

BIRKÁS ÁKOS:

UTAK EGY INTERDISZCIPLINÁRIS  
MŰVÉSZET FELÉ

## I.

Christo /Christe Javashev, szül: 1935. Gabrova, Bulgária/ munkálkodása viszonylag közismert: ő az, aki becsomagolja a dolgokat. Textiliába vagy műanyagfóliába, és átkötözi. Mi tagadás, az első pillanatra nem látszik különösebben nagy művészi produkciónak. De még eredeti ötletnek sem: ez a becsomagolás /átkötözés/ már jóval a 60-as évek előtt felbukkant az avantgarde művészet kontextusában: Man Ray "Isidore Ducasse rejtélyé"-ről van szó. Az 1920-ban készült mű egy drapériával leborított és átkötözött tárgy, amit rejtélyessé tesz ez az eljárás, megfoghatatlanná - s az elidegenítő hatást még csak fokozza, hogy a műtárgy már nem létezik ebben a formájában, csak fotón, reprodukción. A tárgy inkognitójáról van itt szó, amit Man Ray romantikusan, költőien értelmez: a tárgy titokzatos megjelenésén túl ezt sugallja a cím is. Isidore Ducasse de Lautréamont álnéven írta műveit, melyeket a szürrealisták nagyra becsültek és irányzatuk előzményeként fogtak fel. De vajon Christonál is egy ilyen költői titokzatosságról lenne szó?

Akárhogy is van, Man Ray nagyon sok mindennel foglalkozott, Christo pedig - úgy látszik - rászánta életét a becsomagolás-témára. "Becsomagolás /empaquetage, fr./ a jelenkori képzőművészet területén alkalmazott eljárás... melyet az Új Realisták csoportjához tartozó Christo alkalmaz óriási dimenziókban. Christo a 60-as években autók és épületek becsomagolásával kezdi, 1969-ben az ausztráliai tengerpart egy nagy szakaszát csomagolja be, 1971-ben az USA-ban egy völgyet zár el hatalmas műanyag-függönnyel /"Valley Curtain"/. "A beburkolás révén az átkötözött tárgy megjelenése teljesen megváltozik. Az eredeti tárgy - vagy táj - a tudatos emlékezet szintjén jelenik meg, szembesülve aktuális megjelenésével és aktivizálja a képzelőerőt, az asszociációs készséget." /Karin Thomas: Sachwörterbuch zur Kunst des 20. Jahrhunderts, DuMont 1973. - a továbbiakban: KT/

A tárgy eltakarása által nyújtott fantáziálási lehetőség lenne Christo művészetének lényege? A "lényeg" értelmezése ezúttal is, mint a jelenkori művészetben oly sokszor, nyitott. Az világos, hogy a becsomagolásnak három eleme van: a tárgy, a drapéria jellegű anyag és a kötél, amelyik mindkettőt átfogja, megadva a műtárgy végső formáját, némileg rekonstruálva a tárgy eredeti alakját. Vitathatatlan, hogy a drapériának, a bizonyos izléssel, bizonyos ritmus, szerkezet szerint elrendezett redőzetnek sokrétű jelentése van az európai - és nem is csak az európai művészetben. Mondhatni: klasszikus íze. Tény, hogy vannak Christonak olyan korai munkái, ahol geometrikus testekből - henger, gömb, hasáb - összeállított tárgycsoportot úgy takar a gondosan elrendezett drapéria, hogy lejtése kimondottan a görög szobrászatot, akár egyenest a Parthenon oromszoportzatának drapériáit idézi, amihez még hozzájárul a geometrikus tárgyak és a szép drapéria rajzterem-hangulata, egy konzervatív - klasszikus! - művészetoktatás légköre... A néző eszményi-művészet-fogalmával egy töredék-aspektust, egy üres csigahéjat állít szembe...?

Az ilyen nyitott karakterű objekt-művészet értelmezésébe sok minden belefér! De azt hiszem, nem Man Ray és nem a tárgy fantázia öbresztő vagy egyéb hangulatának értelmezése vezet közelebb a lényeghez, hanem ezúttal is Marcel Duchamp, aki főleg ready-made koncepciójával annyi impulzust adott a 60-as évek művészetének.

"A ready-made-ek nem egyszerűen talált tárgyak, hanem olyanok, melyeket a művészi aktus előtt alakítottak ki, elsősorban "ipari-lag" gyártott használati tárgyak, melyeket a művész minden további külső változtatás nélkül műtárggyá nyilvánít... Duchamp a ready-made-ekkel a valósághoz kívánta a művészetet közelíteni, amennyiben ezekben a tárgyakban a valóság önmagát reprezentálja, mert nincs meg bennük a képzőművészet hagyományos fikció és utánzat jellege... Igen fontos ez a mozzanat a modern művészet fejlődésében: ettől kezdve egyre nagyobb szerepe van annak a kritikai magatartásnak, mely a valósághoz való viszony alapproblémáira koncentrálna, hogy ezzel kikerülje a valóság képének pusztán illuzórikus-illozionisztikus kezelését. Másrészt Duchamp a művészetté

deklarálás mozzanatával kiszabadította ezeket a tárgyakat egydimenziós, használat meghatározta célszerűségükből, miáltal a tárgyak visszanyerik tiszta képüket, melyben azonossá válik a művészeti és az időbeli szituáció s az élet műtárggyá nyilvánított használati tárgya az élet felé irányítja figyelmünket." /KT/

Az élet-művészet dichotómia ilyesfajta "kemény" kezelése napirenden van a kollázs, a fotómontázs, a kész tárgyakból konstruált dadaista plasztikák esetében is, de ezekben a "kész-anyag" olyan elrendezésbe kerül, amely az alakítva átértelmező képzőművészet hagyományába még nagyon is beleillik, még akkor is, ha elképzeljük, hogy a 10-es, 20-as évek általános izlésvilágában az ilyen művekben működő rendezőelvek milyen kevésbé hathattak esztétikaiaknak... Pedig azok. Egyedül Duchamp jutott el akkor a probléma akut megfogalmazásához.

A ready-made művelettel tulajdonképpen a művészet auráját vizsgálja. Próbára teszi: mi történik, ha egy tárgyat nem az alakítás von a művészet fénykörébe, hanem egyszerűen belehelyezik. A művészet funkcionálásának ilyesfajta vizsgálata a 60-as évek művészetére igen jellemzővé válik, egyes művészek és csoportok megpróbálják -elméletileg vagy gyakorlatilag is- megszerkeszteni a lehetséges összes "áthelyezési" lehetőséget. Jellemző példa az Art and Language csoporthoz tartozó Michael Bainbridge "Daru" /1966/ c. munkája. A duchamp-i ready-made a nem-művészi kész-tárgyból műtárgy metamorfózist kifordítva, ellenkező irányú folyamatként vizsgálja: egy művészi miliőben és kontextusban készült műtárgyat /a Darut/ olyan helyzetbe helyez át, ahol az nem rendelkezik a művészet "helyzeti energiájával". Duchamp olyan kontextusba helyezi a tárgyat, amelyben a néző figyelme műtárgy felismerésre kondicionálódott, bizonyos értelemben bármi is legyen ez a tárgy. Ezzel szemben Bainbridge elképzelése csak akkor funkcionál, ha a tárgy "eleve rendelkezik egy implikált műtárgy-státusszal, hogy erre az a deklaráció következhesen, hogy a tárgy nem műtárgy többé." Ez az implikált "műtárgyat-konstruálok-hogy-deklarálhassam-egy-jövőbeni-pillanatban-hogy-nem-műtárgy" így önmagában kissé zavaros dolognak látszik, de vannak bizonyos előnyei egy szimmetrikus identitás

logikai, teoretikus rendszerének megszerkesztése szempontjából." /Terry Atkinson: Bevezetés, Art and Language I. köt. 1969./

Duchamp ready-made koncepciója, mely a maga idején antici-  
pálta a kérdést, de nem bontotta ki, a 60-as években széles körű  
kutatás alapjává lett. Csak az volt a bökkenő, hogy ami új teret  
Duchamp megnyitott, azt jórészt be is rekesztette: a ready-made,  
mint olyan, ki volt találva! A kutató, újitó szándékú művészek  
tehát szoros mezőnyben, viszonylag szűk mezsgyén próbálták egyéni  
megoldásaikkal továbbfűzni az anyag-tárgy-műtárgy, vagyis az élet  
- művészet alapkérdésekre adható válaszok sorát. A verseny abból  
állt, hogy hogyan lehet minél kisebb változtatással, manipulációval  
a művészetté válás "csodáját" elérni. Ez természetesen áthelyezte  
a hangsúlyt az alakításról az előzetes koncepció alakításra, és a  
figyelmet minden eddiginél jobban felhívta mindazokra a tényezőkre,  
melyek közt - és melyek által - a "csodának" végbe kellett menni:  
a kontextusra.

Ebbe a játszmába kell belehelyeznünk Christo tevékenységét.  
Amikor Duchamp művészetté deklarált egy használati tárgyat, akkor  
elidegenítette a használat által adott jelentésétől. A tárgyat  
bevonó drapéria Christo kezében egy ilyen értelmű elidegenítés esz-  
köze. A tárgy mindkét esetben új jelentést kap: a műtárgykénti hasz-  
nálat jelentését, a tárgy minden más értelemben érinthetetlené,  
használhatatlanná nyilvánul: kiállítási tárgy. A művészetté válás  
tehát elidegenítési aktusként áll előttünk, és ebben az aktusban  
fontos szerepet kap egy frusztráció mozzanat. A frusztráció külö-  
nösen erősen hangsúlyozódik Christonál: nem egy elvont "aura"  
vagy az elmosódóan bonyolult kontextus, hanem egy tényleges tárgyi  
komponens - a drapéria /meg a kötéll/ lép a néző és a tárgy közé  
azzal a céllal, hogy a tárgyat annak szemében műtárggyá változ-  
tassa - "szemében"! - és az elidegenítő hatást bombasztikussá fo-  
kozza. /A becsomagolásnak van persze még jelentése is. A 60-as  
évek a fogyasztói társadalom kibontakozásának és problematikussá  
válásának évtizede a nyugati világban. A becsomagolt tárgy úgy

válí mütárggyá, hogy egyúttal szembetünően és azonnal áru mívoltát is hangsúlyozza. Minden művészetté tehető = minden áruvá tehető. Gondoljunk az amerikai avantgarde-nak arra az elképzelésére, miszerint egyenlőségjelet tehetünk a "fogyasztás kora" és a "fogyasztás művészete" fogalmak közé./

De térjünk vissza a frusztráció mozzanatára. A közbeiktatott elem frusztráló szerepe még világosabban funkcionál Christo egy másik ritkábban alkalmazott, de teljesen hasonló strukturájú témájánál: a "függöny" témánál. Ezeknél a munkáinál nem egy tárgyat, hanem egy környezetet zár el a közbeiktatott elem vagy az ember mozgása, vagy legalábbis tekintete elől.

