

Határesetek a képzőművészetben

I. rész

A jelenkori képzőművészetben számos olyan jelenség található, amit a közönség, a kritikusok és a művészek nagy része határesetként tart számon. A határesetek kapcsán nem csupán arról van szó, hogy a képzőművészet eszközbeli lehetőségei kitágultak, s így a művészeti gyakorlat részben eltávolodott a hagyományos kifejezési formáktól, hanem arról is, hogy tőle eddig idegen minőségek és tevékenységek is helyt követelnek szférájában. A jelenlegi helyzetben tehát fontosnak látszik egy olyan elemzés, amely egyrészt áttekinti a fellelhető határesetek körét, másrészt megvizsgálja azokat a személyes és kollektív indítékokat, amelyek kialakulásukhoz hozzájárultak.

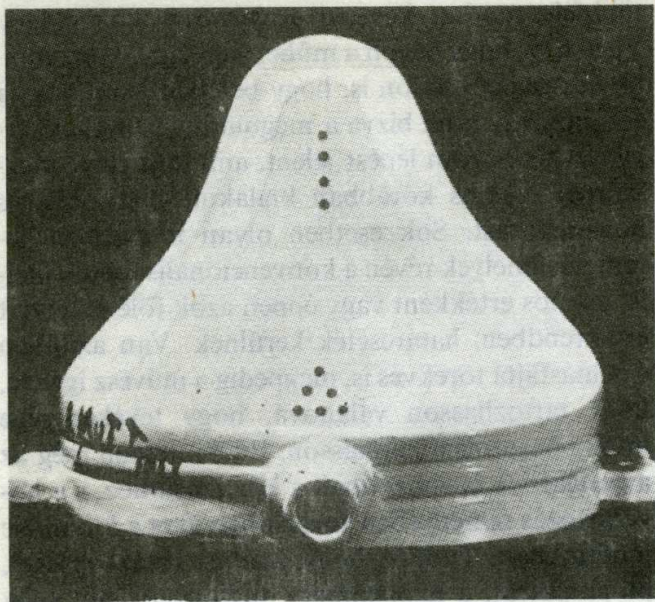
Korunk általános fejlődése az eszközök és közlésmódok olyan tömegét hozta létre, melyben a művész számtalan új lehetőséget találhat. A hagyományos típusú és szinte kimeríthetetlennek tűnő lelemények (mint pl. pigment – ecset – vászon; véső – kalapács – kő) mellé számos új médium is belépett, mint pl. tárgy – választás – új tárgy (ready made); akció – fotó – szekvencia; tárgy – írás – fotó; test – idea – akció; akció – kamera – tv; objekt – zaj – hanglémez stb.

Az új eszközök és médiumok igénylésében jelentős szerepet játszik, hogy gondolkodásunk és közlési igényünk felgyorsult, hogy lényegesen több üzenetet szeretnénk másokhoz eljuttatni, mint korábban. Mindehhez gyorsabb és közvetlenebb kifejezési eszközökre van szükség, s ezek éppenséggel rendelkezésre is állnak. Hozzájárul a szabadabb cselekvési formák igényléséhez az is, hogy míg a klasszikus kultúrák a megadott minták befogadására ösztönöztek, addig korunkban az önmagát megvalósítani kész, ember eszménye van megszületőben.

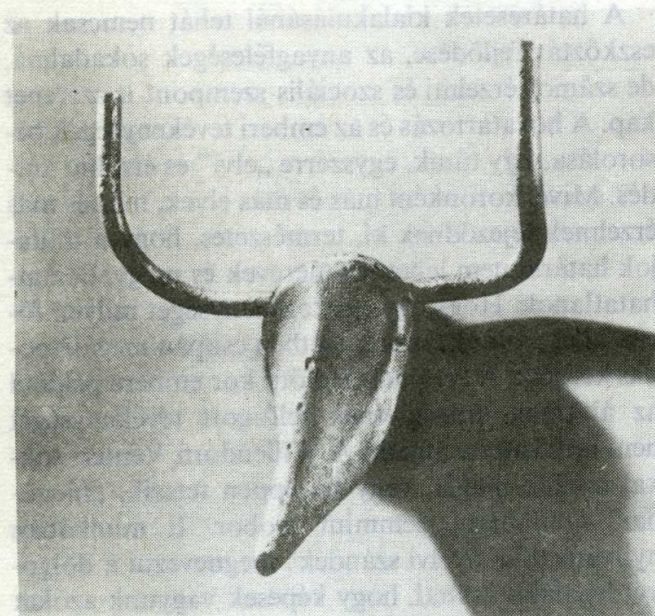
A hagyományos művészet üzenetközvetítő kapacitása a ma művésze számára nem elegendő. De ezen túl: az új gondolatok sem mindig közvetíthetők a régi módon és közegben. A szokványokból tehát valahogy ki kell lépni, de – tetszik-e vagy sem – ez a szándék nem valósulhat meg úgy, hogy közben az összes múltbeli értéket és hagyatékot is képesek legyünk őrizni. Bár a hagyományos értékek időről időre feltűnnek a gyakorlatban, korukra jellemző totalitásukat elvesztik. A jelenkori művészet egyik alapvető funkciója, hogy a korábbi doktrínák alól felszabadítsa magát és egy általános, társadalmi méretű kreativitásnak adjon teret. A művész

többféle módon készíti cselekvésre közönségét. Vagy úgy, hogy bevon a műbe, vagy úgy, hogy minitát ad, de oly módon is, hogy befejezetlenül hagyja azt, mintegy ránk bízva a megoldást. E funkció érvényesítése olyan lépést jelent, ami már eleve megszüntet számos korábban kialakult besorolást és hovatarozást. Sok esetben olyan feltételeket teremtve, amelyek révén a konvencionális esetek mellé, azonos értékűként vagy éppen azok fölé helyezett értékrendben, határesetek kerülnek. Van azonban egy másfajta törekvés is, mégpedig a művész igénye, hogy tartozhasson valahová, hogy tevékenysége műfaji besorolást kaphasson. E tekintetben még az avantgardok is vonzódnak a konvencióhoz, s a hovatarozás reményében keresik helyüket a különféle műfajokban. Tudjuk, hogy számos tevékenységet, pl. az akciót, a happeninget, performance-ot soha nem fogadta be a színház, így ezek hányattatásukban a képzőművészet felé sodródtak.

A határesetek kialakulásánál tehát nemcsak az eszköztár fejlődése, az anyagféleségek sokadalma, de számos érzelmi és szociális szempont is szerepet kap. A hovatarozás és az emberi tevékenységek besorolása, úgy tűnik, egyszerre „elvi” és érzelmi kérdés. Mivel koronként más és más elvek, más és más érzelmek fejeződnek ki, természetes, hogy a műfajok határai nem lehetnek merevek és megváltoztathatatlanok. Hogy egy-egy tevékenységet milyen főcím alá sorolunk, az sok esetben csupán megállapodás kérdése. A történelem előtti kor embere például az általunk művészetnek felfogott tevékenységét nem minősítette annak. A Willendorfi Vénusz sokkal inkább mágia, vagy ha éppen tetszik, „filozófiai” tanulmány, semmint szobor. E munkában nyilvánvaló a nyelvi szándék: megnevezni a dolgot legalább azáltal, hogy képesek vagyunk azokat egymástól formailag elkülöníteni. Az igyekezet nem esztétikai tartalmak kimondására irányul, hanem arra, hogy van fej, mell, has, kéz, fenék, comb, hogy ezek létezőek és kimondhatók, a tudatban elkülöníthetők s még valamiféle fontossági sorrendbe is állíthatók. Ez a szobor nem művészet, hanem „ismeretelmélet” a javából. Más példákat is említhetünk. Az ókori görögök például a szobrászatot csak kézművességnek, másfelől a történetírást művészetként ismerték el. Nem kell tehát túlzottan csodálkoznunk, ha napjainkban is akadnak furcsaságok. Az 1978. évi labdarúgó-világ bajnokságon történt, hogy a brazil sportújságíró nem mérkőzésekről tudósított, hanem előadásokról, a játék téri, plasztikai eseményeiről, izgalmairól adott beszámolót. Felmerül a kérdés: netán a futball is lehet művészet? A braziloknak már ma is az! A fenti példák közül minden túlzás nélkül levonhatjuk azt a következtetést, miszerint az a szabadság, ahogyan a múlt számos



Marcel Duchamp: Mutt, 1917



Picasso: Bikafej, 1943

megnyilvánulását ma művészetnek minősítjük, nem sokban különbözik attól a fajta szabadságtól, ahogyan a jelen bizonyos cselekvéseire és dolgaira alkalmazzuk a művészet kategóriáját. Múlt és jelen egyaránt tartalmaz ellentmondásokat. A ma művésze azonban nem a saját kora, hanem sokkal inkább a múlt ellentmondásait utasítja el magától. Művészetét kivonja a dogmák nyűge alól és a személyes szabadság nyílt világába helyezi át. A korábbi irracionalitásokat hétköznapi enigmákkal váltja fel, tudva, hogy ezek éppúgy részei valóságának, mint a logika, a matematika és a többi objektív ismeretek. Tudja és vallja, hogy az új gondolatokra és ideákra csupán a múlt kedvéért lehetetlen nemet mondani.

Összegezve: határesetek jönnek létre, amikor a hagyományosan deklarált műfajok már nem képe-

sek befogadni az új tartalmakat, s e tartalmak mérőben új, vagy a műfajtól idegen médiumokban fejeződnek ki, illetve amikor a funkciók megváltoztatásával az amúgy szokványos tárgyak a művészet kategóriájába lépnek át.

A határeset sajátos jelenség, változó tulajdonságokkal, így a műfaj periferiájáról annak centrumába is eljuthat, mint pl. Duchamp *Palackszárítója*, amely egy párizsi kocsmá pultjáról – ahonnan a művész elemelte –, hosszú hányattatás után, ötven évvel később a New York-i Modern Múzeum főhelyére került.

Ahhoz, hogy a határesetek lényegét érthessük, ismernünk kell pár alapvető megnyilatkozási módot, amelyekkel a művész kifejezheti magát. Ezek a következők:

- 1 A természet leképezése
- 2 Konkrét jelenségek képzése
- 3 A konkrét jelenségek leképezése
- 4 A leképezett természet további leképezése.
- 5 A leképezések és képzések új kategóriákba való átvitele választás révén

A mű közegét tekintve az alábbi tartományok állnak rendelkezésre:

- 1 A síkban statikusan (pl. festmény)
- 2 A térben statikusan (pl. szobor)
- 3 A síkban folyamatosan (pl. film)
- 4 A térben folyamatosan (pl. performance)

Az esztétikai hatás tekintetében:

- 1 Dekoratív (a tárgy hangulati hatásainak előtérbe helyezése)
- 2 Integratív (a tárgy összes viszonylatára való utalás)

A mű szociális szándékait illetően:

- 1 Individuális (a társadalmi szerep másodlagos)
- 2 Kollektív (a társadalmi szerep elsődleges)

A mű felhasználását illetően:

- 1 Az eleve megtervezett funkciók szerint (pl. karóra a kézen)
- 2 Az eleve megtervezett funkciók mellőzésével (pl. karóra egy karóragyűjteményben)

A mű és a vele kapcsolatba hozható funkciók nagyszámúak, s köztük számtalan összefüggés található. E sokadalomban kapnak helyet a konvenciók és a periferiális jelenségek. A fent leírt rendszerben számtalan határeset helyezkedik el. Ismerve helyüket, reálisabban ítélnél meg és különlegességükből is vesztenek, így jobban figyelhetünk lényegükre, velük kapcsolatos nemegyszer eltúlzott magatartásainkra, s arra, hogy milyen művészi és társadalmi mozzanatok húzódnak meg mögöttük.

A választás révén létrejövő határeset

E csoportba tartoznak azok az esetek, amikor a művész bizonyos tárgyakat korábbi funkcióiktól

megfosztva, választás révén új kategóriákba helyeztük át. Az első ilyen típusú cselekvést Marcel Duchamp-nak tulajdonítjuk. Az 1910-es években sorozatban alkotja meg azokat a tárgyait, amelyek választásai révén váltak képzőművészetté. A párizsi kocsmából kiemelt palackszárító, a hólapát, az ajtó és az ablakkeret eredetileg ipari termékek, melyeket Duchamp összegyűjt, és saját műveivé nyilvánít. Ahogyan korábban képeihez választott tárgyakat és személyeket, most magukat a kész tárgyakat nevezte meg művekként. Amint nyilatkozataiból kitűnik, számára ez magától adódó, élvezetes cselekvési forma volt. Kielégítette, hogy igényei szerint akár egyetlen pillanat alatt műveket teremthet. A kortársak egyáltalán nem értékelték módszerét. Készre csinált tárgyai nem jutottak át a kiállítási zsűriken. Talán érdemes megemlíteni azt az esetet, amikor egy bemutatóra – aminek zsűrijében maga is részt vett – álnéven beküldte emlékezetes vécészszejt. A tárgyat elutasították, mégis kiállította. Az egyik sarokban álló paraván mögé rejtette, s így, bár senki sem láthatta, az mégiscsak jelen volt. Mindez hatvan évvel később, egy interjú során derült ki.

Duchamp a későbbiekben túllép a készen kapott tárgy, a ready made keretein. Választásai finomabbak és árnyaltabbak lesznek. Egyre távolabb akar jutni a műtárgytól, amibe talán az is belejátszik, hogy a kubizmus műtárgy-dömpingje viszolygással tölti el a kortárs művészettel szemben. Mintegy ellenpontként az anyag nélküli kifejezés lehetőségei felé igyekszik. Van-e jobb eszköz mindehhez, mint a szó, van-e kötetlenebb lehetőség? – teszi fel magának a kérdést. A szavakkal is a választás módszerénél marad. Úgy véli, neve sem megfelelő. Újat akar, de sokáig nem talál rá. Tépelődik és arra gondol, hogy talán nem is a nevet, hanem a vallását kellene újrapasztania, de nem akad kedvére való. Végül elhatározza, hogy nemét fogja megváltoztatni. Nő leszek – mondja, s abban a pillanatban eszébe jut az új név is: Rosa Sélavay (C'est la vie). Tíz éven át hívták Rrosának legjobb barátai és barátnői, így szignálta leveleit. „Nem is tudom – mondja egy interjúban –, hogyan is lettem végül újra Marcel Duchamp.”

Választásai, különösen a ready made-ek, tipikus esetei annak, amikor a tárgyba eredetileg betervezett funkciók elhalnak, és az új, speciális használati mód következtében más jelenségekkel alakulnak át. Esetünkben az ipari tárgy képzőművészetté. Az egyes tárgyakra rávitt ilyen típusú döntések visszafordíthatatlanok. A választott tárgy a társadalmi praxisban többé már nem tér vissza eredeti funkciójához. Többek között azért sem, mert idővel pénzértéke lesz, s az ilyen műveket a műkereskedelem csillagászati áron forgalmazza. A készen kapott

tárgyak esetében a határeset kultúrába épülésének lehetünk tanúi. Duchamp e műveit a nemzetközi szakirodalom a század kiemelkedően jelentős képzőművészeti alkotásai között tartja nyilván, s tegyük rögtön hozzá, nem holmi polgárpukkasztásból, de sokkal inkább egyéni voltukért, s talán még azért is, mert e választások az egykori ipari tárgyban megbúvó közösségi tartalmakat is reprezentálják. A ready made-metamorfózis esztétikai és tartalmi megértéséhez fontos egy pillantást vetni a korszak társadalmi helyzetére, az uralkodó ízlésre, ami az akkori berendezkedési kultúrát, az öltözködést és a tér felfogását jellemezte. Ennek az összképnek a közepébe kell elhelyeznünk a készen kapott objektet, hogy azok kívülállását és progresszív tartalmait képesek legyünk megérteni. Kétségtelen tény, hogy Duchamp egész tevékenysége, de különösen ready made-jei meghatározó jelentőségűek a huszadik század második felének képzőművészetében. De számos kortársát is befolyásolta. Picasso híres *Bikafej* című munkájában kerékpárnyeretet és -kormányt épít össze állatfejjé. Más munkájában játék autót használ fel egy majom fejének megformálásához, a naturalitásig fokozva a hatást. Man Ray más stílusban készít ready made-szerű objektet. Ő azonban a tárgyhoz mindig hozzátesz valami bizarr elemet. Picasso viszont mindig

Picasso: *Anyja és gyermeke*, 1951



megmarad a leképezésnél, s a konkrét elemeket szinte felolvasztja realizmusában. Duchamp az egyetlen, aki érintetlenül hagyja a tárgyat, s azt mégis egy más jelenséggé képes formálni. Választásai még ma is gondolkodóba ejtenek bennünket.

A ready made koncepciójának konkrét indítékai teljességükben mind a mai napig nem ismertek. Annak ellenére sem, hogy e probléma kapcsán egy interjúsorozatban igen sok kérdést tettek fel Duchamp-nak. A válaszok meglehetősen egyszerűek, némi irónia szövi át őket. „Mindig azt tettem, amire kedvem volt”, vagy másutt: „lusta voltam dolgozni”. „Iszonyodom az ismétléstől. Azért választottam a ready made-eket, mert ezek elutasítják az érzéki kapcsolódást.” Másutt a riporter az iránt érdeklődik, hogy miként lehetséges az, hogy míg Duchamp összes feljegyzése, cetlik és egyéb jelentéktelennek tűnő apróságok, hiánytalanul fennmaradtak, addig a ready made-ek eredeti darabjai kivétel nélkül elkallódtak, s csupán replikáik láthatók. „Mit számít ez? A tárgy létezett! Ez elég, hogy működtesse a szellemet.” Hisz-e valamiben? – kérdezi a riporter. „Nem.” Mégis, milyen stílussal szimpatizál? „Az erotizmussal, mert az mindenkit érdekel” – válaszolja. Általában erősen foglalkoztatta az eszköztelen kifejezés lehetősége. Egy barátjával egyszer arról beszélgettek, hogyan lehetne idegen égitesten – ahol léteznek értelmes lények, de nincs ecset és festék – megmutatni a szürke színt. A kérdés megválaszolására üveglapot kent be sűrű olajjal, majd az ágya alá tette. Hónapokkal később felhívta barátját a műterembe, és megmutatta neki a tökéletes szürkét: a port az olajon.

Lehetséges, hogy a fanyar duchampi attitűdhez az is hozzájárult, hogy a *Lépcsőn lemenő akt* című képét, amit ma kimagasló alkotásként tartunk számon, annak idején Picasso és Braque kizsűrítte egy kiállításról. Duchamp ezután letette az ecsetet, és hagyományos értelemben soha többé nem festett képet. Teljességgel nem tudunk indítékai mögé látni. Bizonyos azonban, hogy mindig engedett igényeinek és nem erőltette a dolgokat, hagyta, hogy a valóság mennél szabadabban áramolhasson keresztül személyiségén. „Akaratlansága”, kötetlen életfelfogása, hogy nem igyekezett a sztárok színvonálára emelkedni, sajátos atmoszférát teremtettek körülötte. Fiatalkori magatartása immár 60–70 év távlatából nagyon határozottnak és elkötelezettnek tűnik. Életműve erőteljesebbnek látszik, mint azoké, akik műtermeikben megszállott szorgalommal festették képeiket, jól összeegyeztetve a piac követelményeit és az esztétikum kvalitásait. Tény, hogy a duchamp-i gesztusok és választások révén olyan határesetfajta jött létre, amelyben az eredendő használati funkciók átalakultak, s képzőművészetté

váltak. Mintegy megjegyzésként hívjuk fel a figyelmet arra, hogy a választás és válás (valamivé) szavak között összefüggés van. A választás jelenti azt, amivé egy szándék válhat. A választás fontossága mindig jellemezte a művészetet, ám a korábbi időkben a hangsúly a leképezésen volt. A festő már régóta megválasztja csendélete tárgyait, életképe személyeit, a kiemelendőt és az elhanyagolandót. Egy mű megalkotásához minden lépés választás. A művészet klasszikus megnyilvánulásaiban azonban sosem a választáson van a hangsúly. Duchamp-nál ez utóbbi a lényeg, amelynek segítségével egyfajta átlényegülés tanúi lehetünk. Érkezik valami új, ami úgy épül rá a tárgyra, hogy szinte semmi sem látszik belőle, és mégis megváltoztatja annak tartalmát, hovatartozását. Az új lehetőség döntően befolyásolta a jelenkori képzőművészet alakulását. A kiválasztott tárgy határeset a kultúra közepére került.

