére. Így az állóképeken a mozgáson túl a mozdulatlanságot, az álláson túl az ülést, az ülésen túl a fekvést is megpillanthatjuk. A különböző érzetszintek nem a mozgásból eredeztethetők, sokkal inkább az érzetszintekből következtethetünk arra, ami megmaradt a mozgásból – helyben maradó mozgások, görcsök, melyek egészen más problémákról tanúskodnak: arról, hogyan hatnak láthatatlan erők a testre.<sup>10</sup> A fotódokumentáció mozdulatlansága magában hordozza az *esemény* sorozatának egymásutánosságát, ugyanakkor – a befogadóban keltett *affektumok* vagy *punctumok* híján – a *studium* folyamatában legfeljebb egy nehezen megragadható pillanatként mutatkozik meg.

---

<sup>7</sup> Gilles Deleuze: *Francis Bacon. Az érzet logikája*. Fordította Seregi Tamás. Budapest, Atlantisz, 2014. 43.

<sup>8</sup> Deleuze idézi Paul Valéryt. In: Gilles Deleuze: *Francis Bacon ...* 45.

<sup>9</sup> Gilles Deleuze: *Francis Bacon ...* 45.

<sup>10</sup> Gilles Deleuze: *Francis Bacon ...* 48–50.

A fotódokumentációk megjelenései a deleuze-i értelemben vett *deformáció* problémáit is magukban hordozzák. Az általuk és a bennük létrejövő *deformáció* mindig a test deformációjaként ragadható meg, mindig statikus és mindig egy helyben történik; alárendeli a mozgást és az absztrakciót az erőnek, valamint az Alaknak. A performanszok dokumentációi nem azért készülnek, hogy az utókor számára reprodukáljanak egy modellként funkcionáló tárgyat, sokkal inkább olyan képek megteremtésére törekszenek, amelyek működése talán megfordíthatja a modell és a másolat megszokott viszonyait. Nem törekszenek semmire, a fényképbe való kiáradásukkal akár *abjekciót*<sup>11</sup> is megélhetünk. Olyan *punctumokat* gerjesztő képek lehetnek ezek, melyekről pontosan nem tudjuk, talán csak sejtjük, hogy mi váltja ki bennünk ezeket a momentumokat, s ezek a képekben megérezett részletek közvetlenül érintkezésbe léphetnek a látáson bennünk élő dolgokkal. Olyan látást igényelnek, melynek során a képről föl kell emelni a tekintetünket, vagy le kell hunyni a szemünket.<sup>12</sup> Az *abjekció* testélménye mindig egy jelölőfolyamatot érintő esemény is, s így adekvátan köthető az általam elemzett művek dokumentációinak vizsgálatához. Ezek a képek sok esetben a test tabu alá eső részeinek, valamint állapotainak megjelenítésekor egy olyan művészetfelfogással (ha tetszik: látással) szemben is fellépnek, amely a művet – legyen annak létező forrása a performansz eseményszerű történéseiben bármilyen, akár fájdalommal járó testi élmény is – már mindig eltávolítottként mutatja, és (ha nem a direkt provokációt keressük bennük) szépként tünteti fel. Így sok esetben – gondoljunk csak a bécsi akcionista hagyatékain látható, sokszor testnyílásaikat felfedő, groteszk testekre – érzeteket és ösztönöket tárnak elénk a naturalizmus receptje szerint, de úgy, hogy azok nélkülöznek mindenféle történetet: sokkal inkább a kiáltást akarják megjeleníteni, nem pedig a borzalmat, ahogyan azt Deleuze *Francis Bacon. Az érzet logikája* című művében is kiemelte. A bennük és bennünk rejlő *punctumok* olyan többletként tárulnak fel, amit valójában a befogadó társít a képhez, noha e többlet kiváltó részleteket a kép magában hordozza.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Julia Kristeva *abjekció*fogalma egyszerre köthető a pszichoanalitikus testközpontú és a szemiotikai jelközpontú diskurzushoz. A pszichoanalitikus megközelítés szerint az *abjekció* valamilyen elsődleges elfojtáshoz kötődik. Eszerint már az anyával való egység idején megtörténik a gyermekben a különválásra való igény, ami később az undorban, az elutasításban, az étel (például a tej föle) zsigeri elutasításában nyilvánul meg. „Én-né válásom során könnyek és hányások közt szülöm meg magam”. Ld. Julia Kristeva: Bevezetés a megalázottsághoz. Fordította Kiss Ágnes. *Café Babel* 20, 1996, 170. E megközelítés szerint ez a nehezen magyarázható érzés (a sokféleség és az egység közti „undorító” átmenet) később is megjelenik az ember életében, amikor olyan (szöveg)működésekkel találkozik, amelyek megsértik azokat a felületeket, amelyek elválasztják a heterogént a homogéntől, a belsőt a külsőtől. Ld. Kiss Attila: *Az anatómia színháza és a színház anatómiája*. Adalékok Tulp doktor diagnózisához. In: Kiss Attila: *Betűrés. Posztsemiotikai írások*. Szeged, Ictus Kiadó – JATE Irodalomelmélet Csoport, 1999.

