

Bacsa Gábor

A borzalom, a fajok eredete és a fantázia

(Benes József „Figura-albumáról”¹)

„Még mindig a barlangkorban élünk, ha néha a szokások állandósága nem hátrálna meg a tettek vagy a szellem olyan alkotásai előtt, amelyek a képzelet valamely problematikáján alapulnak.”

Pierre Francastel

„Miként lehetséges, hogy a festék szennye emnyire alkíthatónak, egyenesen alkimista vagy mágikus médiumnak bizonyul?”

Gottfried Boehm

Benes József képei nem engedik, hogy a festéssel foglalkozzunk. A fantáziaalakok szemlélése biológiai, állattani, humánétológiai kérdések feltevése felé vezet. Az emberi testfelépítéstől való távolság meghatározása közben fogalmazódik meg a kérdés: evvel kell egyáltalán foglalkozni most, a nézelődés során? Nem idegen-e mindez a festészettől? A fajokról szóló fejtegetés így a kérdések fajairól szóló eszmefuttatásban folytatódik, hogy végül abban a meditatálásban végződjék, amely a szemlélődés tétjét kutató megfontolásokat, a festészet lényegét, a festészet-túliség jelenségeit érintő ötleteket lebegteti, sorakoztatja, kombinálja.

A tehetetlenség, a rutin és a kultúra

Dilemmák: a két dimenzióban alakot nyerő látomások kapcsán: miért ilyen a „teste”(!) ezeknek a „lényeknek”(!); miért hiányzik belőlük az, ami az emberben megvan; miért nem emberek? A funkcionalitás és szükségyszerűség motívumai jelennek meg Benes „Figuráinak” szemlélésekor, az evolúcióelmélet segédeszközei az élőlények milyenségét megokolni hivatott gondolatmeneteiben. Ez a művészeti ág szempontjaitól érintetlenül hagyott eszmefuttatás minduntalan megjelenik a hórihorgas, kezetlen alakokkal bíbelődő sorozat szemlélésekor. Érdekes módon mégis szerephez jutnak a technikai meghatározottságokon alapuló megfontolások, de nem úgy, hogy ezek nyomán a képek végső állapota lesz megmagyarázható, hanem úgy, hogy az alakok létrejötteinek

¹ Benes József. Kecskemét, 2006. – A továbbiakban e kötet képanyagáról lesz szó. A hiányos jelölés a képek megnevezési sajátosságából adódik. A reprodukciók ugyanis az egységes „Figura” címet kapták, eltérés csak a technikai adatokban és a dátumokban mutatkozik.

körülményeit sejthetjük meg, tulajdonképpen azt, hogy miért nem embereket ábrázolnak a képek.

A látvány háromféleképpen magyarázható. Festéstechnikai tényezők elősorolásával, a testfelületek eltérései és azonosságai nyomán kirajzolódó motívikus összefüggések végigkövetésével, valamint az állandó, a felületek sajátosságától első ránézésre függetlennek tűnő testfelépítés spekulatív megokolásával.

A huszonegyedik századi kép-előállítási eljárások széles skáláját ismerő Benes nemcsak gyakorlati ismeretek, hanem az elvi lehetőségek, a jólneveltség és a tabudöntögetés, határátlépés stratégiáinak is birtokában van. Erről tanúskodik az album egyszer az akril, az olaj vagy a digitális nyomat médiumainak virtuóz alkalmazásával, másszor pedig a divatlapok, állathatározók, vagy éppen egy orvosi kóréletteni szakkönyv festői portréábrázolástól határozottan idegen képanyagainak montírozásával vagy egyéb szabad felhasználásával. A műfajok és művészeti ágak szabályait, a különböző szellemi tevékenységek szuverenitását és hatékonyságát biztosító intézményi meghatározottságok szándékos szem elől tévesztése, kihasználása, az adományokkal való visszaélés eleve lehetővé teszi, hogy a képek esetében torzszülöttekről, Frankenstein-féle gnómokról beszéljünk. Sérülésnek, roncsolódásnak láttatja a Benes-képek születését az a kép is, ahol a festékes felületbe ujjal húzott vonal, a festék elkenése hozza létre az alakot. Egy ilyen megállapítás az összes többi produktum genealógiájának mintáját nyújthatja. Ennek a sorozatnak azonban éppen az a különlegessége, hogy generatív erejének meghatározására minden egyes festmény képes ötletet adni, s így sokkal nehezebb feladat adódik: az ötletek, az okok rangsorolása. Ha úgy tetszik: az első számú létrehívó ok, az okok legnagyobb közös nevezőjének megjelölése.²

