

Pécsi Tudományegyetem
Művészeti kar
Képzőművészeti Mesteriskola

LENGYEL ANDRÁS

TARTASD A KAPCSOLATOT!/
KEEP IN CONTACT!

DLA értekezés

2005

Témavezető:
Tolvaly Ernő egyetemi tanár

Pécsi Tudományegyetem Művészeti kar
Képzőművészeti Mesteriskola

LENGYEL ANDRÁS

**TARTASD A KAPCSOLATOT! /
KEEP IN CONTACT!**

Kultúra, művészet, mail-art: ami ébren tart

DLA értekezés

2005

Témavezető: Tolvaly Ernő egyetemi tanár

Bevezető	4.
<i>Előzetes exkurzus: A csend tájékain megszólalni</i>	5.
I. MŰVÉSZETI-TÖRTÉNETI-FILOZÓFIAI KONTEXTUS	10.
1. A terek és fények, mint lehetőség feltételek és lehetséges jelenségek	10.
1.1. Az ideák és a püszisz terei	10.
1.2. A fény transzcendenciája és a reneszánsz perspektívák	14.
1.3. Modernitás és degradáció	16.
1.4. A kérdések és megoldások felé	18.
2. Az esztétikai folyamatok: paradigmák és változások	20.
2.1. A szabadság és művészet filozófiája felé	20.
2.2. Az antiművészet színrelépése	22.
2.3. A művészetfogalom metamorfózisai	24.
<i>Második exkurzus: Az intézmény, a tudomány és a filozófia válsága felé</i>	27.
II. AZ ERJEDÉS KORLÁTAI ÉS HATÁRTALANSÁGA	30.
1. A kultúra szituációváltozásai: hazai panorámakép	30.
2. Zárt és nyitott: a korszak művészetfogalmainak természetéről	37.
<i>Harmadik exkurzus: A művészet természetes környezetéről</i>	45.
III. MAIL-ART KONKRETIZÁCIÓK	50.
1. Történeti összefüggések (első áttekintés)	50.
2. A Fluxus tényezői (második áttekintés)	52.
3. Tipológia avagy búcsú a gyűjteménytől: alkotás, üzenet, egzisztencialitás	58.

4. Mail-art válogatás a Felhőműzeum és a Természet, Geometria, Titokzatosság gyűjteményből	63.
<i>Utólagos exkurzus: pályázati felhívás egyetemünk művészeti karának hallgatóihoz!</i>	74.
Szakmai önéletrajz	75.
Egyéni kiállítások	77.
Csoportos kiállítások (válogatás)	79.
Televízió felvételek	84.
Művek közgyűjteményekben	85.
Díjak	87.
Pedagógiai tevékenység	88.
Publikációk	89.
Akciók, előadások	90.
Rádióműsorok	90.
Irodalom	91.

Bevezető

Három jellegzetes horizont nyomán bontjuk ki, építjük föl a dolgozatot. A kapcsolatművészet lehetőségeit, a kultúra eredendő jelentőségét méltatva, ezzel összefüggésben a művészet lehetőségfeltételeinek történeti beállítódásait és a változásokat vázolva, hogy végül a mail-art sajátos esélyeire tudjunk koncentrálni.

Mindezek előtt azonban jelezni kell, hogy nem célunk egy eminens művészettörténeti feldolgozás, még csak az általunk vizsgált nyolcvanas évekre kiterjedően sem. Az alapfeladat a gondolati, fogalmi háttértartományok körbejárása, s annak az új művészi magatartásnak a megjelenítése, ami az elmúlt évtizedekben gyökeresen átalakult, abból a bizonyos mail-artból mára már feldolgozandó, tucatnyi archívum, múzeum által őrzött „műtárgy” lett. Ezzel majdhogynem bevallottuk az első korlátot avagy határt, amit nem kívánunk áthágni.

A témakör jelentősége elsősorban a közvetlen és közvetett emberi kapcsolatok, megnyilatkozások arányait és esélyeit mutathatja, ezt is egy sajátos felütéssel indítva (Heidegger) az újkori technikai kultúra közvetítettségének és a lehetséges közvetlenség bemutatásával.

Később azt firtatjuk, milyen közösségi avagy összművészeti tendenciák alakulásával szükséges számolnunk változó történeti jelenlétünk során. Elsőként azoknak a lehetőségfeltételeknek az alakulását járjuk körül, amelyekben tér és fény problematikája mint a közvetítés két lényegi eleme megmutatkozik a maga kulturális rekonstrukcióival összefüggésben. Majd azokat az esztétikai dimenziókat érzékeltetjük, amelyek az újkorban mértékadóan közrejátszottak a művészet formaváltozásaival összefüggésben.

Ezt követően a kritikai hangok többszólamú jelenlétét (Adorno, Márkus) s a hazai elit valamint alternatív kultúra mozzanatait jelezzük, azaz hogy milyen kulturális kontextusba ékelődhetett illetve mitől különbözhetett a mail-art hazai és természetesen határokon túlra nyúló orientációja.

Harmadjára magát a mail-artot mutatjuk be sajátos elméleti-fogalmi körök bevonásával (Friedmann, Szombathy, Perneckzy), valamint annak a saját gyűjtemény darabjainak a közzétételével, amely jelen sorok írójának két projektjéhez kötődik az 1980-as évekre összpontosítva.

Mint azt fentebb is jeleztük, egy sajátos összművészeti formakomplexummal van dolgunk, aminek eredőit kétféleképpen is érvényre kívánjuk juttatni. Egyrészt a bemutatandó elemzési pozíciókkal és az exkúrsók során megjelenített vendégszövegekkel, amelyek a probléma szerteágazó és sokfelé vivő irányait mutatják. Másrészt a magánarchívum gyűjteményeinek darabjait sorakoztatjuk fel a rekonstrukciókat követően, amelyek mintegy alátámaszthatják tipologizációinkat. Végül a felhívás – utószó vagy utóköldemény helyett élővé is kívánja tenni annak a gondolkodásmódnak és aktivitásnak a kései recepcióját, amit a dolgozat összegezni kívánt.

Előzetes exkurzus: A csend tájkain megszólani

Azt a különös helyzetet kívánjuk megmutatni, ami problematikánk összefüggéseiből első pillantásra nem következne. Mégpedig azt a technikai kritikát, afféle heideggeri hangfekvésben, ami a létfeledésünkre és a közvetlen közvetítés esélyeinek folyamatos mulasztásaira figyelmeztet egy sajátos kontextusban. Ennek mintegy komplementer egysége lesz a dolgozat végén megjelenő felhívás az egyedi eszközhasználat kiteljesítésére. De most figyeljünk az első üzenetre!

Martin Heidegger: Alkotó tájék - miért maradunk vidéken?¹

A déli Fekete erdő egyik tágas, magasan fekvő völgyének meredélyénél, 1150 magasan áll egy kis síknyhó. Alapterülete hatszor hét méter. Az alacsony tető három helyiséget fed: a lakókonyhát, a hálóhelyiséget és egy tancellát. A keskeny völgy alján szétszórva és az ugyancsak meredek szemközti hegyoldalon terjedelmes parasztporták állnak nagy, kinyúló tetőkkel. A hegyoldalon rétek és legelők húzódnak fel az öreg, sudár, sötét fenyőkből álló erdőig. Mindenek fölött tiszta, napos nyári ég magasodik, melynek sugárzó terébe két héja emelkedik széles körökben.

Ez az én munkavilágom - a vendég és a nyári felüdülést keresők szemlélődő tekintete számára látszik ekként. Én magam tulajdonképpen sosem szemlélem a tájat így. Óránkénti, nappali-éjjeli átváltozását az évszakok nagy közforgása közepette tapasztalom meg. A hegyek súlyát és ősköveik keménységét, a fenyők fontolt növekedését, a hegyi rétek egyszerű pompáját, a hegyi patak zúgását tágas őszi éjek idején, a behavazott síkok szigorú egyszerűségét; mindez ott rezeg, emelkedik és torlódik a napi jelenlétben odafenn.

És ez megint csak nem egy élveteg elmélyülés vagy mesterkélt beleézés akart pillanatai során történik, hanem amikor önnön jelenlét(em) saját munkájában áll. Csak a munka nyit teret e hegyi valóság számára. A munka menete a táj történéseibe mélyed bele.

Amikor egy téli éjszaka mélyén a vad hóvihár lökései tombolnak a kunyhó körül, és mindent elfednek és beborítanak, akkor jön el a filozófia fő ideje. Kérdezésének ekkor

¹ Heidegger, Martin: *Alkotó tájék - miért maradunk vidéken?* Ford. Tillmann J.A.
<http://www.c3.hu/~tillmann/forditasok/tobbiek/hdgvidek.html>

egyszerűvé és lényegessé kell válnia. Mindennemű gondolat megmunkálása nem történhet másként, mint keményen és élesen. A nyelvi megformálás fáradsága olyan, mint a magasba emelkedő fenyők ellenállása a viharral szemben.

A filozófiai munka nem egy különféle tevékenységeként zajlik. A földművesek munkája közepette van a helye. Amikor a fiatal földműves a nehéz szánt felvonszolja a meredeken, hogy aztán bükkhasábokkal magasan megrakva egy veszélyes lesiklás során házához vezesse; amikor a pásztor lassú-fontolt léptekkel tereli felfelé állatait; amikor a parasztember a szobájában számtalan zsindelet formál készre a tetőjéhez, akkor munkám az övékkel egyazon fajta. Ebben gyökerezik a közvetlen odatartozás a parasztemberekhez. A városi úgy véli, hogy a „nép közé” megy, amennyiben leereszkedik, hogy hosszú beszélgetést folytasson a földművesekkel. Ha esténként, a munka szünetelése idején a tűzhelypadkán vagy a sarokpadon ülök a földművesekkel, akkor többnyire egyáltalán nem beszélünk. Hallgatva eregetjük pipáink füstjét. Közben talán egy-egy szó esik arról, hogy az erdőben véget ér a munka, hogy előző éjszaka nyest járt a csirkeólbán, hogy holnap a tehén feltehetően borjazni fog, hogy az öreg Oehmit szélütés érte, hogy az időjárás hamarosan „változik”. A saját munkám benső hozzátartozása a Feketeerdőhöz és embereihez egy évszázados, semmivel sem helyettesíthető alemán-sváb őshonosságból ered.

A városi ember az úgynevezett vidéki tartózkodás során legfeljebb egyszer „benyomásokat szerez”. Az én egész munkámat azonban ezeknek a hegyeknek és földműveseinek világa hordozza és vezérli. Most átmenetileg a munka odafenn hosszabb időre megszakadt az idelenti tárgyalások, előadótak, megbeszélések és a tanítás miatt. Ám amint újra feljutok, már a kunyhóbeli jelenlét első óráiba a korábbi kérdés egész világa torlódik, méghozzá teljesen olyan jegyekkel, amilyenekkel elhagytam. Egyszerűen a munka saját szárnyaira vesz, és rejtett törvényein egyáltalán nem vagyok képes úrrá lenni. A városiak gyakran csodálkoznak a parasztek között a hegyekben töltött hosszú, egyhangú egyedülléten. Ám ez nem egyedüllét, sokkal inkább magányosság. A nagyvárosokban az ember könnyen képes olyannyira egyedül lenni, mint sehol másutt. Ott azonban sosem tud magányos lenni. A magányosságnak ugyanis megvan az az eredendő hatalma, hogy nem egyedül el, hanem az egész ittlétet kiveti minden dolgok tágas közelségébe.

Odakint, az újságok és folyóiratok révén az ember egy kézmozdulattal „közismertté” válhat. Ez még mindig a legbiztosabb útja annak, hogy a legsajátabb akarás félreértelmeződjön és alaposan, gyorsan elfelejtődjön.

Ezzel szemben a paraszti gondolkodásnak egyszerű, biztos hűsége van, ami nem hagy alább. Nemrég odafent egy parasztasszony haldoklott. Gyakran és szívesen csevegett velem, és közben régi falusi történeteket teregetett ki. Erős képi nyelve még sok régi szót és olyan mondást őrzött meg, ami a mai falusi fiatalok számára már érthetetlené vált, és így az élő nyelv számára elveszett. Ez a parasztasszony, a maga 83 évével még a múlt évben is amikor hetekig egyedül éltem a kunyhóban gyakran felkapaszkodott hozzám a meredeken. Mindig látni akarta, mint mondta, hogy még ott vagyok-e, hogy nem vitt-e el észrevétlenül „valaki”. Halála éjszakáját rokonaival beszélgetve töltötte. Másfél órával a vég előtt egy üdvözetet küldött velük a „professzor úrnak”. Az ilyen megemlékezés összehasonlíthatatlanul érvényesebb, mint egy világlap legsikerültebb „riportja” állítólagos filozófiámról.

A városi világot az a veszély fenyegeti, hogy egy pusztító tévhit áldozatává válik. Gyakran egy nagyon hangos, és nagyon tevékeny, és nagyon válogatós erőszakosság látszik törődni a paraszti világgal és (itt)létével. Így azonban éppen azt tagadják el, ami most egyedül hiányzik: a távolságtartás a paraszti (itt)léttől; átengedni, méginkább mint eleddig saját törvényeinek; el a kezekkel hogy ne rángassák bele az irodalmárok népiességről és őshonosságról folyó hazug fecsegésébe. A parasztembernek egyáltalán nincsen szüksége és nem akarja a városiaknak ezt a tevékenykedését. Amire szüksége van, és amit kíván, az a lényével és annak sajátságoságával szembeni szemérmes jóérzés (Takt). A városból érkezők és átutazók közül sokan nem utolsó sorban a síelőök úgy viselkednek a faluban vagy a parasztságokban, mintha nagyvárosi mulatóhelyeken „szórakoznának”. Az ilyen menetek többet rontanak egyetlen est során, mint amire a népiességről és népismeretről szóló több évtizedes tudományos tanítások vezetnek.

Hagyjunk mindenfajta leereszkedő barátkozást és hamis népieskedést, tanuljuk meg azt az egyszerű, kemény (itt)léletet ott fent komolyan venni. Csak akkor fog újra hozzánk szólni.

Nemrég másodszor hívtak a Berlieni Egyetemre. Ilyen esetekben a városból a kunyhóba vonulok vissza. Hallom, amit a hegyek és az erdők és a parasztgazdaságok mondanak. Közben öreg barátommal, egy 75 éves földművessel találkozom. A berlini

meghívásomról ő az újságban olvasott. Vajon mit fog mondani? Világos szemeinek biztos tekintetét lassan rám fordítja, száját összeszorítva hűen-megfontolt kezét vállamra teszi, alig észrevehetően megrázza fejét. Ezzel azt akarja mondani: kérlelhetetlenül nem!

I. MŰVÉSZETI-TÖRTÉNETI-FILOZÓFIAI KONTEXTUS

Az előző heideggeri exkurzus azt is érzékeltethette, hogy a közvetlen kommunikáció és a közvetettség technikai csapdái miként élhetők meg, és milyen kritikai hangoknak adhatunk teret, s ez a tér-adás történeti összefüggésekbe ágyazva milyen alakuláson ment és megy át napjainkban. Ez az egyik kiindulópont, amelyhez kapcsolódhatnak az újkori individuum szabadságélményének és művészetértelmezésének jellegzetes kérdései, amelyek majd együttesen készítik elő a nemzetközi és hazai kontextust, amelyben a mail-art kultúrája is teret nyert.

Ebbe az összefüggésrendszerbe illeszkedik elsőként a tér és fény filozófiáját taglaló áttekintés, ezzel mintegy rávilágítva a kommunikációs tér változó intervallumaira továbbá a közvetítés esélyeinek dinamikájára.

1. A terek és fények mint lehetőségfeltételek és lehetséges jelenségek

Változó tereinket és az észlelésre-érzékelésre lehetőséget adó fény néhány jellegzetes összefüggését vizsgáljuk. Kezdve a phüszisz organikus egységet megteremtő-megtartó ideájától és világától a fény transzcendenciáján át az emberi perspektíva megjelenéséig, valamint a modernitás degradációjáig. Elsősorban a természetes és mesterséges párhuzamba állítása, metszéspontjai, majd ennek folyományaként valóságos és virtuális kettősége, egymásra vonatkoztatása jelenti az áttekintések középpontját.

1.1. Az ideák és a phüszisz terei

Három metszetben fogjuk érzékeltetni a természetes térnek és képződményeinek problémáját. A platóni barlang hasonlat első pillanatban meghökkentőnek tűnő, ám mégis tanulságos továbbgondolásával, majd az arisztotelészi fizika sajátos értelmezésével, végül pedig az alkotás és megnyilatkozás lehetőségeivel találkozunk.

Elsőként figyeljünk *Platón* nyitóakkordjaira az *Állam* című műve Hetedik könyvének Barlanghasonlatát felidézve:

„I. SZÓKRATÉSZ Hasonlítsd mármost természetünket – abból a szempontból, hogy részesül-e nevelésben vagy sem – a következő helyzethez. Képzeld el, hogy az emberek egy barlangszerű föld alatti lakóhelyen, melynek a világosság felé nyíló s a barlang egész szélességében elhúzódó bejárata van, gyermekkoruktól fogva lábukon és nyakukon meg vannak kötözve, úgyhogy egy helyben kell maradniuk, s csak előrenézhetnek, de fejüket a kötelek miatt nem forgathatják; hátuk mögött felülről és messziről egy tűznek a fénye világít, a tűz és a lekötözött emberek között pedig fent egy út húzódik, melynek mentén egy alacsony fal van építve, mint ahogy a bábjátékosok előtt a közönség felé egy emelvény szokott állni, amely fölött a bábjaikat mutogatják.

GLAUKÓN Értem.

SZÓKRATÉSZ Aztán képzeld el, hogy az alacsony fal mellett mindenféle tárgyakat: emberszobrokat, kőből és fából való s másféle készítményű állatalakokat hordoznak fel s alá, melyek az alacsony fal fölött kilátszanak; s – mint ahogy természetes is – a tárgyakat hordozó emberek egy része beszélget, más része hallgat.

GLAUKÓN Különös egy kép, és különösek a rabok is.

SZÓKRATÉSZ Éppen olyanok, mint mi. Mert először is, hiszed-e, hogy ezek az emberek önmagukból és egymásból valaha is mást láttak, mint azokat az árnyékokat, amelyeket a tűz a barlangnak velük szembe eső falára vetített?

GLAUKÓN Hogy is láthattak volna, mikor a fejüket egész életükön át mozdulatlanul kénytelenek tartani?

SZÓKRATÉSZ S mit látnak vajon a fel és alá hordozott tárgyakból? Nem ugyanezt?

GLAUKÓN Dehogynem.

SZÓKRATÉSZ S ha beszélni tudnának egymással, nem gondolod-e, hogy azt tartanák valóságnak, amit látnak?

GLAUKÓN Feltétlenül.

SZÓKRATÉSZ Hát még ha a börtön szembeeső fala visszhangot is adna! Ha a fel s alá járó emberek valamelyike megszólalna, gondolhatnának-e másra, mint hogy az előttük haladó árnyék beszél?

GLAUKÓN Zeuszra, nem.

SZÓKRATÉSZ S egyáltalában, ezek az emberek aligha gondolhatnák azt, hogy más az igazság, mint ama mesterséges dolgok árnyéka.

*GLAUKÓN Minden bizonyyal.*²

Azt kívántuk jelezni ezzel az erőteljes felütéssel, hogy a világban való helyünk, érzékelésünk és észlelésünk korántsem olyan magától értetődő, mert tereink és amit ott vagy onnan látunk, tapasztalunk és értelmezünk, az sokszor illúzióknak bizonyul a későbbiekben. Mint ahogy a dialógus folytatásában is, a megszabadulás lehetséges fázisai is egy sajátos folyamathoz kötődnek. Az árnyképek szemlélése a barlang falán, ma azt mondhatnánk, vetített/sugárzott képek/képeink ugyan valamilyen szinten valóságosak, de a dolgok lényegéről keveset árulnak el. Majd a természetes szemlélés kezdete, immár relatíve szabad mozgástérrel, mikor is a víz tükrében pillantunk a dolgokra, már egy organizáció csíráját bontogatja. Ezt követően a dolgok szemlélése megint egy lépéssel közelebb visz ahhoz a bizonyos phüsziszhez, ami, mint tudjuk, nem pusztán a természetet, a későbbi naturát fogta magába, hanem a létezők összességét. Még tovább tágítva a perspektívát, éjjel a csillagok megpillantása, mintegy a phüszisz kozmoszá növelése egy újabb távlatot ad. Csak ezt követően fordulhatunk végül a napfény felé, s akkor is csak pillanatokra. Az idea, a fény így különböző lehetőséget kínál a látszatoknak, a dolgoknak, a kozmosznak és magának az igazságnak a megpillantására. Fontos mozzanat ez, mert jelezheti a fenti platóni alapvetésnek azt az értelmét is, amely szerint *nem* a megkettőződött világ léte kerül be üres toposzként kultúránkba, hanem az *egységre* törekvő szemlélet különböző útjai bontakoznak ki.

Sajátos módon kapcsolhatjuk ehhez *Arisztotelész* meglátásait, akinél szintén megmarad még tudomány és gyakorlat kettőssége, ám az örök változatlan és szükségszerű mellett a változó mesterségbeli tudás és cselekvés, ekképpen a művészet is hangsúlyos helyzetbe kerül. A következőképpen fogalmaz erről Nikomakhoszi etikájában: „A változásnak alávetett dolgoknak pedig van olyan része, amely létrehozó tevékenység tárgya és van olyan, amelyik cselekvés tárgya.(...) Minthogy pedig a házépítés: *mesterség*, s lényege szerint gondolkodással párosult létrehozó lelki alkat is, s minthogy nincs olyan mesterség, ami ne volna egyúttal

² Platón 1984. 455.o.

gondolkodással párosult létrehozó lelki alkat is, s fordítva; ebből következik, hogy a mesterség és az igaz gondolkodással párosult létrehozó lelki alkat egymással azonosak. Minden mesterség valaminek a létrejöttére irányul, akár valaminek az elkészítésében nyilvánul, akár pedig annak a vizsgálatában, hogy miképp jöhet létre olyasmi, aminek a létezése éppúgy lehetséges, mint a nemlétezése, s aminek a kiindulópontja a létrehozásban, nem pedig a létrehozott műben van; (...) Minthogy pedig a létrehozás és cselekvés mást jelent, a mesterséget szükségképpen a létrehozás, nem pedig a cselekvés körébe kell utalnunk. S bizonyos vonatkozásban a „véletlen” és a „mesterség” ugyanazon a területen mozog, mint Agathón is mondja: 'A művészet kedveli a véletlent, a véletlen a művészetet.' Szóval – mint mondtuk – a mesterség: igaz gondolkodással párosult alkotó lelki alkat, a mesterség hiánya pedig ennek az ellenkezője, azaz hamis gondolkodással párosult alkotó lelki alkat – a változásnak alávetett dolgok területén.”³ S itt a *létrejövés* kérdése adhatja az újabb fogódzót. Azt a szemléletet mutatja, ahol nemcsak egyszerűen a cselekvés tárgyaiként jelennek meg a dolgok, hanem ennél többet kell hogy jelentsenek. Ugyanis azt mondja Arisztotelész, hogy a házépítés mestersége az igaz gondolkodással párosuló lelki alkat, aminek ellenkezője a mesterség hiánya. Amihez még azt is hozzáteszi, hogy ugyan a mesterségbeli tudás nem szükségszerű, mint az az örök dolgok tekintetében látható, ám sokszor a véletlennek kitett *létrejövés* és a *művészi megformálás* olyan egyszeri megmutatkozásra ad lehetőséget, ami feltárhat valamit a phüszisz lényegiségéből. Itt elsősorban azokra a szerves kapcsolódási pontokra utalhatunk, amelyekben a phüsziszbe ágyazódó *emberi terek* (színház, templom, város) nemcsak önmagukat mutatják, de létalapjaink megkerülhetetlenségét és a teljességhez mért, ám soha el nem érhető magasságok iránti tiszteletet is. Ez utóbbiak változásait még érintjük egészen jelenkorunk degradációjáig és a lehetséges újragondolásokig. De most fény lehetőséget adó és előhívó természetére.

³ Arisztotelész 1971. 154. o.

1.2. A fény transzcendenciája és a reneszánsz perspektívák

Sok tekintetben hasonló jelenség- és dologvilággal írhatnánk le a középkori és reneszánsz szemléletet. Hisz' itt is megtaláljuk a természetet és annak tiszteletét, ám ez már *Isten műveként* van jelen, és más viszonyítási pontok kötődnek hozzá. Megmutatkozik később az *emberi perspektíva* is, ám ez is más színben, más látásmódokat kimunkálva hívja életre önmagát.

