

Vendégszövegek a festészet határmezsgyéin

Hantai vizuális poétikája

A művészet beláthatatlan végein innen és túl

A filozófiai, irodalmi és liturgikus szövegrészleteket magába építő Hantai Simon festészetét annak a nyolcvanas–kilencvenes években a művészettörténet és a művészetelmélet keresztmetszetében kialakult – és mára már némiképp elcsendesült – vitának a perspektívájából fogom vizsgálni, amely a képzőművészet helyzetéről, lehetőségeiről, társadalmi szerepéről zajlott, és amelyet a „művészet vége” szlogennel illettek.

A vitában részt vevők¹ miközben *preskriptív* (előíró) művészetfogalmakkal operáltak, és történeteikbe, valamint művészetkoncepcióikba a radikális újítók (Duchamp, Warhol, Nan June Paik stb.) által bevezetett új problémákat (pl. konceptualizmus, tömegkultúra, médiaművészet, performance művészet) próbálták meg beépíteni, gyakran elsiklottak a képzőművészet hagyományosnak számító műfajaiban (festészet, szobrászat) zajló *immanens* megújítási kísérletek felett.

1 A *művészet vége* vita legfontosabb szerzőinek idevonatkozó művei közül néhány. Tanulmányok: Gadamer, H.-G.: „A szép aktualitása: a művészet mint játék, szimbólum és ünnep”, in Bacsó Béla (szerk.): *A szép aktualitása*, ford. Bonyhai Gábor, T-twins, Budapest, 1994, 11–84; Danto, A. C.: „A művészet vége”, in uő: *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?*, ford. Babarczy Eszter, Atlantisz, Budapest, 1997, 95–129; Danto, A. C.: „Művészet a művészet vége után”, in Bacsó Béla (szerk.): *Kép, fenomén, valóság*, Kijárat, Budapest, 1997, 370–381; Belting, H.: *A művészettörténet vége*, ford. Teller Katalin, Atlantisz, Budapest, 2007; Nancy, J.-L.: „Ami a művészetből megmarad”, in Házás Nikoletta (szerk.): *Változó művészetfogalom*, Kijárat, Budapest, 2001. Gyűjteményes magyar nyelvű összeállítások: Bacsó Béla (szerk.): *Az esztétika vége – vagy se vége, se hossza?*, Ikon, Budapest, 1995; Pernecky Géza: *A művészet vége?*, Új világ, Budapest, 1995; Házás Nikoletta: *Változó művészetfogalom*, Kijárat, Budapest, 2001. Szemle: Hornyik Sándor: A művészettörténet krízise és vizsgálása, *BUKSZ*, 2002/tavaszi, 60–66.

A festészet és költészet, művészet és filozófia, filozófia és teológia, filozófia és pszichológia területeit összeegyeztethetőnek tekintő Hantai Simon – „a művészet vége” vitában állásfoglalás-ként is értelmezhető – festészetével egy olyan lehetőséget vázol fel az ötvenes évek végén és hatvanas évek elején a vizualitás sok évszázadon keresztül kitüntetett területén, amely értelmezői szerint a 20. századi művészet- és képelemélet több fontos kérdését és sokat vitatott fogalmát (egyesítés, sokszorosíthatóság, lenyomat, kép, reprezentáció stb.) sajátos, a filozófiai, esztétikai gondolkodás számára is használható módon értelmezi újra. Ezen perspektívájából tekintve tán nem tűnik alaptalannak a feltetelezés, hogy miközben Hantai festészetével a hatvanas évek radikális újító művészeti irányzataival szembefordulva² látszólag „hátra arcot” hirdet, valójában – paradoxnak tűnő módon – hátrafordított arccal előrefelé mutat.

A kölcsönösen megszólítottak: Hantai festészetének filozófiai, s a filozófia festészeti „olvasata”

A művészettörténet, illetve a művészetelmélet legitimációs kísérleteinek és újragondolásának időszakában, a művészet vége elméletek divatjának évtizedeiben, a nyolcvanas-kilencvenes években fedezi fel magának a magyar származású Hantai Simont és munkáit a francia értelmiség több ismert alakja, közöttük Georges Didi-Huberman, Hélène Cixous, Jean-Luc Nancy és Jacques Derrida.

Derridát, Nancy-t és Didi-Hubermant egyaránt foglalkoztatja a *lenyomat*, a *nyom* problematikája, amelyet míg Derrida elsősorban a *szövegek és nyelv*, Didi-Huberman és Jean-Luc Nancy a *képek* viszonylatában gondol el, s utóbbiak, igaz, két egymástól eltérő módon, a „képkorszak vége” gondolathoz is hozzákapcsolják.

