

J. Lieber Erzsébet

Mű-Tárgy jegyzet



„A dolgoknak saját létük van. Maguk definiálják önnön valóságukat, nincs szükségük ránk. Azonban szólhatnak arról, hogy mit jelentenek számunkra; banális, hétköznapi létükön túl milyen tartalommal, energiával töltődnek fel általunk, hogy aztán tőlünk függetlenedett létezőkként, mint új felismerések hordozói tekinthessenek vissza ránk.”

(Jancsikity 2009, 23)

Leonardo da Vinci a *Trattato della pitturában* még a valóság ábrázoló megközelítését hirdeti: „A festő szelleme váljon hasonlóvá a tükörhöz.” (Leonardo 2005, 36) Emile Zola a XIX. század második felében e mimetikus tekintettel szemben Manet képei kapcsán olyan „tisza tekintet”-ről (Bourdieu 2001, 104) beszél, mely képes „a test első igazságának” Leonardo által deklarált „önmagában történő megragadásán” (Leonardo 2005, 10) túl a tárgyak belső igazságának, fogalmi lényegének, Cézanne szavaival a „lelkének” a felfedésére. A mimézistől való megszabadulás, a másoláskényszer felszámolása következtében „a felület, szín és alakzat” (Uo.) hármásának ábrázolása helyett a dolgokról való tudás kifejezésére. A „tisza tekintet” nem a látványhoz kötődő érzékszervi tekintet tehát, hanem a dolgok lényegének, valamint a mű esztétikai értékeinek meglátására való alkalmasság.

Leonardo ugyanakkor arra is felszólítja a festőket, hogy tanulmányozzák a „mindenféle foltokkal tarkított falakat vagy a különféle keveredésű köveket”, (Leonardo 2005, 40) mert „e falaknál és törmelékeknél ugyanaz következik be, mint a harangszónál, melynek csengéséből kicsendül minden név és minden szó, amit elképzeltél.” (Uo.) Nem rokon-e ez az átélés a szimbolisták epifánikus látomásával, melynek lényege, hogy időnként a mégoly hétköznapi

dolgok is úgy jelennek meg előttünk, mintha különös jelentéseket hordoznának, mintha arra lennének hivatottak, hogy éppen e jelentéseket közvetítsék felénk.

Míg azonban a reneszánsz embere számára főleg a természet dolgai vagy azok is rendelkeznek a reveláció képességével, addig az azt követő évszázadokban a figyelem fokozatosan a mesterséges környezet tárgyaira tevődik át. E jelenség aztán a posztmodernben kulminálódik, átrendezve, tárgyakkal berendezve és telítve egész percepciónkat, önképünket, identitásunkat, teljes emberi-művészi világunkat.

C. B. Macpherson a XVII. századra teszi azt az időszakot, amikortól a tulajdon, a birtoktárgy határozza meg az individuumot. (Clifford 1988, 435) Az én az őt körülvevő javak mennyisége, összetétele, illetve anyagi értéke függvényében tulajdonosként identifikálja és éli meg önmagát, egy szuverén terület belső szabályainak és viszonylatainak kijelölőjeként, e környezetet egy másodlagos természet dolgaival berendező személyiségként. Ugyanakkor Susan Stewart arra mutat rá a nyugati individuum (vagyon) tárgyra irányuló vágyakozási mechanizmusainak és struktúráinak elemzése során, hogy ezen újratermelő és ismétlődő gyakorlatoknak a mélyén valamiféle üresség- és hiányérzet kitöltésére tett törekvés, belső élmény iránti

soha be nem teljesülő vágyódás húzódik. (Clifford 1988, 436) Hogy a személyes tárgyakból berendezett, az ének a külvilágban tárgyiasult territóriumaként értelmezhető környezetek mennyire érdekesek, szuggesztívek és imagináriusak lehetnek, azt egy sor irodalmi mű is példázza. Gondoljunk csak például Lev *Tolsztoj* terjedelmes leírásaira, *Huysmans A rebours* (1884) című regényére, melynek főhőse kifinomult szellemének igényeire apellálva életének mesterségesen megteremtett kulisszái közül kirekeszti a tőle független világ, a természet költőietlen monotóniáját (Eco 2007, 340–41), *Edgar Allan Poe A bútor filozófiája* című írására (Poe 1980) vagy *Oscar Wilde* individualizmusára, aki kijelenti, hogy a romantikus léleknek a háttér minden, vagy csaknem minden. „Marcel Proustnál a reveláció az emlékezet játéka révén elevenedik meg” (Eco 2007, 355), *Mallarmé* pedig arra kínál receptet, hogy miképp lehet egy kiválasztott tárgy megjelenítése vagy sugallása által éreztetni egy lelkiállapotot, megteremteni egy víziót.

De honnan ez a romantika egy olyan világban, amikor a föld gyarmati felosztása miatt a lakosság egy tetemes hányada a „British Way of Life” pragmatikus életfilozófiáját, valamint konzervatív, a változhatatlanság eszméjére alapozott értékrendjét követi. A globalizáció egy korai modelljének tekinthető angol polgári otthon tárgyi környezete a világ minden táján ugyanazt a viktoriánus ízlést tükrözi: a drága, hosszú életre szánt tárgynak mindenekelőtt funkcionálisnak kell lennie. Az ipari forradalmat megelőzően kézi munkával elkészített tárgyakat felváltják a gépesített gyártás termékei, az egyediségben

vagy különösségben manifesztálódó szépséget az ipari esztétikum. A gyors iparosítás produktumai hamarosan a brit gyarmatokon kívüli világot is elárasztják, gyökeres változásokat generálva az élet minőségében, a tárgyi léthez való viszonyunkban, önmagunk tárgyiasult megélésében. Ezek a termékek azóta a „fogyasztói cikkektől és csomagolástól a szállító rendszerekig és termelőeszközökig rendkívül sokféle funkciót, technikát, szemléletmódot, elgondolást és értéket ölelnek fel, miközben a körülöttünk lévő világ megtapasztalásának és érzékelésének eszközei.” (Fiell 2007, 100) Ráadásul a tudomány, a technika fejlődésével, a dizájn megjelenésével és elterjedésével olyan új tárgylények jelennek meg és szaporodnak el, amelyekre az emberiség elmúlt évezredeiben nem volt példa (közlekedési, KRESZ-, hovatovább aerodinamikus eszközök, ipari, valamint hivatali gépek és kellékek, sport-, biztonsági, medical, hospital, military, elektronikai, illetőleg computer dizájn stb.). (Uo.) E produktumokhoz pedig a korábbi természetes, szerves anyagérzet helyett gyakran gyökeresen új, steril technikai és high-tech esztétikum párosul. A rétegelt lemezek, mint a plywood, a hajlított fa és acélcső, a króm, az alumínium, a gumi, a 20-as évek forradalmi anyaga a bakelit, a harsogó színű, hőre keményedő vagy lágyuló, önthető, fröccsöntött, fúvott vagy extrudált műanyagok számunkra a mindennapi élet kulisszái, néhány élénk fantáziával vagy látnoki képességgel megáldott, száz évvel korábban élt elődünk számára futurisztikus, mi több, horrorisztikus látomások.

A legmarkánsabb változásokat *Umberto Eco* írja le *A szépség története* című nagy ívű

tanulmánykötetében. (Eco 2007) Ahogyan a tárgy használati értékére csereérték rakódik, a tárgyat birtokló társadalmi réteg – leginkább a burzsoázia – meg is kívánja tőle, hogy rajta, benne ez a kereskedelmi érték is láthatóvá váljon. Miközben azonban a tárgy csereértéke eluralkodik, ő maga áruvá redukálódik, ezzel párhuzamosan pedig minden dolog, az élet is áruvá alakul. A sorozatgyártásban előállított, a pillanatnyi közízlést is tükröző, reprodukálható termék elveszíti egyediségét, mélységét, „auráját”, kommercializálódik, „a funkció szolgálatába süllyed” (Eco 2007, 377), ezzel párhuzamosan viszont jelképpé, egy kívülről kapott jelentés, a státusz szimbólumává is válik.

Ez a tárgykból berendezett második természetünk azonban nem univerzális, hanem atomizált tárgyak önkényesen összerendezett konglomerátuma. „Minden objektív érvényre igényt tartó világkép vagy mitológia a valóságot a maga totalitásában akarja birtokba venni, és e totalitásnak tételezett valóságban a részek között szükségszerű összefüggéseket fedez fel, vagy vél felfedezni. A nagy válságperiódusokban – mint volt e tekintetben a 19. század – magától értetődően megbomlik e belső összefüggésrendszer, hiszen ha kérdőjelessé válik magának a világképnek, mitológiának vagy vallási világmagyarázatnak az objektív érvénye, akkor megszűnik az a kohézió is, amely a részeket egésszé szervezte, a totalitás molekuláira esik szét, és a részek megkezdik a maguk önállóvá váló, fragmentum-létüket.” (Németh 1970, 82)

Nézzük, milyen kihatásai vannak ezeknek a körülményeknek a művészet további alaku-

lására. Egy olyan világban, ahol a valóság átélése már csak annak töredékeiben lehetséges, a művészi univerzum sem lehet homogén zóna, hanem fragmentumok egymás mellé helyezett egyvelege. „Senki nem úgy fest, ahogy neki tetszik. Amit a festő tehet, az az, hogy minden erejével akarja azt a képet, amelyre kora képes.” (Jean Bazaine)

Egyetértünk Kováts Albert megállapításával, miszerint a kollázs, ez a XX. század igen nagy horderejű, a művészeti gondolkodást átalakító, a kísérleteknek és az anyagok szisztematikus kutatásának a művészetben polgárjogot kivívó irányzata valaminek a művészetre alkalmazása volt, ami a XX. század első évtizedeiben a levegőben lógott. (Kováts 1998, 3) Ez a valami nézetünk szerint a „minden egész eltörött” (Ady Endre) életérzés, mely a kubizmus irányzatában egy képzőművészeti műfaj, a festészet nyelvén keresztül fogalmazódik meg. Már a kubizmus analitikus szakaszában a látvány egészének ábrázoló megközelítése helyett a figyelem a tér és a tárgyak részleteire irányul. Ahol az egész megragadása elérhetetlen, ott a részinformációk jelentősége felértékelődik. Ám a végtelen számú töredék összegyúrása nem képes többé az egységes térre és osztatlan időre utaló kép-univerzum megteremtésére. Innentől kezdve a művészi szabadság és a születő mű belső világának függvénye, hogy az alkotó a lebontott valóság mely elemeit illeszti össze az immár autonómmá váló műalkotás plasztikai terében. Ahogy az érzékelhető valóság meghatározott hierarchikus rendre felfűzött, rögzített és statikus, bizonyos értelemben azonban esetleges

és látszólagos térbeli viszonylatai ellenében a kép szerkezetében is az egymásba kapcsolódó részletek összhangja kerül előtérbe, a képi elemek nemcsak a kompozícióban betöltött szerepük szempontjából emancipálódnak, hanem eredetük, származási helyük és hétköznapi funkciójuk is irrelevánssá válik. Pótolhatóságuk, kicserélhetőségük, felcserélhetőségük, mozgathatóságuk viszont egy dinamikusabb képi-plasztikai viszonyrendszert eredményez.

