

Újabb avantgarde irányzatok

Lassan húsz éve már, hogy Kassák Lajos és Pán Imre tanulmányorozata, *A modern művészeti irányzatok története* folytatásként megjelent a Nagyvilágban. Főleges bizonygatni, hogy mekkora információértéke, szemléletformáló ereje volt ezeknek a remek írásoknak. Most sem „korrigálni”, sem „meghaladni” nem akarjuk Kassákot – nem is tudnánk –, ehelyett sokkal gyakorlatibb meg gondolásokból indulunk ki. Az 50-es évek végétől, a 60-as évek elejétől annyi lényegesen új jelenség lépett fel a nemzetközi művészetben, hogy az eligazodás köztük igen nagy nehézséget okoz. A magyar olvasó viszonylag rendszeresen tájékoztatást kap a világirodalom és a film legújabb fejleményeiről, a képzőművészeti párhuzamokról azonban – melyek néha sokkal jelentősebbek, mint irodalmi megfelelőik – jószerevel semmit. Egy példa: vajon hányan ismerik nálunk Dino Buzzati – és hányan Piero Manzoni (meghalt 1962-ben) nevét? Vagy: mit tudunk Truman Capote-ról és vele szemben, mondjuk – Robert Morrisről? Több éves előadói tapasztalat és számtalan magyar művésszel kötött ismeretség mondatja velem, hogy a tájékozatlanság a mai művészet terén szinte katasztrofális (különösen az a művész esetében, akinek hosszú évek munkája után kell rájönnie, hogy kidolgozott leleménye a külföldi művészetben évtizedek óta „közkinccs” számba megy), ugyanakkor az „információéhség” egyre növekszik. Másik szomorú tapasztalatom, hogy sem a képzőművészek, sem a képzőművészet barátai nem különösebben olvasó emberek (ami irodalmárok között eleve képtelenség volna), és még kevésbé idegen nyelven olvasó emberek. A mai művészet viszont mind nehezebben érthető meg kommentár nélkül, „első látásra”, részben azért, mert valóban „elszakadt a tömegektől” (ezzel a kérdéssel még sokszor fogunk találkozni), részben pedig azért, mert több képzőművészeti irányzat is tekinti nyersanyagának az írott vagy beszélt szöveget, vagy az alkotás szerkesztésének a hozzáfűzött kommentárt. Tehát a nemrégiben még alkalmasnak hitt folyóiratlapozgatós-reprodukciónézegetős „módszer” ma már egyre nehezebbé válik, s a kortárs külföldi jelenségek között legfőbb néhányan a legérzékenyebbek közül tudnak csak ily módon eligazodni. Természetesen – vagy inkább sajnos – még azt a kérdést is meg kell válaszolnom, hogy egyáltalán miért van szükség „eligazodásra”. Azért, mert még ma is sokan hiszik, hogy „sajátos magyar” művészet létezik, nemzetközi kontextus nélkül is; a mi művészetünk gyökeresen más, mint a külföldi; a művész ugyanis elsősorban az ösztönei, érzelmei és a környezet hatásai alapján dolgozik, „saját világát” építi, amihez bőségesen elegendő a tehetség, a szakmai tudás és a világnézet stb. E tévhiteknek sok művésznünk esett már áldozatul, aki külföldön provinciálisnak bizonyult, vagy akinek provinciális művészetét egzotikumként értékelték.

A rendelkezésre álló magyar nyelvű irodalom minimális. Ennek okait itt nem érdemes különösen elemezni. Arra a néhány írásra, ami valóban használható, hivatkozni fogok a maga helyén – nagyon sokról pedig nyugodtan elmondható, hogy felületes, rosszul tájékozott, vagy a legjobb esetben is csak a „helyretevés” munkáját végezte el, ahelyett, hogy szolidan informált volna. A szerencsére fordításban elérhető külföldi kézikönyvekkel (Read, de Micheli, Hofmann stb.) mindössze az a baj, hogy anyagukat legfőképpen az 50-es évek végéig tár-

story art, fotórealizmus (hiperrealizmus), neo-dada, behaviour art, body-language, transzvesztizmus, video art, konkrét/experimentális/vizuális költészet, protesztművészet, mixed media, intermedia, spazialismo, underground film, expanded cinema, pszichedelikus művészet, land art, lettrizmus, experimentális színház, akciózene, komputerművészet, feminizmus, utópikus építészet, antiművészet, mail art, individuálmitológia, objektművészet, antidesign, combine painting, informel, comics, sci-fi, fotóhasználat...