A konkrét mint jellemző határeset a hatvanas évek művészetében

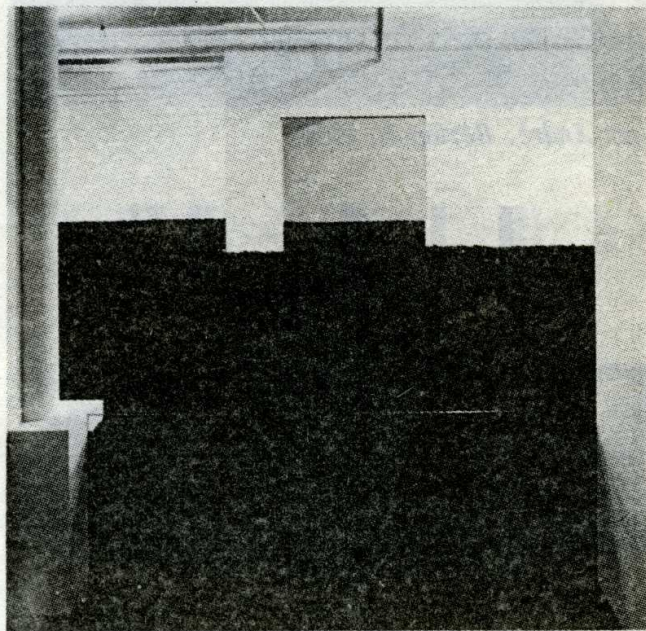
Duchamp Franciaországban kezdte tevékenységét, de még 1916-ban átment az Egyesült Államokba, és ottragadt. Személyes és művészeti hatását elsősorban a mai amerikai generáció tevékenységében lehet felfedezni, ami abban nyilvánul meg, hogy a természeti elemek, az ipari anyagok, technológiák, művészeti eszközök a maguk konkrét és eredendő tárgyi jellemzőinek hangsúlyozásával kerülnek felhasználásra a művészi gyakorlatban. A konkrét számos változata született meg így, mint például a tájművészet (land art), az environment, a szituáció, a fényművészet stb. Belső és külső terekben egyaránt létrejöttek olyan munkák, amelyekhez hasonlókat nem ismerünk a korábbi időkből. Nézzünk pár példát.

Walter DeMaria földdel hordatta tele Heiner Friedrich galériáját. A legnagyobb terem ajtónyílásába vastag üveglapot állított, így a mögéje felhordott barna, porhanyós földről keresztmetszetet láthattunk. Ez némileg hasonlított azokra a képekre, amelyeken a festő csak egy színt használ, illetve annak árnyalatait variálja. A metszet mint kép, s egyben mint a föld plasztikai tömegére utaló lehetőség jelentkezik. Mindez tetézve azzal az ismeretlen érzéssel, amit a földdel egy méter magasan telehányt galéria terében érezhetünk. Más munkájában ezer darab egyméteres bronzrudat állít ki *Feldarabolt kilométer* címmel, vagy éppen a galériaterem közepén fúr le kilométer mélységű lyukat, amit kis kupakkal letakar. Dan Flavin neonsöveket helyez el galériaterekben. Egyszerű figurákat alakít ki, mint pl. az X jele, a kereszt, a négyzet, a háromszög, de leginkább a soros, egyszerű ritmusokat kedveli, mo-

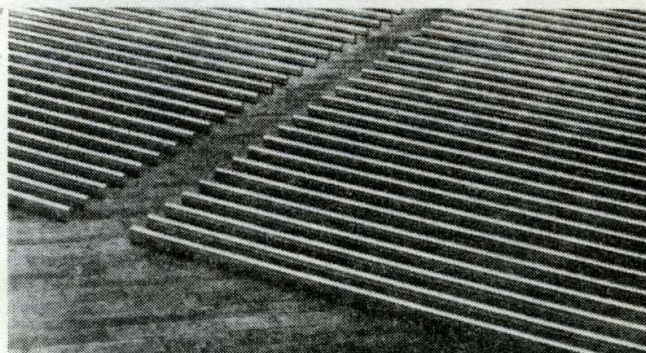
nochrom színben. A fényt nem festői elemként és nem trükkös grafikai effektusokban mutatja meg, hanem mint konkrétumot, mint tárgyat. Carl André négyzetforma fémlapokkal dolgozik, amelyeket mint padlóburkoló elemeket rak le. Ez a fajta plasztika alig emelkedik fel a térbe, s olyan közel marad a síkhoz, amennyire csak lehet. A minimális kiterjedés szinte ösztönöz, hogy elsősorban a mű anyagára figyeljünk. A vaslemez, a magnézium-, alumínium-, réz-, kobalt- és szelénlapok olyan hangulatot árasztanak, mintha fémtelepen lennének. Ebben az egyszerű rendszerben felfedezhetjük, hogy ugyanaz a forma más és más anyagban más és más tartalom. Vannak művészek, akik a vizet, homokot, szenet, üveget, textíliéségeket alkalmaznak, hasonló puritánsággal, mértéktartással. Yves Klein odáig ment el, hogy meg nem festett képeinek helyét állította ki. Festményei csupán méreteikből álltak, így elméletileg a galéria falának meghatározott felületeit el is takarták. Klein, aki mindig vonzódott az akciószerű előadásmódhoz, közölte látogatóival, hogy a képek eladók. A vásárló kapott egy nyugtát, rajta a kép méreteit feltüntető számokkal. E számlák a festmények leképezéseiként is felfoghatók.

A konkrét elemek, anyagok nem tartogatnak túl nagyszámú kontrasztos lehetőséget, inkább változatokban gazdag munkák létrehozására ösztönöznek. A megjelenés és a kivitelezés látszólag egyszerű, de anyagigényes, hiszen a mű elsősorban tömegével hat, akár csak a természeti jelenségek, a sivatag, a tenger, az erdők stb. Az anyagok elemi, minimális módon való felhasználása régi keletű. Ismert a festők ősi mondása: nincs szebb, mint a tiszta, fehér vászon. Mégis: festő lehetett-e, aki úgy hagyta? A fehér felület konkrét és festői ellentmondásait elsőként Malevicsnek sikerült képpé avatnia. Fehér tábláját, ha akarjuk, festményként érzékelhetjük. Duchamp mellett ő volt az, aki igen nagy hatással volt napjaink vizsgálódó, kutató szellemű művészeire. A kérdés, amire Malevics választ ad, hogy miként lehetséges mennél eredetibb állapotban megőrizni az anyag primer, elemi voltát úgy, hogy ahhoz a művész is hozzátehesse személyiségét, kifejezésre juttatva kvalitását is, azaz összességében a tartalmat. Ezt az elképzelést nem könnyű megvalósítani, még akkor sem, ha első pillanatra annak tűnik is. Az anyag eredendő esztétikai sajátosságait megőrizni és egyben azokat új tartalmakkal felruházni nem tartozik az egyszerű feladatok közé. Gondoljunk csak a sivatag, a mező, a tenger, az égbolt egynemű és mindig megejtő hangulati erejére. Szinte megmagyarázhatatlan, miért is hatnak ránk annyira. De az ilyen lebilincselő jelenségek nem nagyszámúak. A művésznek tehát nagyon kell értenie az anyaghoz, ha annak primeritását meg akarja

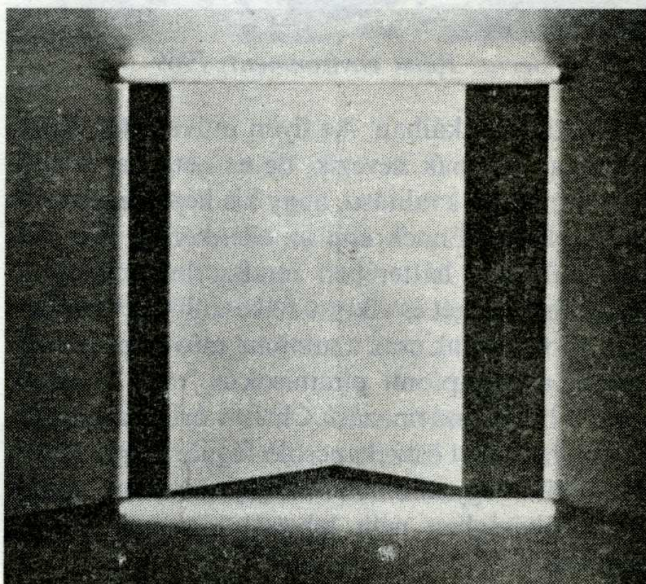
Walter DeMaria: *Earth Room*, 1977

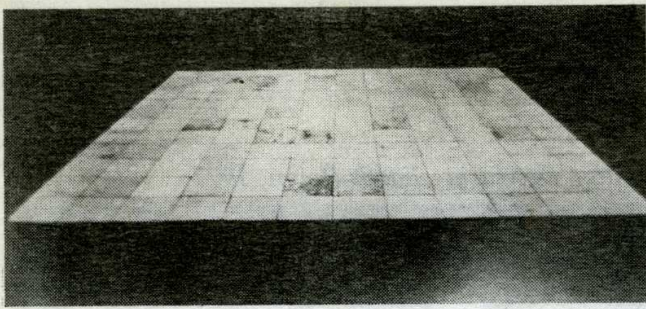


Walter DeMaria: *Szétdarabolt kilométer (részlet)*, 1979

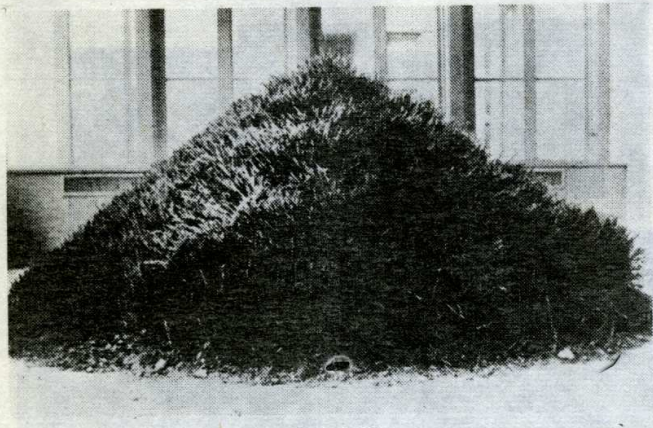


Dan Flavin: *Cím nélkül*, 1969

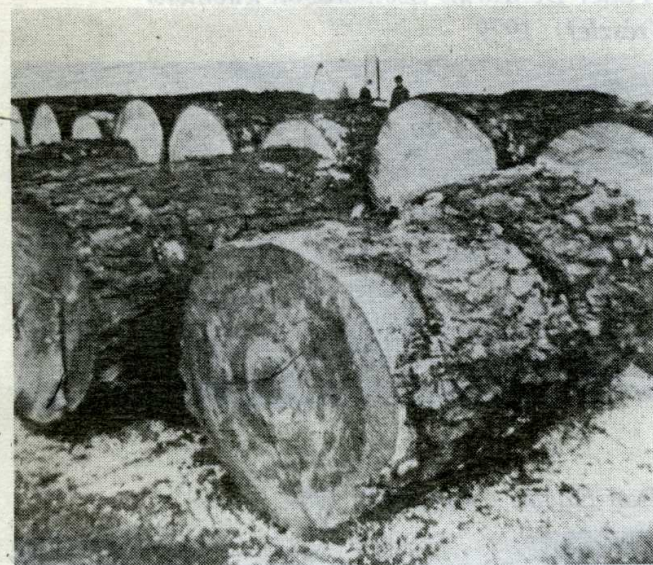




Carl André: Rézlapok, 1969



Hans Haacke: Nő a fű, 1969



Richard Serra: Rönk environment, 1969

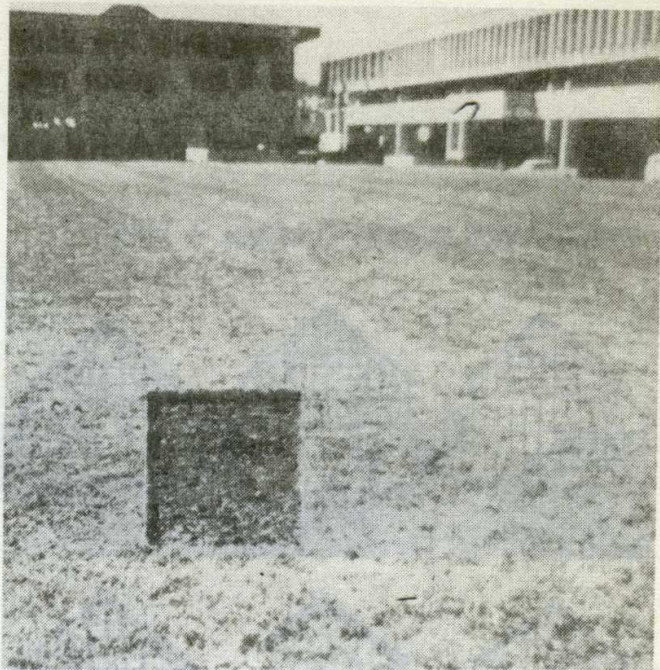
szólaltatni munkáiban. Az ilyen művészetet ugyan „minimal art”-nak nevezik, de ez nem azt jelenti, hogy minimális kvalitású, hogy kis képességekkel is gyakorolható. Ennek épp az ellenkezője igaz. Az ilyen művészet háttérében rendszerint nagyon jó anyagi feltételeket és alkotói felkészültséget találhatunk. Gondoljunk csak a minimal művészet archetípusára, az egyiptomi piramisokra, vagy a maiak közül a bolgár származású Christo óriási csomagolásaira, hegyeket összekapcsoló függönyeire, vagy a már említett egy kilométer mély plasztikára, amit a galériahelyiségben nem lehetett egyszerű feladat megfúrni.

A konkrét anyagok, jelenségek felhasználásával igen sok művész foglalkozott a hatvanas évek során. Mindannyian vallották, hogy a műveket nemcsak látni kell, sőt talán fontosabb, amit azokból tudatunkban éltethetünk tovább. A „Live in your head” tíz éven át jelszó és művészeti hitvallás. Richard Serra, Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Long, Brend és Hilla Becker, Dennis Oppenheim, Mario Merz, Eva Hesse, Giovanni Anselmo, Ruthenbeck, Alighiero Betti, Robert Morris, Jackie Winsor, Christo, Walter DeMaria és még művészek hosszú sora dolgozott azon, hogy az anyagokat és jelenségeket a maguk mennél közvetlenebb valóságában új szituációba helyezték. Nem emlékműveket és múzeumi tárgyakat alkottak. Vallották, hogy a művészetben minden anyag és lehetőség egyenértékű, hogy a maradandót a pusztulótól nem lehet különválasztani, hogy a művek anyagi túlélésénél sokkalta fontosabb az a tény, hogy a mű az adott helyen megvalósult. A munkák dokumentálása kiemelt helyre kerül, így a művészeti könyv új funkciót kap, sok esetben mint a mű tárgya, az azt megőrkítő dokumentum marad hátra. A tárgyi, információs özönben mindez új stratégiát is jelent. A művek honorálásában a klasszikus mecenatúra elve érvényesül. Nem a művet vásárolják meg, hanem létrejöttéhez adnak támogatást. Sok érdekelt vállalat – olyanok, amelyeknek termékeit a művekhez felhasználják – és művészetpártolók alakítanak részvénytársaságot, hogy az igazán nagyszabású elképzeléseket anyagilag fedezzék. Nem kis költségekről van szó. Michael Heizer *Double Negative* című, a Nevada-sivatagban kiásott tájobjektje négy-százezer, Christo *Valey Curtain* völgyelzáró függönye egymillió, 22 kilométer hosszú, 6 méter magas textilkerítése pedig egymillió-ötszázezer dollárba került. A kispénzűek hóval és homokkal dolgoztak, s inkább csak tervezgettek, de műveikről készített fényképeikkel még időben eljuthattak a legjelentősebb fórumokra. A nagyok helikopterről filmezték le munkáik elkészültét, s filmjeiket világszerte forgalmazták. A határeset-jelleg ilyenkor nem annyira a művek társadalmi beépülésére vonatkozik, mint inkább arra, hogy a képzőművészet historikus értelmezésében az ilyen típusú művek a műfajtól idegennek mondhatók. Ez utóbbi is csak azért van így, mert tudatunkban olykor eléggé önkényesen rendezzük el a dolgokat. Míg pl. Michael Heizer nevadai tájobjektjeit ma már a képzőművészethez soroljuk, addig a zen homok- és sziklakertjeit építészeti vagy éppen mágikus fenoménekként tartjuk számon, holott vizuális rokonságuk kézenfekvő. Természetes hát, hogy az első pillanatban mindenféle tájmunkát inkább építészeti, semmint képzőművészeti jelenségként kívánunk elfogadni. A gyakorlat

azonban mást hoz magával. Az említett jelenségek funkciói és a kriticista szelekció más-más helyre sorolja, elválasztja őket egymástól. Ez az eset is bizonyítja, hogy a hagyományokat nem is olyan könnyű a logika mentén birtokba venni, illetve a mai jelenségeket egyértelműen múltbeli hasonmásaikkal azonosítani. A fennálló látszatazonosságok ellenére ugyanis a hasonló jelenségek mögött olykor teljesen más indítékok vagy célok húzódnak meg, és így a puszta virtuális hasonlóság még nem igazolja az egyenes ági leszármazást.

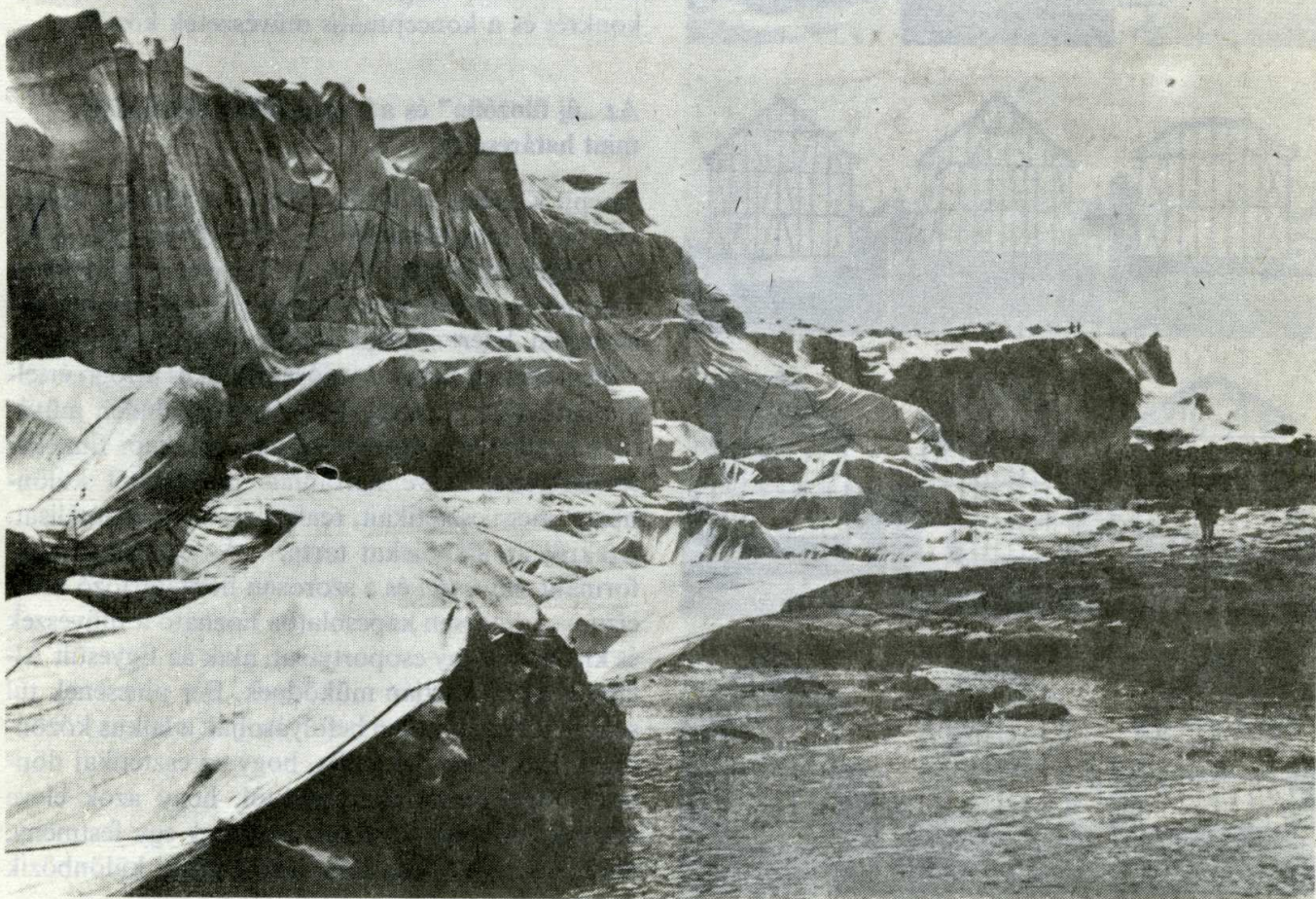
Lehetetlen például a klasszikus festészetet és az analitikusnak nevezett piktúrát rokon esetként tárgyalni csupán azért, mert mindkettőhöz festéket használnak. Az előbbiben a látható világ leképezésének tartalmai, az utóbbiban a festék mint *konkrét* van jelen. Így érthető, hogy az analitikus festő számára „festészet az, ami a festészetről való festészetet jelenti”. S bár festőnek hívják, mégis több szál fűzi a Nevadában dolgozó tájformáló kollégájához, mint csendélet- és tájképfestő kortársaihoz.

