

HAGYOMÁNY ÉS INVENCIÓ
A KOLLÁZSMŰVÉSZETBEN
(szinopszis)

Kazinczy Gábor

Hagyomány és invenció a kollázművészetben című doktori értekezésem három fejezetből áll: Kollázs-elv és technika, Történeti áttekintés és A kollázs-elv érvényesülése munkásságomban. Ezek a fejezetek tartalmazzák a műfaj sajátos módon összefonódó művészetfilozófiai, művészettörténeti elemeit, a műfaj megjelenésének előzményeit, kialakulását, stílusokat átívelő fejlődését és stílussteremtő jellegzetességeit. Mindezek mellett az első fejezet foglalkozik az alapeljárásból kiágazó technikákkal is.

Az előzmények ismertetése folyamán kiderül, hogy a kollázs igénye szinte az emberré válással együtt jelentkezett. Az ember igazságának bizonyításában mindig is hivatkozott valamire, amit előtte mások kijelentettek, vagy a természet valóságát idézte hite valódiságának, mélységének jelképéül. Ugyanakkor jelentkezett az újrateemtés vágya is. Az ember nem elégedett meg az ábrázolással. A valódival egyenértékűt akart teremteni. Tudatában volt annak, hogy ereje nem futja a teljes valóság megidézésére, ezért részigazságokkal igyekezett meggyőző látszatot kelteni. Az amit manapság művészi érzéknek nevezünk, létezett történelmünk hajnalán is, de meggyőző hatást csak valóságdarabok beépítésével tudott kelteni. A sámán varázslatait úgy tette hitelesebbé, hogy ösztönvilágában gyökerező lelki-szellemi lényének megnyilatkozásaihoz az állati külső kellékeihez folyamodott (tollak, agancs). Ezekre az elemekre hiteletének bizonyítási eljárásában volt szüksége. Egy merész analógia felállításával mindez századunk művészetére is alkalmazható.

A kollázsszerű kifejezőmód lényeges eleme szellemi tevékenységünknek. Gondolkodásunk felgyorsulása, szellemi reflexeink rugalmassága, a tér „tágulása”, információ-éhségünk fokozódása, a médiák elszaporodása és diverzifikálódása, szellemi felajzottságunkból következő türelmetlenségünk fejlesztette asszociáció-készségünk, ma már szinte megköveteli a kollázsokkal „tűzdel” közlési modort szóban, képben egyaránt. Saját, jól-rosszul megfogalmazott-megjelenített gondolataink helyett, vagy azok kifejezőbbé tétele érdekében, idézeteket vágunk be köztiszteletünk közé, „panelekhez” folyamodunk egy új típusú eredetiség jegyében. A hétköznapi, banális közhelyek és a csiszoltan szellemes elemek közti frappáns kontrasztra építve, a használati mód eredetisége helyettesíti az eredeti gondolatokat. Jellemző ez az irodalomra is, és ezt *Aragon* is jelezte a hatvanas években, amikor „kaptafa-kifejezésekről”, a versben is jelentkező „konfekció-nyelvezetről”, az életszagú, valóság ízű „másodlagos témákról”, „plakátversről” beszél és kijelenti, hogy „A plágium szükségese”.

Az épületek falait évezredek óta használják a közhírré tevés eszközeiként, de el kellett jutnunk az igazi, papírból készült falragaszokig, a nyomtatott, sokszorosított plakátokig, reklámokig, hogy környezetünk kollázs-értékű látványával szembesüljünk, hogy a kollázs-művészet megszülessen. Az utca művészetének jelképes főszereplője, a plakátoszlop valóságos, élő és szüntelenül változó, átalakuló kollázs, melynek véletlenszerű látsításai olykor ihletforrás-értékűek. Ugyanígy nyersanyagforrás a konzuntermelés folyamatosan termelt szennyezőanyag, melynek felhasználói *Picasso*-tól és *Schwitters*-től *César*ig és *Oldenburg*ig művészetté nemesítették a „patinás” hulladék tömegét. De is hozzájárult ahhoz, hogy gyökeresen megváltozzon vizuális művészeti felfogásunk.