A *Lenyomat (Empreinte)* című kiállítás-katalógus szövegében, amely később önálló könyvként is megjelenik,³ Didi-Huberman vizsgálódásainak középpontjába a *lenyomat* fogalmat állítja, és külön üdvözli Marcel Duchamp ez irányú tevékenységét, akinek munkásságában szerinte határozottan jelen van egyfajta, a lenyomat készítésére – mint jól ismert *kézműves* tevékenységre – való visszatérő törekvés, amelyet nagyon is *anakronisztikusnak* tűnő gesztusnak tekint.

Szerinte Duchampnál a *lenyomat paradigma* jelenik meg. Ez *aktualitása* és *modernizmusa* mellett olyan *anakronizmust* mutat, amely a művészettörténetet kivezeti a művészet kezdet és vég, modernitás és posztmodernitás közé szorításának csapdájából. A *lenyomat*, amelyet a szerző az alkotói eljárás, az alkotói folyamat, az al-

2 Didi-Huberman, Georges: *L'Empreinte*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1997.

3 Didi-Huberman, Georges: *La ressemblance par contact, Archeologie, Anachronisme et modernité de l'empreinte*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2008.

kotói technikák, módszerek és gyakorlatok felől vizsgál, állítása szerint egy olyan par excellence *dialektikus kép* fogalmát rajzolja meg, amelyre az optikai, metafizikai modellek helyett a *technika* és a *taktilitás*, az *érintés* (a *forma* és az *ellentétes forma*), az *erotika*, a *kritika*, a *heurisztika* (stb.) fogalmaival körülírható értelmezői modellt épít fel. Leggyakrabban Benjaminra és Aby Warburgra hivatkozva a művészettörténet progresszív modellje helyett egy dinamikus, szinoptikus modellt vázol fel. Nála a kezdet úgy jelenik meg, mint „örvény a folyóban”,⁴ amely persze mindig már vég is egyben, hiszen a *válság* mindig *változást* jelez.

Jean-Luc Nancy a Derrida-tanítvány Didi-Huberman megközelítésénél jóval konzervatívabb látószögből közelít a lenyomat kérdéséhez. Egy 1994-es tanulmányában a teológiából vett latin *vestigium* (nyom, lenyomat) fogalmát tölti fel történeti jelentéssel, és vonja ki sorra azokat a jelentéstartalmakat, amelyeket a szó – szerinte – a kortárs művészet kontextusában már nem tudhat magáénak: a hegeli Eszmét, a Kozmoszt, a Poliszt és a humanista teológia Ember fogalmát.⁵ Állítása szerint a művészet, amely *nem képként* jelenik meg és *nem képként* válik érzékelhetővé, már nem az „Eszme érzéki látszása” (hegeli értelemben), hanem „füst tűz nélkül” és „maradvány/lenyomat Isten nélkül”. Nancy mindemellett még felpanaszolja a művészetnek, hogy az csupán „az akárki” (az arra járó, áthaladó) lenyomata, akit a saját lenyomata nem azonosít be, ezért nevezője mindig „közös”. Majd hozzáteszi: „Mégis, az ember neve túlzottan is név marad. Eszme és kép – így nem hiába hirdetik eltűnését. Bizonyára ennek más hangsúllyal való újbóli bejelentése a képek szorongást keltő tilalmának visszautasítását jelentené anélkül, hogy visszahozná a humanizmus embe-
rét, vagyis a saját eszméjének önimitációját.”⁶ A lenyomat logikáját eltérő nézőpontokból megközelítő Nancy és Didi-Huberman rövidesen személyes kapcsolatba kerül Hantai Simonnal, s ebbe a körbe Jacques Derrida is bevonódik.

A levelekben rögzített párbeszédből születik *A szövegek ismerete* című könyv.⁷ A könyv terve egy illusztráció készítése közben keletkezett. 1999-ben a művész Derrida Nancyról írott⁸ könyvéhez készített illusztrációt úgy, hogy Derrida és Nancy egy-egy könyvének részleteit másolta színes tintával összegyűrt vászondarabokra addig, amíg az egymásra-írás látható, ám olvashatatlan szöveget eredményezett.

4 Vö. Didi-Huberman, Georges: „Imaginum pictura... in totum exoleuit” – A művészettörténet kezdete és a kép korszakának vége, in Házás Nikolett (szerk.): *Változó művészetfogalom*, ford. Simon Vanda, Kijárat, Budapest, 2001, 269–279.