Elsőként a kubisták kevernek festészetén kívüli matériákat a festékbe (*Braque* és *Picasso* homokot, fűrészport, cementet, grafitot vegyítettek festékkel), ők alakítják „idegen” eszközökkel festményeik faktúráját (kapart, karcolt, fésült, spatulázott felületek), képeikben ők juttatnak szerepet az alkalmazott anyag és a munkaeszköz együttműködésének következményeként létrejövő „objektív faktúráknak” (Moholy Nagy 1973, 77–86), és ők építenek a táblaképbe a hétköznapi élettérből vett konkrét anyagokat, tárgyakat, illetve tárgy-töredékeket. A kivágatokat és töredékeket a múlt század elejére a papírból gyártott pszeudoművészeti áru, a kivágott és hajtogatott képeslapok és szuvenírek után az elitművészet is asszimilálja. Látjuk, hogy az első kollázs-lépés közvetlen előzménye nem a formák és valóság-objektumok szintjén, hanem az anyagok közegében zajlott, amikor is a festészet anyagainak körébe „kinti” matériák és anyagérzetek kerültek be.

Ezzel a lépéssel fokozottabban képezik vizsgálódások tárgyát a különböző anyagok, tárgyak és alkatrészek, de mindig meglévő, a természetben organikusan létrejövő vagy gyártott valójukban.

A kollázs fő vonása valamely, a hétköznapi valóságból vett, a képzőművészet tradicionális anyagaitól eltérő, nem a művész által készített anyagok vagy tárgyak, kész természeti vagy mesterséges elemek beemelése, beépítése a műbe, illetőleg összerendezése és -építése egymással. Kivételt képeznek az önkollázsok, amelyeket saját, összeollózott munkáiból, vázlataiból, firkaiból, rontott műveiből rak össze új jelentés megteremtése céljából az alkotó. Készítse saját maga, vagy használjon fel készterméket, az eljárás lényege, hogy a születő mű máshonnan, más világokból áthozott töredékeket asszimilál, vagy egészként helyeződik át olyan új kontextusba, amelyben eredeti tartalmaitól megválva új világként funkcionál. Vonatkozik ez a decollage technikákra is, amelyek különösen jól illusztrálják, hogy az új egészbe áttevés mint a kollázs-elv központi kérdése nem elsősorban a térben történő mozgásra utal, hanem arra a gesztusra, amely külön létező univerzumok elemeiből új valóság megteremtését célozza. A decollage metódusokban a formálódó új világ nem máshonnan importál építőköveket, hanem egy adott egység egészségének megsértése, megrongálása útján nyert maradványokból, romokból áll össze. A szakirodalom az egydarabos ready madeket is gyakran a kollázs-elv kiterjesztéseként interpretálja, hiszen ennek elvi alapja a profán tárgy, árucikk vagy objet trouvé (talált tárgy) művészetbe emelése. Más szerzők álláspontja szerint a tárgy esztétikai, illetve kompozíciós szempontok alapján indokolt műbe helyezése (kollázs, assemblage) és önkényesen műalkotássá minősítése (ready

made) két, egymással szöges ellentétben álló metódus. A kollázs-elv mindhárom alapvető módszere feltételez tehát egy olyan szinkretikus világszemléletet, mely különálló, párhuzamosan létező univerzumokból, pontosabban fogalmazva világokból, vagy még inkább territóriumokból áll össze.

Adósak vagyunk még egy korábban feltett kérdés megválaszolásával. Milyen okai lehetnek, hogy a tárgyak éppen egy haszonelvű, rendkívül gyakorlatias korban villantják fel azon képességeiket, hogy műalkotásokká tudnak válni, hogy általuk akár jelentések is feltáruhatnak, vagy evilágiakként mégis bizonyos kontextualizálás jóvoltából a befogadót újralétesülésre készítő ellenvilágok darabjaiként fungálhatnak. A lehetséges válaszok egy része ugyanolyan pragmatikus és tényszerű, mint a kor, mely megszülte e kérdéseket. Ott vannak aztán a nehezen magyarázható jelenségek, a tárgyakat is körülengő, vagy beléjük projektált költészet, a tárgyakból sugárzó metafizikus kihallások. Továbbá az a körülmény, hogy a tárgyak önmaguktól nem léteznek, hogy csak a civilizációhoz, a humán szférához való kapcsolódásaikban értelmeződnek. Ugyanakkor jellemeznek, és gyakran túl is élnek bennünket, valamilyen hozzánk, illetve korunkhoz kapcsolódó pozitívista vagy nosztalgikus emléket őrizve. Végezetül pedig a metanyelvi magyarázatok, amelyek már nem is a tárgyakhoz kötődő alkotások hermeneutikai megközelítésére törekednek, hanem azt a nyelvet dekonstruálják, amelyet a tárgyat használó műtárgy használ.

A művészet mindig reflektál arra a környezetre,

amelyben létezik, mégpedig olyan hangsúlyokkal, amelyek az adott civilizáció világszemléletéből következnek. *John Ruskin* a XIX. század második felében az Arts and Crafts movement életre hívásával azért ágál az industrializmus gátlástalan kapitalista társadalmának gépileg gyártott tárgyözöne ellen, mert érzése szerint ezek a viktoriánus társadalmat elárasztó sorozattermékek, lett légyenek akár hivalkodóak és agyondíszítettek vagy egyszerűen csak silány minőségűek, híján vannak a természetességnek, azaz a természet ideájának, az autentikusságnak és a Szépségnek. *William Morrisszal* egyetemben egy olyan tárgykultúra megteremtéséért folytatják morális keresztes hadjáratukat, amelyben kézművel készült, szeretetteljes és igényes egyedi tárgyaik visszanyerik méltó létüket, esztétikai értéküket, szépségükön keresztül pedig az isteni jelenlétet. Ez a korai expansionista mozgalom ugyanúgy a professzionális művészeti tervezés és a kivitelezés egységében látja a jövő útját, mint a későbbi, a művészetet a korszerű technikával, új anyagokkal és a gépesített termeléssel, az alkalmazott és iparművészetet a képzőművészettel, a magas művészetet a tömegművészettel összeegyeztetni kívánó, összművészeti vagy totális műalkotás eszményét képviselő mozgalmak, iskolák és stílusok. (Deutscher Wekbund, Arbeitsrat für Kunst, Bauhaus, De Stijl, Wiener Werkstätte, Wiener Sezession, Jugendstil, Art Noveaue, Art Deco stb.). (Dempsey 2003) Ezek a mozgalmak és intézmények azt a modernista utópisztikus elképzelést dédelgetik, hogy a grafikai, illetve termékdizájn révén tárgyainkon keresztül életünk is harmonikusabbá és humánusabbá

válhat. A modernista tárgy tehát akár funkcionálisabb, redukcionista, egyetemesen letisztult és geometrikus (Bauhaus, De Stijl), akár dekoratívabb köntösben ölt testet (Szecesszió, Art Deco), művészi formája, gyakran az aktuális művészeti stílusokból merítő stylingja (Bauhaus, De Stijl: konstruktivizmus, geometrikus absztrakció; Art Deco: kubizmus, orfizmus, futurizmus stb.), maga a művész által alkotott (forma)terve révén művészettel, ezzel együtt pedig egyfajta, az avantgárd irányzatokat is életre hívó szellemiséggel töltökezik. A tárgyi környezet tehát a professzionális tervezés tudatosan alkalmazott formái által, valamint stílárisan is művészettel telítődik. E mozgalmak nyomán etablálódnak az olyan fogalmak, mint a művészi tárgy, az ipari formatervezés, a dizájn. A képzőművészet tárgyasulása, az alkalmazott művészetek elterjedése és képzőművészeti stílusokkal való kacérkodása elmosódó, sőt bizonyos esetekben eltűnő határokhoz vezet tárgy, dizájn és műtárgy között. A művészet-fogalom kitágul, a művészet és a való élet közötti vasfüggöny is leomlik. Nem véletlenül jelentkeznek a modernizmus korában, majd állandósulnak a viták a művészet és formatervezés összekapcsolásának lehetősége körül. A Bauhauson belül például *Klee*, *Kandinszkij* és *Itten* úgy tartják, hogy a művészet szakrális cselekvés, és mint ilyen, nem lehet az élet pragmatikus viszonylatának része, *Gropius* szociális felfogása szerint viszont a művészetnek funkciót kell kapnia, el kell jutnia a tömegekhez, át kell hatnia az élet minden területét.

Ruskinék egy olyan kérdésre próbálnak meg-

oldásokat javasolni, amely a korábbi kultúrákban egyszerűen nem merült fel. E jelenség a gyors iparosítás, a kapitalista termelési viszonyok között kialakuló és egyre elhatalmasodó elmagányosodás, elbizonytalanodás, a világtól és a környezettől való elidegenedés, illetve félelem. A tárgyak nem egyszerűen megszűnnek a világ-egész meghatározó és állandó szereposztásban létező értékes létezőiként, determináns darabjaiként létezni, tehát atomizálódnak, hanem megsokszorozódnak, számtalan darabban ismétlődnek, egyre gyorsuló ütemben cserélődnek, funkcionálisan és morálisan is elavulttá, haszontalanná válnak. A *sensus communis* megszűnésével szintén talajtvesztett individuum állandó és reménytelen identitáskeresésének, bizonytalan és instabil önazonosságának a külvilágban objektiválódott részei a tárgyak, amelyek ugyanolyan állandó változásban, mozgásban vannak, mint amilyen ütemben kényszerül az egyén a társadalom által megkövetelt újabb és újabb, változó magatartásformákkal és elvárásokkal konfrontálódni. Egy évszázaddal az Arts and Crafts és hasonló törekvések elindulása után már a posztmodern érvessztésről beszélünk, karakteres személyiség helyett imázsról, stabil vagy változó identitás helyett olyan interaktív identitásról, amelynek az a jellemzője, hogy az én nem koherens entitás, hanem sok és állandóan áramló én keveredésének terepe. (Bertens 1986, 13–20) A posztmodern ember tehát állandó létesülések fluxusában éli meg saját létét, gyakran valami Másnak vagy más dolgoknak a létében. *Pethő Bertalan* megfogalmazásában az alany „Átéléséről szerez

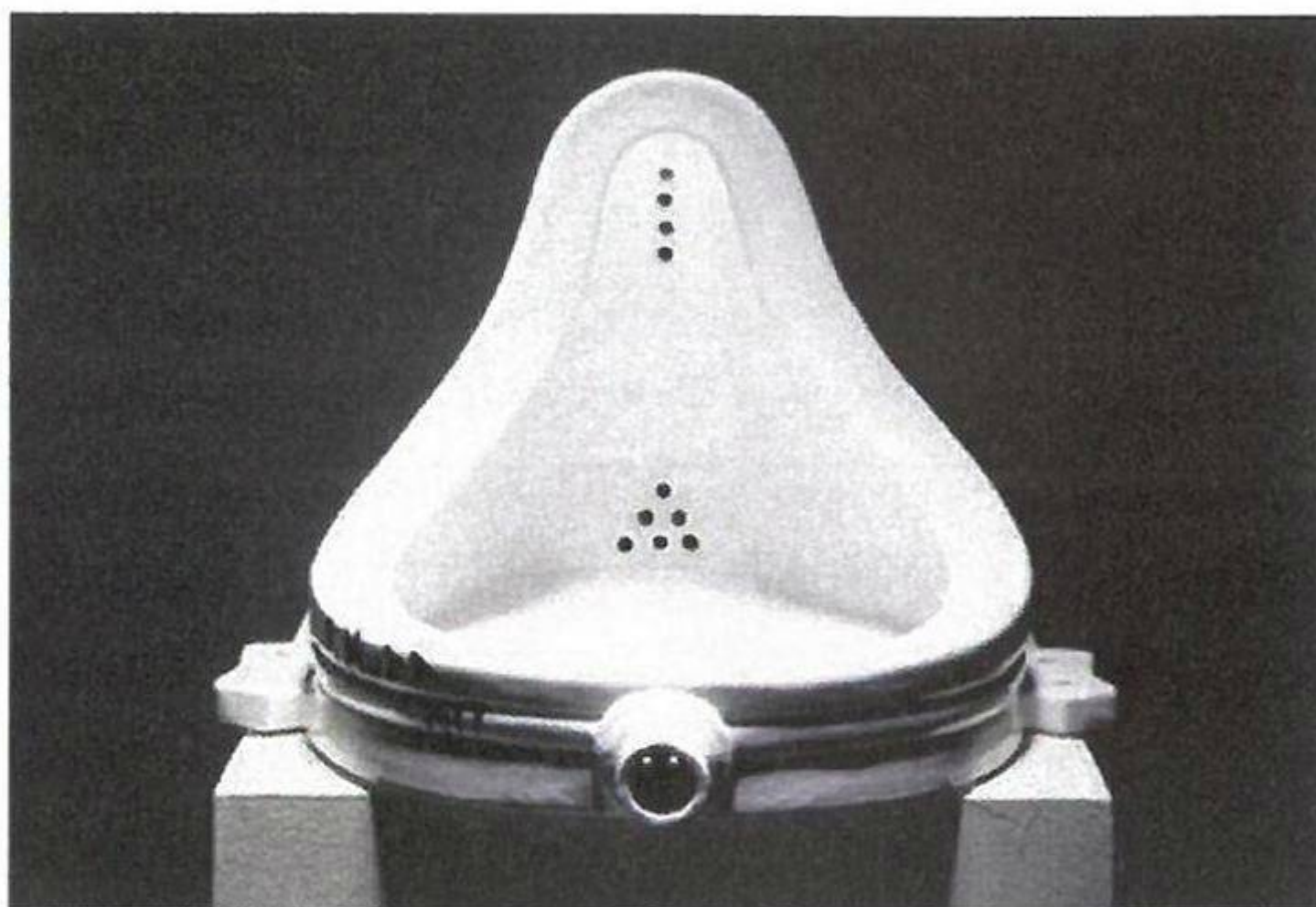
bizonyosságot magának a dizájnban.” (Pethő szerk. 1992, 84)

