
a bosch+bosch öt éve 3.

SZOMBATHY BÁLINT

3. TÉRINTERVENCIÓK, LAND ART, ARTE POVERA, VIZUÁLIS KÖLTÉSZET

„Az utóbbi években már úgy tűnt, hogy a művészek áttörtek minden lehetséges határt. Szétfeszítették a vitorlavászon szárnyának felületét levették állványáról a szobrot, gépeket kezdtek használni; közben a méretek egyre növekedtek. De a tárgyak akármennyire is tágasak és alkalmatlanok, a múzeumok és galériák elnyelik őket. Egyes művészek nem elégedtek meg ezzel. Kijelentették, hogy a fal, a mennyezet, a szoba, sőt a tárgy elkészítésének az ötlete is akadályozza őket. Ezért fordultak a képzelet vad tájai, a pusztaságok és síkságok, a hegycsúcsok és az óceán medre felé, hangoztatva, hogy az egész természetet tulajdon vásznuknak tekintik, és mindegyik élő dolog — a penésztől és az élesztőtől a tehenekig és tulajdon testükig — olyan anyag, amely alkalmazható az alkotásban” — írja a *Kayak Review* 1970. júniusi száma. Ezt a szöveget az úgynevezett „ökológiai művészet” ágazatai árnyékolják be, „amelyekre a csekély értékű anyagfelhasználás és a viszonylag alig szembeötlő hatás jellemző”; nagy részük, mint az összefoglalásukra használt elnevezés is mutatja, az élő szervezetek és a környezet viszonyát tanulmányozza (Land Art, Earth Art: föld-művészet; Process Art: folyamat-művészet; Arte Povera: szegény művészet stb.). Johannes Cladders, a möchengladi Városi Múzeum igazgatója azonban hangsúlyozza, hogy ezeknél a művészeti jelenségeknél nem is annyira a szokatlan, mindeddig idegen anyagok — „mint a föld és a hamu, fatönk vagy rőzse” — alkalmazása a lényeges, hanem „az ábrázolt és az ábrázolás azonosságának a kérdése”. Konkrétan „a kerékpár-alkatrész valószínű és nem más eszköz — mint a rajz, a kép vagy a szobor — által ábrázolt kerékpár-alkatrész. A zsámoly igazi konyhazsámoly, és nem művészien faragott vagy más eszköz segítségével reprodukált dolog. A kerékpár és a zsámoly többé már nem azok, amik összeillesztésük előtt voltak. Kiragadva megszokott összefüggésükből tulajdonképpen önma-

gukra utalnak (...). Azonosak önmagukkal. Művészi áttétel közbeiktatása nélkül léteznek”. Az olasz elnevezésű Arte Povera (szegény művészet) nyilatkozataiban szintén ez az elv található meg. Az alkotás folyamán alkalmazott szerves vagy szervetlen anyagok kizárólag önmagukat képviselik: „A szegény művészet nem illusztratív vagy elméleti tevékenység, az eszme bemutatásának folyamata sem képezi célját; törekvése, hogy egy tudatos akció tényleges jelentésének az értelmét mutassa be. Alapvető jellemvonását a dolgok teljes azonossága jelenti, valójában az esztétikai tautológia leleplezése: a tenger folyadék, a szoba fénnel megtöltött tér, a pamut pamut, a szög két koordináta érintkezése — az élet akciók végtelen sokasága.” Ezekben a kijelentésekben nagyszerűen tükröződik az az álláspont, mellyel az alkotók meg kívánnak szabadulni a „szemantikai komplikációktól”, a két-vagy többértelműségtől, a hasonlatoktól, az irodalmi allúziók vonzásától, mely egészen idáig a művészeti alkotást jellemezte, és jellemzi sokszor ma is. A vászon vagy a szobor elvetése csak jelképes kifejezése annak a megismerési törekvésnek, mely lencséjében a „valóság magvát” élesíti ki.