A kollázs-elv és szemlélet rányomta bélyegét a század szinte valamennyi irányzatára, aminek következtében a kubizmus eljutott az illúzorikus festészettől a síkban-látásig, az absztrakcióig. Ugyanakkor a fraktói gondolkodás más irányban is diverzifikálódott: az idegen elemek képbe való beépítése megnyitotta az utat a harmadik dimenzió felé. A mélység illúziója mellett – igaz, kezdetben kevésbé mély, viszont – valódi térelemek integrálódtak a síkba. Megtörtént a síkból való kilépés, a kollázs assemblage-á (asszanié) alakult és a látványos technikai fejlődés meg sem állt a plasztikai elemek egymással szembe fordított tereket átölelő kibontakozásáig. Az alapmechanizmus működtetésével az elvileg végtelen formai változatosságban öltött testet.

Elv és eljárás szempontjából fontos a kollázs és montázs műfajának ebben a fejezetben történő összevetése, a kettő közötti különbség és azonosság tisztázása,

valamint a fotomontázs-alkotók sajátos történelmi, társadalomkritikai és politikai állásfoglalása, a montázs reklámművészeti funkciója. A magyar montázművészet és benne többek között Bálint Endre munkásságának ismertetése alkalmat nyújt a műfaj egyéb tartalmi és formai jellemzőinek bemutatására, az eljárás és elv alkalmazási lehetőségeinek számbavételére a XX. század második felének műszaki fejlődése folyamán és napjaink tömegkommunikációs dömpingje közepette. Ezáltal a figyelem homlokterébe kerül a kollázművészet és a közönség viszonya, úgy az asszociatív párbeszéd, mint az általános emberi kreativitás és a tudatos alkotás párhuzama kapcsán.

Az egy időre önállósult fotomontázs mellett, melynek változatai az üvegklisé (clichées verres), a rayogram, a mozgókép, majd a videó- és filmművészet, a számítógépes montázs és a kollázs ellenkezője, a décollage (dekollázs) is megjelent terminológiai variációival együtt. A tépés-szagatás és ragasztás közelében a decoupage (dekupázs), a camouflage (kamuflázs) és a brullage (brüllázs) is polgárjogot nyert, majd távolabbi rokonokként a frottázs, a graffiti, a kollográfia és találkozhatunk olyan technikai újításokkal is, mint a rollage (rollázs) és a chiasmage (kiásmázs). Úgy az eljárás, mint az elv alapján a kollázshoz tarozó műfaj a mail-art valamint a könyv-tárgy is, ami neve szerint is immár „objekt”. Ez utóbbi műfaj az assemblage vonalán jelentkezett, amikor a képbe alkalmazott idegen plasztikai elem levált háttéréről és önálló műtárgy lett. Az *assemblage* másik fejlődési ágán létrejött *environment* (anvironman), magyarul környezet-szobrászat, berendezett tér is válasz volt a tér kihívására olyannyira, hogy kilépve a hatalmas tereket kínáló városi környezetbe, egyfelől a wrap-art (csomagolásművészet), másfelől az installáció, vagy természeti környezetben *land-art* vagy *earth-art* (földművészet) produkciókban csúcsosodott ki. Ezek a század második felének vizuális művészeti jelenségei látszólag végképp kikerültek a hagyományok hatásköréből és túllépték a korábbi monumentális fali kollázsok paramétereit is, közös nevezőjük mégis a kollázs-elv, hiszen például a városképi környezetbe betolakodik az „idegen” anyag, a fólia és az eljárás is megfelel a *camouflage*-nak. A földművészeti beavatkozás is egy előre felépített koncepció szerinti módosítása az eredeti környezetnek, melyben részt vehetnek a jól ismert eljárások, úgy mint a *decollage*, *brulage*, *assemblage*, stb.

Mindezzel párhuzamosan a kollázs-elv jelentős szerepet játszott a művészeti oktatásban is. A kollázsselemek asszociációs sort elindító, egymás mellé helyezése-ragasztása kiváló gyakorlati eszközzé vált a tanítványok kreatív hajlamának serkentésére-fejlesztésére.

A Történelmi áttekintés című fejezet felvonultatja azokat a kollázsszerű előzményeket, melyek ötletadóként működhetnek és számunkra ma az elv kialakulásának természetes útját illusztrálják.