gyalják, kiadói gyakorlatunkban pedig a „mai művészet” még most is az 1945 utáni művészet szinonimájaként szerepel (az eltelt 3 évtized ellenére). A „modern művészetről” szóló átfogó kiadványainktól azért sem várhatunk sokat napjainkra nézve, mert a „modern” megjelölés másutt a világon a századforduló körüli és a század eleji évtizedek művészetét takarja (szemben a „contemporary”-val, „zeitgenössische”-vel, „actuel”-lel stb.), másrészt, ha egy, valóban a máról szóló könyv kézírata ma elkészülne, bizvást várhatnánk a megjelenésére még 3–4 évig.

A fentiekből következik, hogy nem vállalkozhatunk az újabb jelenségek gazdagon dokumentált, és művészettörténetileg szakszerű tárgyalására. Amit ehelyett nyújtani kellene: egyfajta rugalmas lexikon, kevés adattal és sok „fogalommagyarázattal”. A fogalmak közé ilyenek tartoznak: *kinezizmus, op-art, permutációs művészet, újkonstruktivizmus, technológiai művészet, nouveau réalisme, újfiguráció, monokróm, akróm, eat-art, décollage, pop-art, assemblage, environment, happening, fluxus, event, akcionizmus, action painting, absztrakt expresszionizmus, hard-edge painting, shaped canvas, minimal art, újkonstruktivizmus, post-painterly abstraction, concept art, idea art, process art, project art, arte povera,*

Néhány általános szempont a mai művészet jellemzéséhez. Az avantgarde művészet fejlődéstendenciáinak elemzésére – egy olyan helyzetben, melyben helyi és nemzeti iskolák, egyéni törekvések hihetetlen sokfélesége jelentkeznek, s napról napra szembesül egymással a tömegkommunikációs eszközök és a nemzetközi művészeti fórumok segítségével – egy könyv is alig lenne elég, nem-hogy néhány oldal. Végképp le kell mondanunk egy olyanfajta lineáris fejlődésmodell feltételezéséről, mely irányzatok hatás-ellenhatás láncolatából rajzolódik ki. Ha mégis beszélhetünk „fejlődésről”, az az avantgarde művészet „felfedező” jellegéből következik: az új megtalálása a legfontosabb; amit a művészet egyszer már létrehozott, azt többé már nem érdemes megismételni. A tézis-antitézis elve pedig – mely továbbra is megfigyelhető – többé nem irányzatok csatározásában jelentkezik, hanem egyrészt a

Stockhausen-happening,
résztevők: Moorman, Kaprow, Ginsberg,
Neuhaus és Nam June Paik

Andy Warhol: Őnarckép,
szerigrafia, 1966

Piero Manzoni:
Pneumatikus szobor, 1960
41. oldalon



polgári művészet mind radikálisabb tagadásában, másrészt az *antiművészet* különböző megjelenési formáiban. Az avantgarde hagyománytagadása annyiban módosult, hogy immár az avantgarde is saját hagyományára támaszkodhat (elsősorban a 10-es, 20-as évek művészetére), minek következtében a múlttal való szembenállás magatartása bonyolultabbá válik. Az új meghódítására irányuló avantgarde stratégiák a művészet funkciójáról vallott felfogásuk szerint különíthetők el a legjobban: „a művészet az művészet” tautológiájával, illetve „a művészetet a nép szolgálatába állítani, azonnal!” jelszavával jelölhető a két legszélsőséges nézet.

A művészet társadalmi szerepe. Mi adta a társadalmi-politikai hátteret az utóbbi évek művészeti mozgalmához? A fogyasztói társadalmak felvirágzása és ellentmondásainak éleződése, a vietnami háború, ifjúsági mozgalmak és lázadások Berkeleytől Nyugatnémetországon át a 68-as Párizsig, az újbaloldal erősödése, úrkutatás és leszerelési konferenciák, négerkérdés és feminizmus Amerikában, fokozódó érdeklődés a Szovjetunió, a szocialista országok és a marxizmus-leninizmus iránt, osztályharc, írországi konfliktus, Kína, harmadik világ, izraeli-arab háború, energiaválság, környezetszennyeződés, Chile, Portugália... Az avantgarde művészet politizál és radikalizálódik, vagy éppen a politikán *túli* hadállást keres, és javaslatokat, modelleket készít elő a társadalmi konfliktusok megoldására. „Kunst als Suche nach Freiheit” (W. Höck) – „a művészet mint a szabadság keresése” látszik a legaktuálisabb szerepnek; ez a művészet dionyszosi oldala, a „Lustprinzip” megvalósítása. Az avantgarde ellene fordul mindennek

