

Az alábbi baráti beszélgetést 2008. szeptember 7-én vételeztem Irsai Zsolt otthonában egy üveg bor, néhány csésze kávé és egy csomag cigaretta jelenlétében, napra pontosan két évvel Zsoli halála előtt. Ez a teljes rögzített beszélgetés még nem jelent meg semmilyen formátumban. A hanganyag saját tulajdonom, melynek egy részlete hallható volt a Marosvásárhelyi Rádió „Kortárs” című műsorában, illetve egy Bartha Jocó által szervezett „Irsai Zsolt-émlékkiállítás”-on.

Lehet-e egy képzőművészeti alkotás kortárs, hogyha csak formailag számít újszerűnek?

Nem, nem feltétlenül. Egy képzőművészeti alkotás mindenekelőtt egy jelrendszerbeli koherencia, akár vizuális művészet, akár más művészetekről beszélünk. Nyilvánvaló, hogy ennek két vetülete van. Ha leosztjuk, akkor mindenekelőtt egy formai, egy jelrendszerbeli kibontakozásról van szó, de ugyanakkor egy gondolati háttér, egy úgynevezett gondolatiság. Régebben ezt úgy fogalmazták, hogy forma és tartalom, csak ez nagyon elavult, merev, rég elmúlt modell. Talán könnyebben boldogulunk, ha a jelrendszer és a gondolati háttér irányába osztjuk le ezt a kettősséget, amely vetületként kezelhető, mert különben összeáll egy egésszé. Tehát mindenkor meghatározza azt a féle-fajta formai, de ugyanakkor gondolati háttérjelenséget, amelyből összeáll egy kortárs művészeti jelenség. Ez csak akkor érthető igazán, ha átfutjuk a XX. század művészetét. Sosem lehet eligazodni egy kortárs jelenségben, hogyha nem tekintjük a művészettörténetet egy egységes egészként, egy kibontakozó jelenségként. Gyakran hallom, ha valaki betéved egy galériába, hogy: nem értem, hogy mi történik. Nem is értheti, hogy ha nem tekinti át, nincs rálátása a XX. század művészetére. Ezek a dolgok összefüggnek, egymást generálták, egyik lépés maga után hozta a következő lépést. Ilyen értelemben a XX. század egy nagyon izgalmas és valóban egységes jelenség, akár a kubizmust, akár a futurizmust, akár a posztimpresszionizmust tekintjük a XX. századi művészet első lépcsőfokainak, egészen a konceptuális vagy a posztkonceptuális művészetig, érezni azt a féle-fajta kibontakozást, azt az összefüggést, azt a történetiséget, ami ebben rejlik. Ezt valahogy úgy képzelem el – engedj meg egy ilyen erőltetett hasonlatot –, mintha valaki felnyitná a legújabb Mercedesnek a motorházát, és azt mondaná: nem értek semmit. De ez nem itt kezdődik, ez valahol a keréknél kezdődik vagy a szekérnél vagy ott, hogy van egy tengely és a tengelyen kerekek.

Csak akkor van esélyünk megérteni, hogy mi van a motorházatető alatt, hogyha a szekértől vagy a tengelytől errefelé rendelkezünk egy minimális rálátással, és a kortárs művészettel sincs másképp.

Azt, hogy valaki megértse, hogy mi történik a művészettörténetben, valóban szükség van egy művészettörténeti rálátásra. És ha megengeded, a saját olvasatomban felvázolnám, hogy én hogyan látom a XX. század művészetét.

Akár európai, akár helyi szinten, tehát hogyan gyűrűzött be az európai 70–80-as évek művészete, hogyan találta meg a vásárhelyi vagy a szűk pátriánk művészeti közössége a kiutat, hogyan találta meg a felzárkózást ebben a kortárs jelenségben?

Ha tudatában vagyunk annak, hogy minden modell valahol egy picit pejoratív a kutatóval való viszonyítva, de szükséges a használatuk, mert a modell segít közelebb juttatni egy kutatóval területhez, és hogyha tudatában vagyunk annak is, hogy mennyire szűkös egy modell, akkor használható. De próbáljuk meg ezt a bipoláris modellt használni a XX. század művészete kapcsán.