Kollázstörténelmi áttekintésem a továbbiakban azokkal a mozzanatokkal foglalkozik behatóan és adatszerűen, melyek számomra fontos jelentést tartalmaznak, vagy közvetlenül kapcsolatba hozhatók munkássággal.

A szigorúan műfaj-specifikus kollázművészet megjelenése a tízes évek kubizmusához tartozik, amikor a képbe épített „valóságdarab” jelezte a kép valóságba kapaszkodó gyökereit. *Braque* és társai rácsodálkoztak a közhelyre, bevitték művészetükbe és a közhely csodává vált. A kollázs tehát nem más, mint válasz egy a művészetben szublimálódott általános emberi igényre, mely olyan természetességgel épült be mindennapi életünkbe, hogy sokáig senkinek sem jutott eszébe néven nevezni, csak miután *Braque* és *Picasso* művészi rangra emelték.

A kubista festészet törvényt kereső, általánosító törekvésében lemondott az *egyedi* megjelenítéséről. Ezt voltak hivatottak pótolni a festménybe ragasztott papírdarabok. Az így elindított folyamat a szellem teljes felszabadításához vezetett.

Az olasz futurista mozgalom az idő-sík „beépítésével” sajátos fordulatot vitt a kollázs művészetbe. A futuristák számára nem a valóság-elem, hanem a szó szemantikája volt fontos, a szó aktivizáló erejének kiaknázása. Ugyanakkor a

géporkszak életformájának leghívebb tükrözői is a futuristák voltak, akik kiáltványaikban megvillantották a társadalom új erőinek lehetőségét.

Az orosz avantgárd művészek is felkarolták a radikális változásokat. Az agitprop művészet, a *Roszta* üzembe helyezte az utcai informálást. Az orosz városok maguk is hatalmas kollázsoknak néztek ki, mamut fotomontázsok, transzparensok, propaganda dokumentumok jelentek meg a forradalomért lelkesedő művészek tervezésében.

Németországban Kurt *Schwitters*, akinek kezdeti, a tízes évek végén készült kollázsai összegezik és fejlesztik a kubizmus tanulságait, a dadaista formát expresszionista szellemben használja. Kollázművészetét nem lehet elválasztani merz-művészetétől, ami számára a felszabadulást jelentette minden megkötöttség alól, de szemléletében a szabadság nem féktelenség, hanem egy szigorúbb művészi fegyelem eredménye. Vizuális asszociációi nem gondolati jellegűek, inkább az értelmetlenség fölötti naiv örömet fejezi ki, mint a mély értelem iránti vonzalmát.

A kollázs, mellékjelenségeivel együtt, nagyon megfelelt a dada irodalmi elméletnek és az anarchista filozófikus céloknak, az esztétikaellenes beállítottságnak, a megrögzött festői konvenciók elleni tiltakozásnak. Kezdeményezői között a legnagyobb tekintélynek Marcel *Duchamp* örvendett, aki ellenállhatatlan logikájával az volt a dadának, ami *Picasso* és *Braque* a kubizmusnak. Vonzódott a mechanikus „identitásokhoz”. Legfontosabb hozzájárulását a kollázs-gondolathoz a *ready-made*-ek képezték, melyek által „azt bizonyította be, hogy nem maga a tárgy, sokkalta inkább a <kontextusa> a műalkotás.”

Hans *Arp* kollázsai átjárók az álmok birodalmába. A véletlenre bízva a végső alakzatot. A kollázsainak tetemes része improvizatív jellegű. Az elemek véletlenszerű egymásmellé kerülése ihleti meg az alkotót, akinek feladata, hogy felismerje a dolgok összecsengését vagy éppenséggel jelentőségteljes disszonanciáját.

A szürrealizmus a Dada káoszának rendszerezését jelenti. 1924-ben André *Breton* nyilvánosságra hozza „Szürrealista kiáltvány”-át, melyből kiderül, hogy „Az abszolút realitás a szürrealitás”. Klasszikusa, Max *Ernst* alkotói szemléletére jellemző, hogy a valóság elemei, melyeket műveiben új összefüggésben alkalmaz annyira elidegenednek eredeti környezetüktől, hogy elhíthetjük a nézővel: maga a valóság szokatlan. Kollázsai tulajdonképpen montázsok, mert egy sajátos értelemszerűség, és tartalmi vonatkozások mentén épülnek fel, úgy mint a fotomontázsok. A különbség annyi, hogy az utalások diszkrétebbek, inkább sejtetnek, mint kimondanak.

