

Naiv a köztesben (Töprengések az intermédiáról)

Első fejezet, amelyben Naiv belebotlik a köztesbe

Naiv nem művész és nem kritikus. Laikusként mérsékeltként érdeklődik a művészet, főleg a képzőművészetek iránt. Nem jár koncertekre, kiállításokra – mert túl elfoglalt vagy túl lusta –, ki tudná megmondani? Ha művészetről van szó a tévében vagy rádióban, felkapja a fejét, odafigyel. Ha kezébe akad egy festményalbum, élvezettel forgatja. Ha egy nagyobb, idegen városba téved, nem hagyja ki a képzőművészeti múzeumot.

Naiv a szocializmusban szocializálódott. Egészséges társadalmi gyökereinek köszönhetően a művészettel csak az iskolában találkozott, elvétve (a családi „örökség” csupán egy kis protestáns etikából állt). Ha nem mondható róla, hogy teljesen tájékozatlan a művészetekben, csakis dilettáns önképzésének köszönheti.

Naiv nem sznob. Minden új kísérletet érdeklődéssel – habár kritikusan – fogad. Nem az a típus, aki egy Mondrian-kép előtt vagy Daniel Buren 8,7 centis fekete csíkjai előtt azt mondja, naivan: ilyet én is tudok! Jóhiszeműen közelíti meg a művészetet, az élvezettel és a megértéssel egyaránt próbálkozik, anélkül, hogy aranyborjúként imádná a művészetet.

Naivat dogmatikus szendergéséből egyik képzőművész ismerőse rázta fel, azzal az ártalmatlan kijelentéssel, hogy ma már alig létezik a képzőművészetben más, mint intermédia. Az intermédiának nincs jelentős alternatívája. A klasszikus tájképfestészet például idejemúlt, már nem felel meg a kortárs problémafelvetéseknek, a jelenkor kihívásainak. Ma már nem lehet vagy nem érdemes tájképet festeni.

Naiv csendesesen megbotráncozott. Egyrészt, mert úgy értelmezte ismerőse szavait, hogy ma már egy Monet-kép a tengerpartról vagy van Gogh szőke búzamezeje fekete hollókkal nem mond semmit, nem felel meg korunk érzékenységének. Persze, ez egy téves és elhamarkodott értelmezés volt, de annyi hasznot hozott, hogy Naivat a felháborodás a kortárs képzőművészetről szóló gondolkodás pályájára repítse.

Ennél még keményebb diónak bizonyult az „intermédia” kifejezés. Olyan természetesen hangzott el, mint az, hogy hétfő kedd után következik. Naiv agyában viszont összegubancolódtak a neuronok, és sikertelenül próbált valami értelmeset kapcsolni az „intermédia” kifejezéshez. Média alatt hagyományosan a tömegtájékoztató eszközök összességét értjük (rádió, televízió, sajtó, könyvek, reklám stb.). Ezzel a jelentéssel viszont itt nincs mit kezdeni. Vissza kell menni a gyökerekhez.

Médium a közepes vagy a köztes. Valami, ami átmenet. Ami valamit átvezet, átenged. Egy üzenetet, például. Így médiumnak tekinthetjük az írást vagy a képet, de akár a tömegtájékoztató eszközöket is. A médiumokhoz kötődik egyfajta érzékelés-érzékenység. A domináns médiumok az egész kultúrát átalakítják saját képükre és hasonlatosságukra. A tipográfia hozta létre a Gutenberg-galaxist, amit McLuhan szerint napjainkban vált fel a második szóbeliség korszaka. Ez a prófécia annyiban szorul felülvizsgálatra, amennyiben felismerhető, hogy az írás lineáris világát nem a hang, inkább a kép világa váltotta fel. A hangot halljuk, a képet és az írást látjuk. A képet nem ugyanúgy látjuk, mint az írást. Az írás sorozatba kódolja a világot, a kép síkba. Vilém Flusser értelmezése szerint a képek által strukturált világ egy mágikus világ, ahol a világ jelenetekből áll, és az a kérdés, milyen a dolgok viszonya egymáshoz. Az írás által strukturált világ a folyamatok, a történelem világa: a jelentekből keletkezéstörténet lesz: a kérdés az, hogyan esnek meg a dolgok. A világnak mint egy folyamatnak a látványában semmi sem ismétli önmagát, minden egy esemény, amelynek okai vannak és hatásai lesznek. Ez a világ racionálisan megmagyarázható.¹

Valószínű, közelebb kerültünk az intermédiához, ha a médiát úgy fogjuk fel, mint közvetítőt. Az „inter” pedig kimondottan „köztest” jelent. Kicsit furcsa az eredmény: az intermédia kettős csavar: a kétszeres köztes, a közvetítő köztese. Ahogy Pethő Ágnes megjegyzi: „az *inter*- előtag csupán nyomatékosító, már-már tautologikus szerepű akkor, amikor a szövegek medialitásáról van szó”.²

Második fejezet, amelyben Naiv körülnéz

Naiv változatlanul tanácstalan. Az intermédia utáni hajszában egy „inter” média fegyveréhez nyúl: az internethez. Két ígéretes szöveget talál, mindkettőnek a címe: *Mi az intermédia?* Naivan hiszi, hogy látja a fényt az alagút végén.

¹ Lásd Vilém Flusser: *Képeink.omban*, <http://www.intermedia.c3.hu/mszovgy1/flusser.htm>

² Pethő Ágnes: Előszó. in: *Képvárművek. Tanulmányok az intermédiális tárgyköréből*. Scientia Kiadó, Kolozsvár, 2002, 10.

Beke László írásából megtudja, hogy „Az intermédia nem egyszerűen egy avantgárd vagy posztmodern művészeti irányzat – sőt, főleg nem az. Az intermédia fogalma magában hordja annak lehetőségét, hogy a szűk szakmai körökből kilépve társadalmi érvényességre tegyen szert – a „szakma” ebben az összefüggésben nem más, mint a technikai alapú információtovábbító eszközök összessége: az írásnyomtatástól és a fotótól a filmen, a magnón, a videón, a tévén, a számítógépen át az internetig. Formálódó, posztszocialista, információs társadalmunkban csak most kezdünk ráébredni a „média”, (a médiumok) igazi jelentőségére. Az intermédia azonban messze általánosabb érvényű fogalom, mert a médiumok közötti összefüggésre utal.”³

Naiv sóhajt. Úgy gondolta – naivan – hogy arra a kérdésre, hogy mi az intermédia, egy definíció vagy legalább egy leírás a válasz. Az eddigiekből megtudta, mi nem az intermédia. Pedig igazán reménykedett abban, hogy az intermédia egy művészeti irányzat – avantgárd vagy posztmodern, az már részletkérdés. Hogy ne távozzon ebből a kijelentésből üres kézzel, megengedi magának azt a következtetést, hogy nem ő az egyedüli, aki azt gyanította, hogy az intermédia művészeti irányzat.

Az intermédia tehát lehetővé teszi a „szűk szakmai körökből” való kilépést. Naiv persze a művészek „szakmájára” gondol, mint képzettséget és gyakorlatot igénylő foglalkozást művelők összességére. Téved: megtudja, hogy a szakma itt „a technikai alapú információtovábbító eszközök összessége”. Naiv szegény fejére sűrű és reménytelen köd települ. Kénytelen valahogy lefordítani magának az egész bekezdést, és csak reménykedni tud, hogy eltalálta a szerző szándékát: a médiumoknak (fotó, film, a magnó, videó, tévé, számítógép, internet) vannak képzett használói (művelői?), és az intermédia lehetővé teszi, hogy túllépjenek saját médiumuk korlátain. Mert az intermédia a médiumok közötti összefüggésekre utal.

Mivel mégiscsak intermédia művészek képzésének kontextusában hangzik el a szöveg, talán az intermédia fogalma azt a törekvést takarja, amely az új technikai eszközök használatára buzdítja a fiatal művészeket. Ez összhangban van Tatai Erzsébet megállapításával: „Végso soron az intermediális gondolkodás mégiscsak szabad eszközválasztáshoz és nyitottsága folytán szinte törvényszerűen az új médiumok felé figyeléshez vezet”.⁴ Nevezzük ezt az értelmezést Naiv egyszerű hipotézisnek.

Ez kevés. Itt többnek kell lennie. Naiv bizonyára nem értette meg a szerző szándékát. Főleg, hogy az idézett szövegből azt is megtudja, hogy az intermédia „nem is egy új médiumra, még kevésbé sok médium együttesére vonatkoztatható, hanem éppen a médiumokban való gondolkodás ellenté-

³ Beke László: *Mi az intermédia?* <http://beszelo.c3.hu/00/01/24beke.htm>

⁴ Tatai Erzsébet: *Hermész örököse*. http://www.artpool.hu/intremedia/induktiv/tataihu_0.html

telezéseként értelmezhető”.⁵ Nos, a megértés pislákoló fénye újból kialszik. Eddig úgy tűnt, hogy az intermédia az új technológiák lehetőségeinek kihasználására utal, azaz fontos a „közvetítő”, most pedig úgy tűnik, nem fontos a közvetítő, az intermediális hozzáállás nem engedi meg a médiumokban való gondolkodást.