Avantgárd és neoavantgárd. A XX. század első felében valóban a művészeti produktum irányába történtek a művészeti megnyilvánulások, vagyis mindenféleképpen annak irányában, hogy a műtárgy minél komplexebb legyen. A XX. század második felében, a neoavantgárd periódusban már nem a műtárgy volt a központ, hanem maga az alkotási folyamat. Ez a képszemlélet leosztja a XX. század művészetét erre a két nagy fejezetre. Az avantgárd művészet, amely valahol nem is a XX. században, hanem valamikor az 1880-as években, az impresszionizmus és a posztimpresszionizmus kapcsán kezdődött, mikor a formai megújulás valóban napirenden volt. Tehát akkor, amikor az impresszionizmus, a posztimpresszionizmus felfedezte, hogy a fehér fény lebontható, akkor beindult egy gazdag formai megújulás. Mikor az akadémizmussal szemben az egész impresszionizmus egy hihetetlen nagy formai megújulást jelentett, de csak a jelrendszer szintjén, formai szinten. Kevésbé volt megcélözva az alkotási folyamat, de olyan látványos dolgok történtek, amelyek a művészeti irányzatok jelrendszerét egy hihetetlen megújulási folyamattá változtatták. Az impresszionizmus után következett a kubizmus, s a futurizmus sem elhanyagolható kibontakozás. De milyen „zseniális ötlet” volt a kubisták részéről, hogy többet tudunk, mint amennyit látunk, és akkor ezt illik úgymond megfogalmazni és vizuális jelrendszerbe önteni. Tehát az, hogy egy kockának három oldalát látjuk, de hatról tudunk, és a kubizmus pont ezt hozta be a művészetbe, pont azt, amit nem látunk, de tudunk róla. Nyilvánvaló, hogy az egzakt tudomány részéről az a rengeteg információ hatott a művészetre, de ugyanakkor a kubizmus vége felé rádöbbenek, hogy ez egy statikus ábrázolás, és a világ mozgásban van. S akkor megjelent a futurizmus, ami nem elégedett meg azzal a hat oldallal, amiről tudunk, hanem belevitte a képzőművészeti alkotásokba a mozgást. De ezzel párhuzamosan történt még valami. Azt vallották, hogy a fizikális világ túl szegényes ahhoz, hogy igaz legyen. A szürrealizmus olyan kapcsolatokat, rálátásokat próbált behozni a művészetbe, amivel gazdagította, mert rájöttek, hogy van egy olyan pszichés háttér, van egy olyan pszichológiai töltete a dolgoknak, amiket az impresszionizmus, a kubizmus nem hozott be, és a szürrealizmus pont ezeket a nagyon is emberi háttérkapcsolatokat, háttérkapcsolásokat, beelátásokat hozta be a művészetbe. Tehát ez az úgynevezett avantgárd szféra, ahol mindez lecsapódott, mindez megfogalmazódott, de valahol a művészet megmaradt mégis a műtárgy centráltságában. Gyakorlatilag bármilyen megújulás is született, a végső forma mégis a műtárgy volt. Tehát a múzeumba beépíthető. Itt ismét érdemes lenne vitatni, hogy az avantgárd a múzeumi struktúrák árnyékában zajlott, tehát minden, amit produkáltak, az beépíthető volt egy muzeális struktúrába. A neoavantgárd, amely már nem a műtárgy létrehozására koncentrált, hanem az alkotási folyamatra, egyszerűen felteszi a kérdést, hogy miből áll az alkotófolyamat, tehát miből áll az a diskurzus, ami elvezethet a műtárgy létrejöttéhez, tehát az az állapot, az a kreativitás, ami elvezethet a műtárgy állapotig, tehát nem is a cél, hanem az út a célig.

Itt említsük meg Paul Jackson Pollockot.

Feltétlenül, és nemcsak Pollock munkássága, hanem az egész absztrakt expresszionizmus, amely tulajdonképpen az utolsó lépcsőfoka az avantgárd művészetnek, de már nyit a neoavantgárd irányába. Jackson Pollock kapcsán még mindig festmények jönnek létre, tehát még mindig beépíthető az úgynevezett múzeumi struktúrába, de már nem az a műtárgy, mint egy kubista festmény, nem az, ami az impresszionistáknál volt, nem az a műtárgy, ami az expresszionistáknál volt.

Itt jelent meg először, hogy valójában az alkotási folyamat sokkal erősebb, mint maga a kész tárgy.