A Figura-képek alakjai (a háttereiken túl) felszíneik alapján különülnek el egymástól. Öltözék, ruha, védőfelszerelés, különféle bőrök, prémek, illetve azok hiánya, vagy nyálkahártya, belsőségek, hiány általi helyettesítése. Ezek azok az érzéki benyomások, amelyek a kép születésének formai-intézményi-elméleti magyarázata helyett tartalmi-anyagi gondolatmenetekben folytatódnak. Az „anything goes” (legkésőbb) avantgárd óta érvényes elve ugyanis az „adott körülmények között”, illetve a „valamire való cél érdekében” kiegészítéseket is igényli. Ezeknek a motívumokra, érzéki felszínre ügyelő műveleteknek létrejöttével a befogadó azonban még mindig érezheti azt, hogy immár nem érthetetlen szörnységeket, hanem értelmén alapuló, de valamely megmagyarázhatatlan oknál fogva borzalmas formában megmutatkozó produktumokat szemlél. Ez az elméleti megközelítésre határozottan emlékeztet annyiban, amennyiben képes távol tartani az alkalmi, kontextusfüggő élményt és a vele járó borzongást és bizonytalanságot, a megérintettséget: a tanulást. Egy ilyen művészeti teljesítmény azonban a jólneveltség és műveltség területein tűnhet elmarasztalhatónak a mindenkori befogadó szemében. Mindeközben a kérdéskör első számú hívószavának, a kultúrának etimónja, a latin 'cultivare' kifejezés éppen a termőföld termésre való alkalmassá tételére utal. Nem a termésre tehát, s így a művészeti tevékenységgel szemben támasztott, gyakran a jólneveltségből mint rutinból, eszköztárból levezetett értelmezhetőség igénye céltévesztés. Az adott év termését követnie kell a szántásnak, ami feldúlja az egyszer produktívna bizonyult életközösséget. Az eke anyagában és létmódjában egyaránt radikálisan más és fájdalmas élmény az (ideiglenes!) bioszféra számára, az idegenség és összeférhetetlenség tapasztalatának hordozója.

2 A fenti tulajdonságcsoport tárgyalásakor meg kell említeni az így értett álprimitívizmus iskolát alkotó törekvéseit. Jean Dubuffet és Jean Fautrier művészete, az art brut kiemelkedő teljesítményeiként, általánosságban a gesztus, gyakorlatilag pedig a klorit, a felület és alakábrázolás sajátosságai miatt mutatkozik a Benes-sorozat rokonának.