Amikor 1971 augusztusában Slavko Matković kiment a térbe, ez a tett azt jelentette, hogy szembefordult azokkal az alkotókkal, akik a természet sematikus ábrázolására rendezkedtek be, nem pedig annak formálására, átalakítására és hiteles tanulmányozására. Nem beszélve arról, hogy erre a pillanatra már egy hosszú és évekig érlelt festészeti tevékenység illetve gondolatépítés után került sor, mely már önmagában — az ábrázolási felületen — is tartalmazta a környezet, a világ átalakításának, újjáértelmezésének igényét. A „vissza a természetbe” programja a realitás, a valóságos idő és tér relációján, nem pedig a kifejezési síkban valósult meg, mint Szalma Lászlónál 1969—70-ben. Ezért Matković megvalósítása, amennyire kötődik az akkor még nálunk jobbra ismeretlen ökológiai művészet elvéhez, annyira megtalálható benne a táj, a környezet valóságos, szó szerinti megváltoztatásának igénye, mely származását tagadhatatlanul a festészet, „az ábrázolt és az ábrázolás” problematikájához vezeti vissza. A Ludasi-tó felületén és partján véghezvitt munkálatainak egy része ezért nem annyira valamilyen határozott és körvonalazott művészeti elv vagy elmélet, hanem egy bizonyos fokú elégedetlenség eredménye, egyszerű térintervenció, melynek folyamán a táj egy kiragadott részének a megváltoztatása a cél, olyan úgynevezett idegen anyagokkal, mint a komputerszalag vagy a mészpor. A Száz méter légvonal vizualizációja a Ludasi-tó partvonalán vagy a Száz darab 35x18 cm-es papírlap elhelyezése a Ludasi-tó felületén című intervencióknál Matkovićot még kimondottan egy vizuális hatású kép érdekli, a kifeszített vagy leterített, egyeneseket, párhuzamosakat és kört képező szalag- és mészcsíkok, a száz papírlap anyagjellege még kevésbé jelentős.

Szombathy 1972-es intervencióit, melyeket szintén a Ludasi-tó partján, Hajdújárásnál hajtott végre, hasonlóan vizuális elv vezetí majd. A környező fatörzsekre, villanyoszlopokra, a tó felületére, végül a szerző testére helyezett színes papírszalagok egy olyan szabad gesztus kifejezői, melynek hatására átalakul a közvetlen környezet vizuális állapota és összetétele. Azzal, hogy a környezetbe beültetett egyfajta vizuális kód végül az emberi testre is rákerül, nem más, mint az ember és a természet azonosulásának egyfajta kinyilatkoztatása: a természetten keresztül

az ember, az emberen át viszont a világ, az univerzum manifesztálódik. Ez a beavatkozás, mely 1972 nyarán a Fruška gora nemzeti parkban módosított formában megismétlődik, Matković téralakításaihoz hasonlóan több olyan kérdést vet fel, mely az alkotás helyére, folyamatjelle-
gére, létezésének korlátozott tartamára, a művészet „mulandóságára” utal.

Mielőtt ezekre a problémákra térnénk ki, meg kell említenünk azokat a tájalakításokat, melyeket Szalma László végzett ugyanebben az évben Szabadka környékén, hiszen látszatra nála lelhető meg legtisztább formában az a vizuális repertoár, mellyel kimondottan a táj külsejének, vizuális struktúrájának a vonatkozásában kívánt hatni. Bizonyos betűk és számok, tipográfiai jelek, valamint használati tárgyak jelennek meg, melyek eredeti környezetükből kiszakítva szokatlanul és idegenül hatnak, s így — a mesterségeség látszatát keltve — még inkább önmagukra, önmaguk eredetére terelik a figyelmet. Az elemek konfrontációjában a táj, a környezet természetes, és a vizuális elemek vagy használati tárgyak bizonyos értelemben művi repertoárjai szerepelnek. Szalma az új technológia származékait, az ipari termelés anyagainak a természetes környezet egy lehetséges képletével kívánta szembeállítani, mintegy folytatva azokat a gondolatokat, melyek korábban festészetében a természetes és „civilizált” elemek közvetlen összeütközését képviselték. Ez a kérdéskör azonban itt — a festészet eléggé verbális képleteit meghaladva — a modern művészet eszközeinek polarizálódási problematikájáig fejlődött ki, a figyelem középpontjába a technológiai és a természetes alkotói eszközök közötti kiéleződés, maga az eszközválasztás került.

Ez a heterogén közeg, az emberi környezet „esztétikai szennyeződése” nyomja rá bélyegét Szalma 1971-ben készült, Belgrádban bemutatott Játék és Komputer, valamint 1972-ben felvételezett, és a csoport szabadkai tárlatán vetített 8 mm-es kísérleti filmjeire, melyeket nagyfokú ironia jellemez, s egy kis túlzással az új irányzatok paródiájának is nevezhetnénk. „Szalma filmjeiben a humornak és a játéknak »térkomponáló szerepet« ad, ezek a tájak nevetnek a valóság és a művészet szembeállításakor”, jegyzi meg Ács József.