Összefoglalásként elmondhatjuk, hogy a *konkrét* nem kívülről érkezett a művészetek területére, mint pl. a készen kapott tárgyak. Határeset-jellegé belülről eredő. Bár számos megnyilvánulásában hasonlít az archaikus Egyiptom, Babilónia vagy az ókori

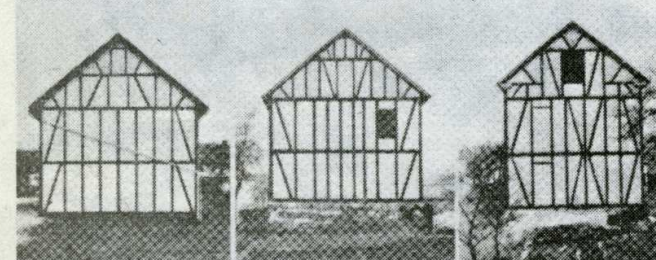
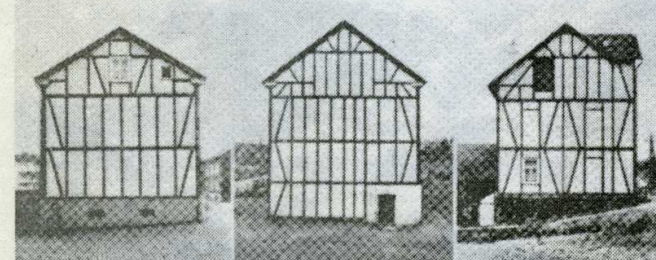
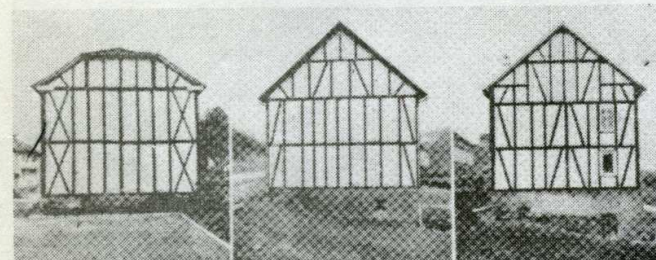
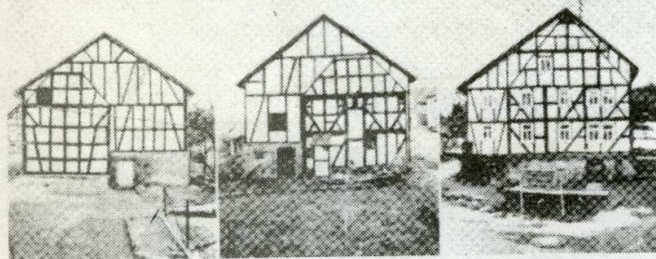
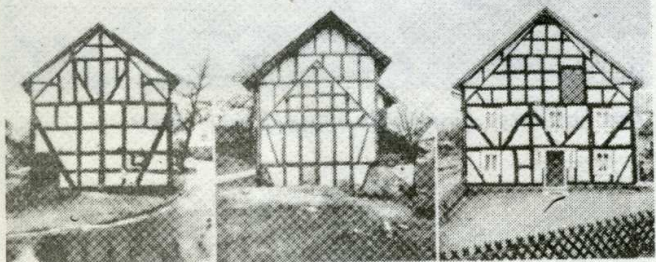
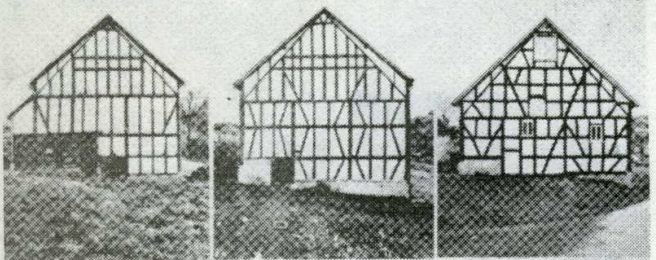


Jan Dibbets: *Korrigált perspektíva*, 1969

Christo: *Little Bay*, 1969



Brend és Hilla Becker: Tipológia, I. 1970



Kína építészetéhez, mi mégsem ekként tartjuk számon. A sivatag, a sziklakanyon, a kiterjedt víztükör elemi hatással vannak érzékeinkre. A konkrét művészet szintén elemi érzéseket képes belőnk kiváltani. E művek iránt megnyilvánuló érzéki azonosulásunkat, esztétikájuk iránti ösztönös fogékonyságunkat azonban rendszerint megzavarja és gátolja, hogy az adott jelenséget művészetként „kínálják”, s mint ilyen esetleg már elutasítjuk magunktól. Nem kell – mondjuk –, ez nem művészet. De abban a pillanatban, amikor e felfogásunkat sikerül átértékelni, a neoncső, a vaslap, a doboz, a víz, a tűz, a hó rögvest beléphet a képzőművészet arzenáljába. Tíz év távlatából a land art, az ars povera, az analitikus festészet, a konkrét foglalkozó fotográfiai irányzatok, pl. Lewis Baltz fotói, ma már klasszikus művészet.

Douglas Hubler, aki a konkrét tények rögzítésével foglalkozik, a leképezés módszerét egyesíti a valóság tényeivel. Művészi elképzeléseiről ekképp nyilatkozik: „A világ tele van többé-kevésbé érdekes objektakkal. Én nem kívánok ezekhez túl sokat hozzáadni. Előnyben részesítem annak megállapítását, hogy a dolgok miként egzisztálnak az idő és a tér terminusaiban.” Majd másutt azt mondja: „A művek érzékelésének gyakorlata nagymértékben attól függ, hogy azt milyen dokumentációs szisztémával rögzítjük. A dokumentáláshoz én fotográfiát, térképet, rajzot és a nyelv leíró lehetőségeit használom.” Hubler maga is határeset, hidat képez a konkrét és a konceptuális művészetek között.

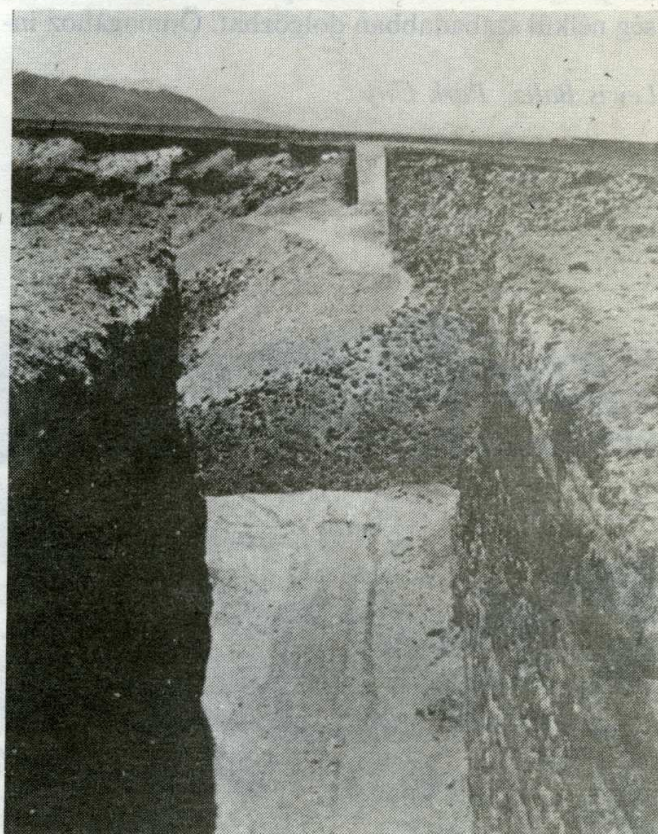
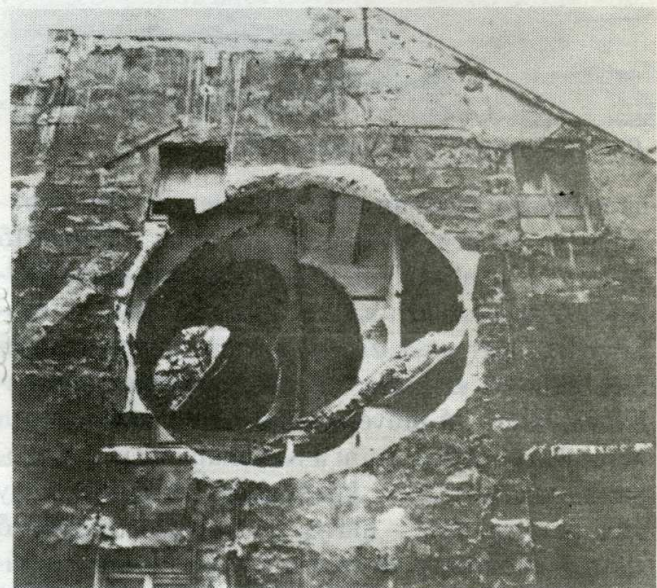
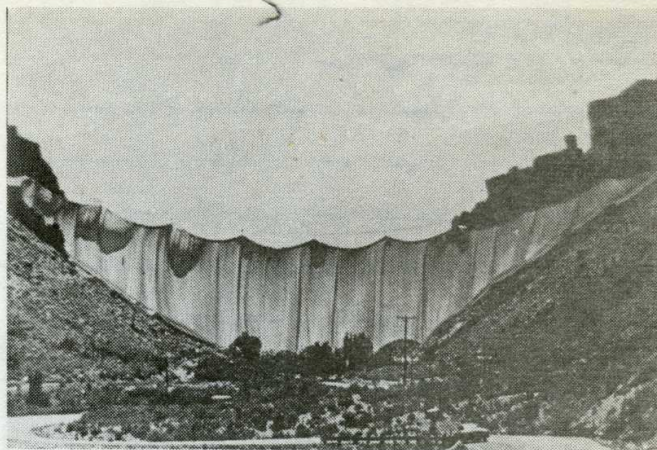
Az „új filozófia” és a konceptuális művészetek mint határesetek

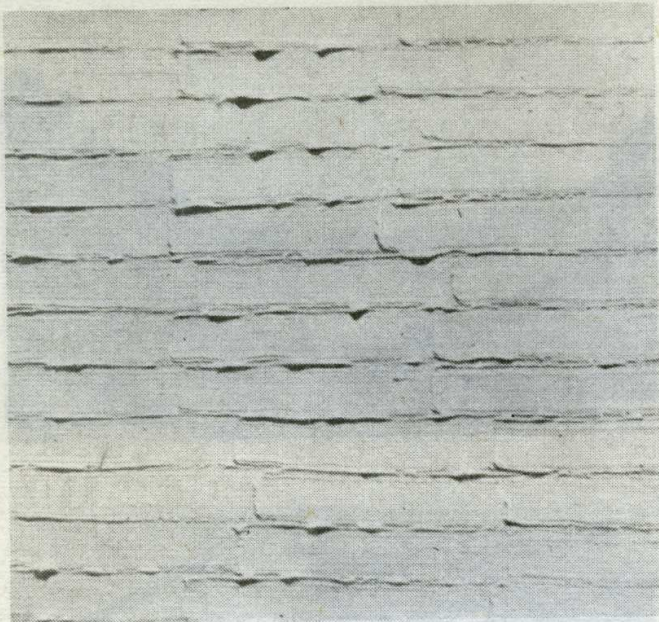
Joseph Kosuth, az új filozófia és a koncept művészet egyik megteremtője *Art after Philosophy* című munkájában kifejti, hogy a filozófia napjainkban már sem az időről, sem a térről nem tud semmi újat mondani. Ezért szerinte a művészetre hárul az a jövőbeni feladat, hogy a valóságról új és átfogó értelmezést adjon. Kosuth felfogásában minden művészeti és filozófiai tradíció új szerepet kap. Elméleti rendszerében eleve háromféle művészetet különböztet meg: esztétikait, reaktívet és konceptuálisat. Ezekről az alábbiakat tartja: „Az esztétikai vagy formális művészet és a szorosan hozzátartozó kritizmus egyenesen kapcsolatba hozható a művészek és kritikusok egy csoportjával, akik az Egyesült Államok keleti partján működnek. Bár nincsenek túl sokan, mégis döntően befolyásolják a laikus közönséget. E csoport azt vallja, hogy az esztétikai döntések függetlenek akaratunktól, hogy azok eleve adottak. Állítják továbbá: az, hogy egy festmény, szobor tetszik-e vagy sem, nem sokban különbözik

Christo: Valey Curtain, 1972
Gordon Matta Clark: Házbontás
a Rue Beubourgon, 1975

Michael Heizer: Double Negative, 1969-70

attól, hogy adott esetben az édes cukorka, vagy a savanyú limonádé közül melyiket választjuk.” „Az esztétikai művészetek, mint a festészet, szobrászat csupán néma tárgyi jelenségek, melyek eszközként szolgálnak a társalgáshoz, a kritikai eszmecseréhez. A festő vagy a szobrász hasonló ahhoz a pincérhez, aki a célba löni vágyó vendégnek céltábla híján ételhordótálcáját tartja fel a levegőbe.” „Az esztétikus jellegű alkotásokban a művész éppen a művészi tevékenység lényegét kerüli meg. Csak tákolgatja a kijelenteni valót, de sosem vállalja a konceptuális elkötelezettséget.” „Ha viszont a művész véghezviszi percepciói felülvizsgálatát és azok megvitátását, akkor lépést tesz egy elkötelezett konstrukció irányába, jó úton halad, vagy éppen máris benne van egyfajta konceptuális tevékenységben, amit én úgy nevezek »esthetics as art«, azaz »esztétika mint művészet.«” „Reaktíveknek nevezem azokat a megnyilvánulásokat, amelyek »fejlődéstani«, »pseudo történeti«, »önmitológiai« kérdéseket állítanak vizsgálataik középpontjába. Ezek a művészek éppen úgy a »hogyan« problematikáját tartják lényegesnek, mint az esztétikusok, miközben ignorálják a »miért« megválaszolását. Hangsúlyozzák, hogy nem konvencionálisak, hogy nem tradicionalisták. Evégett, együttműködve a kritikusokkal és zsurnalisztákkal, sajátos terminusokat fabrikálnak, mint pl. »earth work« (földmű), »anti form«, »process art« stb. Ez az, amit én reaktív művészetnek nevezek. Ezek voltaképpen teljesen hagyományosak, miközben mást sem hangoztatnak magukról, mint hogy ők az igazi »avantgarde«. Kijárnak a sivatagokba, erdőkbe, ahol elkészítik színes fotográfiáikat (festmény), felszedik a számukra lényegesnek vélt dolgokat (szobor), majd ezeket becipelik a galériákba és múzeumokba, s kiállításokat rendeznek az összegyűjtögetett anyagokból.” „Mindezek után konceptuális művészetnek nevezem azt, ami a legszigorúbb és legradikálisabb önmagához. Ez a kérdésfelvetés olyan fajtájára alapoz, amelynek segítségével a művészet természetének mélyére hatolhatunk. Az ilyen vizsgálati mód lehetőséget ad a művészettel kapcsolatos összes létező és feltételezett aspektus kidolgozására.” „A percepció és a koncepció a korábbi művészeti periódusokban dualisztikus módon fonódott össze. Ez lehetővé tette a middle-man (kritikus) feltűnését, aki hasznosnak bizonyult abban, hogy a művészi koncepció és a befogadó közötti szakadékot áthidalja. A konceptuá-

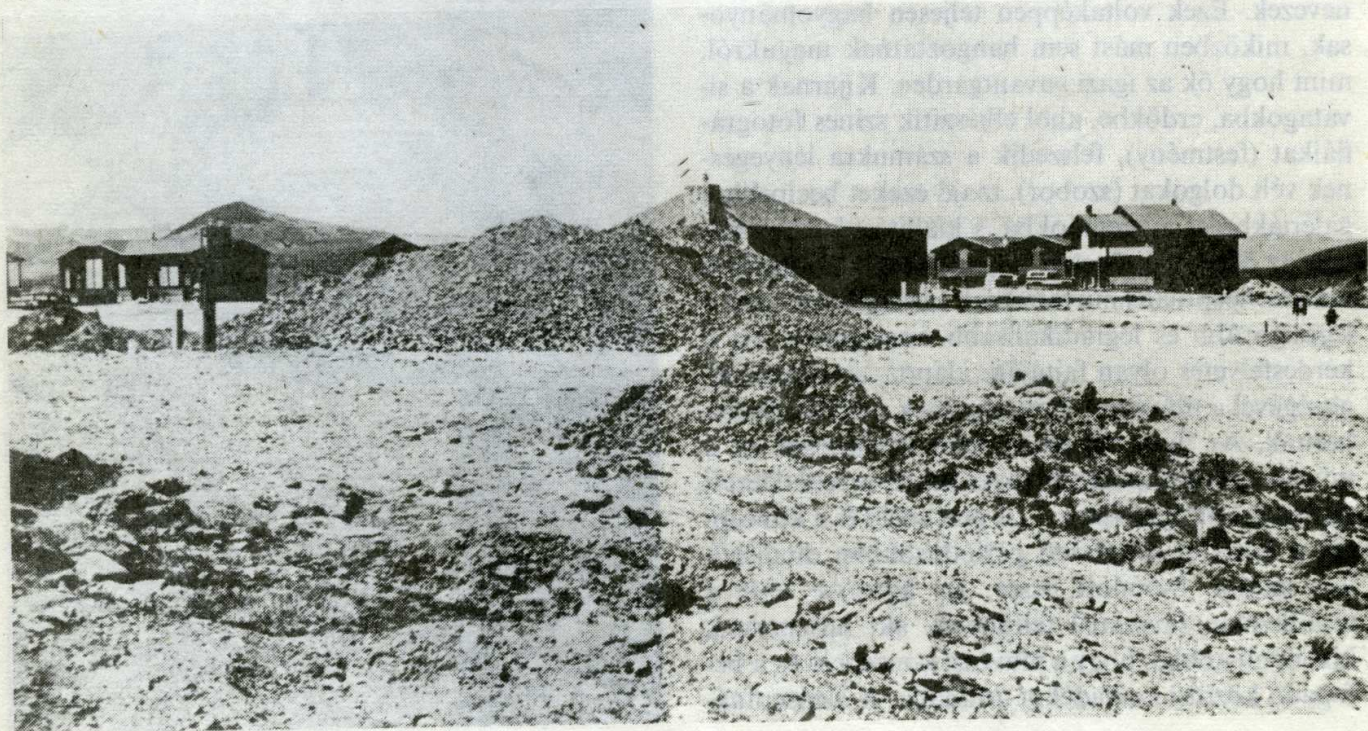




Robert Ryman: *Cím nélkül*, 1965

lis művészet azonban megszüntette a kritika funkcióját és egyben szükségtelessé tette a közvetítő szerepét. Természetesen a régi szisztéma még fellelhető. A művész-kritika-közönség hármását a szórakoztató ipar igyekszik fenntartani, hiszen az üzletileg előnyös számára.” A továbbiakban hangsúlyozza, hogy: „A művészet csak akkor válhat olyan komollyá és mélyé, mint a tudomány vagy a filozófia, ha nem törődik a közönséggel. Különös, vagy sem, de ez így van” – állítja. „A művészet megelőző státusa a közönség révén sem nyújtott többet a művésznek annál, mint hogy a show-üzlet kimagasló előjárója lehessen. A konceptuális művész közönség nélkül szabadabban dolgozhat. Önmagához in-

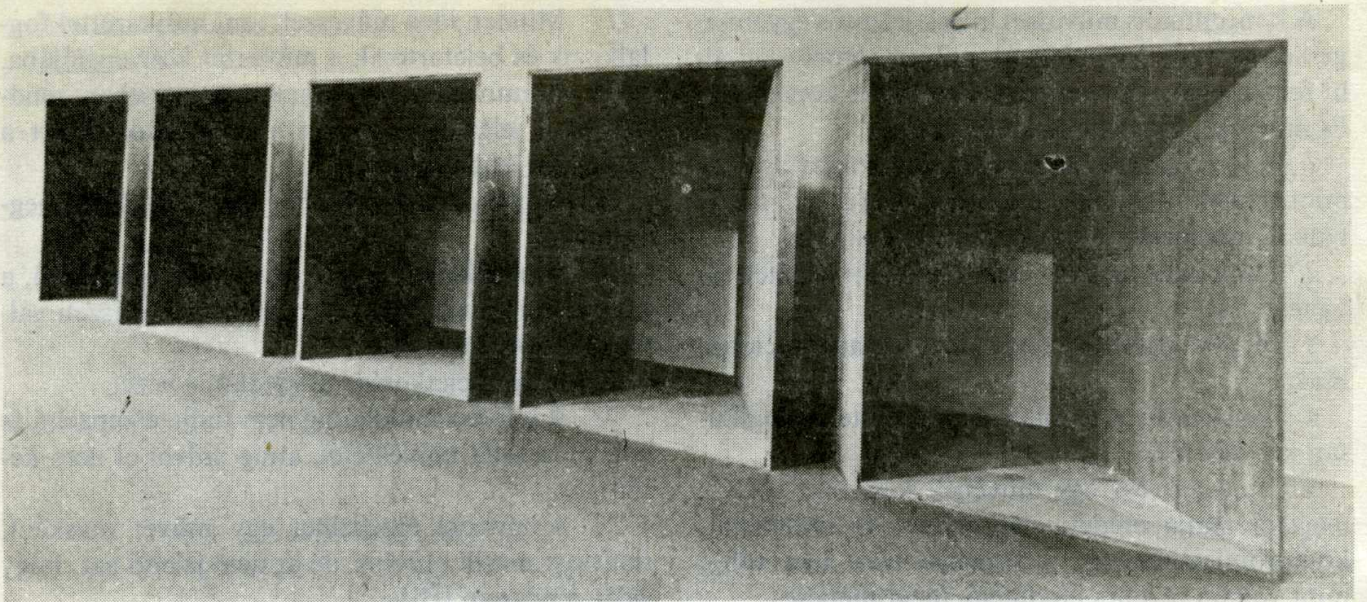
Lewis Baltz: *Park City*



tézett kérdésfelvetései által megértheti, hogy a művész aktivitása nem egyetlen formára – a csupán művészi pozíciókra szorítkozhat. Hanem hogy szabad lehetőségekkel rendelkezik a művészet jelentés-funkcióinak felkutatásában, hogy javaslataihoz bármit felhasználhat a konceptus terminusain belül.”