Mivel Budapesten működik egy intermédia tanszék, nézzük meg ennek célkitűzéseit – gondolja Naiv. „Az intermédia feladata a művészképzés kiterjesztése olyan műformák és művészeti technikák felé, melyek a 20. századi képzőművészetben jelentek meg először (fotó-kinetikus és elektronikus művészetek, multimédia, új kommunikációs technikák, interdiszciplinaritás)”.⁶ Ez is egybevág Naiv egyszerű hipotézisével. Naiv pechére néhány évvel később a célkitűzések a következő módon finomodtak: „Az intermédia fogalom és név értelmezésünkben két, egymással szoros kapcsolatban álló területet fed le: a művész *médiumok (technikák, műfajok sőt stílusok, irányzatok)* közötti pozíciójának előtérbe helyezését, melyből következik, hogy művészeti tevékenységét mint *szabad szellemi tettet* értelmezzük, s ennek az alkalmazott technikák, kifejezőeszközök egyenértékűen alárendelt elemei lehetnek csak, valamint az *ismeretlenre irányuló kutatás iránti elkötelezettséget*”, amely a művészi tevékenységet a tudomány-technika-kommunikáció háromszög súlypontjára tolja át.⁷

Naiv, a sok viszontagság után már fel sem veszi azt a kesztyűt, amit a technikák, műfajok, stílusok, irányzatok egységek „médiumokként” való feltüntetése jelent. Megfordul a fejében, hogy amíg a technikák nyilvánvalóan „médiumok”, közvetítők, köztesek, addig a műfajok, stílusok, irányzatok valahogy más régióba tartoznak. A technika eszköz vagy út, amit kiválasztunk, hogy eljussunk valahová, hogy kifejezzünk valamit. A technika kiválasztása döntés kérdése, és megelőzi a munkát. Valaki eldöntheti, hogy a *Gödör* című alkotáshoz festéket és vásznat, festéket és saját testét, fényképezőgépet, videót, számítógépet vagy ásót használ. Naiv úgy képzelte, hogy ezzel ellentétben a műfaj, stílus, irányzat egy retrocímke: a már kész alkotást valakik egy műfajhoz, irányzathoz tartozónak ítélnék meg. Azaz: az eszköz pre és konkrét, a műfaj, irányzat stb. poszt és elvont. De – mivel minden lehet médium, minden lehet köztes – talán az ilyen különbségek nem is számítanak.

A lényeg annak a két területnek a meghatározása, amit a szerző szerint az intermédia „fogalom és név” lefed. Az első a *művész médium közötti pozíciója*, melyből következik, hogy művészi tevékenységét szabad szellemi tettként értelmezik. Ez több dolgot jelenthet. Egyrészt, a művészet *szellemi tett*, azaz nem kézművesség. Lessing abban az időben, amikor a képzőművészet és a

⁵ Uo.

⁶ Peternák Miklós: *Miazintermedia?* http://balkon.c3.hu/balkon_2000_07_08/inter-medial_text.htm

⁷ Uo.

költészet határai élesek voltak, megállapította, hogy a képzőművészetben nehezebbnek tűnik a kidolgozás, mint a lelemény, szemben a költészettel, ahol nehezebb a lelemény, mint a kidolgozás. Talán nem esünk nagyon messze Lessing elképzelésétől, ha itt arra gondolunk, hogy szavak egymáshoz illesztése nem követel kézügyességet, a festő vagy a szobrász viszont e nélkül nem szállhat ringbe. Mindketten – a költő is, a festő is – egy gondolatban megalakított művet objektívnak. A költő esetében ez az alkotás rövidzárlatos, nem igényel anyagi megformálást. Nos, az intermédia művész – amely a hagyományos felosztásban leginkább képzőművész – már nem kell bajlódjon a kidolgozással. Ott van a technika, sőt a technikus, amely megvalósítja a munkát. Ez a sajátosság leginkább a számítógépes munkákban mutatkozik meg. A művész egyetlen feladata a *lelemény*. A művészet nem akármilyen szellemi tett: *szabad* szellemi tett. Ezt a szabadságot úgy értelmezhetjük, mint az eszköztől való függetlenséget. Naivnak eszébe jut, hogy Giotto korában a festő munkáját meghatározta az a körülmény, hogy a festett fal relatív hamar száradt meg, így utólag nem lehetett javítani rajta. Ezt a technikai adottságot korlátként értelmezhetjük. Ilyen jellegű technikai korlátokkal az intermédia-művész egyre kevesebbet kell számoljon. Nem mintha nem léteznének továbbra is a médiumokhoz kötött saját korlátok: de nincs eszközválasztás-kényszer. Bármit szabad: ha egy művész az elmúlás gondolatát rothadó hússal akarja szemléltetni, megteheti. A felhasználható eszközök annyira változatosak, hogy gyakorlatilag korlátmentesek. Ehhez viszont az szükséges, hogy a művész a médiumok *közt* álljon, azaz ne kötelezze el magát egy bizonyos médium mellett. Most már érthetőbb, miért értelmezhető az intermédia „éppen a médiumokban való gondolkodás ellentételezéséként”.

A második terület, amit lefed az intermédia, az *ismeretlenre irányuló kutatás iránti elkötelezettség*, amely a művészetet a tudomány-technika-kommunikáció háromszögbe helyezi. Ennek a szándéknak a minimális értelmezése szerint a művészet kilép valós vagy vélt elszigeteltségéből, és párbeszédet kezd a tudománnyal, technikával, illetve tudatosan arra törekszik, hogy a társadalmi kommunikáció része legyen, így szerezvén „társadalmi érvényességet”. Naiv nem érzi ezt az attitűdöt forradalminak. Kivéve talán a romantikus művészetfelfogást, amely hangsúlyozta a tudománnyal való szembenállást és a tudomány fölötti fensőbbiséget, a művészek általában nyitottak voltak a tudomány és a technika iránt. Leonardo matematikai és anatómiai kutatásai, az impresszionisták érdeklődése az optika iránt, a szürrealisták nyitottsága a pszichoanalízis iránt, a futuristák technicista bűvölete – mind arra utal, hogy a művészeknek nem kell külön biztatás ahhoz, hogy kövessék a tudomány és technika fejlődését. Amennyiben a hangsúly az *ismeretlen kutatásán* van, így újrafogalmazódik az a huszadik századi trend, ami az újat, a kreativitást emeli mércévé. Az értékes, ami az ismeretlent kutatja, azaz ami radikálisan új. Talán nem tévedés azt gondolni, hogy ez egyben a hagyomány szerepének minimalizálását is

jelenti. Végül lehetséges egy átfogó értelmezés, amely szerint az intermédia művészetszerepe az elmélet felé tolódik át, ami vagy filozófiai önreflexiót, vagy az igazság kutatásának tudományos feladatának átvállalását jelenti. Így a határok átlépése nemcsak a művészeten belül zajlik (technikák, műfajok sőt stílusok, irányzatok közöttiség), hanem művészet és más kulturális formációk között is.

Ezért intermédia és nem multimédia vagy egyszerűen médiaművészet: mert a köztességet hangsúlyozza, mint a szabad kutatás feltételét. És mindez rejtélyesen kötődik a Fluxushoz.

Harmadik fejezet, amely során Naiv alámerül az áramlatba

Naiv rájött, hogy nem gyürkőzhet neki az intermédiának, ha nem néz utána a Fluxusnak. Mivel az intermédia mint kifejezés és gyakorlat először a fluxusban bukkant fel, gyanítható volt, hogy a gyökerek kutatása fényt vethet a kortárs jelenségekre is.

Az intermédia kifejezés Dick Higginstől származik, aki 1966 táján így nevezte meg a két vagy több médium, illetve elfogadott művészeti ág közötti pozícióba helyezett művet, műformát, aktivitást. Dick Higgins pedig Fluxus-művész.

A Fluxus informális, avantgárd művészekből álló nemzetközi csoport, akik a média széles területén dolgoztak a korai 60-as évektől a késő 70-es évekig. Céljuk: aláaknázni a művészet kulturális státuszát és elősegíteni a művész egójának felszámolását.⁸

A „fluxus” név George Maciunas litván származású – rendes szakmája szerint – grafikustól származik. A fluxus áramlatként értelmezhető, és kapcsolható az alkotás folyamatához, dagályához, ugyanakkor a rombolás apályához, a művészet és egyben az élet megállíthatatlan, megszakíthatatlan folyamatához.⁹ Ő menedzselte és próbálta egységes „áramlatba” terelni a világ sok pontján élő művészt, akik munkáikkal hátat fordítottak a kor domináns irányzatának – az absztrakt expresszionizmusnak – és valami egészen újat alkottak, amit nem lehetett leírni a hagyományos szókészlettel. Egy későbbi interjújában így nyilatkozott: „Hát, túl sok van a magas művészetből, ezért csinálunk fluxust.”¹⁰ Maciunas 1960-tól az Egyesült Államokban „gyűjtötte” az 1961-ben

⁸ *The Grove Dictionary of Art. From Expressionism to Post-Modernism*. Edited by Jane Turner, Macmillan Reference Limited, 2000, London, 180.