A "függöny" szót már csak azért is idézőjelbe tehetjük, mert korai /1962/, "Iron Curtain". c. munkájában egy halom benzines hordó játssza a függöny szerepét. Christonak kevés olyan munkája ismeretes, ahol nem a rá jellemző drapériát használja. Annál érdekesebb bepillantást engednek gondolkodásába az ilyen munkái. "Iron Curtain"-ja egy hordókból "faragott" fal, mely egy kis párizsi utcát zár el kb. 3-4 m magasságig, merőlegesen. A hengeres hordók kerek lapjai néznek az utca két irányába, a gördülékeny halmaz belefeszül az utcát alkotó három sík közé - finom viszonylat stabil és instabil közt. De a leggyorsabb, legradikálisabb értelmezés a barikádé, persze. Ne siessük azonban el! Hogy kerülne ide egy ilyen direkt politikai szimbólum?

Van valami a hordók tömegének megjelenésében, ami eszünkbe juttathatja Arman "assemblage"-ait. Arman a francia Új Realisták egyik vezéralakja /ne felejtsük: Christo is ezzel a csoporttal indul!/, aki elhasznált tárgyakból zsúfolt hatású gyűjteményeket állít össze: üdítőital palackok kupakjait, kopott, lepattogzott zománcú kannák egymás hegyén-hátán kis vitrinekben stb. Duchamp következetesen egy-egy ipari /személytelenül megformált/ tárgyat helyezett kontextusba /egy palackszáritó, egy lapát, stb./. Az ipari tárgy értelme a használata, sorsa, az "elhasználata". A személytelen ipari tárgy. Elhasználódása során egyedi történethez jut, melynek

nyomait viseli, az emberrel kapcsolatos egyedi története nyomait - "elembertévesül". Ugyanakkor elembertévesülésével párhuzamosan veszteti el fokozatosan áru-értékét és válik elhasznált, ócska lommá, majd szemétté. Arman assemblage-ainak Duchamp vadonatúj tárgyaival szemben kimondottan guberálás hangulatuk van. Ebben a viszonylatban némileg más a műtárggyá deklarálás értelme. A fogyasztói társadalom tárgy-világának így vagy úgy mindenkit érintő feszültsége az ipari tárgy-áru fogyasztási kényszere és a személyes tárgyi világunkhoz való ragaszkodás közötti feszültség, mely csak a művészet abszurd szabadságában képes feloldódni.

Arman tárgy-gyűjteményei nagyon esztétikusak. /Hogy is ne lenne esztétikus az, amit ilyen érzelmisség hat át - oh, elmulás, oh, használat!/ Mondhatnánk azt is: Christo hordói is vannak olyan esztétikusak, mint Arman gyűjteményei, csak nem férnek vitrinbe, ezért kint vannak az utcán. Csakhogy ez az utcán-kint-levés alapvetően más értelmet ad a hordóknak: azzal, hogy ott vannak, meggátolják a forgalmat. Az utca rendeltetészerű használatát. Megfosztják értelmétől. Irracionálissá teszik.

Tehát Arman esetében: /ipari tárgy/ embertelen /érték/  
/elhasznált tárgy/ emberi /értéktelen/ - /műtárggy/ emberi /érték/.

Arman munkája visszatérés és megbékélés a művészetben: ezzel szemben Christo esetében: /a használat konvencionális lehetősége/  
/az utca/ - /a művészi aktus meggátolja a használatot/ a függöny/  
- /provokáció, mint a művészet használata/

Tulajdonképpen itt kezdünk csak valami interdiszciplinárisról beszélni. Christo kis provokációja, az Iron Curtain, komolyan túl akar lépni önmaga művészetén. Szóval mégis barikád! De nem a barikádnak, mint szimbólumnak az emlékműve, ahogy az a talapzatra állított tank vagy mozdony, a háború vagy a közlekedés emlékművévé vált elhasznált öreg holmi. Hanem barikádként funkcionáló barikád. /Próbáljon meg valaki Budapesten akármilyen kis utcát 3-4 m magasan benzines hordókkal elzárni, és megmagyarázni a hatóságoknak és az utca emberének, hogy ez művészet!/  
Pedig a magyarázat nagyon

fontos: "visszamagyarázni" a művészetbe, ha csak a kérdéskomplexus egyetlen pontját ragadjuk is meg, láncreakcióként bomlik tovább az egész művészetről, normákról, magatartási értékekről, politikáról stb. - és mindezek kapcsolatáról! - alkotott kész fogalomrendszerünk, fellazul pár pillanatra /lásd: kreativitás!/ és olyan intuitív meglátásokat, hipotetikus gondolat-kapcsolásokat tesz lehetővé, amilyenek pont a jó művészet élményére jellemzőek.

Achille Bonito Oliva "The different avantgardes" c. áttekintő munkájában ezt írja Christoról: "Tárgyakat csomagol be. Később egész területekre és városrészekre is alkalmazza csomagoló eljárását. Tevékenysége a beavatkozás egy formája, amit kettős szükséglet ösztönöz: esztétikai és politikai. Az első: makroszkopikus jel, amelyet a művész a tárgyra vetít a műanyag drapériák és kötelek által; a második: az ehhez a művelethez szükséges társadalmi és gazdasági mozzanatok elemzése."

Bonito Oliva tömören és pontosan fogalmazza meg Christo tevékenységének lényegét.

1962-ben az Iron Curtain még csak anticipálja a politikai vonatkozásokkal és feszültségekkel telített - mondjuk tehát: politikai - művészet kibontakozását. Ezt kell mondanunk ebben az időben készülő olyan projektjeire is, melyek bármilyen nagy dimenziókra is lettek elképzelve, rajzok, fotómontázsok maradtak. Ugyanis abban, hogy Christo művészete politikai művészetté lépett elő, különleges szerepe van az objektum hatalmas méretének. Amíg a becsomagolt tárgyak mérete még a "kiállítási tárgy" pontatlan, de azért érzékelhető kategóriájába belefért, addig munkája egyértelműen beleillik a neo-dadaista, Új Realista objekt-művészet körébe. Christo ezzel szép karriert csinált, megbecsüléstől övezve csomagolhatná a kiállítási tárgyakat élete végéig. Ám a nagy méretek eredeti intenciójához látszanak tartozni /korai tervek, rajzok, néhány environment jelzik ezt/ és nemcsak a megalománia és tehetetlenségi erő sodorta ebbe az irányba. Detalán ezek is: ha valaki ennyire szűk mozgástérhez ragaszkodik, mint a becsomagolás, akkor egy idő múlva nyilván ma-

gától adódik a két lehetőség: miniatürizálni a munkát vagy növelni a méreteket. Előbbi a befelé fordulás, utóbbi a kifelé fordulás irányába hat. Christo, mint tudjuk, az utóbbit választja: már nem is a lehető legnagyobb kiállítási tárgyat csomagolja be, hanem magát a múzeumot! /Kunstmuseum, Basel/. Ez pedig alapvetően más szituáció: nem a tárgy került más kontextusba, hanem a kontextust tárgyasítja el - irónia és felszabadultság vibrál a levegőben.

A nagy motivumok azt hozzák magukkal, hogy a kivitelezésbe sok embert kell bevonni, meggyőzni vagy megfizetni őket, ez utóbbihoz pedig másokat kell meggyőzni, hogy adjanak pénzt. Együtt kell dolgozni a társadalom legkülönbözőbb rétegeit képviselő emberekkel, együtt kell harcolni velük egy olyan ügy érdekében, mely különleges figyelmet követel magának, mert művészetnek nevezi magát, de ezt "menet közben" igéri csak bebizonyítani. "A terv maga nagyon egyszerű ötlet, mint minden tervem ötlete, tulságosan is egyszerű, ha úgy tetszik: fészítsünk ki egy völgyben egy függőnyt, húzzunk egy kerítést kilométereken keresztül... A Running Fence /Rohanó kerítés/ is ilyen pofon egyszerű tulajdonképpen, de kisebb-nagyobb események ezrei kellene ahhoz, hogy összeálljon a valóságban... A mű azoknak a kis sikereknek a tömege, melyek a három évig tartó szivós küzdelem során halmozódtak fel. Bizonyára a felállítás napja lesz a legdrámaibb, de a leglátványosabb is. Csakhogy e három év során rengeteg olyan vita, gyűlés, kormánybizottsági kihallgatás stb. zajlott le, melyek legalább olyan fontosak és izgalmasak voltak, mint a felállítás napja lesz..." - mondja Christo egy interjúban.

Majd így folytatja: "Rengeteg ember élte át a tervezés mozzanatait - az a 60 földtulajdonos, akiknek a területén a kerítés majd áthalad, munkások százai, mérnökök, jogászok, két kisváros lakossága, mely - mivel a palánk átmegy ezeken a helységeken is - akarva-akaratlanul részt vettek a tervezésben... Ezeket az embereket olyasmi szokta ilyen széles körű állásfoglalásra bírni, ami gya-

korlatilag, racionálisan kötelezi őket valamire... Ám ez a terv tökéletesen irracionális - és rendkívüli helyzet, hogy az emberek egy irracionális dologgal kapcsolatban foglalnak állást, és hónapokig és évekig foglalkoznak egy olyan ügyel, melyben nincs egy szemernyi "praktikum".

Christo egyike azoknak a roppant kis számú jelenkori művészeknek, akiknek munkái széles körű reakciót váltanak ki. Ennek egyik fontos oka az, hogy "igazában kollektív munkáról van szó" a nagyméretű projektek esetében". Egy lelkes közösség alakult ki a munka során, munkásokból, mérnökökből, ügyvédekből - mintha egy expedícióról, egy hegycsúcs meghódításáról lenne szó. "Egészen biztos vagyok abban, hogy ezeket az embereket, akik sose tudtak mit kezdeni a művészettel, politikai értelemben ragadta meg a tervem. Élvezik az oppozíció helyzetét, a hatóságokkal, a kormányzattal való csatározásokat, a nyitott helyzetet, a kis győzelmeket... Ez nem a szokásos műalkotás - néző viszonylat! Nem csinálhattam volna meg a Running Fence-t Dél-Afrikában vagy valamilyen magánterületen!"

