

PÉCSI TUDOMÁNYEGYETEM MŰVÉSZETI KAR  
KÉPZŐMŰVÉSZETI MESTERISKOLA

**Az emlékekből szerzett művészi játék,  
avagy kísérlet a pazarló ember terápiájára**

*Művészet az életkultusz boldog mágiájából*

DLA értekezés

Ujvárossy László

2003.

**Témavezető: Tolvaly Ernő**  
**festőművész, egyetemi tanár**

## Tartalomjegyzék

<b>Bevezetés a gicc sátmentésbe</b>	<b>4</b>
<b>I. fejezet. Szuvenírtörténet</b>	<b>13</b>
<i>Az emlék</i>	13
<i>Az emlékezeti jelképek</i>	20
<i>A szuvenír, avagy a gicc sember emléke</i>	23
<b>II. fejezet. A giccshelyzetrajz a kortárs művészetben</b>	<b>33</b>
<i>A „művészi emlékezés” plasztikus metamorfózisa</i>	43
<i>Misztikus emlék – apollóni fény- és színterápia</i>	48
<i>Mitikus emlékezet – rendterápia, aszketikus visszavonulás</i>	54
<i>A játék implicit emlékezete – játékterápia és funkcionalitás</i>	61
<i>A látható gondolatok titokzatos művészi játéka</i>	65
<i>Tárgyak metafizikus emlékezete – Duchamp összeszerelt széke</i>	70
<i>Mező- és megfigyelő emlék. Tárgycsapdák, Spoerri művészete</i>	76
<i>Gyerekkori emlék – Rob Scholte: Ember, ne mérge lődj!</i>	78
<i>Mágikus emlékezet – Joseph Beuys Zsír széke</i>	80
<i>Mimetikus emlékezet – Mo Edoga: A reménység jelző tornya</i>	87
<i>Életrajzi emlékezet – Boltanski emléke zésterápiája</i>	91
<i>Traumatikus emlék – az emlékezet állandósága Louise Bourgeois szobrás zatában</i>	95
<i>Kommunikatív emlékezet – Sophie Calle emléke zetekutatása</i>	97
<i>Médiaemlék – Muntadas: A fordítás</i>	100
<i>Giccstárgyemlékek, szuvenírek – Jeff Koons</i>	101
<i>Tárgyfétis – Haim Steinback áru i</i>	104
<i>Emlékkonzervek, mutációk – Wim Delvoye tetovált disznói</i>	105
<b>III. fejezet. Kulturális emlékezet – saját kísérleteim</b>	<b>107</b>
<i>Gicc sátmentési próbálkozásaim</i>	107
<i>Újabb kísérletek az emlékekből a gicc s átmentésére</i>	113
<i>Szociális dialógus</i>	115

<i>Jelszóátmentés</i>	119
<i>Tapasztalatok, következtetések</i>	119
<b>Irodalomjegyzék</b>	<b>122</b>
<b>Köszönetnyilvánítás</b>	<b>127</b>
<b>Szakmai önéletrajz</b>	<b>128</b>
<b>Képjegyzék</b>	<b>134</b>

## Bevezetés a gicc sátmentésbe

Az értekezést többéves gicc sátmentő (rekuperáló, azaz visszafordító) képzőművészeti tevékenységem elméleti megindoklásának szánom. Az átmentés terminust – recuperarea banalului – a román művészettörténész, *Mihai Drișcu*<sup>1</sup> az Arta folyóiratban használja, *Ion Grigorescunak* az Apollo bukaresti galériában rendezett 1974-es kiállítását méltatva, mint a banális visszaszerzésének választását az anekdotikus emlékfotó pillanatainak szuggesztíójában. Ennek a cikknek a hatására 1984-től a banalitás átmentését a gicc átmentésére fordítottam, és ebben a formában azóta következetesen használom; nyomtatásban legutóbb 1990-ben jelent meg<sup>2</sup> az akkor tízéves programom dokumentálása, mely vizuális kísérlet kapcsolódik a 20. század utáni kortárs művészetben zajló megnyilvánulásaihoz. A címben szereplő emlékekből nyert művészi játék a fontosabb emlékfelhasználó művészetekre utal, amelyek közül egyesek témája az emlékezet, másoké pedig a giccsemlék, köznapi nevén szuvenírré devalválódott emlék. Az említett jelenséget a vizuális művészetek gyógyító funkciójának (vizuális terápiájának) szemszögéből kutatom, ugyanis meggyőződésem, hogy a mai művészet funkcióváltozásaiban a terápia szerepének nagyobb jelentőséget kell biztosítani.

Szakmai kísérletem elmélete a tudományos kutatás szempontjából – a téma kényessége miatt – nem tartalmazhat mérhető bizonyítékot, mint ahogyan a pszichológia emlékezetkutatása, amelyre mint tudományra hivatkozom, szintén csak a nyolcvanas évektől kezdett minden szakember számára elfogadható tényekkel szolgálni. A szubjektív tényezők tudományosan mérhetetlen jelenségeit mind a mai napig vitatják ebben a tárgyban, annak ellenére, hogy az elektronikus segédeszközök nagy mértékben előmozdították az emlékezet belső folyamatainak kutatását (például a memóriarendszerek agyközpontjainak meghatározásával stb.). Az emlékekből nyert művészi játék egyrészt szorosan kötődik az emlékezés és az emlékezet fiziológiai és pszichológiai jelenségeihez, másrészt a „művészi emlékezéshez”<sup>3</sup>. A tanulmány célja bebizonyítani azt a feltevést, hogy a giccsemlékek a hagyományos jelképek jelentésének „felejtéséből”, „kultu-

---

<sup>1</sup> *Drișcu*, 1974. 56. o.

<sup>2</sup> *Ujvárossy*, 1990. 38. o.

<sup>3</sup> *Keserü Katalin* Emlékezés a kortárs művészetben című könyvében *Fülep Lajos* „művészi emlékezés”-ének mint a művészet „sajátos gondolkodásának egyik lehetséges forrásával” kutatja a művészi emlékezés változásait úgy, hogy leírható legyen általa a művészetben zajló átalakulás – *Keserü*, 1998. 10. o.

rális amnéziájából” váltak giccsé, ami átmenthető, visszaszerezhető, vagyis a művészi játék során művészi emlékezéssé váltható. Az említett folyamatban előtérbe kerül a művészet terapeutikus funkciója, mint emlékezetfrissítő, gondolatformáló, örömszerző, gátlásfelszabadító, élmény- és érzelmekeltő szerep. Az említett művészi játéknak mint kísérletnek a felvezetéséhez szükségem lesz egyrészt a fontosabb modern és kortárs „művészi emlékezések” plasztikus metamorfózisának és gyógyító szerepének vizsgálatára, másrészt a giccs és a művészet mai viszonyának taglalására. Teszem ezt három körülhatárolt szempontot figyelembe véve: (1) azokat a modern és kortárs művészeket vizsgálom, akik a fent említett művészi kísérletben valamilyen módon hatottak rám, vagy az emlékekből és a kulturális emlékezet tárgyi jelképeinek rendszeréből létrehozott művészetükben irányt mutatók; (2) kísérletezem a giccsemlékekből (a szuvenírekből) nyert művészi játékkal úgy, hogy a művészet gyógyító szerepe érvényesüljön a giccsfogyasztó épülésére; (3) olyan pedagógiai stratégiát dolgoznék ki, amelynek segítségével a kortárs művészetben elterjedt giccsjelenség értelmezhető legyen, és egyben megalapozott elméleti keretet nyújtson a vizuális kommunikációt oktató számára. A dolgozatot szellemi háttérnek szánom, amelyre a továbbiakban támaszkodhatom, akár mint vizuális művészeti alkotó, akár mint a képzőművészeti felsőoktatásban részt vevő pedagógus.

Tulajdonképpen a giccs problémáját elég sokan tanulmányozták, de a giccsemlék átmentésére kategorikus megoldásokat nem adtak. Nem is adhattak, hiszen úgy, ahogy a művészetben (a giccs ellentétében) sincsenek állandó normák, a „művészet hatásait” utánzó giccsben se keressünk erre vonatkozó szabályokat.<sup>4</sup> A modern kori giccs jelenséget (globális elterjedésének kezdetén) még negyven évvel ezelőtt sem lehetett elfojtani, pedig a „giccstudat”<sup>5</sup> művelésének reményében számos könyv íródott.

A nyolcvanas években én is fanatikusan hittem az esztétikai nevelés társadalomformáló ideológiájának hatásában a giccsemlék felvilágosítása által. Mára sokkal szkeptikusabban tanulmányozom a giccsjelenséget, melynek időszerűsége egyre inkább hangsúlyozódik környezetünkben. Időközben rájöttem, hogy a fogyasztói társada-

---

<sup>4</sup> „Ha az avantgárd a művészet alkotófolyamatait utánozza, a giccs, mint láthatjuk, a művészet hatásait” – mondja *Clement Greenberg* (Avantgarde és giccs. In: *Dorfles*, 1986. 109–118 o.). Azonban mára már tudjuk, hogy épp a hatvanas évektől – *Duchamp* hatására a pop art művészeti törekvésekkel – az avantgárd az alkotás hagyományos folyamatait felváltotta a ready-made által kialakított új vizuális kommunikációs módszerre: a tárgyakkal való találkozásra, a „randevú”-elméletre.

<sup>5</sup> *Ludwig Giesz*: „mely tudat dönt végső soron arról is, hogy valami giccses-e vagy sem.” A „giccsemlék” mint turista. In: *Moles*, 1987. 150. o.

lomban a giccs-nagytakarítás helyett sokkal fontosabb a gyógyítás. Így a kezdeti utópisztikus hitet felváltotta a terápiaé, amelyet művészetemmel szeretnék gyakorolni.

Annak idején belső kényszerből – identitáskeresés közben – jutottam a művészet ezen határterületére, és azt hittem, hogy az átmentés problémája csak az én problémám. Utóbb kiderült, hogy egy globális művészeti jelenséggel dolgozom párhuzamosan, csak a mai giccsfelhasználó művészek többségével ellentétben más irányból közelítek (ami nem jelent minősítést). Ahogy *Erwin Kessler* az 1997-es budapesti Kortárs Művészeti Múzeumban megrendezett kiállítás katalógusában írja „*Ujvárossy L.* munkáit egy ellentmondásra építi: fordított, átdolgozott, megváltoztatott giccset mutat be. Ha a giccset a magas művészet degenerációjának vagy parazitájának tekintjük, akkor a művész »komoly« munkája egy parazitán élősködik... A művész számol azzal, hogy a giccs aurája belengi majd az általa készített munkát is. Inkább a manipulátori szerepet vállalja, és gondosan elkülöníti magát e szedett-vedett szubkultúrától. Jellegzetesen reflektív, voyeurisztikus és veszélyes álláspont ez, amely elutasítja *Jeff Koons* merész (bár kétes) elképzelését, aki egyszerűen, de elsöprő módon nagyította fel a giccset, mindenféle metafizikai feltevést káromolva, vírusként fertőzve meg vele a magas művészetet.”<sup>6</sup>

Az említett „fertőzöttség” jelenségét a vizuális kommunikációban megállítani nem lehet, megszokni sem könnyű, és közben egyre terjed a szemét, ezzel kapcsolatban nincs sok alternatívánk: vagy felsorakozunk a művészi giccstermelők közé, és giccset gyártunk mi is, esetleg konceptuális körítést adagolva; vagy megmártózzunk benne, és megpróbáljuk megérteni a próteuszi anyag<sup>7</sup> állandó átváltozásának lényegét, így funkciókeresés közben érintkezünk a giccsel (ez rizikós játék, hiszen könnyen „belefulladásunk” a giccsaurába); vagy, harmadik megoldásként, nem veszünk tudomást róla, ahogy *John Cage* mondaná „lebegni hagyjuk a dolgokat”<sup>8</sup>. Én a második változatot választottam, hiszen alkatomnál fogva mindig elemzek. Kiskorom óta a változó képek bűvöletében élek. Ezek mindig talált tárgyak voltak (folyóirat-reprodukciók, családi képek, másolatok, filmek), melyekkel dialógusba kezdtem, majd beépültek abba a

---

<sup>6</sup> *Kessler*, 1997. 4–39. o.

<sup>7</sup> Proteusz a víz állandó alakjának hiányát jelképező, jóstehetőséggel bíró öreg tengeri istenség, aki nem szívesen jósolt, s a kérések elől úgy tért ki, hogy állandóan változtatta külsejét, oroszlánná, kígyóvá, párduccá, vízzé, fává, változott. (*Szabó György*, 1973. 297. o.)

<sup>8</sup> *Cage*, 1994. 204. o.

kollázsba, amelyben élek. Titkon azt hiszem, hogy az utamba került dolgoknak üzenetük van, amelyet még nem értek. A giccs is a valóság egy része, „szimuláció”, s mint ilyen, ready-made. Ami felháborító vagy szórakoztató, ugyanakkor átmenthető, ha valaki értelmet ad neki. Mivel a gondolat épít, tisztít, energiát ad, szeretném, ha ez pozitív lenne. A középiskolában vizuális neveléskor *Nagy Pál* tanárom mondta, hogy a rossz ízlésen keresztül vezet az út a művészet megértéséhez, vagyis a kíváncsi sznobból lehet műértő is. Ha ez igaz, akkor kutatható a rossz ízlésben, a banálisban, a közhelyben fellelhető „jó” – amit a kortárs művészet több mint negyven éve felhasznál –, és ezáltal talán jobban értelmezhető a művészet mai jelenségeinek irracionálisága. Megint képlékeny anyaggal van dolgunk, hiszen az egyéni ízlés és a közízlés relativitásával kell számolnunk (ezt használja ki az amerikai szimulacionizmus, lásd *Jeff Koons és Haim Steinbach*<sup>9</sup> művészetét). A giccs tehát, mint a hajdani esztétikum ellentéte, mára egyik, a nemzetközi kortárs művészetet inspiráló, a szépet szimuláló médium lett. (Talán ezért is kutatják sokan a művészet mai szerepét, funkcióváltását.) Nem új jelenségről van szó már a 20. század elejétől egyes művészek „szándékosan és tudatosan alkalmaznak deklaráltan giccselemeket”<sup>10</sup> mint *Duchamp, Picasso, De Chirico* majd a ’60-as évektől *Roy Lichtenstein, Claus Oldenburg, Andy Warhol, Enrico Baj* stb. feladták a modernitás hagyományát: a tömegízlés és a giccs elleni lázadást és a hamis banalitást egyre többen művészeti betétként – mint a kulturális turizmus szuvenirjét, vagy a szupermarket-emléket (a fogyasztási árut és „szemetet”) – nagyítják fel vagy építik be műveikbe, sokszor megújítva ezzel a módszerrel a művészeti stílust lásd a pop art-ban a mass média reprodukcióinak – comics, balesetről készített újságfotó, sztárkép és banalitások felnagyításait – vagy az új realizmusban a csomagolásnak a transzformálását. Következő időszakban a művészet „innovációs cenzúráját”<sup>11</sup> mint a modern művészet értékmérőjét felváltja a posztmodern eklektikája, a művészi szabadság határtalansága. Szimulálható az eredetiség, sokszor jó, ha valami „rossz” (lásd Jean Tingelly kacatból lett műveit), és kisajátítható (appropriation art) minden érték aurája, kielégítve

---

<sup>9</sup> *Sturcz*, 1999. 95– 100. o.

<sup>10</sup> *Dorfles*, 1986. 279. o.

<sup>11</sup> *Sebők Zoltán* (Horváth Györggyel és Sunkovics Edével való beszélgetése közben) *Boris Groys* a történelem során kialakult két nagy cenzurális rendszerét említi: a „minőségi cenzúrát” amely a „kanonikus művek színvonalára” épít, és a modernizmusét vagyis az „innovációs cenzúrát”, amelynek kritériuma az új vagyis az említett kanonikus művektől való elfordulást jelenti. (Sebők, (1998): *Művészet és reklám*. In: *Balkon*. 5. sz. 8–13. o.)

a silány közízlés „pénzóriásait”. Ebben az időszakban, ahogyan az esztétikus kép – a modernizmus művészi emlékezése – átcsap ellentétébe, a giccsemlékbe, úgy a magas művészet is lemond elit kiváltságáról, és a tömeg szórakoztatására prosperál. Ebben az új helyzetben a giccstelenség kedvelt módszereinek a használata terjed a művészetben (a banális képeslap nagyítása, anyagtranszformálása, a verbális közhely vizuális megjelenítése, az összeszerelt szürrealista barkácsolás, a halmozás minden formája, beleértve a médiát is, a másolat sokszorosítása, és természetesen a giccs mint a talált tárgy művészetének megmutatása és misztifikálása), amely gyakran a kortárs művészet indokával – és saját művészi szándékával ellentétben – igazi misztifikálható giccset produkál. Ilyenkor feljogosítást kapunk arra, hogy a giccs átmentésével foglalkozzunk, hiszen ezek a giccstárgyak *Gillo Dorfles* véleménye szerint is „valamiképpen menthetők”: „azok lehetnek, ha »demisztifikálják« és újból felhasználják őket, egészen más kontextusban, egészen más atmoszférában”<sup>12</sup>, noha önmagukban kétségkívül giccsesek – mondja *Dorfles*. Az új eklektikában természetesen mindenre, erre is találunk példát, vannak művészek – a fent említett amerikai szimulacionistákon kívül – akik a gicccsel cinikus viszonyt alakítanak ki például lásd: a Londonban élő *Sarah Lucas* (2002. *Art Now*. 280–283. o.) cigarettából „mintázott” kertitörpéjét, és vannak, akik a humoros kidolgozás vagy az értelemadás eszközeivel próbálják átmenteni, megváltoztatni a mű eredetileg giccses jellegét, például *Izhar Patkin* sokszorosított Don Quijote-i (1990-ben a Velencei Biennálén az Aperto-ban volt látható) de említhetem *Rob Scholte*-t vagy *Wim Delvoye*-t akiről a későbbiekben esik még szó, aztán vannak olyanok, akiknek a szándéka csak a művészi játék és a hecc mint *Paul McCarthy* Los Angelesben élő művész mozifilm után készített istallációparódiái.<sup>13</sup> A ’80-as években elindított giccsátmentési programom is a fent említett eszközöket használja. Giccsátmentési kísérleteim aktualitása húsz év távlatából sem vesztett jelentőségéből, és a giccsdiagnózist – a tüneteket egyes szociológusok a drogfogyasztás tüneteire hasonlítják – egyfajta kulturális amnéziával magyarázom. A hajdani szimbólumok (kommunikációs kódok)

---

<sup>12</sup> *Dorfles John McHale* tanulmányára utalva említi azt a giccsjelenséget, amikor akár nemes anyagból (bronzból, márványból) készítenek művészettörténeti remekművek utáni másolatot, amely „a parkban vagy szalonban nem enyhíti, hanem fokozza a környezet giccses légkörét. Viszont – mondja *Dorfles* – a legalantasabb tárgyak is átalakulnak, ha nem is önmagukban vett „remekművekké”, de művészileg pozitív elemekké, ha a megfelelő módon illesztik be őket egy olyan környezetbe, amely épp ezeknek a tárgyaknak a leértékelése/átértékelése révén akar rafinált atmoszférát teremteni.” *Dorfles*, 1986. 25. o.

<sup>13</sup> *Riemschneider*, – *Grosenick*, 1999. 334–337. o.



kifakulásával, elfelejtésével a giccsember emlékpótlékokat (giccses emléket), szuveníreket helyez a környezetébe, létrehozva a boldogság hamis életkultuszát, egyfajta mágiát. Ebbe drasztikusan beavatkozni (megrontani valaki boldogságát, még ha hamis is) nem szabad. De bizonyára akad olyan ember, aki nem érzi jól magát ebben a hazug valóságban – ahol a „giccs-kábítószer” jelensége a moralitást bomlasztja –, elhatárolódik a társadalmi értékek rovására tett izléstelenségtől, s ha a továbbiakban kiutat keres, akkor a partnere vagyok.

A giccsátmentésnek nevezett, emlék-átalakításra vonatkozó kísérleteimben – nagy mértékben a vizuális terápia segítségével végzett kutatásaimra, a magam (pl. az Ex Oriente Lux című, Bukarestben megrendezett első videóinstallációim vagy a 01 01 01 Nagyvárad Képzőművészeti Galléria és a Bukaresti Muzeul Țăranului Românbán megrendezett kommunikációs eseményre, készített giccsátmentő akcióim) és a diákjaim tapasztalataira hivatkozom. A korunk beteges életvitele, mesterséges valóságunk által okozott sérüléseink gyógyítása igen sürgető, s e gyógyításhoz a művészet terapeutikus szerepe is hozzájárulhat. A pszichikum egyensúlyzavaráról, betegségéről van szó; s amikor a lélek (psyche) négy funkciója: az intuíció, az érzet, a gondolkodás és az érzelem elveszíti harmonikus összhangját, akkor a vizualitás a pszichiátria segítségére siet. A '80-as években személyesen megismertem a vizuális terápia eszközeit, kiegészítő iskolában kísérleteztem a vizuális gyakorlatoknak szellemi fogyatékosokra tett hatásai-  
val. Ugyancsak itt találkoztam a „kollektív tudatalatti” ösképeivel, melynek jelenléte a vizuális kommunikációban és a giccs emlékekben is az irracionális mágikus oldalt jelenti. Tapasztalataim szerint ennek a két ellentétes világnak, a szuvenír és az ősi „ráció”-emlékezet kontrasztjának a tisztító ereje gyógymódként használható. Az elfelejtett és így eltorzult szimbólumokat, emlékeket értelmetlen lenne úgy előhívni és használni, mint annak előtte, de az emlékekhez tapadt jelentésekből és azok módszereiből sok mindent átmenthetünk a ma számára, s így a vizuális gyógymód segítségével új funkciót adunk művészetünknek. E funkció aktualitásával szeretnék pozitív gondolkodást sugallni, a művészi játékban pedig nyugtatni: a harmónia és a rendteremtés eszközeivel. Ez egyidejűleg a nevelő szerepkört is betöltheti.

Az első fejezetben emlék-, azaz szuvenírnyomozást folytatok, vagyis azt kutatom, hogy mi az emlék, az emlékezet, s jelenleg mit tudunk az emlékezés folyamatai-

ról. Utána az emlékezeti jelképekről lesz szó, továbbá mindezek giccses változatairól, a tárgyi emlékezet giccséről, például hogy a szuvenir miért lehet giccses.

Értelemszerűen először meg kell közelítenem az „emlékgyártás” jelenségét a giccs általános meghatározásán belül. Továbbá tanulmányozom az emléktárgy-készítésnek, -vásárlásnak és -gyűjtésnek a lelki okait. Feltehető a kérdés: van-e nem giccses szuvenir? Mikor nem ízléstelen az időmúlás rögzítése a gyűjteményekben, a pillanat megragadása a fényképezési technológiában és a boldogság meghosszabbítása, tárolása a fényképalbumban? És mikor tudta a mikroközösség asszimilálni az említett giccs-emléket, melynek módszere talán ma is alkalmazható? A kutatás következő mozzanata: az „életkultusz”-kellékek gyökereinek feltárása. Azaz visszatekintés, ha úgy tetszik emlékezés arra az időre, amikor az egyöntetű világnézet még a giccses tárgyakat is gondolattal telítette, egyfajta hasznossági szemlélet harmonikus, hiedelmi, mágikus egyensúlyban, terapeutikus rendben tartotta, addig, amíg elő nem állt az ismert konzumtársadalom által termelt giccshelyzet. Itt a következő kérdések merülnek fel: (1) Az emlékállításnak – a boldogság tartósításának – vannak-e ősi megnyilvánulásai, vagy mindezt a mimetikus ábrázolás és a fénykép technikai lehetőségeinek köszönhetjük? Feltételezzük, hogy a régmúlt embere erre a célra hagyományozott egy jelrendszert, amely mára a jelentését elveszítve, üres tradícióként, díszként, rosszabb esetben giccsként használatos. (2) Hol kell keresnünk az életkultusz feltételezett gyökereit? Nos: (a) a mágiában, (b) a hiedelemben (őrző-védő virágok, kelengye, a székelőföldi festett bútorok virágainak elemzése, a földre festett termékenység virágok és ezek mai „jelenléte” a giccsben), (c) a jelekben és jelképekben (szarvas, ló, medve, nyúl, rózsák, hatyú stb. a lakodalmi alakoskodás játékában (ahol az előbbi jelképek szerepe ma már csak a szórakoztatás funkciójára szűkül), (d) a „tárgyak rendszerében” (*Baudrillard*, 1987.) a retusált családi, esküvői fényképek tanulmányozása az őket körülvevő tárgyi együttesben, (e) a mai életkultusz giccsjelképeinek, szimulakrumainak keveredése a „giccskörnyezet”-ben (a kitömött állatok emlékfejlesztése, rajzfilmfigurák édes emléke, reklámdobozok, filmszillagok, folyóiratból kitépelt rózsák stb.).

Ebből a felfezetésből következik a kulturális amnézia melyre a második fejezetben *A giccshelyzetrajz a kortársművészetben* címen a vizuális művészetből kiragadott különböző emlékeztétípusokból nyert gyógy módokat ajánlok: (1) *Aszketikus, apollóni gyógy mód*, a misztikus és mitikus emlékezet, szín- és rendterápiája

ősi földanya és a „tisza művészet” által (*Van Gogh, Constantin Brâncuși, Piet Mondrian*), (2) *dionüszoszi gyógymód, játékterápia, az életöröm szabadságával a gyermekkor implicit emlékezete, az álemlék (fantázia és képzelet) által (Joan Miró, Pablo Picasso, Jean Dubuffet, Antoni Tapies, René Magritte)*, (3) *a birtoklásjáték gyógymódja, a külső ingerminták általi terápia a tárgyak metafizikus emlékezetével (Marcel Duchamp, Daniel Spoerri, Heim Steibach)*, (4) *a gondolatformáló gyógymód szimbólumteremtő terápiája, az ember és a természet kapcsolatának mítoszteremtő mágikus emlékezete által (Joseph Beuys, Mo Edoga)*, (5) *az önismereti gyógymód identitásterápiája, az életrajzi emlékezet (történetkonstrukció) és a lelki trauma feloldásával (Christian Boltanski, Rob Scholte, Louise Bourgeois)*, (6) *az emlékfrissítő gyógymód a kommunikatív emlékezet, a viccterápia és a médiaemlék felhasználásával (Sophie Calle, Wim Delvoye, Muntadas)*, (7) *az utánzó gyógymód a boldogságterápia hamis szerelmi emléke vagy giccsemlék által (Jeff Koons)*, (8) *gicc sátmentési gyógymód a kulturális emlékezet jelentésértelmezési terápiája által (saját kísérleteimben)*.

A mai kortárs művészet számtalan emlékező vagy emlékekből táplálkozó művészete egyben a művészet terapeutikus funkciójával akar hatni. Ezek közül vannak olyan magatartások, melyek szellemileg az ősi emlékezet misztikájához kötődnek, mások a *Duchamp* utáni modern művészet tárgyak általi művészi kommunikációjához és abból származtatható struktúrákhoz. A csoportosítás részemről abszolút szubjektív indokok szerint történt, azokat sorolom fel, akik a saját gicc sátmentő tevékenységemben valamilyen módon hatottak rám, vagy csak egyszerűen a művészettörténeti gyűjteményem szuvenirjei. Minden művészet egyben emlékezés, egyrészt ha él az alkotó, akkor utánoz, tanul, alkot, gondolkodik, s művészetében az élete, az emlékei helyet követel magának, másrészt az előbbi irányzat vagy divat konvencióira emlékezik úgy, hogy megőrzi vagy szembefordulva változtat rajta, s új paradigmát talál tételének bizonyítására. Tehát az emlékekből szerzett művészet természetesen használ minden olyan emléket, amely az ember életműködéséhez, életéhez elengedhetetlen, ellenben az említett tevékenységekben dominálhat, azaz témája lehet az emlékezés maga, belső vagy külső tárgyi emlékeinek megismerése. Így egyes művészetek egyik jellemvonása lehet az emlékezetek milyensége, melyből művészetet teremt. Így felsorolok misztikus, mitikus, implicit emlékezeteket, vagy a tárgyak metafizikus emlékezetét, aztán mező- és megfigyelő emléket, gyerekkori emléket, mágikus, mimetikus, életrajzi, traumatikus,

kommunikatív, médiaemlékeket, giccset és abból nyert mutációkat, végül kulturális emlékezeteket. Az általam felsorolt művészek emlékei valamilyen szinten egyéni vagy kollektív emlékekhez kötődnek, így „individuális mitológiákat” hoznak létre. Egy esetben sem beszélhetünk homogén emlékezetekről, inkább az emlékezeti struktúrák átfedéseiről. Jó példa erre *Christan Boltanski*<sup>14</sup>, *Joseph Beuys*<sup>15</sup>, *Louise Bourgeois*<sup>16</sup> vagy *Sophie Calle*<sup>17</sup> művészete, mindegyiknél jelen van az életrajzi emlékezet, de azonkívül a mágikus, a traumatikus vagy a kommunikatív emlékezet stb. is. A felsoroltak másik fele inkább a duchampi talált tárgy-, randevúelvet értékesíti, legyen az faág, folyóhordalék *Mo Edoga*<sup>18</sup> mágikus „épitményeiben”, gyerekkori játékok *Rob Scholte*<sup>19</sup> installációiban, turisztikai giccs és szupermarket giccsszuvenir *Jeff Koons*<sup>20</sup>, *Haim Steinbach* tárgyi művészetében vagy tetovált giccsjelképek *Wim Delvoye*<sup>21</sup> vizuális kommunikációjában, disznóbőre in. Művészetek, melyek valamilyen módon az életre, a társadalomra kiterjesztettek. Az emlékek használatakor nem a hagyományos esztétikai kategóriák létrehozására törekednek, hanem az élet társadalmi, politikai, pszichológiai problémáira utalnak. Világszemléletükben nem annyira átfogó „ideológiák”, mint *Beuys*é (az ő magánmitológiájáról, a társadalmat mintázó munka eszközéről a hőelvről „szociális plasztikáról” a későbbiekben még kitérünk), de a jelentőségüket tekintve meghatározóak a 21. század művészetében. Emlékkonzerveknek is nevezhetnénk, mivel többnyire a lét alapvető problémáira, a halálra, az élet mulandóságára, az életkultuszra és annak meghosszabbítására, a halálfélelem, a traumák eloszlatására tesznek kísérletet, tartalmaznak szimbólumokat. Az említett művészek emlékfeldolgozásai egyben terapeutikus szereppel, a boldogság tartalékolásának reményével bírnak.

---

<sup>14</sup> *Meinhardt, Droteln*, 1991. 298–313.o.

<sup>15</sup> *Harlan és mtsai*, 2002.

<sup>16</sup> *Schneckenburger*, 2000. 560–561. o.

<sup>17</sup> lásd a katalógusban *Heinrich*, 2001. 6–44.o.

<sup>18</sup> *Muthesius*, 1992. 6–36. o.

<sup>19</sup> *Ribettes*, 1999. 478–481. o.; 114–117. o.

<sup>20</sup> *Hoet*, 1992. 220–502. o.

<sup>21</sup> *Droteln*, 1990. 316–335.o

## I. fejezet. Szuvenírtörténet

### *Az emlék*

A szuvenír kapcsán a következő kérdések tehetők fel: Mi az emlék vagy emlékezet? Mit nevezünk emlékezeti jelképnek, valamint emléktárgynak – a közhasználatban jobban elterjedt nevén szuvenírnek –, mikortól és miért van ennek a szónak giccses felhangja? Meddig tudta ezt a fajta giccszet a kulturális emlékezet kohéziója semlegesíteni, alkalmazni a paraszti kultúra zárt rendszerében, világképében?

Ezekkel a kérdésekkel kell kezdenem, még ha be kell is látnom, hogy sokak számára ismert tárgyról és jelenségről van szó. Következésképpen tanulmányozásra szorulnak az emlékgyártás, -tárolás és -gyűjtés lelki okai, mint például az időmúlás rögzítésének belső kényszere vagy a változó megragadása (megörökítése) a pillanat felvétele által, valamint a boldogság meghosszabbításának a tárgyhalmozásban, a retusált családi képben megnyilvánuló vágya. A fent említett kérdésekre mint indoklásra azért van szükségem, mert az önmagában még egyáltalán nem giccses tevékenység, az emlékgyűjtés iránti igényből vezethető le a szuvenírgyártás, a giccstárolás mai mutáns, patológus változata, amelynek „átmentésével”, giccsszűrésével kísérletezem.

Ahhoz, hogy eljussunk a szuvenír giccses fogalmának meghatározásához, mindenekelőtt az emlék fogalmát kell legalább vázlatosan tisztáznunk. Az emlékezés lelki folyamataival és az emlékezetkutatással a kognitív idegtudomány, a kognitív pszichológusok, a neurológusok, idegtudományi szakemberek, klinikusok és pszichiáterek foglalkoznak. Munkámban többnyire az élvonalbeli amerikai emlékezetkutató, *Daniel L. Schacter* 1998-ban megjelent, *Emlékeink nyomában* című könyvére hivatkozom, amelyben jelentős információt találtam elméletem alátámasztásához. Az emléktöredékekből létrejött múltunk folyamatát, az emlékezést könyvének mottója tömören így határozza meg: „Az emlékezés maga az élet.”<sup>22</sup> Hogy mennyire igaz ez a kijelentés, annak átértéséért képzeljük csak el, mekkora gondot jelenthet az emlék nélküli állapot. Ha nem rendelkezünk az emlékezés képességével, nincs múltunk, emlékünks, így személyiségünk sincs, az életünk csupán vegetálás.

---

<sup>22</sup> *Schacter*, 1998. 14. o.

*Schacter* ennek az állapotnak az illusztrálására, emlékeztet irodalmi emlékeink idevágó idézeteire, például *Gabriel García Márquez*<sup>23</sup> *Száz év magány* című regénye hőseinek tragédiájára, a Macondo nevű település betegségére: a falu lakói fokozatosan elvesztik emlékezetüket emlékeiket, identitásukat, mindenre vonatkozó tapasztalatukat, tudásukat. *Márquez* regénye egy emlékek nélküli világot tár elénk, ahol megszűnik a konvenciókon, jelrendszereken alapuló kommunikáció, szertefoszlik a kollektív emlékezet éppúgy, mint a személyes azonosság érzése és az öntudat.<sup>24</sup>

Az imént említett amnéziás állapot ellentéte a másik határeset: a mindenre emlékezés. *Schacter* másik idézetét a *Jorge Luis Borges* *Funes*, az emlékező című novellájából ismerjük.<sup>25</sup> *Ireneo Funes* tizenkilenc éves korában balesetet szenvedett, nyomorék lett, elvesztette eszméletét, és kezdetben, amint magához tért, „szinte elviselhetetlenül gazdagnak és szemléletesnek érezte a jelen világát, s benne ott éltek a legrégebb és legköznapibb emlékek is”.<sup>26</sup> Később ez a különös gazdagság örült teherré vált. Így az ő álma olyan volt, mint a mi ébrenlétünk, ezért az emlékezete saját elmondása szerint olyan, mint egy szeméttároló<sup>27</sup> érzéklni tudta a szakadatlanul múló időt, a megromlást, a szuvasodást, az elhalás folyamatát. *Funes* „zsúfolt világában” tehát csak részletek voltak, és túlzottan analitikus látása megakadályozta abban, hogy képes legyen a gondolkodásra – az általánosításra és elvonatkoztatásra. Ez az állapot sem irigylésre méltó, hiszen „ha a múltunk minden pillanatát teljes részletességgel fel tudnánk idézni, nem lennénk képesek élettörténetünket összefüggő egésszé rendezni.”<sup>28</sup> Következésképpen bármely tudat egyfajta memóriakonzerválás és a múlt tartalékolása a jelenben, de egyben a jövő anticipálása is. Ahogy *Henri Bergson* mondja, gondoljunk a szellemiségünk irányultságára minden pillanatban: látni fogjuk, hogy azzal foglalkozik, ami van, de ezt teszi mindazért, amivé válni akar.<sup>29</sup> Ezek az említett irodalmi példák sarkosítva bizonyítják, hogy az emlékformálás, az emlékezet létezésünk, emberi mivoltunk egyik lényeges eleme. Emlékeink létrehozásának magyarázatára mostanáig több elmélet született. A legnépszerűbb a konnekcionista felfogás: „A konnekcioniz-

---

<sup>23</sup> *Márquez*, 1971. 46.o.

<sup>24</sup> *Schacter*, 1998. 14. o.

<sup>25</sup> *Borges*, 1978. 47–54. o.

<sup>26</sup> uo. 51. o.

<sup>27</sup> uo. 52. o.

<sup>28</sup> *Schacter*, 1998. 116. o.

<sup>29</sup> *Bergson*, 2002. 9–10. o.

mus és az ideghálózati modellek szerint az agyban tárolt engramok úgy keletkeznek, hogy a kódolandó tapasztalat aktivál bizonyos számú idegsejtet, amelyek ezáltal jobban kötődnek egymáshoz. Amikor tehát egy tapasztalatot elraktározunk az agyunkban, az aktivált idegsejtek közötti kapcsolatok szorosabbá válnak, és az agyban így kialakult speciális hálózat valójában az engram. Később, amikor megpróbáljuk felidézni ezt a tapasztalatot, az emlékezést elősegítő támpont működésbe hoz egy idegsejthálózatot. Ha ez kellően hasonlít egy már kódolt mintázathoz, bekövetkezik a visszaemlékezés.<sup>30</sup> Ebben a folyamatban az emlék „egyedi mintázat”, amely az emlékezést elősegítő „támpont” (íz, szag, hang, tárgy stb.) és az „engram” (az esemény tárolt töredékinformációja) együttműködésének összhatásából keletkezik. Pontosabban: amikor emlékezünk, *Schacter* szerint „arra törekszünk, hogy az agy éppen aktivált ideghálózatának mintázatához minél jobban igazodó engrammintázatra bukkanjunk”.<sup>31</sup>

Ám az emlékezés világa nemcsak belső jelenség, hanem külső, társadalmi és kulturális függő kép, melynek külső dimenzióit *Jan Assmann* négy területre osztotta. A *mimetikus emlékezetből* származik a cselekvésre vonatkozó utánzásból született emlék. A második a *tárgyak emlékezete*: az ágy, az asztal, a szék, a ruházat és a szerszámok – hogy csak egy párat említsünk –, melyeket az ember készít és a környezetében tart már a kezdetek óta, a múltjára, az őseire és önmagára emlékeztetik. Saját képére formálta őket „a célszerűségről, a kényelemről és szépségről alkotott elképzelései” szerint. Mindezeket az emlékezés „térbeli keretében”<sup>32</sup>, házában raktározza. Továbbá *Assmann* elmondja, hogy a kollektív emlékezésnek két formája van, amelyek közül az egyik a *kommunikatív emlékezet*, mely egyben a harmadik területnek nevezhető. Ez a közelmúltra vonatkozó emlékeket öleli fel, itt az emberi beszédet említi, mondván: „tudat és emlékezet (...) csak interakciókban való részvétele révén épül ki az egyénben”.<sup>33</sup> Tehát olyan emlékek tartoznak ide, „amelyekben az ember a kortársaival osztozik”.<sup>34</sup> A másik az értelem hagyományozásának legjelentősebb formája, az *Assmann* által felsorolt emlékezés külső dimenzióinak negyedik területe, a *kulturális emlékezet*,

---

<sup>30</sup> *Schacter*, 1998. 103. o.

<sup>31</sup> *uo.*

<sup>32</sup> *Assmann*, 1999. 39. o.

<sup>33</sup> *uo.* 20. o.

<sup>34</sup> *uo.* 51. o.

amely tartalmazhatja az előbbi hármát, például – ahogy *Assmann* mondja – ha a rítus a mimetikus rutin fölé emelkedik, vagyis ha a célszerűség mellé értelmi jelentőség társul, akkor a kulturális emlékek kategóriájába kerül, de ugyanúgy a tárgyak is részei lehetnek a kulturális emlékezetnek, ha szimbolikus jelentést nyernek.<sup>35</sup> A kulturális emlékezés „a múlt szilárd pontjaira irányul”<sup>36</sup>, s amint észleltük, emlékeink zöme ilyen tárgy jellegű (lásd emlékmű, templom, sírkő stb.).

A harmadik területnek, a kommunikációnak, a beszédnek és az írásnak, azaz az „értelemhagyományozás” legjelentősebb részének a kutatásával *Assmann* behatóan foglalkozik *A kulturális emlékezet* című könyvében. Itt elemzi az *írástalan és írásos* társadalmak, az ókori civilizációk emlékmegőrzésének korai formáit: az ismétléssel fenntartott rítust vagy mítoszt és az írott emlékezést, a „textuálisan alátámasztott interpretációt”<sup>37</sup> vagyis a két ellentétes kulturális emlékezeti szerveződési formát.

Az egyik legősibb emlékezeti formák között említhető a névadás „mágiája”, melyben „mind a mai félig civilizált népeknél, mind az ókor kultúrnépeinél a mágia általánosan érvényes alapgondolata az, hogy a dolog neve titokzatos módon egyenértékű magával a dologgal [...], ezért egy dolog nevének ismerete a varázsló számára egyet jelent e dolog fölötti hatalommal, más szóval, természetének ismeretét jelenti.”<sup>38</sup> A bábéli toronyépítés bibliai történetében a névadás mágikus erejében való hitet bizonyítják a sorok: várost és tornyot építsünk magunknak – mondja az írás –, melynek te-teje az eget érje, és adjunk neveket, hogy el ne széledjünk az egész földnek színén. A névadás tehát kiemelés a káoszból, a név pedig támpont az emlékezésnek, ugyanakkor biztosítja az egyén identitását, megkülönböztetését a közösségen belül (jelen esetben az „etnogenézis” egyik példáját láthatjuk). A szónak, tudjuk, ereje van – hiszen az isteni memória is az ígét használja először –, a szó teremt, formál, de sajnos öl is. Ezért a zsidó-keresztény kultúránkban a morális értékek megőrzéséért, emlékeztetőül kaptuk a kánont. A dolgok szavakba foglalása elsősorban a verbális, fogalmi emlékek kódolása-kor jelentős. Ezt az agyunk egyik fő memóriarendszerének, „a fogalmi és ténybeli tudásunkra alapozott szemantikus memóriának”<sup>39</sup> köszönhetjük. Ez a memória az emlé-

---

<sup>35</sup> uo. 20. o.

<sup>36</sup> uo. 53. o.

<sup>37</sup> uo. 96. o.,

<sup>38</sup> *Lukács*, 1965. 101. o.

<sup>39</sup> *Schacter*, 1998. 33. o.



kek keletkezésekor a rendszeren belül – ahogy a neve is mutatja – nem független a vizualitástól.

Agyunk másik fő emlékezési rendszere a procedurális memória, mely a tudatosan felidézhető, tanult cselekvéseken, készségeken és szokásokon nyugszik. *Endel Tulving* pszichológus a tudatos emlékidézés folyamatát kiegészíti (a szubjektív tényező miatt) egy harmadik struktúrával, mely külön memóriarendszerre támaszkodik, az úgynevezett epizodikus memóriára. Ezzel magyarázza *Tulving* életünk személyes élményeinek egyedi emlék voltát.<sup>40</sup> (Erre a memóriára a művészi emlékezésben nagy szükség van). Memóriánkban ezek a személyes élményepizódok nem olyanok, mint valami állóképek, sokkal inkább „belső mozi”<sup>41</sup> képzetének felelnek meg.

Ezekben a folyamatokban a szekvenciákra irányuló belső, szubjektív rálátás jelentős tényező, hiszen az emlékek sokasága nem valami memóriába táplált adathalmaz, mint a számítógépben tárolt információk összessége, melyeket tetszés szerint előhívhatunk. Az emlékek dinamikus rendszeréről van szó, melyben az egyéni tapasztalatnak kimutathatóan nagyon fontos szerepe van. Még pontosabban: emlékeink nem az életünk egyes epizódjairól betáplált pillanatfelvételek, melyek megítélésünktől függetlenül születtek, hanem „egykori tapasztalataink jelentését, értelmét és a hozzájuk fűződő érzelmeket hordozzák”.<sup>42</sup> Tehát az emlékek nem tényszerű dokumentumok, hanem az általunk megélt események lenyomatai. Éppen ezért mondhatjuk, hogy az átélt személyes emlék az egyetlen, amit nem lehet továbbadni (erre tesz kísérletet sokszor a giccsművész saját boldogsága abszolutizálásával). Emlékünk elsősorban azért nem átadható, mert hogy éppen mire emlékezünk, az személyiségünkhöz, énünkhöz, kultúránkhöz, intelligenciánkhöz, neveltetésünkhöz, tapasztalatainkhoz, múltunkhoz kötött, melyektől még a jelen tapasztalatainak értelmezése is függ, ugyanis „tudásunk és szükségleteink döntően befolyásolják, mit fogunk fel”.<sup>43</sup> Ez a folyamat az emlékezetkutató magyarázatában a következőképpen hangzik: „Tapsztalatainkat agyunk az idegi háló-

---

<sup>40</sup> *Schacter*, 1998. 33–34. o.

<sup>41</sup> *Deleuz, Bergson* idézi: „Szinte pillanatképeket készítünk a valóságról, amely elillan, és minthogy ezek a képek jellemzőek a valóságra, elég, ha csak egymás után egy elvont, egyforma, láthatatlan folyamatba rakjuk őket, amely a megismerő apparátus mélyén helyezkedik el... Akár elgondoljuk ezt a folyamatot, akár kifejezzük, vagy csak érzékeljük azt, nemigen teszünk mást, mint hogy egyfajta belső mozi működtesse” (2001. 8. o.)

<sup>42</sup> *Schacter*, 1998. 19. o.

<sup>43</sup> *uo.* 77. o.

zatokban rögzíti, amelyek kapcsolódási pontjait korábbi tapasztalataink alakították ki. Ez az előzetes tudás befolyásolja, hogyan kódoljuk és tároljuk újabb emlékeinket, tehát nagymértékben hozzájárul az új emlék tulajdonságaihoz, minőségéhez és szerkezetéhez.<sup>44</sup> Ezért az alkotói magatartást nem lehet az érzések közvetlen átvitelére alapozni, még akkor sem, ha a művészet egyes speciális műfajaiban, mint például a fotóművészetben, a performance-ban, a body-artban és a happeningben az életszerűség, a valóságélem mint realitás hat. Ugyanis a befogadó emlékezetétől is függ, hogy mit és mennyit észlel, vagy az emlékképeiben milyen szinten kapcsol és tárol gondolatokat. A személyes emlék nemcsak lelki folyamatainktól, múltunktól és szociális környezetünk-től függ, hanem vérmérsékletünk, génjeink által is körülhatárolt. Ezért lehet egy kellemtelen emlék valaki számára egy életre szóló trauma, s másnak halvány „villanófény”, de lehet egy kalitkába zárt rögeszme, álemlék vagy logikai kapcsolatot nélkülöző „kód”, vagy tabló, esetleg konstrukció. Az emlékek bonyolult világában, ebben a konstruktív rendszerben szerephez jut minden érzékszervünk (a szaglás, a tapintás, a hallás, az ízlelés és a látás). Sokszor az emlékezési folyamat beindulásához, a múlt újraátéléséhez elég egy véletlen ízérzet vagy egy tárgy tapintásának tapasztalata. Mindezt számtalanszor átélhettük, vagy sok esetben remek irodalmi emlékeinkből ismerjük, gondoljunk például *Marcel Proust* (1975) emlékezéseinek támpontjaira. Időutazásban, képekben megjelenített kulturális emlékezésben vehetünk részt. Az ember tragédiájában is, melyben az írott emlékezés folyamatának leírt illusztrációjával találkozunk.