A két világháború mintha a valóság nyelvére fordította volna a művészek által előrevetített rombolást, önpusztítást. Ugyanakkor a művészeket elkápráztatta az ebben az időszakban kifejlesztett gépek és szerkezetek funkcionális logikája és formája, a műszaki tömeggyártás dinamikája, az ipari forradalomban megtermékenyített fizikai energia. Mintha a művészet kompenzálná a civilizáció katasztrófális veszteségeit, hiszen ez időtájt nagy jelentőségű és visszhangú nemzetközi kiállítások lendítették előre a kortárs művészet és ezen belül a kollázs szekerét. 1936-ban Nemzetközi Szürrealista Kiállítást rendeznek Londonban. 1942-ben New York-ban megrendezik „A szürrealizmus első papírjai” című kiállítást. 1943-ban ugyanitt Nemzetközi Kollázművészeti Kiállítás nyílik és Párizsban Pierre Restany megrendezi a Salon des Nouvelles Realités-t.

A második világháború után a reklám terjedése, a tömegkommunikáció, az új jelek, jelképek, emblémák, az ikonográfia tömege zúdul ránk és befészkel magát tudatalattinkba, életre keltve egy új városi folklórt, a névtelenek művészetét. A pop-art Angliában született, lázadásként mindaz ellen, amit – másfelől – látványosan felkarolt: a fogyasztóorientált világ esztétikai szabványait népszerűsítő médiák egész triviális, giccses, eklektikus keverékanyagát (film, tévé, képregény, újság, divat, plakátoszlop és szupermarket-göngyöleg). A divat elsőbbséget élvez: a tegnapi hír a mai csomagolópapír. Az egész világ egy hatalmas anyagkollázs.

Richard Hamilton, a mozgalom alapítója 1956-ban „Ez a holnap” című londoni kiállításon bemutatja az első valódi pop-munkát (environment jellegű kollázs), melyben együtt van mindaz, ami a pop-artot jellemzi: Populáris, azaz a tömeg általi befogadásra szánt átmeneti megoldás, könnyen felejthető, szórakoztató, olcsó tömegtermelésben gyártható, a fiatalokra irányított, szellemes, erotikus, elragadó és végül, de nem utolsó sorban, nagy üzlet. Az amerikai pop a reklám-szaturáció, a mamut-plakátfalak, a tömegkultúra és a kommersz befogadása által vált sajátos amerikai stílussá, amely az absztrakt expresszionizmus után, a második olyan stílus, mely meghódította a világot. A pop-guru, Andy *Warhol* teljesítményei talán a leglátványosabbak a műfajban, valóságos kiterjesztését képezik a szürrealista látomásnak. Felnagyított konzervdobozai, puha írógépe, az óriási fogkrémtubus, az arány-különbségek hatására épül. Ez a fajta művészet, mely tetemes részét képezi az amerikai kultúra látványosabbik felének végképp üzleti üggyé vált abban az értelemben, hogy kiszolgálja a közízlést és abban is, hogy tiltakozik ellene. A kettő annyira összeolvadt, hogy már lehetetlen szétválasztani.

1964-ben alakult az angol Group 14 csoport. Elvei szerint a művészet értelme érzéseket kifejezni és gondolatokat közvetíteni. A néző reagálását kiváltani, és ez által azt az érzést kelteni benne, hogy bevonták az alkotó mechanizmusba. A művészet tudatos aktusa a gondolkodásnak. Minden elérhető médium érvényes, minden modern anyag felhasználható, az energia, a tér, a mozgás az élet kifejezésére. A műtárgy legyen tapintható-plasztikus, kommunikációs eszköz és ne totem, ikon, státusszimbólum, vagy iparművészeti virtuozitás. „Az élet maga a művészet és a művészet élet” jelszavával, az erkölcsi és társadalmi beállítottságú művész meggyőződése, hogy a művészet az ember felszabadításának fegyvere saját technológiájának uralma alól, annak a társadalmi rendszernek elnyomása alól, mely a népet fogyasztóvá züllesztette és a dolgozót az ipar rabszolgájává.