Ez fontos: megcsinálhatta volna, de az más lett volna, pusztán esztétikai ügy. Előző ilyen nagyméretű munkája az ausztráliai tengerpart egy sziklás szakaszának a "becsomagolása" /Wrapped Coastline, 1970/. Ugyan kit érintett közvetlenül, hogy mit művel Christo a lakatlan tengerparttal? Igaz, sok munkással, szakemberrel kellett együtt dolgoznia, és pont az ezekkel folytatott beszélgetések, viták vezették a Running Fence típusú kísérletekhez. Ez utóbbi tehát egy 30 km hosszú, 5 méter magas ponyva-palánk, mely terve szerint teljesen önkényesen fut árkon-bokron keresztül, a tengerből felbukkanva szalad a szárazföld belseje felé, autosztrádákat, kisvárosokat átszelve /Sonoma és Marine County/, szántóföldeket vágva ketté stb. A terv irracionálisága abban van, hogy nemcsak nem praktikus, hanem a racionális gyakorlati munkát is ki-mondottan akadályozza a területen. Ebből a szempontból nem is sikerült a tervet tökéletesen megvalósítani: a felállított kerítésről készült fotók gyönyörűek, a nagyvonalúan hullámzó táj formájára

inycsiklandozó térélményt nyújtva iródik rá a kerítés szalagja - de a fotós igyekezete ellenére is szemünkbe ötlük itt-ott egy kiskapu; autosztráda vagy település átszelése pedig sehol se szerepel a világsajtót bejárt képeken...

De mennyire lényeges ez? A Running Fence esetében nem maga az objektum megjelenése jelenti a provokációt, mert a provokáció a három évig folyó győzködés volt, és az, hogy tulajdonképpen a lakosságnak kellett döntenie az ügyben. "Szerintem a 20. század legfontosabb aspektusai a politika, a szociológia, a közgazdaságtan... A X-XI. század művészei azért voltak túlnyomórészt szerzetesek, mert ahhoz, hogy jó művészetet csináljon valaki, akkor az volt a fontos, hogy vallásos legyen. Kevésbé vallásos művészet kevésbé korszerű művészetet jelentett volna. Ma is ez a helyzet: ahhoz, hogy tényleg mai művészetet csináljunk, a politikát, a gazdaság szerkezetét kell ismernünk, korunk szociológiáját. Ezért művészet minden, ami három év alatt a Running Fence-vel történt. 11 hónapig tartott, amíg a farmereket megnyertük a tervnek, hogy a kerítés átmelessen a földjeiken. Művészet volt minden tárgyalás, a 7-8 órás hearing-ek, a kongresszusi emberek, szenátorok meg a lakosság vitái - ez mind a művészet állapotát jelentette..."

"Egy konzervatív kultúrális atmoszférában élünk, a múzeumok atmoszférájában. Pedig - véleményem szerint - éppenhogy világunk hatalmas zürzavarából kell a művészetnek kibontakoznia." Nem azért kell szerinte a társadalom legkülönbözőbb rétegeivel párbeszédet kezdeményezni, "hogy a művészetet megmagyarázzuk nekik, meg hogy megszerettessük velük, hanem hogy együtt csináljuk. Azt mondják nekem: ezrek látogatják a múzeumokat. De én egyáltalán nem látogatókra és nézőkre gondolok, hanem arra, hogy az embereket bele kell keverni a művészet ügyébe... azokat az embereket, akiket a művészet ugyan nem érdekel, de akiket az igazi költészet állapotába lehet juttatni..."

Christo példájában az a szép, hogy munkája egy aktuális, de eléggé belterjes képzőművészeti problémából csupán a kérdés következetes, "egyenes vonalú" továbbgondolása útján jut el arra a

különböző műfaji korlátok közé szorított művészethez képest sokkal nyitottabb, dinamikusabb és problematikusabb területre, melyet interdiszciplinárisnak szeretnénk nevezni. A fordulatot egyszerűen - és példászerű tisztasággal - egy mennyiségi változás hozza létre: a projektek méretének növekedésével növekszik a velük kapcsolatos társadalmi érdekeltség, és ez hat vissza a koncepció "nyitva tartott" struktúrájára. A gondolat, a becsomagolás gondolata nem változott semmit, csak más dimenziót kap vagy keres magának: Christo 1977-ben a /nyugat-/berlini Reichstag becsomagolásának gondolatát vetette fel, amivel máris nagy vihart kavart. Hozzá szabad-e nyúlni egy ilyen nemzeti ereklyéhez? A jobboldal támadja a tervet, Willi Brandt nyilatkozata "pozitív tartalmú provokációnak" minősíti. Finom érzékkel megválasztott téma: Európában egy nemzeti-politikai szimbólummal kell dolgozni, a hagyománnyal. Fokozza a terv körüli feszültséget, hogy az épület néhány méterre átnyúlik az NDK fővárosának területére is.

Ha tehát a szenátorok és a lakosság közötti több órás vitát művészetként fogjuk fel, akkor nevezzük ezt interdiszciplináris művészetnek. Csak hogy a nagyobb biztonság kedvéért neve legyen? Akkor egyszerűbb lenne "vita"-művészetnek nevezni. Nevet adni a gyerekeknek, amely ettől kezdve újabb műfajként szerepelhetne.

Ha viszont nemcsak arról van szó, hogy valamilyen szokatlan formájú művészeti tevékenységet így-úgy elnevezünk, akkor az interdiszciplináris kifejezéssel valami mást, valami általánosabbat, nehezebben megfoghatót szeretnénk megjelölni. Maga ez az idegen szó sincs túlzottan meghonosodva nyelvünkben, a fogalomhoz kapcsolódó kérdéskör még kevésbé. Az első komolyabb kísérlet, hogy a fogalom az aktuális művészethez kapcsolódó értelmében a magyar közönség köztudatába kerüljön, Kelemen Károly festőművésznak és baráti körének az a törekvése volt, hogy a Fiatal Képzőművészek Stúdiója keretén belül - tehát intézményes formában - "interdiszciplináris szekciót" hozzanak létre a többi, hagyományos műfajok és technikák szerint felosztott szekció /festő, szobrász, grafikus stb./ mellé /1977/. Szándékukat azonban mindeddig nem tudták realizálni. Az

aktuális művészet más hazai képviselői közül többen is foglalkoznak az interdiszciplináris művészet kérdéseivel, az ő esetükben viszont az intézményes keretek hiánya az oka, hogy a fogalom nem talált utat a köztudatba.

## II.

Vegyünk sorba néhány szempontot az "interdiszciplináris" fogalommal kapcsolatban:

1. Diszciplína /lat./ = tudományág, a szellemi tevékenységek valamilyen ágazata. Interdiszciplinárisnak tehát az a szellemi tevékenység nevezhető, amelyik nem sorolható az adott ágazatok egyikébe sem.
2. Az ágazatok közöttiség a legtöbb esetben két vagy több terület összekapcsolásából jön létre. "Minden kreatív folyamatot az a képesség alapoz meg, hogy a korábban elszigetelt tapasztalatok között kapcsolatokat találjunk, amelyek új gondolkodási formák sémájában jelennek meg."
3. A művészetek történetének alakulásában mindig is játszott bizonyos szerepet nem-művészeti vagy művészeti peremterületek bevonása. /Az ókeresztény bazilika pl. nem az antik templomból, hanem a hasonló nevű birósági épületből alakul ki - pedig az utóbbi nyilván nem rendelkezett olyan művészi és egyben szakrális aurával, mint az antik templom./
4. A modern művészetek esetében azért szembetűnőbb a nem-művészeti területek kapcsolatba kerülése a művészettel, mert annak a változásnak az üteme gyorsult fel, melyre az ilyen "kapcsolatba kerülés" mindig is jellemző volt.
5. Korunk szellemi életének minden területére jellemző, hogy a fejlődés az ágazatok átrendeződése irányában hat /pl. pszicholingvisztika, neurofiziológia stb./
6. A művészet területén ez elsősorban a műfajok közötti határok átrendeződéséhez vagy elmosódásához vezet. A műfajokat részben technikák /festészet, szobrászat/, részben a szükségletek /sokszorosító grafika, alkalmazott grafika/ szerint osztották fel.

Új technikák és új szükségletek egyaránt a műfajok közötti határok átrendezéséhez vezetnek./ Legszenbetünőbb ebben a vonatkozásban ma nálunk a fotó képzőművészeti használatával kapcsolatos álláspont.

Vessünk egy pillantást százegynehány évre visszamenően: milyen pontosan tudja Kierkegaard, hogy a műfajok közti felosztás végleges és elvileg eldöntött kérdés! "A zene abszolút tárgya az erotikus érzéki szenialitás... a szobrászat sok mást kifejezhet az emberi szépségen kívül, mégis ez az abszolút tárgya; a festészet még nagyon sok mást is kifejezhet az átszellemült szépségen kívül, mégis ez az abszolút tárgya. Ebből a szempontból minden művészetben a fogalmat kell nézni, és nem zavarhat meg bennünket az, amire még ezenkívül is képes" /Kierkegaard: Mozart Don Juanja/. Így korának esztétikai kérdések iránt talán legfogékonyabb gondolkodója, T.W. Adorno, akire ez a minősítés valószínűleg szintén ráillik, így ír száz év múlva: "A legújabb fejlődés eredményeképpen a művészeti ágak közötti határok átfolytak egymásba, vagy pontosabban: demarkációs vonalaik kirojtosodtak... A művészetek nem alkotnak egymással olyan kontinuumot, amely feljogosítana minket arra, hogy az egészet egységes, töretlen /művészet/ fogalommal gondoljuk el. A művészetek, anélkül, hogy tudnának róla, talán azért is "rojtosodnak ki", hogy megszüntessék az ugyanazon név alá tartozók különböző nevűségét... A művészetnek a művészetekhez való viszonya hasonlít a történetileg formálódott zenekarnak a maga hangszereihez való viszonyára; a művészet éppúgy nem fogalma a művészeteknek, mint ahogy a zenekar sem adja a hangszinek spektrumát. Ennek ellenére megvan a művészet fogalmának a maga igazsága - a zenekarban is benne rejlik a szinek teljességének eszméje."

7. Ám nem egyszerűen a műfaji határok átrendezéséről van szó. Ez önmagában olyasmi lenne, ami a művészetek alakulásának ismert, bár érdekes mozzanata. /Utalhatunk itt a "Gesamtkunstwerk" gondolatára, ez is bizonyos értelemben a műfajok közötti határ feloldását célozta. Csak hogy a Gesamtkunstwerk kész elemeket illeszt össze: egy bizonyos zenéhez egy bizonyos irodalmat és egy bizonyos

vizuális izlést... Ezzel szemben az interdiszciplináris művészet eszméjéhez hozzátartozni látszik az a törekvés, hogy megszabaduljon a kész, a nyelviileg predesztinált formációktól /nem felfelé építkeznek/, és a problémák közös gyökeréhez ferközön /lefelé ás/. A problémáknak ezt a közös gyökerét úgy nevezhetjük, hogy: az élet.