Benes, aki a bácskai tájat, otthonát több képén is a látóhatár végéig felszántott termőfölddel azonosítja, a pusztítás nyomán sarjadó élet tapasztalatát számos más alkalommal is hozzáférhetővé teszi. A szörnyű test birtokában együgyűen mosolygó, a sivatagi tájban egyedül álló, talán a párologtatás csökkentése végett összeszorított alak, az egynemű festékréteg elrontása nyomán megszülető figura, vagy az összenyomorítás nélkül talán ábrázolhatatlan, megfoghatatlan lény: mindegyikük a rongálással összekapcsolódó élet képzetét jeleníti meg. Problémát jelent azonban ezek tisztázása után az egyes esetek okainak meghatározása. Egy allegória kinyomozása, a kép motívumainak visszafejtése segít megnyugodni, pusztítás helyett term(el)ésnek, műtárgynak látni a produktumot. Így adódhat a magyarázat, miszerint a nyúlványai miatt szaxofonra emlékeztető alak bizonyára az ember(!), emberi test instrumentum-jellegét, valamely cél elérését biztosítani hivatott karakterét szimbolizálja. Azért olyan a test, amilyen, mert ebben a formában jó valamire. Ugyanezt sejteti a harisnyás burkolata és sajátos hajlása okán végtagot idéző test képe. Vagy: a tenyér redőzetét a teste mintázataként megjelenítő alak egy külső erő, hatalom, létező vagy létezők egy csoportjának (társadalmának) lenyomata, ezek teremtménye. Esetleg: a vonalakkal, fűzőkkel, rovátkákkal, szervkötegekkel szekcionált test mérhető, ellenőrizhető, irányítható. A sorozat ezeknek az (újdomság, döbbenet viszonylatában) megnyugtató magyarázatoknak, kisebb szabályoknak a levezetését nagyobb távolságokat áthidaló ismétlődésekkel szolgálja, illetve azzal, hogy elhelyez a nemiszerv-párok okán fajt, azaz kialakult tulajdonságcsoporthoz sejtető figurapárokat. De vajon mit lehet/kell kezdeni az egyes párokra, néhány elemből álló ismétlődésekre alapozott megállapításokkal, ha különböző fajokhoz tartoznak? Hogyan lesz egységes „ok-osság”, rendszer a helyi érvényű, s így végeredményben rész-/félígazságokból? A felületek szemlélése a felszínesség, felületesség gyakorlatát teszi felismerhetővé. Erre a hozzáállásra az jellemző elsősorban, hogy az alapvető sajátosságok másodlagosak számára a felszínen találhatóakkal szemben. A különbség csak az egyedek szintjén létezik, a fajokén nem. Csak egy faj van, vagy még annyi sem. Pedig lehet, hogy az adott egyedek azért különülnek el egymástól az adott módon, mert a fajuk definitív jegye az egyedek különbözősége, illetve adott módon megvalósuló divergenciája. Egy az album vége felé található képen az alak egy különös térbeli képződmény viszonylatában ismerhető fel: egy szalagra, mely körbeveszi őt, madzaggal rá van erősítve egy lemez, amely a lábak mögé lóg, a kép síkjával párhuzamosan, de mögötte. Az is kivehető, hogy ez a különös szerkezet másképpen is összeállhatna, hiszen az aprólékosan szekcionált kör alakú szalag bármelyik elemére rá lehetne aggatni a látvány kialakulásáért felelős síklemet. A fajok és egyedek, a makro- és mikroviszonylatok eme allegóriája a teljesség, az általános érvényűség gondolatát a vörös és zöld komplementerpárosának alkalmazásával is sejteti. Annak gondolata is felvetődik, hogy ez az alak, melyből a néző hajlamos, sőt kénytelen faji tulajdonságcsoporthoz elgondolni, eltűnne, amint más elemekhez kapcsolódna a nézőpont. Hasonló következtetést kockáztatott a textúrájával túlzott nagytűsű fotókra emlékeztető képpáros. A pixeles kép a magas felbontású reprezentáció következménye, amely – szemben az alacsony felbontással – nem a képelemek összemosisásával, hanem egymástól történő eltávolításával eredményez „tökéletlen” képet. Az angol kifejezés (high definition) ismeretében azt is el lehet mondani, hogy az alakok vizsgálata időnként (mindig) az atomok szintjéig igyekszik leírni és rekonstruálni a látványt, így a későbbi és korábbi tapasztalások besorolásához rengeteg támpont születik meg. A páros egyik képén egy a figuránál jóval nagyobb testet sejtető árnyék is látható, azt jelezve talán, hogy a vizsgálódás tárgyát képező jelenség kijelölése valóban túlzás, ha a lehetőségeket, azok kézenfekvőségét tekintjük. A digitális tematikát tárgyaló másik képpár egyik darabján éppen az ellenkező eset található: hiányzik a sorozat sematikus alakja, s

csak a csúcs(a) látható. Mintha a fókusz, a felbontás adott fókán nem lenne garancia arra, hogy a sorozat készítője, gyűjtő nem emel be más lényt is a gyűjteménybe, hibázván a faj meghatározását támogató hivatott anyag összeállításában.

Az alap eredete

A sematikus ókori egyiptomi figurativitást nemcsak érvényének általánosságával, hanem konkrét azonosságával is felidéző testábrázolás nyomán minden képen enyhén és görbülve dőlő testek láthatók.³ Fontos, hogy (szintén az ókori előképre emlékeztető módon) a lábak sohasem állnak egymás mellett, vagyis egyik a másikat sohasem takarja. Ez arra szolgálhat, hogy az egyébként férgekére emlékeztető fiziognómia a gerinces, két lábon álló lények, például az emberé felé közelíthessen. A felületek, burkolatok rögzítései, a varratok, implantátumok, sérült vagy hiányzó felületek gyakran a néző felé vannak fordítva. Ahogyan az ókori rögzítési technikák egysíkúsága alkalmas volt arra, hogy a korban az emberről alkotott ismereteket és vélekedéseket megszámlálhatatlan területre lebontva átadja, Benes képeinek monomániásan, újra és újra azonos módon pozicionált alakjai egységességük révén jól rendszerezhető, noha rendkívül sokrétű benyomásanyagot szolgáltatnak.

