
MOZGÓ VILÁG / 1981 JANUÁR
12
1
2

Munkatársaink

ALFÖLDY JENŐ 1939-ben Budapesten született. Érettségi után tizenegy évig a fotószakmában dolgozott, közben az ELTE esti tagozatán tanári képesítést szerzett. Az Élet és Irodalom munkatársa. Rendszeresen publikál kritikákat és tanulmányokat.

ANDOR MIHÁLY 1944-ben született. Az ELTE magyar–filozófia szakán végzett 1971-ben. Az egyetem elvégzése óta szociológusként dolgozik a Művelődéskutató Intézetnél. Első publikációja 1973-ban a Valóságban jelent meg. 1974-ben a Szociológiában, 1976-ban pedig a Világosságban jelentek meg írásai.

BAKOS KATALIN 1952-ben Budapesten született. 1976-ban végzett az ELTE Bölcsészkarán művészettörténet szakon. 1976 óta a Műcsarnok munkatársa.

BALASSA PÉTER 1947-ben Budapesten született. Az ELTE magyar–történelem szakán végzett. 1972-től az MTA Filozófiai Intézetének, 1973-tól az ELTE Esztétika Tanszékének munkatársa. 1969 óta rendszeresen publikál különböző folyóiratokban. 1979-ben jelent meg kötete *Az érzelmek iskolája és a műfaj átváltozásai* címmel. Tanulmánykötete *A színeváltozás* címmel a Szépirodalmi Könyvkiadónál előkészületben áll.

BARANYAI LÁSZLÓ 1943-ban született. Lapunkban 1979 óta jelennek meg írásai.

BÁN ANDRÁS kritikus. 30 éves. Egyéb felkérés hiján jelenleg kizárólag a Mozgó Világban publikál.

ERDÉSZ GABRIELLA 1947-ben Kispesten született. 1971-ben végzett a Közgazdaságtudományi Egyetemen. Novellái az Életünkben, az Új Írásban, napi- és hetilapokban jelennek meg.

ESTERHÁZY PÉTER az ELTE matematikus szakán végzett. Könyvei: *Fancsikó és Pinta* (1976); *Pápai vizeken ne kalózkodj!* (1977); *Termelési regény* (1979).

FOGARASSY MIKLÓS 1939-ben Budapesten született. Az ELTE magyar–könyvtár szakán végzett 1964-ben. Az 1960-as évek eleje óta publikál esszéket, kritikákat – elsősorban a modern magyar próza, a film és az irodalomszociológia tárgyköréből. Az Országos Széchényi Könyvtár munkatársa.

GYÖRE BALÁZS 1951-ben Budapesten született. Az ELTE magyar–orosz szakán végzett 1976-ban. Verseket, fordításokat publikál. A Fölöspéldány csoport tagja.

HEGYI LORÁND 1954-ben Budapesten született. Az ELTE művészettörténet–esztétika szakán végzett. Az MTA Művészettörténeti Kutató Csoportjának ösztöndíjasa. Rendszeresen publikál képzőművészeti tárgyú tanulmányokat.

HOLLÓ ANDRÁS 1953-ban Mocsán született. 1977-ben az ELTE magyar–orosz szakán végzett. Komáromban tanít.

HORVÁTH ATTILA 1953-ban született Budapesten. Az ELTE magyar–népművelés szakán végzett 1980-ban. Jelenleg a TANÉRT Vállalat tudományos munkatársa. Publikációi eddig a közművelődési szaksajtóban jelentek meg (Köznevelés, Népművelés).

KÖRMENDI LAJOS 1946-ban Karcagon született. Az ELTE magyar–népművelés szakos levelező hallgatója. 1979-ben Móricz Zsigmond-ösztöndíjas volt. *Barbaricum* című verseskötete megjelenés előtt áll.

NÁDAS PÉTER Budapesten született 1942-ben. Egy ideig fotóriporterként, majd újságíróként dolgozott. 1965-től rendszeresen jelennek meg elbeszélései, novellái. Könyvei: *A biblia* (1967); *Kulcskeresőjáték* (1969); *Egy családregény vége* (1977). Színházi tárgyú esszéket ír a Vigilia című folyóiratba. *Takarítás* című darabját a győri Kisfaludy Színház 1980 novemberében mutatta be.

NAGY GÁSPÁR 1949-ben született Bérbaltaváron. 1973-ban az Élet és Irodalomban Kormos István mutatta be. 1975-ben *Koronatűz*, 1978-ban *Halántékdob* címmel jelent meg kötete a Magvető Kiadónál. 1977-ben Radnóti-díjat kapott.

PÁLYI ANDRÁS 1942-ben született Budapesten. Az ELTE magyar–lengyel szakán tanári diplomát szerzett. 1963-ban Pécsett mutatták be *Tigris* című színművét. 1978-ban *Tiéd a kert* címmel novellás kötete jelent meg. Elbeszéléseket, fordításokat, irodalmi és színházi kritikákat közölt különböző lapokban. A Színház szerkesztőségének munkatársa.

SNEE PÉTER 1953-ban Budapesten született. Az ELTE Bölcsészkarának hallgatója. Írásai a Filmkultúrában és a Mozgó Világban jelentek meg.

SZÖRÉNYI LÁSZLÓ 1945-ben Budapesten született. Az ELTE latin–görög–iráni szakán végzett. Az MTA Irodalomtudományi Kutató Intézetének munkatársa.

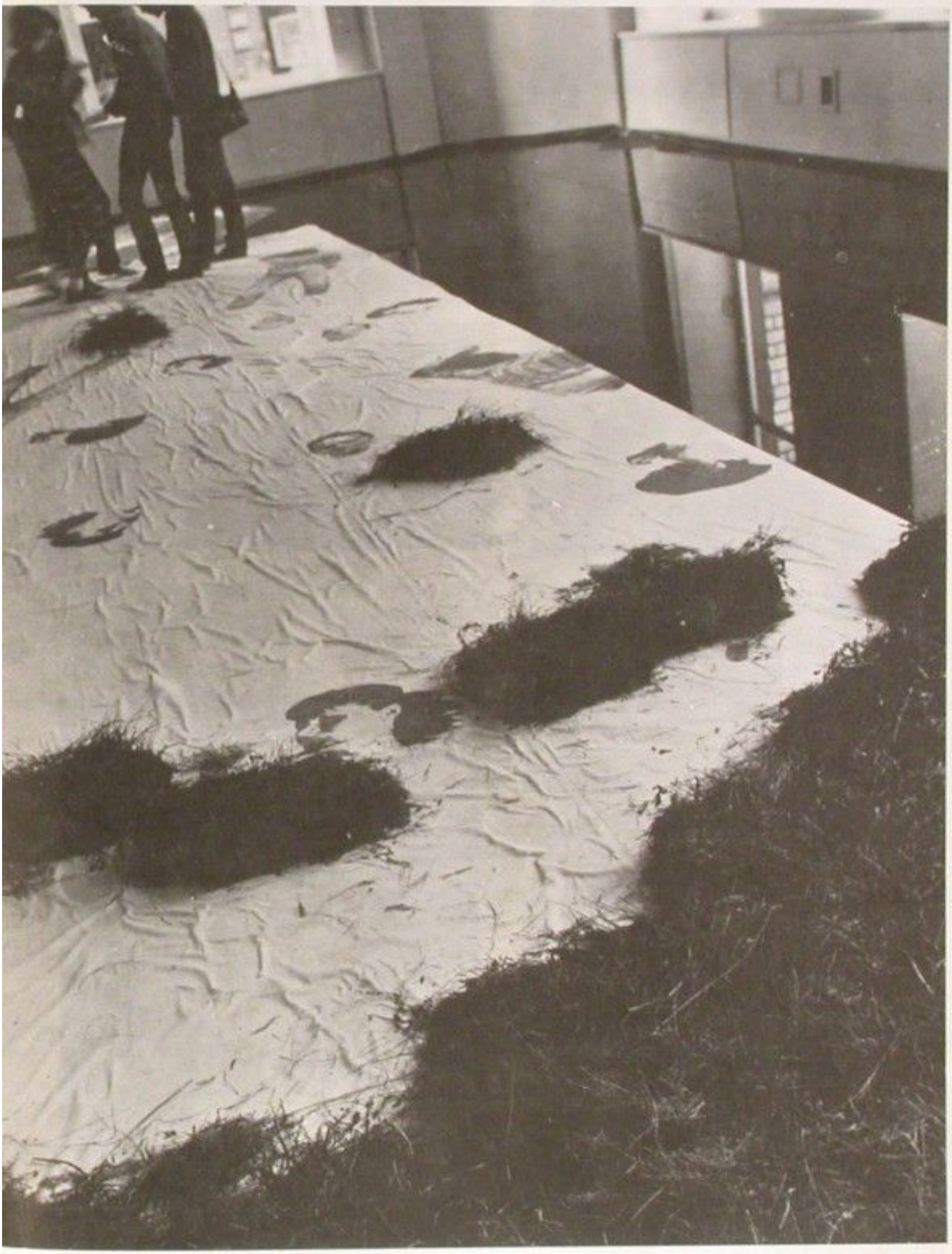
TÓTH ISTVÁN 1944-ben Veszprémben született. Népművelés–könyvtár szakon végzett Debrecenben. Hat évig vezette a Karcagi Galériát. Egyik létrehozója volt a megszűnt Györffy Stúdiónak. 1980-tól Szolnokon, a Megyei Művelődési Központban képzőművészeti szakelőadóként dolgozik. Képzőművészeti-népművelési jellegű cikkeket, tanulmányokat publikált szakfolyóiratokban.

WEHNER TIBOR 1948-ban Sopronban született. 1971 óta a tatai Kuny Domokos Múzeum munkatársa.

WILHEIM ANDRÁS 1949-ben Székesfehérváron született. Zenetörténész. Az MTA Zenetudományi Intézet Bartók Archívumának munkatársa, az Új Zenei Stúdió tagja. Cikkei a Muzsikában és a Magyar Zenében jelentek meg. Elsősorban XX. századi zenetörténettel foglalkozik.

ZELEI MIKLÓS 1948-ban Kiskunhalason született. A Magyar Hírlap kulturális rovatának munkatársa.

Ezúton kérjük szerzőnk, Spielmann-né Boga Ildikó jelentkezését.



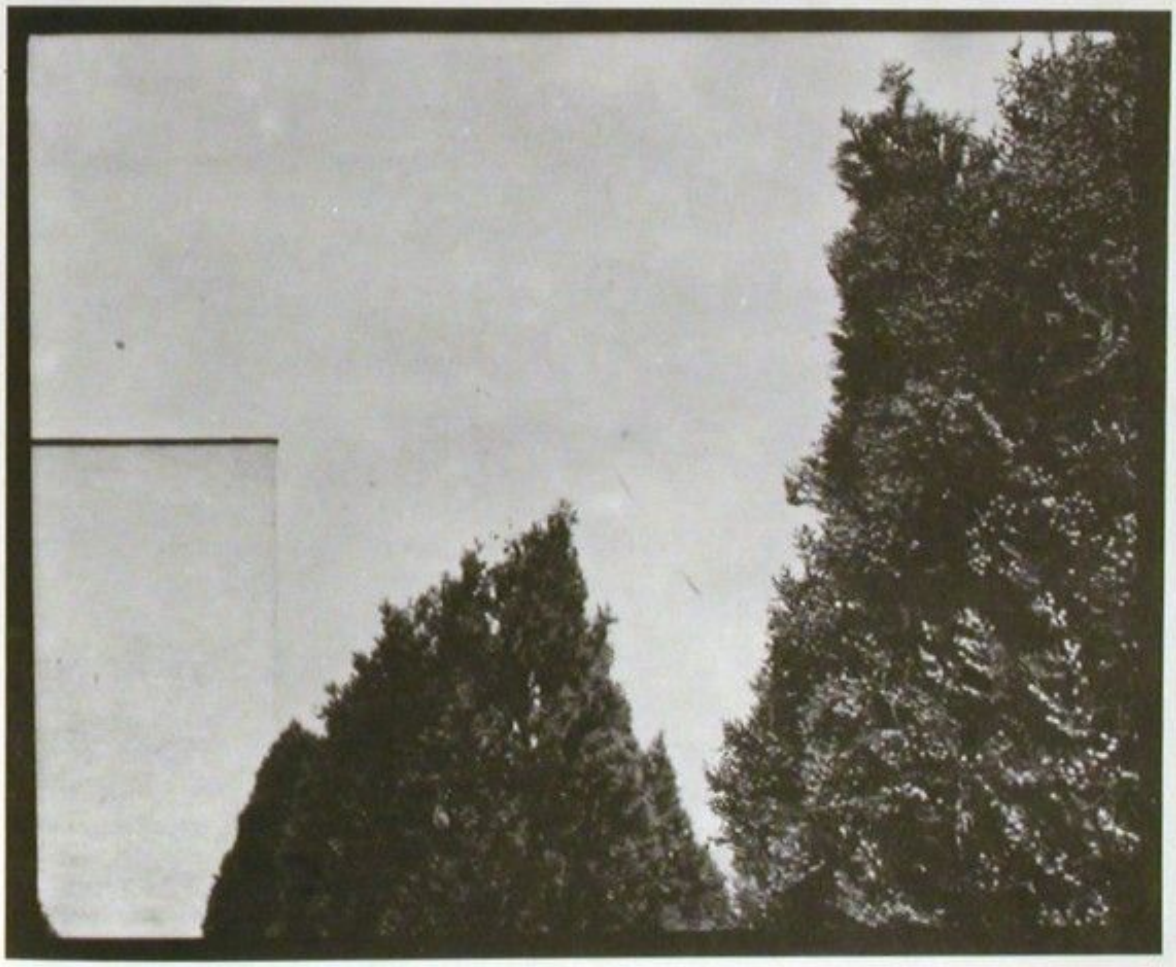
Jegyzet téma nélkül

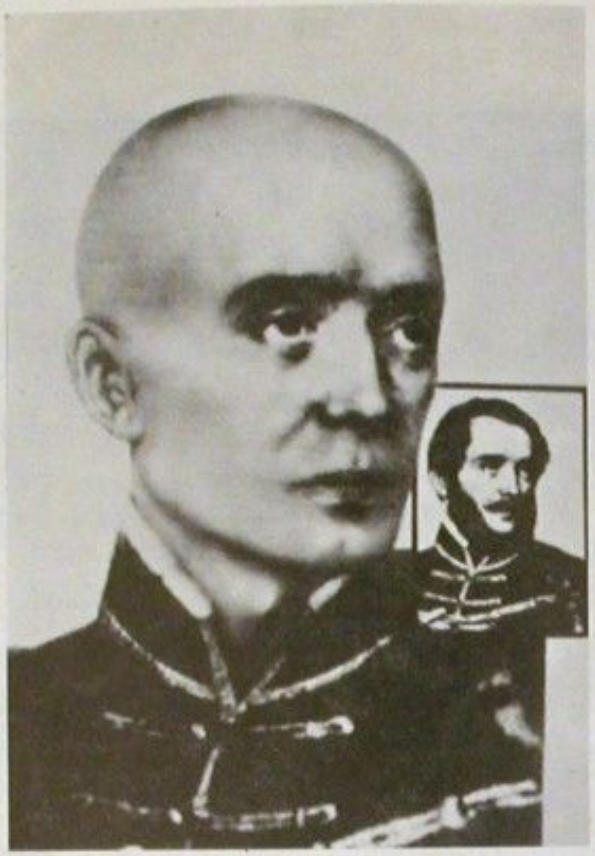
– A hivatásos művészek értéktelent, szemetet termelnek, és ezt maguk is tudják. Termékeik imitálják a művészetet. Valódi művészetet legfeljebb a maguk számára csinálnak – s ekkor tulajdonképpen amatőrök, hiszen a piactól függetlenül, kedvük szerint dolgoznak. A művészi érték mindig így, amatőr módon jön létre, ám ha létrejött, előbb-utóbb lecsapnak rá, áruba bocsátják. Eredeti, tiszta formájában senkinek sem kell, csak ez a felhígított változat válhat kelendővé (s aki hígítja, persze nem ritkán azonos a teremtővel). Így hát a kultúra, az igazi kultúra mindig amatőr.

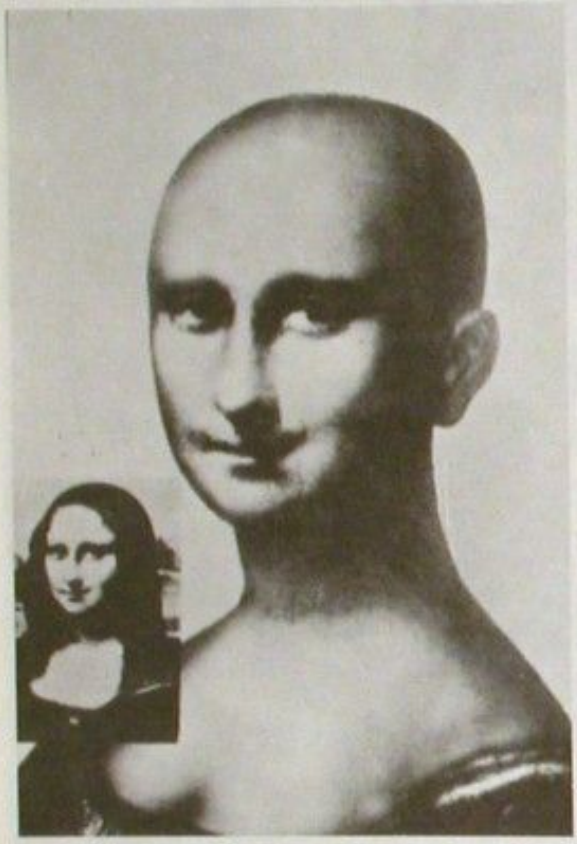
Meglehetősen ismert hitek ezek a szakmámban, a képzőművészetben, de azon túl is (legutóbb épp e lapban fogalmazta meg Czakó Gábor). Olyan erősen élő elképzelések, hogy sok éven át aki az adott művészi helyzet ellen lázadt, az egyúttal a profizmustól is szabadulni igyekezett. Inkább keltette a dilettáns (= szaktudás nélkül pályán lévő) látszatát, csak nehogy a korpa, a termelt műtárgytömeg közé keveredjen. Egy példa: a Fiatal Művészek Klubjában kifejezetten kínos olyan tárgyat kiállítani, amelyik „meg van csinálva".

Az így kialakult „dilettáns" műformák sem tudtak azonban mentesülni a mi álpiacunk követelmé-

Szerencsés János fotói







nyilvánulást az avantgarde-tól a giccsig. Bár saját hagyományának többnyire az avantgarde formákat tekinti. A kutatást azonban nem tartja feladatának. Ellenkezőleg, elismeri a téma hiányát. Ez a témája: maga a lét. Annak nem témái vagy eseményei, hanem egyes szintjei. Annak nem katartikussága, hanem (kérdéses) azonossága önmagával. A legsemlegesebb anyagokat, a legdirektebb műformákat választja ehhez, és lemond a kézjegyről, a copyrightról. Valamiféle újpozitivizmus hódít tehát? Igen, ha a koán pozitivista. Nagyvári László grafikus írta egyik műve alá: „Az ismeret megkülönböztetés és önmagával azonosítás".

Nagyvárinak egyébként épp ez a műve, az *Azonosítási panoptikum* akár emblémája lehetne az el-

mondottaknak. Nagyméretű, precizen kivitelezett, hátborzongatóan látványos szitanyomatok ezek a képmások, melyek „az általános és az egyes közötti elméleti állapot rekonstrukciói".

Önmaguk megnevezése alól azonban megkísérelnek kibújni. Elhatárolják magukat a helyi értékű dekorativitástól (pl. poszter) s annak saját közönségében kiváltott „mini-katarzisától". S természetesen elhatárolják magukat az üzleti műtárgytól, s annak „esztétikai" mércéjétől. A jelenlét az egyetlen megnevezhető, épp ezért irritáló tulajdonságuk. Akárcsak Gink Judit *Analóg textiljei*nek. Ezek ugyanis nem használják a paueri pszeudoeffektust. Nem imitálják önmagukat, hanem önmaguk képmásai. A jól felismerhető színes raszter bejelenti, hogy sokszorosított képet látunk, ám ami megjelenik a felületen, az egy másik felület, amely lehet tetszőleges talált (textil-) faktúra, de lehet önmaga is analógia vagy imitáció.

Nem a választott részlet milyensége a lényeges, hanem identitása. S ezen keresztül hitelességének visszaszerzése. Erről van szó Szerencsés János fotóin is. Fantasztikus szaktudását arra használja, hogy a képről a csináltság minden áruló jelét eltüntesse, s létrehozza azt a köztes állapotot, mely egyszerre kihívóan széppé és kihívóan véletlenszerűvé teszi a képet.

Minekutána pedig a témában is, a megcsinálásban is lemondtak a védjegyjogról, számukra immár szégyen nélkül lehetővé válik a „már ismert" gondolatok újragondolása és újrafogalmazása. Annál is inkább, mert a lét kérdései – bármilyen fokon – végtelen, ugyanakkor meglehetősen szűkös választékot kínálnak. Az indíték lehet különböző, hogy ki miért, milyen helyzetben akar útján, az „életúton" végigtekinteni, a megoldás azonban óhatatlanul néhány struktúraváltozatra redukálható. Ha a végső (meditatív) megvilágosodást tartja döntőnek, akkor a labirintuselrendezés adódik (Szőllőssy Enikő, Ország Lili), ha pedig az út megtétele (cselekvés) a fontos, akkor a stációk sora adja a mű szerkezetét (Szabó Marianne, Schaár Erzsébet, Keserű Ilona). Lovas Ilona ez utóbbi struktúrára épült pécsi kiállítása (installációja) – már mondani sem kell – a legsemlegesebb elemeket rendezte sorba: víz (tükrözés), fű, lágyság, elhasználhatóság, képmás (szitanyomással). Nem egyéni mitológia ez az út, és nem kapcsolódik kollektív mitológiákhoz. Nem dokumentum és nem idézetek intelligens halmaza. Reformjavaslat a képzőművészet státusának megváltoztatására: a befogadás bármely szintjén totálisan értelmezhető, miközben maga megtagadja a megneveztetés kötelmét.

Bán András

Kép a kiállításról

Nagyvári László munkái

Munkatársaink:

BALÁZS ANIKÓ 1955-ben Budapesten született. Jelenleg az ELTE negyedéves magyar–latin szakos hallgatója. Versei először az Eötvös-diákban, az Egyetemi Lapokban jelentek meg.

BÁN ANDRÁS munkatársa volt 1981/1. számunknak, kis életrajza ott található.

BÁRON GYÖRGY 1951-ben született Budapesten. 1975-ben szerzett diplomát az ELTE Állam- és Jogtudományi Karán. A Magyar Rádió munkatársa. Tíz éve publikál, elsősorban művészetkritikai jellegű írásokat.

BÉRCZES LÁSZLÓ 1951-ben született Tiszanánán. A KLTE angol–német szakán végzett. Szolnokon középiskolai tanár. Írásai a Filmkultúrában és a Jászkunságban jelentek meg.

CUKOR GYÖRGY 1951-ben született Kerkabarabáson (Zala megyében). A soproni erdészeti technikumban érettségizett, majd a szombathelyi tanítóképző népművelés-könyvtár szakán végzett. 1978-ig a celldömölki Művelődési Házban, majd 1978-tól a törökbálinti Művelődési Házban előadóként dolgozik. Lapunkban megjelenő versei első publikációi.

CZAKÓ GÁBOR 1942-ben született. Prózaíró, a Mozgó Világ rovatvezetője.

DIÓSI ÁGNES Budapesten született. Tanítóképzőt és marxista esztétikát végzett. Különböző intézményekben folytatott népművelői, pedagógiai és szociológiai munkásságot. Jelenleg szabadúszó, SZOT-ösztöndíjas. Fiatalkorú bűnözőkről ír könyvet.

DOBOZI ESZTER 1956-ban Ceglédden született. 1974–1979-ig a szegedi József Attila Tudományegyetem Bölcsésztudományi Karának hallgatója, magyar–történelem szakon. Jelenleg szakmunkásképzőben tanít. Első publikációja 1978-ban a Tiszatájban jelent meg, azóta a Forrásban, az Alföldben és a Tiszatájban jelentek meg versei.

ENDRŐDI SZABÓ ERNŐ Endrődön született. Debrecenben és Szegeden járt főiskolára. Első írásai Békés megyei lapokban jelentek meg. Könyvtárosként dolgozik. Budapesten él.

FÁBIÁN ISTVÁN 1953-ban Budapesten született. Gimnáziumot, nyomdaipari szakmunkásképzőt és főiskolát végzett. Rajzolással és könyvtervezéssel foglalkozik. 1979-ben a Joliot-Curie Klubban állították ki grafikáit. Versei a *Madárúton* című antológiában, az Alföldben és a Palócföldben jelentek meg. Jelenleg a Magyar Esperantó Szövetségben grafikai és tipográfiai munkákkal foglalkozik.

HEGYI LORÁND kis életrajza 1981/1. számunkban jelent meg.

KELEMEN LAJOS 1954-ben született. Versei, gyermekversei, tanulmányai, cikkei többek között a Somogy-ban, a Jelenkorban, az Új Írásban, az Élet és Irodalomban, az Életünkben, a Forrásban jelentek meg. Szerepelt a *Madárúton* című antológiában. Első önálló kötete *Virraszt a kéz* címmel 1980-ban jelent meg a Kozmosz sorozatában.

KÖTELES PÁL 1927-ben született a romániai Gyantán. A kolozsvári Bolyai Tudományegyetem filozófia–lélektan szakán végzett. 1946-ban jelentek meg első versei, fordításai. 1950-ben hamis politikai vádak alapján letartóztatták. Másfél év után bocsátották szabadon. Húsz évig nem írhatott. 1970-ben publikálhatott ismét. 1977 óta Magyarországon él. Az Alföld munkatársa. 1980-ban jelent meg negyedik könyve *Túl a falon* címmel. Az *Éden melléke* című hangjátékát a rádió sugározta. *Hulló csillag (Görgey)* című drámáját az Alföld közölte. Rendszeresen publikál különböző folyóiratokban novellákat, esszéket.

LENGYEL ANDRÁS 1952-ben született Zircen. 1977-ben végzett a Képzőművészeti Főiskola sokszorosító grafika szakán. 1976 óta vesz részt rendszeresen hazai és nemzetközi kiállításokon.

REMÉNYI JÓZSEF TAMÁS 1949-ben Debrecenben született. 1973-ban végzett az ELTE Bölcsészkarán. 1979 óta lapunk rovatvezetője. Kritikái mellett tavaly jelent meg Tarján Tamással írt paródiáinak első gyűjteménye.

