

---

## a bosch+bosch öt éve 4.

SZOMBATHY BÁLINT

---

### KONCEPTUÁLIS MŰVÉSZET, PROJEKTUMOK, SZEMIOLÓGIAI KUTATÁSOK; EGYÉB JELENSÉGEK

Ha azt a meglehetősen téves nézetet tartjuk szem előtt, mely szerint a munkánk harmadik részében feldolgozott Land Art, Arte Povera és az ökológiai művészet többi ágazatának összessége maga a konceptuális művészet, akkor megállapíthatjuk, hogy ez a fogalom a Bosch+Bosch csoportban egymástól különböző alkotói javaslatok programjában merült fel. Számunkra azonban mindenekelőtt a Kosuth és az Art Language csoport által lefektetett konceptuális elvek a mérvadóak, úgyhogy vizsgálódásunk egy egészen különálló területre kénytelen leszűkülni. Bár igaz, hogy a konceptuális művészet néhány pontban — például a művészet természetének elemzésében — megegyezik a föld-művészet vagy a szegény művészet néhány kitételével, „filozófián inneni” elhelyezkedése révén azonban egy fogalmilag és nyelvileg homogén magra van rászerkesztve. Ahhoz, hogy a konceptuális művészet lényegi jellemvonásait akár nagy vonalakban is fel tudjuk vázolni, meg kell szemlélnünk, mit ért ezen az elnevezésen Joseph Kosuth, milyen javaslatokat adtak az Art Language tagjai és más alkotók.

A művészi létkérdés Kosuthnál elsősorban a művészet természetének a kikérdezéséhez kötődik, ő a művészi tevékenység további értelmét és motivációját ebben az elemző funkcióban látja. Ezt a fajta munkálkodást viszont már nem bizonyos esztétikai normák hatják át, s az alkotó és környezete közti viszony nem a transzmissziót végző „művészi tárgy” segítségével, hanem közvetlenül, az élettérben mozgó művész viselkedése, magatartása által definiálódik. A New York-i Modern Művészetek Múzeumának 1970-ben kiadott *Information* című kiadványából kiragadott idézet egészen jól rávilágít a konceptuális alkotó álláspontjára: „A művészet keretein belüli tevékenységemet úgy kell tekinteni, mint amely távol áll a jelentős individuális művek konstruálásától. Munkáim a »művészettel« kapcsolatos javaslatokat átfogó kutatások sorozataiból álltak.

A »remekművek« »hősöket« igényelnek, de én sem az egyikben, sem a másikban nem hiszek.” Millet kiemeli, hogy a konceptuális terminus sehogyan sem válhat valaminek a minősítésévé vagy valamilyen stílus jegyévé, de a tárgyat nélkülöző alkotói típus megjelölésére sem alkalmas. A gyakorlat bebizonyította, hogy több ismert konceptuális alkotó objektumokat használt műveinek megszerkesztésénél (Kosuthnál ezek a szerkezeti elemek kimondottan informatív természetűek). A konceptuális művészek munkásságát másrészt olyan beavatkozásként sem fogadhatjuk el, mely egy későbbi állapotban változásokat okozna a termelési folyamatban, és a társadalom közvetlen kritikájává nőne ki.

A konceptuális tevékenység Milletnél mindenekelőtt reflexív, önelemző „vállalkozás”. Többször is alá kell húznunk, hogy a konceptuális művészet nem az alkotás ötletre, eszmére vagy konceptusra való sematikus levezetése, hanem a művészet „eszméjére”, a művészet „konceptusára” való levezetés, mert nincs könnyebb dolog annál, hogy egy ötletet művészi alkotásnak nevezünk, a művészet szintjére emeljünk. Az ötlet, az eszme, a fogalmazvány rendszerint a művészettel — annak természetével, fejlődésével, létkérdéseivel — függ össze, és meghatározott kritikai viszonyulás jellemző rá. Az Art Language csoport nézete, hogy a művészeti tézisek nem tényszerű, hanem lingvisztikai jellegűek; nem fizikai vagy mentális dolgok állapotának a leírására szolgálnak, hanem a „művészet meghatározásából” vagy a „művészet meghatározásának formális következményeiből” származnak.

Kosuthnál a művészi alkotás elsősorban tautológia, a művészi feladat viszont a művészet ellenőrzésében, vizsgálatában, figyelemmel kísérésében határozható meg. Téves lenne azonban az az elképzelés, hogy a konceptuális művészet a művészetről való elmélkedés vagy illusztráció. Ezt a kérdést az Art Language csoport így fogalmazta meg: „... a konceptuális művészek igyekezete a művészetről alkotott nézeteik és a művészetrel szembeni álláspontjaik különbözősége folytán, illetve a művészetben vállalt elkötelezettségük természete révén eltért a művészeti elmélet szakembereinek intenciójától.” Kosuth rámutat, hogy a konceptuális alkotók tisztában vannak azzal, hogy a művészi aktivitás nem merül ki bizonyos művészi feltevésekben, hanem kiszélesedett körsugárral a „művészet” funkciójára, jelentésére és alkalmazására vonatkozó kutatásokat is magába foglalja. Ezzel a lépéssel az alkotó mintegy megelőzi a kritikust vagy az elméleti szakembert. A tevékenységéről, művészeti implikációjáról közölt tájékoztatások révén a konceptuális műalkotója kikerüli a munkája iránti intellektuális felelőtlenséget: elejét veti bármilyen kívülről jövő misztifikáló, irodalmasító törekvésnek.