⁹ Hervé Gauville: *L'art depuis 1945. Groupes et mouvements*. Éd. Hazan, 1999, 95.

¹⁰ Larry Miller 1978. március 24-én George Maciunasszal készített videó-interjújának

fluxus-művészetre keresztelt pionírjait, kiadványokat tervezett, évkönyvet készített, majd 1962-től ugyanezt a munkát Európában folytatta, ahol az amerikai hadsereg alkalmazott grafikusaként kereste kenyerét. Ahogy Emmett Williams visszaemlékszik: „A zűrzavaros kezdetek kezdete 1962-ben vette kezdetét, amikor George Maciunas így szólt Európában: Legyen Fluxus. És lőn.”¹¹ Európában több fluxusfesztivált szervezett az idők során: Wiesbaden, Koppenhága, London, Párizs, Düsseldorf, Amsterdam, Hága, Nizza, majd az Egyesült Államokban való visszatérésével New Yorkban. A fluxusból nem lehetett megélni. A kiadványokat nem lehetett eladni. Maciunas kis keserűséggel állapítja meg, hogy az 1964-ben gyártott év-dobozt (Year-box) 20 vagy 30 dollárért kínálták, ma pedig (1978-ben) 250 dollárt ér. Maciunas nem csak szervezője, finanszírozója is volt a fluxusnak: „Volt egy állásom. Úgyhogy ezeket a kiadványokat mind a saját zsebemből fedeztem. A fizetésem 90%-a ezekre a fluxuskiadványokra ment el.”¹²

A fluxus előzményei közé kell sorolnunk Duchamp ready-made-jeit, Jackson Pollock akciófestését és John Cage zeneszerző munkásságát. A fluxusművészekre közvetlenül hatott John Cage, aki 1952-ben adta elő első performanszait a Black Mountain College-ban. Ezek leginkább színházi előadásokra hasonlítottak, de nem rendelkeztek előre lerögzített szöveggel, felhasználták a táncot, zenét, versmondást, a nézőket bevonták a történetekbe, azáltal, hogy székeiket a „színpadra” helyezték... Ezeket a nagy port felkavaró tevékenységeket valóban nehéz volt a hagyományos felosztás szerint megnevezni.

Amikor 1959-ben John Cage megnyitotta New Yorkban zenei iskoláját, a Társadalmi Kutatások Új Iskolájában működő Cage-osztályt, sok későbbi fluxusművész látogatta óráit, azok is, akik nem rendelkeztek zenei előképzettséggel. Cage radikalizmusa abban mutatkozott meg, hogy az összes hangot, a mindennapi hangokat, a zajokat is fel akarta „szabadítani” a zene számára. A nyugati zenei racionalizmus ellen Cage „a hang igaz anyagságának felhasználását és a zajok egyenjogúsítását követelte.” Nézetei szerint a hang „előjövételéhez” a zenének némának kellene lennie.¹³ Ezt a felfogást tükrözi a három tételből álló csend-darabja, a *4' 33"*, amely zongoradarabként került bemutatásra. A zongora billentyűzetét meg sem érintve, az előadó a zongora fedelének felnyitásával és leeresztésével jelzi a három tétel kezdetét és végét.

átírata. <http://www.artpool.hu/Fluxus/Maciunas/Interju.html>

¹¹ Emmett Williams: *A reflux reflex avagy Miért történt?* <http://www.artpool.hu/Fluxus/Williams/refluxreflex.html>

¹² Larry Miller 1978. március 24-én George Maciunasszal készített videó-interjújának átírata, <http://www.artpool.hu/Fluxus/Maciunas/Interju.html>

¹³ Aknai Tamás: *Egyetemes művészettörténet 1945–1980*. Dialóg Campus Kiadó, Budapest–Pécs, 2001, 295.

Ebben a csenddarabban több olyan szál is összefut, amely a fluxus jellemzője lesz: a művészet és az élet közötti határ eltörlése, a szerző szerepének minimalizálása (az előadóra van bízva, mikor emeli fel – ereszti le a zongora fedelét), a véletlenre való alapozás (a csendet véletlenszerű hangok törik meg), a „mindenki művész” gondolata (a csenddarab előadásához nem föltétlenül szükséges a zenei előképzettség). Ahogy Henry Flynt fogalmaz: „Cage korabeli nyilatkozataiból az szűrhető le, hogy a zenéhez csak hallgatóra és környezetre van szükség, a zeneszerző és a hívatásos előadó felesleges kolonc.”¹⁴

A fluxusművek az intermédia legkorábbi megnyilvánulásai közé tartoznak. A fluxus névvel fémjelzett vagy vonzáskörében létrehozott művek között filmeket éppúgy találunk, mint újságokat, könyveket, performanszokat, szimfóniákat, szobrokat, hangkölteményeket, táncokat, ünnepségeket, egysoros vicceket, megoldhatatlan feladványokat, játékokat. A fluxusművek többnyire e kategóriák egyikébe sem illenek bele. Azokon a határvidékeken bukkannak fel, amelyek e kategóriák között találhatók.¹⁵ Nehezen lehet például George Brecht partitúráit bármilyen hagyományos névvel jelölni:

HÁROM TELEFONESEMÉNY

- Ha cseng a telefon, hagyjuk csengeni.
- Ha cseng a telefon, vegyük fel a kagylót és tegyük le.
- Ha cseng a telefon, vegyük fel a kagylót és szóljunk bele.

Megjegyzés az előadáshoz:

Mindhárom eseménynek az összes eshetőséget tartalmaznia kell.

Az intermedialitás gondolata tisztán jelenik meg a Robert Filliou által szervezett *Aszociális egyedeek fesztiváljának* plakátján.¹⁶

A mi zenénk nem Zene, a költeményeink nem Költemények, a képeink nem Képek, de

a zenénk talán elmegy költészetnek
a költeményeink talán elmennek festészetnek
a festményeink talán elmennek... valaminek,
valaminek, ami megengedi, hogy szabadon szárnyaljon a képzeletünk.

Próbálja ki ön is

AZ ASZOCIÁLIS EGYEDEK FESZTIVÁLJÁT

¹⁴ Henry Flynt: *Mutációk az avantgárdban*. http://www.artpool.hu/Fluxus/flynt/mutaciok_efl.html

¹⁵ David T. Doris: *Zen-kabaré. Barangolás a fluxus határvidékén*. Kalligram, 2000, 8.

¹⁶ Robert Filliou: *Tervek és ehvek*. <http://www.artpool.hu/Fluxus/Filliou/tervek.html>

Annak ellenére, hogy voltak közös kiadványok, fesztiválok, a fluxus a dadával vagy a szürrealizmussal ellentétben nem nevezhető művészeti mozgalomnak. Sohasem termelt ki magából a résztvevők szándékait tükröző kiáltványokat, mivel a potenciális aláírók között a legalapvetőbb kérdésekben sem volt egyetértés. Ahogy Emmett Williams fluxusművész fogalmaz: „A közös ügühöz hiányzott a közös esztétika. Téved, aki mozgalomnak vagy akár csoportnak képzei a fluxust”.¹⁷

Az ellentétek néha olyan élesek voltak, hogy – amennyiben a Fluxus mozgalom lett volna – szakításhoz vezettek volna.

Maciunas és Flynt politikai jellegű állásfoglalásait (pl. közös pamfletjük: *A kommunistáknak forradalmasítaniuk kell a kultúrát*) a többiek nem nézték jó szemmel. Maciunas egy másik kiáltványának sem volt egyértelmű a fogadtatása:

„Purgáld ki a világból a burzsoá betegséget, az „intellektuális”, hivatás-szerű és elüzletiesedett kultúrát.

Purgáld ki a világból a holt művészetet, a másolást, a művi művészetet, az absztrakt művészetet, az illuzionista művészetet, a matematikai művészetet – PURGÁLD KI A VILÁGBÓL AZ EURÓPANIZMUST!”

Egyrészt, furcsának hangozhatott az európanizmus elleni kirohanás az olyan fluxusművészek számára, mint a Nyugat-Németországban élő Nam June Paik, a francia Robert Filliou és Ben Vautier, a galaci születésű Daniel Spoerri, a rövid ideig a fluxushoz csatlakozó Joseph Beuys vagy Emmett Williams, aki a fluxust nem amerikai, hanem európai jelenségnek tartja.

Miközben Maciunas és Flynt egy tüntetést szervezett Stockhausen zenéje ellen, több fluxusművész részt vett Stockhausen *Originale* című művének előadásán (például Nam June Paik és Dick Higgins). Őket Maciunas emiatt kitörölte híres Fluxus-táblázatából!