Mindezeket érvényesnek tartva: egyfajta különös érzékenységre szeretnénk rámutatni, ami nagyon sokszor háttérbe szorul a középkor világának emlegetésekor. Ez nem más, mint a *szép* transzcendens értéként való tételezése, ami magába foglalta a jó fogalmát is. Ennek egyik foglalata a *fény*. Ami egyszerre adja a részesülés élményét a transzcendensből, az érzékelhetőn túliból, ugyanakkor lehetőséget kínál az Isten által teremtett és az ember által létrehozott dolgok szemlélésére formálására. A középkor fény-esztétikáit elemezve jegyzi meg *Umberto Eco*, hogy ez az úgynevezett „minőség esztétika” legszembeűnőbb sajátossága: a színek és a fény kedvelése. A tiszta, nem kolorista színek szimbolikája a művészetben kívül a mindennapi életben (lakás, öltözködés, fegyverek) is jelentékeny szerephez jutott. Ez azt is bizonyítja, hogy a szépség, a színek ragyogása nem mond ellent a teremtésnek, inkább annak tökéletességét érzékiesíti, ami a feltámadás előhírnöke is lehet egyben. Misztikus tudás és érzéki megmutatkozás egyáltalán nem zárják ki egymást. Ezt mintegy megemeli, más dimenzióba helyezi a napfény és a fényesség szerepének középpontba állítása. A gótikus templomok tervezői, építői nagy gondot fordítottak arra, hogy a fény akadálytalanul hatolhasson át az áttört falszerkezeteken.⁴ A ragyogásnak és áttetszőségnek otthont adó építmények csodálattal töltik el az embert, amit *Suger* így ad tudtunkra:

„Fényes a csarnok már, tündöklük közében,
Mert fénylik, ha fényeshez kötöd azt, ami fénylő,
És új fényárban fénylik a mű nemesen.”⁵

⁴ Umberto Eco 2002. 88-93. o.

⁵ Uo.

Hogy mennyire összetett kérdés a fényé, azt mi sem bizonyítja jobban, mint hogy nemcsak a színek mindennapi szépsége és egyszerűsége, a lehetséges eszkatologikummal való kapcsolódás, majd a fény transzcendens vonatkozásrendszerei jelzik a középkori szemlélet sokrétűségét, de a fény *önmagáért való létezése* is merőben új elemként úszik be a képbe. A fény önmagában való szépségéről beszél *Grosseteste*, mivel annak természete egyszerű és mindent magába foglal, egységes és az egyenlőség által arányai teljes összhangot alkotnak. Ezáltal lesz a szépség letéteményese is, mert az nem más, mint az arányok összhangja.⁶ Magától értetődő természetességgel létezik még a középkorban, akárcsak a megelőző időszakban, a természetes világosság utáni vágyakozás, ami a mindennapok éltető elemeként, valóban alapszükségletként határozta meg az emberek életritmusát.

Majdnem azt mondhatnánk, hogy egyenes folytatás következik a reneszánszban, hiszen a szépség, az arányok, a fény éppúgy szerepet játszanak, mint az előzőekben, mégis valami döntően megváltozik, ha nem is egy csapásra. Ez nem más lesz, mint az egyedi látás perspektívájának megjelenése. *Brunelleschi* forradalmi képe, amit a firenzei keresztelőkápolnáról készített, meggyőzően bizonyítja (bár a kortársak között először megütközést, meg nem értést váltott ki), hogy a perspektivikus látás az emberi szemben valóságosan és ténylegesen minden esetben megtörténik. Az egyedi látásra „kényszerített” szem már az emberé, és nem az Istené, ami a középkori képeken rendre megjelenik, s ránk néz a maga változatlanságában.

Nagyon plasztikusan összegzi ezt a jelentékeny fordulatot *Kittler*, mikor azt mondja, hogy a szem, a lyuk, a festmény, a tükör és a külvilág új kombinációja, így a kép szemlélőjének szeméből és nem Isten szeméből fakadt. A korban ezt nem kisebb jelentőségű alkotó mondja ki végérvényesen, mint *Leonardo*, aki a pupilla és a camera obscura analógiájával sokat megelőlegezett a későbbi történésekből.⁷ Az emberi szem megjelenésével, az egyedi látás megsokszorozódik, így helyettesíthetővé, egymás alternatívájává válik egy-egy perspektíva.

Természetesen azt is illő ehhez hozzátennünk, hogy mindez még univerzalisztikus szemléletben tűnik fel, amiben az egyes emberek perspektíváiba beleférnek a különböző közösségek jelenlétei; s az akkori térképződmények (városok, terek, bazilikák) még organikus egységet képeznek (legalábbis a késő reneszánsz

⁶ Uo.98.

⁷ Kittler 2005. 52-53. o.

beköszöntéig). Ám már az is kitapinthatóvá válik, hogy a *dimenziók növekedése*, egyfajta anyagi gazdagodás és terjeszkedés az *arányok eltolódását* előlegezi meg (lásd a templomok vagy paloták nagyságának változását például a korabeli Itáliában).

1.3. Modernitás és degradáció

Jellemző, hogy a kritikai aspektusok megjelenése a modernitásban jónéhány évszázadot várat magára. Nietzsche nihilizmusa, „ez az iszonyatos vendég”, aki akkor még az ajtó előtt állt⁸, majd később közelített, plasztikusan érzékelteti a jelenséget. S ha jelenünkre pillantunk akkor konstatálhatjuk, hogy a vendég belépett és immár nem vendég többé, hanem velünk él különböző maszkokat húzva magára.

Jelen esetben is egy folyamat mozzanataival kell számolnunk. Ezt a 17. századra visszanyúló krízishelyzetet érzékelteti kiválóan *Hans Jonas*⁹, amikor a következő sajátos elemzési pozíciót ajánlja, amit legelőször *Pascal* írt le teljes retorikai pompával. Az *ember magánya* tolul elénk az újkori kozmológia fizikai univerzumában: „az általam nem ismert és rólam nem tudó terek végtelenségében elmerülve megrémülök.”¹⁰ Jonas arról beszél Pascal interpretációjában, hogy nem is annyira a kozmikus terek és idők nyomasztó végtelensége, a kvantitatív aránytalanság, az ember mint nagyság elenyésző volta ilyen dimenziókon belül, nem ez alapozza meg az ember magányát a valóság összességében. Sokkal inkább a „hallgatás”, az univerzum közömbössége az emberrel szemben, az emberi dolgok nemtudása ott, ahol minden emberi dolog kénytelen lejátszódni. Végül is a természet matematizálása, formalizálása, kiüresítése folytán az ember még az összesség része mint *egy darab természet*, ám ez az ember csupán nádszál, amelyet minden pillanatban megtörhetnek a roppant világmindenség erői. E nádszál léte nem egyéb, mint különös, vak véletlen nem kevésbé, mint egyszeri szétmorzsolásának véletlene. Azonban *gondolkodó* nádszálként nem része az összességnek, nem ehhez tartozik, hanem gyökeresen eltérő, összemérhetetlen. Mert mikor a természet szétmorzsolja a

⁸ Nietzsche 1994. 11. o.

⁹ Jonas 1987. 5-25.

¹⁰ Pascal

nádszalat, gondolkodás nélkül teszi, míg a nádszál, az ember, még szétmorzsolódásában is tudatában van annak, hogy szétmorzsolódik.¹¹

Éppen ez a meghasadtság jelenti az újkori degradáció lényegét. Már eltűnnek az ideák és phüszisz terei, marad a tudomány és technika a maga algoritmusával; miként az organikus természetfelfogás kiüresedése, mechanizálódása sem hagy helyet Isten szemének, de annak a természetes fénynek sem, ami megvilágítaná a dolgokat és mimagunkat.

Így marad – Heidegger kifejezését és elemzését segítségül hívva: *a világkép korszaka*.¹² Ahol a világ képe eloldódik az ókor és a középkor szemléletétől, s nem a létező összességét értjük rajta, amibe a természet, a kozmosz, Isten és ember éppúgy beletartoznak, mint a történelem valamint az általunk alkotott és elgondolt dolgok. A világ képe így pusztán csak az *előállított* és az általunk *birtokolt* létezőkre vonatkozik. Pontosan érthető, hogy a természet, a természetes tér uralása a képpé változtatást, a lehatárolást is magába fogja. A természetes terek feletti uralom tényleges és virtuális formájában éppúgy, jelen van, mint a mesterséges térképződmények. Ehhez adódik még ugyanez a játék a fényvel, a természetes ragyogás és szépség sablonos utánzása hiperreáliák világra segítségével.

De a *mozgás felgyorsulása* is többszörösen módosítja a világról alkotott képeinket. A gyorsulás következtében immáron nem lyukon vagy ablakon át tekintünk a világról alkotott képekre vagy magára a világra, hanem egyre sebesebben követik egymást képeink. Ez éppúgy borítja fel, változtatja át a terekről alkotott perspektíváinkat ahogyan megbontja időérzeteinkeit is.¹³

Itt megint egy újabb összefüggést hozhatunk be a képbe. Nietzsche *nihilizmusa* valóban itt van közöttünk. Ám az erről való tudásunk kezd lassan elpárologni. A távolságtartás helyett az *azonosság/azonosulás* megállapítása sem tűnik abszurdnak. Míg Pascal szorongó emberének még volt tudása saját megsemmisüléséről, idegenségéről, addig ez ma egyre inkább kihalófélben lévő jelenség. Mert mint látjuk a világ képpé változtatása, a létezők feletti uralom nemcsak anyagi természetű, sajnos Heidegger, és azóta mások előrejelzései igaznak bizonyulnak. Erről

¹¹ Hans Jonas uo.

¹² Martin Heidegger 2002.: A világkép kora. In: Fenomén és mű. szerk. Bacsó Béla Kijarat Kiadó Bp., 94-95.

¹³ Vö Paul Virillio, 1992, Az eltűnés esztétikája, Balassi-BAE Tartóshullám, Bp.

tudósíthatnak a plázák és számítógépek egyszerre valóságos és virtuális világai, jelenségei, amikről még szót ejtünk.

1.4. A kérdések és megoldások felé

Tér- és fényfenomenológiai áttekintésünket a fenti szürkéből egyre sötétebbé váló jövőképpel is zárhatnánk, most mégsem ezt tesszük. Két kérdést fogalmazunk meg: elsőként, ami az urbanizáció mint legfőbb térélményünk nyomán kerül elénk, másodjára pedig a számítógép és fény kapcsolatának felvillantását, s egyáltalán *optikai medialitás* jelentését fejtegetjük.

A radikális ökológia irányainak tanulságait *Tóth I. János* Fejezetek a környezetfilozófiából című könyvében így összegzi: „Nagyvárosokhoz való mai viszonyunkat a pragmatikus anyagi igények jellemzik. A város értékét gyakran az szabja meg, hogy lakóinak milyen helyi szolgáltatásokat kínál... A modern nagyváros, mint bármely piactér mozgalmas központja a névtelen vevők és eladók közötti, nagyrészt magánjellegű érintkezéseknek és árucserének, és kevésbé jellemzi a társadalmilag és etikailag jellemző társulások létrehozása.”¹⁴ Paradox módon, mondja szerzőnk *Bookchin* nyomán, az urbanizáció nemcsak a vidéket árasztja el, hanem a várost is. Nemcsak a mezőgazdasági kultúra értékei és intézményei mennek veszendőbe, de a nagyvárosi, polgári kultúra értékei is hasonlóképpen járnak. Az emberközelség és emberléptékű politika, valamint egymás segítése és a természetközelség egyre inkább az urbanizáció névtelenségében, homogenizációjában és intézményi gigantizmusában vesznek el. Ez utóbbit tapasztalhatjuk a bevásárló- és szórakoztatóközpontok mindennapjaiban és ünnepnapjaiban egyaránt.

Azonban a jogosan felvetett kritika kommentárja sem marad el, az urbanizáció kapcsán arra figyelmeztetve bennünket, hogy az ókori városok maguk is államként funkcionáltak, így a lojalitás kézenfekvő lehetett, a középkorban pedig a város biztosította azokat a jogokat, amiket ma a nemzetállamok adnak. Mindemellert még ott van az a bizonyos „elprivatizálódás”, ami a lakhely iránti lojalitást, s a globalizációval összefüggésben a nemzetállam iránti lojalitást is lassan kikezdi.¹⁵

¹⁴ Tóth I. János 2005. 257. o.

¹⁵ Uo. 258.

Mindezt továbbgondolva: tér- és cselekvéslehatárolásainkat mi is megtesszük, aminek ellenmozgásaként jelentkezhethetne a nyitott tér- és létszemlélet, ami a lokális szempontokat is figyelembe veszi, nem tévesztve szem elől a globális kihívásokra adandó válaszok fontosságát.¹⁶

Itt jelenik meg a már beígért másik kérdés: az optikai medialitás. Ami első pillanatra az előzőekben jelzett tér- és cselekvés-lehatárolások érzetét mintegy eltüntetve jelentkezik ma még: a sajátosan korlátlanak tetsző virtuális világ meghódítását ígérve. Ám más lehetőségek is kimunkálhatóak. *Kittler* korábban már citált ragyogó munkájában így fogalmaz az üvegszálás továbbítás lézerefény-alapjainak lényegét összefoglalva: „Ez a szenzációs tautológia viszont, miszerint a fény válik a fény átviteli médiumává, nem zárja ki, inkább magába foglalja, ugyanaz a fénysebesség a többi jel javára is válik. A televíziós jeleken kívül az üvegszálás kábel elektronikus úton hangok, szövegek, vagy számítástechnikai adatok előállítására is képes, ezzel pedig azzá az általános médiummá léphet elő, amiként Hegel ünnepelte a fényt.”¹⁷

Ha továbbgondoljuk mindezt, akkor elsősorban egy *gyakorlati* használati módból eredő problémát látunk. Mennyi *időt, teret és szabadságot* hagyunk magunknak, miként és mire használjuk az egyetemes fény-optikai médium kínálta eszközöket? Mikor, mennyire és miképpen alakítjuk át képeinket, hangjainkat, szövegeinket, virtuális és valóságos tereinket? Ehhez járul annak az összetett képességnek, készségnek a megszerzése, hogy a virtuálist és a valóságosat meg tudjuk különböztetni. Ami már csak azért is nagyon fontos, mert ha ez nem áll módunkban, akkor a jó és rossz megkülönböztetésének esélye is elvész, nem beszélve arról, hogy ebben az esetben a lehetőségfeltételek megteremtése talán még nehezebb feladat, mint maga a megkülönböztetés. Így, ha nem is nyugodtan, de talán bizakodva zárhatjuk egy időre tér- és fényfenomenológiai áttekintéseinket, mert maradt még egy kis ideánk, phüsziszünk, transzcendenciára való hajlandóságunk, amit megláthatunk akár közvetlenül, akár a fény közvetítésének segítségével is.

¹⁶ Bohár András 1993.123-136. o.

¹⁷ Kittler im. 244.

2. Az esztétikai folyamatok: paradigmák és változások

A 19. századi paradigmaváltás jellegzetes mozzantként tűnhet föl a „Mit szabad remélnem? és a „Mi az ember?” kanti kérdéseit továbbgondolva az érzékileg megjelenő szférájának faggatása, azaz az esztétikum közvetlenségének megkísértése. A tér, idő és szabadság dimezióinak konkrét kibontását tekintjük át, mert tudjuk, a *kultúraközvetítés alternatív lehetőségei* éppúgy szükségessé teszik a megjelenő dolgok minőségének átvilágítását, mint annak a *cselevő-aktív viszony*nak az értelmezését, amit szükségszerűen mindannyian kialakítunk környezetünkhöz és társainkhoz. Ennek tükrében az esztétikum terjedelmi és tartalmi mozgásformáit az alább jelzett tematizációk mentén bontjuk ki, mintegy előképül az át-fogó és szisztematikus értelmezéseknek, ami hazai elit és alternatív kultúra és a mail-art sajátosságai nyomán majd konkrétan is megjelenítünk.

2.1. A szabadság és művészet filozófiája felé

A népszerűtlenség terminusával is megközelíthetnénk a művészetről szóló filozófiai beszéd jellegzetességét. Ez igaz, ha a műalkotások és befogadók közötti távolság bemérésével kísérletezünk, de éppúgy igaz lehet, ha korszakunk globális kérdésfeltevéseire vagy az információs társadalmak okozta tehertételekre gondolunk. Ha ehhez még hozzáillesztjük a mindezek megértésére tett folyamatos próbálkozásaink kudarcait, a mindennapok abszurdításától a világ tudományos megismerésébe vetett hit összeomlásáig, akkor lehetséges kiútként mutatkozhat a művészetről szóló bölcséleti diskurzus problémalistájának újbóli áttekintése. A szabadság és művészet határterületeit, átjárhatóságuk lehetőségeit követjük nyomon a romantika művészetfilozófiájának alapkérdéseitől napjainkig.

„A szabad lény legyen!” – mondhatjuk mi is Fichtével. Ez az aktív igenlés ugyanis pontosan a szabadság meghatározottságának kifejeződése, annak a törvénynek a

kimondása, amely az abszolút önállóság fogalmát jelöli, s minden szabad lény eredeti meghatározottságát magába foglalja.¹⁸

A világ megváltoztatása az én megváltozása. Szabadságom kimunkálásának folyamatos gyakorlása belőlem indul ki, majd érintkezik a másik emberrel, s a körülöttünk lévő világgal, természettel. Határt csak a másik szabad lény ugyanilyen törekvése állíthat, illetve a természet méltóságának tiszteletben tartása korlátozhatja tevékenységünket.

A természet az *ésszerű* előformáját éppúgy magába rejti, mint a káoszt, idézhetjük fel a schellingi természet- és szabadságfilozófia alap gondolatát. Így a világ ésszerűtlensége saját történeteink visszfénye is egyben. A homályostól a világoshoz vezető út elképzelt fejlődése azonban, egyre inkább úgy tetszik, nem találkozik történeti tapasztalásunkkal, mint azt nem csekély melankóliával megállapítja *Schelling* egy kései írásában.

Azonban a világfejlődés lehetséges érzékelésére, az abszolútum megragadására mégis lehetőségek kínálkoznak. Schelling a művészet esélyeibe belelátja az *öntudatlan formálás* és *tudatos előállítás* együtt létezését. Ekképpen a művészi alkotás a világintelligencia szimbóluma és a lényeges elemek érthetővé tétele, az abszolút alkotás érzékeltetése: "... az igazi műalkotásban nem létezik egyedi szépség – olvashatjuk Schellingnél *A művészet filozófiájában* csak az egész szép. Aki tehát nem emelkedik fel az egésznek az ideájáig, az teljességgel képtelen megítélni bármilyen alkotást."¹⁹ Így a művészet tapasztalásával lehetőségünk nyíthat az akarat anyag-teremtő lét okának, az értelem szabályozó-elhatároló mértékének és a szellem harmóniáit kimunkáló erejének kiteljesítésére. S bár Schelling pozitív szabadság-, és művészetfilozófiája is hangsúlyozza a szeretet és műalkotás érzékiségének szerepét az egész ideáinak láthatóvá tétele kapcsán, azonban a műérzék konkretizációjával sokkal plasztikusabban, magától értetődőbben találkozunk Hölderlinnél.

S nemcsak *Hölderlin* költői érzékenységből adódóan, de az erre történő reflexivitás igényességének okán is a művészet olyan lényegiségével szembesülhetünk, amely egyszerre érzékelteti a szellemiség emberi, természeti és szabadságbeli összetevőit és dinamikáját: "A szellemi energia mértékrendjére, melynek minden egyes ember

¹⁸ vö még Frank, Manfred 1989. *Einführung in die Frühromantik Ästhetik* Suhrkamp Verlag, valamint WEISS János 1998. *Az esztétikai filozófia programja Hölderlinnél*. Gond 17. szám 180-201. o., ahol a hölderlini új költészeti funkciók relevanciájának plauzibilis elemzését találjuk.

¹⁹ Schelling, 1991. 66. o.

birtokában van, az a jellemző, hogy némelyek erősebb, mások gyengébb izgalomban őrzik meg szükséges mértékű eszméleti egyensúlyukat. A szellemi rend határa ott van, ahol cserbenhagyja az embert a józanság. A nagy költő – emelkedjék önmaga fölé bármilyen önkényes magasra – soha nem hagyja cserben önmagát. Az ember *lezuhanhat* a magasba is, nemcsak a mélybe. Utóbbit a rugalmas szellem akadályozza meg, előbbit a nehézkedési erő, mely a józan eszméletben gyökerezik. Az érzelem azonban, úgy tűnik, a költő legtisztább eszmélete és józansága: csak legyen helyes, világos, eleven és fáradhatatlan.”²⁰ Ehhez kötődik Hölderlin művészetet és természetet egybekapcsoló tragikus létértelmezése is az Empedoklész kapcsán. A viszály végletében érvényesülő természet és művészet “túlságosan objektiválódik, és az elveszett szubjektivitást az objektum mély rálátása helyettesíti.” Bár a romantika jellegzetességei nyomokban a következőkben is megmaradtak, az elmozdulások mégis jelentékenyek. *Schopenhauer* művészetfilozófiája már az ember önfelejtéséről szól, csak a tiszta szemlélődés vég-pontja előlegezhető. Csak az aszkézis adhat magyarázatot sorsunk végső kérdéseire, tartózkodjunk a világban való tevés-vevéstől, s értelmünket rendeljük alá mindenkor annak az akaratnak, amely ezt véghezviszi. S talán kétszeresen is szimbolikusnak tekinthető az is, hogy a zene fogalomnélkülisége, érzékisége kerül a művészetek piedesztáljára, mintegy előkészítve az utat a végső semmiség felé.

2.2. Az antiművészet színrelépése

Nietzsche is igent mond az akarat elsőbbségére. De ez nála a hatalom akarásában teljesebb ki, amely az alkotást és pusztítást egyaránt lehetővé teszi. A művészet új jelentőséggel ruházódik fel Nietzsche-nél, radikális másságával mintegy előrevetíti századunk törekvésének legjavát. “A természet, művészi szempontból nem modell – írja a ’kalapácsos filozófus’ a *Bálványok* alkonyában. Túloz, torzít, hézagos. A természet a véletlen. A ’természet utáni’ tanulmány az én szememben rossz jelnek tűnik fel: alávetettségről árulkodik, gyengeségről, fatalizmusról – ez a porba hullás a *petit fatis* előtt merőben méltatlan egy teljességes művészethez. Nézni, mi van –

²⁰ Hölderlin, Friedrich, 1995/4 – 1996/1. 24.

másféle szellemek sajátja az ilyesmi, az antiművészeké, a ténylegesekre értem. Tudni kell, kik vagyunk mi magunk...”²¹

S a nietzschei pozíció ebből következően kétféle irányt is jelölhet. Mert az antiművészeti, azaz a tényleges művészek meghatározó programját megfogalmazó prófécia mellett mindig ott kísért a görögség “physis”-szel egybekapcsolódó művészeti alapállása, az eredeti keresése, ami ugyan nem meghatározható, ám megtalálása, folytonos keresése mégis elengedhetetlen. De már nem a schellingi abszolútumfilozófia fogalomkészletének és szemléletmódjának keretében, hanem a lét egészére vonatkozó filozófiai kérdések ígázatában, ahol nem rendelkezik az ember a lét felett, ahol „Az ember a lét pásztora”²² – olvashatjuk Heidegger Humanizmus-tanulmányában. Az ember létezése, „ek-szisztenciája” ekképpen azon áll vagy bukik, hogy a lét igazságát fel tudja-e mutatni művészete segítségével. Vagy ahogy a tanítvány, Gadamer megfogalmazza: a műalkotás a lét gyarapodását jelenti. S fontos mozzanat, hogy a görögség mimézisfogalma újra az értelmezés horizontjába kerül, s ezzel mintegy jelezve annak a tendenciának a kritikáját is, amelyet Nietzsche kapcsán idéztünk a „természet utánzásáról”, amely inkább a kiüresedett naturalizmus bírálataként fogalmazódott meg. Gadamer a szép aktuális jelentésével összefüggésben az ábrázolást az érzéki teljesség megnyilatkozásaként értelmezi, s így: “célvonatkozás nélkül, minden várható haszon nélkül, egyfajta önrendelkezést élvezve teljesül be a szép, és a megmutatkozás öröme árad belőle.”²³ Ezzel, ha más oldalról megközelítve, mint Heidegger *A műalkotás eredetében*, ahol a mű világot állít fel, s felfénylik általa az igazság, de Gadamer is ahhoz a tradícióhoz kapcsolódik, amelyben a szépség önmagában vett létezéséhez köthető a műalkotás. Ekképpen a szép-művészet visszatál eredeti jelentésébe, amely ezt az igazságot is magába fogja, zárójelbe téve minden szubjektivitást, önérdeteket.

Nem véletlen, hogy jeleztük ezt a lét egészét visszaperlő művészetkonceptiót, mert ebben az összefüggésben a művész szabad tevékenysége, “cél nélküli célszerűsége” (*Kant*) ugyan nem konkrét, hanem abszolút formában, de meghatározható. De a kritikai összefüggésekre is érdemes figyelniük, amelyeket nagyon pregnánsan megfogalmazott *Odo Marquard* a romantika és a tudattalan elméletéhez kötődő

²¹ Nietzsche, 1994.

²² Heidegger, 1994. 135.