*Sigmund Freud* az emlékezés módja szerint az emlék két „nézőpontját” különböztette meg: a megfigyelő emlékeket és a mezőemlékeket.<sup>45</sup> A megfigyelő emléktípus általában a közelmúltra vonatkozik, és az emlékezésben úgy jelentkezik, mint „a tapasztalat megszerzésének eredeti szemszöge”.<sup>46</sup> (Vagyis jelen vagyok az eseménynél, de csak mint külső megfigyelő. Például egy ünnepi összejövétel emlékezetében objektíven, tárgyilagosan kamerázom: emlékszem a képre, látom a vendégek öltözetét, az asztal körül elfoglalt helyét, a berendezést stb.) A mezőemlék esetében én is része vagyok az eseménynek, és látom magamat is a jelenetben, ahogy ez a régi, például a gyerekkori emlékekben gyakran előfordul. A mezőemlékekben a szubjektív tényezők

---

<sup>44</sup> uo. 19–20.o.

<sup>45</sup> uo. 38. o.

<sup>46</sup> uo.

játszának fontos szerepet. Általában ilyen emlékeink törnek fel, amikor a Hogyan éreztük magunkat? típusú kérdésre válaszolunk. A művészek többségénél az alkotás folyamatában ez a fajta érzelmi emlékezés nagy jelentőségre tesz szert, főleg ha az alkotó munkamódszerében dominál az intuitív megformálás. Tény, hogy ezek a ráérzésses mozzanatok a tudatban utólag tudatosíthatóak, hiszen az emlékezetben „a lelki élet lefolyása tudatos és nem tudatos folyamatok szakadatlan kölcsönhatásából áll”.<sup>47</sup>

A vizuális képzelet és a vizuális észlelés működéséért ugyanaz az agyterület felelős a bal féltekén. Ez a központ a képzőművészeti alkotásban az emlékeket „érzelmi energiák sűrítményévé” vagy „az elme objektumaivá” rendezi.<sup>48</sup>

A vizuális művészeti ágak alkotásaiban, az álemlék azaz fantáziakép mint emlékfajta – amely szintén az emlékekre támaszkodik – (főleg az implicit emlékezetre, amikor a múltbéli tapasztalataink befolyásolják észlelésünket, gondolatainkat és cselekvésünket anélkül, hogy tudnánk róla)<sup>49</sup> elengedhetetlen.

Az alkotói fantázia szándékosan gyakran támaszkodik erre az emlékfajtára, hiszen a felfokozott emlékezés különössége az alkotói szabadság egyik megnyilvánulása; példa erre a szürrealizmus automatikus írása, az álmok megfestése, az expresszionizmus kifejezési víziói vagy a hatvanas években elterjedt (kábitószerrek hatására felfokozott) pszichedelikus művészi törekvések. A képzőművészek tehát ilyen értelemben kulturális emlékezetteremtők, de magánjellegű élettörténetükkel, személyes mítoszaiikkal egyben stílusmeghatározó konstruktőrök is (itt említhetném *Joseph Beuys* magánmitológiáját, *Christian Boltanski* sajátos archívumait, emlékező installációit stb.).

A művészetteremtésben a művész az alkotó (produktív) képzeletet az emlékezetnek azon sajátos módját hasznosítja, melyet *Fülep Lajos* „művészi emlékezés”-nek nevez, amit a „művészet sajátos gondolkodásának egyik lehetséges forrásaként”<sup>50</sup> tekint. Az alkotó képzelet az emlékezés átalakító szerepét aknázza ki úgy, hogy a valóságtól elszakadva még mélyebbre hatolhasson a megismerés során. A nyolcvanas és kilencvenes évek kortárs művészeti emlékező formáit *Keserü Katalin* (1998) *Emlékezés a kortárs művészetben* című könyvében kutatja.<sup>51</sup>

---

<sup>47</sup> *Lukács*, 1965. 93–94. o.

<sup>48</sup> *Schacter*, 1998. 251. o.

<sup>49</sup> *uo.* 25. o.

<sup>50</sup> *Keserü*, 1998. 10. o.

<sup>51</sup> *uo.* 10. o.

Az utóbbi időben az emlékezés jelensége a képzőművészetben újra egyre inkább előtérbe került. Azért mondom, hogy újra, mivel nem új jelenségről van szó. Főleg nem a képzőművészetben, hisz a reneszánsz típusú kultúrák a visszatekintést, az emlékezés technikáját használták a megújulásra: a rendteremtés igényével keresték a múltbeli szépet, arányosat, kánonikusat. A 20. század végi posztmodern képzőművészet törekvései is ezt a technikát alkalmazzák, amikor eklektikus eszközeikkel szeretnék megújítani életérzésünket. A szubkultúra elemeit ötvözik a művészettörténeti idézetekkel (parafrázisokkal), hogy ily módon egyensúlyozzák a múlt értékeivel a banális jelent.

### *Az emlékezeti jelképek*

Miután az emlék és emlékezet életünkben betöltött fiziológiai jelentőségét röviden áttekintettük, meg kell vizsgálnunk a rögzített külső emlékezet fontosabb tárgyait és azoknak a múltban és a jelenben használt vizuális kommunikációs formáit, továbbá ugyanezeknek a giccses jelképeit.

Az ember már a kezdetektől közösségi lény, azaz társadalmi lény, és a beszéd által szerzi meg „kollektív identitását”, mely a közös tudás és „a közös emlékekben való osztozáson alapszik”.<sup>52</sup>

A közös kulturális tudás szimbólumrendszerének maradványait vidékeinken ma is megtalálhatjuk az etnózemiológia által kutatott paraszti kultúra népszokásaiban, a szőttesek, varrottások formáiban, mintázataiban, a falu népének hiedelemvilágában, táncokban, lakodalmakban stb.

Ezt nevezzük kulturális tárgyi emlékezetnek, vagy *Assmann* szerint kulturális alakulatnak, mely a szimbólumok által közvetített közös vonások együttese, s tulajdonképpen megalapozza és reprodukálva fenntartja a kollektív identitást. A közösségre alapozott identitást csak úgy tudja fenntartani, hogy az emlékezeti jelképek kódrendszerét az illető mikroközösségen belül keringésben tartja. Hogy mik is ezek a jelképek? „A közös nyelv, közös tudás és közös emlékek által kódolt és artikulált kulturális értelem.”<sup>53</sup> Vagyis *Assmann* szerint az azonos értékrendet biztosító, közösen megélt tapasztalatok, várakozások és értelmezések készlete. Ezek a jelképek együttesen alkotják

---

<sup>52</sup> *Assmann*, 1999. 138. o.

<sup>53</sup> *uo.* 139. o.

a társadalom „szimbolikus értelemvilágát”, illetve „világképét”, amelyeket reprezentálva megkülönböztethetünk egyrészt mint kétdimenziós ábrázolatot, másrészt mint háromdimenziós tárgyat. A kulturális emlékeink zöme tárgy jellegű emlékmű, emlékezeti ősi jelkép, templom, sírkő stb. A fentiek értelmében minden dolognak lehet szimbolikus jelentése a természeti objektumoktól az elvont formákon át az ember alkotta műtermészetig. Így a megmunkálatlan követ, a növényeket a mágikus vallási hit éppen úgy jelentéssel töltötte fel, mint az állatok reprezentációit. De az ember által készített dolgok, például az oszlop, a ház, az autó stb., akár a nem mimetikus elvont formák is, lehetnek valamilyen eszmék, fogalmak, érzések szimbolikus kifejeződései (pl. a szín, a számok, a mértani vagy szabad formák). *Aniela Jaffé, Carl Gustav Jung* titkára és életrajzírója *A vizuális művészetek szimbolizmusa* című tanulmányában azt írja: „Az ember szimbólumalkotó hajlamával, tudattalanul szimbólumokká alakítja a tárgyakat vagy formákat, ezáltal igen jelentős pszichológiai fontossággal ruházza fel őket mind vallási, mind pedig művészeti szempontból.”<sup>54</sup> A szimbólumok jelentéseinek kutatásával csak a 19. század óta kezdtek behatóan foglalkozni, amit a fogyasztói társadalomban megjelenő „kulturális amnéziával” a jelképek eredeti jelentésének felejtési tüneteivel magyarázok.

A szimbólumrendszerek lehetnek: (1) *mágikus–vallásos szimbólumok* (Jákob köve); (2) *mitologikus szimbólumok* (Zeusz mint hattyú); (3) *családi szimbólumok* (gyűrű, termékenység vagy őrző-védő virágok); (4) *politikai szimbólumok* (forradalmi szimbólum: zászló, békeszimbólum: galamb); (5) *természeti szimbólumok* (tűz, víz); (6) *állati szimbólumok* (nyúl, ló); (7) *növényi szimbólumok* (rózsa, liliom); (8) *antropomorf szimbólumok* (a négyzetbe és körbe rajzolt ember a humanizmus jelképe); (9) *fogalmi jelkép* (Yantra); (10) *elvont formák szimbolikája* (számok, háromszög); (11) *művészeti kommunikációs rendszerek szimbolikája* (beleértve az absztrakt művészetet is, *Kandinszkij* szerint minden formának jelentése van).

Kollektív emlékhordozók ugyanúgy lehetnek épületek, tárgyak és ábrák, melyek csoportosítva szintén többfélék:

– az isteneknek vagy az Istennek készített áldozati helyek, szentélyek, oltárok, templomok, házak;

---

<sup>54</sup> In: *Jung*, 1993. 231. o.

- a vallási jelképek vagy isteneket ábrázoló szobrok, például görög terrakották;
- a beavatási rítusokon végzett testcsonkítások, tetoválások;
- a temetkezési helyek; sírkamrák, síremlékek;
- a halotti kultusz kellékei: múmiamaszkok, halotti maszkok, sírvázák (lékythosok), urnák;
- a szent vagy történelmi ereklyék, bebalzsamozott testek;
- valamilyen tragikus vagy dicső esemény tiszteletére emelt emlékművek;
- természeti katasztrófára való emlékeztetés céljából meghagyott, bekerített emlékhelyek (pl. a Vezúv kitörésének emlékezete: Pompei);
- családi szimbólumok, címerek, heraldikai jelvények;
- a csoportot megkülönböztető kollektív identitást kifejező harci jelek zászlón, pajzson stb.

Modern korunk jelentősebb emlékezeti és tárgyi jelképei a következő témakörökbe csoportosíthatók:

- világi eseményekre készített emlékek: plakettek, nyomtatványok, szobrok;
- történelmi ereklyék, személyiségekre emlékező tárgyak, emlékművek;
- múzeumok mint az emberiség történetének, múltjának kultúrkincsének őrzőhelyei;
- az emberi kegyetlenség mementóhelyei: Auschwitz, Dachau stb.;
- a magánélet fontosabb eseményeihez kötődő emlékek: keresztelők, születésnapifotók;
- iskolai felvételek, bankett, esküvő, családi képek, családi album a család „arc-képkronikái”;
- úti élmények emlékei: a turizmus dokumentumai – képeslapok, kicsinyített tárgyak;
- nyomtatott szuvenírek – emlékfotók;
- szerelmi emlékek: préselt rózsák, emlékfűzet, tükrös szív, árnyképek, hímzett kendők;
- vásári emlékek: csecsebecsék, vásári emlékfotók stb.;
- vadászati emlékek: preparált szarvasfej, kitömött hiúz, harcsafej, medvebőr;
- szent helyek, búcsúk, kegyelethelyek emlékei: kereszt, szentkép, nyaklánc;
- tetovált emlékek: börtönlakók hierarchiájának jelképei, katonaemlék;

- temetkezési emlékek: fényképes sírkő, művirág koszorú, temetési emlékfoto;
- postai nyomtatott küldemények: levelezőlap, képeslap, boríték, bélyeg, dísz-távirat;
- a reklámpar csomagolóanyagainak emlékei, különféle nyomtatott termékek: poszter, cigarettásdoboz, italcímkék stb.;
- a szupermarket, a nagyáruház mint emlékezeti helyszín: egységes áron, olcsón, mindent műanyag változatban, Barbie baba, árukatalógus;
- emlékeztető reprodukciók: sztárok folyóiratokból kivágott, falra ragasztott arcképcsarnoka, pornográf fotók, erotikus képek, autók;
- politikai szimbólumok: béke, szabadság, erő, hatalom, forradalmi, szocreál emlékpark;
- Boros Géza emlék/mű könyve stb.

Az imént felsorolt témakörökben a giccsnek különböző változatait is megtaláljuk a modern kor emlékezeti jelképei között. A kulturális szurrogátum főleg a 20. század problémája, melynek *Gheorghe Achiței* két virágzó formáját említi: (1) a másolatot vagy reprodukciót, az ismert festmények és szobrok kicsinyített mását; (2) azokat a tárgyakat, amelyek úgy tesznek, mintha műalkotások lennének, szimulálják azok körülményeit (olcsó artizanat, kézműves-szuvenírek, népművészetet helyettesítők, bibelók stb.).<sup>55</sup> *Clement Greenberg* a fent említett giccset az ipari forradalom egy specifikus magatartástípusának nevezi; ez urbanizálta a nyugat-európai és amerikai tömegeket és megalapozta azt amit „egyetemes írásnak” hívnak.<sup>56</sup>

#### *A szuvenír, avagy a giccsemlék emléke*

A család, mint a társadalom alapsejtje létrejöttének időpontjától fejlődésében mindig befolyásolta a vizuális közlést és annak ízlésformáit. Tudjuk, hogy elsősorban a család az az intézmény, amely a születéstől kezdve az élet minden jelentősebb ünnepén emléket készít, melyet a mindenkori giccses érzelgőség magasztal, ugyanakkor a családi ünnepeket, mint a „legszentebb” kapcsolatokat „visszataszító rituálékká silányítja”.<sup>57</sup> A giccsemléknek ezen mikroközösségen belül, és így a társadalomban is *Gheor-*

<sup>55</sup> *Achiței*, 1974. 88. o.

<sup>56</sup> *Achiței*, 1974. 89. o.

<sup>57</sup> *Greenberg, Clement* (1986): Avangárd és giccs. In: *Moles*, 1986. 109. o.

*ghe Achiței* három stimulensét, mozgatórugóját különbözteti meg, ami egyben megfelel a művészeti alkotás alapvető motivációinak is: (a) vitális tényező (erotika, szerelem, halál), (b) etikai tényező (szentimentalizmus), (c) ludikus játékosztön.<sup>58</sup>

A giccsemlékalkalmak a család életének három legfontosabb eseményéhez, a születéshez, a szerelemhez, a halálhoz, valamint az emberi élet fordulóihoz kapcsolhatóak: a keresztelőn ismert fényképezési szokások, esküvői retusált fényképek giccse, erotikához, szerelemhez tapadó intim fényképezés, a legénnyé avatást helyettesítő katonai sorozás alkalmából kivágott önféj, és végül a haláltól való félelemhez, a „megédesített, cukormázba, az érzelmesség, a pátosz redőibe vont halál”-hoz<sup>59</sup> (rózsaszínnel bélelt díszes koporsó, tartósított halotti emlék tárgyak: művirág koszorú, az elhunyt sír-emlékére készített szoborcsoport, emlékmű, porcelán sírkőfotó stb.). Az esztétikai ízléstelenség a halál vonzatába akkor kezdett bekerülni, amikor elveszett a halál iránti tisztelet. Ezt pedig *Greenberg* a családi összetartozás meglazulásával, a látszatra való törekvéssel magyarázza.<sup>60</sup>

A második giccstimulens főleg a társadalmi életben, a konzumtársadalom termékeinek reklámjában, az internetpornográfiában és a mass médiában, valamint az emberi kapcsolatokban van jelen, és a tárgyi giccsemlékei a családi albumok nézegetésének romantikájában, az emlékfüzetek készítésének formális hagyományában, a képeslapok vagy az ünnepi üdvözlétek gyűjteményét tartalmazó albumokban rejlenek. Ezenkívül a giccsemléktárgyat megtaláljuk a családtagok boldogságához, szórakozásához, utazásaihoz kötődő emlékekben, a kulturális turizmusban, az énekesek, filmszillagok csodálatának kinyilvánításaként (*Enrique Iglesias* vagy *Elvis* képének falra ragasztása), a tömegkommunikációs emlékekben (topmodellek folyóiratból kivágott reklámja), a fogyasztási kultúránk szuvenirjei között a csomagolások gyűjtésében (cigarettdobozok a vitrinben), a művészeti emlékekben a használati tárgyakon, posztereken (*Michelangelo* Dávidja kötényen), és a vallásos giccsemlékeknek az erotikával való keverésében stb.

A giccsemléket létrehozó, gyártó harmadik motiváció a giccsemlék játékosztönében, „kreativitásában” jelentkezik. Ilyenkor barkácsolás közben – az előbbi példákhoz igazodva – automatikusan megjelennek a *Moles* által meghatározott giccsalap-

---

<sup>58</sup> *Achiței*, 1974. 89. o.

<sup>59</sup> *Greenberg*, 1986. 127. o.

<sup>60</sup> uo. 128. o.



elvek. Elsőnek említi „*a meg nem felelés elvét*”<sup>61</sup>, amikor a cselekvésben az eredeti funkció elfelejtése a jellemző, az eltérés vagy „eltávolodás a névleges céltól”; más esetben „eltávolodás a valóságtól”. Így például festett autógumik újrahasznosítása ürügyén „modern virágkeretet” láthatunk a parkban, a kertben, a vonatállomás előtt stb. Egy tipikus szuvenires giccspélda a múltból a fényképész nyomtatott szuvenírpecsétje, melyet a felvétel hátoldalán a kartonon láthattunk, nyomtatott felirattal, a fényképezés technikai eljárásának (a felvétel előhívása) giccses, angyalkás ábrázolásával. A retusált családi fénykép esetében már nem a vitalitáshoz elengedhetetlen termékenységi rítusban, hanem a retusált esküvői kép megszépítésére, meghamisítására, idealizálására tettenek szándékos hazugságot; a cél tehát a hajdani kultikus misztérium helyett a ráncok kisimítása vagy a hiúság legyezése lesz. A második giccsalapelv: a „*halmozás elve*”<sup>62</sup>, amelyet minden giccskörnyezetben megtalálhatunk. Erre a környezetre jellemző a zsúfoltság, a túlzás, melynek szabályai a nem kimondottan giccsben is jelen lehetnek. Míg a paraszti kultúrában a zsúfoltság egy tradíció függő rendjébe ágyazódik be, addig a giccsemler házában hiányzik mindenféle rendszer az emléktárgyak egymásra torlódásából. A halmozás elvéhez szorosan kapcsolódik a harmadik: „*a szinesztétikus érzékelés elve*”<sup>63</sup>, melyben öncéllá válik „a sok csatorna bekapcsolása, minden rendszer nélkül, mértéktelenül hatnak egymásra a központi idegrendszer szabályozó mechanizmusokban” (illatos emlékfüzet, szuvenírfotóval díszített torta, illatos parfümösdobozok stb.). A tárgyak szuvenírváltozatainak tragédiája a „*középszerűség*”<sup>64</sup>, melyet szerzőnk negyedik giccselvként sorol. Vagyis az utazási emlék csak az eredeti másolata így a kicsinyített mása, a valódinak vagy az anyaga csak színleli a valódinak nemes fémét stb. Végül az ötödik „*a kényelem elve*”<sup>65</sup>: az érzelmre ható pasztellszínek könnyed harmóniája, a befogadás „egyszintűsége”, a gondolkodásmentes, érzélgős szellemi kényelem, emlékeztetés az élet banálisan megélt eseményeire (külföldi, elhasznált, drága italosüveg- és cigarettásdoboz-gyűjtemény).

A giccsemler általános szuvenírgyűjtőhelyei a következők:

---

<sup>61</sup> Moles, 1996. 52. o

<sup>62</sup> uo. 53. o.

<sup>63</sup> uo. 55. o.

<sup>64</sup> uo. 56. o.

<sup>65</sup> uo.

– lakásban a falon elhelyezett családi, esküvői képek, szentképek, giccsfestmények, cirkalmas tükrök, szarvasagancs, Szöktetés a szerájból faliszőnyeg és filmsztárok reprodukcióinak együttes környezete, a vitrinben üres cigarettásdoboz, bibeau, turisztikai emlékek sokasága és italosüveg-gyűjtemény;

– az asztali giccstabroszon vázában műanyag virág;

– az emlékalbumok szíves és rózsás sorozatai;

– a mellékhelyiségben: erotikus és pornográf reprodukciók kiragasztása;

– a ház homlokzatán színes burkolat, csempézés; a teraszon vagy az udvarra néző házfalon színes olajfestmény és szarvasagancs (vadászemlék);

– ezüstre festett kovácsoltvas kerítés stb.;

– a kert mesefigurákkal való díszítése: törpék, légyölő galócák stb.;

– a munkahelyen a szentképek és filmszallagok, valamint aktfotók vagy manökenek színes újságkivágásai egyaránt megtalálhatóak, falra, szekrényre, asztalra, vilamoson, autóbuszon a vezetőfülke ablakára ragasztva, nyomtatott képeslapok;

– a személygépkocsi mint státuszszimbólum szintén giccshordozó, itt az amulettszerű műanyag keresztől a miniatűr plüssállatokig megtalálható minden, ami felakasztható és szerencsét hozhat az autó tulajdonosának, láthatók mozgó fejű kutyusok, öntapadó ábrák, mesefigurák, pornóképek stb.

A fenti példákat elemezve láthattuk, hogy az emlékek készítésének és helyeinek „konformizmussá és hagyománnyá”<sup>66</sup> válása nem menekül meg a giccstől.

Romániában (frankofon környezetben) a címben szereplő szuvenir kifejezés jobban elterjedt a giccsemlék használatánál, ennek eredetét a képeslapok és az emlékfényképészek nyomtatványaival magyarázom.

*Erős Lászlótól* (1985) megtudhatjuk, hogy a Souvenir de ... homályos emlékreminiszcencia, francia eredetű szó, vagy Gruss aus ..., Üdvözet ...-ből, de folytathatnánk más európai nyelveken a nyomtatott képeslapemlékek változataival: Greetings from ..., Saluti di ..., Memorias de ..., Salutări din ....., melyek megjelenésének időpontja nagyjából megegyezik a Kitsch szó használatának általános elterjedésével (1870-es évek) és az ipari méreteket öltő sokszorosítási technikák nyomdai fejlődésével (1890-es évek a cink és az alumínium granulált felületének alkalmazása). Tehát a

---

<sup>66</sup> Greenberg, In: *Dorfles*, 1986. 122. o.

szuvenírfajták egyik legelterjedtebb és legrégebb névadó változatával van dolgunk, melyet a „giccstudatformálás” kedvenceinek is nevezhetünk: a képeslapokhoz való ragaszkodás. Gyűjtésről van szó, ennek tárgyait a mai napig számtalan család archívumában megtalálhatjuk, de a munkahelyi környezetek individuális, személyes jegyeinek hordozóiként is magyarázhatjuk: üveg alatt, villamosfülkében, falon vagy vitrinben szem elé helyezve stb. emlékeztetnek a család vagy a rokonok úti élményeire. Jellemző szerelmes szuvenír téma ma is a kiscicás képeslap, melyen az erotikusan édeskés cicák virágokkal dekorált, masnis fonott kosárban békés kedvességet árasztanak.

A 20. század elején sokszorosított képeslapok között is vannak perverz, fülledt erotikát sugalló rajzok, melyeket giccsfestők készítettek felnőtteken kacér gyerekeket ábrázoló babafigurákként, a következő feliratokkal: „I can see I’ll have to get a man!” (Utánanézhetek egy férfinak); „Je suis bonne à marier” (Alkalmas vagyok a házasságra); egy másik képeslapon a gyerekekkel ábrázolt féltékenység erőltetett érzelgőssége látható. A leskelődő cipészinás és a felnagyított kulcslyukon keresztül láttatott korabeli meztelenség alkalmat nyújtott a szerelmi emlékek metakommunikációjára.

Az első világháború előtt jellemző volt a háborút propagáló virágdíszes, giccses búcsúztató képeslapok terjesztése, amelyeket követett a frontról vagy a hadifogságból küldött szuvenírek, türelemüvegek emléke. Az újévi köszöntőket és üdvözeteket éppúgy, mint egyes képeslapokat, kifejezetten azért küldték a rokonok, barátok egymásnak, hogy a családi albumban elhelyezett képeslapgyűjteményeket gyarapítsák. Az *N. Niepce* találmánya után (1829) az említett litografált képeslapokat felváltotta a fototípiával készített sokszorosítás, melyben az emlékfénykép – mint képeslap – postázásának hagyománya is megszületett. Mindehhez hozzájárult a falon is elterjedt fényképezési szokások, emlékezeti alkalmak megjelenése, amikor nem a közösségi eseményt rögzíti a fényképész, hanem önálló eseménnyé, „emlékfejlesztővé” válik maga a fényképezés mint foglalkozás (lásd a piaci emlékkészítés kitömött állatai vagy előregyártott díszletek, erdőt ábrázoló hátterek elé állított családtagok képeit).

Amint a giccsnek, úgy a szuvenírnek a megjelenését is mindenekelőtt a „giccsemler”<sup>67</sup> vásárlási, birtoklási igénye hívta életre, aki a giccsben „szépítő tükröt” tart maga elé, s ha hazugság, akkor „ez a szemrehányás arra az emberre hullik vissza,

---

<sup>67</sup> *Dorfles* (1986.) írja, hogy *Hermann Broch* elsőként határozta meg a Kitsch-Mensch fogalmát (17. o.)

akinek ilyen hazug és szépítő tükörré van szüksége, hogy benne magára ismerjen, és bizonyos mértékig őszinte élvezettel hitet tegyen hazugságai mellett”.<sup>68</sup> A szépítő tükörré azért van szüksége, mert fejletlen az esztétikai értékítélete, megrontott és elferdített (perverz) a világlátása, így hamis, giccses tárgyakkal tölti fel az Isten nélküli „egydimenziós” életérzését. A giccsemler számára az idő és tér giccses abszolutizálása elsősorban az otthonában felhalmozott emléktárgyakban, a fényképekben, a berendezett környezetében jut kifejezésre. Ahogy *Hermann István* mondja: „A giccsemler tehát vagy elmerül a boldogságban vagy megreked a boldogtalanságban, de semmiképpen nem jelenthet számára élményt az élet valósága”<sup>69</sup>; a valóságot és annak (számára) kellemetlen helyzeteit nem fogadja el. Megalkotja az életkultusz boldog mágiáját, ami nem más, mint a boldogság meghosszabbításának és a halhatatlanság utáni tudatalatti vágyának paradicsomi nosztalgiája, ami – talán – az Ádám és Éva eredendő bűnéből örökölt lelkiismeret-furdalásból ered. Elaltatja magát a szuvenír ópiumával, és kerüli az eredeti, megrázó művészi élményt, amely visszazaradná a mesevilágból a valóságba.

A „primitív népek” fényképezéshez fűződő viszonyából tanulságos következtést vonhatunk le a mai ember szuvenírszerű emlékképeihez való ragaszkodásáról. Ahhoz, hogy a tájnépek „fotómodell magatartását megértsük” – *Láng János*<sup>70</sup> gyűjtése nyomán – tisztáznunk kell a „tükörkép”, a „lélek” és a „belső” fogalmát. „Minden primitív nép nyelvében van egy olyan szó, amely az embernek a vízben látható tükörképét, az ember árnyékát, az embert ábrázoló rajzot, faragványt, fényképet jelenti, s ugyanezzel a szóval jelölik meg a lelket is. A kai nép azt hiszi, hogy az árnyék a lélek, s a lélek a szemben lakik, sőt, látható is a pupilla csillogásában. A Tanni-sziget lakói szerint a kasi az ember árnyéka, képe, lelke, tükörképe.”<sup>71</sup> De *Láng János* több példával is igazolja, hogy a különböző népek, népcsoportok nyelvében ugyanaz a szó fejezi ki a kép, a fénykép, az árnyék és szellem fogalmait. A közhelyeinkben használatos fordulatok mint: a szem a lélek tükre, melyet csak a fény segítségével látunk, és megörökíteni a fénynek a képével lehet igazán, szintén azt igazolja, hogy az összefüggések nem véletlenszerűek, és még ha nagyon kevés információval rendelkezünk is az euró-

---

<sup>68</sup> *Broch, Hermann*: Néhány megjegyzés a giccs problémájáról. A cikk egy előadás szövege, amelyet *Broch* a Yale Egyetemen a germanisztikai szeminárium hallgatóinak tartott. (In: *Dorfles*, 1986. 51. o.)

<sup>69</sup> *Hermann*, 1971. 81. o.

<sup>70</sup> *Halasy*, 1995. 88–98. o.

<sup>71</sup> *uo.* 89. o.

pai népek fotózással kapcsolatos hiedelmeiről, a mágiáról, szokásokról, a fénykép szerepéről<sup>72</sup>, annyit fotósként többször tapasztalhatunk, hogy a mai napig az egyszerű emberek vonakodva állnak a kamera elé, vagy ismeretes az a különös pózolás (természetellenes viselkedés), amitől az emlékképek számunkra érdekessé válnak. Ez a fajta magatartás legtöbbször a halállal hozható összefüggésbe; egyrészt a fénykép létrejöttének dimenzióváltása miatt, a kétdimenziós leképezés, pillanatmegragadás által, melynek következtében ez a folyamat mágikus tudatalatti félelemmel társul, másrészt a pillanat meghosszabbításának igényéből amely a giccses retusálással időtlenné, téren és időn kívülivé varázsolja a mozzanatot (retusált családi-esküvői kép). A fényképezés a halálra emlékeztető eljárás, mondja *Barthes*.<sup>73</sup> Mivel az egyszerű ember ösztönösen ráérez, hogy a fénykép a halálról üzen, így a retusált fényképben a halálfélelmét győzi le – vélekedhetnénk *Barthes* szavaival. A kezdetleges színházban (melyhez a fényképet hasonlítja) „az első színészek azzal váltak ki a közönségből, hogy eljátszották a Halottak szerepét; maszkírozás után egyszerre voltak élők és holtak.”<sup>74</sup> A retusált kép is ilyen rezzenetlenül élő szeretne lenni, de a színes mázzal a kikészített arc képi ábrázolása még inkább halotti lesz, mivel a halottak arcát látjuk ilyennek.

A néprajzi gyűjtésekből ismeretes a halottas háznál a fekete kendővel letakart tükör (a lélek így elszabadul a halott testtől és bizonyára nem jár vissza majd a házba, amitől különösen félnek) vagy a „halott fényképének eldobására vonatkozó tilalom, a képek összetépésének kapcsolatmegszakító jelentése, vagy az özvegyen maradt férfi/nő házastársa fényképén kiszúrja az illető szemét, hogy a halott ne lássa a másik életét stb.”<sup>75</sup> Amikor a fényképen levő dolog, mint valóság, és nem a fénykép vált ki reakciókat, igen hamar olyan fogalmakhoz jutunk el, mint a lélek, a halál vagy az emlékezés.<sup>76</sup> Addig, amíg a szerepkör a közösség számára hiedelmekhez csatolható, a szuvenírnek még nincs giccses felhangja, a célszerűség tehát gondolati kohézióba tartja a formát, azaz van tartalma, de mihelyt elveszíti az említett jelentéskört, kiüresedett díszítése devalválódik. *Hermann* a giccsélmény mögött meghúzódó „dogmatizmusról” beszél, egyfajta értékrend dogmává merevedéséről a „gondolkodásban, az érzelemben,

---

<sup>72</sup> uo. 96. o.

<sup>73</sup> *Barthes*, 2000. 96. o.

<sup>74</sup> uo. 36. o.

<sup>75</sup> uo.

<sup>76</sup> uo. 97. o.

a magatartásban stb.”<sup>77</sup> egyaránt. A kultikus funkciót szolgáló összetartó erő, az „aura” megszűnését „a megszokottnak”<sup>78</sup> egyéni utánzása váltja fel.

A gicccsemlékben épp az említett kisugárzásnak, a kulturális emlékértéknek a kifakulásával, azaz egyfajta kulturális amnéziának a tüneteivel találkozhatunk. Az idő során a városi ember – paradox módon épp azért, hogy közelebb kerüljön ahhoz, amit elvesztett – olyan drogokkal vette magát körül, amelyek még jobban rombolták a kulturális emlékezetét. Ilyenek az úgynevezett hamis emlékek és maga a műtermészet, amellyel az ember körülvette magát. Megrendelt magának másolatokat, művirágot, üveghalat, kerti törpét, porcelán csecsebecsét: kiscicát, kutyust, lovacskát; plüss állatokat vagy kitömött medvével emlékfotót. Az eredeti helyett készített másolatok: műanyag, monumentális poszter, „elektromos távcső”, a televízió látszólagos boldogságot nyújt, de hosszú távon giccsfogyasztóvá, „giccsdrogfüggővé”, mondhatni beteggé teszi az embert. Az éden utáni nosztalgiáját érzélgős, túlszűfolt környezetével pótolja, s az amnézia során elfelejtett kulturális értékek által keletkezett űrt gicccsemlékeivel tölti ki. Az említett jelenség nem új keletű, minden korban fellelhetők – a mai megítélésünk szerinti – giccsviszonyok, de vannak korok, amelyek kimondottan jó táptalajt nyújtanak. Ezek az időszakok a technika és a jólét fellendülésével párhuzamosan haladnak. Vegyünk példát a giccsre leginkább ható Jugendstilből a 20. század elejéről. Ekkor az art nouveau, a „folyondár-esztétika”<sup>79</sup> mint a giccsművészet egyik gyökere az ember előállította termékek közül majdnem mindent növényi formákkal, a „természet” virágaival borít be. Az 1900-as évek művészete korának tárgyait, gépeit a funkciótól függetlenül rózsákkal, nőszirmokkal, liliummal stb. díszíti. Ez is azt bizonyítja, hogy a giccsgondolat az építészetbe éppúgy, mint a művészet egészébe a technikai civilizáció segítségével hatolt be. Ezzel „a funkcionális elemeket megfosztották eredeti jelentésüktől, hogy divatos, mindennemű funkcionális jelentéstől elvonatkoztatott díszítőelemeket hozzanak létre”<sup>80</sup> ilyen például a szíves, masnis macilak és macicsalád rózsaszínű gipszöntvénye mint hőmérő vagy az égetéssel díszített fából készült fényképtartó, szovátaí látképpel. A turistaipar (amint a fent említett példa is bizonyítja) rafináltan

---

<sup>77</sup> Hermann, 1971. 69. o.

<sup>78</sup> uo.

<sup>79</sup> Moles, 1996. 104. o.

<sup>80</sup> uo. 83. o.

kihasználja a giccsemler feledékenységet, „szerzésvágyát”, a tulajdonszerzés „hatalomvágyát”<sup>81</sup> és olcsó emlékfeljesztő kellékeket gyárt, ízléstelen szimulakrumokat, mű- és sokszorosított giccstárgyakat, hogy az ember a kihagyó emlékezet számára támpontokkal vehesse körül magát. Ez az egyik legfontosabb terület, ahonnan az emlékszuvenírek nagy része származik. A modern kor megteremtette a lehetőséget az utazásra, a sokszorosított nyomtatással a turista számára vonzóvá tette az egzotikumot, és ugyanakkor az ipari fellendüléssel giccscsüllé, kulcstartóvá kicsinyítette a Niagarát vagy az Eiffel-tornyot. A giccscsullar a kulturális emlékeket is giccscsüllékké alakítja, a vevő szentimentalizmusára, birtoklási vágyára apellálva (Mona Lisa, *Michelangelo* Dávidja törülközőn, konyhai kiskötényen stb.). A turizmusból jövedelmező iparágak majdnem mindegyike giccscsüllánus, erre a célra az Egyesült Államok globális modelleket gyárt, lásd Hollywood díszletvárosát mint turisztikai látványt, Disneyland mesés bűbáját vagy a szerencsejátékok Las Vegasát. *Dorfles* a rossz ízlésről írt elemzésében a művészettel összehasonlítva a giccscsüllben fordított folyamatot jelöl: a műalkotás eredeti környezetéből kiragadva, üzenetétől elidegenítve információvá szűkül.<sup>82</sup> Ezeken a szurrogátumokon át válnak ismertté a nagytömeg számára a remekművek (felhasználva a giccscsüll pedagógiai szerepét; *Moles* a már említett alapelveken kívül a giccscsüllt mint a boldogság művészetét behatóan elemzi).

Egy másik giccscsüllrókozót (szuvenírfeljesztőt) a művészi elektronikus médiában és reklámparban figyelhetünk meg, melynek szándékos célja az emlékezetkiesésünk meghosszabbítása, hisz az identitászavarban szenvedő egyén manipuláltan, érték és ízlés hiányában jobb vevő a konzumtermékekre. A tömegkultúra eliparosodása kilúgozta az emberből az élet és a művészet megkülönböztetésének a képességét. A tömegkommunikációs eszközök érzéktelenné tették a nézőt a hiteles élmények iránt, s ezek keresése helyett a művészeti élmény a gépi kommunikációban megfakult álomszerű fantomképpé silányult. A reprodukciók egy szintre csökkentik a valódit a másolattal.

Tehát torz és hamis emlékekkel halmoz el a giccscsullar eredeti és igaz gyllánánt, s amint már a bevezetőben is kifejtettem, a hajdani szelleml-kulturális értékekre alapozott kommunikációnk gazdag szimbólumrendszerét felváltotta a banális algoritmusokon fejlődött – az elektronikus médiában alkalmazott – egyezményes jelek szimbólum-

---

<sup>81</sup> uo. 175. o.

<sup>82</sup> *Dorfles*, 1986. 22. o.

rendszere (előre, vissza, stop, ponyvairodalom, szappanopera, krimi és thrillerfilm stb.), továbbá jellemző a régi szimbólumok újfajta szereposztása, melyben nincs meg a régi tartalom, és a jelentéshiány mellett előretör az üres dekorativitás.

Ebben az új helyzetben a képzőművész, a hajdani „tranzitív” költői, hagyományos szimbólumteremtés helyett előtérbe hozza a pragmatikus megfontoltság „reflexív”, szinte tudományos „rációköltészetét”. A múlt számunkra a kulturális emlékezetkiesés miatt a kommunikációban kiüresedett, tartalmatlan eszköztár lett; a tudatalattinkban halványan még fellelhető a hajdani kép, de már nincs jelen annak gondolati vagy jelentéskörnyezete.

*Dorfles* véleménye szerint korunkban számos olyan helyzet adódik, amely kedvez a mítoszteremtő erők létrejöttének, új mítoszok, művészeti alkotások, társadalmi-politikai vívmányok kialakításának, és éppen így vezethet a giccsmítoszhoz is. A valóság, a haza, a családszeretet, a halál giccses aspektusai arról tanúskodnak, hogy a giccs irracionális, fantasztikus tudat alatti és előtti elemeket tartalmaz. Ezért is tudta olyan könnyen kiszorítani, jobban mondva semlegesíteni a giccs az emlékezet vizuális értékeit. Az automatizálás következtében a tárgyakat tékozlóan előállíthatjuk, s a „használati érték” lép a „tulajdon érték” helyébe. A tulajdon érték manufakturális értékeinek művészi hiányát és az általa keletkezett szellemi rést a giccsemlék – amint láttuk – művészetpótló tárgyakkal, reprodukciókkal, szuvenírekkel stb. próbálja helyettesíteni. A szabadidő az ilyen ember számára kellemes menekülés a munka banalitásából és a nyugalomból, ahol a szuvenír (tágabb értelemben a giccs) eszköz arra, hogy agyonüsse vele az időt. A giccs által termelt szórakozás az érthetetlen és a borzalmas unalomnak a másik oldala.<sup>83</sup> Ebben az értelemben a giccsemlék kellemes és nyugtató, relaxáló, pszichológiai szempontból fontos a szerepe, hiszen a mindennapos értelmetlen és banalitásokkal teli életből illuzórikus szökést ajánl.<sup>84</sup> (Ez az egyik oka annak, hogy a giccsátmentési akcióimban a művészet terapeutikus funkciójával próbálok hatni a vizuális kommunikációban.) A giccsemlék kényelmes és minimális erőfeszítés árán maximális izgalommal akarja feltölteni a szabadidejét. Ezt az igényt elégíti ki az a „művészet”, mely mindenáron a fogyasztó ember kényét-kedvét keresi az eladhatóság reményében.

---

<sup>83</sup> *Călinescu*, 1995. 209. o.

<sup>84</sup> uo. 211. o.



## II. fejezet. A giccshelyzetrajz a kortárs művészetben

Arra a kérdésre válaszolva, hogy hol és mikor találkozunk a giccs kezdeteivel, vagyis mikortól jelentkezik ez a hamis emlékfajta, *Ludwig Giesz*, a Heidelbergi Egyetem filozófiaprofesszora, a giccs egyik legjelentősebb teoretikusa ezzel kapcsolatban azt mondja, hogy szociológiai kérdés előtt állunk.<sup>85</sup> És szintén kérdéssel válaszol: vajon nem „jellemzője-e a giccs minden tömegcivilizációnak, kezdve az ókori hellenizmuson, a római császárokon át, egészen a 20. század közepének egydimenziós emberéig?”<sup>86</sup> A giccs jelenségének jellemzőivel gyakran, főleg akkor találkozunk, amikor a szellemi szférában minőségbeli szemléleti változások következnek be (többnyire az anyagiak gyarapodása okán). Az említett jelenséget *Hermann István* pontosabban így fogalmazza meg: „homogén és egységes szférán belül – vagyis amilyen volt a paraszti társadalom – nem lehetséges olyan dogmatizmus, mely giccshez vezetne; pusztán különböző értékrendszerek összeütközése esetén jön létre giccs.”<sup>87</sup> Vagyis bizonyos motívumok, amelyek egy értékrendszer szerves összefüggésében valamely jelentéstartalmat hordoznak, egyszerűen átkerülnek egy más típusú gondolkodásba – például urbánus szemléletmódba –, és itt teljesen giccsjellegűekké válnak. Ez a jelenség lelkiállapotbeli módosulást, rosszabb esetben torzulást jelent. Tehát az értékrendszerek változó konfliktusa, a korízlás átalakulása a történelem során (mai szemmel nézve) többször is a giccsjelenségnek kedvező viszonyokat teremthetett. Ilyen giccsnek kedvező időszakok lehettek a manierizmusban, a barokkban, a rokokó idején, a romantikában, a szimbolizmusban és a 20. század elején a szecesszióban. Ma, a posztmodern eklektikus kultúra végén, tanúi lehetünk annak a giccspörgésnek, amely a 19. század közepétől folyamatában a leggyorsabban mozog, és tér-kiterjedésében az egész bolygónkon egyre népszerűbb. Ezt az utóbbi időszakot *Jean Baudrillard* szociológus a nagy felszabadulások (politikai, szexuális, a termelőerőké, a pusztító erőké, a tudattalan ösztönöké, a művészeté) „orgia” utáni állapotának jellemez, amikor a jelenségek önmagukat többször is megismételve szimulálják az orgiát.<sup>88</sup> S a következmények a vizuális művésze-

---

<sup>85</sup> *Dorfles*, 1986. 147–148. o.

<sup>86</sup> *uo.*

<sup>87</sup> *Hermann*, 1971. 70. o.

<sup>88</sup> *Baudrillard*, 1999. 79. o.

teket sem hagyják érintetlenül, nap mint nap az esztétikai értékkritériumok rendszereinek az atomizálását éljük. Ezek pedig „értékszóródást és sorvadást”<sup>89</sup>, ízléstelenséget és zűrzavart termel, amihez hasonló a mi korunkat megelőző időszakban *Dorfles* szerint azért nem következhetett be, mert a művészetnek teljesen másak voltak a (vallási szer-tartásbeli, etikai-politikai) funkciói.<sup>90</sup>

A múlt századok esztétikájában, de még a 20. századi modern művészetben is a giccs a mindenkori esztétikai kategóriák ellentétéként, az idea, a szép, az igaz, az esztétikus és a jó fogalmak által meghatározott oldallal szemben, azt kiegyensúlyozva helyezkedett el. Ebben az összefüggésben a giccs volt a rossz, a hamis, az értéktelen, a nem esztétikus negatív ellenpólus. Mára az említett egyensúly teljesen felbomlott, s a két véglet közötti távolság eltűnt, azaz megdőlt egy több évtizedes értékrend: a művészet és az élet határainak megszüntetése, átjárhatósága által az ellenművészettel, a tömegkultúra termékeivel együtt a giccs is bekerült a hajdani „magas művészet” birtokába. Ezt a jelenséget *Matei Călinescu* arra a nagy pszichológiai felfedezésre alapozza, hogy majdnem minden, ami direkt vagy indirekt módon kapcsolatban van a művészi kultúrával, azonnal „fogyasztási” tárgyá alakítható, mint bármilyen közönséges áru.<sup>91</sup> Az előbbi folyamat működési rendszerében *Jean Baudrillard* megállapítja, hogy a „kalmár materializmuson” túl a reklám, a média, a képek mindent jelekké alakítanak, a legköznapiabb, legrágárabb dolog is esztétizálódik. Mindez azt bizonyítja, hogy a rendszert nem az áru többletértéke, hanem a jel esztétikai többletértéke működteti.<sup>92</sup>

A fogyasztási társadalom törvényéhez idomult esztétikum a művész magatartására is hatással van. Egy kicsit benne is jelen van a giccs, hiszen általában a művész – ha nem is bevallottan – szeret tetszelegni, szereti, ha sikeres, ha van közönsége, még akkor is, ha témája a csúnyánál is csúnyább, a bad worse. De természetesen lehet folytatni a gondolatsort a polgári társadalomban megjelenő kisember (az újjgazdag) színre lépésével és annak megrendelői, vásárlói igényeivel.

A giccsnek a képzőművészetbe való zuhanását, a művészet ilyen metamorfózisát többféleképp magyarázhatjuk: (1) az európai művészet történetében zajló több év-

---

<sup>89</sup> *Baudrillard*, 1997. 14. o.

<sup>90</sup> *Dorfles*, 1975. 11–12. o.

<sup>91</sup> *Călinescu*, 1995. 208. o.