Flynt radikális antiművészeti álláspontja¹⁸ irritálta a többi fluxusművészt, ő maga viszont viszolygott némely fluxusmunka vulgaritásától, igénytelenségétől. Maciunasról írja, hogy elhitette magával, hogy „avantgárdnak lenni annyi, mint elmerülni a szemétben”.¹⁹ Amíg Maciunas szórakoztatásnak, alacsony művészetnek, invenciózus gegnek nevezte a fluxust, Flynt szembeszállt mindenfajta művészettel és szórakoztatással – úgy gondolva, hogy a szórakoztatást a privát élmények élvezetével kell helyettesíteni.

¹⁷ Emmett Williams: *A reflux reflex avagy Miért történt?* <http://www.artpool.hu/Fluxus/Williams/refluxreflex.html>

¹⁸ „A félreértések elkerülése végett hangsúlyozni szeretném, hogy antiművészeti elméletem filozófiai érvelésen alapult: ha az ízlés szubjektív, akkor senki sem alkalmasabb nálam, hogy az ízlésnek megfelelő dolgot alkosson. (A művész tehát ugyanúgy rossz nyomon jár, mint a ruhatervező, aki azt mondja: „ha önmagad akarsz lenni, viseld az én ruhámat”). Elhatározásom olyan komoly volt, hogy 1962-ben megsemmisítettem addigi műveimet, s attól fogva nem alkottam semmit” – Henry Flynt: *Mutációk az avantgárdban*. http://www.artpool.hu/Fluxus/flynt/mutaciok_fl.html

¹⁹ Uo.

Mégis a fluxusművészeket és fluxuseseményeket valami más is egyben tartotta, mind pusztán a Maciunas által kitalált közös név. Lehet, hogy nem lehet definiálni a Fluxust, nem lehet olyan kritériumokat találni, amelyek alkalmazásával rögtön meg tudnánk ítélni, hogy valaki fluxusművész vagy sem – de egy olyan leírással, amely „családi hasonlóságokat” sorol fel, mindenképpen meg lehet próbálkozni. Ugyanis valóban „családias légkör” lengi be ezeket a jelenségeket.

Néha maguk a fluxusművészek is próbálkoztak a fluxus meghatározásával. Így Dick Higgins a következő 9 kitételet fogalmazta meg 1982-ben a fluxusművek számára: *nemzetköziség, kísérleti jelleg, a meghaladott minőségnek rombolás útján történő meghaladása, az intermedialitás, a művészet és az élet ellentéteinek feloldására irányuló törekvés, ösztönösség, játék vagy poén, az élet ütemeit követő mulékonyság, különösség.* 1990-ben Ken Friedman egy kibővített listát ad a Fluxus 12 kitétele névvel: *nemzetköziség, a művészet és az élet egysége, intermédia, experimentalizmus és kutatás-orientáció, szerencse, találmányosság, egyszerűség és takarékosság, magába foglalás, példaszzerűség, speciális jelleg, jelenlét az időben és zeneiségben.* Ha összevetjük a két felsorolást, a következő közös elemekkel találkozunk: *nemzetköziség, kísérleti jelleg, intermedialitás, a művészet és az élet egysége.*

Naiv fejében kezdett összeállni a kép (pontosabban, egy kép a több lehetséges kép közül). Úgy tűnik, a fluxusművészek első törekvése *az élet és a művészet határainak eltörlése.*

Hajlamosak vagyunk ezt a törekvést forradalomként elkönyvelni. Természetesnek véljük, hogy a művészet lényegéhez hozzátartozik az, hogy nem valóság, ilyen értelemben nem az élet része. A művészet mindenkor az életről szól, de csak akkor szólhat róla, ha kívül áll rajta, ha nem azonosul vele. Ha a művészet azonos az élettel, akkor nem szólhat róla. Ebből kiindulva egészen vad projektnek tűnik az élet és a művészet határainak eltörlése.

Ha jobban megnézzük, talán nem is forradalomról, hanem csak restaurációról van szó. Az, amit ma első művészeti alkotásokként tisztelünk – a barlangrajzok, amelyek kétségtelenül elbűvölően elegánsak és könnyedek, nagyon is gyakorlati célokat szolgáltak, mondhatjuk: a primitív ember élete függött tőlük. Nagyon is az élet részei voltak, ahogyan később az egyiptomi piramisok és a bennük található rajzok, a görög templom és az istenek szobrai, vagy a középkor templomait díszítő „szegények bibliája”. Hans-Georg Gadamer fordulópontként a 19. századi német filozófiát jelöli meg, ezen belül is Schillert, akinél a legnyilvánvalóbb a „szubjektív fordulat”. A művészetet autonóm területnek kiáltják ki, ahol a szépség törvényei érvényesülnek, az eszmények birodalma, ahol a valóság határai nem jelentenek akadályt. A művészet szemben áll a valósággal, és ez a szembenállás azt is jelenti, hogy a művészetet meg kell védeni a társadalom esetleges beavatkozáskísérleteitől. Az „esztétikai megkülönböztetés” műveletével mindentől elvonatkoztatunk, amiben egy

mű mint eredeti életösszefüggésében gyökerezik, minden vallási vagy profán funkciótól, melyet betöltött, így a mű „tisztá alkotásként” válik láthatóvá. Az „esztétikai megkülönböztetés következtében a mű elveszíti helyét és a világot, amelyhez tartozik, mert az esztétikai tudathoz tartozóvá válik.”²⁰ A „szubjektív fordulat” a művészetet az életösszefüggéseiből kiemelve, a műveltségbe helyezi át, amit a történeti érzék és az ízlés relativitása jellemez. A régebbi magángyűjteményekből, amelyek egy bizonyos ízlést tükröztek, létrejönnek a „bármit, ami értékes”-t bemutató múzeumok. A sajátos érdeklődést tükröző magánkönyvtárokból létrejön a „világirodalom remekműveit” felsorakoztató egyetemes könyvtár, a magán zenei koncerteket és az egyházi zenét visszaszorítja a koncertteremben megrendezett nyilvános koncert. Ezekben az új intézményekben kiállításra kerülnek, egyfajta szimultaneitásban, az elmúlt korok művei, tisztán az esztétikai tudat válogatása alapján. Így ezek a területek kiválnak a mindennapok területei közül, és egyfajta elrugaszkodást, sajátos áhítatot követelnek az ide betévedt „szemlélőtől”. Mivel a „szubjektív fordulat” egyik – Kanttól örökölt – tétele a zseni elmélet, amely a művészeti alkotás értékének garanciáját alkotója zsenialitásában látta, a múzeumkultúra veszélye egy sznob attitűd, amely a múzeumba kerülés kritériuma alapján fogadja el vagy veti el a műalkotásokat. Mivel a múzeum egy történelmi szemlélettől terhelt intézmény, amely arra az előfeltevésre épül, hogy a patinás mű az értékes, a hagyomány megmerevedése, túlhangsúlyozása által a múzeum – és a vele egy téren mozgó galériák, szalonok – a művészeti kísérletek kerékkötőjévé válhat. Ez már a 19. század végére világossá vált: az impresszionizmus esete éppen ezt a folyamatot dokumentálja.

Naiv úgy gondolta, a fluxusművészek törekvése egyrészt arra irányul, hogy kihozzák a művészetet a múzeumból, azaz szabadítsák meg a *hagyomány* gúzsba kötő erejétől, ösztönözzék „az új formák, anyagok és magatartásformák” létrejöttét.²¹ Allan Kaprow, akitől a „happening” kifejezés származik, leírja azt a folyamatot, amely a hagyományos, két dimenziós, keretbe foglalt vászonra festett kép „kiterjesztésével” a kollázsokon keresztül elvezet az assemblage-okhoz, az environmetekhez, az event-ekhez és a happenin-gekhez, bizonytalanná téve a képzőművészet határait, egészen addig, hogy a művészek mindegyike „teljesen lemondott a képcsínálás céljáról”.²² Az egyik első, meghatározó fluxusművész kijelentette, hogy a művészetben az *újdomság* az egyetlen elismerésre méltó érték.²³

²⁰ Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermenentika vázlatja*. Gondolat, Budapest, 1984, 81.

²¹ Allan Kaprow: *Assemblage, enviromentek és happeningek*. Art-pool – Ballasi Kiadó, BAE Tartóshullám, Budapest, 1988, 17.

²² Uo.