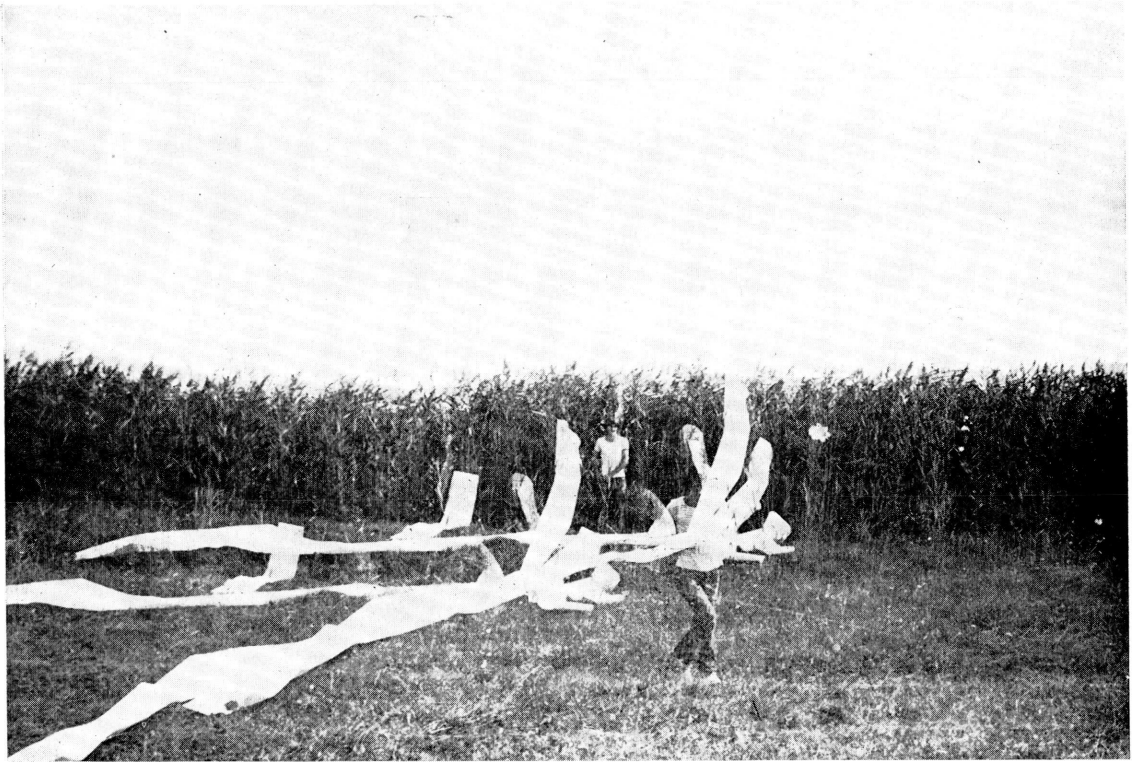
Van azonban ezekenek az alkotásoknak — Matković, Szombathy és Szalma munkáira gondolunk — néhány közös jellemvonása, melyekről már említést tettünk. Mindenekelőtt — s ebben a kritikusok is megegyeznek — ezeknek és a hozzájuk hasonló munkáknak az alkotón kívül úgyszólván nincs élő szemtanúja, megalkotásuk után az enyészetnek, a „természet szokásainak” vannak kitéve, de egyben olyasvalamit bizonyítanak, amire idáig csak ritkán volt képes a művészet: tulajdon léte-
nek mulandóságát. A műről készült felvételek vagy feljegyzések után az úgyszólván magára marad, élete rövid, csak addig tart, ameddig megalkotásának folyamata. Nem törekszik valamilyen örök és végső formára. Ezt a tényt még hitelesebben bizonyítja a Land Art, a föld-művészet, melyet Kerekes és Szombathy tevékenységén át tudunk megvizsgálni.

Kerekes László 1972 nyarán jeleket rajzolt a Palicsi-tó kiszáradt medrébe. Bizonyos képzelt koordináták metszéspontjától jobbra és balra, a koordináta-rendszerbe mézsporral belerajzolt egyenes mentén számok, rejtjelek, numerikus szimbólumok helyezkedtek el, de ezeknek az ada-

toknak az elemzése sosem vezethetne bennünket valamilyen logikus szerkesztési folyamat képletéhez. Itt a legkevésbé fontos, hogy milyen vizuális eszközökhöz nyúlt a szerző, s hogy külön-külön akart-e velük „mondani valamit”. Maga az elképzelés, a tervezés válik fontossá, s az, hogy az alkotó a saját módján („nyelvén”) jelöli meg a világot, helyezi rá pecsétjét a természet, a talaj egy részére. „Walter de Maria 1969-ben vonalakat húzott a nevadai sivatagba. Egyszerűen két párhuzamos vonalat, amely — mondják — fél mérföld hosszú. De nem lényegtelen ezt tudni. Kevésbé a mérték, a vonal hosszúsága miatt, mint inkább az elhatározás miatt: két meghatározott hosszúságú vonalat húzni a sivatagba”, — írja Johannes Cladders.

