
a bosch+bosch öt éve 2.

SZOMBATHY BÁLINT

A jelenségek vizuális konkretizálásának időszaka

Tanulmányunk első részében említést tettünk arról az ellentmondásról, mely a Bosch + Bosch munkájában úgyszólván az indulás pillanataiban jelentkezett: a festészeti törekvésekkel egyidőben tagadták a kifejezés hagyományos módját; erőfeszítéseik a vizuális percepció feltételeinek megváltoztatására, egy újfajta alkotói gondolkodás és eljárás kialakítására, az eszme innovációjára irányultak.

Annak a felismerése, hogy az alkotás már nem a festmény közegének segítségével kell, hogy megszervezze a teret, hogy a művész többé már nem tetszeleghet „isten kezének” szerepében és a csalhatatlanság dicsfénye alatt, olyan megoldásokhoz vezetett, melyek ezt a teret semmiképpen sem részleteiben, parcialitásában, hanem egyetemességében, különböző és változatos technikák, kifejezőeszközök által alakíthatták ki. Ezzel végleg becsukódhatott „a hívők lelkének ablaka”, mely egészen idáig a művész számtalanszor felidézett és felélesztett emlékeinek, érzelmeinek az átvetítésére volt alkalmas; az új kifejezési eszközök iránti nyitottság részben azt is jelentette, hogy a műhelyt felváltja a laboratórium, „az alkotásnál fontosabbá válik a kutatás, a jólét utáni vágynál a több-lét igénye... a kollektív cselekvésre, alkotásra, gondolkodásra irányuló, egyre erősödő kényszerítő erő pedig... nem az elgépiesedésre vagy süllyedésre ösztönöz, hanem a növekvő komplexitás útján személyiségünk mélyebb tudatosítására indít bennünket”; a hagyományos szemléletmód megszakadásával egyúttal megszűnik az „irodalmi vonatkozások kora”, az olyan alkotások létjogosultsága, melyeket eddig „más tevékenységek háttéri muzsikájaként” alkalmaztak.

Az alkotáshoz való nem konvencionális viszonyulás ezzel egyidőben hatályon kívül helyezi az alkotások stílusok, irányzatok vagy áramlatok szerinti felosztását és beskatulyázását, mert — mint Nikola Vizner megállapítja — az alkotók fejlődése műről műre vagy kiállításról kiállításra olyan gyors, hogy a felosztásnak ez a formája teljesen tárgy-

talanná válik. Az alkotások közös nevezőjeként megjelölhető azonban egy Walter Benjamin-i terminus, az „aura”, mely tágabb értelemben mindegyik alkotónál kimutatható és általános alkotói hozzáállásának meghatározójává, jegyévé válik.

Ez a merőben új és radikális koncepció a Bosch + Bosch csoportban különböző jelenségek vizuális konkretizálása, leképzése révén vált valóra, a tevékenység legfőbb elötétele a „kondenzált idő” lett, két ellentétes előjelű médium, a könyv és a televízió vizuális nyelvezetének transzformációja által. Ez a kettős belső megoszlás egyrészt azért érdekes, mert két olyan közlési eszköz került egyidőben megfigyelés alá, amelyek a közönség bevonását, cselekvésre indítását más-más szinten valósítják meg. A szellemi törekvésekben immanens, újonnan meghozott program azonban technikai szinten — a „nyomok” manuális, kézi úton történő rögzítése miatt — nem hozta meg azt a továbblépést, amely az új irányzatoktól ilyen szempontból általában várható; az érdeklődés, a megfigyelés, az észlelés szférája, a vizuális percepció síkja mozdult el egyszerűen: a tanulmányozás tárgya révén — ezeknek egyike a korunkban oly nagy változásokon áteső könyv — most az érdeklési dimenzionáltság került felszínre.