5 Nancy, J.-L.: Ami a művészetből megmarad, in Házás Nikolett (szerk.), i. m. ford. Házás Nikolett, 21–39.

6 Uo. 36.

7 Hantai, S. – J. Derrida – J.-L. Nancy: *La connaissance des textes: Lecture d'un manuscrit illisible (Correspondances)*, Galilée, coll. Écritures/Figures, Paris, 2001. Magyarul részletek: *Enigma*, 2002/32, ford. Orbán Jolán és Simon Vanda.

8 Derrida, J.: *Le toucher, Jean-Luc Nancy*, Galilée, Paris, 2000.

A két technikát, az úgynevezett *pliage*-t (hajtás/gyűrés) és a *másolva festést*, amelyekben leginkább megragadható Hantai festészetének „specifikussága” – több variációval – már jóval korábban kifejlesztette. A továbbiakban az utóbbiról „a másolva festésről” lesz szó a Hantai-féle *Opus Magnum*, a *Peinture, Écriture Rose* (*Festmény, Rózsaszín írás/Írásrózsza*) című kép kapcsán.

Écriture Rose

Az 1958–1959 között keletkezett *Écriture Rose* egy több mint háromszor négy méteres festmény, amelyre Hantai 365 napon keresztül a napnak ugyanabban az időszakában filozófiai és teológiai szövegeket másolt egymásra Loyolai Szent Ignác, Hegel, Schelling, Goethe, Hölderlin, Kierkegaard, Freud és Heidegger írásaiból, valamint a Bibliából fekete, lila, piros és zöld tintával. Az adventtől adventig tartó „másolva meditálás” aktusának eredményeképpen – bár nem használ rózsaszínt – született a rózsaszínbe játszó, absztraktnak tűnő felület, amelyre Hantai még egy-egy enigmatikus jelet (görög kereszt és csillag), számot és néhány színfoltot festett.

Távolról nézve a képen a palimpszesztusként egymásra rétegződő szövegek – akár egy pixelekből álló fotón – az írás aktusát idéző folytonos, szabályos és ritmikus felületet eredményeznek. Középről nézve, bár egy-egy szó néha kivehető, csak a színekkel egymásra rétegzett írás értelmezhetetlen nyomai láthatóak.

E kép alapján nem meglepő tehát, hogy a „nyom”, „a lenyomat”, a „nyomhagyás” és az „érintés” kérdéseivel foglalkozó gondolkodók – Derrida, Huberman, Nancy – örömmel üdvözlék a művet és Hantai festészetét általában, amelynek Didi-Huberman 1997-ben *Csillagrepedések*⁹ címmel külön könyvet is szentel, és amelyhez 2005-ben a francia feminizmus ismert alakja, Hélène Cixous is hozzászól *Hantai Simon Köténye*¹⁰ című könyvével.

Didi-Huberman az *Étoilement* című könyvben – amelynek címe a csillag (étoile) és a vászon (toile) szavakat ötvözi, s látja el a vászonnal folytatott tevékenységre utaló „ment” képzővel – Hantait aszkétának, zen mesternek, a fogyasztói társadalom „öngyilkosának” nevezi, aki „idejétmúlt modernista” gesztussal, mint Balzac *Ismeretlen remekművének szerzője*, a visszavonulás, a „retinális csönd”, a festészet közegében végzett lelki gyakorlat, az anyaggal való kritikai és heurisztikai viszony eredményeképpen rátapint az „igazságra a festészetben”: a „tiszta láthatóságra”.¹¹

9 Didi-Huberman, Georges: *Csillagrepedések (Beszélgetések Hantaival)*, ford. Se-regi Tamás, Műcsarnok Könyvek, Budapest, 2013.

10 Hélène Cixous: *Hantai Simon Köténye, Anagrammák és H. C. H. S. levelei*, ford. Házas Nikoletta és Orbán Jolán, Kijárat, Budapest, 2010.

11 Didi-Huberman: *Csillagrepedések*, i. m. 13–24.

Cixous a *Hantai Simon Köténye* című könyvben Hantait a misztikus rózsza nyomába eredő, a nézőt belső utazására magával hívó szerzőként írja le, aki egyrészt az édesanyja, Anna kötényének redőiből kiindulva, az anyától mint „kezdetből”, mint „eredetből” elindulva hajtogatja ki vásznait térben és időben, másrészt a költészet, a filozófia és az úgynevezett „vallási kérdés”¹² közös felületeit próbálja meg festészetével *kitapogatni*. Ugyanezt teszi a szerző is Hantai segítségével.