Így van! Ez Pollocknál már egyértelmű. Tehát azért van olyan intenzíven jelen Pollock munka közben. Tehát nem ez a féle-fajta médiafotó, hogy bemutatjuk a művészt, amint épp fest, hanem ez sokkal mélyebb jelenség. Mert ahogy Pollock festett, tulajdonképpen ez volt maga a festészet számára, ahogy ő használta az anyagot, ahogy ő körbejárta a vásznat, ahogy letiporta a vásznat, ahogy fröcskölte a festéket... tehát ez a folyamat már nem egy pusztán illusztráció az aktivitásnak, hanem maga az aktivitás. És ezért a „Pollock-féle festmény” maga a festészet. Itt tényleg Pollock és az absztrakt expresszionizmus egyféle-fajta átmenet az avantgárd és a neoavantgárd között.

A forma kilépett egy bizonyos keretből, de még mindig a kész terméken volt a hangsúly. Mi volt az a pont, amikor ennél is tovább léptek?

Tulajdonképpen még Pollock előtt, a ready made, a talált tárgy, Duchamp, és talán még Duchampot is Picasso a talált tárgyaival megérezte, sejtette, megelőlegezte. Tehát a talált tárgy volt a momentum – most akár művészettörténetileg kezeljük a ready made-t, akár mint egyes művészeknek a saját szférájukban történő aktivitását vagy alkotói gesztust. Ilyen értelemben már Picassónál is beszélhetünk talált tárgyakról, amit beépített vagy pusztán műalkotásként kezel. Például Picassónak van egy nagyon híres munkája, egy bikafej, amelyet egy bicikliülésből és egy biciklikormányból alkotott, két talált tárgyból. Tehát megjelennek már Duchamp előtt ezek a jelek, nyilvánvaló, hogy Duchampnál kapja azt a telítettséget, hogy valóban művészettörténeti gesztusként értékelhetjük. Az történik Duchampnál, hogy a talált tárgy egyértelműen az alkotott műtárgy ellen van, bizonyos értelemben az alkotott műtárgy jelenséget próbálja kikezdeni. Tehát az impresszionisták által alkotott múzeumi struktúrába beépíthető festmény teljhatalmát bontja le Duchamp a talált tárgyon. Tulajdonképpen a talált tárgy jelenség Duchampnál a nagy találkozás a művész és a tárgy között. Itt picit le van bontva az a poros múzeumi struktúra, ami még létezett előtte, mert itt a kreativitás, a belelátás teljesen új dimenziót kölcsönöz az alkotói folyamatnak, implicite a műtárgynak. De Duchamp azt mondja, hogy egy hétköznapi funkciótól fosztom meg a tárgyat, azért, hogy egy új funkcióval, egy „esztétikai” funkcióval helyettesítsem.

Tehát ez a fajta funkcióátvitel, aminek a végeredménye egy új funkcióval való feltöltés, tulajdonképpen kiemeli a tárgyat abból a hétköznapi mederből, amiben addig létezett, és egy új kontextusba, egy új mederbe helyezi, tehát ezzel a műtárgynak egy új helyzetet teremt. A piszoár, a szökökút... tehát az, hogy egy teljesen hétköznapi tárgyat egy más kontextusba helyez, egyszerűen megmozgatja a világot. Tulajdonképpen ő maga találta meg ezt a fix pontot, mégpedig ebben a funkcióátvitelésben. Tehát ez az érdekes, hogy a fix pont maga a mobilitás. Az, hogy az emberi kapacitás képes egy tárgyat kibillenteni abból a hétköznapi mederből és új funkcióval ellátni... hát ez volt az a fix pont, amire szüksége volt Duchampnak, hogy kibillentse a világot, legalábbis művészeti téren ez megtörtént.

Akkor mondhatjuk azt, hogy azzal, hogy kibillentette ezt a „fix pontot”, akkor kibillentette az egész művészetet egy bizonyos keretből?

Igen. És megteremtette az átjárást az avantgárd és a neoavantgárd között, azaz az avantgárd alapokra helyezve megépítette azt a hidat, amely segítségével átjárhattunk az avantgárdból a neoavantgárdba, tehát megteremtette az új világot, ahol az alkotás nem a műtárgy keretbe van gyömöszölve, hanem kitágította ezt a szférát. Most már a művészetről nemcsak a műtárgyak kapcsán beszélünk, most már a művészet többet jelent számunkra, mint az, ami a műtárgyba szorult. A művészet Duchamp óta, még inkább Joseph Beuys óta kiszélesedett. Azóta beszélünk élő művészetről, beszélünk performance-ról, happeningről, álló- és mozgóképről. Azóta találkozunk a művészettel az utcán, bizonyos fórumokon, gyakorlatilag a műalkotás többet jelent, mint műtárgy és műtárgyi üzenet.