SAJÓ LÁSZLÓ 1956-ban Sátoraljaújhelyen született. Az ELTE magyar–népművelés szakának hallgatója. Versei az Egyetemi Lapokban, a Napjainkban, az Új Írásban jelentek meg.

SZABADOS ÁRPÁD 1944-ben született. Képzőművész, a Mozgó Világ rovatvezetője.

SZEMADAM GYÖRGY 1947-ben született. Festőművész. A képzőművészet elméleti kérdéseivel is foglalkozik. 1978-ban és 1979-ben díjat nyert a Művészeti Írók Szövetségének tanulmánypályázatán. A József Attila Művelődési Ház képzőművész körének tanára.

SZKÁROSI ENDRE 1952-ben született Budapesten. Jogi tanulmányok után az ELTE magyar–olasz szakán végzett 1977-ben. 1978-tól a Mozgó Világ munkatársa. *Ismeretlen monológok* című verseskötete megjelenés előtt áll a Szépirodalmi Könyvkiadónál. Irodalomtörténeti és kritikai tanulmányokat publikál.

SZOKOLAY ZOLTÁN 1956-ban született Hódmezővásárhelyen. Egerben középiskolát. Budapesten az ELTE magyar–orosz szakát végezte el. 1973-ban jelent meg első verse a Napjainkban, azóta rendszeresen publikál különböző irodalmi folyóiratokban és antológiákban.

TAR SÁNDOR 1941-ben született Hajdúsámsonban. Verseit először az Alföld közölte 1970-ben. 1976-ban a Mozgó Világ szociográfiapályázatán első díjat nyert. Gépésztechnikuskénti Debrecenben dolgozik, írásai az Alföldben, a Mozgó Világban és az Élet és Irodalomban jelentek meg.

TARJÁN TAMÁS 1949-ben Budapesten született. Az ELTE Bölcsészkarán végzett 1973-ban, azóta a XX. századi magyar irodalmi tanszéken oktat. Számos színházi és irodalmi tanulmánya látott napvilágot. Reményi József Tamással írt paródiáinak első gyűjteménye tavaly, Nagy Lajosról írt kismonográfiája idén jelent meg.

TOKAI ANDRÁS 1946-ban Debrecenben született. 1970-ben az ELTE Bölcsészkarán magyar–angol szakos diplomát szerzett. 1980-ban az Élet és Irodalom mutatta be verseit. A Művelődési Minisztérium munkatársa.

VÁRNAGY ILDIKÓ 1944-ben született. Szobrászművész.

WEHNER TIBOR kis életrajza 1981/1. számunkban jelent meg.

mozgó világ

IRODALMI–MŰVÉSZETI–
KÖZMŰVELŐDÉSI
ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

2

MOZGÓ VILÁG / 1981 FEBRUÁR

Munkatársaink:

BAKSÁN MÁRIA 1944-ben Nyírparasznyán született. Szolnokon a megyei Gyermek- és Ifjúságvédő Intézetben dolgozik. Versei, novellái, riportjai és műfordításai a Forrásban, Napjainkban, Jászkunságban, Élet és Irodalomban jelentek meg.

BALASSA PÉTER kiséletrajza 1981/1. számunkban található.

BALOGH ISTVÁN VILMOS 1954-ben Hegyhátszentpéteren született. 1961 óta Budapesten él. 1975-től foglalkozik képzőművészettel. Autodidakta.

BARÓN GYÖRGY 1951-ben született Budapesten. 1975-ben szerzett diplomát az ELTE Állam- és Jogtudományi Karán. A Magyar Rádió munkatársa. Tíz éve publikál, elsősorban művészet-kritikai jellegű írásokat.

BENCSIK ANDRÁS 1951-ben Budapesten született. 1972-ben üzemmérnöki, 1976-ban tördelő- és képszerkesztői képesítést szerzett. Kaposváron hírlapkézbesítőként dolgozik. Írásai a Somogyban, a *Vaspróba 79* című antológiában és a Mozgó Világban jelentek meg.

BUKTA IMRE 1952-ben született Mezőszemerén. Fontosabb kiállításai: Stúdió Galéria, Wels Stadt-Galeria, Párizs – Fiatalok Biennáléja. Számos hazai és külföldi kiállításon vett részt.

CSAPLÁR VILMOS 1947-ben született Újpesten. 1972-ben szerzett bölcsészdiplomát az ELTE-n. Könyvei: *Lovagkor, Két nap, amikor összevesztünk . . ., A királylány szivacskabátja, Vásárlóink figyelmébe ajánljuk . . ., A kék szem és a rózsaszínű mellbimbó története;* illetve a *Psyché és Nárcisz* című film forgatókönyve.

CSÖREGH ÉVA Szentesen született. Budapesten a Magyar Iparművészeti Főiskola elvégzése után rajztanárként dolgozott. Vizuális esztétikai nevelési kérdésekkel foglalkozik és a lakótelepel mint sajátos nevelési környezettel. Könyvei: *A nevelésszociológia műhelyéből* (1971), *Lakótelepi iskolások* (1978), *Lakótelepi gyerekek* (1978). A neveléstudományok kandidátusa, az MTA Pedagógiai Kutató Csoportjának tudományos főmunkatársa.

CSŰRÖS MIKLÓS 1944-ben született Budapesten. 1968-ban magyar-orosz szakos tanári diplomát szerzett. Az ELTE XIX. századi Magyar Irodalomtörténeti Tanszékének adjunktusa. 1979-ben a Kortársaink sorozatban *Fodor András*ról írt kötete jelent meg.

DÁNIEL FERENC szabadúszó színházi rendező. 1966-ban végzett a Színművészeti Főiskolán, majd két évadon át a Szegedi Nemzeti Színház foglalkoztatta. Alkalmi műsorokat rendezett, társalkotója volt több dokumentumfilmnek. Esszéi, filmbírálatai, színházi tanulmányai a Valóságban, a Filmkultúrában és a Mozgó Világban jelentek meg. Könyvet írt Gian Maria Volontéról.

EISEMANN GYÖRGY 1952-ben Budapesten született. 1977-ben végzett a Bölcsészkaron, azóta az ELTE XIX. századi Magyar Irodalomtörténeti Tanszékének munkatársa. Első publikációja 1976-ban jelent meg lapunkban.

GEGŐ ANNA 1953-ban született Szekszárdon. Miskolcon érettségizett. Volt biztosítási ügynök, népművelési előadó, kútmérő s a szegedi elmeosztályon segédápoló. 1973-ban a Napjaink közölte egy versét, azóta ez az első publikációja.

GÖMÖRI GYÖRGY 1934-ben született Budapesten. Tanulmányait a budapesti, londoni és oxfordi egyetemeken végezte. Angliában él, 1969 óta a cambridge-i egyetemen tanít lengyel és magyar nyelvet és irodalmat. Négy verseskötete jelent meg; Juhász Vilmossal szerkesztette az *Új égtájak* című verses antológiát (1969, Washington). Önálló fordításgyűjteménye, *Az ismeretlen fa* (Mai lengyel költők) ugyancsak Washingtonban jelent meg 1978-ban. Verseit, írásait magyarországi lapok is közlik.

HEGYI LORÁND kiséletrajza 1981/1. számunkban található.

HELL ISTVÁN 1951-ben született Kerecsenden. 1975-ben végzett az egri Tanárképző Főiskolán. Általános- és középiskolai tanárként, népművelőként, alkalmi- és segédmunkásként dolgozott.

JÁVOR ISTVÁN 1948-ban született Budapesten. A MAFILM fotósa, dokumentum-fényképezéssel foglalkozik.

KESERŰ KATALIN 1946-ban Pécsett született. Az ELTE latin–magyar szakán végzett. Művészettörténész, az ELTE Művészettörténeti Tanszékének tanársegéde. A 19–20. század művészetével foglalkozik.

KOZMA TAMÁS 1939-ben születe Budapesten. Középiskoláit Budapes ten, egyetemi tanulmányait Szegede végezte. 1962–68 között tanítot 1968–73-ig a Köznevelés című l munkatársa. 1973-tól megszűntéig a MTA Pedagógiai Kutató Csoportjánu tudományos osztályvezetője. Jelenle a Művelődési Minisztérium művel déspolitikai főosztályának munkatá sa, Nevelésszociológiai tárgyú cikk tanulmányai 1965 óta jelennek me Eddig hat könyvet publikált.

KŐVÁGÓ ZSUZSA 1944-ben Buds pesten született. 1976 óta az ELT Ságvári Endre Gyakorlóiskolába könyvtáros-tanárként dolgozik. Né évig kísérleti gyermekfoglalkozáso vezetett a Kassák Klubban „Zene mozgás – képzőművészet" cimme A magyar mozgásművészet történe vel foglalkozik.

LACKÓ PÁL 1950-ben Cereden szü letett. Első írása a Palócföldben jele meg 1973-ban, azóta a Kortársban Magyar Építőművészetben publikál Szerepelt az *Ébresztő idő* című antológiában. Kötete *Szalmakomissz* címmel megjelenés előtt áll. A Palóc föld munkatársa.

MARNÓ JÁNOS 1949-ben születe Budapesten. Az Eötvös Gimnázium ban érettségizett. Utána különféle in tézményeknél segédmunkásként dol gozott. Jelenleg egy tervező vállal műszaki rajzolója.

MATKÓCSIK ANDRÁS 1947-be született. a MAFILM munkatárs írással, filmmel, színházzal foglalkozi

MÁNYOKI ÉNDRE 1954-ben születe Budapesten. 1978-ban az ELTE ma gyar-orosz szakán szerzett tanári dip lomát. Az Újságíróiskolát 1980-ba végezte el. A Mozgó Világ munkatárs

dr. NÁHLIK GÁBOR gépészmérnö és gazdasági mérnök, adjunktus a Bu dapesti Műszaki Egyetemen. Szocio technikai gyártási rendszerek szerve zésével, a munkaélet minőségjavítás nak műszaki-szervezési feltételrend szereivel foglalkozik.

NOVÁK BÉLA DÉNES 1951-ben szü letett. Jelenleg szabadúszó. 1979-be az Élet és Irodalom mutatta be verse a Magyar Nemzetben és a Gyerm künkben publikált.

NÓVÉ BÉLA 1956-ban Békéscsabá született. Debrecenben az KLTE ma gyar–történelem szakos hallgatój Festészettel és grafikával is foglalko zik. Szegeden volt kiállítása.

mozgó világ

IRODALMI – MŰVÉSZETI –KRITIKAI ÉS TÁRSADALOMELMÉLETI FOLYÓIRAT

3–4

Tíz esztendővel ezelőtt, amikor első ízben jelent meg a Mozgó Világ című Antológia, az akkori fiatal írók közül sokan érezték magukat elkésett pályakezdőnek. Hat évvel később ugyanez a „túlkoros" írónemzedék kényszerűen tűrte a „fiatal" és a „pályakezdő" jelzőt, mert türelme (s persze tehetsége) „jutalmául" folyóiratot kapott. 1975 karácsonyán került a standokra a kéthavonként megjelenő Mozgó Világ első száma – a KISZ Központi Bizottságának irodalmi, művészeti, kritikai és közművelődési lapjaként. Amilyen gyorsan fogytak az utcára került példányok, olyan ütemben növekedett szerzőink száma, hiszen

AZ OLVASÓHOZ

„mi, fiatalok" – egyre többen (és egyre kevésbé fiatalok) lettünk. Pontosabban: miközben mi egy sajnálatos közmegegyezés szerint fiatalok maradtunk, zavarbaejtően sok igazi fiatal vált tollforgatóvá. Így történt, hogy szerkesztőségünk egyik tagja az alábbi ajánló sorok kíséretében kapta kézhez egy harmadikos gimnazista verseit: „Kedves Tanár úr! Kérem, ha ideje engedi, olvassa el az itt küldött írásokat. Véleménye személyesen is érdekel, mert egyik legtehetségesebb diákomról van szó..." – Tovább kellett lépni.

A Mozgó Világ 1980 januárjától minden hónapban megjelenhetett. S noha az évi tizenkét szám nem jelentett kétszer annyi terjedelmet, mint amennyivel a kéthavonkénti megjelenés idején gazdálkodhattunk, újult optimizmussal kezdtünk birkózni a „fiatalok" – összesen immár három nemzedékének – műveivel.

Egy egész évfolyam szerkesztésének tapasztalataira volt szükségünk ahhoz, hogy belássuk: ez az optimizmus nem volt mindig indokolt. Munkakedvünk, lendületünk, kezdeményezőképességünk olykor a „túlkoros elváltozás" tüneteit mutatta, bármennyire is úgy éreztük, hogy – átlagéletkorunkat tekintve túl ugyan az emberélet útjának felén – alkotóerőinknek még teljesen birtokában vagyunk. Valami mást, nyilván többet és jobbat, mindenesetre sok mindent másképpen akartunk csinálni, mint eddig, és másként, mint laptársaink. Mert úgy láttuk, hogy éppen ezek a folytonosan tágítható nemzedéki keretek jelentenek szigorú korlátokat a reánk szabott szerep s a bennünket váró feladatok között, hiszen fokozott felelősséget éreztünk lapunk olvasóiért és szerzőiért, illetve a magyar szellemi élet alakulásáért. Önmagunk meghaladásának, munkafeltételeink megváltoztatásának s ezek nyomán mind több olvasó megnyerésének a lehetőségeit kerestük. De nem számítottunk arra, hogy munkánk feltételrendszerének – a tágabb értelemben vett társadalmi és kulturális valóságunk problematikus elemeinek – bírálata eközben olyan indulati hangsúlyokat is kapott, melyek alapján sokan érezték magatartásunkat eredeti szándékunktól is elhajlónak.

Ha most a megújuló Mozgó Világ szerkesztési programjáról nyilatkozhatunk – ami azt is bizonyítja, hogy eddigi tevékenységünk egésze, tévedéseinkkel együtt sem minősült szembenállásnak –, mindenekelőtt eszmei-politikai alapállásunkat kívánjuk egyértelműen megfogalmazni.

Világnézetileg továbbra is a dialektikus és történelmi materializmus, politikailag az általunk is épülő szocializmus mellett vagyunk elkötelezettek, szerkesztési módszereinket és vitáinkat a marxista tudományosság elvei fogják meghatározni.

Helyet adunk lapunkban minden esztétikailag értékelhető, humánus művészi törekvésnek, minden építő szándékú teoretikus kísérletnek és minden jogos társadalomkritikai indulatnak. De – a fenti alapelvek szellemében – vitatkozni is fogunk ezek némelyikével. Vitát kezdeményezünk, ha a „kívülállásnak" akár ideológiai, akár érzelmi-közérzeti jeleivel találkozunk, s akkor is, ha a szocializmus eszméire való hivatkozás csupán konzervativizmust és doktrínerséget leplez. De vitázni fogunk olyankor is, ha – bármilyen eszmei-esztétikai köntösben – egyéni vagy csoportérdekek torz igazolására ismerünk.

A Mozgó Világ elsősorban annak a nemzedéknek a művészeti, kritikai és társadalomelméleti folyóirata szeretne lenni, amely a hatvanas-hetvenes évek fordulóján a szocialista

„reformkorszak" nyitányával egy időben lépett porondra. Természetesen nem azt jelenti ez, hogy valaminő generációs rezervátumba zárkóznánk. Továbbra is feladatunknak tekintjük a legtehetségesebb művész- és tudósfiatalok felkarolását, s a korábbinál gyakrabban kívánjuk megszólaltatni az idősebb írónemzedékek képviselőit is.

Rendszeresebben és céltudatosabban akarunk foglalkozni a szocialista demokratizmus elvi és gyakorlati kérdéseivel, a „nemzeti hagyományok" ideológiai, pedagógiai, illetve politikai aktualitású problémáival, „közérdekű" etikai kategóriákkal, a marxizmus ember- és személyiség-koncepciójával, az irodalom- és művészetkritika elvi-esztétikai alapjaival, a határainkon túli magyar szellemi élet progresszív jelenségeivel, közeli és távolabbi szomszédaink életével, s – végül – a felszabadulás utáni művésznemzedékek egymáshoz való viszonyával, azaz a szocialista Magyarország szellemi folytonosságának „természetével" is. E program tartalmi mozzanatain túlmenően egyik legfőbb célunk egy etikus, minden tekintetben nyílt, akár éles vitaszellem és vitastílus kialakítása lesz.

Visszatekintve a Mozgó Világ több mint egy évtizedes történetének három korszakára, mindenekelőtt a lapgazdának, a KISZ Központi Bizottságának, közelebbről Kulturális Osztályának mondunk illő búcsúszót. Elköszönünk az Ifjúsági Lapkiadó Vállalattól, amely lapunkat öt éven át megjelentette.

Búcsúzunk Veress Miklóstól, lapunk távozó főszerkesztőjétől, aki öt esztendő alatt igazi folyóiratot formált a hajdani mostoha sorsú periodikából. Noha márciustól másutt dolgozik – kívánunk neki az Élet és Irodalom főmunkatársi posztján nagyon sok sikert –, az általa teremtett közösségnek örökös tagja maradt.

Miként e számunk impresszumából is kitűnik, szerkesztőségünk lényegében változatlan, jóllehet lapunkat mostantól kezdve új főszerkesztő jegyzi, s más kiadóvállalat jelenteti meg. Ennek az utóbbi változásnak a legfőbb oka az a tény, hogy a Mozgó Világban közölt írások törzsanyagának szerzőgárdája kinőtt a KISZ-korosztályból, s minden tekintetben megérett arra, hogy a szocialista kultúrpolitika keretei között ugyanolyan esélyei legyenek, mint a többi folyóiratban publikáló kortársainak.

Az új főszerkesztő, *Kulin Ferenc*, az ELTE irodalomtörténész adjunktusa, nem ismeretlen a lap olvasói előtt. Veress Miklós helyetteseként, illetve az irodalomkritikai rovat vezetőjeként 1975-től 1980-ig már munkatársa volt a folyóiratnak. Helyettese, *Reményi József Tamás* – aki a mostani átállást megelőző intervallumban megbízott főszerkesztőként őrizte a lap folytonosságát, s vállalta az ezzel járó nehézségeket – 1979 óta dolgozik a Mozgó Világnál. Új tagja lesz szerkesztőségünknek *Gergely András* történész kandidátus, az ELTE Bölcsészettudományi Karának adjunktusa.

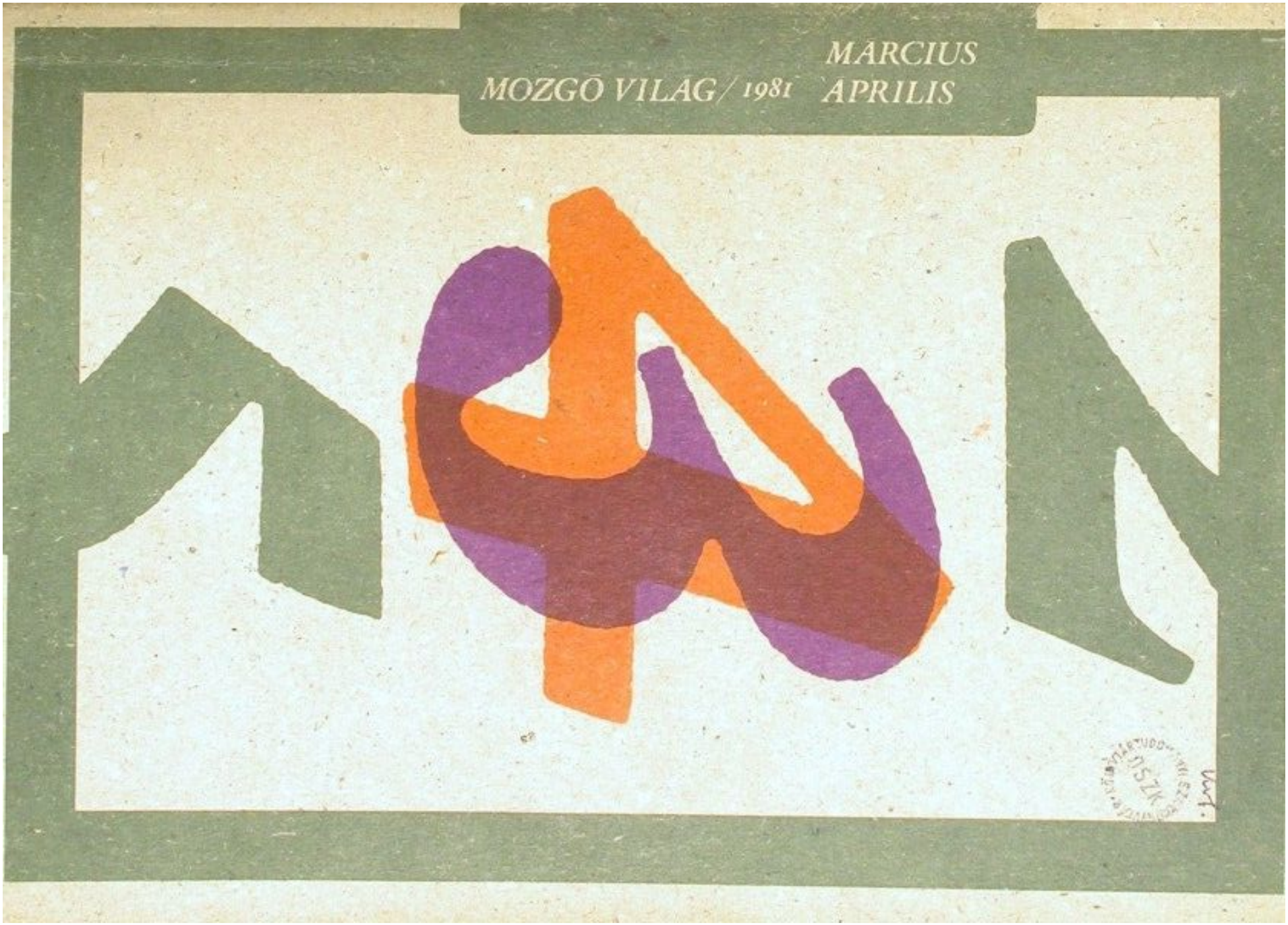
Az a körülmény, hogy a lap vezetésében történt változások egybeesnek a Mozgó Világ kiadói státusváltásával, nem csupán a fent vázolt profilmódosulást magyarázza, de – okkal remélhetjük – új lendületet is fog adni a további munkához. Az új vállalkozásokat persze korai lenne számon kérni a közeli hónapokban megjelenő lapszámokon. A legdinamikusabb koncepció sem függetlenítheti magát a lapkészítés technikai folyamatainak közismert lassúságától.

Tudjuk, hogy csak az önkorrekció igényével léphetünk túl hibáinkon s haladhatjuk meg eddigi eredményeinket, feltételezve azt is, hogy változatlanul számíthatunk közönségünk érdeklődésére. Befejezésül ezért Önhöz fordulunk, kedves Olvasónk! Köszönjük, hogy figyelemmel kísérte munkánkat, s hogy volt türelme e sokáig késlekedő kettős szám megjelenését kivárni. A lap iránti bizalma jelentse azt is, hogy nemcsak olvasónk, de olykor vitatkozó munkatársunk is lesz. Előre is köszöni és köszönti:

Budapest, 1981. május 17.

a Szerkesztőség

MOZGÓ VILÁG / 1981 MÁRCIUS ÁPRILIS



Munkatársaink

BALASSA PÉTER kiséletrajza 1981/1. számunkban jelent meg.

BALLA ZSÓFIA 1949-ben született Kolozsvárott. 1972-ben végzett a George Dima Zeneföiskolán. Jelenleg a kolozsvári Rádióstúdió zenei szerkesztője. Könyvei: *A dolgok emlékezete* (1968), *Apokalíp ének* (1971), *Vízláng* (1975), *Második Személy* (1980).

BEKE LÁSZLÓ (1944), művészettörténész. Elsősorban az avantgarde művészettel foglalkozik.

BUKTA IMRE képzőművész.

CSELÉNYI BÉLA 1955-ben Kolozsváron született. 1973 óta publikál verseket. Kötete *Barna madár* címmel 1979-ben jelent meg.

HELL ISTVÁN szerzője volt lapunk 1981/3–4. számának, életrajzi adatait ott közöltük.

JANÁKY ISTVÁN 1938-ban Budapesten született. A Műszaki Egyetem Építész Karán végzett 1962-ben. 1963 óta az IPARTERV tervezője.

KOVÁCS M. MÁRIA 1953-ban Budapesten született. Az ELTE történelem–angol szakán végzett 1976-ban. Az Akadémiai Kiadó angol nyelvű szerkesztője.

KÖNCZÖL CSABA 1947-ben született Enyingen. Művészetelméleti tanulmányai, irodalmi kritikái számos folyóiratban, köztük a Mozgó Világban jelentek meg. Több művészetelméleti és filozófiai kötet összeállítója, fordítója.

KÖRÖSSI P. JÓZSEF Nagyváradon született 1953-ban. 1971 óta jelennek meg versei, prózái különböző romániai és magyarországi folyóiratokban. A nagyváradi Ady Endre Irodalmi Kör vezetője. Kötete 1978-ban *Valami elkerülhetetlen* címmel jelent meg.

MÁNYOKI ENDRE szerzője volt lapunk 1981/3–4. számának, rövid életrajzát ott közöltük.

MÁTYÁS GYŐZŐ 1954-ben született Budapesten. Az ELTE magyar–angol szakán végzett. Cikkei a Kortársban, a Kritikában, a Filmkultúrában és a Mozgó Világban jelentek meg.

ÖRKÉNY ANTAL 1954-ben született Budapesten. Az ELTE történelem–szociológia–népművelés szakán végzett 1978-ban, azóta a szociológiai tanszék munkatársa.

PAPP ZSOLT 1944-ben született. Történelem–filozófia–pszichológia szakon szerzett diplomát. Az MSZMP Társadalomtudományi Intézetének munkatársa. Szociológiatörténeti és -elméleti írásai jelentek meg.

PRITZ PÁL 1944-ben Budapesten született. 1968-ban az ELTE történelemtudományos szocializmus szakán végzett. Az MTA Társadalomtudományi Főosztályának főelőadója, a történelemtudományok kandidátusa. Könyve *Magyarország külpolitikája Gömbös Gyula miniszterelnöksége idején* címmel megjelenés előtt áll az Akadémiai Kiadónál. Írásai a Századok, a Történelmi Szemle, az Acta Historica és a Valóság hasábjain jelentek meg.