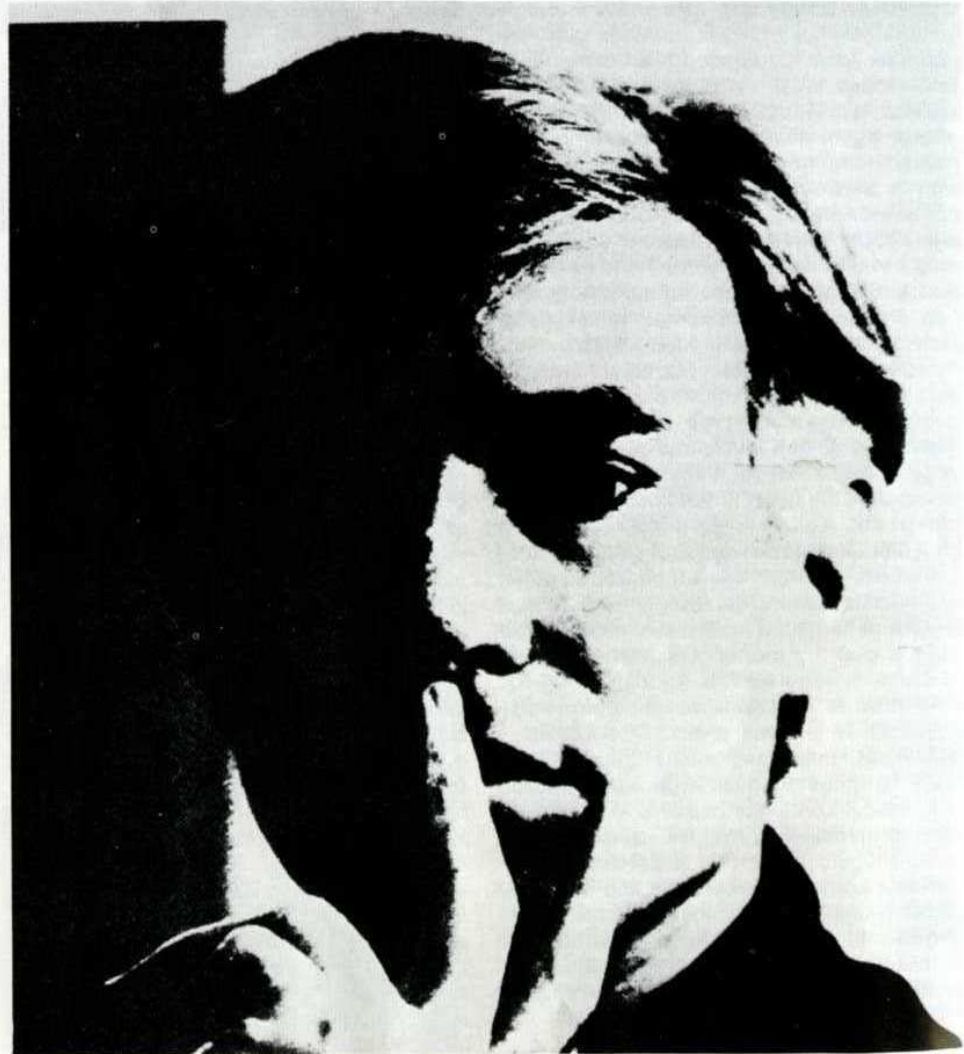
ami tabu (elsősorban a politika és a szexualitás terén), keresi a felszabadító erejű destrukció (és autodestrukció) lehetőségeit. Ezzel párhuzamosan készül a forradalom *utáni* helyzetre: futrológiai terveket készít, utópiákat épít, didaktikával, a jövő kreatív nemzedékének nevelésével foglalkozik. A legnagyoszerűbb utópia a művészet és élet azonosítása, ahol az egyenlőségjel egyszerűsmind a „minden művészet” és a „művészet megszűnése” között, vagy az „anonimitás/kollektivitás” és az „egyeniség kiteljesedése” között is megjelenik. Ebből a célkitűzésből származnak pillanatnyilag a legnagyobb konfliktusok: ha a művésznek sikerül áttörnie a fogyasztási és politikai manipulációs szisztémát, kívülreked a művészet körén, ha viszont a művészetben belül akar forradalmat csinálni, számolnia kell azzal, hogy a hatalmi struktúrát érintetlenül hagyva, legfeljebb ellen-manipulációt tud alkalmazni.