„A konceptuális művészet alapjaiban immanens az a jelenség, hogy a művészet megteremtése és a művészetéről alkotott valamilyen elmélet létrehozása gyakran egyazon folyamat.” (Art Language) „Ezeknek a folyamatoknak az eredményeként létrejött mű tehát nem alakzat, hanem konceptus; nem anyagi, hanem elsősorban szellemi; nem az esztétika vagy a művelődés szférájában rögzítődik, hatása az élettérben érezhető; nem a tudomány és a hivatalos tevékenységek terméke, s a művésztől sem idegeníthető el: mindennapi létének és korábbi tapasztalata összességének az elválaszthatatlan részét képezi”, írja Ješa Denegri.

A Bosch + Bosch csoport első autentikus konceptuális alkotása Matković nevéhez fűződik, s a zágrábi *tendencije*—5 kiadványaiban jelent

meg 1973-ban. A fogalmazványra jellemző, hogy általánosításokat és konkretizációkat egyaránt tartalmaz, tehát az önreflexió mellett a konceptuális művészetről készült feljegyzésekkel egészül ki. Abban az értelemben, ahogy Paul Wember fogalmazta meg: „A művészet tág értelemben nem más, mint az emberben benne rejlő törekvés bizonyos gondolatokat különleges módon kifejezni”, ebben az esetben szöveg formájában.

Matkovičnál a konceptuális művészet műként egzisztáló ötletek kommunikációjának a módját jelenti, olyan információközlést, mely a közlés mikéntjét, feltételeit vizsgálja. Az ötlet, a mű és az információ közé így egyenlőségi jel kerül, és mindegyik elem a kommunikáció minőségi egységévé lép elő. A műként létező ötlet vagy eszme egy meghatározatlan, újonnan rögzített javaslatot hordoz, mely — bár mindeddig létezett — csak most került feltárára, ismereteink birtokába. Az eszme tehát, anélkül, hogy tudnánk róla, vagy akár csak feltételeznénk meglétét, önmagában, független teljességként létezik. A konceptuális művész ötlete vagy javaslata ezért nem valami állandó, örök és végső érték, hanem ugyanannak a meghatározott gondolati magnak valamelyik lehetséges képlete, része. Matkovič igyekszik kiemelni, hogy a valamelyik eszmei maghoz kötődő új feltevést nem a javaslat végső lehetőségeként, hanem az „eszme mint eszme” mozgása pillanatnyi logikai állapotának kell tekintenünk; ez azt is jelenti egyben, hogy az egyazon javaslatból származó feltevéseknek gyakorlatilag nincs végső megjelenési formája, fejlődésük a végtelenbe nyúlik, nyitott folyamatot képez. Ha a művészetben néhány évszázad alatt végbement változásokat, eszmei, ötletbeli módosulásokat vesszük figyelembe, akkor láthatjuk, mennyire helytálló ez a megállapítás: egy-egy eszme vagy ötlet gyakran ugyanabból a „globális forrásból” veszi eredetét dialektikus fejlődésének magától adódó állapotában.

A konceptuális alkotó „egyedi” státusa annyira a háttérbe kerül, hogy az általa felvázolt művészeti javaslat csak már bizonyos, az alkotótól függetlenül létező más javaslatok függvényeként értelmezhető. A szerző ötlete a műben valósul meg, mint lejegyzés vagy vázlat, ezért bizonyos szempontból az ötlet elsődleges materializációját képezi (a materializáció felállításában van nagy szerepe; ez semmiképpen sem az a fajta materializálódás, amely egy eszme vagy ötlet megvalósulásaként számításba jöhet). Matkovič nem új nyelv, hanem új kommunikáció után kutat, ezért a lejegyzésben immanens vizuális tényező a vázolt javaslat átviteli csatornája, az „érzékeltetés” és a „megértés” módja. Maga a feljegyzés azonban csak egy szükséges rossz, mert az ötletet vagy az eszmét nem nézni vagy olvasni, hanem mindenképp felfogni kell.

„Slavko Matkovič konceptuális művész, lemondott az esztétikai keresésről, hogy személytelen, keleti filozófiára alapított gondolatokkal új eszmestruktúrákat alakítson ki. Nagy összefüggéseket keres. Nemcsak a világról alkotott tudásnak és fogalmaknak a rendjét, hanem saját magát és azon túl a művészi jelenséget elemzi”, írta 1972-ben Ács József. A konceptuális művészet nem funkcionális, gyakorlati művészet, igyekezete pedig nem egy eddig még ismeretlen, felfedezésre váró igazság vagy „művészi találmány” felderítésére irányul, vallja Matkovič. „... ennek a művészetnek az ereje nem abban van, hogy elfogadja egy

bizonyos számú művészet állandó formáit, hanem különböző utakat és módokat talál.” A konceptuális művészet érdektelenségét az esztétikai állása iránt Gillo Dorfles Mukařovsky tételén át kívánja megvilágítani, aki a következőket mondja: „A művészet nem zárt szféra. Nincs szilárdan meghatározott határ, amely elválasztaná a művészetet attól, ami kívülről van.” Mukařovsky az esztétikai funkció szociális vonatkozásaira kívánja felhívni a figyelmet, arra, hogy egy meghatározott tárgy — nála „akció” — bizonyos szociális körülmények között esztétikai funkcióval rendelkezhet, míg egy másik környezetben megszűnhet ez a rendeltetés. De Saussure jeltani kutatásai mutattak rá, hogy egy művészi értékű alkotás új értelmű esztétikai tényezők helyett könnyen tartalmazhat szociális, pszichológiai, politikai, logikai stb. vonatkozásokat, amint az a konceptuális művészet esetében megannyiszor előfordul. Az esztétikai tényezők hiányáról indokoltan szól Ács József Matković munkáinak esetében is.