SZAJBÉLY MIHÁLY 1952-ben Budapesten született. 1963 óta Szegeden él. A JATE BTK I. sz. Magyar Irodalomtörténeti Tanszékének tanársegédje. 1978-ban a Magvető *Magyar Tallózó* sorozatában Csáth Géza elfeledett pszichoanalitikus szakkönyvét gondozta.

SZIKORA JÁNOS 1950-ben született Budapesten. Jogi diplomát szerzett, majd elvégezte a Színház- és Filmművészeti Főiskola színházrendezői szakát. Ezután Pécsen dolgozott, jelenleg pedig a Győri Kisfaludy Színház vezető rendezője. Legutóbbi bemutatott munkája Nádas Péter *Takarítás* című darabjából készült.

SZILÁGYI ÁKOS 1950-ben született Budapesten. Az ELTE Bölcsészkarán végzett. Az Esztétika tanszék munkatársa. Első verseskötete *Az iskolamester zavarban van* címmel 1976-ban jelent meg. Második kötete *Teremtmények* címmel megjelenés előtt áll. Rendszeresen publikál irodalmi lapokban. A Főiskolaféldány csoport tagja. 1981 január és március között a Fiatal Írók József Attila Körének titkára.

SZÖRÉNYI LÁSZLÓ kiséletrajza 1981/1. számunkban jelent meg.

TAR SÁNDOR munkatársa volt 1981/2. számunknak, ott mutattuk be.

VARGA IMRE 1950-ben Kisgyarmaton született. A pozsonyi Komensky Egyetem bölcsészkarán járt néhány szemeszter. Több munkahelyen dolgozott, legutóbb a pozsonyi Irodalmi Szemle szerkesztője volt. Jelenleg szabad foglalkozású író. Kötetei: *Crusoe-szaltók* (1975), *A medve alászáll* (1977), *Boszorkányszombat* című verseskötete a közelmúltban jelent meg.

VÁRNAGY ILDIKÓ 1981/1. számunk munkatársa volt, kiséletrajza ott található.

mozgó világ

IRODALMI–MŰVÉSZETI
KRITIKAI
ÉS TÁRSADALOMELMÉLETI
FOLYÓIRAT

5

MOZGÓ VILÁG / 1981 MÁJUS

Munkatársaink

ANGYALOSI GERGELY 1953-ban született Budapesten. 1977-ben az ELTE magyar–francia szakán végzett. 1977–78-ban a párizsi École Normale Supérieure ösztöndíjas hallgatója volt. 1978-tól az ELTE XX. századi Magyar Irodalomtörténeti Tanszékének ösztöndíjasa. Írásai a Kortársban, a Kritikában, a Valóságban és a Filológiai Közlönyben jelentek meg.

BALASSA PÉTER kiséletrajza 1981/1. számunkban jelent meg.

BEKE LÁSZLÓ 1944-ben született. művészettörténész. Elsősorban az avantgarde művészettel foglalkozik.

BELOHORSZKY PÁL 1948-ban Nyíregyházán született. 1971-ben az ELTE magyar–orosz szakán szerzett diplomát. Esszéinek gyűjteménye *A múlandóság lovagrendje* címmel megjelenés előtt áll. Rendszeresen publikál különböző folyóiratokban. A Magyar Televízió dramaturgja.

BENKÓ ATTILA 1942-ben született Budapesten. Magyar–könyvtár szakon szerzett diplomát, rövid ideig tanított, 1968 óta újságíró. *Köszönet a kulcsokért* és *Péntek után csütörtök* címmel jelent meg kötete.

BERKI ERZSÉBET 1953-ban Celldömölkön született. 1976-ban a pécsi tudományegyetem közgazdasági karán végzett. Politikai gazdaságtant tanított a Pécsi Tanárképző Főiskolán. Lapunkban megjelenő írása első publikációja.

EISEMANN GYÖRGY munkatársa volt 1981/3–4. számunknak, ott mutattuk be.

ERDÉLYI SÁNDOR Gyenesdiáson született 1949-ben. 1978-ban jelent meg első publikációja a Somogyban. Szerepelt a *Vaspróba 79* című antológiában. Jelenleg Kaposváron él.

FÁBIÁN LÁSZLÓ 1940-ben született. Az ELTE magyar–orosz szakán végzett. A Film-Színház-Muzsika munkatársa. Könyvei: *Hazatérő fovam körmén virágos rét illatát hozza avagy furcsa görcs a torokban* (1976), *A paradicsom szörnyű gyermekei* (1977).

HEGYI LORÁND kiséletrajza 1981/1. számunkban jelent meg.

KÁRDOS ANDRÁS Budapesten született 1953-ban. 1977-ben végzett az ELTE Bölcsészettudományi Karának magyar–esztétika szakán. Írásai a Kortársban, a Filozófiai Szemlében, a Jelenkorban és a Literatúrában jelentek meg.

KOCSIS ZOLTÁN zongoraművész, zeneszerző 1952-ben született Budapesten. 1973-ban szerzett diplomát a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskolán, melynek most docense a zongora tanszéken. 1978-ban Kossuth-díjat kapott.

KÖNCZÖL CSABA 1947-ben született Enyingen. Művészetelméleti tanulmányai, irodalmi kritikái jelentek meg különböző folyóiratokban; több művészetelméleti és filozófiai kötet összeállítója, fordítója.

KULCSÁR SZABÓ ERNŐ 1950-ben Debrecenben született. A Kossuth Lajos Tudományegyetem magyar–német szakán végzett 1973-ban. A modern magyar irodalommal foglalkozó írásai különböző folyóiratokban jelentek meg. Kétszer kritikai nívódíjat nyert. Az MTA Irodalomtudományi Intézetének munkatársa, a Kortárs szerződéses rovatvezetője.

LESKÓ LÁSZLÓ 1943-ban Újdombóváron született. Kaposváron él, a Somogyi Néplap főmunkatársa. Írásait az Új Tükörben, az Élet és Irodalomban, a Napjainkban, a Forrásban és az Életünkben publikálta. Szerepelt az *Írószemmel 1974* című riportgyűjteményben.

DR. RATKÓCZY ÉVA Egerben született. 1947-ben. 1971-ben szerzett orvosi diplomát a SOTE-n. 1976 óta a salgótarjáni Madzsar József Megyei Kórház Ideg- és Pszichiátriai Krízis-Intervenciós Osztályán pszichiáter. Egy évtizede foglalkozik a válságos lelkiállapotba került betegek és az alkoholisták pszichiátriai „elsősegélyének" problémáival. 1980–81-ben jelent meg néhány alkoholizmussal foglalkozó írása a Magyar Nemzetben, az Alkoholológiában és a Kritikában.

SZABADI JUDIT 1940-ben született. Az ELTE magyar–művészettörténet szakán végzett. Jelenleg a Corvina Kiadó felelős szerkesztője. Több önálló könyve jelent meg a szecesszióról. Rendszeresen publikál elemző tanulmányokat és cikkeket a jelenkori művészet problémáiról.

SZIKORA JÁNOS 1981/5. számunk munkatársa, kiséletrajza ott található.

VERES LÁSZLÓ 1933-ban született Budapesten. A szigetszentmiklósi Bíró Lajos Általános Iskolában tanít.

mozgó hírek ••• mozgó hírek ••• mozgó hírek ••• mozgó hírek ••• mozgó

A Mozgó Világ hosszabb időn át nem kerülhetett olvasóink kezébe, így nem tudtuk közölni a szerkesztőség ÉvTiZeDhAtÁrHiD című irodalmiest-sorozatának március–áprilisi programját. A sorozat azóta befejeződött, s most, utólag az egész vállalkozásról kívánunk néhány szót szólni.

A sorozat megindítását a szerkesztőség azért határozta el, hogy olvasói megismerkedhessenek és – ami ennél fontosabb – eszmét cserélhessenek azokkal az alkotókkal, akik az elmúlt mintegy tíz esztendő magyar irodalmában fontos, szemléletileg is, technikailag is újszerű művekkel jelentkeztek. A Mozgó Világ sajátos generációs jellegéből adódóan megszorításokra kényszerültünk, elsősorban az életkor tekintetében; a negyven alatti írókat-költőket kértük fel szereplésre. Mintegy három tucat művész közül végül is huszonnyolcan tettek eleget meghívásunknak, s ezt mi igen jó aránynak tartjuk.

Tudjuk, író-olvasó találkozókban nem szűkölködik ez az ország. Mégis fontosnak tartottuk a mi programjainkat, éspedig azok sorozatjellege miatt. Úgy gondoltuk, a nemzedék legjelesebb alkotóinak egymás

(folytatása a borító harmadik oldalán)

mozgó világ

IRODALMI–MŰVÉSZETI–KRITIKAI ÉS TÁRSADALOMELMÉLETI FOLYÓIRAT

a – z Tárnok Zoltán írása

6

Művészet a változó világban

Szabadi Judit beszélgetése Beke László és Hegyi Loránd művészettörténészekkel

Szabadi Judit: *A 80-as évek elején mintha valamiféle kényszert éreznénk arra, hogy számvetést készítsünk a 70-es évekről. 1980 tavaszán a Magyar Tudományos Akadémia által megrendezett tudományos ülésszak is ennek a számvetésnek a jegyében jött létre: a 70-es évek gazdasági életéről, művészetéről, zenéjéről, nyelvészeti és szociológiai jelenségeiről esett rajta szó. Az ülésszak úgy beszélt az elmúlt évtizedről, mint egy gazdaságilag és kulturálisan is többé-kevésbé önálló periódust vagy legalábbis „kerek" egységet feltételező időszakról. Őszszel pedig a Magyar Képző- és Iparművészek Szövetsége rendezett egy háromnapos konferenciát, mely ismét annak a kényszernek a tünete, hogy mérleget készítsünk az elmúlt évek művészeti jelenségeiről. „Művészet a változó világban", ez volt a háromnapos konferencia címe, amely érintette a közművelődés kérdését, a műfajhatárok átalakulását, az új médiumok jelentkezését a művészetben, valamint a művészet-antiművészet problémáját. A konferencia előadói között volt Beke László és Hegyi Loránd is. Azért jöttünk össze kollégáimmal erre a beszélgetésre, hogy felelevenítsük ezeket a kérdéseket, egyrészt reprodukáljuk legizgalmasabb vetületeiket, másrészt pedig újabb kérdésekkel egészítsük ki őket, és ha lehet, megpróbáljuk rögzíteni a művészet sokszor ellentétesnek látszó, sokrétű mozgásfolyamataiban az esetleg már kirajzolódó tendenciákat. Beke László a művészetben végbemenő, műfajon belüli robbanásról úgy beszélt, mint a művészet „szexuálforradalmá"-ról. Milyen jelenségek vannak a művészetben, amelyek ennek a terminológiának, illetve kifejezésnek a megalkotására ösztönöztek, szemben például a századvégi szimbolizmussal, amikor is talán nem volt véletlen, hogy a művészet szakralizálódásáról beszélhettünk?*

Beke László: Természetesen ennek a szónak nem kell túlzottan nagy jelentőséget tulajdonítanunk, ezt én bizonyos értelemben provokációnak is szántam, mert nem vagyok sem freudista, sem pedig szexuálisan megszállott. Azért beszéltem a művészet szexuálforradalmáról, hogy világos és érthető legyen az a bizonyos nagy fellendülés, amely körülbelül a 60-as évek végétől egy szélesebb társadalmi mozgalommal is összekapcsolódva, a művészetnek világszerte hihetetlenül nagy erőt tulajdonított. Ráadásul ezt olyan lelkes megszállottsággal hirdette, hogy abba a hitbe kerülhettünk, hogy a művészet hamarosan az egész társadalmat meg fogja változtatni. Ezt az időszakot neveztem én a művészet „szexuálforradalmá"-nak, amely eljutott, megint csak idézőjelben: a műfajok vagy médiumok „promiszkuitásáig", vagyis addig az állapotig, amelyben minden médium vagy műfaj minden más médiummal vagy műfajjal nyugodt lélekkel „közösülhet", kapcsolatba kerülhet.

Szabadi: *Mondjunk néhány példát erre. Mire gondolsz konkrétan?*

Beke: A 60-as években többek között volt egy olyan tendencia, amelyben a festők a festészetet összekapcsolták a fényképezéssel. Pillanatnyilag az a helyzet, hogy a videót össze lehet kapcsolni a xeroxszal, a ceruzarajzzal elkészített szobrot adott esetben az írógéppel, és ezen át a zenével, és a legelképesztőbb kombinációk jöhetnek létre. A legmegdöbbentőbb azonban ebben az egész jelenségfolyamatban az, hogy a 80-as évek elejére ennek a hihetetlen kapcsolatteremtésnek és „promiszkuitás"-nak – vagyis az *intermediának* és a *mixed mediának* – nincsen már többé akkora relevanciája, mint amilyen volt a 60-as évek végén.

Szabadi: *A műfajoknak egymással való ún. közösülését úgy írtad le, mint egy olyan folyamatot, amelyet tényként kell kezelni, tehát az előadásodban a jelenségeknek pusztán a rögzítésére szorítkoztál. Nyilvánvaló – legalábbis én úgy ítélem meg –, hogy ebben a műfajbeli robbanásban végbemehetett és végbe is ment a művészet önnön szabadságjogaiért való harca, tehát ilyen értelemben ezt a folyamatot lelkesítő jelenségnek lehet értékelni. Ugyanakkor*

feltűnő az is, hogy az utóbbi időkben a műalkotás lényegében szabadalomként kezeltetett, vagyis megindult egy olyan versenyfutás, amelyben az ötletekért való harc, az ún. licencért folyó harc annyira előtérbe került, hogy a művészi egzisztencia megteremtésében döntő tényezővé vált. Nagyon durván úgy fogalmaznék, hogy az újdonságnak nagyobb volt az értéke, mint a teljesítménynek. Ezért merült fel bennem az a kérdés, illetve kétség, hogy nincs-e ennek a folyamatnak valamiféle árnyoldala is? Te hogyan értékeled?

Beke: Az árnyoldalt elsősorban nem is az újdonságért való harcban látom. Nálunk tudniillik az a furcsa helyzet állt elő, hogy jóllehet a művészek nagyon pontosan ismerik a rendelkezésre álló médiumoknak – beleértve ebbe a legkorszerűbb technikai médiumokat is – a felhasználási lehetőségeit, más művészeti ágakkal vagy műfajokkal való kapcsolatteremtő erejét, viszont ezekhez a műfajokhoz csak nagyon korlátozott mértékben tudnak hozzájutni. És ebben a furcsa szituációban mondom, hogy nincs is értelme tovább harcolni ilyenfajta elsőségekért. Arra gondolok, hogy egy sereg festő nagyon pontosan tudja azt, hogy mi mindent lehet a videóval csinálni, de még soha életében nem volt kamera a kezében, és most már nem is vágyik rá feltétlenül. Ez azt mutatja, hogy sokkal fontosabb dolgai vannak annál, mint kipróbálni új lehetőségeket. Ez az egyik tulajdonképpeni árnyoldal. Az ennél komolyabb probléma az, hogy ennek a nagy lelkesedésnek eleve azért kellett megállnia, mert tudatosítani kezdjük, hogy a művészet nem képes az egész társadalmat máról holnapra hatalmába keríteni, és egy új társadalmat művészeti eszközökkel létrehozni.

Szabadi: *Mielőtt ebbe a kérdésbe belemennénk, szűkítsük le ezt az egész problémát a magyar viszonyokra. Egyáltalán végbement-e a művészet „szexuálforradalma" a magyar művészetben?*

Beke: Nekem az a véleményem, hogy legalábbis a legjobb művészeink pontosan tudatosították ezt a folyamatot magukban. Lehet, hogy nem járták végig ennek minden egyes konkrét lépését, de a folyamatot átélték a maguk módján.

Szabadi: *Mondanál esetleg példát arra, hogy kinek vagy kiknek a művészetére gondolsz ezúttal?*

Beke: Hát gondolhatok itt például Haraszty Istvánnak a művészetére, aki – most kicsit karikírozok – legalább olyan kinetikus művészetet tudott volna létrehozni lézerrel, videóval, nem tudom én, milyen, akár – megint csak viccesen – részecskegyorsító szerkezetekkel, mint Kepes György Massachusettsben, de mivel erre nem volt lehetősége, ő már ezen a stádiumon régen túl van az ironikus és sokkal egyszerűbb gépezeteivel, médiumaival.

Szabadi: *Az új médiumok bevonása a művészet területére mindig magával vonja annak a veszélyét vagy kockázatát, hogy amit csinál a művész, az esetleg már* nem *művészet, úgy is mondhatnám, annak a vállalását, hogy az már* nem-művészet. *És ezzel elérkeztünk egy másik kérdéscsoporthoz, a művészet-antiművészet problémájához. Tulajdonképpen mit nevezhetünk antiművészetnek? Mi erről a véleménye Hegyi Lorándnak?*

Hegyi Loránd: Az önmagát egyre inkább megújító avantgarde tendenciáinak egyik sajátos folyamatát nevezhetnénk antiművészetnek, amelynek az a célja, hogy a mindig fennálló társadalmi művészetképet, illetve olykor a művészetnek önmagáról kialakított képét rendkívül radikálisan kritizálja. Tehát azt lehetne mondani, hogy az antiművészet egy olyan oppozíció, olyan állandó ellenzékiség a korábbi művészettudattal, illetve művészetfogalommal szemben, amely érinti az adott társadalomnak az egész elvárásrendszerét. Ugyanakkor az antiművészet fogalmához hozzá tartozik egy nagyon erős szociológiai érdeklődés. Azt antiművészetnek ugyanis elsődleges céljává válik, hogy direkt módon befolyásolja a társadalmat. Olyan új művészettudat kialakítására törekszik, amely végső soron egy új társadalmi értékrend kialakítására is szolgál. Egyrészt ez a szociológiai mozzanat, másrészt pedig az esztétika határain való túljutás vágya az, ami meghatározza az antiművészetet.

feloldódásra gondolok, amely előbb-utóbb azért, hogy önmaga céljait maradéktalanul megvalósíthassa, a művészeti intézményrendszeren belül marad, annak egyfajta tágítását kísérli meg, de közben állandóan alkalmazkodni kénytelen ehhez a művészeti intézményrendszerhez, tehát ilyen értelemben végül is nem képes átlépni a művészetfogalom határait.

Szabadi: *Mi lehet akkor a művészet ideális kibontakozási lehetősége? Nyilvánvaló, hogy sem ez a bizonyos beépülés az intézményrendszerbe nem lehet az, hiszen akkor önnön célkitűzéseivel kerül ellentmondásba, és nem lehet az sem, hogy olyan végletes helyzetbe sodorja magát, hogy valóban átbillenjen a politikai aktivitás területére. Hogyan látjátok akkor a művészet jelenlegi lehetőségeit?*

Beke: Ami lehetőséget én látok, és hangsúlyozom, hogy ez nagyon egyéni, szubjektív állásfoglalás vagy inkább hit, az az, hogy nem társadalmi méretekben kell gondolkozni, hanem egyéni méretekben, azokban a méretekben, amit mindenki maga, a saját hatókörén belül realizálni tud, és ezekben az esetekben – amelyek bármilyenek lehetnek a művészet területén – tudja megvalósítani az egyén a maga egyszemélyes forradalmát.

Szabadi: *Tehát a művész olyan kiélezett helyzetbe kerül, hogy teljes magára utaltságban kell alkotnia?*

Beke: Pontosan.

Szabadi: *Hogyan interpretálhatja a művészettörténész ezeket a megnyilvánulásokat? Egyáltalán milyen támpontjai lehetnek az értékelésre? Hiszen a művészettörténész éppúgy elvesztette azokat a korábbi esztétikai normákat, amelyektől a művészet szándékosan meg is akart szabadulni.*

Beke: A művészettörténész is rengeteg tanult dolgot, történeti ballasztot hurcol magával, és nyilvánvaló, hogy az új jelenségekre megpróbálja ráilleszteni a maga már kialakított sémáit. Ezzel szemben megvan ugyanennek a művészettörténésznek a lehetősége arra, hogy felismerje az újat és az új pártjára álljon. De ez még nem minden. A művészettörténész vagy inkább kritikus megteheti azt is, hogy nem a történeti folyamatba ékeli bele a maga szájíze szerint az új műalkotást, hanem megpróbálja a saját – kritikusi – új gondolatait olykor még rá is erőszakolni a műre, tehát megpróbálja a saját gondolatmenetét érvényesíteni a művészet területén. Ez a mondat természetesen nagyon, nagyon veszélyesen hangzik.

Szabadi: *A művészettörténész, illetve a mű interpretálója tehát ugyancsak alkotóvá válik? Azaz: művésszé? Legalábbis ha a fentiek értelmében ilyen nagy önállóságra vagy kreativitásra kényszerül. Vagy ha kezdeményező is akar lenni, akkor esetleg egyenesen elvárható, hogy kényszerüljön erre?*

Beke: Természetesen igen, bár ezzel csak azt jelentem ki, ami eddig is tény volt, hogy minden jó kritikus, sőt történész is egyértelműen alkotó ember volt, sőt művész volt, amennyiben új formát adott annak a struktúrának, amit előtte mások megpróbáltak felvázolni.

Szabadi: *Eszerint a képlet szerint, amit itt felvázoltatok, a művész is és a műtárgy interpretálója is pusztán önmagára van utalva. Esetleg azt jelenti-e ez, hogy ez a kor nem kedvez a művészetnek? Vagy kategorikusabban fogalmazva: azt jelenti-e ez, hogy a mi korunk művészetellenes kor?*

Beke: Erre azt hiszem, hogy egyértelműen igennel lehet válaszolni. Véleményem szerint a társadalom, és ezt most a legvulgárisabb értelemben fogalmazom, az a bizonyos nem létező utca-embere egyáltalán nem igényli a művészetet. Vagy pedig igényel valamit, ami neki jólesik, de mindenképpen olyat, amit legalábbis a radikális művészek egészen máshogyan képzelnek el művészetként. Na most azért hangsúlyozom ezt a statisztikai értelemben vett utca-emberét és -társadalmát, mert ilyen természetesen nem létezik, de van millió és millió egyed, mindegyik a maga egészen konkrét igényeivel. És most talán egy rosszul fölállított, de frappáns példát szeretnék mondani, hogy egy ún. mindenki számára szóló műalkotás,

amely beszél az élet vagy a halál problémájáról, az nyilvánvalóan értelmetlenség. De hogyha egy művész a saját élet-halál problémáját közli a művészet eszközeivel egy konkrét embernek, aki a művével szemben áll, akkor adott esetben az a közlemény valóban élet-halál fontosságúvá válik. A társadalom egy ilyen konkrét élet-halál helyzetre nem tud reagálni, mert ez számára csak absztrakcióként jelenhet meg.

Szabadi: *Nem fenyeget-e akkor esetleg az a veszély, hogy az eddigi szóhasználatban művészetként szerepeltetett művészet esetleg átalakul végül teljesen fogyasztható valamivé, tehát akár designná, akár iparművészetté, és erre a művészetre, amely az élet végső kérdéseit hivatott feszegetni, szinte semmiféle igény nem marad?*

Beke: Természetesen igen nagy szükség van designra meg szép épületekre, meg gondozott utcákra, figyelemfelhívó plakátokra és még tudnám sorolni ezeket a semmitmondó példákat, de egészen más dolog, hogyha egy művész valami véglegeset és megváltoztathatatlant csinál.

Hegyi: Én azt hiszem, hogy azok a törekvések, amelyek manapság is – akár a magyar, akár az egyetemes művészetben – jelentkeznek, és még mindig alapvetően a művészet expanziójából indulnak ki, tehát abból a vágyból, hogy a társadalmat valamilyen módon meg akarják változtatni – ezt sokszor nagyon mechanikusan, egyfajta maximális mértékben kiterjesztett design-koncepció alapján képzelik el, miszerint a társadalom tárgyi, anyagi környezetét, tárgyi kultúráját, építészetét stb. stb. kell átformálni. Mindenképpen kimarad ebből a design-centrikus, hasznossági szempontú művészetelképzelésből az, ami tulajdonképpen a mindenkori művészet, illetve mindenkori emberi öntudatosításának a folyamata, tehát az, hogy a művészet értékcentrikus és nem tárgycentrikus.

Szabadi: *Lehet-e azt mondanunk akkor, hogy ebben a művészet számára roppant kedvezőtlen helyzetben a művészetnek azért ma is az a dolga, hogy maradandó nyomot hagyjon maga után?*

Beke: Igen, bár más kérdés szerintem, hogy a művész megörökítse a földi létét valami módon, és hátrahagyjon valamit – és megint más kérdés, hogy a művész a jelenben is csinál valamit, ami olykor nagyon fájdalmas a közönségre nézve. Ezért szeretnék hozzátenni még egy példát az előző gondolatmenethez. Amikor azt mondtam, hogy a mi korunk nem kedvez a művészetnek, vagy a társadalom nem igényli a művészetet, ezt úgy értem, hogy ha valakinek, legyen az író vagy festő, az az ellenállhatatlan vágya támad, hogy a legnagyobb nyomorúságát közölje – mint például Jean Genet azokat az iszonyatokat, amelyeket a börtönben átélt –, és a saját maga megszállottságát valahogy kivetítse, ez nyilvánvalóan fontos probléma az ő számára, és még sokan mások számára is, de nem kívánhatjuk meg a széles tömegektől, hogy szeressék ezt. Ilyen értelemben miért lenne szükségük arra, hogy egy másik ember lelki poklában megmártózzanak? Én nem kívánom ezt nekik. Tehát a közönség minden egyes tagja választás előtt áll, hogy számára mi a legfontosabb, és mit válasszon a művészek által számára felkínált, olykor gyönyörűségekből, olykor borzalmakból. Válassza csak mindenki nyugodtan a kellemeset.

Szabadi: *Te a közönség felől fogalmaztad most meg ezt a kérdést, engem pedig éppen az érdekelt volna, hogy a művészet keresheti-e az örökkévalóval való kapcsolatát. Tehát a maradandóságot nem tárgyi mivoltában, hanem szellemi mivoltában értettem.*

Beke: Keresheti az örökkévalósággal való kapcsolatát olyan értelemben, hogy merészen belehelyezi a pillanatnyit. Az örökkévalóság valami abszolútum, amivel mérkőznie kell. Én azt hiszem, naivitás volna a művész részéről valami örökkévalóra törekedni. Ha viszont radikálisan képviseli a pillanatot, szemben az örökkévalóval, akkor talán van valami esélye arra, hogy fontosat alkosson.

amely beszél az élet vagy a halál problémájáról, az nyilvánvalóan értelmetlenség. De hogyha egy művész a saját élet-halál problémáját közli a művészet eszközeivel egy konkrét embernek, aki a művével szemben áll, akkor adott esetben az a közlemény valóban élet-halál fontosságúvá válik. A társadalom egy ilyen konkrét élet-halál helyzetre nem tud reagálni, mert ez számára csak absztrakcióként jelenhet meg.