²³ Gadamer, Hans-Gerog 1994. 26.o., vö. még LOBOCZKY János 1994. *A műalkotás „A létben való gyarapodás”* Akadémiai Kiadó, bp.

világértelmezéssel kapcsolatban.²⁴ A világ és a művészet problémáját a következőképpen összegzi: „Vagy egészséges a világ, s ebben az esetben a művészetre nincs igazán szükség; vagy beteg, akkor pedig a művészet túlságosan gyenge vagy felesleges, vagy semmit sem tud elrendezni.”

Ebből az is adódik, hogy a művészetet – s ez különösen igaz századunk meghatározó trendjeire – egyre kevésbé köti meg az, hogy mit szabad tennie. Ám ez a szabadságinkább nyilvánvalóvá válik az újkorban a művészet szerepvesztése a tudomány, a technika és a pragmatika térhódításával összefüggésben. Marquard is a kritikai oldalról közelíti meg a görög teljességigényhez kötődő physisbe ágyazódó művészet- és emberfogalom egybetartozását. A radikális lehetőségek beteljesítése a „többé-nem-szép-művészet” fogalomkörébe utalja a művészeti gyakorlat jelentékeny részét (lásd az avantgárd alakulását). A görögség valóságos teljesítményének zsinórmértékét megidéző, és a romantika óta egyre halmozódó, burjánzó szabadságproblémák jelenünkbe nyúló vetületeinek egybevetése kapcsán fontos kérdések mutatkozhatnak meg.

2.3. A művészetfogalom metamorfózisai

Az újkor tudatos „én”-jének szabadságtörekvései felszínre hozták a tudattalant, amely kettős következménnyel járt. A természet organikus formáinak, illetve az ember lényegi összetevőinek ráció által nem megjeleníthető erői a művészet által testet ölthettek. Ez legplasztikusabban a romantika zsenielméletében nyilatkozhatott meg. Így a művészet már nem leképezés, utánzás, és valójában nem is kíván közelíteni a görögség mimézisfogalmához: hanem csak formaadás, rámutatás, szabad és teremtő aktusok kifejeződése. Lényegesen eltér tehát a schellingi szabadság- és művészetfilozófia már jelzett lényegi vonásaitól vagy a hölderlini művészetfelfogás paradigmaticus változatától. Tudatos és tudattalan konfliktusának megmutatkozása eszerint felfogható egyfajta fenomenológiai redukció termékeként is: világ, természet és ember zárójelbe tételeként. Természetesen ennek a létértelmezésnek is feltétlenül van létjogosultsága, hiszen megváltozott a világ, nincs benne szépség, ezért csak a zseni képes bevinni a valóságba a szépséget, ami által a művészet túlszárnyalja a

²⁴ Marquard, Odo 1995. A tudattalan és a nem-szép művészet. 89. o. In.: Bacsó Béla (szerk.) Az esztétika vége – vagy se vége, se hossza? Ikon Kiadó, Bp.,

világot. A művészi zsenialitásnak azonban azzal a paradoxitással is szükségszerűen szembe kell néznie, hogy a történelem során az organikus természeti formák is részben művivé, nem-természetivé váltak. Így a természet tudattalan megélése, azaz a zsenialitás formaadása csak az emlékképek pillanatnyi és veszélyes felidézésével jelenítheti meg a szépet: a többi kudarc. S mivel mind a tudatos, mind a tudattalan művészeti tevékenységek során felhalmozott produktumok a pusztulást, a leépülést deklarálják, ezért szükségszerűen jelenik meg, mintegy védekezésként: a „többé-nem-szép-művészet”.

A gyógyító, terápiás művészet fogalma természetszerűleg reflektál az egyén és világ valamennyi konfliktusára. Ekképpen az újkor tudományos és pragmatikus trendjei is a kritika nagyítóüvegei alá kerülhetnek, s az elfojtás által termelt pótképződmények visszatérésének lehetünk tanúi (*Freud*). S mindez nemcsak a tematizációk bővülésében látható, azaz, hogy már többé nem kérdéses: mi lehet a művészet tárgya. De mindezzel összefüggésben Marquard a funkció szempontjából is döntő változásokra hívja föl figyelmünket: a művészet valami olyasminak a funkciója, ami maga nem művészet.

A léttel és a létezőkkel való érintkezésben a szubjektumra és interaktív viszonyaira jellemző tünetek terápiája lehet a művészet. S folyamatában lényeges módon befolyásolhatja mindannyiunk szabadságának hatókörét, minőségét, s azt a viszonyt, amelynek során újra megkísérelhetjük lényegi meghatározottságaink természeti alapjainak megőrzését.

Bármiképpen is tekintünk azonban az előzőekben jelzett értékmozzanatokra, az ember szabad aktivitására (*Fichte*), ide és művészet egybelátására, a szeretetnek mint alapnak a folyamatos keresésére (*Schelling*), a költői világprezentáció újraélesztésére (*Hölderlin*), akarat és művészet egybekapcsolására pozitív és negatív irányban egyaránt (*Schopenhauer, Nietzsche*), a lét felfénylésének igazságára és a szép mindenkori aktualitására (*Heidegger, Gadamer*), vagy a tudattalan és terápiás művészet- és világértelmezés jelenségére (*Freud, Marquand*), egy dolog bizonyossá válhat előttünk: szabadsága folytán az ember kiesett, megfosztatott természetes létalapjától, de a művészet eleddig csak ennek megmutatására volt képes. A lét működésbe hozása, otthonossá tétele egy létező műalkotás segítségével: alapfeladat. Ezt akképpen is értelmezhetjük a modern művészet produktumaira figyelve, hogy a kérdések megfogalmazása már megtörtént: Miért áll magában, otthonatlanul és

költészet nélkül az ember, mi az oka végzetes magára hagyatottságának, s folytathatnánk a sort. Most már arra van szükség, hogy a mindig is jelen lévő kérdésességünk, hiány voltunk, végességünk megmutatásán túl a válaszok is megjelenjenek, de ez, úgy tűnik, önerőből nem lehetséges, s talán mi is végiggondolhatjuk mindazt, amit Hölderlin Empedoklésza az Etna kráterének peremén:

*„Ismered e kör csendet? Sosem alvó
Isten-némaságot? Itt várj reá! Itt!
Éjfél körül műve kész lesz velünk.
És ha mint mondod, a Mennydörgetőnek
Bizalmasa vagy, egy-értő vele,
Szellemed, ösvényt tudva, így halad.
No tarts velem akkor: magányosan bár.
Most jajong a Föld szíve, nem feledve
Régi egységet, sötét Földanyánk
Tűz-karokat tár az éter felé.
Ám ha az Úr majd eljő sugarával
Követjük, jeléül, rokonai
Vagyunk, le, le a szent lángok közé.”²⁵*

Annak a pillanatnak a várása és meggondolása, amely mindannyiunk számára eljön, talán segít abban, hogy *felfigyeljünk arra a bizonyos sugárra.*

²⁵ Hölderlin, Friedrich *Empedoklész halála* (harmadik változat) In.: Enigma 1995/4 – 1996/1. szám

Második exkurzus: Az intézmény, a tudomány és a filozófia válsága felé (Vittorio Hösle)²⁶

Nem véletlen, hogy újabb destruktív szöveget ékelünk, mintegy küldeményként a dolgozatba, mert magának a mail-artnak a tematizációja és lehetséges tudományos disszkussziója eleddig még nemigen ostromolta a honi tudományos közéletet. Eltekintve természetesen majd az általunk is citált nemzetközi és magyarországi megnyilatkozásoktól, a művészet-fogalom erjedésének lehetőségei a tudományos szférában kevésbé voltak preferáltak. Hösle üzenete ezt a kontextust járja át, s reményeink szerint új távlatokat nyit az elkövetkezendő vizsgálódásoknak.

„Ez a szöveg a német egyetemek rektorainak 1993-as tanácskozásán elhangzott előadás főbb gondolatait tartalmazza. Szerzője a tübingeni egyetemen a filozófia magántanára, akit „elfogulatlan szemlélete” miatt hívtak meg a nyitóelőadás megtartására.

A tudomány eszméje egyre kevesebb tehetséges embert készítet olyan odaadásra, ami nélkül jelentős szellemi teljesítmények nem születhetnek. Ennek legfőbb oka bizonyára abban rejlik, hogy egyre több embernek támad olyan benyomása, hogy az emberiségnek jelenlegi helyzetében nem igazán a fizikai vagy gazdasági folyamatok matematikai leírására szolgáló kalkulusok finomítására vagy a klasszikus művek különféle rétegeinek differenciálása terén elérendő haladásra van szüksége. A tudomány eredendő értelmét tekintve haszontalan luxus. Az utóbbi évek rendkívüli világpolitikai átalakulásai mindnyájunkban azt az érzést keltették, hogy a négy évtizedes viszonylagos szélcsend után viharos évtizedeknek nézünk elibe. A közelmúlt reménykeltő eseményei ellenére elfogulatlan ember nem zárkozhat el annak belátásától, hogy az ökológiai kérdés, a népességnövekedés, Észak és Dél polarizálódása, valamint a nagy politikai központok szétesése a rendelkezésre álló tömegpusztító fegyverekkel összefüggésben olyan veszélyeket jelentenek az emberiségre, amire eddig a történelemben nem volt példa.

Így nem is csodálkozhatunk azon, hogy a racionális problémamegoldásaink garanciáját jelentő tudomány iránti bizalom elvész. Mert a tudomány legitimitását az

²⁶ Vittorio Hösle, A tudomány és az egyetem válsága, <http://www.c3.hu/~tillmann/forditasok/tobbiek/hoesle.html> (Tillmann J.A.fordítása)

újkorban - ahol az antikvitástól eltérően a felvilágosodás általános programjához kötődött - valóban egyre inkább az élet fizikai keserveinek, a betegségek, a szegénység és a háborúk megszüntetésének ígéretéből merítette. Ha azonban a tudománynak a növekvő veszélyekre adott végső válasza nem más, mint a tehetetlenség és a magas fokú specializáció elefánttornyaiba menekvés, akkor a tudomány be nem váltott, sőt a visszájára fordult ígéretei csalódott, sőt keserű reakciókat váltanak ki.

A tudománnyal szemben korábban felhozott ellenvetések a veszélyek elhárításával kapcsolatos elégtelenségét, sőt kártékonyosságát hangoztatták. A tudomány érdemei azonban hagyományosan nem kisebb vagy nagyobb hasznosságából, hanem benső értékéből erednek: a tudományos megismerést a görögök óta a következményeitől függetlenül értékes tevékenységnek tekintették. A jelenlegi válság abban is megmutatkozik, hogy nyilvánvalóan egyre kevésbé öncélúan űzik a tudományt. Ebben sok tényező játszik közre. A tudás hagyományos nagyrabecsülését egyrészt a megismerendő tárgy értéke alapozta meg; ez rendezett egésznek, kozmosznak minősült, és minden egyes ismeret abból merítette méltóságát, hogy a tudás egészének egy mozaikdarabkáját képezte. A rendezett világba vetett hit elvesztésével együtt elhamvadt az önnön tevékenység benső értéke iránti bizalom, és csak az öncélúvá vált, és majdhogynem kényszerűen űzött specializálódás iránti mardosó kétely maradt hátra. Ez pedig az ellentéte az antik theóriát meghatározó derűs ráhagyatkozásnak, melyben az egyes ember értékét az egészből, mintegy a maga körülhatárolásaként nyerte el. A modern tudós ezzel szemben többnyire saját tevékenységének alábecslése és meghatározott részismeretek túlbecslése között hánódik.

A tudomány magasrendűségének végső, klasszikus érveként megemlítendő még, hogy csak tudományos tevékenység révén valósítható meg a személyiség átfogó képzése. De a személyiség eszméjét éppoly növekvő kétkedés övezi, mint az igazság gondolatát. A jelenlegi teoretikus helyzet sajátossága, hogy híján vagyunk a személyiségelméletnek; hogy lényünk egysége nem tudatunk lépésein, tehát gondolkodásunk, akaratunk és érzéseink belső összefüggésén, hanem a hozzájuk rendelendő agyállapotok biokémiai összefüggésén alapul. Ezt magától értetődőnek tekintik, és így nem lehet csodálkozni azon, hogy ezen az alapon a személyiség misztériuma nem részesül az őt hagyományosan megillető figyelemben.

Az eddigiek összefoglalásául elmondható, hogy az egyetemek válsága a tudomány eszméjének válságából ered. Egyre kevésbé hihető a tudomány önértékének igénye, akárcsak különös képességei az emberiség nyomasztó kérdéseinek megoldását illetően. Az egyetem eszméjének újraéledése, az egyetempolitikának a számok hatalmától való megszabadulása csak akkor sikerülhet, ha sor kerül a tudomány eszméjének megújítására - méghozzá úgy, hogy választ ad a bevezetőben említett kihívásokra, és önértéke a jelen feltételei közepette kerül újrafogalmazásra. Az utóbbi nem kevésbé fontos, mint az előbbi, mivel az ember nagyobb odaadással fordul egy dolog felé, ha az nemcsak hasznos, hanem önmagában is jónak tűnik.

Mindennemű intézményi fejlődés hiábavaló, ha nem személyiségek viszik végbe. Semmiféle anyagi eszköz nem képes ennek pótlására, és Jaspers egyáltalán nem túloz, amikor azt írja, hogy „egy egyetem sorsa csakis és kizárólag az ott ténykedő személyiségek súlyától függ”. A komoly kutatásnak éppen a kreatív mozzanatát nem lehet bürokratikussá tenni; örülhet az ember, ha sikerül a tehetséges kutatókat idejében felfedezni.

A következő évszázad világtörténelmi ítéletet fog hozni az újkori kísérletről, ami a felvilágosodás, a tudomány és a technika eszméjén alapszik. Ez az ítélet bizonyára sokkal árnyaltabb lesz, miként azt ma mindnyájan képzeljük - akár azonosulunk törekvéseivel, akár elhatárolódunk ezektől. Ez az ítélet azonban függ mai döntéseinktől. Kívánom, hogy az egyetemnek mint e kísérlet intézményes támaszának megítélése kedvezőbb legyen annál, mint amire ma egyre többen hajlanak.”

II. Az erjedés korlátai és határtalansága

A következőkben a kontextualizáció irányainak bemérésével és az elitpozíciókhoz, különböző tradíciókhoz kötődő értelmezésekkel mintegy előkészítjük az egyes konstrukciókban és életvilág-szituációkban megjelenő szimbólumok és toposzok rekonstrukcióját, a nyilvánossági formák lehetséges határainak érzékeltetését.²⁷ A rekonstrukciókban felfedjük majd a műalkotásokhoz, szimbolikus megnyilvánulásokhoz kötődő jelentésmodulációkat: alternatív világok létrejöttének esélyét egy fokozatosan nyitódó kultúrában. Mindez azért is különösen fontos, mert ez a kontextus avagy ennek részleges kikerülése fémjelezte a mail-artosok ténykedését.

Egy sajátos közeg is kellett tehát ahhoz, hogy a mail-art olyan progresszív jelentéstelítettséggel rendelkezzen, amely sokszor kihívta az első nyilvánosság felett őrködők ellenszenvét. De egyelőre lássuk ismét két tételben a kultúra környékén lejátszódó történések jellegzetességeit, valamint azt az avantgárd közeget, amelyben ténylegesen létrejöttek a mail-art megnyilatkozások.

1. A kultúra szituációváltásai: hazai panorámakép

A *kultúra* szituációváltásainak vizsgálatakor nem kerülhetjük meg azokat a kérdéseket sem, amelyeket maga a fogalom, illetve használata jelentett. Ehhez kapcsolódik az *elitpozíció* funkciója és érték-meghatározottsága, valamint a *nyilvánossághoz* kötődő működésmód körbejárása, hogy mindezeket összegezve kijelölhessük az elitkultúra és alternatív kultúra helyét és szerepét korszakunkban.

Az *elit* fogalmi megközelítésekor két alapjellemezőt szükséges mindenképp számba vennünk: a funkciókat és értékeket. A *funkcionális aspektus* meghatározottságai viszonylag jól körülhatárolhatóvá teszik az elit fogalmát. Kiindulópontnak tekinthetjük a hetvenes évek elejére kialakult nomenklatúra-elit terminusát. A politikai, gazdasági és társadalmi élet hivatalosan elismert és nyilvántartott személyiségei tartoznak ide, ők adják a *legális elitet*. Ennek a

²⁷ Vö Bohár, 2003, ahol az 1950-1989-ig terjedő időszak politikai és művészeti kérdései kerülnek elemzésre..

csoportnak a terjedelme aránylag jól behatárolható és többnyire megfelelően pontosítható volt a széleskörű nyilvánosság számára is. Elég, ha csak a hetvenes években már megjelenő *Ki kicsoda?* gyűjteményeire gondolunk. De érdemes felidézni *Tőkés Rudolf* elitpozíciókat meghatározó jellegzetességeit is. Az alapproblémák: a) milyen fokon hatotta át a társadalmat intézményesen és ideológiailag az állam és/vagy párt; b) milyen mértékű a kulcsfontosságú elitrétegek jogilag garantált vagy ténylegesen megfigyelhető függetlensége a politikai hatalom gyakorlásától; c) milyen fajta szabad ellenőrzést gyakorolnak a nem állami (üzleti és egyéni) auktorok a gazdasági erőforrások – mint a likvid tőke és a tulajdon –, valamint ezek privát hasznosítása felett.²⁸ Az ideológiai függőség, a politikai hatalom dominanciája és a szabad, önálló gazdasági tevékenység, ami meghatározta a legális nyilvánossági pozícióban lévő elitcsoportokat. A politikai, gazdasági és tudományos elit tekintetében a funkcionális meghatározottságokat tekintetbe véve mindez elég jól behatárolhatóvá teszi a legális nyilvánossági pozíciókat és cselekvéseket.

Mindezen meghatározottságok azonban már jóval kevesebb eligazítást adnak a kulturális-művészeti elitszerepek értelmezéséhez. Ugyanis a legális nyilvánossági szférával szemben (vagy amellett) már a hatvanas évek közepétől kimunkálódott egy ettől eltérő forma. Így a kulturális – s ezen belül a művészeti – elit nyilvánosságához köthető értelmezése sokszor csak negativitásában és utólagosan vihető végbe. Talán a nyilvánossági pozíciók eltérő funkcióit – mint majd látjuk az életkép-konstrukciók, művészeti szimbolikák és alternatív világok kapcsán – is szemléletessé tehetjük a kultúra szituációváltozásainak elemzésekor. Kimutathatjuk a kölcsönhatások erőterét, ami összekapcsolja a funkcionális jellegzetességeket az érték-meghatározottságok természetével. *Funkció és kreatív tudás* különbözősége és távolsága, a kettő egybetartozásának esélyei – ami utal a korszak mentális jellemzőire is – vélhetően a kulturális elit működése kapcsán válik leginkább láthatóvá. Mert míg a más társadalmi szférákban tevékenykedők (politika, tudomány, gazdaság) sokkal inkább „valóságközelben”, az ellenőrizhetőség határain belül mozogtak/mozoghattak, addig a kulturális-művészeti alkotások, tevékenységi formák szimbolikus formákba, parabolisztikus narratívákba foglalva építhették alternatív világukat. Így a kontroll is kevésbé lehetett hatékony – az eltérésekről később – és a legális szerepektől való eltávolodás is intenzívebb lehetett az autonóm önértékek

²⁸ Tőkés, 1991.

formáiban, ami természetes velejárója volt másféle nyilvánossági formák létrehozásának.

Mindez már átvezet bennünket az elit *érték-meghatározottságainak* kérdésköréhez. A legális nyilvánossághoz köthető elit érték-meghatározottság tekintetében – ha a korszak folyamatait tekintjük – növekvő kreatív tudás birtokában jelölte ki saját pozícióit.²⁹ De éppen a funkcióból és legális nyilvánossági szférákat megkívánó és megcélzó működéséből adódóan az a paradox helyzet is előállt, amely markánsan jelzi funkció és érték ellentmondásos kapcsolatát. A valóságközelben lévő funkcionális elitpozíciók birtokosai kevesebb lehetőség, szűkebb mozgástér keretében egzisztálhattak, míg a lehetőségközelben, a szimbolikus és fiktív orientációk igézetében – sokszor a hivatalos nyilvánosság keretein kívül – működők szélesebb értékmozgásokat beindítva dolgozhattak. Csak látszólagos volt a csekélyebb hatékonyság, mivel a felhalmozott szimbolikus és kulturális tőke,³⁰ valamint a nyelvi-kommunikációs stratégiák valóságformáló hatásának kumulálódása is hozzájárult a nyolcvanas évek társadalmi, intézményrendszeri átalakulásainak.³¹

A kulturális-művészeti megnyilatkozások elitváltozata a vizsgálat egyik középpontja; ezt kibontva a szimbólumok és toposzok jelentőségére kérdezzük rá. Így azt a dilemmát sem hagyjuk érintetlenül, ami a *célzott és tulajdonított* értelem kettősségében mindvégig munkált. Mint láthattuk, a legális nyilvánossági szférákhoz köthető elitpozíció egyben érték-meghatározottságot is jelentett – most ennek polarizálásától tekintünk el –, aminek következményeként is felfogható az, hogy az elitpozíció funkcionális szempontból tartalmi elemekhez is köthető. Amit talán azzal a vulgarizált szokásnormával jellemezhetünk tömören, amely majdhogynem beépült a feltétlen reflexekbe is: „tudni, mit lehet és mit nem”.³² S ami talán még ennél is döntőbb, ennek nyomán, ezt mintegy lebontva, továbbgondolva a legális elit sajátosan működő *értelmezési monopóliumot* munkált ki. A társadalom legkülönbözőbb szféráiban működtek ezek a szisztémák, hierarchikus alakot öltve. Elég, ha csak a gazdaság ideológiai-politikai „átítatottságát” idézzük fel (pl. a terv és/vagy piac konstruált kettőssége), de a társadalom-átalakítás megtervezhetőségének

²⁹ Falusné Szikra, 1990.; Magyar Beck, 1982.

³⁰ Szelényi, 1990.

³¹ Szépe, 1975.; Gráfik–Voigt, 1981.

³² Haraszti, 1991.

utópiáit éppúgy ide sorolhatjuk, mint a kultúrpolitika néhány vívmányát vagy a művészet pártosságának ideáját.

Nem véletlen, hogy az *elitkultúra* szférájában a legproblematicusabb a célzott és tulajdonított jelentés kettőssége. Mert a művészeti alkotás fiktív valósága többnyire csak nyomaiban hordozza az adott világ referencialitását, így annak meghatározása is igen szerteágazó, hogy az ellenőrzési monopólium lebontásának milyen folyamatai mentek végbe az elitkultúrán belül, s ez miként járult hozzá – sokszor szándékán kívül – az alternatív struktúra épüléséhez.

Az elit funkcionális és érték-meghatározottsága – mint láthattuk – sokszor eltávolodott egymástól, és különböző nyilvánossági formákban tűnt föl. Ez azonban egyben *egzisztenciális meghatározottságot* is magában rejtett: hivatalos elitpozíció biztonságától a második nyilvánosság bizonyosságáig.³³

Nem kevesebb nehézséggel jár a *kultúra* fogalma használatának tisztázása sem. Hogy ezt miképpen lehetséges a művészetfogalom változásának épp-így-létében jellemezni, azt majd láthatjuk a képzőművészet elemzése kapcsán. Most figyeljünk az *ideologikus* és kultúrpolitikai teleológiához kötött kultúrafogalom érvényességére, és a fogalom *történetfilozófiai* kontextusba ágyazottságának kérdésére.³⁴ Két jellegzetes pólust érzékelhetünk kikristályosodva a nyolcvanas évek elején. A kultúra: az az *ontologikus közeg*, amelyben az ember él; humanizált természet, a társadalmi viszonyok rendszere, és a sajátosan humanizált emberi *szubjektumok világa* (Ágh A.). Ez azzal a következménnyel jár, hogy a kultúra az emberi világ egészét kifejező fogalom. A másik álláspont az, hogy a kultúra mint *társadalmi tudatformákat* összefoglaló fogalom a maga egészében és részleteiben is az ún. *felépítményhez* tartozik, ezek szerint történetileg változó és osztálymeghatározott (Szabolcsi M.). Míg az első „túl tág” ontológiai megalapozottságú fogalomhasználat éppen a kultúra speciális működésmódjainak értelmezését hátráltathatja, addig a másik „túl szűk” ideologikus definíció, annak a konfrontációnak a feltárását akadályozhatja, amelyet az elitkultúrán belül létrejött alternatíva jelentett a korszakban.

³³ Külön elemzés tárgyát képezhetné az eltérő elitszférákban szereplők életútvizsgálata a funkció és érték kohéziója versus ellehetetlenülés, azaz annak bemérése, hogy ez az egzisztenciális meghatározottság mikor és mennyire volt struktúrafüggő, illetve mikor lépett ki a főszereplő a rendszerből magából.

³⁴ Jellemző és a korszakban forgalomban lévő releváns elméleteket összefoglaló munka az 1980-ban megjelent kultúrafogalmakat bemutató tanulmánykötet, amely egyúttal azt is reprezentálja, hogy milyen elmozdulások történtek az ötvenes évek első feléhez képest a hatvanas években és az azt követő évtizedekben. (Szerdahelyi, 1980.)