²³ Henry Flynt: *Mutációk az avantgárdban*. http://www.artpool.hu/Fluxus/flynt/mutaciok_

A múzeum elleni tiltakozásnak bizonyára van egy társadalomkritikai aspektusa is. A múzeum és a galéria képviseli azt a társadalmi keretet, amelyben a művészet *árúvá válik*, pénzben mérhető értéke lesz. A fluxusművészek ki akartak maradni ebből az üzletből. Úgy érezték, ha a művészet keresetforrás, akkor a művész szabadsága korlátozott. Elutasították a hivatásos művész státuszát, nem akarták a művészettel megkeresni kenyerüket, nem akarták a piac igényeit kiszolgálni. Nem hoztak létre olyasmit, „amit a családi zongora fölötti falra lehetett volna akasztani, amit a vásárló „beruházásnak” tekinthetett volna”.²⁴ Van ebben az attitűdben egy csodálnivaló romantikus lázongás – a művész az elanyagiasodott világ tiszta lelkiismerete. A huszadik század második felében, amikor a forradalmak kora lejárt (legalábbis Európában), a művészek azáltal, hogy nem illeszkedtek be a társadalom rendjébe, sőt, a művészetek megszokott rendjébe sem, életformájukkal tiltakoztak a társadalmi igazságtalanság ellen, a társadalmi határok ellen. Habár a legtöbb fluxusművész nem vállalt fel politikai állásfoglalást, már azáltal, hogy a sapkájukban rendeztek be kiállítást, és megszólították az utcán az embereket, hogy tekintsék meg – mint Robert Filliou, vagy kezüket és nyakkendőjüket egy tál tintába és paradicsomlébe mártva, kúszva egy hosszúkás papíron húznak egy vonalat, mint Nam June Paik, aki La Monte Young „húzzon egy egyenes vonalat és kövesse” szövegű partitúráját adta elő –, kilógtak a racionálisan berendezett társadalom soraiból.

A fluxusművészek a művészetet vissza akarták hozni *az életbe, az emberek közé*. Amíg a művészet a múzeumban van, addig kevesen és kivételes esetben kerülnek vele kapcsolatba. Ha felidézünk magunkban az idegenvezető által kísért turistacsoport képét, amely a teljesített kötelesség boldog érzésével lép ki a múzeumból, gyaníthatjuk, hogy ez a rendszer nem sok helyet hagy arra, hogy a befogadó személyesen találkozzon a műalkotással. A múzeumban megcsontosodott zsenielmélet az alkotótól elvárja, hogy kivételes képességeit használva olyan „magas művészetet” alkosson, aminek befogadásához műveltség és érzék – ha nem éppen zsenialitás – szükséges. A magas művészet, az absztrakt expresszionizmus vagy a dodekafonikus zene formájában eltávolodott a befogadótól, egyre inkább egy képzett elit rezervátuma lett. A fluxusművészek arra törekedtek, hogy alkotásaik egyszerűek legyenek, így befogadásuk vagy előadásuk semmilyen előképzettséget nem feltételezett. Bárki előadhatta George Brecht partitúráit (kapcsold fel a villanyt, kapcsold le a villanyt) – sőt, az volt a tét, hogy minél többen jöjjenek rá, hogy naponta többször George Brecht-partitúrárt játszanak. Komolyan gondolták, hogy mindenki művész és minden művészet. Robert Filliou így nyilatkozik erről: „Abból az ösztönös megérzésből indultam ki, hogy minden emberi lény génusz, s ha

efl.html

²⁴ David T. Doris: *Zen-kabaré. Barangolás a fluxus határvidékén*. Kalligram, 2000, 9.

túl sokat foglalkozunk tehetségünk fejlesztésével, könnyen elveszíthetjük ezt a – talán minden élőlényel közös – adottságunkat. Elvileg úgy gondolom, hogy mindenki tökéletes – de vajon felismerik-e az emberek, hogy tökéletesek?”²⁵ Természetesen, ebből az következik, hogy nincs jó és rossz alkotás, hogy az alkotások között nincs minőségi különbség, minden mehet! Filliou ezt Ekvivalenciaelvnek nevezte. Az egyik bélyegzőjén a következő szöveg áll: Folytonos Teremtés – az Ekvivalenciaelv: Jól Megcsinált, Rosszul Megcsinált, Meg Nem Csinált. „Vagyis azt mondom, hogy a Folyamatos Teremtésben a Jól Megcsinált, a Rosszul Megcsinált és a Meg Nem Csinált mű ekvivalensek egymással.”²⁶ A tét az, hogy az emberek vegyék észre a mindennapi gesztusok különlegességét, a mindennapokban rejlő költőiséget, játékosságot – a gyakorlatias, a munka és a versengés feszült attitűdjét váltsa fel a művészet felszabadult, játékos attitűdjé. Az élet és a művészet határát nem úgy kell eltörölni, hogy a művészet is véresen komoly harccá váljon, hanem úgy, hogy az élet is játékosan alkotó folyamattá váljon. Még pedig mindenkinek. Ha Cage-től megtanuljuk hallani a környezetünkben megszólaló hangokat, így a zeneszerző és az előadó feleslegessé válik. Bárki, bármikor „csinálhat” magának zenét. George Brecht a következő provokációval áll elő: „Ezt a feladatot azoknak szánom, akik úgy vélik, hogy művészetet, antiművészetet vagy nem-művészetet csinálnak: csináljanak valamit, amit semmiképpen sem lehet művészetnek tekinteni.”²⁷

A művészet és az élet közötti határ eltörlésének részfeladata (vagy eszköze?) az *intermedialitás*. A hagyományos felosztást művészeti ágakra (festészet, szobrászat, építészet, zene, irodalom, színház, tánc) már a fotóművészet és a filmművészet megjelenése érvénytelenítette. A fluxusművészek már nem arra törekednek, hogy megújítsák az egyes művészeti ágakat, hanem hogy felhasználják a médiumok közötti hézagokat. Erről az „intermédiá” kifejezés felélesztője, Dick Higgins a következőképpen nyilatkozik: „Duchamp tárgyai azért is olyan lenyűgözőek – miközben Picasso hangja egyre tompábban hallható –, mert valóban médiumok közti, a szobrászat és valami más közötti jelenségek, egy Picasso-darabon viszont azonnal látszik, hogy a festett cícomák osztályába tartozik”.²⁸ A ready-made a szobrászat és „valami más” között van, az „event” és a „performansz” valahol a zenei és színházi előadás határán van, a happening a kollázs, zene és színház között, az environment az építészet, szobrászat, festészet között.

²⁵ Robert Filliou: *Tervek és elvek*. <http://www.artpool.hu/Fluxus/Filliou/tervek.html>

²⁶ Uo.

²⁷ Henry Flynt: *Mutációk az avantgárdban*. http://www.artpool.hu/Fluxus/flynt/mutaciok_cfl.html

²⁸ Dick Higgins: *Intermédiá*. <http://www.artpool.hu/Fluxus/Higgins/intermediahu.html>

Nem érthetjük meg Dick Higgins lelkesedését az intermédiáért, ha ebben csak egy új technikát látunk. Nem csak arról van szó, hogy vannak új eszközeink, amelyekkel könnyebben meg tudjuk fogalmazni azt, amit a régi-ekkel is meg tudtunk fogalmazni. Nem olyan jellegű különbség, mint a kézi és a gépi habverő közötti különbség, amely végeredményben nem csapódik le a torta ízében. Mi az, amit az intermédiá meg tud fogalmazni, és a régi módszerek nem?

Elsősorban talán a *szabadság* elvárását: azt az üzenetet, hogy szabadnak kell lenni, nem kell törődni a határokkal, nincs elfogadhatatlan eszköz, elfogadhatatlan anyag a művészetben. A fésűvel lehet zenélni, a nyakkendővel (Nam June Paik) vagy női testekkel (Yves Klein) lehet festeni, a hegyoldalt environment-é lehet alakítani (Clarence Schmidt).

Másodsorban semmilyen más úton nem lehet hatékonyabban kihangsúlyozni a *véletlen* szerepét. Amíg a klasszikus episztémé mindenképpen azon volt, hogy kiűzze a véletlent a megismerés birodalmából, a huszadik századi tudományos gondolkodás kénytelen volt szembesülni a véletlennel, a meghatározatlannal. Elég itt Heisenberg meghatározatlansági tételére utalni. A fluxusművészek nem elégedtek meg azzal, hogy belenyugodnak a véletlen kiküszöbölésébe, támaszkodni akartak rá. Lemondtak arról, hogy kész, megmásíthatatlan „műveket” alkossanak (amilyen, mondjuk, egy Goya-kép). Inkább magát a véletlent is „alkotótársnak” számították. Ez a törekvés éppúgy benne van Jackson Pollock csurgató technikájában, mint Cage csenddarabjában vagy Brecht partitúrájában, amelyben borsószemeket kell ragasztani a zongora billentyűzetéhez. Ha az utóbbi eseménynél maradunk, az előadó hangokat hoz létre, de ezek magassága, időtartama vagy egymásra következése nem szándékolt, mondhatjuk, hogy a véletlen műve. Ez a törekvés rokon a *szerző* szerepének minimalizálásával. Egyrészt, a szerző leszáll a zsenialitás piedesztáljáról, és olyasmit gondol ki, amihez nem szükséges műveltség, előzetes tudás, gyakorlás. Másrészt nem ragaszkodik ahhoz, hogy a mű tökéletesen adja vissza az ő elképzelését, azaz lemond a jól lekerekített, befejezett elképzelésről, azért, hogy a külső tényezőket is érvényesülni hagyja (külső tényező lehet akár az előadó is). A szerző lemond a mindenhatóságról, azért, hogy meglepődjön a művön. Több örömet szerez neki a felfedezés, mint az ellenőrzés. George Brecht megvallja, hogy nem érdekli különösebben, hogy valami az ő partitúrája. „A partitúrák természetéből adódik, hogy minden megvalósításuk helyénvaló. (...) Nincs az a realizáció, amelyet ne tudnék elfogadni.”²⁹