Szabadi: *Nem fenyeget-e akkor esetleg az a veszély, hogy az eddigi szóhasználatban művészetként szerepeltetett művészet esetleg átalakul végül teljesen fogyasztható valamivé, tehát akár designná, akár iparművészetté, és erre a művészetre, amely az élet végső kérdéseit hivatott feszegetni, szinte semmiféle igény nem marad?*

Beke: Természetesen igen nagy szükség van designra meg szép épületekre, meg gondozott utcákra, figyelemfelhívó plakátokra és még tudnám sorolni ezeket a semmitmondó példákat, de egészen más dolog, hogyha egy művész valami véglegeset és megváltoztathatatlant csinál.

Hegyi: Én azt hiszem, hogy azok a törekvések, amelyek manapság is – akár a magyar, akár az egyetemes művészetben – jelentkeznek, és még mindig alapvetően a művészet expanziójából indulnak ki, tehát abból a vágyból, hogy a társadalmat valamilyen módon meg akarják változtatni – ezt sokszor nagyon mechanikusan, egyfajta maximális mértékben kiterjesztett design-koncepció alapján képzelik el, miszerint a társadalom tárgyi, anyagi környezetét, tárgyi kultúráját, építészetét stb. stb. kell átformálni. Mindenképpen kimarad ebből a design-centrikus, hasznossági szempontú művészetelképzelésből az, ami tulajdonképpen a mindenkori művészet, illetve mindenkori emberi öntudatosításának a folyamata, tehát az, hogy a művészet értékcentrikus és nem tárgycentrikus.

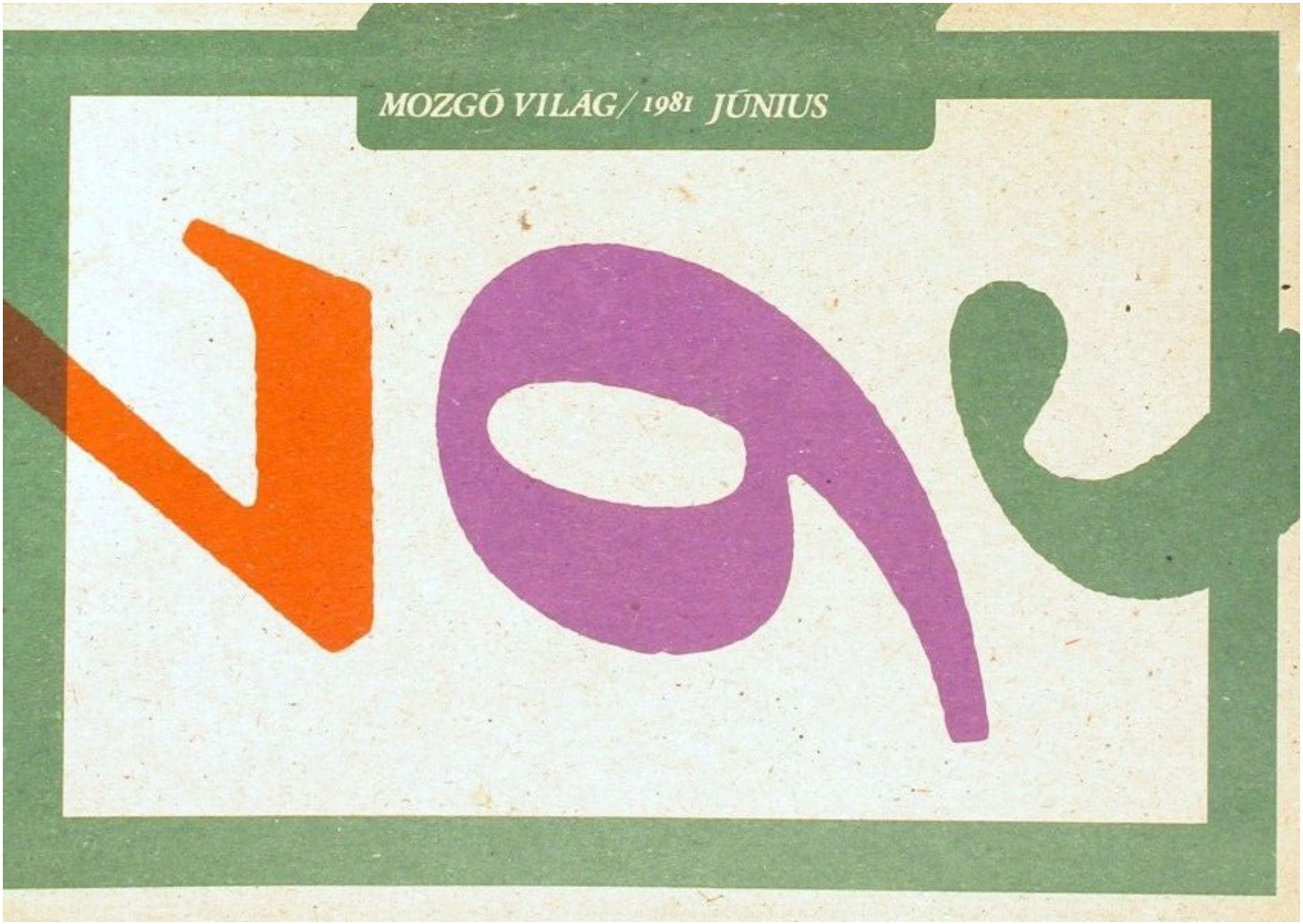
Szabadi: *Lehet-e azt mondanunk akkor, hogy ebben a művészet számára roppant kedvezőtlen helyzetben a művészetnek azért ma is az a dolga, hogy maradandó nyomot hagyjon maga után?*

Beke: Igen, bár más kérdés szerintem, hogy a művész megörökítse a földi létét valami módon, és hátrahagyjon valamit – és megint más kérdés, hogy a művész a jelenben is csinál valamit, ami olykor nagyon fájdalmas a közönségre nézve. Ezért szeretnék hozzátenni még egy példát az előző gondolatmenethez. Amikor azt mondtam, hogy a mi korunk nem kedvez a művészetnek, vagy a társadalom nem igényli a művészetet, ezt úgy értem, hogy ha valakinek, legyen az író vagy festő, az az ellenállhatatlan vágya támad, hogy a legnagyobb nyomorúságát közölje – mint például Jean Genet azokat az iszonyatokat, amelyeket a börtönben átélt –, és a saját maga megszállottságát valahogy kivetítse, ez nyilvánvalóan fontos probléma az ő számára, és még sokan mások számára is, de nem kívánhatjuk meg a széles tömegektől, hogy szeressék ezt. Ilyen értelemben miért lenne szükségük arra, hogy egy másik ember lelki poklában megmártózzanak? Én nem kívánom ezt nekik. Tehát a közönség minden egyes tagja választás előtt áll, hogy számára mi a legfontosabb, és mit válasszon a művészek által számára felkínált, olykor gyönyörűségekből, olykor borzalmakból. Válassza csak mindenki nyugodtan a kellemeset.

Szabadi: *Te a közönség felől fogalmaztad most meg ezt a kérdést, engem pedig éppen az érdekelt volna, hogy a művészet keresheti-e az örökkévalóval való kapcsolatát. Tehát a maradandóságot nem tárgyi mivoltában, hanem szellemi mivoltában értettem.*

Beke: Keresheti az örökkévalósággal való kapcsolatát olyan értelemben, hogy merészen belehelyezi a pillanatnyit. Az örökkévalóság valami abszolútum, amivel mérkőznie kell. Én azt hiszem, naivitás volna a művész részéről valami örökkévalóra törekedni. Ha viszont radikálisan képviseli a pillanatot, szemben az örökkévalóval, akkor talán van valami esélye arra, hogy fontosat alkosson.

MOZGÓ VILÁG / 1981 JÚNIUS



Munkatársaink

ALFÖLDY JENŐ 1939-ben született Budapesten. Kritikus. 1958 és 1969 között fényképész szakmunkás volt, közben az ELTE esti tagozatán bölcsészdiplomát szerzett. 1969 óta az Élet és Irodalom munkatársa. Irodalomtörténeti jellegű munkája: portrékönyv *Kálnoky Lászlóról*.

BARABÁS MÁRTON festőművész, a Fiatal Képzőművészek Stúdiójának tagja.

BÁLINT B. ANDRÁS 1947-ben Budapesten született. A jogi egyetem elvégzése után újságíró volt egy üzemi lapnál, majd a Magyar Hírlapnál. Jelenleg a Vigilia irodalmi szerkesztője. Kötetei: *Végállomástól végállomásig* (riportok) és *A róka megszelídítése* (esszék).

BEKE LÁSZLÓ Kiséletrajza a 81/6. számunkban olvasható.

BELOHORSZKY PÁL Lapunk 81/6. számában jelent meg kiséletrajza.

BEREMÉNYI BENŐ ANDRÁS Budapesten született 1947-ben. Gépészmérnök. Volt segédmunkás, tanár, reklámügynök, tervezőmérnök, „szabadúszó". Folyóiratokban és az *Isten tenyerén ülünk* című antológiában jelentek meg munkái. Regénye – melyből az itt közölt írása is származik – a Szépirodalmi Kiadónál megjelenés előtt áll.

BERKOVITS GYÖRGY 1940-ben született. Szociográfus-író. 1976-ban jelent meg a Magyarország felfedezése sorozatában *Világváros határában*, majd 1981-ben *Terepszemlé* című könyve. 1979-ben Lugossy Istvánnal dokumentumfilmet rendezett *Lakihegyiek* címmel. Életmódkutatást folytat. Ír szociológiai tanulmányt, foglalkozik a szociográfia, a tényirodalom kérdéseivel s a film elméletével. A Mozgó Világ rovatvezetője.

CZAKÓ GÁBOR 1942-ben született Decsen. 1966 óta publikál. 1970 óta nyolc könyve jelent meg: regények, novellák, tanulmányok, színművek. Legutóbbi kötetének címe: *Sorrendben*. József Attila-díjas. A Mozgó Világ belső munkatársa.

DÉRCZY PÉTER Budapesten született 1951-ben. 1977-ben végzett az ELTE magyar-angol szakán. Két évig a Kritika munkatársa volt. Jelenleg az OSZK Olvasószolgálatánál dolgozik. Publikált a Kortársban, a Kritikában, az Új Forrásban és az Új Írásban.

DÉVÉNYI RÓBERT 1931-ben született Budapesten. Operarendező-szakot végzett a Zeneművészeti Főiskolán. Drámáit vidéki színházak, valamint a Rádió és a Televízió mutatták be. Több mint két évtizede tevékenykedik az amatőr színjátszó mozgalomban. A KISZ Központi Művészegyüttes színjátszó társulatának rendezője és a Népművelési Propaganda Iroda dramaturg-szerkesztője, illetve az Amatőr Színjátszók Országos Tanácsának alelnöke.

FORGÁCS REZSŐ 1957-ben született Budapesten. Tizenöt évig zenei tanulmányokat folytatott, jelenleg mint adatrögzítő dolgozik. Versei, riportjai hetilapokban jelentek meg. Folyóiratunkban először publikál.

GELLÉRT KIS GÁBOR Budapesten született 1946-ban. A Közgazdasági Egyetem után az ELTE Bölcsészkarán szerzett diplomát. Újságíró. Jelenleg a Televízió Kulturális Főosztályán szerkesztő. Folyóiratunkban először publikál.

HOLLÓ ANDRÁS Mocsán született 1953-ban. 1977-ben végzett az ELTE magyar-orosz szakán. Azóta a komáromi szakmunkásképzőben tanít. Lapunkban többször publikált már.

HORVÁTH ATTILA 1953-ban született Budapesten. Az ELTE BTK magyar-népművelés szakán végzett 1980-ban. Lapunk már többször közölte írásait.

KIS PINTÉR IMRE Budapesten született 1941-ben. 1965-ben végzett a Bölcsészkaron. 1966 óta publikál rendszeresen a kortárs magyar irodalommal foglalkozó írásokat. 1971–74 között irodalmi aspirantúrát végzett. 1974 óta az Irodalomtudományi Intézet munkatársa. Összegyűjtött kritikai tanulmányai 1979-ben *Helyzetjelentés* címmel a Szépirodalmi Kiadó gondozásában láttak napvilágot.

KOCSIS ZOLTÁN Kiséletrajza a 81/6. számunkban olvasható.

MÁNYOKI ENDRE Lapunk 81/3–4. számában olvasható kiséletrajza.

MÓZES LAJOS 1946-ban Kabán született. 1972-ben esti tagozaton érettségizett. 1975 óta publikál. Önálló kötetét, *A legjobb helyek fortélyait* 1981-ben a Magvető Kiadó jelentette meg.

ORAVECZ IMRE Szajlán született 1943-ban. Egyetemi tanulmányait Debrecenben és Chicagóban végezte. Dolgozott többek között mint segédmunkás, moziüzem-vezető, kiadói titkár, egyetemi tanársegéd, újságíró. Verseskötetei 1972-ben a *Hej*, 1979-ben *Egy földterület növénytakarójának változása* címmel jelentek meg. Németből és angolból több kötetnyi verset és prózát fordított.

PÁSZTOR EMIL A Szegedi Tudományegyetem magyar-történelem szakán szerzett diplomát. 1964 óta a Ho Si Minh Tanárképző Főiskola magyar nyelvészeti szakán tanít. 1951 óta publikál cikkeket, tanulmányokat. *A tizenötödik vértanú* című Kazinczy Lajosról írt dokumentum-életrajza 1979-ben jelent meg. Tagja az MTA Helyesírási Bizottságának.

RADNÓTI SÁNDOR 1946-ban született. A magyar-filozófia szak elvégzése után kiadói lektor volt. 1980 óta állástalan; fizikai és segédmunkákból él. Művészetfilozófiai tanulmányokat és műbírálatokat ír. *A szenvedő misztikus* címmel most jelent meg első kötete.

SZABADI JUDIT Kiséletrajza 81/6. számunkban olvasható.

SZILÁGYI ESZTER ANNA Pécsett született, 1964-ben. Irodalom-dráma tagozatos gimnazista. A Mozgó Világ közli először verseit.

SZKÁROSI ENDRE Kiséletrajza 81/3–4. számunkban jelent meg.

TÜRK PÉTER 1943-ban született. Nyomdaipari szakiskolai tanár. Mint képzőművészt elsősorban a látvány érzékeltetésének és gondolati feldolgozásának kérdései foglalkoztatják.

VERESS MIKLÓS Lapunk 81/3–4. számában olvasható kiséletrajza.

mozgó világ

IRODALMI–MŰVÉSZETI
KRITIKAI ÉS
TÁRSADALOMELMÉLETI
FOLYÓIRAT

7

Önmegvilágítás (1979)

Fény-sprayképezés (1979) ▸

Jokesz Antal fényképei

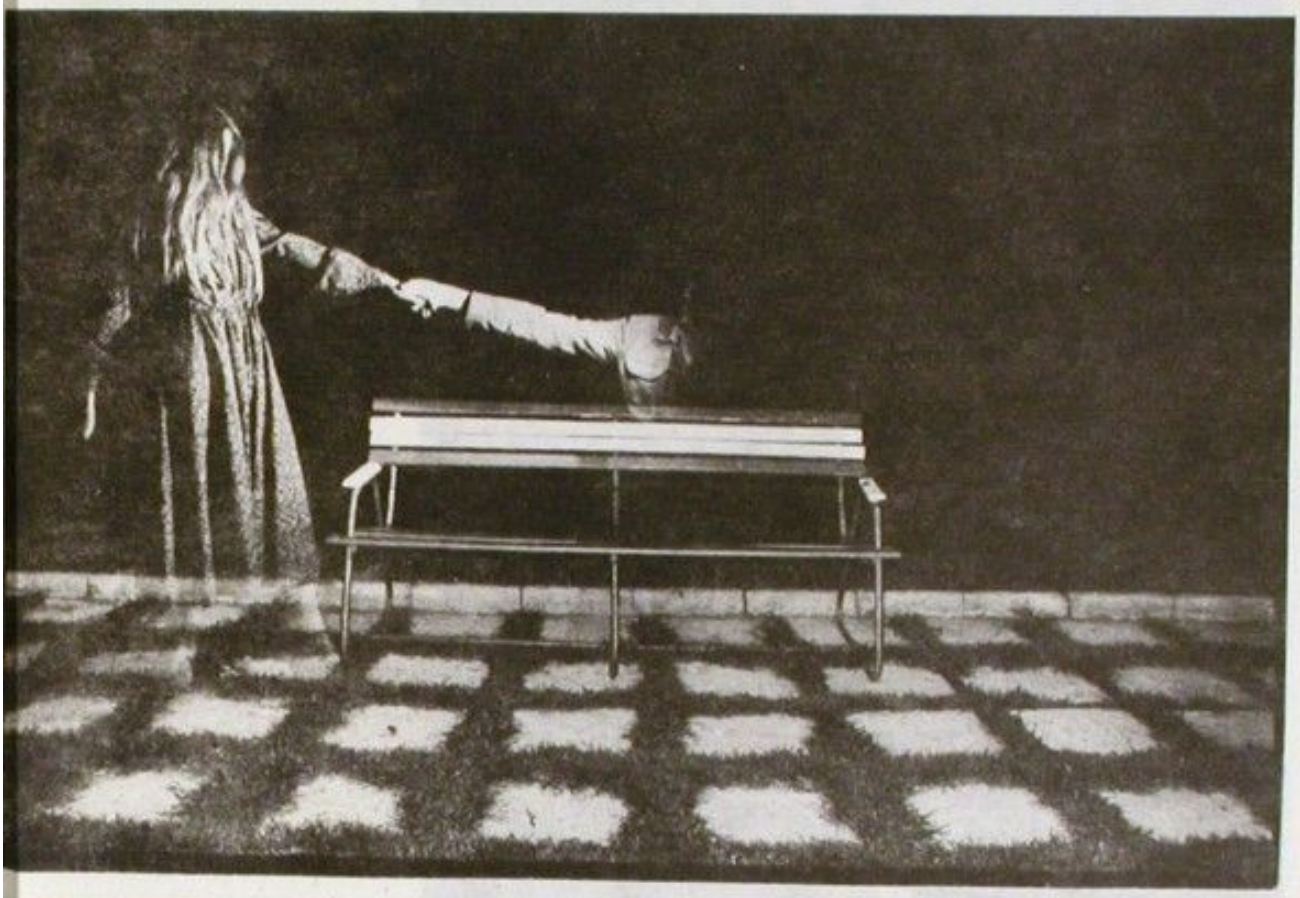
Néhány nagyon egyszerű elvet szeretnék elismételni bevezetésül Jokesz Antal fotóihoz. Megéri, mert aki csak egy kicsit is figyelemmel kísérte az elmúlt másfél évtizedben a magyar fotóművészetben történteket, tudhatja, mekkora indulatok szabadultak el, s szabadulnak el ma is e kérdések körül. És azért elsősorban *indulatok*, mert – rendszeres fotóesztétikai gondolkodás és műközpontú kritika híján – a fotóval kapcsolatos uralkodó magatartásformák még ma is a „tetszik – nem tetszik" primitív szintjén tetszelegnek.

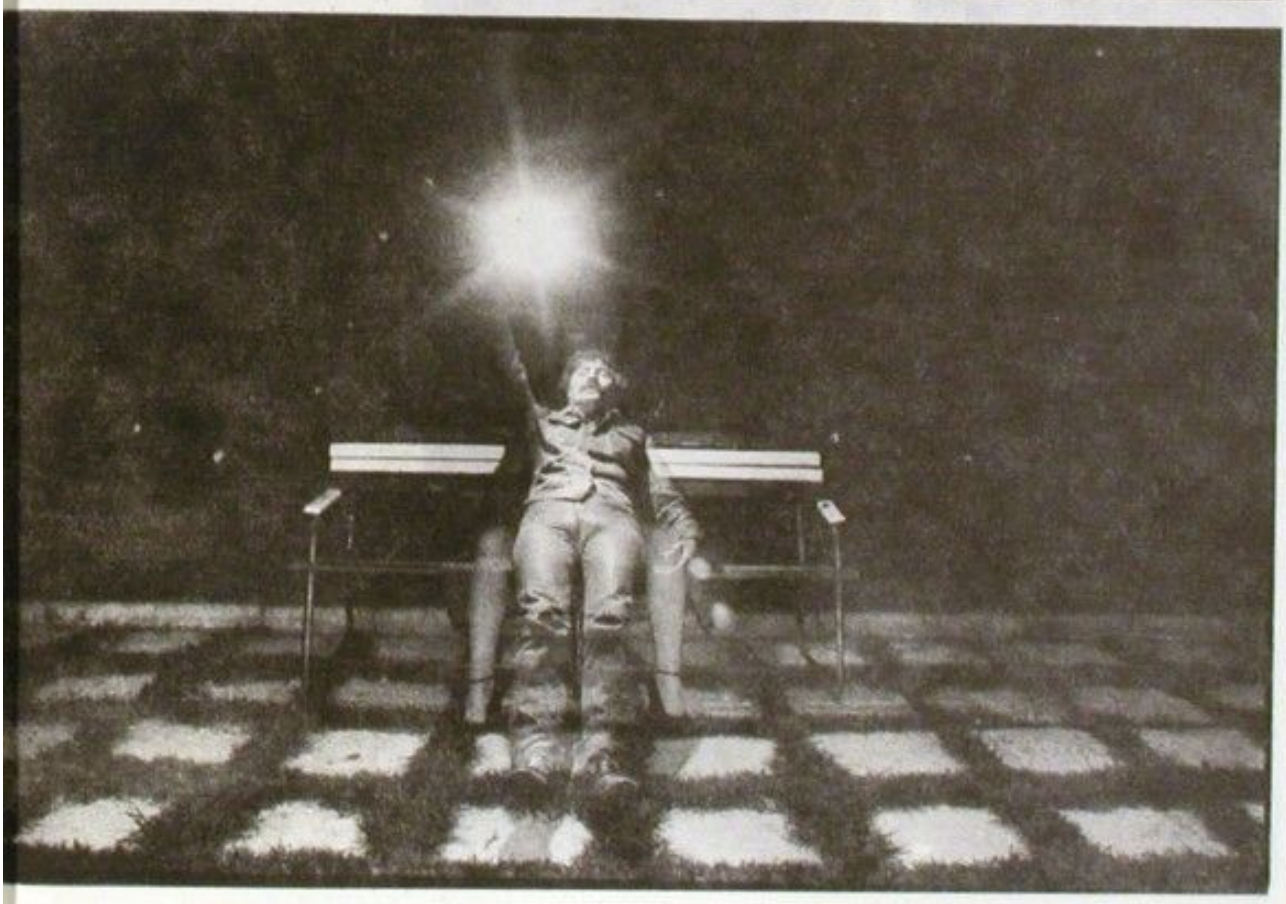
Provokatívan közhelyes elveim tehát a következők:

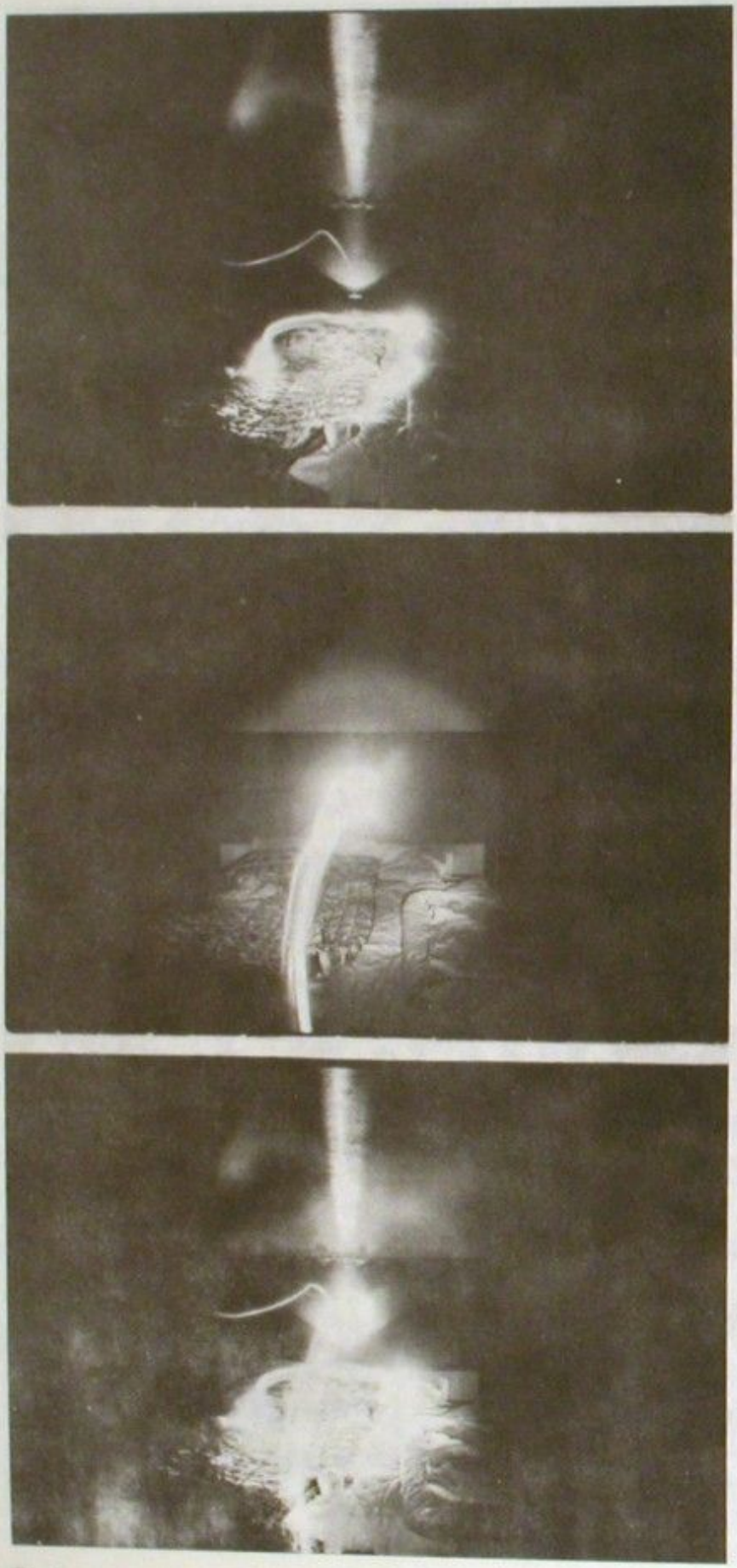
– Az a vita, hogy művészet-e a fényképezés, még ma sem dőlt el. Míg a festészet művészet (más kérdés, hogy a rossz festmények rossz műalkotások), addig a fényképezés számos ága eleve nem is tart igényt erre a rangra.