„A rombolás tökéletesen logikus terep, melyen teremteni lehet” jelentik ki a művészek és az alkotás feltételeinek megteremtésének érdekében nem tesznek mást, mint hogy utánozzák a társadalmat. Ilyen értelemben kezdik használni az *antikollázs*-t, melynek alapján új koncepciók látnak napvilágot, új dimenziók nyílnak meg az alkotó előtt: a land-art vagy earth-art, az installáció a monumentális csomagolásművészet. A pop-művészek által a csömörig reklámozott, kigúnyolt, ostorozott, pellengérré állított vagy csak cinikusan „kizsákmányolt” amerikai életforma melléktermék motívumainak művészi szempontból történő kimerülése után – vagyis miután motívum és mű azonosult – a kérdésfeltevések természetes menetrendjét követve a felszín alatti, mélyebb régiók vizsgálatának kellene következnie.

Összefoglalva tehát, a kollázs a kubizmusban született meg műfajként, serdülőkorát a dadában élte át, a befelé fordulás, az „összevágott álmok” időszakát a szürrealizmus jelentette számára, érettsége pedig a pop-korszakra esett, amikor megtalálta elvi és eljárásbeli megfelelőjét egy – a társadalmi evolúció közepette kialakult – mentalitásban. A fejlődés logikája szerint az évezred végén olyan művészeti jelenségeket figyelhetünk meg, melyek bizonyítják, hogy ismét jelentkezett a szenzibilitás igénye, az emberi bölcsesség sajátos formái kifinomultságban szublimálódott, melyben része van az érzékiségnek is. A szabad intuíció spontán megnyilatkozásait a ráció felügyeli. Az intuitív művész inkább a felfedező szemével találja meg az alkotói gondolatainak megfelelő formát, a konstruktív szellemű pedig gondolatai köré építi fel formavilágát.

A kollázs-elv érvényesülése munkásságomban című fejezetben eddigi tevékenységemet jellemző két alapvető aspektusra kívánom felhívni a figyelmet. Az egyik a metszet-kollázs sajátos értelmezése és alkalmazása, a másik a szerkesztés ezen belül megnyilvánuló kiemelését célzó törekvésem, valamint a mechanikus elemek előszeretettel történő használata.

Első kollázsaimon dolgoztam, amikor az a gondolatom támadt, hogy a sokszorosító grafikai munkám közben termelődő „selejtet” a kollázs készítésben hasznosítsam. Különböző eljárásokból származó grafikáim karaktere és az elődök

által felhasznált, régi, finomrajzú acél- és fametszetek jellegzetes tónusa, faktúrája, szelleme között nincs semmilyen hasonlóság, sőt utóbbiak legtöbbjét csak most, hogy ezzel a témával foglalkozom ismertem meg, így saját nyersanyagom értékét ösztönösen, az előzményektől függetlenül fedeztem fel. A kompozíció szerkezeti sajátosságait figyelembe véve *látványosnak bizonyult a motívumok, más szóval az alapelemek újra rendezésekor végbemenő tartalmi átlényegülés*. A metszetek megszokott méreteihez képest nagyobb elemek modulként történő használata következtében a kollázs-kompozíció új léptékében és formaviszonyulási, kapcsolódási-illeszkedési rendszerében teljesen új típusú konfigurációk jöttek létre. Ennek érdekében, az említett selejt-termelés esetlegessége helyett most már tudatosan a kollázs-készítés céljára gyártom a grafikai nyersanyagot és előre megfontoltan modulálom a levonatok színét, tónusát, textúráját. Ebben a folyamatban kollográfiai tapasztalataim is segítségemre voltak.

A továbbiakban leírom, hogy a kollázs-eljárásom tulajdonképpen egy köztes, *a kollázs és montázs közötti technika*, mert legtöbbször úgy illesztem össze a levonat darabokat, mintha fotók lennének. A valódi montázs és az én eljárásom között az a különbség, hogy míg a fotók többnyire tartalmi szempontból, értelemszerűen állnak össze, eszei töltettel rendelkeznek, nálam az alakzatok főképp formai szempontok szerint épülnek fel, megőrizve valamit az eredeti grafika tartalmának hangulatából. Az újabb jelentéssel felruházott, formailag átértelmezett töredékekből felépített kompozíció ezektől a tartalmi vonatkozásoktól rendszerint eltávolodik és esetleg csak címében tartalmaz némi utalást előbbi tartalmára.