8. "A művészeti ágak "kirojtosodása" majdnem mindig annak a kísérőjelensége, hogy az esztétikai alakzatok az esztétikain kívüli valóság után nyúlnak. Ez pedig éppenséggel ellenkezik e valóság leképzésének elvével. Mennél inkább beereszt magába egy művészeti ág olyasmit, amit immanens kontinuumában nem tartalmaz, annál inkább részt kell vennie abban, ami neki idegen, dologias, ahelyett, hogy utánozná azt. Virtuálisan a dolgok egyikévé lesz, azzá a dologgá, melyről nem tudjuk, mi az." /T.W. Adorno: A művészet és a művészetek, Helikon 1968. 3-4./ Tehát megint csak a művészet - valóság viszony átrendezésének kérdése. Javaslatom az, hogy ennek mértéke alapján különböztessünk meg interdiszciplináris jelenségeket a művészetben /melyek új műfajokat hoznak vagy hozhatnak létre/ és egy interdiszciplináris művészetet /mely a művészetnek egy teljesen nyitott, offenzív formája/.
9. Az utóbbi művelői között vannak olyanok, akik eleve egy interdiszciplináris programmal indultak, és olyanok, akik művészeti munkájukat lépésről-lépésre továbbfejlesztve jutottak erre a területre.
10. Bár jelen írás nehezen tagadhatná, hogy figyelme középpontjában a képzőművészet áll, fontos hangsúlyozni, hogy részben analóg jelenségek játszódtak le zenei, előadóművészeti, irodalmi stb. téren, részben szét se lehet bontani őket ilyen szempontok szerint. Ugyancsak jelentősek azok a törekvések is, melyek egyes tudományágak /szociológia, pszichológia, archeológia stb./ módszereit vagy problematikáját vonva be a munkába kísérik meg, hogy újabb aspektusokat adjanak a művészetnek. Ez egyúttal azt is jelenti, hogy a művészet olyan prob-

lémák felvetésére vállalkozik, melyekkel szemben nem egy örökölt kategória-rendszer szerint ítél, hogy rá tartoznak-e, hanem aszerint, hogy van-e javaslata, mondanivalója a maga függetlenebb státuszából kifolyólag.

11. Nem túl nehéz kimutatni, hogy milyen paradox egy "interdiszciplináris művészet" helyzete. Ezek a paradox vonások azonban lényegéhez tartoznak.

Először is feszültség adódik abból, hogy a művészi aktivitás kibújik az adott műfaji keretek közül - mert a művész intenciója nem fér azokba bele -, másrészt abból, hogy amit létrehoz, azt egy bizonyos művészetként fogadtatja el, mert az egy konkrét, érzékletes, reális valami, amit ha nem tud egy bizonyos művészetként elfogadtatni, akkor célját nem éri el; azt ti., hogy tevékenységét a művészet kontextusában értelmezzék. Itt tehát megint a művészetnek a művészetekhez való feszült viszonyáról van szó, amit Adorno következőképpen vázol: "A művészetekben rejlő művészetnek az eszméje nem pozitív, nem valami bennük egyszerűen jelenvaló, hanem egyedül negációként ragadható meg. Csakis negative áll előttünk az, ami tartalmilag... egyesíti a művészeti ágakat: mindegyik eltaszítja magát az empirikus valóságtól, mindegyik afelé irányul, hogy ezzel az empirikus valósággal szemben kvalitatív ellentétes szférát alakítson ki magának: történetileg ez a mágikus és szakrális szféra szekularizálása... Az empiriában való kiolthatatlan részvételének megfelelően a művészet csupán a művészetekben létezik, melyeknek egymáshoz való diszkontinuus viszonyulását a művészetten kívüli empiria írja elő. Ezzel szemben az empiria antitéziseként a művészet mindenütt egy és ugyanaz."

"A művészet fogalma tehát nemcsak az élet fogalmával áll szemben, hanem a művészetek, illetve a konkrét művek valóságával is. Ezt a viszonyt Adorno egy dialektikus konstrukcióba foglalja: "A művészet és művészetek konstellációjának helye a művészet fogalmában van. Ez a fogalom egy egységet

alkotó, racionális, és egy diffúz, mimetikus mozzanat pólusai közt feszül. A pólusok egyikét sem lehet elkülöníteni; a művészetet sem lehet valamelyikükre, sem pedig dualizmusukra redukálni."

A művészet-művészetek viszonylat feszültsége tehát nemcsak a modern művészet sajátja, hanem strukturálisan adott tulajdonsága ennek az egész területnek. Ami viszont az interdiszciplináris művészetet illeti, ez különleges érzékenységgel reagál erre a feszültségre, újra és újra megkísérli ezt a feszültséget konkrét konfliktusok formájában realizálni, ám ezeknek a kísérleteknek az a sorsuk, hogy vagy kívül rekednek a művészet értelmezési körén, vagy egy bizonyos művészetként stabilizálódva mindig újra elemésszik saját interdiszciplináris karakterüket.

E törekvés paradox jellege jól érzékelhető a művészetek esztétikai-értékteremtő szerepével kapcsolatosan. Mindenféle kísérletező megújító művészettel szemben az az egyik legrégebbi vád, hogy nem teremtenek értéket. Aztán egy idő múlva általában ki szokott derülni, hogy mégiscsak teremtettek. Vajon ez lesz-e a mentsége az interdiszciplináris művészetnek is? Az aktuális művészet legfontosabb alakítói egyhangúan és makacsul tagadják, hogy esztétikai szempontok érvényesítése szerepet játszana munkájukban. Egy-egy sajátos esztétikai értékrendszer megteremtése és elfogadtatása éppen az említett stabilizációs folyamatban játszik döntő szerepet. Másrészt viszont: "Az esztétikai szempont következetes tagadása csak a művészet megszüntetése árán lenne lehetséges. A legújabb jelentős műalkotások az ilyen megszüntetés lidércálmai, miközben egyúttal egzisztenciájuk által vonakodnak attól, hogy megszüntessék őket; mintha a művészet vége az emberiség végével fenyegetne, az emberiséggel, melynek szenvedései megkivánják a művészetet, mégpedig olyan művészetet, amely nem enyhít ezeken a szenvedéseken. A művészet előre megálmodja a maga pusztulását az emberiség számára, hogy az felébredjen, a művészet birtokában maradjon, túléljen."

Adorno mélységes pesszimizmussal szemléli a művészet válságát. Pesszimizmusának alapja az, hogy a válságot a polgári társadalom kritikája és elutasítása szemszögéből látja, amit nagyszabású vízióvá fokoz a II. világháború élménye /Auschwitz után nem lehet verset írni/. Ebből a nézőpontból a művészetnek a közvetlen valósághoz közelítése a művészet kétségbeesett elhallgatási kísérletének hat /és tagadhatatlan, hogy a modern művészet jelenségei közt találunk olyanokat, melyek ezt a hatást erősítik/, amit Adorno megint csak pesszimiztikus színezettel interpretál. Talán azért, mert a modern művészetet egyetlen, az "örök művészet" fogalom szempontjából vizsgálja? Még ha így is ír a továbbiakban: "A művészet fogalmának negativitása tartalmilag illeti a művészetet. Nem a rá vonatkozó gondolat ájultsága, hanem saját minemisége tiltja, hogy definiálják; l e g b e l s ő b b e l v e, a z u t ó p i a e l v e, f e l l á z a d a d e f i n i c i ó t e r m é s z e t e t u r a l ó e l v e e l l e n. Nem tud olyan maradni, amilyen egyszer már volt." Majd így folytatja: "Miközben saját immanens törvényszerűségéből le szeretné rázni magáról a művésziséget - csaknem úgy, mintha az ellentmondana a művészi elvének -, mégis ebben a lázadásban lesz művészetté, s bővíti a művészetet. Ez az ellentmondás az értelme valamennyi tulajdonképpen modern művészetnek.

Lehet, hogy titkon ez inspirálja a művészeti ágak "kirojtosodási" jelenségeit. Ennyiben mindenesetre példaszerűek a happeningek, amiket azonban nem kell tulértékelnünk... mert a kérkedő értelmetlenség nem fejezi ki minden további nélkül az egzisztencia értelmetlenségét, hanem alakítja azt... polemizálnak azzal a valósággal, melyhez hasonlónak akarnak lenni... féktelenül átadják magukat annak a váagnak, hogy a művészet - stilizációs elve s annak a képszerűséggel való rokonsága ellenére - s u i g e n e r i s valóság legyen. Clownszerű idegenséggel viszonyulnak annak a reális életnek a céljaihoz, melynek kellős közepén megrendezésre kerülnek, s annak eleve paródiái, amit viszont éppoly félreérthetetlenül üznek, mint a tömegkommunikációs eszközök paródiáját."

12. Az esztétikai érték teremtésének megtagadása, a művészet és élet azonosítása, a művészet ön-megszüntetése, valamint megszűnni nem-tudása, a műfajok megszüntetése helyett azok keletkezése - annyi ellentmondás, hogy jogosnak tűnik a kérdés: létezik-e, létezhet-e egyáltalán egy olyan interdiszciplináris művészet, amelyet ez az irás körvonalazni szeretne, más szóval: vajon nemcsak válságról van szó, s képtelen lesz valaha is azzá kristályosodni, amit művészetnek tudunk tekinteni, hanem igenis, mint önálló fogalom, az interdiszciplináris művészet megkonstruálása teljességgel indokoltnak tekinthető?

Ez a kérdésfeltevés nem idegen magától az interdiszciplináris művészettől sem, mert az mindig megkérdőjelezi valamilyen formában önmagát is, és tulajdonképpen ez a megkérdőjelezettség ad neki erőt, hogy minden más irányba intenzív kérdéseket tegyen fel. Ha Christo a Running Fence-et egy magán nagybirtokon vitelezi ki a tulajdonos jóváhagyásával /vagy felkérésére!/, akkor azt nem hozhatnánk kapcsolatba egy interdiszciplináris művészet eszméjével.

Az interdiszciplináris művészet legkülönbözőbb formáiban is intenzíven működő utópikus szellem az, amely e nagyon is amorf fogalom átfogásához megfelelő szempontot jelenthet. Az az utópikus mozzanat - mint Adorno is utal rá - megvan mindig a művészetben, de halványabban és közvetettebben. Adorno - egy klasszikus idealista hagyománynak megfelelően - egyetlen művészet-fogalom létét ismeri csak el. Ha rákérdezne, hogy: "Miért, van más?" - tagadóan kellene válaszolnunk, mert ha őszinték vagyunk, nem adhatunk neki számot egy "más" meglétéről. De jelentheti-e azt, hogy n e m l e h e t más? Nem jelentheti, még akkor sem, ha ez a más végül nem n e m m ű v é s z e t lenne. Mert ha a művészetben az empirikustól, az empirikushoz való gátló kötődéstől való elszabadulni akarás jelenti az utópikusot,

akkor a művészetek homogénné tétele, "kirojtosodása" - az empirikus valóságselemek végsőkéig fokozott bevonásával - ezt az utópikusat erősíti fel, mert ahhoz, hogy negatív mivoltából eredő halvány-sága ellenére keményen és világosan rajzolódjon ki, a legerősebb "hivóra" van szüksége: a közvetlen valóságra.