Az avantgarde esztétikája és ars poeticája. Az avantgarde axiológiájának legfelsőbb fogalmi: *más, új, progresszív*. Nem mond ugyan le a *totalitás* normájáról, de azt a jövőbe transzponálja. Ennek következtében a valóság visszatükrözésének művészi módszere erősen módosul. Abból, hogy az utóbbi évek egyik legnagyobb nemzetközi kiállítása, a kasseli „documenta 5” (1972) az avantgarde művészetet a valósággal való különböző viszonylataiban rendszerezte, világosan kiderült, hogy a műalkotás totalitását és katartikus jellegét tételező nagyrealizmus háttérbe szorult. Helyette partikulá-

ris „realizmusok” jelentkeznek – ezek azonban egyre határozottabban –, agitativ vagy dokumentarista szándékkal; a műalkotást valóságsgementummal helyettesítő „reálidő”, „reáltér”, „reálnyag” vagy pl. szobrot helyettesítő „élő szobor” programmal; triviális tematikát a percepció vizsgálatával összekapcsoló módszerrel, mint a hiperrealizmus.

Az avantgarde kísérleti és kutató orientáltsága következtében a valóság művészi megismerési módszere a tudományos módszerekhez közeledik. Megfigyelhető sajátos „interdiszciplínák” kialakulása egyfelől a művészet, másfelől különösen a kommunikáció- és információelmélet, a strukturalizmus, a szemiotika, a lingvisztika, a filozófia, a logika, a matematika, az elméleti fizika, a szociológia, az antropológia, a pszichológia (gestaltpszichológia, pszichoanalízis) között.

A műalkotás státusza. A 60-as évek legnagyobb művészeti változása a műalkotás – és vele együtt a művészet – fogalmának módosítása volt (természetesen olyan előzményekre támaszkodva, mint Duchamp zseniális ready-made-je). Megrendült a „táblakép” uralma, mert a festmény terjeszkedni kezdett térben is, időben is. Ugyanez vonatkozik a plasztikára, melyet ráadásul valódi tárgy is helyettesíthet. Az egyedi műalkotás és vele együtt a kvalitás fogalma csaknem érvényét veszti a szerialitás, a sokszorosíthatóság elvének végsőkig fokozásával. A „nyitott mű” koncepciójának megjelenése részint kompozicionálisan befejezetlenné te-

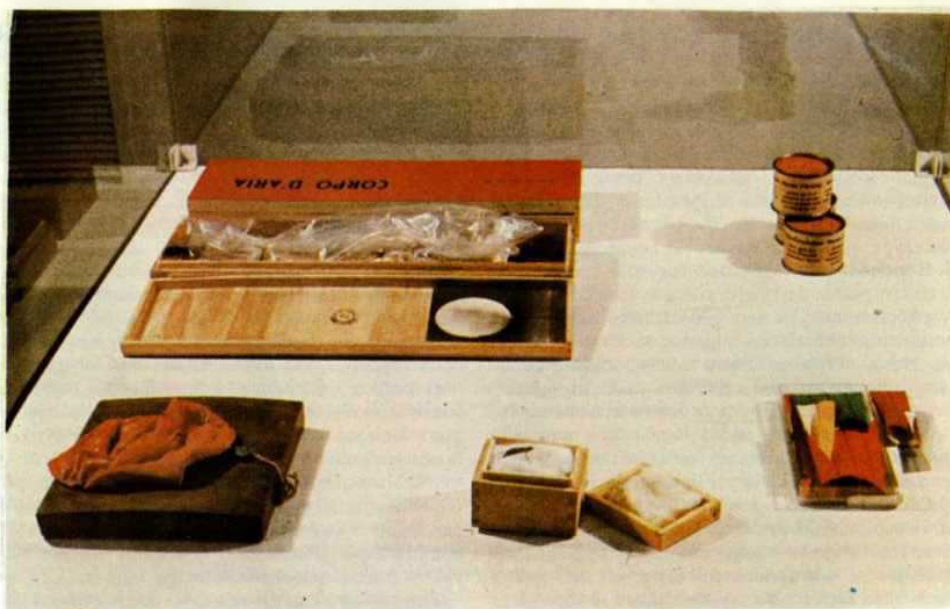


szí a művet, részint társalkotóvá lépteti elő a nézőt, a mű befogadóját. A közönség legfontosabb kérdése az avantgarde művészettel szemben: „Mi művészet, és mi nem művészet?” A művész válasza: „Kizárólag a művészeti kontextus tesz valamit művészetté.” A műkereskedő dilemmája: „Miből fogok megélni, ha nem tudom a vevőmmel elhíthetni, hogy az idővel elpusztuló természeti anyag, a falra írt felirat, a kimondott szó művészeti kontextusba került?”