A magas művészetnek viszont olyan lehetőségei is vannak, hogy ne egyszerűen csak funkcionális és ergonómiai szempontból jó és esztétikus formával, professzionális kivitellel ruházza fel a mindennapi használatra szánt terméket, hanem kiemelve hétköznapi létéből, „refunkcionalizálja” (Eco 2007, 377–378), megváltsa eredendő rendeltetésétől (Eco 2007, 409), a szegényeset magas reprezentációs értékkel ruházza fel, a köznapi értelemben csúnyának tekintettet esztétizálja, az elhasználtat állandósítsa, az eldobandót megőrizze, a giccseset különössé nyilvánítsa, a sorozatgyártottat egyediesítse, a némát szóra bírja, a használtat felszabadítsa, befogadás és interpretáció tárgyává tegye.

Különös paradoxon, hogy *Marcel Duchamp*, aki elvonatkoztatni igyekezett művészetbe emelt tárgyait saját személyiségétől, ízlésétől és értékítéletétől, arra mutatott rá, hogy a művész, amikor a saját hétköznapi valóságában létező tárgyat kiválasztja és kiállítja, tehát művészeti diskurzus tárgyává teszi, egy olyan kontextust teremt meg, amelyben a tárgy a művész akaratától függetlenül is esztétikai jelentéssel telítődik. Talán csak véletlen, hogy első ready made-jei (palackszárító, biciklikerék) az anonymous dizájn (Fiell 2007, 14–15) tárgykörébe sorolható egyszerű eszközök, melyeknek formái nem esztétikai formaadás, hanem a használhatóság szempontjai alapján alakultak a készítő(k) leleménye által. *Martin Heidegger A műalkotás eredetében* a dolog, az anyag, továbbá a mű(alkotás) mibenlétének meghatározása

során az eszköz eszközlétének lényegét is kifejti. (Heidegger 1988) E meghatározás értelmében az eszköz lényege éppen anyagának, illetve készítmódjának transzparenciája funkciójának betöltése közben. „Az eszköz, minthogy az alkalmasság és használhatóság határozza meg azt, amiből áll, az anyagot állítja szolgálatába. A követ például az eszköz – mondjuk a fejsze – elkészítése során használják és elhasználják. A kő az alkalmasságban eltűnik. Az anyag annál jobb, és alkalmasabb, minél ellenállásmentesebben tűnik el az eszköz eszközlétében.” (Heidegger 1988, 74) Miközben az eszköz használhatóságában feloldódik az anyag, ezenközben az eszköz maga és annak készítmódja is feloldódik az alkalmasságban. (Heidegger 1988, 100) Egészítsük ki ezt a gondolatot azzal, hogy a funkcionális tárgy célszerű alkalmazása közben ugyanígy annak formája is szublimálódik. Noha a művész rácsodálkozhat a tárgyak anyagára vagy formájára, mint ahogy teszi ezt a magyar képzőművészetben éppen az anonymous tárgyak körébe tartozó paraszti eszközök legelemibb formáival *Samu Géza* szobrászművész, a ready made lényege nem az illetén tulajdonságok felmutatása, hanem annak az átváltoztatásnak a képessége, amely során egy bizonyos, a művész által tematizált kontextus kapcsán egy dolog mássá lesz, vagy másnak látszik, mint aminek normálisan ismerjük. (1. kép)

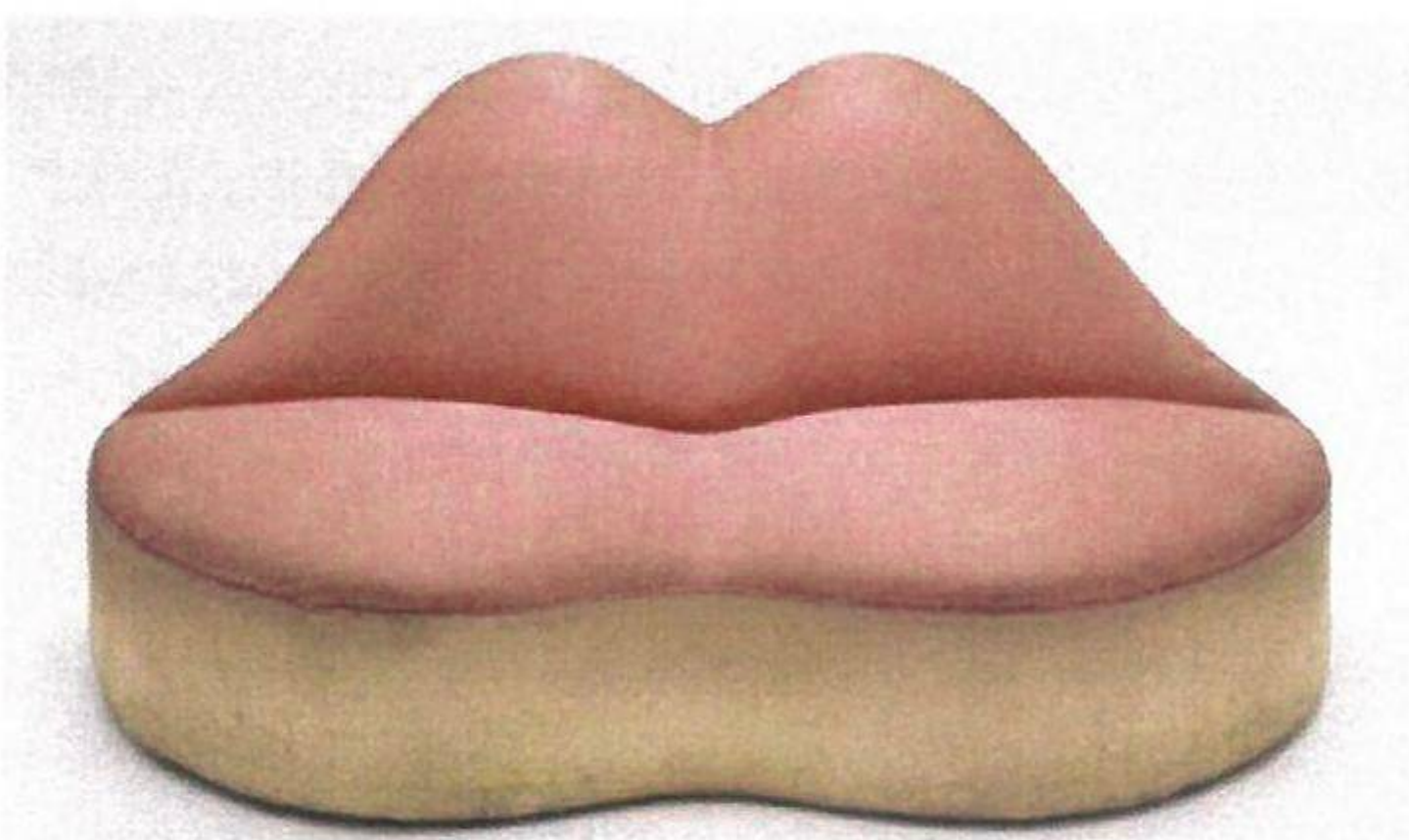
Ám a művészet meg is fordíthatja a heideggeri képletet: a művészetben átlátszóvá válhat a használhatóság és láthatóvá a tárgy plasztikus alakzata, anyaga, megmunkálásának mikéntje, továbbá felerősödhetnek azok az érzetek és tapasztalatok, amelyek ezekhez a minőségekhez kapcsolódnak.



1. *Marchel Duchamp: Fontaine (Forrás). 1917. 40 cm.*



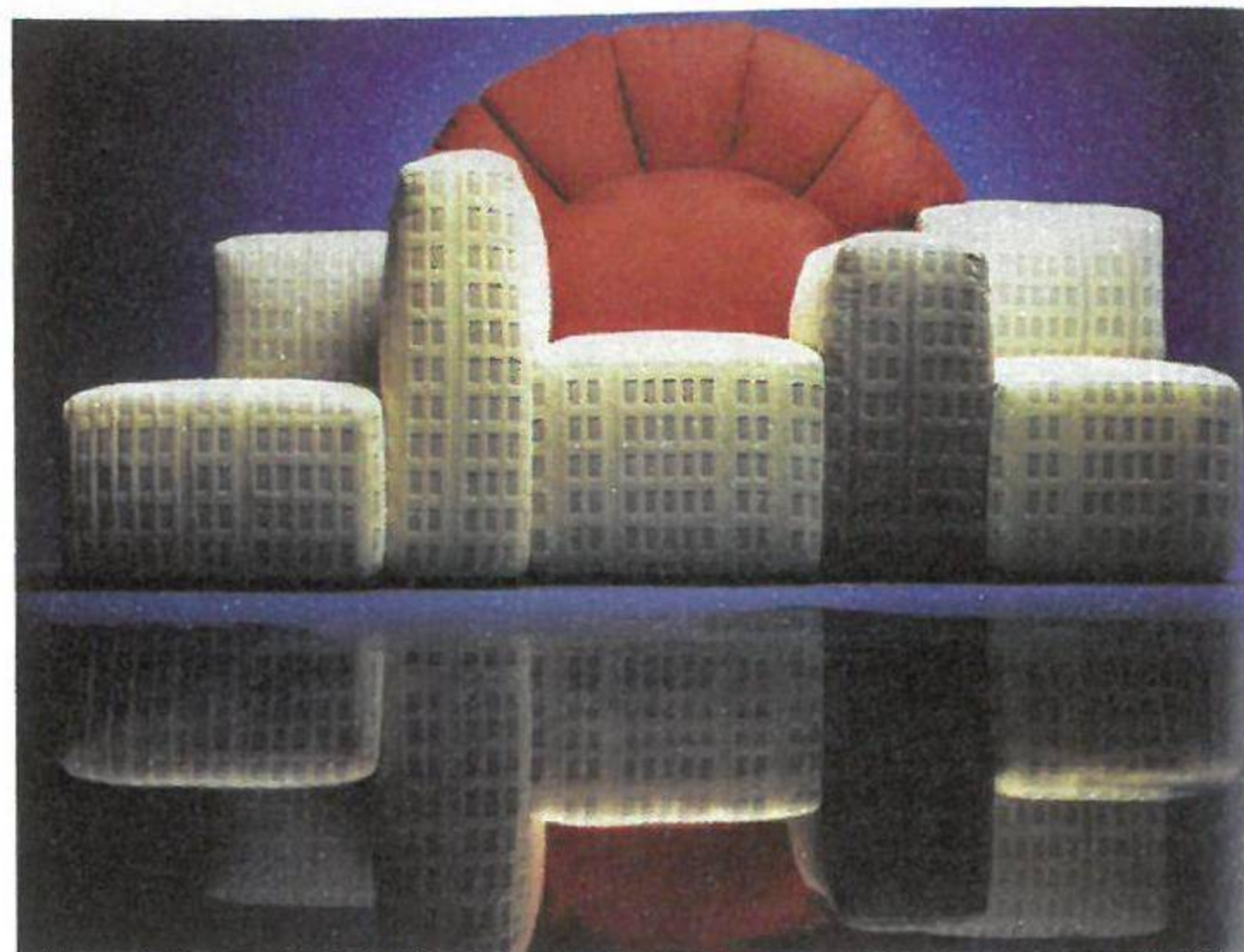
2. *Claes Oldenburg: From the Entropic Library. 1989. Installáció.*