Márkus György kultúrafogalomra tett javaslata azzal az előnnyel járhat, hogy mind a *társadalmi gyakorlatnak és eredményeinek* átfogó aspektusa, mind az *önértékként* tételezett jellegzetességet magába foglalja. Az első jelentésben, a társadalmi jelentéshordozó és továbbító dimenzió tág antropológiai értelme kerül előtérbe, a második meghatározásban a gyakorlat egy jól elkülönített, autonóm területeként fogalmazódik meg, ahol az immanens normák és értékkritériumok vezetnek az értékekhez.³⁵ Az egyes textusok elsődleges értelmezésekor az utóbbi értékjelezett felfogáshoz kapcsolódunk, s csak a rekonstrukciók későbbi fázisában tágítjuk a horizontot az antropológiai jellegzetességeket befogó aspektusokig. Azért is célravezetőnek látszik a fentiekben jelzett kultúrafogalom használata (zárójelbe téve a legálisan forgalomban lévő megfeleltetéseket), mert az egyes művészeti megnyilvánulások jelentésének öntörvényűsége vagy annak hiánya ebben a kontextusban rajzolódik ki a legélesebben, s ez hozzásegíthet az ideológiai-politikai textusok premodern applikációi ellenében/mellettük létrejövő modern jelenségek bemutatásához.

Fontos még egy gondolatsor erejéig kitérni az előző fogalomhasználatból adódó következményekre is. A modern társadalmak kultúrájára jellemző, hogy egyszerre képesítőek és korlátozóak, de ugyanakkor nyitottságot és autonómiát feltételezőek. Ebből azonban nemcsak a modern társadalmakra jellemző *magas- és tömegkultúra* kettőssége következik, de az is, hogy a premodern társadalmakban, ahol elitkultúra és népi vagy alacsony közötti szembenállást tételeznek, ott más szereplőkre osztották ki az egyes gyakorlatokat, és mindegyiknek különböző funkciót tulajdonítottak, s nem azonos értékpreferenciák alapján állapították meg minőségüket.³⁶ Az elitkultúra premodern társadalmakat idéző meghatározottságai az elmúlt évtizedek gyakorlatára is sok tekintetben jellemzőek voltak. Hogy ez milyen feltételek mellett alakult és alakul át, azt kiválóan mutatják azok a modern és modern utáni művészeti törekvések, amelyek az elitkultúrán belül létrejövő művészeti alternatívát létrehozták. Sajátos módon kérdőjelezték meg a rendszerspecifikus meghatározottságokat, ideologikus művészetértelmezést, politikai direktívák átültetését a kulturális gyakorlatba, ezzel mintegy felmutatva a nyitott kultúra egzisztálásának mintáját, nyelvi szimbolikáját.

Az előző gondolatmenethez kapcsolhatjuk az elitkultúra és tömegkultúra azon összefüggését, amely a premodern társadalmak szétszakítottságát, kettőségét idézi meg.

³⁵ Márkus, 1992. 141. o.

³⁶ Uo. 135. o.

Elfogadhatjuk *Eco* értelmezését, hogy a tömegkultúra nem a kapitalista rendszer tipikus tartozéka, s olyan társadalmakban születik meg, ahol az állampolgárok tömegei egyenlő jogokkal vesznek részt a közéletben, a fogyasztásban, a kommunikációs eszközök használatában; s ha a kritikai oldalt is akceptáljuk, hogy manipulációs formává is válhat, táptalajt adva az esztétikai konzervativizmusnak, az ízlés átlaghoz való nivellálásának, a stílusbeli újdonságok elutasításának és az értékek kommunikációjának, paternalisztikus struktúrájának, akkor figyelemre méltó következtetéseket fogalmazhatunk meg elitkultúra és tömegkultúra kapcsolatának értelmezésekor.³⁷ Szembeötlő lehet a párhuzam a jelzett *paternalisztikus* tömegkultúra és a honi *kultúrpolitikai* intenciók között. Mert ugyan az elitkultúra ideológiai-politikai kontrollja is szerepelt a politika céljai között, ám mégis a tömegkultúra hatásmechanizmusának befolyásolására került a nagyobb hangsúly. Az *általános irányíthatóság* – majd láthatjuk még az ideológiai-politikai konstrukciók egyneműsítő formáit a vezércikkek, életképek és viták kapcsán – ebben a kultúráközvetítő formában vált elsődlegessé, s ezért az elitkultúra keretein belül jöhettek létre alternatívák. S míg a premodern társadalmakban a kettészakítottság nem jelentette szükségszerűen a komplementaritás hiányát, addig a modern és modern-utáni szituáció kulturális közegében a tömegkultúra ellenfogalmává válik a művészet. Így természetesen ez utóbbi kritikai pozíciója is jelen volt különböző formákban.

Mondhatjuk azt is, hogy a posztmodern szituáció³⁸ sajátos képződményével van dolgunk, amely a nyelvi játékok heteromorfiájában érhető tetten (különböző diskurzusformákban és teleológiával működött a művészet és a politika), valamint a helyi szabályrendszerekben és az általuk létrejött konszenzusban.³⁹ A kulturális szituációváltás és az elitkultúra belső dinamikája olyan helyi narratívák és kritikai pozíciók létrejöttét eredményezte, amelyek kommunikatív, esztétikai és egzisztenciális minőségekben öltöttek testet. Magán és közösségi mitológiák hordozójává, alakítójává válhatott a művészet alternatív viláértelmezése, egyre inkább elszakadva a lehetséges ideológiakritikai pozíciótól: organikus életvilágokba ágyazódva jelentek meg a különböző valóság- és lehetőségértelmezések. Ennek jellegzetes változatait láthatjuk majd a művészetfogalom képi-nyelvi programjai kapcsán.

³⁷ Eco, 1981. 77–78. o.

³⁸ Lyotard, 1993.; Lask, 1991. Baudrillard, 1988.

³⁹ A kommunikatív cselekvésre alapozott habermasi konszenzuselmélet szellemében megjelenő dinamikus fogalomra gondolunk. (Habermas, 1981a. Ehhez lásd még Bohár 2001. 15-28.)

Innen már csak egy lépés a zárt és nyitott kultúra kettőssége. Távoli analógiaként szolgál a popperi zárt és nyitott társadalom fogalompárja, amely azokat az eltéréseket jelzi, hogy miként oldja meg konfliktusait az egyik s miként a másik. A *zárt társadalmat* alapvetően kollektivista, irracionális mítoszvilág, gondolati és közösségi bezárkózás jellemzi, míg a *nyílt társadalmat* a racionalitás és az egyéni felelősség határozza meg.⁴⁰ A kollektivista és individuális megoldási mód analógiaként szolgálhat a zárt és nyitott kultúra fogalmai kapcsán. A különbséget azonban abban látjuk, hogy a nyitott kultúra értelmezése magába foglalja az egyéni és közösségi beállítódásokat is. Ha a mindennapi művészettapasztalat felől közelítjük meg a kérdést, akkor főként az előzőekben jelzett modern és „modern-utáni” teljesítmények *organikus* és *immanens* jellegzetességeit szükséges említeni. Ami egyúttal megkérdőjelezi az elitművészet egyedüli értékességét, és feltételezi annak regresszióját, s ezzel mintegy párhuzamosan kiterjeszti a tömegművészet univerzális érvényességét.⁴¹ Ennek függvényében értelmezhető az önkéntes és minden külső kényszertől mentes nyitott kulturális tér, amelyben mind az egyéni, mind a kollektív értékek szabadon érvényesülhetnek. A nyitott kulturális közegben a *művészet felőli világmegértés* esélyei jelenvaló létünk alapélményévé válhatnak. Mindez újabb adalékul szolgál mind a módszertani, mind a kontextualizációs kérdések tisztázásához.

⁴⁰ Popper, 1963. 233. o.

⁴¹ „...nem beszélhetünk alacsony és magas kultúráról és művészetről – írja Bacsó Béla –, vagyis a művészi tárgy regresszív vagy progresszív megértéséről, a személyiség zárt vagy nyitott önértelmezéséről, tapasztalathorizontjának – tudatos vagy tudattalan – leszűkítéséről, puszta újraisméltéséről vagy kibővítő megújításáról. Vagyis történeti kritikánkban a puszta tagadás és magabiztos önállóság helyett újra és újra számot kell vetnünk a »közönségesség posztulátumával« – a neki szegezett miérttel és a »szokványosság axiómájával« – a nekiszegezett hogyannal.” Bacsó, 1989. 79. o.

2. Zárt és nyitott: a korszak művészetfogalmainak természetéről

A művészetfogalom változásait követve az alapprobléma a következőképpen összegezzhető: milyen kölcsönhatások vannak az elméleti diskurzusok és a hozzájuk kapcsolódó pragmatikus vállalkozások beszédmódjai között? A művészettörténeti perspektíva textusai miképpen implikálták azokat a sokféle módon megfogalmazódó művészetfogalmi intenciókat, amelyek a hetvenes évektől fogva jelen voltak a művészeti élet horizontján? Az egyes szövegvilágok segítségével nemcsak a vizuális művészetek perspektivikus igazságigényének differenciálódására, hanem közvetett hozzájárulásként a nyitott kulturális szituáció megteremtésének újabb mozzanataira is ráirányíthatjuk a figyelmet. Mert mint már többször utaltunk rá, a vizuális szimbolikák által közvetített világértelmezések, s különösen a modernizmus irányából indulók – mint az látható volt a hatvanas évek jellemzése kapcsán is –, sokkal inkább távol tudtak maradni a közvetlen valóságtól, legalábbis a jelentés-összefüggések elsődleges szintjén.

Az elméleti kontextualizáció jelzi az első etapot. Kiindulópontként Németh Lajos *Törvény és kétely* című összefoglaló munkáját választjuk, amely szerint a művészettörténet elméleti és gyakorlati kérdéseinek gyűjtőpontját századunk második felének modernista történései alkotják. A felismerés evidenciaélménye ismerős: a hagyományos művészeti gondolkodás egyre távolabbra kerül az avantgárd és a modern művészet produktumainak értelmezésétől. Biztosnak, szilárdnak hitt kategóriák, mint például a stílus, a művészetakarás stb. felmondták a szolgálatot, vagy legalábbis igen korlátozottá vált használatuk, míg más társ- és segédtudományok viharos gyorsasággal reagáltak a hasonló tempóban jelentkező irányzatok kérdéseire.

Az előzőekhez kapcsolhatjuk a filozófiai-esztétikai megközelítések sajátosságait is. A premodern művészetek még egy világhoz tapadtak – volt saját rekonstrukciós keretük. A modern művészetek, „szabadságharcuk megvívásával”, már az önállósult esztétikum szférájának körvonalait jelölték ki. A Kant nyomán rögzített autonóm művészet szférájának folyamatos kiépülése jelenti a fordulópontot, mint azt Radnóti Sándor is hangsúlyozza.

Ha tovább faggatjuk a művészetfilozófiai támpontokat, akkor szükséges fölidéznünk Erdély Miklós plasztikus megfogalmazását: „A műalkotás úgy beszél a világ

dolgairól, hogy a világ dolgairól való beszéd eltűnik.” A párizsi Magyar Műhely 1980-as találkozásának *Marlyi tézisek* néven közzétett állásfoglalásának e végpontja nem pusztán egy túldimenzionált paradoxitásként fogható fel, hanem mint jelen elemzésünk kivetített perspektívájába helyezve: a monolit ideológia által vezérelt (hasonlóképpen egyoldalú) hivatalos művészetszemlélettel is szembehelyezkedő szimbolikus gesztus.

Mindezek szellemében nem a stílusokban rejlő általánosítható formákat ill. formaelemeket, azok ismételhetségét, folytathatóságát figyeljük példák kapcsán, sokkal inkább a művészettörténet-tudomány „önmegújítását”, a filozófiai-esztétikai intenciók kérdésfeltevései nyomán kimunkálható nézőpontokat. Így az alapprobléma a képi nyelv és verbalitás kapcsolata között húzódik. „A képnek a nyelvre való fordíthatósága azon alapul – írja Boehm –, hogy magában a nyelvben is véghezvihető ez a képiségre történő visszafordítás. „Majd ehhez társul a két művészetfilozófiai probléma eredője: a műalkotás és a művészet autonómiája, önmagára reflektáló jelentése (Erdély), ami a modernizmus különböző periódusainak stílustörekvésekként való értelmezhetőségét zárójelbe tette, s előtérbe helyezte a képi autenticitást. A két módszertani megközelítés – a fenomenológiai deskripció és az azt mintegy kiteljesítő hermeneutikai rekonstrukció – egymást feltételező és kiegészítő komplementaritása (Raphael, Boehm) kiegészítette a művészettörténet-tudomány által vázolt problémakört. Együttesen érzékeltetik azt, hogy mind a *képi autenticitás*, mind a *tradíciókra* való visszaemlékezés, illetve azok újraalkotása értelmezhetővé válhat előttünk. A probléma művészetszociológiai aspektusa az a helyzetértékelés, amely eltekint a valósággal való közvetlen *egyezettetés* társadalmi, művészi igényétől – magára a nyelvre koncentrál –, jelzi a nyolcvanas éveknek azt a kulturális szituációját, amelyben az *autonóm* művészetfogalom avantgárd projektjei éppúgy jelen lehetnek, mint a „modern utáni” törekvések *szubjektív* és *lingvisztikai* indíttatású újításai, azaz a határterületeket érintő megmutatkozások.

A *textusok*, *beszédmódok* elemzésének célja a különböző funkciók és értékek bemutatása. Az avantgárd centrumából induló és oda visszaérkező *romantikus-heroikus beszédmód* a valóságos, valamint a világot alakítani akaró és tudó alkotót emeli piedesztálra annak a virtuális közösségnek a megjelenítésével, amely az elmúlt évtizedek ideológiai-politikai koordinátákkal jelezhető terepnumával „szemben áll”

(Beke László), s kapcsolódik az avantgárd történeti kontinuumainak feltérképezéséhez (Forgács Éva).

Ezzel egybevetve a *deskriptív-funkcionális* szövegeződések az avantgárdtól való távolodás tükrében értelmezhetőek. Az egyensúly megteremtése a fogalomalkotásban és a rekonstrukciókban az avantgárd és transzavantgárd intenciók között (maradva Hegyi fogalompárjánál) talán azért nem válhatott valóra, mert hiányoztak az avantgárd tendenciáinak azok az átfogó (nem posztmodern) értelmezései, amelyek a hatvanas-hetvenes és annak nyolcvanas évekbeli továbbélését, leágazásait bemutatták volna, legalább olyan részletességgel és intenzitással, mint ahogy azt Hegyi Lóránd elvégezte az „új szenzibilitás” beállítódásával kapcsolatban.

Az új képfajtákhoz kötődő változást is szükséges jelezni. Ez a terminus jelenti azt a határpontot, amin túl már imaginárius természetű feltételezettségek léteznek, s ahonnan visszafordulva ismét magunk előtt láthatjuk az emberiség kultúrájának múltját és jelenét. Peternák koncepciójából világosan kitűnik, hogy semmiképpen sem egy evolutív folyamat végpontjaként és minőségi csúcsteljesítményeként értelmezhető, pusztán csak egy pozíció jellemzésére szolgál. Az emberi képalkotásnak két jól elhatárolható szakasza jelenünkben már együtt, egymás mellett létezik, s a kölcsönös hatások kézzelfogható nyomai is tetten érhetőek; jelezve a szituációk beméréséből következő avantgárddal szembeni „szelíd opozíciót”, az avantgárd „hagyományos” művészetszemléletétől való távolodást, valamint az originalitás keresésének lehetetlenségét.

Az *antropológiai-axiológiai* beállítódás a kultúra és az ember helyére kérdez rá. A művészettörténet kulturális antropológiai dimenzióinak megjelenítését (Mezei Árpád), valamint a modern művészeti univerzummal s ennek hazai jelenségeivel járó morális és esztétikai vonzatok explikálását (Keserű Katalin, Bárdosi József). követhetők nyomon. A történeti és kulturális antropológia dinamikus lehetőségei a kulturális változások időbeliségéhez szükségszerűen más és más antropológiai dimenziókat társít, és nyitva hagyja az értelmezést is, hogy mikor melyik nézőpont tükrében szemléljük a kultúra egészét.

A művészet *új funkcióértelmezése* szorosan kötődik a *stílus kategória eliminálásához*, a rítus, a mágia cselekvésközpontúságához, a nyitott műalkotás meditációs objektumként való tételezéséhez, s a különböző tradíciók újraalkotásához. De láthatjuk a „miméziselv” valóságot visszatükröző jelentésmezejének kérdését, a

köznapis világkonstrukció pusztán adottságokon túlmutató jelentésétől (Husserl) a képzelet, az álom, a hitek szimbólumképző érvényességéig, amelyek magától értetődő természetességgel járnak át életvilágunkat és annak reprezentációját (Ricoeur).

Ha a fentebb említett beszédmódokat az avantgárd pozícionáltságához és antropológiai-értéktani jellegzetességeihez közelítettük, akkor a most elénk kerülő *szkeptikus-ironikus* méltán foghatjuk fel az előzőek iránti kétely eredőjeként. Ez az alapállás a nyugati kulturális szituációból kiindulva s oda visszaérkezve elfogadható. Azonban ha régióink történetét, kultúráját – különösen az elmúlt évtizedeket – emlékeinkbe idézzük, akkor elgondolkodhatunk néhány hatástörténeti összefüggésen a művészet szimbolikus szabadságától a zárt kulturális mező fokozatos nyitódásáig. Ekkor már az említett *evolútív művészet- és világertelmezés* szkeptikus beállítódása is más fényben tűnhet fel. Nem biztos, hogy a művészet haláláról és a fraktálok világáról is ilyen „komoly-szisztematizáltsággal” érdemes beszélnünk. Lehetne talán ez is egy a lehetséges diskurzusok közül.

Az *ironikus* beleérzés-értelmezés konfigurációikor: az élet játék. A szabályokat mi alkotjuk. Alkothatunk egyedieket vagy csak kivételes érvényességűeket. Ami lényeges, hogy közölni tudjuk az eljárás premisszáit, betekintést nyújtunk a kulisszatitkokba.

Az „*avantgárd utáni*” kulturális és művészeti szituáció értékmozzanatai is egy lehetséges világertelmezéshez kötődnek. Hisz az ideológiai-politikai kollektívizmus utópiái valóban beszivárogtak a társadalom minden szférájába. Az individuum szuverenitásának visszaszerzése, ha valamikor, hát éppen napjainkban lehet időszerű. Azonban a kollektívum és individuum végleges szembeállítás, jövőorientáltság és tradíciótisztelet egymás elleni kijátszása inkább elszegényíti jelenvaló létünk intenzív reflexivitását. Ez pedig éppen a művészeti alkotás dinamikáját, lehetséges és szabad előre-hátra mozgását akadályozhatja. A jelzett beszédmódokhoz és funkciókhoz kötődő értékek természetesen együttesen alkotják a művészetről szóló diskurzust.

Az is nyilvánvaló, hogy mindez többnyire csak az elméleti diskurzusra jellemző, és csak közvetve jelentkezik a kritikai gyakorlat konkrét műalkotásokról szóló diskurzusában.

A három jelentéstartomány elkülönítése Raphael nyomán a mű *önkifejezésként, ön-jelentésként* és *ön-tematizációként* való beállítása – amik természetesen csak

orientációs kategóriák – lehetővé teszi, hogy feltérképezzük, amint a létezésforma hatásként szembesül velünk, és kifejezésformává válik.

A *hermeneutikai kísérletek* néhány konkrét mű és alkotó kapcsán megkísérelti vázolni, milyen lehetséges jelentésorientációk működtek a nyolcvanas években. A három jelentéstartomány elkülönítése Raphael nyomán a mű önkifejezésként, ön-jelentésként és ön-tematizációként való beállítása – amik természetesen csak orientációs kategóriák – lehetővé teszi, hogy feltérképezzük, amint a létezésforma hatásként szembesül velünk, és kifejezésformává válik.

Az *önkifejezés modulációi* jelzik (Keserű Ilona, Nádler István és Szörtsey Gábor) az egyéni percepciót és annak világra való kivetítését, s hogy miként mutakozhatnak meg érzékien az alkotói szándék primer formái.

Az *ön-jelentés szimbolikái* kapcsán (Bak Imre, Maurer Dóra, Fehér László) arra a kulturális kontextusra figyelhetünk, amelynek nyomán a felhalmozott tradíciók újraértései radikális kérdésekként kerülhetnek felszínre.

Az *avantgárd mint ön-tematizáció* (Móder, Halbauer, Szombathy) a modernitás hagyományainak paradoxitását is jelzi régióinkban, azt a bizonyos posztmodern képletet, ami a művészetben tapintható ki leginkább. Hogy míg a társadalom sok tekintetben *premodern* szituációban működött, addig a modernizmus egésze óhatatlanul „ellepte” a művészetet.

A mindenkori aktualitás jegyében fogant rámutatás és megformálás lehetőségét jelentő, a jelenből kiinduló, azonban mégis jövőorientált programok avantgárd orientációi mintegy végpontként is kínálkoznak, és érzékivé teszik a nyitott kulturális közeg körvonalait.

Egy alternatív világ lenyomataként, az avantgárd poétika komplex megnyilatkozásai nyomán elemezzük annak a speciális esztétikai-etikai pozíciónak és nyilvánosságának vizsgálatát, amely talán a legtávolabb esett a legális kulturális-művészeti tradícióktól. Az avantgárd néhány fontos megnyilatkozása lehetőséget ad a hivatalos nyilvánosság mellett létrejövő alternatív formák körvonalazására.

Egymást kiegészítő komplex formatartalomként szerepel az underground avantgárd és a radikális eklektikusok pozíciója, majd ezt követően az összehasonlítás lehetőségét adó külhoni példák, amelyek együttesen érzékeltetik, milyen kulturális kontextusok és miképpen határozták meg a nyilvánosság alakulását, ami

természetszerűleg kihat az alkotásokra és befogadói habitusokra egyaránt. Ezek rekonstrukciója és az összehasonlítás adhatja elemzésünkben a nyilvánosság nyelvi és egzisztenciális formatartalmainak komplementaritását. Az értelmezések együttese azt is megkísérli kimutatni, hogy a reális beszédhelyzettől eltávolodva, a határokat átlépve, és az ideális beszédhelyzet közegébe jutva miképpen jelentkeztek/jelentkezhetnek az esztétikai és etika értékorientációk együttese.

A megnyilatkozások természete utalt az *elitkultúra és alternatív kultúra* dichotómiájának fölfejtésén túl a terminológiai meghatározottságok keretfeltételeire, továbbá a hatalmi-uralmi diskurzusokban játszott szerepekre. Ezért válnak elemzéseink számára fontossá, *szimptomatikussá* az avantgárd centrumából kisugárzó értékek – a minőség, a másság, az alternativitás, a szabadság – és azok az avantgárd költészeti törekvések, amelyek jól mutatják a tradíciók létét és alakulását, a lehetőségek ideológiai, kultúrpolitikai, intézményi mozgásterét, a következmények második nyilvánosság felé mutató trendjét; és a különös csoportos illetve individuális alkotói létmódok alakulását az underground avantgárdtól kezdve a radikális eklektikusokon át a különböző univerzalisztikus megnyilatkozásokig.

Az underground avantgárd autonómiája elsőként a *fenomenológiai rámutatás* szintjén érinti az egyes produktumokat, főként a nyelvi jelekre, akciókra és egzisztenciamintára összpontosítóakat (Tóth Gábor, Hajas Tibor). Az underground avantgárd megnyilatkozásait mind a nyelvi konvencionalitással, mind a hivatalos nyilvánossági formákkal való szembehelyezkedés mentén értelmezési procedúrák sorának vethetnék alá. A nyelvi jelekre irányuló és akciókban megnyilvánuló alkotásmód (Tóth Gábor, a *performansz-poézis (Hajas Tibor) együttesen érzékelteti az egzisztenciális dimenziót*.

A szóbeli, nyelvi *tradíciók újraélesztése* a második töréspont. Mivel az elitművészet struktúrája nem volt „fogadóképes”, szinte elképzelhetetlen volt a *szubkultúra* és *tömegkultúra* mezsgyéjén való lavírozás és az ellenőrizhetőség lehetséges relativizálása.

A művészetfogalom mobil megfogalmazása jelzi a *művészi autonómiát*, azt a szabadságot, amellyel az alkotó mindig hivatottnak érezheti magát az élet bármely dolgának esztétikai értelmezésére, *hiteles etikai* alapállást mutatva föl *az esztétikum autonómiájának* irányába. Erdély Miklós kapcsán jelezhetjük, hogy *nem húzható határ művészet és nem művészet között*, a művészetben kimondottak érvényessége

sem korlátozódhat pusztán a művészet szférájára, felvehet kapcsolatot más jelentéstartományokkal (politikaival, társadalmival, egzisztenciálissal) s így *valóban üzenetértékű*, különösképp, ha 1981-ben hangzik el Magyarországon. Az underground avantgárd egyik fő jellemzője az *intézményesülés lehetőségeinek hiánya*. A tárgyalt alkotók, eltekintve néhány rendhagyóan kivételes esettől, csak nagyon ritkán és kis publikum előtt kaptak nyilvánosságot.

