

olyan amorf felületek változnak, melyeken a forma szétfolyik, s a szín apró részecskékre bomlik, mintegy utalva a ragyogás fölöttébb bizonytalan voltára s a különböző értékek és jelenségek egymásba fonódottságára. Művészi tereit a viszály, a surlódás és az elemek egymára hatása jellemzi. Felületein dinamikus ritmusok, események és optikai jelenségek kavarnak és állnak össze olyan bonyolult egységgé, mely alapvetően próbára teszi tekintetünket és gondolatainkat egyaránt. Lényegében azonban sohasem bomlik meg a belső egyensúly: az ellentétek kibékülnek, összeolvadnak, a végletek megszelídülnek, a távol eső térségek határai közel kerülnek egymáshoz. Maurits képeinek alapvető törvényszerűsége a kromatikus szintagmák és a komplementáris kontrasztok sötét alapon való kiteljesedése. A vonalak, sávok, a néha dinamikus, néha higgadt, jeltelen térségekbe beépülő, esetenként szerves anyagra utaló csóvák élményeket, emlékeket idéznek. Szerves anyag benyomását keltik különbözőn a Maurits-objektumokra annyira jellemző nyomdai hulladékanyagok, ólomcsövek is, melyek előbb csupán halmozódnak, de — a véletlen elvein ugyan — végül mégis térbeli egységgé szerveződnek. Rajzait elsősorban a függőleges kiterjedés jellemzi, objektumainak viszont az elemek vízszintes terjeszkedése a fő sajátossága. Az anyagi világba színekkel hatol be: a feketétől az ezüstszürkéig terjedő skálán mozogva Maurits hangsúlyos és hangsúlytalan részekre, nyílt és kevésbé nyílt hanghatásokra utal, mintegy következetesen végigvezetve a színek iránti elkölvezettségét. Közlésének alapjában a szín, a színhatás, valamint a tiszta látomásból kinövő sajátos pikturális jelleg áll. A képzőművészet iránti kételyek korában Maurits néhány olyan új, szabad utat fedez fel, melyek az ismeretlen meghódítás felé vezetnek. E felfedezés örömét hajlandó megosztani velünk, sőt bizonyos mértékig kötelez is erre bennünket, S mindenképpen megérdemi, hogy ne utasítsuk vissza a felkínált alkotói örömeiket . . .

J. F. fordítása

Zeljko SABOL

TÁJÉKOZTATÁS

RAŠA TODOSIJEVIĆ REFLEXIÓI A MŰVÉSZETRŐL

Festőként kezdte pályafutását Raša Todosijević fiatal belgrádi alkotó. Később az időszervi művészeti irányzatokhoz csatlakozó A³ nevű csoport tagja lett, néhány éve pedig önálló kutatásokat folytat. Az utóbbi időszakban kifejtett elméleti tevékenysége révén egészen különleges helyet



Raša Todosijević: 11000 vonal magánhelyiségben, 1976

foglalt el a jugoszláv művészetben. 1977-ben tagja volt a párizsi biennálén bemutatkozó jugoszláv csoportnak; ebből az alkalomból a tübingeni Edition Dacic kiadónál megjelent *Texts* című szöveggyűjteménye. Mélyreható művészetfilozófiai reflexióinak mintegy összegezése az a kézirat volt, amelyet tavaly, a jugoszláv képzőművészet 5. Belgrádi Triennáléja alkalmával sokszorosítottak a látogatóknak.

Todosijević különleges helyzete nem is annyira a hagyományos művészeti eszközöktől való elrugaszkodásban, inkább az időszerű alkotói törekvéseken belül meghatározható elkülönülésben, egy egészen sajátos világ- és művészetszemléletben nyilvánult meg. A hatvanas években indult, hozzánk pedig 1969–70 táján eljutott új művészeti áramlatok egyik ismertetőjele a művészeti gyakorlatnak a mindennapi élettel és létgyakorlattal való azonosítása volt. A konceptuális művészettel rokon irányzatok elkötelezettjei végül is majdnem kivétel nélkül az *élet=művészet* képlet mellett tettek hitet. Az új művészeti gyakorlat immár tízéves jugoszláviai történetében Todosijević az első, aki a konceptuális művészet szószólójaként egy egészen egyéni társadalmi-művészeti látásmód szellemében a *művészet=művészet* tétel mellett állt ki.