Szombathy, aki 1972-ben tanulmányszerűen foglalkozik a Land Art-tal, már annyi fáradságot sem vesz, hogy a tájba menjen. Ehelyett a szabadkai Városi Múzeum régészeti osztályához folyamodik segítségért, és ásatásokról készült negatívokról állít ki képsort a Bosch+Bosch novemberi tárlatán, melyet a Képzőművészeti Találkozó termeiben tartottak meg. Arra kíván rámutatni, hogy a művészi jelenség már „művészeti” válása előtt is, nevének és fogalmának meghatározását megelőzve létezett, s nem fontos, hogy ki kezelte az eszközöket, ki tervezte, ki végezte el a munkát, valamelyik alkotó vagy munkás: „A Land Art kísérletek esetében a valóságot a művészettel szembesítjük. Egészen éles és pontos módszerével ennek a konceptusa arra világít rá, hogy a művészeti jelenségeknek előbbi keltezését kell adni, mint amilyen a személyes stílus megjelenése. A művészi jelenség az alkotás — vagyis értelmezése — előtt létezik.” (Ács József)

„Ugyanez áll a Land Art számos művére is. Így Carl Andre köhalmára. Az ember nem tudja, hogy Andre hordta-e össze és rendezte el, vagy úgy bukkant rá, ahogy most látjuk? Kőbánya, kavicstörmelék tárolója-e vagy kőkupac, amely a föld megművelése közben útban volt? »Mesterséges« termék-e vagy ún. »természetes«? Ki tud arról, hogy Bill Bollinger 1970-ben Kölnnél egy fatörzset dobott a Rajnába? A bedobás helyétől néhány méterre az ár irányában már nem lehetett semmit sem észrevenni. A vízben úszó fatörzs semmiben sem különbözik attól, amely véletlenül vált le a tutajról, és most sodródik el. Vagy Jan Dibbets árka. Vajon azért ásták ki, hogy kábelt rakjanak az amszterdami városi parkban? Munkások hányták ki vagy művész? (...) Akár Andre köhalmá, akár Bollinger dorongja vagy Dibbets árka — az ábrázolt mindig önmaga is. Nincsen közbeeső fokozat, mint egy szobornál, amely a bronzon vagy márványon át utal az emberre.” Nem a hidak, az „át-tételek”, vagy a megjelenési formák a döntőek, hanem az azonosság, a művészet és a természet hiány nélküli egybeesése, a természet eszközzé válása, amelyet McLuhan úgy fogalmazott meg, hogy „az új eszközök nem hidak az ember és a természet között, hanem maguk a természet”. Mondrian már McLuhan előtt ennek a hídnak az eltűnéséről beszélt „a művészet és a természet egybeesésének javára”. S akármennyire hasonlítanak Walter de Maria vonalai a mazca és pavacas preinka kultúrák vonalaihoz, Michel Heizer vonalrendszere a Palpa-völgyben csak repülőről látható nyolcvan méteres madárlábhoz, ezeknek a dolgoknak kevés közük van egymáshoz: „Az egyik mágia, a másik konceptus”, egy elképzelés megvalósítása. A Land Art alkotásai és az ókori kultúrák vagy az ősművészet bizonyos jelenségei közötti hasonlóság szembeötlő,



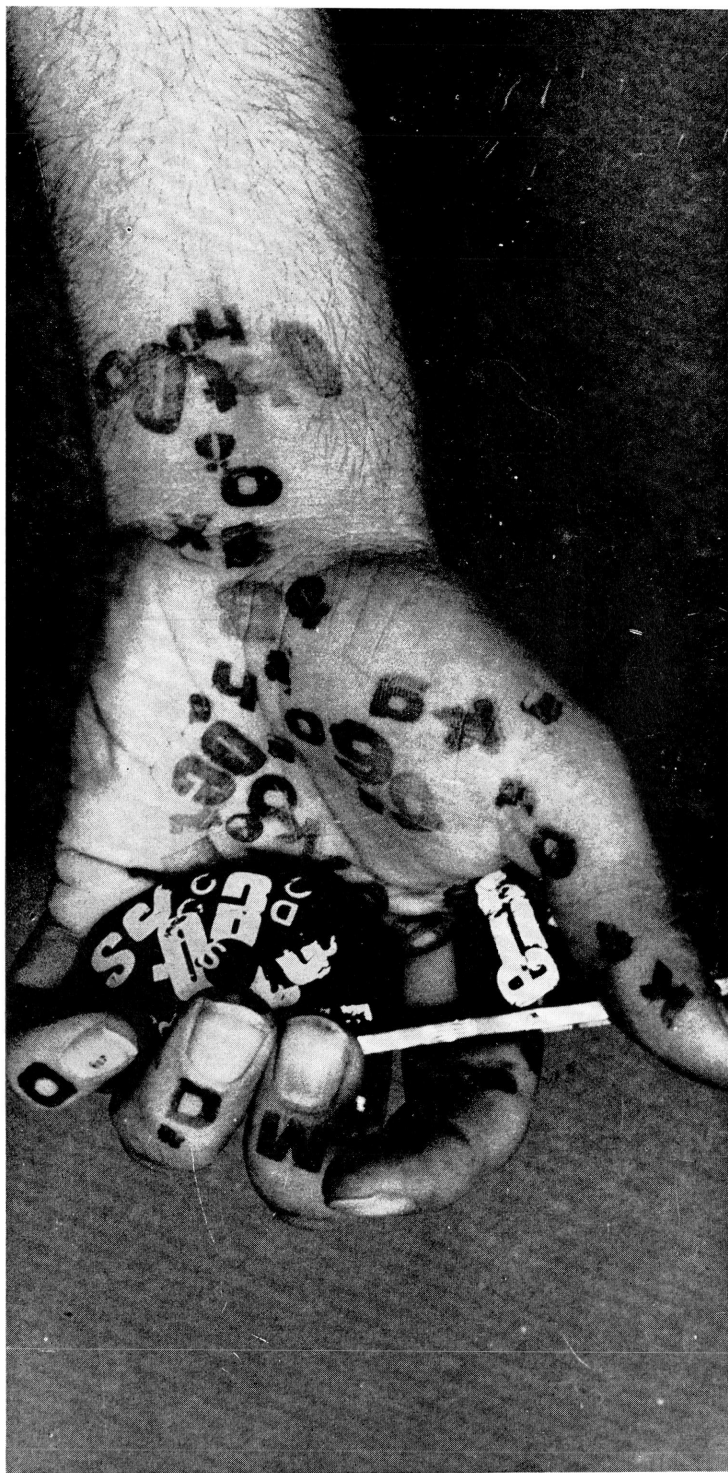
1. Slavko Matković: Intervenció a térben