Míg a fogalmi jegyek alapján történő meghatározás egyfajta meta-nyelvvé fejlődik, a konceptuális művészet területén végzett egyéb kutatásai — mint a „fogalmak viszonylagossága” is — nem szövegre, hanem ábrákra, sémákra, mértani alakzatokra épülnek. A fogalmi eltolódások érzékeltetése ismert geometriai gestalt-kódok alkalmazásával történik: az egymás mellé sorakoztatott *odoravno* (vízszintes) szó a kereszt, a kör és a hullám ábrájába kerül bele, jelezve, hogy a már egyezményesített, „arany fedezettel” ellátott fogalmak az egyéni tapasztalatok aspektusából korántsem olyan megbízhatóak és maguktól adódóak. Másról viszont a tér fogalmi megjelölésének egy sajátos módjával találkozunk, melynél az „Én nem csinálom a művészetet, én értem” kijelentésből kell kiindulnunk. Az ilyen térmegjelölés már nem is képet eredményez a szó hagyományos értelmében. Matković egyéni jelévé, jelölő „kulcsává” t. i. egy átlókkal áthúzott négyzet válik, mely a szerző aláírásával kiegészülve fogalmilag mégis kiegyenlítődik Picasso, Cézanne, Klee, vagy bármelyik festő képével, ahol a tér megjelölése nyelvi összetétel szempontjából különbözőképpen, csak arra az alkotóra jellemző nyelvezet által történik. Matković abból indul ki, hogy a kép megalkotásánál a tér vizuális megszervezése, megformálása a döntő tényező, „és a képzőművészeti tevékenység lényegét elsősorban a tér e megjelölésének individuális-szakmai módja képezi”. „Figyelmen kívül hagyva ezt a tisztán szakmai-stílusbeli követelményt és az egész kérdést egy konceptuális poszt-objektuális szemszögből közelítve meg, arra a következtetésre jutottam, hogy térmegjelöléseim lényegében kísérletek a megértést jelentő mentális percepció és a megismerést elősegítő, anyagiságban megjelenő forma viszonyának és ellentétének a megoldására”, írja a *Wow* című folyóirat második számában. Matković térjelölő tevékenysége a már leírt, standardizált séma alapján (négyzet átlókkal) történik, mivel álláspontja, hogy minden egyén egy különálló, specifikus nyelvezet segítségével jelöli meg a tér egy darabját. A formailag leegyszerűsített vizuális jegy így egy befejezett gondolat kondenzálódását valósítja meg, ahol a tér megjelölése — csupán gesztuális követelmények alapján is — minimális cselekvésmennyiséget vesz igénybe: az alkotás helyét elfoglalja a gondolkodás. A tér megjelölése fogalmi, ezért helyét nem kizárólag papírlapon találjuk, benne rejlik minden kiterjedésben. Erre kívánnak rávilágítani a szerzőnek azok a térmegjelölései, melyeknek lokációja az

utca, a tér, az épületfal, az urbánus környezet egésze; a természet, a nyílt térség, a mindenség minden pontja, melyet matematikailag tudatunk számára elérhetővé tudunk tenni.

„A Palicsi-tó kiszáradt medre 4,2 km<sup>2</sup> területen fekszik. Elképzelhető, hogy a felület állóhelyet biztosíthat 8 400 000 ember számára, ezért meghívom a lakosságot, minél tömegesebben vegyen részt 1972. november 19-én megrendezendő happeningemen, amelyen az említett feltevést igazolom”, hangzik Kerekes László A Palicsi-tó kiszáritásának évfordulójára című sokszorosított projektuma, melynek bizonyítása már kevésbé érdekel bennünket, hiszen a hangsúly valamilyen esemény, történés előrelátásának vagy feltevésének a felvázolásán, magán a tervezeten van. A Project Art még a gondolkodás függvénye, így sok hasonlóságot mutat a konceptuális művészettel: valamilyen ötlet megvalósításának, végrehajtásának a feljegyzése, „receptje”. De míg a konceptuális művészetben mindig a művészet eszméjére és ötletére való levezetésről van szó, a projektmok már nemcsak a fogalmi értelemben vett művészettel vannak kapcsolatban, hanem valamilyen művészeti jelenséggel, valamilyen logikailag és gyakorlatilag megvalósítható történéssel. Míg a projektmok nagy része a konceptusokhoz hasonlóan megvalósulatlan marad, egy részük a tervezet mellett már az eredményt is közli fénykép, film, videotape vagy éppen hangszalag formájában.

Ladik Katalin Újvidék című főprojektumának egyik pontja Újvidék leeresztése a Dunán címet viseli. A tervezet szerint ui. a városról készült tájképet egy megjelölt helyen a Dunába kell dobni, hogy a folyam magával vigye. Akár Kerekes, akár Ladik projektumát vesszük alapul, nyilvánvaló, hogy az ő alkotásuk túlnyomórészt eszmei síkon helyezkedik el. Az anyaggal való bánás lehetetlensége nem okoz különösebb gondot, hiszen itt is a viszonylagosság elvével kell számolnunk. Ezeknek a projektmoknak azonban a megvalósítás nem is tartozéka. Christo bebizonyította, hogy egy tízemeletes épület, egy templom vagy egy sziget becsomagolása már nem okoz nagyobb nehézséget. De a projektmoknál számítanunk kell egy adag irracionálisra, bizarrságra is, melyet a konceptuális művészetben hiába is keresnénk.

Ám nem minden tervezet ilyen jellegű (és méretű). Itt van például Szombathy 1973-as Video-projektuma, mely az *Encore une occasion d'être l'artiste* (Még egy alkalom, hogy művész lehessen) című nemzetközi kiállításon szerepelt Zágrábban. Vagy Matković tervezete, mely a *Városok megmutatása* címet viseli. Például egy szabadkai épületről készült képeslapot valaki felmutat a milánói járókelőknek a város megfelelő pontján, az arról a helyről készült fényképet viszont a kérdéses szabadkai objektum előtt mutatják fel. Ezekről a felmutatásokról fényképdokumentum készül, és az eredeti képekkel együtt a projektum anyagát alkotják: hogyan és hol került sor a két város kölcsönös bemutatására, „megismertetésére”. Ezt a projektumot már több európai városban megvalósították a szerző munkatársai.