A harmadik jelenség, aminek érzékeltetésére az intermédiá a legalkalmasabb, az *idő*. Kicsit furcsának tűnhet az előző kijelentés, ha arra gondo-

²⁹ Michael Nyman interjúja George Brechttel. <http://www.artpool.hu/Fluxus/Brecht/Nyman.html>

lunk, hogy a zene, a tánc, a költészet közege maga az idő. Az intermédiát „élő, mozgásban lévő közlésalakzatok”³⁰ alkotják. Az intermédia sajátos időértelmezéssel bír: az időből *a mulandóságot* emeli ki. Ha az élethez akar közelíteni, a művész nem törekedhet egyszerűen stabil, másrészt tartós alkotásokra. Így jönnek létre Alexander Calder mobiljai, egymással egy ponton összekapcsolt részeivel, amelyeket a légmozgás alakít tovább, így kerülnek be az assemblage-okba a hulladékanyagok, a könnyen felbomló újságpapír vagy textília, így jönnek létre az „event”-ek és a happeningek, amelyeket Allan Kaprow szerint egyetlen egyszer lenne szabad előadni, és amelyek után nem maradnak „tárgyak”, „művek”, legfeljebb fotókkal, újabban videóval dokumentálható az esemény. Allan Kaprow szerint egyre gyakoribb a folytonos metamorfózisként értelmezett valóság témája: „Ha a változást mélyen át akarjuk élni és érezni, akkor a műnek meg kell engedni, hogy azt az elméletin túli síkon is kifejtse. Semmi sem írja elő, hogy egy műalkotásnak rögzített, tartós tárgynak kell lennie, amelyet lezárt vitrinben kell tartani.”³¹

Naiv összegez. A fluxusból kinőtt intermédia kulcsszavai: szabad invenció, véletlen (azaz személytelenség) és mulandóság. Nem rossz. Úgy tűnik, az intermédia eltálalta időnk hangulatát (a kor szellemét, mondaná Hegel).

Maradt még egy nyugtalanító kérdés: tartható az az állítás, hogy a jelenkor művészetében nincs más, csak az intermédia?

Negyedik fejezet, amelyben Naiv szembenéz a korrall

2000 januárjában, Matthias Bunge a kielői egyetemen kihasználta az utolsó kínálkozó alkalmat arra, hogy belülről megvizsgálja a 20. századi művészetének képkategóriáit.³² A reménytelenül átláthatatlan alkotáshalmazt öt kategóriába csoportosítja:

a. *Az absztrakt-konkrét festészet felszabadított képe.* A kétdimenziós hordozón rögzített kép megszabadult a mimézis kényszerétől.

³⁰ Pethő Ágnes: Előszó. in: *Képvitelek. Tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből.* Scientia Kiadó, Kolozsvár, 2002, 7.

³¹ Allan Kaprow: *Assemblage, environmentek és happeningek.* Art-pool – Ballasi Kiadó, BAE Tartóshullám, Budapest, 1988, 33.

³² Matthias Bunge: *Képkategóriák a 20. század művészetében. Fogalmi behatárolás-kísérletek a határait vesztett kép láttán.* Balkon, 2003. 10. szám, 4–15.

A kép korszakát két név határolja be: Giotto és Cézanne. A két művész között a képet a mimetikus kényszer uralta, és ennek legnyilvánvalóbb kifejezése a perspektíva. Cézanne-nál megszűnik „a látható valóság mimetikus leképezésének kényszere”³³ és a felszabadított kép az absztrakt szellemi dimenziójába terjed, egészen odáig, hogy Yves Klein-nél és Mark Rothko-nál maga a szín a szellemi töltet hordozója.

b. A nyitott kép. A kép kinyílik környezetébe, és a valóság átjárja a képet. Fejlődése a relíefjellegű anyagképtől a képszerű, bejárható térbeli installáció felé tart.

Az absztrakt kép annyiban hagyományos, hogy a szín statikus hordozójaként megmarad a kétdimenziós sík felület. A nyitott kép kinyílik környezetére, az imaginárius képi tér összekapcsolódik a valós térrel. Ide tartoznak Lucio Fontano felmetszett képei, Duhampl ready.made-i, a kollázsok, a bejárható, képszerű térinstallációk. Ezek mind átlépik a festészet, plasztika és térformálás közti határokat. A kép maga mozdulatlan és még mindig anyagi szubsztánciumhoz kötődik.

c. Az új média – fotográfia, film, monitor és digitális anyagfeldolgozás – technikai képe.

A technikai kép végrehajtja a statikustól a mozgó, az anyagítól az anyagtalan kép felé való átmenetet. A kezdetet a fotográfia jelenti, majd követi a film, a videó, az elektronikus monitorkép. A harmincas években Moholy-Nagy László a jövő feladatát már abban látta, festékanyag helyett közvetlen fénnel, áramló, oszcilláló, színes fénnel fessünk. Ez megvalósul úgy a neoncsőképeken, mint a videóinstallációkon vagy a számítógép képein.

d. Az akcióművészet (performansz) időleges képe, amely időlegessége miatt csak technikailag dokumentálható.

A performanszban az ember az, aki testével egy adott környezetben időre szóló képet mutat be. Joseph Beuys 1965-ös performansza, a „*Hogyan magyarázzuk meg a képeket egy döglött nyúlak*” hatással volt a kortárs művészekre, akik új kifejező eszközöket kerestek. Az ilyen alkotás (performansz, event, happening) nemcsak a szemünknek szól, hanem a fülünknek, és gyakran az orrunknak is.

*e. A koncepcionális – a gondolatbeli kép mentális szférájába továbbbáto-
ló – kép.*

³³ Uo. 9.

A kép, a művészet önreflexiója során gondolati képpé alakul át. Ezt követelményként fogalmazták meg olyan alkotók, mint Duchamp vagy Beuys. Duchamp a gondolatban végrehajtott teremető aktust többre tartotta a kézműves képességnél. Joseph Beuys pedig ironikusan utal ugyanerre a gondolatra: „A hiba már ott kezdődik, amikor valaki keretet meg vásznat készül vásárolni”.³⁴

Ha az intermédiát úgy definiáljuk, mint ami a műfajok között foglal helyet, ami nem nevezhető egyértelműen sem festészetnek, sem szobrászatnak, sem építészetnek – hogy a képzőművészetek területén maradjunk –, valóban, az öt kategória közül csak az első, az absztrakt kép (ami az ötvenes-hatvanas évekig élte virágkorát) nem nevezhető intermédiális alkotásnak. Naiv szerepei még a szokásosnál is jobban elkerekednek: úgy tűnik, valóban nincs más az intermédián kívül.

Ötödik fejezet, amelyben Naivban megismétlődik Hamlet Dániával kapcsolatos intermédiális érzése

Kétségtelen, Naivban nagymértékben enyhült a kezdeti idegenkedés az intermédiával szemben. Minél többet ismert meg róla, annál inkább rájött arra, hogy sok mindenről hallott már, csak nem nevezte intermédiának. A kollázs, assemblage, performansz, land-art nem voltak ismeretlenek számára, csak nem hozta őket kapcsolatba az intermédia fogalmával. Mégis érezte, hogy valami zavarja ebben a jelenségben. Egyrészt az eredeti, fluxushoz kapcsolatos intermédia fogalmát érezte önvészélyesnek, másrészt a jelenlegi intermédia-fogalom használatát érezte pontatlannak.

Nézzük először a fluxusféle intermédiát. Már maga a célkitűzés – a művészet és az élet közti határ megszüntetése – problematikus. Szélsőségesen értelmezve jelentheti vagy a művészet felszívódását az életbe, vagy az élet művesztetté való átalakítását. Az első változatban elveszítjük a művészetet, és nem nyerünk semmit. A második változat – további pontosítások nélkül – önellentmondó. A művészet külön teret szakít ki magának, még akkor is, ha eközben vallási vagy profán funkciókat is betölt. Amikor a kolostor falát freskó borítja, világos a freskó vallásos funkciója. De egy pillanatig sem fogjuk e freskót összetéveszteni a valóság egy darabjával – mondjuk az ajtóval vagy az ablakkal. A freskót nem úgy fogjuk szemlélni, mint egy használati tárgyat: nem kérdezzük meg, milyen tartós, milyen jól szigetel, lemosható-e vagy sem

³⁴ Ídezi Matthias Bunge: *Képkategóriák a 20. század művészetében. Fogalmi bebatárolás-kísérletek a határait vesztett kép láttán*. Balkon, 2003, 10. szám, 15.

stb. Nem használjuk, hanem élvezzük. És ahhoz, hogy az esztétikai élvezet megszülessen, szükséges az étellel szembeni távolságtartás – ami abban nyilvánul meg, hogy tudjuk, nem a valóság közepén állunk, illetve tudjuk, hogy nem úgy viszonyulunk a „tárgyhoz”, mint egy használati tárgyhoz. Naiv úgy érezte, ezek az előfeltételek a huszadik században sem változtak meg.