A teljesen ismeretlen eredetű alapalak mindezek eredményeképpen számos megfontolásra ad alkalmat. Elsősorban ismeretlensége, másodsorban néhány emberi jeggyel tartott kapcsolata miatt. A rokonszenv, melyet a háziállatok vagy az emberszabású majmok magukkal szemben az emberben felébreszteni tudnak, nagyban köszönhető az arcok között fellelhető hasonlóságnak. Elképzelhető, hogy az utálat vagy az iszony is ilyen nyomok felfedezéséhez kapcsolódik. Az idegenség, az azonosulás lehetetlensége, melyet a hasonlóságnak a szemöldök mozgásában vagy a testtartásban létrejövő mozzanata állandóan kibillent, elvonttá és ugyanakkor elfeledetté válik, és a kapcsolat ezen ambivalenciája is felelhet a határt átlépő ember (gazdi, kutató stb.) lelkiállapotának meglepő intenzitásáért, a problémamegoldó stratégiák pedig az áhított egykedvűségért. Benes képein a szemlélő nem embert és nem állatot lát, és ezt fel nem ismervén, emberi megértő készségeinek csupán félig birtokában sem-állat-sem-emberként mutatkozik meg. A tökéletlenséget, a meghatározhatatlanságot látja, és a zavar feloldására (mert nem lehet szeretni a nem emberit, állatit, rútat) nem tud egyebet, mint esztelenül, inadekvát módon cselekedni: értelmezni. Eltorzított-allegorikus embert vagy emberiesített-allegorikus férget lokalizál.

Az albumban egy pillanat van, az utolsó előtti, ahol az alak-séma eltűnik, a félig oldalról ábrázolt nyúlánk alak helyett kör alakú, kerekded figura lesz látható. Lehet, hogy teljesen új alakról van szó, de adódik az a magyarázat, hogy ez nem más, mint az eddig látott lény kötések, fűzők, leszorító eszközök nélkül. (Az különösen érdekes, hogy a művészről készült fotón éppen e két kép egyike születik.) Mintha a felületek, a leszorítottság különböző állapotainak leltárja után megsejthető lenne az eredeti állapot. Persze az is elképzelhető, hogy a laza, tartás nélküli, szétfolyó-szétterülő test képét a tartás elsovadása magyarázná, a külső tartóelemek ugyanis feleslegessé teszik a test önálló stabilitásának kialakítását. Az értelmezői stratégiák és az önálló megértés, a benyomások alkotó feldolgozása közötti viszony hasonló törvényszerűségei igen könnyen beláthatóak.

³ Talán alaposabb nyomozást is megérne annak kiderítése, hogy lehet-e valamilyen köze az így megsejtett megfelelésnek Francis Bacon, a testek másik nagy torzítójának-vizsgálójának Egyiptom-csodálatához.

Benes József festészete mintha ezt a bontogatást célozná (erre utalhat a róla készült fotó is): a reflektálatlan faji/osztály-/nemi öntudat a gondolkodás némely pillanatában elveszti tartókötéseit, és a benne foglalt apró vélekedések, sejtések, filozófiatöredékek lötyögős, kezelhetetlen, tartás nélküli testetlenségé, antistrukturává alakulnak. A két kép egyikén a szétfolyó figura egy darab vonallal („madzaggal”?) át van kötve: talán, hogy legalább a lefestés idejére egyben maradjon. Hogy ábrázolni lehessen, kicsit segítenie kell magán a művésznek. Vagy azért, mert nem tudná ábrázolni másképp, vagy azért, mert ha sikerülne is, elviselhetetlen látványt nyújtana. Különös csattanója az albumnak az utolsó kép, amely a megsejtett elsatnyult alak pillanatfelvételeit követi: újra megjelenik a kötet figurasémája: egy még karcsúbb, talán összevarrt, orvosi beavatkozások nyomait viselő lény ábrázolásában. Az átmenetiség a fontos. A divatbemutatókra emlékeztet a sorozat mint végeredmény (érdekes módon adva értelmet a divatmagazin-cafatok motívumának): azokon ugyanis felvonulnak azok az öltözékek is, amelyeket soha senki sem fog hordani, megjelenésük azonban szükséges, mert sok esetben bennük fedezhető fel a régi módi és az új közötti hasonlóság és különbség. A tertium comparationis, a régi és új összehasonlításához alapul szolgáló jegy mutatkozik meg egy-egy szélsőséges, túlzásszerű elemen. Azért van annyi kép ebben a sorozatban, mert sokban hasonlít a régi az újhoz, az állat az emberhez, az ókor a jelenkorhoz, a festészet a fotográfiához stb. Az album elkészülése óta napvilágot látott képeken is újra és újra a felületek lajstroma válik egyre gazdagabbá, nem a belsőkre vonatkozó, legkevésbé az alakot magyarázó ismeretanyag.