<sup>12</sup> Roland Barthes: *Világokamra*. 58.

<sup>13</sup> A test nyilvános térben történő faggatásainak előzményeként megemlíthetőek a középkori nyilvános boncolás, az anatómia-színház, valamint a nyilvános kivégzés eseményei. Kiss Attila (kristevai háttérű) értelmezésében a

Ezekon a dokumentációkon – Roland Barthes szubjektív hangvételű fotóelméleti írásából kiindulva – „a fotografiai ábrázoltnak nem azt a fakultatíve valóságos dolgot nevezzük, amelyre egy kép vagy jel utal, hanem a fényképezőgép elé állított szükségszerűen valóságos dolgot; azt, aminek híján fotográfia nem létezne”.<sup>14</sup> A fotók szemlélése közben egyértelművé válik, hogy az ábrázolt dolog ott volt, a valóság és a múlt benne együttesen jelen van, ezt hangsúlyozzák azok dátumozásai is. A fotográfia nem felidézi a múltat, nem azzal hat a befogadóra „hogyan rekonstruálja, amit az idő, a távolság lerombolt, hanem azzal, hogy tanúsítja: valóban létezett, amit látok”<sup>15</sup>. A fotografiai dokumentum értéke nem feltétlenül arról beszél, ami nincs többé, hanem csak arról, ami egészen biztosan megtörtént. Bizonyítja annak létét, amit ábrázol, önmagában véve nem kitalál, hanem hitelesít. E dokumentációk *noémája* sohasem az analógiában rejlik: kód nélküli képek, még akkor is, ha aktuálisan különböző kódok módosíthatják olvasatukat. Egyáltalán nem a valóság másolataként működnek, hanem a múltbeli valóság emanációjaként. Olyan ténymegállapító erejük van, ami nem a tárgyra, hanem az időre és a tartamra vonatkozik.<sup>16</sup>

A szóban forgó performanszokról fennmaradt képek természetét is a szándékos vagy szándékolatlan pózok alkotják, melyek az olvasati intenciót a következőképp befolyásolják: amikor ezeket a fotókat nézzük, tekintetünkkel elkerülhetetlenül befogadjuk azt a futó pillanatot, amikor egy valóságos dolog a lencse előtt mozdulatlanra dermedt, s a jelenbeli fotó mozdulatlanságát átvisszük a múltba. Az így megpillantott pillanat a póz. A fénykép mozdulatlansága a barthes-i értelmezés szerint nemcsak azt jelenti, hogy az ábrázoltak nem mozognak, hanem azt is, hogy a mozgóképpel ellentétben „nem tudnak *kilépni* a képből, olyanok, mint az elbódított, gombostűre szúrt pillangók egy gyűjteményben”.<sup>17</sup> A fotográfia *noémája* azonnal módosul, „amint a fotó megmozdul és filmmé válik; a fotó esetében valami oda állt [...], a kis lyuk elé, és ott maradt [...], a filmen azonban valami történt [...] ugyanezen kis lyuk előtt, s a képek folyamatos egymásutánja elsodorja, megszünteti a pózt [...]”.<sup>18</sup> Deleuze a filmről szóló elemzése során kifejti, hogy a mozgókép nem hoz létre