Álláspontját az USA-beli Ad Reinhardt tanítása szilárdította meg, akit annak idején a „művészi világ lelkiismerete” névvel illették sokoldalú munkásságának megingathatatlan etikai alapja miatt. Az amerikai festészet hősi korszakában Reinhardt volt az egyetlen alkotó, aki vallo-

ta, hogy eszme nélkül nincs igaz művészet, a mű pedig csupán saját tartalmának bemutatására és nem rajta kívül álló — üzleti, társadalmi, politikai, gazdasági stb. — célok jelölésére szolgál. Reinhardt eszménye a külső belebonyolódásoktól mentes művészet volt, amely a *művészet* = *művészet* elveként fogalmazódott meg, sokakban a l'art pour l'art-t idézve fel. Néhány rosszindulatú szakértő a fenti meghatározással kívánt nyomást gyakorolni arra a művészetre, amely „sem az egyháznak, sem az államnak nem akart szolgálni”.

Az élet és a művészet kettőssége Todosijevičnél újfent kidomborodott. „A művészet művészet, az élet pedig élet, minek tehát az életet a művészettel, a művészetet pedig az élettel körülhatárolni, amikor kárára van mindkettőnek”, idézi egy helyütt Todosijevič Reinhardtot. Todosijevič szerint a napjainkban oly elterjedt, az élet és a művészet közé egyenlőségi jelet tevő alkotói javaslatok a természet utánzásának, mimézisének a hagyományos értelmezéséhez vezetnek vissza. Ebbe a csoportba sorolható az új akadémizmus, a realizmus, a primitívizmus, a szoc-realizmus, valamint a folklorra támaszkodó provinciális expresszionizmus, amelyek az élettel való közelség mellett kardoskodnak, hogy valamiképp leplezzék az eszmei fogyatékoságot. Todosijevič nem szól azokról az időszzerű törekvésekről, amelyek az „Art In Contact Its Life In Art” jelszó szellemében szervezkednek a nemzetközi porondon.

Todosijevičnél a nyelvi-plasztikai alkotás csak eszköz a művészet művelődési, gazdasági, szociológiai vagy politikai összefüggéseinek mélyebb elemzéséhez. A felületes szemlélnék nem sokat mondó nyelvi ábrák valójában nagyon alapos elméleti-kritikai vizsgálódás kulcsait képezik, ezúttal is rácsafolva azokra, akik a konceptuális művészet tudatosan leszűkített, specifikus kifejezősíkja mögött mindenkor a kongó ürességet vagy az erőltetettséget vélik látni.

Todosijevič 1975-től a *Nulla dies sine linea* (*Egyetlen nap sem vonal nélkül*) koncepciójából kiindulva naponta egy vonalat húzott jegyzőfüzetébe. A pontos keletkezési idővel kiegészített vonalak nem alkotójuk mindennapi tevékenységének dokumentumai, vagy az élet menetének kiragadott részei kívántak lenni, csupán a műbe befektetett fizikai erő egyezményességére mutattak rá. A nyelvi képződmény természeté, illetve a kérdéses artikulációs elem — ez esetben vonal — kiválasztása nem játszott olyan lényeges szerepet, mint első pillanatra tűnik. Todosijevič mindenekelőtt a mű társadalmi-gazdasági feltételeinek kontextusát kívánta megvizsgálni, így esetében az eszközválasztás szinte jelentéktelen szerepet kapott; ugyanúgy rajzolhatott volna köröket vagy más nyelvi ábrákat is. Most már, mint nyelvi szempontból elfogadható művek alkotója, Todosijevič az elszigeteltség problémájába ütközött, mert hiányzott az a társadalmi-művelődési közeg, amelyben a nyelvi képződmények általánosan is elfogadott és verifikált alkotásokká váltak volna.