A jelenségek „jegyzését”, ezt az új tevékenységet Szombathy Nyomok nevű projektuma vezeti be, mely a csoport első ilyen jellegű munkája az urbánus környezetben; a szerző 1970 tavaszán valósította meg a szabadkai főutcán, egy erre a célra alkalmas, ideiglenes aluljáróban, melyet építkezési munkálatokhoz készítettek. A folyosó egyik végébe, torkába helyezett papírlap volt az a „taposási platform”, mely rögzítette a járókelők nyomait. Az egy, kettő és három percig földre helyezett fehér felület a projektum időtöredék-jellegét szemlélteti, melynek alapján méréseket lehet végezni a nyomok gyakoriságát, lokációját és származását illetően. Ezek, a csoport zentai tárlatán bemutatott, fényképekkel is dokumentált munkák a járdát „helyettesítve” annak egy részéről vesznek látható mintát, mely — az időközök növelésével — szemiotikai szennyeződéshez vezethet, az üresség negatív lenyomatához. Ebben a munkában az utca, a tér már úgy jelenik meg mint esztétikai jelenség forrása és eredője, „Ahol az emberi élet a maga individuális és társadalmi megjelenésében felhalmozódik és megsűrűsödik, s fokozott mértékben szorul rá az információra és a kommunikációra, a teremtésre és a termelésre, (...) a szemiotikai rendszerek szükségképp több funkcióhoz jutnak és jelentéscsökkentően transzcendentálják a nyelvi eszközöket” (Bense). Szombathy projektuma urbánus környezetben játszódik le, ahol a mű létrehozói, megkonstruálói maguk a járókelők, a közönség egyedei lesznek. Ez a szociológiai momentum egyben arra mutat rá, hogy gyökeresen megváltozott az alkotó, a mű és a közönség hagyományosan passzív kapcsolata, a szerzőé az ötlet, az ötletet viszont a közönség valósítja meg: a létrejött szemiotikai szerkezetek „szituációkat» választanak el, miközben »információkat« nyújtanak, melyeknek alapján a vonatkozások *helyzete, struktúrája* vagy *konfigurációja* (...) megváltoztatható, s teljesen közömbös, hogy a »szituáció« dologi, társadalmi vagy tudati természetű”. Szombathy munkája elsősorban ennek a nyom-jelenségnek, „szituációnak a rögzítésére és tartósítására irányul, mellyel az nyelvi elemzés tárgyává, az urbánus környezet egyik

viselkedési, magatartásbeli struktúrájává válik, és „a nyelvi szekvenciák időbeli jelekből térbeli jelekké tevődnek át...”.

Szombathy fenti projektuma mintegy bevezetője azoknak a vizuális kísérleteknek, melyek majd a könyv és a televízió világába visznek, éppen ezért külön helyet foglal el a jelenségek vizuális leképzésének egyre inkább folyamatot képező sorozatában. Utólag ide soroljuk majd Kerekes László (1954) színes diafelvételeit, melyeket 1972—73 folyamán különböző járműveknek a föld felszínébe vésett, így hátrahagyott nyomairól készített.

1970 nyarán Matković teljesen szakít a festézzel, „vizuális kísérletekbe” kezd eldobott komputerszalagokon. Ez az új anyag új kezelést, megformálást és hozzáállást kíván, akár mint *gestalt*, akár mint meghatározott adatkészlet, vizuális kód-sor hordozója. Matković kezdeti kísérletei egy képzelt és kimondottan vizuális funkcióval rendelkező séma elérésére irányulnak, ezúttal lírai konstruktivizmusának hatásaként. A számok világában való „vizuális” eligazodás az „o” jel révén valósul meg; ennek a több értelmű szám- és betűelemnek a kitöltése — grafikai „feltöltése” — a síkban eddig nem tapasztalt pontrendszert teremt. Az alkotó szubjektív jelei kapcsolódásra hajlamosak, láncolatokat, ritmusokat visznek a számadatok különben rideg, racionális világába. „Láttam a kilométeres, végtelennek tűnő monoton számoszlopokat, rájöttem, hogy ezt a komputeranyagot nagyszerűen fel lehet használni az alkotásban. (...) Megragadtak a szimmetrikus, geometrikus számsorok, hideg, racionális számoszlopok. Első vizuális kutatásaimban e számsorok nulláit (a semmit) töltöttem meg, mintegy formát és életet adva a holt számrengetegnek. (...) Nem lényeges, hogy komputeranyagot használtam hozzá, használhattam volna írógépen írt számokat is...”, mondja ezekről a munkákról 1972-ben, aláhúzva, hogy a konstruktív, formai elemeken túl a szám bizonyos fogalmi vonatkozása lép előtérbe: mennyiségi és racionális „programja” egyre inkább háttérbe szorítja az embert.