3. *Salvador Dali: Mae West kanapé. 1938.1989. Installáció.*

Bizonyos kontextusban a természetes anyagérzetek újraélésén túl az ezekben manifesztálódó világtörvények, energiák újratapasztalása is bekövetkezhet, szokványos tapasztalási mechanizmusaink deficitje is megmutatkozhat. Ezek kimutatásának az egyszerű gesztusánál a művészet egy lépéssel tovább is mehet. A tárgy rögzült képletét vagy fogalmát tőle idegen tapasztalati ténnyel párosíthatja olyan ellenvilági tárgyakat teremtve így, melyek egyfelől közeli ismerőseink, másfelől viszont meglehetősen bizarrak és abszurdak. Az ilyen mű amellet, hogy leválaszt a tárgyról bizonyos stigmákat, a régi, rögzült tapasztalatok hálóját az új érzetekkel összemixelve viszonyítási rendszerünket, tapasztalási stratégiáinkat is átrendezi. A dada *Man Ray* Objets assistés, mint például az 1921-ből származó szöges vasalója, a szürrealista *Meret Oppenheim* szőrmével bevont csészéje, *Kurt Seligman* tyúktollal borított levesestálja, vagy a pop artba sorolt *Claes Oldenburg* lágy anyagokból elkészített kemény tárgyai, a mindennapi élet legegyszerűbb, legzseniálisabb eszközeit (csipesz, tű, kanál, bicska stb.) transzformáló vagy gigantikus emlékművékké növelő helyspecifikus alkotásai mind-mind e szellemes tárgyikonográfiák műremekei. (2. kép) Míg Cézanne számára még van a tárgyaknak, a dolgoknak egy osztatlan lény, „lelke”, addig a pszichoanalízis elmélete utáni ember számára minden tárgy is projekciók és a tőlünk kapott bélyegek eklektikus elegye. A szürrealizmus, az amerikai másodlagos szürrealizmus és a pop art azonban nemcsak azért érdekesek vizsgálódásunk szempontjából, mert ezt a személyiséglélektani helyzetet illusztrálják, vagy mert nyomukban az objektkészítési láz soha nem

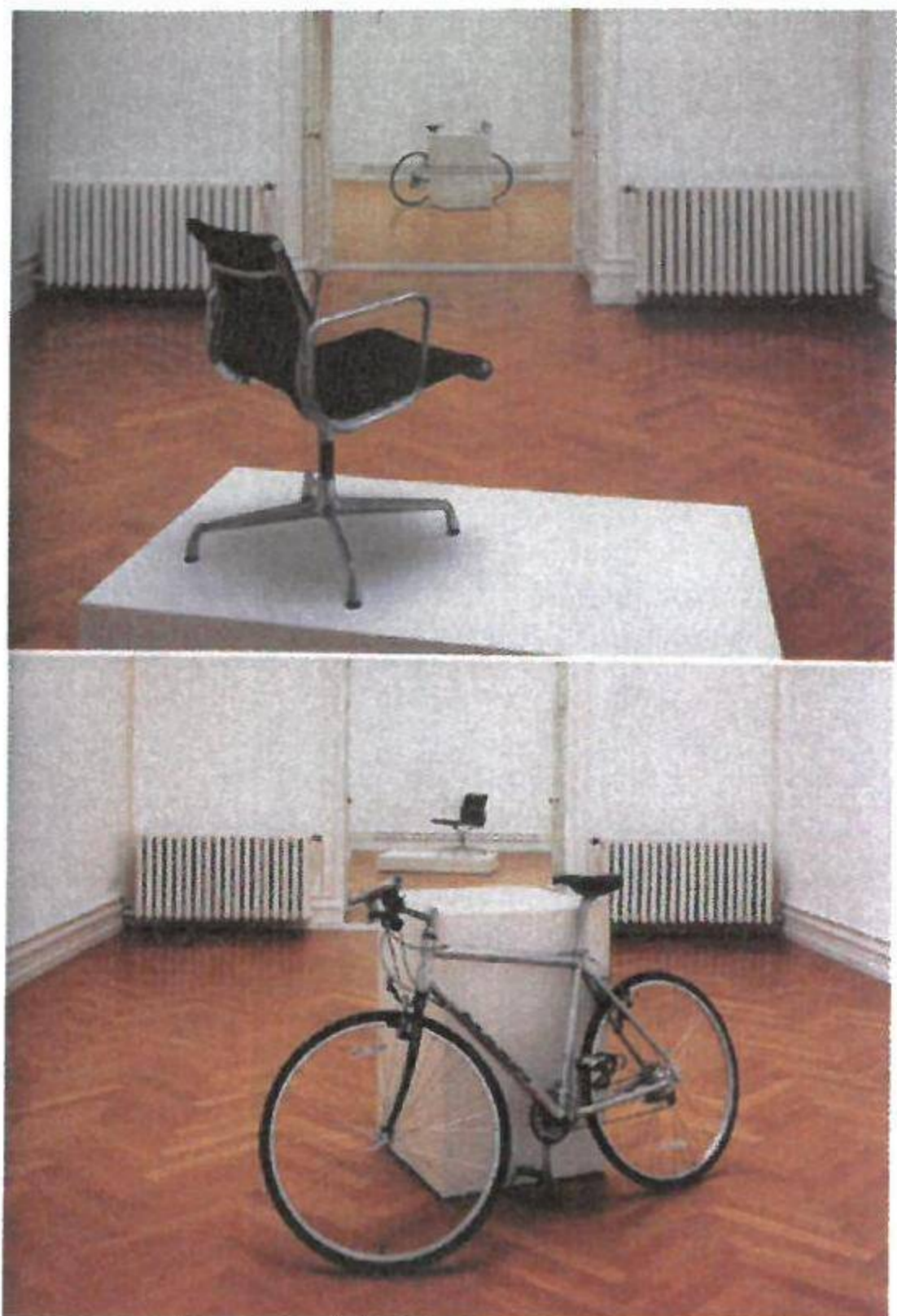
látott méreteket ölt, hanem azért is, mert általuk felbukkannak, és elterjednek az olyan fogalmak, mint a „funkcionális műalkotás” (Fiell 2007, 176.) és az ellenkező előjelűnek tűnő, vizuálisan azonban a megtévesztésig hasonló alternatív dizájn. *Salvador Dali* ajkat mintázó *Mae West kanapéja* (3. kép) és kezes széke, *Seligman* emberi lábakkal ellátott ülőkéje vagy *Meret Oppenheim* madárlábas asztala a nyitányai ezeknek a dizájn-műtárgy hibrideknek, melyeket egy sor hóborgos pop plasztikának látszó tárgy, illetve semmiféle haszonelvű korlátozást el nem ismerő kreatív formaterv követ. (4. kép) *A. G. De Pas, P. Lomazzi* és *D. D'Urbino* által tervezett baseballkesztyű, a *Joe kanapé* (5. kép) pedig még az *Oldenburg* objektokra tekintget vissza, de már ott ácsorog a retro-dizájn utcájába kanyarodó főútvonal sarkán. Ezek az anti- és radikális dizájnba torkolló jelenségek a minden invenció, a mindennemű spontán ötlet, az abszolút felszabadított és kreatív forma zászlóvivői, melyek stilárisan és szemiotikailag is előkészítik az utat a posztmodern eklektika, a banális tárgy, a dizájn, illetve a műtárgy összegyógyított hibridjei, valamint az olyan műtárgyak előtt, amelyek valós tárgyak szimulakrumai, illetőleg az olyan dizájn előtt, amelyik műtárgyak szimulakruma, végezetül pedig az olyan műtárgyak előtt, amelyek dizájnikonok idézetei, sőt mi több konceptuális koktélok. *Simon Starling Work, made ready* című (6. kép) alkotásában például a ready made fogalmát fordítja át. Egy az egyben elkészít egy *Marin „Sausalito”* kerékpárt a dizájnikká vált *Charles Eames „Aluminium Group székének”* (7. kép) fémrészeiből, a mellette levő terembe



4. Gaetano Pesce: Naplemente New Yorkban kanapé. 1980. Italy. Narratív posztmodern design.



5. Gionatan De Pas, Paolo Lomazzi és Donato D'Urbino: Joe kanapé. 1970.



6. Simon Starling: *Work, made ready*. Installáció. 1997. Bern, Kunsthalle.



7. Charles Eames: *DKR-2* típuszék. 1951.

pedig egy *Charles Eames* „*Aluminium Group szék*” egy *Marin* „*Sausalito*” bicikli fém alkatrészeinek felhasználásával.

A posztmodernben újra felbukkannak a szimbolikus tárgyak, melyek a vizuális kommunikáció nyelvi elemeivel és jelképeivel hatnak a befogadó pszichéjére. Az új ornamentika többé már nem a világtörvényeket modellező és leíró töredékrend, hanem a jó vagy elit ízlést, illetve a purista absztrakciót fricskázó ironikus, esetenként giccses díszítőmotívumok egyvelege. Máskor a tárgyak stylingjához kapcsolódó ornamentika a képzőművészek által műveikben egyedien alkalmazott képrészletek, illetve azokra emlékeztető dekoratív motívumok raportokba rendezett végtelenített mezeje. (8. kép)

Az ezredfordulós művek tárgyakat idéznek, illetőleg szimulálnak, vagy több tárgyidézetet kapcsolnak össze, a művészettörténet korábbi korszakaiból származó, tárgyakat idéző műalkotásokat idéznek és/vagy konceptualizálnak, a posztmodern életérzéstől telítődött művész pedig saját régebbi, tárgyat idéző művét idézi, hogy pop művész helyett immáron neo-pop alkotó válhasson belőle. *Sherrie Levine* 1996-ban bronzból elkészíti Duchamp a köznyelvben „*Fürdőszobák Buddhájaként*” emlegetett piszoárját, mely bronz patinájában méltóságos Buddha módjára üldögél (9. kép), az amerikai *Christopher Williams* pedig az olaszok dizájn-nagymesterének, *Ettore Sottas*nak „*Valentine*” nevű, a 60-as évek bestsellerként elterjedt piros írógépéről készit fotósorozatot az újtárgyiasság tényszerű stílusában. (10. kép) *C. Oldenburg*ot, illetve *Roy Lichtensteint* a szakirodalom ma

azért említi neo-pop alkotóként is, mert újabb műveikben saját, a popban fogant tárgyas munkáikat alkotják újra.