### III.

Talán nem lesz haszontalan két egyszerű, áttekintő időrendi táblázatot ideiktatni:

#### AZ IRÁNYZATOK:

1955.	1960.	1965.	1970.	1975.
happening	-----	performance,	process art	----
	fluxus	- - - - -		
pop art	- - - - -			
		minimal art		
		concept art	- - - -	
		arte povera		
		body art		
		- - - land art		
		hiperrealizmus		
		---- -- - - -	individuális mitológiák	
			narratív és antropoló-	
			giai művészet	

#### AZ ESZKÖZHASZNÁLAT SZEMPONTJÁBÓL:

1955.	1960.	1965.	1970.	1975.
akció-formák	- - - - -			
objekt	- - - - -			
szita-nyomás,	foto reprodukció			
	ipari kivitelű			
	geometriai konstrukciók			
		szöveg, mint		
		képzőművészet		
		-----		
		fotó	- - - - -	
		- - - - -	film, video	- - - - -
			tudományos szakterületek be-	
			mutatási formáinak átvétele	
			nyersanyagok,	
			halmazok	
	- - - - -	environment	- - - - -	
			- - "képregény"	- -

Ha az alábbiakban figyelmünket elsősorban azok felé a kifejezési formák felé kívánjuk fordítani, melyekben az interdisciplináris tendencia különösen erős, akkor először is a happeninggel és a fluxus-mozgalommal kell foglalkoznunk. Mindkettő példásan akció-művészeti forma.

"Akció, akció-művészet: a képzőművészet területén akció-formák először a korai, a zürichi dadaista és a párizsi szürrealista rendezvényeken jelentek meg. A képzőművészeti akciónak egy másik formája a 40-, 50-es években kialakult akciófestés, melyben a dadaisták spontán aktivitása a szürrealisták automatikus önkifejezési igényével párosul /imaginatív improvizációs akcionizmus/, elvetve az értelem konstruáló-tervező-ellenőrző szerepét.

A neodadaisták tulajdonképpen ezt a kezdeményezést folytatták az 50-es években, csak más eszközökkel. Ha az akciófestés "color-dripping" eljárása ki akarta kapcsolni a kritikai reflex működését, az A.Kaprow és C.Oldenburg által létrehozott neodadaista akcióművészet a kritikai döntőképeség felfokozott aktivizálására épít.

Az akció-művészet az élet részének tekinti magát, integrálja az élő valóság döntő tényezőjét, az időt, és ezzel folyamanként /process/ határozza meg magát... A mindennapi környezet készen talált szituációi adják a kiindulási helyzetet, az akciók nyersanyagát. Totális játék kíván lenni, mely elmosza a művész és közönség közti határt. Mindenki tetszése szerint változtathatja szerepeit, mindenki maga küzd meg átváltozásaival és korlátaival. A.Kaprow nevezte el ezt a formát happeningnek, amivel a forma esemény-jellegét kívánta hangsúlyozni. /Happening: történés, eseményangol./ Az akció-művészet célja egy tudatosodási folyamat kiváltása, ami a szokásos élmény-strukturák megbolygatásán alapszik.

Az akció-művészet újabb irányzata a processzuális művészet /performance/. Művelői feladták a happeningek improvizációs szellemét, és szigorú stratégiával tervezik meg akcióikat, a folyamatokat. Azonban ezeknél a formáknál is a realista módon értelmezett komplex vonatkozási rendszer tudatosítása a cél; elemi él-

mények vizualizálása, elemzése a nyelv és a gesztusok segítségével. Ez a tevékenység az elemi érzékelési formák révén a művészetet az "esztétikai" eredeti jelentésére vezeti vissza: a tudatos észlelés fogalmára. Élmény, észlelés és tevékenység didaktikus analízisét kívánja nyújtani.

A művész ezzel újra szigorú határvonalat húz akciója és a közönség közé, álláspontja tudatosan távolság tartó nézőivel szemben, hogy egymaga határozhassa meg bemutatójának strukturáját. A happening műfaj tanulságaiból adódott ez a döntés, mert kiderült, hogy a néző nem rendelkezik általában egy eleve kiterjeszhető érzékenységgel, a művésznek magának kell bemutatnia és elemeznie a valóságnak azokat a tisztá, általános érvényű strukturáit, melyek az emberi cselekvés tér-idő meghatározottságát adják." /KT/

Ebből a vázlatos fejlődéstörténetből is érezhető, hogy az akció-művészet egy tisztázódási folyamaton megy keresztül, ami egyben lehetőségeinek önkéntes leszűkítését is jelenti, műfajjá válását, klasszicizálódását. Hasonló ez ahhoz a folyamathoz, amelyen az absztrakt festészet ment keresztül: a "mindent belelátás" érzéki élményétől a "semmit-bele-nem-látás" intellektuális kísérletéig /Peinture Nouvelle/.

Nézzük közelebbről a happening fogalmát: Akció-forma, melyet egy elhasználatlan, közvetlen életközeli kifejezési potenciálként fejlesztettek ki az 50-es években Párizsban és New Yorkban az informel festészet ellensúlyozásaként. A neodadaista és az újrealista mozgalom szülötte. A happening fogalmat A. Kaprow használta először 1958-ban a Reuben Galériában rendezett akciója során, ahol felszólította a közönséget, hogy görgessen hordókat, hurcoljon ide-oda hatalmas alumínium fóliákat stb. Ilyen események alapján dolgozta ki Kaprow happening-elméletét: "Az emberi akció és az adott, a már meglévő környezet közt a kölcsönhatás akkor lesz a legnagyobb, ha a happening és a mindennapi élet közti határt a lehető legcseppfolyósabban igyekszünk tartani... A különböző anyagok, elemek, folyamatok, látványok, komplex tér-idő vonatkozások ezért a teljesen "művészietlen" formájában je-

lenjenek meg... Az akciókat nem szabad bepróbálni, nem szabad hivatásos színészeket alkalmazni és csak egyetlen alkalommal lehet őket előadni", annak érdekében, hogy a művészi és nem-művészi valóság közti válaszfal újraépítésére minél kevesebb lehetőség legyen.

A leglényegesebb kritériumok tehát: a művész /happening-inscenator/ és a közönség közti korlát eltörlése, és a művészeti eseménynek a mindennapi élet eseményeihez hasonlóvá tétele. A happening nem vállalkozik tartalmi közlések közvetítésére, hanem a tudat felrázása a célja, mely az erős hatások révén aktivizálódik, gondolkodásunk kizökken a megszokott magatartási és gondolkodási sémák letargiájából. A happening koncepciója tudatosan épít egy ingermechanizmusra; a kreatív mozzanatot az egyes akciómozzanatokkal való konfrontáció feszültsége hozza létre...

A happening egyúttal a művészet anyaghasználatának totális kiterjesztését is jelenti, mert a szituációk meghatározatlan sokféleségében bármelyik tárgy vagy anyag művészi tartalom hordozójává válhat.

A. Kaprow happening-koncepciójával párhuzamosan alakítja ki Európában a német Wolf Vostell "decollage-happening" elméletét. Vostell azokból az elemekből és mozzanatokból indul ki, melyek az események során feladják, lerombolják, elhasználják önmagukat. Happeningjeiben elszigeteli és kikristályosítja ezeket a folyamatokat. "A néző dolga, hogy megkülönböztesse a formát a tartalomtól. Olyan folyamatok, melyek az életben borzalmasaknak hatnak, gyakran lebilincselő esztétikai sugárzással is bírnak, még ha el is kell utasítanunk az esemény tartalmát és következményeit. A happeningek ezt a lidércnyomást teszik tudatossá". /KT/

Ami Vostellt és azt a döbbenetet illeti, amit akkor érzünk, ha olyasmiben gyönyörködünk, amit közben elutasítunk: Vostell munkálkodásának középpontjában a destrukció mozzanata áll /"decollage"/, és tevékenysége nyomán felkavarodó érzéseinek alapján kézenfekvő arra gondolnunk, amit S. Freud mond alapvető ösztöneinkről: "Ha igaz az, hogy az emlékezetet meghaladó idő előtt s elképzelésünk számára ismeretlen módon egyszer az élet-

telen anyagból jött létre az élet, úgy feltevéseink szerint ugyanakkor egy olyan ösztönnek is kellett keletkeznie, mely az életet ismét megszünteti, az anorganikus állapotot visszaállítani akarja. Ha ebben az ösztönben az általunk feltételezett öndestrukciót ismerjük fel, úgy azt egy halálösztön megnyilvánulásának foghatjuk fel, ami ezek szerint nem hiányozhat semmilyen életfolyamatból... Azt fogják Önök erre talán mondani: ez aztán nem természettudomány, ez schopenhaueri filozófia." A német kultúrának és gondolkodásnak vannak hagyományai az ebbe az irányba való tapogatódzás terén! /Id.:S.Freud: Pszichoanalízis; Kriteron, 1977. 184-185. old./

A pop-art kiváló festőit is ott találjuk a happenerek közt: Jim Dine-t, Rauschenberget, az univerzális Oldenburgot - pop-art művészetük fénykorában. Elgondolkodtató, mennyire nem görcsös ezeknek a képzőművészeknek az aktivitása! Andy Warhol elképesztő könnyedséggel sétál át a film világába, és amit ott csinál, az is rögtön eredeti és jó. Sokfelől jöttek, akik a neodadaista kezdeményezésekben részt vettek. George Brecht, eredetileg kémikus, a fluxus-csoport egyik kiváló tagja említi egy interjú során: "John Cage egy kísérleti zenei kurzust vezetett a newyorki "New School for Social Research"-ön 1955-ben, ide iratkoztam be, ez aztán teljesen felkavart, szinte anélkül, hogy észrevettem volna. Egyrészt Cage szuggesztív személyiség, másrészt a többiek, csupa szenvedélyes fiú, mint A. Kaprow, Dick Higgins, A.Hansen."

"1962-ben összekapcsolódott a happening és a fluxus, mely utóbbi az akcionizmusnak egy zenei formája. Szinte robbanásszerűen terjedt el ez a két irányzat New York, London, Párizs, Amsterdam, Köln, Düsseldorf, Berlin és Bécs köreiben. A főszereplők: Joseph Beuys, George Brecht, Bazon Brock, John Cage, Henning Christiansen, Philip Corner, Jim Dine, Robert Filliou, Erich Hansen, Bici Hendricks, Dick Higgins, Tadeusz Kantor, Jean-Jacques Lebel, Otto Muehl, Hermann Nietsch, Claes Oldenburg, Ooko Ono, Nam June Paik, R.Rauschenberg, Carola Schneemann, Robert Watts, Emmett Williams stb." /KT/

"A fluxus tevékenység fő formája is az akció. Nemzetközi szinten kísérli meg feltámasztani a dadaizmus szellemét, megújítani azt, és a művészeti ágak /zene, színház, képzőművészet/ közti határt elmosni. Az első fluxus akciót Nam June Paik adta elő John Cage-dzsel; a mozgalom gyorsan terjedt el Nyugat-Európában, Amerikában és Japánban. A különböző csoportok rendszeresen találkoztak nagyobb szabású rendezvényeiken. A fluxus fénykora 1958 és 1963 közé esik, és nagy jelentősége van a színház, a balett és a képzőművészet új tendenciáinak és műfajainak kialakulásában. A képzőművészet terén elsősorban a processzuális művészet kialakulására hatott. A fluxus akció is elveti a cselekmény kiszámított megszervezését, az improvizált élmény átélésére koncentrál" /KT/, de nem igyekszik a közönséget olyan radikálisan bevonni a cselekménybe, mint a happening. A cél egyébként itt is az, hogy a közönség élmény-kapacitását fokozza, felfrissítse.