Matković a komputerszalaggal mint előre adott, félkész termékkel dolgozik, a már bizonyos esztétikai felkészültséggel és vizuális összefüggéssel rendelkező alkotói mezőt új vizuális elemek és szintek bevonásával mintegy átképezi; az esztétikai jelenségen túl nyíltan rámutat ennek a képzési felületnek a jelentésbeli összefüggéseire (számszimbólika). Jelei pulzusokként, állandóan ismétlődő információs pontokként teremtik meg a számrendszer általa kialakított vizuális esztétikáját, ezt a különleges rendszeren működő pontokránt. A tér elemeinek leegyszerűsítése konvencionális értelemben vett grafikai egyensúlyt hoz létre, amely biztosítja alkotásainak szigorúan megszerkesztett, zárt geometriai struktúráját, egyúttal jelezve a konstruktivizmushoz fűződő formai kötöttséget is.

Annak ellenére, hogy Matković kutatásának síkjába egy kiragadott jel kerül, a „vizuális kutatások” képzőművészeti tervezete itt még visszaszorítja a jeltani vonatkozások felismerésének lehetőségeit. A jel szemiotikai szempontból való vizsgálata — szintén az „o” jelelem bizonyos viselkedési tulajdonságainak a figyelembevételével — 1971 júniusában válik majd valóra. Matković és Szombathy a már kész, kinyomtatott — folyóiratokból, könyvekből származó — szövegfelületek programszerű és szimultán vizuális feldolgozását más-más módon viszi

majd végbe. Matković kutatásának tárgyává ilyenképpen a könyv válik, mely statisztikailag kimutatható mennyiségben tartalmazza az „o”-t, azt a jelelemet, melyet az alkotók a feldolgozás szemszögéből a legalkalmasabbnak tartottak. Az „o” fehér tartományának megtöltésével, áthúzásával Matkovićnak az a célja, hogy teljes egészében átfurmálja, új vizuális értékkel ruházza fel az oldalak szövegmezejét, textuális képét, megváltoztassa benyomásunkat a nyomtatott szövegről: a könyv lapozgatása közben feltáruló konfiguráció olyan jeltulajdonságra hívja fel a figyelmet, melyet különben képtelenek vagyunk percipiálni. Ez a részkimutatás meghatározott jelelemek egymásrakövetkezésének gyakoriságára, térközére és ritmusára, a részek felületi elhelyezkedésére derít fényt, ennél fogva topológiai és statisztikai kutatásra alkalmas jelmezővel állunk szemben, melyben az elemek kapcsolatai „láncolatokat”, nem pedig „tereket” képeznek. A statisztikai mérések arra vetnek fényt, hogy egy-egy oldalon — de az egész szintjén is — mekkora ugyanennek a jelelemnek az előfordulási száma. A szöveg verbális jellegét a vizuális szempont váltja fel, amikor „eleve numerikus jellemzőket” vesszünk figyelembe a szövegtérben előforduló jelek helyértéke aspektusából. Így a vizsgált jelelemek nem „verbális elemekként, hanem meghatározott jelrendszerek elemeiként” bukkannak fel, a jelek kiemelésének — az „o” betűk kitérésének — és szemlélésének esztétikai folyamata alatt viszont anyagi jelek képződnek, „s ez a folyamat — ahogy Bense írja — elvileg minden jelrendszeren átfuthat, hogy végül egyetlen jelrendszert valósítson meg”. Az így feldolgozott könyveket Matković nem is „könyveknek”, hanem „objektumoknak”, anyagi tulajdonságokkal rendelkező tárgyaknak nevezi.

Szombathyt a szöveg nem gyűjteményként, hanem belőle kiragadva, parcialitásban foglalkoztatja. Másrészt itt a megtöltött „o” vagy „ö” betűelemek — a jelnek alakja, nem pedig jelentésjellege az érdekes — meghatározott sémák szerint kapcsolódnak és áthálózják a felületet. A szöveg atomjainak — betűinek — tulajdonságai bizonyos kötések és kapcsolások révén egy látható vonalszerkezetet alakítanak ki, mely a szöveg fölé emelkedve őt magát is térorösszefüggésbe helyezi: a tér egyrészt a szöveget alkotó jelek anyagi fejlődését hivatott biztosítani, másrészt hangsúlyoznia kell, hogy élő, változó szervezettel van dolgunk. „A szöveg »független teljesség«, melynek potenciális vonalrendszere lehet, illetve távolsági kiterjedése van. Megváltoznak a szavak a térben és időben...” (Ács József)