---

*cogito* olyankor fordul a test belsősegei felé, amikor egy átmeneti időszakon belül ismeretelméleti válságba kerül, s a korábban garantált világképe, a korábbi „olvasási modell” már nem képes számára kielégítően közvetíteni a valóság dolgait. „A felvilágosodás [...] húzza az emberre azt a bőrt, amely a *cogito* óta arról hivatott gondoskodni, hogy a beszélő szubjektum csak ezen a felületen képzelje el magát. A jelölő ettől fogva ezen a bőrön utazik, amely elhatárolja az én internalizált absztrakcióját a külvilágtól. Elfojtás alá kerül a test jelenléte, az általánosan áramoltatott diskurzusokból száműzetik az a heterogenitás, amely a beszéd mögött a folyamat forrásaként dolgozik [...]” Kiss Attila: *Betűrés...*10.

<sup>14</sup> Roland Barthes: *Világoskamra*. 88.

<sup>15</sup> Roland Barthes: *Világoskamra*. 86.

<sup>16</sup> Roland Barthes: *Világoskamra*. 89–94.

<sup>17</sup> Roland Barthes: *Világoskamra*. 66. Kiemelés az eredetiben.

<sup>18</sup> Roland Barthes: *Világoskamra*. 82.

filmés folyamatot anélkül, hogy egyidejűleg ne vetítsen ki agyi folyamatot is. Eszerint a film egy olyan agyként is megragadható, amely folyamatosan villog, és újrafűzi a dolgokat vagy gondolati hurkokat ír le. Voltaképpen „minden szolgálhat vetítövászongként – egy szereplő teste, vagy akár a néző teste is –, azaz minden helyettesítheti a filmet a virtuális filmben, amely már csak a fejünkben pörög, szemhéjünk mögött”.<sup>19</sup> Ebben az értelmezésében a filmvászong nem keret, hanem maszk, ami eltakar. S az a szereplő, aki éppen kimegy a képből, továbbra is él, s a részleges látványhoz állandóan egy mögöttes, vak mező kapcsolódik. Feltételezésem szerint azonban a performanszok videódokumentációi a mozgókép működésének ellenére sem ígérnek semmit: nincs jövő idejük, nincs bennük semmi várakozást keltő, egyszerre megtartanak, ugyanakkor be is mutatnak valamit. Lényegüket tekintve nem kizárólag az emlékezést szolgálják, akár még le is blokkolhatják azt, és valaminek – jelen esetben a performanszok kérészerűségének – hiányaként jelennek meg számunkra. A fotósok sok esetben – például ha a már korábban is említett alkotásokra gondolunk – egyenesen „a Halál ügynökeiként”<sup>20</sup> lépnek fel: a performanszokban való jelenlétben a különböző anyagok és testek putrefakciójának rítusaival még az életben képesek a halált megjeleníteni – kiváltképp eme események rögzítésével. Ezek a képek, mivel részekre bontják a testeket, elmondhatnak valami olyat is az ábrázoltról, ami a performansz keretein belül kevésbé nyilvánulhatott meg.

E művek videón történő rögzítésével létrejövő mozgás-képekben a filmés illúzió olyan pillanatnyi szegmensekkel dolgozik, amelyeket állóképeknek hívunk, és „egy olyan személytelen, egyforma, elvont, láthatatlan és nehezen érzékelhető mozgással, illetve idővel, amely »benne van« a gépben, és amelynek »segítségével« sorjázzuk a képeket”.<sup>21</sup> Ezek a mozgó szekvenciák már-már a hamis mozgás érzetét keltik, s amikor bennük a mozgókép a mozgást a mozdulatlan szegmensekkel rekonstruálja, valójában a legősibb gondolkodás (Zénón paradoxonai) vagy a természetes érzékelés mintázatait követi.<sup>22</sup> E mozgás-képek a mozgást a tetszőleges pillanatok alapján reprodukálják, vagyis egyenlő távolságú pillanatok alapján, amelyekett jelen példák esetében nem úgy válogattak össze, hogy mindenképp a folyamatosság érzését keltsék, az általuk megjelenített pillanatoknak a legtöbb esetben semmi közük a pózokhoz, sőt mint pózok tökéletesen elképzelhetetlenek lennének. A performanszokban a mozgás státusa ebben az értelemben a következőképp változott: kezdték elhagyni a figurákat, a pózokat, a forgatókönyvet, hogy létrehozzák a nem beállított, a nem

---

<sup>19</sup> Gilles Deleuze: *Az idő-kép. Film 2.* Fordította Kovács András Bálint. Budapest, Palatinus, 2008. 258.