Milyen messzire jutottunk Heidegger tiszta logikai kategóriáitól, amelyek a hétköznapi eszköz és a műtárgy közötti megkülönböztetésre szolgáltak! De hogy valóban messzire jutottunk-e, azt a posthistoire egyik filozófusa sem jelenti ki biztonsággal. Ez a kérdés olyan bonyolult problémakomplexumot érint, amely megközelítésére egy további tanulmány vállalkozhat. Egy bizonyos. Úton vagyunk, és a globalizált világban tárgyak masíroznak körülöttünk rendíthetetlenül, diadalmenet helyett a megbolydult hangyabolyhoz hasonlatosan, minden irányból minden irányba. És ott vannak az egy helyben toporgók is, az átváltozó bajnokok, amelyek különleges kaméleoni képességeket fejlesztettek ki arra, hogy mindenféle metamorfózisok és inkarnációk porhüvelyeként szolgáljanak, hogy a tárgyak nagy rendjében perszónájuk is megragadhatatlan legyen. Mert míg *G. T. Rietveld* 1918-ban készült, az avantgárd formatervezés ikonjává vált *Vörös-kék széke* (11. kép) egyértelműen a modern stílusának jegyében fogant használati tárgy, addig a 2008-as Velencei Építészeti Biennálé jelképe, *Zaha Hadid Aura* című installációja (12. kép) a műtárgy jegyeit viselő meghatározhatatlan entitás. Kérdés persze, hogy az ilyesfajta, behatároló problémafelvetésnek van-e a posztmodern pluriverzumban (*Vilém Fusser*) egyáltalán még létjogosultsága, amikor a művészetet gyűjtő nagy múzeumok a dizájn remekeit is a magas művészet alkotásai mellett állítják ki, sőt



8. Alessandro Mendini: *Kandissi Kanapé* (radikális design) a *StudioAlchimiának*. 1978



9. Sherrie Levine: *Buddha*. 1996. bronz, 48x41x36 cm



10. Christopher Williams: *Valentine Írógép '69*. Fotósorozat 1-4. 1996. 3-4. nyomtat. 64x75 cm

dizájnereket bíznak meg csak az ő számukra kivitelezett egyedi (mű)tárgyak tervezésével.

A posztmodern hol ironikusan, hol humorosan, hol pedig komolyan, de már soha nem az avantgárd provokatív élével reagál arra a szociális helyzetre, amelyet a tárgyak egyre professzionálisabbá váló és követhetetlenül felgyorsuló (újra)termelése idézett elő, és amelynek valamiféle egyensúlyvesztésre utaló szimptomái a múlt század közepe táján jelentkeztek. Az olyan irányzatok, mint a neodadaizmus, a beat, a funk art, az újrealizmus, az arte povera stb. ezekre a tünetekre, a tárgyi környezet két, egymással homlokegyenest ellentétes világra szakadására adott válaszok voltak a múlt század ötvenes éveitől a common object (közönséges tárgy), a selejtes példányok, az ipari termelés maradékai, a hulladékok, a szemét mint a művészet anyagainak akceptálásával, az elit anyagok és a szegényesek, az új és a régi dolgok emancipálásával. Az anyaghasználatban végbement koncepcionális változások eredményeként a XX. század 50-es, 60-as éveitől egyre nagyobb figyelem fordult a mülékony médiumok, a sérülékeny tárgyak, „a kortárs világ napról napra elhasználódó archeológiai leletei” (Eco 2007, 409) felé. Akkorra a számítástechnika térhódításának és az automatizálás felgyorsulásának következtében nemcsak az ipar termelékenysége öltött gigantikus méreteket, hanem ennek folyamányaképpen az esetlegesség is kiküszöbölődött a termékek produkciójából. A gyárakban és nagyüzemekben működő előállítási gyakorlat következtében uniformizáló-

dott és beszűkült életterű, a kereskedelemben elérhető high tech termékek alternatívájaként művészek szociálisan érzékeny csoportjai foglalkoztak egyedi karakterű, használati érték nélküli tárgyak és tárgyegyüttesek kreálásával, újrealista újra-, vagy „visszahasznosításával”. A tárgyak végtelenített futószalagról lefutó egyforma steril tömegében egyszer csak pozitív előjellel kezdett látszani a nagy ritkán becsúszó hiba is, karakterjegyként értelmeződött, nem mindennapi erényként értékelődött, apró jelzésként, mely azt üzenete bátortalanul, hogy lám-lám, mégiscsak lehet, vagy van a tárgyaknak önálló élete, akarata, léte. A tökéletesség higiéniájának eluralkodó világában az addig kiküszöbölendő selejtes példányok és a kézi készítés esetlegességei iránt először a művészet területén ébredt fel egy újfajta igény; az anyagok és a tárgyak önálló, a mi szempontunkból hibalehetőségeket és amortizációjukat is magában hordozó életének tolerálása, valamint a materiákkal szervesen velejáró nem kívánt, sőt egyenesen „csúnya” effektusok akceptálása, szociális tartalmú üzenetek hordozóiként történő alkalmazása. (13. kép)

A végtelenítve produkálható és reprodukálható, megkülönböztethetetlenül valós, virtuális, kópia vagy szimulakrum tárgyak világában a művészet megnyilvánulásainak indítékait nem kell azonban mindig a morális vagy kritikus meg gondolások, jobbító filozófiák körében keresnünk. A művész is polgár, alkalomadtán popsztár, akinek ízlése ugyanúgy emberi joga, mint az a választása is, hogy a High Culture jelenségeit ellensúlyozza-e a triviálkultúra ele-

meivel, vagy fordítva, a Low Culture, a perifériák, a szeméttelpek amortizált, silány tárgyi környezetének vagy a tárgyak használatának és elhasználódásának tüneteit igyekszik elfojtani, pontosabban „felülírni” a hibátlan patinájú, makulátlanul tiszta, vadonatúj konzumcikk képeivel, illetve a média által is közvetített hazugságképeivel. A szimulacionizmus és az appropriation art nem ábrázolja, nem fejezi ki sem a valóságot, sem a látszatvalóságot, nem konstruál szuverén világot, sem ellenvilágot. Az ezekkel a gyakorlatokkal élő alkotó, miközben a fogyasztásra szánt terméket változtatás nélkül kiveszi környezetéből, majd kiállítja, mégis megteremt egy olyan helyzetet, amikor a dolog egy új „Gestaltba”, esztétikai és pszichológiai értelemben vett más alakzatba megy át. (Grosenick és Riemschneider szerk. 2002, 340) Az árufüggökké vált *Haim Steinbach* (14. kép) és *Jeff Koons* (15. kép), az érzékeny vonzó konzumcikk fetiszáló kiállítóbajnokai szerint „nem a késztermék emelkedik a művészet birodalmába, hanem éppen a műalkotás nyer el magasabb státuszt, ha tisztán és világosan csak mint árucikk jelenik meg”. (Sturcz 1999, 97) Alkotásaik megvásárolható, birtokolt vagy vágyott árucikk, illetve ezek látszattmegoldásai, szimulakrák vagy pszeudók. Egyedi műtárgyként, polcokra vagy vitrinekbe rendezett együtteseként történő befogadásukkor a fent leírttal tehát ellentétes pszichikai változások is zajlanak, nemcsak a kiállított dologhoz, hanem magáról a művészetről alkotott képünkhöz is egy merően új Gestalt társul. Mihelyt azonban a magas művészet lemond az egyediség és a

különösség eszményéről, a dizájn siet kitölteni azt az űrt, amelyet a művészet hagyott maga mögött. A dizájn egyénítő kézjegyet magán viselő formatervével, nemritkán a giccs világból vett elemek profi tervezői metódusokon történő átfuttatásával, kis szériás termékek piacra dobásával, nagyszériások egyedi rajzolatú felületi kozmetikázásával, méreteik megalomán túldimenzionálásával éppen azokat a tárgyainkkal szemben támasztott eredendő igényeinket elégíti ki, amelyeket legmarkánsabban a nyugati, tehető felső középosztály juttat kifejezésre egyszeri, megismételhetetlen, örök érvényű anyagi természetű dolgok iránti farkaséhségében, külön vagy ínyenc étvágyában.

Az ezredforduló néhány művésze azonban a felvázolt tünetegyüttes egészéhez nyúl igen komplex módon és végtelenül szenzibilisen. Miközben éppen konzumcikk sorolása által igyekeznek túllépni a sorozatgyártott termék keretein, tárgyakkal berendezett repetitív alkotásaik, installációik a formai egyértelműség, kompozíciós fegyelem, stiláris tisztaság révén igazi univerzummá, végtelen élményt nyújtóvá válnak. *Tara Donovan* (16. kép) apró tárgyak ezreiből összeépített halmazait anyagként kezeli, tömegként alakítja. Totális világegyetem kozmikus formációit vagy domborzatait idéző térberendezései egy egyensúlyban lévő világ hiteles auráját teremtik meg auravesztett tárgyak sokasága által. *Debbie Lawsonnak*, az 52. Velencei Biennálé fiatal brit résztvevőjének a londoni *Nettie Horn* galériában az elmúlt ősszel bemutatott, perzsaszőnyegekből készített installációja (17. kép) is azért volt

annyira meggyőző és elementáris erejű, mert azt sugallta, hogy ez a zárt tér tárgyaival és ornamentikájával együtt egy kerek és végtelen világ(kép) sűrített kivonata. A nőművészek körében gyakran találkozunk a darabjaira esett világ újraegyesítésére tett kísérletekkel. Ezek kiinduló momentuma gyakran a pusztulásra ítélt tárgy megmentésére tett experiment, melynek egész sorára bukkanunk például *Rachel Whiteread* munkásságában. Gondoljunk csak a Tate Modern Galériájának óriási Turbine Csarnokában 2005 októberétől 2006 áprilisáig látogatható nagyszabású installációjára! *Embankment* című munkájában (18. kép) az anyjánál talált kisebb-nagyobb papírdobozok belsejéről először gipszöntvényeket vett, majd az ezek alapján fényáteresztő polietilénből készített hófehér hasábok százaiból épített architektúrákkal rendezte be a gigantikus teret. A sötét csarnokban ragyogó épülettömegeket a dobozok negatív tereinek pozitív formákként történő szerepeltetése, valamint anyaguk könnyűsége és fehérsége következtében nem nehézkesnek érzékeljük, hanem ittlévőségük ellenére „túl-lévőknek”. Az Igazságnak és a Végtelennek ez a megvilágosodás szintű élménye rázta meg az 51. Velencei Biennálén is a publikumot, amikor az Arsenale indító csarnokát fényével beragyogó hatalmas, majdnem a padlóig lelógó kristálycsillár közelében mint valami varázslásra, hirtelen átfordult az e tárgyról messziről kialakult gondolati képlet. E pillanatban a