A mennyiség és a művészeti minőség

Miért az elemek sokaságát eredményező burjánzó fantázia jut szóhoz az előrehaladást célzó műveletek helyett? Hogyan lehetne magyarázni azt az ars poeticát, melyben a teljesítmény az átmeneti állapot jelenségeiben való tobzódás?

Walter Benjamin fantáziáról szóló töredékében⁴ a jelen dolgozat dilemmái számára produktív fogalmi anyag található. Szerinte „a fantázia jelenségeit az alakot öltött alaktalanításának nevezhetjük”. Hangsúlyozza, hogy nem alakító, invenciózus erőről van szó, hanem olyanról, amely „feloldó játékot űz az alakok körül”. Az „alakot öltött” fogalma jelzi, hogy már meglévő jelenségekkel van dolga a fantáziának, de lévén a „felejtés képessége”, a körvonalak feloldódásához járul hozzá. Azt is elmondja, hogy nem maga a fantázia old fel, az a bizonyos játék ugyanis inkább csak láthatóvá teszi azokat a bomlási folyamatokat, amelyek az alakban már maguktól zajlanak. Mintha lassítaná az eltűnést azzal, hogy nem engedi az alakot öltött magánügyeként végbemenni, hogy kiemeli egyes fázisait, apróbb mozzanatait, és az elmozdulás helyett a megtett utat örökíti meg. Az embernek, az európai kulturális örökségnek, állati léttől elhatároló sajátosságainak huszadik-huszzonegyedik századbeli elbizonytalanodása lehet az a jelenségcsoport, amelynek riporterri megörökítése allegorikus értelmezésként adódik. Az ókorban (Egyiptom!), az Ó- és Újszövetségben, a reneszánszban, a felvilágosodásban az avantgárd óta műalkotásonként, valamint az ember egyedfejlődésében testet öltő Ember és Állat, illetve régi ember-új ember fogalmi komplexumainak elmosódása mindig tematizálódott valamiképp. Don Quijote, Werther, a Frankenstein-teremtmény és Gregor Samsa azok a szörnyszülöttek, keverékek, akik a két fázis jellegzetességeit szélsőséges formában, megdöbbentően, nehezen magyarázható alakká válva hordozzák. A Benjamin-gondolatmenet

4 Walter Benjamin: *A fantázia* (<fr 82>). In: uő: „A szirének hallgatása” (szerk., ford. Szabó Csaba). Osiris, Budapest, 2001.

nyomán adódik az a következtetés, hogy Benes alakjai is „alakot öltöttek”. Két szinten figyelhető meg tehát az alakatlanodás a Benes-sorozatban: először a felszínen, expliciten: a gnómé, az átmeneti lényé, másodsor folyamatos lappangásban, impliciten: az emberé. Ez a festő első számú sajátossága: a szórnyel való bíbelődés, az a másodlagos érintettek (az elsődleges fajok) elvont mellőzése, a kevertfajúság és az oldódásban-lét absztrakciója.⁵ Fontos azonban feltenni a kérdést: ezen a „megúszós” elméleti konstrukción túl, amely az általános generatív szabályra vonatkozik, mi magyarázza az egyes képek, a variációk, a végtelenbe nyúló sorozat elemeinek burjánzását, az egyes történéseket, ruhákat, felületeket, nyúzásokat?