Tény, hogy az információelméletben „esztétikai szabadmező” mindig egyik rendezett jel körül létezik, s az eltérések nem veszélyeztetik a forma felismerhetőségét. Ennek az alkalmazásából alakul ki az esztétikai üzenet, vagyis a connotatív terhelés. A szóródási mező, mellyel itt találkozunk, egy egység kivitelezési változatainak olyan mértékű konstitúciója, „ameddig ezek a változatok nem vonják maguk után az értelem megváltozását” (Barthes). A connotatív terhelés azoknak az attributumoknak a konstellációs szerkezete, amelyek a jelek különböző fokú szervezettségét még egy üzenettel terhelik meg, nem véve figyelembe, hogy a szó szigorú értelmében mi lett „kimondva”. Szombathy módszerében a jel esztétikai/szóródási/connotatív mezeje az elsődleges, és megelőzi a funkcióban meghatározható jeletést. „Szombathy tetzés szerinti szöveget választ, melyben meghatározott számú, frekven-

ciájú ó—ő betű van, erről előre »nem tud« és mint »statistikus« kezdi munkáját. Az ó-betűt talán éppen azért választotta, mert zárt formájú, és kezdőpont lehet”, írja Ács József, aki arra a következtetésre jut, hogy „a roppant szövegmezőben kiválasztott betűk száma a szövegnek különös vektoriális, de a látás számára új vetületeket nyújt”. Az ő képzeletében a szöveget hangforrások sugároznák a térbe, „de bennük az ó-hangok helyett színes vonalak, fénycsövek” kötnék össze az előforduló ó-jeleket-hangokat.

Módszerét Szombathy Nontextualiténak, Szövetnélküliségnek nevezi, mely a szöveget független teljességként kezeli. A Szövegnélküliség azonban „nem a szöveg pusztá tagadását jelenti, hanem az azon való megismerve-túljutást”. „Szombathy a továbbírás módszerét alkalmazza, de úgy, hogy nála az írásról szóló »írás« vízióvá módosul, az irodalom és a képzőművészet határait eltörölve válik egyetlen, mindkét területet magába foglaló alkotássá. A továbbírás eredményeként létrejött szövegélmény, az így kapott többlet itt a vizualitás síkján jut kifejezésre, az újraírás újralátásként valósul meg. (...) A szövegtér minden pontja kezdő- és holtpont is egyben, nincs megállás és befejezés sincs”, írja Juhász Erzsébet Szombathy első önálló tárlatáról (Nontextualité, Ifjúsági Tribün Galériája, Újvidék 1972). Míg Matković a jeleket egymásutániságukban, lineáris kapcsolataik mentén tanulmányozza, itt a jelkapcsolatok „túlnőnek azokon a lineáris viszonyokon és szabályokon”, melyek éppen a jeleknek ebből a hagyományos, egyenes vonalú összekötéséből erednek. „Nem »szövegláncolatok«, hanem »szövegterek« alkotása a cél”, melyekben a jelelemek váratlan, de bizonyos logikai szabályokon nyugvó kötések szerint építik ki egymás közti viszonyaikat: minden jel vizuális vagy vokális értelemben az őt körülvevő jelre utal. A Nontextualité a jel fogalmát tipikus jelhelyzeteivel teszi általánossá, „esztétikai folyamata, létezés tematikai szemszögből nézve, elsősorban és nyilvánvalóan szemiotikus módon megy végbe, a jelben létezés fókán...”.

Szalma László érdeklődésének középpontjába a tipográfia nyelvezete kerül, munkái számok, betűk, jelzések, szimbolikus felszólítások összevonásával teremtik meg azt a nyelvi platformot, melynek megfelelő továbbfejlesztésével idővel a csoport legkifejezettebb „szignalistájává” válik. Nyelvi munkálkodásának folyamatára azok a tipográfiai konvenciók nyomják rá bélyegüket, melyeknek technológiai felhasználásával munkahelyén naponta találkozik; célja ennél fogva, hogy, eredeti kontextusukból kiszakítva őket, a jelelemből új konstellációkat szerkesszen, melyben azok részei lesznek az egésznek, de függetlenségüket, önálló jelentésüket is megtarthatják. Szalma világa a mesterséges jelek, név szerint a *szignálok* sajtósági tartománya, melyeknél „jelentős szerepet játszik (...) az egyezményesség társadalmi mozzanata”, *jelzések*, melyekkel kombinálásuk révén „az üzenet küldője nem alkothat újszerű szemiotikai konstrukciókat” (Jakobson). A szignálok kimondottan valamilyen cselekvésre felszólító jelek (pl. Jobbra tarts!, Rajt!, Itt benyomni! stb.), és rendszerük a verbális jelrendszerhez képest származékos. Ez az osztályozás „a nyelv és a többi jelrendszer alapvető megkülönböztetéséből” ered.