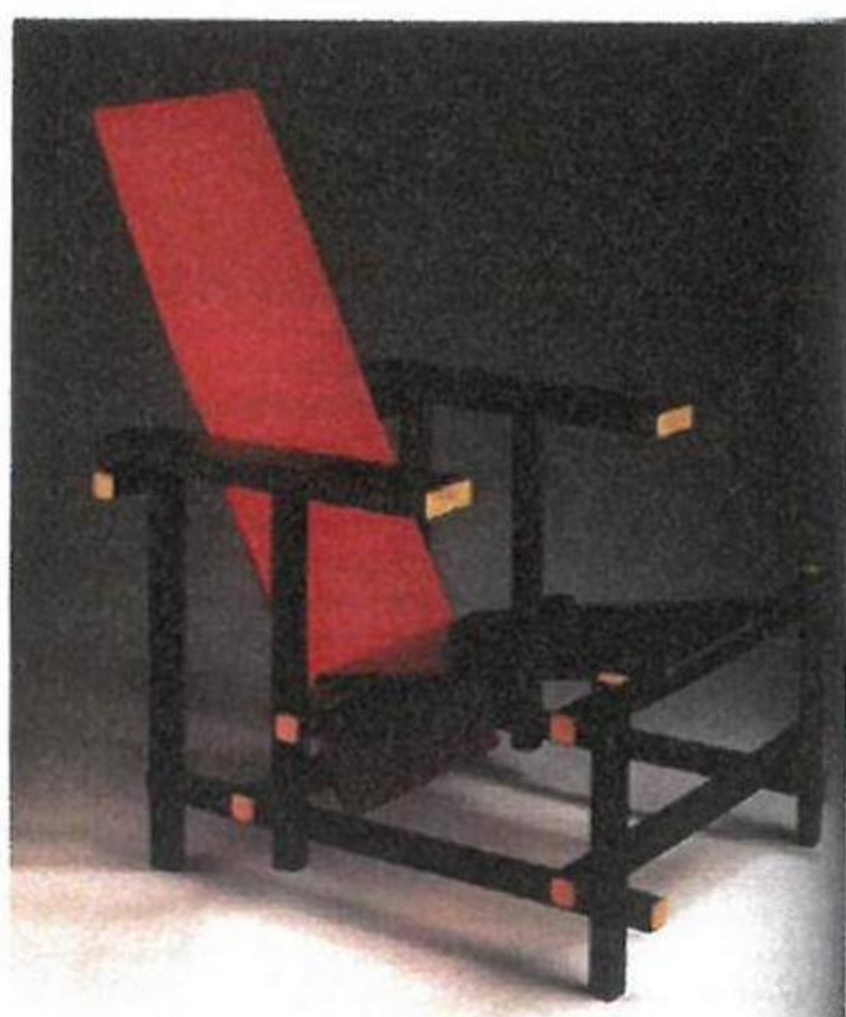
felismerés, hogy ez a világítótest (19. kép) nem a fényt visszaverő és megsokszorozó prizmatikusan csiszolt kristályok szokványos együttese, hanem celofánba csomagolt tamponok füzéreinek egyszerű és szellemes konstrukciója, az esztétikai ítékezésen túl vagy az előtt valami ősi mélységben érintette és rendítette meg lényünket és létünket. És onnantól, hogy átértük, hogyan születik a Csoda, már nem azok voltunk többé, akik beléptek ide, más emberekként bolyongtunk tova.

A gyermekek minden művészi szándék nélkül gondolkodnak így a minket körülvevő tárgyi világról. Amikor kislányom hároméves volt, egy reklámszatyornyi, a szemeteskosárból megmentett tárgyat találtam a szobájában a szekrény alá rejtve; kinyomott és összepréselt fogpasztás tubust, amorffá gyűrődött pillepalackot stb. Arra a kérdésemre, hogy miért szedte ki ezeket a kukából, ezt a feleletet adta: – „Mert megsajnálta őket. Itt laktak velünk, és te eldobta őket.” Két évszázaddal korábban senkinek sem lett volna ilyen dilemmája. Mert ami tárgyként létesült a világban, annak a készítő szándékai szerint ott volt a helye örök időkre, de legalábbis addig, amíg a természetes enyészet martalékává nem vált.

Aztán újra kidobtuk a „szemetet”, a gyerekek pedig végérvényesen megértettük, hogy ami egyszer a kukába kerül, annak semmi keresnivalója többé nálunk. Szomorú volt. Aztán megtanulta, és betartotta a szabályokat.

Irodalomjegyzék:

- Almási Miklós (2003): Anti-esztétika. Séták a művészetfilozófiák labirintusában. Budapest: Helikon
- Baker, Fiona & Keith (2002): A 20. század bútorai. Budapest: Glória Kiadó
- Bertens, Hans (1986): A posztmodern Weltanschauung és kapcsolata a modernizmussal. In: Bókay Antal – Vilcsek Béla – Szamosi Gertrud – Sári László (2002, szerk.): A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. Budapest : Osiris Kiadó, 13–20.
- Bourdieu, Piere (2001): A tiszta esztétika történeti genezise. In: Házas Nikoletta (szerk.): Változó művészetfogalom. Budapest: Kijárat Kiadó, 95–106. 104.
- Clifford, James (1988): Műgyűjtés és kultúragyűjtés. In: Bókay Antal – Vilcsek Béla – Szamosi Gertrud – Sári László (2002, szerk.): A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. Budapest: Osiris Kiadó, 434–450. 435. 436.
- Dempsey, Amy (2003): A modern művészet története. Budapest: Képzőművészeti Kiadó
- Eco, Umberto (2007): A szépség története. Budapest: Európa Kiadó. 340–41. 355. 377. 378. 409.
- Fiell, Charlotte & Peter (2007): Dizájn Kézikönyv.
- Fogalmak·Anyagok·Stílusok. Budapest: Taschen/Vince Kiadó, 14–15. 100. 176.
- Fiell, Charlotte & Peter (2007): Design of the 20th Century. Köln: Taschen GmbH
- Grosenick Uta és Riemschneider Burkhard (2002, szerk.): Art now. 137 Artist at the Rise of the New Millennium. Köln: Benedikt Taschen Verlag, 340.
- Heidegger, Martin (1988): A műalkotás eredete. Európa Kiadó, Budapest. 74. 100.
- Jancsikity József (2009): Önreflexiók. Bridges to Childhood. In: Jancsikity József katalógus. Vaszary Képtár, Kaposvár. 23.
- Kováts Albert (1998): Miért a kollázs? In: Kollázs 98' katalógus. Magyar Képzőművészeti és Iparművészeti Társaságok Szövetsége, Vác: Nalors Nyomda, 3.
- La Biennale di Venezia. 51. international art exhibition 2005. Katalog
- da Vinci, Leonardo (2005): A festészetéről. Trattato della pittura. Szeged: Lectum Kiadó, 10. 36. 40.
- Moholy-Nagy László (1973): Az anyagtól az építészetig. Budapest: Corvina Kiadó, 77-86.
- Németh Lajos (1970): A művészet sorsfordulója. Budapest: Gondolat Kiadó 82.
- Pethő Bertalan (1992, szerk.): A posztmodern. Budapest: Gondolat Kiadó, 84.
- Poe, Edgar Allan (1980): Selected Writings. London: Penguin
- Riemschneider, Burkhard & Grosenick, Uta (1999, szerk.): Art at the turn of the millennium. Köln: Benedikt Taschen Verlag
- Schneckenburger, Manfred (2004): Szobrok és objekték. In: Ruhrberg, Karl, Schneckenburger, Manfred, Fricke, Christiane és Honnef, Klaus: Művészet a 20. században. Budapest: Taschen/Vince Kiadó, 407–575., 556.
- Sturcz János (1999): Janus félúton. Budapest: Új Művészet Kiadó, 97.
- A Kaposvári Egyetem Művészeti Karán a képi ábrázolás BA alapszakon a stiláris gyakorlatok, alternatív technikák III. kurzus tematikája a tárgy műbe emelésének lehetséges módozataira épül. Kurzusvezető: dr. Lieber Erzsébet képzőművész egyetemi docens. (Lásd: 20–28. kép)



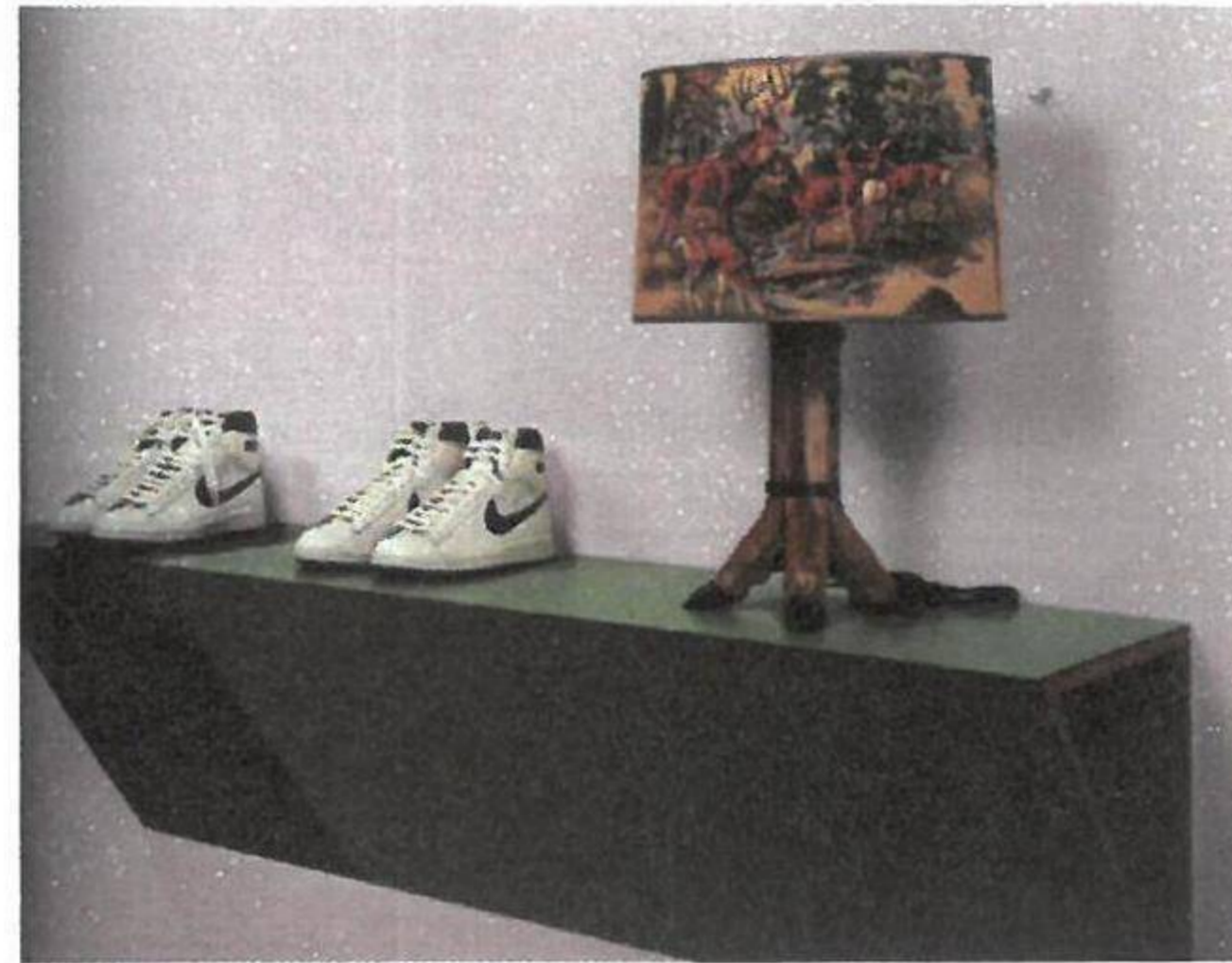
11. Gerrit Rietveld: *Piros-kék szék*.
1918-23. fa