<sup>92</sup> *Baudrillard*, 1997. 19–20. o.

százados stílus- és mindegyre megújuló ízlésértékek közhellyé devalválódásával; (2) a romantikával kezdődő „utilitarisztikus”<sup>93</sup> pragmatikus felfogással, amely szemlélet az avantgárd típusú művészi konfliktusokban, a giccs ellenségének nevezett irányzatokban is érvényesült, hiszen minden formabontó és lázadó művészi tett később rehabilitált áruvá alakult; (3) a beaudelaire-i irányzattal, amely „a rossz ábrázolásával”<sup>94</sup> vezetibe az esztétikába az új, az érdekes, a rút elvének esztétikai kategóriaként való elfogadtatását (ami egyben az avantgárd forrása is); (4) a művészet mindent bekebelező tulajdonságával a tömegkultúra termékeitől a szubkultúra vizuális megnyilvánulásaiig (duchamp-i használati tárgy, áru vagy mindenfajta talált tárgy művészetté avanszálása, a pop-artban jelentkező igény a közízlés és a művészet közötti távolság megszüntetésével „fel akarja használni mindazokat az elemeket, amelyek az absztrakt művészetben a dekorativitás, a reklám, a plakát, egyszóval az iparművészet, illetve művészetipar leginkább konzumálható ága felé mutattak”)<sup>95</sup>, a fogyasztói-jóléti társadalom reklámjának a művészetre gyakorolt hatásával; (5) az olcsó információs technológia<sup>96</sup> és globális termelés által kifejlesztett gyors kommunikációval, ami fellazította a kulturális közösségeket, s ezek kommunikációjában egyetemes jelbeszéddé vált a giccsemlék; (6) a posztmodern kollázsgondolkodással, amely technika a giccs táptalaja lesz (többnyire a visszaemlékezés művészi eszközével, a parafrázissal dolgozik, egy adott remekműből, valamilyen motívum kiragadásával vizuális dialógust folytat a néző romantikus vágyának engedve); (7) a sokkolási „értékküszöb” magasságának emelésével (a viszonyítási pontok és cenzúra hiányában a csúnya és a horror hatványozott növekedést jelez); (8) a modernizmusban a vallás meggyengülésével és egyre növekvő individualista kultúrával az ember felszámolja a saját közösségi kötelezettségeit, ugyanis a művészi modernizmus lényege a bevett normák áthágásának vágya, a tekintély megkérdőjelezése és a közösségi szabályok semmibevétele<sup>97</sup> (mindez oda vezetett, hogy egyre kevesebb lett a norma, amit megszenteltelíthet, s kevesebb lesz azoknak a száma, akiket sokkolhat; „Ez magyarázza a botránykeltés szakadatlan eszkalációját a húszas évek értelmetlen dadaizmusától, a 20. század végének obszcén, szentséggyalázó és offenzív perfor-

---

<sup>93</sup> Hermann, 1971. 44. o.

<sup>94</sup> uo.

<sup>95</sup> uo. 277. o.

<sup>96</sup> Fukuyama, 2000. 15. o.

<sup>97</sup> uo. 94. o.

mance-művészetéig.”<sup>98</sup>); (9) a kulturális eliparosodással a tömegkommunikációs eszközök ipari közvetítése, az „átélt élmény” csökkenése által és „a művészeti táplálékként” felszolgált szurrogátumokból hiányzik a kivételes pillanat, a múlt minden „szertartásossága”, miáltal szertefoszlott az a titokzatosság, az a „szakralitás”, amely valaha megkülönböztette a műalkotást<sup>99</sup>; (10) az avantgárd művészeti csoportosulások felbomlását követő individuális rossz ízlés művészetként való értelmezésével a félreértelmezett „mindenki művész, minden művészet” demokratizmusával.

Tehát a 19. század végétől számtalan ismert civilizációs tényezővel magyarázható a giccsízlés megjelenése. Ennek közvetlen hatását a művészetben is látjuk. Az ipari forradalom, sokszorosítási, reprodukációs technológiák, a tömegkommunikáció fejlődése, a konzumtársadalom kialakulása mind-mind hozzájárult, hogy manapság a nemzetközi képzőművészeti eseményeken (a Documentán és a Velencei Biennálén) részt vevő művészek egy része művészetében a giccsset mint gyerekkori játékelemeket, nippet (álértékeket) a festészetben, installációban olykor heccként vagy szimulacionizmus néven használja, lásd *Rob Scholte* Ember, ne mérgeledj! című installációját, *Wim Delvoye* munkájában a banális emlékeket hordozó tetovált disznókat, a szerelmi szuvenir- és pornográfiafestészetet és -szobrászatot *Jeff Koons*nál, vagy a szubkulturális giccsterméket mint ready-madet, szupermarket-emléket *Haim Steinbach* installációiban.

Ezt a jelenséget a 21. század elején a vizualitás problémájaként tárgyalhatjuk. Annyira komplex kérdés ez, mint maga a 20. század vizualitása és az eddig hagyományozott kulturális emlékezeté. Ám a modernitás új fogalma mindig tartalmazza valamilyen értelemben a múltat is, melynek paradox voltát és történetét sokan elemezték többek között *M. Călinescu*, az ismert közhellyel szemlélítve az antik kolosszus és a vállán álló modern törpe horizont különbségének előnyeivel Így az új századunk vizuális problémái is öröklöttek, és számtalan „ízlést” konzerváltak, s ezek „anyagalakját” tovább változtathatjuk.

A rengeteg ágazatára szakadt művészi kommunikációban a kortárs képzőművészetre összpontosítva, vajon van-e olyan terület, amelyet nem érinthet meg a giccs? Erre a kérdésre sem adhatunk kategorikus választ, hiszen *Abraham Moles* tám-

---

<sup>98</sup> *Fukuyama*, 2000. 337. o.

<sup>99</sup> *Dorfles*, 1986. 33–34. o.

pontul szolgáló, *Psychologie du Kitsch, l'art du bonheur* című, 1971-ben íródott könyvében kifejti, hogy a giccs „ösztönösen elutasítja az impresszionizmust és az expreszszionizmust, valamint születő ellenségét, a vele szöges ellentétben álló funkcionálizmust”.<sup>100</sup> 2003-ra a kijelentés vitatható, ugyanis az impresszionizmus környezetünkben temérdek giccset „alkot”. Az avantgárd újabb megnyilvánulási formáiba is behatolt a giccs lásd a transz-, a posztavantgárdokat, kivételnek számít talán a '90-es évek új geometrikus művészete (hiszen az aszketikus egyszerűsége való törekvés a giccs ellensége) az intermédia kutatás bizonyos fajtái (a tudományos funkciók szintén kizárják a giccset), a nem európai törzsi művészet (kultikus szereppel és más ízléssel rendelkeznek, mint amit mi giccsnek vélünk), a művészet funkcióját megváltoztató, azt elemző új konceptualitás (szintén nem összeillő a giccsnormákkal) a *Beuys*-féle szociális plasztikából (a keletet nyugattal összekötő „eurázsiai” hitben fogant beuysi „hőelv”) kinőtt szocio-művészet a társadalom megváltoztatására és a politikum ellen lázad, a natúr art (amely főleg a természet tartalékainak, az energiáknak a kibontakoztatására összpontosít stb.).

De ugyanakkor mondhatunk legalább ennyi példát a giccs, a banalitás, a hamis attitűd, a sémák, a giccsmédiumok használatában prosperáló művészet köréből is (ezeket a nem európai kulturális környezetekben egyébként nem is kezelik „giccsfertőzöttnek”), vagy a mimetikus leképező művészeti műfajok kortárs művészeti alkalmazásáról, a családi fotók, a baráti vagy egyéb szuvenírek például *John Currin* emlékképfestészetében jelen levő giccses hatásáról.<sup>101</sup> Említhetném *Thomas Lanigan-Schmidt* túldíszített, dekoratív festészetét.<sup>102</sup> Más témakört jelent a gyerekkori plüssállatkák édeskés emléke, a comics- vagy rajzfilmfigurák által ihletett kortárművészet *Yoshitomo Nara* és *Takashi Murakami* plasztikáiban<sup>103</sup>, a szentimentális emlékezés a színesztéziával dolgozó wagneri effektus a videóinstallációkban (például *Ana Laura Aláez* 2001-ben Velencében a spanyol pavilonban). Példaként hozhatnánk a magánéletnek a művészetben való dokumentálását, *Elke Krystufek*<sup>104</sup>, vagy a giccsben is jelen lévő „szürrealista

---

<sup>100</sup> *Moles*, 1996. 68. o.

<sup>101</sup> *Art Millenium*, 1999. 112–113. o.

<sup>102</sup> *Honnef*, 1992. 71. o.

<sup>103</sup> *Art Now*. 2002. 324–327. o. ; 320–323. o.

<sup>104</sup> *uo.* 252. o.

mátrixot”<sup>105</sup>, 2 vagy n számú ritka elem erőltetett asszociációját a kortárs művészetben (például lásd az *Art Now*, 2002. Albumban 280–283. o. *Sarah Lucas* installációit: cigarettából kertitörpe- és porszívó-szobrait). Ide sorolható *Mariko Mori* érzelgős színekre és mesés romantikus múltra vagy futurisztikus fantasztikumra komponált boldogságra törekvő fotóművészete (lásd uo. 304–307. o.). Nem utolsósorban a XI. Dokumentán *Yinka Shonibare* szimbolikus *Fragonard* utáni hintázása, jellegzetesen giccses művirágok társaságában. Nos, amint azt a jellemzők kapcsán már nagyon sokan megírták a 20. század végét elemezve, a fent említett sokféleség is azt bizonyítja, hogy a „poszt-posztmodern” hagyomány eklektikus. Ennek egyik pozitívuma a művészi szabadság (amelybe ugyan belefér a giccs is), de van akiben épp ez a nagy szabadság – az értékkritériumok labilitásával – kényszert vált ki a metanyelv keresésére, a minimális geometrikus eszközök használatára, a „másolatoktól” való elfordulásra. A vizuális problémáink (sajnos) globálisak lettek, s ahogyan *Arthur C. Danto* *A közhely színeváltozása* című könyvében mondja, a „művészet és valóság közti különbség végül is nem annyira a dolgok fajtái, mint inkább a beállítódások fajtái közti különbség, s ennél fogva nem abból adódik, hogy mihez viszonyulunk, hanem abból, hogy miként.”<sup>106</sup> Vagyis: a művészet eddigi funkciói mellett a mindennapi élet helyet kér a művészi attitűdünkben és elképzelhető, hogy ily módon új funkciókkal bővül.

A paradigma változások során a régen ismert lineáris alkotói és befogadói lánc egyirányú folytonossága (valóság  $\longleftrightarrow$  művész  $\longleftrightarrow$  művészet  $\longleftrightarrow$  befogadó  $\longleftrightarrow$  valóság) a 20. század művészettörténetében többször is megszakadt, az absztrakt művészettel előtérbe került a művész befele fordulása, valamint a valóság újfajta értelmezése (a makro és mikrodimenzió) vagy a használati tárgyak konkrétsága. A hatvanas évektől az említett séma egy konceptualista viszonyra alakult, amelyben az alkotók a művészi megismerés fókuszát magára a kultúrára (jelen esetben a művészetre) irányították (a művész a valóságtól elfordulva a művészet mikéntjét, szerepkörét kutatja, határesetben az ötletre szűkítve azt, például *Sol Lewitt*). Tehát ebben az esetben a fent említett linearitásból kialakul a befogadó elidegenedése, mivel a nézőnek a valósághoz való viszonyítási támpontja – mint a befogadás feltételét képező ábrázolás – ezennel

---

<sup>105</sup> *Moles*, 1996. 25. o.

<sup>106</sup> *Danto*, 1996. 33.o.

teljesen megszűnt, s az új helyzetben a képlet így módosult: valóság  $\longleftrightarrow$  művész  $\longleftrightarrow$  művészet  $\leftarrow$  befogadó  $\longleftrightarrow$  valóság.

Mára jellemző lett egy különös visszacsatolás, a valóság és a művészet közötti határok megnyíltak, és – talán kommunikációs kényszerből is, a nézők visszaszerzésére tett kísérlet gyanánt – az alkotói játékban a művésszel egyidejűleg a befogadó is részt vesz az alkotási folyamatban, vagy elengedhetetlen része lesz annak. Az úgynevezett interaktív installációkban a művészet szórakoztató funkciójával a néző a művészi metateret profanizálja. A hajdani passzív befogadó helyett az installáció környezetében a kiállítást látogató az új díszletben szereplővé nő. Az utóbbi két helyzetet – mint említettem – százéves eseménysorozat előzte meg: a fotólátás kialakulása, a kollázs-gondolkodás megjelenése és használata, Duchamp „randevú”-elméletének<sup>107</sup>, a ready-made-nek az alkalmazása a pop artban, a neoavantgárd mozgalmakban és a Fluxus nemzetközi tevékenységében. A kortárs képzőművészetben máig érezhetőek ezeknek a hatásai, következményei, főleg a valóságelemek (amint már szó volt róla, a csomagolás, a reklám és a talált tárgy) vagy a technikai vívmányoknak, az elektronikus médiának a művészi képben való használata. A művészeti hagyományban tehát a kommunikáció igénye mostanra fontosabb lett, megelőzte a tartalmi és esztétikai síkokat. A paradigmaváltásokkal minden esetben más és más művészeti funkció kerül előtérbe, válik dominánssá, kap meghatározó hangsúlyt. A modern művészet belterjessége miatt a kortárs művek megalkotásakor, számtalan esetben szemponttá vált a tömegeket vonzó szórakoztatás, a nézőre összpontosított művészi terápia (a hajdani polgárpukkasztás helyett), ma sokszor szembeötlő az alkotónak a nézővel kialakított tudatos párbeszéde (lásd a művészi berendezés és a nézők közötti játékot, az elektronikus média, multi- és intermédia nagyfokú jelenlétét, amelyben a kortárs művész a „mozgásképeken” kívül egy időben több érzékszervre irányuló hatással módosítja az eddig megszokott elit típusú művészi hagyományt). Vagyis sokszor jellemző a statikus keretképek helyett a dinamikus mozgó látvány melletti hanghatás, vagy a közönséget vonzó színesztézia elvét hasznosító halmozás, például villanófény és a szaglóiidegre ható olfaktív inger vagy egyéb intermédia típusú alkotások. A halmozási elv a giccsnek is az egyik legjellemzőbb tulajdonsága. *Abraham Moles* szerint „arról van itt szó ugyanis, hogy

---

<sup>107</sup> Sontag, 1981. 150. o

egyidejűleg vagy párhuzamosan a lehető legtöbb érzékelő csatornát érik ingerek<sup>108</sup>, talán ezért sem véletlen, hogy a giccs a multimédiában „folyékony” közegre talált. Az említett hatvanas évektől a Fluxus nemzetközi csoport tevékenysége – melynek jel-szava: „minden művészet, mindenki művész” – kétségtelenül kitágította a kreativitás fogalmát, de egyben az élet és a művészet közelítésével nagyfokú engedményt tett a szubkultúra vagy a giccs beszivároztatására.

A 20. század közepétől egyre több „emlékgenerátort” látunk, és a mindenre kiterjesztett fogyasztás betegségére a reklámapar emlékezőpótlékokat gyárt az intimitásunkat is körülvevő szuvenírtől egészen a pornókazettáig. Az ipari társadalmakban (a hatvanas évektől) a fentiekkel párhuzamosan – amint erre *Fukuyama* A nagy szétbomlás című könyvében rámutat – bomlani kezdett a társadalmi rend: a rokonsági kapcsolatok lazulásával, a válások számának növekedésével, a házasságkötések és gyermekszülések számának csökkenésével, a bűnözés növekedésével, az oktatás színvonalának süllyedésével és a bizalomhiánnyal stb.<sup>109</sup> Ezek a „negatív társadalmi trendek” – ahogy ő mondja – bizonyára nem véletlenül jelentkeznek épp az ipariból az információs korba való átmenet idején. De az sem véletlen, hogy épp most nő a giccsemlékek művészetbe is beépülő szuvenírtípusainak száma.

A két ellentétes oldal – a szépség, az isteni szimbólumok, a „kollektív tudatalatti” ősképei (az irracionális jelképek) és a giccs motívumainak a világa – egy talajból nőtt ki, közös magból lett mutáció, mégpedig a kulturális emlékezet értékeinek elfelejtésével, megszűnésével. A hajdan ismert jelképek és hiedelmek eredeti jelentésüket elveszítve újonnan kialakult giccsfunkciót képviselnek. A giccstárgyegyüttesek, festmények főleg ezért üresek, banálisak és értéktelenek! *Baudrillard* szerint: „Amikor a dolgok, jelek, a cselekedetek megszabadulnak az ideájuktól, a koncepciójuktól, a lényegüktől, az értéküktől, a referenciájuktól, a kezdetüktől és a végüktől, akkor végtelen önreprodukciójuk veszi kezdetét.”<sup>110</sup> A giccsjárvány a fogyasztói társadalomban kialakult értékcsökkenés, a kulturális amnézia következménye. A giccsemlékek identitászavara, amely mind a két Riesman-féle személyiségtípusnál, a „kívülről és belülről irányított” embernél „a modern manipulatív társadalomban... autonómiájának megszűnésé-

---

<sup>108</sup> *Moles*, 1996. 55. o.

<sup>109</sup> *Fukuyama*, 2000. 17–18. o.

<sup>110</sup> *Baudrillard*, 1997. 11. o.



hez vezet”.<sup>111</sup> Ennek a bomlásnak – ahogy *Baudrillard* nevezi – a következményei végzetesek lehetnek, amint az árnyékát vesztett ember az örütségbe zuhan.<sup>112</sup> A ízléstelen világszemlélete, megelégedett önérzete faragatlanságából, műveletlenségéből következik. A létében keletkezett szellemi úrt a ponyvairodalommal, a szappanoperával, a vizuális szennyel, értéktelen bővlival tölti ki. Lakberendezésében a boldogság jegyében álemlékekkel veszi körül magát, és a külsőségekben utánozza a szellemileg gazdag, kulturált, művelt embert. A giccsben a lét alapvető kérdéseit kutató és megismerő művészi motiváció és szándék helyett a fogyasztói társadalom mókuskereke, a sokszorosított termelés-fogyasztás a domináns; a nyereségahajhászás az, ami a giccsembert motiválja. *Moles* híres mondása így hangzik: „A giccs jelensége a fogyasztói társadalomban gyökerezik, amely azért termel, hogy fogyasszon, és azért alkot, hogy termeljen, s mindez egy olyan kulturális körforgásban megy végbe, amelynek alapfogalma az akceleráció.”<sup>113</sup>

A giccs terjedésének ez a folyamata meg nem szüntethető, sőt úgy tűnik, nem is lassítható. Akkor mi a teendő? – tehetjük fel a kérdést. *Robert Bresson* a hamis filmművészetről a következőket mondja: „az igaz utánozhatatlan, a hamis átalakíthatatlan”.<sup>114</sup> A fenti sorokat olvasva az derül ki, hogy akit a járvány megfertőzött, gyógyíthatatlan betegségben fog szenvedni. Az „igazat” nem is kell utánozni, hisz valóban megismételhetetlen, de a hamis átalakíthatóságáról dolgozatomban bizonyítékokkal szeretnék szolgálni. Erre a kísérletre az emlékekből szerzett művészi játékokra van szükség, melynek munkamódszere nagy általánosságban háromféle lehet:

– amikor a művésznek még nem témája az emlék, de a „művészi emlékezés” során – az általános „giccshelyzetből” kivonulva – magának és a jövő emberének egy alternatív világot, új típusú „látképet”, rendet alkot. A titok létének feltárásával a mítoszban rejlő szépséggel (misztikus vagy mitikus emlékezettel), apollóni aszketikus vagy dionüszoszi felszabadult játékosztönnel tiltakozik korának visszásságai ellen, s egyben gyógyító szándékkal reagál;

---

<sup>111</sup> *Hermann*, 1971. 295–296. o.

<sup>112</sup> *Baudrillard*, 1997. 12. o.

<sup>113</sup> *Moles*, 1996. 11–12. o.

<sup>114</sup> *Bresson*, 1975. 59. o.

– amikor az alkotónak már sajátos témája az emlékezés, és az emlékek külső raktárából a tárgyi emlékekkel vagy giccsanyaggal (emléktárgy, emlékkép-fénykép, szuvenír típusú festmény) valamilyen közvetlen analóg (felhasználói) kontaktusba kerül, például installál, ráfest, szétszed, feldolgoz, tetovál stb.;

– amikor manipulátori, moderátori, menedzseri vagy rendezői magatartással közeledik a giccshez mint emlékhöz, és ebben az esetben nem ő hozza létre az artefaktumot, hanem megrendeli, s a talált giccsset kontextusba helyezi.

Az általam felsorolt művészek mind a három esetben terapeutikus szándékkal dolgoznak, egyrészt a retinális boldogságra, másrészt a szellemi, „szürkeállományi” örömszerzésre tesznek kísérletet. Valójában a művészi játék távolabbi célja a giccsnek, a hazugságnak, a rossz elleni hitnek a megnyilvánulása, és mint ilyen, a giccshelyzetek ellenlábasa, vagy a giccs konkrét felhasználásával és a művészet terapeutikus hatása által kifejtett átmentő játék, amely egyben bizonyos fajta „parazita” állapot. A fent említett munkamódszerekben megtalálható terápiás eszközök amelyekkel az általam elemzett alkotók dolgoznak, a következők:

– a fény- vagy színterápia a művészet ábrázoló és kifejező funkciójának jelenlétében; például *Van Gogh* és *Henri Matisse* emlékképeket festenek maguknak szobájukról, a székről, a kávéházról és a benne elhelyezett biliárdasztalról, a műteremről, a szálloda teraszáról, a mediterrán tájról felfokozott kifejezéssel, hogy a színek segítségével egy bizonyos lelki-szellemi hatóerőt megjelenítsenek;<sup>115</sup>

– gyógyítás a rendterápia, az arányosság, a szakrális emlékezet a népművészet és a hit segítségével, például *Constantin Brâncuși* és *Piet Mondrian* esetében;

– játékterápia és kollázsgondolkodás a felszabadult automatikus írásban, valamint az anyagok érzéki öröme a törzsi művészet emlékezte által, például *Joan Miró*, *Pablo Picasso*, *Jean Dubuffet* festészetében;

– asszociatív álemlék vagy szó–kép terápia *René Magritte* szürrealizmusában;

– gyógyítás a tárgyak emlékezetével az érzelmi aura megteremtése és növelése által a vizuális kommunikációban, a játék, a humor, a vicc eszközével, például *Marcel Duchamp*, *Daniel Spoerri*, *Haim Stenbach* esetében;

---

<sup>115</sup> *Volker Harlan* erről a lehetőségről azt mondja hogy egyelőre ez a festészet jövője (*Volker Harlan*, 2001. 116. o.), én azt hiszem ez már sok esetben bekövetkezett, meggyőződésem, hogy az említett két festőnél így van.

– a valóság művészetként való befogadására tett kísérlet a kifakult szimbólumok értelemfeltöltésével, „értelemalkotás”, és gondolatformálás-terápia a művészet mágikus funkciója által, például *Joseph Beuys, Mo Edoga* esetében;

– vizuális narráció az életrajzi emlékezet, a külső memóriaraktárak használatával (videó vagy emlékfotó), megrázó lelki megtisztulás az emlékezőterápia által, például *Christian Boltanski, Louise Bourgeois, Rob Scholte* esetében;

– emlékezetfrissítés a beszéd kommunikatív emlékezte, a médiaemlék által *Sophie Calle, Wim Delvoy, Muntadas* esetében;

– hamis emlékekből nyert boldogságmágia *Jeff Koons*nál;

– giccsátmentés a kulturális emlékezet segítségével saját kísérleteimben.

### *A „művészi emlékezés” plasztikus metamorfózisa*

Amint láttuk, a paraszti kultúrában az egyszerű ember a természettel és a világgal tökéletes egységben élt, hitt és gondolkodott. Létét meghatározták hiedelmei, közösségének szokásai és Istenhez való viszonya, az axis mundis típusú állandó transzcendens kapcsolata. De a 19. század közepétől az ember gondolkodásában változások következtek be, s az említett szoros kötelék Isten és ember között megszakadt. Ettől az időszaktól kezdve a klasszikus harmónia körvonala a művészi vizuális kommunikációban is eloszlik, és szemléletbeli plasztikus metamorfózisokat láttatnak a művészek.

Szelektálva vázoljuk fel (szubjektív megközelítésben) azokat a legfontosabb, „művészi emlékezés”-típusokat, amelyek a baj megérzésében érvényesítettek valamilyen gyógyító magatartást, terapeutikus művészi gondolkodást, és ugyanakkor éppen ennek a gondolkodásnak köszönhetően fordulópontoknak számítanak az egyetemes művészet színpadán. *Fülep Lajos* szerint az emlékezés kettős szerepű: megőrző és átalakító, ez utóbbiból magyarázza a művészi formálást, „művészi emlékezést”.<sup>116</sup> Azonban az alkotási folyamatban az említett átalakító emlékezésben szerepet kap a konzerválás is, hiszen nem lennénk képesek az értéket létrehozó változtatásra, ha közben nem őriznénk meg emlékezetünkben az előbbi stádiumokat. Először azokat a művészeket sorolnám, akik a művészi alakításban a misztikus emlékezet segítségével próbálnak a paraszti kultúrában látott szent és profán – tér és idő – egységből megőrizni valamit a

---

<sup>116</sup> *Keserü*, 1999. 21. o.

modern világ számára: *Van Gogh, Brâncuși, Mondrian*. A pazarló ember lelkére akar-  
nak hatni, nyugalmi energiát sugározva úgy, hogy nem érintkeznek a giccstárgy sem-  
milyen formájával. A társadalomban bekövetkezett felszabadulások által megjelent  
rombolások és lelki sérülések láttán szeretnék a művészi tevékenységükkel, gondol-  
kodásukkal gyógyítani. A gyógyító giccstárgy előfutárainak tekintem őket, akiknek  
misztikus emlékezete a mai beuysi szocioplasztikával rokon tevékenységű apollóni  
gyógyító jellegű eszme. Az említett misztikus emlékezetek mellett más alkotók a dio-  
nüszoszi hedonisztikus játékosztön emlékezettel dolgoznak: *Miró, Picasso, Dubuffet,*  
*Magritte*, akik a vizuális jelképteremtéssel gátlásfelszabadítóak és az ösztönkiélésben  
terapeutikusak. Azután olyan művészeket sorolok, akik a fogyasztói társadalom giccs-  
kábitószeres világán, az általános giccshelyzeten úgy szeretnék változtatni, hogy  
életközelsébe hozzák a művészetet: *Duchamp, Steinbach, Joseph Beuys, Sophie Calle*.  
Végül a giccstárgymentési kísérleteim gondolatait taglalom.

Mindjárt paradox helyzetbe kerülünk, hiszen gondolkodást említettünk, holott  
tudjuk, hogy a művészet mikéntjének meghatározásánál – a tudománnyal ellentétben –  
az intuitív rejtélyt, az érzelmi, irracionális tényezőt kellene kiemelni. Anélkül, hogy el-  
térnénk a kijelölt témánktól, kutakodjunk a változások mechanizmusa után. Az ember-  
társaink értékelésénél használjuk azt a közhelyet, hogy „helyén van az esze”. De vajon  
jó-e, ha racionális az az ember, aki művészetben gondolkodik? Nos, azt szoktuk mon-  
dani a festőművészre, hogy az intuíció és a ráció egységében vagy ezek egyensúlyában  
„helyén van az esze” még akkor is, ha a közhiedelemben bolondnak tartották épp azo-  
kat a kivételes egyéniségeket, akik képesek voltak a mindenkori tradíciót megújítani.  
Ez a hiedelem nem véletlenül honosodott meg így, ugyanis a művészetben minden  
változtatás legkevesebb harminc év távlatából vált a tömegek számára használható  
szellemi terméké. A kezdetben felfoghatatlan, a mindennapi életben kirívó másság, az  
igazi eredetiség a mai napig felháborítja a kánonokban gondolkodó embert, s csak a  
megértés idejének távlatában rehabilitálja az alkotói károsultakat. (Ezért kapott mindig  
prométheuszi büntetést a zsenialitás, hiszen olyan magasra emelkedett, ahol a titkok  
honoltak.) Mint látjuk, a „művészi bolondság” összetett probléma, melynek sosem jut-  
nánk a végére, hiszen az alkotási folyamat maga is tudatos és tudattalan összetevőkből  
áll, ezenkívül vannak korszakok – akár egy alkotó pályáján belül is –, amikor a „szel-  
lem magára találása” a művészi törekvésekben a szubjektivitást, az intuíciót részesíti

előnyben, míg mások az objektív pozitívista rációra apellálnak. Természetesen tévednénk, ha az intuitív művésztípus alkotói folyamatában, kompozíciós játékában az észszerűség teljes hiányáról beszélünk, hisz a művészek ráérzéseiket értelmezik, jobban mondva tudatosítják, azaz emlékeznek. Tehát az érzelmi és érzéki folyamatok mellett gondolati folyamatokat is átélnek. Így a másik póluson elhelyezkedő alkotásokban, a racionális jelentést hordozó elemek mellett szintén találunk irracionális aspektusokat is. Ha a történelemre sarkosítjuk a két végletes alkotási módot, akkor a befele és kifele fordulás a művészettörténet során időszakonként váltja egymást, hol az egyik, hol a másik kerül előnybe, annak függvényében, hogy a szellemi áramlatok dominanciája melyiknek kedvez. Sőt az avantgárd-korban szinte egy időben szálltak síkra mind a két irányzat képviselői. Már jó ideje ezeknek az ismétlődéseit és szimultán entitásait is tapasztalhattuk a vizuális kommunikáció spirálmozgásaiban, s egy-egy kiállítás láttán azt mondhatjuk, hogy ismerjük ezt az érzést, vagyis „jártunk már itt”.

A látottak után az eltelt idő távlatából a múlt művészeti jelenségeiből mára sok mindent megmagyarázhattunk, például azt, hogy a szabályzó elvek paradigmahelyeztetek előállító változásai többnyire az apály–dagály váltakozó mozgásainak a következményei. Vagyis a valamilyenfajta hagyomány telítettsége az adott jelenség ellentétét váltja ki, és annak függvényében lesz kicsit vagy nagyon ésszerű az, amit újból a galériákban láthatunk, hogy éppen milyen „dallamra” következik a változás. A változtató tevékenységet originális kreativitásnak, einsteini tengelyfordulatnak nevezzük (a newtoni abszolút térről és időről felállított klasszikus fizika tételeit *Einstein* a relativitáselmélettel helyettesítette), melynek során világszemléletünkben, gondolkodásunkban gyökeres átalakulás áll be. Míg a tudományban az ilyen változások lineáris irányban technológiai, civilizációs fejlődést eredményeznek, addig a művészetben megszakított spirál mozgású haladást észlelünk, sokszor a kiindulópontra visszatérve. A művészetben az alkotók igen nagy tábora egymásnak ellentmondva szüntelen változtat, újít, felfed és szintén a kísérletezés eredeti útján haladva hoz létre konvencióváltást. *Pernecky Géza* A korszak, mint műalkotás című könyvében a művészek fent említett újító tevékenységét a hibák elkövetésére való képességükkel, a „hibahatósággal” magyarázza, ami a művész számára még az isteni mindenhatóságból maradt meg.<sup>117</sup> A mindenkori

---

<sup>117</sup> *Pernecky*, 1988. 14. o.

hibahatóságok pedig a „véletlen törvényeinek” vannak alárendelve, és a befogadó társadalom függvényében hatnak vagy számítanak „ésszerűnek”. A változtatás folyamatában lényeges komponens azoknak a művészeknek a népes tábora, akik az előbbieket eredményeiket használják fel. Ők az analóg felhasználók, munkájukkal a tanultat konzerválják vagy kanonizálják és így népszerűsítik egyben, de ugyanakkor dagályt is okoznak, ami újból lendületbe hozza az originális kreativitást. Természetesen már jó ideje szükség van a nem kreatív típusú emberre is, akit a konzumtársadalom futószalagán az ipar a monotoniatúrásra alakított. Amikor a gépek teljesen kiiktatják őket a résztermelésből, akkor ezek az emberek nehezen tudnak újra kreatívan gondolkodni (eluralkodik rajtuk egy szellemi tunyaság és a gicseMBER típusát alakítják).

Mindenekből kiindulva az utóbbi több mint száz év képzőművészeti, vizuális kommunikációjában látványosan és plasztikusan észlelhetjük az „ésszerűségek” vagy a „hibák” száguldó metamorfózisait. Sőt, eljutottunk egy olyan helyzetbe, ahol az ésszerűségek mellett mutációkat tartalmazó plasztikák emelik a szörnyűségek befogadásának határküszöbét. A szekularizációnak köszönhetően új rítust kellett kitalálni, ahogy a művészettörténész mondja: „Az egykor oly merész újítás, az tudniillik, hogy a művészet nem istentisztelet, hanem a hibák rítusa: protest, paródia, blaszfémia, ez a fölismerés közkinccsé vált, és a tömegkultúra alapregisztere lett.”<sup>118</sup> Így a hiba a modern művészetben kvalitássá vált, és a széphez, a fenségeshez képest az addig nem használt kategóriák megjelenésének divatja (a rossz, a visszás, a vulgáris, az abszurd, a torz, a groteszk és brutális, jobb esetben az érdekes) a jellemzőbb.<sup>119</sup> És a bennük megnyilvánuló kreativitás apropója kapcsán elmondható, hogy az avantgárd tradíció változó újszerűsége és számtalan paradigmája a 20. század közepére lassan a kreativitás jelentését is banalizálta. A vizuális kommunikáció belterjessége pedig egyre szűkítette a befogadás lehetőségeit. Talán ezért is válhatott a társadalmi érzékenységgel bíró művészek számára időszerűvé az alkotói folyamat mikéntje helyett az alkotás céljára tenni fel a kérdést, vagyis jelen esetben a nyelv formai kérdéséről átváltani arra, amit mondani akar a művész (*Kosuth* szavaival a morfológiai kérdésekről a művészet funkciójára).<sup>120</sup>

---

<sup>118</sup> *uo.* 51. o.

<sup>119</sup> *Pernecky*, 1988. 40. o.

<sup>120</sup> *Kosuth*, 1992. 113. o.

Ha a vizuális művészetekre alkalmazzuk az einsteini példát, a következő képlethez jutunk: tradíció + hiteles művész = eredeti értékkel megjelenő új vizuális nyelv, amelyből kialakul majd egy új hagyomány.

A múltban mintegy százéves periodicitással egymásra rétegződtek az említett értékek, a korstílusok hagyományai, amelyek a kulturális emlékezetünkben mára elhátárolt támpontoknak számítanak a „reneszánszokban” (lásd a művészet spirális haladásának történelmi visszafordulásait).

A modern és a posztmodern művészet alkotói ellenben saját magukat sodorták – társadalmi kényszerből – abba a helyzetbe, hogy az érték mércéjét felváltották az újszerűségre. Így egyrészt hatványozottan felgyorsult az alkotói szabadság lehetősége, de ugyanakkor ezzel együtt fokozatosan eltűntek az értékkritériumok is. A társadalmi változások az embereket szakadatlanul új feladatok elé állítják, s így a művészi tevékenységet is állandó mozgásban tartják.

Nos, ebben az esetben tradícióvá vált a tagadás attitűdje és a klasszikus múlt, idő szemlélete helyett jellemzőbb lesz a jövőre tekintés utópiája.

Ezek után a kérdésre, hogy miként emlékezik, gondolkodik a kreatív alkotóművész, elég bonyolult függőségi viszonyba kerülünk egyrészt, amint láttuk, a művészeti korszakkal, másrészt az illető társadalom problémáival, amelyben az alkotó él, plusz a személyes öröklött lelki, nemzetiségi, kulturális, neveltetési, élményemlékezeti adottságokkal, amelyek egyben beágyazzák, meghatározzák az alkotói ténykedés jellemzőit, valamint a mindenkori művészet éppen előtérbe hozott funkcióival. Ugyanis *Joseph Kosuth* szerint annak a függvényében beszélhetünk eredeti kreativitásról, amint valaki képes megváltoztatni a művészet tradicionális funkcióit úgy, ahogy azt az adott kor, az adott időszak szellemiségi ideálja szabadságvágyában megálmodja, vagy ahogy egy művész utópiáját egy más időszak mint igazságot, szellemi és vizuális értéket felfedezi. Ezért elemzésünkben szem előtt kell tartanunk a művészet változásaiból adódó funkciók dominanciáját.

Hogy a giccsemlékekből szerzett művészet mai művészi jelenségének terapeutikus gyakorlatát felvezethessem, szükségem lesz a vizuális művészetek történetéből – a modern és kortárs művészeti kontextusból – kiragadott képzőművészeti szimbólummal, a művészet banális szuvenirjével, székkal példázni. A szék banális létét az új művészi konvenciónak köszönheti, mert mostanra az „antiművészetből” lett művé-

szet után nem más, mint elnyűtt kiút, (vagyis „csinálj széket” – mondja *Szentjóby Tamás* –, ha megoldást akarsz a duchampi „nem művészet mint művészet” és a *George Brecht* „nem-művészet, mint nem-művészet, mint művészet” meghaladására).<sup>121</sup> Így a szék, amely a pihenés, a nyugalom, a családban az asztal köré helyezve a szentség tartozéka volt, mára a művészet jelentős vonulatának közhelyes jelképtára. Művészeti székekkel vázolhatunk fel egzisztenciákat, pozíciókat, emlékezeteket, konkrétan helyeket, helyzeteket, mely művek, artefactumok sokszor terapeutikus szereppel is rendelkeznek. Egyben gyökeres változásokat és szellemi magatartásbeli következményeket tudtak előidézni a 20. századi művészetben. Ezek hatásait a kortárs művészeti jelenségekben ma is érezni, így az idáig jelzett sajátosságokból kiindulva három aspektust fogunk figyelemmel követni: (1) az említett „széktulajdonosok”, újítók emlékfajtajának milyenségét; (2) a gyors változásban rejlő látáskülönbségeket; (3) és hogy mi tanítható a kompozíciós játékból, ha a minőségi kritériumok nem állandók.

#### *Misztikus emlék – apollóni fény- és színterápia*

Kézenfekvő egy pár ábrával, mondjuk székekkel felvillantani a legfontosabb változások „helyeit”, hogy így lerövidítve, folyamatában plasztikusan észlelhetővé váljék a gondolat metamorfózisa a „holtpontra”, melyből az egyik kivezető út a tanításban megnyilvánuló terápia.

A paraszti kultúra szemiotikájában már találkoztunk a székek jelbeszédével (hogy a kontyos sámli a bajszos – férfi – székekhez képest bal vagy jobb oldalon helyezkedik-e el, a családi békét vagy a felek közti veszekedést jelzi). Ugyanakkor a szék világfa-, világtengely-díszítése a létezésnek egy metaforikus megfogalmazása. Másrészt a szék négy lábát a trónust hordozó állat négy lába helyettesíti, és a négy égtáj felett uralkodó hatalmi vágyának a kifejeződése. Ha mindezt áttesszük a művészi vizuális kommunikációra, akkor látjuk, hogy a modern művészet fontosabb állomásai székek-ből készített műalkotásokkal bemutatathatóak, s ebben a közegben maga a szék ábrázolási formája vagy tárgyi valósága válik a lét metaforájává.

A lét és a létezés meg a szubjektivitás számára az önmegvalósítás problémája mindig is foglalkoztatta a művészeket, de az egzisztencializmus óta központi kérdéssé

---

<sup>121</sup> *Beke László Szentjóby Tamást* idézi a *Joseph Beuys Polentransport 1981* című katalógusban. (Rajzok, nyomtatok a Múzeum Sztuki gyűjteményéből. 1989. Budapest Galéria Kiállítóterme. 10–11. o.)



nőtt az egzisztencia kutatása, vagyis a lét felfokozott átélésével – a „szorongás” által – kapcsolatba jönni az abszolútummal, ami *Karl Jaspers*nél nem más, mint a „transzcendencia”. Nála erre az eszköz a chiffréírás, mely egyfajta metafizikai tárgyiasság, a transzcendencia nyelve; olyan, mint önmaga, és sohasem lehet egy másik révén világossá, szimbolikaként tehát sohasem tudatosítható.<sup>122</sup> A művészetnek ezt a rejtélyességét, misztikus emlékezetét *Abraham Moles* a szemantikai információval ellentétben – amely a logikus, szervezett, kifejezhető, lefordítható üzenetet jelenti – az esztétikai információnak, a lefordíthatatlan állapotokat előkészítő üzenetnek nevezi, amely az adó és a befogadó közös ismeretkészletére vonatkozik.<sup>123</sup> *Fülep Lajos* ugyanezt a művészetre vonatkoztatható „másként mondhatatlan”<sup>124</sup> fogalmával értelmezi.

A szék alkalmas az imént említett „másként mondhatatlan” vizuális közlésére. De alkalmas a misztikus tér, az ég és a föld, a halandó és az isteni négyességének a kifejezésére. A térben elfoglalt tengelyszerű elhelyezése, valamint a lenti és fenti tagolása a földi világból az égiekbe vezető átmenetet szimbolizálja. A meditálásra, kontemplációra alkalmas eszköz lehetőséget ad az ember lelke számára a platóni értelemben vett „anamnéziszre”, a halhatatlan lélek visszaemlékezésére, az ideák világára. A megismerés révén az alkotó és befogadó visszaemlékezhet mindarra, amit az emberi testbe költözve elfelejtett, így ez a fajta szépség kommunikációs híd a két világ között. A modern művészetben, amint mondtam, számtalan művész munkásságában megjelenik a szék, mint a világi és az égi szféra közötti közvetítésnek a jelképe (amely majd később devalválódik az antidesign deszakralizált lakberendezési dekorációjában). Továbbá a szék megszemélyesíti a művész társadalomban elfoglalt helyét vagy a művészet szerepét. Emeljük ki a sorból elsőnek *Vincent Van Gogh* Szék pipával című, 1888-ban készített művét (1. ábra), így *Van Gogh* festészetével, alkotói intenzitásával eljutunk az emlékezés misztikus struktúráihoz, vagy ahogy *Gilbert Durand* nevezi, a misztikus képzelet éjjeli régiójába, rendszerébe<sup>125</sup>. Ennek négyféle típusát éppen *Van Gogh* életvitelével (betegségével) és festészetével mutatja be a szerző.

---

<sup>122</sup> *Köpeczi*, 1972. 132. o.

<sup>123</sup> *Moles*: Szemantikai információ és esztétikai információ. In: *Művészetpszichológia*. Budapest, 1973, Gondolat. 325., 328. o.

<sup>124</sup> *Keserü*, 1998. 6. o.

<sup>125</sup> *Durand*, 1998. 258–267. o.

Elsőnek a megfordított szimbólumok képzeletét és intimitását említi, amit a pszichológusok megkettőződésnek és kitartásnak vagy állhatatosságnak neveznek. E struktúra jellemzőit megfigyelték az epilepsziás betegeknél.<sup>126</sup> Az intimitás alapján véve ez esetben nem más, mondja *Durand*, mint Jónás kasztrálási ábrándjainak egyik következménye. Az éjjeli álom mélységében létezik egyfajta alapvető hűség a kényelmes, családi formák keretéből való kilépés elutasítására, ugyanakkor az állhatatosságnak az érzékelésben és az interpretálásban egy időben való jelenléte, amit *Bohm E. Traité du psychodiagnostic de Rorschach* című könyvében<sup>127</sup> a téma enyvességének, ragadóságának nevezett. A téma nyúlóssága nem egy adott interpretáció pontos sztereotíp ismétlését jelenti, hanem az értelmezések olyan tematikus variációit, amelyek az izomorfizmust<sup>128</sup> hozzák érvénybe. Az állhatatosságnak ez a struktúrája *Durand* szerint egy egész játéknak ad formát, amelyben a hazához, a lakóházhoz, és településhez való érzelmi ragaszkodás az anyag szempontjából a föld képeinek, a mélységnek, a háznak a gyakoriságával magyarázható.<sup>129</sup> Nem véletlen, hogy *Minkowska*<sup>130</sup> éppen *Van Gogh* melankolikus-epilepsziás festőt említi, akinél a hűségnek az ikonográfiáját hozza példának a fenti összefüggésben, lásd: *Krumplievők*, holland lakásbelső, melyben a parasztnak állít emléket, *Emlékezés az etteni kertre*, Arles-ben a háza és szobája, *Kalibák Nuenen-ben*, *Gabonaföld hollókkal* című festménye, ahol a föld mindent eláraszt az eget egy kicsit kitiltva stb.

A második struktúra, amely az elsőnek pártája vagy koszorúja, az éjszakai ábrázolás stílusának tapadásával jellemezhető. A pszichológiai típusoknál használt terminust a ragasztó, az enyv viszkozitásának jellemzőiből kölcsönözték. Az említett viszkozitás több doméniumban megnyilvánul, így: szociális, érzelmi (affektív), érzékelő, reprezentatív területeken egyaránt. *Van Gogh* profetikus magatartása már fiatalon jelentkezett, „laikus prédikátorként működött Angliában, majd a belga bányászok között”<sup>131</sup>, hivatástudata minden ízével tiltakozott a hamisság, a hazug kompromisszumos megoldások ellen. A Goupil galéria hálózat alkalmazottjaként megtörtént, hogy vesze-

---

<sup>126</sup> *F. Minkowska* orvos *Van Gogh* esetében az epilepsziás rohamokat másodlagosnak említi a melankóliával szemben. (*Durand*, 1998. 281. o.)

<sup>127</sup> uo. 259. o.

<sup>128</sup> Azonos alakuság, egymással összefüggésben levő jelenségek közötti kölcsönös megfelelés.

<sup>129</sup> *Durand*, 1998. 260. o.

<sup>130</sup> uo. 281. o.

<sup>131</sup> *Gombrich*, 1975. 447. o.

kedett a rossz ízlésű potenciális újjgazdag vevőkkel, akik a kor divatjának megfelelően szatírokat ábrázoló festményeikkel lenézték azt a szegény réteget, amely miatt később *Van Gogh* karitatív prédikátori tevékenységet folytat (a Bibliával való gyógyítást később a „luciferi fényhozóra”, a színekkel való terápiára váltja). A publikum ízlése, mondja: „soha nem változik meg, örökké az édeskés giccs tetszik neki” és aki intelligens az impresszionista képekhez, túlságosan szegény, hogy vásároljon, ezért vállalni kell a sorsot, a nélkülözést és elszigeteltséget.<sup>132</sup> Kiútnak találja – talán egyéniségére vagy betegségére jellemző okból – a nagy közösséghez való tartozást, a barátkozást, vágya megteremteni a művészek vallásos közösségét, régi szerzetesek társulási módjára a „barátok házáat”, „olyan atelier-t teremteni az utókornak, amely életlehetőséget ad az utánunk jövőeknek”<sup>133</sup> – mondja. Tájképeiben rögeszmés ismétléseket találni, a híd többször is visszatérő központi motívuma (egy témára festett variáció). Miként az epilepsziás betegekre jellemző a mindent mindennel való összeragasztás, úgy *Van Gogh* irodalmi és festészeti tevékenységét is meghatározza a mindent átfogó vallásosság, a természetnek a kozmikus felé való meghosszabbítása (csendéletei, a napraforgók és tájképeinek többsége kozmikusak). Ecsetkezelésére szintúgy jellemző a viszkozitás, sajátos festői stílusával (a fauves-val véget vet egy hosszú időt felölelő festői tradíciónak), a régi áttetsző technikával szemben meghonosítja a festékpasztá domborműszerű faktúrájának a használatát. Ebben a misztikus nyelvben (emlékezésben) minden megszépül a zuhanás leereszkedéssé válik, a vaksötétségek megenyhülve éjszakai arcot öltötenek, az anyag anyaiává válik, a sírhalmok boldog lakássá és bölcsővé minősülnek. Így *Durand* megfogalmazását használva a nagy misztikusoknál – akár *Van Gogh*nál is – a hús nyelvezete egymásra tevődik a megváltás jelentésével.