A nyom/lenyomat témához tehát itt újabb témakörök társulnak, köztük „az igazság a festészetben”, a „tiszta láthatóság” és a misztikus utazás eredményeképpen feltáruló „belső templom gondolata”. Mindezekre most egyenként nem áll módomban kitérni, de ezen gondolatokat háttérként használva kísérletet teszek az *Écriture Rose* című festmény által bevezetett képfogalom egyik „alappilléreinek” felvázolására.

Mondandóm kifejtéséhez kiindulásként Genette esztétikájának *Immanencia és Tanszcendencia*¹³ című kötetét használom. A Genette által használt, kortárs művészetre alkalmazott műalkotás-tipológia – jóllehet bizonyos fenntartásokkal – alapul szolgálhat a Hantai-féle *vizuális poétika* megközelítéséhez.

Genette a műalkotások ontológiai státuszának elemzésénél kétfajta létmódot különböztet meg: *immanens* és *transzcendenst*. *Immanens* létmód alatt azt érti, amiben a mű (festmény) áll, *transzcendensnek* pedig egy olyan másodlagos, derivált létezési módot tart, amelyben a mű túllép az immanencián. Ilyenek például a különböző szövegváltozatok. Az *immanens* létmódon belül is különböző területeket különít el, amelyeket – Nelson Goodmanra hivatkozva – az *autografikus* és az *allografikus* fogalmakkal jelöl.

Az előbbi, az *autografikus* prototípusa az olyan festmény és szobor, amelynek kapcsán még van értelme az *eredetiség*, *egyediség* fogalmainak, s melyet *tárgyi*, *materiális* valója miatt specifikus identitás jellemez. Az utóbbi, az *allografikus* műtárgy prototípusa a regény és a zenemű; ezt az *idealitás*, a *sokszoroság* és a *kvantitatív identitás* fogalmakkal jelöli. Az egyedi és a sokszoros létmódokat megkülönbözteti, az utóbbinál pedig külön elválasztja egymástól a *lenyomatot* és a *kópiát*. Mindkettőt az eredetihez való viszonyában határozza meg, de a különbséget közöttük abban látja, hogy míg a *lenyomat* az eredetit *mintának* (matrice), addig a *másolat* az eredetit *jelzésnek* (signal) használja. Végül elkülöníti egymástól azokat a másolatokat, amelyek tudatos tevékenység, és azokat, amelyek (pl. fénymásolatok) mechanikus tevékenység eredményei.

E fogalmi keretben az *Écriture Rose* című kép úgy jelenik meg, mint egy egyedi, specifikus identitással rendelkező tárgy (vö. *autografikus*), amelyre ugyanakkor sokszoros létmóddal rendelkező (vö. *allografikus*) szövegek tudatos tevékenységgel létreho-

12 Cixous, i. m. 22.

13 Genette, G.: *L'oeuvre d'art, Immanence et transcendance*, 1. kötet, Seuil, Paris, 1991.

zott – nem felismerhető – másolatai kerülnek. A festmény által tehát némiképp árnyalódik és bizonyos értelemben meg is kérdőjeleződik a genette-i – oppozíciókra, binaritásokra épülő – tipológia (amelyet Didi-Huberman fent említett dialektikus lenyomat és kép fogalmai, úgy vélem, megfelelő módon árnyalnak).

Hantai festményén, a Genette által is említett kalligrammák ontológiai meghatározásán is túllépve (ahol a szövegek idealitása és a grafikai megjelenés materialitása találkozik), az olvashatatlant, viszont képként élvezhető, látványként megjelenő szövegek grafikai megjelenésének anyagszerűségéhez nem az értelmes szöveg idealitása társul, hanem „a szöveg idealitásának egyfajta absztrakciója”. Ez a fajta absztrakció – az értelem kivonása a szövegből – azonban nem kelti az értelmetlenség benyomását. Az értelmet részben maga a szövegekkel való találkozás, a szövegek „érintése” adja, vagy ahogy Orbán Jolán fogalmaz azonos című tanulmányában „az érintés eseménye”, amelynek emlékezete maga a festmény.¹⁴