A radikális eklektikusok paradoxonai kapcsán az *esztétikai-nyelvi pozíciókra* helyezzük a hangsúlyt. Itt már inkább a művészeti nyilvánosság és a személyes, illetve csoportos térnyerés, valamint a verbális formavariációk megmunkálása volt az alkotói tét.⁴²

A *plurális értékhorizont* kialakítása – az esztétikai-elméleti különbözőségekre nem kitérve –, a fennálló struktúrához, érték- és ízlésítélethez, hagyományokhoz való *közeledést*, továbbá egy sajátosan érzékeny formatartalom létrehozását is elősegíthette.

Az összehasonlítás lehetősége egy kicsit *tágabb, határokon kívüli kontextusokba* helyezi a problémákat, sok mindent átértékelve ezáltal. Ez annál is inkább fontos, mert az avantgárd jellegénél, szimbolikájánál fogva mindig *univerzalisztikus igényeket* fogalmazott meg, még akkor is, ha helyi alapokról startolt.⁴³

Ennek tükrében nyugodtan mondhatjuk azt, hogy nem heroikus kísérletek kellenek akár egy szerző vagy az avantgárd rehabilitációjára, hanem a művek valamint lehetséges befogadásuk minél több szempontú megközelítése és egybevetése más beállítódások jegyében fogant alkotásokkal, recepciókkal. Így talán az sem hangzik el ismételten kérdésként, hogy mi is annak a bizonyos műalkotásnak a lényege, és a rögzítésére - körvonalazására vajon ki avatott autentikusan. Pusztán az kerül a dialogicitás körébe, hogy milyen igényekkel és minőségekkel fogalmazódnak meg a

⁴² Zalán kapcsán az *egyedi egzisztencialitás és költői felelősségvállalás komplexitását*, Géczy esetében a *mű-egészre való törekvést*, a sokféle nyelvi impulzusok egybeszervezését emelhetjük ki, s Petőcznél az *avantgárd és tradíció* sajátos folyamatára helyezhetjük a hangsúlyt.

A korszak néhány mértékadó antológiája, alkotója (a JAK-füzetek sorából a „Kováts” *Jelenlét-revü gyűjtemény*, Endrődi Szabó Ernő *Lelet* című munkája, Székely Ákos *Verbafródita nász* kötete, Molnár Miklós *Processzusait*, valamint azokat a tanulmányköteteket, amelyek jelentősen hozzájárultak a *progresszió* és a *plurális esztétikai horizont* formálásához (Hekerle László, Bacsó Béla, Radnóti Sándor, Fabó Kinga)

⁴³ Szombathy Bálint a multimédiális költészeti lehetőségek skáláját – verbo-voko-vizuális –, Cselényi László az önmagát értelmező intertextuális avantgárdot és a Magyar Műhely (Papp Tibor, Nagy Pál, Bujdosó Alpár) az avantgárd kommunikatív kompetenciáját reprezentálhatja, hogy csak a jellegzetes beállítódásokat és viszonyításokat említsük. Az előző befogadói szituáltságokból az is kitérhet, hogy ezek az értelmezések szándékoltságuk szerint a nyitott kulturális univerzum megteremtését, az előfeltételéhez való hozzájárulást is szorgalmazzák.

művek, s hogy ezeknek a befogadása mennyire nyitott szellemi-kulturális kontextusban játszódik le.

2. A hazai és elit- és alternatív kultúra természete és a lehetséges új megnyilatkozások

Harmadik exkurzus: A művészet természetes környezetéről

(Jochen Gerz)

A művészet környezete⁴⁴

- Előadás -

A művészet környezetére szeretnék összpontosítani, úgy, ahogy az számomra ma megjelenik. A művészetre vonatkozó következtetések annak függvényében alakulnak, hogy a művészetet környezetétől független valaminek tekinti-e az ember, vagy nem. Mindkét lehetőséget önöknek szeretném átengedni.

Magam csak néhány olyan fogalmat veszek szemügyre, amelyek a művészet környezetében átalakulóban vannak. Ennek során nem egy jövőbeli vízióról van szó, hanem a jelenben zajló változásokról. Annak megítélését is átengedem önöknek, hogy ezek a változások a művészetből vagy a művészetten kívülről erednek-e. Általánosságban azt szeretném előre bocsátani, hogy nem vagyok megriadva, és hogy az excesszív verziókkal - Heidegger light, ahogy a szomszédnőm mondja - a Budweiser light-ot részesítem előnyben. A light itt helyénvaló. A többi ízlés dolga. A magam részéről időközben a folyamatos változatokat részesítem előnyben.

1. Első észrevételeim általánosságban objektumokra vonatkoznak. Vagyis olyan dolgok termelésére, amelyek élettelenek, amelyeket mesterségeseknek tekintünk, és amelyek a múltban bizonyára csekélyebb számban léteztek. Számuk a fejlődés során megnövekedett, és az az érzésem, hogy a körülöttünk számosabbá vált tárgyak mintha - tendenciálisan - megint elkezdenének eltűnni. Ezt nem könnyű állítani, és nem is olyan egyszerű bizonyítani. Ám azt hiszem, hogy ez a mikrofon, ami előttem áll, a jövőben nem lesz olyan nagy méretű, mint amilyen most. A tárgyak kicsinnyé és nagyobb képességűvé, valamint tartalmasabbá válása bizonyíthatónak tűnik. Adott a termelés, a raktározás, létezik a lejáratási idő és a hulladékhasznosítás. Úgy tűnik, hogy az objektvekhez valami olyan járul, ami éppenséggel ellentétes azzal, amit éppen legyőztek: az idő. Az idő újra kiterjeszti érvényét a tárgyakra. Az objektvek az idő kizárásai, az idő meghaladásai voltak. A tárgyagnak nem kell velünk halni. A tárgyak naponta emlékeztetnek a halálunkra.

⁴⁴ Joachim Gerz, A művészet környezete (ford Tillmann J.A.)
<http://www.c3.hu/~tillmann/forditasok/tobbiek/gerzc3.html>

Ez van ma. Az objektok egyszer azt a benyomást keltették, hogy a legjobb nyomaink. O.K. ma két dolog létezik, amiről úgy tűnik, nem szüntethető meg: a kultúránkról alkotott fogalmunk és az atomhulladék.

A sokasítás általánosabb problémává kezd válni, mint a redukálás.

2. Másodikként a materialitásról szeretnék szólni. Giordano Brunót sok évvel ezelőtt megégették, mert azt állította, mindennek anyagi eredete van. Mindama megfigyelések, melyeket a szellemi, a spirituális, a szakrális, általánosságban az immateriális domíniumában tettünk, vagy megszoktuk hogy annak tulajdonítsuk, ma a materiálisra alkalmazható. Úgy tűnik, mintha az immaterialitás és a materialitás közti felosztás korának vége lenne, mintha az egyik nem létezne a másikon kívül. Számomra sem teljesen világos, hogy ezek most új vagy ősrégi felismerések.

Úgy tűnik, hogy a materiális megismerése növekszik. Minden materiálissá látszik lenni, minden energia, emlékezet, láthatatlanság, vagy akár az immaterialitás. Úgy vélem, a tudomány ma főként az immateriális, a korábbi történelmi immaterialitás materialitásba történő átfordításának tudománya.

3. A harmadik fogalom: az autor. Évente egyszer ismeretlenek egy csoportját egy addig ismeretlen tudomány Nobel-díjával tüntetik ki. Egyetlen lexikon sem fogja az autorokat, egyetlen történelem sem fogja a feltalálások számát márványba foglalni. A kultúra már csak vidéken univerzalizisztikus, azaz csak ott képes nem-provincialisztikus igényét elrejtteni. Ha az ember Franciaországból Németországba, vagy onnan Nagy-Britanniába utazik, hogy csak a Napnyugatnál maradjunk, észrevenni, mennyire különbözik egymástól az, amit civilizációnak, kultúrának, történelemnek nevezünk.

A szerzőt kontextusában látjuk. Nem annyira művének, vagy munkaterületének, vagy felhasználójának kontextusában, hanem minden más egyéb terület és az összes többi nem-érintett nem-felhasználó környezetében.

Ugyanez történik a néző fogalmával. És ugyanez történik az eredeti, az originális fogalmával is. Mintha itt is az identitásokról lenne szó, melyek merevvé váltak. A felhasználói felület nem képes fejlődni, ha nem nyitott az érintkezés, az input, a software irányába.

Továbbá: a forma. Létezett a forma művészete. Az, ami ismert a dizájnban és az építészetben is. Úgy vélem, hogy a forma egyre inkább információvá válik.

A művészetben a forma művészete egyszersmind a defunkcionalizálás művészete is volt. Ma olyan társadalomban élünk, amit kanál-társadalomnak lehet nevezni; vagyis minden egyes dolgot, ami körülvesz bennünket, ismerünk, tudjuk mire való, ismerjük rendeltetését, az árát; azt a helyet, ahol megtalálható, és azt, hogy éppen mihez kell. Már csak azt szeretnénk tudni, hogyan szabaduljunk meg tőlük.

A természet ennyiben maga az értelmetlen objektum. Másodsorban, ha ezt az ellentétet az ember a formáról átviszi az információra: Mi az információ ellentéte? Ilyen valójában nincs. Az információ ellentétéhez - és talán az értelmetlen dolog iránti vágyakozáshoz - a legközelebb a talány jár. Az információ eszközeivel való munkával nem ellentétes az, hogy talányokat termeljünk.

4. A médium-művészetről folytatott viták mindegyikében ez az állítólagos ellentét gyakran a diszkusszió hangsebesség-határát alkotta. A legnagyobb talány az idő. Az időt eltölteni, az időt elvesztegetni a legjobban a játékban lehet. Az időt élvezettel elvesztegetni azt jelenti, hogy áll az idő. Ezidőtájt nem tudok olyan területről, ahol több időt vesztegetnének el - élvezettel - mint az Interneten.

Továbbá: formálás - deformálás alá vetve. A forma, a saját identitás elvesztése, ez látszik a változás kritériumának - metamorfózis. Semmit sem tekinthetünk többé irodalmiatlannak, minden irodalmi, ténylegesen úgy, ahogy van. A játékban semmi sem dísz, a tabu, az ami saját formájában áll, önnön helyét hulladéklerakó helyé teszi. E pontban térképem feloszlik a ködben. Ám valami talán mégis elfogadható: az egyik eltűnteti a másikat. Az bennünket - vagy mi azt.

6. A következő: az identitás. A művészet környezetére vonatkozó észrevételeknek nem kell feltétlenül egyazon területről származniuk. A művészet környezete nem egynemű. Általánosságban az ember azon kapja magát, hogy minden szingularitást, minden egyedit kétségbe von. Lehet, hogy a számlálást kettővel kellene kezdeni. Talán az egy csak misztifikáció vagy pusztán csak egy veszélyes feltevés, ami nem jön jól nekünk. Egyfajta szolidarizálástól való megfosztás. Magamat nem tudom másként érezni, látni, elgondolni mint másokkal vagy a másikhöz való viszonyomban. Hogy én vagyok és hogy hozzám is van. A szingulárisok plurálissá akarnak válni. Csak önmagára hagyatkozni nem egyéb, mint tiszta rasszizmus. Ha egy absztrakt, monokróm kép előtt állok, akkor egy szöveget alkotok. Ha egy szöveget olvasok, akkor képeket alkotok. Ez nem is megy másként.

A multimediális munkák is megfelelnek nekünk, azaz akkor is hasonlítanának ránk, ha nem is léteznének. Ha nem is lenne művészet. Aprópó hasonlóság: hozzánk hasonlóak - ez nemcsak azt jelenti, hogy valami más hasonlít hozzánk, hanem azt is, hogy mi hasonlítunk hozzá. Mi ugyanis sokkal inkább hasonlítunk, különben nem lennénk képesek átélni. Egy kevésbé emberközpontú világkép vagy akár emberkép bennünk keletkezik - ismét a művészet környezetéről beszélek.

7. Produkálni. Magában a produkcióban is egyre inkább centrálissá válik annak tekintetbe vétele, hogy mi legyen a produktummal. Ez nem a termék alakításáról és funkcionalitásáról, az esztétikájáról való elgondolkodás, hanem az a gondja, hogy minden egyes produktum egy problémát jelent, még hozzá mint hulladékelhelyezési kérdés. Tele vagyunk.

Azt hiszem, hogy a kimondatlan szaturáltság, a túltelítettség jelenti a legnagyobb hendikepet abban, hogy örülni tudjunk az újnak. Hogy valami újnak lássuk, ne csak valamivel többnek a hasonlóból. Azt hiszem, hogy hamarosan azok az emberek lesznek jól megfizetve, akik képesek megmutatni, hogyan szabaduljunk meg a dolgainktól. Bizonyos, hogy a terméketlenítés, a de-produkció a produkció egyik formája, mely mint a be- és a kilégzés kíséri majd bennünket a jövőben.

8. A művészet környezetéhez tartozik még szűkebb értelemben a közvetítése és az, amit itt teszünk. Néhány éve a tanácstalanság, az ártatlanság professzionalizálódásában van részünk. Ami a művészetben történik, megessni látszik; mint valami olyan, amit vele szemben elkövetnek, mint valami kívülről jövő fatalitás.

Ebben az összefüggésben engedtesen meg egy személyes megjegyzés: Ha a művészetben továbbra is megadjuk magunkat a saját tanácstalanságunk karmájának, akkor a társadalom, az ipar, a gazdaság fokról fokra kihúzza álláspontunk alól a szőnyeget. Mottója: „A művészet sokkal fontosabb annál, mintsem hogy átengedhetnénk a művészeti világnak.” Ez is a modern egyik utópiája volna, ami azért tűnne el, mert érvénybe lépne.

9. A művészet tekintélyes infrastruktúrája mindent képes integrálni, diskurzusává alakítani, kivéve a művészet eltűnésétől való félelmet, ami a legkisebb változtatás esetében is feltámad. Ezért aztán a változás diskurzusát produkálja, és így mindig újra feldíszíti a festészet régi karácsonyfáját. A festészet az apropriációból, a kisajátításból él, azokból az információkból, amelyek nem érintik. Ez az, ami a festészet, vagy ami azzá vált.

1972-ben a saját identitásomra irányuló kimondhatatlan kérdést így válaszoltam meg: mindazt művelem a művészetben, ami a festészetben, a szobrászatban, a rajzon kívül esik. Ma másként felelek: ha média-művészetről esik szó, akkor tulajdonképpen a festészetet is oda kellene számítani, mivel a festészet is média-művészet. A hely Giordano Brunonál, amire korábban utaltam, így szól: A tanítvány megkérdezi a mestert: „Mit tegyek, ha valaki nem akarja elhinni, hogy a művészetben mindennek materiális az eredete?” A mester így felel: „Küldd az ördögbe.” Mire a tanítvány gyámoltalanul: „De mi van, ha ő előbb tud engem elküldeni, mint én őt?”

A művészet úthengerével szembeni erőtlenségem előtti hommáge-ként ma inkább festőnek nevezem magam. Talán manapság csak azoknak kéne magukat festő névvel illetni, akik nem festenek.

Két megjegyzés a művészethez: a művészettel ugyanaz a helyzet, mint más olyan dolgokkal, melyek az ember számára kedvessé és értékessé váltak: aki nem képes elhagyni, nem is fogja megtalálni. A jó művészetért a nagyszerű műalkotásokért, azért amit Bazon Brock titáninak nevez, nagyon nagy árat kell fizetni. Hány embernek kell azért az életével fizetnie, hogy szinguláris, egyszeri, grandiózus, összetéveszthetetlen, tragikus művészet legyen! Nem tudom, hogy a terebben jelenlévők közül ki akarná ezt az árat megfizetni.

III. Mail art konkretizációk

A hazai elitkultúra és a művészeti folyamatok dinamikája után most ismét fordítunk egyet az elemzések irányán, és magának a mail-art történetének jellegzetességeit követjük nyomon (Friedman, Szombathy), mintegy konkretizálva és helyet biztosítva a jelzett határ-műfaj problematikájának.

1. Történeti összefüggések (első áttekintés)

Nehéz volna meghatározni azt a pillanatot, mondja *Ken Friedman*,⁴⁵ amikor a művészek egymás közötti levelezéséből megszületett a kapcsolatművészet (correspondence art). A kapcsolatművészet három alapvető előzménye az 1950-es évek végén kezdett alakot öltetni. Észak-Amerikában Ray Johnson és a körülötte formálódó laza baráti és munkatársi kör alkotta hálózat, a New York Correspondence School ekkor volt épp kialakulófélben. Európában az újrealisták néven ismert csoport radikálisan új kérdéseket vetett fel. Azok a művészek pedig, akik Európában, Amerikában és Japánban is később a fluxus megkülönböztető címkéje alatt dolgoztak, hozzáálltak a művészet fogalmának kiszélesítéséhez és vizsgálatához.

A kapcsolatművészet egy nehezen definiálható műfaj, természetéből fakadóan sokkal változatosabb, mint például a festészet. Amíg egy festmény mindig rendelkezik festékréteggel és a festékréteget hordozó felülettel, a kapcsolatművészet bármilyen formában megjelenhet, amelyet a posta képes továbbítani. A kapcsolat- vagy küldeményművészet (mail-art) nagyrészt a posta csatornáit használta, mára azonban az elektronikus kommunikáció megjelenésével a jelenség határai elmosódni látszanak. Az 1960-as években, amikor a kapcsolatművészet először indult virágzásnak, a művészek a posta intézményében a csere legkönnyebben elérhető és legolcsóbb közvetítő csatornáját látták. A mai mikroszámítógépek legmodernebb lehetőségei bárki számára elérhetővé teszik a számítógép és a kommunikáció hatalmát, amelyhez két évtizeddel ezelőtt még csak a legnagyobb intézmények és vállalatok férhettek hozzá. A tranzisztoroknak és az apró elektronikus berendezéseknek köszönhetően ugyanolyan egyszerű ma már elkészíteni és elküldeni

⁴⁵ vö. Friedman 1992

egy videófelvételt, mint megírni egy levelet. A kapcsolatművészetet a legújabb kommunikációs technikák, mint például a teletext, az interaktív vezeték, a mailgram, az elektronikus levél, az elektronikus hálózatok, a videó, az olcsó audio és - a horizonton már feltűnő - számos új kommunikációs technika megjelenése következtében ma nehezebb definiálni, mint valaha.

Annak ellenére, hogy az új lehetőségek szélesebb perspektívát nyitnak, a kapcsolatművészet lényege továbbra is a kommunikáció marad. Ennek a kommunikációnak a kétarcúsága pedig a kapcsolatművészet és a mail-art meghatározásainak különbségében mutatkozik meg. A kapcsolatművészetben a kölcsönösség elve, az interaktivitás a döntő, míg a mail-art inkább egyirányú kommunikáció, amikor a művet úgy postáznak, hogy nem várnak választ.

A kapcsolatművészet esetenként a küldeményművésztől eltérő céllal, csupán közvetítőeszközként veszi igénybe a postát. Ennek illusztrálására a legjobb példa egy kelet-európai műveket bemutató kiállítás lenne. A kelet-európai művészek munkáikat a legolcsóbban és legbiztonságosabban postai úton juttathatnák el az Egyesült Államokba. A művek viszont valószínűleg „csak” fotók, rajzok, festmények vagy művészkönyvek lennének. Részben a megszokás, részben a könnyű postázhatóság miatt bizonyos műfajok a kapcsolatművészet és a küldeményművészet műfajai közé lettek besorolva. Ilyenek például a képeslap, a művészkönyv, az efemer nyomtatványok, a gumibélyegző, a művészbélyeg és a különböző plakátok.

A kapcsolatművészet első periódusában a kölcsönösség elvén működő kapcsolatokon belül a személyes hangnem került előtérbe, amely a művészek levelezésének természetes velejárója volt. A történelem és a hagyomány egyaránt Ray Johnsont jelöli meg mint a kapcsolatművészet ezen periódusának központi alakját. Abból a szempontból ez igaz is, hogy ő nevezte el, ő határozta meg a kialakuló félben lévő új műfajt, mellyel őt is azonosították. A kollázs és az objet trouvé hagyományos műfajában dolgozva valószínűleg elsőként Ray Johnson fogta fel önálló műfajként a műalkotások és jegyzetek művészek közötti cseréjét. Ennek a felfedezésnek köszönhetően megszületett a kapcsolatművészet. Johnson a „The New York Correspondence School of Art” elnevezés elterjesztésével a műfaj fókuszát is kijelölte. Így született meg az új médium, a kapcsolatművészet, valamint a műfaj első alkotói köre, a New York Correspondence School (New York-i Levelező Iskola).

2. A Fluxus tényezői (második áttekintés)

Szombathy Bálint nyomán egy másik aspektusból tekintünk a küldeményvészet jelenségére.⁴⁶ A nemzetközi szóhasználatban Mail Art, Correspondence Art, Postal Art, Art in the Mail, arte postale stb. névvel jelölt *küldeményművészet* esetében nehezen vagy egyáltalán nem alkalmazhatók a klasszikus műtárgyakra vonatkozó hagyományos műelemzés módszerei és irányvonalai, hiszen a küldeményművészet szerkezetileg és formailag az önálló esztétikai programmal és nyelvi felépítménnyel rendelkező, rendszerint az előzőek tagadására épülő művészeti irányzatok, izmusok egyikével sem azonosítható. Ebből adódik, hogy ennek a művészeti szándékú jelenségnek a problémaköre elsősorban a kommunikáció szférájára tartozik, csak azután beszélhetünk művészeti implikációról.

Mielőtt rátérnénk a több évtizede időszerű és erőteljes alkotói tevékenységnek a tartalmi vizsgálatára, nézzük, mit is mutatnak történeti dimenziói. Mert bár tény, hogy a küldeményművészet kezdeményezőit jobbra három, egymáshoz időben közel levő csomóponton találjuk, az újabb vizsgálatok rámutattak, hogy eredete egészen a századelőre vezethető vissza. Ez a mozzanat már önmagában véve is Duchamp Hans Richterhez intézett 1962-es levéltöredékére utal: „A neodada, amit most újrealizmusnak, pop artnak, assemblage-nek stb. neveznek, csak kényelmes kimagyarázkodás, valójában abból él, amit a dada megteremtett. A ready-made-ekkel szárnyát kívántam szegni az esztétikának. Az újdadaisták viszont ismét a ready-made-ekre hivatkoznak, most azonban esztétikai gyönyört és élvezetet fedeznek fel bennük. Kihívásként üvegszárítót és vécedényt dobtam ábrázatukba, most pedig mindez esztétikai gyönyörélményt nyújt nekik.” Az idézet jelentősége abban van, hogy Duchamp volt az első alkotó, aki a tízes években tudatos postai műveletet hajtott végre. Az idézet jelentéséből mintha az következne, hogy Duchamp eredeti művészi gesztusához viszonyítva a mai küldeményművészet túlzottan esztétikai, ideológiailag tompa, erőtlen és hatástalan. Nincs egészen így, és ez azzal bizonyítható, hogy a postai hírcserét alkalmazó művészeti mozgalom nem különálló, szilárd stratégiai alapokon nyugvó, homogén művészeti irányzat, inkább több, hatóképes műfaj és izmus sokszor efemer keveredése. A hiedelmekkel ellentétben a

⁴⁶ Vö. Szombathy Bálint, 1988, A küldeményművészet nemzetközi hálózata. In *Uő Művészek és művészetek*, Forum, Újvidék 51-66.

küldeményművészet elsősorban szociológiai, s csak másodsorban esztétikai jelenség.