A képzelet harmadik misztikus struktúráját *Durand* az ábrázolások szenzoriális realizmusában vagy a képek elevenségében határozta meg. Úgy tűnik, ez a harmadik struktúra rokonítja a misztikus képzeletet a *Wilhelm Worringer Einfühlung*jával.<sup>134</sup> Ebben a festési ábrázolási módban a túlfűtött érzékiség azonos formákat kétségbeesve ismét. *Van Gogh* esetében (a látványból kiinduló) vesszőkkel és örvényekkel elkészült festői írásmód a nézőben az univerzumot lelkesítő intenzív dinamizmust támaszt.

---

<sup>132</sup> In: *Dávid*, 1964. 180. o

<sup>133</sup> uo. 1964. 191. o.

<sup>134</sup> Jelentése: a saját érzékenységünk projekciója a tárgyra.

Végül a negyedik struktúra szorosan kapcsolódik az előbbi háromhoz: az ábrázolás éjszakai rendszerében a miniatürizálás, a guliverizálás felé hajlásnak a törekvéséből áll. *Durand* szintén *Van Gogh* mikrouniverzumából hoz példát, ahol – *Cézanne*-hoz képest – a csendéleteiben előszeretettel használ jelentéktelen témákat vagy saját tárgyi emlékeket, mint egy pár cipő, szék, fotel, egy biblia az asztalon, napraforgó stb. „Sokszor előfordul, hogy késő éjszakáig rajzolok – mondja az egyik levelében –, mert le rögzíteni akarok néhány emléket és tisztázni néhány gondolatot, melyek a dolgok látásakor akaratlanul feltámadnak bennem.”<sup>135</sup> Egy cédrus vagy búzamező emlékének ábrázolásában, akár a *Zen*-festőkre jellemző módon, a mikroesemények magukban hordozzák a kozmológiát, a misztikus titkot, a mindenséget,<sup>136</sup> lásd például a *Ciprusok az éjszakai ég alatt* című festményét, melyben az ég és a föld, az isteni és a halandó világa közötti üres tér nem más, mint maga a mítosz.

*Van Gogh* festményeinek megrendítő élményét egyrészt nagyon rövid, tragikus életének hitelessége (tízéves festői pályája), másrészt az örömszerzés vágya, öngyógyító színekbe rejtett hite, abszintos jelenléte okozza. A lényegre törő megismerési vágyával eljutott egyben a titok megszemélyesített kinyilatkoztatásáig, melyet az ábisz, a mélység stilisztikai lenyomatával ér el. Önmegevalósításának kifejező ereje, melyet később mint formai funkciót zászlajára tűz az expresszionizmus, pozitív kisugárzást teremt. Képeiből árad a meleg fény vad forrósága, az érzelmi telítettség, a létezés öröme és az optimizmus. „Olyan mesterkéletlen művészet után vágyódtam, amelyet nemcsak a gazdag művészetbarátok tudtak méltányolni; képeivel örömet, vigaszt akart nyújtani minden emberi lénynek.”<sup>137</sup> Eredeti festményei láttán először értettem meg, mit jelent a képbe összpontosított energia, amely a nézőre pozitív kisugárzó erőként visszahat.

Az üres székek szimbolikája, amelyek előbb vagy utóbb magukra maradnak, a művészt többször is foglalkoztatják. Emlékezetének támpontjaként indokolja hűgának 1890-ben kelt levelében, hogy az arcképekhez hasonlóan szeretett bútorai a rég tova-tűnt időkre emlékeztetik<sup>138</sup>. A *Szék pipával* című festménye<sup>139</sup>, amely csendélet, olyan

---

<sup>135</sup> In: *Dávid*, 1964. 19. o.

<sup>136</sup> *Durand*, 1998. 258–266. o.

<sup>137</sup> *Gombrich*, 1975. 448–449. o.

<sup>138</sup> *Whiteley*, 2002. 105. o.

<sup>139</sup> *Van Gogh* mókásnak tartja, és levelében megemlíti, hogy a sárga szalmaülső szék a piros téglákon, a fal előtt nappal készült a *Gauguin* székéhez képest, amely vörös és zöld színű és esti megvilágítású, rajta két regény meg gyertya. (*Van Gogh* levelei, In: *Dávid*, 208. o.)

mint az „önarcképe” – a társadalomban feleslegessé vált alkotóról, a festő szituációjáról, bizonytalanságban „levéséről”, tengődéséről –, *Jaspers* szavaival élve határhelyzetéről, ma mint egy memento mori, a művész emlékéről tanúskodik. A majdan bekövetkező tragikus haláláról is üzen. Mint tudjuk, éppen ennek az 1888-as évnek a végén hatalmasodott el *Van Gogh* betegsége, és *Gauguin*nal való összetűzése után baljós jelnek számít az egyik fülének a megcsonkítása.

A művész hányattatott sorsa és beteges hajlama, valamint zaklatott lelki-állapota látszólag a festészet dinamikus aktusában, a színek derített fényében feloldódik. A festményt uralja a sárga szék látványa, amelyet a kiegészítő színben felfokozott kontrasztos környezet kiemel, mindez a művészvilágban elfoglalt helyének, objektív jelenlétének, az ittlét vágyának kifejeződése. Bizonytalanságát, szorongásérzetét pedig a padlósík dőlésszögéből adódó instabilitás sugallja. A szék lecsúszását megakadályozza egyrészt a keret alja, másrészt a pillanatnyi statikáját a bal és jobb irányú szerkezeti átlók gondolati szövedéke (a szék lábait összekötő lécek és a vörösbe vibráló padlókövek ellentétes irányú vonalainak rajzolata) biztosítja. Ez a festménye – művészetében szinte egyedülálló módon – mértani rendben komponált. A művész szerény jelenlétét a festmény bal felső sarkába belógó ládára felírt Vincent aláírás meg a széken felejtett pipa és dohány jelentéktelen aprósága tanúsítja. A banális, egyszerű témában, egy székben emberi létének kozmikus taoját, útját látja. Minden jel a festmény „egynemű közegében” a szellemi éberségre utal. Magányának emlékközző tárgyiségéből a hamisság hiányzik, de benne van a fény, a boldogság, a barátság és szeretet utáni vágya. Theóhoz írt leveleiben a művész terapeutikus szándékát tömör megfogalmazásban olvashatjuk: „Küldök egy kis rajzot, hogy legalább fogalmat alkothass munkámról... Ez egész egyszerűen a hálósobám. A szín kell főleg hozzá, amely egyszerűségével a dolgok nagystílúságát, a nyugalom és az alvás gondolatát sugallja. A képnek el kell érnie azt a hatást, hogy a fejet, vagy sokkal inkább a fantáziát megnyugtassa. Támadt egy új ötletem, vázlatot is mellékelek hozzá... ezúttal egész egyszerűen a hálósobámról van szó. Ezen a képen mindent a színekre bízok: leegyszerűsíttem őket, hogy ezáltal emelkedetebb külsőt kölcsönözzenek a tárgyakkal, melyek ily módon a pihenés, az alvás gondolatát sugallják. Egyszerűen, aki ránéz a képre, megpihen az agya, vagyis talán a képzelete. A falak halványlilák. A padlódeszkák vörösek. Az ágy és a székek fája friss vajsárga, a takarók és párnák egészen halvány citromzöldek. Az ágytakaró skarlátszínű. Az ablak

zöld. A toaletasztal narancsszínű, a mosdótál zölásd Az ajtók lilák. És ez minden, a szobában nincs semmi titok. A bútorzat széles vonalainak is abszolút nyugalmat kell sugározniuk. Néhány portré a falon, egy tükör, egy törülköző, egy-két ruhadarab. A ke-  
ret fehér lesz – a képen nincs fehér szín. Ezt az engedményt meg kellett tennem a ki-  
erőszakolt nyugalomért. Megint ezen fogok egész nap dolgozni. A koncepció, láthatod,  
végtelenül egyszerű. Az árnylatokat és a tárgyak által vetett árnyékokat elhagyom.  
Szabad, sík felületeket akarok festeni, hasonlót a japán nyomatokhoz...”<sup>140</sup>

A művészetnek ilyen valóság megjelenését az ember veleszületett tulajdonsága, mimetikus emlékezete tartja fenn. Ezt a fajta művészi magatartást máig sokféle módon követték, a belső jellemvonásokat tükröző mimetikus megismerő, kifejező és ábrázoló szerep mellett a domináló gyógyító funkciónak a jelentőségével.

#### *Mimetikus emlékezet – rendterápia, aszketikus visszavonulás és funkcionalitás*

A kompozíció a valóság modellje, így tudattalan emlékezés a mindenben fel-lelhető isteni rendre. Éppen úgy, ahogyan a világmindenségben minden az egyensúlyi állapot felé törekszik, úgy az alkotó rendezői képességével, rendérzékével, ösztönével a képben is rendet teremt. A vizuális kompozíció szabályzó elveit hasonló törvények érvényesítik, mint a természetét, a fűszisét. Itt is, mint a fizikában, létezik mágnesesség, gravitáció, dinamika, statika, fluktuáció, s ugyanazok a rendformák uralkodnak, mint a természetben. Hisz a természetnek része vagyunk, így emlékezünk, szimbólumokat rajzolunk, és a szellemünk „nyomaival” a harmóniát fejezzük ki. A játékban megismételjük a rendet.

*Hannes Böhringer* (1995) a *Kísérletek és tévelygések* című könyvében a rendérzékünkről kifejti: „az alaklélektan művelői arra mutattak rá, hogy önérdek nélkül, magának a dolognak a vonzásában, hajlunk arra, hogy valamit rendbe tegyünk, hogy zavarokat hárítsunk el, hogy a még el nem készültet tökéletesítsük, a rendetlenséget rendben oldjuk fel”<sup>141</sup> Minden tevékenységünkben, létünkben jelen van a rend, a rendszerezés valamilyen formája. Ez akkor lesz igazán szembeötlő számunkra, ha megéljük annak hiányát, például megbomlik az egyensúlyunk.

---

<sup>140</sup> In: *Dávid*, 1964. 203. o.

<sup>141</sup> *Böhringer*, 1995. 5. o.

A vizuális kompozíció harmóniateremtésének egyik legfontosabb eszköze a szerkesztés általi rendteremtés – a reneszánsz óta –, a perspektíva szerkezetébe (az illúziótípusokba) rejtett geometria. Az ókori görögök óta szerkesztjük a rendet, a harmóniát, „a mathésist” a matematikai rendet – ahogy *Noica* mondja<sup>142</sup> –, kultúránk geometrikus. Összegezve megállapíthatjuk, hogy a művészi tevékenység a káoszt éreztetve rendfeltáró és rendteremtő szereppel bír. Még a gesztusfestészet zürzavaros kifejezési módban is jelen van a képi egyensúly rendje.

Az „ornamentikában” azt nem látjuk, hogy minden rendben van-e, viszont „mindig csak valamit látunk, valamit, ami rendben van”.<sup>143</sup> Az egyes dolgokat látjuk, melyek magukon viselik az univerzális rendnek a nyomát. Viszont amikor rendképzetet alkotunk róla, „látható határokba ütközünk, ezért is különböző, egymásnak ellentmondó rendképzettel”<sup>144</sup> élünk. *Hofmann* a művészi kreativitást két alapvető ellentétes formáló impulzussal magyarázza. Az egyik végleten a vízszintes és függőleges rácsba zárt tökéletes rendteremtés, az általános és egyetemes világrend geometriája, a *Mondrian* által feltárt modell áll, az ellentétes oldal végpontján pedig a kaotikus megformálási mód, a *Kandinszkij* által ismert spirituális elvonatkoztatás. E két véglet a művészettörténet során a reneszánsztól napjainkig minden korban megtalálható, a jellemző módon egymásnak ellentmondó kétfajta ésszerűség, azaz érzelemszerűség, a szerkesztett és szabadon formált igazság. Aszerint, hogy a művész mire figyelt vagy mit érzett meg, hogy dominánsan melyik világhoz tartozott, mi volt megismerésének tárgya és gondolkodását milyen szellemi környezet befolyásolta, többféle rendfajta hozott létre. Így vannak olyan alkotók, akiket az organikus rend jellemez, másokat a kristály rendje, a dinamikus kifejezőt pedig a tűz rendje. De létezik a véletlen rendje, a geometrikus matematikai rend, vagy a jég rendje. Azok a műalkotások, amelyekre a mozgás, a vitalitás jellemző, értelemszerűen a tűz rendjét használják. Más művészeknél, akik munkájukban a statikus elrendezést szinte a személytelenségig fokozzák, egy hideg rend uralkodik, mondhatni a jég rendje. A legtöbb alkotás az átmenetekkel írható le.

A 20. század elejének új stílusa organikus rendre épít, amely túldíszítettségével a szecessziót mint stílust megteremtve, változtatást hozott a gondolkodásban, a kor

---

<sup>142</sup> *Noica*, 1996. 37–59. o.

<sup>143</sup> *Böhringer*, 1995. 5. o.

<sup>144</sup> uo.

ízlésében. Az Art Nouveau-t követő individuális túlzások, az organikus formatervezés divatja után a díszes görbe vonalak tobzódásának ellentettje egy mitikus emlékezetű, sokat elemzett szék. A Tîrgu Jiu-i szoboregyüttesben található. Mitikus emlékezetnek nevezem, mert emlékei régmúlt mítoszokból merítenek. Egyrészt a román nép mitológiájából, népművészetéből, másrészt a keleti mítoszok világának művészi emlékeiből. A *Brâncuși*-i kettészelt gömbszék fordított egymásra helyezése (2. ábra) – akár az eddig készített művei – gyökeres fordulatot jelentett a szobrászművészetben a modern szoborként is ismert tömörítés címén, amely mint egy klepszidra a tér és idő megszemélyesített kozmikus helye. Jelentős fordulat ez, hiszen utána mást értünk szobrászaton mint annak előtte. A művészettörténet *Brâncușiról* azt jegyzi<sup>145</sup>, hogy ha nem is lelkipásztornak indult, mint *Van Gogh*, majdnem tizennyolc éves koráig pásztorkodott, majd mezítláb gyalogolt Párizsig, egy hátizsák, egy vándorbot és hangszere társaságában. Ez a fél évig tartó vándorlás, mint egy szent út meghatározó számára (a csodával határos, hogy nem pusztult bele). Ő abból a világból jött, amely még ismeri az ősi hiedelmet, ahol a természettel szakrális viszonyban éltek az emberek. Később azt mondja: „sohasem leszünk eléggé hálásak a földnek, amelynek mindent köszönhetünk.”<sup>146</sup> Akár *Bartók* a zenében, még kötődik a paraszti kultúra misztikus és leegyszerűsített ősi formavilágához. Az akkor Párizsban divatos négerplasztika helyett ösztönösen hazament emlékeihez, a román népművészet lényeglátásához és – *Maria Cătănescu* találó véleménye szerint – munkáiba beépítette a hullámos vonalú geometriát és a görbe síkok használatát<sup>147</sup>, de ugyanúgy a szent és profán térnek a paraszti kultúrából ismert dialektikáját. A hullámvonalak jelentésének eredetét *Brâncușinál Cătănescu*<sup>148</sup> a *Lucian Blaga* román író és esztéta által használt – a román népi kultúrára jellemző – hullámvonalú végtelen horizontból, a „mioritikus térből”, a „domb–völgy” hullámvonalából vezeti le.<sup>149</sup> *Brâncuși* szeretné, ha szobrai olyanok lennének, mint „a természet szellemének”<sup>150</sup> részei, ismeretlenségbe burkolva, hogy a köztereken a gyerekek úgy játsza-

---

<sup>145</sup> *Zărnescu*, 1998. 25. o.

<sup>146</sup> *uo.* 151. o.

<sup>147</sup> *Cătănescu*, 1970. 32. o.

<sup>148</sup> *uo.* 31–33. o.

<sup>149</sup> *Blaga* a Miorița román népi ballada kapcsán mioritikus térnek (spațiul mioritic) nevezi a román tájat, vagyis a magaslat síkját, mely a nyitott havas csúcs felé emelkedik, hogy azután a forrásokkal teli völgy hajlékában az árnyékos csendben meghúzódjon. (*Blaga*, 1936: *Trilogia culturii*. 120. o.)

<sup>150</sup> *Zărnescu*, 1998. 103. o.



nak rajta, mint a földből kinőtt köveken vagy a természet csodáin. Művészetével szándéka az örömszerzés, azt mondja: a művészet meg kell, hogy nyugtassa és gyógyítsa az ember belső ellentmondásait. „A művészetnek van ilyen terapeutikus küldetése is – mondja *Brâncuși* –: jusson eszünkbe az arisztotelészi katarzis.”<sup>151</sup> Máshol pedig azzal biztat, hogy a világot meg lehet menteni a művészet által: „A művész tulajdonképpen játékokat készít a felnőttek számára, olyan mint a selyemhernyó”<sup>152</sup>, (csak az ő haszna szellemi „érzet”, melynek a 20. század elején az üzenete a következő: ahhoz, hogy újra megtaláljuk, ami elveszett ebben a világban, vissza kell térni a kezdet kezdetéhez, meg kell tanulni újra szemlélődni a természet isteni nagyságában, s a lelki békét, az egyensúlyt pedig a boldogság és a lemondás adja.<sup>153</sup> Szobrait, akár a templom, meditációs helyeknek szánja és a szemlélő a gyógyulás ajándékát kapja.<sup>154</sup>

Ez a szemlélet főművét, a *Tîrgu Jiun* található szoboregyüttest bejárva érezhető, ahol a horizontot megdönti a Végtelen oszlopban, a földet az éggel összekötő kozmikus tengellyé, függőleges antitézisek végtelenévé formázva azt. Az említett mértani rend *Brâncușinál* a felállított emlékműben (megrendelés az 1916-ban elesett katonák emlékére), mai megfogalmazásban szabadtéri installációban hármastagolású: az első része tulajdonképpen egy szakrális hely, címe: A csend asztala vagy Az éhezők asztala, amely egy nagy kör alakú kőből és köréje simuló tizenkét székből áll (mint egy modern Utolsó vacsora). A közösségnek a családok kölcsönös sorsáról, a mulandóról való meditatálásának, az emlékezésnek a helye, s egyben szimbólum, a földi lét éves ciklikus harmóniájának, ismétlődésének a jelképe. (A csend asztalát egy másik szerző, *Antje von Graevenitz*<sup>155</sup> a történelem előtti áldozati asztallal hozza összefüggésbe, de ugyanakkor kapcsolatot lát a román juhász kalibája előtti kör alakú kőasztallal vagy a parasztok alacsony asztalával, amely köré a ház megszentelésekor állnak.) *Brâncuși* a lelki éhezőkre gondolt, amikor 1938-ban az éhezők asztalának nevezte.

A második elem a *brâncuși-i* remekmű komplexumból A csók kapuja címet viseli, melyen a határhelyzetben szeretetben megtisztulva átmegyünk a paraszti hiedelembe. Láttuk, nagyon jelentős olvasattartománnyal bír. Művészetében a csók motívu-

---

<sup>151</sup> uo. 108. o

<sup>152</sup> uo. 109. o.

<sup>153</sup> uo. 112. o.

<sup>154</sup> uo. 126. o.

<sup>155</sup> *Gravenitz*, 1983. 35–37. o.

ma korán jelentkezik, amely gondolkozásában emblémaszerű jelentőséget nyer. A végtelen oszlophoz, ebben az összefüggésben a meditáció utolsó állomásához, egyenes vonalban útba esik a templom, amely természetesen része a Via Sacrának, ahol a elgondolkodhatunk létünkről, a mikro- és makrokozmoszról, az égről, az anyag és szellem harmóniájáról. Mint az életfa a népi kultúrában, az oszlop itt az örök élet szimbóluma, a nemzésé vagy az élet váltakozó ismétlődéséé. Az út bennünk van, állítja a művész a keleti misztikától sem idegen világgépével; a végtelen időfolyam jele az ismétlődő rombusz, melyben benne van sorsának genetikai meghatározottsága: a férfi vállán cipegli kiteljesedését, virágát, élete ajándékát, az „átkot” (lásd Ádám és Éva című szobrát).<sup>156</sup>

Az első tér a meditálás a kommunikáció helye, a második a mozgásé, a szerelemszereteté és a harmadik az előbbi kettő, a statika és dinamika végtelen váltakozása egy függőleges síkban.

Brâncuși ebben a művében is megalapozza a művészet terapeutikus eszközeinek sorát:

– Emlékezik népének tudására, bölcsességére, ami erős identitástudatot, egyensúlyt ad számára, a békés pásztori gyerekkorból tartalékolja a boldogságot.

– Szobrainak anyagai természetes melegségükkel éteri nyugalmat árasztanak: öreg fa, kő, fehér és kék márvány.

– A bronzból öntött alkotásait fényesre csiszolja, így a fény, a csillogás szintén megnyugtató derűt sugároz az anyag súlytalanságával és tapintás örömeivel párosítva.

– Műveinek témaválasztásából kizárja a rosszat és minden destruktív vagy diabolikus elemet.

– Az állatábrázolásai is békések, nem a ragadozó állatokat mintázza, hanem hat, teknősbékát, fókát, galambot, melyekből a „lélek csillogó megtestesülése” árad.

A mitikus emlékezés következő helye a világmindenség rendmodellje, művészeti idézet, *Mondrian*, kulturális szuvenír. *Gerrit Thomas Rietveld* holland építész 1918-ban készített Vörös és kék fotelje (2.ábra) három dimenzióba formázza a fekete, függőleges és vízszintes vonalú mondriani rendszert, melyben a szék átlós támláját és ülőkéjének vörös, illetve kék színét a faanyag harántvágású sárga hangsúlyai tarkítják. Az említett fotel a De Stijl-csoport korszakának (1919–1931) csodálatos jelképe is

---

<sup>156</sup> Zărnescu, 1998. 65. o.

lehetne. A designer a mondriani statikus – függőleges és vízszintes koordinátákra épített – rács-szerkezetet alkalmazza, melynek magában való színkontrasztja, négyyszögekre épülő ritmusa egyensúlyt áraszt. Akár a mondriani konkrét művészet, amely „a tiszta összefüggésekre, a tiszta vonalakra és tiszta színekre épül”.<sup>157</sup> Mondriannál az említett egyszerűség azért fontos, mert a tiszta szépséghez csak a tiszta, konstruktív elemekből létrejövő tiszta új összefüggések vezethetnek. „Ma a tiszta szépség – mondja – nemcsak szükségszerű számunkra, hanem az egyetlen eszköz, amellyel a mindenben ott rejlő egyetemes erőket kifejthetjük. Ez a tiszta szépség ugyanazt jelenti, amit régen Istennek neveztek: nélkülözhetetlen ez nekünk, szegény halandóknak ahhoz, hogy egyáltalán éljünk és egyensúlyunkat megtaláljuk; mert maguk a dolgok ellenállnak nekünk és az idegen anyag harcol ellenünk.”<sup>158</sup> Mondrian máshol még határozottabban fogalmazza meg a művészet terapeutikus szerepét, és ezzel az attitűdjével a modern művészet úttörői közül az elsők között áll, aki nemcsak hogy rájött a művészet gyógyító szerepére, hanem tudatosan, a teozófia hatására programszerűen alkalmazza azt. Azt mondja, hogy nem csak kipillantani kell „a tragikusság benyomását is kínáló természetbe, hanem inkább keresztülnézni rajta, a mélyére látni, azokat az elemeit észrevenni, amelyek mindenütt egyetemesen érvényesülnek. Ezekből az elemekből életerő sugárzik. A tiszta, a konkrét természeti látvány esetlegességeitől megfosztott szépség az egyetlen eszköz, amely a világ minden jelenségében benne rejlő egyetemes életerőt sugallni képes.”<sup>159</sup> Ez az a tiszta egyetemesen érvényes elemekre épülő szépség, amit a fenti idézetben is az Istenséggel azonosít. Mondrian festészetének célja pedig ennek az „életerőnek” a sugárzása, a tiszta szépségű alakítás, ami csakis az „elementáris” színekkel, vonalakkal s ezek „elementáris viszonyokba” rendezésével érhető el. Ezenkívül célja, hogy az ember lelki funkcióit, „a kaotikus külső és belső környezettel körülvevett embert elvezesse az egyensúly, a nyugalom világába. Ezért a képzőművészeteknek, [...] létre kell hozniuk, láttatniuk kell a tiszta, mindenütt érvényes elemek, elemi viszonyok egyensúlyát. Segíteniük kell az embernek a világ egyensúlyossá, nyugalmassá alakításában... Életünk fájdalomtól és örömtől áll, elementárisan nézve. Ezek a tiszta

---

<sup>157</sup> *Sík*, 1982.129. o.

<sup>158</sup> *uo.*

<sup>159</sup> *Deme*, 1983. 39 o.

képzőművészetekben a lehatárolódás és a kiterjedés révén jeleníthetőek meg. A tiszta szépségben egyensúlyosan, egyenlőként találkoznak, s ezáltal megszűnik mind az öröm, mind a fájdalom sajátos jellege és nyugalom jön létre”<sup>160</sup> Így *Van Gogh*-hoz hasonlóan *Mondriannak* is vallásosan aszketikus magatartásával a művészet gyógyító szerepe mellett egy kimondottan giccsellenes stratégiát – az új jövő társadalmának neoplaszticista puritán eszméjét – sikerült kidolgoznia, melynek igénye a 20. század elején, a két világháború között, a képzőművészeti csoportosulások kiáltványaiban sűrűn jelentkezett. Ilyenek voltak a már említett *De Stijl*, a *Konstruktivisták*, a *Szuprematisták* és a *Bauhaus* művészeinek programjai. A *De Stijl* csoport tagjai felkérték alkotó társaikat az objektív realitás egyetemes rendjének konstrukciójára. Vallásos megszállottsággal a világ és művészet harmóniájának modelljei által akartak hatni az emberekre. A káosz okozóját a társadalomban – amely meggyőződésük szerint az individualista személyiség – ki szerették volna iktatni, helyett a közös alkotóerőt, az egyensúlyt, a rendet hirdetve. Rendet az építészetben, a festészetben, hogy általa harmónia és tisztaság lakozzon az emberi lélekben. A ház olyan építészeti alkotás ebben az elképzelésben, mint egy „lakógép”, amely a művészet és az élet egységében funkcionált.

Az ebben a rendelvben fogant szék sem az ábrázolásnak köszönheti létét, hiszen a festészet sem ábrázol már (lásd *Klee* teremtéelméletét), hanem új világot jelöl alárendelve az építészetnek, funkcionáló kényelmi eszköz a házban. Az új design-szemlélet szigorú doktrínával szeretné megváltani a világot az építészet és a többi kifejezési médiumok közös összefogásával. A forma követi a funkciót, mely *Moholy-Nagy László*<sup>161</sup> szerint a biológiai és szociológiai követelmények kielégítését is magában foglalja. Az új anyagok – laminált anyag, rétegelt lemez, fémötvözetek, acélcsövek stb. – új típusú gondolkodást, formatervezést, felhasználást, új székformát és megmunkálást kívántak, például a megszokott négy lábú helyett két lábú széket, valamint négy illesztést a hagyományos ötven helyett<sup>162</sup>, lásd például *Breuer Marcel* 1925–26–27-ben, varrat nélküli acél csővázból készült rugós karosszékeit (3. ábra). *Bauhaus* praktikus szerepvállalásával az egész társadalomra akarta kiterjeszteni a rendet, a szépet, az esztéti-

---

<sup>160</sup> uo. 39–40. o.

<sup>161</sup> *Moholy*, 1996. 44. o.

<sup>162</sup> uo. 46. o.

kust, a funkcionális szemléletével a giccsellenességet. A kiterjesztésben a szépre való nevelés stratégiáját a fasizmus pusztító gépezete sem tudta megakadályozni.

A *Kandinszkij*-féle nagy absztrakció után nekünk is mint nézőknek rá kellett jönnünk, hogy nincs totális absztrakt kép. Amit a géniusz meglátott, az a valóságban már létezett. Ezt bizonyították a nanovilágról és a csillagokról készített felvételek, vagy azok a hőképek, melyeket elődeink már a középkorban különleges képességgel megéreztek, láttattak (lásd a szentek feje körüli aureolát). A művészet rendteremtő szerepe mellett mindig jelen van a játékosztön is, amely időnként szándékosan nem gondolkodik, belefelejt magát a játék örömébe, olykor pajzán mértéktelenséggel megbotránkoztat.

#### *A játék implicit emlékezete – játékterápia*

A kompozíciós játék – ahogy a képzőművészeti tevékenységet nevezem – a játékosztönünkből született, „öröklött képesség és indíttatás arra, hogy játékosan viselkedjünk”<sup>163</sup>, hogy a játékban felszabaduljunk, az ismétlési elméletek szerint öntudatlanul is megismételhessük azokat a „helyzeteket, cselekedeteket, eseményeket, amelyek fontos szerepet játszottak a fajfejlődés során”. (Why People Play – 1973-ban megjelent történeti áttekintés a játékkal kapcsolatos elméletekről) Ami hajdanán rítus, mítosz volt, most a játékban megismétlődik.<sup>164</sup> Sokszor belefeledkezünk a játék folyamatába, s úgy játszunk, mint a gyerek. Normákat nem tűrő huncutságokra törekszünk, szabadok akarunk lenni.

Szabadságunk a vizuális kompozíció játékában a gyermekfejlődés szakaszaira is jellemző két alapvető örömből származik. Az egyik a firkálás és a különböző anyagok tapintásából felszabaduló öröm (a technikák felfedezésekor keletkező plasztikus formálás öröme), a földi, érzéki (dionüszoszi) anyagkontaktus öröméből származó eksztatikus boldogság. A másik származék a fogalmi gondolkodás szintjén kialakult ideák játékának az öröme, a szellem (apollóni) nemes szabadságának öröme. A művészi emlékezés tradíciójában úgy is fogalmazhatnánk: a művészi játék során erre a két-fajta öröme emlékezünk Ez a kettő a műalkotásban mint forma és tartalom kiegyensúlyozott

---

<sup>163</sup> Ellis, M.J. (1973): Why People Play. In: *Hankiss*, 1999. 154. o.

<sup>164</sup> *uo.*

lyozódik, és végül egyesül, még akkor is, ha az egyik dominánssá fejlődött a modern művészet progresszivitás-elképzelésében, az egymásnak ellentmondó folyamatokban.

A század elején, úgy tűnik, az implicit emlékezetre épülő automatikus írás, az első típusú örömszerzés dominálta a művészi játékok folyamatát. A gestalt-pszichológia eredményeivel (a Bauhausban ennek alapelveit tanították) a formateremtés számtalan változatával voltak a művészek elfoglalva. A formabontás során ebben a játékban a modern művészet nagyjai új esztétikát teremtettek, felfedezvén a gyerekrajz nyelvének ideoplasztikus, szimbólumteremtő értékét is, az elmebeteg művészetének kifejező erejét s a törzsi kultúrák csodálatos formakincsét.

El lehet képzelni, milyen átütő erővel hathatott ez a felfedezés abban az időben, hisz még ma is van, aki tiltakozik *Picasso* festményei láttán, vagy a zenében *Bartók* hallatán. Az emberek nem akarnak elmélyülni a forma- és színharmónia ezen elemi, ősi hangzataiban, a képben jelen levő „zenei ritmusok” összhangzataiban. Inkább választják „a lélek alantas rétegeihez” (*Lukács*, 1965) szóló utánpótlást, a realizmust.

A hang hullámokban terjed, a fény, tehát a szín is, rezgésekben lesz esztétikus számunkra. Ezért a kettő az éterben terjedési módja szerint rokon anyag. Továbbra is a percepciónk titka, hogy miért tudunk jobban kommunikálni a képzeletünk világán keresztül, mint az intellektus által, amelyet a történelem formált, a körülmények, a hagyományok alakítottak. Amint *Magdalena Abakanowicz* lengyel textil-szobrászművésznő mondja egy tévéinterjúban<sup>165</sup>, a képzeletünk egy olyan világ, amely valami sajátos fűzőt alkot rajtunk, ebbe bepréselődve járunk, függetlenül a földrajzi helytől, távolságoktól. Valahogy hasonlónak tesz bennünket egymáshoz az érzékenység. A félelmek, úgy tűnik, közösek bennünk.<sup>166</sup>

A modernitás tudatosan felvállalta a képzeletünk felszabadítását és a félelmünk kiirtását. Erre a célra a reneszánsz óta beidegződött szokás használhatatlannak bizonyult. A perspektivikus szerkesztési mód helyett új térillúziók jelentek meg, mint például *Joan Miró* kétdimenziós kozmogóniája. Ez a festészet nem tartalmaz semmiféle szándékos emlékformát, hanem ahogy 1978-ban mondja<sup>167</sup>, egy erő, amely támad, s ki-fele tör. *Miró* igazi személyisége *Duchamp* szerint az elemek színes játékában nyilván-

---

<sup>165</sup> 1999. Duna TV

<sup>166</sup> uo.

<sup>167</sup> *Miró*, 2002. 3–31. . In: *Mari pictori. Publishing* 105. o.

nult meg. Azt a határtalan, felszabadult életörömöt (vitalitást), amelyet *Miró* színes formái az automatikus írásformálási játékból közvetítenek, másnál ritkán látni. Formai inventivitása és optimizmusa vonzza a nézőt. A gyerekek kifejezési rokonságot fedezhetnek fel benne, „a formák költészetét”. A pedagógusok *Miró* „írásfestészetének” lélekfelszabadító spontaneitását rajzolósi módszerként alkalmazzák. Szobrászata, ugyanúgy, mint festészete, tele van játékossággal, ellenben a festett bronzból 1969-ben kivitelezett szék párja, az Úr és úrnő (4. ábra), már az implicit emlékezeten túl a szemantikus (fogalmi tudásra) és procedurális (tanult cselekvésre és szokásra) memóriára alapozott. A férfi szék vörös színű, tehát aktív lélektani jelleget képvisel, négyzetes, vagyis földhözragadt, materiális alkatú, ugyanakkor a fejét ábrázoló ráhelyezett fehér téglalap a szellem tiszta lapját, szárnyalását jelképezi. A nő ezzel szemben zöld színű, azaz a nyugalom, a regeneráló passzív, párjának kiegészítő színe. És a kerek ülőkén elhelyezett sárga tojás a termékenység és a kozmikus teremtés humoros, mondhatni szürrealista kifejeződése.

A spontán formálási játék másik spanyol óriása – akit a mitikus emlékezetről is tárgyalhatnánk, hiszen témáinak és formáinak nagy része a mediterrán mítoszok vagy a törzsi kultúrák emlékezetéből születtek – *Picasso*, aki a művészi játékok nagy feltalálója, többek között felfedezte a kubizmust, s új kifejezési játékokat ajánlva újította meg a figurális kompozícióról kialakult addigi elképzeléseket.

*Picasso* a valóság tárgyát, a széket szétszedi, elemeire bontja, és a rafiából fonott széktámlát csendéletként a festmény részévé kollázsolja: Csendélet rafiából fonott székkal (1912) címmel ezzel a székkal megalkotta a modern művészetben a festészeti kollázs princípiumát, egy újfajta illúzió eszközét (5. ábra). Ezt a tárgyi emlékezőfajtát követte az újság- és egyéb nem tradicionális beragasztási játékok sorozata vagy az objectek, összerakott tárgyak szoborrá léptetése.

A bicikliülésből és -kormányból összerakott (asszamlázs) Bikafej (1943) nem szék ugyan, de új helyzet a modern művészet színpadán (6. ábra), és elmondható, hogy *Picassónak* az alkotói inventivitása volt a legjelentősebb hatással a 20. század eleji művészetre. Ő képes volt a képzőművészeti irányzatok többségén átutazni úgy, hogy életművében ezek szintézisét is nyújtotta.

Az anyagformálás nyers művészetét (Art brut), a gyermekrajz, az elmebetegek spontán kifejezésének játékát *Jean Dubuffet* festőművész – civil foglalkozásban negy-

venéves koráig apjával együtt borkereskedő – emeli művészi rangra, elültetve mai kifejezéssel élve az Informel (formátlanság) gyökerét. Székét (7. ábra) ő is a hatvanas években, 1967-ben alkotja mint a művészettörténet nagyon sok kiválósága. Székszoborának anyaga az általa oly nagyon kedvelt fehér poliészter, melyet szabálytalan (organikus) rendszerbe formáz, és ugyanolyan típusú térkitöltő tapétaszerű, vörös és fekete „texturológiák”-kal (a művész által használt kifejezés) díszít, ami az egész festészetére jellemző. Háromdimenziós tárgya inkább szobor, és akár *Dubuffet* művészetének jelképe is lehet, ami a bauhausi értelemben vett funkcionalitás ellentétéként értelmezhető. A forma mellett hangsúlyozottan megjelenik az anyag mint a kifejezés új lehetősége, a festékpasztta, és festésztől idegen anyagok: homok, kő, fadarab, föld, kátrány, gipsz, összerakása, assamblage-a. *Umberto Eco* a *Nyitott mű* című könyvében *André Pieyre de Mandiargues Dubuffet*-ről szóló tanulmányból<sup>168</sup> idéz: „Amit itt velünk láttat, az elemi állapotban vett talajszelet, függőleges metszetben; nincs már semmiféle absztrakció, csak az anyag közvetlen jelenléte, hogy teljes konkrétságában élvezhessük. Itt a végtelent szemléljük por állapotában.”<sup>169</sup> Hasonlóan *Picasso*hoz és *Miró*hoz, *Dubuffet* is a játék implicit emlékezetében az élményeinek, izgalmainak „Emlékszíntereinek” és „Pszicho-mezőinek”<sup>170</sup> a nyers tükrözője. A tudatalatti tévelygéseiből az ősi anyag ösztön (rituális emlék) tör fel és a játékosztönből felszabadított túlradó erő a festményben megegyeznek. Elmondása szerint „texturológiái” zavarba hozzák a nézőt, hiszen olyan kockázatos pontig viszik, amikor a mű és a semmi közötti különbség már nehezen megkülönböztethető.<sup>171</sup> Olyan „közti világok” ezek „amelyek a természethez is hozzátartoznak ugyan” de többnyire a gyerekek, az örültek s a primitívek láthatnak beléjük. Ott vannak „az érzékeink számára külsőleg megjelenő világok között, és bensőleg úgy magamba fogadhatom, hogy külsőleg is képes vagyok kivetíteni megfelelőit”<sup>172</sup> – mondja *Dubuffet*. Az informel típusú „nyitott mű” nem egyedüli művészi megnyilvánulás az esztétizálásról való lemondás és antikulturális magatartás történetében. Az Art brut következményeként ez a fajta művészeti hozzáállás a modernításban többször is visszatér, például a tasizmusban egy másik nagyszabású (spanyol származású) festő,

<sup>168</sup> Cahiers du Musée de poche, nr. 2, 52. o. In: *Eco*, 1998. 223. o.

<sup>169</sup> uo.

<sup>170</sup> Emlékszínterek (1975–78) sorozata, Pszicho-mező (1980–81) művei címe.

<sup>171</sup> uo.

<sup>172</sup> *Újlaki*, 1982. 44. o.



*Antoni Tápies*, vagy a holland Cobra csoport, illetve az amerikai akciófestészet (action painting) vagy a graffiti-művészek alkotásaiban.

*Tápies* esetében három széket is említhetünk *A vörös vonal* című festményt, a *Antoni Tápies Művészeti Alapítvány* szimbólumát vagy harmadiknak egy tárgyat: A vászonnal beborított széket (1970) (8. ábra), melyben a szín vagy a *Tápiesre* jellemző vászon és homok, assamblage, magával ragadó műalkotást alkot. A játékosztón – *F. Schiller* elméletében<sup>173</sup> – az ember két ellentétes irányba húzó ösztönének, az anyagösztönnek és a formaösztönnek a harmonikus egyesítője, ami legmagasabb és legnemezebb szinten a művészi játékban valósulhat meg. A játék a művészetteremtés része, elengedhetetlen feltétele a kreativitásnak, mely nélkül a kompozíció üres, értéktelen gesztus, unalmas kép lenne.

#### *A látható gondolatok titokzatos művészi játéka*

A játékosztón harmóniájában uralkodó anyag és formaösztön másik típusú művészi megnyilvánulása az apollóni képzelet világa, mely gondolkodás a fogalmak szférájába vezet. A képzeletmechanizmus – mondhatnám gyógymód – egyik képviselője *René Magritte*. A belga szürrealista művészt a misztikus emlékekből merített művészi játék szerzőjének is nevezhetnénk, aki kollegáitól eltérően az irreális, valamint az álomszerű fogalmakat munkásságával kapcsolatban nem szereti hallani. Az alkotási folyamatban olykor megszabadul az objektivitás súlyától, a valóság ok-okozat lineáris szigorától, hogy a titok irányába a fantáziának kötetlen mozgásteret, szabadságot hagyjon. Ilyenkor rejtélyes módon a képzelete áttöri a ráció éles határait, és láthatóvá válik a titokban való részvétel. Az általa teremtett világban a logikának ellentmondó eszközöket használ, s titokzatos módon emlékezik, kutat, megismer.

Az *Egyszerű szerelmi történet* című festményében – melyet a hatvanas években festett (9. ábra) – valóságos elemekből épít. Alkotásán karosszéket látunk, amelyből oroslánfárok nő ki. Az első nevetést fakasztó benyomás után a látott képi valóságon túlra, a gondolatok világába csöppenünk, misztikus szimbólumalkotásnak lehetünk a tanúi. A látvány metafizikus jellegű – ami egész művészetére jellemző –, szimbólum-

---

<sup>173</sup> *Zoltai*, 1972. 90. o.

sűrités, hiszen a trónus és az oroszlán egyesítésével a „látható költészet” eszközével a mindenkori hatalom költői „gúnyrajzát” tárja elénk a művész.

Az ellentétes dolgokat (mint éjszaka és nappal, jelen esetben szék és állat) egy időben idézi fel egymásba préselve a képen. Annak ellenére, hogy idegenkedett a szimbólumok használatától, nem kerülhette meg a problémát, és az említett kollázs módszerével újfajta költői jelképet teremt, amely érzése szerint „képes meglepni és elragadni bennünket”.<sup>174</sup> Elképzelhető, hogy ezt a humoros széket az akkor nagyon elszaporodott művész-székek kigúnyolásának szánta. Az érzelmekeltés fokozására a vizuális emlékezet mellett a szemantikus (fogalmi) emlékezet eszközével is él, oly módon kollázsol, hogy meghökkent és egyben a szónak, azaz a címnek a festett képhez való társítását ugyanolyan viszonyba fűzi, mint az alakokat a képen egymáshoz. Az alakok, mint a cím is, szándéka szerint a titkot felidéző rendben társulnak.<sup>175</sup> Tehát festészetének különös vonása az, ahogy a távoli, össze nem illő dolgokat egyesíti, valamint a szó és a kép viszonyával az emlékek fajtáit montírozza úgy, hogy „a kép a gondolat leírása” legyen. Elmondása szerint ennek a technikája, hogy számunkra nem közömbös rendbe foglalja „a látható világ megszokott alakzatait, égboltot, embereket, fákat, hegyeket, bútorokat, csillagokat, testeket, feliratokat stb. Ez a hatékony rend ugyan a képzelet műve – mondja –, de nem irreális. A költői kép valósága a világegyetem valósága.”<sup>176</sup> Költészetének elveit A szavak és képek című képregényében tizennyolc tételben rögzíti. A fontosabbak a következők: egy tárgy nem kötődik annyira elnevezéséhez, hogy ne találjunk egy másikat, amely jobban illik hozzá. Ezért a képen látható figurális formákat fogalmakkal látja el (például női cipő a Hold megnevezéssel Az álmok kulcsa című festményén); olykor egy tárgy neve helyettesíti a képet (A varázstükörben a corps humain felirattal); az olyan szavak, melyek két, egymástól különböző tárgyat jelölnek, nem mutatnak rá arra, hogy mi különbözteti meg egymástól ezeket (például két elvont

---

<sup>174</sup> *Pierre*, 1993. 92. o.

<sup>175</sup> *uo.* 111. o.

<sup>176</sup> A *Het mysterie van de werkelijkheid* című kiállítás katalógusából, Rotterdam, Boymans – Van Beuningen Museum, 1967. augusztus 4. In: *Pierre*, 1993. 95. o.

fehér folton a feliratok: egy alak, aki elveszti emlékezetét és asszonyi test); egy tárgy soha nem ugyanarra szolgál, amire a neve vagy képe: *Ceci n'est pas une pipe* (1929). Tehát látható gondolatoknak nevezi műveit, melyek kizárólag azokból a figurákból formálódnak, amelyeket a világ kínál, és festésükkor a hasonlóság eszközét előtérbe hozza, hogy bizonyítsa a titok létezését. Festészeti koncepciója – mondja – nem abból áll, hogy eredeti vagy képzelgő módon bánik a tárggyal. „Arról van szó – mondja –, hogy fel kell fedezni valamit, amit a lehető legnagyobb pontossággal le lehet írni, a trompe l'oeil lehetővé teszi, hogy a festett képnek a látható világ mélységét megközelítő kifejezést adjunk”, mert a festészetnek hasonlítania kell a világhoz, hogy a titkot megszólítsa benne.<sup>177</sup> A nézőben a látvány, akár az álmokban, a valóságnak megfelelő képet provokál, ami olyan külső ingermintául szolgál, amely a lélektan „kollatív változóival” hat, mint: komplexitás, meglepőség, újdonság, érdekesség vagy kellemesség, melyek a képben, *Daniel E. Berlyne* pszichológus szerint, pozitív hedonikus értéket eredményeznek.<sup>178</sup> Ebben az értelemben a *Magritte* festészete is terapeutikus, elsősorban saját maga számára az, amit *Louis Scutenaire* közlésére hivatkozva *José Pierre*-től, *Magritte* egyik elemzőjétől tudhatunk meg: festészetének kezdetén, kamaszkorában egy tragikus emlék érte, a festő anyja vízbe ugorva öngyilkos lett, s amikor holttestére rátaláltak, arcát a hálóinge takarta.<sup>179</sup> Ennek képi feldolgozását véli felfedezni a későbbi lepellet letakart figurák gyakoriságában. (A művész erről sohasem beszélt, itt a gyerekkor implicit emlékezetéről van szó.) *Pierre* szerint más képei is a halálra utalnak, ami a halálfélelem tudattalan feldolgozása lehet, mint például a láda (*Merész alvó*, 1927; *Viharfok*, 1964). Az első gyerekkori emléke, amit a bölcső mellett megpillantott, egy láda volt: „a világ egy láda képében mutatkozott meg nekem” – mondja *Jean Neyens*nek 1965-ben adott interjújában.<sup>180</sup> Másik elmúlásra emlékeztető motívum a koporsó, amit szintén alkalmaz a formai kelléktárában (*Perspektíva*, *Manet: A balkon*, 1950; *Madame Recamier*, 1967). Az utóbbi festményei kulturális emlékekből születtek *Manet* és *David* festett figurái *Magritte*-nál az emlékörzésre szánt szarkofágokká alakultak. Repertoárjában az emlék mint téma többször is jelentkezett, lásd: *Úti emlék*, 1927, 1951,

---

<sup>177</sup> Jean Walrevensnek 1961-ben adott interjú In: *Szabó*, 1992. 24. o.