A lokáció általános jegyei különösen érdeklik Matkovićot. Az Alternativa-alter-ego nevű projektumon dolgozó munkatársak feladata, hogy különböző városokban fényképet készítsenek az ottani gyepről, egy fáról, az emberek csoportjáról, egy utcáról, egy épületről és egy kirakatról. Az eredmények összevetése révén bizonyos analóg következtetéseket lehet levonni az egyedi és az általános relációján, ahol a fa végső soron

ugyanaz a fa, a gyep ugyanaz a gyep, az épület ugyanaz az épület. A különbség a kontextusban immanens jegynek felel meg; ez már környezeti elem. A programban megadott fogalmi sík az azonosság elvéből indul ki, az eredményben rejlő anyagi szint viszont különbségekhez vezet: a megoldás, a választás lehetőségei határtalanok.

Szombathy Video-projektumánál a rögzített kamera a két egymás felé közeledő léglökéses repülőgép párhuzamos páracsíkjának a képződését (a semmitől) és eloszlását (a semmiig) felvételezi. A két ellentétes irányból érkező gép bejön a képbe, és ugyanúgy el is tűnik; a nyom, amit maguk után hagynak, lassan láthatatlanná válik. Csak a képet szimultán kísérő hangfelvétel tudja jelezni, meddig is tart ez a tervezet, ez a milleti értelemben vett vállalkozás. Talán egy elnevezéssel sem tudjuk pontosabban meghatározni a Project Artot, mint a vállalkozással, mely a tervezés következménye, akár a gazdaságban, az iparban vagy az úrkutatásban. Sokszor azonban épp az a vonzó, az hoz új mozzanatot, ami előreláthatatlan a művész viselkedésében és munkájában, amikor az alkotás élet- és magatartásformává és a mindennapi tevékenység permanens jegyvé válik. Ilyen munkát készített Ida Biard és Szombathy Bálint 1974 szeptemberében.

A párizsi La galerie des locataires szervezésében megtartott projektum az Ida Biarddal Újvidéken / Szombathy Bálinttal Párizsban címet viselte. Az alkotók azonos dátumot és időpontot választottak, 25-e délelőttjének 10—11 óráig tartó időszakaszát. A címben benne rejlő képzeletbeli találkozást kellett megvalósítani minden előzetes megbeszélés nélkül, várva, hogy melyik alkotó hogyan „oldja meg” a tervezetet, melynek szerzője Szombathy volt.

A választás itt is szabad volt, de mást mutat a hozzáállás és a felkészülés: a projektum az egyén tevékenységi aurájának megfelelő kifejezési repertoár szerint bonyolódott le. Biard öt fényképből álló sorozatán öt láthatjuk, amint a Place de la Sorbonne egyik kávézójában egy lapot címez, kilép és a legközelebbi postaládába dobja. Az 1974. szeptember 25-én, 10.30 órakor feladott lap — a projektum megtartásáról szóló nyomtatott értesítés — pár nap múlva megérkezett Szombathy címére. Érdekes megfigyelnünk, hogyan oldotta meg ő a feladatot: „A Lakók galériájának szervezésében 1974. 9. 25-én, 10 és 11 óra között az Ida Biarddal Újvidéken című projektumot kellett megvalósítanom. Erre a közös vállalkozásra két megoldást készítettem. Amikor a projektum kivitelezése előtt néhány nappal bal szemem belső gyulladásba jött, nyilvánvaló volt, hogy az előrelátott tervezetet nem tudom hiány nélkül véghezvinni. Különös helyzetemet tartva szem előtt, új megoldást kerestem: hogyan alkalmazzam, hogyan tegyem funkcionálissá beteg szemem, melyet már napok óta kötés védett. Az Ida Biarddal Újvidéken című projektum megoldására azon a napon jöttem rá, amelyet előzőleg közösen előreláttunk: a szememet borító kötésre Ida nevét írtam fel, mint fizikailag távollévő személyét. Ezzel őt a nem látó szem funkciójába helyeztem, mely az idegközponttal összeköttetésben közvetlenül vett tudomást a jobb szememnek a külső világról kapott információiról”, olvassuk annak a négy fényképnak a kísérőszövegében, melyeken a szerző leragasztott szeme látható Ida Biard nevének feliratával. Szombathynál így az alkalmazkodás egészen váratlanul kapott szerepet a művészi alkotásban. Mert itt sem történt semmi, ami kívül állna a hétköznapokon; a vi-



*Szombathy Bálint: A fizikai információtól a szemléltető információig — Az elemek harmadfokú artikulációja: gestald-kód, Újvidék, 1973*



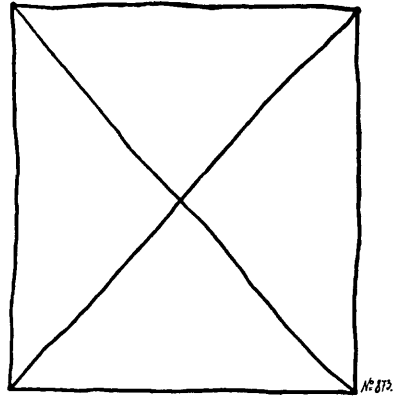
*Ladik Katalin hangprojektuma a balatonboglári Kápolnatárlaton, 1973-ban*