Hangsúlyozni szeretném, hogy az előbb említett eljárásbeli árnyalatokat nem érzem annyira fontosnak, hogy külön eljárásként vagy még inkább az elv szempontjából foglalkozzak velük. A különbségeket talán úgy lehetne meghatározni, hogy *a tiszta kollázs a kizárólag elvont elemeket összeillesztő eljárás*. A köztes kollázs-montázs pedig az ábrázoló (fotó-) elemeket értelemszerűen összekomponáló, montírozó eljárás.

A későbbiek folyamán törekvéseimen annyira eluralkodott a kollázs szemlélet, hogy visszahatott sokszorosító grafikai tevékenységemre. Kőre, fémlemezre nyomtatott textúrákból építkeztem, esetenként korábbi munkák részleteit – dűctöredékeket – is belekomponálva a képbe. Ugyanez figyelhető meg egyéb foglalkozásaimban, díszlettervezői, színházi és könyvgrafikusi munkámban is. Több évtizedes tevékenységem folyamán több eljárással is foglalkoztam, így a sokszorosító grafikán belül litográfiával, linóleum-metszettel, maratással, mezzotintóval, kollográfiával, stb. De kidolgoztam egy pecsétmodul technikát is, melynek segítségével nagy felületeket képeztem ki a kővön vagy lemezen különböző textúrákkal. Az ezekről készült levonatok úgyszintén a további nyersanyagot képezték.

A hatvanas évek végén kezdett „Fehér tárgy” síkplasztikai sorozatom párhuzamosan készülni a felsorolt eljárások alkalmazásával, egyazon elv alapján. Míg az előbbieken a kollázs-jelleg uralkodik, a tárgyak az assemblage-szerű építkezési módot illusztrálják, megjelenítve a XX. század a kollázsra jellemző szinte valamennyi stílusát.

Tudatos kollázs-készítő törekvéseim tulajdonképpen a kilencvenes évek elejétől követhetőek, amikor már nem csak alkalmasszerűen, hanem sorozatban születnek kollázsaim és úgy érzem, valódiságukat biztosítják az addigiak folyamán kifejldött síkban-látásom, lassan felhalmozódó festészeti tapasztalataim, a kollázsban való gondolkodásom kiterjeszkedése egész tevékenységemre. Mindennek természetes következménye sokszorosító grafikai munkáimnak kollázs érdekeltégű átvilágítása, eszköztáramnak ezirányú bővítése. Más szóval a kezdeti grafikai hulladék felhasználásról áttértem a kollázs céljára kiszemelt grafikai anyag céltudatos előregyártásra.

A doktori eljárás részét képező kiállítási anyagomra jellemzőek a nagyméretű kollázsok kialakítását „előrevetítő” motívumok, melyek társítási lehetőségeit a

szerkezetet hangsúlyozó kompozíciókban igyekeztem kiaknázni, ugyanakkor a figurális és elvont elemek egyensúlyát megteremteni. Cantata Profana című triptichonom azért volt a jelentésváltásnak alkalmas nyersanyaga, mert formavilága megfelelt az aktualizálásnak, a műszaki civilizáció elemeivel való szembeállításnak. Utalás ez a második természetnek a művészet számára történt meghódítására is, de kifejezi azt a vonzalmat is, mely az ipari elemek iránt más munkáimban is megmutatkozik. A század elején ennek a műszaki vonzódásnak magyarázata bizonyára a lendületes technológiai fejlődés és a képzőművészek lelkesedése mindenért, ami új és amiben esélyt látnak a változásra.

Kiállításom anyaga egyetlen eljárást és elvet képvisel. A motívumokkal való építkezés módját valamint a kompozíciótípust illetően munkáim között viszont határozottan különbségek vannak. A lehetséges hiposztázisok intuitív és spekulatív úton történő feltárásának eredménye a motívumok „körbejárása”. Egyazon motívum több kompozícióban is szerepel más-más viszonyulási rendszerben, úgy környezetével, mint az ismétlések folyamán önmagával szemben.