Beszélgj, kérlek, a neoavantgádról!

Az '50-es évek elején tulajdonképpen a neoavantgárd valahol az absztrakt expresszionizmus és a pop-art között valóban az új területre, az új szférába lépett. Tehát a konceptualizmus azt mondta, hogy elég a gondolatiság, valahogyan ki kell szűrni a gondolatiságot az anyagi állapotból, tehát dematerializálódott. Joseph Kosuth egyértelműen azt hirdette, hogy a gondolati háttérnek nincs szüksége az anyagra, nincs szüksége az úgynevezett plasztikai állapotra. A végsőkéig hirdette az anyagtalanítást, és mégis anyagban történt, még akkor is, ha fénymásolt A4-es formátumú papírokon hirdette az új művészetet. A konceptuális művészet a

neoavangárd lüktető gócpontja, mondhatnánk azt is, hogy a megkerülhetetlen, tömör centrum, kihatott az egész neoavangárdra. A konceptuális művészet az, ami átítatott mindent. 1965-től 1975-ig beszélünk a kőkemény konceptualizmusról, azután a posztkonceptualizmusról, manapság a neokonceptualizmusról, ami egy picit mintha visszavont volna a valamikori kőkeményen meghirdetett anyagtalánítási folyamatból. A konceptuális művészet egy kicsit több, mint általában az izmusok, mert annyira fontos volt. Tehát ha a neoavangárdban az alapkötetétel a folyamatra való koncentráció volt, akkor a konceptuális művészet itt még egyet csavar a dolgon, vagyis azt mondja, hogy nem is csak a folyamat, hanem az a gondolati háttér, ami generálja a folyamatot. A '60-as évek közepén a vizuális művészet egy kicsit megpróbált szélesíteni, a határzónák irányába próbált kutatni. És mik voltak a határzónák? A filozófia, a pszichológia, az egzakt tudományok, a társadalmi tudományok. Tehát megpróbálta beépíteni a határzónákban történt megtapasztalásokat. Kezdték létrejönni az interdiszciplináris területek, és a képzőművészet megpróbálta beépíteni ezeket a tapasztalatokat. Mindenekelőtt a konceptualizmus, tehát fogalom, háttérjelenség... mi az, hogy fogalom, hogy válik a szó fogalommá? A puszta szó egy olyan háttérrel, egy olyan mélységgel gazdagodik, amittől fogalommá válik, akár filozófiai, akár az irodalmi jelrendszer irányából, a szó egy olyan töltetet nyer, amittől fogalommá válik, azaz már beépíthető egy rendszerbe. Na, ugyanez történik a vizuális művészetben, tehát a puszta jel egy olyan gondolati mélységet nyer, amely önmagában már beépíthető egy rendszerbe, tehát nincs szüksége egy külön formára. Ez egy olyan tartalom, ami nem igényli már a formát ahhoz, hogy beépüljön egy koherenciába. Ezért próbálta Joseph Kosuth megteremteni azt a „tisztá” művészeti kibontakozást, ami nem formafüggő. Tehát maga a vizuális művészet olyan koherencia, amibe ezek a fogalmak beépíthetők.

Itt jut eszembe, hogy Joseph Kosuthnak volt egy olyan alkotása, hogy kiírta a képtárra: „A kiállítás ideje alatt a képtár zárva.”

Igen, hát pont ezek a gondolati csavarok, amelyek elgondolkoztatnak. Pont ezt a független állapotot akarta megteremteni, ami nem a hagyományos vizuális jelrendszerhez, azaz formai szférához kötődik. Tehát ezt a féle-fajta gondolati szabadságot akarta a vizuális művészetek terén meghonosítani. Pont ez a gondolatiság, ami önmagáért működik. Tehát nincs sem rajzi, sem festészeti, sem szobrászati formához kötve.

Ott van On Kawara, aki mindennap megfesti a dátumot, hol keresendő itt a gondolatiság?

Van egy direkt kötődése egy korábbi kortárművészeti jelenséghez, a fluxus művészethez. A kronológiának a vizualitási vetülete, jelensége. Ezek abszolút visszavezethetők, megtalálhatók azok a nyúlványok, amelyek összekötik egy korábbi művészeti szcénával, de nem akarok felületesen ítélni vagy behatárolni.