– Eltérően a festészettől, jó fotót gyakorlatilag bárki csinálhat – „elvétve" vagy „véletlenül". De a fotóművész is számtalan rossz képet csinál – legfeljebb nem viszi nyilvánosság elé.

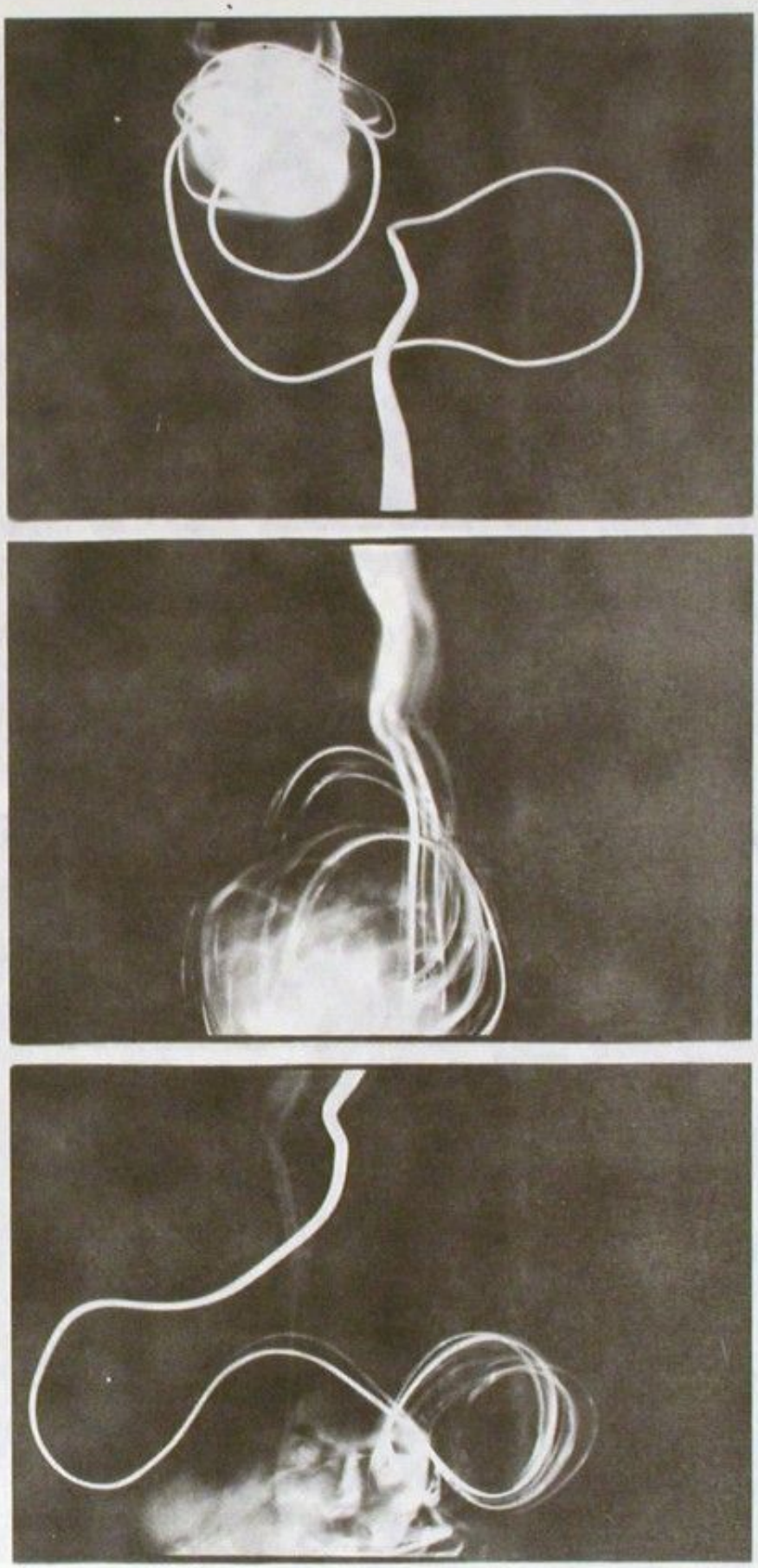
– Az utóbbi két furcsaság részben a fotóművészet azon sajátosságából adódik, hogy a festészeti (hosszadalmasan „kiérlelő") komponálásmódot itt bizonyos értelemben a gyors egymásutánban készülő képek közti szelekció helyettesíti. (G. B. Shaw a fotóst a számtalan ikrát rakó halhoz hasonlította.) Részben pedig az olyan, alkalmazott jellegű fotós gyakorlatból, mint a riportázs, ahol az alkotó eleve kényszerül a jó képet egy adott, időben és térben el-



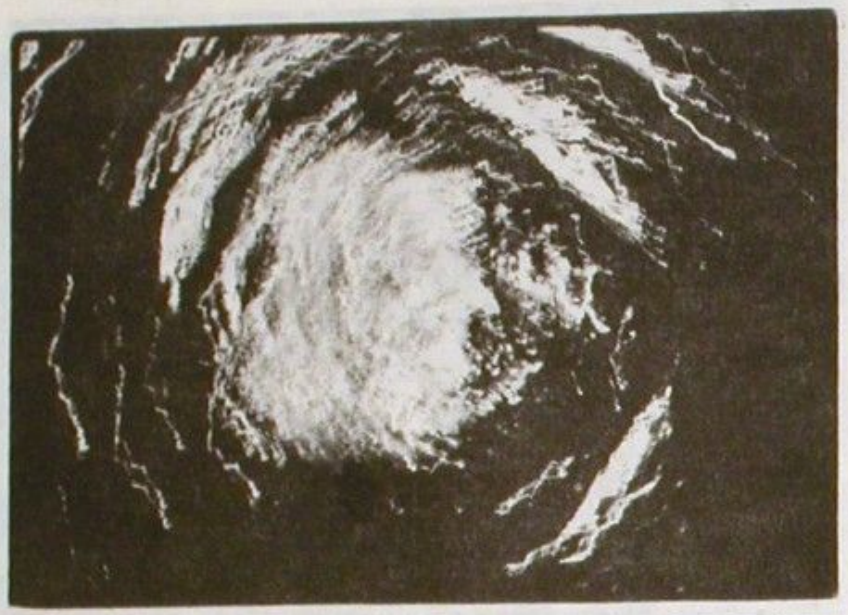




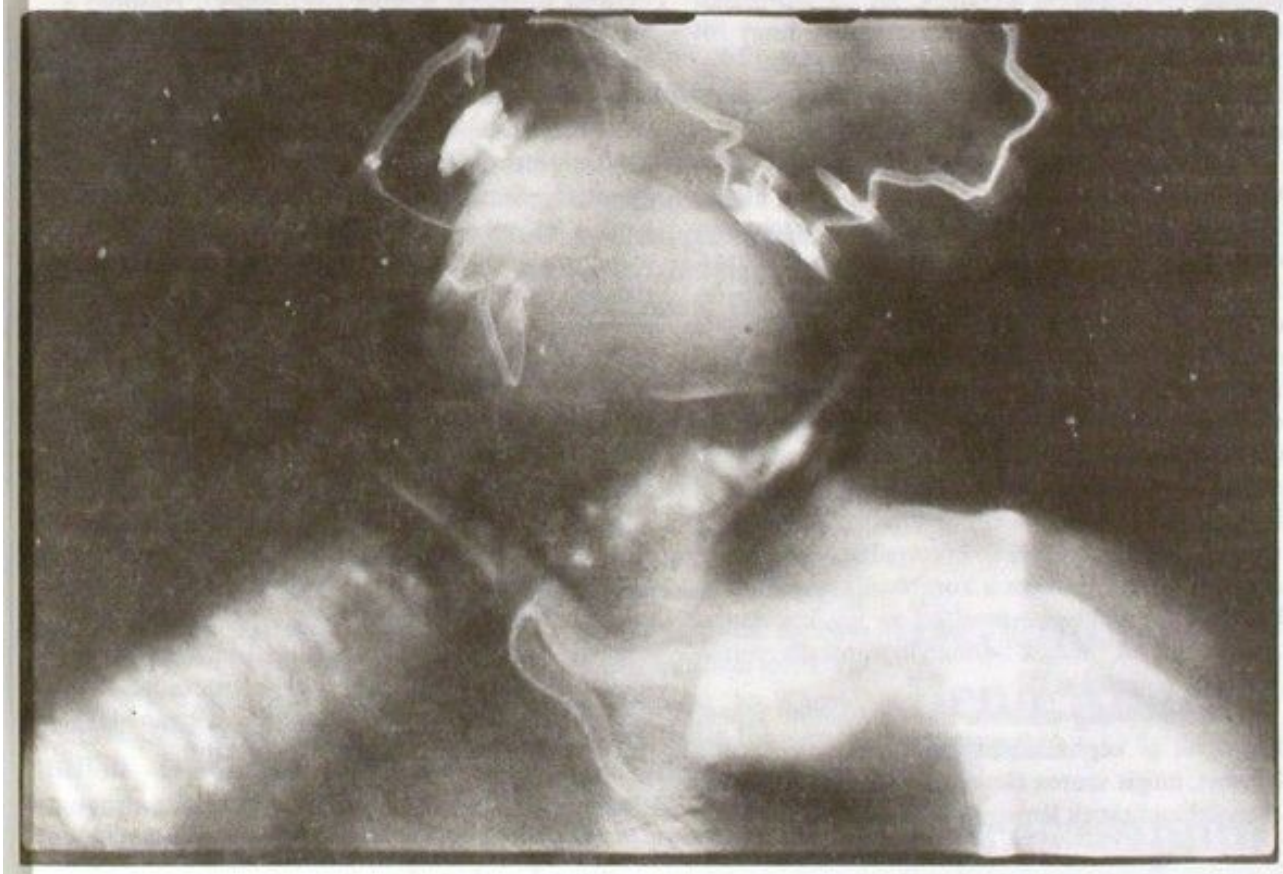
Sexogram (1980)



Fényátömlesztés (1980)



Katapult (1980)



határolt eseménysorból kimetszeni. Mindez a „pillanatfényképezés", az „ellesett pillanat" esztétikájával függ össze.

– Az elmúlt egy-másfél évtizedben ellentétes fotóművészeti tendenciák erősödtek fel, melyek nem akarják a művészi érték létrehozását sem kívülről jövő „feladatokkal" összekapcsolni, sem a vakvéletlenre bízni, éppen ezért legalábbis egyenrangúak – szándékukat tekintve – a hagyományos pillanatfényképezéssel.

A 70-es évek elejétől kezdve jelentkező fiatal fotóművészek közül mindenképpen azok bizonyultak eredményesebbnek, akik nem egyszerűen minél több „jó kép" összegyűjtésére törekedtek, hanem következetesen keresték és építették kizárólag önmagukra jellemző képi világukat, „stílusukat" – há úgy tetszik, *a priori* elképzelések, tervek, célok, módszerek segítségével. Gondolok itt egészen konkrétan Vető Jánosra, Szerencsés Jánosra, Hámos Gusztávra, Kerekes Gáborra, a legfiatalabbak közül Bakos Miklósra és Tordy Györgyre (és még vagy 10 másik fotósra – a kamerával dolgozó képzőművészekről nem is beszélve). (Megemlítendő még, hogy tulajdonképpen a Mozgó Világ is *ezt* a fotóstípust részesíti előnyben évek óta, és ennek a tendenciának kedvez a Fiatalok Fotóművészeti Stúdiója, amikor ösztöndíjszerűen támogatja tagjai nagyobb lélegzetű terveinek, ún. „szinopszisainak" megvalósítását.) Magától értetődik, hogy Jokesz Antalt is ide sorolom – aki nem véletlenül egy rugalmas, tagjait állandóan változtató „csoportnak", a *Dokumentum*nak is animátora.

Természetesen Jokesz sem volt mindig az a témáit aszketikus szigorral fegyelmező fotós, aki az itt közölt képekből rekonstruálható. Korai munkáit még csak lazán fűzi össze a saját személye, közvetlen környezete iránti, kissé erotikus színezetű érdeklődés, és mindez csak 1978 táján csapódott le olyan kerek együttesekben, mint az éjszakai parkokban és grundokon vakuval készített sorozat, vagy a szándékoltan véletlen technikán alapuló, utcai járókelőkről „vaktában" felvett képsor. (Hogy ezek a képsorok Jokesz számára szigorú önképzést is jelentettek, bizonyítja egy „mellesleg" készült párizsi riportázsa, melyben könnyedén, szinte oda sem figyelve alkalmazza a korábban kialakított világítási és képkivágás-sémákat, az így keletkezett „melléktermék" mégis bármelyik városalbumunkkal állná a versenyt.)

A Mozgó Világ számára most nagyított képek, képpárok és képhármasok nem alkotnak lineáris képsort, mégis szoros összefüggésben mutatják két év munkásságának lényegét. Legszembetűnőbb közös vonásuk a fényforrás és a fénysugár direkt leképezése és manipulálása, miáltal a képbe belekerülő fényképész („fény-képész") maga is álomszerű epizódok szereplőjévé válik. A képeknek körülbelül olyan a viszonyuk a szürrealizmushoz, mint Duane Michalsnak René Magritte-hoz – gondolok itt a bevallottan álmokat és rögeszméket rekonstruáló, újromantikus (?) amerikai fotós áttűnéses Magritte-arcképeire. Az *Örmegvilágítás*on Jokesz egy téglafalból tűnik elő, s az arcra helyezett tükörrel mint fényforrással ugyanúgy oltja ki magát, mint Magritte fényfejű embere. Máskor kicsit brutális, és fojtottan vagy nyíltabban erotikus, ugyanúgy mint Michals: „fény-spray"-jel vakítja el partnere arcát, és ebből a villanásból keletkezik a kép, a *Lámpalá*zon pedig obszcén kontextusban, „félrehasználva" villan fel a fény. A *Fényérzékeny álom* képpárjáról világosan leolvasható, hogy a történések viziószerűségét leghatásosabban a fényforrás és a dupla expozíció együttes alkalmazása segíti elő. Mint valami durva poén, a férfi és a nő találkozásának pillanatát egy lámpa felvillanása jelzi, de viccről szó sincs, mert a lámpa úgy szórja sugarát, mint egy mesebeli csillag.

1980-ban Jokesz a szó szoros értelmében rajzolni kezd a fénnyel. A következmény: elektromos vibrálás rázza meg az agyat *(Katapult)*, fénycsóva száguld izgatottan ide-oda egy alig érzékelhető szállodai szobában, melynek légterében páraként felszálló nőies formákat sejtünk *(Sexogram)*. Hasonló a helyzet a *Fénysebesség*gel. Nem bizonyítható, csak érezhető, hogy a fény emberi testet tapogat körül az alsó képen, de a sejtelmes plasztikájú fénynyaláb folytatódik a felsőn is – ebbe fúródik bele az elmosódó, szomorú önarckép. Tudjuk, hogy a növekvő gravitáció eltorzítja az emberi arcot. Vajon mi történik a fénysebesség határán?

A formák átvezetése az egyik képmezőből a másikba szó szerint értendő a *Fényátömlesztés*en. Noha Jokesz függőleges hármasképein sohasem egyértelmű az olvasás iránya, annyi bizonyos, hogy fény és arc között létesül kommunikáció. És döbbenetes, ahogy a „csatorna" eközben észrevétlenül átalakul fénykígyóból elektromos vezetékké, feszültség alatt álló fehér huzalból feszültség eredményezte kisüléssé. Ez talán Jokesz mindeddig legegyénibb alkotása.

Nevek szerepeltek a cikkem elején, melyekhez még az időközben elhunyt Hajas Tiborét kell hozzátenni. Együttesen olyan szellemi közeget képviselnek, melyből Jokesz elég sokat merített, melyhez most már ő is egyre jobban kötődik, a tisztán alakított fénysávok köldökzsinórján keresztül.

Budapest, 1981. március 12.

Beke László

MOZGÓ VILÁG / 1981 JÚLIUS

Munkatársaink

ALEXA KÁROLY 1945-ben született. Az ELTE adjunktusa, a Mozgó Világ rovatvezetője.

AMBRUS LAJOS 1950-ben Gyulán született. A JATE magyar-történelem szakán végzett 1978-ban. Jelenleg tanár a szombathelyi 405. sz. Ipari Szakmunkásképző Intézetben, illetve Szakközépiskolában. Novellája és kritikái a Forrásban és az Életünkben jelentek meg.

BERKOVITS GYÖRGY munkatársa volt 1981/7. számunknak, kiséletrajza ott jelent meg.

BURKUS SÁNDOR 1957-ben Budapesten született. Az MTI-nél világosítóként dolgozik.

CSENGEY DÉNES 1953-ban született Szekszárdon. Volt autószerelő, gépkocsirakodó, biztosítási ügynök, irodalmi színpad vezető, tanító, népművelő. Jelenleg negyedéves magyar–történelem szakos diák a debreceni Kossuth Lajos Tudományegyetemen. Írásai az Alföldben, a Valóságban és az Új Tükörben jelentek meg. Kötete: *. . . és mi most itt vagyunk* címmel megjelenés előtt áll.

GÉCZI JÁNOS 1945-ben Monostorpályiban született. Biológus. 1974-től publikál verseket különböző folyóiratokban. Szerepelt a *Gazdátlan hajók* című antológiában.

GYÖRE BALÁZS kiséletrajza 1981/1. számunkban olvasható.

DR. HADAS FERENC 1923-ban született. Egyetemi adjunktus. 1952 óta a Kossuth Lajos Tudományegyetemen dolgozik. Az idegen nyelvek tanításának metodikájával foglalkozik. 1959 óta jelennek meg nyelvészeti és szakmetodikai tanulmányai, egyetemi kézikönyvei.

† HAJNÓCZY PÉTER 1942-ben Budapesten született. Novellái már az első Mozgó Világ-számokban megjelentek. Írásait különböző irodalmi folyóiratok közölték. Kötetei: *A fűtő* (1975), *M* (1977), *A halál kilovagolt Perzsiából* (1979), *Jézus menyasszonya* (1981).

KARTAL ZSUZSA 1947-ben Budapesten született. 1971-ben magyar–latin szakos tanári diplomát szerzett. Újságíró, főként kritikát, esszét és publicisztikát ír. Versei 1974 óta jelennek meg. *Így döntöttem* címmel 1976-ban, *Körözés* címmel 1980-ban jelent meg verseskötete.

KÁROLYI ZSIGMOND 1952-ben született. 1975-ben végzett a Képzőművészeti Főiskola festő szakán.

KURUCZ GYULA 1944-ben született. A debreceni Kossuth Lajos Tudományegyetem magyar–német szakán végzett. Kritikát, műfordítást, prózát publikál. Hét saját prózakötete és négy kötet műfordítása jelent meg. Az Idegennyelvű Könyvszemle főszerkesztője.

MÉSZÖLY MIKLÓS 1921-ben született, író, esszéista; kötetei itthon és külhonban több kiadásban jelentek meg.

PÁLYI ANDRÁS 1942-ben született Budapesten. Az ELTE magyar–lengyel szakán végzett. 1963-ban Pécsett mutatták be *Tigris* című színművét. 1978-ban *Tied a kert* címmel novelláskötete jelent meg. Elbeszéléseket, fordításokat, irodalmi és színházi kritikákat publikál különböző folyóiratokban. A Színház szerkesztőségének munkatársa.

SZAJBÉLY MIHÁLY kiséletrajza 1981/5. számunkban olvasható.

SZEMADÁM GYÖRGY kiséletrajza 1981/2. számunkban jelent meg.

SZILÁGYI ÁKOS kiséletrajza 1981/5. számunkban található.

SZKÁROSI ENDRE kiséletrajza 1981/2. számunkban jelent meg.

TÓTH GÁBOR 1955-ben Budapesten született. 1979-ben magyar–történelem szakos általános iskolai tanári diplomát szerzett. Irodagép-karbantartó beosztásban dolgozik.

ÚJLAKI GABRIELLA 1958-ban Budapesten született. Az ELTE III. éves esztétika–magyar–könyvtár szakos hallgatója.

VÁRADY SZABOLCS 1943-ban Budapesten született. Az ELTE Bölcsészkarán végzett. 1961-ben jelent meg első verse. Az Európa Könyvkiadó szerkesztője.

mozgó világ

IRODALMI–MŰVÉSZETI–KRITIKAI ÉS TÁRSADALOMELMÉLETI FOLYÓIRAT

8

MOZGÓ VILÁG / 1981 AUGUSZTUS

Munkatársaink

ALEXA KÁROLY munkatársa volt 1981/8. számunknak, kiséletrajza ott jelent meg.

BAJOMI IVÁN 1952-ben született, az ELTE francia–szociológia szakán végzett, jelenleg itt tanársegéd. Első írása a Valóságban jelent meg 1980-ban. Most közölt írása részlet a Lip gyári termelősztrájkról írott, előkészületben levő könyvéből.

BARI KÁROLY 1952-ben született. Két verseskönyve jelent meg eddig, a harmadik, valamint a cigány népköltészetből készített műfordításainak gyűjteménye kiadás előtt áll.

CZAKÓ GÁBOR kiséletrajza 1981/7. számunkban olvasható.

FORRAY R. KATALIN Mezőtúron született. A József Attila Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karán végzett 1967-ben. Általános és középiskolai tanár volt, majd az MTA Pedagógiai Kutató Csoport tudományos munkatársa. Egy éve a Művelődési Minisztérium Művelődéspolitikai Főosztályán dolgozik.

GERGELY ANDRÁS 1946-ban született. Történész, az ELTE adjunktusa. A 19. századi magyar történelemmel foglalkozik.

GYURÁCZ FERENC 1945-ben Körmenden született. 1981-ben végzett az ELTE magyar–néprajz szakán. Jelenleg b[illegible]ott pályamunkás.

KISS GY. CSABA 1945-ben Budapesten született. 1968-ban az ELTE magyar–német szakán végzett. A hetvenes évek eleje óta publikál rendszeresen irodalmi folyóiratokban. A lengyel és szlovák irodalommal, a közép-európai irodalmak kapcsolataival foglalkozik. Mintegy hat évig szerkesztette a Nagyvilágban a nyugati szláv irodalmak rovatát. Jelenleg az MTA Irodalomtudományi Intézetének munkatársa.

MÁNYOKI ENDRE munkatársa volt 1981/3–4. számunknak, ott mutattuk be.

MÁRGÓCSY ISTVÁN 1949-ben született. Az ELTE magyar tanszékén tanársegéd. 1978–79-ben a Mozgó Világ versrovatának vezetője volt.

MÉSZÖLY MIKLÓS kiséletrajza 1981/8. számunkban olvasható.

P. VARGA KÁLMÁN Budapesten született 1953-ban. A debreceni tudományegyetem történelem-népművelés szakán végzett. Népművelő. Eddigi írásai a Művészetben és az Új Írásban jelentek meg.

REMÉNYI JÓZSEF TAMÁS. Lapunk 1981/2. számában olvasható kiséletrajza.

SIGMOND ISTVÁN Kolozsváron él. A Korunkban és az Utunkban rendszeresen publikál. Több kötete jelent meg.

SZABADOS ÁRPÁD kiséletrajza 1981/7. számunkban található.

SZÖLLŐSI ZOLTÁN kiséletrajza 1981/3–4. számunkban jelent meg.

SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY 1943-ban Budapesten született. 1965 óta jelennek meg tanulmányai. Kandidátus, az ELTE docense. Könyvei: *Világkép és stílus* (Magvető, 1980), *„A regény, ámint írja önmagát"* (Tankönyvkiadó)

TAMÁS GÁSPÁR MIKLÓS 1948-ban Kolozsváron született. Jelenleg az ELTE filozófiatörténeti tanszékének tudományos munkatársa.

VÁRNAGY ILDIKÓ kiséletrajzát 1981/1. számunkban publikáltuk.

ZALÁN TIBOR 1 540 827 1655

ZSOLNAI JÓZSEF 1935-ben született Szegeden. Főiskolai-egyetemi tanulmányait Szegeden végezte. Tanított általános iskolában, gimnáziumban, valamint több pedagógusképző főiskolán. Anyanyelv-pedagógiai kutatásokat folytat. Hat könyve jelent meg. Cikkei, tanulmányait a Magyar Pedagógia, a Valóság, a Köznevelés és a Kritika közölte.

mozgó világ

IRODALMI–MŰVÉSZ
KRITIKAI ÉS
TÁRSADALOMELMÉ
FOLYÓIRAT

9

MOZGÓ VILÁG / 1981 SZEPTEMBER

Munkatársaink

ANTAL ISTVÁN 1978-ban végzett az ELTE Állam- és Jogtudományi Karán. 1976 óta ír forgatókönyveket, publikál és dolgozik filmekben dramaturgként. Film-történetet tanít külső előadóként az Iparművészeti Főiskolán. Szabadfoglalkozású.

ATTALAI GÁBOR 1934-ben született Budapesten. Az Iparművészeti Főiskolán szerzett diplomát 1958-ban. Képző- és iparművészettel foglalkozik. Az utóbbi években művészeti esszéket is publikál.

BALASSA PÉTER Kiséletrajza 81/1. számunkban olvasható.

DIÓSI ÁGNES Budapesten született. Tanítóképzőt és marxista esztétika szakot végzett. Különböző intézményeknél folytatott pedagógiai, népművelői, szociológiai munkát. Jelenleg szabadúszó. Lapunkban rendszeresen publikál.

ESTERHÁZY PÉTER 1950-ben született. Az ELTE TTK matematikus szakán végzett. Könyvei: *Fancsikó és Pinta* (1976), *Pápai vizeken ne kalózkodj!* (1977), *Termelési regény* (1979), *Függő* (1981).

FORGÁCS ANDRÁS 1952-ben született Budapesten.

KÖNCZÖL CSABA Kiséletrajzát 81/6. számunkban közöltük.

MARGÓCSY ISTVÁN Kiséletrajza lapunk 81/9. számában olvasható.

MARNÓ JÁNOS 1949-ben Budapesten született. Az Eötvös Gimnáziumban érettségizett. Utána különféle intézményeknél segédmunkásként dolgozott. Jelenleg egy tervező vállalat műszaki rajzolója. A Mozgó Világban már jelentek meg versei.

MESZLÉNYI ATTILA 1954-ben született Budapesten. Érettségi után volt pék, kőszobrász, postás, vízvezetékszerelő, segédmunkás, majd néhány animációs filmet rendezett a Pannónia Filmstúdióban. Jelenleg könyvgrafikával foglalkozik. A Mozgó Világban publikál először.