Kosuth a *miért* kérdésére keresi a választ, s mint sok kortársát, őt sem érdekli a *hogyan*. Így aztán nem fordít figyelmet művei esztétikumára és előadására, minden esetben a legkézenfekvőbb eszközökhöz nyúl, s tetszés szerint vesz fel programokat, mint pl. „art as art”, „art as philosophy”, „art as anthropology” stb. *Az antropológia mint művészet* című munkájában csupán szöveges anyaggal, idézetekkel dolgozik, melyek közt kiemelt helyet ad a goethei állításnak, miszerint „a legnagyobb emberi bölcsesség az volna, ha képesek lennénk megérteni, hogy a tények már önmagukban is teóriák”. Mivel a művészet produktumai egytől egyig tények, így egyben teóriák is, Kosuth szerint fontos, hogy ezeket a tényeket elemezzük és megértsük. Nem tartja ugyanis kielégítőnek, ha a hagyományos esztétikai értékítéletek keretei között maradunk, mert így a pusztán érzékszervi élményeken és ismereteken kívül nem sokat kaphatunk a művészetektől. „A mi korunk művészete – írja – egyféle kiterjeszkedés kell legyen azáltal, hogy a művészetet engedjük belekeredni a rajta kívül lévő világba, a szociális realitások szférájába. Így birtokba vehetjük a tükrözés eszközeit, amelyekkel megragadhatjuk a valóság lényegét.”

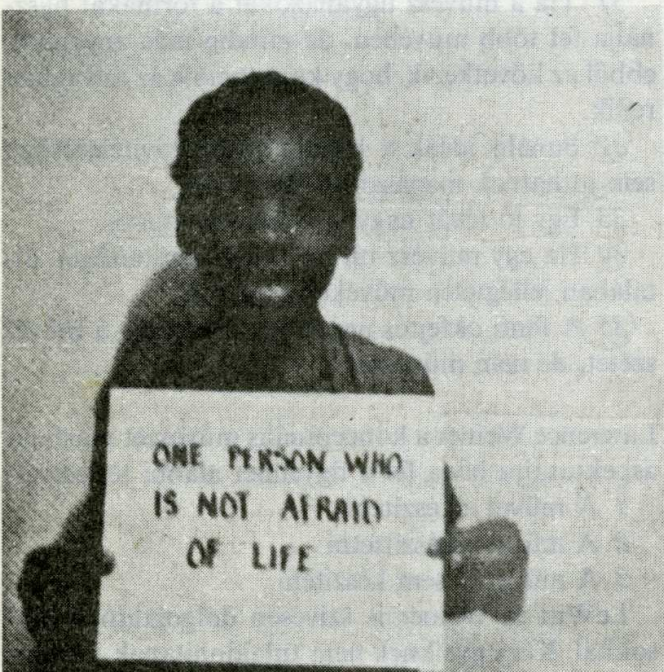
Kosuth munkássága sajátos formákban jelenik



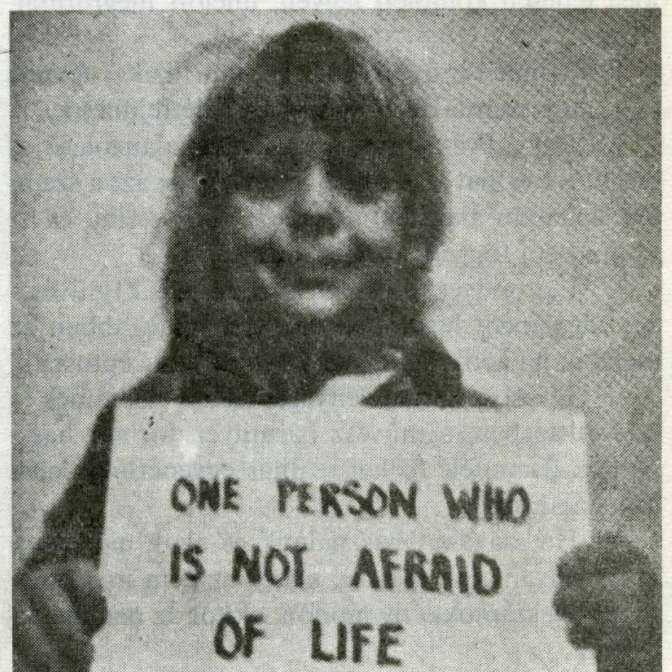
Donald Judd: *Cím nélkül*, 1973

meg. Ezekben igényeinek megfelelően minimálisra korlátozza az esztétikumot, s előadásában csak a lényeg közlésére szorítkozik. Főleg a szöveg és a fotográfia eszközeit alkalmazza. Pl. *Egy szék – három szék* című munkájában azzal próbálkozik, hogy a széket az összes leképezési módon elénk állítsa. Ehhez nyelvi és képi anyagot használ fel. Választ egy széket, lefényképezi, és fotópapírra eredeti méretben felnagyítja. Majd kifotózza a székre vonatkozó szöveget az értelmező szótárból. A három széket: az eredetit, 1:1-es fotóját és a szék leírását sorban egymás mellé helyezve, kiállítja. A munkát többször megismétli, más székekkel és különböző nyelvű értelmező szótárakból kivett szöveganyaggal.

Douglas Huebler: *Egy személy, aki nem fél az élettől* című sorozatból, 1969



A nézőben felmerül a kérdés: ha van *Egy szék – három szék*, akkor talán lehetséges egy verzió *Egy szék – négy szék*re is. Más munkájában 2 x 2 méteres üvegtáblára az alábbi szavakat festi fel: *üveg, négyzet, átlátszó, támaszkodik*. A kiállítóteremben a négy üvegtáblát egyszerűen csak a falhoz támasztja, s így mutatja be őket. Megint adódik egy feladat: próbáljuk folytatni a sort. Nem valószínű, hogy további, a fentihez hasonló tömörségű viszonylatra bukkanjunk. Kosuth, bár nem számol a közönséggel, a művek továbbfejlesztésének lehetőségéből nem zár ki bennünket. E tekintetben közösségibb formát teremt, mint a festészet vagy a szobrászat.



A konceptuális művészet másik jelentős egyénisége Sol LeWitt. Tekintsük át, milyen alapelveket állít fel ő a gyakorlat számára. Szerinte a konceptuális művészet szentenciái a következők:

1 A konceptuális művészek inkább misztikusok, mint racionalisták. Ők átugorják azokat az akadályokat, amelyeken a logika képtelen túljutni.

2 Racionális ítéletek, más racionális ítéletek ismételtetései.

3 Illogikus ítéletek, lényegüket tekintve racionálisak.

4 Irracionális gondolatok, abszolúte és logikusan követhetők.

5 Ha a művész egy művének készítése közben megváltoztatja eredeti elképzelését és szándékát, kompromisszumának eredménye nem lesz több, mint valami régebbi eredmény megismétlése.

6 A művész akarata másodlagos abban a folyamatban, ami az idea iniciatíváitól a megvalósításig végbemegy. A művész akaratisága ilyenkor csak énjére terjedhet ki.

7 Amikor a festészet, szobrászat szavakat használjuk, akkor e szavak konnotálják az általuk jelzett tradíciókat, és egyben ösztönzik e tradíciók konzekvens figyelembevételét is. Így már maguk a szavak is limitálhatják a művész lehetőségeit, mintegy korlátozva az olyan művészet létrejöttét, ami túlléphet rajtuk.

8 A koncept és az idea különböznek egymástól. Az ideák magukban hordozzák a koncepciót.

9 Csak az ideák – maguk – képesek művészetként létezni. Ők a lépcsőfokai a fejlődésnek, általuk találhatunk rá új művészeti formákra. Nem minden ideát kell fizikailag megvalósítani.

10 Az ideákat nem szükséges logikai sorrendbe állítani. Az azonban feltétlenül szükséges, hogy az idea teljesen komplett legyen, mielőtt megformál-nánk.

11 Minden művészi munka, ami fizikai tényvé vált, még számtalan variációban is létrejöhetne.

12 Egy művészi munka a művész kalauzolásával érthetővé válhat a szemlélő számára, de azt a szemlélő sohasem alakíthatja elképzelései szerint, és az idea sosem függetleníthető a művésztől.

13 Egy művész kijelentései egy másik művészhöz ideáláncot hozhatnak létre, de csak abban az esetben, ha azok részei egy hasonló konceptusnak.

14 Mivel a forma lényeges elem valaminek a közvetítésében, a művész bármilyen formát használhat. Bármiféle fizikai realitás egyenértékű lehet munkájához.

15 Ha szavakat használunk és azok művészeti ideák folyamatait írják le, akkor az nem irodalom. Ha pedig számokat ily módon, akkor az nem matematika.

16 Minden idea művészet, ami művészettel foglalkozik és beletartozik a művészet konvenciójába.

17 A művészet múltjának megértésében rendszerint a jelen konvencióit alkalmazzuk. Ezért a múlt nem érthető meg.

18 A művészet konvenciói a művek által megváltoznak.

19 Az érzékelésben létrejövő változások által, a konvenciók megértése révén, sikeres művészeti változások jöhetnek létre.

20 Ideák keletkezése új ideákhoz vezet.

21 A művész mindaddig nem tudja elképzelni és érzékelni saját művészetét, amíg művét el nem készítette.

22 A művész érzékelhet egy művet másként, mint egy másik művész, de ez nem jelenti azt, hogy saját rendszere hibás.

23 Az érzékelés szubjektív.

24 Nem feltétlenül szükséges, hogy egy művész értse saját művészetét.

25 Lehetséges, hogy egy művész jobban érzékelje mások művészetét, mint a magáét.

26 Egy mű koncepcióját tartalmazhatja az az anyag, amiből készül, vagy annak a folyamatnak a karaktere, amelyben létrejön.

27 Egy mű ideáját a művész határozza meg, de a végső kifejtés egy vakon végrehajtott folyamat eredménye. A műalkotás során feltűnik egy sor olyan hatás, melyet a művész előre nem tud elképzelni. Ezek a hatások, mint új ideák, egy új műhöz felhasználhatók.

28 Egy mű kivitelezésének folyamata mechanikus. A maga-sajátos természete szerint megy végbe.

29 Minden mű igen sok elemi részletet tartalmaz. Ezek közül a legfontosabbak azok, amelyek a leginkább nyilvánvalók.

30 Ha a művész ugyanazokat a formákat használja fel több művében, de mindig más anyagból, ebből az következik, hogy koncepciója az anyagban rejlik.

31 Banális ideák a legragyogóbb kivitelezésben sem juthatnak magasabb színvonalra.

32 Egy jó ideát nagyon nehéz elrontani.

33 Ha egy művész túl jól ismeri mesterségét, általában jellegtelen műveket produkál.

34 A fenti okfejtés ugyan kommentálja a művészetet, de nem művészet.

Lawrence Weiner a konceptuális művészet másfajta aspektusaira hívja fel a figyelmet alábbi téziseivel:

1 A művet elkészíteni

2 A művet elkészíttetni

3 A művet el sem készíteni.

LeWitt és Weiner is szívesen dolgoztatnak másokkal. Kézjegyeknek nem tulajdonítanak jelentő-



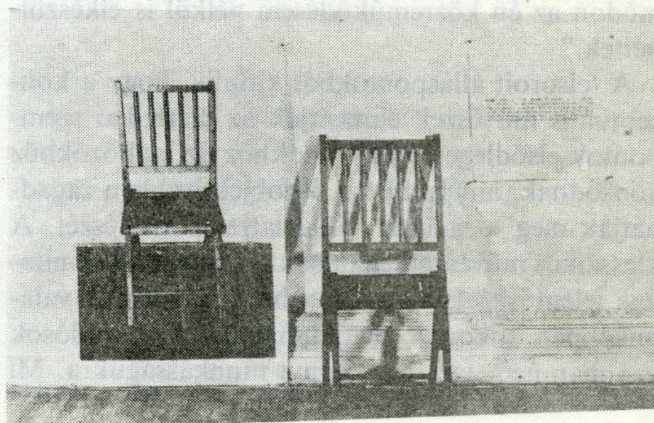
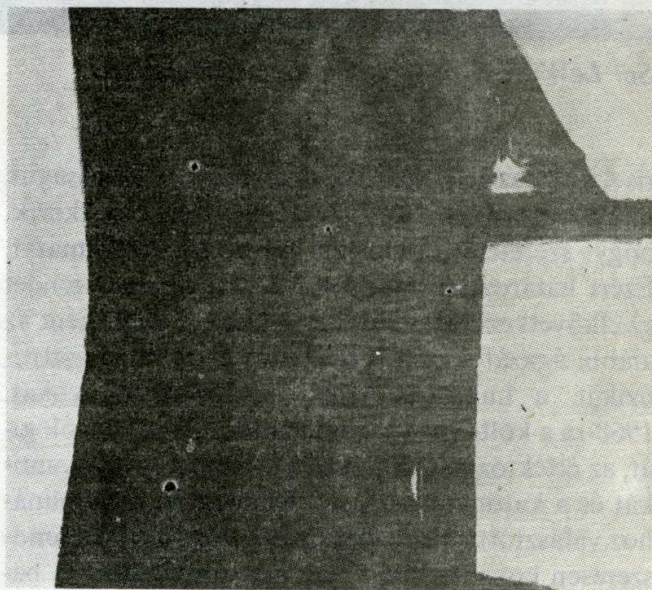
Richard Long: Kör fából, 1977

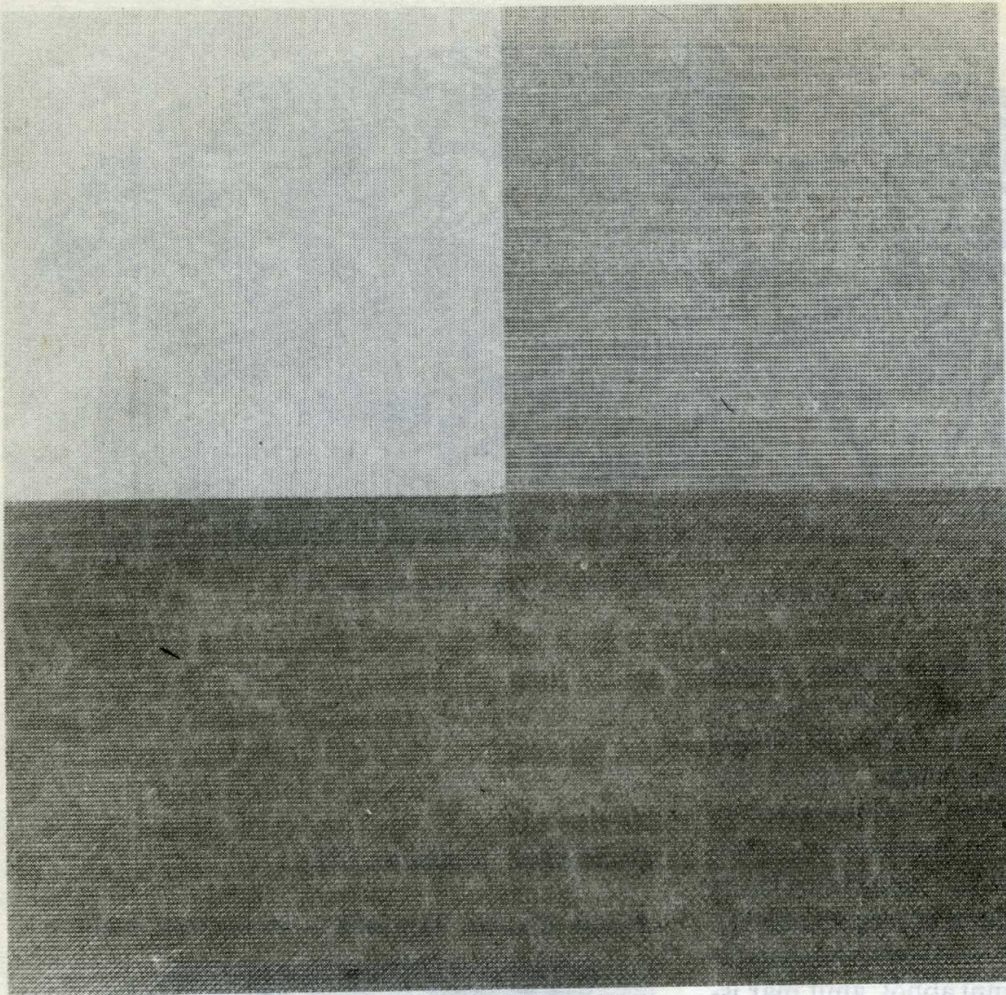
séget. Olykor rajzasztalaik mellők bonyolítanak le nagyméretű kiállításokat.

Vegyünk még példákat a francia Bernar Venet-től is, aki szintén élenjáró egyénisége volt a konceptuális művészetnek. Szerinte „az ember elsődleges funkciója, hogy önmagát meghaladja. Ehhez leginkább az objektív vizsgálódás és a tudományok segíthetik hozzá” – állítja. „Az én munkám egy manifesztum az emberi individualitás, szenzibilizálás és az expresszivitás ellenében. Tevékenységem objektivitásom manifesztálása. Csak az objektivitásban hiszek. Következtetéseket levonni abból, amit már ismerünk, foglalkozni azzal a dologgal, ami új képet adhat rólunk, ezt tartom fő feladatomnak. A művészet a gondolatok mozgásának eredménye. Nem ismerek olyan eseményt, ami kívül eshetne a matematika törvényein. Művészet által gondolat... gondolat által matematika. Nem érdekelnek a formák, a színek és az új anyagok, így nyugodtan mondhatom: az én evolúcióm nem esztétika.” Majd másutt a következőket mondja: „Valószínű, hogy egy olyan kép, amit ma festek, érdekesebb lesz, mint egy olyan, amit évekkkel ezelőtt készítettem. A ma festett képbe, úgy vélem, újabb, pontosabb információk kerülhetnek, amelyek egyben meg is növelhetik a dolog jelentőségét. Ezt a szöveget 1967-ben írtam, amikor úgy éreztem, abba kell hagynom minden formális kutatást és kísérletet. Azóta szemben állok mindenféle olyan ideával, amelyben a művész csak reprodukálja a formákat. Szemben állok azokkal a törekvésekkel, amelyek konstrukciókat vesznek elő a múltból, s nem tesznek többet, mint új anyagokban újraformálják azokat. Számomra nem lényeges, hogy a művészetben formai változások történjenek. Annál fontosabb, hogy fogalmi változások menjenek végbe. Szemben az olyan ideákkal, amelyek az objekték esztétikai értékeit hangsúlyozzák, én előnyben részesítem kedvenc diszciplínáimat, a matematikát, a nukleá-

Franz Kline: Caboose, 1961

Joseph Kosuth: Egy szék – három szék, 1969





Sol LeWitt: *Szín-vonal keresztjeződések*, 1972

ris fizikát, az értéktőzsdei ismereteket. Fontosságuk miatt választom őket. A fentiekből következik, hogy szeretem értelmezni munkám folyamatát. Ezért határoztam meg 1967-ben egy munkarendet az elkövetkező négyéves periódusra. Feladatként az alábbi ágazatokat választottam: 1967-re az asztrofizikát, a nukleáris fizikát, a tértudományokat, 1968-ra a költségvetési matematikát, a meteorológiát, az értéktőzsdei ismereteket, 1969-re a matematikát és a katonai stratégiát. Mindegyik diszciplínához választottam egy-egy szakembert, akikkel rendszeresen konzultáltam, akik oda tudták adni a bemutatandó tárgyakat, fotográfiákat, amelyek ilyen módon az én közreműködésem nélkül is elkészülhettek.”

A felsorolt álláspontokból kitűnik, hogy a konceptuális művészek elutasítják az esztétikai szempontok elsődlegességét, s azokhoz az eszközökhöz vonzódnak, amelyekkel a legobjektívebben ragadhatják meg a valóság vizsgálatra szánt részét. A klasszikus művészeti eljárásoknak nem tulajdonítanak jelentőséget. Úgy vélik, hogy felvetéseik valamiképpen rokonok a tudománnyal. A tudósok azonban nem tartanak igényt munkásságukra. Mi

maradna hát számukra, ha nem lenne művészet? Hol találhatnák meg helyüket és közösségüket? Tény, hogy a képzőművészet befogadja őket. Kosuth filozofikus iratait éppúgy, mint Venet jegyzeteit a tőzsde feltételezett szabályszerűségeiről.

Befejezésként talán azt kell még hangsúlyozni, hogy a konceptuális művészet kétszeresen is határeset. Tipikus interdiszciplináris műfaj, amit jelenleg a képzőművészetekhez sorolunk. Nem tudhatjuk azonban, hogy mit hoz számára a holnap. Könnyen lehet, hogy a ma művészetnek deklarált művek holnap már a tudományok, a szociológia, a társadalomtudomány, a filozófia szerves részévé válnak. Tudjuk, a világ akkora számunkra, amekkorát meg tudunk nevezni belőle. Ha a művészet ma többet tud mondani a világról, mint amennyit tegnap tudunk róla, akkor olyasmit tesz, mint a tudományok.