Gond van a „mindenki művész, minden művészet” szlogennel is. Ha ezt úgy értjük, hogy aktuálisan mindenki művész, és amikor egy vázát tesz a zongorára, tulajdonképpen egy Brecht-partitúrát játszik – nos, Naiv úgy érezte, hogy ez egy nagy átverés. Nem lehetünk művészek úgy, hogy nem tudunk róla. Ha azért tesszük a vázát a zongorára, hogy közben átéljük ennek az egyszerű gesztusnak a költőiségét, esetleg értelmezve úgy ezt eseményt, mint a művészi szép találkozását a természeti széppel, vagy éppen arra akarunk ráébredni, hogy a zongora nemcsak a megszokott módon, billentyűk által produkál hangokat, hanem azzal is, hogy egy porcelánból vagy üvegből készült váza találkozik a zongora „testével” – akkor igen, talán művészek vagyunk. De amikor azért helyezzük a vázát a zongorára, mert éppen befejeztük a portörleszt, akkor nem vagyunk művészek. És képtelenség elvárni az emberektől, hogy amikor cseng a telefon, essenek extázisba attól, hogy összefutottak a véletlennel, és realizálva az egyik lehetőséget a három közül, vegyék fel a telefont, de ne szóljanak bele. Érdekes a játékba belevonni olyan tárgyakat, amelyeknek egészen más a rendeltetésük – pl. bukósisakban nekimenni a zongorának – de a játék lényegéhez hozzá tartozik az, hogy ideiglenes. Van saját tere és ideje, és nem azonos az étellel.

Ha ezt úgy értelmezzük, hogy potenciálisan mindenki művész – akkor ez truizmus. Valamilyen mértékben mindenkiben megvan a gondolkodás és a képzelőerő játéka, így elvben létrehozhat vagy befogadhat műalkotásokat. Nagyon dicséretes az a törekvés, hogy a művészetet hozzuk közel minél több emberhez. A fluxusban nyíltan benne volt egy ilyenfajta demokratizáló törekvés. Ennek ellenére a fluxus nem vált a „tömegek” művészetévé. A fluxusesemények sokszor egy-egy műteremben zajlottak, majdhogynem baráti körben, a fluxustárgyak Maciunas raktárában maradtak, az emberek nem voltak kíváncsiak rájuk, a fesztiválok néha majdnem üres terem előtt zajlottak. Bárki eljátszhat egy Brecht-partitúrát, és Brecht bármilyen megvalósítást elfogadhatónak tart –, de ki szeretne egyáltalán ilyen partitúrákat eljátszani? Kiderül, hogy a fluxus csak a szűk avantgárd egyik csoportjának az érdeklődésére számíthatott – ugyanolyan elit művészet maradt, mint az, amely ellen harcolt.

Az a tézis, hogy „bármilyen művészet”, valóban felszabadította a képzeletet és lehetővé tette a művészi kifejezésformák zavarba ejtő burjánzását. Naiv elfogadhatónak tartja azt, hogy a hagyományos művészet tiltakozásának formájaként Maciunas és barátai szétszednek egy zongorát a közönség szeme láttára (amit viszont saját édesanyja traumaként élt meg). A hulladékokból, a közönséges anyagokból vagy tárgyakból létrehozott assemblage-ok sem

keltének már megrökönyödést. Egy durva, felhasított vászonzfelület vastag cérnával ügyetlenül összevarrva egészen megejtő látvány tud lenni. De mit kezdünk azzal a „művésszel”, aki a „condition humaine”-t csak úgy tudja hitelesen megjeleníteni, ha felbérel néhány hajléktalant, hogy „live” verekedjenek össze, kíméletlenül, nem kecsképpal, hanem igazi vérrel, és ezt a „happeninget” videón megörökíti? Vagy hogyan viszonyulunk ahhoz a művészhez, aki „szobraihoz” alapanyagként elhunytak preparált testét használja? Bizonyára Néró is a happening elődjeként lenyűgöző látványt produkált, de felfogadható-e Róma felgyújtása művészetként? Vannak-e határai a határtalannak?

És végül, ha intermédia az, ami a „két vagy több elfogadott médium vagy hagyományos művészeti műfaj között helyezkedik el” (Dick Higgins klasszikussá vált definíciója szerint), akkor ma még beszélhetünk-e intermédiáról? Ugyanis mára már elfogadottá vált és megneveztetett a ready-made, az environment, az assemblage, az event, a happening, a performansz, a body-art, a land-art. Sőt, ha nem akarunk ennyire elszórtak lenni, a képzőművészetek terén használhatjuk Matthias Bunge osztályozását: absztrakt kép, nyitott kép, technikai kép, performansz, konceptuális kép.

És ezzel visszatérünk a jelenbe. Ma mit jelenthet az intermédia? Ha a kortárs művészetben nincs más, csak az intermédiális alkotások, akkor nincs sok értelme ezt a fogalmat használni. Akkor van értelme a kortárs művészetben intermédiáról beszélni, ha a két fogalom intenziója és/vagy extenziója különbözik.

Mi az, ami a fluxushagyományból megöröködt a jelenlegi intermédiális törekvésekben? A művészet és az élet határának megszüntetése ma már nem cél. A művészetet nem az élethez viszonyítják, hanem a „tudomány-technika-kommunikáció” háromszöghöz. Ha maradt volna még eltörölendő határ, ez a művészet és a tudomány között húzódik.

A fluxus egyszerűsége sem öröködt meg. Ma már nem lehet mindenki médiaművész, mert ehhez baráti viszonyban kell lenni a technikával. Sőt, gyakran a művész csak a technikus segítségével tudja „működtetni” alkotását.

Az úgynevezett „demokratikus törekvésből” egyetlen aspektus maradt meg: az együttműködés a befogadóval. A befogadó sokkal inkább „be van kalkulálva” a műben, mint bármikor az előző esetek során. A művész alternatívákat gondol ki, a befogadó pedig megvalósítja ezek közül azt vagy azokat, amelyeket kiválaszt. A huszadik századi gondolkodók eléggé nyomatékosan megtanítottak bennünket arra, hogy a műalkotást maga a befogadó „fejezi be”, a megértés aktusában. Az intermédiás művek többsége esetében ez a befejezés már nem csak a tudatban zajlik: a befogadó tevékeny részvevője az alkotó folyamatnak, ontikusan hozzájárul a mű formálásához.

Ami tagadhatatlanul összeköti a fluxusféle intermédiát a jelenlegi intermédiával, az a kísérleti jelleg, aminek a hátterében ott van a „szabad szellemiség” igénye. Talán azzal a különbséggel, hogy a jelenlegi intermédia-

kísérletekben a művészek természetes leleményessége a technikai eszközök által nyitott új perspektívákkal párosul.

Igazából Naiv úgy érezte, a „technikai kép” fogalma jobban illik annak megnevezésére, amit jelenlegi intermédiaként megismert. Talán ez az elnevezés tisztább képet nyújt a művészek jelenlegi törekvéseiről, és jobban segítené a többi Naivat az eligazodásban. Nem tagadhatta viszont, hogy a technikai kép fogalma nem rendelkezik azzal az elméleti háttérrel, ami az intermédiát értékhardozóvá teszi (szellemi szabadság, a véletlen beépítése, a szerző státuszának új értelmezése). Nehéz ügy.

Hatodik fejezet, amelyben Naiv kibékül az intermédiával

Naivat lenyűgözte Hegel definíciója a szépről: az eszme érzéki látszása. Naiv meggyőződése, hogy az „érzéki látszás” legalább olyan lényeges mozzanata a művészetnek, mint az eszmeiség, a koncepció. Úgy gondolja, hogy csakis azzal az alkotással érdemes foglalkozni, amelynek közvetlen tapasztalata többet mond, mint bármilyen, a műről szóló leírás. Valószínű ezzel a kitételrel Naiv kizárta az „érdemes megközelíteni” körből Duchamp *Forrását*. Igaz, közvetlenül még nem találkozott vele, így érhetik még meglepetések.

Emiatt, amikor Naiv az interneten (hol máshol?) ismerkedni próbált az intermédiális alkotásokkal, csalódásokban és kellemes meglepetésekben egyaránt része volt.