<sup>178</sup> *Berlyne, D.E.* In: *Farkas-Gyebnár*, mn. 14. o.

<sup>179</sup> *Louis Scutenaire: René Magritte. Selection, Bruxelles*, 1947. In: *Pierre*, 1993. 15. o.

<sup>180</sup> uo. 15. o.

1955; Emlékezet, 1948. A kővé merevedett, megkövült látvány (a mesében sóbálvány) az emlékeinkben akkor objektiválódik, ha a fénykép segítségével az időben kifeszül. A pillanat halála által a kép átmegy az örökkévalóságba. Minden, ami él, a kőben talál rá közös nevezőjére, a lélek hordozójára. Amint mondtam, implicit módon dolgozza fel megrázó emlékét, ami a misztikus emlékezet struktúráival is elemezhető a motívumok (a halálélmény) kitartó ismétlése, a formák kettősségének egymáshoz ragasztása (láb-beli), a szenzoriális realizmus és a guliverizált elemek megléte (szobányi alma, rózsa).

A szürrealizmus játékában, amint *Magritte*-nál is látni lehet, a művészek félelmeiket, bizonytalanságérzetüket, szorongásaikat a zűrzavar és káosz világából egy áttetsző, rendezett világba helyezik, melyet általunk meghatározott törvények szabályoznak, átlépnek tehát a bizonytalanság és a disszonancia világából a biztonság, a ritmikuság és harmónia, az álom világába.

S szabályokat, keretet, „krétakört” azért húzunk, hogy még jobban elrugaszkodhassunk a valóság kötelékeitől. A keret, mely tulajdonképpen egy hely, plasztikai értelemben tér, az étellel nem azonos, sőt, időnként ellenünk fordul. A játéktér kezdetben tág volt (barlang, aréna, templom), mondja *Huizinga*<sup>181</sup>, majd leszűkül a falra a freskó és a táblakép által. Most, úgy tűnik, újból kitágul, és eddig elképzelhetetlen méretekben játsszák (tv, színpad, mozi, internet, valós tér). *Huizingát* idézve: „Formájukat és funkciójukat tekintve mindannyian játékterek, vagyis tiltott terek, elszigetelt, körülkerített, megszentelt terek, amelyekben belül sajátos szabályok érvényesülnek. A mindennapi világban belül ideiglenes világok, amelyek egy sajátos aktus előadására szolgálnak. A játéktéren belül abszolút és különleges rend uralkodik”<sup>182</sup>, amely szimbolizálja a világ egyetemes rendjét. A vizuális művészet játéka ellentmondásokkal van tele. A játék során kitaláltuk „a szabadság paradoxonát”, *Boris Groys*<sup>183</sup> szerint rabságunkat. Szabadságot értünk el azáltal, hogy korlátoztuk szabadságunkat. Egy másik ellentmondás, hogy az alkotó alkata nem tűri a sablonos ismétlődéseket, a szabványos mintát, a me-revségeket. Tehát a játékos, amint úgy érzi, hogy a játékban uralkodóvá vált a nyuga-

---

<sup>181</sup> *Huizinga*, 2002. 48. o

<sup>182</sup> uo.

<sup>183</sup> „És bár az innovatív modern művészetéről mindenki azt mondta, hogy ez a szabadság kiteljesedése, *Groys* szerint a legsúlyosabb rabságról van szó – rabság volt az, hogy mindig újat kell csinálni.” *Sebők* (1998): Művészet és reklám. S. Z. esszéiről beszélget *Horváth György* és *Sinkovics Ede*. In: *Balkon*. 5. sz. 13. o.

lom, a kiegyensúlyozott rend (melyre egyébként művében törekedett), azonnal helyet ad a bizonytalanságnak, a kockázatvállalásnak, mely számára feszültséget, izgalmat jelent, és végül az alkotás örömét. A monotónia, a konvenció unalmas ismétlődése az alkotó halála. Ez az egyik oka a néző (játsszótárs) és alkotó konfliktusának. Ugyanis amíg a néző a megszokott sémákra vár és az állandóságot szereti, a statikus egyensúlyt keresi, addig a művészet a mozgásban, a változtatásban találja meg létét, mozgó egyensúlyát, örökös igazságát. Voltak korszakok, amikor a változás ütemét kánonokkal lassították. Ott a mozgás nehezebben észlelhető. Ma a játékszabályok személyesek, így a nézőpontok is számtalanok. Minden alkotó „konstruktor – feltaláló”, magának szerel „kocsit” az alkatrészekből, mely egy adott ponton szükségtelenné válik. A megtanult dolgok, a hatások lekopnak, és láthatóvá lesz a művész stílusa, állásfoglalása, az innen-ső (statikus) és túlvilági (dinamikus) dolgok ügyében.<sup>184</sup> A kompozíciós játékban, amint láttuk, fel- és elszabadulhatunk objektív létünkötől a képzeletünk által. Ezért a képzeletnek az alkotásban betöltött titokzatos szerepéről beszélnünk kell. A művészi képzelet, a művészi emlékezés, azaz az álemlék az irrealitáshoz jobban kötődik, mint a valósághoz. Jobban mondva a művész az irrealitás képzeletvilága által mondja ki igazságait a világról. Közeledik a valósághoz, hogy elhagyja majd azt. Vannak művészeti irányzatok, melyekben a játékot az irrealitás játékszabályainak túlzásaival játsszák. *Magritte* művészete – saját bevallása szerint – nem „valóság alatti”, ahogy az álomszerűt nevezi, hanem „valóság feletti”, azaz olyan költészet, mely a tökéletlen valóságnak izgalmas jelentést adó tevékenység. „Az egyetemes titok érzésének felel meg.”<sup>185</sup> A *Társalgás* művészete című festményén a kötömbökből kirakott REVE (álom) szó paradox módon az álmot ócsárló festőnek mond ellent azzal, hogy monumentális méretekben emlékművet állít az álomnak. A szürrealizmus és a transzavantgárd is ilyen: számtalan szubjektív elem dominálja a képzeletet. De amint az apály–dagály váltakozása, a művészetben is az ellentétes mozgások követik egymást, és a szubjektivitásra törekvő eredményeket felváltja az anyagelvű, racionális elmélet, szándékosan ellentmondva az előbbi ellenlábásának. Nézőként ilyenkor nehéz dolgunk van, hisz a változások megértését történetiségükben kell figyelni. Az új eredmények az előzményekkel

---

<sup>184</sup> *Paul Klee*: Pedagógiai vázlatkönyv. 1980; *Helene Schmidt-Nonne*: Hogyan tanított Paul Klee Weimarban és Dessauban. Tanulmány. In: *Die Maler am Bauhaus*. München, 1950.

<sup>185</sup> Levél Volker Kahmennak, 1967., In: *Pierre*, 1993. 96. o

valahogyan mindig összefüggnek. A játszótársnak (mint az már kiderült, a játék nem egyszemélyes) azt javasolhatjuk, hogy ha nemcsak nézője, hanem aktív szemlélője, partnere is akar lenni a játéknak, akkor jó lenne, ha időnként utánaolvasna a művészet szerepváltozásainak (a mai modern művészet jelenségeinek és új szándékainak). A funkció megváltoztatásával az új művészi kép a hagyományos mértékkel nem értelmezhető. Téves az a felfogás, hogy a művészet mára elfordult a nézőközönségtől. Ezt nem teheti, mivel ez a játék a közlésben született, és a közös élményt a kommunikációban dolgozza fel. Az alkotó igényességét az is motiválja, hogy tudatában van mindig annak, amit színrelépésnek nevezünk. Tudatában van annak, hogy a tárgyát most vagy a jövőben látni fogják. A kortárs művészeti, mai jelenségek éppen azt bizonyítják, hogy a művész már rég leereszkedett az elefántcsonttoronyból, és mint Diogenész a lámpással, sétál az emberek között, keresi a vizuális kommunikáció lehetőségeit. A művész játéka sokszor idealista, a valóság megváltoztatására irányul, de a művésznek be kellett látnia, hogy a társadalmi méretű változtatások a politika szférájában lehetségesek, így a művészet is sokszor politizálódik. Ha szemléletes változtatást nem is, de szemléletváltást azért tud hozni életünkbe. A műélvező szemlélődése gondolatteremtés, és mint ilyen, az alkotási folyamat része. Erre mutat rá *Duchamp*, mondván: A művész nem az egyetlen, aki a teremtő aktust véghez viszi: ugyanis a néző hozza létre a mű kapcsolatát a külvilággal, amennyiben a mű mélyebben fekvő tulajdonságait megfejtji és értelmezi, ezáltal létrehozza a maga hozzájárulását a teremtő folyamathoz.<sup>186</sup> A néző aktív szerepe ebben a folyamatban sok mindentől függ, például a temperamentumától, az élménytől, vizuális kultúrájától, műveltségétől. Ha megértett valamit, akkor értelmet ad. Az értelemadás *Noica* szerint nem más, mint „gyarapodó megismerés”, olyan szellemi közeledés, amely a képesség és bölcsesség felébresztésére irányul. A filozófus arra tanít: „Ne felejtjük el, hogy Isten azért küldött a világba, hogy őt helyettesítsük: hogy értelmeket adjunk, hogy teremtsünk, hogy az ő kezdetét előre vigyük.”<sup>187</sup>

#### *Tárgyak metafizikus emlékezete – Duchamp összeszerelt széke*

A modern művészet törekvéseibe beépítette az újszerűt mint értékmérőt, és ez természetszerűleg felgyorsította a kreativitás kerekét. Ebben a kreativitásdömpingben

---

<sup>186</sup> *Sík*, 1982. 81. o.

<sup>187</sup> *Noica*, 1996. 94. o.

az eddigi emlékekből szerzett művészi játék egy különös fordulóponthoz ért, amikor a művész az alkotási folyamatban szándékosan redukálja a vizuális emlékeit. Lemond saját élményeinek a kivetítéséről, a művészi emlékezés hagyományairól, a tapasztalható világ megismeréséről, inkább egy hűvösebb „vizuális közömbösségre” törekszik. Ezért a tárgyakat nem az „érzelmi értékei”<sup>188</sup> szerint választja ki, hanem a fogyasztás gesztusával élve megvásárolja őket, majd művészetként bemutatva felszámolja az egyedi műérték megismételhetetlenségének tradícióját. Az természetesen továbbra is vitatható kérdés marad, hogy az áru (a használati tárgy) kiválasztásakor az emlékek milyen mértékben befolyásolják a pillanatnyi döntést.

Ha megint székkel szeretnénk szimbolizálni az emlékekből szerzett művészi játék említett új típusát (a fordulópontot) akkor az egyik legfontosabb hely az eddigiekkel ellentétben a *Duchamp* biciklikerekes széke lenne. Ez a 20. század elején (1913) egyrészt tökéletesen megmintázta a modernség abszurditását – ami főleg a gépimádatban, az elidegenedésben stb. nyilvánult meg –, és ezen dinamikus világszemléletnek az emblémáját, a kispolgári hokedlire szerelt biciklikereket, másrészt megteremtett a képzőművészetben egy újfajta szabályzó elvet, amely nem a tárgyszerű utánzásra, hanem magában a valóságban talált konkrét tárgyra, az úgynevezett ready made-re vonatkozik. Kiiktatta az addig fetiszált régi tárgy romantikus festői vonzalmát, amely egy korábbi létre, a múlt időre utal (lásd stílbútor, egzotikus tárgyak, négerplasztika stb.), és a mában létező ipari társadalom termékei (pl. palackszárító, hólapát, vécécse-sze), a funkcionális tárgyak felé fordul úgy, hogy a tárgyakat a mindennapi hatékonyságból a művészet szférájába emeli. Tehát a baudrillard-i értelemben megfosztja a tárgyat funkcionális szabadságától, s egy szellemi gesztussal az anyagon túli tartományba helyezi. Ennek az újfajta viszonynak a jelentőségét főleg a 20. század második felének művészei és a következő generációk használják a mai napig előszeretettel. *Duchamp* Biciklikerek (Roue de bicyclette) című műve (10. ábra) az első talált tárgynak számít, melyről sok szó esett a művészettörténetben. *Duchamp* tájékoztatásaiból megtudhattuk, hogy a biciklikerekkel nem gondolt semmire, esetleg a mozgásra (ami éppen akkor foglalkoztatta, talán ennek volt egy kézzel forgatható modellje): Máshol azt nyilatkoz-

---

<sup>188</sup> Az emberek és a tárgyak hosszabb együttlét után *Jean Baudrillard* szerint: „szorosan összekapcsolódnak, s a tárgyak ebben a cinkos összejátszásban felvesznek valamiféle sűrűséget, érzelmi értéket: ezt szokás hagyományosan a »jelenlétüknek« nevezni.” (*Baudrillard*, 1987. 18. o.)

za, hogy „Nézni, ahogyan a kerék forog, nagyon megnyugtató, nagyon felderített, olyan volt, mintha a mindennapi anyagi világhoz képest más dologra nyílna kilátás.”<sup>189</sup> Duchamp ránk hagyta műveinek interpretálását, így az alkotási folyamat az ő részéről ebben az esetben is félig nyitott maradt, befejezni csak mi, a nézők tudjuk, a tárggyal kapcsolatos vagy egyéb emlékeinkre támaszkodva. Jindřich Chalupecký cseh származású filozófus, művészet és irodalomkritikus interpretálásában az említett gesztus „a Földről az esztétika bolygójára”<sup>190</sup> emelt talált tárgy, szimbólumteremtő s metafizikus, ami a mítosz jelenlétére vagy a transzcendensre vonatkozik.<sup>191</sup> Duchamp „a retinálisat a végletekig kihasználja, olyannyira, hogy az érzéki jelenléte a saját ellentétébe fordul úgy, hogy csak és kizárólag az anyagtalán jelentésre utal, kizárólag szimbólummá, jelenéssé, epifániává változik.”<sup>192</sup> Gesztusa, akár az élete, mint műalkotás mágikus funkciót nyert, hiszen a 20. század végére a ready made és a duchamp-i magatartás annyira beépült a vizuális kommunikáció tudatába, hogy sokszor nélküle értelmezhetetlen a kortárs mű. Barátja, Henri-Pierre Roché azt vallja róla, hogy: „A legszebb műve az, ahogyan az idejét használja.”<sup>193</sup> Duchamp saját magát az eltűnt idő mérnökének nevezte.<sup>194</sup> Ez a megállapítás a Duchamp racionalitásából, „mérnöki-konstruktóri, improvizatori” tulajdonságából, valamint hitéből ered, melyet James Johnson Sweeneyvel való beszélgetéséből ismerhetünk meg: „Én azt hiszem – mondja Duchamp –, hogy a művészet az egyetlen tevékenység, amelyben az ember emberként, igazi individualitásként van jelen. Egyedül a művészetben léphet túl az animális szinten, mert a művészet olyan területek felé nyílik, melyeken a tér és az idő érvényüket veszti. Élni annyit jelent, mint hinni.”<sup>195</sup> Amint látjuk Duchamp a megszokottól eltérő művészi játékot mutat. A megismerő folyamatával és hitével azt hangsúlyozza, hogy élni annyit jelent, mint az Abszolútumra emlékezni, vagyis a hagyományos értelemben vett művészi emlékek felejtésével, egyfajta nem emlékezéssel, közömbösséggel a létezés titka felé tör. A néző számára a tulajdonképpeni művészi játék nem más, mint emlékefejtés, ugyanakkor a transzcendensre vonatkozó kérdésfeltevés, ami a tárgy és a néző kölcsö-

---

<sup>189</sup> Chalupecký, 2002. 107. o.

<sup>190</sup> uo. 109. o.

<sup>191</sup> uo. 214. o.

<sup>192</sup> uo.

<sup>193</sup> uo. 128. o.

<sup>194</sup> Cabanne, 1991. 18. o.

<sup>195</sup> Chalupecký, 2002. 142. o.



nös viszonyából jön létre. Tehát a tárgyak emlékezetei ebben az esetben metafizikusak, a láthatón túli világ felé vezető hidat alkotják. Művészetté a nézőnek köszönhetően váltak, akinek szellemessége, belelátó empátiája művészetként fogadta el az új helyzetet. Ez a befogadási folyamat egyben terapeutikus is, mivel emlékeinkben keresünk a látványra vonatkozó azonosságokat. Képzeletünk használati tárgyaiból – munkáiból – gyűjteményt rakunk össze, ahol az „egymást követő, egynemű elemek világa megnyugtató”.<sup>196</sup> A befogadási játék terapeutikus, mert az előttünk levő használati tárgy nem reprezentáció, így reflexív tevékenység, s a néző kreativitásának a függvénye. Egyrészt mindenki azt látja benne, amit szeretne, és a belelátott gondolatainak, emlékeinek „érzelmi sűrítményévé” minősül, másrészt bekerül a szellemi „gyűjteményébe”, mivel ha valami tartalmat adtunk a tárgyunknak, utána birtokolni szeretnénk. Amint *Baudrillard* mondja: „minden tárgynak két funkciója van: az egyik, hogy használják, a másik, hogy birtokba vegyék [...] a tiszta funkciójától megfosztott vagy használatából kivont tárgy kimondottan szubjektív státust vesz fel: gyűjteménytárggyá válik.”<sup>197</sup>

A sokszorosított, jellegtelen tárgyat a személyes kapcsolat szubjektív tartalommal telíti, és a befogadásban olyan, mintha birtokolnánk. Nem mondható, hogy a biciklikerek (összeszerelt szék, amelyet ahányszor költözött, rekonstruált változatban összerakott *Duchamp*) mentes a tudatosság rendezőelvétől. Elemzésekor, a mű olvasata kapcsán tudatos ellentétekre épülő kristálytisza képletet nyerünk. Mindjárt az elején megállapítható, hogy a kör alakzat (a biciklikerek) anyagában, színében, funkciójában, helyzetében és formatervezésében ellentmond az őt tartó széknek. Amíg az egyik fából van, a másik fémből, a szék fehér, a kerék fekete, ez statikus, a másik meg mozgó forma, a szék stabil, a kerék meg nem, amíg az egyik csak a szűk térhez kötött, addig a másiknak a lényege a mozgás, vagyis az idő, továbbá a hokedli kézzel esztergált, a bicikli kereke pedig gyárilag sokszorosított elem. De folytathatnám azzal, hogy amíg a szék szintén kör alakú ülőkéje vízszintesen fektetett, addig a villájával ráhelyezett biciklikerek a függőleges síkban van, továbbá a szék a padlóra nehezedik, a kerék megtógast az égnek áll. A szék lábai által a padlón kijelölt négyzet a függőleges tengelyen felfele haladva átvált körre, majd a képzeletünkben a biciklitengely körül szabályos mozgást végezhet, akár az égitestek a nap körül, vagyis *Duchamp* a tradicio-

---

<sup>196</sup> *Baudrillard*, 1987. 105. o.

<sup>197</sup> uo. 102. o.

nális statikus kijelentések helyett egy dinamikus paradigmát és egyben új nyelvet ajánl, melynek megértése az öröklött nyelven már nem lehetséges. A fent említett ellentétpárok fogalmi összefüggéseket, gondolatokat, emlékeket fejlesztenek, és a dadaisták nihilista attitűdjéhez képest új kifejezési médiumot nyújtanak. Nos, tudjuk, hogy a 20. század elején a tudomány és azon belül a termodinamika, az elektromágnesesség, a rádióaktivitás, a browni mozgás és az idő problémája foglalkoztatta a művészeket (pl. a kubistákat, futuristákat). *Duchamp* egész művészetét ez a tudományos hozzáállás hatja át. Nézzük meg, hogyan vélekedett a negyedik dimenzió kivetítésének gondolatáról, így közelebb kerülünk az említett nyelv koncepciójához: „ahogyan a Nap vetülete a földön kétdimenziós, puszta gondolati párhuzammal úgy véltem – mondja –, hogy a negyedik dimenzió egy háromdimenziós tárgyat vetíthet ki, azaz minden háromdimenziós tárgy [...] egy általunk nem ismert négydimenziós dolog projekciója.”<sup>198</sup> Hogy mennyire jól gazdálkodott az idejével *Duchamp*, az is bizonyítja, hogy már negyvenéves korára számtalan újítását létrehozta, annak ellenére vagy éppen azért, mert nem hitt a művész alkotó funkciójában. Tudatosan, mérnöki hűvösséggel elfordult a festéstől, nem akart a hagyományos, vizuális nyelvvel foglalkozni<sup>199</sup>, és magatartásával, ténykedésével megteremtette a festő mellett a „művész” típusát (sok bajt okozva ezzel a kortárs művészet befogadóinak, akik mindig a retinára ható festészet funkcióit keresik az artefaktumokban). A *Cabanne*-nal való beszélgetéséből kiderül: *Duchamp*-t a festészet általános tudományellenessége zavarta, s emiatt a tudomány egzakt oldalának a művészetben való alkalmazhatósága foglalkoztatta.<sup>200</sup> Az alkotási folyamatból száműzi az alkotási tett fogalmát, és helyette a rendez-vous, a találkozás vagy rátalálás új módszerét indítványozza, a tárgyon feltüntetve a találkozás dátumát és időpontját. Nem száműzi az alkotó folyamatból az irracionális, hogy az ismeretlen keresztül közvetítő „médium” legyen. A „művészi légyott” elméletével gyökeresen megváltoztatta a művészi játék tradicionális szerepét. 180 fokos tengelyfordulatot állít be, melyben a rátalálást szembeállítja a kiagyalással, ahogy *Susan Sontag* mondja, véletlenül föllelt

---

<sup>198</sup> *Duchamp*, 1991. 71. o.

<sup>199</sup> *uo.* 69. o.

<sup>200</sup> *uo.* 70. o.

tárgyakat és szituációkat az előkészített tárgyak és megrendezett szituációk helyébe állít, tehát a döntést előnybe helyezi a mindenfajta manualitással és erőfeszítéssel.<sup>201</sup>

A festészet speciális minőségét, a színt, a festéktubus kiválasztásával helyettesíti – a festő is feladta a hajdani mesterséget, a festészet tradicionális technikáját –, és nem csinál mást, mint az előregyártott tubusok közül választ. Ilyen értelemben a tubusba csomagolt festék is talált tárgy, akkor *Thiery de Duve* gondolatával azt mondhatjuk, hogy a ready-made „azt jelenti a művészetnek általában, amit a festéktubus a modern festészetnek.”<sup>202</sup> Ezáltal *Duchamp* a „tranzitív”, átható festészet karakterét gondolatívá, „reflexívvé”<sup>203</sup> változtatta, negyvenöt éves kora után pedig ironikus befele fordulásra, tudatos hallgatásra (sakkozásra) váltotta. A tárgyak kiválasztásakor közömbösségét odáig fokozta, hogy a „saját ízlését is egészen semmissé” próbálta tenni, olyanná, mint amikor nincs az emberben semmi esztétikai emóció. A ready-made-ek kiválasztása – mondja – mindig „a vizuális közömbösségen és a jó vagy rossz ízlés teljes hiányán alapult”.<sup>204</sup> Máskor meg ezt: „nem volt egyszerű feladat olyan tárgyat választani, amely abszolút nem érdekel, és nemcsak aznap nem, amikor kiválasztásra kerül, hanem később sem soha, és amellyel kapcsolatban fel sem merül a remény, hogy széppé, kedvessé, kellemessé vagy rúttá válik.”<sup>205</sup> Ezt az új helyzetet előkészítette az abban az időben már eléggé elterjedt úgynevezett fotólátás, valamint az akkori gépimádat, hiszen a fényképezetek a talált dolgokat minden erőfeszítés híján leképezték, a gép pedig helyettük alkotott. Ez a mentalitás *Duchamp*-nál és a vizuális kommunikációban paradigmaticus helyzetet, új nyelvet eredményezett. *Duchamp* a „létezés”<sup>206</sup> szóban nem hitt, éppen úgy nem, mint a „hit” szóban vagy a valóságban sem, talán ezért nem érdekli a valóság hagyományos ábrázolása, e helyett 1965-ben azt állítja: „A művész maga műalkotás kell hogy legyen”<sup>207</sup> vagyis az élet mint dimenzió a metafizika látható vetületét kell hogy mutassa. A festészetben akkor megjelenő tárgy nélküliség (*Kandinszkij* absztrakciója, *Malevics* szupremációja és *Mondrian* rendrevelációja) *Duchamp*-ban az absztrakció ellentétét, a nagy realizmust, a konkrét használati tárgyat

---

<sup>201</sup> *Sontag*, 1981. 150. o.

<sup>202</sup> *Balkon*, 2001/9. 6. o.

<sup>203</sup> uo.

<sup>204</sup> *Cabanne*, 1991, 86. o.

<sup>205</sup> *Chalupecký*, 2002. 109. o.

<sup>206</sup> *Cabanne*, 1991. 173. o.

<sup>207</sup> *Chalupecký*, 2002. 133. o.

idézte meg. Ez az „objekt trouvai” a mai napig több hullámban érezte hatását, és a duchamp-i „randeuélmélet” híven tükrözi az anticipált jövőt. *Kosuth* a *Duchamp* utáni kreativitást aszerint értékeli, hogy „egy-egy művész mennyiben kérdezett rá a művészet lényegére, azaz mit tett hozzá a művészet koncepciójához... ami előtte még nem létezett”.<sup>208</sup> *Jindrich Chalupický* (2002) A művész sorsa című könyvében „az abszolútum mártírjának” nevezi *Duchampot*, akinek rá kellett találnia „az ürességből az élet konkrétságába vezető útra”.<sup>209</sup>

#### *Mező- és megfigyelő emlék – tárgycsapdák, Spoerri művészete*

Az emlék nézőpontja szerinti objektív vagy szubjektív emlékezet a néző részéről megfigyelő és az alkotó *Daniel Spoerri* részéről mezőemlékekkel dolgozik úgy, hogy a duchamp-i tárgyak emlékezetének egyik változatát használja a kortárs művészetben. *Spoerri* munkái az implicit emlékezetemben biztos jelen voltak (tehát akaratom ellenére hatottak rám), amikor a giccstárgyakba beavatkoztam. *Daniel Spoerri*, apja után *Daniel Feinstein*, 1930-ban Galaçon született, ahol tizenkét éves koráig élt, és ahová nem vágyik vissza. Az ok magyarázható, ugyanis zsidó apját kikeresztelkedése és misszionárius tevékenysége ellenére Iaşiban megölik a vasgárdisták. Így 1942-ben az édesanyja származási helyére, Svájcba telepednek, ahol felveszi az anyai ág *Spoerri* nevét. Képzőművészeti képzettsége nincs. Klasszikus balettet tanult, és a kísérleti színház érdekli. Párizsban megalapítja az Edition MAT-ot vagyis a Multiplication d’Art Transformable kiadót, amely a nevéből is következtetve a kész tárgyakat sokszorosította és árusította, majd a Nouveaux Realisme, valamint a Fluxus nemzetközi csoport egyik tagja. *Pierre Restany*, a „újrealizmus” alapítója és teoretikusa elemzésében *Spoerri* és *Niki de Saint Falle Tinguely*vel együtt „a mechanikus világot a végtelen átalakulás forrásaként fogták fel”.<sup>210</sup> Művészeti munkáiban az ipari használati tárgyak szépségéről, az élet és a művészet közötti távolság újraértelmezéséről folytat vizuális diskurzust. Alapvetően anyagelvű szemlélete a dionüszoszi életörömöknek áldoz, beviszi a köztudatba az eat-art, az „ehető művészet” fogalmát – a Fluxus tipikus gesztusát –, azaz a létfenntartás ösztönéhez elengedhetetlen „zabálást”. A düsseldorfi

---

<sup>208</sup> *Kosuth*, 1992. 113. o.

<sup>209</sup> *Chalupický*, 2002. 223. o.

vendéglőjében rendezett akcióiban az ízlést kérdőjelezi meg. A Balkonban közölt *Nagy Mártával* és *Adamik Lajossal* való beszélgetéséből megtudhatjuk, azt akarta megmutatni, hogy „az étkezési szokásaink, a fogásaink, a menüsoraink és a többi kilencvenöt százaléka szintiszta konvenció. Alapjában véve háromféle konyha létezik – mondja – a szegényeké, amely a kevésből kreál, a gazdagoké, amely a fölöslegből komponál, és van a polgári konyha, amelyik zseniálisan kombinálja mindazt, ami helyileg éppen kapható.”<sup>211</sup> Az ehető művészet egyik giccsparódiájában – konyhai falvédőjén – ars poétikája így hangzik: Wenn alle Künste untergehn / die edle Kohkunst bleibt bestehn vagyis amikor minden művészet lehanyaglik, a nemes konyhaművészet akkor is fennmarad.<sup>212</sup> A vendéglői akciókon képcsapdákat (tableau-piege) állított fel, melyek asztalra süllyesztett lapok voltak, s a vendéglő vendégei tudtukon kívül a beuysi „mindenki művész, minden művészet” értelemben alkotók voltak. Rendeltek, ettek-ittak, ahogy *Spoerri* mondja, aztán, amikor fizetni akartak, odalépett a pincér, és kiemelte a „kompozíciót”, az asztallapot szépen elrakták egy szekrénybe, aztán jött a ragasztómester, és rögzített mindent, ahogyan a vendégek „megkomponálták”.<sup>213</sup> (11. ábra) A rögzített tárgyak ebben az esetben archeológiai leletek, a 20. század végi ember „önfenntartás”-ritusának az emlékei. A tárgyak rögzítettségéből adódóan *Spoerri* hasonló eredményre jut, mint a fényképezés emlékkészítésének – a megfigyelő nézőpontból szerzett „pillanat halálának” – alanya, ami nem más, mint művészi attitűd, az élet meghosszabbítására tett mágikus gesztus. A monceli Kulturális Központ parkjában ilyen mágikus gesztusnak lehettek tanúi a résztvevők 1983-ban, az *Ebéd a fű alatt* című akciójában, melynek során negyven méter hosszú „terítéket temettek el a földbe”.<sup>214</sup> Az élet és a halál, a lét és a tor, a halottakra emlékezés a kulturális emlékezés ősfarmája, ahogyan *Jan Assmann* mondja „Ha az emlékezés kultúrája elsősorban a múlthoz fűző viszonyt jelenti, és ha múlt ott támad, ahol Tegnap és Ma különbsége tudatosul, akkor a halál e különbség ősi tapasztalata, a megholtakra való emlékezés pedig a kulturális emlékezet ősfarmája.”<sup>215</sup> *Spoerrinél* a mindennapi használati tárgyak emlékezete mellett megjelent a tárgyi giccsemlék is, melyben a szimbólum emlékfrissítése egyértelmű.

---

<sup>210</sup> *Flash Art*, 1981. december – 1982. január

<sup>211</sup> *Spoerri*, 2002. 8. o.

<sup>212</sup> *Szabó*, 1991. 16–19. o.

<sup>213</sup> *Spoerri*, 2002. 8. o.

<sup>214</sup> *Szabó*, 1991. 19. o.

Ez látható A szegények kincse című sorozatban, ahol egy régebbi, a hatvanas években használt technikájához nyúl vissza, amikor a giccses tájképbe használati tárgyakat szereltet, így a giccsbanalítást a tárgyak metafizikus gondolatával, szimbolikus jelentéssel tölti fel (a Tus című assamblage-ban tusolós vízcsapot montíroz a festményre a hegyi patak reprezentációjára, s a tiszta víz giccses motívumát egy másik banális tárggyal semlegesíti). A későbbi munkákban hajlítható neont függeszt a giccsszőnyegre, sárga aurát formázva az oroszlának, más esetben színes kávékészletet és művirágot ragaszt a *Leonardo* utánzatú Utolsó vacsora gobelinére. A hatás a kulturális emlékekben nem maradhat el, a szurrogátum, az utánzat (simulacra) és a vicces gondolati kiegészítés között kontraszt, azaz feszültség keletkezik, amely mint emlékfriessítő terápia csapódik le az új realizmus jelentéseiben.

*Gyerekkori emlék – Rob Scholte: Ember, ne mérgeződj!*

A gyerekkori emlékekből szerzett tárgyak emlékezetére hozok példát *Rob Scholte* személyével. 1958-ban Amszterdamban született, jelenleg ott és Brüsszelben élő holland képzőművész. Számátalan jelentős nemzetközi képzőművészeti eseményen vesz részt, többek között a XVIII. Sao Paulo-i Biennálén a 8. Documentán s a 18. és a 19. Velencei Biennálén. Ez utóbbi kapcsán a Kunstforum művészeti lapban hosszabb interjút közöltek róla, melyből megismerhetjük művészi hozzáállását a *Jeff Koons*séra hasonlító kisajátítási módszerét. Műveiben gyakran használ képi idézeteket, reprodukciókat, amelyeket tizenhat éves kora óta raktároz (külső emlékeibe gyűjt), történelmi, vagy formai motívumok szerint kategorizál (pl. híres asszonyok stb.). Ez az eszköztár számára olyan, mint mások számára a személyes emlékek archívuma, amivel úgy játszik, mint egy gyermek, és ebben a művészi játékban mindent mindennel társít, összekever, ami az ő esetében nem formai kollázs, hanem a jelentéseknek az összekapcsolása. A gyerekkori emléktárgyak, játékok *Rob Scholte* festészetében és installációiban fontos helyet töltenek be. A felhúzható rajzoló bohóc, az építőköcka, a Kodak color doboza, az Ember, ne mérgeződj! társasjáték reprezentációi olyanok nála is, mint valami „antropomorf házi istenek”, ahogy *Baudrillard* fogalmaz, azáltal, hogy a tárgyak érzelmi értéket, érzelmi kapcsolatot meg állandóságot nyertek a gyermek lakóterében,

---

<sup>215</sup> Assmann, 1999. 61. o.

szinte halhatatlanná válnak.<sup>216</sup> Ezt a tárgyi tiszteletet *Scholte* festészetében, munkáiban ki is fejezi. Az Ember, ne mérgeledj! című installációjában, melyet 1988-ban készített (12. ábra), úgy játszik, hogy szőnyegével bennünket ösztökél társasjátékra. Ebben az alkotásban Ember, ne mérgeledj!-et játszat, melynek játéktábláját szoba méretűre növelve (270 x 250 centis nagyságban) kézi szövessel kivitelezte. A társasjátékot, mint említettem, a gyerekkori emlékeiből, emlékeinkből, felnagyítva kispolgári gyerekszobából a kiállítótérbe helyezte, és a méret eltúlzása által a szokványos, mondhatni banális forma így kifejezési értéket nyert, új gondolattal telítődött. A szőnyeg, egy-két szobabútor, két darab rövid lábú asztal szék nélkül, a rajtuk elhelyezett csecsebecsék, giccstárgyak társaságában a modern „lakássejtben” vagy „lakógépben” – az asztal tradicionális szerepének hiányával – a konvencionális perzsaszőnyeg helyett jelez. A *Rob Scholte* játékszőnyege lakberendezési funkcióján kívül nem csupán díszít, hanem harányan, mint a plakát, kommunikál. Ötlete derűsen ironizál, és a játékosztönünkre, emlékeinkre apellál. A játék és memória frissítő módszerével terápiát szolgáltat úgy, hogy a család értékeire utal, és a giccset fosztja meg giccses aurájától. A család békéjét, egyensúlyát lehet így játszani, ugyanakkor a berendezett giccstárgyak között a kispolgári lét humorosan ironikus asszociációit tartalmazza, melyek mindannyiunkban másként zajlanak a képzeletünk által. A valós térben – a játékbábuk hiánya miatt – mi magunk válunk szereplőkké, és a játékban felértékelhetjük különböző élelszituációinkat. A kocka is a képzeletünkre van bízva, talán sorsunk véletlen törvényeit is mi mozgatjuk. A szellem szárnyalásának a játéka ez, ahol a valós térben összerakott szimbólumban az életünket mint játékot szemlélhetjük. *Rob Scholte* radikális gondolkozásában nem létezik játék a világban, mindennek megvan a szükségszerűsége és következménye, a játékban nem lát gondtalanságot, azt sem tudom – mondja –, hogy a realitás hol szűnik meg és az irrealitás és az illúzió hol kezdődik. Talán fel kell adni ezt a felosztást, de ezeknek következményei és a következményeknek realitásuk van. Mi a realitás? – teszi fel a kérdést *Scholte*.<sup>217</sup> Talán az, hogy valaki meghal. Kijelentése után az a benyomásom, hogy stílusalanságának, plágiumának – amivel állandóan vádolják – eredete abban van, hogy tapasztalhatta a képi illúzióknak a realitásra visszaható mágikus

---

<sup>216</sup> Baudrillard, 1987. 18. o.

<sup>217</sup> „a was ist Realität? Daß einer stirbt vielleicht.” In: *Drateln*. 1990. 335. o.

erejét, „a művészet embertelenségét”<sup>218</sup>, ahogy ezt a jelenséget A találkozás című *Borges*-novella kapcsán *Beke László* egyik fikcióösszejében nevezi. *Beke* érdekes eszmefuttatást közöl *Borges* feltételezéséből kiindulva: ha a tárgyak időbeli létezését („életét”) sokkal mélyebb törvényszerűségek irányítják, mint az emberét, vagyis ha az emberi döntéseket, cselekedeteket – legyenek azok racionálisak vagy voluntaristák – végső soron ugyancsak a tárgyakban megnyilvánuló törvények determinálják, akkor ebből a hipotézisből két következtetés adódik a művészet számára. Egy materialista és abszolút érvényű művészettörténet-modell lehetősége. „A másik az ember és művészet egymásrautaltságának és ugyanakkor élethalál-harcának paradoxona: az ember műalkotásokat (tárgyakat) hoz létre önmaga kiteljesítésére és megörökítésére (»nembeli lényegének megvalósítására«), de ez a műtárgy azonnal kikerül ellenőrzése alól, ellene fordul, életére tör, és olykor pusztulását okozza. A művészet története eszerint nem más, mint az emberiség és a művészet (az ember és a tárgy, az alkotó és a befogadó stb.) harcának története.”<sup>219</sup> Tehát *Rob Scholte* az általam nevezett giccsművészetben inkább választja a humort, és ezáltal használja a művészet terapeutikus funkcióját is, amikor azt üzeni: Ember, ne mérgeledj!, hanem játsszál a befogadói képzeleteddel most is, amikor a művészetről kialakult megrögzött nézeteinket új szempontok, más funkciók szerint játssza a kortárs művészet. A mindannyiunk által ismert közös gyerekkori emlékünkel elgondolkodtatva szórakoztat. A képvicc eszközt használja fel a giccsművészet átmentésére, a giccsművészet kioldására, semlegesítésére, ahol két dolog, két tárgy egyenrangúan áll egymással szemben, és egy paradox rendszerben változtatják kölcsönösen egymást. A humor és a nevetés is egy transzcendentális mozzanat, mondja *Scholte*, abban az értelemben, hogy a kedély egy ugrást tesz egyik állapotból a másikba, és éppen e között a két állapot között helyezkednek el a képei.

#### *Mágikus emlékezet – Joseph Beuys Zsírskéje*

A hatvanas évek vizuális kommunikációjában a 20. század elejéhez hasonló kreativitás-robbanásnak, a modern művészeti irányzatok megsokszorozódásának lehetünk tanúi. E változásokat az új társadalmi viszonyok keltették életre. A háború utáni növekvő számú művészeti akadémiák túltermelést váltottak ki a műtárgypiacon, ennek

---

<sup>218</sup> *Beke*, 1981. 3. o.

<sup>219</sup> *uo.*



következtében a kisszámú elit típusú menedzsmentből számos fiatal alkotó kimaradt, akik a hagyományos kulturális áru vagy az eladhatóság mentalitása ellen fordultak. Így a művészeti galériarendszerek mellett megjelentek új (underground) alternatív kiállítóhelyek köré tömörült csoportosulások, melyeknek nagyszámú, társadalom ellen tüntető közönsége és művésztábora egymással egyetértve tiltakozott. Ilyen alkotó közösség volt az 1962-es évtől működő Fluxus nemzetközi művészcsoport, amelynek tagjai tevékenységükkel jelentősen hozzájárultak a művészet felfrissítéséhez, új médiumokkal tárgyaltva ki a művészeti közlés típusait és szabadságát. A csoport tagjai többnyire zenészek, újságírók, szobrászok, filozófusok voltak, és nagyon hamar ráeszméltek arra, hogy az életben minden kommunikáció, és így majdnem mindennek kialakították a fluxus változatát. Az elit szellemiséggel ellentétben demokratikus művészi attitűdöt hirdettek, jelszavuk, a „mindenki művész, minden művészet” egyben társadalmi méretű terápia volt (e gondolat egyik elindítója *Joseph Beuys*). Saját tevékenységükre is jellemző, állandó mozgásban levő, áramló, fluktuáló magatartásukkal a divattól a postai távközlési formákon át (*Ray Johnson* művészeti levelezési iskolája) az étkezés művészetig (*Daniel Spoeri* eat art programja), a videóművésztől (*Nam June Paik*) a konceptuális művészetig számtalan műfajt teremtettek. A Fluxus mozgalom javára sorolhatjuk a vizuális kommunikációban mára már klasszikusnak mondható műfajokat, mint például a performance- vagy installációművészetet stb. Így lesz művészete a levelezésnek (a mail art-nak, a művészbélyegnek, a pecsétnek, a csomagolásnak), művészete az interdiszciplináris törekvéseknek, a ma divatos intermédiának, az event típusú zenei kísérleteknek, a tipográfiának, a reklámnak – egyszóval mindennek volt Fluxus változata. Nem csoda, ha a művészetben a banálissá vált tárgyak közül a székek épp a hatvanas években szinte egy időben, egymásnak felelve a kiállítótermekbe kerültek. Elsők között említhetjük *George Brecht* székekációját 1961-ben, majd az 1963-as év valóban székeket termelt: jött *Günther Uecker* szegelése, Szék szeggel, *Andy Warhol* Dupla ezüst katasztrófája, *Joseph Beuys* Szék zsírral-ja, melyet 1964-ben még egy változatban elkészít; szintén 1964-ben *Marcel Duchamp* az 1913-as Biciklikerekét rekonstruálja, következik 1965-ben *Joseph Kosuth* Három széke, 1967-ben *Jean Dubuffet* Szék II-je, 1968-ban *Nam June Paik* TV-széke, 1969-ben *Robert Filliou* széke, amely a hasznossági elv ellentétének fahulladékból összetákolt székburleszkje, *Joan Miró* már említett Úr és úrnő című székkompozíciója, 1970-ben *Antoni Tàpies* Vászonnal leta-

kart széke. Amint tudjuk, a fent említett székszimbólumok alkotói többsége egy-egy neoavantgárd törekvés jelentős exponense is. (13. ábra)

A vizuális kommunikációkban a *Duchamp* után rám ható leghatékonyabb kreativitási modellt, az emlékekből szerzett művészi játékot *Joseph Beuys* (kezdetben Fluxus-tag) műalkotásával, székével illusztrálok (14. ábra), akinek a művészetről alkotott elméletét, „szociális plasztikáját” a pedagógiában a jövőre nézve nagyon sokáig használhatónak tartom. Székének megértéséhez több ismeretre van szükségünk *Beuys*-ról és az általa alkalmazott *Rudolf Steiner*-féle antropozófiáról. Gondolkodásrendszerének komplexitása és a társadalomra kiterjesztett művészetfogalma miatt az egyik legfélreértettebb s legvitatottabb alkotó. Újszerűsége abban rejlik, hogy életét, önmagát eszközként próbálta használni, gyökerei ebben az értelemben emlékeiben vannak, amit művészetként deklarált és dokumentált. Életében több mindenre emlékezik, mindenekelőtt saját önéletrajzi eseményeire, kezdve a Fürdőkád (Bathtub, 1966) című tárggyal, mely mű „önéletrajzi kulcsként működik – ahogy *Beuys* mondja 1979-ben a New York-i Guggenheim Múzeum hangos kiállítási vezetőjében –, egy tárgy a külvilágból, spirituális természetű energiával felruházott szilárd test”<sup>220</sup> szubsztancia, mint sok más anyaga: faggyú, filc, méhviasz, vér stb., amiknek átalakításával foglalkozik alkotásai-ban a „szépség hagyományos esztétikai megértése helyett”.<sup>221</sup> A kreativitás fogalmát mint a szubsztancia változását, fejlődését kiterjesztette a művészetén kívüli területre is, így a társadalomban az emberi munkára vagy általános értelemben vett minden tevékenységre. Az említett kádban elhelyezett zsír pedig *Beuys* szimbolikájában „a világ minden dolga mögött létező formáló, alakító kéz”.<sup>222</sup> Vallomása szerint ez a kreativitás antropológiai, mely nem a műalkotásokkal (ahogyan általában lenni szokott), hanem inkább a különböző valóságokkal tart kapcsolatot.<sup>223</sup> *Beuys* emlékezik a gyermek- és ifjúkorára, a szubjektív álombeli képeire, a biológiai és természetismereti tanulmányai-ra, a *Rudolf Steiner* által használt hármas (szellemi, jogi, gazdasági) társadalmi orga-nizmusra. Visszaemlékszik plasztikájában továbbá a balesete utáni öntudatvesztésben megtapasztalt szellemi világra, a régmúlt elfelejtett szimbólumaira (kereszt, szarvas,

---

<sup>220</sup> Lásd *Joseph Beuys & Caroline Tisdall Beuys – Acousticguide* (hangos kiállítási vezető). The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1979. In: *Beuys*. 1989. 60. o., katalógusmelléklet.

<sup>221</sup> uo.

<sup>222</sup> uo.

<sup>223</sup> uo.

hattyú, méh stb.) és legfőképpen a sámán mágikus emlékezetére, akinek gyógyító tevékenységét mint rituális terápiát a társadalom betegségeinek gyógyítására használja. A mágikus emlék segítségével lép kapcsolatba az anyagon túli energiákkal, „világokkal”, melyek hőelve társadalmi gyógymódnak számít. Homeopatikus mágiának nevezi *James G. Frazer* a hasonlóság törvényén alapuló utánzó mágiát, a hasonló hasonlóhoz létre alapon, melyet a régi Indiában is alkalmaztak. *Frazer*nek *Az aranyág* című könyvéből megtudhatjuk, hogy a halottnak vélt embernek visszatérte után az első éjszakát egy zsírból és vízből álló keverékkel teli dézsában kellett töltenie.<sup>224</sup> Rituálisnak tűnő akcióiban *Beuys* is sokszor használta a zsírt – főleg a rugalmasságon, a hővelen alapuló biológiai és fizikai tulajdonságai miatt – mint a hőtermelést elősegítő szubsztanciát. Fizikából tudjuk, hogy az egyensúlyi állapot nem nyugalmat jelent, a rendszeren belül intenzív hőmozgás zajlik a fluktuáció során a hő a hidegebb testből a melegebbe tart, megbomlik a molekulák egyenletes elosztása, s rendezett mozgás alakul ki, majd ebből rendezetlen hőmozgás lép fel. Habár az egyensúlyra való törekvés állandóan megsérül környezetünkben, ez nem változtathatja meg a fizikai folyamatok kérélhetetlen menetét, amely az entrópia növekedésének irányába hat. Ezt az igazságot *Beuys* nemcsak a fizikakönyvből ismeri, hanem ő mindezt amint tudjuk határhelyzetében megtapasztalta. A második világháborúban vadászbombázójával német pilótaként északon a Krím-félszigeten lezuhant, a hó teljesen betemette. Életéről a német hadsereg – sikertelen keresés után – lemondott, szerencséjének köszönhetve, hogy az ott lakó tatár törzs emberei rátaláltak, és az általuk használt gyógymóddal megmentették. A gyógymód abból állt, hogy testét zsírral bekenték, majd nemezbe burkolták, hogy segítsék a hő visszanyerését. Amire az „újjászületése” után emlékeznek, azok hangok, a „voda” szó említése, és a sátrak nemezének, a sajtnak, a zsírnak és a tejnek a sűrű, csípős szaga.<sup>225</sup> Csak tizenkét napos mondhatni mágikus kezelés után erősödött meg annyira, hogy a katonai alakulat kórházába visszatérhetett.