E tanulmány második felében tárgyalandó művészi tevékenységek és megnyilvánulások mindegyik csoportjában találkozhatunk majd a konceptualizmus befolyásával.

Attalai Gábor

(Folytatjuk)

Határesetek a képzőművészetben

II. rész

E tanulmány első részében áttekintettük a választás, a konkrét műtárgyformák és a konceptuális művészetek határeseteit. Mint láthattuk, ezek mindegyikében tárgyak, iratok közvetítik a művész elgondolásait.

A második részben azokkal a megnyilvánulásokkal foglalkozunk, amelyekben fokozott szerepet kapnak a különféle cselekvések, művészi-emberi magatartások, amelyekben az alkotó sokszor maga is a mű részévé válik.

Az élő emberi test – mint szobrászat

A kérdést talán az világítja meg legjobban, ha minden bevezető magyarázat nélkül közreadjuk Gilbert és George-nak, a két angol „élő szobornak” kis könyvét, melynek címe: *Gilbert & George egy napja*. Ezer számozott és szignált példányban jelent meg.

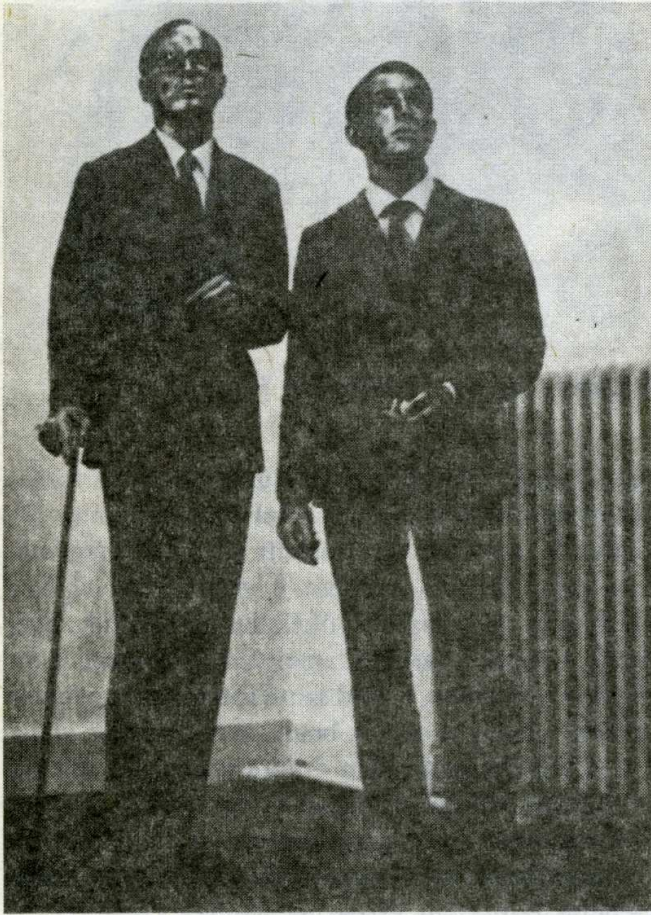
„Lévén, hogy élő szobrok vagyunk, van vérünk, végzetünk, regényes történeteink, balszerencsés pillanataink, fényünk és életünk. A reggel felébreszt bennünket. Visszatérve az álomból láthatjuk, amint a nap hűvös fénye beárad az ablakon. Máris beléptünk művészetünkbe. Kényelmesen kiszállunk az ágyból, majd lassan felhúzzuk cipőinket az elkövetkezendő sétához. Végtagjaink fellazulnak, szinte nem is érezzük a gravitációt. Könnyedén, frissen várjuk az új napot. Szíveink telve vannak friss vérrrel és érzésekkel, s teljességgel felfogjuk, hogy van testünk és tudatunk. Fel és alá sétálunk, sziluettünk betölti az ablakot, szemhéjunkat letapasztja a beáramló fény. Nem gondolunk rá, hogy mulandók vagyunk. Minden, ami a szobán kívül történik, olyan, mint egy film, amely benyomások nélkül hagyja a nézőt, s nem nyújt mást, mint csendet és az újra ismétlődő érzést, a boldog nyugalmat. Semmi sem lenne képes kibillenteni minket ebből a csodás érzésből. Ez az egész egy folyamatos szoborélmény. Tudatunk lehajózik az időbe, eltűnődik furcsa szavakon, ismert arcokon, már átértett érzéseken. Iszunk egy korty vizet, értelmünk feltámad, s az álomból kilép a célok világába. Az egész szoba telve van törekvéseink tömegével és súlyával, miközben székeinkhez láncolva pihenünk. Valahonnan muzsika hallatszik, körülvesz és felpelzsdít bennünket. Határozottan és mélyen érezzük, hogy olyan művészek vagyunk, akik önmagukat követik. Több, mint a teljesség érzése, ahogy lábainkat egymáson átvet-



William Wegman: *United On Tied Off*, 1972

ve, karjainkat ölünkbe ejtve ülünk, ahogy torkunkból tisztán és kellemesen szólal meg hangunk. Ha felállunk, szobánk fala mellett olyanok vagyunk, mint egy relief. Ezt a szobát, finom méreteivel, formájával és világításával tökéletesnek találjuk. Szeretjük a széles íróasztalt, amelynél dolgozunk, a virágokat a vázában, a zöld színű fotelokat és a fekete telefont, amely összeköt bennünket az egész világgal. A telefon csak csöng és újra csöng. Ez nekünk örömet ad. Állunk szótlánul és figyeljük őt. Szabadok vagyunk, amennyire ember csak szabad lehet. A fényes, hasas hamutartó szilárdan áll az asztalon, mellette bontatlan sárga csomagban cigaretta. A szobát, amelyben élünk, a »mindent a művészetért« mozgalom irodájának is nevezzük. Néha elhagyjuk, s kimegyünk sétálni az emberek közé, lélegzetet venni közöttük. Máskor elkószálunk egy kis napfényt látni. Az emberek, akikkel találkozunk, szépek. A séta örök életelemünk, belőle sosem elég, bár tudjuk, csak arra jó, hogy az idő észrevétlenül elmúljon. Mi mindig megajándékozunk magunkat ezekkel a sétákkal. Ilyenkor a házak elindulnak felénk, majd eltávolodnak mögöttünk. Szeretnénk mindenkinek elmondani örömünket, amit akkor érzünk, mikor látjuk a korai virágokat és a rügyszó fákat, amelyek telve vannak a fiatalság erejével, szépek és színesek. Lábaik könnyen visznek előre oda, ahol majd kissé megpihenhetünk és megihatunk egy csésze méregerős teát. Ülünk és beszélgetünk egész délután. Mindén csodálatos, bár nem történik semmi különös, hacsak az nem, hogy egy ház képe eltűnni készül az alkonyatban. Időnk lassan lejár, közeledik az est. Valahol majd embereket fognak megölni, asszonyokat fognak szeretni, hegyek vonulatai válnak féltelmetessé. Az éjszaka le-

Gilbert és George: Az élő szobrok, 1970



hull, John Wayne újra kilovagol. Már csak pislákolunk a sötétben. Lassan-lassan felkerekedünk, és igyekszünk vissza a kivilágított városba. Boldogan érkezünk meg újra művészetünkhöz, amelyben fáradhatatlanul kutatjuk a nagy szabályokat, ami által létrehozható a nagyság, akár egyetlen ecsetcsapással is kifejezhető a lényeg. A lényeg, amiben a semmi és a minden egyenértékű kvalitások. A művészet az egyetlen reménysugár, ami számunkra utat mutat a modern világban, örömet ad és segítséget, hogy felfoghassuk a valóság árnyalatait. Mi hisszük, hogy a művészet élő, s hogy ahol élet van, ott mindig van remény is. Ezért bátran felhasználjuk saját magunkat, kezünket, lábunkat, fejünket, mint eszközeit művészetünknek. A művészet a mi utunk és életünk. Nézd meg a festményeinket. Sárból és agyagból vannak. Nézz meg minket, amint táncolunk és mosolygunk. Mi hisszük és reméljük, hogy ez a művészet valós és igaz. Közben kint ülünk a kertben kényelmesen. Figyeljük önmagunkat és a napot, ahogy lemegy a horizont mögött, mindent bearanyozva melegével. Minden este létezik egy pillanat, amikor a kert magába sűríti az elmúlt nap varázsát. A két szoborember még egyszer átéli ezt az utolsó gyönyört. Közben az esti hűvösség mindent átjár. Már semmit sem hallani. A zajok elülnek, a madarak elpihennek, s mi érezzük, itt az ideje, hogy felálljunk, és átmenve a virággyak között, keresztül a puha gyepen, visszatérjünk biztonságot adó házukba, a kedves ajtók és ablakok mögé. Az estét lassan felváltja az éj. Mi szeretjük ezeket az órákat. Ilyenkor kábultak és félénkek vagyunk. Félénkek, mert mi a semmiből jöttünk, ahol soha senkit sem ismertünk. Teljességgel érezzük az ember valóságának misztériumát, a Westminster téglafalának ember rakta rendjét, a Themse árnyait, a folyó varázsát magunk körül. Mivel az éjszaka árnyai már lehulltak és sötétbe borították a környezetet, mi is pihenni vágyunk. Annál is inkább, mivel tudjuk, hogy holnap egy új nap vár ránk, egy új napja felelősségteli művészetünknek.”

Nem nehéz átérezni, hogy az idézett anyagban a verbális közeg ellenére kifejezetten szobrászatról van szó. A szöveg minden egyes mozzanata plasztikai, s a történet annyira finom szövötté van alakítva, hogy az írással együtt járó literális jelleg teljesen háttérbe szorul.

Gilbert és George mindvégig szoborként tevékenykedtek. 1969-es leverkuseni kiállításukon egy fényképet mutattak be önmagukról az alábbi szöveg melléklettel: „Tisztelettel szeretnénk beszámolni arról a boldogságról, amit az jelent számunkra, hogy szobrok lehetünk. Szándékunk az, hogy a szépségnek és a szükségszerűségnek tényeit bevigyük szobrászatunkba. Mi terminusainkat a sze-

men keresztül felfogható élményekre limitáljuk. Örülünk az életnek mint a művészet egyik formájának." Majd másutt: „Szobrok vagyunk, szobraink színültig vannak telve vérrel”, vagy: „Megyünk egymás mögött az úton”, „George előttem áll és őelőtte, távolabb, egy fa.” Természetesen a fotók és a szövegek mellett, ha mód van rá, magukat is kiállítják. Írásaikból éppúgy, mint a beállított szituációkból, a tér jelentősége világlik ki. Szavaik, miként cselekvéseik is, minimálisra korlátozottak. Tudják, ha nem bánnának csínján kijelentéseikkel, akkor szobrászati attitűdjük könnyen literális anyaggá válhatna. Ez azonban nem történik meg, mert a már korábban említett lewitti konceptuális elvek szerint dolgoznak, azaz szigorúan ragaszkodnak eredeti szándékuk megvalósításához, az élő szobrászat ideájához. De ezentúl teljesítik a Kosuth által szorgalmazott feltételeket is, hogy a művészetről a művészet által beszéljenek. Gilbert és George írásai, fotói, festményei és vázlatai mind szobrok. Legáltalában ők így vallják, s mi is egyetérthetünk velük, ha képesek vagyunk odafigyelni dolgaik lényegére.

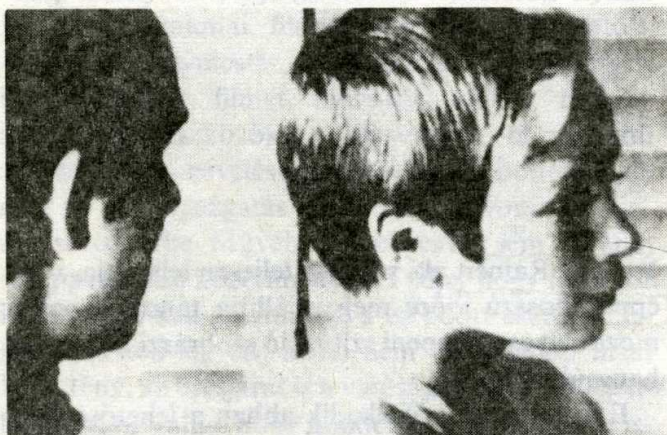
Bár sem az alkotó, sem mi nem nevezhetjük egyértelműen szobrászatnak, mégis e fejezetbe kívánkozni egy másik plasztikai jelenség: a téri intervallumok vizsgálata, amikor is nem a figurák, ha-

nem az azok közötti üres tér, a „space between” adja a mű „tárgyát”. A probléma felvetője James Collins, aki ezt a negatív, a két figura között fellelhető teret tanulmányozza. Alakjai közül az egyik mindig „figyel”, a másikat pedig mindig „figyelik”. A figyelő a művész, a megfigyelt pedig rendre egy-egy szép nő.

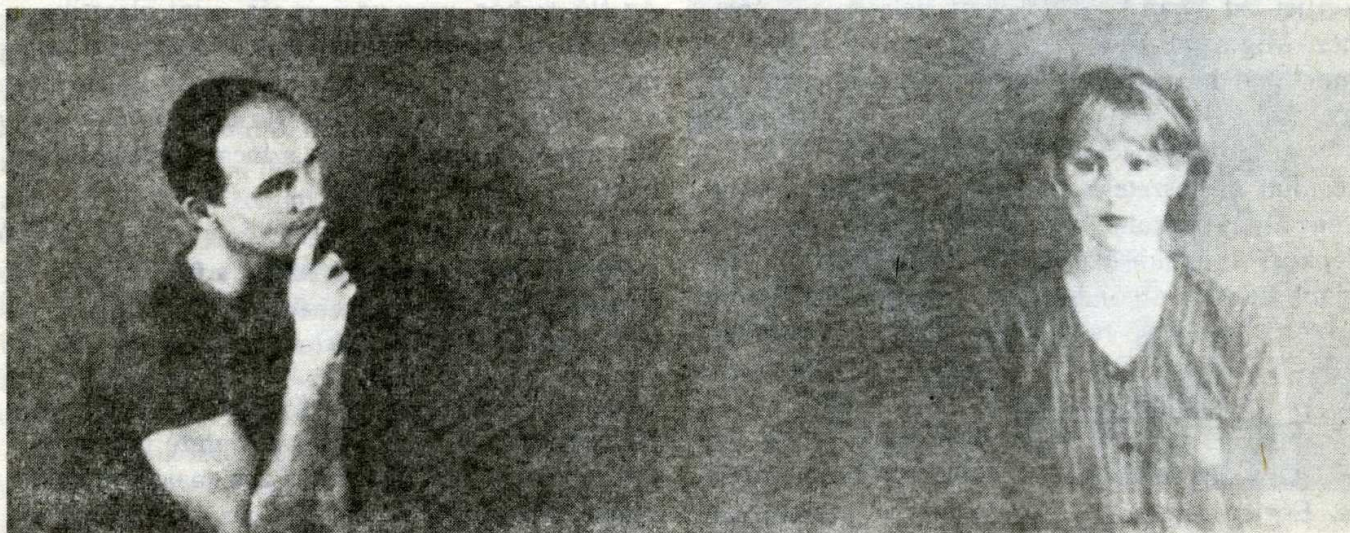
Collins így nyilatkozik tevékenységéről: „Egész életemben hiányát éreztem a nők megfigyelésének, mígnem 1973-tól ez vált művészetem lényegévé.” „A figyelő és a megfigyelt viszonyában szerepe van a népeknek, mert így minden egyes figyelésben új érzések keletkezhetnek, amelyek az intervallum, azaz a személyek közötti tér tartalmát megváltoztathatják. A figyelő és a megfigyelt számomra nemcsak személyek, de objektok is. Viszonyuk így a következőképpen alakulhat:

1. *férfi-nő mint ember-ember*
2. *férfi-nő mint ember-objekt*
3. *férfi-nő mint objekt-objekt*

E három viszonylatban nem tartom lényegesnek a folyamat, az idő lehetőségét. Művészi indítékaimat tekintve ugyanis a mozdulattalan emberre van igényem, mert e nyugalmi helyzet kell ahhoz, hogy az úgynevezett köztes tér plasztikája létrejöhessen.”



James Collins: Domestic Dialog, nr: 4, 1977
James Collins: Watching Debbie, 1975



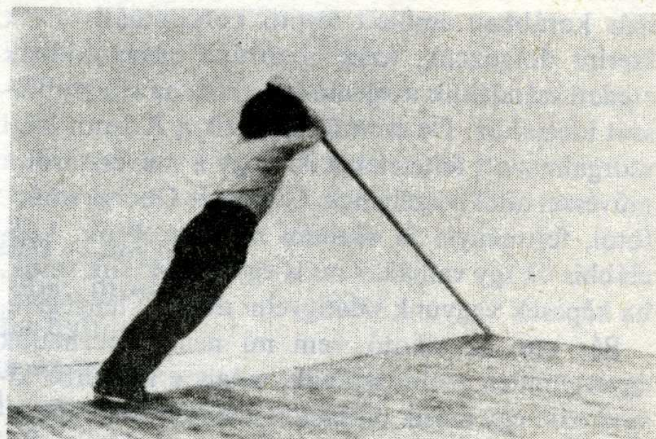
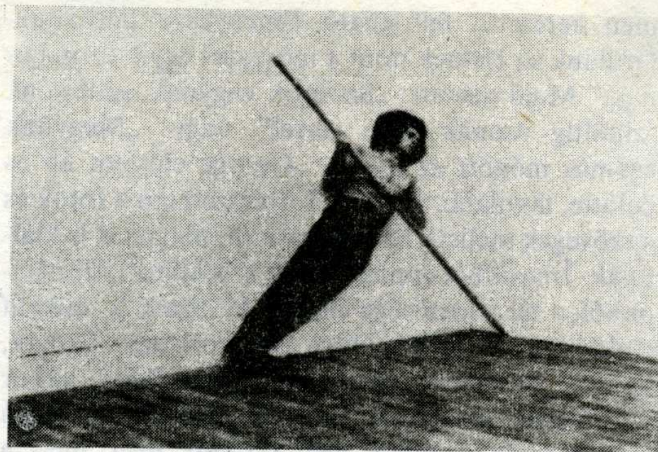
Collins nem tartja magát koncept-művésznek és a kosuthi terminusokat is elutasítja. „Lényeges számomra a vizuális erő”, mondja, „én romantikus művész vagyok”. „A női szépség objektív volta, a figyelés impulzivitása, a létező pszichés és mobil tér telítve vannak romantikus felhangokkal. Ne gondoljunk azonban valamiféle szexuális tartalomra, mert nem erről van szó. A felek közötti üres teret kívánom dramatizálni és ennek, de csakis ennek érdekében, tartom fontosnak az érintést, hogy például a férfi, azaz a figyelő, megérintse a megfigyelt nő térdét. De ez a cselekvés nem szexuális indítékú!”

Collins romanticizmusát szigorúan elhatárolja egyféle jelenkori szentimentalizmustól. Hagyatékként azokra a XVIII. századi eszmékre tekint, melyek visszautasították saját koruk racionalizmusát, a „következtetések”-hez fűzött túlzott reményeket. Csodálja a romantika művészeit, akiknek sikerült kiteljesíteni érzelmeiket és érzéseiket. „Én is szeretném kiterjeszteni munkásságom az érzések új területeire – mondja. – Ezt igen fontosnak tartom, az viszont egyáltalában nem érdekel, hogy van-e bármiféle konceptuális besorolásom. Akarom, hogy eszem szerint is tevékenykedjek, de nem kívánok ahhoz a fajta steril intellektuális tekintélyelvhez folyamodni, amely annyira nyilvánvaló Kosuth és a hozzá hasonló konceptuális művészek tevékenységében.”

James Collins rendszerint nagyméretű színes fotográfiákon dolgozza fel intervallumait. „A figurák és a tér határainak kiemeléséhez gyakran használok az absztrakt expresszionisták által is alkalmazott színmező elvét, a hard-edge éles elemeit és a monochromiát. Ezen túl pedig igyekszem minden olyan eszközt bevonni és alkalmazni, amelyek segítségével megcsavarhatom, s a szokvány téri kereteken túllendíthetem a szituációt. Kis polcot helyezek a figurák fölé, hogy azok jobban előjöhessenek a térbe. Virágvázakkal díszítem a mögöttük levő falat, mint ahogy Monet is időről időre átalakította kertjét hat japán kertészével – megfestendő képeihez. Míg az első időkben csak a nőket figyeltem, most már körülveszem őket apró, jelentésteli tárgyakkal is.”

A negatív formációk és a tér jelentőségével már a régmúlt művészete is tisztában volt. Elég a ying-yang ábrákra utalni, vagy arra a tényre, hogy a középkori katedrálisok belső, „üres” hajóterei legalább annyira átgondoltak és megformáltak, mint az őket körülvevő boltívek, oszlopok és üvegablakok. Mégis, a negatív és üres teret eddig még sosem fogták fel plasztikának.

Újabb szobrászi elemek hangsúlyozását tapasztalhatjuk amerikai táncművészek előadásáiban is. Egyik kiemelkedő képviselője az irányzatnak



Klaus Rinke: A sarokban, 1972

Yvonne Rainer, aki sokszor teljesen lelassítja, vagy éppen hosszú időre meg is állítja táncát, hogy a mozdulat és az éppeni szituáció szobrászi tartalmait hangsúlyozhassa.