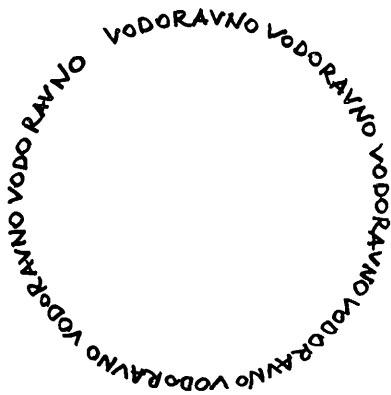
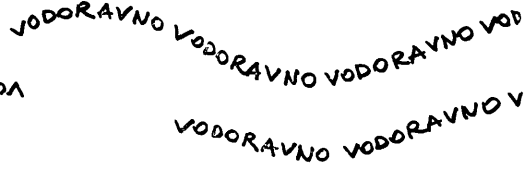
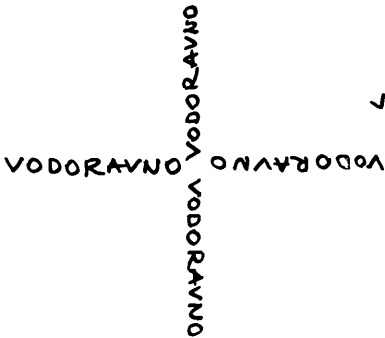


RAFFAELLO 1509. "OBELEŽENA POVRŠINA"



S. MATKOVIĆ 1974. "OBELEŽENA POVRŠINA"

Slavko Matković: Megjelölt felület, 1974



Slavko Matković: Fogalmak viszonylagossága, 1972



selkedés, a magatartás módja a művész alkataból, mindenkori életviteléből következő tényező: a szellem fizikai vetülete.

Bár a komolyabb jeltani kutatások csak 1972-ben veszik kezdetüket, Matkovičnak az „ó” betűjel kiemelésével szerkesztett tárgy-könyve és Szombathy Nontextualité című munkája már a korai szemiológiai vizsgálatok kezdetét jelöli. Az első jelentősebb szemiológiai vállalkozás Szombathy 1972-es Bauhaus című munkája, melyet először a csoport harmadik újdéki tárlatán állított ki az Iparművészek és Formatervezők Vajdasági Egyesületének Szalonjában. Jel és kép című rövid tanulmánya Barthes strukturalista fényképelméletéből kiindulva világít rá a Bauhaus problematikájára.

A strukturalista fényképgyakorlattól eltérően Szombathy nem megy túl a kép értelmén, vagyis azon, amit képi eszközökkel az általánosságból már különben is kiválasztottunk, kimerítettünk. Bár felmerülhet a kép kettőzött jelentésbírása is, munkáját az alakítja, hogy az ábrázolás tárgya nem mutat túl önmagán, s nem idéz fel egy másikat. Ellenkező esetben a képi tárgy jellel alakul, és bonyolult folyamatokra utal. Szerinte a képben nem kell megkettőzött üzeneteket keresnünk; azzal, hogy a képen megmutatott tárgyat kivezettük az eltárgyasult világból, a tárgy és a szemlélő egyenes, közvetlen kapcsolatát teremtettük meg.

„Az alkotásban a termelés általánosan is visszaszorul, mert az alkotói terület megválasztása más tárgyakat is kutatás alá vehet, ha azok nem is részei egy globális művészi termelési módszernek. A tárgyak mellett léteznek még jelek, helyzetek és jelenségek”, írja Szombathy Bevezetés az alkotásba című könyvvázlatában, melyben lefekteti szemiológiai kutatásainak alapjait. Az alkotás már nem a termeléssel, anyagi tárgyak létrehozásával függ össze, hanem mint Enzo Marinál, új nyelvrendszerek modelljeinek a kidolgozását vagy már meglevő, de még ismeretlen nyelvi alakzatok feltárását célozza. Az alkotó mozgási területévé a jelekkel funkcionáló urbánus környezet válik. Példáinak megválogatásakor Szombathy olyan szerkezeti mintákat részesít előnyben, amelyek részben önmagukat hozzák létre (alfelületek színeképelemzése, színstruktúrák, jelmezök, jel-jelenségek); amelyeken a részösszefüggések lassan bonyolódó összefüggésrendszerekké állnak össze. Ha nem is önmagukat hozzák létre, de hatnak egymás fejlődésére. „Átalakulásra, átstrukturálódásra képes, viszonylag zárt rendszerű mozgások léteznek. A jelstruktúrák sohasem előre készek, hanem egy meghatározott fejlődési sorban halmozódnak fel.”

Mi ebben a folyamatban, ebben a nem termelő helyzetben az alkotó feladata? Hol kezdődik és hol ér véget a kutatás? A fizikai információ szemiológiává való átképzésénél, válaszolhatnánk röviden. A tárgy jelölőként, kifejezési sikként lép elő, és a vizsgálat alatt olyan tartalmaira irányul a figyelem, melyek különböznek a tárgy anyagilag konkrétan adott tulajdonságaitól. „Ez egy sajátos jelhelyzet, mely az anyagi (szignál) és az anyagtalan (jel) jelleg között helyezkedik el: amellet, hogy megtartja eredeti alkalmazási szerepét, a tárgy minőségileg már nem kapcsolható össze külső tulajdonságaival. (...) ... a jelölőként szereplő objektum megőrizheti applikatív funkcióját; amellet, hogy új tartalmak jelölésére és kifejezésére szolgál, az eredeti alkalmazásából eredő tulajdonságokról sem mond le. Ilyenkor nem jelről, hanem jel-jelenségről beszélünk.” Szombathynak Tóth Gábor budapesti alkotóval 1975-ben

közösen megjelenő *Fizikai és szemiológiai információ* című könyve konkrét példákon igyekszik rávilágítani erre a jel-jelenségre, az alkotó feladatára, melyet a jegy-üzenet jelentés-üzenetté való átképzésének nevezhetnénk még.