<sup>20</sup> Ld. Roland Barthes: *Világoskamra.* 105.

<sup>21</sup> Gilles Deleuze: *A mozgás-kép. Film 1.* Fordította Kovács András Bálint. Budapest, Palatinus, 2008. 8.

<sup>22</sup> Ld. Gilles Deleuze: *A mozgás-kép.* 8.

sűrített formákat, amelyek a mozgást a véletlenszerű pillanatból vezetik le. Ezáltal a performansz képessé vált arra, hogy a környezet véletlenszerűségeire, azaz egy tér pontjainak vagy egy *esemény* időpillanatainak eloszlására reagáljon. Így válhatott egyfelől a pillanat a mozgás mozdulatlan szegmensévé, másfelől pedig a mozgás az időtartamnak, az egésznek, vagyis egy egésznek a mozgó szegmensévé.<sup>23</sup>

A mozgás mint mozgó szegmens Barthes fotográfia-értelmezésében a szubjektumban kap teret, így a szubjektumban a gondolati mozgás egyfajta minőségi változást eredményez, s az időtartam ebben az esetben a tudatban állandósul. A performanszokból kiragadott képsíkok mozgó metszetté változnak, azaz olyan öntvényé, amelyben a forma úgy rendezi el a dolgok belső erőit, hogy egy adott pillanatban egyensúlyba kerülnek. A videódokumentációk esetében a moduláció azonban nem áll meg az egyensúlyi állapotnál, hanem szüntelenül módosítja a formát, s egy folyamatosan változó, időbeli öntőformát hoz létre. Ezek a képek egyszerre pillanatképek, a mozgás mozdulatlan szegmensei, melyek ugyanakkor mégis képesek mozgás-képekben is megmutatkozni.

A performanszok ilyen módon történő keretbe foglalása közös léptéket ad annak, aminek nincs közös mértéke: így jöhet létre a befogadóban a gondolati vagy a tűnődő kép. A keretezés művelete a performanszok esetében kiszűr bizonyos ingereket, az általuk kiváltott reakciók már nem követik azonnal a behatást, a beavatkozás szükségét. Az intervallum segítségével a késleltetett reakcióknak van idejük, hogy kiválasszák elemeiket, és egy új mozgásba szervezzék vagy integrálják őket, amelyre lehetetlen következtetni pusztán a bejövő inger meghosszabbítása által. E dokumentációk esetében olyan világ nyílik meg előttünk, ahol a kép egyenlő a mozgással, a kép mindannak a halmaza, összessége, ami megjelenik. „Minden egyes kép csak egy-egy »út, amelyen minden irányban olyan módosulások mennek végbe, amelyek szétterjednek a világegyetem végtelenségében«. Minden kép »teljes terjedelmével« és »minden elemi részével« mégis hat és visszahat a másakra”.<sup>24</sup>

Így e művek dokumentációi révén a befogadó a mozgás-kép három átváltozásának adhat helyet. Egyrészt a percepció-képnek, amikor a meghatározatlanság vagy bizonytalanság következtében létrejövő nyitottság eredményeképpen a mozgás-kép percepció-képpé változik. Másrészt az akció-képnek, azaz a szubjektivitás második anyagi aspektusának, amikor a percepcióból észrevétlenül cselekvésbe megyünk át, ez már nem a megszüntetés, válogatás vagy a keretezés, hanem a világ meggörbítése, ami nemcsak a dolgok ránk gyakorolt virtuális

---

<sup>23</sup> Gilles Deleuze: *A mozgás-kép*. 15.