E fejezet nem bővelkedik abban a lehetőségben, hogy nagy számban sorolhassunk fel művészeket. Az élő szobor, vagy az üres tér, mint plasztika, a pszichés és fizikai vákuumok kifejtése csak kevés művészt foglalkoztatnak. Talán éppen azért, mert ez a műforma nem bír nagy variációs lehetőségekkel, másrészt pedig kiváló „színészi” adottságokat követel.

**A show, a performance, az akció, a film,
a video, a politika, a nevelés –
mint képzőművészetté alakított határesetek**

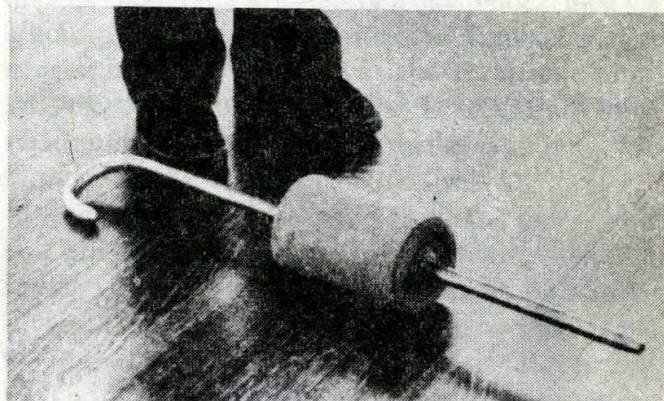
Ebben az összefoglaló jellegű fejezetben különböző, de lényegében sok azonosságot mutató tevékenységek értelmezéséről lesz szó. Ezek majdnem mindegyike előadói műfaj, az „előadás” gyűjtőfogalma

alá sorolható. Rögvest adódik a kérdés, miben különböznek ezek a képzőművészeti jellegű „előadások” a hagyományos értelemben felfogható filmtől, színháztól, televíziótól? Leginkább abban, hogy ez utóbbiak nagy pénzbevételre tartanak igényt, így eleve nagyszámú közönséggel, tíz- és százezrekekkel kell számolniuk. Ez a tény behatárolja minőségeiket, tartalmukat és azokat a témákat, amelyekhez a bukás veszélye nélkül hozzányúlhatnak. Így természetüknél fogva az „átlagolás” elve alapján kell dolgozniuk.

A film és televízió különösen jól példázzák azt a kényszert, amit az említett átlagolás végett alkalmazniuk kell. Az üzleti követelmények és a műsorpolitikai szempontok eleve kizárják, hogy bizonyos gondolatok és elképzelések mozivásznonra vagy képernyőre kerülhessenek. Bár kisebb mértékben, de mindez a színházi gyakorlatra is vonatkozik. Ezek a tények, a gyakorlat kényszere lehetetlenné tette, hogy a happening, a performance, az akció műfaja a színház, a film vagy a televízió intézményéhez csatlakozhassék. Az így kívül rekedt „előadói” műfajok sokáig mostoha körülmények között kallódtak a kulturális szférában, s végül is úgy jutottak révbe, hogy a képzőművészetekhez csatlakoztak.

Az avantgard előadói műfaj szabad és kötetlen világ, amelyben majd mindenre lehetőség nyílik. Nincsenek szakmai, filozófiai, esztétikai korlátok. Beuys, a nagymester, a színházat, happeninget, közgazdaságot, filmet, filozófiát, videót, hanglemezt, ipari eszközöket, fegyvereket, bárminemű nyersanyagot, nevelési módszereket, a politikát, de még az államigazgatás kérdéseit is bevonja médiumi sorozatába. Műveit végigéli, és azt sem titkolja, ha éppen nincs közölnivalója. Tudja, hogy ilyenkor is történnie kell valaminek, s ez adott esetben elegendő is kell legyen: mivel nem történhetett más! Mint tény, az üresjárat is a valóság része, s így jelentősége van. Vallja, hogy minden kijelentés egy új ismeret a világból, hogy ugyanazok a dolgok más közegben más tartalmak, s hogy egy gazdagabb és szélesebb kifejezésre alkalmas nyelv megteremtéséért egyhuzamban kell dolgozni, s egyaránt kifejezésre kell juttatni azt, amit tudunk és azt is, amit csak sejtünk. Nem zavarja, ha olyan dolgok is eszébe jutnak, amelyeknek semmi értelme. „Mézpumpáját” éppoly alaposan készíti el, mint amilyen gondolat járni tanítja a happening során elpusztult nyulat. A legutóbbi kasseli Dokumentán iskolát nyitott, ahol bárki előadhatta elképzeléseit s vitatkozhatott. Mintegy igazolandó, hogy tanítás és tanulás olyan vice versa, melyben a tanítvány is taníthat.

Beuys természetesnek veszi, hogy mindez képzőművészeti fórumokon zajlik. Ugyanakkor cselekvéseit nem deklarálja művészetnek. Munkájához szer-



Beuys: Az európai észjárás, 1975



Joseph Beuys: A nyúl járni tanul

vesen hozzátartozik, hogy tanácsokat ad politikusoknak, minisztereknek és államfőknek. Ez önmagában még nem lenne újdonság, hiszen a mi Csontvárynk is táviratozott Bécsbe, mikor Ferenc József náthás volt: „Királyt a napra!” A különbség csak annyi, hogy Csontváryt kortársai örültnek tartották, Beuys viszont a düsseldorfi akadémia tanára. Beuys egész élete „művészet”, melyben az összes lé-

tező médiumokat össze akarja vonni, maga alá akarja gyűrtetni, s e szándékában olyan erős, hogy mindenkinek felettinek érzi magát. Mi ez? Mágia? Vagy csupán egy kötetlen egyszemélyes mitológia? Netán olyan kommunikációs komplexitás, amely forradalmiban szélesíti ki a nyelv határait, mint például a pozitivisták logika nyelvi igyekezete? A katalógusok tanúsága szerint mindez képzőművészet.

Beuys igen nagy hatással van az egész jelenkori művészetre. Leginkább azért, mert felhívta a figyelmet arra, hogy a médiumokat nem kell elkülöníteni, hogy a stílus és a műfaj önmagában még semmi-re sem garancia. Nem véletlen hát, hogy egész csapat művész követte őt az előadói műfajokban. Leginkább a video, a képmagnó felhasználásában. Ez az új eszköz, ami nemrég jelent meg a piacon, ezer és ezer lehetőséget kínál. Ugyanaz a vizuális képlet egyszerre jelenhet meg pozitívban és negatívban, színesben és szürkében, esetleg szándékolt torzításokkal. Időmontázsokkal, több monitor és kamera egy időben való üzemeltetésével, tér- és időtapéták alakíthatók ki.

Nam June Paik, a video-műfaj úttörője a portré-műfajban hoz meglepő újításokat. „Hagyom gondolkodni az elektromos berendezéseket, engedem, hogy azt mutassák, amit éppen akarnak.” Mindennek eredményeképpen pl. Nixon portréja olyan becsavarodásokban, színbeli előadásban kerül elének, amelyet csak a video-képernyő produkálhat. A gépek visszatükröződnek a portréban, „szuverén” válaszaiknak lehetünk tanúi. Paik egyik legszebb munkája a *Meditáció*. Egyazon térben egymásnak háttal ül ő és egy fél ember nagyságú Buddha-szobor. Mindketten maguk elé merednek. Mindegyikük felett egy-egy kamera, előttük pedig egy-egy televízió-monitor. Ebben a helyzetben az élettelen szobor és az élő ember, talán éppen azáltal, hogy a monitorokban visszatükröződnek, egyféle köztes állapotba kerülnek. A nyugodt és mozdulatlanságban olyan érzésünk támad, mintha a szobor is élne.

Úgy véljük, érdemes idézni, hogyan is vélekedik Paik a video műfajáról. Az alábbiakat mondja:

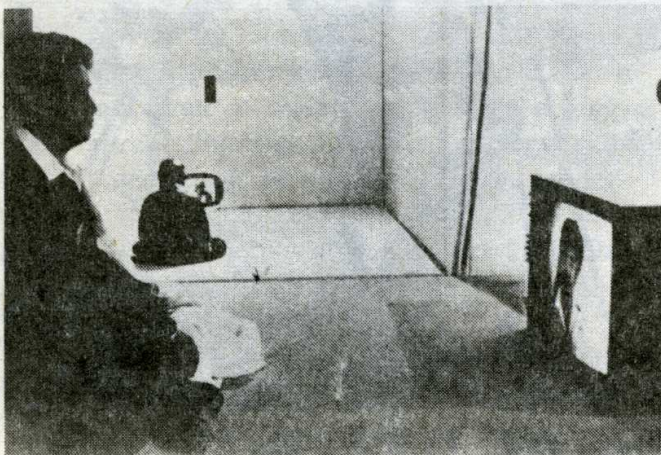
„Az én kísérleti tv-m
nem mindig érdekes,
de
nem mindig érdektelen
hasonlóképpen a természethez, ami gyönyörű
nem azért, mert gyönyörűen változatos,
de egyszerűen azért, mert változatos.”

„A természet szépségének lényege, hogy a jelenségek korlátlan mennyisége lefegyverzi a kvalitás kate-

William Wegman: *Két könyvet egyszerre olvasok*, 1972



Nam June Paik: *Meditáció*, 1973



góriait. A kvalitását, amelyet nyilvánvalóan két különböző fogalom zavaros vegyítéseként használunk. A két fogalom:

1. Karakter

2. Érték

Az én kísérleti televízióban a kvalitás csak azt jelenti:

karakter, és egyáltalában nem jelenti azt, hogy: *érték*.

A különbözik B-től,

de ez nem jelenti azt, hogy

A jobb, mint B.

Néha piros almát kívánok,

néha piros ajkakat.”

A szövegből egyértelműen kiderül, hogy ez a fajta előadói műfaj nem szívesen alkalmazza a film és a színház drámai eszközeit, hanem sokkal inkább a szemlélődésben és az „állójátékban” leli meg önmagát.

A video területére festők és szobrászok is átrándultak. Keith Sonnier például repülőtéren eseményeket dolgoz fel, majd azok legsikerültebb jeleneteit szitanyomatokban megörökíti. A szobrász Dan Graham olyan szituációkat teremt a galériatér, a kamerák és a monitorok rengetegében, amelyekben az ember megszokott téri rendje felborul. Graham infernalis hatásokat képes elérni ezzel a módszerrel. Bár a látogató tudja, hogy hol van, hogy hol a kijárat, s az ablakon keresztül láthatja az utcát is, mégis azt érzi, hogy képtelen mozdulni, mert igazából mégsem tudja, hogy mi hol van. Átlátszó labirintus ez, amiben éppoly nehéz tájékozódni, mint a sötét és átláthatatlan útvesztőkben. Itt ugyan láthatók az irányok, csak éppen a tér- és az időbeli multiplikáció hatására megbénulunk, és képtelenek vagyunk elhatározni, hogy egy cél irányába megmozduljunk. Nem hisszük el ugyanis, hogy a választott útvonal oda vezethet, ahová gondoljuk.

A fluxus – mint az abszolút határeset

A fluxus-mozgalom lényege az, hogy minden meglevőnek és lehetségesnek, jegyzetnek, tárgynak, gesztusnak, egyszóval: *bárminek* jelentőséget tulajdonít, ha akar. Fenntartja magának a jogot, hogy akármit művészetnek deklaráljon. A Duchamp-i ideát térben és időben kiterjeszti, s az egész világot egy totális ready made-ként fogja fel, hogy ezzel még jobban hangsúlyozza választásai jelentőségét. A fluxus egyenlő: szubjektív eltömegesedés. Duchamp még élt, amikor az irányzat végigsöpört a világon, de őt nem érdekelte az egész, és nem is értette.

A fluxus érdekes vonása ahogyan egyesíti a mér-

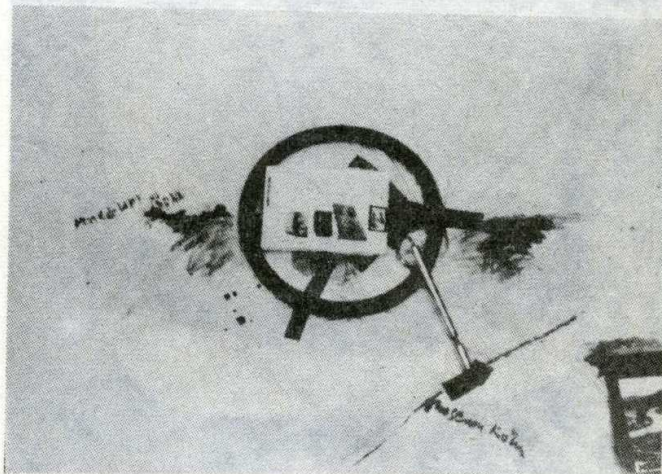
téktelenséget és a puritánságot. Nem asszimilálódik, nem keresi a gyűjtőket. Bármilyen fórumot alkalmasnak ítél a bemutatkozásra, de leginkább saját kiadványaiban jelenik meg, főleg kedvenc médiumában, a *mail-art*-ban közlekedik. A levelezés műfaja révén intim és közvetlen formát teremt, kizárja a közönséget. A fluxisták nagy hangsúlyt fektettek az egyénies levélformára, legtöbbjük még saját tervezésű bélyegeket is nyomtatott, hogy ezzel adjanak személyes külsőt és karaktert küldeményeiknek.

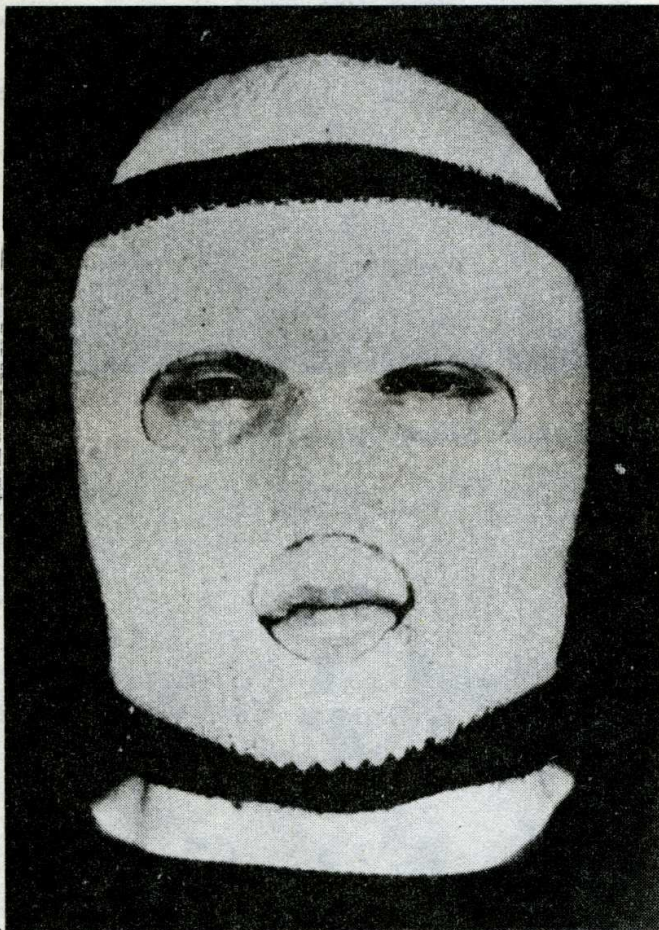
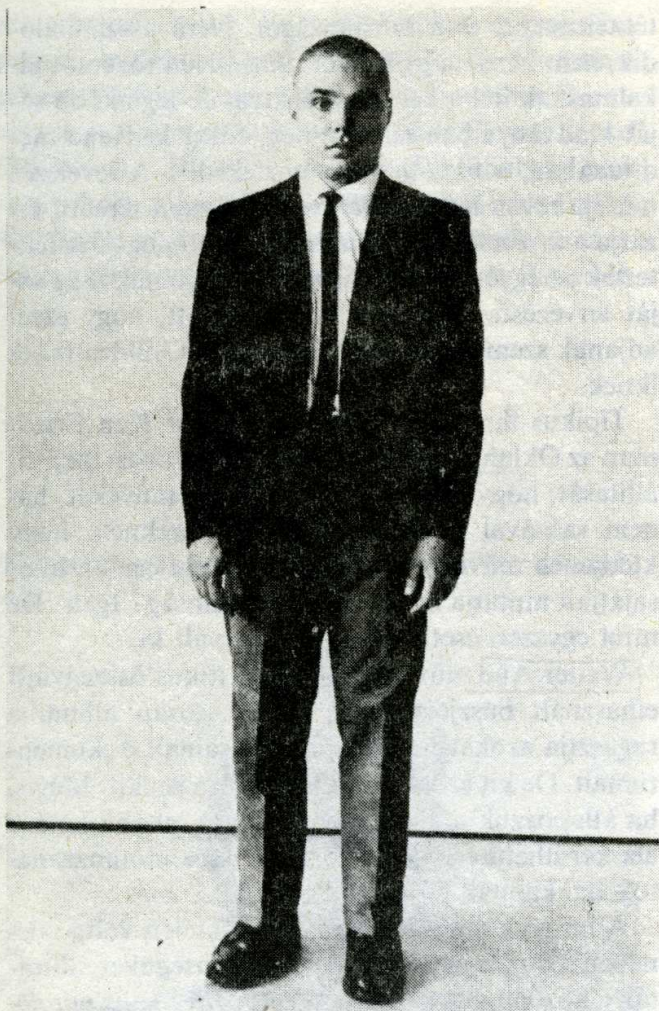
Tipikus fluxus-eset például, amikor Ken Friedman az Oklahoma Múzeumban úgy rendezi meg kiállítását, hogy önmaga nem is készít műveket, hanem százával ír meghívókat művészeknek, hogy küldjenek műveket kiállítására. Ezeket aztán mint sajátjait mutatja be. Mi ez? Arcatlanság? Igen! De mint egyszeri eset különös hatást vált ki.

Walter Aue művészeti író és kritikus összegyűjti elhasznált buszjegyeit, és folyamatosan albumba ragasztja azokat mint napi utazásainak dokumentumait. De kit érdekel ez? Bizonyára senkit. Mégis, ha átlapozzuk a gyűjteményt, egyre inkább hatása alá kerülhetünk, hiszen történések és időmozzanatok bukkannak fel a jegyek mögül.

A tárgyak nagy tömegének értéktelen volta ellenében a fluxus egyes figurái személyiségüket állították a középpontba. Úgynevezett *individuais mitológiákat* alkottak. Mint egy családi fotóalbumban,

Wolf Vostell: Körmúzeum terve, 1975





úgy gyűjtik össze életükkel kapcsolatos dolgaikat naplókban, kiállításokon, publikációkban. Aláírásaik, ruháik és használati tárgyaik, mániáik lejegyzései, intim dokumentumaik mind életművük egészéhez tartoznak. Szelíd személyi kultusz.

Marcel Broodthaers, akár egy gyerek, napokig eljátszadozik aláírásának firkálgatásával, monogramjának megtervezésével. Másutt naplóba rajzolja északi-tengeri „utazásainak” élményeit, amit egy festmény szemlélése közben él át. Lerajzolja a képzelt viharokat, halakat, amelyeket a festőállvány mellett fogott ki a rajzolt vizekből. Összefüggéstelen „képregény”, de őszinteségében igen meggyőző.

A fluxus követői és művelői sokan vannak. Christian Boltanski gyermekkorát rekonstruálja idegen gyerekfotókkal, Robert Filliou minden megelt kacatot egybegyűjt és sorba rak, képes magazinokból kivágott cikkekből montálja össze világkeletkezésének elméletét, George Brecht szoborrá avatja kedvenc konyhaszékét és sétatálcáját, Edward Ruscha spenóttal, sárgarépa- és paradicsomlével festi meg képeit.