Hasonló sorsra jutott *Tízezer vonal a galéria falán* című tervezete is,

melyet előbb csak magánhelyiségekben valósított meg. Vonalzó segítségével meghatározott magasságban és szélességben tízezer grafitvonalat húzott egymásra. Ilyképpen egy satírozott sávot kapott, amelyről lehetetlen volt megállapítani, valójában hány vonalból állt össze. De amint Kosuth is mondja, annak, aki valamit, művészetként akar felfogni, mindent 1:1 arányban kell elfogadnia. Todosijević ezúttal is egy nyelvi-optikai szémszögből kifogástalan alkotást hozott létre, amelyet már csak be kellett iktatni az általános művelődési folyamatba, vagyis a művészeti

<i>Nulla dies sine Linea</i>	1. 1. 1976.
<i>Nulla dies sine Linea</i>	2. 1. 1976.
<i>Nulla dies sine Linea</i>	3. 1. 1976.
<i>Nulla dies sine Linea</i>	4. 1. 1976.
<i>Nulla dies sine Linea</i>	5. 1. 1976.
<i>Nulla dies sine Linea</i>	6. 1. 1976.
<i>Nulla dies sine Linea</i>	7. 1. 1976.
<i>Nulla dies sine Linea</i>	8. 1. 1976.
<i>Nulla dies sine Linea</i>	9. 1. 1976.
<i>Nulla dies sine Linea</i>	10. 1. 1976.
<i>Nulla dies sine Linea</i>	11. 1. 1976.
<i>Nulla dies sine Linea</i>	12. 1. 1976.
<i>Nulla dies sine Linea</i>	13. 1. 1976.
<i>Nulla dies sine Linea</i>	14. 1. 1976.
<i>Nulla dies sine Linea</i>	15. 1. 1976.
<i>Nulla dies sine Linea</i>	16. 1. 1976.
<i>Nulla dies sine Linea</i>	17. 1. 1976.

Raša Todosijević: *Nulla dies sine linea*, 1976

hagyományba. A szerzőnek tehát megfelelő művelődési-gazdasági közegre volt szüksége az alkotások hivatalos és nyilvános felavatásához, illetve a művészeti körforgásba való konvencionális beiktatáshoz. Ez pedig nem volt könnyű. Todosijević arra a megállapodásra jutott, hogy a galériák csak a helyi művelődési körülményeknek és elvárásoknak megfelelő alkotásokért vállalnak felelősséget, habár mindig a művészet általános, egyetemes értékeire és jellegére hivatkoznak. A kiállítói intézmé-

nyek ilyenformán egy szűk réteg, a kultúrbürokrácia kezében vannak. Már előre tudni, hogy melyik galéria melyik bázisból verbuválja azt a terjedelmes anyagot, amely egy centripetális mozgás folytán mindig az erősebb gazdasági központok felé tör, kialakítva a művészet, az alkotók és a kiállítói intézmények hierarchiáját. Mindebből az következik, hogy a képtár vagy a művész neve a mű elbírálásakor annak objektív értékénél is jelentősebb; a mű társadalmi értékét tehát a rajta kívüli tényezők a priori határozzák meg.

Összegezésként nem árt ismételtlen aláhúzni, hogy Todosijević vonalai képzőművészeti eredetükre való tekintettel sem plasztikai kifejezési eszközök, mert már pusztán megjelenésükkel az alkotás meghatározott társadalmi kontextusban való osztályozásának és valorizációjának a problematikáját vetik fel. A belgrádi alkotó kutatásai közvetlenül is kapcsolódnak Daniel Buren *A múzeumok funkciója* című vizsgálódásához, amely a tőkés társadalom piaci rendszerének a művészet fejlődésére gyakorolt negatív hatásait elemzi. A Nulla dies sine linea és a Tízezer vonal a galéria falán című alkotások elsősorban rámutatók és kritikusok, s szerzőjük különleges érdeklődését tükrözik a művészet általános rendszerében uralkodó helyzet iránt.

SZOMBATHY Bálint



Marina A. Szokolova (Szovjetunió): Chostakovitch, Katerina Izmailova