12. Zaha Hadid: *Aura*. Installáció. 2008. Velencei Építészeti Biennálé



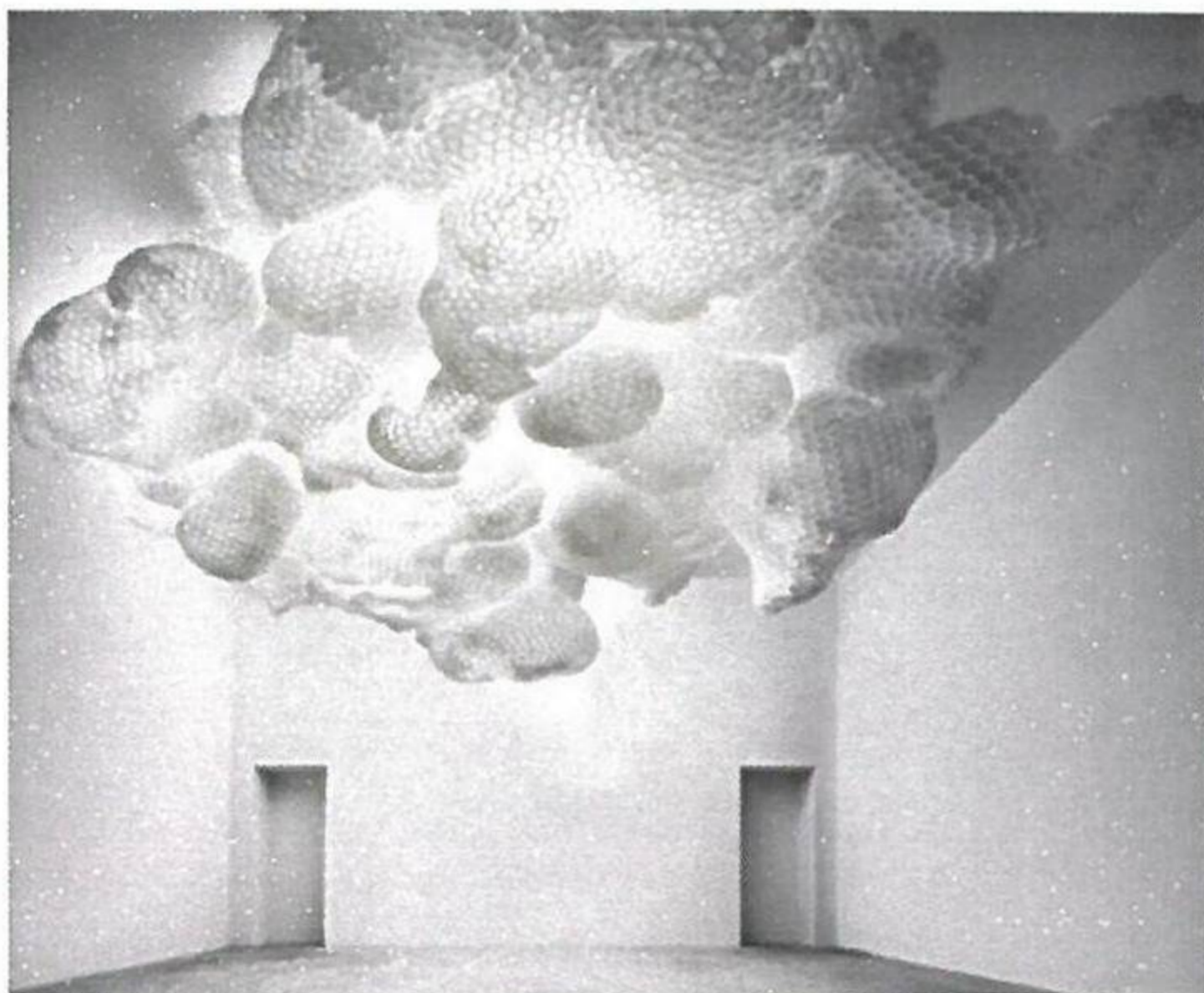
13. Edward Kienholz: *Back Seat Dodge '38*. 1964.
167,6x609,6x365,8 cm



14. Haim Steinbach: *Charm of Tradition*.
1985. 97 x 168 x 33 cm



15. Jeff Koons: Lufi Kutya. 1994–2000. krómozott acél, transzparens color. 307 x 363 x 114 cm és
Hold. 1994–2000. krómozott acél, transzparens color. 311 x 99 cm



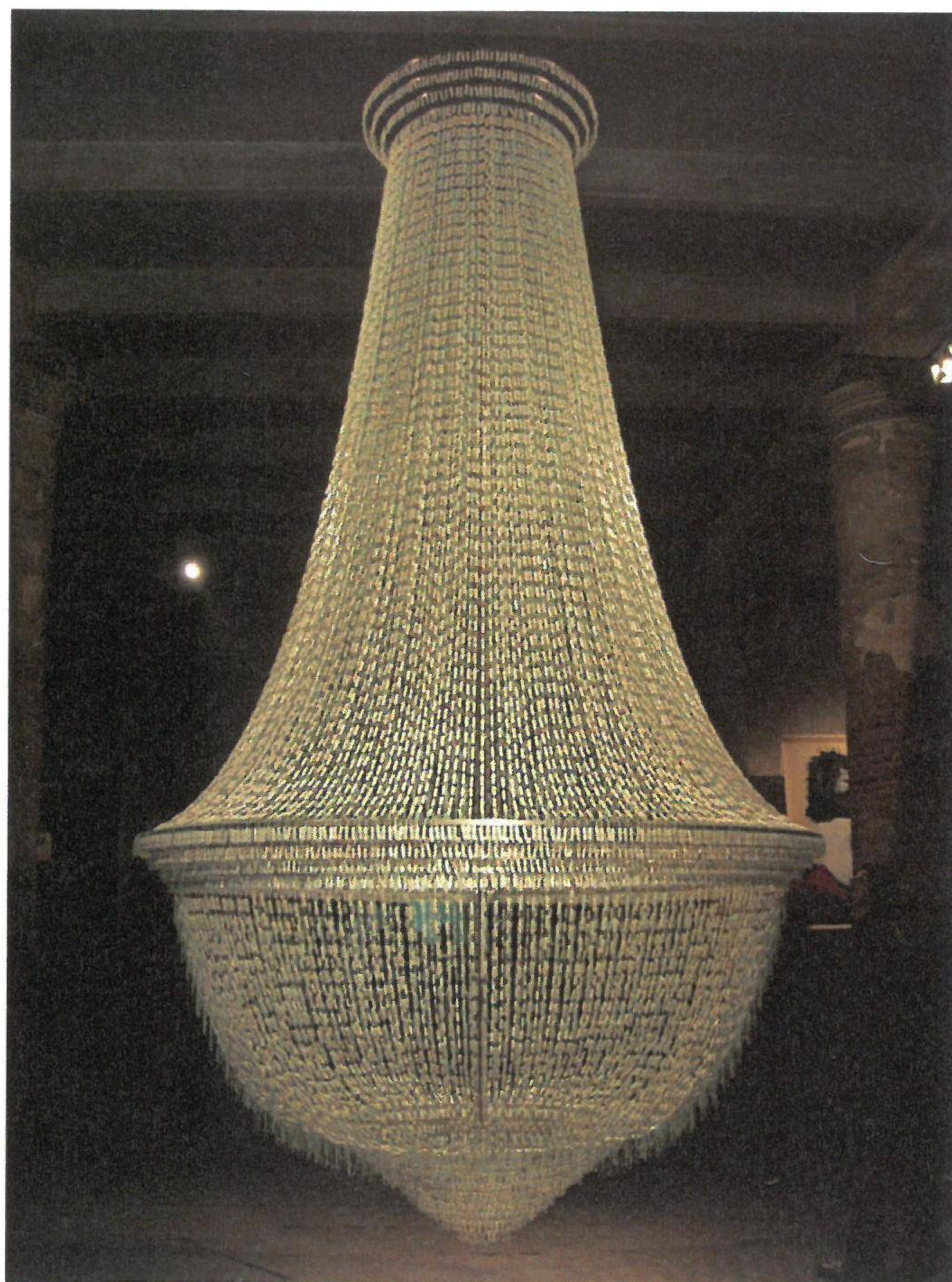
16. Tara Donovan: *Cím nélkül*. Installáció eldobható műanyag poharakból. 2003



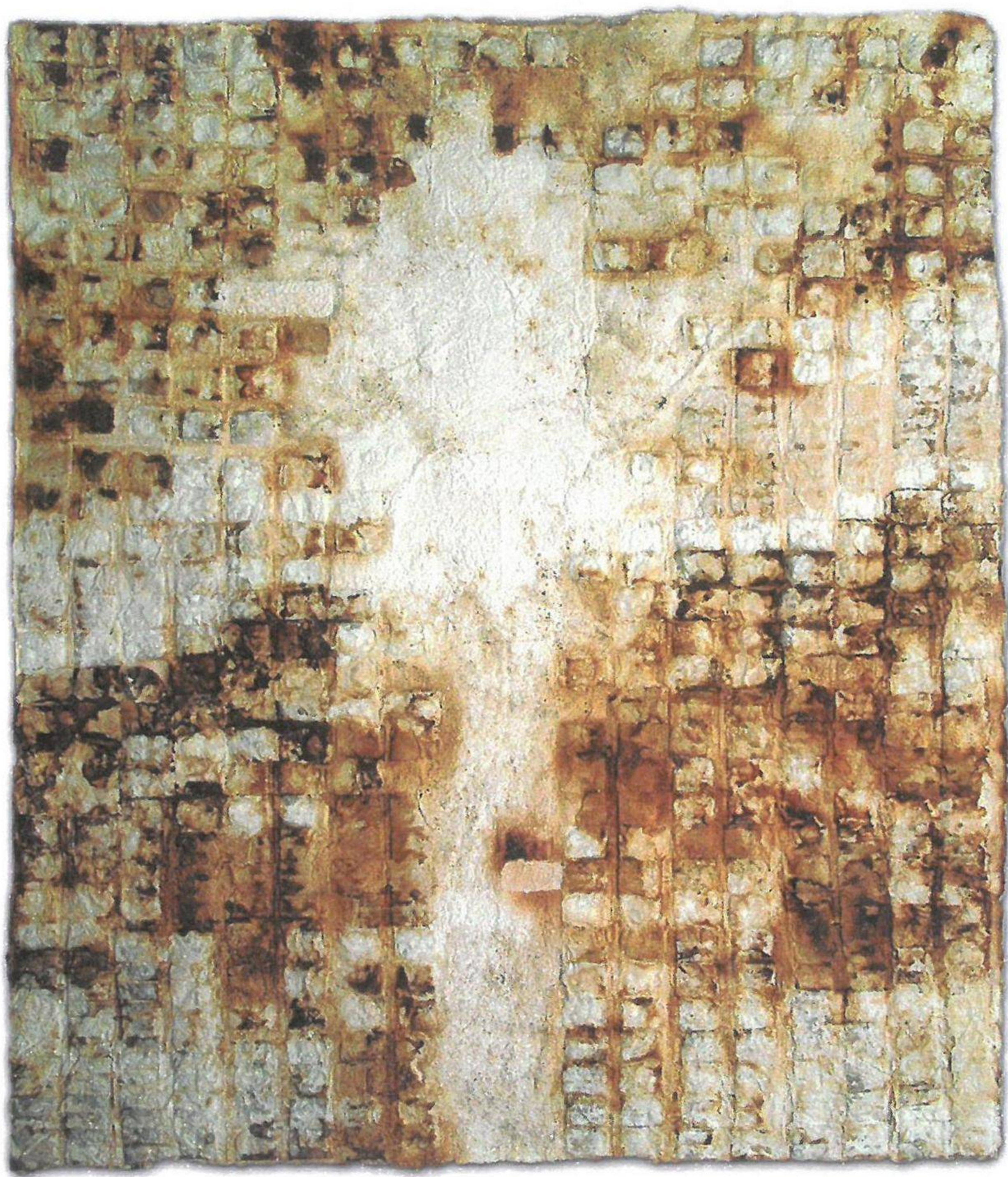
17. Debbie-Lawson: *Dysfuncadelia*. 2008. Installáció