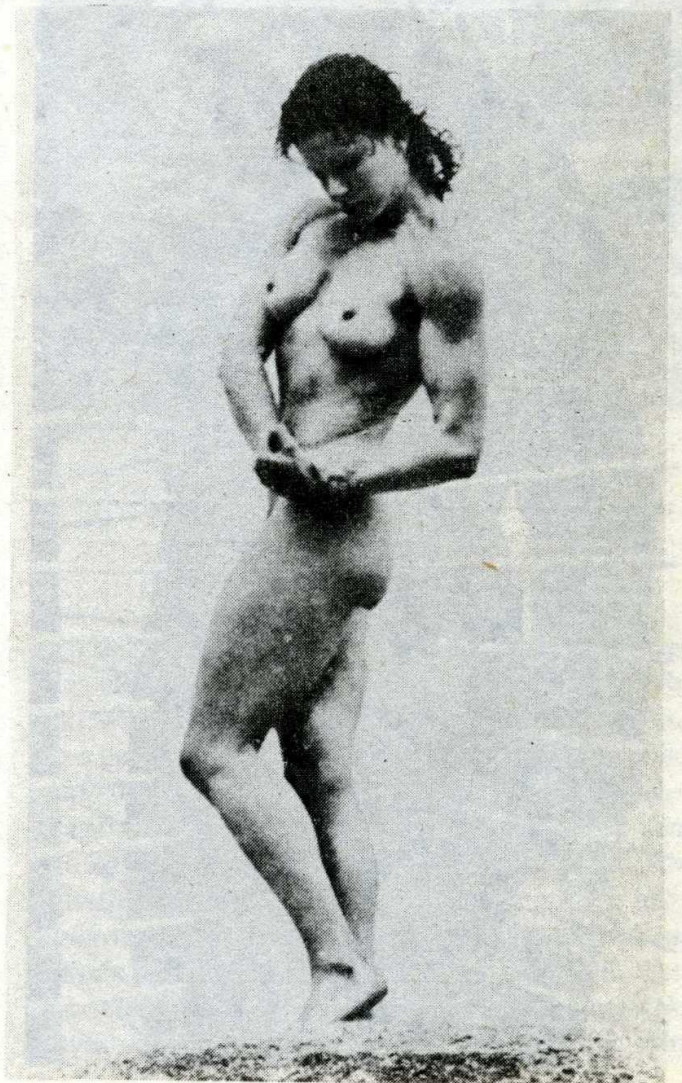
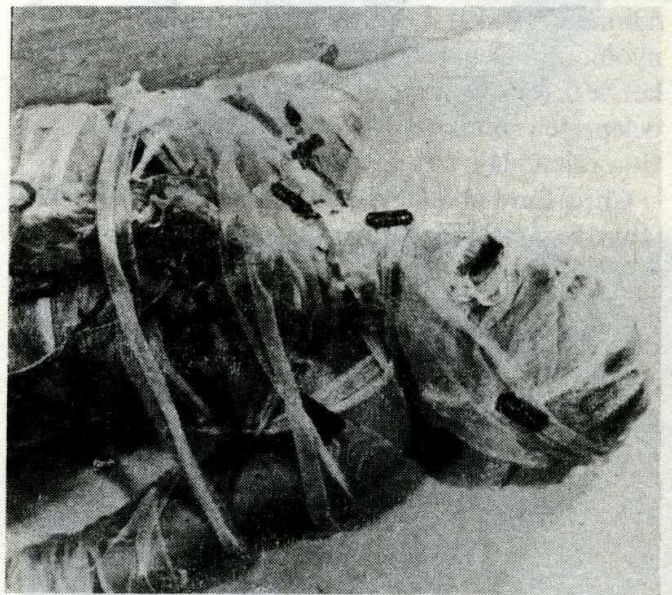
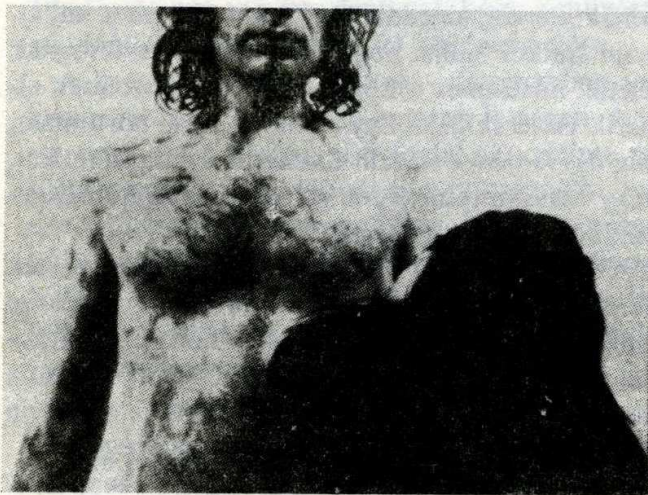
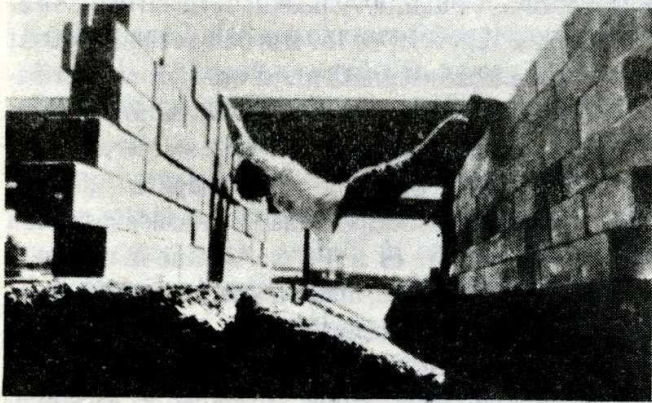
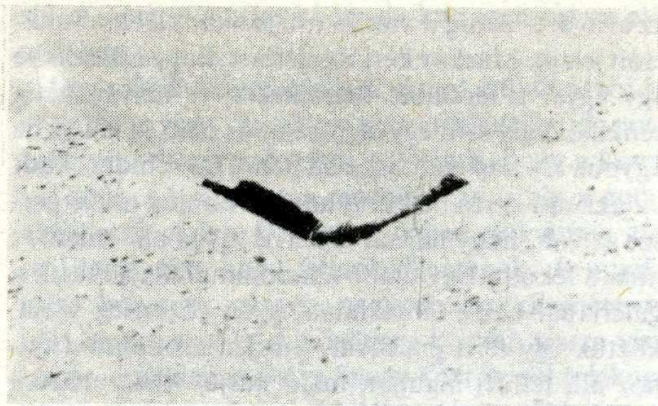
E műfaj periferiális jellege ellenére is igen sok mindenben befolyásolta anyag- és forma-, továbbá személyiségszemléletünket. A mozgalom hatására új öltözködési divatok alakultak ki, mint az egymáshoz nem illő ruhadarabok, öreg, avított holmik, ócska és gusztustalan bizsuk, trikók és egyéb addig semmibe vett holmik viselése.

Jellemző a fluxusra, hogy kívül akar maradni a művészet intézményén. Robert Crumb büszkén küldi vissza egy hanglemezborítóért járó pénzét a CBS elnökének a mellékelt sorokkal: „Dugjátok a pénzeteket a seggetekbe.”

A lét határesetei – mint művészet

Újabb területre lépünk, ahol talán a legélesebb jelenségekkel találkozhatunk. Ez elsősorban nem a szellem, hanem a primer ösztönök, a test és a biológiai reakciók arénája. A kritikai irodalom némi feleletességgel „body art”-nak, testművészetnek nevezi ezt a fajta tevékenységi kört. Korunk a saját magunkon kivitelezhető testi művészetek széles skáláját mutatja fel. A finom és szellemes, erotikus attitűdöktől, az egészen kemény és durva irányzatokig, amelynek artistái között már öngyilkosok is akadnak. Ez utóbbiak egy hajszállal mindig tovább akartak menni a játékban, míg végül is megcsúszott a penge, vagy egy csipetnyivel több mérge került az italba.

A testi művészetek könnyen a lét határára sodorhatják a művészt. A fokozás és a meghaladás művészettel szemben támasztott igénye ott, ahol a veszélyt és a fájdalmat a művész artisztikumként fogja fel,



Chris Burden: FBI-egyenruhában, mint titkos hippy, 1972

Chris Burden: Engem soha nem fogtok felismerni Kansas Cityben, 1972

Dennis Oppenheim: Párhuzamos feszültségek, 1970
Vito Acconci: Csóknymatok, 1971

Rudolf Swarczkogler: Nyári akció, Bécs, 1965

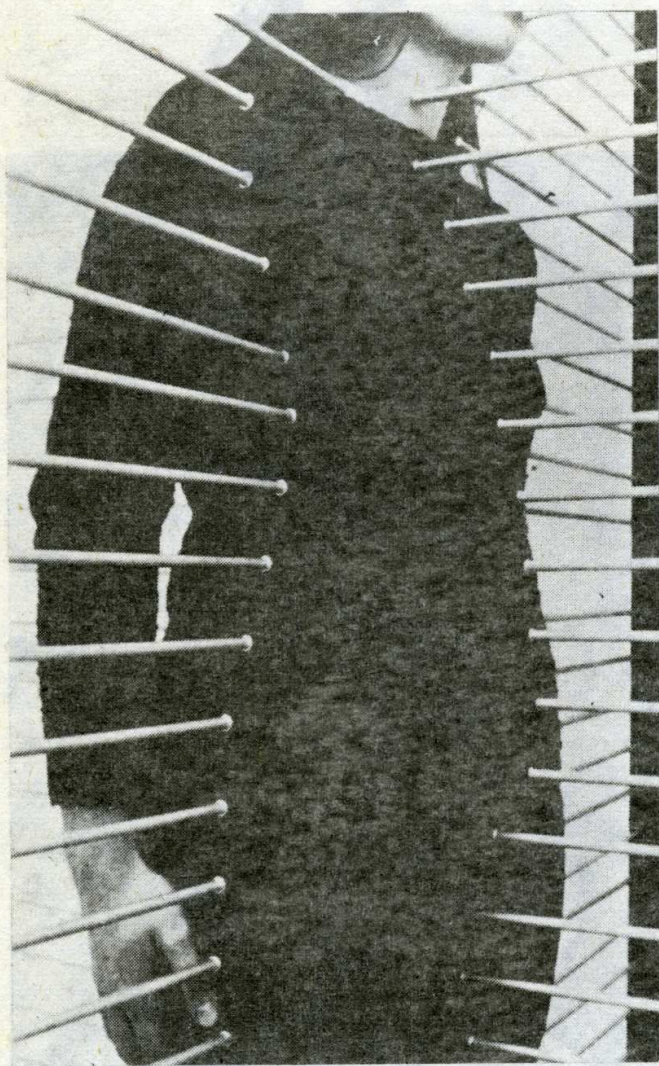
Lisa Lyon: Az első női body-building világbajnokság győztese, 1981

nem egy esetben végzetessé fajult. A testtel, mint a külső és a belső világ köztes elemével, a történelem során jógik, mágusok, aszkéták, fakírok, próféták, megszállottak, orvosok foglalkoztak. Napjainkra a művészek egy része is beállt e sorba.

A szelídebbek között találjuk Vito Acconcit, aki ezer rúzsnyomatot csókoltat magára egyik barátnőjével, vagy éppen beleharap karjába, majd a bőrt nyomdafestékekkel bekeni, és fogai helyét papírra nyomtatja. Dennis Oppenheim azonos testhelyezete- ket vesz fel különféle körülmények között, körmét belepréseli szemközti ujjbegyébe, vagy éppen beszorítja rajztáblája egy repedésébe, és letépi azt.

Chris Burden a legvadabb közöttük. Első akció- jában bezáratta magát három napra hajdani iskolá- ja tornatermi öltözőjének egyik 60 × 60 × 90 cm-es rekeszébe. A felette levő dobozba ötliteres palack- ban vizet helyezett el, az alatta levőben egy hasonló, de üres tartályt. Aztán magára lakatoltatta a rekesz ajtaját, és mindenkit hazaküldött. A szeparált esz- közök: a vizes palack az ivás (plasztikai befogadás),

Rebecca Horn: *Messkasten*, 1970



az alsó üres pedig a vizezés (plasztikai kiadás) funk- cióit jelzik. Máskor kéri a galériást, hogy állítson be egy ágyat a terembe. Belefekszik, és három hétig senkihez sem szól egy szót sem, és nem is kel ki az ágyból. Ha kap enni, jó, s ha nem? De mindig akadt valaki, aki kérés nélkül is adott. A dolog teteje per- sze az volt, hogy három héten át maga alá csinált, s abban feküdt. Egy újabb alkalommal megérkezik a galériába. Üres, fehér falak, gyér közönség várja, köztük egy férfi puskával. Burden szótlanul a fal- hoz áll, feltűri ingujját, majd karját kissé eltartva magától oldalt billenti. A puskás férfi hirtelen váll- hoz kapja a fegyvert, és lő. Burden sebesült karját bemutatja a közönségnek, majd odaszól a galériás- nak, hogy hívjon orvost. Egyik remek akciójában levágatja hosszú haját, elégeti jeansét és az FBI- nyomozók rideg öltönyét veszi magára. „Fitkos hippi vagyok” – mondja. Máskor viaszosvászonba csavartatja magát, és a Fifth Avenue-n az egyik parkírozó autó kerekei mellé teszik le barátai. A já- rókelők közül természetesen akad, aki telefonál a rendőrségre, jelentve, hogy egy letakart halott fek- szik az utcán. Megérkeznek a rendőrök, kicsoma- golják. Persze, ameddig csak lehet, játssza a hullát, majd amikor hallja, hogy gyanakodva összesúgnak felette, hirtelen és röhögve felül. Természetesen el- viszik és lecsukják. Egy hónapig ül a börtönben, míg ügyvédjének sikerül tisztáznia a hatóságokkal, hogy művészeti akciónál volt szó. Szabadon enge- dik, de jókora büntetést kell fizetnie.

Az indiai Stelarc a nehezebben nézhető esetek mestere. Legutóbbi tokiói akcióin úgy mutatta be magát, hogy mell-, has-, kar- és lábizmaiba horgo- kat akasztott. Ezekbe hosszú köteleket fűzött, a mennyezetre szerelt csigákon átvette, s a galéria plafonjáig húzatta fel magát, mint egy fregolit.

Az osztrák Schwarzkogler szürrealista happenin- gekkel és environmentekkel indult, de egyre inkább izgatta egyféle halálmitosz megformálása. Végül egyik akciójába belepusztult.

A durva vonalnak azonban nem akadt túl nagy közönsége, s mivel ez a műfaj is a piacon dolgozik, új és kelendőbb módszereket kellett alkalmazni. A finomítás útját választotta a jugoszláv Marina Abramovic és a holland Ulay. Mozgalmukat „art vital”-nak nevezték el, s műsoraikkal végigjárták Hollandia kultúrházait, és számos jelentős fórumon is felléptek.

Egyik performance-ukban Marina szemben ül Ulay-jal, és kérdéseket tesz fel neki. Ulay egy dara- big válaszol, miközben tút és cérnát vesz elő, majd egyetlen öltéssel átvarrja saját száját. Marina to- vább kérdez, Ulay pedig tovább válaszol, de ezeket a válaszokat már senki sem hallhatja. A nyitott és a titkos kommunikáció áll itt párhuzamban egymás-

sal. A némaság mint kádencia kap szerepet az előadásban.

Egy másik akciójukban a városi szökőkútból leengedik a vizet, majd az üres medencébe daruval behelyeznek egy mikrobuszt. Céljuk, hogy a kocsi-val addig körözzenek a medencében, amíg a gumiabroncsok el nem kopnak. Közben csak annyi időre állnak meg, hogy feltankolhassanak. A munka több hónapot igényel, negyven ezer kilométernyi utat karikáznak le. A közönség közben vissza-visszatér, a medence aljára fekete kört rajzol a lekopó gumi. A két művész felváltva vezet éjjel-nappal. Közben egy külső munkatárs felvételeket készít az akcióról. A kaland, az együttlét, az egy helyhez kötött expedíció élménye, a rajz, amit a gumik koptattak a betonra és még sok minden más plasztikus életmotívum kompilálódik egybe e munkában. Valóban vitális művészet, olyan, amilyenek a művészek megtervezték, amiből új erőket lehet nyerni.

Felmerül a kérdés: a body art miben különbözik a show-tól, az akciótól, a performance-tól? Leginkább abban, hogy intim és elsősorban befelé irányul. A *test* és az *én*, önmagával kommunikál. Természetesen ez nem jelenti azt, hogy a művészek alkalomadtán nem lépnek fel közönség előtt.

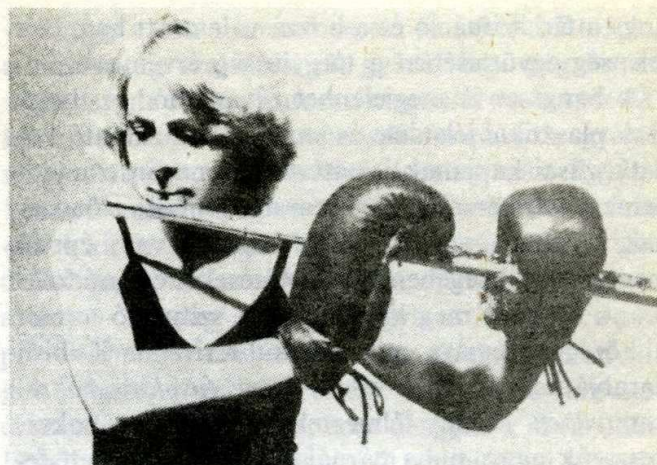
A body art, mint láthattuk – finomabban vagy keményebben – a lét szélső határait feszegeti. A testet, mint az én plasztikai befoglalóját, eleinte próbálta magától elidegeníteni és úgy használni, mint egy rajzlapot, vásznat vagy követ. Később az art vitában megkísérelte a fájdalom, a terhelés finomítottabb változatait esztétikumként alkalmazni, még inkább a megélés és a különleges életvitel kalandosságára összpontosítani.

A zene – mint képzőművészet

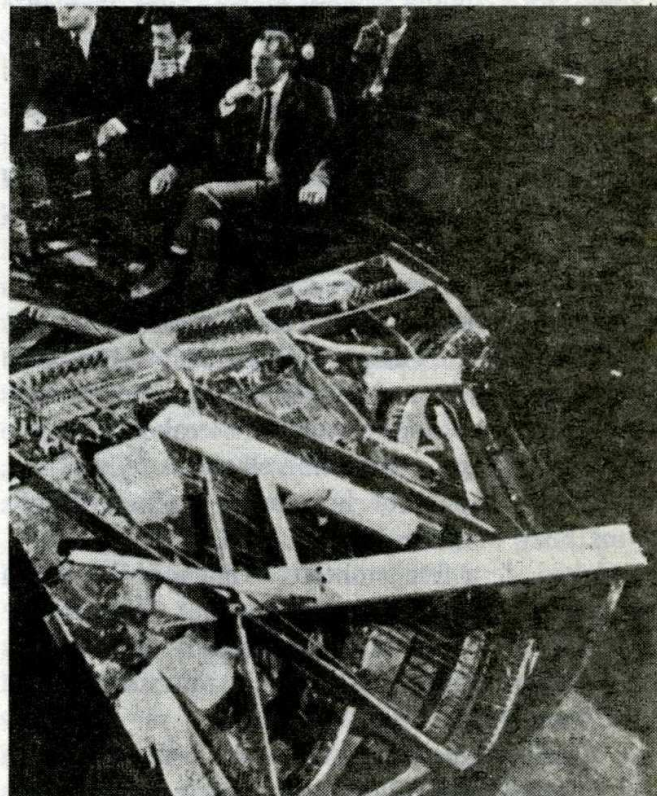
Abban a hosszú sorban, amelyben idegen médiumok kerültek át a képzőművészetek területére, utoljára hagytuk a muzsikát. A sokféle zenei határeset közül csak pár jellemző példát ragadunk ki, remélve, hogy ezek is elegendőek lesznek a különös helyzet bemutatásához.

A zenéből leginkább azok a funkciók kerültek át az új művészeti közegbe, amelyek a mindenkori muzsikálás vizuális velejárói, mint például az előadó művész cselekvései, magatartása, vagy a zenei eszközök és a hang objekt jellege.

Nem egy új típusú zongoraszonátában a hangszer darabjaira hull, hallgatag plasztikai objekt sorává zúzzák szét. A játék csak bizonyos mértékben törekszik a hang, illetve valamiféle zenei szövet kialakítására. E műforma célja tárgyi és koncept összefüggések megteremtése, olyanoké, amelyek csak a zenei folyamatok mentén realizálódhatnak.



Christina Kubisch: *Break*, 1974



Philip Corner: *Fluxuskoncert után*, 1965

Máskor nem a cselekvések és a processzus kap kiemelés, hanem a hang az, amit igyekeznek objektivé változtatni, illetve ilyen jellegét hangsúlyozni. Ez a helyzet akkor állhat elő, ha a muzsikálás folyamatjellegét a minimumra redukálják és a hangot magára hagyják: simán kitarva, vagy véget nem érő szakkátóban pontozott vonallá formálják, vibráltatják stb. Valami hasonlóra kell gondolni, mint amikor a folyami hajó dudája hirtelen felrivall az alkony csendjében és szinte kettészeli a tájat. Természetesen ilyen eredeti és karakteres hangobjekt kevés van. A művész azonban gondoskodik róla,

hogy a téri szituáció és a hozzá választott hangbeli jelenség együttesében a tárgyiasság érvényesüljön.

A hangszer is megjelenhet olyan módon, hogy csak plasztikai jelenléte és annak asszociálható vonatkozásai kapjanak jelentést. A zenei instrument nemegyszer néma eszköze marad az újfajta előadásnak, s nem hangjával, de formájával, vagy éppen megsemmisülésében vált ki érzéseket és gondolatokat. Máskor meg kifejezetten a szituáció teremt új közeget számára, mint például Krisztina Kubish darabjában, melynek címe: *Zene fuvolára bokszkesztyűben*. A lány félmeztelenül játszik, a bokszkesztyűk nagy, puha párnái között erotikusan feszül a fuvola ezüstös egyenese. Az esetlegesen megszólaló egy két-hang csupán kellék, vagy még inkább velejáró melléklete az előadásnak. Mégis, az egész szituáció e mellékes és jelentéktelen hangzóanyag révén van bevezetve a képi folyamatba. Olyan állapot ez, amelyben minden a zenére épül, de úgy, hogy az sokkal inkább látható lesz, semmint hallható.

Mások, mint az olasz Chiari, a zene közben kialakítható gesztusokra hívják fel a figyelmet. Chiari e gesztusokat hangokkal kíséri, s az egész jelenséget hosszan elemzi közönségével. Ugyanazt a darabot, de többféle módon, a cselekvéseket parodizálva adja elő. Végtelen előadásaiban földre lerakott gitáron sétál fel s alá, vagy a pódiumon elhelyezett vízzel teli fürdőkádban pancsol, hosszan, mit sem törődve az unatkozó közönséggel.