2. Szalma László: Intervenció a térben



3. Kerekes László: *Lord Art, Palicsi-tó medre*, 1972



4. Csernik Attila: A tárgyköltemény felé

de meg is marad ezen a fokon, a külső hasonlóság határán. A közös csak az, hogy az időszerű művészet anyagaivá az élet principiumai válnak, a tűz, a víz, a föld, a levegő; ezek az alkotói anyagok ma mindinkább a művész létéhez, életfenntartásához kötődő mozzanatok bemutatásánál kerülnek előtérbe. Erről írt Moholy-Nagy László is, amikor az alapenergia elemei meghódításának a fontosságát húzta alá, még ha ez a „művészi” megnyilatkozás intenzitásának és minőségének a rovására is történne. Az a mélyedés, melyet Kerekes László vájt a kiszáradt tömderbe, talán utal bizonyos régészeti jelentőségű árkokra vagy földmunkálatokra, de csak abban egyezik meg velük, hogy a megmunkálás anyaga mindkét helyen a föld. Kerekeshez viszonyítva Szombathy közelebb van a konceptuális gondolkodáshoz, hiszen a Land Arttal való foglalkozás nála csak egy gondolati folyamat, mely a saját kezű megvalósításhoz sohasem jut el: tevékenysége a művészet természetére irányuló vizsgálaton alapul, s mint Kosuthnál, már semmi köze sincs az „egyedi művek” alkotásához.

A csoport 1971-es, második zentai tárlatán Matković különböző anyagokat vett igénybe (alma, stiropor, színes gyapjú, 30 darab Fortevit kapszula), melyek meghatározott ötletek vizualizációja és materializációja révén az elképzelés és a megvalósítás egyidejű médiumát képviselték, olyan közeget, mely igyekszik kizárni a kétértelmű vagy bármilyen jelentésbeli kinyilatkoztatást. Az ötlet anyagba való átültetése Germano Celant szerint „mentális és tényszerű vizsgálat modelljévé” válik, s általa kibővíthetjük tapasztalatainkat a jelenlevő tényekről vagy magáról az ötletről, a felgyülemlett anyagokról.