Sajátos szellemi szabadság és sokszínűség jellemezte a fluxus-fesztiválokat. /"Az új művészet fesztiválja - Akciók Agit-prop - Decollage - Happenings - Events - Anti-art - Lautrisme - Art Total - Refluxus -" címszavakkal hirdeti magát az aacheni Műszaki Főiskolán 1964-ben megrendezett akciósorozat./ Az események jórészt szimultán zajlottak, akár egy helyiségben is több. Mégis egységes vezérelvek uralják a művészek tevékenységét. George Maciunas szemléletesen fogalmazza meg ezeket Thomas Schmithez írt levelében /1964/:

"A fluxus céljai társadalmi célok, nem esztétikaiak. Ideológiája a Szovjetúnióban 1929-ben működött LEF csoporttal áll kapcsolatban, és arra irányul, hogy fokozatosan felszámolja a művészeket /zene, színház, költészet stb./. Ezt az a szándék indokolja, hogy az anyagok és emberi képességek elpocsékolása helyett ezeket a társadalmilag hasznos építő célokra kell fordítani.

Ezért elszánt ellensége a fluxus a műtárgynak, mely nem más, mint funkció nélküli áru, ami csak arra jó, hogy eladják és hogy a művész ebből megéljen. Legfeljebb átmenetileg lehet meg az a szerepe, hogy megértesse az emberekkel, hogy ő maga, a műtárgy,

milyen felesleges. Ezért ne is legyen maradandó. /Egyébként kitűnő pedagógiai módszer a művészetet kigúnyolni, aztán az avantgarde művészetet gúnyolni ki, aztán saját magadat! /Ezért a fluxus professzionizmus ellenes, ellenzi továbbá, hogy a művészet a művész énjének eszköze, médiuma legyen, mert nem a művész személyes énje a megoldandó probléma, hanem azok a kérdések, melyekkel az alkalmazott művészetek objektív módon foglalkoznak.

Ezért vonzódik a fluxus a kollektív szellemhez, a névtelenséghez, az antiindividualizmushoz. A fluxus-koncertek, kiadványok stb. viszont csak átmeneti szükségmegoldásoknak tekinthetők, amíg a "szépművészeteket" - vagy legalább is intézményesített formáikat - fel nem lehet teljesen számolni." /G. Adriani-W.Konnertz-K.Thomas: Joseph Beuys, 51-52. old./

Az utópisztikus elem teljesen nyersen lép itt elénk. Az idézett szöveg sok kész-elemet tartalmaz, részben a dadaizmus, részben az oroszok programjából. De mindenképpen jó arra, hogy felhívja figyelmünket arra, hogy a polgárpukkasztás mögött utópia áll, mely teljesen spontán módon is létrejöhet a művészi tevékenységből, amennyiben a művész átéli paradox helyzetét és fellázad ellene. Ha lázad, egy konvencionális gondolkodás-rendszer ellen lázad, melyben számára egybeesik a művészet és társadalmi közege - egyazon gesztussal lázad művészet és társadalom ellen. Provokációja egy felszabadultabb / = emberibb / világlátás felé akarja taszítani a közönséget /és önmagát/. Tulajdonképp ez az utópia a gerince tevékenységének, mint erre már fentebb is utaltam. Az utópia vállalja az abszurditást, a nevetségességet, az érthetetlenséget, a nyilvánvaló lehetetlenséget. A művészet az anyaggal dolgozik: az anyagba - így vagy úgy, de itt és most - átültetett utópia irracionálisként hat. Ez az irracionális a provokatív mozzanat. De az emögött álló utópikus az átélés legkülönfélébb szintjére sugározza szét a legsilányabbnak látszó élményt is.

Tovább idézve Maciunas levelét: "A legjobb fluxus "kompozíció" az, amelyik a legszemélytelenebb, amelyik ready-made jellegű, mint pl. George Brecht "Exit"-je: nem követeli, hogy valamelyikünk

előadja, mivel naponta sokszor lejátszódik, minden különösebb "előadás" nélkül. Ezúton fogják fesztiváljaink is felszámolni saját magukat /pl. részvételünk vonatkozásában/, amikor már totális ready-made-ekké válnak.

A Fluxus-way-of-life a következő: 9-től 17 óráig megkeresni a létfenntartáshoz szükségeset /társadalmilag konstruktív és értelmes munkával/, 17-től 22-ig: a fluxus-életforma propagálása művészek és műgyűjtők körében, harcolni ellenük, 24-től 8 óráig alvás - ennyi elég... Be kell látnod, hogy az igazi forradalmárok mind keményen élik is, amit propagálnak, pl. Castro meg az összes LEF-es 29-ben... Az összes fluxus-man /rajtad és Paik-on kívül/ vagy az alkalmazott művészet területén dolgozik, vagy egész máshol."

"A Fluxus elutasít minden olyan formát, mely a művész énjét szolgálja... inkább a vaudeville-hez és a cirkuszhoz vonzódik, mert ezek képviselik a népszerű művészetet, vagy talán inkább a nem művészi szórakozást... A fluxus-koncertek tendenciája, hogy olykor a komoly zenei koncertek paródiává váljanak.

...A fluxus egy kollektiva /akárcsak egy kolhoz/..."

Tehát a fluxus-körökben egy művészetkritikai, szatirikus szellem uralkodik. Ilyen szatirikus szellem volt jellemző a dadaizmusra is. Ezt a szemléletet szembeszegezi a közönséggel.

"Anti-művészet: ez a fogalom a dadaizmus lázadó szelleméből ered, mely egy pusztuló társadalmi strukturát látva maga körül, az élet gyakorlata és a művészet mesterségesen tenyésztett szépsége közti ellentmondásnak az anti-művészet proklamálásával akart véget vetni. Egy új művészet kezdeményezésének lehetőségét az élet és a művészet azonosításának lehetőségében látták, új művészeti attitűdként használva a tiltakozást, a sokkot, az iróniát, az abszurd gesztust, a megjelenített káoszt, és a rombolás, a gyűjtés és a montázs módszereit vezették be eszméik érzékeltetésére." /KT/

Ezt a programot teljesen átveszi a neodadaista mozgalom. Elgondolkodtató, miért ismétlődik meg ilyen pontosan és hevesen az 50-es évek végén és a 60-as évek elején az, aminek 50 éves előzménye magyarázatául az első világháborút szoktuk megadni. Ha arra gondolunk, hogy a dadaisták is számon tartották a maguk elődeit, akkor a késői polgári kultúra egy fel-felbukkanó, rendszeresen felszínre törő tendenciáját láthatjuk benne, melyet ez a kultúra mintha egyre komolyabban venne.

És álljunk meg egy pillanatra a személytelenség, az anti-individualizmus kérdésénél, melyet Maciunas olyan élesen vet fel levelében. Polgári kultúra=individualizmus, így tudjuk és így az igaz. De az újabb kori művészetben - az elérhető legnagyobb fokú személyesség igénye mellett - állandóan kísér egy anonim, személytelenül objektív művészet eszméje is, még ha legtöbbször kevésbé látványosan és áttételesen is, amit részben az eszmény negatív /"-telen"/mivoltával is magyarázhatunk. A ready-made tárgyaknak ebből a szempontból is van pl. mondanivalójuk azzal, hogy a művészi szubjektivitás kérdését átrendezik: a tárgy maga semmilyen személyes vonást nem mutat, de az a döntés, hogy ez a tárgy műtárgy, a lehető legszubjektivebb döntés. A 60-as évek számos irányzatára jellemző megint csak egyfajta "objektivizmus", amit részben persze a 40-50-es évek "szubjektivista" /informel/ művészetére való reakcióként is felfoghatnánk. A pop-art művészek jó része olyan eltárgyasultságra törekszik, amit a művészi munka személytelenné, mechanikussá tételével ér el. A pop csapata mai szemmel csupa kimondottan markáns egyéniségből áll, de hogy a maga idejében ez a személytelenség milyen erős volt, arra talán jellemző az a meglepő tény, hogy Leo Castelli, a neves műkereskedő már javában forgalmazta Warhol és Lichtenstein munkáit, de még összetévesztette őket... Éppen az a műkereskedő, aki az elsők közt látta meg bennük azt az értéket, melyért érdemes kockázatot vállalni!

Egyébként épp műkereskedelmi vonatkozásban van a "személyiségnek" - a személyes kézjegytől a "nagy személyiségig"- olyan értelme, mely a művészek egy részére kihívásként hat: egyszerűen áruvédjegy.

Ennek a gondolatnak ment utána pl. Robert Watts, amikor neoncső irással "Rembrandt", "Manet" stb. szignókat állított ki. /Ezek a művek egyébként finoman sokértelműek: a fénycső vonala ugyanis nem imitálja a szó szoros értelmében az eredeti szignók grafikai képét, hanem kompromisszumot köt a szignó eredeti karaktere és a fénycsőírás szokványos vonalvezetése közt, így bizonyos értelemben a fénycső írja alá magát mint "Rembrandt" stb./

Legkiélezettebben azonban a happenerek és a fluxus művészei körében vetődik fel az énkultusz ellenesség, a személytelenség igénye. Ám hiába hivatkozik Maciunas "kolhozra" és szovjet művészetre /ezek egyébként nagyon erős és jól megválasztott motívumok ebben a szövegben!/, "személytelenségük" nem a közösségben való feloldódás jegyében álló antiindividualizmusnak felel meg a legtöbb esetben, mert szinte kedvünk lenne leírni, hogy mindannyian megátalkodott individualisták, ha el nem gondolkodtatna az a tény, hogy tudatosan és harcosan nem vettek részt abban a műkereskedelemben, mely szinte kikényszeríti a harcosan individualista hozzáállást. Ez a személytelenség tehát, mely hosszú távra közösségi utópiának mondja magát, a jelenben sokkal inkább az i n k o g n i t ó fogalmának felel meg.