Érdekes, de a fent említett formációktól a modern zenei avantgard elhatárolja magát. Hogy megvilágítsuk, miről is van szó, nézzünk egy példát, amely ugyan szélsőséges fajtája a muzsikálásnak, mégis a zenéhez sorolható.

A szerző magnetofonszalagra vesz egy generált „A” hangot. A mű előadása során ez a hang folyamatosan szól a szalagról. A darab, a duó másik résztvevője, egy klarinétos, pontosan ráhangol az adott „A”-ra, majd megállás nélkül interpretálja. A magnetofon és a klarinétos uniszónójában érdekes zenei jelenség tanúi lehetünk. A klarinétos „A”-ja, bár azt az előadó a legpontosabban igyekszik megszólaltatni, nem lesz olyan pontos, mint a generált „A”. A fül néha kis-szekundnyi különbségeket is hallani vél. A kétfajta „A” furcsa módon fonja körül egymást, hamisan csúszkálnak egymáson. A gépi „A” tonikájára a klarinétosnak mindig a legváratlanabb pillanatokban kell visszatérnie, s olykor ez csak némi nehézség árán sikerül. Érdekes, hogy a duójátékban a klarinétos gyakran hamisnak tűnik, míg ha csak a generált „A” szól magában, azt halljuk pontatlannak, a klarinétos egymagában megfújta „A”-ját pedig tisztának.

Az említett zenei darab feszültsége, a játékos

igyekezete, hogy a gépi „A”-val azonos rezgésszámon tudjon maradni, olyan jelenség, ami egyértelműen zeneinek mondható. Ennek a darabnak nincsenek vizuális mozzanatai.

Igor Sztravinszkij, aki minden vizuálisra igen fogékony volt, partitúráirához szívesen használt színes tintákat, és mindig ott állt az asztalán kétféle fekete tus: fényes és matt. Zenei munkássága mellett sokszor rajzolt, kiváltképp nagy, méretes hangjegyeket, amelyekben különféle megálmodott hangokat próbált vizuálisan visszaadni és előadási utasításokkal ellátni. Például a tenutó vízszintese fölé egy pontot helyez, elhajlítja a hangjegy szárát, fejét parabolászerűen nyitva hagyja, vagy éppen fekvő csepp formájúra rajzolja. Vannak olyan lejegyzései is, melyek szerint a kívánt hangot gömbölyű, deltoid, négyzet, ellipszis vagy éppen trapéz alakúra kell intonálni, netán a végtelenségig kitarítani. Nyilván észre sem vette, hogy ez már nem zene, hanem rajzművészet. Rajzzal próbálta meg kifejezni és magyarázni, szemléletessé tenni az egyes zenei korszakok és stílusok karakterét. Az éneklés kezdeteit vízszintes vonallal, a polifóniát párhuzamos egyenesekkel, a harmonikus polifóniát, Bach művészetét négyzet-hálóval, Webern dodekafóniáját csigavonallal, az új szerialistákat pedig egymásba hatoló négyzetformákkal ábrázolja. Végezetül pedig Picasso modorában egy kis ábrát rajzol, amelyben pontokat vonalak kötnek össze, s ebből egy kis, sematikus bika figurája áll elő. A rajz mellé ezt írta: „Ez az én zeném”.

Nem magyarázzuk tovább a zene képi művészetekbe torkolló megnyilvánulásait. Honegger túl egyértelműen mondta ki, miszerint „Elődeink helyesen cselekedtek, amikor a szépművészetek köréből kirekesztették a muzsikát. Az egyik oldalon áll a zene, míg a másikon a festészet, szobrászat.” Nem biztos azonban, hogy ezt a dédunokák is így gondolják.

Vehettünk volna még példákat a határesetek sokadalmából, de nem tettük, mert úgy tetszik, a felsoroltak elegendő anyagot tartalmaznak ahhoz, hogy ezt a jelenséget megérthesse a művészetek iránt érdeklődő közönség. De még ezután is felmerül jó néhány probléma, ami a határesetek létrejöttének legbensőbb okait illeti. Vajon a képzőművészetek direkt módon is törekszenek arra, hogy szakmájuk szélsőségesen alakuljon, vagy legtöbbször csupán ösztönös sodródásról és divatozásról van szó? Vagy egyszerűen arról, hogy minden cselekvési és magatartásforma oda igyekszik, ahol viszonylag kis ellenállással találkozik, ahol könnyebben mutathatja fel szándékait? Úgy látszik, a képzőművészet területén minden máshonnan kívül rekedt törekvés győ-

keret ereszthet, mert valami furcsa képessége révén szabad kereteket tud adni az új és kreatív tartalmaknak, logikának és értelmetlenségnek, családtagnak és idegennek egyaránt. Ez a befogadó, „anyaszívű” hajlandóság érdekes módon csak erre a világra jellemző. Az irodalom és a zene nem fogadja be a tőle tradicionálisan idegen elemeket és médiumokat. A napi gyakorlat, a praxis tényei és egyéb sajátosságok alakították úgy, hogy a terjeszkedés lehetősége egyedül a képzőművészetben nyílt meg, másfelől viszont még a szakma renegátjai is annyira kötődtek a befoglaló műfaji keretekhez, hogy képtelenek voltak végleges szakításra azzal a közeggel, amelyből elindultak. Jó példaként igazolják ezt az ipar- és a design-művészek, akik már régóta arra törekszenek, hogy elváljanak a képzőművészetektől, de képtelenek szándékuk megvalósítására. Tetszik vagy nem, rokonok, és feltehetőleg azok is maradnak. Ez okból is itt tárgyalandók. De ezen túl azért is, mert átváltozások és határesetek az iparművészet és a design területén is fellelhetők. Érdemes sorra venni őket.

A festészet – mint a design határesete

Ipari módon és mennyiségben termelt – s csak azért, mert vásznon van, még manapság is képzőművészetnek nevezett – design-jelenség például Vasarely Victor művészetének jó része is. Képei egyértelműen testesítik meg a festészet és a design egybeolvadását. Festő üzemében a képek elkészítése Vasarely tervei alapján történik, ő csak aláír. A festmények színezési szisztémáját komputerrel határozza meg, nagy részüknél nyomdatechnikát alkalmaz. Ugyanaz a „dekor” jelenik meg a „képen”, mint a „plasztikán”, a grafikán. De ugyanaz a dekor kapható aranyban, ezüstben, öt színben, húsz színben, hogy mennél nagyobb vásárlói réteg elé lehessen odatenni ezt a marketing politikát sem nélkülöző művészetet. Mi ez, ha nem par excellence design? Sokak szerint persze képzőművészet, s bizonyára Vasarely ezer érvet is felsorakoztatna, hogy megmagyarázza, mindez nem design, csupán korszerűség.

A pragmatizmus és az utópia – mint a design határesetei

A design, bár az összes számba vehető lehetőségre odafigyelve, valójában csak saját feladatainak megoldása végett von be eszközöket idegen területekről. Mindig adott cél szolgálatában dolgozik. A tervező művész „pontosan” tudja – vagy tudatják vele! –, hogy mi a teendője. Munkájában legfőbb formaalkító a piaci kényszer, ami kegyetlenül diktál és kö-

vetel. Így aztán a menedzserek, az árkalkulátorok, a marketing szakemberek gyűrűjében elég kevés szabadságot élvez, pontosan meghatározott keretek között mozog. Tehát nemcsak forma-, de gyártmány- és piactervező is. Nem is lehet más. Egyébként a designról meghatározást adó amerikai teória ennek kifejezést is ad abban, ahogy a tevékenységet definiálja. Ezek szerint: $workmanship + serviceability + styling = design$, vagyis a munkás és a gépek összhangja az üzemben + az alkalmazott anyagok és technológiák összessége + a termék formája és színe együtt adják azt, amit designnak nevezünk. Ebből a hármas összefüggésből az amerikai teoretikus azonban egyvalamit kihagyott, és pedig a „marketability”, a piacképesség fogalmát. Úgy látszik, ez a tényező fel sem merül tudatában, mivel az már leginkább a vérében van. Pedig ez a „marketability” nagyon is jelen van a tervezésben, és nem egy elvi elmentmondás és álmegegyezés írható a rovására, s miközben az ipari tervezőművészet szeret azzal dicsekedni, hogy tevékenységében a legtisztább racionalizmus, ökonómia, ergonómia meg mi minden érvényesül, primitív módon észre sem veszi, hogy éppúgy benne van a piac és a divat kelepccéjében, mint a bizsugyártók és a kézműves giccsőrök. Nem akarja tudni és elhinni, hogy pszeudo-pragmatizmusa és etikája olykor még nevetséges is. Mert mi más lenne az, amikor a fegyvereket esztétikusra tervezik, vagy amikor a műtőasztalt hosszasan teammunkában „style”-izálják? De gondolkodtunk már azon, hogy kinek is csinósítják ezt a műtőasztalt? Talán a betegnek, akit kábítva vagy éppen elaltatva visznek be a műtőbe, vagy netán az operáló orvosnak és segédletének, akik szintén semmit sem látnak belőle, hiszen gumi- és vászonlepedőkkel van letakarva? Kinek tervezik hát? Nyilvánvaló: a kereskedőnek, aki az ipari vásáron kávézgatás és konyakozgatás közben azon töpreng, hogy melyiket is vegye: a halványöldet vagy homoksárgát. Mi ez, ha nem határeset? De immár nemcsak a design, az ember határesete is. És hadd kérdezzük itt meg, az avantgard miért örültebb dolog, mint az ilyesmi?

A jelenkori design célratörő és piacentrikus tevékenységében sokféle szempont helyet kap, jószerivel minden, ami az eladást segítheti. A modell a szériának van alárendelve, a széria az értékesítés diktatúrájának, a tervezett elévülés szempontjának és a majdan megújítható esztétikai, technikai tartalmak visszatartásának. Mindez az árutermelés és a piac kemény természetének következménye.

Ennek ellenkezője történik, ha a design eleve a képzőművészet irányába fordul, ha például a tervező 1000 lóerős motorokat épít be négykerekű mobilokba, melyek soha meg nem mozdulnak, s még egyméternyi utat sem tesznek meg, így lóerőik par-

lagon hevernek a galériák posztamensein. De említetnénk más példát is, mint amilyen az önjáró korporsó, a falon ide-oda mászkáló festmény, Panamarenko használhatatlan léghajói és repülőgépei. Az ilyesmiket nevezték utópisztikus designnak a legutóbbi kasseli Dokumentán.

Kézműves határesetek

Vannak művek, amelyeket megnyugtatóan sehova nem lehet besorolni. Ilyenek azok a kézműves jellegű termékek, amelyek hagyományos formákat és technológiákat alkalmaznak, de tárgyukat messze elidegenítik eredeti funkcióiktól. Ilyenek például Lichtenstein kávékészletei, melyeket úgy használ, mintha vásznak lennének, tehát „képet” fest rájuk, vagy a szovjet Sz. V. Csekonij sarló-kalapácsos, CCCP-feliratos, Lenint ábrázoló tányérjai, melyekből sosem ettek egy falatot sem, hanem a művész műterméből egyenest gyűjteményekbe és múzeumokba kerültek. A csésze vagy a tányér ugyanazt a

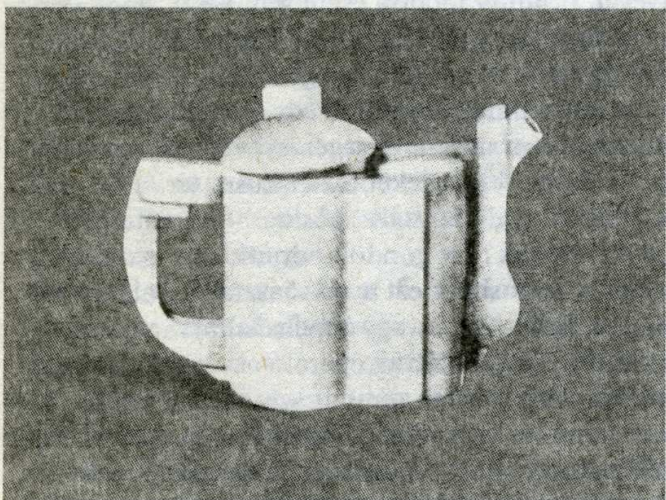
funkciót töltik be, mint a festővászon. Ezek az öszvérszerű formációk a kézművesség határesetei, s napjainkban már egyre kevesebb látható belőlük.

Végül nézzünk meg egy olyan jelenséget, amelyben az egész probléma, mint a zenei quint-kör, visszatér a téma kiindulási pontjához. Ha nem jutunk is pontosan a duchamp-i készen-kapott tárgy eszméjéhez, hanem annak reciprokához, a dolgok mégis nagyon közel kerülnek a *Palackszarító*, a *Hólapát* Duchamp előtti státusához. Akár egyetlen döntéssel ready made-ekké tehetnénk őket, de ezt mégsem tesszük, mert ezekben a tárgyokban ez az eszme már eleve benne rejlik.

A képzőművészeti jelenségek visszatárgyulásai – mint határesetek

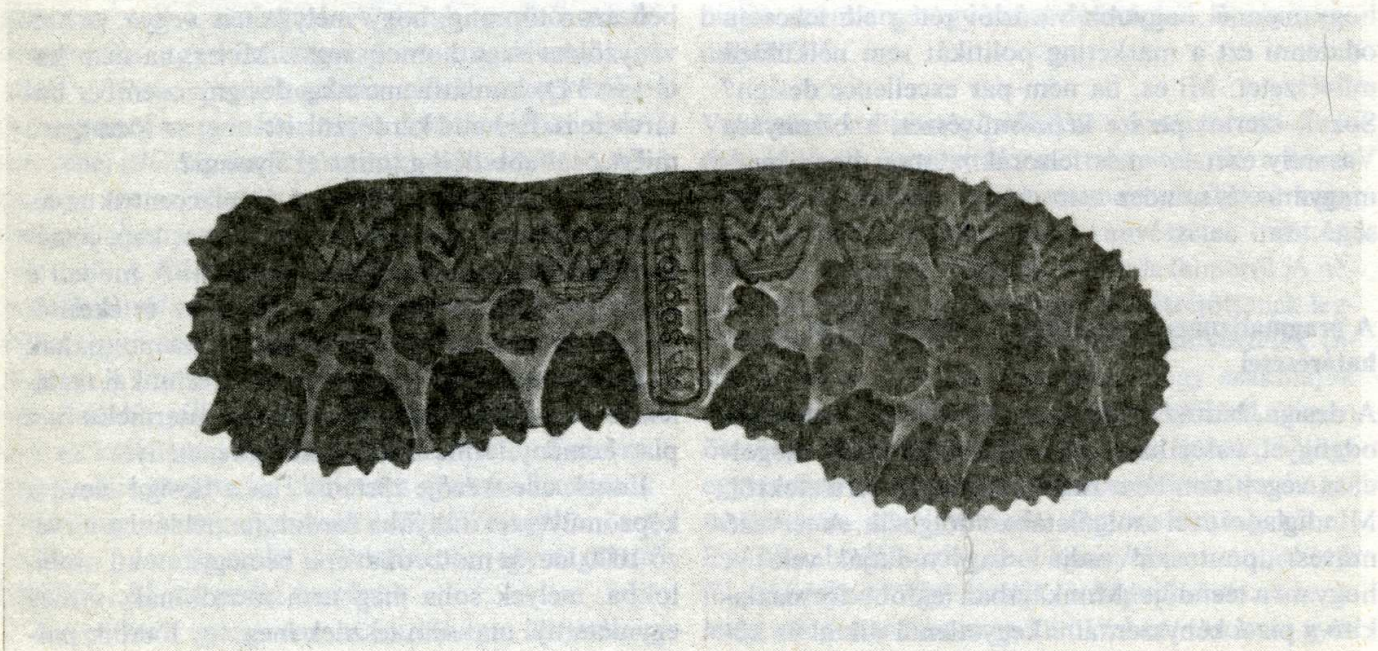
Ezeknek az eseteknek jellemzője, hogy a plasztikai, festői, grafikai ideák úgy kerülnek rá, az addig ilyen célra fel nem használt tárgyra, hogy abban új fogalmakat hoznak létre. Amíg például Malevics nem

Malevics, Teáskanna, 1923



Dieter Rehm: First Avenue, 1981
Klaus Detjen: Special, 1979

Adi Dassler: Emblematikus talp

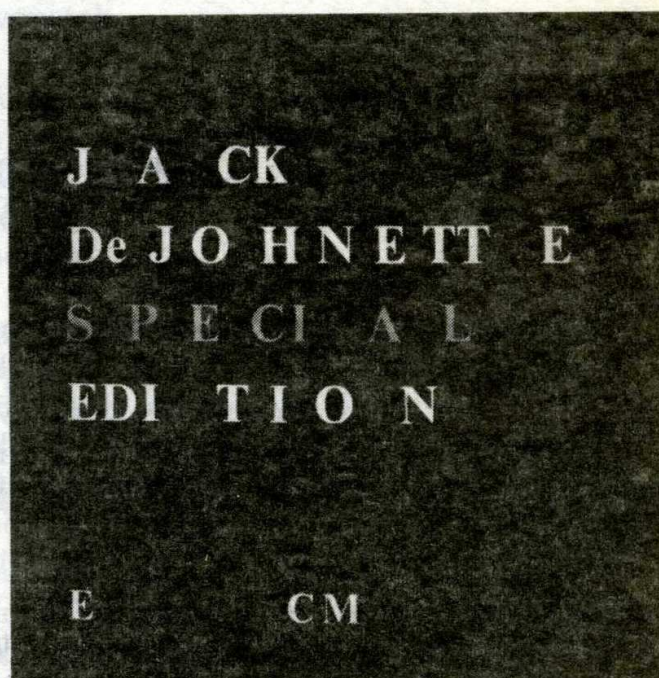


készítette el szuprematista „teáskannáját”, addig a teáskanna csak mint egyféle meghatározott használati eszköz létezett. Malevics óta azonban már két fogalmunk van nagyjából ugyanarra a jelenségre. Az egyik az az általános, amit az értelmező szótár ír le, a másik pedig az, amit Malevics konstruált, s aminek lényegét egy meghatározható új plasztikai idea adja. Ez az idea, bár alakiségében és bizonyos funkcióit tekintve is hasonlít a szótári kannához, lényegében mégis más dolog, olyan jelenség, amelyben már nincs hely a tealé számára. eltűnik az egykori funkció, hasonlóképpen, mint ahogy a festmény eszméje mögül is eltűnik a vászon. Csak Malevics esetében ennek éppen a fordítottja történik: a kanna tradicionális fogalma szűnik meg, és egy új plasztikai idea tárgyasul vissza az ipari forma alakiségébe.

Hasonló jelenségekkel találkozhatunk napjaink sportvilágában is. A nagy mérkőzéseken rendre más és más dresszekben, divatozó szerelésekben vonulnak fel a játékosok. A viselet hagyományos funkciói fölé újabbak és újabbak rétegződnek, s már nemcsak megkülönböztetik és öltöztetik a versenyzőket, de visszatükröződik bennük az a kívánság, hogy színezzék és emeljék a televíziós közvetítések, előadások nivóját. De ezen túl a szín és a forma, a viselet önálló objekt-jellegét is hangsúlyozza. Ebben az esetben is képzőművészeti formációk visszatárgyasításáról van szó. A trikó, a mez, a labda, a verseny- és különösen a jogging cipők, önálló plasztikai műfajjá alakulnak. A művészeti objekt nivójára emelt, technikailag hihetetlen magas szinten álló új-tárgy mozgalom inspirálója a kiváló képességű designer, gyártó és üzletember: Adi Dassler volt. Miközben „műtárgy” cipőiben sorra futják és ugorják a világcsúcsokat, mint a plasztika új esetei, részesévé válnak a jelenkor művészetének is.

Más területről is vehetünk példát. A modern zene egyik vezető producere, Manfred Eicher, olyan lemezborító-stílust alakított ki, ami szintén önálló műfaji jelenség. Designer partnereinek, Barbara Wojjirshnak, Dieter Rehmnek, Klaus Detjennek munkái a betű és a kép összefonódását reprezentálják egy szuverén esztétika keretei között.

Míg e tanulmány kezdetén a duchamp-i választás vitte át az ipari tárgyat egy új művészeti állapotba, addig a malevicsi gondolat révén a plasztika művészi ideája tárgyasult vissza a hétköznapi ipari tárgy alakzatába, miközben egy teljesen új funkciót teremtett. Mindkét esetben a személyes indíték és a társadalmi praxis ötvözte tükröződik, mintegy át-tételesen is igazolva, hogy a személy és a közösség, ha nem akarják is: összefonódva egzisztálnak. Mintegy igazolva, hogy a művészeti ideák és a gyakorlat milyen szoros kapcsolatban vannak egymás-



sal, s hogy a tények, amelyekről rendszerint csak késéssel veszünk tudomást, milyen mértékben hangolják és alakítják át megnevezési és idearendszerünket, érzékelési képességeinket, művészeti szótárunkat és az értelmezés grammatikáját.

E tanulmányban rövid betekintést adtunk a határesetek körébe. Nem volt szó többről, mint a tényekről, melyek egyben mindig teóriák is. Tényeket próbáltunk a maguk valójában felsorakoztatni, s tettük mindezt azért, hogy valamelyest azok számára is megvilágíthassuk a művészeti határeseteket, akik széles spektrumával ez idáig még nem találkozhattak.

Attalai Gábor