De térjünk vissza Duchamp-hoz. A "postai eset" Walter C. Arensberg New York-i műgyűjtő nevéhez fűződik, aki 1916-ban a Függetlenek Szalonjának előkészületein serénykedő dadaista művészeknek, köztük Duchamp-nak, Picabiának és Man Raynek biztosított lakásában találkozóhelyet. Duchamp négy darab, azonos alakra rögzített levelezőlapot küldött postán az ugyanabban az épületben tartózkodó Arensbergéknek. Ennek egyik felén a következő találkozó dátumát és - megint csak ugyanazon épületben - helyét tüntette fel, másik felére pedig bizonyos öntörvényű szabályoknak megfelelően alakított jelképes íráselemeket tett, melyeket a művészettörténészek több esetben is *La marié mise á nu par ses célibataires, même* című, időben is nagy előkészületeket igénylő (1915-1923) művének vázlatrajzaival hoznak kapcsolatba. Míg a tárgyából és rendeltetéséből eredően *Rendez-vous of 6. February 1916* címmel ellátott négy levelezőlap kódolt szövege természetesen Duchamp globális nyelvi stratégiájából merít, s az alkotás rejtjeles üzenetének fonák oldalát világítja meg, semmivel sem jelentéktelenebb az az ötlet, hogy egyazon fedél alatt tartózkodó barátainak postai úton küldjön értesítőt. Ez a látszatra értelmetlen gesztus napjainkban, a küldeményművészet izzásának idején kapta meg valódi jelentőségét, ám tagadhatatlan, hogy már keletkezésének idején is fontos denotatív szerepet játszott a *Grand verre** szövegeinek és vázlateinak értelmezésében. Azzal, hogy postai úton ad fel egy olyan értesítést, melyet szóban sokkal gyorsabb és kézenfekvőbb lenne közölni, Duchamp elsőként veti fel az esztétikai üzenet és a távkommunikáció viszonyának kérdését a művészettörténetben - elsőként tulajdonít kiegészítő szerepet a posta intézményének.⁴⁷

1921-ben Duchamp ismét a postai távközlés csatornáira támaszkodik, amikor levélben értesíti Tzarát, hogy nem kíván részt venni a párizsi dada-kiállításon, melyet a román származású antiművész szervezett. Nem is annyira a kérdéses levél, hanem az azt követő, hozzá csatlakozó távirat érdemel figyelmet: a sógorához, Jean Crottihez címzett sürgöny szövege – „podebal duchamp” - már arra utal, hogy a szokásosnál mélyebb, esztétikai értelmet kell neki tulajdonítani, a dadaista tagadás megnyilvánulását kell belelátni.

⁴⁷ Amikor Duchamp 1915-ben New York-ba érkezett, Walter Arensbergnek és feleségének párizsi levegővel töltött palackot adományozott. A *Grand verre* problematikája üvegsorozatának egészével együtt ide vezethető vissza.

Ám nem Duchamp az egyetlen, aki esztétikai információk közlése céljából veszi igénybe a posta szolgáltatásait. Tágabb vonatkozásban ide sorolhatnánk a német Helmut Herzfelde - művészi nevén John Heartfield - montázsos frontjelentéseit, melyeket levelezőlapokra szerkesztve küldött ismerőseinek. „John Heartfield valójában már 1914-től elkezdte «montázsainak» összeállítását, vagyis attól fogva, hogy a harctérről - a cenzúra kijátszása végett - olyan folyóirat- és újságkivágásokból ragasztott különös lapokat küldött haza, melyeken az egymásnak ellentmondó képeket polémikus és demisztifikáló szándékkal párosította. E levelezőlapok jelentik a dada politikai fotómontázsainak igazi kezdetét”, írja De Micheli. Az idézet általam kiemelt részeire ez idáig tudtommal senki sem mutatott rá, valós dimenzióit De Micheli is csupán a különös jelzővel illeti. Heartfield esetében a kommunikáció módjának, az esztétikai üzenet továbbításának jelentősége valahogy mindig eltörpült azon tények mellett, hogy Heartfield elsősorban kommunista eszmeiségű fotómontážsaival került a német dada első vonalába. A másik okot abban kell látni, hogy Heartfield csupán az élethelyzet diktálta feltételek következtében folyamodott a postai hírközléshez, maga az esztétikai üzenet és a kommunikáció csak spontán, nem célzatos interakciós viszonyt hozott létre, Duchamp esetével ellentétben, aki levelezőlapjainak értelmezési rendszerét tudatosan a hírközlés mikéntjétől tette függővé. Hiszen ha tovább lazítanánk a témán, ide kellene sorolnunk számos gondolkodó és alkotó levelezését, kiterjedt postai üzenetváltását is, melyeknek azonban a mi szempontunk szerint, illetve a küldeményművészet fogalmi jegyeiből kiindulva csupán anekdotikus jelentőségük lehet. Másrészt az sem lehet mellékes, hogy Duchamp idejekorán előre látta a jövőt, tudniillik, hogy előbb-utóbb kialakulnak a művészet burzsoá szalonokat, zárt üzleti intézményekként működő kiállítói helyiségeket megkerülő alternatív formái. Ennek a gondolatnak a szellemében hangzott el következő kijelentése is: „A holnap nagy művésze a föld alá fog menni”. Ennek eszmeiségét igyekszik megközelíteni *Boîte-en-Valise* című 1941-es alkotása, ami nem más, mint egy zöld aktatáskába helyezett doboz, benne alkotásainak és írásainak miniatűr gyűjteményével, egy hordozható minigaléria prototípusával.

A századunk második felében észlelt alternatív mozgások és a küldeményművészet közvetlen kezdeményezőit képviselő gócok közül három olyat kell kiemelni, melyek a dadaista hagyományra építették stratégiájukat, és ismételten

alátámasztották Duchamp-nak a neodadáról mondott és az írás elején idézett véleményét. A Fluxusról, a New York Correspondence Schoolról és a francia újrealizmusról van szó, vagyis azokról a művészeti megnyilvánulásokról, melyek a megszokottól merőben új koncepciót hirdetve, az alkotás eszményét nem a végtermékben, hanem a folyamatban, az állandó mozgásban vélték felfedezni, ezzel egyidejűleg pedig tagadták a nagy művek, az „állandó értékek” létjogosultságát és értékrendjét. Az 1959 és 1963 között virágkorát élő Fluxus-mozgalom például igyekezett kizárni az alkotói akcióban megnyilvánuló tervszerűséget. E nemzetközi mozgalom a zene, a színház és a vizuális művészet fúzióján át a dadaizmus nyílt felújítását szorgalmazta, újszerű esztétikai nézetei közül pedig nem egy hatással volt a küldeményművészet elméletének és gyakorlatának megalapozására. Kezdjük azzal, hogy olyan földalatti folyóiratként indult, amelyhez minden közreműködő munkatárs meghatározott számú multiplikált alkotással járult hozzá, s miután egy-egy szám anyaga összeállt, a résztvevők postán komplett példányt kaptak belőle. A Fluxus-alkotók többsége közvetlen postai kapcsolatban volt egymással, és valószínű, ennek a kommunikációs elhatározásnak köszönhető, hogy a mozgalom nemzetközivé nőtte ki magát: 1966-ig Koppenhágában, Nizzában, Prágában és San Diegoban alakultak Fluxus-központok. Néhány egyénnek külön érdeme van a küldeményművészet eszméjének terjesztésében. Először is Ken Friedmannak, aki - katalizátori szerepéből következően - a hetvenes évek elején mintegy ezernégyszáz nevet tartalmazó címtárat tett közzé, s maga is új anyagokat (cipőket, festett ingeket, papírkötegeket stb.) vetett be a postai hírcserébe; továbbá a tárgyküldeményeiről és szöveges kijelentéseiről ismert Ben Vautier-nek, s a művészi bélyegkiadás és a pecsétművészet két úttörőjének, Bob Watt-nek, valamint Daniel Spoerri-nek. Spoerri, Beuys, Vostell, Ben, Brecht és Friedmann már a hatvanas évek elején jelentős pecsét sorozatokat tett közzé. Úgy tetszik, hogy a Fluxus küldeményművészetre gyakorolt fellendítő hatása mindenekfelett az asszociációs folyamatok felszabadításában, az aleatorikus módszerek bevezetésében, a kísérletezés érvényesítésében, az esztétikai üzenetek személyes, intim jellegében, valamint az önfelfedezés lehetőségében és a kis dolgok jelentőségteljeségében nyilvánult meg legkifejezettebben, mindamelllett, hogy „bejáratta” a küldeményművészet későbbi expanziójának indult olyan nélkülözhetetlen eszközeit, mint a gumipecsétek, szerzői postabélyegek és levelezőlapok.

A New York Correspondence Schoolt, avagy a New York-i Levelezőiskolát

1962-ben alapította Ray Johnson, akit még ma is a levelezőművészet atyjának tartanak Észak-Amerikában. A levelezésre tett hangsúly azért oly fontos, mert utal Johnson levélküldeményeinek szöveges természetére. Johnson volt az iskola irányítója és tanára, mintegy kétszáz távhallgatót gyűjtve maga köré, akiket leveleinek, művészi üzeneteinek tömegével látott el. Thomas Albright írja az iskoláról: "Az irányzat több száz embert gyűjt maga köré - művészeket, kritikusokat, filmszínészeket -, akik küldeményeket kapnak Johnstól és küldeményeket küldenek neki. (Az iskola) az érdekesség, az útmutatás, a felfedezés, az abszurditás és a logika különböző elemeire tanít, esetleg csak tulajdon fennállásáról, alapítójának létéről tájékoztat bennünket. Körülbelül kétszáz állandó levelezője van, akik a "tanári kart" és a "hallgatóságot" alkotják egyidejűleg.

Valamivel burkoltabban jelentkezik a francia újrealizmus (Nouveau Réalisme) küldeményművészetre gyakorolt hatása. A Fluxushoz viszonyítva csupán annyi újdonságot hozott, hogy a legközönségesebb tárgyak és hulladékanyagok művészeti alkalmazásával gazdagította a művészeti küldemények eszköztárát. Ettől veszi eredetét a Junk Art (hulladékművészet), a postai művészet egyik ága. Az újrealizmus elsősorban azzal okozott fordulatot, hogy a küldeményművészetben honos pecsétnyomatokat festői, "elit" kontextusba igyekezett beágyazni.

E három forrás mellett kisebb-nagyobb szerepet játszottak a pop art, a konceptuális művészet, a minimális művészet, a strukturális művészet, a performance, a konkrét vizuális költészet stb. területén tevékenykedő alkotók is, vagyis azok a művészek, akik a nemzetközi postaforgalom előnyeit más művészeti rendszereken belül, gyakran részmegoldásként, kiegészítésként vagy segédeszközként alkalmazták. Nem árt, ha elválasztjuk őket azoktól az alkotóktól, akik kizárólag a küldeményművészetnek szentelték figyelmüket.

Egy meghatározott személynek feladott műalkotás nem hozható közös nevezőre egy kiállításra készített, a széles közönségnek szánt alkotással, mert míg az első zártabb, "testre szabottabb", s intimebb, emez csupán az általánossághoz szól, egy átlag szinthez van méretezve. Bár a küldeményművészet darabjaiból itt-ott szerveznek kiállításokat és főként didaktikai, népszerűsítő célzatú bemutatókat, a postai tevékenység ütőereje mégsem ezekben a közös akciókban, inkább a testre szabott, konkrét személyeknek szóló, egyedi vagy sorozatmunkák terjesztésében van. Jean Marc Poinot úgy véli, hogy ezeknek a magánküldeményeknek az elkészítése

több figyelmet és odaadást igényel, mint számos úgynevezett "komoly", kiállításra készült mű. Nem téveszthető szem elől, hogy a küldeményművészet az egyedüli művészeti megnyilvánulás, ahol a megvalósítás és a terjesztés feladatai egytől egyig a szerzőre ruházódnak át.

Számos mail-art-alkotó magát a postai kommunikációt választja témájául, kutatási területéül. Küldeményeket adnak fel nem létező címekre, rég elhunyt alkotók lakására, és megpróbálják módosítani a posta standardizált üzenetátvivő formáit. Saját kezűleg készített bélyegeket és bélyegzőket használnak. E két munkaeszköz annyira elterjedt, hogy már-már különvált, önállósult: Stamp Art, illetve Rubberstamp Art néven váltak közismertté. Mások kollázsokat, apró, semmire se való ajándékokat, ruhadarabokat és azonosíthatatlan tárgyakat adnak postára, melyek előtt értetlenül áll a postahivatalnok, a vámós és a levélhordó. A küldeményművészek nem a jövőnek, az örökkévalóságnak dolgoznak, alkotásaik, ötleteik mulandók. Intenzíven veszik ki részüket a világ dolgaiból, de nem kívánnak maguknak szobrot állítani, hanem - Virginia Woolfot parafrázálva - elsősorban lelki kapcsolatokat keresnek: megismerésre vágnak, hogy ők is kitárulkozhatnak mások előtt. Talán ők McLuhan globális falujának első igazi állampolgárai.

A különféle ösztönzéseket és behatásokat nehéz lenne külön-külön is figyelembe venni, de tény, hogy a küldeményművészet egyre több jelentős és kevésbé jelentős alkotó érvényesülését tette lehetővé. A postai hírcsere országhatárokat és nemzeti korlátokat, égtájakat és kontinenseket áthidaló képességének köszönhetően a művészek egy egész új nemzedéke jelentkezett a nemzetközi porondon, ami a kezdeményezések és javaslatok egész sorát vetette fel. Tagadhatatlan, hogy az esztétikai üzenetek postán való továbbítása nem minden alkotó számára jelenti ugyanazt. A küldeményművészet egyik fő jellemzője, hogy szorosan kapcsolódik a mindennapok egzisztenciális és ideológiai harcához, az alkotók létgyakorlati formájához. A többi tájékoztatási eszközhöz képest a művészi kommunikációnak ez a fajtája közvetlen kapcsolatra épül, üzeneteinek burkolt jelentését leginkább csak a címzett képes megfejteni és értelmezni.

Mindenesetre a küldeményművészet napjaink legidősebb művészeti jelenségévé vált azok után, hogy a tágabb értelemben vett konceptuális alkotói formák idejekorán beszűkültek és kiapadtak.⁴⁸

⁴⁸ Ehhez lásd még Pernecky Géza jelentős összefoglaló munkáját, amely A háló címmel látott

3. Tipológia avagy búcsú a gyűjteménytől: alkotás, üzenet, egzisztencialitás

Míg az előzőekben két jellegzetes álláspont nyomán követtük a mail-art történeti és lényegi mozzanatait, most saját gyűjteményeim kapcsán láthatjuk a tipológiai kísérlet lehetőségeit. Azt, hogy miként van jelen a tradicionális (képző)művészeti beállítódás, miként fogalmazódik meg a közvetítésés. a kommunikáció ideája, valamint azt hogy mindez hogyan értékelhető egzisztenciális megnyilatkozásként. Az 1981-től folyamatosan megvalósuló és majd egy évtizedig tartó *Felhőműzeum* és a *Természet, Geometria, Titokzatosság* projektjei, mintegy megtöltik tartalommal a mail-art hálózatát.

Guy Bleus Nyilatkozatában a hálózatban résztvevők szerepét a következőkben összegzi:⁴⁹

1. A galériák és múzeumok igazgatói, funkcionáriusai és képkupecei vállalkozók. Játékuk unalmas és elrettentő, semmi meglepetésre vagy kíváncsiságra ösztönző nincs bennük. A ma elegáns szmokingba öltözött művészei - zombi rabszolgák az őstörténelem ketrecében. Az idegösszeomlás a pszichoterapeutáknak kedvez.

napvilágot és összefoglalja a mail-art kontextusát és ideáját egyaránt. Perneczky néhány gyűjtemény címét is közli Európából, ami jelzésértékű lehet a kutatások számával összefüggésben:: Artpool/Galántai, H-1277 Budapest 23, Box/Pf. 52; Archive Dr. Klaus Groh, Al.-Siedlung 45, D-2913 Augustfehn II; Staatsgalerie Stuttgart/Archive Sohm, Konrad Adenauerstr. 32, D-7000 Stuttgart; Other Books and so /Ulises Carrion, Ten Katestr. 53, NI-Amsterdam; The Archives /Peter van Beveren, P.O.Box 1577, NL-3000 CN Rotterdam; Administration/Guy Bleus, Kerkplein 7, B-3830 Wellen; Museum of Museums/Johan van Geluwe, Bouckaerstr. 8, B-8790 Waregem; Archive Günther Ruch, 115 rue de Peney, CH-1242 Genève-Peney; ECART Gallery/John Armleder, 14 rue de Italie, CH-1211 Genève; Doc(k)s/Julien Blaine, Le Moulin de Ventabren, F-13122 Ventabren; Exempla Archives, Via Marsala 4, I-50137 Firenze; ZONA /M. Nannucci, Box 1486, I-Firenze; Metronom, Carrer de la Fussina 9, E-08003 Barcelona.

Tengerentúli országokban: Art Institute of Chicago, School Library, Jackson and Columbus, Chicago, IL 60603, USA; Jean Brown Archives, Shaker Seed House, Tyringham, MA 01264, USA; Peter Frank, 712 Broadway, New York, NY 10003, USA; Franklin Furnace Archive, 112 Franklin Street, New York, NY 10013, USA; E.F. Higgins III., 153 Ludlow, New York, NY 10000, USA; Judith A. Hoffberg, P.O.Box 40100, Pasadena, CA 91104, USA; J.P. Jacob, 43 W. 27th Street #6F, New York, NY 10001, USA; Lightworks/Charlton Burch, P.O.Box 1202, Birmingham, MICH 48012, USA; Modern Realism/John Held Jr., 1903 McMillan Ave., Dallas, TEX 75206, USA; Museum of Contemporary Art, Artists' Books Collection, 237 E. Ontario, Chicago, IL 60611, USA; Ruth & Marvin Sackner Collection, 300 W. Rivo Alto Drive, Miami Beach, FL 33139, USA; Artistamp, P.O.Box 3, Station B, London, Canada N6A 4V3; Banana, 287 E. 26th Ave., Vancouver, B.C. Canada V5V 2H2; The Canadian Correspondence Art Gallery (CCAG), Third Floor, 118 8th Ave., S.E. Calgary, Alberta, Canada T2G 0K6; Artists' Union/Shozo Shimamoto, 1-1-10 Koshieguchi Nishihomiya Hyogo-ken, Japan.

⁴⁹ vö. Guy Bleus Artpool Archivum, (kézirat, 1992?)

2. Erre a morbid helyzetre reagál a mail-art. A hálózatban résztvevők százai különböző körökbe kapcsolódva találják meg és fedezik fel az új művészeti médiumokat: a telefont, számítógépet, faxot, bélyegzőt, matricát, a sztrájkot, a szagokat, kongresszusokat, idegenforgalmat, szállodákat, a fénymásolást, művészkönyveket, adminisztrációt, művészbélyeget, stb.

3. 1992: Az 1986-os események történnek meg újra. Decentralizált hálózati világtalálkozó, ahol a "hálózatban résztvevők szerepe" fog a figyelem középpontjába kerülni./

4. A témához tartozik: ne feledd: a hálózat = a benne résztvevők összessége; húsból és vérből való férfiak, nők, gyerekek. Emberek nélkül nincsen hálózat sem. A hálózatban résztvevő személy mindig fontosabb, mint a hálózat. Mindig.

5. Az ember szabadnak született; és mindenütt láncokban van [J-J Rousseau]. "A hálózatban résztvevő elsődleges feladata"... az, hogy szabad legyen. ... (hogy játssza a szerepét) /

6. A Webster's New World Dictionary szerint: SZEREP = 1. karakter, amit egy színész eljátszik (egy darabban). 2. feladat vagy működés, amit valaki magára vállal, mint például a tanácsadó szerepe. Az utóbbi évtizedekben a "szerep" fogalma gyakran felbukkan különféle tudományágak, így például a szociológia, a pedagógia, a személyiség- és társadalom-lélektan terminológiájában./

7. A hálózatban részt vevőnek az a szerepe, hogy új szerepeket találjon ki a hálózatban részt vevők számára.

8. A hálózatban részt vevő személy szerepe, mint olyan, nem létezik. Nincsen egyetlen egy szerep, csak sok. A hálózatban részt vevő szerepe "van", nem pedig "lennie kellene". Az előbb említett szerepeket csupán én részesítem előnyben, senkinek a hálózatban nem kell ezzel azonosulnia. Egyet lehet vele érteni, de nem kötelező./

9. Minden egyéb dolgon túl a hálózatban részt vevő személynek társadalmi szerepköre van. A hálózat tagjainak a hálózaton kívül és belül is van szerepük. Ha a gyermeked éhes, hagyd abba a hálózati munkádat, és etesd meg őt. A művészet nem elengedhetetlenül szükséges, a művészet fényűzés. A fényűzés szükséggé válhat, ez a dekadencia. Ne neheztelj valakire azért, mert nem válaszol az (elektronikus) leveledre. Megvan rá a maga oka. A hálózat az adás és kapás művészete. Néha többet adsz, mint kapsz /és fordítva/. Egy mail-art küldemény feladásával csak "kérsz" választ, nem pedig "követelsz".

10. A hálózatban résztvevő feladata az, hogy decentralizálja a művészeti kommunikációt, az információs rendszerekbe hamis információt vigyen be, a postai- és idegenforgalmi rendszerekbe pedig az érzelmeket vezesse be. A mail-art hálózat, ezért roppant méretű kiterjedése folytán, egyre érzéketlenebb és embertelenebb lesz. Légy ennek tudatában!

11. Az egyes hálózati személyek szövetsége sokkal pillanatszerűbb, mint a hálózat maga. Nem a művészet a fontos, hanem a művész, az ember, aki a munkák mögött áll, az övé az elsőbbség. A művészet nem végcél, hanem csak következménye bizonyos kommunikációs folyamatoknak. Ennyi, és nem több. Egy mail-art művész soha sem értékelheti nagyra Hitler festészetét. Mondhatja valaki, hogy a náci propaganda művészeti szüleményei "szépek". És akkor mi van? A szép lehet csúnya is. Az életrajz és a munkásság összefüggése régi téma. Szereted Picasso életét és munkásságát? Szereted az ismeretlen művészt?

12. Az örökkévaló hálózat a spontaneitás színháza. Nincsenek színészek, nincsen közönség. A mail-art hálózatban egyenként felszólíthatod a "hallgatóság" tagjait, hogy lépjenek a színpadra és játsszák el ezt vagy azt a szerepet. Ebből a szempontból lényegtelen, hogy egy szerep kié, művészé vagy nem-művészé. A cselekvés és az esemény az, aminek jelentősége és következménye van.

13. A hálózat egy cirkusz, bohócokkal és vadállatokkal. A művész artista a trapézon. A hálózat egy maszkabál. Egyik művész sem ismeri igazán a másikat. Mindenki csak

találgat. A hálózat állatkert. Postai és idegenforgalmi börtön. A művész szerepe az, hogy megszökjön. A lázt sürgönyözi, miközben szétrobbantja a médiumokat.

14. Egy komisz csíny - a levelező művész szerepe lehet ez: beszivárogni a hivatalos intézményekbe, és megismertetni a mail-art ideológiáját egy nagyobb közönséggel is. Ez lehet a mail-art hálózatot veszélyeztető szektásodás ellenszere. A beszivárgás nem jelenti az ügynök-mentalitás elfogadását. De meddig maradhatunk mentesek a korrupciótól? Nem fogunk a végén mi is betagozódni?

15. A hálózatban résztvevő feladata a csábítás. A megigézés és megkísértés alapfogalmak a mail-art hálózat lélektani spirálján. Üzenet küldése = csábítás. A feladat a jövő kommunikátorának megtalálása. A feladat a történelem utáni művészet új médiumainak felfedezése.

16. Egy mail-art művészt soha nem tarthatja sakkban egy ortodox pénzügyi alapelv: a mail-art és a pénz összeegyeztethetlensége. Ha egy hálózati művész el akar adni egy mail-art művet, megteheti. (Akár el is égetheti, mert egyedül az ő tulajdona.) Nem lehet azonban mail-artot művelni a hálózatban résztvevő többi művész kárára. Itt az az alaptétel érvényes, hogy "csak a hálózatban résztvevőknek van joguk mail-art munkát eladni".

17. A metropolisz mindenütt ott van. A hálózatban részt vevő személy székhelye a világ közepe. A mail-art decentralizált művészet és kommunikáció. A kommunikációs erő középpontja az adott pillanatban a művész postaládája. A művész az a hely, ahonnan a kommunikáció kiindul. A mail-art és az idegenforgalom nem centrifugális vagy centripetális tevékenység, mert a középpont csak metaforikusan létezik.

18. A hálózat a médium, a művész az üzenet.

19. A fentiekkel összefüggésben kétféleképpen is megközelíthetjük majd a válogatásban bemutatott projekteket. Az egyik a hagyományos alkotói beállítódások *intézményen kívüli*, és mégis *sajátosan intézményesített* formájában rejlik.

Lehetőséget kívántak és akartak teremteni a mail-art alkotói a közvetítésre, az üzenetátadásra. Ez különösen jelentős volt a kelet-közép-európai és nyugati hálózat összefüggésszereiben, ahol a szabadság kis körei minden nehézségek ellenére oszcilláltak. Az alkotás és közvetlen közvetítés szimbolikus formáiként is szemlélhetjük ezek a lapokat. Amihez még társult az idea reflexív és lényegi feltárása a szemlélés különböző módozataiban, felhőink, egeink, határtalanságaink megidézésében.

20. Az előzőekből adódóan szintén a közvetítés fontosságát említhetjük, de itt már egy ontológiai perspektíva bomlik ki számos egzisztenciális színezet nyomán. Milyen lehetőséget nyújt még ma is a természet, azaz az organikus létmód, mit jelenthet számunkra a geometria mint a formaadás művészete és élővé tétele, valamint miképp éljük meg titkaink feledését, elárulását és megtartását.

21. És végül, ha újragondoljuk a jellegzetes értelmezések (Guy Bleus) és az általunk felállított szempontsorok kereszteződéseit, akkor olyan antropológiai minimum kimondása is lehetővé válik, ami a gondolkodás és cselekvés lehetőségét és az esztétikum határainak kiterjesztését (antiművészet), sajátos honi kultúránk nyitódásának dinamizálódását (tudomány, egyetem, kultúra, művészeti közélet) és a hozzánk igazított kommunikatív kompetenciák megteremtését előlegezheti meg.