A valóságon túlról újra a testbe lépve rég elfeledett tudást örökölt a tatár sámántól, akinek anyaghasználata irányadó lesz számára. Az események után *Beuys* mindenkit emlékeztetni akar a természet eme törvényére, a termodinamikai hőelvre, melynek gondolatát a vizuális kommunikációban kreativitásra, a plasztikus megnyilvánulás-

---

<sup>224</sup> *Frazer*, 1998. 26. o.

<sup>225</sup> *Durini*, 2001. 36. o.

sokra, szobrászatra alkalmazza. A „maga mitológiáját” mint „társadalmi plasztikát” beemeli a művészetbe és ezáltal az élő szubsztanciák forrásanyagává válnak. A társadalomban élő, alakító ember *Beuys* érdeklődésének középpontjába kerül, így a művésze antropológiai vonatkozású lesz. „Antropológiai művészet”-ének a lényege a „aszociális plasztika” és az „élő szobor” elméletében rejlő demokratikus gondolkodás.

Az elméletet elemezve *Beuys* elmondja, hogy „A művészet az egyedüli olyan életfilozófia, amely szabaddá teheti az embert”<sup>226</sup>, ezért igazságtalannak tartja, ha csak a művészek élvezhetnék e szabadság előjogait, számára a művészet mindenkire való kiterjesztése, a „mindenki művész” kijelentése az egyetlen megoldás. Így válhat művészetté az ember mindennapi tevékenysége, amiről *Durini* A filckalap – Joseph Beuys – Egy elmesélt élet című könyvében ír: „Művészet mint mindennapi tevékenység, mint kiterjesztett (Fluxus) akció, mely nem helyhez kötött, nem egyjelentésű, nem szűkül le a művészeti objektum kontextusára; művészet, tehát, mint a viselkedésünkben hiánytalanul megvalósuló, kreatív elkötelezettség az étellel szemben. Képesség, hogy a világot szociális plasztikává formáljuk át, melyben az egyes embernek nem felismernie kell önmagát, hanem »művészdemiurgoszként« kell jelen lennie és cselekednie, élete minden pillanatában.”<sup>227</sup>

*Beuys* az életre, a társadalomra kiterjesztett emlékező játékát – az általam elnevezett – totális „giccskábitószeres” fogyasztói társadalom gyógyítására szánja, mely társadalomban, ahogy mondja: „a kreativitás, a képzelet és az intelligencia nem artikulálódnak, a kifejeződésük folyamatosan le van gátolva, így károssá és veszélyessé válnak, és a kriminalitás romlott kreativitásában találják meg a kifutásukat. Az unalom, az artikulálatlan kreativitás bűnözést szülhet.”<sup>228</sup> Művészetének terapeutikus szerepét a természethez közeledés hirdetésében, az ember és természet mágikus kötelékében kell keresnünk ahol „az ember a kertész”, aki – átvitt értelemben – a társadalomban a műveléssel foglalkozik. „Mi fákat ültetünk, a fák pedig minket ültetnek el” – mondja.<sup>229</sup> *Beuys* szándéka a művészetet visszavezetni a modern művészet földi szellemétől (melyet a középkori alkismisták Mercuriusnak neveztek), az ördögi vagy dionüszoszi reti-

---

<sup>226</sup> uo. 117. o.

<sup>227</sup> uo. 87. o.

<sup>228</sup> uo. 62. o.

<sup>229</sup> uo. 123. o.

nális vonzódásból a „mennyei szellem” pozitív szférájába.<sup>230</sup> Ezt úgy akarja elérni, hogy az emberben kifejlesszen olyan képességeket, melyek a szubsztanciákba hatolva a lelki hőfolyamatok érzékelésére legyenek képesek.<sup>231</sup> A művészetben vagy „szabadságtudományban” – *Beuys* elmondása szerint – a múlt hagyományozása helyett anticipatorikusan a jövőbe tervezve kell gondolkodni, ami tulajdonképpen terapeutikus tevékenység, melyben a kor kultúrájában kialakult emberi merevséget feloldó, azaz szellemi mozgásra való biztatást alkalmaz. Az említett transzformációt *Beuys* az „energiaátvitel”, vagyis a „melegelv” (hidegelve melegelv) által akarja kivitelezni. Megismerésének tanulságait, amit életének kritikus pontján megtapasztalt, a „társadalmi plasztikájában”<sup>232</sup> alkalmazza, kifejezésre juttatja. Emlékének ez a jelentős motívuma a szobrászatban is megfigyelhető alapelve épül, vagyis a hideg kristályos erők – ahogy mondja – „formaerők” vagy „hűtőerők”, a dolgokban rejlő fagyelem egy rendezett állapotot mutat, mely a munkájában, például a Zsírészékben organikus faggyú „mintázattá” vált. A modern művészetben az emlékekből merítő alkotók és székeik után a *Beuys*-féle zsírészék átmenetet képez a reprezentáció és a valóság mint megformálható esztétikai közeg között, szimbóluma a beuysi kiterjesztett művészet lényegének. A zsírészéke vagy zsírsarka által közelebb kerülhetünk az emlékeiből kialakított jövőképhez, az élet művészetként való megéléséhez, amit a változás magjával, a gondolattal lehet megvalósítani – mondja *Beuys* –, és ide kell rögzíteni a demokrácia, a demokratikus alapelvek tartópillérét.<sup>233</sup> Ebben az átalakulásban „az anyagi folyamat mindig későbbi”, először van „az evolúciós elv – ahogy *Beuys* mondja –, az általános, nyitott, élő, folyékony szubsztancia, amelyet leginkább úgy jellemezhetnénk [...] hogy hő jellegű, de ez persze [...] nem fizikai hő, mint a kályha melege, hanem szociális hő. Valószínűleg hajszálpontosan ugyanaz, mint a voltaképpen szeretetszubsztancia.

---

<sup>230</sup> *Jaffé* 1993. 268.o. Mercurius „annak a szellemnek a szimbóluma – mondja *Aniela Jaffé* –, akit ezek a művészek a természet és a dolgok mögött sejtettek vagy kerestek. Miszticizmusuk szemben állt a kereszténységgel, mivel a »mercuriusi« szellem ellentétes a »mennyei« szellemmel. S valójában a kereszténység sötét ellenfele tört utat magának a művészetben. Ezen a ponton nyílik mód a »modern művészet« valódi történelmi és szimbolikus jelentésének megértésére..”

<sup>231</sup> *Durini*, 2001. 23. o.

<sup>232</sup> Beszélgetés *Joseph Beuys*szal a bochumi Johanneskirche előcsarnokában 1966-ban, ahol *Mi a művészet?* címen a szociális plasztikáját így határozza meg: „az a mód, ahogy a világot, amelyben élünk, formáljuk és alakítjuk: a plasztika evolúciós folyamat, minden ember művész. Ezért sohasem végleges vagy befejezett az, amit plasztikailag alakítok. A folyamatok folytatódhatnak: vegyi reakciók, erjedési folyamatok, színváltozások, rothadás, kiszáradás. Minden átalakul.” (*Harlan*, 2001. 15. o.)

<sup>233</sup> *Durini*, 2001. 134. o.

Szakramentális jellege van [...] valós szubsztancia.”<sup>234</sup> *Beuys* szerint az érzékelésben is alkotó magatartást kell kifejleszteni, amely a hőfolyamatokat érzékelni tudja: „vagyis egy sokkal bensőségesebb, sokkal mélyebben rejlő gépezetet kell mozgásba hozni, amely ezt a hőszerű valamit termeli, evolúciós hőt termel, ami aztán képessé teszi az embert olyan lényre fejleszteni, amely az evolúció hordozója lehet.”<sup>235</sup> Széke tehát mágiikus tárgy, a közönséges konyhaszékre helyezett faggyú az egyik változatában hőmérrővel utal a test hőmérsékletére (15. ábra), melyet az organikus anyag rugalmassága jellemez, főleg ha hőforrás közelébe kerül, *Beuys* jelképrendszerében az életösztön szimbóluma. Zsírszékével, akár a többi jelképével, kapukat nyit a tudattalan és végtelen előtt, kapcsolatot teremt „láthatatlan szubsztanciákkal”, a természet rejtett erőivel. Erre a célra különböző motívumokat, elfelejtett szimbólumokat, ahogy mondja, „gondolatalakzatokat” elevenít fel, mint fát, vad és mezei nyulat, szarvast, őzet, halakat, méhet, hattyút, bálnát. A motívumok kiválasztásánál *Beuys* analógiát vél felfedezni az állatok és a német mesehősök sorsában játszott szerepével, melyek az anyagi és szellemi transzformáció motívumaira épülnek. *Durini* szerint „*Beuys* legnagyobb műve az volt, hogy visszavezette az embereket a gondolkodáshoz, a reflexióhoz.”<sup>236</sup> Ezért munkásságának célja nem az esztétikai anyag létrehozása, hanem az élő szubsztanciában elért átalakítás. A gondolkodásösztönzésre egyrészt a szobrászattól idegen anyagokkal provokál, mint föld, vér, zsiradék, növényi nedv, rózsa, foszfor, csokoládé, méhviasz, nemez, filc, réz és vaslemez. Másrészt a társadalomban személyiségének megtestesülései által sámánként vagy tanítóként viselkedik, „gyógyít”, „az anyag állapotának transzformációival”<sup>237</sup> és a szubsztanciára helyezi a hangsúlyt, hiszen tapasztalatból tudja, hogy a sámán is ezt csinálja. Azért, hogy változást és fejlődést érjen el, utalásokat használ a rituálékra, az anyagtalan anyagra, a babonákra. A mágus ismeretetőjele a társadalomban, a nyilvánosság előtt megmutatkozó emblematisz öltözet, megannyi szimbólum: nemezkalap, filckosztüm, halászmellény, nyúlfarok, katonaköpeny, bakancs, farmernadrág, mind mind az „élő szobor” kellékei.

---

<sup>234</sup> *Harlan*, 2001. 100. o.

<sup>235</sup> *uo.* 25. o.

<sup>236</sup> *Durini*, 2001. 120. o.

<sup>237</sup> lásd *Beke: Joseph Beuys* rajzai. In: *Beuys* – katalógus. 1989. 6–12. o.

Művészetének jelentősége, hogy az időt mint „önálló minőséget”, a tartamot alkalmazza, művészetében mulandó anyagokkal, folyamatokkal, átalakulásokkal gondolatokat közöl. *Ertsey Attila* szerint *Beuys* szándéka, hogy a halott intellektuális gondolkodásunkat visszavezesse a kozmikus összefüggésekig, az anyagban működő, kozmikus teremtő erők megragadásáig, s a szociális plasztika a társadalmat mint magasabb rendű élőlényt szemléli, melynek teremtésében a kreatív ember cselekvően részt vesz.<sup>238</sup> A *Parkett* művészeti folyóirat Baselben (1985) helyet adott *Beuys*nak a *Jannis Kounellis*szel, *Anselm Kiefer*rel és *Enzo Cucchi*val való vitára, ahol *Beuys* a FIU (Free International University) iskolájának szelleme és a saját szociális plasztikája mellett így érvelt: „A második világháború megtörtént *Duchamp* ellenére, *Mondrian* ellenére és *Picasso* ellenére. És ha készek vagyunk arra, hogy elfogadjuk, hogy a közvetlen közelünkben másokkal hasonló katasztrófák történnek a mai napig, akkor nosza, beszéljünk csak a művészetről.”<sup>239</sup>

#### *Mimetikus emlékezet – Mo Edoga: A reménység jelzőtornya*

A giccshelyzetből (a nyugati ipari társadalom elidegenedett rideg valóságából) a kilábalásra egy nagyon szemléletes példát láthatunk *Mo Edogától*, a nigériai származású, Heidelbergben tanult orvostól, aki *Beuys* Szabad egyetemén bontakozott ki mint művész. Kreativitását a földanya, a medicina (ideggyógyászat, idegsebészet) és a filozófia ismereteinek emlékezete határozza meg. Tanított a kasseli egyetemen és jelenleg az *Chicago-i Művészeti Főiskolán* oktat. Művészetével 1992-ben a kasseli *Documenta*n találkozhattunk, ahol a felszabadult megismerő cselekvés láttatása volt a célja. *Mo Edoga* sok úttörő német kortárs képzőművész társával együtt a falak nélküli szabadegyetemen elsajátított eszmét hirdette, melyet *Beuys*tól, a mágustól tanult. *Mo Edoga* volt az egyetlen, aki a *Documenta* bezárásáig munkáján végig tevékenykedett, „gyarapodva megismert”. Az egész idő alatt tornyot épített, mely nőtt, egyre feljebb nőtt, alakult, és hogyha úgy akarta, visszabontotta, hogy aztán műve irányt változtatva újra növekedjék. (16. ábra) Ez a folyamat olyan, akár az élet, mely olykor megtorpan, ekkor hátralépünk, hogy erőt és bátorságot véve újrakezdhessük. *Edoga* művészi játékában a

<sup>238</sup> Szabad gondolat. Az antropológia, a nevelésművészet és a szociális élet folyóirata. 1999/2–3, 14. o.

<sup>239</sup> *Durini*, 2001. 205. o.

bergsoni emlékezet modelljét használja, melyben a megfigyelő nézőpontjának relatív tudományos megismerésével ellentétben az alkotó intuícióival, eleven emlékezetével az „abszolút megismerésre”, a valóság mozgékonyságának megragadására törekszik. „A megértés – *Keserű Katalin* szavait használva – cselekvéssor, az élet lényege, hisz lenni annyit jelent, mint változni, azaz határtalanul teremteni önmagukat. Eközben az emlékezet gazdagodik is, s folyton benyúlik a jelenbe, ami a múlt folytonos haladása”<sup>240</sup>, amit *Bergson* szerint a „tartam” segítségével érthetünk meg: „hogyan a múlt egy testet alkot a jelennel, s e testben egymás által, szüntelenül újat teremtenek és újjá teremődnek. A jelen és múlt (élet és emlékezés) ilyen együttműködése maga a negyedik dimenzió: élet és mozgás, örökös; szemben a mozdulatlan örökkévalósággal.”<sup>241</sup> A teremtődő torony így négydimenziós, anyagát a természet hulladékaiból vette: száraz faágak, rönkök, korhadó gerendák, drót- és kötélfoszlányok, deszka meg bádóg, csupa szerves anyag, a víz hordaléka. Az organikus szemétből épített mű abban a civilizált kontextusban, a műanyagok és technikai világ rendjében frappánsan ellentétező. Látványra öröm a szemnek és a léleknek, amely a természeti szépség minőségeit újra felmutatta, hisz a civilizációs tevékenységünkben energiaforrásainkat egyre fogyasztjuk, és a természetbe már csak mint idegenek kirándulunk olykor. Jelenléte ellentét, külön feszültségpont a kiállítás megrendezésében, akár *Kabakov* orosz művész mifelénk ismert falusi közbudi-építménye – melyben a művész a szovjet kommunista otthonra emlékezett, orosz szobabelsőnek rendezve be –, amelyet a múzeum kertjében mint műalkotást állított ki. *Mo Edoga* a kiállítás ideje alatt sárga kabátot és kesztyűt visel, feltűnő öltözete jelzés és vizuális hangsúly a látványban, mely hozzájárult a kifejezés üzenetéhez, amint rakosgat, épít. A sárga szín szimbolikája, ismeretes, a napéhoz hasonló világító ereje mindig kiemelte őt környezetéből, így vált ő univerzumának középpontjává. Az építménynek életet adott mozgásenergiája által. A nyelv, mellyel közöl, nem a táblakép síkjában körülhatárolt, hanem a valóságban hangsúlyozza a művészet és az élet elszakíthatatlan kapcsolatát. A szociális térben a jelek összességének egymás melletti viszonyából jött létre a vizuális közlés közege. Az akciója, akár a formája, tornya, szimbolikus, egyéni képességeit bontakoztatja ki. Amint láttuk, a torony nem elefántcsontból készült, teljesen nyitott, mint ő maga, aki állandóan meg-

---

<sup>240</sup> *Keserű*, 1998. 15. o.

<sup>241</sup> *Keserű Katalin Bergson* Anyag és emlékezet című, 1897-ben megjelent munkájára utal. – uo. 16. o.



vitatja elveit nézőközönségével. A művész „Bábel tornya” építésekor többféleképpen közöl, a tanult cselekvések emlékezetével, a procedurális memóriájával, szemantikus memóriája és kommunikatív emlékezete fogalmi párbeszéde által. Ez a verbális magyarázat mindig fontos, amikor változtatás történik a megszokott képzőművészeti funkcióban. Bábel tornya, mondom, hisz a kiállítás ideje alatt többször is, mint a szövőmadarak a fészekben, különböző nemzetiségű látogatók birtokba vették a művet, felmásztak az ágak közé, és ott – mintegy a természet által növelt székekben megtelepedve – kerestek helyeket maguknak, beszélgettek, a műben kommunikáltak, megpihenetek, egyszóval jól érezték magukat. Nem is csoda, hisz a művi természet, a szimulakrumok uralma felkelti az emberben a természet utáni vágyat, és ösztöne visszahívja a vadon kaotikus burjánzásába. Az ember sokszor szeretne nomád lenni, és a természettel újra barátságban, összhangban élni. A gondolkodás, a tudás ideje az absztrakt tudatokban véget ért. A civilizáció útja véges, ahogy *Hamvas* mondja, az emberiség ötezer éve nem fejlődött, csak egy folyamatot érzékelünk, s az utóbbi száz év alatt még jobban érzékelhetővé tettük a folyamatot. *Mo Edoga* magatartása optimista, hisz a tornya nem a ballada áldozatával épül. Ő nem érzi a „zuhanást a toronyból”, nem nyomasztja görög geometrikus kultúránk súlya, így ő vidám „kőműves”, aki reménységét, növekvő farként felfelé mutató tornyát kompozíciós játéknak, figyelmeztetőül nekünk ajánlja. Hisz abban, hogy a gondolkodásnak tettek is kell lennie. A tett művészetében gyarapít, saját bevallása szerint nincs szüksége a szisztémára, hanem a saját „tudom”-ját képezi. A publikummal megegyezve, ők együtt ismerik meg a szépet, és a beszéd összeolvasztja őket.

*Edoga* művészi megismerése is rendfeltáró, a kulturális emlékezethez tartozó objektumot hoz létre, melyet a mimetikus (cselekvő) emlékezetből épít fel. A történelem előtti emlékeire alapoz, formálási módja tehát nem geometrikusan rendezett, inkább kaotikus. Ő az emberi cselekvésből, jelen esetben a toronyépítésből nyeri erejét. Tevékenységében látjuk életünk mozgásainak sziszifuszi természetét, organikus növekedésében egy más típusú kultúrának a „nagykövetét”, aki szabadon, sürgés nélkül működik, szó nélkül és szóval tanít, kommunikatív emlékezetével gyógyít. Ellentétét építi ő a modern művészet nagy tornyának, a *Tatlin*<sup>242</sup> által megálmodott utópiának. Kijelen-

---

<sup>242</sup> *Vlagyimir Tatlin* III. Internacionálé Emlékmű tervére gondolok.

téseiben nem kategorikus, nem ráerőszakoló, szerény, csak érzi a szépet és az igazat, mint a lugaskészítő madár, ösztönösen, szabadon építi alkotását, művét nem birtokolja, csak szerkezetet ad neki, kiegyensúlyozott „alakulatba” rendezi, és amit a természet épített, azt építi nyomában ő is, „természetet épít a természet ölén”.

Amint az az előbbi kompozíciós játékból is kiderült, a művészi cselekvésnek az egyik legfontosabb szerepe a megismerés, amely kíváncsiságunkból, az alma okán tudásvágyunkból, rendérzékünkől, játékösztönünkől és sok minden másból ered. A vizuális megismerés irányulhat a minket körülvevő objektív világra, valamint a valóságon túli, metafizikus szférára. De amint láttuk, a kortárs művészetben viszonyulhat önmagának a kultúrának a megismerésére is. Továbbá aszerint, hogy hogyan dolgozzuk fel az érkező információkat, és hogyan hozunk döntéseket, már láttuk, hogy beszélhetünk racionális vagy intuitív megismerésről. Mind a két alkotási folyamatban fontos szerepük van az emlékeknek, és különösen az epizodikus memóriának, ugyanis a személyiség függvényében (*Tulving* szerint, amint a dolgozat elején említettük) az érzelmi, érzéki megismerés eredménye – a személyes emlék egyedi volta – ennek a memóriarendszernek tudható be.

Az emlékekből szerzett kompozíciós játéknak – akár a más típusúnak is – egyik legfontosabb funkciója a vizuális megismerés, amely, mint láttuk, feltáró aktivitást jelent. Mozcékony rendszer, mely a megismerőn kívül közlő és kifejező folyamatokat is láttat. Alapfeltétele a képi gondolkodás, amely fogalmi emlékekhez is kapcsolódik, mint megannyi megismerés, a külső és belső világok kutatásai. *Noica* román filozófus szemléletével illusztrálom a gyarapító megismerés gondolatát, amely tökéletesen megfelel a vizuális megismerésnek is: „A mi világmegismerésünk gyarapítja a világot, olyan értelemben, hogy szerkezetet ad neki, egyensúlyt kényszerít rá, alakulatba rendezi; egyszóval azzá teszi, ami: világgá”<sup>243</sup>. A képzőművészeti megismerés pedig azt mondhatja: a valóságot képzeletünkben konstrukciókra fordítjuk le, amelyeket az ész ellenőrizhet, abból a célból, hogy ugyanezeket a konstrukciókat később az adott természeti valóságban felfedezzük, és így behatoljunk a természetbe, a képi látvány eszközeibe. Választhat mindenki magának kedvére való tézist. Addig is elmondhatjuk, hogy a képi megismerés kétrészes folyamat. Az első tettet követel, „gyarapítja a természetet”

---

<sup>243</sup> *Noica*, 1996. 90. o.

(a vizuális kommunikációban ez a leadó fél, az üzenetet kibocsátó médium, eszközében média). A másik fél a néző (a kommunikációban a vevő oldal). Már tudjuk, hogy magatartásában kreatív, meditatív, egyben aktív szemlélődő lény, aki a tettet próbálja rekonstruálni, gondolatban reprodukálni, így megérteni azt. Ez utóbbi lénynek bizonyos szempontból könnyebb dolga van, hisz készen kapja a lényeket, a látványt. Így a vizuális megismerés ismeretközlési lánc közvetít és nyitott marad, amíg igazsága érdek nélkül hasznos számunkra. Érzelmeket, rezgéseket és gondolatokat szül. Addig nem észlelt dolgokat, összefüggéseket, jelenségeket láttat. A művészet a behelyettesítési funkciója által megjelöli az átszellemülés mágikus-szent intuitív doméniumait. A művészetnek kell helyettesítenie azt, amit az ember nem tud, vagy már nem tud (szemtől szembe látni).

Minden jel arra utal, hogy a modern ember újításaiban, kizárólag a fejlődésre összpontosítva, maga alatt vágja a fát (az erdőt). A művészetnek és a művésznek kell jeleket, szimbólumokat kibocsátania, amelyek láttatnak. *Edoga* megismerésében a játék örömforrásai közül mindkettőt használja, az anyagot éppúgy, mint a szellemit, amely a játék egyik tartozékában, a cselekvő mozgásban nyilvánult meg. *Edogánál* a mozgás összhangban van környezetével. A testmozgás által a terv és a cél kifejezésre jut. A mozgásából leolvasható az üzenete.

*Mezei Árpád* Elmékedések művészetről című könyvéből megtudhatjuk, hogy „a fán való mozgásnál a tervezésnek nagyobb szerepe van, mint a szilárd talajon való, amikor a mozgás könnyen automatizálódik”.<sup>244</sup> A fán, jelen esetben a faágakból szőtt toronyban minden mozdulathoz terv kell, itt az előre megtanult szisztéma valóban nem érvényesíthető. A tervhez pedig kivitelezés kell, és ezek egységet alkotnak. Amit megismerési modellként megmutatott, az a képzőművészeti kompozíció egyik lényege. A tett és gondolat, terv és kivitelezés egysége. A másik, fordított folyamat, amikor a cselekedeteink után próbáljuk megérteni a motivációt, a forma jelentését, amikor önmagunkat vizsgálva ismerkedünk meg bensőnk titkaival. Más körülmények között gyarapít *Edoga*, mint egy festő vagy egy grafikus. Mások az anyagai, kreativitása az építészethez vagy a szobrászathoz áll közel. Mégis funkciójában eltér minden megszokott műfajtól. Cselekvése rokonítható a mágikus szertartással, a törzsi építkezéssel, a csap-

---

<sup>244</sup> *Mezei*, 1994. 57. o.

dakésítéssel, a performansszal vagy a nomád népek egyik megnyilvánulásával. Az elemzett művészi terápiaja mágikus jellegű, a gyakorlati pozitív varázslásra hasonlít, például a Közép-Ausztrália terméketlen vidékein élő arunták szertartására.

### *Életrajzi emlékezet – Boltanski emlékezésterápiája*

Amint az emlékek tulajdonságairól már megtudhattuk, az emlékezetben a múlt-ra való visszaemlékezés „mentális tapasztalatának megfelelő egyedi reprezentáció” nem áll rendelkezésünkre, s az életrajzi emlékeink három szintjéről, az életszakaszokból, az általános eseményekből s egyedi eseményekből származó információk összekapcsolása révén konstruáljuk meg az ilyen típusú tapasztalatainkat. A művészetkritika a romantikával kezdődően nagyfokú érdeklődést mutat a művész és élete, életrajza és a művészete közötti viszony tanulmányozására. Bizonyos mértékben „a művészet mindig behatol alkotójának életrajzába – mondja *Jindrics Chalupcký* –, és megváltoztatja” azt.<sup>245</sup> A modern állapot óta, amióta az ember elvesztette a pontos helyét és feladatát a társadalomban, életrajzi emlékezetével keresi identitását. Időnként a kortárs művészet is él ezzel a konnekcionista lehetőséggel, amikor a művész főleg a tárgyi emlékeiből, emlékezeti külső raktárból rekonstruálja, építi meg saját életét. Ezáltal mítoszt teremt maga körül, ami nem más, mint az emlékeiből szerzett művészi játék. A mitikus emlékezésnek ez a formája az életrajzi emlékekből tevődik össze.

Az életrajzi emlékezet egyik legnagyobb mítoszeremtője *Christian Boltanski* 1944-ben Párizsban született és ma is ott dolgozó művész tanár. A hatvanas években a Fluxus mozgalommal szimpatizáló alkotó a társadalmat és az életet szinte tudományos vizsgálódás tárgyává tette. Művészete identitásának kereséséből, saját emlékeiből, életanyagaiból, azok tárgyi töredékeiből született, melyet 1969-ben megjelentetett könyv formában, *Feltárása és kiállítása mindannak, ami a gyermekkoromból megmaradt, 1944–1950* címen. Ezzel kapcsolatban az *Inventar* katalógusban<sup>246</sup> azt mondja, hogy eleinte megpróbált mindent megtalálni, ami a születésétől hatéves koráig tartó időszakból megmaradt. „Amit ebből az időből találtam – mondja –, az egyáltalán nem volt sok, többnyire teljesen jelentéktelen tárgy: egy könyv, amelyet olvastam, egy pulóver maradványai, egy hajtincs. Ezután megpróbáltam létezőm momentumait

<sup>245</sup> *Chalupcký*, 2002. 132. o.

<sup>246</sup> *Inventar* katalógus. Ford.: Dorottya Galéria, Budapest, 1998. Szórólap

konzerválni, bezártam egy fémdobozba, melyet ha valaki egyszer felnyit, életem egyes napjait találja benne. De az nagyon hamar világossá vált számomra, hogy életünk minden pillanata rettenetesen sok elemből tevődik össze, és hogy amit a bőröndben összegyűjtöttem, ennek jelentéktelen töredéke csupán.”<sup>247</sup> Később személyes nyomkeresését kiegészíti ismeretlen gyerekek fényképeivel, ezeket berakja saját életrajzába. Így valójában nem nyomokat keres, hanem megalkotja az életet. Rekonstruálja saját életrajzát, s általa jut el másokhoz. „Sosem készített olyan művet – mondja *Guy Schraenen*, a brémai Leltár című kiállításának rendezője –, melynek témája az ő születése előtti időre mutat vissza. Őt a saját története érdekli csakúgy, mint bármelyikünk története.” Ezzel a sajátos attitűddel bevezeti a művészetbe a jelentéktelen tárgyak és személyek archívumát, a tárgyi dokumentumok művészetként kezelt múzeumát, tálalását. A plasztikus művészetek újabb típusú emlékfelhasználó törekvésében megalkotta (ugyanúgy, mint *Beuys*) magánmitológiájának személyes és mások története mítosztöredékeinek rekonstrukcióját. Saját emlékeinek gyűjtése után, 1968–1975 között a kollektív emlékezet, vagyis a számára ismeretlen emlékek osztályozásába kezd. A halálnak, az elmúlásnak készít emlékműveket (leltárt, könyvet, fotóarchívumot, installációt). (17. ábra) A kiállításlátogató, a befogadó holocaust utáni tudata *Boltanski* műveit kegyelethelyé, hátborzongató, megrázó erejű térberendezéssé változtatja. A fehér s a fekete vászon, valamint a síkfilm – installációinak gyakori anyaga – az élet és halál, az Erosz és Thanatosz, az emlékezés és a felejtés művészi kifejezésének kellékei.

*Guy Schraenen Boltanski* művészetének a lényegét fogalmazza meg, amikor azt írja: „Művésznnek lenni azt jelenti, hogy az ember meg akar menekülni a haláltól, elkerülni az öngyilkosságot, és saját műve mögé bújnik.”<sup>248</sup> Ezt igazolja maga *Boltanski* is, a következőket vallva: „Egész életem ezt tükrözi: a személy jelen nem léte; mert minél többet beszélnek az emberek *Christian Boltanski*ről, ő annál kevésbé létezik.”<sup>249</sup>

A magánmitológiájához tartoznak a számára ismeretlen személytelen kollektív emlékezet tárgyai is, feltéve ha – amint megtudtuk – nem az ő születése előtti időre nyúlnak vissza. Számára Németország a témák lelőhelye, ahol értetlenül kutatja, „ho-

---

<sup>247</sup> uo.

<sup>248</sup> uo. 3. o.

<sup>249</sup> *Doris von Drateln*, 1991. 314–331. o.

gyan lettek ezek a kitűnő emberek náci<sup>250</sup> abban az országban, ahol a filozófia, a zene, az irodalom nagyjai születtek.

Az SS-tagokról és náciokról Berlinben készített fotóalbumban szokványos módon, menyasszonyként, családi körben, a gyerekek társaságában vagy a karácsonyfa körül mutatja be őket, azt igazolva, hogy „bizonyos körülmények között egy napon mindannyian náciikká válhatunk”. „Amikor náciakat mutatok, azok nagyon barátságosnak tűnnek [...] az ember egyik este megölelhet egy gyereket, és délután megölelhet egy másikat...” – meséli *Boltanski Genevieve Berette*-nek 1995-ben a *Le Monde* számára készített interjúban.<sup>251</sup> „A szubjektum nemcsak a szubjektív emlékezet konstrukciója – mondja –, hanem a hatalom tárgya is az adminisztráció intézményeinek, amikor a hatalommal kerül szembe, akkor a szubjektum elpusztul, csupán a nyomait hagyja hátra a dokumentumokban, a hatalommal szemben a szubjektum áldozat.”<sup>252</sup>

*Wulf Herzogenrath* indítványára 1991-ben *C. Boltanski* Berlinbe utazott, és a Großer Hamburger Straße egy lakóháztömbjét arra választotta ki, hogy újból a múltra emlékezzék. Az 1911-ben épült tömbházat 1945. február 2-án lebombázták, és a háború után újraépítették úgy, hogy a jobb és a bal oldali részeket felújították, de az épület közepén egy hatalmas rést hagytak. Boltanski számára megfelelő térnek és témának számított a „hiányzó ház” (*The Missing House*) a teljesen ép környezetben. Az utca neve abban az időben Toleranzstraße volt – mondja *Herzogenrath* –, mivel itt állt a zsidó fiúiskola, valamint Berlin legrégebb (1827-ig használatban levő) zsidó temetője meg a zsidó közösség agglomerációja. A náciok elpusztították a temetőt, a menhelyből pedig deportációs központot csináltak

*Boltanski* két munkatársával, *Christane Büchner*rel és *Andreas Fischer*rel Berlinbe érkezett, és kinyomozták a ház több mint száz lakójának névsorát, s azt is dokumentálták, hogy ki melyik emeleten lakott. „A címjegyzékek és bombajelentések mellett a Tartományi Levéltár Pénzügyi Főigazgatóságának vagyoni aktái és a tűzoltóság tüzesetekről készült jelentései jelentették a kiindulópontot. Ebben az esetben az élet az emlékek segítségével szivárog be a művészetbe. A felejtésnek voltak kitéve, és emlékezté válnak *Boltanski* művészi gesztusa által. Tehát embereknek állít emléket, doku-

---

<sup>250</sup> Inventar katalógus. Ford.: Dorottya Galéria, Budapest, 1998. Szórólap

<sup>251</sup> uo. 1. o.

<sup>252</sup> *Drateln*, 1991. 314–331. o.

mentumokat, olyan valóságra való utalásként, amely művészeti összefüggésben is értelmezhető.”<sup>253</sup> *Boltanski* mitikus személyiség, a Kunstforumban 1990-ben *Doris von Drateln*nel folytatott beszélgetésében magáról azt mondja: „én megkonstruált személy vagyok, és az önmagam realitása eltűnik, egész munkásságom olyan, mint egy pszichoanalízis, minden munkámmal jobban és jobban elbújok.”<sup>254</sup> A halállal kapcsolatban pedig így vélekedik: „a hagyományos társadalmi közegben sokkal természetesebb viszonyban vannak a halállal, a mi civilizációnkban elrejtjük a betegségeket és a halált, kórházban halunk meg. Tevékenységemet egy naiv keleti bölcs filozófus közelében látom, amely ezekben a kis anekdotákban beszél, megpróbáltam a munkáimban gondolkodásra készíteni az embereket. A szereteten kívül nem tudnék olyan fontos dolgot mondani, mint a halál problémája. Egy jó művésznek kell legyen egy származása, személyes tapasztalata, amiben univerzális tapasztalat lehet; én az általánost keresem a mindennapiban.”<sup>255</sup>

#### *Traumatikus emlék – az emlékezet állandósága Louise Bourgeois szobrászatában*

A gyermekkori emlék nemcsak a felhőtlen boldogság szabad kiélésének az élménye, hanem bizonyos esetben valamilyen negatív intim lelki sérülés, súlyos lelki megrázkódtatás bevésése is. A kilábalásra hasznos módszer lehet „megtanulni együtt élni az emlékek hatalmával úgy, hogy elmesélik a történeteiket”, beleillesztve őket életük többi eseményei közé, a felejtést várva.<sup>256</sup> Ilyenkor a művészet kifejező szerepe öngyógyító kvalitást nyer, és a tragikus beleélés a nézőben lelki megtisztulási folyamatokat indít. A személyes lelki károsodásra hasonló terapeutikus módszert használ az 1911-ben Párizsban született *Louise Bourgeois* kortárs művész is, akit a IX. Dokumentán való szereplése kapcsán *Lutz Windhöfel*, a Kunstforum folyóirat művészeti kritikus a modern klasszikus művészet demiurgoszai közé sorol. Művészetét a modern művészet nagyjaiéhoz, *Brâncuși*éhoz, *Arp*éhoz, *Giacometti*éhez és *Moore*-éhoz sorolja. Munkáit személyes emlékek, intim önéletrajzi élmények motiválják. Sokan „az élet, mint szobor” művészi tevékenységét pszichoanalitikusan értelmezték. Kifejezési mód-

---

<sup>253</sup> *Herzogenrath*, 1991. 70–71. o.

<sup>254</sup> *Drateln Kunstforum* 113, Mai/Juni 1991.

<sup>255</sup> uo. 314–331. o.

<sup>256</sup> *Schacter*, 1998. 280. o.

jából, szobrászatából hiányzik a természetet és társadalmi teret átfogó formai princípium. Szubjektivitása többnyire leszűkül a „családház”, az „asszonyház” (Femme Maison), a nyíltan megjelenő szexualitás, és „az apa destrukciójának” szimbólumaira. A torony, a lakás vagy oszlop mint asszonyi, női test nála antropomorf dimenziót kap. A ház mint az emberi test szimbóluma nem újkeletű jelkép, már a 18. századi héber enciklopédiában a testet és a házat mint egymás megfeleléseit ábrázolták: a fülek a toronyok, a szemek az ablakok, a gyomor a kemence stb. Erre az elfelejtett jelképre utal *Bourgeois*, amikor a gyermekkor monumentális helyéről, a házról üzen, azzal a különbséggel, hogy sorozatában nincsenek meg a fenti megfelelések, ott többnyire a házak a nő felsőtestét takaró terhek, olyanok, mint valami vértetek. A fejekre húzott házak így a nő szabadságát megfosztó kellékek, kiszolgáltatják a nemiséget a családfő kényének-kedvének. A magyar szóhasználatban ilyenek voltak a háziasszonyok az anyaság ösztönével és felelősségérzetével, nem úgy, mint a kínai boldogság jelképében, melynek jele a ház és benne a nő. A művésznő formai szótárában az organoid elemek jelenléte is megfigyelhető (fallikus, genitális konotációk), ezeket installációiban kibővíti a hagyományos szobrászattól idegen anyagokkal (latex, műanyag). A fa, a kő, a fém, a márvány, a gipsz és az üveg mellett a műanyagok sajátos bizarr hangulatot árasztanak műveiben. Története – amelyre az emlékéből szerzett művészi játékaiban mindegyre utal – traumatikus, az anyja ágyhoz kötött betegsége és az apja hűtlen, pajzán férfiassága számára sokáig feldolgozhatatlan rossz emlék maradt. A hazugságokra, a giccses attitűdökre, a gyerekkori epizodikus megfigyelő emlékeire *Louise Bourgeois* a művészet terapeutikus szerepével válaszol. Az *Értékes folyadékok* című munkájában, amellyel a Documentán szerepelt (18. ábra), feltehetőleg szintén az imént említett rossz emlék egyik feldolgozását láthatjuk. Egy hatalmas deszkahordó abróncsára mívesen fel van vésve: *Art is Guaranty for Sanity* (A művészet garantálja a józanságot – már önmagában abszurd kijelentés). A látványt kívülről nevezhetjük tisztálkodásra alkalmas csebernek is, melyben nézőként, ha az ajtón beléptünk, a szennyet képzeletünkben lemoshattuk. Belülről a művészre vonatkozó személyes „józanságot” látunk, az építmény belsejében az anyja betegségére emlékeztető kórházi ágyat, melynek négy sarkában oszlopokra függesztett különböző méretű és formájú kb. ötven darab üvegedényt, köztük nő alakzatú lombikot. Gondolhatunk itt egy gyógyászati kórteremre az infúziós állványokkal, de alkímiai laboratóriumra vagy kuruzslóhelyre is,



ahol az installáció kiemelt hangsúlya, az ágy és kellékei, a fénylő üvegtárgyak valami misztikus titokra utalnak. Az ajtó mellett pedig a hűtlen férfiasság jelképe, a két fekete golyó közt kampóra akasztott fekete kabát nem más, mint a pénisz formai utalásának egyértelműsége. Az üvegek áttetszőségét, a fény tobzódását ellensúlyozza a matt fekete fallikus jelkép és a deszkapadlóra helyezett organikus torz fehér anyag. *Louise Bourgeois* a hazugságra, a lelki betegségekre a gondolat általi megtisztulást, az ismert kibeszélést ajánlja mint terápiát, amikor az abroncon (a hordó külső részén) az „Art is a Guaranty for Sanity” felirattal fogad.

#### *Kommunikatív emlékezet – Sophie Calle emlékezetkutatása*

A kollektív emlékezésnek két formája van: kommunikatív emlékezet és kulturális emlékezet. Az első a közelmúltra vonatkozó emlékeket tartalmazza, amelyeken az ember a kortársaival osztozik. A kulturális emlékezet *Jan Assmann* szerint a múlt szilárd pontjaira épül. Nemzedéki emlékezetnek is nevezhető, mely a nemzedék hordozóival együtt idővel elenyészik. Ha erre az emlékezet típusra a képzőművészetből veszek példát, *Sophie Calle* jut eszembe. Művészete emlékezetkutatás-kísérletek sorozata.

*Sophie Calle* 1953-ban Párizsban született és ma is ott alkotó vizuális művész. Tanulmányait befejezve hét évig élettapasztalat-szerzés okán járja a világot, és alkalmi munkákból él. *Barbara Heinrich* művészeti kritikustól – budapesti kiállításának kurátorától – megtudhatjuk, hogy bárokban pultosként vagy táncosnőként, majd cirkuszi kutyaidomárként kereste kenyerét. 1979-ben visszatér Párizsba, ahol minden idegen számára. Az emlékezetkieséses betegekhez hasonlóan elveszettnek érzi magát, s mivel nincsenek kialakított szokásai, sem ismerősei, elhatározza, hogy embereket, számára idegeneket követ. Bizonyára ezeknek az éveknek az élményanyagai, emlékei művészetében meghatározó konceptuális és érzelmi tartalékok lesznek. *Sophie Calle* saját művészeti elméletéről később azt mondja, hogy minden műve az emberi kapcsolatok pszichológiájára épül.<sup>257</sup> Az emlék, amely az átélt tapasztalatok tudatos felidézésének leírása, így sajátos szemléletű emlékezéssé válik. *Heinrich* szerint emlékezni annyit jelent, mint az adott időpontban képet alkotni valamiről. De hogyan és mire emlékezünk? Ki mire emlékszik? Ránk hogyan emlékeznek? Mennyire megbízhatóak az emlékek? Mi-

---

<sup>257</sup> *Heinrich*, 2001. 6. o.

lyen alakot öltenek?<sup>258</sup> *Sophie Calle* ezekre a kérdésekre keresi a választ emlékezetkísérleteiben. Az emlékezés kérdésköre foglalkoztatja akkor is, amikor saját élettörténetét dolgozza fel az *Önéletrajzi történetek (Autobiographical Stories)* című munkájában. Mint minden alkotásában, a személyes tárgyak mellett a fényképek dokumentálnak, és ezenkívül fontos szerepet kap a fogalmi kifejezés mint múltjának elmesélt szövege emléke. A Születésnap szertartás (*Birthday Ceremony*) című installációjában tizenöt évig gyűjtött születésnap ajándékait mutatja be minden évnek megfelelő üveg-szekrényben, tárolóban, amely szuvenírkészlet igazolja a megrendezett szertartást. Aból a meggyőződésből kiindulva, hogy a tárgyak nemcsak arra hasonlítanak, akinek ajándékozzák azokat, hanem arra is, aki ajándékozik, így szembesített önarcképet, dupla emléket mutat a tárgyberendezés. A ceremónia lényegét a művész így határozta meg: „Mindig aggódom, hogy elfeledkeznek rólam a születésnapomon. Hogy megszabaduljak ettől a félelemtől, 1980-ban úgy döntöttem, ha lehetséges, október 9-én mindig pontosan annyi vendéget hívok meg vacsorára, amennyi megegyezik a betöltött éveim számával, beleértve idegent is, akit vendégeim egyike hoz majd. A kapott ajándékokat nem használtam. A velem való törődés jeleként tartottam meg őket. 1993-ban 40 évesen befejeztem ezt a ceremóniát.”<sup>259</sup>

A nyomozás és a mások magánéletéhez való közeledés, egyfajta voyeur-szerep több alkotásában foglalkoztatja. Talán másokat keresve a saját identitását kutatja. A *hotel (The Hotel)* című munkájához például úgy gyűjt emlékeket, hogy beáll három hétre egy velencei szállodába szobalánynak, és a szabályokat megszegve takarítás közben a vendégek személyes holmijai között kutat, nyomokat, dokumentumokat gyűjt, fényképez, naplójába mindent feljegyez – elmondása szerint: a részleteken keresztül ismeretlen életet vizsgál.<sup>260</sup> Az eredmény egy fotósorozat tárgyilagos naplójegyzetekkel, és ami a kiállításon látható: a megszámozott szállodai szobák megvetett ágyainak egy-egy színes felvétele, alatta a szöveg és a lakók személyes tulajdonságainak leletei, nyomai fekete-fehéren.

Az alvók (*The Sleepers*) című munkájában barátokat, ismerősöket, szomszédokat és egy-egy idegent kért fel, hogy nyolc órát töltsenek el az ágyában. Negyvenöt

---

<sup>258</sup> uo. 20. o.

<sup>259</sup> uo. 15. o.

<sup>260</sup> uo. 33. o.

megkeresett közül huszonnyolc elfogadta a felkérést. Így 1979. április 1-jén, vasárnap 17 órától április 9-én tíz óráig váltották egymást a meghívottak, minden órában lefényképezte őket, és ilyen kérdéseket tett fel nekik: Szeret-e álmodni? Nézett már valakit sokáig alvás közben? Szeret egyedül aludni? [...] az akcióban *Sophie Calle* az emberekkel kötött rövid, benyomásszerű ismeretségből gyűjtött, leképzett és verbális emlékeket, melyeknek „központjában nem a művészi alkotófolyamat áll – mondja *Barbara Heinrich* –, hanem az emberi élet, annak valamennyi részletével, melyet közvetlen megfigyelés révén követ nyomon.”<sup>261</sup>

Emlékezetkutatással foglalkozott *Calle* a New York-i Modern Művészeti Múzeumban is, amikor az ott dolgozókat felkérte, hogy emlékezetből idézzék fel a múzeumból éppen hiányzó, kölcsönként remekműveket. *René Magritte* *Veszélyben* a gyilkos című képének a válaszadók által megrajzolt érdekes „fantomképe” állt össze. Volt, aki a festmény színeire és hangulatára vagy a fizikai megjelenésére emlékezett, más a keretre és a méretekre, és volt, aki a részletekre. A képtesztből tanulságokat vonhattunk le az emlékezés sokféle módozatairól.<sup>262</sup>

*Sophie Calle* egyik legizgalmasabb és a legszemtelenebb emlékekből nyert művészi játéka *A vakok* (*The Blind*) címet viseli. Született vakokat kérdezett meg, hogyan képzelik el a szépséget. A kiállításon fehér-fekete fotókon világtalan emberek portréit mutatja be, külön rá mában a feltett kérdésre adott választ, majd az elmondott szépségről készített egy-két színes fényképet. Ez a munkája provokatív, egyrészt azért, mert a társadalomban általánosan elfogadott tabukat sért meg, másrészt az eredményből, a látványból többnyire kiderül, hogy a látók konvenciói élnek tovább a vakok tudatában is. Mit mondanak a szépségről? Ha szőke és kék szemű, akkor szép. Szép a karácsonyfadísz, az Eiffel torony vagy Szent Lucia, a kék tenger. De természetesen vannak olyan válaszok is, melyeket a tapintással és a különös érzékenységgel megélt ember csodálata mond ki.