A már publikált jeltani kutatások egyike a Fluxus, mellyel Schmidt Júlia foglalkozott az *Új Symposion* 110. számában.

Slavko Matković a képregényt vette szemiológiai elemzés alá. Ezt a kérdéskört bővebben Javaslat egy kiállításához című második önálló tárlatán fejtette ki, melyet az iparművészek és formatervezők újvidéki szalonjában rendezett meg 1973 decemberében. „A nyelv az írott szöveg és a látás párhuzamában, a képek és a fogalmak mutációjában mutatja be az írott szöveg és a látott jelenség »struktúráját«. Az írott szó és a kép kettős életének kölcsönhatásában, úgy mondhatnánk, közegellenállásában vizsgálja az információ lehetőségeit. Mennyit veszít egy információ, egy impulzus, amíg áthatol a szavak elfogadott jelentésének közegén?», kérdezi Ács József.

A sztripp mint kérdés című tanulmánytöredékében Matković Fiedler meghatározásából indul ki, mely szerint a képregény az ikon és a történet között helyezkedik el. Matković felteszi a kérdést, vajon melyik összetevő a fontosabb és rendhagyóbb, „az ikon vagy a történet”. Fiedler a képregényt két alapvető, irodalmi és képzőművészeti (képi) elemre osztotta fel, ami azt jelenti, hogy „a sztripp jelentésbeli egysége két különböző módon rejtjelezett szemiológiai tételre esik szét”. Ennek alapján Matković arra a következtetésre jut, hogy az irodalmi, „mélyen verbális tétel” a képzőművészeti fölé van rendelve. A verbális fogalmat képviselő szó nem a dolgokat mutatja be, tehát nem vizuális formákat képvisel; a jel és a hang módjára a kérdéses dolog eszméjét hordozza magában. Arra az általános feltevésre hivatkozva, hogy a vizuális-piktórális kommunikációrendszer az ember egyik alapvető értekezési tulajdonsága, Matković rámutat, az ember számára egy helyzet vagy viszony meghatározásakor a vizuális-piktórális képzet a döntő az irodalmi képzetel szemben. Fejlődésének irodalmi táptalajára hivatkozni tehát tévedés: „Más szóval, a kereten belül elhelyezett képet nem a szöveg illusztrációjaként kell tárgyalni — a szöveg mint irodalmi forma elveszik, eltűnik —, ellenkezőleg, itt a szöveg a kép kiegészítője, »a képé az elsőbbség...«. Amikor az alapot nem tudták megkülönböztetni az adaléktól, a sztrippet „képtörténetnek” nevezték, az irodalmi és piktórális alapot tisztán meg lehetett különböztetni bennük; a két összetevő egymásra volt utalva. Az irodalmi vetülék keretbe (felhőcskébe) helyezésével azonban a háttérben verbális viszony jött létre, új konstrukció.

A keretbe helyezett jelenet most több jelrendszer alapján dekódolható. „A felhőcske irányjelzője világosan mutatja, ki a beszélő alany (...), a nem létező párbeszéd vagy monológ létezéséről keltve benyomást.” Mivel csak egyik érzékszervünkre hat, a sztrippet könnyű olvasmányként fogadták el, holott több különálló informatív rendszer együtteséről van szó, melyek a megfejtés alkalmával különbözőképpen tárgyalhatók, mutat rá Matković.

1971-ben kidolgozott új sztrippjei fontos minőségi lépést tartalmaznak: az irodalmi matrica eltűnik a tiszta vizuális-piktórális tétel javára. Az új sztripp mint új konstrukció című dolgozatában a keretszerke-

zet gyakran fényképből, ritkábban rajzból vagy újonnan alkotott piktoqrammából épül fel. Jeltani feltevése az objektumon, az általa bemutatott helyzeten kívül a szerző ötletét is magába foglalja. Ez a szerkezet a közlés szintjén foglal helyet, mivel társadalmi-informatív jellegű (az alacsonyabb szintet a képi hír képviseli). Jelentős előrelépés, hogy az új képregény szakít a távlattal, „a klasszikus reneszánsz doboz formájával”. Minden keret egy-egy információ, mely tulajdon életeret alakít ki. Mellékterek kijelölése teljesen feleslegessé válik.

Az információ feldolgozásához, dekódolásához már nem elég a pusztánézés, analízisre és mentális felépítményre van szükség. Ennek jelenléte nélkül a mű a meg nem határozott vizuális tárgy formáját veszi fel. A nyelv többé nem verbális tartalom formája, hanem az információ szintjén mint determináns van jelen. Az írás struktúrája a jelentés és a tisztán vizuális jelenség genézisére oszlik fel, ahol első esetben a szó szemantikai, másodsorú viszont vizuális megjelenése az elsődleges. A betű vizuális megjelenésre a képzőművészeti elem szintjén a szintaxiszétrombolásával válik lehetővé.

A keretek „mentén” is új minőség mutatkozik: egy-egy keret már nem csak közös, a kontextusból kiragadhatatlan, hanem önálló életet kezd. A történet anekdotikus alapja sem játszik többé szerepet, mivel az új sztrippben az alkotó és a fogyasztó egyformán a mű alkotója és „hőse”. Az információ dekódolásával és az üzenet megformálásával a fogyasztó automatikusan kreatív interakcióba kerül, a produkcióval egyetemben, mely a klasszikus képregény történetének „szórakoztató vásári alapjából a teljes társadalmi angazsáltság területére lép”.