Ahogy egy fluxus-aktor vagy egy performer egy akcióra kiáll, az nem énje feltárásának aktusa, hanem nyilvános kísérlet arra, hogy énjén túllépjen, hogy a közönség számára is valami kollektív énen túlira mutasson rá. "Eszménye, életének gazdagsága, tudatának tartalma, voltaképpen lénye, kívül van saját énjén - bármiképpen is gondoljuk el ezt a kívül vant", írja Kierkegaard, s a továbbiakban ebből ezt a következtetést vonja le: "A modern művésznek a tettben nem realizálódó, inkognitóba zárult belső történést kell ábrázolnia", mintha kizárólag egy Kafka - Beckett típusú egzisztencialista szemléletet igazolna. Kierkegaardot valóban nem szokták a neodadaista és más aktuális művészeti formákkal kapcsolatban említeni - inkább a logikai pozitivizmust és a strukturalizmust -, de talán nem nehéz e művészeti formák antiindividualizmusában is az elsőként Kierkegaard által megfogalmazott problémára adott sajátos választ látununk: "A külső

és a belső, a lényeg és a jelenség közt áthidalhatatlan a szakadék, a lényeg inkognitóba szorul." /Id.: Heller Ágnes: "Portrévázlatok az etika történetéből"./

#### IV.

Uj aspektusból jelenik meg az interdiszciplináris művészet kérdése, ha Joseph Beuys életművét próbáljuk meg vázolni. A 60-as évek talán legnagyobb szabású egyénisége 1921-ben született, nyugatnémet állampolgár, a 40-es évek második felében nyert szobrászi képzést a düsseldorfi akadémián, ahol 1961 és 1972 közt maga is szobrásztanárként működött. A 60-as évek elejéig szobrászként dolgozott, tárgyakat és rajzokat készít. Objektjei nem a ready-made kérdéskörhöz kapcsolódnak, hanem az anyagok és formák archetipikus szimbolikáját úrafelfedező művészet elemei, amely művészethez Beuys az indíttatást Rudolf Steiner szellemtörténeti karakterü eszméiből merítette. A 60-as évek elején kapcsolatba került a fluxus-körrel, részt vett közös akcióikon. Fokozatosan egyre fontosabb szerepet kap munkájában az akció, de nem hagyja abba a tárgyakkal és rajzokkal való foglalkozást sem.

A 60-as évek második felében gyakorlatilag is, eszmeileg is elválik az amúgy is felbomló fluxus-csoporttól és kiteljesíti saját átfogó eszmerendszerét, melyben jelentős hangsúlyt kap a pedagógiai, majd a politikai tevékenység. /Tanári munka az akadémián, a német diákpárt megalapítása, a "kreativitás nemzetközi szabadegyetemének" megalapítása./ Közben továbbra is folytatja rajzolót, tárgy- és téralkotó tevékenységét, akcióit, és mindezt a plasztika kitágított, kiterjesztett fogalmába sorolja.

"Munkásságom különböző szakaszaiban csináltam environmenteket és akciókat egyaránt, és a rajzaimat sem tekintettem ezektől elütőeknek. Mind nagyon szoros kapcsolatban állnak későbbi munkáimmal is. A rajzok előre vetítik a későbbi akciókat. Témáim sokrétűek, de egyetlen központi téma felé tendál valamennyi: ez az

ember, egyszerűen az ember. Tudományosan fogalmazva: az antropológiai elem áll a középpontban, minden lehetséges vonatkozásában illusztrálva. Egész egyszerűen megértettem a saját életemből, hogy az idő, amelyben élünk, nem alkalmazkodott az emberhez. Először teljesen ösztönösen jelent meg ez rajzaimban, és úgy vált fokozatosan tudatossá." /J.B. Partitúrája - Mi vagyunk a forradalom - A.Bonito-Oliva interjúja./

"Ha új antropológiai pozíciót kívánok adni az embernek, új pozíciót kell adnom minden másnak is, amihez köze van. Lenn éppúgy kapcsolódnia kell a növényekhez és az állatokhoz, a természethez, mint ahogy fent kapcsolódik a lelkekhez, az angyalokhoz".

"Beuys poétikája ezen a ponton feltárja saját romantikus alapanyagát, melyből nemcsak az emberi kreativitásba vetett macskahitét származtatja, de emberfelfogását is, miszerint az ember a természeti erőkkkel szoros kötelékben él, az állatokkal és a szervetlen anyagokkal kozmikus együttműködő valóság. Novalis töredékei messzemenően táplálják Beuys gondolatvilágát. Ha a romantikus költő számára a művészet és a jövő világa azonos egyfajta ésszerűsített káosszal, Beuys számára minden anyagot élővé tesz egy lüktető titok, mozgás, mely a káoszból formát hoz létre." /Filiberto Menna: Vita Beuysszal./

"Kérdés: Tudatában van-e, hogy az Ön visszatérő témái egyben a német romantika témái is?

Beuys: Azt hiszem, igen, mert én is ehhez a kulturális áramlat-hoz tartozom. De a német romantika áramlatát - Novalisra gondolok és részben Goethére - történetileg a pozitivisták tudományelmélet félbeszakította, összhangban az ipari forradalommal. Az én módszerem nem azonos Novaliséval, mert Novalis többet foglalkozik az ember és az érzékfeletti, a transzcendens kapcsolatával, kevesebbet az ember és az anyag viszonylatával. A romantikában létezett ugyan a spontán analízis módszere, de inkább a természetfölöttire, mint az anyagra vonatkoztatva." /Mi vagyunk a forradalom/

Szellemtörténeti és romantikus indíttatása erősen elüt a kortársi avantgarde beállítottságtól, ha ugyan nem ellentétes vele. Viszont annál tisztábban kapcsolódik a német hagyomány egy döntő fontosságú részéhez. 1963. február 2. és 3.: a Festum Fluxorum Fluxus eseménysorozata a düsseldorfi akadémián, Beuys szervezésében. Ezen ő a "Kompozíció két zenészre" és a "Szibériai szimfónia I. tétel" c. akcióval vett részt. Erről így beszél: "Maga a Szibériai szimfónia egy zongoradarab volt. Egy szabad tétellel kezdődött, ami saját szerzeményem volt, aztán Eric Satie egy darabját illesztettem hozzá, majd kis agyag kupacokkal preparáltam a zongorát, de előbb a nyulát felakasztottam a táblára. Minden agyag kupacba dugtam egy ágat, aztán egy drótot vezettem a zongorától a nyulhoz, mint egy magasfeszültségű vezeték, és aztán kivettem a nyul szívéét. Még egy pár mondatot irtam a táblára. Ennyi volt az akció... Ez volt az első nyilvános fluxus-akcióm, az első akcióm egyáltalán... Még pontosan emlékszem, milyen döbbenet nézett rám Dick Higgins, rögtön látta, hogy ennek semmi köze valami dadaista koncepcióhoz, azt hiszem, megértette, hogy egész másról van szó."

Nem csoda, hogy Dick Higgins meresztette a szemét! Mert akár-mennyire is a szabadság demonstrálása is a célja egy ilyen kollektív fellépésnek, fontos, hogy azt ne vigye el senki nemkívánatos irányba. Márpedig Beuys akciója nem szellemes logikával megszerkesztett abszurditás, nem a racionálisat-konvencionálisat kesztyűként kiforgató irracionális szatira, hanem olyas valami, ami leginkább egy mágikus szertartásra hasonlít, de semmiképpen sem azért, mert utánozni, stilizálni akarná valamilyen ősi rítus elemeit /ahogy pl. bizonyos népművészeti formakincsrel kísérletező képzőművészet/. A szimbólumoknak ez a sajátos használata ugyanis teljesen az előzőekben kialakított szobrászi gondolkodásából adódik. Másrészt, ha John Cage preparálja a zongorát, az első-sorban a hangzás miatt van, ha Beuys, akkor az egyrészt John Cage miatt, másrészt a művelet tárgyi elemeiben rejlő szimbolikus jelentés miatt: a zongora mechanikus-kristályos-élettelen jelen-

tését, s a továbbiakban a hangzás nem is fontos. Ez a szimbólumhasználat alapvetően megkülönbözteti Beuyst a mindenféle multban gyökerező nyelvi felépítményt bizalmatlanul szemlélő művésztársai túlnyomó többségétől, akik a "nyelvet" vagy csak irónikusan, mint vizsgálendő, leleplezendő elemeit kezelik, vagy minden törekvésük az, hogy kikerüljék a nyelvi-szimbolikus mozzanatot és így találjanak közvetlen utat ahhoz a bizonyos "kinti lényeghez". Ez a nyelven túli lényeg azonban - épp azért, mert nem-nyelvi - az ember számára maga a semmi. Amennyire az aktuális művészet elsőprő többségű megnyilatkozásainak hátterét ez a semmi alkotja, annyira jogos azt mondani, hogy Beuys művészete a minden fogalmát implikálja.

A fenti akcióról szólva így folytatja: "Ha a nyullal egy tartalmi összefüggést akarok kifejezni - születés és halál, inkarnáció -, akkor ennek nincs semmi köze a polgárpukkasztáshoz, "mert az akció nem értelmetlen, hanem más értelmű". A születés plasztikai materializációját jelenti meg, melyet Beuys egy halálig és azon túl is tartó inkarnációs folyamatként fog fel, melynek megjelenítésében a szubjektív életrajzi elemek is nagy szerepet kapnak. Beuys célja, hogy erőket és ellenerőket, a káosz és a forma közti feszültséget mutassa meg, a hideg és meleg, az amorf és kristályos, a látszólagos kezdet és vég pólusait, meg az ezekből sarjadó evolúciót megismerhetővé, szemlélhetővé és elemezhetővé tegye."

Szimbólumainak értelmezése nagy mértékben nyitott, más viszonylatban meghatározott. Interpretációjában sajátosan keveredik a teljesen szubjektív értelmezés, egy világos, könnyen megközelíthető, mégis "privát" rendszerbe ágyazottság és az adottnak vehető konvencionális konnotációk együttese. Mert igaz, hogy egyik központi motívumáról, a nyulról szólva, csak az előbbi két viszonylatot hangsúlyozza: "A nyul megjelenhet szellemként és különös módon dolgozhat az emberekért vagy az emberek ellen. A nyul beás a földbe, inkarnálódik benne. Az ember az anyagba /föld/ csak intellektuális úton képes behatolni, csak intellektuális úton áthatja be magát. Ez végül is törvényeinek át-

hágását jelenti. Ebben a munkában gondolkodása csiszolódik, alakul, és forradalmivá válik", azért elkerülhetetlenül fennmaradnak a nézőben a korábbi asszociációk is, a mitikus húsvéti nyusztól addig a néha megpillantható lényig, amely a modern mezőgazdasági táj már sokhelyütt egyetlen őshonos lakója, és ez az asszociációs réteg összezseng Beuys víziójával, nem áll szemben vele.