Az Arte Povera-t képviseli Matković *Almák a szélben* című objektuma is, mely a mennyezetről lógó, kör alakban szétágazó és fehérre festett esernyővázból, valamint a fémpálcák végére aggatott pingponglabdákból állt. Az eredeti ötlet szerint — az a címben is benne van — a labdákat a szerkezet alá helyezett ventillátornak kellett volna mozgatnia. Első önálló tárlatán (*Rad/Work, Ifjúsági Tribün Galériája, Újvidék, 1972*) ismét kiállította a Vizesést — egy falra erősített alumíniumfóliáról 10 dkg világoskék gyapjú vízesésszerűen hullik alá —, s az Objektumot, mely ragasztószalaggal összekötött spraydoboz-halmaz. Ez a művészet, „melyben eltűnik a néző szeme elől a fantázia és a mimézis hárttyája”, azt a feltevést bizonyítja, hogy az alkotó tevékenységét mindinkább a létforma irányítja. Eszközeit nem egyfajta artisztikum, ellenkezőleg, maga az élettér, a mindennapi tevékenység közege szolgáltatja. Matković objektumai — újszerű „szobrai” — valamint Szombathy *A postás uzsonnája* című Arte Povera munkája — olyan anyagokból áll, mint postabélyeg, használt levélboríték, gyufaskatulya, cigarettavég, zsebkész, csontdarab, egy paprika- és kenyérdarab, mindez egy falra erősített kerékpár-csomagtartón —, mely a *Képes Ifjúság* 1971-es tárlatán lett bemutatva, hitelesen bizonyítja a mindennapi, az ember közvetlen környezetéből származó tárgyakként, használati eszközöknek az ábrázolt és az ábrázolás azonossága elve alapján történő „térhódítását”, eluralkodását. Amit Szombathy anyagai ábrázolnak, az valójában a postás uzsonnája; az anyagok önmagukra utalnak, nem másra: jelentkezésük az azonosság újszerű kérdésére épül. A „valóságos valóságos, az akció akció, az ötlet ötlet, az esemény esemény”, a tárgy tárgy, a kivitelezés kivitelezés. Mindez Marcel Duchamp-ot idézi — ilyenek például ready

made-jei vagy Csapda című alkotása, egy ruhafogas, melyet a padlóra fektetett — és az általa felvetett kezdetleges azonossági kérdést. Ő a földre fektetett, szokatlanul elhelyezett ruhafogast „elidegenítette megszokott funkciójától, és a valóság és azonosság problematika értelmében visszavezette önmagára”. De míg Duchamp-nál a cím arra utal, hogy a tárgy megváltoztatta értelmét — ez különben Matković Vízésésére is vonatkozik —, addig a Postás uzsonnájánál ilyen értelmű módosulásról nincs szó: az értelem és az értelmezés hitelesen fedi egymást, az arány tehát egy-egy.

A vizuális költészet kezdeti nyomai Szombathy Bálint 1969-es Szélmalomharc a Nappal című képverseiben jelentkeztek, melyeket a csoport első, szabadkai tárlatán állított ki. A három alkotást mértani (kör) és betűelemek (Sz, B) képezik. Az éles peremű mértani testek konstruktivitását betűk rapportja egészíti ki: az írott nyelv atomjai a geometriai testek körül és mellett mozgásba hozzák a síkot, felsorakoztatásuk ritmusa meghatározott élenkséget visz az ábrázolási felületre. Ezek a kísérletek a figuralizmus jelentkezésével félbeszakadtak.

A vizuális költészet nemzetközi eredményeivel 1970—71 folyamán ismerkedtek meg a csoport tagjai. 1970 végén, az újvidéki Ifjúsági Tribünön megtartott kiállítás után kiépül a kapcsolat a *Signal* című belgrádi folyóirattal, mely vizuális, konkrét, szignalista verseket közöl. Első számában, 1971-ben Magyar és Matković, 2—3. számában pedig Szalma és Szombathy jelentkeznek. Ez a négy alkotó részt vesz a vizuális költészet nemzetközi szemléjén, melyet 1971 szeptemberében tartottak meg a belgrádi Atelje—212 galériájában, az 5. BITEF alkalmából. A korai munkákat verbo-voko-vizuális elvek vezérlik, azonban kevés kivétellel megmaradnak a síkban, a fehér papírlapon, ahol a formálás, az alakítás feltételei kötöttek. Matković, aki a vizuális költészettel elméletben és gyakorlatban egyaránt foglalkozik — Szalma és Szombathy munkái töredékesek —, 1971-ben a ljubljánai *Problemi Magazina*ban, 1972-ben pedig az *Új Symposiumon* közlésezi A vizuális költészet új útjai című tanulmányát, mely jelentős adalék a nemzetközi mozgalom elméleti munkáihoz. Abból indul ki, hogy a költészet — így a vizuális is — megmaradt a síkban, a felületen, „s azt kezeli a kifejezés egyetlen lehetséges helyeként”. Azzal, hogy a költészetnek ez a fajtája rávilágított a látás nyelvének meglétére, egyben elvetette a „tárgyvershez” való közeledés minden lehetőségét, a költő a „szemlélésének »tárgyától«, objektumától való menekülés végletébe esett”; bár a vers háromdimenziós kiterjedésére hivatkozott, mégis megmaradt a sík ábrázolásánál. „Az objektumnak e tagadásával tulajdonképpen a költészet edukatív és esztétikai funkcióját szegényíti, vagyis magát a tárgyat mint esztétikai (költészeti) információk forrását. (...) Minden dolog — fizikai tárgy, amely bennünket körülvesz, birtokolja esztétikai, költői tartalmát, kisugározza azt, s az alkotót arra ösztönzi, hogy lejegyezze őket. De az alkotó lejegyzése (asszimilált és művészileg feldolgozott lejegyzés) közben e tartalmak kétdimenziós interpretálást kapnak. Az alkotó megfigyeléseit és szellemi folyamatainak eredményeit papírra — felületre — halmozva megszünteti a harmadik dimenziót, menekül tőle. Csak bennünket, amikor azt követeli, hogy a kétdimenziósat mint háromdimenziósat éljük át.”