A Matković által kidolgozott új sztripp az időszerű művészeti irányzatok eredményeinek a szintézisére is megfelel: „A kép lehet fénykép, ritkán rajz vagy újonnan alakított ideogramma. A fénykép azzal, hogy négyzetes elhatárolást nyer, új értelmet és jelentést is kap. Nemcsak tárgyi jellegű, hanem egymás utáni kapcsolatukban a mezők információt információval kötnék össze. Matković *javaslat egy kiállításához* elnevezést adta tárlatának, mely közvetett úton kritikája is a művészet mai helyzetének és »javaslatai« valóban széles horizontot nyitnak meg a vajdasági művészetben.” (Ács József)

A jeltudomány eszközeinek gyakorisága Matković és Szombathy művészetének elméletében és gyakorlatában annak a jele, hogy az esztétikai tényezők mindjobban háttérbe szorultak. Ha az „esztétikáról”, az „esztétikai” jelzőről van szó, akkor elsősorban az üzenet esztétikai információmennyiségét értjük rajta. Az esztétikai információmennyiség viszont az üzenet jelstatisztikai és szemantikai, valamint az üzenet formájához kapcsolódó alaki információmennyiség, különböző információmennyiségek eredője. Ez a viszony matematikailag így fejezhető ki: jelstatisztikai információmennyiség + szemantikai információmennyiség + formai (alaki) információmennyiség = esztétikai információmennyiség. „Elvi különbség a nyelvi tevékenység és a művészi alkotás között nem létezik, más szóval a művészeti alkotás a nyelvhez hasonlóan jeljellegű. Ezzel különbözik attól a »kifejezéstől« (expressziótól), melyet bizonyos esztétikai irányzatok képviselői a művészetel azonosítanak”, mondja Mukařovský. Az alkotás mindenek felett jelölő tevékenység, s ennek a belátása mindinkább meghatározza az elmélet és az alkotásban immanens kritika alapjait is.

Írásunk nem lenne teljes, ha nem említenénk meg azokat a művészeti jelenségeket, melyek a felsorolt területen kívül, de velük szellemi egyetértésben hatnak. Például a csoporthoz 1973-ban csatlakozott Ladik Katalin összetett hangköltsézetét és happeningjeit, melyeknek nagy részét a csoporton kívül bonyolította le. Ahogy a vizuális alkotás kikerült a képtárakból és a sötét múzeumokból, úgy kerültek ki Ladik önálló és Király Ernő zeneszerzővel közösen készített zenei-költészeti eseményei a hangversenytermekből. Fonikus művek megalkotása „szinte teljesen új témák és technikák tanulmányozásává vált”, ahol az új eszközök létfontosságúak: „A hangfelvétel, a rádió, a televízió és a szintetizálás új módszerei megsokszorozzák a kutatás és a kísérletezés lehetőségeit.” Így válik az alkotás összetevőjévé a zenei effektus, a hang, a mimika; a fonikus anyag textuális képletévé a verbo-voko-vizuális tulajdonságokkal rendelkező konkrét, vizuális és fonikus költészet megannyi darabja. „Ma arra törekednek, hogy módszeresen kiselejtezzék a zeneszerzés minden korlátozó szabályát és a kifejezéstől való függést (számos új vokális műnél szándékosan eltorzítják az értelmes szavakat, vagy eleve értelmetlen szövegeket választanak) . . .”, írja Robert Middleton, aki úgy vélekedik, hogy a jövőben a zenének nem „számunkra”, „ránk való tekintettel”, hanem „általunk” kell létrejönnie.

Ladik sok vokális műve — például a Csernik Attila filmjéhez készült, önálló felvétel — hangprojektumként is megállja helyét abban a kutatói folyamatban, amely fokozatosan ledönti a vokális előadás gátló akadályait.

## FÜGGELÉK

### *A Bosch + Bosch csoport tárlatai:*

- 1969. Szabadka, Népszínház előcsarnoka
- 1970. Ujvidék, Fórum klub  
Szabadka, Kultúra Háza előcsarnoka  
Zenta, Eugen kiállítási csarnok  
Ujvidék, Ifjúsági Tribün Galériája
- 1971. Zenta, Eugen kiállítási csarnok
- 1972. Ujvidék, Iparművészek és Formatervezők Vajdasági Szövetségének Szalonja  
Balatonboglár, Kápolnatárlatok  
Szabadka, Képzőművészeti Találkozó kiállítóterme  
Zágráb, Egyetemista Központ Galériája
- 1973. Pécs, Pécsi Műhely kiállítóterme
- 1975. Belgrád, Egyetemista Kultúrközpont Galériája

### *Fontosabb kollektív és nemzetközi tárlatok:*

- 1971. A VIZUÁLIS KÖLTÉSZET NEMZETKÖZI TÁRLATA az 5. BITEF alkalmából, Atelje 212 kiállítóterme, Belgrád, (Magyar, Matković, Szalma, Szombathy)
- 1972. MLADI 72, a szerbiai fiatal avantgarde tárlata, Modern Művészetek Múzeum, Belgrád, (Matković, Szalma, Szombathy)