Beuys romantikus figyelme tehát kevésbé irányul felfelé, inkább a természet felé: "A nyul többet megért, mint sok emberi lény a maga makacs racionalizmusával". Ezt, azt hiszem, könnyen megértjük. Talán meglepőbb, de logikus, hogy alapított egy politikai pártot az állatok számára, mely szerinte a világ legnagyobb pártja, és ennek ő a vezére. Az állatok státuszát fel szeretné emelni az emberek státuszának szintjére. "Ugyanebben a szellemenben nyilatkozik Beuys a német diákpártról, melyet ő maga alapított 1967-ben: "A világ legnagyobb pártja, de tagjainak többsége állat"... Ahogy Georg Jappe kimutatta, ezt a megjegyzést nem provokációként kell értelmezni, hanem Beuys gondolkodása szükség-szerű következményeként. A német diákpártot legnagyobb "szobrának" tekinti: "Mivel az eszmék az embereken keresztül kommunikálódnak /általuk/. Ezek az eszmék megkövesednek a művészetben, és esetleg el is tűnnek, mint felesleges termékek."

Sokoldalú tevékenységét a plasztika kiterjesztett fogalmában foglalja művészetté: "A tudomány kitágított felfogásából kiindulva Beuysnál a plasztika fogalma feszített, átfogó, és bizonyos tekintetben diszparátnak tűnő valóság- és művészet-értelmezésként jelenik meg. Plasztika, mint mindent felölelő, eredeti műfaji korlátain túllépő művészi intenció, melyet egy tudatosodási folyamat végeredményének tekint, és amely az intencióból, a kreativitás összes formája alapjából, illetve a bizonyos erőket felszabadító képzésben, alkotásban, a beszéd formálásában stb. csapódik le. Még tovább menve Beuys a plasztikai tapasztalatban egy önmagát megváltoztató, fluktuáló jelenséget lát, mely minden megmerevedett ellen irányul, és az alkotó formálás elvének a gondolkodást tekinti, a

szellem összes tevékenységét értve ezalatt, a szóbeli kifejezést is beleértve. Munkáját, mint a plasztika ilyen értelemben vett kiterjesztését, modellnek tekinti a jövő számára, mely a szóra és a logosz értelmében megtestesülő értelemre alapul, ami a gyakorlatban lehetőséget ad arra, hogy elvezessen az egyén igazi kreativitásához és ezzel egyúttal az új politikai lehetőségekhez is. Azt mondja: Az emberek politikai erővel rendelkeznek, csak nem tudják kihasználni." /Interjú I.Krupkával, 1971./

"Beuys a művészet szinonimájaként definiálja újra a plasztika fogalmát, a legáltalánosabb értelemben állítja szembe a tudomány egyoldalúan megalapozott hatásával: az emberre tett végső hatásként... Mi vezet a plasztika ilyen felfogásához? Az, amit általában plasztikán értünk, az Beuys számára egy megmerevedett, esztétikailag lehatárolt és külsődleges hatásokat célzó valami, amely csak felületi jelenség marad, amit fel kell tudni törni. Ami őt elsősorban érdekli és amit különböző kísérleteiben a plasztikai kreativitás viszonylatainak elemzése során specifikussá tesz, azok a keletkezés differenciálatlan formái, maga az ember életeleme, ismerete a tér, az idő, a mozgás lényegéről és természetéről. Számára a gondolkodás a döntő primer folyamat... tehát cseppet sem a stiláris eredmények az érdekesek, és az is lényegtelen, hogy mindez mennyire fedje a maradandó művészet hagyományos eszményét."

Egy konkrét példa talán jól fogja szemléltetni a fentieket, annál is inkább, mert itt Beuys tevékenysége más interdiszciplináris törekvésű művészekével együtt áll előttünk:

"24 órás happening, Gal. Parnass, Wuppertal, 1965. Részevők: Joseph Beuys, Bazon Brock, Charlotte Mooerman, Nam June Paik, Eckart Rahn, Thomas Schmit, Wolf Vostell.

Bazon Brock - az irodalmár a fluxus-csoportban - fejen áll egy lassan forgó korong előtt, mely egy álló korong mögé van szerelve úgy, hogy az elülső korongon lévő lyukban 15 percenként egy-egy betű jelenik meg. A betűk 24 óra alatt összeolvasva alkotnak egy szöveget.

Nam June Paik "Robot operá"-ját vezérli, egy technikai hulladékból készült távirányítású robotot. Közben Charlotte Moorman egy műanyag zsákban csellózik.

Thomas Schmit "közönség nélküli akciója" abból áll, hogy műanyag edényekből és egy székből bűvös kört alakít ki a földön. Amint azonban a közönség megjelenik a helyiségben, akciója félbeszakad.

Eckart Rahn zörejeket hoz létre különböző eszközökkel.

Wolf Vostell egy helyiségben a földön fekvő gombostűket szúrkal egy állati tüdő-darabba. Közben egy mosógép a helyiségen keresztül húzódó szögesdrótot rázza. Egy kerek, üvegezett tárolóban emberek fekszenek egymáson, árubálákhoz hasonlóan felhalmozva.

Beuys 24 óráig kuporog egy ládán, lábát és fejét időnként a közelébe helyezett margarin-tömbök felé nyújtja vagy föléjük hajol, mintha feszülten hallgatózna. Kezét dolgokért nyújtja ki, melyek egy részét nem éri el, de a ládát mégsem hagyja el. Időnként összekuporodik a ládán, beindítja a magnót, majd újra a margarin "párnát" hallgatja, ráhajtja a fejét. Időnként feláll, felemeli a kétnyelű ásót, a melle elé tartja. Mindig csak ugyanazokat a dolgokat használja, nagyon koncentrálna gazdálkodik velük, így olyan intenzív színjátékot mutat be, mely a 24 órás időtartamban meditáció jellegűvé válik."

Brock, Paik és Schmit akcióit hűvös racionalizmus jellemzi, egy-egy áttekinthető műveletre, poénra épülnek. Vostell közelebb áll Beuys-hoz: szintén szimbólumokra épít, de ezek direkt és expresszív szimbólumok, gyors sokkhatásra törekszenek, továbbá montázszerűen vannak összeállítva, nem rendszert, hanem egy hatásmechanizmust konstituálnak, melynek egyes elemei egymáshoz mint abszurdak, önmagukban viszont hétköznapi értelmükben jelentkeznek. Beuys akciójában az elemek rendszert jelentenek, ha talán e rendszer megfoghatatlanságát is. Pontosabban szólva: kísérletet a létező rendszer /totalitás/ szemünk láttára lezajló meditativ megragadására. Beuys egy légkört teremt, mely a világ, az anyag, a lét irracionális

telítettségü élményének keltésére irányul. Beuys maga ezt mondja: "In uns... unter uns... landunter..." /Bennünk... alattunk... föld alatt.../: Többről van szó a pusztán fizikailag látható jelenségnél: a plasztika fogalmáról. A kitáguló mozgás mozzanatát adom, térben és időben megélt élményállapotként, ami nem más, mint kiterjedés a szellemi térben." Ez a szellemi térben /spirituális dimenzió/ való kiterjedés alkotja az "ellen-teret", az "időntúlit", amit csak az ember képes létrehozni. Beuys megkísérli akciójával érzékelhetővé tenni ezt a spirituális téridő élményt, magát benne "az idő forrásaként" fogva fel. Ha az ember az idő teremtőjeként értelmezi önmagát, akkor éli át valódi létének spirituális kiterjedését, ami a tér és idő azonosításához vezet, és magába foglal minden idő-kontextust, halál előttit és utánit egyaránt."

Beuys nem feléleszti, hanem ujratereinti a mítoszokat. Minden viszonylatában átfogó világkép kialakítására törekszik: jövő /utópia/ és múlt /árkádia/ nem tagadják egymást, hanem eszmei egységet alkotnak, s a jelenhez sem elutasítóan viszonyul ez az eszme, hanem magában kívánja foglalni. Szerinte a jelen racionalizmusát nem elutasítani kell, hanem meghaladva beépíteni egy olyan világképbe, mely az irracionálisat sem zárja ki. Ez olyan gondolkodást jelentene, mely újr a felszabadítaná az emberben a jelenkor racionálisan szervezett élet- és tevékenységformái miatt legátolt, beszűkült képességeket, elsősorban a világ, az anyag, a lét intuitív átélésének képességét, és lehetővé tenné az igazi kreativitás kibontakozását minden emberben.

Mert minden ember művész. És minden kreatív emberi tevékenység művészet. Mert minden olyan tevékenység, amelyet az ember a totalitását átélve képes megtenni, vagyis ami ennek élményéhez vezet, az kreatív, az művészet, az a kitágított művészet fogalmát jelenti. Ehhez viszont az emberben szunnyadó erőket és érzékeket fel kell éleszteni. Ha ezek az erők szóhoz jutnak, ha mindenki művész lesz, ha a munka a kreativitás lehetősége lesz: akkor az emberi tevékenység maga a szabadság, amit nem kényszer, hanem a szeretet motivál.

Politikai tevékenysége is ezeknek az elképzeléseknek a jegyében áll. Az akció-művészet egyik teoretikusan talán nem eléggé hangsúlyozott oldala a közönséggel való közvetlenebb kapcsolat, a képzőművész kihagyja munkájából a hagyományosan közvetítő szerepet játszó műtárgyat. Amikor Beuys a politikai típusú munkát is vállalja, akkor ezt a közvetlen kapcsolatot kereső tendenciát viszi tovább egy lépéssel. Az emberek politikai tehetetlenségének "gyógyítása" érdekében Beuys hivatalt nyitott egy üzlethelyiségben Düsseldorf belvárosában. Butikok, hanglemezes- és régiségboltok között Beuys - vagy képviselője - politikai kérdéseket vitatnak meg a járókelőkkel, ahogy valaha Szokratesz is megkérdezte városának polgárait, hogy mi a véleményük az önismeretről. 1972-ben az V. Documentán ennek a düsseldorfi hivatalnak a hasonmását állította ki. Szikáran és túlfütötten, ingujjban és munkásruhában Beuys volt a kiállítás legellenállhatatlanabb effektusa... Három hónapig magyarázta a "közvetlen demokráciát", fáradhatatlanul, szünet nélkül... Célja, felkelteni az emberek politikai érdeklődését, részvételi vágyát. A formálhatóság eszméjét a politikai porondon használja, az emberi tudat megváltoztatásának szükségességével kieszközölt változást hangsúlyozza." /U.Meyer I. Krupka: A nyulak érdekében beszéltek./

A tudat megváltoztatásának előterébe helyezése nem az egyetlen idealista mozzanat Beuys rendszerében. Maga ez a rendszer is rengeteg átvett elemet tartalmaz, eredetiségén nyilván lehetne vitatkozni. De Beuys, a művész eredetiségén aligha. Hatalmas kreatív erővel töri át a konvencionális lehetőségek határait egy olyan korban, amikor éppen a legkreatívabb művészetet fenyegeti és nyomasztja súlyosan az elszigeteltség, a gettóba zártság veszélye. Beuys a legalapvetőbb problémákhoz nyúl, a legnagyobb fokú közvetlenséggel. Minden gesztusa a művészi, egy társadalmilag elkötelezett, filozófikus művészeté, mely - ilyen fokon - nem lehet másképp, mint interdiszciplináris.