Szalma egy-egy látható jelzésösszevonását, kombinációját maga a kód határozza meg, írja elő, ezért itt „a lehetséges üzenetek korpusza ma-

gával a kóddal egyenlő”. A jelzések — ismertető és felszólító jelek — védjegyek, figyelmeztető jelzések, emblémák, közlekedési jelek stb. hálózatai, melyek egyfajta raszterrácsot építenek fel, így válnak tipográfiai konvenciók gyűjteményévé, az idő és a tér különleges pecsétjévé, a társadalmi kommunikáció egyik idiomorfikus, önalakú lenyomatává, melynek struktúrája részben független a nyelvi szerkezettől, „jöllelehet e rendszerek keletkezésének és használatának az előfeltétele a nyelv megléte”.

Szalma munkáiban az idő kondenzálása, a jelenségek vizuális rögzítése hiteles úton megy végbe, hiszen a szignálokat ipari használatuk után klisék, nyomófelületek alakjában használja fel, de nem a jelzések szerzőjeként, hanem „másodlagos alkalmazójaként”, szintetizálójaként lép fel. Átveszi környezeté rekvizitumait, de ezzel egyidejűleg új szemiotikai összefüggésbe, konfigurációba építi őket: „szubjektív” nyomatot készít róluk. A Matkoviétyal 1971 novemberében közösen kiadott 5112A című könyv oldalain csomag- és teherszállításnál, úrlapok alapjának nyomásánál használatos — máshol felszólításokat, cselekvést, magatartást szabályozó rendeleteket tartalmazó — címkék, bélyegzők már ezt a különleges, újfajta jelrendszert tükrözik vissza, melynek általános, nemzetközi jelentése nyilvánvaló előttünk. A *nyomat* egyik szemmel látható tulajdonsága McLuhannál, hogy mint piktorális ki nyilatkoztatás „precízen és határtalanul ismételhető”, az ismétlés viszont nem más, mint a világunkat hatalmában tartó mechanikai elv „veleje”. Szalma éppen a nyomás mechanikus cselekedetét emeli egy alkotói, mindenképpen emberibb szintre, a mű szerepét betöltő nyomat viszont az írott nyelvből hiányzó gesztuális szintek és „drámai álláspontok”, helyzetek vizuális képzési felülete. Ilyen jellegű tevékenységének másik összekötő eleme az ismétlés adta variábilis és kombinatorikus lehetőségben ölt alakot. Ez a mozzanat rámutat arra a minőségi eltérésre is, melyet a gép (mechanikusan) és az ember (kézileg) hoz létre az ismétlés fogalmának egyszerre történő kimerítésével. Szalmánál az innovatív mozzanatot ezért nem a szemiotika területén kell keresnünk; alkotói tette maga is az inkább szociológiai problémákat felvető gesztus, a megnyilatkozás síkján foglal helyet.

A szemiotikai jellegű vizuális konkretizációk sorába sorolhatjuk még Matkovié 1971-es, újabb — ezúttal szelvényeket, úrlapokat átfogó — vizuális kutatásait. A szabványosított sablonok rendezési formáját alkalmazva Matkovié különböző emberi tevékenységek nyilvántartásába nyer betekintést (pl. áramszolgáltatási, építőipari, kommunális szolgáltatási számlák, úrlapok). Ezeknek a meghatározott vizuális struktúrával rendelkező mintáknak elsősorban univerzális nyelve kap hangsúlyt, melyet verbális és szimbolikus elemek alkotnak, üzeneteik viszont meghatározott utalások és »előírások« közvetítésében merülnek ki, melyekről Matkovié alig vesz tudomást. Képzületét inkább a rendelkezésére álló üresedés, az oldal fehérsége foglalkoztatja, melybe valamilyen úton tulajdon, egyéni üzenetét ülteti be, akár az írott nyelv, akár a képi közlés segítségével, esetleg mindkettőt kombinálva (levelek egész sora, valamint a szerzőnek a *Pesmos* című folyóiratban megjelent multiplikációja).