A fontos az, hogy a konceptuális művészet, még akkor is, ha abban a kőkemény, „klasszikus” formában alig 10–12 évet működött, hihetetlenül nagy kisugárzása volt. A konceptuális művészet után festeni már egészen más volt, mint előtte. A festészet és bármilyen területe a vizuális művészetnek már nem volt olyan, mint a konceptuális művészet előtt, egy új töltetet, egy új hozzáállást igényel. Az előbb már tagoltam, hogy a '90-es évektől megjelent egy úgynevezett neokonceptualizmus, ami egy picit ellentmond a Joseph Kosuth által hirdetett formának, hogy nincs szükség az anyagszerűsége. A neokonceptualizmus behozza az anyagszerűséget. Az új fotó, az új képiség, a digitális kép, az intermédia és az ehhez fűződő állapotok, ezek mind eszközei. Tehát a neokonceptualizmus él azzal az erős gondolati háttérrel, amit megteremtett a konceptualizmus, él az új látásmóddal, de használja az új képiséget mint anyagot. Talán ez a továbblépés, ami a klasszikus konceptuális művészetet és a neokonceptualizmust jelenti. De az tény, hogy a nagy lépés: a gondolati háttér.

Az nagyon érdekes, hogy 1965-től '75-ig a nemzetközi szcénán egyértelműen a konceptuális művészet dominál, de mindjárt a konceptuális művészet után következett a transzavangárd, ami nemcsak ellengesztus volt, hanem a hagyományos festészeti vagy szobrászati anyagok újra megjelentek. Tehát Mimmo Palladino meg a többiek nemcsak hogy egy nagyon személyes formáját adták az anyagszerűségnek, akár festészetben, akár szobrászatban, hanem szinte már megpróbálták kibillenteni azt a „biztonságot”, amit a konceptuális művészet mindenki által elfogadottá tett. Egy olyan személyes, egyénhez kötött misztériumot hoztak a művészetbe, ami gazdagította, részint ellentmondott, részint folytatója volt a művészeti jelenségnek. Különben ez a művészettörténet egyik alapvető fundamentuma, hogy mindig úgy próbál továbblépni, hogy ellentmond bizonyos fokig annak, ami volt, de ugyanakkor átment bizonyos tölteteket. Ez a fajta jelenség, hogy „folyatom és szembefordulok”, ez a művészettörténet egyik sajátossága. Merthogy a kubizmus bizonyos értelemben szembefordult az impresszionizmussal, de ugyanakkor át is mentett dolgokat. A futurizmus a kubizmushoz viszonyítva tagadott, de ugyanakkor átmentett bizonyos dolgokat. Brâncuși fogalmazta meg ezt a végtelen oszlopával, nem? – elszűkül, kitér, elszűkül, kitér, ellentmond, szembefordul és folytatja. Ez a fajta lüktetés, ez a fajta tagadva viszem tovább az értelmét, ez a művészettörténet egyik támpillére, alapja.

Tehát a konceptuális művészet milyen mértékben folytatja vagy tagadja a transz-avangárdot? A transz-avangárd után milyen újjáélesztéséről beszélhetünk a konceptuális művészetnek a neokonceptualizmus kapcsán?

Ez egy nagyon érdekes dolog. Mert például az a gondolati háttér, ami annyira fontos volt a konceptuális művészek számára, az új vizualitásban – az intermédia, az új képiség, az új kép és szöveg, vagy a street-art jelenség – a művészet nemcsak megtagadja a hagyományos muzeális struktúrát, hanem megtagadja a hagyományos műtárgy keretet, megtagadja a hagyományos alkotási folyamatot, a műtermi folyamatot, és kimegy az utcára – amit street-art-nak nevezünk, de már a street-art-on belül öt-hat kőkemény kategóriáról beszélünk: a stenciltől a hagyományos graffitig, tehát itt is már van egy hagyományos formája a street-artnak, vagy a stencil művészet vagy az intervenció. Ezek egyértelműen művészetben belül történnek.