Hantai festményén tehát a választott szövegrészletek tudatos és elmélyült tevékenységgel létrehozott másolatának anyagszerűsége jelenik meg úgy, mint a másolás aktusának és a tevékenység folyamatának a lenyomata; annak a tevékenységnek az emlékezete, amelyben „az olvasva másoló”, „a szövegrészlet” és a szövegrészletet létrehozó „szerzők”, Kierkegaard, Hölderlin, Goethe, Heidegger, Freud stb. és a képet befogadók, azt feladatként felvállaló értelmezők állnak. A Biblia esetében persze a találkozás lehetősége jóval összetettebb és talányosabb, hiszen a festmény terébe invitált „vendégek”-nek nemcsak a „szövegek” és a – feltételezések szerint – tanítások és a kinyilatkoztatások mögött álló Jézus vagy Isten tekinthetők, hanem például az azokat lejegyző személyek is (próféták, apostolok), akik esetében a szerzői státusz vonatkozásában nem releváns a modern irodalomelmélet szerzőfogalma.

Az adventtől adventig tartó szellemi és egyben lelki gyakorlat eredményeképpen létrejött festmény *egyedi* terében a „beidézett” szövegeken keresztül a tudás olyan eltérő területei találkoznak egymással, mint a filozófia, esztétika, költészet, teológia és lélektan.

A rétegzett felületű festmény mint hely, mint tér (mint „belső várkastély” vagy „belső templom”) e területeknek nemcsak a figyelem és a választás által kitüntetett találkozási pontja, hanem egyfajta „enyéspontja is”, amelyben összeegyeztethetetlennek tűnő polarítások, úgy mint hit és tudás, lélek és szellem, jelenlét és távollét, egység és sokszorososság, „idealitás” és „materialitás”, anyag és anyagtalan, egyedi és általános (vö. közös), másolat és lenyomat, (genette-i értelemben) „immanencia” és „transzcendencia” találkoznak egymással. A találkozás ugyanakkor nem

14 Orbán Jolán: Az érintés eseménye. Derrida, Mallarmé, Hantai, in *Thomka-symposion (Ünnepi kötet Thomka Beáta köszöntésére)*, Kalligram, Pozsony, 2009.

jelent sem szintézist, sem a differenciák eltörlését, csupán a távolság megszüntetését és a közelség, valamint a kölcsönös összetartozás bejelentését, avagy – Didi-Hubermannal szólva – „a különbségek dialektikus feltárulását”. Úgy vélem, Hantai képfogalmának egy fontos alappillére épp ez a fajta „kibékítés”, amely a kortárs konceptuális művészetet bevezető és a művészet vége elméletek „bűnbakjának” tekintett Marcel Duchamp esztétikájában is az egyik központi gondolat volt, miként azt Duchamp és a híres sakkozó, Halberstadt 1932-es közös könyvére hivatkozva a Hantait Duchamphoz hasonlító Didi-Huberman is megjegyzi.¹⁵

A művészet(ek) vége(i) és folytonos újrakezdése(i): a Szépség és/vagy Igazság paradigma

A múlt század hatvanas–hetvenes éveitől a képzőművészet területén folyamatosan emlegetett „művészet vége” problematikának több változata, több elbeszélése, *narratívája* is van. A narratívák több szempontból is eltérnek egymástól. Az egyik legfőbb eltérés az időintervallumok meghatározásában van. Egy másik eltérés a hivatkozott – a művészeti szép abúzusáért felelősségre vont – szerzők kiválasztásában mutatkozik meg. Az epilógustörténetek és az azok középpontjában álló művészet-fogalmak esszencialista felfogását szkepszissel szemlélők szerint tágabb kulturális kontextusba helyezve a kérdést azt láthatjuk, hogy a probléma oka sokkal inkább az úgynevezett „nagy narratíva” ellehetetlenülése a *posztmodernnek* nevezett időszakban.

Az egyik festményét *Duchamp kitörlése (Duchamp Éffacé, 1951–60)* címmel ellátó Hantai életműve ahhoz a típusú – tán leginkább ismert művészet-vége – narratívához köthető, amelynek alaphivatkozása Marcel Duchamp tevékenysége, és azon belül is elsősorban az érzéki-intellektuális (vö. retinális-konceptuális) paradigmaváltás.