A könyvet (szöveget) érintő kutatások a vizuális jelenségek „jegyzésének” kiterjedésében ezekkel a munkákkal le is zárulnak. Az újabb

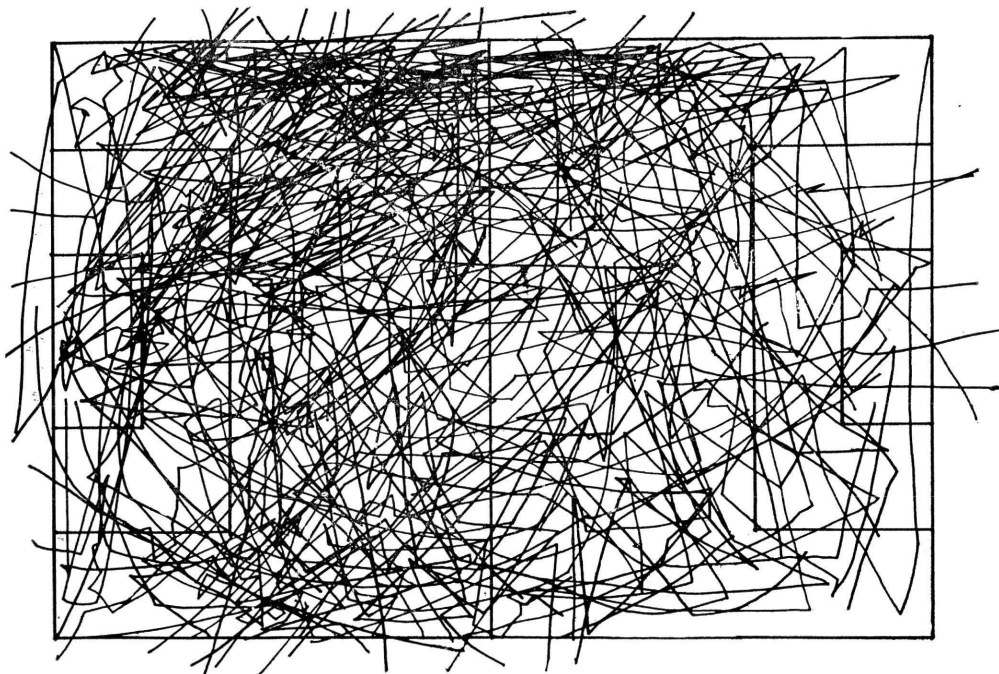
elemzések ezt a médiumot egészen más szempontból, természetének más jegyeit véve figyelembe fogják majd át, ezekre a szempontokra azonban most nem térünk ki. Helyettük egy olyan „kondenzálási folyamattal” kell foglalkoznunk, melynek megjelenéséhez egy merőben új közlési eszköz kötődik.

A televízió 1970 tavaszán Szombathy alkotói közegévé válik, aki labdarúgó-mérkőzéseket néz ezen a tömegtájékoztatósi pontokránon, hogy közben az előre felvázolt pályára rajzolja a labda útját. Egy-egy ilyen, a labda menetét ábrázoló rajz negyvenöt perc történéseit tartalmazza, ez a játék mozgalmasságának tükörképe, a labda útjának vizuális vetülete, vonalak kusza hálózata, egy áttörhetetlen sűrűség, melynek segítségével könnyen megállapítható, hogy a pálya melyik részén volt élénkebb a játék, hány gól esett és hova rúgta a játékos. A csoport zentai és újvidéki kiállításán bemutatott meccsek technikája a későbbiek folyamán az alap kicserélésével vizuális hatásában jelentősen megváltozik, a zöld és piros vonalakkal átszőtt szabásmintára feketével felvázolt pályát egy negyedik színnel megrajzolt vonalstruktúra fedi majd át. A labda útjának röptének ilyen rögzítése vizuális lenyomat — napjaink egyik eseményének, történéseinek leképzése —, melyet a látószervünk által az agyba közvetített információ anyagi emlékképeként tarthatunk számon; dokumentumról kár lenne beszélni, mert az ábrázolás hagyományos, kézi úton történt: a kéz megpróbálta utánózni, amit a szem látott. A technikai átfedés kérdése Matkovičnál is, itt is jogosan merül fel, az ötlet, a gondolat érzékeltetése és bemutatása visszaszorítja az amúgy is szegényes technikai-ábrázolási szintet, a tökéletes materializációt (mechanikus rögzítés). Ez a jelenség arra is rámutat, hogy a szellemi törekvések innovatív jellegének hiány nélküli kibontakozását a hagyományos, kézi ábrázolás — a festészeti technika még visszavetülő „rémképe” — bizonyos értelemben hátráltatja, gátolja; nem a megvalósítás, hanem az eszme, a „találmány” bemutatása a lényeges.