És akkor még nem beszéltünk az úgynevezett élő művészetről. A performance, a happening, a különböző akciók. A valóság az, hogy még a '60-as években tapasztaltuk, mikor a társadalmi struktúrák irányából, a színház irányából érkeztek a vizuális művészetek irányába bizonyos gesztusok, érkezett egy bizonyos jelrendszerbeli megújulás, mikor valóban az élő művészet egyfajta emberi közelséget hozott. Tehát már nem a műtárgy és annak a leolvasása, vagy nem az esztétika biztosította átjárási lehetőségek, modellek voltak a legfontosabb dolgok, hanem a direkt kapcsolat, a direkt hatás. A művész, az élő jelenség formáit kihasználva, direkt kapcsolatot próbált teremteni a befogadóval, akár az utcán, akár bizonyos teremtett szcéna keretein belül. Ez a fajta megtapasztalás művészettörténeti szempontból valóban a továbbiakban is hatott a művészet bizonyos szféráiban. Például az internet mint háló felhasználta ezeket az élő művészeti momentumokat, ezeket a direkt kapcsolatokat. Most már ahhoz, hogy egy képiséggel, egy szöveggel találkozunk, már nem működnek a régi, klasszikus szűrők, tehát ahhoz, hogy én elolvassak egy szöveget, most már nincs szükség arra a kiadói szűrőre, ami működött ezelőtt 50 évvel. Ezelőtt 50–60 évvel nyers szöveggel aligha találkozott az olvasó, rendszerint fésült, szerkesztett vagy szerkesztőség által megszürt szöveggel találkozott a világ. Most egy nyers szöveget bárki fellőhet, és mindenféle szűrőt, szerkesztést mellőzve találkozhatunk vele, és ugyanígy van a képi világban is. Nemcsak a múzeumi struktúrák szerepe szorult vissza, de a kiállítóterem funkciója is meg van kerülve azáltal, hogy direkt a falamra firkálja valaki azt a képet, amit nekem szánt. Még nem is kell bemennem a kiállítóterembe, mert ma már az utcán is találkozhatunk olyan jelenséggel, ami korábban csakis ezeken a szűrőkön vagy hagyományos kereteken belül jutott el hozzánk.

Meg kell említenünk, ha már a graffitiről beszélünk, hogy mára már ez a művészeti ág is kiharcolt magának egy külön teret a művészettörténetben, egész magas szinten mozog Basquiát óta.

Vannak graffiti-gyűjtők, graffiti-gyűjtemények és -sztárok, tehát 20 000 fontsterlinget fizetnek egy felkapott graffiti-művésznek a munkájáért. Graffiti-művek jelennek meg aukciókon, gyűjtők serege verseng egy-egy híresebb graffiti-művész munkájáért.

2020-ban, 2050-ben minek fogják nevezni a 2008-at?

Valahol a neokonceptualizmus vége és valahol egy új képiség között tartunk most. A választ egy összetett képiség fogja megadni, legalábbis művészettörténeti kategóriaként.

Megfogni a rohanást, valahogy abban alkotni vagy azt megalkotni, ebben keresendő a válasz?

Persze, ezt a mai életmód hozta, részint kínálta, részint rákényszerültünk, tehát az, hogy nincs időnk, ezt már látni a mai fiatalok körében... manapság már nem igazán töltik az időt egy Dosztojevskij-regénnyel, hanem ugyanazt az információt megtalálják más formában. Tehát egy felgyorsított, egy sűrítettebb formában... én nem nyilatkoznék, hogy ez jó vagy rossz... majd ötven év múlva dől el, hogy az efféle-fajta megtapasztalásnak, információgyűjtésnek majd milyen eredménye vagy kicsengése születik. Tény az, hogy másképp, más ritmusban, másféle információcsomagokat kapnak a mai gyerekek, mint mi annak idején. Visszatérve a kérdésre, hogy 2050-ben hogy fogják emlegetni 2008-at, nem tudhatom, mert a művészettörténet egy konstrukció, amit nem is mi, a művészek, hanem a művészettörténészek hoznak össze. És ezt nem pejoratív értelemben mondom, mert valóban ez egy szakterület, ahol szakemberek dolgoznak, és nem tudom, egy-egy konstrukció hogy nézne ki, a reneszánsz vagy a barokk vagy bármelyik művészettörténetileg behatárolt terület, hogyha nem végezték volna el a szakemberek ezt a hatalmas és hihetetlen munkát. A másik dolog, hogy elengedhetetlen egyféle egyeztetés, építkezés.

Dalí, Magritte, Buñuel tudatában voltak annak, hogy milyen korban éltek. Mi tudatában vagyunk-e annak, hogy milyen korban élünk?