A művészeti szép „abúzusáért” és a művészet filozófia általi „kisemmizéséért” A. C. Danto jól ismert tanulmányaiban Marcel Duchamp-t teszi felelőssé¹⁶ (aki „a retinális szépséget” a művészet területéről kiutasította, miután – saját elbeszélése szerint – sakkozás közben rádöbbsent arra, hogy „a gondolkodás szépségének” megmutatása új utakat nyithat a képzőművészet területén, mely újítás valóban a konceptuális művészeti paradigma kialakulásához vezetett). Hantai nem tagadja „a szellemiség” fontosságát a művészetben, hanem újra hozzáteszi azt, amit Duchamp zárójelbe tett: „az érzéki szépség” és a „retinális öröm” fontosságát. Mindeközben folyton hangsúlyozza: érzéke-

15 Duchamp, Marcel – Vitaly Halberstadt: *L'opposition et les cases conjuguées sont réconciliées*, L'Échiquier, Paris–Bruxelles, 1932.

16 Danto, A. C.: *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?*, ford. Babarczy Eszter, Atlantisz, Budapest, 1997; uő: *The Abuse of beauty*, Open Court, Chicago, 2003.

lés és tudás, „szépség” és „igazság” – az általa képviselt szellemi pozícióból nézve legalábbis – *nem egymást kizáró ellentétek*. Egy 2007-es Duchamp-szimpozionon Hegyi Lóránd művészettörténész fogalmazott úgy Duchamp tevékenységéről beszélve, hogy „a szellem fényével világította be a művészet közegét”.¹⁷

A „fény” és a „megvilágítás” metaforikájánál maradva (amelyet az interjúkban és a róla készült filmekben Hantai maga is gyakran használ), ő nem lekapcsolja vagy kioltja „a szellem fényét”, hanem – ahogy Didi-Huberman fogalmaz – „csillagrepedéseket” (étoilements) hoz létre, mintegy megtörve és megsokszorozva a fényeket, vásznain további fényeket *gyűjt fel* és *éleszt fel* a nyugati kultúra különböző szellemi tradícióiból, a költészet, a filozófia, a teológia, a spiritualitástörténet és a pszichológia területéről. Az eltérő színekkel szimbolizált gondolatok, amelyek, akár a hangok egy szimfóniában, végül összhangzattá – *Rózsaszínné* – állnak össze, mintegy rámutatnak arra, hogy ezeknek a hangoknak, ezeknek a gondolatoknak van közös „rétege”, s ez a festészet *kézzelfogható* anyagaival, a festékekkel és a vászonnal folytatott, érintéssel végzett meditációkban megmutatkozik. Mindemellett arra is rámutat, hogy a „szellemiség a művészetben” és a gondolkodás más-más területein, más-más formában, de mindig is megvolt a nyugati kultúrában, s hogy ennek képzőművészeti megjelenítéséhez nem szükséges elutasítani sem az anyagot, sem a festészet területén fontos *aisthesis*-t. Mert amikor – Hegyi Lóránd metaforájánál maradva – anyag, lélek és szellem közösen „világítanak”, akkor valóban, és még a művészet vége elméletek után is elmondható a képről – Hantaiéről legalábbis – az, amit Georges Didi-Huberman ír egy 2004-es tanulmányában:

*A kép ég, a valóság lángja gyűjtja meg, amelyhez közel került egy pillanatra [...] Ég a vágytól, amely életre kelti, a szándéktól, amely formába rendezi, a kijelentéstől és a sürgősségtől, amelyet kinyilvánít [...] Ég a rombolástól, a tűzvészttől, amely kis híján porrá zúzta, de amelytől megmenekült, ám amelyhez, következőképpen, archívumot ígér és a képzelet lehetőségét kínálja. Ég a szikrától, saját pusztulásának vizuális lehetőségétől, a modoros és múló, mert önmagát felégető igazságtól [...] Ég önnön zavaró mozgásaitól, a megállás képtelenségétől, az átváltozás, a hirtelen távozás lehetőségétől [...] Ég a bátorságtól, amely minden visszavonulást, visszalépést lehetetlenné tesz [...] Ég a fájdalomtól, amelyből született, s amelyet mindenki számára közvetít, aki kész, hogy kapcsolatba lépjen vele. A kép még hamuként is ég, mert elevenen tartja az emlékezetet, amellyel saját lényegi túlélésre hivatottságáról ad tanúbizonyságot – mindennek ellenére.*¹⁸

17 Klaniczay Júlia (szerk): *Marcel Duchamp Szimpozion. Ötperces előadások Marcel Duchamp szellemében*, Artpool, Budapest, 2007.

18 Didi-Huberman, Georges: *L'image brûle*, in Zimmermann, L. – C. Defaut (szerk.): *Penser par les images. Autours des travaux de Didi-Huberman*, Nantes, 2006. 11–52 (51–52).