A fent említett művek, emlékek a mulandóság szertartásszerű, realiztikus dokumentumai, melyeket igazán befogadni csak a szövegek kölcsönhatásában lehetséges. Kivételül szolgál az a bizarr színes fénykép, melyen *Sophie Calle*-t mint bűbajos Barbie-babát látjuk a megvetett ágyán, kedves kitömött állatok társaságában. (19. ábra) Az

---

<sup>261</sup> *Heinrich*, 2001. 27. o.

<sup>262</sup> *Schacter*, 1998. 61., 71. o.

élet és a halál, a szépség és a mulandóság, a boldogság és a tragédia, a művészet és a giccs ellentéteire épülő spirálszerkezetű alkotás több művészeti folyóiratban sikert aratott. *Calle* művészeti tevékenysége bizonyíték arra, hogy az életben bármi, például a mások életére, emlékeire való kíváncsiság is lehet mindannyiunk számára embereket modelláló művészeti tett.

#### *Médiaemlék – Muntadas: A fordítás*

Egy újabb „emlékkonzervet” nyithatunk fel, melynek tartalma szintén emlékekkel van tele, csak a megszokott tárgyi emlékekhez képest egy új emlékképfajtaival van dolgunk: a médiaemlékkel. És akinek köszönhető, az az 1942-ben Barcelonában született, jelenleg az Egyesült Államokban élő művész, neve: *Muntadas*. 1971–1998 között vagy száz intermédiá kiállítást rendezett a világ fontosabb múzeumaiban. Többnyire az általa megnevezett „fordítással” emlékekből, az emlékezetből építi fel installációit. A fordítás kutatásának lényegére vonatkozik, vagyis arra, hogy „a kultúra nyelvi és képi kommunikációs formái mennyire univerzálisak vagy lokálisak”<sup>263</sup>, mennyire lehetnek érthetőek a helyi vonatkozású kommunikációs jelek egy másik környezetben. Ebben a fordításban a giccsemlék is elveszti auráját, mivel tartalmi, azaz értelmi transzformáción megy keresztül, ugyanis ami a lokális közegben politikai giccsnek számít, az egy másik környezetben más ízléskritériumok alapján mérettetik meg, és az értelem szim-bólumteremtő képessége által egyébként is más jelentést nyer. *Muntadas* munkáiban többnyire a közösségi terekből lett emlékeket, „műemlékeket” használja fel, melyek a média által a privát térbe kerültek, majd az általa „védett tereknek” nevezett múzeumokban, kiállítóterekben állítja ki őket. A fordításról: a médiahelyszínek című munkájában a kulturális emlékezet azon tárgyi emlékeivel dogozik, mondja, melyek a történelem során a média által egyfajta „láthatatlan emlékművekké” váltak. A kelet-európai társadalmi és politikai változásokkal összefüggő projektben egyrészt Budapesten a Magyarországhoz kötődő „műemlékekről és médiahelyszínekről/médiaemlékművekről”(20. ábra) vall, másrészt Aradon Romániáról A fordításról: a szín címmel készít fotósorozatot.<sup>264</sup> Magyarországon azokat a tereket, helyszíneket keresi fel, amelyek a történelmi események során a médiának köszönhetően fontossá váltak, vagyis az adott esemény helyszínét a média tette emlékezetessé számunkra. Budapesten a Ludwig Mú-

<sup>263</sup> *Tímár Katalin* lásd a *Muntadas*, 1988. 8. o. katalógusban.

<sup>264</sup> *Susan Snodgrass* kritikussal beszélget lásd: uo. 39–49. o.

zeumban az 1956-os eseményekről készített dokumentumfényképek mellé *Muntadas* kiállítja a helyszínen azonos szögből készített mostani színes fényképeit. Szerinte az emlékmű lehet bármi, ami az emlékezést szolgálja, médiaeseményként/híreseeményként pedig speciális értelmet nyer.

Itt a kétféle tér alakítása révén a nézők „valódi érzéseket” élhetnek át, „valódi gondolatokra” szert téve „azzal a biztos tudattal, léphetnek vissza a közösségi térbe, majd a privát térbe, hogy a valódi rendjében megszerzett tapasztalataikat, információikat a valóság rendjének részévé tehetik”.<sup>265</sup>

A másik projektjével a román trikolor színeiből kiragadott kék hivatali dominanciájára emlékeztet, melyet gazdag fotósorozattal igazol.

### *Giccstárgyemlékek, szuvenírek – Jeff Koons*

Az eddigi folyamatok szabadságokat hoztak a művészetben, így az emlékezési játékokban is. Az emlékek gyűjtésében, akár a tárgyak birtoklásában, az ember elfordul a valóságtól, hogy túllépjen a mulandó jelenségeken, a halálfélelmén. Időnként ezt teszi a művész is, amikor a témája az elmúlás, az emlékei kutatása lesz. *Van Gogh* egy banális tárgyat, széket festett meg, hogy a régmúlt időkre emlékezzék; a 19. század végén újszerű témájával, látásmódjával, színkeverésével bizonyára felháborította a közvéleményt. Szerette volna, ha saját maga boldogítása, emlékeinek öröme másnak is örömet jelentene, a visszajelzés vásárlási igényben mutatkozott volna meg. A 20. század végén *Jeff Koons* is a mások örömére, így a maga anyagi hasznára találta ki művészetét, az örök boldogság hamisságának abszolutizálását, ami nem más, mint az életkultusz boldog mágiájának tudatosan megtervezett giccses változata. Kettőjük között lényeges különbség az, hogy míg *Van Gogh* az akkori giccses szemlélettel ellentétben a megújítás hitével keresi az igazat, a szépet, a jót, s a platóni ideák világára misztikusan emlékezik, addig *Koons* éppen a giccses konzumtársadalom igényeit akarja maximálisan kielégíteni a művészetbe bevezetett giccsel.

*Jeff Koons* 1955-ben York-ban született New York-ban élő művész, aki az említett emlékefelhasználók közül a giccsemléket mint szuvenírt viszi be a művészetbe. A sikeres tőzsdeügynöki foglalkozás után saját pénzből készíttetett „hipergiccs szobrok-

---

<sup>265</sup> *Muntadas*, 1998. 11. o.

kal” bevezet a banalitásba (amelyben egyébként már régen benne voltunk). A nyolcvanas években *Haim Stenbach* és mások szintén hasonló giccstárgy-, szuvenir-, giccsemlék-felhasználással foglalkoztak. A jelenséget *Ileana Sonnabend Marchand* kortárs művészeti galériás 1985-ben fedezte fel, főleg *Haim Stenbach* és *Jeff Koons* művészeti törekvéseiben. Nevüktől zajos volt akkoriban a mass média. *Sonnabend* állítása szerint gyökeresen újszerű magatartásukkal „volt bátorságuk fel rúgni” minden addigi konvenciót, és „megérinteni bennünk valami nagyon alapvetőt”.<sup>266</sup> Azóta szimulacionizmusnak nevezik a jelenséget – a kifejezés *Baudrillard* simulacra = látszat, bálványkép kategóriájából ered –, amely nem hisz többé a mű metafizikai lehetőségében, a szimulakrum számára autonóm valóság. *Steinbach* és *Koons* giccsműtárgyai előállítási eszköztára is hasonlít, mindketten megveszik vagy megrendelik a saját giccseiket. *Koons* banális turisztikai képeslapokról, utcai show-szuvenirből választja ki témáit – például rendőr medvével, amely a forgalmista sípjával játszik (21. ábra), *Machel Jacson* szuvenirje a kedvenc majmával –, vagy szintén képeslapról készítette a bábajos kiskutyákat, és azokat túlméretezve hivatásos mütárgy-faragókkal kivitelezte. *Steinbach* a szupermarketből vagy giccсарusoktól vásárol. A készárut – *Duchamp*-mal ellentétben minden metafizikai gondolat nélkül – kiválasztja, megnevezi, szignálja, aztán újból árulja. *Norbert Bolz* szerint ez a marketingművészet a műveltség világából, az elit kultúrából a triviális örömhöz, a vulgaritásba vezető lépés nemcsak színvonalvesztést jelent, hanem színtérváltást is.<sup>267</sup> A posztmodern tanulságát alkalmazzák, ahol a kultúra üzlet, így a mű, a művész körül kialakult kultusz esztétikai produkciónak számít. A művészi játék minden részében a giccsemléktárgyból szerzett boldogság túlméretezése. *Bolz* állítása szerint: „Mindennek nem sok köze van Mnemoszünéhez, hiszen a posztmodern nem emlékezetre épülő kultúra: az emlékezés és beleélés helyét átvette az idézet, a recycling, a sampling és konzum.”<sup>268</sup>

Művészetük jelszerű, és a 20. század végének az emblémája. Ha a kortárs festészet tárgya *Baudrillard* szerint „a csúnyánál is csúnyább, a bad, a worse, a giccs”<sup>269</sup>, akkor *Koons* művészete egy előre megtervezett, mondhatnám sikerre programozott hamis

---

<sup>266</sup> La Ciccolina: Jeff Koons. In: *L'art contemporain est-il bidon?* Philippe Lallemand és Michel Quinejure (TV műsor az Art csatornán 1995, magyar fordítás Spektrum TV. Budapest.)

<sup>267</sup> *Bolz*, 1998. 7. o.

<sup>268</sup> uo. 8. o.

<sup>269</sup> *Baudrillard*, 1995. 21. o.

érzelmi boldogságszimulakrum. A marketingprojekt része, hogy feleségül veszi az ismert olasz expornóosztárt, *Cicciolinát*, és „Káma Szutra stílusú” munkáival földre hozza a mennyországot. Az üvegvirágok, nyuszik, fa kiskutyák és lepkék társaságában, *Baudrillard* szavaival élve, megkérdezhetjük: „van-e csodálatosabb megtestesülése a szexualitásnak, a szexualitás pornográf ártatlanságának”<sup>270</sup>, mint a barokk-rokokó 20. századi romantikus érzése? *Jeff Koons* menyasszonya olyan, mint egy rajzfilmfigura, akár Hófehérke a meséből, dús platinaszőke hajával maga az ártatlanság, erotikus keblével pedig egyben 20. századi szexszimbólum. Ami *Andy Warhol* számára a hatvanas években istenített halott sztár, *Marilyn Monroe* emléke volt, az a hedonista *Koons* számára a szexuális tabukat felrúgó *Cicciolina*. *Staller Ilona* szereti a pillangót, így *Koons*, ha megkérdezi, mi a szépség, azt válaszolja, a szépség számára egy pillangó, és élete egyik nagy pillanata az volt, amikor találkozott az abszolút szépséggel, azaz amikor a szobájának plafonján is elhelyezett tükörben meglátta *Ilona* punciját.<sup>271</sup> Szóval *Jeff Koons* számára az abszolút terápia a Bevezetés a banalitásba lesz. Attitűdjének metaforikus és dokumentatív szerepköre van, melyet igazán abban a pesszimista jövőképben fognak értékelni, amikor a klónozás radikálisan megszünteti az anya és apa nemzésének duális aktusát, génjeiknek összefonódását, ahogy *Baudrillard* anticipálja a jövőt, és a szülőket felváltja majd a kódnak nevezett mátrix.<sup>272</sup> Akkor az ivaros szaporodás romantikus nosztalgiáját, emlékezeti modelljét láthatják *Koons* művében a jövőlények. Nagyon sok támadás érte Amerikában emiatt az alkotása miatt. *Koons* szerint nem értették meg az opusát, melynek üzenete, amellyel az elit osztályt szólítja meg, a szégyenérzet. A paráznaság büntudatkeltő érzése kiváltja a reakciót, ezáltal vállalni tudják vágyaikat, élettörténetüket. Ha valaki eljátssza azt, ami lenni akar, azzá is válhat, ez egyfajta mágikus cselekvés. *Ilona* mint a *Koons* kívánatának tárgya által a nézők is megismerik a saját vágyaik tárgyát. A saját szubjektív vágyódásán keresztül próbál kialakítani egy objektív közlési nyelvezetet, eszközt. Ha megértik az üzenetet, megvalósíthatják saját szubjektív kívánságaikat, vágyakozásaikat. Egy olyan világot mutat be, ahol létezik szexualitás szerelem nélkül. Ez a modernizmus. A posztmoder-

---

<sup>270</sup> uo. 23. o.

<sup>271</sup> L'art contemporain est-il bidon? Philippe Lallemand és Michel Quinejure (TV műsor az Art csatornán 1995, magyar fordítás Spektrum TV. Budapest.)

<sup>272</sup> *Baudrillard*, 1995. 100. o.

nizmus a szex és a szerelem egybekötve, ez egy objektívebb szint, amelyen keresztül be lehet lépni az örökkévalóságba.

### *Tárgyfétis – Haim Steinbach áru*

Az emléktárgy-feldolgozók közül a duchampi talált tárgy utáni szemlélet egyik legradikálisabb képviselője *Haim Steinbach*. 1944-ben Izraelben született, jelenleg Brooklynban él. A giccsátmentés különös változatát „üzi” a művészi kommunikáció „játékában”.

*Steinbach* megvásárolja, azután a galériában falon, asztalon installálja a szupermarket banális csecsebecségeit. Ami plusznak számít, az a komoly előadásban megnyilvánuló katartikus hecc, hogy az árcédulákon jelentős változtatásokat tesz saját maga javára, és a befogadóról sem feledkezik meg, hiszen használati utasításokkal látja el most már értékes tárgyi kacatjait, „műalkotásdarabjait” a fényezésükre, tisztogatásukra, karbantartásukra vonatkozóan. A régiségboltból, a szupermarketből megvásárolt vacak nippeket, egyéb apróságokat az említett „randevúmodszerral” beemeli a kiállításra, fetisizálja a *Jeff Koons*nál látott szimulacionizmus értelmében, vagyis meghatványozza a ready made-et, mondván, hogy „a művész által kiválasztott tárgyból lett műalkotás nyer el magasabb státuszt, ha tisztán [...] csak mint árucikk jelenik meg” a kiállítóteremben.<sup>273</sup> Tehát a nem művészet jár jól, ha az elkülönített művészeti közegben művészetként a szupermarketaurából részesül. A tárgy kiválasztásnak, akár a befogadásnak az „egyszemélyes jelentése” a tárgyak „intimizálására” támaszkodik (a tárgyak érzelmdús, mély bevésődése a tudatba, meghitt szimbiózis ember és tárgyai közt, mennyiségi közeledések átcsapása egy új intim minőségbe), amit *Hernádi Miklós* belakásnak nevez, s szerinte a folyamat kétirányú: nemcsak én intimizálok a tárgyaimat, a tárgyak ők is reám nőnek, nyomot hagynak bennem, elhítelve, hogy pótolhatatlanok.<sup>274</sup> Ez a tárgyakkal való intimizálódás *Steinbach* számára maga az alkotás, ami a vásárlásban valósul meg. A 20. század végén – az új kontextusban a fogyasztói társadalom fetisizálásában – a duchampi közönyös tárgyi emlékezet helyett a művész „az

---

<sup>273</sup> *Sturcz*, 1999. 96. o.

<sup>274</sup> *Hernádi*, 1982. 38. o.



érzékeny vonzó konzumi cikre<sup>275</sup> és a vevő tárgyi emlékezetére exponál. Az áruk kiválasztásakor nem hagyja figyelmen kívül a vásárlói vonzalmat, sőt azokat a portékákat helyezi előnybe, melyek a fogyasztónak a legkedvesebbek. Más korban az embereknek a régi tárgyak iránti érzelmi kapcsolataira, valamint a valamikori családi tárgyakban rejlő szimbolikus értékek nosztalgiájára épített a festő. Ma a már nem létező hajdani tárgyakkal való látszatviszonyokra építve azok emlékezetének boldogságpótló szimulakrumát vásárolja meg korunk új típusú alkotója. Tudjuk, hogy a fogyasztói társadalmakban a mértéktelen fogyasztás, a vásárlási láz (a giccsdrogfogyasztás) váltotta fel a tradíció kánonjait. Ha ez igaz, akkor ez az az attitűd, amellyel a legjobban kifejezhető a 20. század végének dekadens állapota. Ezt *Steinbach* ugyanúgy tudja, mint a szimulacionizmusban részt vevő amerikai párja, *Jeff Koons*, aki főleg a művészetmarketing foglalkozásnak a művésze. A IX. Documentán *Steinbach* az „elmozdítást” (*Displacement*) érvényesíti, a múzeum művészeti tárgyait, festményeit dialógusba hozza a műkereskedés giccstárgyaival vagy a nálunk is nagyon jól ismert KGST-piaci kiárusítással. (22. ábra) A boldogság művészete maga a giccsáru dicsőítése, melyből nem hiányzik a titok, a tárgyakkal összefüggő mágia, a prototípus misztikája, az élet és halál, akár a tárgyak megvásárlása és mulandósága.

*Emlékkonzervek, mutációk – Wim Delvoye tetovált disznói*

*Wim Delvoye* Belgiumban született művész. Az *Art at the Turn of The Millennium* című albumban<sup>276</sup> azt olvashatjuk róla, hogy művészetének célja az, hogy nevetésre fakasszon minket. Ennél jobb terapeutikus módszert a giccsátmentésre ritkán találni (természetesen mindezt teszi a „képviccben” rejlő szellemi mélység elgondolkoztató lenyomatával). Valóban nevetésre fakaszt az egymástól távoli dolgok szarkasztikus közelítésével, keverésével, ami, tudjuk, nem új találmány, a szürrealista hozzáállás már elég nagy számban alkalmazta ezt. Mégis derűs lehetett az ember, ha 1997-ben megpillantotta *Wim Delvoye* élő installációját, futkározó tetovált disznóit az antwerpeni Szabadtéri Szobrászmúzeum kertjében. Bizonyára a beavatatlan nézőnek az oly megragadó látvány botránys disznóságnak tűnne (és az értelmi szerzőt mifelénk köztönni való bolondnak titulálnák). Nos, játékról van szó újból, s művészi azért, mert a

---

<sup>275</sup> uo.

<sup>276</sup> *Riemschneider és mtsai*, 1999. 114–117. o.

művész annak mutatja be, így szándékosan költői metafora is egyben. Az antropomorf színezetet azért kapja, mivel ma egy bizonyos embertípus bőrdíszére utal. A mű bekerült az általam felsorolt emlékeket felhasználó alkotások lajstromába, mert a tetoválási motívumok formájukat és jelentésüket figyelembe véve giccsemlékek. A tetoválószalonok a már „elferdült” szimbólumokat – a hajdani jelentés kifakult változatait – használják: vérző szerelmes szív, vörös rózsza a kereszten, banális közhely felirattal: One Life, One Love, One God (Egy élet. Egy szerelem. Egy Isten.), heraldikai motívumok, triviális jelképek. Mondhatni, hogy giccstámentést végez a művész, amikor ezeket a giccsben felejtett szimbólumokat új értelemmel felhasználja, és az említett gondolat körben demisztifikálja. Állatmentőnek akar látszani, amikor a négy malacot 1994-ben a vágóhídról megmenti, aztán érzéstelenítve altatja, hogy a szépész tetoválhassa. A hároméves művészeti akció végterméke, a kiállítási darab a Julianne névvel ellátott, 150 x 110 centis preparált tetovált disznóbőr.(23. ábra)

Más alkotásaiban szintén a humor eszközével dolgozik, amikor például sziklás hegyeket ábrázoló látképekre számítógéppel banális feliratokat „vés”, például a tömbházak mögötti sziklafalra monumentális antikva betűkkel: MUM, KEYS ARE YOU KNOW WHERE „Anya, tudod, hogy hol vannak a kulcsok”<sup>277</sup>, vagy egy havasi kolostorral szemközti sziklára hatalmas méretben, teljesen hihetően szimulálva: SUSAN, OUT FOR A PIZZA BACK IN FIVE MINUTES GEORGE „Susan, kimentem pizzáért, öt perc múlva jövök, George”.<sup>278</sup> Máskor a kézilabdakupuk hálói helyére barokk üvegfestményeket helyez.

Az összeillesztett dolgok látványából adódó gondolati feszültségből minden munkájában humorpárlatot és egyben egyfajta emlékfrissítést nyer. Hol a megrögzött, konvencionális viselkedésnormáinkra, maníros gesztusainkra, hol a reformáció és ellenreformáció összetűzésének példájával a ma is hasonló abszurd jelenségekre hívja fel a figyelmet. „Én egy teniszjátékos vagyok – mondja *Delvoye* –, játszom a háló mindkét oldalán, és kérdezem: ez igaz mindenre, amit eddig csináltam?”– „I am a tennis player, playing on both sides of the net, and I guess that this is true for everything I have done so far.”<sup>279</sup>

---

<sup>277</sup> uo. 114. o.

<sup>278</sup> uo. 115. o.

<sup>279</sup> uo. 114. o.

### III. fejezet: Kulturális emlékezet – saját kísérleteim

#### *Giccásmentési próbálkozásaim*

Amint láttuk, a szimbólumok teremtése vagy emlékeztetése giccsaurát átalakító tevékenység, mind a belső emlék, mind a külső, tárgyasult emléktárgy felhasználása esetén. Ösztönösen jutottam el eddig a felismerésig, melynek tanulmányozását most tudományosan is megalapozhattam. Érdeklődésemet a tárgyi emlékek, főleg az emlék-fényképek iránt 1978-tól bizonyíthatom, amikor elindítottam egy 25 litográfiából, offszetből és rajzból álló sorozatot *Az érzelmek felszabadítása egy rideg térből* címen, melyben egy 19. századi fényképen zárdai növendékek merev, pózolt beállítását elemzem a szemiotika és a kollázs eszközével, az akkori konceptuális törekvések hatására. Ez a sorozat is – mint mindegyik a későbbiekben – egyfajta tárgyi dialógus, plasztikai indok, hogy általa feltárjak valamit magamról, és a mindennapi valóság explicit emlékeiről. Az alkotási folyamat érzelmi fejlődést, átalakulást, felszabadulást jelentett számomra abból a léttérből, melyben kénytelenek voltunk élni. Amint a cím elárulja, a fénykép emléken csak a szimbólumon keresztül lehetett üzenni az akkori jelenhez. Az *Arta* folyóirat egyik szellemes kritikusja meg is jegyezte, hogy nagyon ravaszul viszonyultam a korabeli fényképhez a cím megválasztásával. A jelenre utalás egyértelmű, ellenben a cím és a kép viszonya, mint *Duchamp*-nál vagy *Beuys*-nál, mágikus vonzatú volt, a belső felszabadulás megtörtént, így pozitív energiákat tartalékolva és közvetítve tudtam átvészelni a bezártságot.

Szuvenir-, azaz giccsemlék-feldolgozást kísérletképpen 1982-től folytattam, és a mai napig hasznosítom. Azóta érdekel a giccs problémája, és főleg az, hogy hogyan és mitől fordul át egy kép azon a határon, amikor a benne működő hatásmechanizmusok már nem a művészet, hanem annak hamis álfajtája jellemzői. Azóta többféle giccásmentéssel foglalkoztam.

A Babafej-baleset akcióban a procedurális memóriára, vagyis a megtanult, a beidegződött cselekvésre épült, „gépszalagon” rögzült munkafázist (automatikus cselekvéssort) akartam tanulmányozni, hogy mi történik akkor, ha a munkafolyamatot megzavarom az érzelem- és élményfeltöltéssel. A közismert szocialista gyártmányú giccses sablonbabák arcát a „babagyárban” szorgos kezű munkáslányok, asszonyok

édeskés rutinnal rajzolgatták. Beidegződéseiket szerettem volna megzavarni, és fel akartam mérni a banalitásból lett művészet határfokát.

Mivel a gyári környezetben elképzelhetetlen lett volna a beavatkozás, vállalkozó munkást kértem fel a kísérletre. A munkaeszköz megváltoztatásával és pszichikai ráhatással (külső ingermintákkal a műteremben) megakadályoztam a séma működését.

A kísérletet anyagtranszformációval kezdtem. Eleinte a megszokott háromdimenziós térformára, vagyis az előregyártott babafej elemekre dolgozhatott a meghívott kísérleti alany, majd tíz perc után gézzel betakartam az arcfelületet. Az új anyag ellenállt az aprólékos részletrajzolásnak, s megakadályozta az arc megszokott kivitelezését. A következő lépésben rajlapra kellett kidolgoznia a gépszalagnak megfelelő ritmusban az arcot, ebben egy idő után megzavartam a tus szándékos pacázásával vagy azzal, hogy a rajzfelületet dörzspapírral szívó alapra változtattam. Az eredmény tanulságos: ha a banális sémát élménnyel és ezáltal érzelemmel töltjük fel, akkor a banalitás, a semmitmondó rutin kifejezéssé, szimbólummá minősül át, s megjelenik a művészi érték. Ellenben a sokat ismételt forma annyira „bemaródott” a tudatba, mint egy traumatikus rossz emlék, úgyhogy a zavaró effektusok kiiktatásával két órai kísérlet után az alany visszazökkent majdnem az eredeti rajzolatú sémához. A módszert később a pedagógiában alkalmaztam, amikor egy rutinos kompozíciós tevékenységet különössé, élményszerűvé kellett módosítani.

A családi kép, a retusált szuvenírfotó, az emléktárgy és emlékalbumok tárgyi emlékezetének felhasználása több munkámban is szerepet kapott, például A paradicsomban vagy Európa az enyém című (1984) (24. ábra) vegyes technikával készült, 50x70 centisre felnagyított esküvői képben. A kép háttérét kiegészítettem piros paradicsomos tapéta környezettel, s a cím kettős értelmével semlegesítettem a hamis pózba rendezett és kézzel színesített, azaz retusált giccshatást. A giccsemléktárgy, a túlméretezett nipplovacska egy másik színes grafikasorozatomban akadályt ugrik; a humor eszközt használva kívánok a giccsembernek a munkám címével Boldog nippszemléletet, s egyben a játékterápiát használom a szocialista ideológia nyomásának átvészelésére. Megint máskor a piacon vásárolt szuvenírbe (giccsestménybe) avatkozom be úgy, hogy a jellegzetes giccstájképre ráfestek egy, a képbe nem illő motívumot, például egy túlméretezett, hasmenéses tücsköt, melynek humorával sikerült lerombolni a jellegze-

tes giccsaurát (ennek a munkámnak a képeslap változatával részt vettem az első bukaresti mail-art kiállításon 1985-ben). (25. ábra)

Ezekben az artefaktumokban az foglalkoztatott, hogy a giccsaurával rendelkező tárgyakba bele lehet-e avatkozni úgy, hogy „kialudjon” a hamis kisugárzás, valamint hogy megváltozzon a minősége.

A munkamódszert tekintve ezek a munkák a magrittei kollázsgondolkozást követik, azaz egymástól idegen dolgok úgy társulnak egy kompozíción belül, hogy  $1+1=3$ , az összerakás nem a dolgok többletét eredményezi, hanem egy új tartalom megjelenését. Azt tapasztaltam, hogy igaz a *Duchamp*-féle ízlésmeghatározás, vagyis az ízlés nem más mint: „Megszokás. Egy már elfogadott dolog ismétlése. Ha többször újrakezdünk valamit, ízlésünké válik. Jóvá vagy rosszra, egyre megy, de mindig ízlés.”<sup>280</sup> Ezek a munkák az eddigi giccses rossz ízlés szokásából átalakított tautológiák, újraalkotott szimbólumok, tehát már nem giccsek. Tanulság lett számomra, hogy a gondolat vagy ötlet átalakít, és egyben terapeutikus hatása is van.

A koncept-art analitikus szemlélete, a retusált giccskép és a képzőművészet viszonya mint kutatási program installációimban, munkáimban többször is jelentkezett. A Himzéminták sorozat 1984–1987-ben szintén azt kutatja, hogy a mai virágmintás giccsabroszok rózsás és egyéb giccsvirágos motívumai mint az életkultusz kellékei egyrészt honnan származnak, másrészt hogyan kerülhettek az asztalra. Oknyomozás közben fedeztem fel a kereszténység előtti csángó mágikus szokást, termékenységi varázslást, hogy húsvét előtt az asztal és az ágy alá – az anyaföldre – termékenységi vízvirágokat, homokrózsákat festettek. A virágok formájára vonatkozó információt, mivel eddig nem találtam meg máshol, a székely bútorfestés ikonográfiájából gyűjtöttem, melynek virágszimbólumai nemcsak a díszítő funkciót töltötték be (amit gyerekként túl tarkának tartottam), hanem a családot védték a gonosz lelkektől és őrizték a betegségektől. A gyógynövények gyakorlati haszonnal is bírtak. Például a vadrózsa – a bútoron nyolcszirmú napvirág – termése C-vitamin tartalmú, vesebetegségre jó stb., a fagyöngy leveleiből készített teát vérnyomás-csökkentésre használták, de a szobabelsőnek is díszje volt. Mágikus jelnek számított a Napot és a pozitív erőt képviselő, férfi mi-

---

<sup>280</sup> *Duchamp*, 1991. 86. o.

nőiséget jelképező spirálrózsa, a nőiséget, a növekedést, a szaporodást, az anyaságot jelképező virág, a tulipán, valamint a családot óvó őrző- védő szemrózsák stb.

A dekorativitás mögött meghúzódó szellemi tartalom felismerése sokkal izgalmasabbá tette számomra a giccsátmentés lehetőségeit. A fent említett formavilág jelentésmélységének hatására giccsszimbólum-átmentést, szellemi feltöltést végeztem, emlékezve a születéssel és szerelemmel kapcsolatos, tudattalanból előhívott mintákra. Ennek kidolgozására felhasználtam a szellemi fogyatékos gyerekek segítségét is, akiket akkor rajzórán tanítottam. Elsődleges szándékom nem az esztétikai minőség kutatása, hanem az automatikus implicit játékelemlékből nyert mágikus gondolatátvitel. A népi díszítőművészet motívumai, mivel elvesztették óvó mágikus jelentéstartalmukat, a giccs területén díszelegnek, ezért kísérletet akartam tenni újbóli szellemi feltöltésükre. Az így tervezett abroszminták egy részét kihímeztem, a többi megmaradt linóleum sablonnak, amelyet kinyomtatva eddig installációkban többféle formában mutattam be.

A termékenység asztala című installációban „hagyományok analógiájára” lett szimbólum, ahol négy lépcsőzetes asztallapon – felfele méretében csökkenve, mint egy ziggurat lépcsős asztalon – vándoroltak a motívumok, a földről a festett deszkán és a hímzett abroszokon át az egy méter magasságú felső szintig. (26. ábra) Oda került a házassági retusált giccsfénykép, melynek giccsaurája a tartalomfeltöltéssel teljesen megszűnt. Akár a paraszti kultúra mágikus hiedelmi egységében, a giccsízlést itt is semlegesítette a gondolat, az arány, a rend, a játék és az érzelmi töltet. Az ősminták és a banális giccs találkozásának a célja számomra nem esztétikai jellegű probléma volt, inkább a terápiaé, amit nyolc évig gyakoroltam a nagyváradi kiségitő iskolában. (Az asztal a bukaresti Artexpo kortárs művészeti gyűjtemény tulajdona.)

A következő emlékekből szerzett játékot az akkor még általam nagyon felületesen ismert eszményképem, *Joseph Beuys* emlékműveinek szántam, akinek a „plasztikai elvében” munkamódszeremre találtam. Ez *Beuys* megfogalmazásában „beszédben és gondolkodásban kezdődik”, a beszédben tanulja meg a fogalmak képzését, amelyek majd megformálják az érzést és az akaratot.<sup>281</sup> Az akkori nagyon kevés információm miatt munkásságának lényegét nem ismerhettem, mégis valami sejtelmes vonzalmat éreztem iránta, amelynek a mai napig egyre nő. Halálhírére 1986-ban hőszigetelő

---

<sup>281</sup> *Beuys*, 1999. 22. o.

aranyfóliára lágy anyagokból, párnákból mulandó sírjeleket készítettem, egyet a nyúl-  
nak, *Beuys* reinkarnációs lényének, a másikat az oroszlánnak, az általam nagyon tisztelt  
mágusnak, művésznek és filozófusnak az emlékére (az oroszlán az én változatomban  
emlékfotózásra kitömött szerencsétlen objektum, az indián kojotára is hasonlított).  
Egy nemezkalapot vásároltam *Beuys* emlékére, melyet egy hétig viseltem, hogy azután  
az installációba tehessem, s az említett két állatnak megrendeltem a porcelánra égetett  
síremlék-kellékét. Ezeket a párnákra rögzítettem. (27. ábra)

A másik *Beuys*-emlék 1987-ben készült el, címe Emlékfejlesztő. Ez számomra  
kétértelmű, egyrészt mert egy megemlékező rítus tárgyi dokumentuma, másrészt a  
*Beuys* halálának egyéves évfordulóján úgy emlékeztem meg róla, hogy másoknak  
emlékfotózásra serkentő háttérrel, a beuysi kalapos árnyékkal emlékezetfejlesztő székkel  
állítottam be. (28. ábra) *Gäina Dorel* művészkollegám jóvoltából spontán akcióként el-  
készültek az emlékfotók (melyeket az *Arta* folyóirat 1990-ben a nagyváradi avantgárd  
kapcsán közölt), tehát a titkon várt emlékefejlesztés sikerrel járt. Az én székem a beuysi  
szociális plasztikának az emléke, ami a hagyományos passzív festményszemlélés  
helyett inkább a festményben való elhelyezkedést, a társadalmi valóságban való hely-  
foglalást ajánlja. Az interaktív installáció nálunk a piacokon és fürdőhelyeken még  
mindig szórványosan ismert emlékserkentő módszert – a kitömött állatokkal való fény-  
képezgetést – idézi, az arányok megfordításával. Ugyanis a nyúl, a medve, az oroszlán  
nem a megszokott, eredeti, kitömött valóságában van jelen, hanem annak kicsinyített,  
leképzett fénykép változatában, méretét valamelyest emeli a gyeptégla, melyen helyet  
foglal. A szék háttérébe „*Beuys* kalappal” sejtelmes árnyékát és egy természetenergiára  
utaló faágat, trompe l’oeil-t festettem a vászonra, ez a készülő *Beuys*-emlékfénykép,  
szuvenir keretével is szolgált. Az installáció parafrázisa a vásári emlékfényképezés-  
serkentésnek, a jellegzetesen giccses attitűdnek, amit átment, az a *Beuys*ra és az ő szo-  
ciális plasztikáira való megemlékezés gondolata.

Az akkori indítékom egyrészt a vizuális kutatás volt, hogy miért maradt meg  
épp a medve, a nyúl, az oroszlán a giccs emlékekben. Tapasztalatom szerint a 19. szá-  
zadban még szimbolikus jelentéshordozók voltak, de mára elveszítették szemantikai  
értéküket, és a giccsben mint „új népművészeti hagyományban” díszítenek, szimulálják  
a hajdani mágikus-vallásos jelentést. A nyúl a teremtő, megtermékenyítő, a vízhez,  
a termékenységhez, a feltámadáshoz-újjaszületéshez, a tavasz megújulásához kapcsol-

ható jelentését a húsvéti népi szokások bizonyítják. A medve életritmus – a Jelképtár szerint – a vegetációs ciklust követi, ezért a meghalásnak, a feltámadásnak, a növekvő-fogyó, eltűnő-visszatérő Holdnak az állatjelképe. Az állatmesékben gyakran szerepel együtt a nyúllal, a másik holdállattal, a farsangi népszokásokban a láncra vert medve a megszelídített ördögöt jelképezi. Az oroszán mint csillagkép a Nap háza, a hatalom, az erő jelképe, a keresztény kultúrkörben pedig szárnyakkal Szent Márk.

Indítékom másrészt a diktatórikus politika elleni lázadás volt, a metaforába rejtett felháborodás vizuális kifejezése. A hamis attitűd, amellyel lépten-nyomon együtt kellett élni a szocialista diktatúra idején, a giccsben emblémát, metaforikus jelképet talált a valóság visszásságainak kigúnyolására. Kézenfekvő volt tehát a giccs kellékeivel – a giccsszimbolika díszítésre alkalmas háztartási tárgyaival: bibeau, retusált házassági kép stb. – véleményt mondani egy hazug társadalomról, amely kitermelt egy anyagi, félművelt, „sokoldalúan fejlett” embertípust és annak ízléstelen giccskultúráját. A kommunista esztétika a giccsset a modern kapitalista társadalom rákfenéjének, polgári csökevénynek vélte, amelyet mint rossz örökséget az egészséges marxista-leninista ideológiával és esztétikai neveléssel megszüntethetünk. Ez az ideális állapot nem következett be, sőt a fasiszta esztétikai sémák, emblémák gazdát cseréltek, meghonosítva a szocialista propagandának engedelmessé váló új típusú giccssemlék hagyományozását: a Megéneklünk, Románia giccsgeneráló rendezvényeit, a nagyvezért és családját ábrázoló portrék tömkelegét, a Ceaușescu születésnapjára küldött giccsajándékokat, az élmunkástablókra helyezett retusált (szépített) fotókat és a kommunista párt előkelőségeinek retusált fényképeit, a nyomtatványokat, a propagandacélú jelszavakat, a szobrászatban és a festészetben a szocialista realizmus idealizált embertípusának és az ő „abszolút boldogságának” a szaporítását.

A rendszer változásával az ízléstelenség sajnos nem változott, sőt az amúgy is instabil értékrend teljesen összeomlott. A pénz hatalma a volt szocialista országokban egy másfajta diktatúrát ajánl, melyben a giccssemlék és egyáltalán a giccs problémája új színezetet kapott. Ebben az ideológiamentes világban újabb betegségi tünetekkel, járvány méreteket öltő giccsjelenséggel találkozunk minden helyen, így a médiában, a művészetekben, a turizmusban vagy az emlékezés-megemlékezés különböző formáiban (emlékmű, szerelmi emlék és pornográfipar, síremlék, vallásos emlék stb.). Ezért az új viszonyok között töretlenül folytathattam a giccsátmentés-sorozatomat.



### *Újabb kísérletek az emlékekből a giccs átmentésére*

Bukarestben 1993-ban ex oriente lux címen a Soros Alapítvány Kortárs Művészeti Központ megrendezte az első videóművészeti kiállítást, melyen a Gyógyíthatatlan – mágia a televízión keresztül című videóinstallációban a giccsátmentés mellett a művészet valódi terapeutikus hatása foglalkoztatott. Amint már említettem, meggyőződésem, hogy társadalmunk beteg, és az egyik diagnózist kulturális „amnéziának” nevezem, melynek tünetei között kulturális pótlékként, mint valami drogfogyasztást, a giccset találjuk. A hajdani kommunikációs szimbólumok jelentésvesztésen mentek át, minek következtében a kiürült formák elgiccsesedtek. A jelenlétük a következő területeken gyakoribb:

- a népművésztől örökölt kézművesiparban (artisanat),
- a tömegkultúrában, azaz a mass-médiában,
- a vizuális kommunikáció újabb formáiban: videó, internet stb.

A kulturális emlékezet mint emlékfrissítő a felsorolt emlékezet típusok bármelyikének tanulságaival, eszközeivel giccsátmentő kifejtést végez, ha a szándék nem maga a giccs létrehozása, amint *Jeff Koons* esetében láttuk.

Ahol a giccsnek az elit kultúrára is hatása van, ezért a művészetbe is beszivárog, ott művészetként kommunikál. Így már hosszú ideje globális szemléletével, általános érvényességgel hat a kultúra közegében is. A televízió mint médium ilyen értelemben gyógyíthatatlan, hiszen műsorával a giccsember kedvében járva lemondott a nevelő funkciójáról. Pedig a vizuális gyógymód mint egy „elvonókúra” legalább átmenetileg változtathatna a mindenkori ízlésficamon. Elméletem szerint az elfelejtett szimbólumok – giccsképzők – újraértelmezésével csökkenthető lenne a „betegség” terjedése.

Ezt az elképzelést alkalmaztam mostani kísérletemben is úgy, hogy a giccses elektromos izzó (szarvasagancs világítótest) a kiállítótérben visszanyerje életszimbólum jelentését, s megszűnjék hamisnak (giccsnek) lenni. Az installációban főleg szemantikus emlékezetet használtam az emlékeszközök közül, ugyanis a terapeuta verbális fogalmai mint emlékezeti támpontok hívták elő a megnyugtató táj emlékét. Kulturális emlékezetemben a giccsé vált szimbólumok (szóvatai mázas özfej) újraértelmezését alkalmazom úgy, hogy reális terápiát közvetítek a monitoron keresztül.

Az installációban nem törekedtem a technikai adottságokból adódóan különösebb fantasztikumra, esztétikai funkcióra (látványra), annál inkább a *Beuys*-féle „szo-

ciális plasztika” szellemében akartam ezennel is eljárni (mely szellemben 1984-től ügyködöm).

Tehát a művészet terapeutikus kutatását alkalmazva a kiállítás időtartama alatt nyugtató programmal jelentkeztem – szakemberek igénybevételével –, hiszen az akkori tévéforradalom utáni időszakban úgy éreztem, hogy az embereknek inkább erre van szükségük, mint az esztétikumra. Így ideggyógyászati kórtermet helyettesítő, rekupe-rációs környezetet mimeltem a kiállítóteremben. Természetesen a tömegek elérésére egy televíziós csatorna lett volna a legalkalmasabb, ahol közvetítések formájában tör-ténhet a terápia. Ebben az esetben azonban az interaktivitás csökken, és a közvetlen ak-tív kontaktusélményt a passzív kényelemérzet váltotta volna fel.

Az alkotóelemek, amelyekkel a fenti gondolatot kiviteleztem, a következők: a terembe lépők egy párhuzamosokra épülő vizuális berendezéssel találkoznak, a falon hét szarvasagancsral, melyeknek a szarvuk között elektromos gyertya ég, (életszimbó-lum). A fallal párhuzamosan, a nézők felé fordítva, két televíziót helyeztem el, az egyi-ket posztamensre, egy hipnotikus tekintet nagy, közeli portréjának lazító gyakorlatával, monológjával. A másikat egy technikai hibával – vonalas képfelbontással – a földön egy felfordított emelvényre emlékeztető, a diktatúra idején használt, a jellegzetes „fen-séges kék bársonyrózsákkal” díszített fadobozba zártam. A padlóra még sokszorosított giccsplasztikát, azaz több özikefejet szórtam, és mindezekkel szemben foglalhattak helyet a befogadók, két kényelmes fotelben ülve. A monitoroknak leadó és felvevő funkciójuk volt, a néző aktivizálása által. A posztamensről ezennel nem a manipuláló diktatórikus közeg, hanem a terapeuta szuggeráló szemei és szája látszottak, s nyugtató mondatai hallatszottak végtelenített szalagról: *Nyugodtnak lenni jobb, mint boldognak lenni. Körülvesz a kellemes nyugalom. A csend átölel, s elméd megtisztul, akár a hegyi patak. A düh és a harag nem jó tanácsadók. Nyugalmi állapotban vagy. Látod, máris jobban érzed magad.* A fal mögöl egy kamera objektívje erre a célra kifűrt résen át a földön lévő televízióba közvetítette a fotelben ülők mozgását, magatartását, a néző egyenes adásban láthatta magát az általam javasolt vizuális játék résztvevőjeként. Ez-zel magyarázható a rejtett kamera használata, melynek jelen esetben számomra a pszichológiai hatása volt fontos.(29. ábra)

A néző, mivel láthatja önmagát az általa egyébként elérhetetlen médiumban, a televízió képernyőjén, meditatív viszonyba kerülhetett a tükröződés ezen metafizikus

változatával, ily módon megszakad a külvilággal való kontaktusa, és bekerült egy zárt interaktív térbe (a videóinstalláció vizuális kommunikációs körébe). A néző befogadása tulajdonképpen a kommunikációs lánc visszakapcsolásos játéka, így a néző–monitor–mágus tévédialógusa kört alkot. Ebben a környezetben a giccselemek szakrális szerepet nyertek, és a technikának úgymond banális felhasználása a művészet terápiája által semlegesíti a giccset, ugyanakkor változásokat eredményez a nézők lelkiállapotában. Az interaktív játék és a terápia kísérlete hasznosnak bizonyult, ugyanis elég sokan használták az installációt megnyugtató pihenésre, relaxálásra. Feltehető a kérdés: talán nem igaz a címben szereplő állítás, és mégis gyógyítható a giccsember a gondolatátvitel, a tévémágia által? Erre a kérdésre kerestem a választ ebben az installációmban.

### *Szociális dialógus*

1994-ben szintén a Soros Alapítvánnyal működtetett bukaresti Kortárs Művészeti Központ szervezésében 01, 01, 01 címmel kommunikációs eseményen vettem részt, melyre a Szociális dialógusnak nevezett projektemmel neveztem be. (30. ábra) A megnyert projekt jóvoltából együtt dolgoztam három hivatásos giccscsővel (a hivatalos szervek által feljogosított, engedélyezett festőkkel): *Osvald Elisabeta* a legjobb tájképspecialista a környéken, *Bodog Ioan* minden típusú képzőművészeti munkát vállal megrendelésre, akár reklámot is, *Finta Imre pedig* az emberi alakok és tájképek szakértője. Kisebbségben vannak a Vizuális Akadémia végzettjeihez képest.

A projektben elsősorban az foglalkoztatott, hogy tisztázzam, hogyan értelmezhető a professzionális, hivatásos kifejezés a művészetben. 1989 előtt nálunk a profi jelző minőséget, szakmai kvalitást fedett, most a vevők vagy a kiállítást látogatók szemében a minőség fogalma egyet jelent az ízlés fogalmával, vagyis a személyes közterek vizuális szótárával, a mindenkori gicccsel, a másolattal, a hamis utánérzéssel. Az akkor tízéves giccscsőmentő programom lehetőséget adott a giccskontaktusra és a jelenség olyan „szabályainak” a megismerésére, hogy például meddig nevezhető a túldíszítettség, a banalitás, a közhelyszerű dilettantizmus stb. giccsnek.

A fent említett személyekkel való giccscsőmentő játék addigi tapasztalataimnál sokkal izgalmasabb volt, hiszen először adódott alkalmam a hazug banalitást igazi giccscső-nyersanyagként használni. Az együttműködés nemcsak számomra bizonyult érdekes kísérletnek, ugyanis ők is élvezték.