Az „őskor”-ból először felkutatta azokat az ismertebb művészeket, akik kapcsolatba kerültek a fluxussal. Yves Klein kékje nem tett rá mély benyomást: sem nemes egyszerűségében, hagyományosan tündöklő egy vászonon, sem happeninges formájában, amikor a „munka” két, kékbe festett női test nyomait örökölte meg. Izgalmasabbnak tartotta viszont a „*Relief-szivacs 16. Kék, do,do,do*” 1960-ból származó munkáját, amelyen az egyhangú kéket a felragasztott és kékbe mártott szivacsok modulálják: a puha, élőlényzerű halmocsák mintha kékkel táplálkoznának és élővé teszik ezt az hűvös színt.

Naiv Joseph Beuys-szal kapcsolatos élményei is változatosak voltak. Híres *Filcöltönyét* tudomásul vette, ahogyan a *7000 tölgynyfa* címet viselő ástól (lapátot?) is. „Társadalmi szobrászatának” eszméivel rokonszenvezett, de a fent említett tárgyak csak gondolatokat sugalltak, nem élményt. Olyan tárgyak voltak, amelyeket megszemlélve nem vált gazdagabbá, mint ha egyszerűen elolvasta volna a leírásukat. Nem így a *Lemons* című alkotás. Az interneten Naiv egyből kiszúrta, talán azért, mert levakarhatatlanul sárga volt. Kinagyítva a képet kiderült, hogy egy assemblage-ról van szó: egy sárga, tökéletes formájú citrom és egy hasonló nagyságú, formájú és ugyanolyan sárgára festett vil-

lanykörtéről. A sárgát kiemelte az égő fekete foglalat, amellyel csatlakozott a citromhoz. Ennyi is elég lett volna, hogy felkeltse Naiv figyelmét. Tekintete ingázott a két hasonló és mégsem azonos forma között: a két tárgy úgy utalt egymásra, amennyire egy citrom és egy égő egyáltalán hasonlítani tud – a természetes tárgy, a geometrikus formát megközelítő esetlegességével és a mesterséges tárgy, tervezett geometriai hibátlanságával egymásra mutattak. Elolvasva az alkotásról szóló leírást, Naiv megtudta, hogy az égő valóban csatlakozik a citromhoz, és a citrom levéből „táplálkozva” ég, fényt bocsát ki. Persze, ez már nem látszott az internetes képen, de Naivot teljesen megdöbentette a leírás. Napokig nem tudott szabadulni a képtől, és minden ismerősenek beszélt új felfedezéséről. Míg nem egyszer feltűnt neki, hogy lelkesedése túlméretezett ahhoz képest, amit látott. Miért érintette ennyire meg ez a kép? Sárga színe miatt? A két forma játéka miatt? A természetes-mesterséges ellentét és átmenet miatt? Igen, mindezek miatt, és amiatt, amit napokkal később tudatosított magában: a citrom és az égő egyaránt a Nap képzetét élesztik fel: színükkel, formájukkal, energiájukkal, aminek ősforrása egyaránt a Nap. Platon szavaira gondolt: „s akkor aztán arra a következtetésre jutna felőle, hogy a nap hozza létre az évszakokat és az éveket, ő intéz mindent a látható térben, s mindannak, amit láttak, valamiképp ő az oka.”³⁵ Két közönséges tárgy, egy citrom és egy égő egyenesen a lét ősforrásának közepébe repít bennünket.

Most már Naiv eléggé felvértezve érezte magát ahhoz, hogy kortárs intermedialis alkotásokkal szembesüljön. Tévedett. A fotoráliákra lelkileg nem volt felkészülve. Az alkotó egy fényérzékeny papírt helyez szájüregébe, és csücsörítve vagy kilyukasztott kartont használva camera obscura hatást hoz létre, lefényképezve önmagát belülről és kívülről ugyanabban a pillanatban. Nos, ez egy új technika, érdekes ötlet, kétségtelenül – de Naiv nem szívesen nézte meg a képeket. Szívesebben olvasna ezen a témán egy kísérleti jegyzőkönyvet, minthogy az így keletkezett képeket szemlélje. Nem mintha elriasztók lettek volna: inkább érdektelenek.

Az internet mindig csak egy technikailag reprodukált képpel szolgál, amely meg van fosztva esetleges aurájától. Lehet, Naiv emiatt nem tudta értékelné a fotoráliákat. Nos, bele kell ugorni in medium res: meg kell látogatni az *Aura* médiaművészeti kiállítást.³⁶

Nos, ez nem múzeumi kiállítás. Itt nem érvényesült a „pszt-ne-nyúlj-hozzá” attitűd.³⁷ Itt az alkotások nagy része csak akkor létezik, ha a látoga-

³⁵ Platon: *Az állam*. In: *Válogatott művei*. Európa Könyvkiadó, 1983, 412.

³⁶ *Aura* a technikai reprodukálhatóság után. Médiaművészeti kiállítás a C³ és a Millenáris közös szervezésében, 2003. okt. 30. és nov. 30. között.

³⁷ Allan Kaprow: *Assemblage, environmentek és happeningek*. Art-pool – Ballasi Kiadó, BAE Tartóshullám, Budapest, 1988, 47.

tó megérinti, beszél hozzá, elmozdítja, felveszi, ráklikkel, kihúzza, beleír stb. Inkább hasonlít egy játékkeremre, mint egy múzeumra. A látogatók attitűdje nem az elmélyült szemlélődés, hanem az izgalmas kaland, a játékos kísérlet. Interaktív, érdekes, izgalmas. De vajon a pillanatnyi játékos élmény után mi marad? Marad egyáltalán valami?

Igen, Naivnak meg kellett állapítania, hogy néhány kiállított munka többet jelentett neki, mint egy új játék, pillanatnyi örömeivel. Kettő mindenképpen.

George Legrady interaktív installációja on-line kapcsolattal „*Zsebben hordott emlékek*” már első pillantásra letaglózta Naivot. Képzelnünk el egy óriási kivetítő vásznat, amely kb. 400 kisebb négyzetre van osztva. A látogatónak lehetősége van arra, hogy be szkenneljen egy éppen nála lévő személyes tárgyat, beírja saját adatait, a tárgy nevét, leírását. Így saját zsebben hordott emléke is bekerülhet az egyre bővülő adatbázisba. Sőt, ki lehet választani egy tárgyat, amely már szerepel a képen, és üzenetet küldeni tulajdonosának. A tárgyak közül sok a kocsikulcs, mobiltelefon, CD, igazolvány – mert ugye zongorát nem szoktunk a zsebünkben hordani. Ezek mind jelentéktelen tárgyak – de személyes emlékként egyből felértékelődnek. Egy kocsikulcsra nem figyelünk oda, ha nem a miénk: de itt már bizonyára több ezer emlék halmazát tekinthetjük meg a váltakozó 400 kockában, ahol mindig a kockák egy része fekete, üres, és éppen a mi zsebben hordott emlékünkre vár. És még nem szóltunk a sok beszkenelt tényerről! Mi lehet személyesebb, mind a zsebben hordott kéz! Kisebb, nagyobb, soványabb, kövérebb, egymással összekulcsolt kezek, élére állított kezek... Mindazoknak a személyes pecsétje, akik hozzájárultak az alkotás továbbéléséhez, növekedéséhez, akik legszemélyesebb emléktárgyaikkal táplálták az alkotást. A művész pedig, hasonlóan a deisták Istenéhez, megalkotta ezt a bonyolult szerkezetet, megírta működésének törvényeit, és magára hagyta, hadd nőjön ezek szerint a törvények szerint, de az ő beavatkozása nélkül.

Legalább ilyen lenyűgöző Stauby Tamás munkája: *Üdvtörténeti lecke gyerekeknek*. A kezdő kép egy középkori fametszett, amelyen felismerhető Ádám és Éva, Ábel és Kain és rengeteg ember, királyok, a pápa, katonák, parasztok, nők, férfiak... A látogató egy érzékeny monitor előtt ülve kitapinthatja az érzékeny figurákat, amelyekre, ha ráklikkel, elmeséltheti magának a kiűzetést a paradicsomból, sok, különböző szempontból nézve. Éva például a szülés félelmetes képével lep meg bennünket, de találkozhatunk Ufókkal és atombombával is. Az alkotás az időről szól (a történelmi idő kezdetéről), de egyben időt is igényel: úgy kell elolvassuk a képet, mintha egy regényt olvasnánk. És hátunk mögött ott vár a következő látogató, aki szintén el akarja olvasni a könyvet...

Naív, kilépve a Millenárisból, úgy érezte, szívébe zárta az intermédiát. Persze, még mindig zavarja fogalmi pongyolasága, még mindig üresnek érzi

néhány próbálkozását. De találkozott olyan intermediálisnak nevezhető alkotásokkal, amelyek ott állnak személyes „múzeumában” Picasso rajzai és Monet tengeri tájképei mellett. Végül is, a sok megpróbáltatás és veszélyes kaland ellenére, hálás képzőművész ismerősenek, hogy belekényszerítette a köztesbe.

The (happy) end