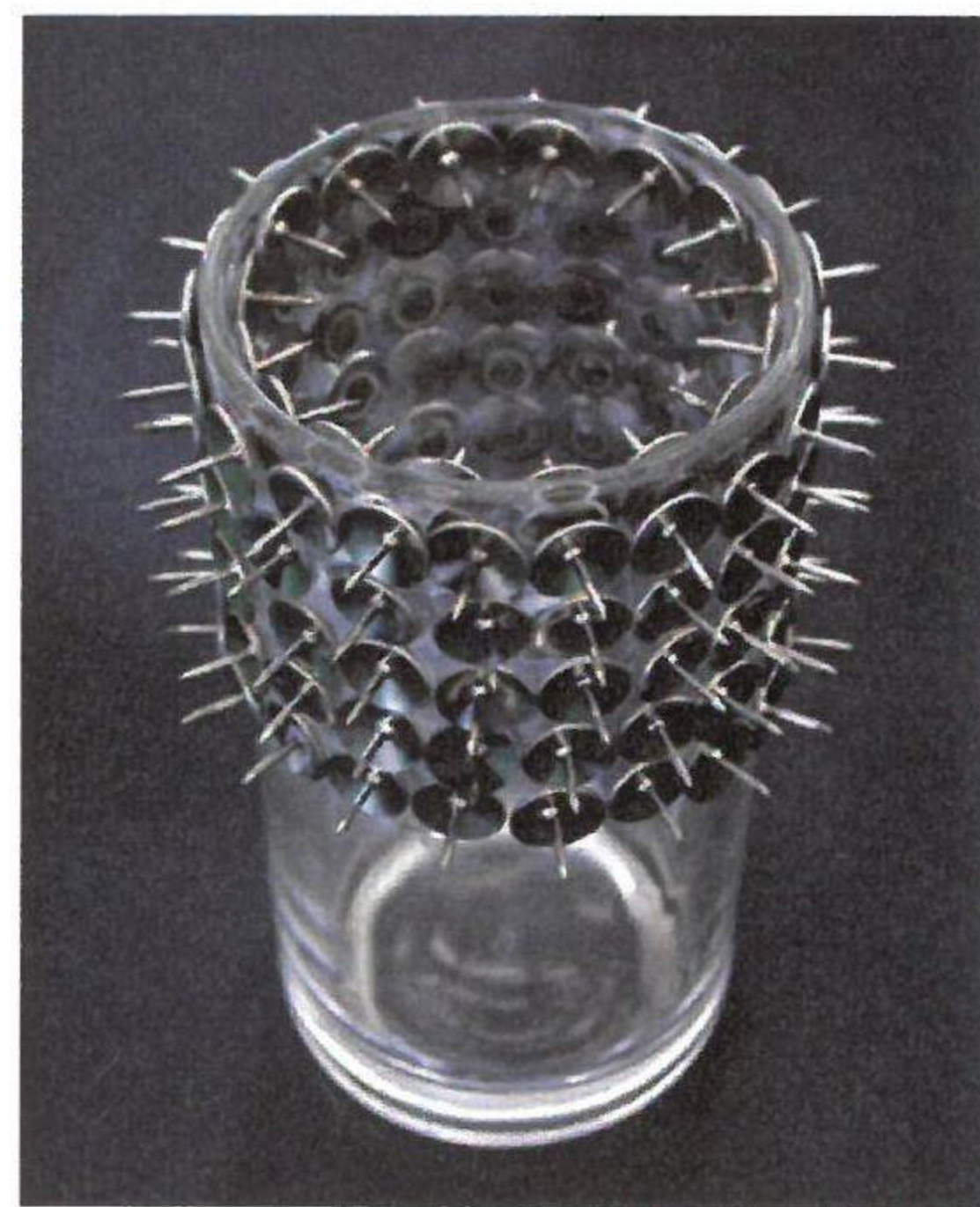
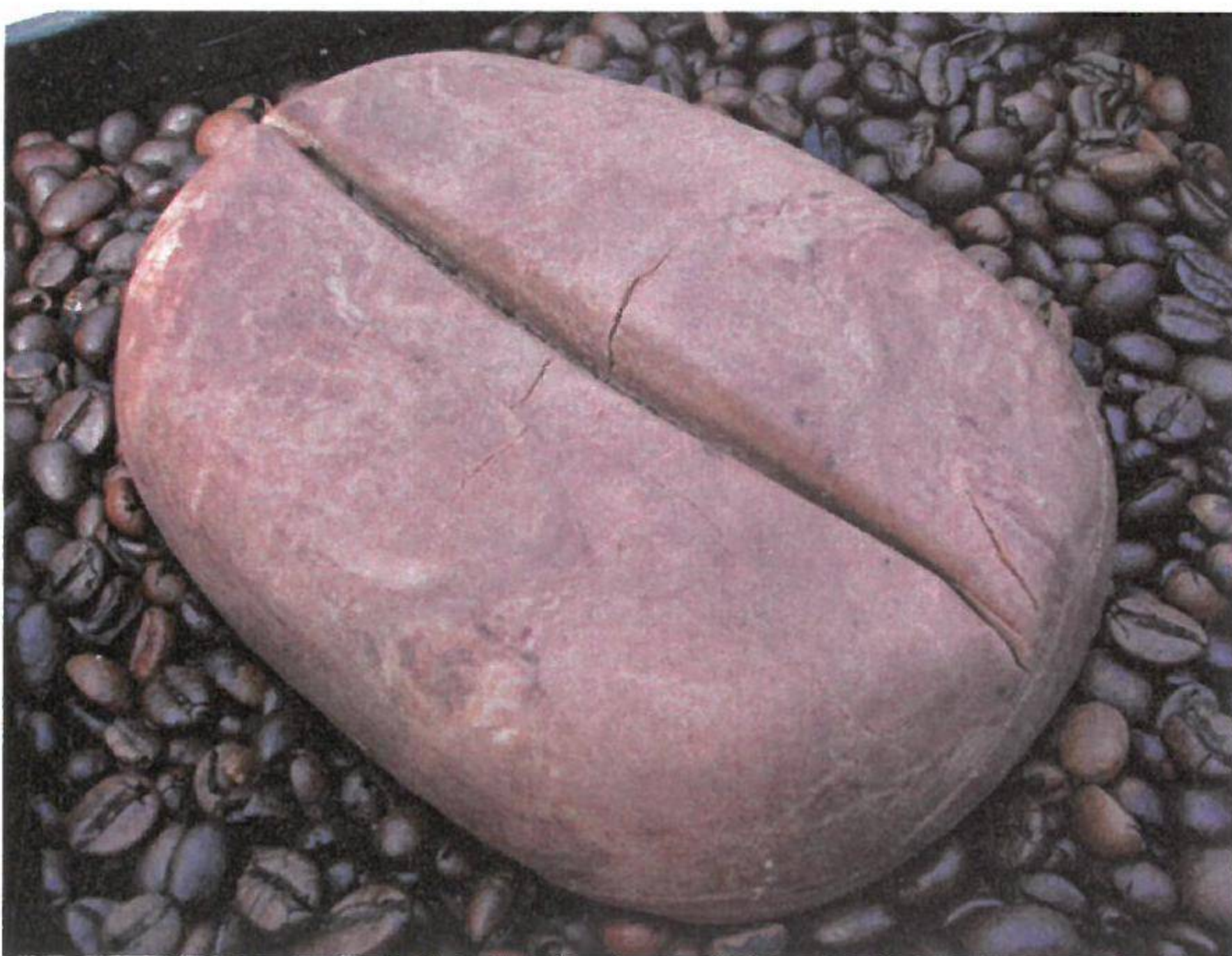
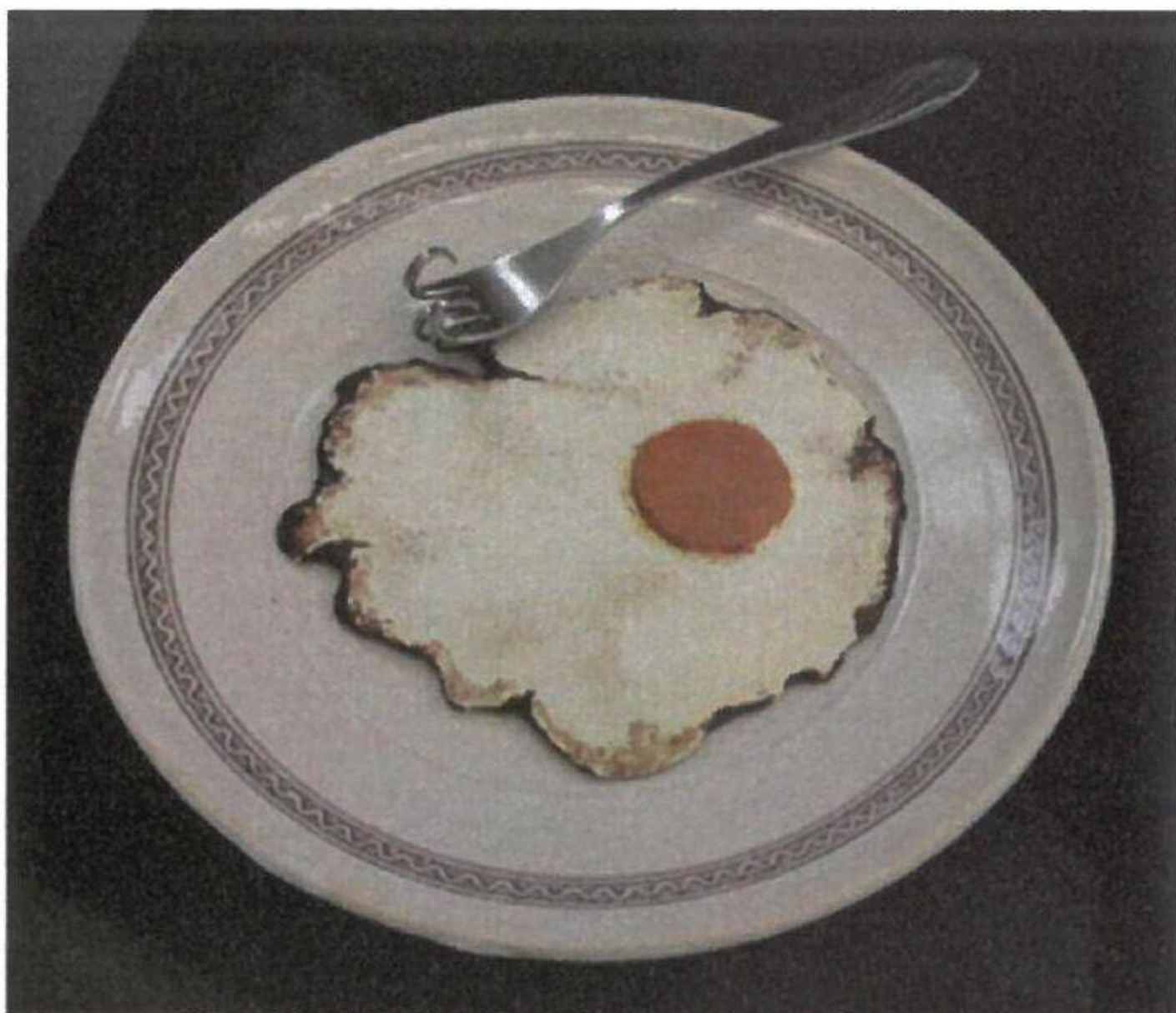
18. Rachel Whiteread: *Embankment*. 2005. Installáció. Tate Modern Galéria, Turbine Csarnok. 2005 októberétől 2006 áprilisáig



19. Joana Vasconcelos: A Noiva. 2001. 470x220x220 cm. OB tampon, cérna, fémgűrűk



20. Lieber Erzsébet: Átrendeződés 1-3. 02. Használt teafilter, újrapapírpép. 134x116 cm



21-28. Hallgatói munkák. Stílis gyakorlatok kurzus. Rajztanár-vizuális kommunikáció tanár szak, I. évfolyam