PETŐCZ ANDRÁS Budapesten született 1959-ben. Az ELTE magyar-történelem szakos hallgatója. Versei az Ifjúsági Magazinban és a Magyar Nemzetben jelentek meg.

PÓCZE GÁBOR 1955-ben Budapesten született. Az ELTE magyar-közművelődés szakán végzett. Eddigi írásai a Népművelésben és a Köznevelésben jelentek meg.

PUSZTAI ZOLTÁN 1955-ben Mosonmagyaróváron született. A középiskola elvégzése után volt baromfigondozó, figuráns és segédmunkás. Első versei 1978-ban jelentek meg.

SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY 1943-ban született Budapesten. Eleinte középiskolai tanárként, majd az MTA Irodalomtudományi Intézetében dolgozott. Kandidátus, az ELTE docense. 1965 óta jelennek meg tanulmányai. Könyvei: *Világkép és stílus* (1980), *A regény, amint írja önmagát* (1980).

SZILÁGYI ÁKOS Budapesten született 1950-ben. Az ELTE magyar-orosz szakán végzett, jelenleg ugyanott az Esztétika tanszék munkatársa. Elméleti írásai a Valóságban, a Kritikában és a Mozgó Világban jelentek meg. Verseskötetei: *Az iskolamester zavarban van* (1976), *Teremtmények* (1981). A Fiatal Írók József Attila körének titkára.

WEHNER TIBOR Sopronban született 1948-ban. 1971 óta a tatai Kuny Domokos Múzeum munkatársa. Lapunkban rendszeresen publikál.

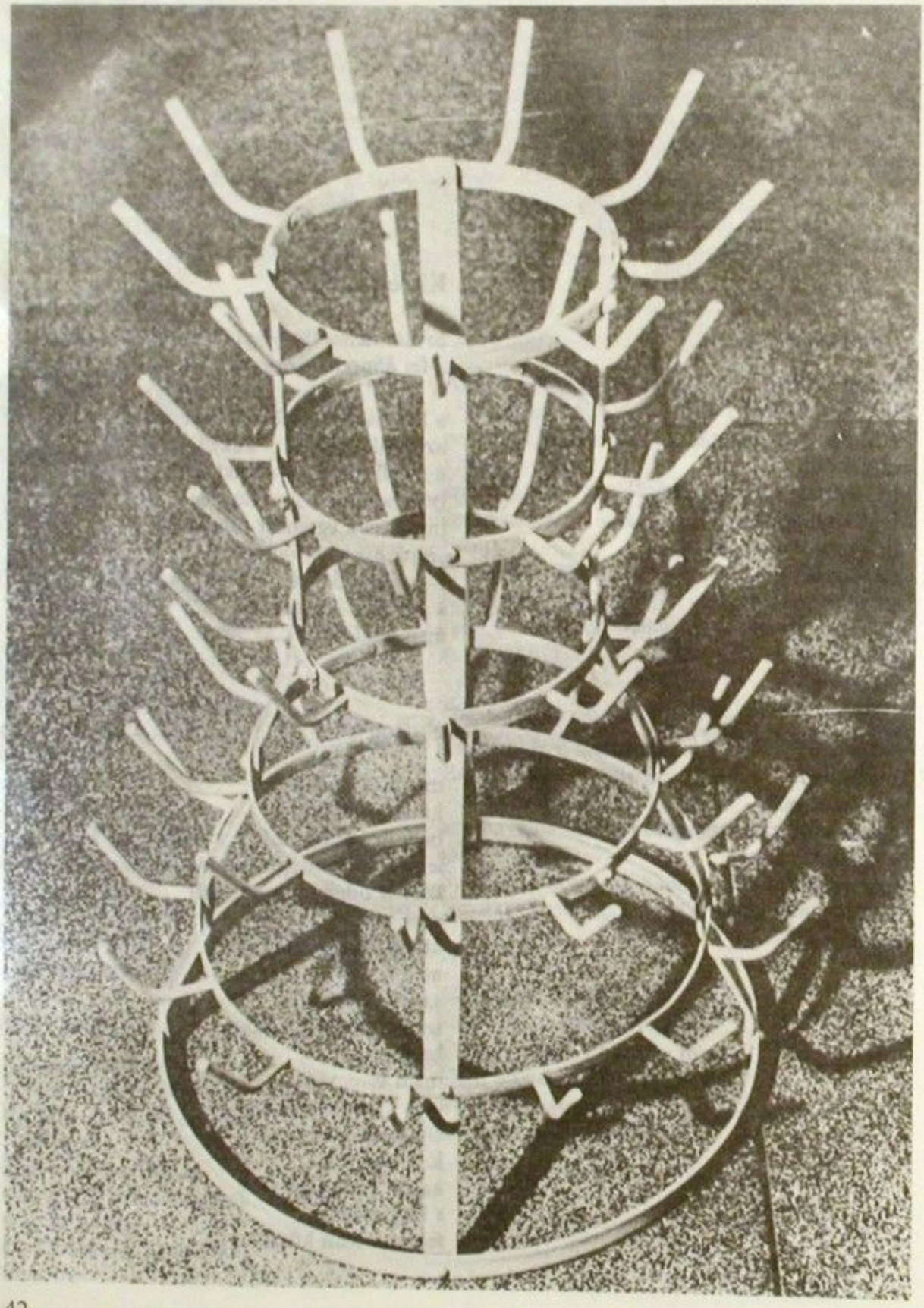
ZIRKULI PÉTER 1948-ban született Szatmárnémetiben. Kolozsváron és Budapesten járt bölcsészkarra. Előbb a bukaresti magyar tanszéken, majd az MTA Kelet-Európai Kutatócsoportjánál dolgozott. 1980-ban Móricz-ösztöndíjas volt. Az 1980–81-es tanévet – egyetemi hallgatóként – Párizsban töltötte. Verseskötete az idén jelenik meg.

mozgó világ

IRODALMI–MŰVÉSZETI–KRITIKAI ÉS TÁRSADALOMELMÉLETI FOLYÓIRAT

10

Marcel Duchamp: Palackszárító, 1914



Határesetek a képzőművészetben

I. rész

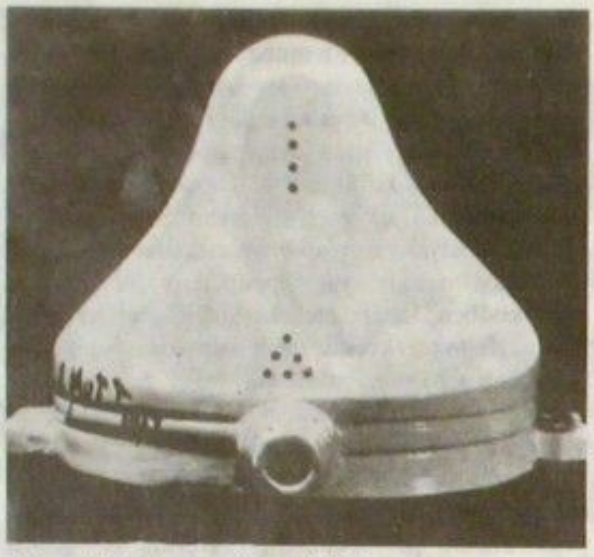
A jelenkori képzőművészetben számos olyan jelenség található, amit a közönség, a kritikusok és a művészek nagy része határesetként tart számon. A határesetek kapcsán nem csupán arról van szó, hogy a képzőművészet eszközbeli lehetőségei kitágultak, s így a művészeti gyakorlat részben eltávolodott a hagyományos 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 leleményeket (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 – hanglemez stb.

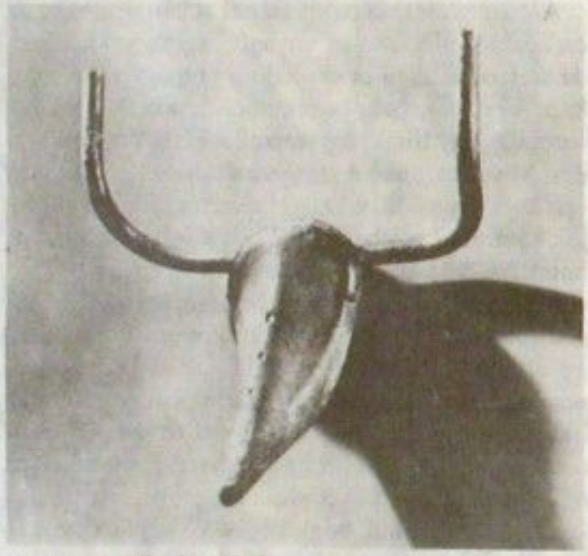
Az új eszközök és médiumok igenlésében jelentős szerepet játszik, hogy gondolkodásunk és közlési igényünk felgyorsult, hogy lényegesen több üzenetet szeretnénk másokhoz eljuttatni, mint korábban. Mindehhez gyorsabb és közvetlenebb kifejezési eszközökre van szükség, s ezek éppenséggel rendelkezésre is 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 készteti cselekvésre közönségét. Vagy úgy, hogy bevon a műbe, vagy úgy, hogy mintát 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 hovatartozást. Sok esetben olyan feltételeket teremtve, amelyek révén a konvencionális esetek mellé, azonos értékként 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 hovatartozás 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 hovatartozás 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 dolgokat 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-világbajnokságon 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 példákból 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 képesek befogadni az új tartalmakat, s e tartalmak merőben 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 perifériájáról annak centrumába is eljuthat, mint pl. Duchamp *Palackszárítója*, amely egy párizsi kocsma 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 ítélhetők 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 helyez 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 zsüriken. Talán érdemes megemlíteni azt az esetet, amikor egy bemutatóra – aminek zsürijében maga is részt vett – álnéven beküldte emlékezetes vécécsészéjét. 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 nevét, hanem a vallását kellene újraválasztania, de nem akad kedvére való. Végül elhatározza, hogy nemét fogja megváltoztatni. Nő leszek – mondja, s abban a pillanatban eszébe jut az új név is: Rrosa 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 jelenségekké 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 árakon 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 izlésre, ami az akkori berendezkedési kultúrát, az öltözködést és a tér felfogását jellemezte. Ennek az összképnek a közepébe kell elhelyeznünk a készen kapott objekteket, 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 kerékpárnyerget 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 objekteket. Ő azonban a tárgyhoz mindig hozzátesz valami bizarr elemet. Picasso viszont mindig

Picasso: Anya 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 attitűdhöz az is hozzájárult, hogy a *Lépcsőn lemenő akt* című képét, amit ma kimagasló alkotásként tartunk számon, annak idején Picasso és Braque kizsürizte 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 színvonalára 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 határesete a kultúra közepére került.

A konkrét mint jellemző határeset a hatvanas évek művészetében

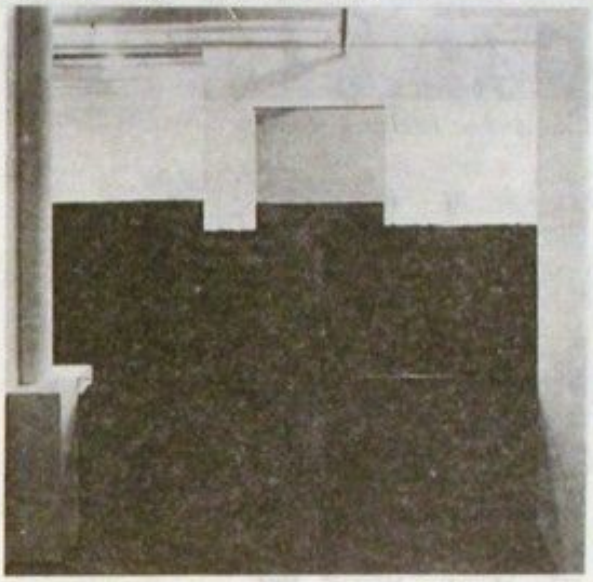
Duchamp Franciaországban kezdte tevékenységét, de még 1916-ban átment az Egyesült Államokba, és ottragadt. Személyes és művészeti hatását elsősorban a mai amerikai generáció tevékenységében lehet felfedezni, ami abban nyilvánul meg, hogy a természeti elemek, az ipari anyagok, technológiák, művészeti 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 neoncsöveket 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 közél marad a síkhoz, amennyire csak lehet. A minimális kiterjedés szinte ösztönöz, hogy elsősorban a mű anyagára figyeljünk. A vaslemezek, a magnézium-, alumínium-, réz-, kobalt- és szelénlapok olyan hangulatot árasztanak, mintha fémtelepen lennénk. 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, textilféleségeket alkalmazzák, 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.

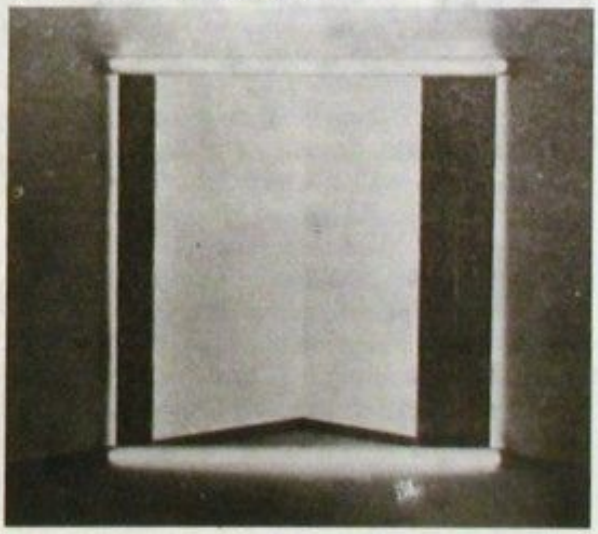
A konkrét elemek, anyagok nem tartogatnak túl nagyszámú kontrasztos lehetőséget, inkább változatokban gazdag munkák létrehozására ösztönöznek. A megjelenés és a kivitelezés látszólag egyszerű, de anyagigényes, hiszen a mű elsősorban tömegével hat, akárcsak a természeti jelenségek, a sivatag, a tenger, 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

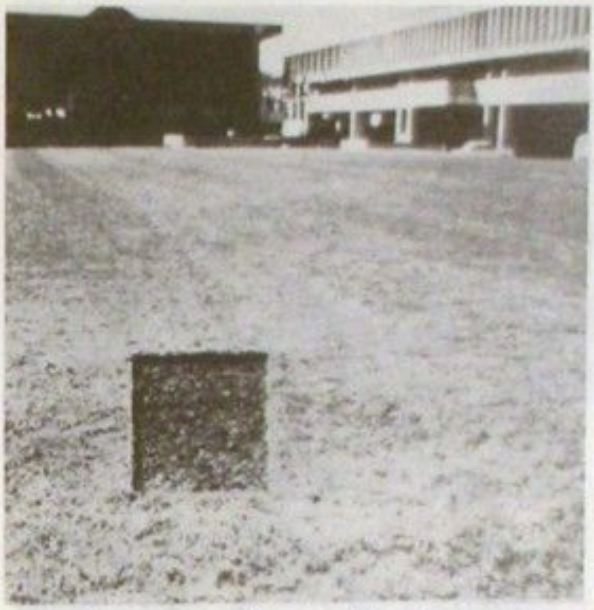
szólaltatni munkáiban. Az ilyen művészetet ugyan „minimal art"-nak nevezik, de ez nem azt jelenti, hogy minimális kvalitású, hogy kis képességekkel is gyakorolható. Ennek épp az ellenkezője igaz. Az ilyen művészet hátterében rendszerint nagyon jó anyagi feltételeket és alkotói felkészültséget találhatunk. 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 helyezzék. 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 megörökítő 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 négyszázezer, 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.

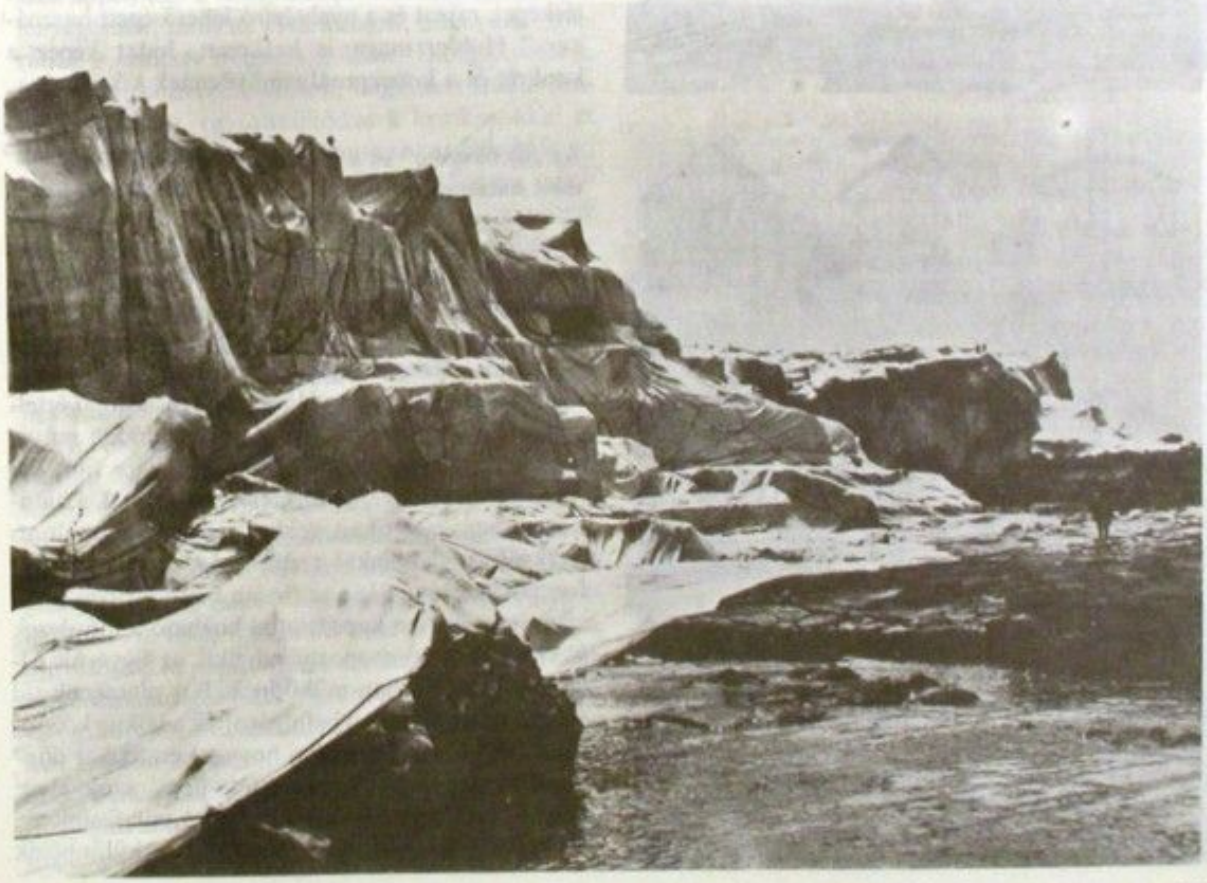
Lehetetlen például a klasszikus festészetet és az analitikusnak nevezett piktúrát rokon esetként tárgyalni csupán azért, mert mindkettőhöz festéket használnak. Az előbbiben a látható világ leképezésének tartalmai, az utóbbiban a festék mint *konkrét* van jelen. Így érthető, hogy az analitikus festő számára „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-jellege belülről eredő. Bár számos megnyilvánulásában hasonlít az archaikus Egyiptom, Babilónia vagy az ókori

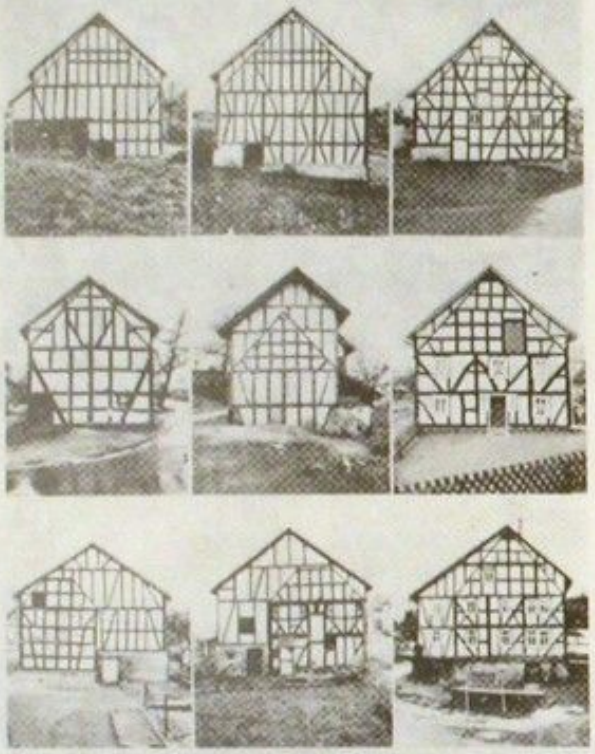


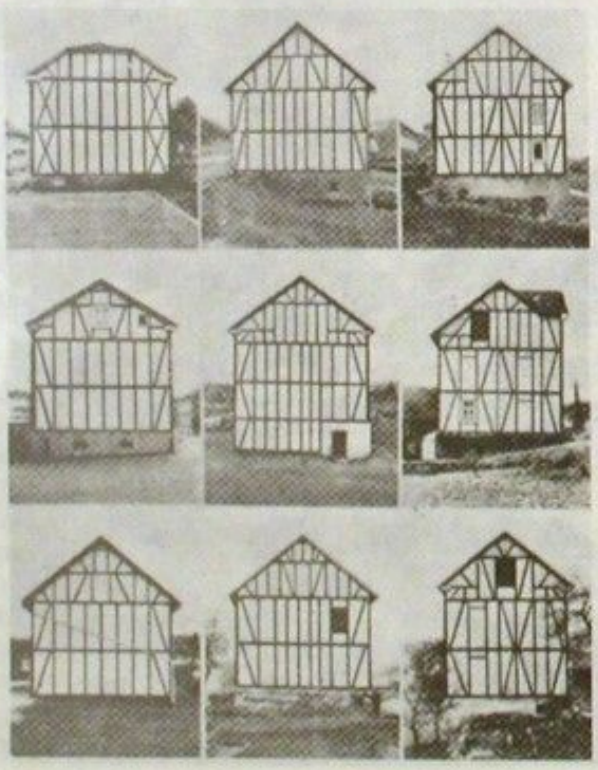
Jan Dibbets: Korrigált perspektíva, 1969

Christo: Little Bay, 1969



Brend és Hilla Becker: Tipológia, I. 1970





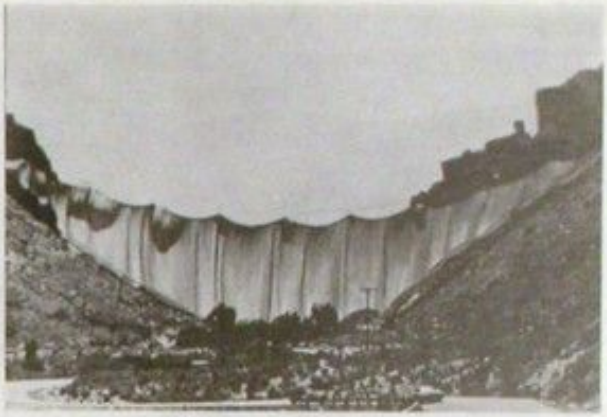
Kína építészetéhez, mi mégsem ekként tartjuk számon. A sivatag, a sziklakanyon, a kiterjedt víztükör elemi hatással vannak érzékeinkre. A konkrét művészet szintén elemi érzéseket képes belőlünk kiváltani. E művek iránt megnyilvánuló érzéki azonosulásunkat, esztétikájuk iránti ösztönös fogékonyságunkat azonban rendszerint megzavarja és gátolja, hogy az adott jelenséget művészetként „kínálják", s mint ilyet 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 konkréttal foglalkozó fotográfiai irányzatok, pl. Lewis Baltz fotói, ma már klasszikus művészet.