A közvetett bemutatásnak ebben a kritikájában Matković a költői témául választott tárgyra való „írást” szorgalmazza, mellyel a fizikai

tárgy a költői mű szintjére emelkedne. A költészet nyelvi szövete rávetül a tárgyakra, s az újonnan kialakult esztétikai állapotban a szemlélő érzékszervei frontális erőfeszítést visznek majd végbe: érzékelhetővé válik a tárgy „medvessége, puhasága, hangzósága, szaga, íze, hőmérséklete stb.”, melyek költői tartalmakká alakulnak át. „Az így megfogalmazott álláspontok arra a megállapításra készítetnek bennünket, hogy az új vizuális költészetet megtalálhatjuk a hegyekben, a mikroszkóp lencséje alatt, a tűzben és a vízben, a fizikai és kémiai kísérletekben, az utcán és a világűrben”, mutat rá Matković a vizuális költészet távlati lehetőségeire, melyek lényegében azonosak a már érintett ökológiai művészet képességeivel.

Elméleti tevékenységével párhuzamosan Matković „térbe helyezett” vizuális költészettel foglalkozott: bizonyos használati eszközökkel — szék, szódásüveg, zsineg, spraydoboz — összekötött nagy fehér papírbetűket állított ki a térbe, s ezzel teremtette meg a valóságos harmadik kiterjedést. Az alkotás anyaga a külső dolgokkal összefüggő, velük egyenértékű, változatosan variálható és kombinálható „szubjektív nyelvezet”. A térbe helyezett betűk és betűcsoportosulások a többihez hasonló élő szervezetek, melyekre befolyással van a külső környezet mindegyik hatóeleme.

Bármennyire is kiterjedt Matković figyelme ennek az új vizuális költészetnek minden elméleti és gyakorlati mozzanatára, az úgynevezett tárgyra-írás nem nála, hanem a csoporthoz 1973-ban csatlakozó Csernik Attilánál valósult meg a leghitelesebben. Nála a tárgyra való írást festészeti-képzőművészeti periódus előzte meg, mely már elég korán tartalmazta az írott nyelv legkisebb elemeit. 1970-es figuralista korszakában azonban ez a jobbra díszítőelemként alkalmazott betűanyag egyéni kalligráfiai képződménnyé alakult át, olyan alakzattá, „mint amikor a szavakból kihagyjuk a magánhangzókat, és olyan fogalmakat alakítunk ki, amelyeknél nagy agytörő munkára van szükség, hogy megfejtsük a rébuszt, a szót...” (Ács József). Csernik rébuszait betűk halmazai jellemzik, melyeknek körívű radiációjuk van, a központi jelet viszont az erőtérből kivont, megnagyított betű helyettesíti, rányomva bélyegét a felület egészére. A kiemelt betűjel gyakran dombormű, s így háromívű kiterjedése valóságos, nem pedig virtuális, beleélt. A tipográfiai ornamentika — Csernik grafikai formatervező, ez a kérdés tehát naponként foglalkoztatja — nyitott formákat, szerkezeteket teremt, de ez a nyelv még mindig poliform, áttételes.

Miután már ebben a sokféleképpen magyarázható munkaszakaszban a központi elem térdimenziós megoldásával sikerült kiszakadni a síkból, 1972 folyamán a multidimenzionális költészethez érkezett, ahhoz a vizuális verseszményhez, melynek megvalósítását és permanens gyakorlatát A vizuális költészet új útjai című tanulmányában Matković szorgalmazta. Arcra és kézre vitt rá betűlenyomatokat, ezek a testrészek alakítás közben és utána is funkciójukból adódó, mozgást végeztek, kinetikai tulajdonságaik a mozgásban és az előttünk való átalakulásban voltak immanensek. Nála a fénykép — képsőbb a film is — csupán dokumentációs eszköz; az első az alkotási folyamatnak csak töredékeit, időszegmentumait adhatja vissza, tehát nem műként határozódik meg, nem vezet vissza ismételtelen az alkotást a síkba. A Ladik Katalinnal — szintén 1973-ban lett a csoport tagja — közösen készített tárgyköltészet-

ben Csernik ismét a testírást választotta, a test lett az alap, a képzési felület, mely mozdulatokat végzett, ezt viszont hordozójának pillanatnyi tevékenysége határozta meg. Csernik és Ladik objektív tárgyköltészet a müncheni Olimpiai Játékok művészeti műsorában Milko Kelemen Yebell című szerzeményét szolgálta, ahol Ladik volt a vokális előadó.