<sup>24</sup> Deleuze idézi Henri Bergson-t. In Gilles Deleuze: *A mozgás-kép*. 78.



hatását, hanem a dolgokra irányuló potenciális tevékenységünket is eredményezi.<sup>25</sup> Harmadrészt pedig az affekció-képnek, ami szintén a szubjektumban tör föl, és bizonyos értelemben felkavaró érzéklet a bizonytalan tett fölött. Az affekció az alany és a tárgy egybeesése, vagy az a mód, ahogy az alany önmagát belülről tapasztalja, átérzi. Az affekció a mozgást valamely minőségre mint megélt állapotra vezeti vissza. Tehát itt a befogadó mint élő anyag egyik oldalát vagy bizonyos pontjait úgy fejleszti érzékszervekké, hogy közben mozdulatlanásra kárhoztatta őket, aktivitásukat pedig átruházta reakciószerveire, amelyeket ettől fogva felszabadított. A képekben

a helyváltoztató mozgás nem csupán abbamarad, megszakad az intervallum következtében, amely egyfelől a beható, másfelől a végrehajtó mozgást közvetíti, és bizonyos értelemben összehasonlíthatatlanná teszi őket egymással, hanem a kettő között helyezkedik el az affekció, mely egy más szinten visszaállítja a kapcsolatot. Csakhogy a mozgás éppen az affekcióban szünteti meg helyváltoztató jellegét, és a kifejezés mozgásává válik, vagyis minőséggé, egyszerű tendenciává, amely valamely mozdulatlan elemet mozgat.<sup>26</sup>

Gondoljunk itt például Chris Burden *Shoot* című akciójának azon fotójára, amelyen a félrenéző tekintet az ellenkező irányba, a művész meglőtt karjára irányítja a figyelmet. Ez a momentum kiválóan szemléltetheti a kifejezések eme mozgásait, amelyek többnyire a test többi részében rejtőznek.

Ezen képek olvasásakor a test nem akadály többé, amely elválasztja a gondolatot önmagától – már nem kell felülemelkedni rajta, hogy gondolkodni tudjunk. Ellenkezőleg, a testbe kell belevetni magunkat, hogy eljuthassunk a gondolattalanhoz, vagyis az élethez, ahol a művészetben belül a *punctum* és az *affektum* egy különös csatornázási lehetőségként adódhat a befogadó számára. A test folyton gondolkodásra kényszerít, annak elgondolására, ami gyakran elsiklik a gondolkodás elől. Ezekben a képekben a gondolkodás – a test szokatlan pózai és viselkedései által – szervesül az élet kategóriáiban. Gondolkodni itt annyi, mint megtudni, mire képes a test, megismerni képességeit, viselkedését vagy pózait. Ezek a dokumentációk a test révén(és már nem a test közvetítésével) lépnek kapcsolatba a szellemmel, a gondolkodással, észlelésük érzékeli a kép alatt az esemény aktuálisan kiragadott, pillanatnyi kontúrjait, azt, hogy a performansz eseményszerűsége folytatódhat a „láttatottak” által immár a befogadó „belső terében”. Performativitásuk többek között abban

---

<sup>25</sup> Gilles Deleuze: *A mozgás-kép*. 86.

<sup>26</sup> Gilles Deleuze: *A mozgás-kép*. 88.

rejlük, hogy a test (mind befogadói mind alkotói szinten) sohasem jelenbeli, mindig tartalmazza az előttest és az utánt, az általuk kiváltott érzelmek pedig (mint például az undor, a kétségbeesés, a fáradtság) a test reflexióiból is adódnak. A külső viselkedése által a belső megjelenítése kerül fókuszba. A fotódokumentációkban rejlő többlet talán abban rejlik, hogy az általuk „reprodukált” művek egészéből mit és hogyan őriznek meg, hogy miként képesek erőteljesen megragadni és visszaadni mindazt, ami nem látható, de mégis jelenlévőként tárul a néző elé. Noha e képek álló vagy épp táncoló hullámai és szemcséi nem helyettesítik a színházi értelemben vett test jelenvalóságát, mégis képesek arra, hogy a láthatót megzavarják, és a világot felfüggeszék, hogy a láthatatlant megmutassák, s létrehozzák az ismeretlen test geneziséét, a látás elől még elbújó láthatónak a megszületését, valamiféle hátsó gondolatot, a gondolatlant a gondolatban.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Gilles Deleuze: *Az idő-kép*. 241–242.