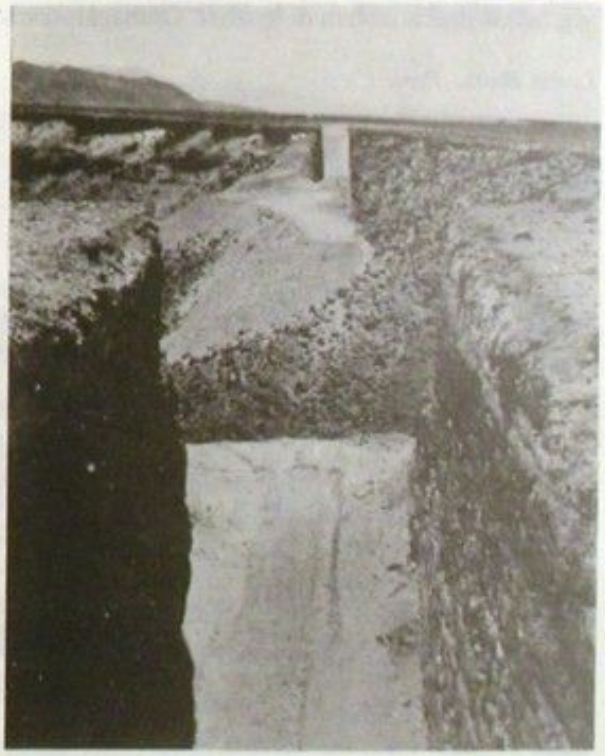
Douglas Hubler, aki a konkrét tények rögzítésével foglalkozik, a leképezés módszerét egyesíti a valóság tényeivel. Művészi elképzeléseiről ekképp nyilatkozik: „A világ tele van többé-kevésbé érdekes objektekkel. Én nem kívánok ezekhez túl sokat hozzáadni. Előnyben részesítem annak megállapítását, hogy 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

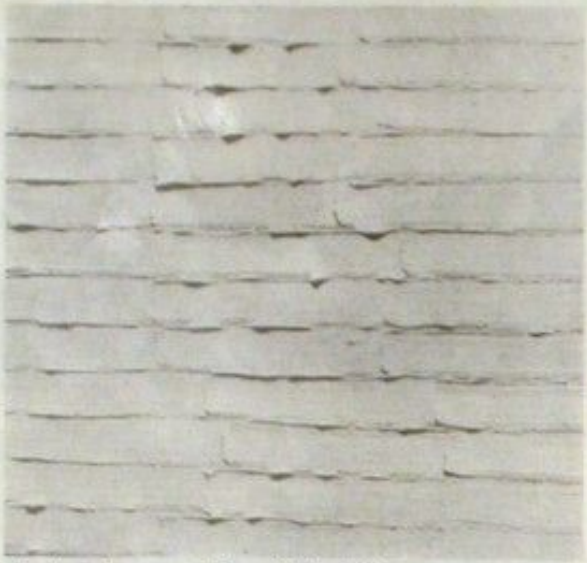
Joseph Kosuth, az új filozófia és a koncept művészet egyik megteremtője *Art after Philosophy* című munkájában kifejti, hogy a filozófia napjainkban már sem az időről, sem a térről nem tud semmi újat mondani. Ezért szerinte a művészetre hárul az a jövőbeni feladat, hogy a valóságról új és átfogó értelmezést 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 kriticizmus 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 eszmecserékhez. A festő vagy a szobrász hasonló ahhoz a pincérhez, aki a célba lőni 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 megvitatását, 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-



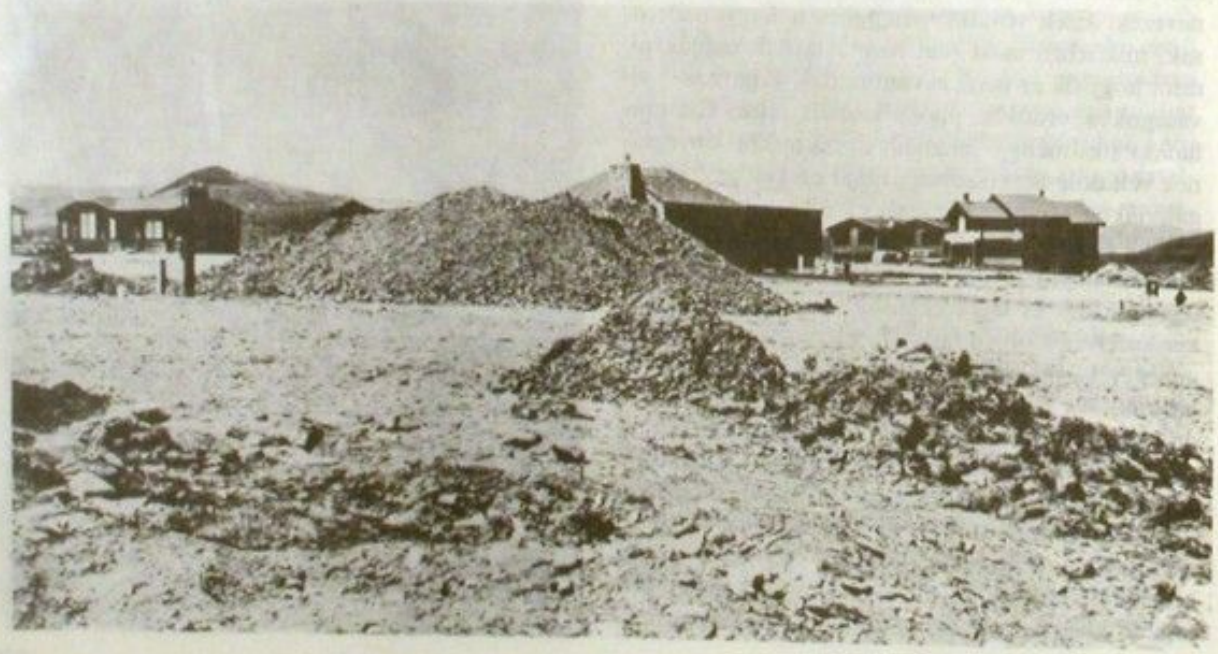
Robert Ryman: Cím nélkül, 1965

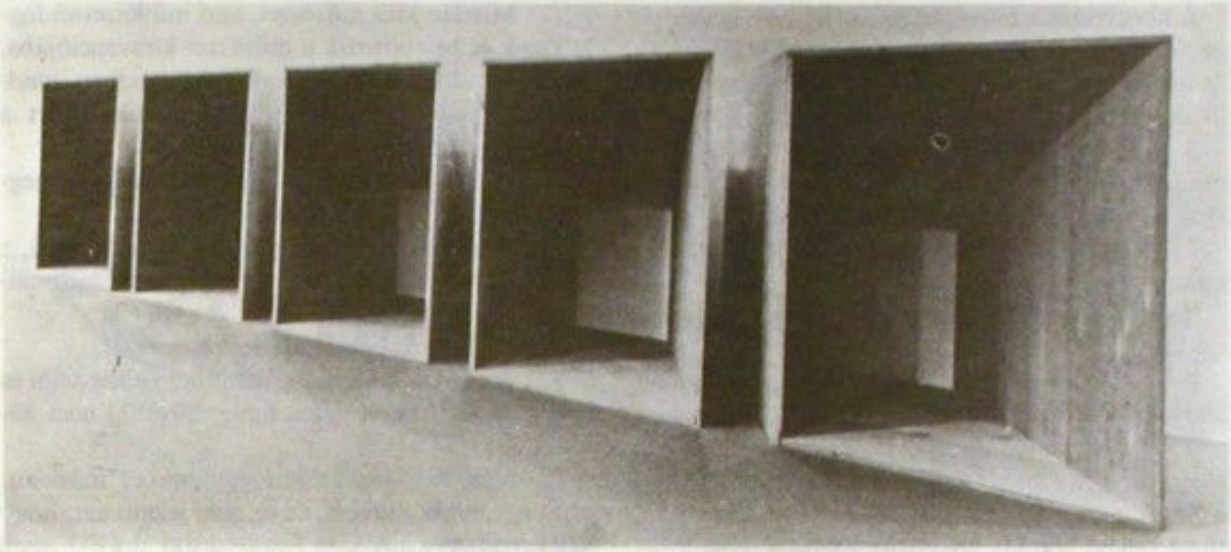
lis művészet azonban megszüntette a kritika funkcióját és egyben szükségtelenné tette a közvetítő szerepét. Természetesen a régi szisztéma még fellelhető. A művész–kritika–közönség hármasát a szórakoztató ipar igyekszik fenntartani, hiszen az üzletileg előnyös számára." A továbbiakban hangsúlyozza, hogy: „A művészet csak akkor válhat olyan komollyá és méllyé, 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 elöljárója lehessen. A konceptuális művész közönség nélkül szabadabban dolgozhat. Önmagához intézett kérdésfelvetései által megértheti, hogy a művész aktivitása nem egyetlen formára – a csupán művészi pozíciókra szorítkozhat, hanem hogy szabad lehetőségekkel rendelkezik a művészet jelentésfunkcióinak 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 puszta érzékszervi élményeken és ismereteken kívül nem sokat kaphatunk a művészetektől. „A mi korunk művészete – írja – egyféle kiterjeszkedés kell legyen azáltal, hogy a művészetet engedjük belekeveredni 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

Lewis Baltz: Park City

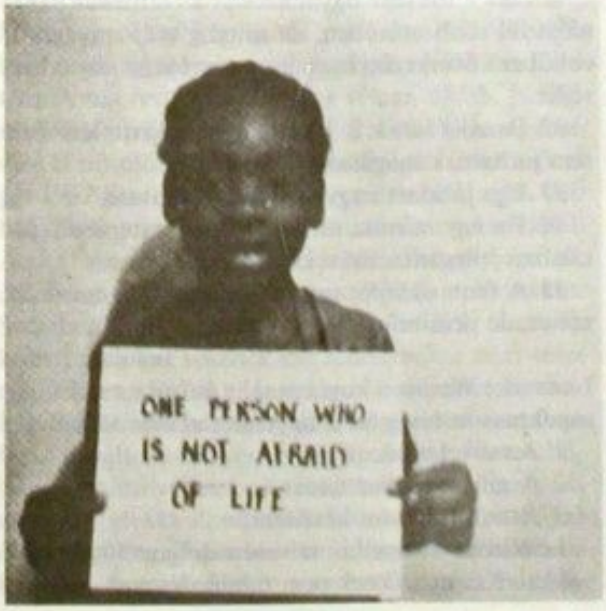




Donald Judd: Cím nélkül, 1973

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. A nézőben felmerül a kérdés: ha van *Egy szék – három szék*, akkor talán lehetséges egy verzió *Egy szék – négy székre* is. Más munkájában 2 × 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.

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



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 ismételgetései.

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.

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

8 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.

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

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

11 Az ideákat nem szükséges logikai sorrendbe állítani. Az azonban feltétlenül szükséges, hogy az idea teljesen komplett legyen, mielőtt megformálnánk.

12 Minden művészi munka, ami fizikai ténnyé vált, még számtalan variációban is létrejöhetne.

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

14 Egy művész kijelentései egy másik művészhez idealáncot hozhatnak létre, de csak abban az esetben, ha azok részei egy hasonló konceptusnak.

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

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

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

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

19 A művészet konvenciói a művek által megváltoznak.

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

21 Ideák keletkezése új ideákhoz vezet.

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

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

24 Az érzékelés szubjektív.

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

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

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

28 Egy mű ideáját a művész határozza meg, de a végső kifejlet 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.

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

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

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

32 Banális ideák a legragyogóbb kivitelezésben sem juthatnak magasabb szinvonalra.

33 Egy jó ideát nagyon nehéz elrontani.

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

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

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

1 A művet elkészíteni

2 A művet elkészíttetni

3 A művet el sem készíteni.

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

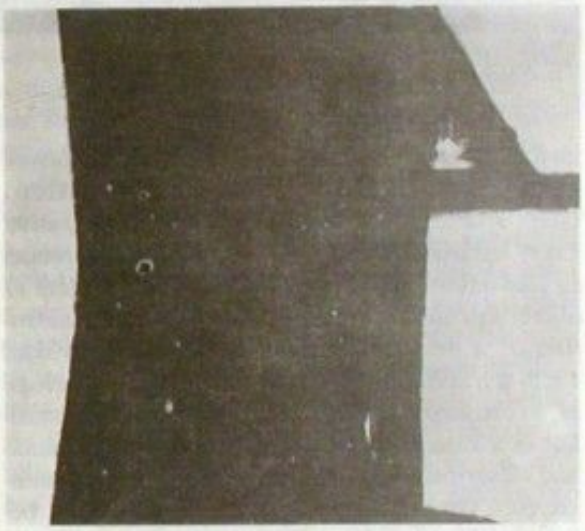
Richard Long: Kör fából, 1977

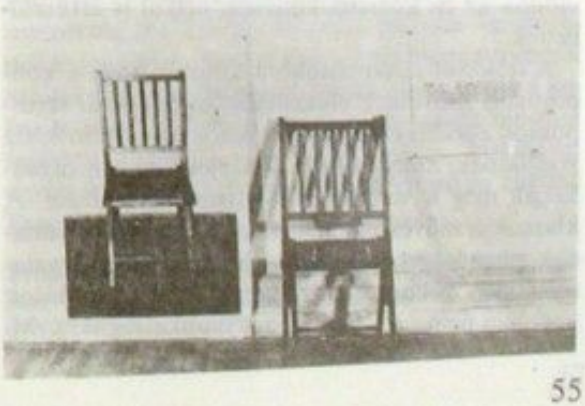
séget. Olykor rajzasztalaik mellők bonyolítanak le nagyméretű kiállításokat.

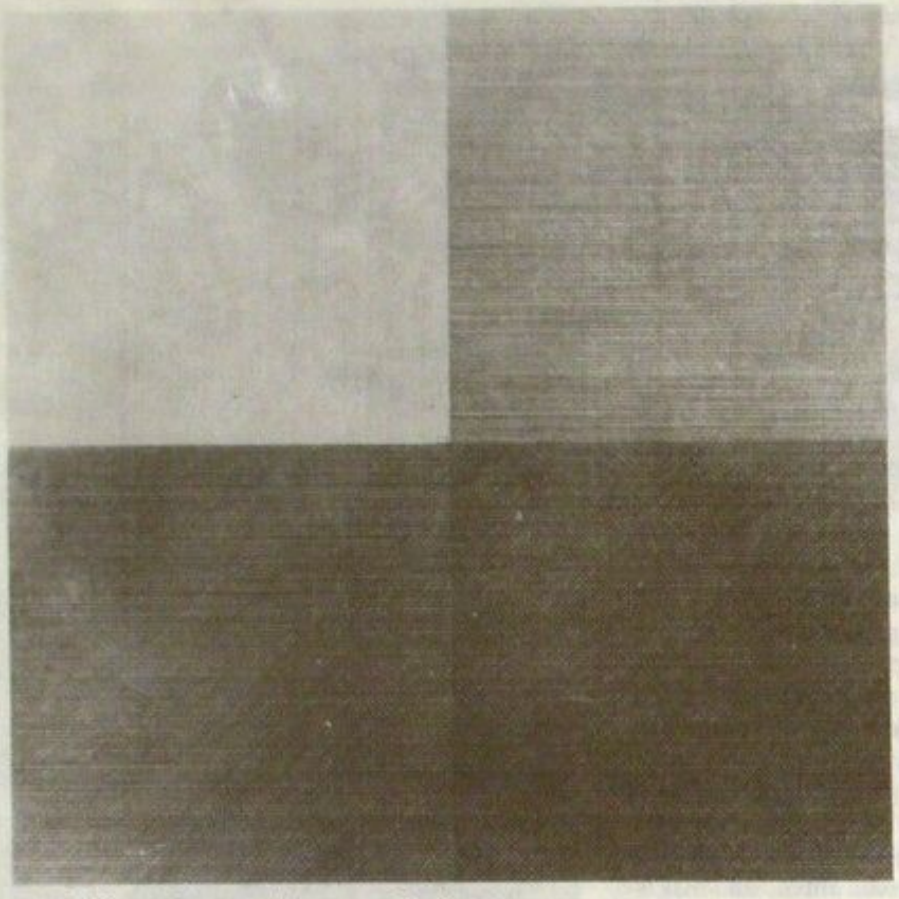
Vegyünk még példákat a francia Bernar Venettől is, aki szintén élenjáró egyénisége volt a konceptuális művészetnek. Szerinte „az ember elsődleges funkciója, hogy önmagát meghaladja. Ehhez leginkább az objektív vizsgálódás és a tudományok segíthetik hozzá" – állítja. „Az én munkám egy manifesztum az emberi 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 évekkel 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 objektek esztétikai értékeit hangsúlyozzák, én előnyben részesítem kedvenc diszciplináimat, a matematikát, a nukleá-

Franz Kline: Caboose, 1961

Joseph Kosuth: Egy szék – három szék, 1969







Sol LeWitt: Szín-vonal kereszteződések, 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 diszciplinához választottam egy-egy szakembert, akikkel rendszeresen konzultáltam, akik oda tudták adni a bemutatandó tárgyakat, fotográfiákat, amelyek ily 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 tudtunk 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)

MOZGÓ VILÁG / 1981 OKTÓBER

Munkatársaink

ALEXA KÁROLY 81/8. számunkban olvasható kiséletrajza.

ANGYALOSI GERGELY 1953-ban született Budapesten. 1977-ben kapott diplomát az ELTE magyar–francia szakán. 1977–78-ban a párizsi École Normale Supérieure hallgatója volt. 1978-tól az ELTE osztöndíjasa.

ATTALAI GÁBOR 81/10. számunk munkatársa volt, kiséletrajza ott található.

BELÁNYI GYÖRGY 1954-ben született Barcson. 1979-ben végzett a JATE Bölcsészkarán. Szegeden él.

BENCSIK ANDRÁS Budapesten született 1951-ben. Diplomáját a Villamosipari Műszaki Főiskolán szerezte. Volt lapszerkesztő, újságíró, újságkihordó, múzeumigazgató.

CZAKÓ GÁBOR Kiséletrajza 81/7. számunkban olvasható.

DOBAI PÉTER 1944-ben született Budapesten. Két évig tengerész volt, majd az ELTE filozófia–olasz szakán végzett. A MAFILM dramaturgja. József Attila-díjas.

DOBRENTEI KORNÉL 1946-ban Budapesten született. Eddig megjelent két verseskötete: *A skorpió jegyében; Szökőév*.

ESTERHÁZY PÉTER Kiséletrajza a 81/10. számunkban olvasható.

GYURÁCZ FERENC 81/9. számunk munkatársa volt, kiséletrajza ott található.

KAMARÁS ISTVÁN Munkácson született 1941-ben. 1966-ban az ELTE magyar–könyvtár, 1974-ben pedig szociológia szakán végzett. A Könyvtártudományi és Módszertani Intézet munkatársa. Meseregénye, a *Sárkányos mese igazából* 1979-ben látott napvilágot, hangjátékait a Magyar Rádió mutatta be.

M. KISS SÁNDOR 1943-ban született Budapesten. 1967-ben végzett az ELTE Bölcsészettudományi Karán. 1967–73 között a Hadtörténeti Intézet, 1973-tól a Népművelési Intézet, majd a Művelődéskutató Intézet munkatársa. 1974 óta publikál. Témakörei: a magyar ellenállás története és a magyar nemzeti tudat kérdései.

LAKATOS LÁSZLÓ 1944-ben Budapesten született. A szombathelyi tanítóképző könyvtár–népművelés szakán végzett. Könyvtárosként, majd évekig munkásszállási népművelőként dolgozott. Most ismét könyvtárosként dolgozik. 1968-ban szerepelt a *Ne féltsétek őket* című antológiában.

MARGÓCSY ISTVÁN Munkatársa volt 81/9. számunknak, kiséletrajza ott olvasható.

RUGÁSI GYULA 1954-ben született. Az ELTE-n végzett magyar–történelem–komparatisztika szakon. Két évig a Színház- és Filmművészeti Főiskola ösztöndíjasa volt.

SZABADOS ÁRPÁD Lapunk 81/9. számában olvasható kiséletrajza.

TÁBOR ÁDÁM Budapesten született 1947-ben. Az ELTE Bölcsészkarán végzett. Verseit, bírálatait folyóiratok és napilapok, valamint almanachok közölték. Verseskötete *Dánia* címmel a Kozmosz Kiadónál jelenik meg.

VERESS MIKLÓS Kiséletrajza 81/7. számunkban olvasható.

VESZELY FERENC 1945-ben született. Képzőművész. 1969-ben végzett a Képzőművészeti Főiskolán.

VIRÁG F. ÉVA 1951-ben született Budapesten. A szombathelyi tanítóképzőben szerzett népművelő–könyvtárosi oklevelet. Foglalkozása újságíró. Írásai a Mozgó Világban, az Élet és Irodalomban és az Új Írásban jelentek meg.

mozgó világ

IRODALMI–MŰVÉSZETI–
KRITIKAI ÉS
TÁRSADALOMELMÉLETI
FOLYÓIRAT

11

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.

William Wegman: United On Tied Off, 1972

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 vérrel 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 átérzett 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 felpezsdít bennünket. Határozottan és mélyen érezzük, hogy olyan művészek vagyunk, akik önmagukat követik. Több, mint a teljesség érzése, ahogy lábainkat egymáson átvetve, 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 szótlanul 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 megajándékozzuk 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 rügyező fákat, amelyek telve vannak a fiatalság erejével, szépek és színesek. Lábaink könnyen visznek előre oda, ahol majd kissé megpihenhetünk és megihatunk egy csésze méregerős teát. Ülünk és beszélgetünk egész délután. Minden 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 félelmetessé. 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 feláll junk, és átmenve a virágágyak között, keresztül a puha gyepen, visszatérjünk biztonságot adó házunkba, a kedves ajtók és ablakok mögé. Az estet 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 környéket, 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 történés annyira finom szövetté 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 szövegmelléklettel: „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, szobrainkszínültig 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 beállitott szituációkból, a tér jelentősége világlik ki. Szavaik, miként cselekvéseik is, minimálisra korlátozottak. Tudják, ha nem bánnának csinján kijelentéseikkel, akkor szobrászati attitűdjük könnyen literális anyaggá válhatna. Ez azonban nem történik meg, mert a már korábban emlitett 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 irásai, fotói, festményei és vázlatai mind szobrok. Legalábbis ők igy vallják, s mi is egyetérthetünk velük, ha képesek vagyunk odafigyelni dolgaik lényegére.

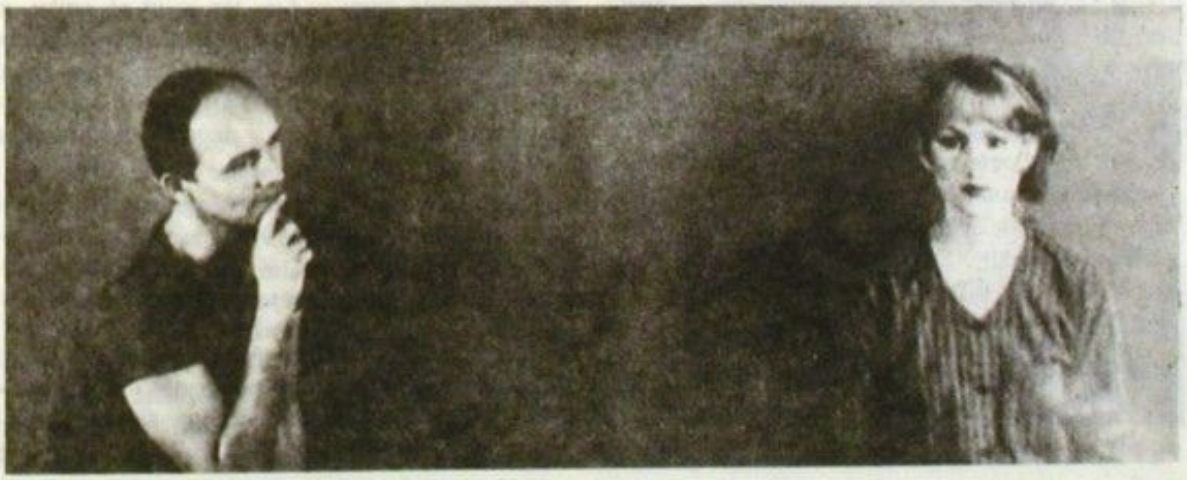
Bár sem az alkotó, sem mi nem nevezhetjük egyértelműen szobrászatnak, mégis e fejezetbe kivánkozik egy másik plasztikai jelenség: a téri intervallumok vizsgálata, amikor is nem a figurák, hanem az azok közötti üres tér, a „space between" adja a mű „tárgyát". A probléma felvetője James Collins, aki ezt 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 igy 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 nemeknek, mert igy 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 objektek is. Viszonyuk igy 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 inditékaimat 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 használom 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. Virágvázákkal díszítem a mögöttük levő falat, mint ahogy Monet is időről időre átalakíttatta 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.

Újabban szobrászi elemek hangsúlyozását tapasztalhatjuk amerikai táncművészek előadásaiban 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

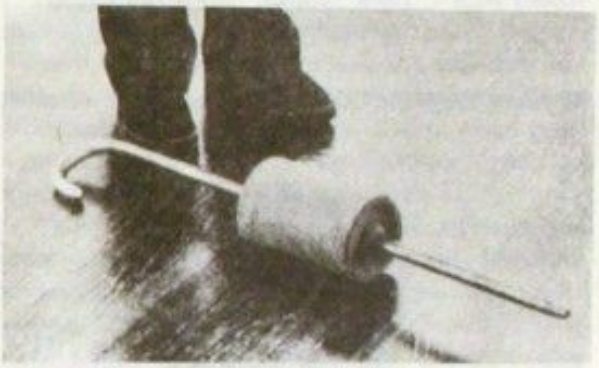
Ebben az összefoglaló jellegű fejezetben különböző, de lényegében sok azonosságot mutató tevékenységek értelmezéséről lesz szó. Ezek majdnem mindegyike előadói műfaj, az „előadás" gyűjtőfogalma

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 százezrekkel 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 alkalmazniok kell. Az üzleti követelmények és a műsorpolitikai szempontok eleve kizárják, hogy bizonyos gondolatok és elképzelések mozivászonra 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 médiumai 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 alapossággal készíti el, mint amilyen gonddal 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, miniszereknek és államfőknek. Ez önmagában meg nem lenne újdonság, hiszen a mi Csontváryink is táviratozott Bécsbe, mikor Ferenc József náthás volt: „Királyt a napra!" A különbség csak annyi, hogy Csontváryt kortársai őrültnek tartották, Beuys viszont a düsseldorfi akadémia tanára. Beuys egész élete „művészet", melyben az összes lé-

William Wegman: Két könyvet egyszerre olvasok, 1972

Nam June Paik: Meditáció, 1973

tező médiumokat össze akarja vonni, maga alá akarja gyűrni, s e szándékában olyan erős, hogy mindenek felettinek érzi magát. Mi ez? Mágia? Vagy csupán egy kötetlen egyszemélyes mitológia? Netán olyan kommunikációs komplexitás, amely forradalmibban szélesíti ki a nyelv határait, mint például a pozitivista 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 semmire 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 portréműfajban 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 elénk, amilyet 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 mozdulattalan helyzetben 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 korláttalan *mennyisége* lefegyverzi a *kvalitás* kate-

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

1. Karakter
2. Érték

Az én kísérleti televíziómban 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 repülőtéri 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 infernális hatásokat képes elérni ezzel a módszerrel. Bár a látogató tudja, hogy hol van, hogy hol a kijárati ajtó, 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 multiplikák 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: *bármiének* 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 mértéktelenséget 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 nyomatott, 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? Arcátlanság? 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 *individuális mitológiákat* alkottak. Mint egy családi fotóalbumban,

Wolf Vostell: Körmúzeum terve, 1975

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

Marcel Broodthears, 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 meglelt kacatot egybegyűjt és sorba rak, képes magazinokból kivágott cikkekből montálja össze világ-keletkezésének elméletét, George Brecht szoborrá avatja kedvenc konyhaszékét és sétapálcáját, Edward Ruscha spenóttal, sárgarépa- és paradicsomlével festi meg képeit.