Vizuális költészetének eredményeit Csernik 1973-ban készített 8 mm-es kísérleti filmjében és 1974-ben kidolgozott tárgykönyvében összegezte. De míg könyvének anyaga az „a”, filmjében — bizonyos hangzásbeli előnyöket figyelembe véve — az „o” betűjel tulajdonságait vette elemzés alá. Az egymás fölé és mellé, blokkokba zárt betűelemek az áthelyezés, a szerző „kombinatorikus kulcsrendszere” révén örvénylést visznek a felületre: az elemek bejönnek a képbe, és el is tűnnek, anélkül, hogy eredetükről, származásukról vagy távozásuk irányáról tudnánk valamit. A képsík azonban Cserniknél sohasem válik a magánhangzók mechanikus gyűjteményévé vagy pusztá betűhalmazok hordozójává. A fehér alap után megjelenik a test, annak részei, a kéz, az arc, a láb; testtartásoknak (behaviour-oknak) vagyunk szemtanúi, és mielőtt a betűimpulzusok „gépies zörejjé” válnának, a test a tárgyra, az emberre irányítja a figyelmet. Így lesz az alkotás — intellektuális játszadás helyett — mélyen emberi, szenzibilis kinyilatkoztatás. Külön figyelmet érdemel, hogy Csernik az „o” jelelem vokális atribútumainak a feltárása is hangsúlyt fektetett: a részek mozgását, közeledését és távolodását Ladik Katalin hangprojektuma takarja, s ez — mint Tóth Gábor írja — önálló fonikus költeménynek is megfelel. „Feltétlenül említést kell tenni a filmet kísérő »o« hangartikulációról, melyek a csecsemő »o«-formálásától a ki- és belélegzés »anyagtalan« »o«-jáig széles megvalósulási helyzeteket mutatnak be”, írja Tóth a film budapesti vetítése alkalmából.

Könyvében Csernik az „a” betű viselkedését vizsgálja a kör alakú nyílással átluggatott, a nyílás elhelyezésével egyidejűleg megszüntetett felületen. Amit első látásra megállapítunk, hogy a harmadik kiterjedés, a mélységi dimenzió a virtuális lehetőségeket meghaladva kitapinthatóan, kimutatható otlevőségként valósul meg: a nyílás magvából „a” betűk csoportjai törnek fel és az oldalakon, a nyílás peremén kör alakban helyezkednek el. A betűjelek mozgását, közeledését és távolodását — a rébuszok központi jeleihez hasonlóan — ez a vizuális erőforrás határozza meg, így a nyelvi jelelemek alakítható anyagként bukkannak fel. A lapokon ugyanannak az elemnek az emeletes elrendeződését figyelhetjük meg, mintha ezáltal is utalás történne a betűjel több dimenziós életterére, látás-, hallás- és szóbeli összefüggésére. Az anyag, a legkisebb nyelvi egység rétegszerű elhelyezésénél fogva plasztikus jelleget nyer, mégpedig nem beleélt, képzeletbeli, hanem valódi térmegszervezéssel. „Csernik visszatereli figyelmüket a szövegre, annak alkotóelemeire, új szintéziseket hoz létre, egy esztétikai befogadást tesz lehetővé, s ezáltal a használatban elidegenedett textust újrahumanizálja. A test és a betű kontextusával foglalkozó munkái világitanak erre a relációra legpontosabban”, jegyzi meg Tóth.

A vizuális költészet darabjai mellett említést kell tennünk Szalma szignalista verseiről, Szombathy konkrét és jelverseiről, valamint Ladik 1973-as Flora című szövegkutatásáról. A csoport tagjainak munkáit több

hazai és külföldi folyóirat közölte. Szalma többek között az angliai *Second Eonban*, Matković és Szombathy a ljubljana *Problemiben*, a Milano sul Garda-i *Lotta Poeticában* közölt. Csernik, Kerekes, Matković, Szalma és Szombathy költeményei és szövegkutatásai bekerültek Klaus Groh *Visuell, Konkret International* című antológiájába, melyet a gersthoferi *Und* című folyóirat 1973. évi 11—12. száma közölt. Az ide tartozó publikált munkák megtalálhatók még a szabadkai *Pesmos* és *Kontaktor* című folyóiratokban, valamint az újvidéki *Mixed Up*-ban.

A balatonboglári kápolnatárlatok 1973. évi Szövegek / Texts című nemzetközi tárlatán Csernik, Kerekes, Szombathy és Matković állított ki. Külön említést érdemel Csernik Attila Eksperimenti nevű újvidéki önálló tárlata, melyet az Egyetemista Kultúrközpont szervezett 1974-ben.