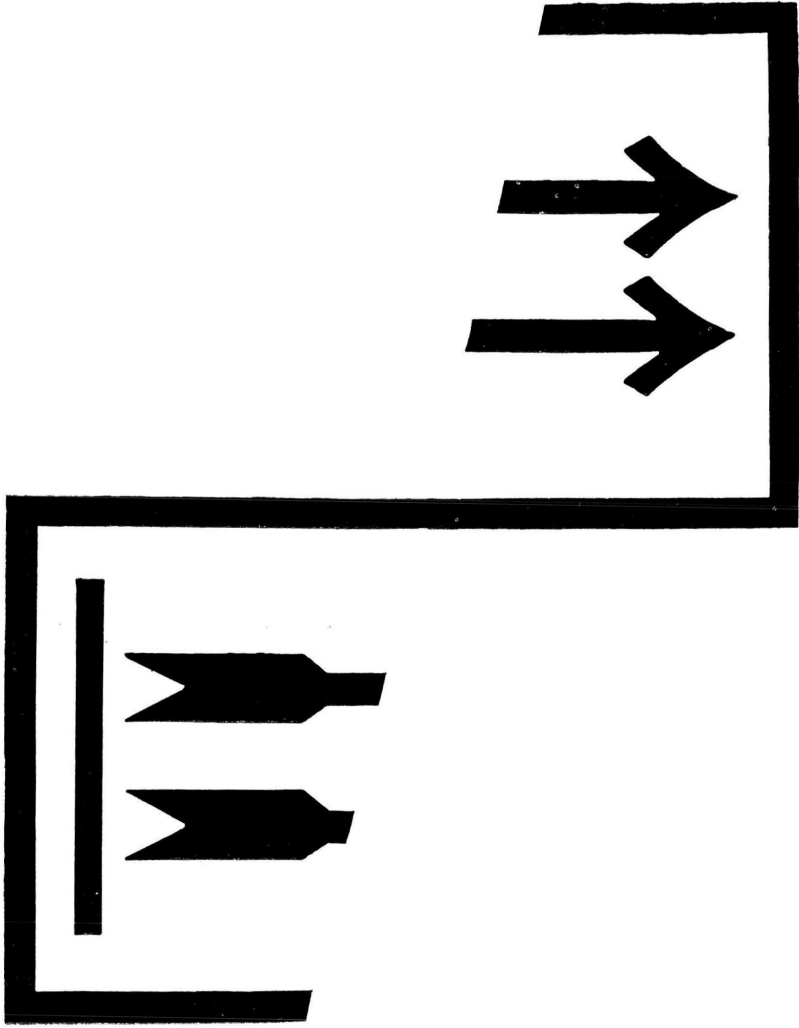
Kerekes László kutatásai tárgyává 1972—73-ban a fogalom szó szerinti értelmében vett nyom, a lenyomatok, vizuális vagy domborzat-szerű leképzések egyik legősibb fajtája válik, a kimondottan nyelvi jelenségekről a Land Art — az úgynevezett föld-művészet — felé mozdítva a figyelmet, jelezve egyben, hogy az alkotás folyamata a természetbe, a környezetbe került át. Nem mintha a csoport korábbi tevékenysége nem ölelte volna fel a valóságos teret: Kerekes munkája határeset, egyike azoknak, melyek még beilleszkednek a jelenségek vizuális rögzítésének menetébe, de (mint korábban Szombathynál) már át is szakítja annak — a könyv és a televízió elemzése révén meghúzott — határait. Nyomgyűjteményét az urbánus környezet, a jelekkel és jelzésekkel, nyelvi megnyilatkozásokkal funkcionáló és folytonosan változó élettér szolgáltatja, melyet időnk, civilizációnk egyik különleges, különböző anyagok, súrolási felületek érintkezésén alapuló „lecsapódási” matricájaként is felfoghatunk. Fényképezőgépeinek lencséje járművek taposási felülete, bordázata által a talaj felszínébe vésett mintázatokat, vonal- és hullámstruktúrákat, gestaltképződményeket rögzíti, melyeknek kimutatása nélkülözi a nyom szerzőjéről, okozójáról vett adatokat, hiányzik tehát az a szerzői szavatosság, az a pecsét, amely az alkotást egészen idáig egy aláírással a társadalmi egyezmény-