A festészeti eljárások változatossága nemcsak a sorozat technikai adatainak sokszínűségét eredményezi, hanem a lények, a motívumok termelődéséből is kiveszi a részét. Azt lehet mondani, hogy a festészet mint közeg hat megtermékenyítőleg az alakok elszaporodására. A festészet az a légkör, ahol lassú, folyamatosan, szakaszosan megörökített elmúlásra vannak ítélve az alakok, ahol biztosan megváltoznak az alakot öltött jelenségek, és biztosan nem észrevétlenül. Ez azért nagyon fontos megállapítás, mert a folytatásban annak kell következnie, hogy: festészet nélkül nincs változás. És valóban: a képi gondolkodás a kicsit mindig sántító hasonlatokkal Benes rít alakjaira emlékeztető jelenségeket szül. Ha jobban belegondolunk: a kutyafejű tatár, a harcsabajusz vagy a „bőre alatt is pénz van” képzetei szoros értelmezésben borzalmas képeket hordoznak. A sorozat sokszínűségét az állati hasonlóságokat felemlegető képek mellett a technikai utalásokkal játszó képeknek köszönheti. A már emlegetett kikockázódó alakok digitális nyomatokon találhatóak. Hasonló következményekkel jár a ruhatextília-festővászon kapcsolat elemzése, a pixeles testfelület és digitális nyomás párhuzama, vagy a műanyag ruhaneműknek az akril anyagával való összekapcsolása. A technikai meghatározottságukat tematizáló Benes-képek annak a véleménynek tolmácsolásaiként is értelmezhetőek tehát, miszerint a művészet saját tárgyát, témáját állítja elő. Ha hitelt adunk ennek a gondolatnak, nemcsak a valamivé válás allegóriáját, a változás problémájának megfogalmazását látjuk Benes sorozatában, hanem fordítva: a probléma megváltozását is. Ha felidézzük Benjamin elgondolását, miszerint az alakatlanodás az alakból magából, magától (per definitionem) megy végbe, akkor az is megfogalmazható, hogy a probléma attól probléma, hogy megváltozik. A képeken időnként megjelenő rútság éppen a produktum létrejötte fölött érzett megnyugvás ellenpontját jelenti: amit látunk, készen is van, meg nem is.

Az átváltozások és a tanulás

„Mármost a festészet tulajdonképpeni problémáját abban a tételben találhatjuk, hogy a kép folt ugyan, és megfordítva: a szűkebb értelemben vett folt csak a képben van, és továbbá, a kép, amennyiben folt, csak a képben magában folt, de, másfelől, a kép valamire, ami nem ő maga, vagyis valamire, ami nem folt, mégpedig azáltal, hogy megnevezetik, vonatkozik.”⁶ Benjamin szavai, noha a festészetnek egy korábbi állapotából kiindulva fogalmazódnak meg, hasznosak lehetnek a mostani vizsgálódás számára. A festékanyagból létrejövő foltok egymást határoló, határait néhol elmosó tendenciái,

5 Érdemes ennek kapcsán megjegyezni, hogy némely kép – egyszer a háttérben, máskor az alakon – a (lírai) absztrakció stilizációs törekvéseit látszik ideiglenesen alkalmazni, kiforgatni: művelni.

6 Walter Benjamin: *A festészetről, avagy jel és folt*. In: uő.: *„A szírének hallgatása”* (szerk., ford. Szabó Csaba). Osiris, Budapest, 2001.

valamint önmagukért-valósága lehetetlenné teszik ugyan alakok, jelek, grafikus elemek megkérdőjelezhetetlen azonosítását, a rájuk irányuló figyelem megléte és konkrét jellegzetességei miatt azonban más létmódra tesznek szert. Az anyagnak nem az a dolga, hogy a festészet anyagaként, majd a beszéd számára tárgyként jelenjen meg, a művészet viszont átalakítja minden tekintetben: kinézetét, szerepét, hasznát, környezetét illetően. Benjamin a kompozíció és a kompozíció alapjául szolgáló nyelvi szó megjelenését nevezi meg ennek a valamivé válásnak okaként. Ezeknek köszönhető az, hogy alakokat látunk, így az, hogy Benes alakjait észleljük, hogy undorodunk tőlük, hogy érdeklődünk irántuk, hogy megfejtjük egyiküket-másikat. A kötetkompozíció is hozzátesz az értelemkeresési kísérletekhez, de ahogyan a festék, úgy a képek sem akarnak megváltozni, s maradnak rútak, sokszínűek, nyugtalanítóak, és számtalan megfontolásra adnak alkalmat. A sorozat pedig nő, a régi és eljövendő művészet közös szélsőségeivel szántva, bombázva, edzve, nevelve az emberi agyat.