A tematika a giccs három nyersanyagához tartozott: voltak tájkép őzzel, szarvassal, hattyúval, erotikus giccs (pornográfia halálszimbólummal: „egy hosszú csont szerkezete”) és vallásos tárgyú festmények, amelyek azt illusztrálták, hogy nemcsak a szép esztétikai kategória lehet a hit hordozója. A kollázs eszközeivel, külső beavatkozással próbáltam feltölteni az idő során elvesztett jelentéseket. Az eszközök különbözőek voltak. A giccsjelenség, amelyen élőszködtem, az a 20. századi urbánus környezet népművészete. A dialógus, amely a giccsstermelők és köztem kialakult, mulattató, ugyanakkor tragikomikus, ami a felmért befogadói-fogyasztói vizuális kultúraszintet illeti. Érdekes, hogy számukra semmi sem volt sokkoló, amiről azt képzeltem, hogy az lesz. Például a pornóképek megrendelésével egy időben szentképeket kértem, vagy a tájképeket egy közepén előre kivágatott préselt lemezre rendeltem. Ez sem okozott problémát, ugyanis centiméterre festettek a kialakított képeslapkészletből. Az arány megváltoztatása jelentett némi gondot, hiszen a rutinból kilépni már eleve giccsátmentő technika. A motiváció náluk is, mint az amerikai szimulacionistáknál, a pénz.

Ebben a projektben alkalmam volt a művészet határhelyzetét, a giccsjelenséget közletről tanulmányozni. Beható giccsselemezés során a rossz ízlésű festészetben azonosíthattam a festők által gyakran alkalmazott kompozíciós elemeket, motívumokat, sémákat. A kísérlet rövid ideje miatt tanulmányomban csak a két legjellemzőbb motívumot választottam ki, a szarvast és a hattyút, a nekik megfelelő sablonos tájba helyezve (többnyire a hattyú a tavon egy kastély előterében, a szarvas vagy őzek csoportja az erdei patak melletti tisztáson), a giccsimádók romantikus igényeinek megfelelően.

A tanulmányozás során rájöttem, hogy valamikor ezek a motívumok nagyon gazdag szimbolikus jelentéssel bírtak mind a heraldikában, mind a köznapi hiedelemben. A hattyú a Jelképtár szerint a tisztaság, a halál, az újjászületés, a görögöknél a költészet jelképe, Aphrodité madara és a Nap-Apolló kocsiját húzza, Zeusz álmegejelenése, az európai mitológiákban elsősorban a túlvilág, a halál madara.<sup>282</sup> A szarvas az állandóan cserélő agancsa miatt és annak formájából adódóan is a fához kapcsolódó egyetemes jelkép, mint az örök megújulás, az újjászületés, a Nap, illetve Krisztus szimbóluma (a szarvas agancsain hordozza a Napot). Az agancsai között „életfát”, zöld ágat növesztő szarvas képe az ismertebb Eurázsia és Amerika több vidékén, keresztény esz-

---

<sup>282</sup> Hoppál és mtsai. 1990. 91. o.

mekörben pedig a kígyót lenyelő szarvas a Megváltót szimbolizálva az eredendő bűntől szabadítja meg az emberiséget. A buddhisták szerint a szarvas ismeri a sebgyógyító füveket, és ezért hitükben a bölcsességet jelképezi, Buddha előző életében szarvas volt. Ezenkívül a hosszú élet, a bőség, a termékenység, valamint a szexuális vágy jelképe is. Íme egy pár jelentés abból a gazdag skálából, amely ezekhez a giccsmotívumokhoz tapad.<sup>283</sup>

Az idő során ezek az archetípusok jelentésüktől megkopva már csak az emberek tudatalattijában, mint emlékezeti foszlányok burjánzanak, akár valami „rákos sejtek” a beteg testben, vagyis a képzeletben. Szokássá vált az üres motívumok szépnek látása, majd szeretete, a szomszédban láttam emléke. A giccsestők szimulálják a képet, az eredetit ellenben már nem lehet azonosítani, a másolat másolatának a kereskedelmi érdekeket tükröző sokszorosítása zajlik.

Hangsúlyoznom kell, hogy ezek a szimbólumok ma kimondottan a nálunk beidegződött, közhelyszerű, banális kompozíciók struktúráinak sajátos, mondhatni „didaktikus” giccskeretei között láthatóak. A vevők giccstudata sematizálta a festmények kromatikai és technikai követelményeit az általános giccsjellemzőknek megfelelően, melyek az utánzásra, egyes ismert remekművek érzelgőssé torzult reprodukálásának a másolására szorítkoznak.

Nos, ebben a giccstermelő folyamatban ideig-óráig most én voltam a jóindulatú vírus. Beavatkozásom a giccsdoméniumba átmentő jellegű, ugyanis azt szerettem volna, ha a kísérletem során a fent említett kiüresedett szimbólumok visszaszereznék az értelmi feltöltés által a jelentésben rejlő mágikus erőt. Festés közben tudatosítottam a festőben a jelkép hasznát értelmét, beszéltem a jel és a hozzá kapcsolt képi tudat kiszáradásáról, annak pozitív gyakorlati mágiájáról. A hattyús kép esetében felírtam a fontosabb jelentéseket, és rávetítettem a giccskép szándékosan üresen hagyott fehér felületére a Vizsolyi Biblia címoldalára nyomtatott hattyút. A közös képben az én munkám minimális, jelen esetben nekem a moderátori szerep jutott, kiválasztottam a kép témáját, kijelöltem a giccsrészlet kompozíciós helyét a felületen, felírtam a magyarázó szöveget, és rávetítettem egy eredetit (egy hiteles jelképet). A tevékenység célja a giccs-tudat terápiája az ősi életkultusz mágiájával.

---

<sup>283</sup> uo. 199. o.

A megrendelők körében a második kedvelt téma az említett giccsrepertórium-ból az erotikus giccs és a pornográfia. Ebben a témakörben a termékenység és a halál szimbólumával hoztam összefüggésbe a 150x200 cm-es vásznon hat darab megrendelt, 30 x 40 centiméterben kijelölt és megvásárolt pornográf felületet. A festmény bal oldalán a hosszú csont anatómiai szerkezetének sematikus felvázolásával abszurd társítást értem el, és ugyanakkor szimbolikus ellentétet a prostituált kiárusításának, a lélek halálának az ábrázolása és az „életmag” (a közhiedelemben a csont a test nem romlandó része) szimbóluma között. Másrészt a csontnak az anyag szerkezetéből adódóan van egy másik konotációja: a keménysége; ez határozottságot, szilárdságot kölcsönöz neki, így szexuális és regeneráló jelkép.<sup>284</sup> Tehát a kép összességében megtisztító, egyben gyógyító szerepet kap.

A harmadik giccsterület, amelyre szintén kiterjedt az átmentési kísérlet, a vallásos festészet volt. Itt az egyik eredmény az, hogy bebizonyosodott: a vallásos szerepkör nem keresztezi az esztétikai kitöltést. Ezért találunk annyi silány giccsminőséget a templomokban. Az együttműködés ebben az esetben utólagos assamblage. Megrendeltem Krisztus és Mária szent szíves képeinek a másolatát (ezekről már nem tudni, honnan és kitől másolták őket valamikor; annyi színes mázat kaptak, hogy nem az előre emlékeztetnek, amint szeretnék, hanem a halott kifestésére, ahogy *Roland Barthes* a kiszínezett fekete-fehér fényképeket elemzi). Kazettákba helyeztem a két festményt, és felületüket a szív közepén kilyukasztottam, hogy egy-egy vörös színű égővel módosítsam. A kazettákat a falon kiegészítettem kereszt alakúra még hárommal, melyek üvegét általam megadott mintával gravíroztattam, így a matt és áttetsző felületek ebben a kontextusban feloldották a giccsaurát. Az öt doboz elhelyezéséből kirajzolódó görög kereszt a keresztény eszmekörben az idő és tér jelképeként gyógyít és giccs emléket rekonstruál.

A szociális dialógusban végül egy időben három eseményt követtem. Nagyváradon a Képzőművészeti Galéria terében az elkészült festményekből díszletszerűen hat installációt rendeztem be, és a giccsszimbólumokról való párbeszédet kivittem a szociális térbe, vagyis a galéria előtti sétálóutcára. Ott a helyi kábeltelevízió munkatársait bevonva interjút készítettünk a járókelőkkel, a róluk készült filmet pedig a galériában a

---

<sup>284</sup> *Evseev*, 1994.n 125. o.

nézők egy monitoron láthatták, és a megnyitó ideje alatt a dialógust a teremben folytatták. Másnap reggel Bukarestben a Román Paraszt Múzeumában a 01,01,01, című projektben részt vevők akcióikat dokumentálták (vetítet videófilm, fotódokumentáció, tárgyak) és – Romániában először – világhálóra sugározták.

A kísérlet sikeresnek bizonyult, mert az installációk hatókörében az életkultusz e giccses kellékei nem bizonyultak giccsnek. A gondolatteremtés a tudatban formálást eredményez, és „ha többször újakezdünk valamit, ízlésünké válik”.<sup>285</sup> Az installáció bizonyos darabjait 1997-ben a Ludwig Múzeum Budapesten művészeti kísérletként bemutatta.

### *Jelszóátmentés*

Tudat alatt egy ismert botrányos eseményre, az Erdélybe küldött ajándékbibliák bezúzására és abból – a hatóságok cinikus gesztusa! – vécépapír gyártására emlékeztem a következő giccsátmentő munkámban. Szárhegyen egy iskola szemétkosárjában üvegre festett kétnyelvű jelszavakra bukkantam: Éljen és virágozzék a Román Kommunista Párt, élén Nicolae Ceusescu elvtárrsal! Az alkotótáborban merített papír készítésével is foglalkozván, kézenfekvő átfordítási lehetőség nyílt számomra. A politikai giccs megtisztítása plasztikai feladatnak, művészi kísérletnek számított.

A vörös betűs feliratnak azt a részét, amely tartalmilag használható, meghagytam az üvegen, a többit lekapartam. A betűmorzsát a papírmasszába kevertem, „tisztára mostam”, és szalvétát merítettem. Az Éljen és virágozzék jelszavakat újrahasznosítottam úgy, hogy retusált giccses esküvői és gyerekfényképekkel társítottam. A fotókat és a vörös betűkkel díszített szalvétákat az üveg alá helyeztem. (31. ábra) A giccsátmentés számomra is meglepetés volt, hiszen a lekapart betűk a papírmasszába gyúrva a betű karakterét felismerhetőségig megtartva a rossz emlékből pozitív hordozóvá váltak. Ugyanakkor a pozitív gondolat hatására megszűnt mindenfajta giccses ízlés jellemzője.

### *Tapasztalatok, következtetések*

Az emlékekkel való folytonos bajlódás a vizuális kommunikációban egyfajta játék, amely nem más, mint az idő múlásának az absztrahálása. Hasonló a gyűjtő szennvedélyéhez, aki a gyűjteményében feloldódva felülemelkedik a most pillanatán.

---

<sup>285</sup> Duchamp, 1991. 86. o.

A gyűjtő tárgyainak ereje akár a képzőművész kisajátított tárgyainak (ready-made) kifejezése nem az egyidejűségükből, nem az eltérő történelmőségükből ered, hanem „abból, hogy maga a gyűjtemény megszervezése helyettesíti az időt”.<sup>286</sup> A képzőművésznél az alkotás, jelen esetben a művészi emlékezés eredményezi ugyanezt. Ami a kisember életében problémamegoldó pótcselekvésben, a giccs drogfogyasztásában nyilvánul meg, az a kortárs művészet szférájában a giccsemlékből szerzett művészi játékban mint „képmásban” (imago) tükröződik. „A magánjellegű tárgyak környezete és birtoklásuk – amelynek a gyűjtemény a szélső pontját alkotja – életünknek éppoly lényeges, mint elképzelt dimenziója. Éppoly lényeges, mint az álmok. Állítólag, ha valakit kísérletekkel meg lehetne akadályozni abban, hogy álmodjék, igen gyorsan súlyos lelki zavarok lépnének fel nála – mondja *Baudrillard*. – Az is bizonyos, hogy ha valakit megfosztanánk ettől a birtoklásjátékba való menekülésregressziótól, ha megakadályoznánk abban, hogy saját magának elmondja saját irányított beszédét, és önmagát a tárgyakon keresztül kivonja az időből, ugyancsak fellépne az egyensúlyzavar.”<sup>287</sup> Az iménti gondolatot megfordítva olyan giccsátmentő technikához jutunk, amelynek célja a terápia maga, azaz ha a gyűjtésre, a birtoklásjáték lelki folyamatára lehetőséget adunk a nézőnek a művészet interaktivitásában, akkor nyugtató hatást érhetünk el. Az életkultuszban a tárgyak gyűjtése és azok emlékei az embert védelmezik, de ugyanakkor feloldják az ember haláltól való szorongását.<sup>288</sup>

Ennek a művészetfajtának, akár a gyűjtésnek, már rég nem a reneszánsz értelemben vett megismerés a funkciója, hanem inkább a „homályosítás” vagy a valóságos idő feloldása egy rendszeres dimenzióban.<sup>289</sup> Majdnem minden tárgyelemmel való játéknak megfelel egy-egy művészi attitűd: az orvosságosdoboztól a szuvenírekig mindent felhasználhat emlékként a művész.

A címben szereplő téma egyre terjed nálunk éppúgy, mint a nemzetközi kortárs művészetben, így a további kutatások lehetősége továbbra is nyitott marad. Ez a dolgozat bevezetőnek számít egy olyan területre, melynek kritériumai a szokásokon és egy adott társadalom kulturális ítéletein múlnak.

---

<sup>286</sup> *Baudrillard*, 1995. 113. o.

<sup>287</sup> uo.

<sup>288</sup> uo. 116. o.

<sup>289</sup> uo.



Az emlékekből szerzett játék egyben vizuális tapasztalás, véletlen, és a hatvanas évek óta a művészet művészetének önnön megismerése. Összetettsége miatt szerepei sokrétűek, ezeket az elemzésük céljából időnként különválasztottam. Az elméleti felkészülés nagyon hasznos volt számomra ahhoz, amit gyakorlatban csinálok. Sokkal jobban el tudtam mélyíteni az emlékezés és a szuvenír problémáját. Ellenőrizhettem, hogy általában a művészet funkcionak léte állandó az idő során, csak a nézőpont változik. A vizuális megismerés az emberiség kezdeteitől napjainkig kultúrtörténet, amely a képen, a kompozícióban valósul meg. A kompozíció szerkezetet, rendezési elveket, mozgástörvényeket, egyensúlyt és rendet tartalmazó játék, amely a résztvevő intuitív energiájától, intellektusától és akaratától függ. Ez a sajátos rend a képen belül egy szellemi egyensúlyérzetet ad, mivel a mágikus körön belül a kompozíció elemei egységet alkotnak. Itt van alá- és fölérendelés, kiemelt hangsúly, vizuális feszültségpontok és ellenpont, összhangzat, központ és végtelen variációs lehetőség.

A kompozíciók a művészettörténet során egymást váltó illúziótípusok, melyek a társadalmi és szellemi változások függvényében válnak divatossá vagy veszítik el vonzásukat. Végül a kompozíció, ahogy *René Berger* mondja: „egyszerre anyag, szerkezet és mozgás; sajátos nyelv: egyszerre közlés, érzelem és stílus. [...] a kompozíció változtatja meg szemlélődésünk módját, és emeli magához fel szellemünket és érzelmi világunkat.”<sup>290</sup>

A kompozíció mint média volt már nyitott ablak, tükör, a 20. században számtalan változó: kollázs, assamblage, akciófestmény, tárgy (objekt), hiperrealizmus, installáció, talált tárgy és sok minden más. A vizuális megismerés kalandjában egy hely, ahol bármi megtörténhet. Legújabbban giccs.

---

<sup>290</sup> *Berger*, 1977. 23. o.

## Irodalomjegyzék

- Achiței, Gheoghe (1974): *Ce se va întâmpla mâine?* Editura Albatros, București.
- Ammann, Jean-Christophe (1992): Jeff Koons Triumph out of Failure; Interview: Jeff Koons Anthony Haden-Guest New York. In: Muthesius: *Jeff Koons*. Taschen, Köln.
- Assmann, Jean (1999): *A kulturális emlékezet, írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest.
- Barbara, Heinrich (2001): Sophie Calle igaz története. In: *Ludwig Múzeum Budapest – Kortárs Művészeti Múzeum – Katalógus*. 6–44.
- Barthes, Roland (2000): *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*. Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Baudrillard, Jean (1997): *A rossz transzparenciája. Esszé a szélsőséges jelenségekről*. Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermedia, Budapest.
- Baudrillard, Jean (1987): *A tárgyak rendszere*. Gondolat, Budapest.
- Beke László (1981): A művészet embertelensége. Fikcióösszé. In: *Mozgó világ*, VII. évf. 5.sz. 3–10.
- Berger, René (1977): *A festészet felfedezése*. II. kötet. Gondolat Kiadó, Budapest.
- Bergson, Henri (2002): *Energia spirituală*. Ed. Meridiane, București.
- Beuys, Joseph (1989): *Polentransport 1981*. Budapest Galéria, katalógus. 1–64.
- Bókay Antal – Vilcsek Béla – Szamosi Gertrud – Sári László (2002): *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. A posztstrukturalizmustól a posztkolonialitásig*. Osiris, Budapest.
- Borges, Jorge Luis (1978): Funes, az emlékező. In: *A titokban végbement csoda*. Kriterion Kiadó, Bukarest.
- Böhringer, Hannes (1995): *Kísérletek és tévelygések. A filozófiától a művészetig és vissza*. Balassi Kiadó-BAE Tartóshullám, Budapest.
- Riemschneider, Burkhard – Grosenick, Uta (1999): *Art at the Turn of the Millennium*. Taschen Köln. London. Madrid. New York. Paris. Tokyo.
- Cage, John (1994): *A csend*. Jelenkor Kadó, Pécs.
- Călinescu, Matei (1995): *Cinci fețe ale modernității*. Editura Univers, București.

- Chalupecký, Jindřich (2002): *A művész sorsa. Duchamp meditációk*. Balassi Kiadó, Budapest.
- Danto, Arthur C. (1996): *A közhely színeváltozása*. Enciklopédia Kiadó, Budapest.
- Dávid Katalin (1964): *Van Gogh válogatott levelei*. Képzőművészeti Alap Kidóvállalat, Háttér Kiadó, Budapest.
- Deleuze, Gilles (2001): *A mozgás – kép*. Osiris, Budapest.
- Deme Zoltán (1983): Nyugalom és egyensúly Piet Mondrian munkásságáról. In: *Művészet*. XXIV.évf. 5.sz. 36–40.
- Dorfles, Gillo (1986): *A giccs. A rossz ízlés antológiája*. Gondolat, Budapest
- Drateln, Doris von (1991): Der Clown als schlechter Prediger. In: *Kunstforum International*. 113.sz. 314–331.
- Drateln, Doris von (1990): Biennale Venedig, Pavillon Niederlande: Rob Scholte, In: *Kunstforum International*. 109. sz. 316–335.
- Drișcu, Mihai (1974): Grigorescu Ion, Apollo. Mai 1974. In: *Arta*, XXI évf. 5–6.sz. 56–57.
- Duchamp, Marcel (1991): *Az eltűnt idő mérnöke. Beszélgetések Pierre Cabanne-nal*. Képzőművészeti Kiadó, Budapest.
- Duve, Thiery de (2001): Readymade-ul și tubul de vopsea, In: *Balkon* Nr. 9. 6–19.
- Durand, Gilbert (1998): *Structurile antropologice ale imaginarului*. Editura Univers Enciclopedic, București.
- Durini, Lucrezia De Domizio (2001): *A filckalap – Joseph Beuys – Egy elmesélt élet*. Kijárat Kiadó, Budapest.
- Eco, Umberto (1998): *Nyitott mű*. Európa, Budapest.
- Eliade, Mircea (2001): *A sámánizmus. Az eksztázis ősi technikái*. Osiris, Budapest.
- Erős László (1985): *Képeslapok könyve*. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest.
- Evseev, Ivan (1994): *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*. Editura Amarcord, Timișoara.
- Farkas András – Gyebnár Viktória (é.n.): *Vizuális művészetek pszichológiája. 1. Szöveggyűjtemény*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest.
- Fukuyama, Francis (2000): *A nagy Szétbomlás. Az emberi természet és a társadalmi rend újjászervezése*. Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Frazer, James G.(1998): *Az aranyág*. Osiris, Budapest.

- Gombrich, E. H. (1975): *A művészet története*. Gondolat, Budapest.
- Graevenitz, Antje von (1983): Brâncuși: <trecece> și lăcaș. In: *Arta*. XXX. évf. 10. sz. 35–37.
- Greenberg, Clement (1961): Avantgarde és giccs. In: Dorfles, G. (1986): *A giccs, a rossz ízlés antológiája*. Gondolat, Budapest.
- Hoet, Jan (1992): »documenta als Motor« Ein Rundgang durch die DOCUMENTA IX, In: *Kunstforum International*. 119. sz. 220–502.
- Halasy Márta (1955): *Tények vagy mítoszok. Válogatott tanulmányok*. Barabás Ilona KKT, Budapest.
- Hankiss Elemér (1999): *Az emberi kaland*. Helikon Kiadó, Budapest.
- Harlan, Volker – Rappmann, Rainer – Sahata, Peter (2002): *Plastica socială. Materiale despre Joseph Beuys*. Idea Design & Print, Cluj.
- Harlan, Volker (2001): *Mi a művészet? Műhelybeszélgetés Beuysszal*. Metronóm Kiadó, Budapest.
- Hermann István (1971): *A giccs*. Kossuth Könyvkiadó, Budapest.
- Hernádi Miklós (1982): *Tárgyak a társadalomban. Bevezetés a tárgyak rendszerébe*. Kozmosz Könyvek, Budapest.
- Herzogenrath, Wulf (1991): Nappali ház. In: *Irodalmi és Művészeti Szemle*. III.évf. 3. sz. 70–71.
- Honnef, Klaus (1994): *Andy Warhol 1928–1987. Tucatáruból műalkotás*. Benedikt Taschen / Kulturtrade, Budapest,
- Hoppál Mihály – Jankovics Marcell – Nagy András – Szemadám György (1990): *Jelképtár*. Helikon, Budapest.
- Huizinga, Johan (2002): *Homo ludens*. Humanitas, București.
- Jaffé, Aniela (1993): A vizuális művészetek szimbolizmusa. Visszavonulás a valóságtól. In: Jung, C. G. – Franz, M.L. – Henderson, Joseph L. – Jacobi, J.: *Az ember és szimbólumai*. Göncöl Kiadó, Budapest. 231–277.
- Keserü Katalin (1998): *Emlékezés a kortárs művészetben*. Noran, Budapest.
- Kessler, Erwin (1997): Szociokép versus énkép. In: *Ad Hoc, Mai román művészet, Romanian Art Today*. Kortárs Művészeti Múzeum – Ludwig Múzeum. Budapest. Katalógus. 4–39.
- Klaus Honnef (1992): *L'art contemporain*. Benedikt Taschen, Köln.

- Klee, Paul (1980): *Pedagógiai vázlatkönyv*. Corvina, Budapest.
- Kosuth, Joseph (1992): *Művészeti tanulmányok. Filozófia utáni művészet*. Knoll Galéria Kiadó, Budapest.
- Köpeczi Béla (1972): *Az egzisztencializmus*. Gondolat Kiadó, Budapest
- Kunt Ernő (1981): Fényképek és parasztok. In: *Fotóművészet*, XXIV. évf. 4. sz. 3–22., 44–45.
- Lukács György (1965): *Az esztétikum sajátossága*. I. kötet. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Schneckenburger, Manfred (2000): The End of the Avant-Garde. In: *Art of the 20th Century. Painting. Sculpture. New Media. Photography*. Taschen, Köln .
- Márquez, G. G. (1971): *Száz év magány*. Magvető Kiadó, Budapest.
- Meinhardt, Johannes (1991): (Re)Konstruktion der Erinnerung. In: *Kunstforum International*. 113. sz. 298–313.
- Mezei Árpád (1994): *Elmélkedések a művészetről*. Balassi Kiadó, Budapest.
- Miró, Joan (2002): In: *Mari pictori. Viața, sursele de inspirație și opera*. 105.sz Publishing Services SRL. 3–31.
- Moholy-Nagy László (1996): *Látás mozgásban*. Műcsarnok–Intermedia, Budapest.
- Moles, Abraham A. (1996): *A giccs, a boldogság művészete*. Háttér Kiadó, Budapest.
- Muthesius, Angelika, sz. (1992): *Jeff Koons*. Benedikt Taschen, Hamburg.
- Muntadas (1998): *On Translation: Culoarea*. Muzeul de Artă, Arad. Katalógus.
- Muntadas (1998): *A fordításról: Az emlékművek*. Kortárs Művészeti Múzeum – Ludwig Múzeum, Budapest.
- Noica, Costantin (1996): *DE CAELO Próbálkozás a megismerés és az egyén körül*. A Familia folyóirat kiskönyvtára, Nagyvárad.
- Pierre, José (1993): *Magritte*. Corvina Kiadó, Budapest.
- Pernecky Géza (1988): *A korszak, mint műalkotás*. Corvina, Budapest.
- Pernecky Géza (1994): *Zuhanás a toronyból*. Válogatott írások 1983–1994. Művészeti Világ, Budapest.
- Proust, Marcel (1975): *Az eltűnt idő nyomában*. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest.
- Read, Herbert (1972): *A modern festészet*. Corvina, Budapest.
- Riemschneider, Burkhard – Grosenick, Uta (1999): *Art at the Turn of the Millennium*. Taschen, Köln.

- Ribettes, Jean-Michel (1999): Haim Steinbach. In: Riemschneider–Grosenick: *Art at the Turn of the Millennium*. Taschen, Köln.
- Ribettes, Jean-Michel (1999): Wim Delvoye In: Riemschneider–Grosenick: *Art at the Turn of the Millennium*. Taschen, Köln.
- Ruhrberg, Karl – Schneckerburger, Manfred – Fricke, Christian – Honnef, Klaus (2000): *Art of the 20 th Century. Painting. Sculpture. New Media. Photography*. Taschen, Köln,
- Schacter, Daniel L. (1998): *Emlékeink nyomában*. Háttér Kiadó, Budapest.
- Schraenen, Guy, (1996): „*Inventar*” aller Bücher velegt zwischen 1969 und 1995 von Christian Boltanski Ausgestellt von G.S., Bremen, Neues Museum Weserburg.
- Sebők Zoltán (1998): Művészet és reklám. Sebők Zoltán esszéíróval beszélget Horváth György és Sunkovics Ede. In: *Balkon*. 5.sz. 8–13.
- Sík Csaba (1982): *Ars poeticák a XX. századból*. Gondolat, Budapest.
- Sontag, Susan (1981): *A fényképezésről*. Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Spoerri, Daniel (2002): „nem csinálhattam egész életemben ugyanazt a dolgot” Beszélgetőtárs Nagy Márta és Adamik Lajos. In: *Balkon*. 12. sz. 6–10.
- Sturcz János (1999): Szimulacionizmus. Jeff Koons, Haim Steinbach. In: *Janus félúton. Tanulmányok művészetelméletről, kortárs magyar és amerikai művészetről*. Művészet Kiadó, Budapest.
- P. Szabó Ernő (1991): „Amikor minden művészet lehanyaglik.” D. S. kiállítása Bécsben. In: *Új Művészet*. 6. sz. 16–19.
- Szabó György (1973): *Mediterrán mítoszok és mondák. Mitológiai kislexikon*. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest.
- Újlaki Gabriella (1982): Az újjászülető „art brut” In: *Művészet*. XXIII. évf. 4. sz. 42–45.
- Ujvárossy László (1990): Portret. In: *Arta*. XXXVII. évf. 4/5. sz. 38.
- P. Szabó Ernő (1992): Magritte néz és hallgat. In: *Új Művészet*. III. évf. 1.sz. 21–25.
- Volker, Harlan (2001): *Mi a művészet? Műhelybeszélgetés Beuysszal*. Metronóm Kiadó, Budapest.
- Whiteley, Linda (2002): *Van Gogh élete és művészete*. Kossuth Kiadó, Budapest.
- Zărnescu, Costantin (1998): *Aforisme și textele lui Brâncuși*. Ed. Cartimpex, Cluj.
- Zoltai Dénes (1972): *Az esztétika rövid története*. Kossuth Kiadó, Budapest.

## Köszönetnyilvánítás

A disszertáció keletkezésére vonatkozóan elsősorban a marosvásárhelyi középiskolai tanárimnak tartozom köszönettel, főleg *Nagy Pál* művész úrnak, akitől nagyon sokat tanultam, például az eredetiségre, hitelességre való odafigyelés mellett a művészetben is érvényes értékekre vonatkozó relativitást.

Tanulmányaim következő szakasza a kolozsvári – akkori nevén – Ion Andreescu Képzőművészeti Főiskola volt. Sok jó tanárom közül *Nica Ioachim* nevét említeném. Az ő tanácsára kezdtem az improvizálás helyett mélyre hatolva foglalkozni az emlékek, szuvenírek képi beemelésével, és analitikus vizuális elemzések sorozataiba kezdve értelmezni az emlékfénykép, majd a retusált családi kép pszicho- szociális vonatkozásait. A giccsátmentések kezdeti szakaszában nagyon sokat jelentett számomra *Ana Lupaş* műtermembeli látogatása a 35-ös Műhely nagyváradi megalakulása alkalmából, és tevékenységemre vonatkozó biztató véleménye.

Ezek a jelentősebb külső motivációk melyek arra ösztönöztek, hogy a kutatást folytassam.

A téma választásom tudatosabb szakasza a disszertáció címének kiválasztása és a tanulmány megírása volt. Ebben a folyamatban impulzust adott *Keserü Ilona* festőművész professor emeritus, DLA programvezető véleménye, megelőlegezett bizalma és javaslata, melyben *Tolvaly Ernő* festőművészt, habilitált doktort, egyetemi docenst ajánlja témavezetőmnak és teoretikus konzulensnek. Külön köszönet érte, mivel *Tolvaly Ernő* tanár úrban szellemi affinitásra, pozitív kisugárzású kollegiális messterre leltem.

Köszönettel tartozom a formai követelményeket meghatározó, ellenőrző, a munkámban engem többször is tanácsokkal ellátó *Berzy Ágnes* tudományos titkárnak, kéziratom szövegének javításáért, szerkesztéséért pedig *Mihálka Zoltán* és *Wagner Csilla* barátaimnak.

## Szakmai önéletrajz

### *Tanulmányok, munkahelyek*

*Középiskola:* Marosvásárhely, Művészeti Középiskola (1975)

*Főiskola:* Kolozsvár, Ion Andreescu Képzőművészeti Egyetem, grafika szak (1980)

1980-tól 1988-ig a Nagyvárad Kisegítő iskolában rajzterápiát végeztem

1990 után két évig a Bihari Napló Kiadó művészeti igazgatója voltam

1993-tól a kolozsvári Képzőművészeti és Iparművészeti Egyetem adjunktusa vagyok

2002-től társult oktatóként a nagyvárad Partumi Keresztény Egyetem Vizuális

Kommunikáció Tanszékének szervezőjeként is tevékenykedem

### *Egyéni tárlatok*

1982 – Új Galéria, Nagyvárad

1983 – Fáklya Szerkesztősége, Nagyvárad

1990 – Árkád Galéria, Budapest

1997 – Körösvidéki Múzeum, Nagyvárad (*Kerekes Gyöngyi és Mureşan Aurel*  
festőkkel közösen)

1999 – Vojtecha Löfflera Múzeum, Kassa

2000 – Erdélyi Ház, Sopron (*Kerekes Gyöngyivel* közösen)

### *Jelentősebb külföldi szereplések*

1983, 1985, 1993 – Nemzetközi Metszet Biennálé, Ljubljana

1989, 1992 – Nemzetközi Grafikai Kiállítás, Kanagawa, Japán

1989, 1993 – Nemzetközi Nyomat Biennálé, Várna

1990 – Várakozás és kitörés. Szombathelyi Galéria (fiatal romániai képzőművészek  
kiállítása)

1991 – Nemzetközi Grafikai Biennálé, Győr

1991, 1993, 1998 – Országos Grafikai Biennálé, Miskolc

1992 – EXPO '92 Seville „Global Solidarity” (a lengyel pavilon meghívottja)

1992 – Szegmentum, Görög Templom, Vác

1993 – Színes víz, Nemzetközi Akvarell Kiállítás, Ernst Múzeum, Budapest

1993 – SAGA, Grand Palais (tíz romániai kortárs művész), Párizs



- 1993, 1994 – Budapest ART EXPO
- 1993 – Duna–Danube... Nemzetközi Kiállítás, Visegrád
- 1994 – Nemzetközi Nyomat Triennálé, Kairó
- 1994 – Országos Színesnyomat Grafikai Kiállítás, Szekszárd
- 1996 – Román Kulturális Központ, Párizs
- 1997 – Ad Hoc, Mai romániai művészet, Kortárs Művészeti – Ludwig – Múzeum,  
Budapest
- 1998 – Kortárs Magyar Galéria, Dunaszerdahely, Szlovákia
- 1999 – Ars Varadinii, Vigadó Galéria, Budapest
- 1999 – Vajda Lajos Stúdió, Szentendre
- 1999 – Kortárs Román Grafika, Accademia Di Romania, Roma
- 2000 – An Artist's Viewpoint, The Veranka Experience, Kecskemét
- 2002 – V. Állami Művészeti Díjazottak Kiállítása, Olof Palme ház, Budapest

*Jelentősebb romániai csoportos szereplések*

- 1981 – Dialógus, Műhelytárlat, Nagyvárad
- 1979–1989 – Megyei és Országos Szalonok
- 1981, 1994 – Médium I., III. – Sepsiszentgyörgyi Múzeum
- 1983 – Rajz, Eforia Galéria, Bukarest
- 1984, 1988 – Fiatalok Biennáléja, Gyulafehérvár, Marosvásárhely, Nagybánya, Galați
- 1984–1988 – A 35-ös Műhely rendezvényei (Nagyvárad, Temesvár, Arad, Bukarest)
- 1985, 1986, 1988 – A foto mint kísérleti médium (országos tárlatok), Nagyvárad
- 1991 – Cím nélküli állapot, Művészeti Múzeum, Temesvár
- 1991 – Könyv-tárgy, Muzeul Colectiilor, Bukarest
- 1992 – Mozart szexus, Nemzeti Színház Galéria, 3/4 emelet, Bukarest
- 1993 – Ex Oriente Lux, (videó installáció), Dalles Galéria, Bukarest
- 1994 – Kelet-Nyugat,(Orient Occident), Művészeti Múzeum, Temesvár
- 1994 – 01, 01, 01 – Kommunikációs performansz, Muzeul Țăranului, Bukarest
- 1996 – Experiment, Artexpo, Bukarest, Kolozsvári Művészeti Múzeum
- 1998 – Túlsó P'ART (a gyergyószárhegyi nemzetközi kortárs művészeti tábor  
kiállítása), Csíkszereda
- 1998 – Intermédia Művészet, Kőrösvidéki Múzeum, Nagyvárad

- 1999 – Bárka. Installáció a nagyváradai várban
- 1999 – ...,c'est comme ça, nous sommes en Roumanie”, Sylvie Moreau Galéria,  
Kolozsvár
- 2000 – Az UAP díjazottainak kiállítása, World Center Bukarest
- 2000 – Liber Studiorum (rajzművészeti kiállítás), Kolozsvár
- 2001 – Agnulli Dei, Református Szociális Központ, a sólyomkővári nyári tábor  
anyagának kiállítása
- 2002 – Képzőművészeti emlékkiállítás – Bolyai napok, Bernády Közművelődési  
Központ, Marosvásárhely
- 2003 – Magyar Kultúra Napja. Nagyváradai kortárs képzőművészek kiállítása,  
Kőrösvidéki Múzeum, Nagyvárad

*Alkalmazott grafikai munkák, könyvgrafikák*

- 1986 – Gittai István: *Megbillennek a muzsikások*. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest –  
könyvborító
- 1987 – Fábíán Imre: *Tündéerkertben*. Ion Creangă Könyvkiadó, Bukarest – könyvborító  
és illusztrációk
- 1990 – Gittai István: *Mennyi, mennyi levegőre*. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest –  
könyvborító
- 1990 – Fábíán Imre: *Varázskör*. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest – könyvborító
- 1993 – Mózes Teréz: *Bevérzett kőtáblák*. Literátor Könyvkiadó, Nagyvárad –  
könyvborító
- 1992 – *A házasulandó fiú. Tréfás és erotikus népmesék Fábíán Imre gondozásában*.  
Enacon Könyvkiadó – könyvborító és illusztrációk
- 1996 – Kányádi Sándor: *Világlátott egérke*. Pallas-Akadémia Könyvkiadó, Csíkszreda  
– könyvborító és illusztrációk
- 1997 – Sorbán Attila: *Szökés az elmeosztályra*. Literátor Könyvkiadó, Nagyvárad –  
könyvborító és illusztrációk
- 2001 – Barabás Zoltán: *Balkáni szürkület*. Convex Kiadó, Nagyvárad – könyvborító
- 2001 – Fábíán Imre: *Tükör utca II*. Literátor Kiadó, Nagyvárad – könyvborító és  
illusztrációk

2001 – Benedek Elek: *Selyemrét*. Pallas Akadémia Kiadó, Csíkszereda – könyvborító és illusztrációk

2002 – *Várad*. Irodalmi, művészeti folyóirat – grafikai terv és műszaki szerkesztés

2002 – Ady Endre: *Versek*. Ady Társaság, Nagyvárad – könyvborító és illusztrációk

#### *Tanulmányutak*

1978, 1994, 1997 – Krakkó

1996 – Párizs

1995 – Budapest

1998 – Koppenhága

1999 – Bécs, München

2001 – Velence

#### *Díjak*

1982 – a romániai Képzőművészeti Szövetség grafika szakos ösztöndíja

1990 – a Képzőművészeti Szövetség 35-ös Műhely díját a nagyváradai csoportnak adták, melynek alapító és aktív tagja voltam

1994 – a Magyar Grafikusok Társaságának díja a szekszárdi Országos Színes Nyomat Grafikai Kiállításon

1999 – A Romániai Képzőművészeti Szövetség díja installáció kategóriában

2002 – Munkácsy Mihály-díjat kaptam

#### *Megjelent méltatások*

Ana Martin (1982): Ujvárossy – Nagyvárad. *Familia*, 10.

Fábián Imre (1983): Fáklya Galéria. *Fáklya*, dec.13.

Bogdán László (1985): Az érzelmek felszabadítása. *A hét*, 12/51.

Chikán Bálint (1987): Vázlat egy csoportképhez. Körkép a romániai magyar képzőművészekről. *Művészet*, aug.

Chikán Bálint (1990): Művészek Nagyváradról. *Hitel*, 15.

Chikán Bálint (1991): Várákozás és kitörés. Fiatal romániai művészek kiállítása. *Új Művészet*, 7.

Aniszi Kálmán (1991): A szépség mélyen bujkál. *Vas Népe*, jan. 21.

- Dan, Călin (1992): A román grafika néhány problémája. *Új Művészet*, 7.
- Chiriac, Aurel (1992): Műhely. Ujvárossy. *Familia*, 11. sz.
- Bárdosi József (1992): Szegmentum Nagyváradról. *Katedrális*, II./1.
- Chikán Bálint (1993): Művészet Nagyváradon. *Új Művészet*, 1
- Szombathy Bálint (1994): A Duna-melléki országok művészeinek kiállítása Visegrádon. *Új Művészet*, 2.
- Guță, Adrian (1995): *Efemer* katalógus.
- Chiriac, Aurel (1997): A plasztikus metafora faggatása. *Familia*, 1.szám.
- Văietiş, Adela (1998): *Arhitectura Design*, 12/ 43. o.
- Pengő Zoltán, (1998): Terapeutikus irányultságú, tudatos képzőművész portréja. *Jurnal Bihorean*, nov. 7.
- Szűcs György (1999): Szerbusz öccse, öt török, öt görög, hány ember? *Balkon*, 3–4.

#### *Reprodukciók*

- Arta* – 1983. XXX. Nr.1, 37. o.; 1984. XXXIII. Nr. 6, 32. o.; 1985. XXXII. Nr. 5, 37. o.; 1986. XXXIII. Nr. 8; 8. o.; 1988. XXXV. Nr. 2, 35. o.; 1989. XXXVI. Nr. 2, 24. o.; 1990. Nr. 6–7–8, 18. o.; 1990, Nr. 4–5, 38. o.; 1991. Nr. 5., 3. o.
- Gittai István (1999): Határait kereselem. Beszélgetések váradai képzőművészekkel. Bihari Napló Kiadó, Nagyvárad. 90. o.
- Pintilie, Ileana (2000): *Acciónismul în România în timpul comunismului (Akcionizmus Romániában a kommunizmus idején)*. Idea Kiadó, Kolozsvár. 70–71. o.
- Cârneli, Magda (2001): *Artele plastice în România 1945–1989 (A képzőművészet Romániában 1945-1989 között)*. Meridiane Kiadó, Bukarest. 155. o.
- Guță, Adrian (2001): *Texte despre Generația '80 în artele vizuale (Írások a vizuális művészetek nyolcvanas évekbeli generációjáról)*. Paralela 45 Kiadó, Bukarest. 17., 47., 130., 131., XVII. o.

#### *Publikácók*

- 1989 – Jelenlét, 8. szám illusztrációi
- 1990 – Kelet–Nyugat. Irodalmi-művészeti hetilap. Nagyvárad. Ordító plakátok (a lengyel művészetről)
- 1990 – Kelet–Nyugat, 25. szám. A szám képzőművésze: Reija Remes, Finnország

- 1990 – Majomsziget. Bihar megyei ifjúsági hetilap. aug. 31., okt.11.; 35-ös Műhely,  
Nagyvárad
- 1991 – Kelet-Nyugat. ??? szám. Ritmikus dobbanás. Ana Tolan grafikus
- 1998 – Korunk, IX/9 szept. Üzenet a Túlsó P'Artról. Kolozsvár
- 1999 – Bihari Napló, jún.19. Egy kiállítás megnyitó utószava
- 1999 – Bihari Napló, márc. 26. A festészet szinuszos fejlődése
- 1998 – Az installáció éve az Artpoolban. Galántai kiadványa, Budapest
- 1999 – Tudományos értekezéslet: A nemzetközi Fluxus csoport hozzájárulása az  
intermédiá művészet kialakulásához (szakdolgozat)
- 2000 – Familia, Kulturális folyóirat. Nagyvárad, 2. szám illusztrációs anyaga
- 2000 – Bihari Napló, ápr. 29. Műfajismertető – Képgrafika
- 2000 – Bihari Napló, jún. 27. Városrendezés sok pénzért rosszul
- 2000 – Bihari Napló, aug. 15. Műhely a határon negyedszer. Élesdi táborozók  
névjegye
- 2000 – Bihari Napló, okt. 31. Szín, jel, matéria. Gondolatok Jakobovits Miklós  
kiállításáról
- 2001 – Balkon. 6.szám. Kolozsvár. Válaszok a romániai kortárs művészet  
infrastruktúrájáról, feltett kérdésekre

#### *Könyvtervek*

- A nagyvárad Dialógus csoport és a 35-ös Műhely tevékenysége 1980–1989 között
- Funkcióváltások a kortárs művészetben, avagy szubjektív értelmezése a művészi  
játéknak
- Firkáló (munkafüzet – vizuális gyakorlatok kisiskolásoknak)

## Képjegyzék

1. Van Gogh: *Szék pipával*. 1888, vászon, olaj
  2. Brâncuși, Constantin: Szék a *Hallgatás asztala (Masa tăcerii)* című együttesből. 1938, kő
  3. Rietveld, Gerrit Thomas: *Piros és kék fotel*. 1918, festett fa, iparilag előregyártott elem
  4. Breuer, Marcel: *Wassily fotel*. 1925, acélcső, bőr
  5. Miró, Joan: *Úr és Úrnő*. 1969, festett bronz
  6. Picasso, Pablo: *Csendélet nádfonatú székkal*. 1912, kollázs, 29 x 37 cm
  7. Picasso, Pablo: *Bikafej*. öntött bronz, 1943, 42 x 41 x 15 cm
  8. Dubuffet, Jean: *Szék II*. 1967, festett poliészter, 168 x 60 x 75 cm
  9. Tápies, Antoni: *Vászonnal betakart szék*. 1970
- Magritte, René: *Egyszerű szerelmi történet*. é.n., vászon, olaj
- Duchamp, Marcel: *Biciklikerek*. Ready-made, 1913, 127cm magas (másolat)
- Spoerri, Daniel: *A Kichka reggelije*. 1960, különböző anyagok 69 x 34 x 64 cm
- Scholte, Rob: *Ember, ne mérgeledj!* 1988, kézi szövésű szőnyeg, 270 x 250 cm
- Brecht, George: *Three Chair Events*. 1961
- Uecker, Günter: *Szegecselt szék*. 1963
- Filliou, Robert: *A szék*. 1969
- Paik, Nam June: *TV Chair (TV-szék)*. 1964–74
- Kosuth, Joseph: *One and Three Chairs (Egy és három szék)*. 1965
- Warhol, Andy: *Dupla ezüst katasztrófa*. 1963, akril liquitex, szitanyomat, vászon, 106,5 x 132 cm roszlet
- Beuys, Joseph: *Zsírshék*. 1963, fa, faggyú, fém, 47 x 42 x 100 cm
- Edoga, Mo: *A remény jelzőtornya*. 1992, hulladék fa, kötél
- Boltanski, Christian: *Monument*. 1986, fényképek, villanyégők, 180 x 165 cm
- Bourgeois, Louise: *Precious Liquids – Értékes folyadékok*. 1992, installáció, fa és különböző anyagok, magassága és átmérője 426,7 cm (Documenta 9)
- Sophie Calle *Igaz történetei* című katalógus borítója, a fotó 1998-ban készült
- Muntadas: *Média helyszínek / média emlékművek*. Budapest 1998, fotó
- Koons, Jeff: *A medve és rendőr*. 1988, színezett fafaragás

Steinbach, Haim: *Charm of Tradition*. 1985, különböző anyagok, 97 x 168 x 33 cm

Delvoye, Wim: *Tattoded pig skin (Julianne)*. 1995, 150 x 110 cm

Saját munka: *Európa az enyém*. 1984, papír, vegyes technika, 50 x 70 cm

Saját munka: *Giccskontakt*. 1985, vegyes technika, 32 x 20 cm

Saját munka: *Termékenység asztala*. 1984–1988, installáció, fa, föld, hímzett terítők, linóleummetszet hímzéminták, retusált családi fotó, 100 x 100 x 100 cm

Saját munka: *Joseph Beuys-emlékmű*. 1986, aranylap fólia, párna, vászon, fotó, kalap, 200 x 150 x 100 cm

Saját munka: *Emlékgeneráló szék*. 1987, szék akril, vászon, fotó, gyeptégla, installáció, 200 x 150 x 60 cm

Saját munka: *Gyógyíthatatlan. Mágia a TV által*. 1994, videóinstalláció, 1 monitor + 1 videokamera, 1 monitor, 1 2 órás színes VHS kazetta, 7 szarvastrófea, 7 gyertyaégő, 1 fadoboz tetején textilbevonattal, 9 viasszal patinázott gipsz özfej, fotel, 500 x 300 x 200 cm

Saját munka: *01, 01, 01. A giccs átmentése*. 1995, olaj vászon, fa, fotó, performansz

Saját munka: *Jelszavak sorozat – Éljen és virágozzék*. 1999, merített papír, retusált fénykép, üveg, 1 monitor, 2 órás VHS kazetta