Autointerpretáció, metanyelv. A művészeti kontextus vizsgálata annak a felismerésnek a függvénye, hogy a művészet lényegét mindig is „a művészet” funkciója képezte, „a művészet” azonban kanti értelemben vett analitikus fogalom, más szóval: kizárólag a benne foglalt szimbólumok definíciójától függ, nem pedig a külső tapasztalati tényektől. Következésképp „a művészet” tau-tológikus és fogalmi természetű, és a művész tevékenysége abban áll, hogy a művészet fogalmát vizsgálja és a művészet funkcióját (fogalmi vizsgálatával) megváltoztatja (J. Kosuth). A tau-tológikus művészet-fogalom viszont nem más, mint a „magánvaló” műalkotás egyik megjelenési formája. A műalkotás (és a művészet) nem rajta kívül álló dolgokat vizsgál, hanem önmagát – nemcsak a concept art (mely a főnti gondolatmenetre épül), hanem bizonyos értelemben az újabb geometrikus vagy festészeti irányzatok is (minimal, „festészet-utáni” absztrakció, teoretikus festészet, hiperrealizmus stb.) önelemzettel foglalkoznak, metanyelven szólnak önmagukról vagy a művészetéről.

Médiумok. Meglehetősen bonyolult (bár nem érdektelen) feladat lenne tartalom és forma viszonyát elemezni olyan művek esetében, melyeknek bevallott szándéka a tartalmat azonosítani a formával, magát a művet létrejöttének folyamatával, a jelentést – jelként funkcionáló művek esetében – magával a jellel stb. A paradox helyzet jellemzésére sokkal alkalmasabb *Marshall McLuhan* híres formulája: „The medium is the message” (a médium – azaz a „közeg” – az üzenet). Az új avantgarde művészet expanziója minden elképzelhető kommunikációs eszközt érint, vagy közzéegé tesz minden általa elérhető jelenséget. Nemcsak a különböző hagyományos, természeti, vagy a korszerű ipari (nyers)anyagokat, hanem a tévét, filmet, fotót, diapozitívet, rádiót, magnetofont, könyvet, újságot, nyomdai sokszorosító technikákat, xeroxot, postai küldeményt, pecsétet, telefont, hanglemezt, pénzt, neonfényt, közlekedési eszközöket vagy az emberi testet is. Magától értetődik, hogy az új eszközök birtokba vevő művész nem azt közli, amit eddig hagyományos eszközökkel juttatott kifejezésre, hanem magát a médiumot, s a médium involválja az új felismerést, ami a régivel szemben áll. A médium ugyanakkor átstrukturálódást idéz elő a hagyományos műfaji (vagy „ágazati”) hierarchiában, amennyiben új műfajként tételezi magát. Háttérbe szorul a korábbi, műfajok szintézisét célzó „Gesamtkunstwerk” elképzelés, és helyét átadja a *mixed medianak* (művészeti közegek kombinációja) vagy az *intermediának* (műfajok közötti új terület).