- 1. APRILSKI SUSRET, Egyetemista Kultúrközpont Galériája, Belgrád (Kerekes, Matković)
- 1973. RASPONI 73, a szerbiai fiatal avantgarde tárlata, Modern Művészetek Galériája, Zágráb, (Kerekes, Matković, Szalma, Szombathy)
- TENDENCIJE—5, a konstruktív, komputer és konceptuális művészet nemzetközi tárlata, Modern Művészetek Galériája, Zágráb (Kerekes, Matković, Szalma, Szombathy)
- A JUGOSZLÁV MŰVÉSZET POSZT-OBJEKTUÁLIS JELENSÉGEINEK DOKUMENTUMAI 1968—73 KÖZÖTT, Modern Művészetek Múzeumának Szalonja, Belgrád (Kerekes, Matković, Szalma, Szombathy)
- POST CARDS OF THE WORLD, szerzői képeslapok nemzetközi tárlata, Centro Tool, Miláno (Szombathy)
- BODY-SHOW, testrészek nemzetközi tárlata, Centro Tool, Miláno, (Szombathy)
- XEROX, xeroxon készült alkotások nemzetközi kiállítása, Egyetemista Központ Galériája, Zágráb (Kerekes, Matković, Szalma, Szombathy)
- BOGLÁR 73, az időszzerű irányzatok szellemében alkotó vajdasági művészek csoportjának kiállítása, Kápolnamúterem, Balatonboglár (Csernik, Ladik, Matković, Szombathy)
- SZÖVEGEK/TEXTS, a vizuális és kísérleti költészet nemzetközi tárlata, Kápolnamúterem, Balatonboglár (Csernik, Kerekes, Matković, Szombathy); Pécsi Műhely kiállítóterme, Pécs (Csernik, Kerekes, Matković, Szombathy)
- INFORMACIJE 73, galériák, dokumentációs központok és csoportok nemzetközi kiállítása a 7. BITEF alkalmából, Egyetemista Kultúrközpont Galériája, Belgrád, (Csernik, Ladik, Matković, Szalma, Szombathy)
- JOŠ JEDNA PRILIKA DA BUDETE UMETNIK, projektumok nemzetközi kiállítása, Egyetemista Központ Galériája, Zágráb, (Matković, Szombathy)
- WAS IST KUNST? (A. R. T.), 26 ország 216 alkotójának nemzetközi kiállítása, Kunst-Kongress, Göttingen; Sum-gallery, Reykjavík; Joslyn Art Museum, Omaha; Studenthaus, Graz stb. (Kerekes, Matković, Szalma, Szombathy)
- POST CONCEPTUAL SHOW, a konceptuális művészet nemzetközi tárlata, Huvilakatu Galéria, Helsinki (Matković, Szombathy)
- 1974. 3. APRILSKI SUSRET — FESTIVAL PROŠIRENIH MEDIJA, Egyetemista Kultúrközpont, Belgrád, (Ladik, Matković, Szombathy)
- E'74, az időszzerű irányzatok szellemében alkotó vajdasági művészek csoportjának kiállítása, Műszaki Egyetem „E” Csarnoka, Budapest (Csernik, Ladik, Matković, Szombathy)
- FEEDBACK LETTER-BOX EXHIBITION, Egyetemista Kultúrközpont Kis Galériája, Belgrád (Szombathy)
- SIGNALIZAM, Modern Művészetek Galériája, Zágráb, (Matković, Szalma, Szombathy)
- EKSPERIMENT 74, az alkalmazott művészetek májusi tárlata, Alkalmazott Művészetek Múzeuma, Belgrád (Szombathy)
- „INFO”/„ART IN CONTACT ITS LIFE IN ART”, Galeria Sztuki Współczesnej „Propozycje”, Krakkó (Szombathy)
- NEUROART / PESMOS / KONTAKTOR, Ifjúsági Tribün Nagyterme, Újvidék (Csernik, Matković, Szalma, Szombathy)
- FORMA 5, az Iparművészek és Formatervezők Vajdasági Szövetségének kiállítása, Djordje Natošević Elemi Iskola előcsarnoka, Újvidék (Matković, Szombathy)
- FESTIVAL DE LA POSTAL CREATIVA, szerzői képeslapok nemzetközi kiállítása, Galeria U, Montevideo (Szombathy)
- THE BOOK / A KÖNYV, kísérleti könyvek kiállítása, Atelier DT 20, Újvidék, (Csernik, Matković, Szalma, Szombathy)

*Önálló tárlatok:*

- Slavko Matković: Radovi — Works, Ifjúsági Tribün Galériája, Újvidék, 1971/72  
Javaslat egy kiállításhoz, Iparművészek és Formatervezők Vajdasági Szövetségének Szalonja, Újvidék, 1973
- Szombathy Bálint: Nontextualité, Ifjúsági Tribün Galériája, Újvidék, 1972  
12 Fixatives, Ifjúsági Tribün Galériája, Újvidék, 1973  
Lenin in Budapest, French Window, Párizs, 1973
- Szalma László önálló tárlata az Integral klubhelyiségében. Szabadka, 1973
- Csernik Attila: Experiment 74, Egyetemista Kultúrközpont, Újvidék, 1974

*Könyvek, nyomtatványok:*

1. Slavko Matković: A szignalista képregény mappája, Szabadka, 1973, egyedi példány
2. Slavko Matković: typoRESEARCH, Szabadka, 1974, egyedi példány
3. Slavko Matković: Knjiga 5114a (önéletrajzi adalék), Szabadka, 1973/74, egyedi példány
4. Slavko Matković: Text Research, Szabadka, 1973, egyedi példány
5. Slavko Matković: Hommage to Kassák, Szabadka, dátum nélkül, egyedi példány
6. Slavko Matković—  
Szalma László: 5112a, Szabadka, 1971
7. Slavko Matković—  
Szombathy Bálint: Wow, Újvidék—Szabadka, 1974, egyedi példány
8. Szombathy Bálint: Project-A-Type, Újvidék, 1973, egyedi példány
9. Szombathy Bálint: Droopy Look, Újvidék, 1974, egyedi példány
10. Szombathy Bálint: Tcha!, Újvidék, 1974, egyedi példány
11. Szombathy Bálint—  
Tóth Gábor: Fluxus / The Visual Aspects of Grammatical Relations, Experimental Art Publisher B-E-259/73
12. Csernik Attila: „a”, a szerző kiadása, Újvidék, 1973

*Antológiák:*

- Klaus Groh: Visuell-Konkret International, Und no. 11/12, Gersthofen, 1973  
(Csernik, Kerekes, Matković, Szalma, Szombathy)
- East European Issue of Mix Magazine, Klaus Groh válogatása, Art Department, University of Saskatchewan, Saskatoon, Sask., Kanada (Szombathy)