4. Mail-art válogatás a Felhőműzeum és a Természet, Geometria, Titokzatosság gyűjteményből

A szemlélés lehetőségét kívánjuk megadni ezzel a válogatással. Valamit felidézni abból, amit a küldés és kapcsolatteremtés öröme és kockázata jelentett egykoron. Valamilyen emlék-élmény-esszenciát nyújtani abból a korszakból, amikor az ezekhez hasonló üzeneteknek tétjei voltak. A *Felhőműzeum* meditációra alkalmas adó munkái (amelyek életművem egy jelentékeny részét alkották és képezik ma is⁵⁰ és az ehhez kötődő *Természet, Geometria, Titokzatosság* mail-art-jait, ahol különböző kulturális- és művészeti narratívák valóságos és virtuális találkozásai jelennek meg.

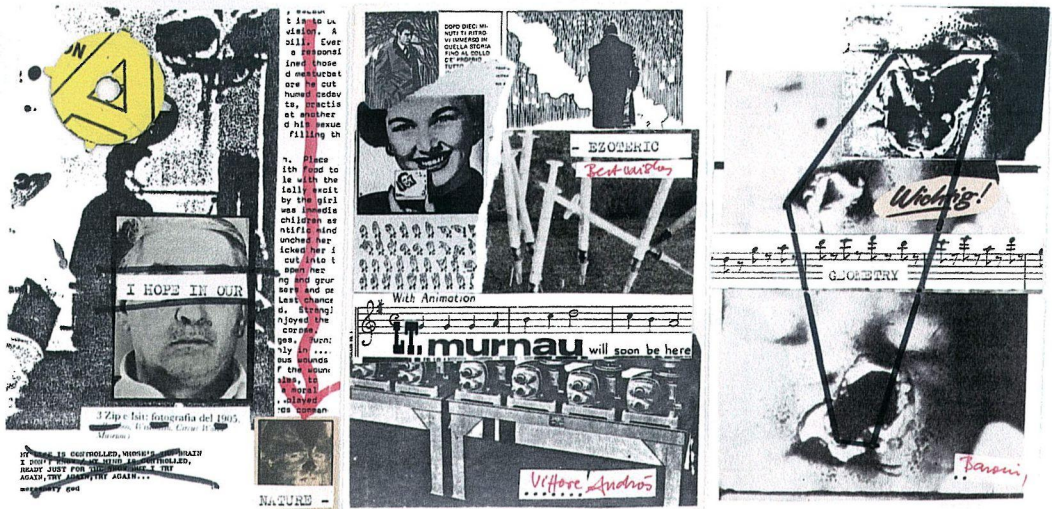
A következő lista az egyes alkotó-közvetítő mail-artosok nevét tartalmazza, méret, technika és egyéb jelzetek nélkül, mivel ebben a határműfajban ennek értelmezhetetlen szerepe lenne:

1. Lengyel András

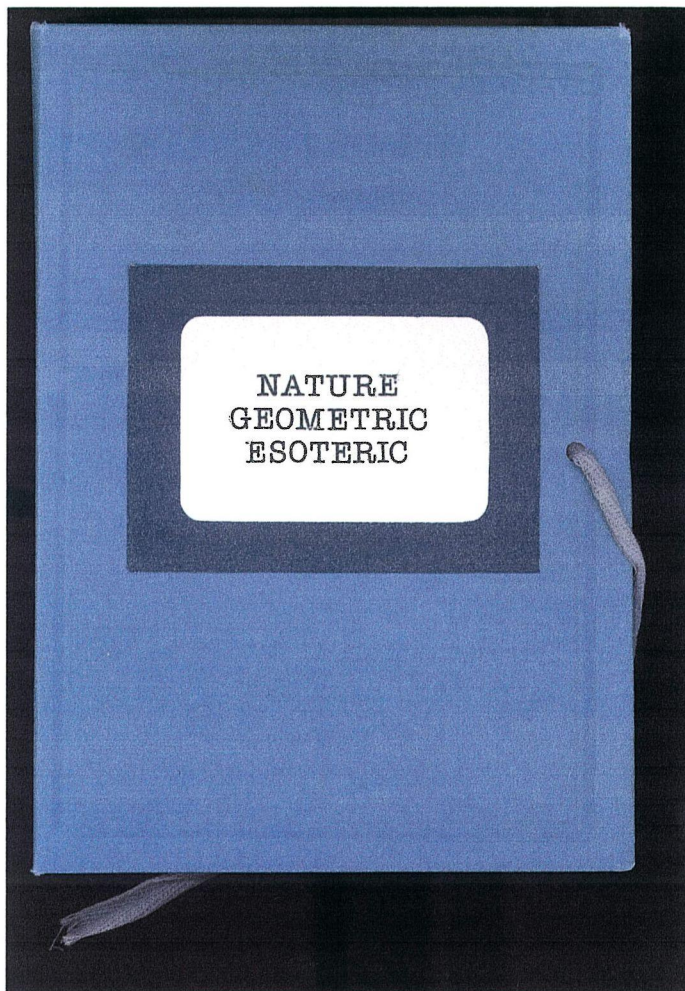


⁵⁰ Erről lásd Bohár András, 2004, *Felhőfenomenológia*, Balkon, 4. 17-18.

2. Vittore Baroni (Olaszország)



3. Lengyel András

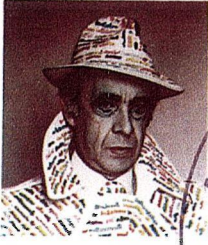


4. Guy Bleus (Belgium)



5. G.A. Cavellini (Olaszország)

CAVELLINI 1914 - 2014 VAN GOGH 1853 - 1953



INTERNATIONAL POSTAGE 333



L. ENGYEL ANDRÁS 1981.
H - 1016 BUDAPEST
Derek u. 14.

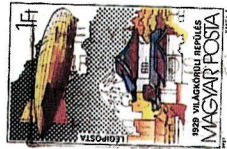
Lengyel Andras
H - 1016 Budapest
Derek u. 14
ungheria

3 AZ ÚJPESTI MINI GALÉRIA
 . 23-tól - 1982. V. 12-ig

LENGYEL ANDRÁS POST-AR

- GEOMETRIA - TITOKZATOS

Szeretettel meghívjuk művész-KÖNYV kiállításunk-
 ra az újpesti Mini Galériába. A kiállítást 1982. III. 9-én
 17³⁰ - kor megnyitja Rózsa T. Endre • Bemutatjuk
 Vidovszky László; Schroeder halálára című zeneművét



Kedves András,
 igen örülnék ha
 április hónapban
 Neked csatlakoznál
 kiállításra, kb. 15-től.
 A többit néha, ha
 lehet? ¹
 Je Munkát J. lehet

Újpesti Mini Galéria Bp. IV. Árpád út 37.

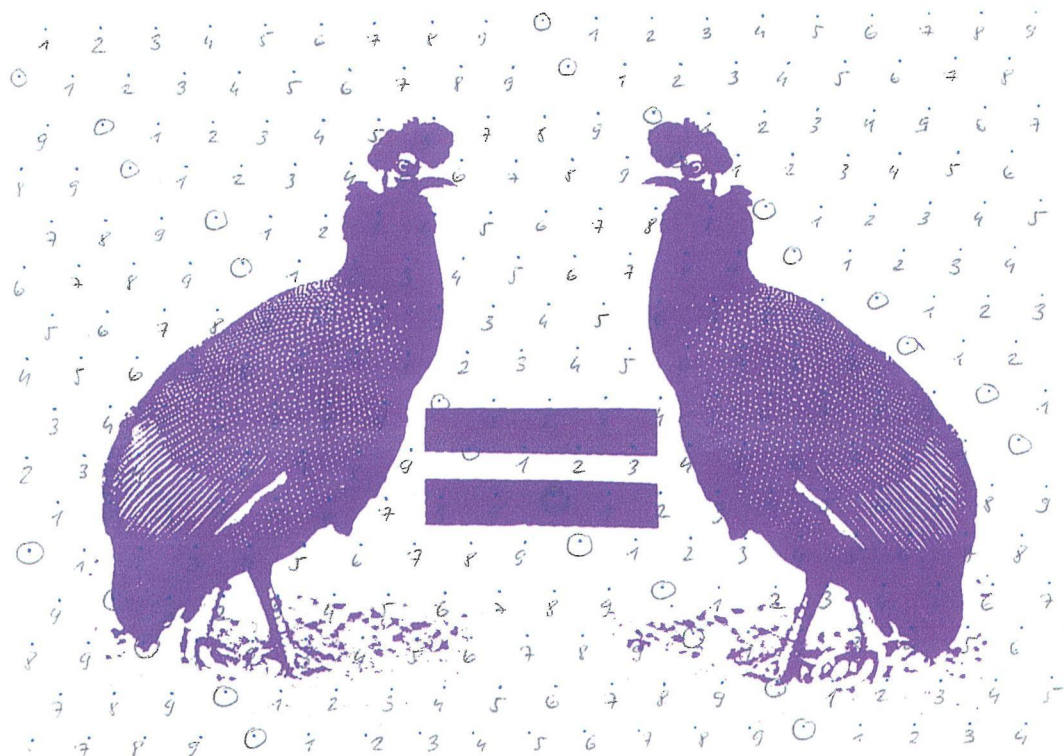
Lengyel András

Budapest

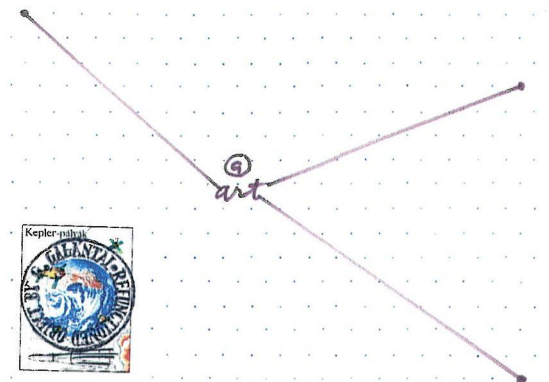
Derecs u. 14

1016

7. Hegedűs 2 László



8. Galántai György



9. Inconnu csoport

FELADÓ: Langyel Andrá's
Budapest

Dorók u. 14.

1 0 1 6

Ismeretlen
Inconnu



7 1 0

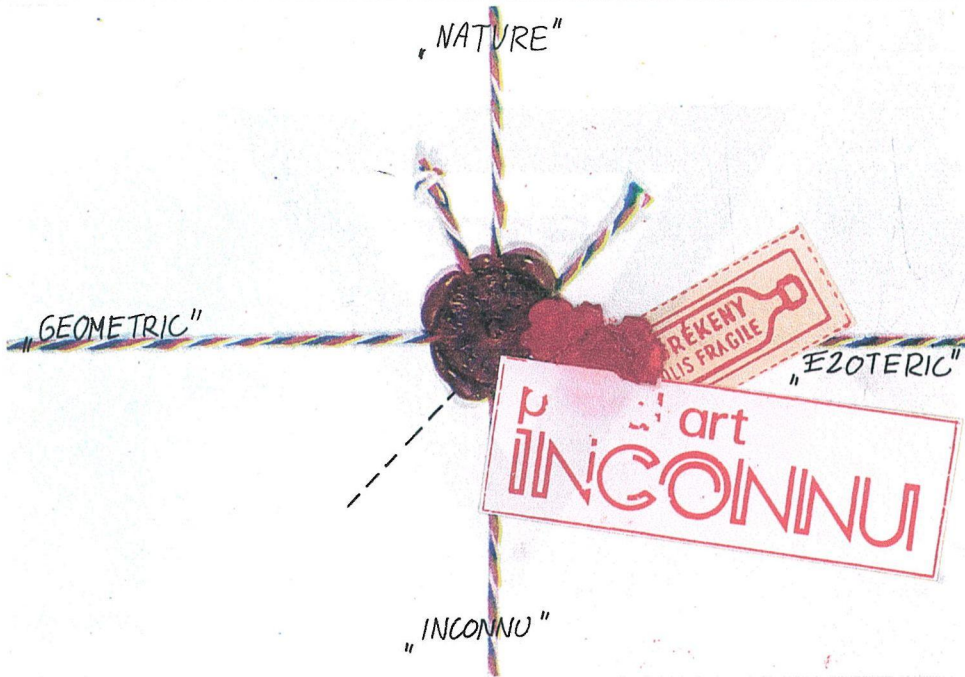


Bokros Péter
Eger

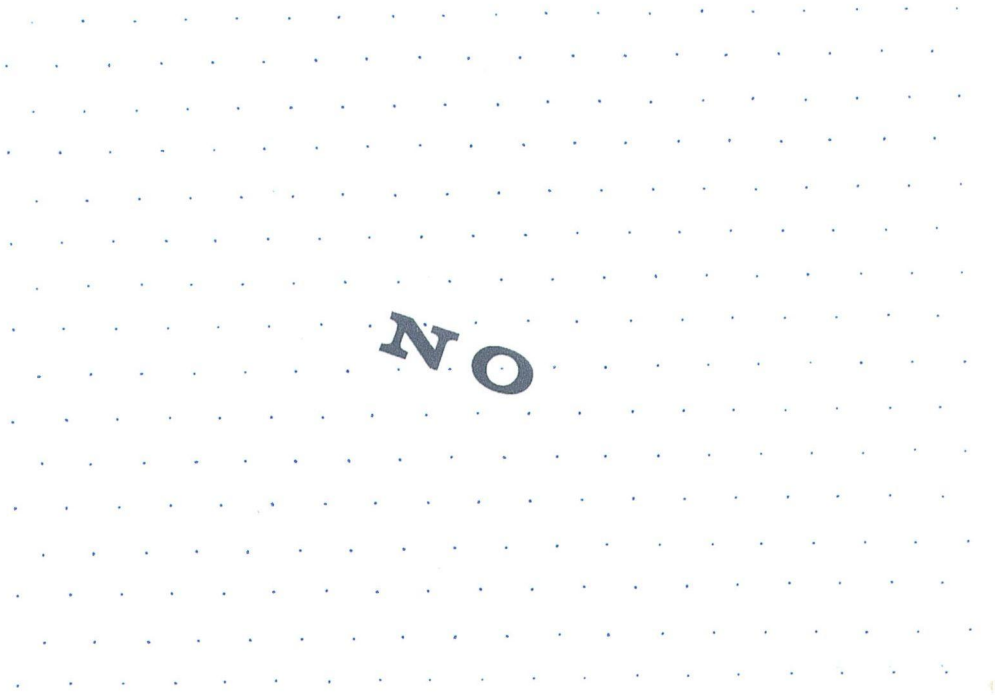
Kisfaludy u. 4. III/b

„NATURA-GEOMETRIC -EZOTERIC”

3 3 0 0



10. Pereczky Géza



11. fenyvesi Tóth Árpád



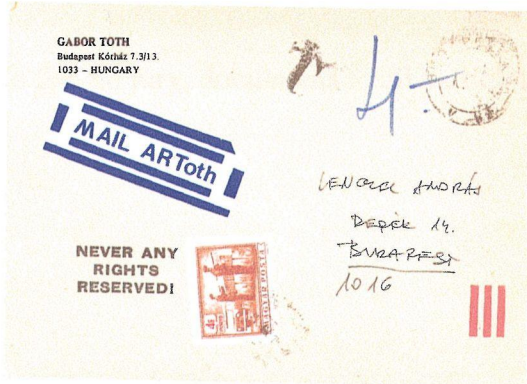
Szives tájékoztatásul közöljük hogy a léggör ingadozására a Művészet felületén az Én kiválhat.Ez a Máz a mű élvezeti értékét,minőségét befolyásolhatja

12. Tóth Gábor



A zsidó csillag nem ilyen.

tóth gábor



Utólagos exkurzus: pályázati felhívás egyetemünk művészeti karának hallgatóihoz!

Keep in contact! Tartasd a kapcsolatot!

Mi a névjegykártya?

- Kérlek, készítsd el saját, használható vagy használhatatlan névjegykártyád
- Tervezd meg saját telefonkártyád!
- Készítsd el saját mobiltelefonod grafikai tervét!
- Felhívás mobiltelefonkoncertre!

No fee, no jury, documents to all participants! Every work is exhibited!

Szakmai önéletrajz

1952. január 5-én születtem Zircen

1972-76 között végeztem tanulmányaimat festő, majd sokszorosító grafika szakon a Magyar Képzőművészeti Főiskolán. Mestereim Veress Sándor, Raszler Károly és Rozanits Tibor

1976-ban kaptam diplomát sokszorosító grafika szakon

1976-tól 1977 a Főiskola művész-továbbképzős hallgatója voltam

1976-77-ben a főiskolai hallgatókból és barátainkból alakuló ún. Rózsa-kör egyik alapító tagja voltam

1979-ben bekapcsolódtam a nemzetközi Mail-Art hálózat tevékenységébe

1980-tól 1990-ig aktív tagja voltam a Makói Grafikai Művésztelepnek

1987-től 1989-ig a Miskolci Grafikai Alkotóház munkaösztöndíjasa voltam

1981-től több csoportos kiállítást szerveztem:

1981-ben Természet-Geometria-Titokzatosság címmel 76 művész részvételével szerveztem Mail-Art akciót

1989-ben HAT DIA címmel kiállítást Károlyi Zsigmond, König Frigyes, Pácser Attila, Sarkadi Péter és Tolvaly Ernő részvételével

2000-ben Andy Warhol Recycled II. címmel kiállítást a Fészek Galériában

1981-től foglalkozom könyvmunkákkal

A hetvenes évek végétől publikálok cikkeket, írásokat, művészeti és kulturális folyóiratokban.

1982-ben létrehoztam a Felhő-Múzeumot mint alternatív művészeti intézményt

1983-ban megkaptam a XVIII. Grazi Nemzetközi Festőhetek ösztöndíját

1986 és 1989 között Derkovits - ösztöndíjas voltam

1990-ben a Római Magyar Akadémia ösztöndíjasa voltam

1999-ben Salzburg városa Kulturális Tanácsának Ösztöndíjasa voltam. Landesatelier im Künstlerhaus

1991-től 2000-ig a Magyar Lettre Internationale című folyóirat szerkesztőségi tagjaként készítettem a lap arculattervét

1995-ben Tolvaly Ernő társszerkesztésével megjelentettük a Kortárs Képzőművészeti Szöveggyűjtemény I. kötetét

2002- ben megjelent a szöveggyűjtemény II. kötete

Tagja vagyok a Magyar Alkotóművészek Országos Egyesületének, a Magyar Grafikusművészek Szövetségének és a Magyar Művészkönyvalkotók Társaságának

Angol nyelven olvasok, fordítok, előadásokat tartok

Egyéni kiállítások

- 1972 Medicor Klub, Budapest
- 1976 Gabonaipari Tröszt Vállalat, Budapest (Tolvaly Ernővel)
- 1979 Jókai Mór Művelődési Ház, Budaörs (Szirányi Istvánval)
Fiatal Művészek Klubja, Budapest
- 1980 Ifjúsági Ház, Szeged
- 1982 Stúdió Galéria, Budapest
- 1983 József Attila Könyvtár, Makó
- 1984 Ferencvárosi Pincetárlat, Budapest
- 1985 VÍZ, Fészek Galéria, Budapest
(Swierkiewicz Róberttel és Tolvaly Ernővel)
- 1986 Óbuda Galéria, Zichy Kastély, Budapest
- 1988 Miskolci Galéria, Miskolc (König Frigyessel)
- 1989 Dorottya utcai Galéria, Budapest
- 1990 Megyei Könyvtár, Békéscsaba
Zirci Galéria, Zirc
- 1991 „Római Anzix”, Óbudai Társaskör Galériája, Budapest
- 1992 Artpool, Budapest
Galeria Gerulata, Bratislava
- 1993 Gallery Janos Gat, New York, (Pácser Attilával és Tolvaly Ernővel)
- 1995 Balassi Kiadó Galériája, Budapest
Francia Intézet, Budapest, (Lugo Lászlóval)
- 1996 „Galaxis a múzeumban”, Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár
- 1997 „Könyvek a pincében”, Óbudai Társaskör Galériája, Budapest
- 1998 „Andy Warhol Recycled I., Fészek Galéria, Budapest
„Libro-ambiente”, Római Magyar Akadémia, (Mirella Bentivoglioval
/Olaszország/ és Buzz Spectorrrel /USA/)
- 1999 Balassi Könyvesbolt Galéria, Budapest,
Műcsarnok előadóterme, Budapest
- 2001 Star Café, Ráday utca, Budapest

Ráday utca, Könyvhét (utcai installáció) Budapest

2004 "Budapest felett az ég", Ludwig Múzeum / Kortárs Művészeti Múzeum,
Budapest

2005 „Bibliosaurus rex”, Pécsi Kisgaléria, Pécs

Csoportos kiállítások (válogatás)

- 1975 Montázs, Fialal Művészek Klubja, Budapest
1976 Képregény I. Fialal Művészek Klubja, Budapest
Mesterséges Légzés, Rózsa Presszó, Budapest
Magyar Karácsony, Rózsa Presszó, Budapest
1977 Képregény II. Fialal Művészek Klubja, Budapest
The Future Theatre Competition, G. Pompidou Center, Párizs
1978 Stúdió Jubileumi Tárlat, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
1979 Határesetek, Iparművészeti Múzeum, Budapest
Stúdió '79. Pécsi Galéria, Pécs
Magyar Avantgard Múzeum, Bercsényi Klub, Budapest
1980 II. Esztergomi Fotóbiennálé, Esztergom
Makói Grafikai Művésztelep, Városi Kiállítóterem, Makó
VII. Országos Akvarellbiennálé, Eger
A 70-es évek művészete, Bercsényi Klub, Budapest
Bélyegzők és pecsétek, Fialal Művészek Klubja, Budapest
1981 XIV. International Biennial of Graphic Art. Ljubljana
Művészet + Posta, Újpesti Mini Galéria, Budapest
XI. Országos Grafikai Biennálé, Miskolc
Second International Drawing Biennale, Wroclaw
1982 Art Hongrois Contemporain, Marseille, Menton, Lyon, Clermont-Ferrand,
Párizs /Espace Pierre Cardin/
Könyv, Újpesti Mini Galéria, Budapest
Természet-Geometria-Titokzatosság, Újpesti Mini Galéria, Budapest
Művészbélyegkek, Fészek Galéria, Budapest
Arteder '82. Bilbao, Spanyolország
Rajz/Drawing, Pécsi Galéria, Pécs
Országos Rajzbiennálé, Salgótarján
1983 Csont és Bőr, Vajda Lajos Stúdió, Szentendre
XVIII. Internationale Malerwochen, Palais Attems, Graz
Táj/Landscape, Pécsi Galéria, Pécs

Rabinext Csoport, Vajda Lajos Stúdió, Szentendre

- 1984 Magyarország a tiéd lehet, Fiatal Művészek Klubja, Budapest
Rajz/Drawing, Pécsi Galéria, Pécs
Könyvobjekt, József Attila Múzeum, Makó
Intergrafik, Berlin
- 1985 101 Tárgy, Óbuda Galéria, Zichy - kastély, Budapest
XIV. International Biennial of Graphic Art, Ljubljana
A Természet /The Nature, Pécsi Galéria, Pécs
3. Internationale Triennale der Zeichnung, Kunsthalle, Nürnberg
XIII. Országos Grafikai Biennálé, Miskolc
- 1986 Art Fair '86. Stockholm
10 éves a Grafikai művésztelep, József Attila Múzeum, Makó
Interart, Poznan
- 1987 Bélyegképek, Szépművészeti Múzeum, Budapest
IV. Contemporary Portrait Triennale, Radom
Nemzetközi Művészkönyv Kiállítás, István Király Múzeum, Székesfehérvár
4a Mostra Internazionale de Grafica, Catania
XIV. Országos Grafikai Biennálé, Miskolc
- 1988 VI. Fotóbiennálé, Esztergom
V. International Biennial Exhibition of Portrait, Tuzla
International Biennial of Graphic Art, Krakow
- 1989 „Hat dia”, Óbudai Társaskör- Krúdy Galéria, Budapest
Új képzőművészeti szerzemények, Csók István Képtár, Székesfehérvár
XVIII. International Biennial of Graphic Art, Ljubljana
Szimmetria és Aszimmetria, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
- 1990 Hat kortárs magyar grafikus, Belgrád, Szabadka
„50x70”, Fészek Galéria, Budapest
Új Magyar Képtár, Székesfehérvár
Natura Morta, Múcsarnok, Budapest
- 1991 Képzőművészeti Újszerzemények, István Király Múzeum,
Székesfehérvár
Zászlók, Fészek Klub, Budapest
Network/A hálózat, Fészek Galéria, Budapest