Tematika, ikonográfia. Részben az új médiumok terjedésének megfelelően, részben



az avantgarde társadalmi érdeklődésének következtében változik a mai művészet tematikája, sőt a téma fogalma is. Helyesebb lenne általánosabb értelemben „érdeklődési terület”-ről beszélni egy olyan művész esetében, mint a francia Arman, akinek tulajdonképpen nem annyira a különböző hulladék- vagy használati tárgyak a témái, hanem a tárgyak *akkumulációja*, felhalmozása. Egy-egy módszer, eljárás, vagy médium jellemzőjévé válik a kitalálójának – jellemzőbbé, mint az egyéni stílus. Ilyen *Fontana* számára a „hasítás”, *Morris Louis* számára az alapozatlan vászon, *Uecker* számára a szög, *Yves Klein* számára a (kék) monokróm, *Spoerri* számára az étkezés utáni asztal, *Luther* számára a tükör, *Nam June Paik* számára a video. Kialakul a *monotematikus* (egy-témájú) *művész* típusa – látszólag ellentmondásban az avantgarde permanens újat-akarásával –: *On Kawara* mindig táviratokat küld és dátumokat fest, *Ad Reinhardt* mindig ugyanazokat a fekete vásznakat, *Opalka* számokat stb. A természet nem az ábrázolás tárgya a land art művészeinél, hanem az át-alkítás vagy beavatkozása, ugyanígy műveletek demonstrálására fordulnak egyes művészek olyan kérdésekhez, mint az idő, a múlt rekonstrukciója, a véletlen vagy a telepátia. Olyan irányzatok viszont, mint a pop-art vagy a hiperrealizmus leképezik a világot, és valóságos ikonográfiát hoznak létre. Újításuk a hagyományos művészettel szemben többek között éppen tematikai téren jelentős, mert képi világuk a „bőség társadalmának” idegenné vált tárgyait, kliséit – máskor a teljesen közömböset, vagy a társadalmi tabut foglalja magában. Az avantgarde nem ismer el ábrázolási tilalmat; talán nem is annyira a reális érdeklődés, hanem inkább a kötetlenség bizonyításának igénye hozza létre az extremitások bemutatását, sokszor még a pornográfiát, horrort, morbiditást is.

Művészetszociológia, művészetföldrajz. A „mindenki művész – minden művészet” koncepció és az áruvá váló művészet legélesebb szembenállása meghatározó jellegű a 60-as évek művész-műalkotás-közvetítő-közönség viszonyára nézve. Willi Bongard 1974-ben kiadott „Top 100” listája – statisztika a 100 „legnagyobb” avantgarde művészről – azt mutatja, hogy előbb-utóbb a legforradalmibb újítók is jelentős kassa-

sikerré válnak. A művészek azzal védekeznek, hogy számukra a galérista nem piaci felvásárló, hanem „tevékenységük támogatója”; a pénz önmagában még nem korrumpál, csak akkor, ha művészi szabadságában is korlátozni kezdi az alkotót. A művész csakugyan szinte korlátlan szabadságot élvez a nyugati művészeti intézményes kereteken belül, ez a tény azonban érhető módon korlátozza is társadalmi hatékonyságát. A concept art (főleg elveiben) és a Fluxus-mozgalom különösen sokat tett azért, hogy a művészet hozzáférhetőtlenné váljék a kereskedelmi és politikai manipuláció számára, az azonban még igen távoli, és valószínűleg csak a társadalmi szerkezet radikális megváltoztatásával együtt realizálható cél marad, hogy esztétikai nézeteik összértadalmi méretű fogadtatásra találjanak. Ezt a perspektívát jelenleg az olyan – többnyire szubkulturális – csoportok képviselik, melyeknek sikerül kiépíteni a maguk művészeti „ön-ellátó” intézményeit: független kiállítási, kiadói és terjesztési hálózatot.

Nem kis mértékben az anyagi eszközök bőségének és a tömegkommunikációs eszközök birtoklásának köszönhető, hogy megszűnt a művészet hajdani egyközpontúsága (Párizs); a vezető galériák, múzeumok és folyóiratok New Yorkban, Düsseldorfban, Nyugat-Berlinben, Kölnben, Milánóban, Londonban és Párizsban – vagyis általában minden nyugati nagyvárosban megtalálhatók. Az utóbbi évek legnagyobb nemzetközi seregszemléinek színhelyei: Kassel (documenta), Róma (Contemporanea), São Paulo (biennálé), Köln (Projekt 74), Velence (biennálé, mely csaknem csődbe jutott), Párizs (fiatalok biennáléja) stb. Új fejleménynek számít az észak- és nyugat-európai kis országok megjelenése a nemzetközi művészeti életben (elsősorban Hollandia, Izland, Svájc); az erősödő érdeklődés a Szovjetunió és a kelet-európai avantgarde fejlemények iránt (jelentős intézményes központok: Varsó, Zágráb, Belgrád); a harmadik világ művészetének jelentkezése (dél-amerikai kinetikus művészek, a Buenos Aires-i Centro de Arte y Comunicación), és legújabb áramlatként a neodadaizmus fellépése, az Egyesült Államok mellett a többi angol-szász nyelvterületen: Kanadában, Új-Zélandban és Ausztráliában.