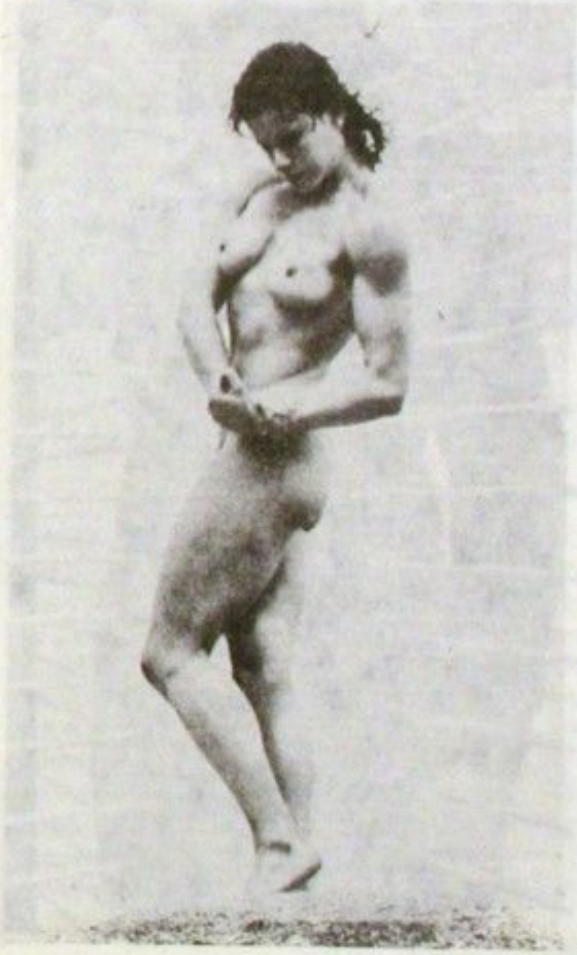
E műfaj periferiális jellege ellenére is igen sok mindenben befolyásolta anyag- és forma-, továbbá személyiségszemléletünket. A mozgalom hatására új öltözködési divatok alakultak ki, mint az egymáshoz nem illő ruhadarabok, öreg, avítt holmik, ócska és gusztustalan bizsuk, trikók és egyéb addig semmibe 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 felületességgel „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 méreg 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: Csóknyomatok, 1971

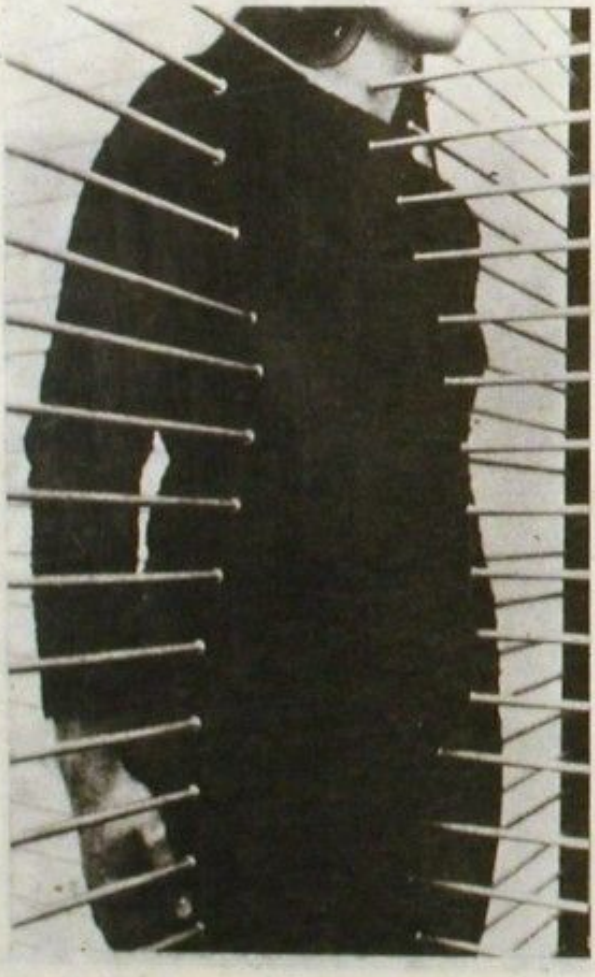
Rudolf Swarzkogler: Nyári akció, Bécs, 1965
Lisa Lyon: Az első női body-building világbajnokság győztese, 1981

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

Chris Burden a legvadabb közöttük. Első akciójában bezáratta magát három napra hajdani iskolája tornatermi öltözőjének egyik 60 × 60 × 90 cm-es rekeszébe. A felette levő dobozba ötliteres palackban vizet helyezett el, az alatta levőben egy hasonló, de üres tartályt. Aztán magára lakatoltatta a rekesz ajtaját, és mindenkit hazaküldött. A szeparált eszközök: a vizes palack az ivás (plasztikai befogadás), az alsó üres pedig a vizelés (plasztikai kiadás) funkcióit 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 persze 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 falhoz áll, feltűri ingujját, majd karját kissé eltartva magától oldalt billenti. A puskás férfi hirtelen vállhoz kapja a fegyvert, és lő. Burden sebesült karját bemutatja a közönségnek, majd odaszól a galériásnak, hogy hívjon orvost. Egyik remek akciójában levágatja hosszú haját, elégeti jeansét és az FBI-nyomozók rideg öltönyét veszi magára. „Titkos hippi vagyok" – mondja. Máskor viaszosvászonba csavartatja magát, és a Fifth Avenue-n az egyik parkírozó autó kerekei mellé teszik le barátai. A járókelők közül természetesen akad, aki telefonál a rendőrségre, jelentve, hogy egy letakart halott fekszik az utcán. Megérkeznek a rendőrök, kicsomagolják. Persze, ameddig csak lehet, játssza a hullát, majd amikor hallja, hogy gyanakodva összesúgnak felette, hirtelen és röhögve felül. Természetesen elviszik és lecsukják. Egy hónapig ül a börtönben, míg ügyvédjének sikerül tisztáznia a hatóságokkal, hogy művészeti akcióról volt szó. Szabadon engedik, de jókora büntetést kell fizetnie.

Rebecca Horn: Messkasten, 1970



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

Az osztrák Schwarzkogler szürrealista happeningekkel és environmentekkel indult, de egyre inkább izgatta egyféle halálmítosz 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 darabig válaszol, miközben tűt és cérnát vesz elő, majd egyetlen öltéssel átvarrja saját száját. Marina tovább 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 kocsival addig körözzenek a medencében, amíg a gumiabroncsok el nem kopnak. Közben csak annyi időre állnak meg, hogy feltankolhassanak. A munka több hónapot igényel, negyvenezer 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, amilyennek 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 vitalban 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 objektek 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 kiemelést, hanem a hang az, amit igyekeznek objektté változtatni, illetve ilyen jellegét hangsúlyozni. Ez a helyzet akkor állhat elő, ha a muzsikálás folyamatjellegét a minimumra redukálják és a hangot magára hagyják: simán kitartva, vagy véget nem érő sztakkátóban 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 megsemmisültségében 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. Végletes 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 megfújt „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, partitúrairáshoz 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 parabolaszerűen 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 kitartani. 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 négyzethálóval, 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 legtöbbjüknél 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 kreativ 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 odafigyel, 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 formaalakító a piaci kényszer, ami kegyetlenül diktál és követel. 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 + styleing = 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, éspedig 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 ellentmondás és álmegoldás 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 kelepcéjében, 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 hosszas teammunkában „style"-izálják? De gondolkodtunk már azon, hogy kinek is csinosítják 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 halványzöldet vagy homoksárgát. Mi ez, ha nem határeset? De immár nemcsak a design, az ember határesete is. És hadd kérdezzük itt meg, az avantgard miért őrültebb dolog, mint az ilyesmi?

A jelenkori design célratörő és piaccentrikus 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 tartalékok 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 említhetnénk más példát is, mint amilyen az önjáró koporsó, 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 kávéskészletei, 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 műtermében 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 *Palackszárító*, a *Hólapát* Duchamp előtti státusához. Akár egyetlen döntéssel ready made-ekké tehetnénk őket, de ezt mégsem tesszük, mert ezekben a tárgyakban 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

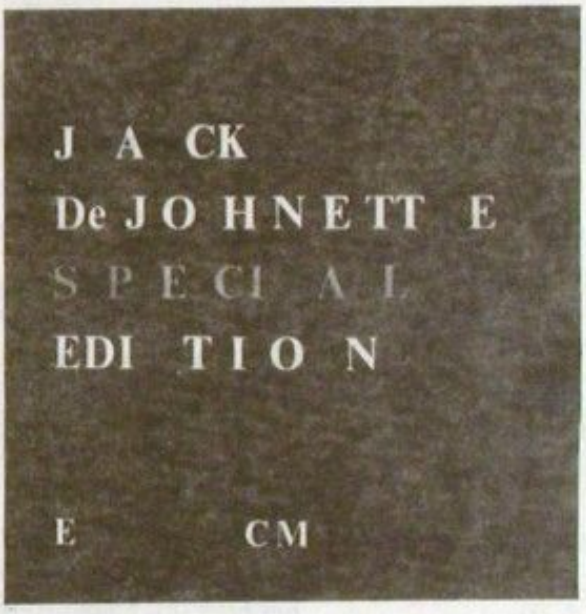
Adi Dassler: Emblematikus talp

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 alakiságában 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 tárgyiasul vissza az ipari forma alakiságába.

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 szinezzék és emeljék a televíziós közvetítések, előadások nívóját. De ezen túl a szín és a forma, a viselet önálló objekt-jellegét is hangsúlyozza. Ebben az esetben is képzőművészeti formációk visszatárgyiasításáról van szó. A trikó, a mez, a labda, a verseny- és különösen a jogging cipők, önálló plasztikai műfajjá alakulnak. A művészeti objekt nívójára 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 Wojirschnak, 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 tárgyiasult vissza a hétköznapi ipari tárgy alakzatába, miközben egy teljesen új funkciót teremtett. Mindkét esetben a személyes indíték és a társadalmi praxis ötvözete tükröződik, mintegy áttételesen 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

MOZGÓ VILÁG / 1981 NOVEMBER

Munkatársaink

ALEXA KÁROLY kiséletrajza lapunk 81/8 számában található.

BALLA DEMETER 1931-ben született Szentesen. 1952 óta fényképez. VIT-, Pravda- és Balázs Béla-díjakat kapott. Öt önálló kötete jelent meg eddig a Corvina Kiadónál. A magyar és a nemzetközi sajtó rendszeresen közli képeit.

BAYER JÓZSEF Pilisszentiványon született 1946-ban. Népművelés és filozófia szakot végzett. Az MTA Filozófiai Intézetének tudományos munkatársa. Kritikái, filozófiai és politikaelméleti írásai jelentek meg eddig.

BENKÓ ATTILA 1942-ben született Budapesten. Eddig két verseskötete jelent meg *Köszönet a kulcsokért* és *Péntek után csütörtök* címmel.

BEREMÉNYI GÉZA Budapesten született 1946-ban. A bölcsészkar magyar-olasz szakán végzett. Ír novellát, regényt, drámát, forgatókönyvet, dalszöveget. Könyvei: *A svéd király* (1970), *Legendárium* (1978).

BORSI-KÁLMÁN BÉLA 1948-ban született a romániai Csengerbagoson (Boghis). 1973-ban végzett az ELTE BTK történelem-román szakán. 1976 óta az ELTE BTK oktatója. Műfordítással is foglalkozik.

FÖLDESI JÓZSEF Nyíregyházán született 1932-ben. Fizikai munkás volt, 1951-ben lett újságíró. Elvégezte az ELTE magyar szakát, majd az MLE filozófia szakát. Jelenleg a Magyar Hírlap munkatársa, egyben a Lapkiadó Vállalat párttitkára.

GRAWÁTSCH PÉTER 1953-ban született. Utolsó éves hallgató az ELTE bölcsészkarán. A Mozgó Világban publikál először.

JAVOR ISTVÁN lapunk 81/3–4. számának munkatársa volt. Kiséletrajzát ott olvashatók.

KISS GY. CSABA kiséletrajza 81/9. számunkban olvasható.

KÖBÁNYAI JÁNOS 1951-ben született. Írásai különböző folyóiratokban, antológiákban jelentek meg. *Az őszinte szó kevés* című, B. Révész László rendezte dokumentumfilmje a TV-ben bemutatás előtt áll. 1971-ben a Mozgó Világ Aszú-díjasa. A Fölöspéldány irodalmi-művészeti csoport tagja.

LÉNDVAI SÁNDOR 1920-ban született Miskolcon. 1938-ban a fővárosba költözött: egy angyalföldi gyárban kezdett dolgozni esztergálvosként. Itt kapcsolódott be a munkásmozgalomba. 1941 februárjában átszökött a Szovjetunióba. Koncepciós per elítéltjeként bebörtönözték. 1947 végén szabadult, s hazatért Magyarországra. 1949-től párttag. 1957 óta – nyugdíjazásáig – a Csepel Művek Esztergagépgyárában dolgozott. Egyik kezdeményezője volt a szocialistabrigádmozgalomnak.

MÁNYOKI ENDRE 1954-ben Budapesten született. 1978-ban az ELTE magyar–orosz szakán szerzett tanári diplomát. Az Újságíróiskolát 1980-ban végezte el. A Mozgó Világ belső munkatársa.

MARGÓCSY ISTVÁN munkatársa volt 81/9. számunknak, melyben kiséletrajza is olvasható.

MÁTYÁS GYÖZŐ kiséletrajza 81/5. számunkban olvasható.

MEZŐ FERENC 1951-ben született, az ELTE hatodéves levelező hallgatója. Írásai az Élet és Irodalomban, az Új Írásban és a Mozgó Világban jelentek meg.

MOLNÁR MIKLÓS Kecskeméten született 1946-ban. Budapesten bölcsészeti, Kecskeméten és Szegeden börtön-szociológiai tanulmányokat folytatott. Írásai az Alföldben, az Életünkben és az Új Forrásban jelentek meg.

SÁSKA GÉZA 1947-ben született Kispesten. AZ ELTE biológia-pedagógia szakán szerzett tanári diplomát. 1975 óta az OPI főelőadója.

SEBŐK ZOLTÁN az Új Symposion című, jugoszláviai magyar nyelvű folyóirat munkatársa.

SZABADOS ÁRPÁD kiséletrajzát 81/7. számunkban közöltük.

SZAKOLCZAY LAJOS 1941-ben született Nagykanizsán. A Kőolajbányászati és Mélyfúróipari Technikumban végzett, majd könyvtárosként, műszaki tervezőként, nevelő tanárként dolgozott. Jelenleg a Budapest Szerkesztőség munkatársa. Tanulmánykötete *Dunának, Oltnak* címmel megjelenés előtt áll.

VADERNA JÓZSEF Esztergomban született 1951-ben. 1975 óta jelennek meg irodalmi folyóiratokban írásai. Első kötetét *Vakjátszma* címmel a Szépirodalmi Könyvkiadó jelentette meg 1978-ban. Jelenleg Tatabányán él, újságíró.

VARGA IMRE 1950-ben született Kisgyarmaton (Sikenička). Három verseskötete jelent meg eddig *Crusoe-szaltók, A medve alászáll* és *Boszorkányszombat* címmel. Csehszlovákiában él.

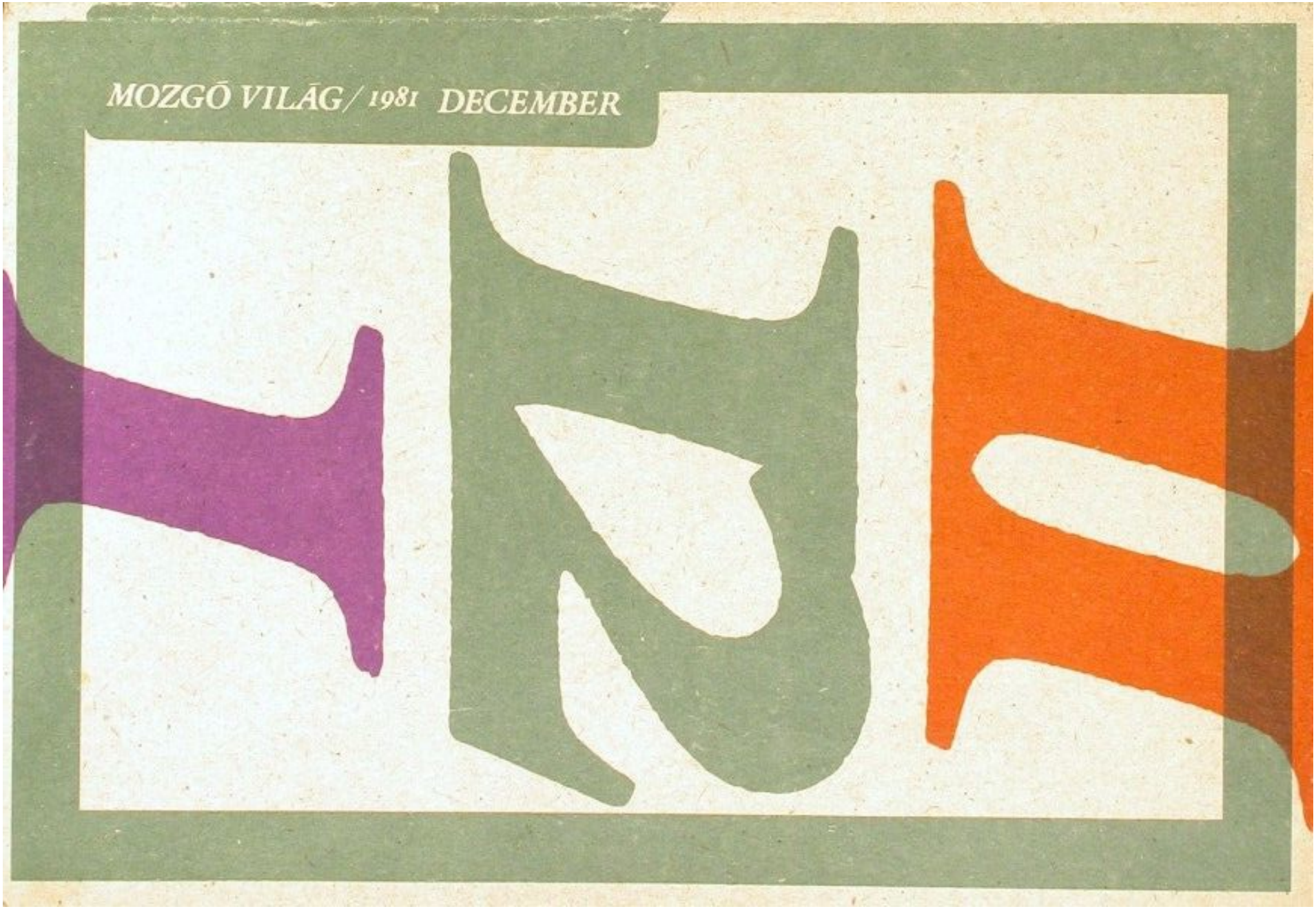
ZÁSZLÓS LEVENTE 1935-ben született. 1964 óta publikál. Egy tervező vállalatnál üzemmérnök.

mozgó világ

IRODALMI–MŰVÉSZETI–KRITIKAI ÉS TÁRSADALOMELMÉLETI FOLYÓIRAT

12

MOZGÓ VILÁG / 1981 DECEMBER



mozgó világ

IRODALMI–MŰVÉSZETI–
KÖZMŰVELŐDÉSI
ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

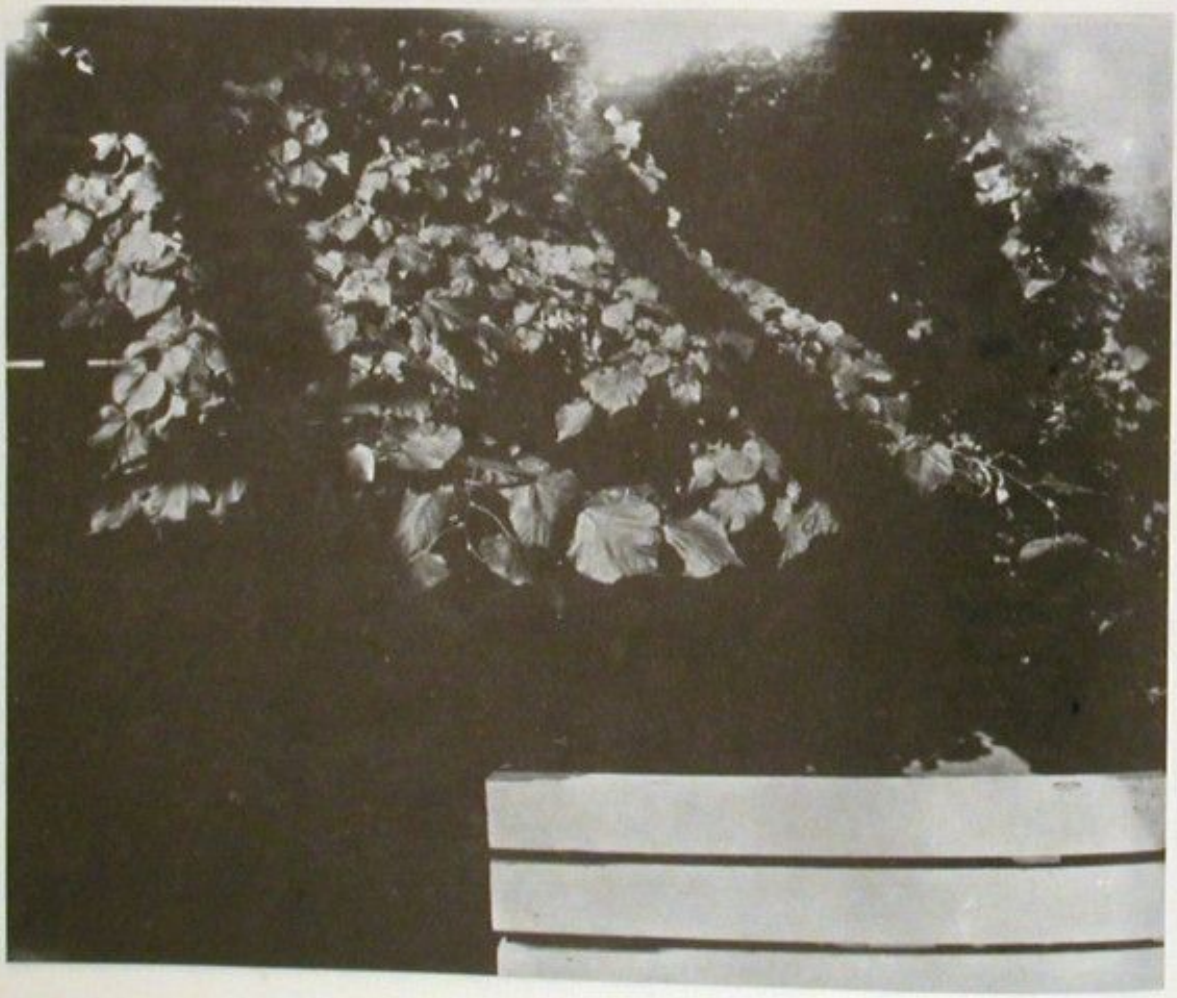
nyei alól: végrehajtása előtt kiárusították beigért forradalmukat. Ekképpen a tagadásnak is kialakultak a maga copyrightjai. Nem csoda, ha sokak szemében már teljesen meddőnek tűnik ez az egész tagadás. A kívülálló (művész) ugyanis már nem tudja elég hatásosan megfogalmazni a véleményét, egyszerűen mert el van zárva azoktól az információktól, amelyek alapján át tudná tekinteni a helyzetet, legalább a saját helyzetét. Igen és nem között csupán a végső kérdésekben dönthet, s az már igazán nem a művészet helyzetét meghatározó erők terepe. Aki viszont belül van, még ha megízlelte is a radikalizmust a maga idején, mára óhatatlanul meggyőződéses reformerré vált – s ez még a legjobb eset.

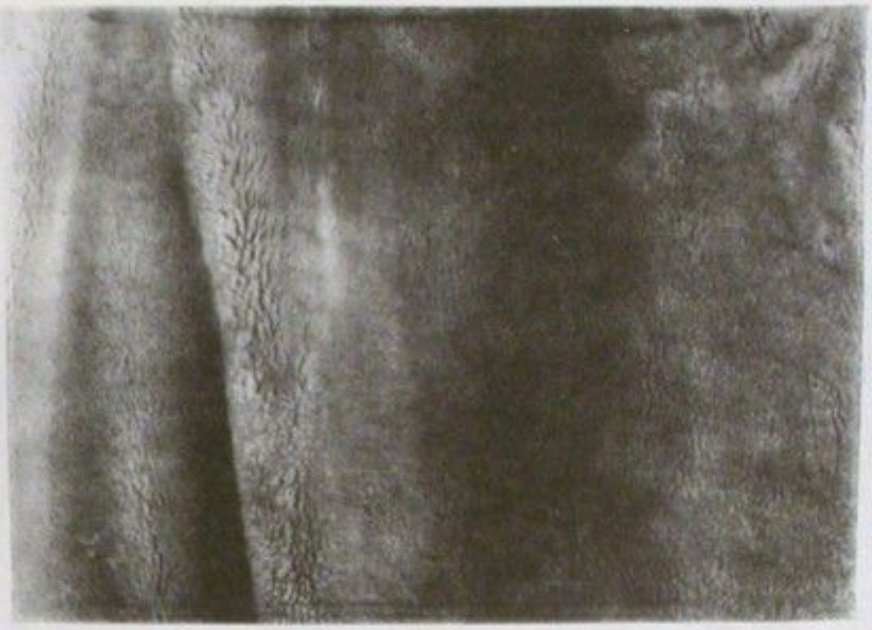
Akár tagadás, akár reform, nem sikerült olyan műformát találni ebben az évtizedben (sem), mely alkalmasan segítené a művészt, hogy leszámoljon a kultúra nyomasztó elitkomplexusával és saját elszigeteltségével. Az alapvetően amatőr színezetű, lobogó, romantikus műformákat mára véglegesen „leírta" már, a byroni verselést, a friedrichi táblaképet, a schilleri színpadi drámajátszást. Profi film, profi regény, ezeknek van piaca, de szakmányban nem lehet verset olvasni! A kreativitásra hivatkozó (tárgyiasuló) művészeti folyamatok léte is hiúnak bizonyult évtizedünk végére. A műformálás lehetőségeinek látszólagos korlátlansága tehát megterhelődött egy olyan konvenciórendszerrel, mely szerint ugyan szinte bármi megcsinálható, de ahogy formát öltött – legyen az vagyonőrző, míves táblakép, videomű vagy krimi – eleve élesen körülhatárolja az őt tolerálók körét. E művek bármelyike csak az adott körben élvez hitelt, s nincsen egyetlen műforma sem, mely akármely szférában hiteles lenne, nincs autentikus művészet.

Így jön létre most, az évtizedfordulón egy, a korábbiaktól eltérő profi művészmentalitás. Olyan professzionizmus, mely szakmai eszközökkel kísérli meg érvényteleníteni ezeket a rá szoruló kereteket: a képzőművészet fátumszerű belterjességét, unalmát, arisztokratizmusát.

Ennek a művészmagatartásnak az egyik vonása a „hivatásos" nyitottság. A korábbi profi felsőbbrendűséget föladva eleve jogosnak tekint minden meg-

Szerencsés János fotója





Gink Judit: Textilmodell III., szerigráfia

Gink Judit: Textilmodell IV., szerigráfia

Lovas Ilona: Kiállítás-enteriőr