Kerekes László: A Palicsi-tó medrében készült felvétel



Szombathy Bálint: A labda útjának vizuális képe a Pécsi Dózsa—Juventus nemzetközi labdarúgó-mérkőzés második félidejében, 1970. 12. 3., tévéközvetítés, 12. OIRT csatorna



Szalma László: Lenyomat

nyek rangjára emelte. Ezért az alkotás legfontosabb újszerű, innovatív mozzanata a ténylegesen kimutatható nyelvi-vizuális állomány megnevezésén és felmutatásán túl a mű viszonyának demisztifikációja lesz. Kerekas alkotói állásfoglalásában az az új felfogás tükröződik, mely anyagi tárgyak előállítására, értékkel bíró művészi tárgyak létrehozására helyett a nyelvi-vizuális kutatást helyezi előtérbe, ahol az alkotás folyamata és tette egyfajta felmérésben, feltérképezésben és rendszerezésben merül ki.

A Bosch + Bosch csoport 1971-es újvidéki tárlatán, valamint a belgrádi Modern Művészetek Múzeumában 1972 februárjában megtartott Fialatok 71 című kiállításon bemutatott munkák (Matković, Szalma, Szombathy) azt mutatják, hogy a csoport tagjai végleg szakítottak az alkotás hagyományos formájával; hogy a korábbi, tisztán stílus- vagy nyelvbéli változásokra képes alkotói közegbe immár egy új életérzés konstitutív elemei épültek be. Ezeknek az alkotásoknak a közös nevezője, hogy az ember vagy a valóság bizonyos részeinek közvetlen bemutatása, az egyén és a környezet konfliktus ábrázolásának eddigi kizárólagossága helyett magának a művészetnek, a művészet természetének, határainak, lehetőségeinek és jellemző vonásainak a kikérdezése és kimutatása a céljuk egy meghatározott művészeti tételen belül. Ez a jelenség, mely a művészet önkikérdezése és önanalízise képében az utóbbi időben világszerte — így itt is — különböző irányzatok képében jelentkezett, kutatásainak tárgyává önmaga ismételt megalkotásának témáját helyezte, „s úgy tűnik, ebben kell keresnünk pillanatnyi feldaraboltságának és alakzata végső összetettségének” okát is. Az új szellemi törekvések a művészeti kifejezés, illetve kommunikáció médiumát alapvetően megváltoztatták és kiszélesítették, a festés, a kollázsolás vagy a szerkesztés valamikori technikája helyébe merőben új átviteli eszközök kerültek, mint a könyv, a folyóirat vagy a fénykép. Az a folyamat ez, melyet Germano Celant „a művészetnek a kommunikáció médiumaiba való metamorfózisának” nevez; a természetes és technológiai eszközök sora a kommunikáció természetének McLuhan felfogása szerint az alkotó „fizikai és mentális lehetőségei meghosszabbításának funkciójába” lép elő. A kifejezés eszközeinek ilyenfajta felcserélése változásokat okozott a mű alkotói eredményként való értelmezésében is: az új művészeti kinyilatkoztatások nagy része az autonóm esztétikai termék térben és időben maradandó természetével ellentétben a tevékenység folyamatává alakult át, s itt — mint Ješa Denegri megjegyzi — a mű immár a művész létezéséhez, pillanatnyi viselkedéséhez kapcsolódik, nem pedig a kulturális vagy üzleti elosztás részeként tartjuk számon.

A Modern Művészetek Múzeumában megtartott tárlat a fiatal szerbiai avantgarde szemléje volt, és a Bosch + Bosch számára — a *Signal* című folyóirattal felvett kapcsolat után — az új irányzatok („Nove tendencije”) jugoszláviai mozgalmához való csatlakozást jelentette. A csoport tagjai „teljes egészében szakítottak a konvencionális médiumokkal, és különböző művészeti kategóriák kombinálásával — redukált eszközökkel — (...) folyamatbeli típusú munkákat hoznak létre”, írja Davor Matičević. „Ez az a fázis, melyben megszabadultak attól, amit nem kívánnak, és afelé fordultak, amit valóban óhajtanak”: analitikus úton mutatni be a mindennapok, a világ bizonyos megnyilatkozásait.