- Tisztelet El Greconak, Szépművészeti Múzeum, Budapest
- 1992 Barbakan '92. Stredoslovenska Galeria, Banska Bystrica
 Az idegen szép, Barcsay terem, Képzőművészeti Főiskola, Budapest
 Az alkotóház művei, 1981-1992. Miskolci Galéria, Miskolc
 Színezett fotográfiák, VIII. Esztergomi Fotóbiennálé
 Duna –mozgalom javára, Írószövetség Székháza, Budapest
 A XX. század magyar művészete, 14. „Mi kelet-franciák”, Csók István
 Képtár
 Székesfehérvár
- 1993 Könyvtárak-Object Books, Országos Széchenyi Könyvtár, Budapest
 Ars/Dis/Symmetrica, Kilátó Galéria, Budapest
 Itália és a 80-as évek magyar művészete, Olasz Kulturális Intézet, Budapest
 Második Kortárs Magyar Epigon Kiállítás, KZ. Kunst auf
 Kampnagel, Hamburg,
 Tűzoltó u. 72. Galéria, Budapest
- 1994 II. Nemzetközi Művészkönyv Kiállítás Szent István Király Múzeum,
 Székesfehérvár
 A 80-as évek képzőművészete, Ernst Múzeum, Budapest
 Fotogramok, IX. Esztergomi Fotóbiennálé, Esztergom
 Hungarian Contemporary Art, La. Thompson Gallery, Dallas, USA
- 1995 Nemzetközi Művészkönyv Kiállítás, Vigadó Galéria, Budapest
- 1996 Festészeti kurzus Tolvaly Ernő szervezésében, Képzőművészeti
 Főiskola, Barcsay terem, Budapest
 Hungarian Art-Books/Prints, Trammel Crow Center, Dallas, USA
 Osteuropa/Mail Art im International Netzwerk, Staatliches Museum, Schwerin
 Különös nyomatok, Vigadó Galéria, Budapest
 X.Esztergomi Fotóbiennálé, Balassi Múzeum, Esztergom
 A Kortárs Művészeti Múzeum /Ludwig Múzeum Budapest állandó anyaga,
 nyitókiállítás
- 1997 A könyv ideje, Pécsi Kisgaléria, Pécs
 Diaszpóra /és/ művészet, Zsidó Múzeum, Budapest
 Olaj/vászon, Múcsarnok, Budapest
 Hommage 'a Gémes Péter, Dóvin Galéria, Budapest

- De Valigia /Bőrönd, Nyugati pályaudvar, Budapest
- 1998 Kelet-Európa a Hálózatban, Múcsarnok, Budapest
 200 éves a litográfia, Barcsay-terem, Magyar Képzőművészeti Főiskola, Budapest
 Kollázs, Vigadó Galéria, Budapest
 Zene szemeinknek - MATÁV pályázat, Pécsi Galéria, Miskolc, Debrecen, Budapest
 Rózsa presszó 1976-1998. Ernst Múzeum, Budapest
- 1999 Flexibel, Kassák Múzeum, Budapest
 „Made in Hungary”, Kortárs művészkönyv Magyarországon, Dowd Fine Arts Gallery, Rochester, USA
 Flexibel, Standort Ausstellungshalle, Frankfurt
 51. Frankfurter Buchmesse, Bibliothek der Künstlerbücher aus Ungarn, Frankfurt
 Művészkönyvek, Magyar Intézet, Stuttgart
 The London Artist's Book Fair, Barbican Center, London
- 2000 Andy Warhol Recycled II. Fészek Galéria, Budapest
 Történelem- Kép, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
 XX. Országos Grafikai Biennálé, Miskolc
 3. Nemzetközi Művészkönyv kiállítás, Városi Képtár, Székesfehérvár,
 III. Int. Symposion & Book Fair, Marseille
 Dialógus, Festészet az ezredfordulón, Múcsarnok, Budapest
- 2001 Tisztelt Mesterek! Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár
 Zászlók 2001, Fészek Galéria, Budapest
 Írott képek, Első Magyar Látványtár kiállítóháza, Diszel
 A könyv műalkotás, Rippl Rónai Múzeum, Kaposvár
 Könyvművek, St. Art Galéria, Budapest
- 2002 XXI. Országos Grafikai Biennálé, Miskolc,
 „A tükör képei”, Első Magyar Látványtár kiállítóháza , Diszel
 „La terra e l'uomo”, Museo Crocetta del Montello, Italia
 Művésztanáraink III., PTE Művészeti Kar, Aula, Pécs
 Válogatás a Raiffeisen Bank gyűjteményéből, Raiffeisen Galéria, Budapest
- 2003 Új Magyar Képtár, Székesfehérvár

A váci Tragor Ignác Múzeum gyűjteménye, Vízivárosi Galéria, Budapest

Minden múlandó (Omnia Vanita), Első Magyar Látványtár kiállítóháza, Diszel

Hordozható I/2 Múzeum, Dorottya Galéria, Budapest

2004 Szamizdat, Millenáris Park, Budapest

Magyar Kollázs, Városi Művészeti Múzeum Képtára, Győr

„de Valigia /Kunstkoffer”, Kunstwerk Krastal, Villach, Austria

Új szerzemények; a váci Tragor Ignác Múzeum kortárs gyűjteménye,

Szentendrei Képtár, Szentendre

KogArt Szalon, Budapest

2005 FMK, azok a nyolcvanas évek...,KogArt Ház, Budapest,

Gyűjteménygyarapodás 1995-2005, Szent István Király Múzeum,

Székesfehérvár

Magyar Digitális Nyomat kiállítás, Millenáris Park B kiállítócsarnok,

Budapest

Space Art, Millenáris Park C kiállítócsarnok, Budapest

A legutóbbi 25 év magyar művészete a Hernádi-gyűjteményből, Kassák

Múzeum, Bp.

kijáratok, Artpool P60, Budapest

Az újrateremtés útjai/ visszanyert művészet, Artpool P60, Budapest

Művészpénzek, Magyar Kulturális Intézet, Párizs

„Időntúli harmónia keresése”, Galéria Excelent, Bratislava

TV felvételek:

1996 (H) Arcképek, MTV

1997 De Valigia, MTV

1999 „Felhőműzeum” L. A. portréfilm, MTV

2000 Grafikai Biennálé Miskolcon, MTV 2

A kortárs grafikáról /Tükör, Duna TV

2004 A Rózsa Presszóról MTV 2, Kultúrház

Művek közgyűjteményekben

Archivio dell'Istituto per la Cultura e l'Arte, Catania, Italia
Artpool Művészetkutató Központ, Budapest
Fiatal Művészek Stúdiója Archívum, Budapest
Janus Pannonius Múzeum, Pécs
József Attila Múzeum, Makó
Landesmuseum Joanneum, Graz, Austria
Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
Megyei Könyvtár, Békéscsaba
Miskolci Galéria, Miskolc
Herman Ottó Múzeum, Miskolc
II. Rákóczi Ferenc Múzeum, Sárospatak
Staatliches Museum, Schwerin, Germany
Stredoslovenska Galeria, Barbakan, Banská Bystrica, Slovakia
Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár
Tragor Ignác Múzeum, Vác
Vasvári Pál Múzeum, Tiszavasvári
Zirci Galéria, Zirc
Ludwig Múzeum /Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest
Kassák Múzeum, Budapest
Magyar Fotográfiai Múzeum, Kecskemét
AB Aegon Gyűjtemény, Budapest
MATÁV Gyűjtemény, Budapest
Corwell Kft. Gyűjteménye, Pécs
Raiffeisen Bank Gyűjtemény, Budapest
Zsidó Múzeum és Levéltár, Budapest
Váci Grafikai Műhely /Nalors Grafika archívuma
Deposito Bagagli Museo, Tovená /Vittorio Veneto, Italia
Museo Pecci, Prato, Italia
Magyar Grafikáért Alapítvány
Első Magyar Látványtár Alapítvány

Ráday Könyvesház, Budapest

Hewlett Packard, Budapest

Országos Meteorológiai Intézet Archívuma, Budapest

Arcus Kiadó, Vác

Díjak

- 1977 Honorary Mention Award, The Future Theatre Competition, G. Pompidou Center, Párizs
- 1980 Mezőgazdaság a képzőművészetben című kiállítás különdíja, Vajdahunyadvár, Mezőgazdasági Múzeum, Budapest
- 1983 a Makói Grafikai Művésztelep alkotói díja
- 1985 Pro Urbe díj, Makó
- Miskolci Grafikai Biennálé díja
- 1989 a Művelődési Minisztérium Kiállítási Nívódíja, König Frigyessel, a Miskolci Galériában rendezett kiállításukért
- 1996 X. Esztergomi Fotóbiennálé Díja
- 1997 Munkácsy - díj
- Balassi- díj
- 1998 Vigadó Galéria, Kollázs Kiállítás – Magyar Illusztrátorok Szövetségének díja
- 2000 XX. Miskolci Országos Grafikai Biennálé, Kovács Tamás-díj

Pedagógiai tevékenység

1988-89-ben rajzot tanítottam a budapesti Képző- és Iparművészeti Szakközépiskolában

1993-2003 között sokszorosító grafikát tanítottam a Kirakatrendező- és Dekorátor Iskolában

1996-tól 2003-ig a Dekorátor Iskola szabadkézi rajz- és művészettörténet tanára voltam

2000 a Szellemkép Szabadiskolában /Budapest/ elméleti kurzust tartottam

A kép fogalma és változásai az újkori festészetben, a reneszánsztól napjainkig címmel

2000-2001-ben az AVRO 2001 Iskola festménybecsüs szakán tanítottam a sokszorosító grafika történetét és technikáit

2001 szeptemberétől a PTE Művészeti Kar Vizuális Művészeti Intézet Festészet Tanszékének adjunktusaként tevékenykedem

Publikációk

Lengyel András: Hol van? Sarkadi Petivel közös beszámoló Wroclaw rajzkiállításról /Szövetségi tájékoztató

Lengyel András: „Az a rögeszmém...” L. A. kiállítása a Stúdió Galériában /katalógusszöveg/ 1982.

Lengyel András: „Bemutatjuk Sarkadi Péter grafikáit”. *Élet és Irodalom* 1979.

Lengyel András: „Római anizs” Óbudai Társaskör Galéria, kiállításelőszó, 1991

Lengyel András: „Abszurd képek őszi verőfényben” Tolvaly Ernő kiállítása a Budapest Galériában. 1992. katalógusszöveg

Lengyel András: „Öröklét és múlandóság” Kovács Melinda fényképeiről. *Fotóművészet*, 94. 3-4sz.

Lengyel András: „Max Ernst grafikái”. *Utazó Magazin*, 1995. dec. 1.

Lengyel András: „Tobacco Road”. Rob Amberg fényképei a Lajos utcában, *Balkon*, 97. 4-5.

Lengyel András: „Kocsma a művészetben” *Új Művészet*, 1998. I-II.

Lengyel András: „Két művészéletrajz, néhány szó a mail-artról” *Kortárs Képzőművészeti Szöveggyűjtemény I.* A. & E. 93. Kiadó 1995.

Lengyel András: „Barbakán '92. De Valigia Budapesten, /katalógusszöveg/ 1997.

Lengyel András: „A grafikáról ...” katalógusszöveg, XX. Országos Grafikai Biennálé, Miskolc, 2000.

Lengyel András: „Cavellini életrajz,” *Kortárs Képzőművészeti Szöveggyűjtemény II.* A. & E. 93. Kiadó 2002.

Lengyel András: „Rondó,” katalógusszöveg, Fürdőzők / Kőnig Frigyes kiállítása a Ludwig Múzeumban 2003.

Lengyel András: „Ami fönt van...” katalógusszöveg, Budapest felett az ég / L. A. kiállítása a Ludwig Múzeumban 2004.

Lengyel András: „Közkinccsé tétetik!” *Új Művészet*, 2005 szeptember

Akciók, előadások

- 1992 -tól Az ismeretlen szponzor emlékműve /Orbán Györggyel
 ?alkalom?stb.
2001. január „Rózsavíz” akció Ernst Múzeum, Rózsa kiállítás
2005. április 15. Nagy Mágusok – Andy Warhol / tárlatvezetés, multimédiás
 előadás
- Ludwig Múzeum, Kortárs Művészeti Múzeum Budapest
2005. október 19. Bibliosaurus rex, Pécsi Kisgaléria, kiállításmegnyitó akció
 Balogh Robert szövege után „szövegégetés” – képeslap,
 matrica, művészpénz és pecsételés

Rádióműsorok

2005. december 9. 21h. „Artpool” Petőfi Rádió, szerk. Marton Éva

Irodalom

- Almási Miklós: *Anti-esztétika*. Budapest, 1992, T-Twins–Lukács Archívum.
- Andrási Gábor-Pataki Gábor-Szűcs György-Zwickl András: *Magyar Képzőművészet a 20. században*, Budapest, 1999, Corvina Kiadó.
- Aradi Nóra: *A szocialista képzőművészet története*. Budapest, 1975, Corvina Kiadó.
- Arendt, Hanna: *A totalitarizmus gyökerei*. Budapest, 1996, Gondolat.
- Arisztotelész: *Nikomakhoszi ethika*. Ford. Szabó Miklós. Budapest, 1971, Magyar Helikon.
- Bacsó Béla: *A megértés művészete – a művészet megértése*. Budapest, 1989, Magvető.
- Beke László: *Művészet/elmélet*. Budapest, 1992, Balassi Kiadó–BAE Tartóshullám Intermedia.
- Beke László: „Tűrni, tiltani, támogatni. A hetvenes évek avantgárdja”. Budapest, 2002, Enciklopédia Kiadó.
- Berger, Peter – Luckman Thomas: *A társadalmi valóság felépítése*. Budapest, 1998, József Attila Könyvtár.
- Boehm, Gottfried: *A kép hermeneutikájáról*. 1992, Athenaeum, 2. füzet.
- Bohár András: *Antropológiai és etikai vázlatok*. Budapest, 1993, Keraban Kiadó.
- Bohár András: *Nyitott kultúra felé (1950-1989)*. Budapest-Kaposvár, 2003, Magyar Műhely, Kaposvári Egyetem.
- Bujdosó Alpar: *Vetített irodalom*. Párizs-Bécs-Budapest, 1993, Magyar Műhely.
- Cassirer, Ernst: *Philosophie der Symbolischen Formen*. I. Dramstadt, 1956.
- Dalmayr, Fred R.: Hermeneutika és dekonstrukció. 1991, *Literatura*, 4. szám.
- Danto, Artur C.: *A közhely színeváltozása*. Budapest, 1996, Enciklopédia Kiadó.
- Davidov, Jurij: *A művészet és az elit*. Budapest, 1975, Gondolat.
- Derrida, Jacques: *Grammatológia*. Ford. Molnár Miklós. Szombathely-Párizs-Bécs-Budapest, 1991, Életünk–Magyar Műhely.
- Dilthey, Wilhelm: *Vázlatok a történelmi ész kritikájához*. Szerk. Bacsó Béla. In: *Filozófiai hermeneutika*. Budapest, 1990.
- Eco, Umberto: *Művészet és szépség a középkori esztétikában*. Ford. Sz. Márton Ibolya. Budapest, 2002. Európa.
- Eco, Umberto: *A tömegkultúra és a kultúra „szintjei”*. Budapest, 1981, Tankönyvkiadó.

- Erdély Miklós: *Idő mőbiusz*. Párizs-Bécs-Budapest, 1991a, Magyar Műhely.
- Erdély Miklós: *Művészeti írások*. Budapest, 1991b, Képzőművészeti Kiadó.
- Falusné Szikra Katalin: *A tudás leértékelődése*. Budapest, 1990, KJK.
- Fehér Ferenc – Heller Ágnes – Márkus György: *Diktatúra a szükségletek felett*. Budapest, 1991, Cserépfalvi.
- Ferge Zsuzsa: *Társadalmunk rétegződései*. Budapest, 1973, KJK.
- Forgács Éva: Szakadozott folytonosság. 1991, *Új Művészet*. 3. szám.
- Forgács Éva: *Az ellopott pillanat*. Budapest, 1994, Balassi Kiadó.
- Frank, Manfred: *Einführung in die Frühromantik Ästhetik*. Ford. Zoltai Dénes. Suhrkamp Verlag, Schelling, Friedrich Wilhelm. *A művészet filozófiája*. Budapest, 1989, Akadémiai Kiadó.
- Frank, Manfred: *Was ist Neostrukturalismus?* Frankfurt am Main, 1983, Suhrkamp Verlag.
- Frempton, Karl: *Art In Revolution*. London, 1971.
- Friedman, Ken: Mail Art History: The Fluxus Factor. In: *Franklin Furnace Flue*, 1984, Vol.4., No. 3-4. 18-24.
- Friedman, Ken: *Fluxus*. Budapest, 1992, Artpool.
- Gadamer, Hans-Georg: *Igazság és módszer*. Budapest, 1984, Gondolat.
- Gadamer, Hans-Gerog: *A szép aktualitása*. Budapest, 1994, T-Twins Kiadó.
- Gerz, Joachim: *A művészet környezete*. Ford Tillmann J.A. <http://www.c3.hu/~tillmann>
- Görgényi Frigyes: *Egy bizonyos Marcel Duchamp*. Budapest, 1996, Kijárat Kiadó.
- Gráfik Imre, Voigt Vilmos (szerk.): *Kultúra és szemiotika*. Budapest, 1981, Akadémiai Kiadó.
- György Péter – Pataki Gábor: *Európa Iskola*. Budapest, 1990, Corvina Kiadó.
- György Péter: *Az elsüllyedt sziget*. Budapest, 1992, Képzőművészeti Kiadó.
- Habermas, Jürgen: *Theorie des kommunikativen Handels*, I-II. Frankfurt am Main, 1981, Suhrkamp Verlag.
- Haraszi Miklós: *A cenzúra esztétikája*. Budapest, 1991, Magvető.
- Hegyi Lóránd: *Avantgarde és transzavantgarde*. Budapest, 1986, Gondolat.
- Hegyi Lóránd: *Új szenzibilitás*. Budapest, 1983, Magvető.
- Hegyi Loránd: *Avantgarde és Transzavantgarde*. Budapest, 1986, Magvető.
- Hegyi Loránd: *Új szenzibilitás*. IV., Pécsi Galéria, Pécs, 1987.

- Heidegger, Martin: *Holzwege*. Frankfurt am Main, 1950, Klostermann.
- Heidegger, Martin: "*Költőien lakozik az ember...*" Budapest, 1994, T-Twins.
- Heidegger, Martin: *Alkotó tájék - miért maradunk vidéken?* Ford. Tillmann J.A.
<http://www.c3.hu/~tillmann>
- Heidegger, Martin: A világkép kora. In: *Fenomén és mű*. Szerk. Bacsó Béla. Budapest, 2002, Kijárat Kiadó.
- Hölderlin, Friedrich: Empedoklész halála (harmadik változat) In.: *Enigma* 1995/4 – 1996/1.
- Hölderlin, Friedrich: Reflexió. In: *Enigma*, 1995/4 – 1996/1. 24.
- Hösle, Vittorio: *A tudomány és az egyetem válsága*.
<http://www.c3.hu/~tillmann/forditasok>
- Joachim Kittler: *Optikai médiumok*. Ford. Kelemen Pál, Budapest, 2005, Magyar Műhely Kiadó–Ráció Kiadó.
- Nietzsche, Friedrich: *Az értékek átértékelése. Hátrahagyott töredékekből*. Ford. Romhányi Török Gábor. Budapest, 1994, Holnap Kiadó.
- Jolsvai Júlia szerk.: *A második nyilvánosság. A XX. századi magyar művészet*. Budapest, 2002. Enciklopédia Kiadó.
- Jonas, Hans: *Zwischen Nichts und Ewigkeit*, Göttingen (2. kiadás) Gnózis, egzisztencializmus és nihilizmus. Ford. V. Szabó László. 1987.
- Keserű Katalin szerk.: *A modern poszt-jai*. Budapest, 1994, ELTE BTK.
- Keserű Katalin: *Variációk pop art-ra*. Budapest, 1995, Új Művészet Könyvek 5.
- Kilián István szerk.: 1998, *Vizuális költészet Magyarországon, I. A régi magyar képvess* (Nagy Pál és Dig Higgins bevezetésével). Budapest, 1998, Felsőmagyarország Kiadó–Magyar Műhely Kiadó.
- Kuczi Tibor – Becskeházi Attila: *Valóság '70*. Budapest, 1992, Scientia Humana.
- Lask, Scott: *Sociology of Postmodernism*. Routledge, London–New York, 1991, Routledge.
- Luckmann, Thomas: *Strukturen der Lebenswelt*, I Bd. 1982, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt am Main, 1982, Suhrkamp.

- Lytotard, Jean-Francois: *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Ford. Geoff Bennington and Brian Massumi. Minneapolis, 1984, University of Minnesota Press.
- Maciunas, George: *Geological Chart of Fluxus*. Fluxus Press, (in Robert Pincus-Witten: *Fluxus Codex*. New York, 1968, Harry N. Adams.
- Magyari Beck István: *Kreatológiai tanulmányok*. Budapest, 1982, Akadémiai Kiadó.
- Márkus György: *Kultúra és modernitás*. Budapest, 1992, T-Twins–Lukács Archívum.
- Marquard, Odo: A tudattalan és a nem-szép művészet In.:Bacsó Béla (szerk.) *Az esztétika vége – vagy se vége, se hossza?* Budapest, 1995, Ikon Kiadó.
- Nagy Ildikó szerk.: *Hatvanas évek*. Budapest, 1991, Képzőművészeti Kiadó – MNG – Ludwig Múzeum.
- Nagy Pál: *Az irodalom új műfajai*. Budapest, 1995, ELTE BTK Magyar Irodalomtörténeti Intézete –Magyar Műhely.
- Németh Lajos: *Törvény és kétely*. Budapest, 1992, Gondolat.
- Nietzsche, Friedrich: *A bálványok alkonya*. Ex-Symposion különszám, 1994.
- Nietzsche, Friedrich: *Az értékek átértékelése*. Budapest, 1994, Holnap Kiadó.
- Papp Tibor: *Múzsával vagy múzsa nélkül? Irodalom számítógépen*. Budapest, 1992, Balassi Kiadó.
- Pascal, Blaise: *Gondolatok*. Ford. Pődör László. Budapest, 1990, Gondolat.
- Pernecky Géza: *A háló*. Budapest, 1992, Héttorony Kiadó.
- Pernecky Géza: *Zuhanás a Toronyból*. Válogatott írások 1983–1994. Művészeti Világ. Budapest, 1994, Enciklopédia Kiadó.
- Pethő Bertalan szerk.: *A posztmodern*. Budapest, 1992, Magvető.
- Platón: *Az Állam*. In: *Platón összes művei II*. Ford. Szabó Miklós. Budapest, 1984, Európa Könyvkiadó.
- Popper, Karl: *The Open Society and its Enemies*. New York–Eventon Harper Torchbooks, 1963, Harper and Row.
- Raphael, Max: *Arbeiter, Kunst und Künstler*. Köln, 1975, Fischer.
- Ricoeur, Paul: *Die Interpretation. Ein Versuch über Freud*. Frankfurt am Main, 1969, Suhrkamp Verlag.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: *Az emberi szabadság lényegéről*. Ford. Jaksa Margit, Zoltai Dénes) Budapest, 1992, T-Twins Kiadó.

- Schleiermacher, Friedrich: *Hermenutik und Kritik*. Frankfurt am Main, 1977, Surhkampf.
- Szabadi Judit: *Hagyomány és korszerűség*. Budapest, 1987, Magvető.
- Szabolcsi Miklós szerk.: *A neoavantgarde*. Budapest, 1981, Gondolat.
- Szelényi Iván: *Új osztály, állam, politika*. Budapest, 1990, Európa Könyvkiadó.
- Szépe György szerk.: *Társadalom és nyelv*. Budapest, 1975, Gondolat.
- Szkárosi Endre: Értelmezési gondok a magyar avantgárd körül. In *Kassák Lajos emlékkönyv*. szerk.: Fráter Zoltán, 1988.
- Szombathy Bálint: *A küldeményművészet nemzetközi hálózata*. In uő. *Művészek és művészetek*, Újvidék, 1988, *Forum*, 51-66.
- Szombathy Bálint: Húsz év után. *Alföld*, 1991, 1. szám.
- Tolvaly Ernő és Lengyel András szerk.: *Kortárs képzőművészeti szöveggyűjtemény I-II*. Budapest, 1993, 1995, A&E '93 Kiadó.
- Tóth Gábor: *A végső hang*. Budapest, 1988, Buddhista misszió.
- Tóth I. János: *Fejezetek a környezetfilozófiából. Szerzők és irányzatok*. Szeged, 2005, JATEPress.
- Tőkés Rudolf: A magyar politikai elit. *Politikatudományi Közlemények*, Budapest, 1991.
- Urbons, Klaus: *Copy Art*. Köln, 1991, Buchverlag.
- Virillio, Paul: *Az eltűnés esztétikája*. Budapest, 1992, Balassi-BAE Tartóshullám.
- Wildermuth, Armin: *Esztétika – a filozófia és a művészi gyakorlat között*. Athenaeum, 1 füzet, Budapest, 1995.
- Wittgenstein, Ludwig: *Philosophie Untersuchungen*. Frankfurt am Main, 1982, Surhkampf.