Mindenképpen. És az nagyon érdekes, hogy miért is él ma ilyen intenzitással ez a fogalom, hogy „kortárs művészet”? Ez olyan 30–40 éve, tehát az avantgárdban még nem volt ennyire intenzív, nem volt ennyire fontos. Valahol a 60-as években, a konceptuális művészet körül kezdett igazán fontos lenni, fogalomná válni, amikor ráébredtek, hogy a művészet tulajdonképpen a kortárs alapreprezentációkat hivatott felfogni. Az, hogy ilyen gyakran használjuk ezt a kifejezést, azt jelenti, hogy tudatosult – akár alkotókban, akár befogadókban – az, hogy a művészet a jelenkor alapreprezentációit hivatott felfogni, és mindig is ehhez viszonyul. Képzeld el, mennyire abszurd lenne, hogyha ma az utcán megjelenne egy Pissarro, és a maga jelrendszerében kezdené festegetni az impresszionisztikus képét arról a jelenségről, hogy az ember a Holdon járt.

Amikor kortárs képzőművészeti alkotásról beszélünk, az emberek fejében többnyire a minimál festészet és az eddig emlegetett fogalmak ötlenek fel. Mi van azokkal, akik pasztellképeket festenek, klasszikus formában klasszikus eszközzel, módszerrel?

Bármilyen lehet nyúl. Nem egy technika határozza meg egy kép korszerűségét, egy művészeti gesztus korszerűségét. Akár pasztellhez is lehet nyúl, akár olajfestékhez, nem ez a gond. A gond az, hogy a mű, amit létrehoztál, az valóban tükrözi a jelen problematikakörét, valóban a mai emberről szól? – ez határozza meg, hogy kortárs, azaz létezik vagy nem. Persze hogy vannak abszurd jelenségek, ficamok... láttam embert, aki úgy fest, mint ezelőtt száz évvel, vagy láttam embert, aki úgy öltözik, mintha egy székerről szállt volna le, holott egy Mercedesből lépett ki. Vannak ilyen disszonáns jelenségek, de maradandó csak az, ami felfogja a jelenkor dimenzióját. Ha én leemelek egy könyvet a polcra, ami 1910-ben volt kiadva, és akár szöveggént, akár a könyv mint tárgy, ha arról a korról beszél, ha arról a szecesszióval átítatott korról beszél, ha azt az emberi dimenziót eleveníti meg, amit esetleg Ady megtapasztalt, akkor elfogadom mint a művészettörténet hiteles momentumát, szegmentumát. Ha nem arról a korról beszél, ha nem sikerült áttemelni annak a kornak az alapregzéseit és továbbadni, akkor nem létezik. Ugyanez a mérce a jelenkor kapcsán. Tehát ha 2008-ban születik egy alkotás, és 50 év múlva majd kisugárzásaként elfogadhatóvá válik, azaz ezt a kort áttemeli, akkor létezik, ha nem, akkor nem, üres járat.

Mindig a tegnaphoz viszonyulunk, próbáljuk megfogalmazni a márt, innen az új kényszere. Az, hogy 1978-ban, itt Marosvásárhelyen alkotott Elekes Károly, és egy olyan képi megfogalmazás maradt azokról az évekről, ami egyértelműen felölelte azokat a problémákat, azokat a feszültségeket, azokat a jelenségeket, amelyeket egyértelműen kortársművészetként fogunk fel, mert képes volt belefoglalni az alkotásba azokat az alapregzéseket, amelyek léteztek itt, Vásárhelyen 1978-ban. Ugyanakkor még alkotott tizenegynéhány ember, de azokra nem emlékszünk, mert azok munkái nem hozzák a kor szellemét.

Miben látod a naiv művészet hivatását?

Megvan. A naiv művészet mint terület létezett, létezik. Rousseau-tól erre fele rengeteg nagy formátumú művészt ismerünk, aki a „naiv művész” kategóriában alkotott. Tehát itt is az az érdekes, hogy itt sem maga az eszköz, amihez nyúl – beleértve a műveltséget is – a fontos. Például Rousseau-ról tudni kell, hogy ő sosem járt külföldön, mégis rengeteg olyan festményt készített, ahol az őserdő, az egyenlítő és világa jelenik meg, pedig sosem látta ezeket. De egy olyan fantasztikus képi műveltséggel rendelkezett, egy olyan intuitív ember volt, aki hát elkápráztatta akár Picassót is. Nem zárom ki ezt a kategóriát. Lehet egy olyan műveltségre szert tenni, ami egyáltalán nem hasonlít a hétköznapi jártasságra, mégis képes meglepni. Az a fajta emberi képesség, rácsodálkozás, ami Rousseau-nál működött, az valami csodálatos.

Manapság már egyre kevesebb az ilyenfajta szegmentum, de manapság is lehet találni. Talán a filmművészet, a rövid filmművészet kapcsán gyakrabban vannak jelen a naiv művészek. A vizuális művészetben kevésbé, valószínűleg azért, mert nagyon összetett, nagyon a formai kibontakozás, tehát az új képesség egy nagyon szofisztikált eszköztárat mozgatja. Tehát most már képmanipulációról beszélünk, most intermédiáról beszélünk. Volt alkalmam nemrég közel hatszáz filmet végignézni, és rengeteg az úgynevezett személyes rákattintás, rengeteg ember ragad kamerát, és megcsinálja a maga kis 4–5 perces filmjét, mindenféle szakmai háttér nélkül, szakmai műveltség nélkül. És ilyenkor nemegyszer, nagyon érdekes módon, egy sajátos, naiv kis mű születik. Tehát jelen vannak az úgynevezett naiv művészek, de nem azon a szakterületen, ahol meg voltunk szokva velük.

Tisztázunk kell, ami a műveltség kapcsán felmerült. Beszélünk általános műveltségről, szakmai műveltségről, de a műveltségnek van egy sajátos formája is, mikor a megtapasztalás, a ráérzés válik fontossá, mellőzve mindenfajta pedagógiai sávot vagy szociális helyzetből adódó lehetőséget. Nem mindegy, hogy egy ember milyen kontextusban szocializálódik. Nagyon fontos az a féle-fajta belső töltet, amivel megérez, megsejt bizonyos dolgokat, és azt meg is tudja fogalmazni, azaz formába önti. Rengeteg ember hozzáfér bizonyos információkhoz, összerakja, ideig-óráig majdnem létezik a „placcon”. De ezzel csak rövid ideig lehet fennmaradni.

Át lehet verni a világot, öregem, mert Nagy Pali mondta volt – itt volt tanár a művészeti iskolában –, hogy az információ önmagában még nem jelent semmit, de eszköz – a legtagabb értelemben –, akár technikai, akár szellemi.

Mi történik, hogyha valaki a trend ellen dolgozik?

Manapság az járja, hogy trendi az, hogyha valaki digitális képmanipulációval dolgozik, bizonyos, a média szolgálta képiségen alapszik az, amit csinál, hogyha trendi fogalmak vannak a kezéd ügyében mint kutatás, van kommunikáció, képi menedzsment stb. Önmagában ez nem rossz, viszont, mi van, ha valaki szénnel dolgozik, vagy mint amit Elekes csinál a Tuning művészetével. Néhány éve a perifériára szorult képi jelenségeket gyűjti össze a bolhapiacról, hazaviszi, beavatkozik, átfesti, feltuningolja és kiállítja. Ez a fogyasztói társadalom betegségének a felismerése. Hogy ez a társadalom miként nem tud koncentrálni a valós meg a tartós értékekre. Elekesnél a kérdés nagyon összetett, az esztétikai kategóriák agresszív kizorító folyamata miatt. Az esztétika mint tudomány egyféle agresszióval megteremti azokat a vélt és valós kereteket, amelyekben minket igazgat, ránk telepedett, majdnem diktál akár a művész, akár a befogadó irányába, de ez a dolog sokkal képlékenyebb. Elekes ezt kutatja a saját eszközeivel, hogy miért szorulnak bizonyos kategóriák a figyelmünk szféráján kívülre, miért írunk le dolgokat, miért szorítunk dolgokat a perifériára? Ő az eldobott anyagokból megpróbál visszahozni néhányat a rendszerbe. Mindenképp meg kell említeni a Barbie babás munkáját, amikor megkért néhány pesti kukázót, hogy gyűjtsenek össze neki 12 kidobott babát, amelyekből ő később megformálta a múzsákat. Szenzációs.

Te miért és milyen képzőművészeti alkotásokat vásárolsz?

Áh, én csak az őszerről vásárolok. De van itt a házamban 50/60 kép. Többnyire kortársak, van Incze János, Elekes Károly '76-os diplomamunkája, vannak noname-ek, van egy Kispál Szabolcs-pasztellmunka, Bartha Jocó, Pál Péter-szobor, Nagy Pál-munka, Sándor János, Vécsi Nagy Zoli, ezek mind személyesek számomra, legtöbb a barátaim és a haverok munkái.

Kategoria: Sétatér
Denumire autor: B. Szabó Zsolt
Látó Szépirodalmi Folyóirat