

# A KÜLDEMÉNYMŰVÉSZET KEZDETEI

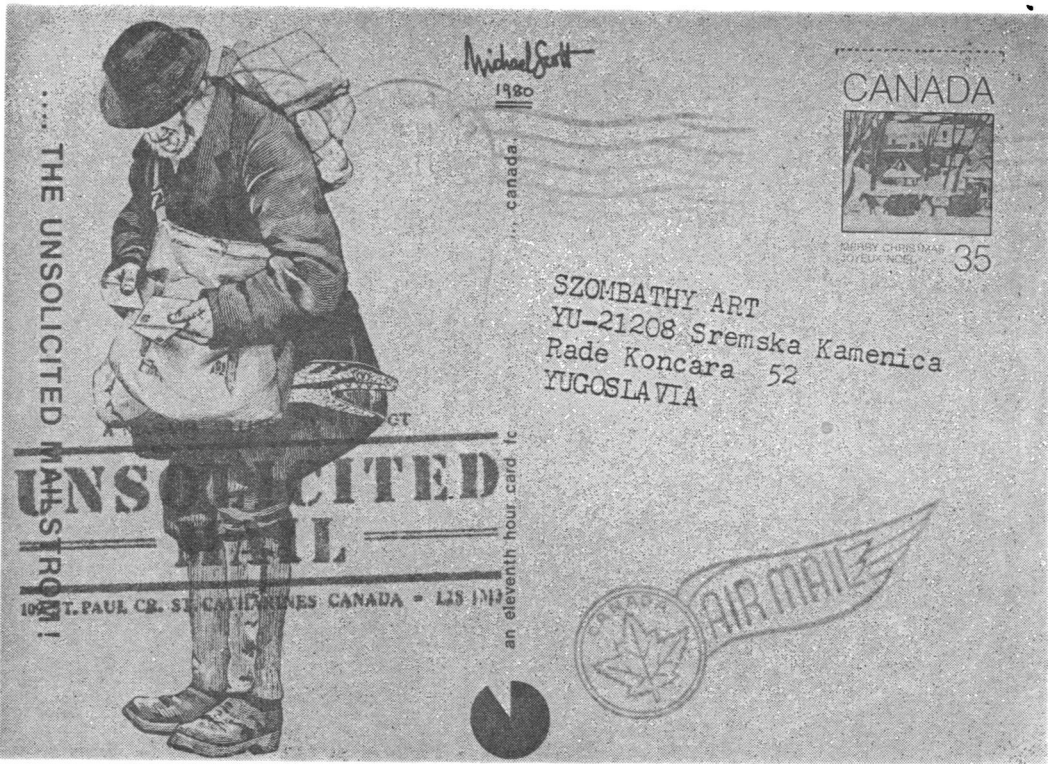
SZOMBATHY BALINT

A nemzetközi szóhasználatban Mail Art, Correspondence Art, Postal Art, Art in the Mail, arte postale stb. névvel jelölt *küldeményművészet* esetében nehezen vagy egyáltalán nem alkalmazhatók a klasszikus műtárgyakra vonatkozó hagyományos műelemzés módszerei és irányvonalai, hiszen a küldeményművészet szerkezetileg és fogalmilag az önálló esztétikai programmal és nyelvi felépítménnyel rendelkező, rendszerint az előzőek tagadására épülő művészeti irányzatok, izmusok egyikével sem azonosítható. Ebből adódik, hogy ennek a művészeti szándékú jelenségnek a problémaköre elsősorban a kommunikáció szférájára tartozik, csak azután beszélhetünk művészeti implikációiról.

Mielőtt rátérnénk ennek az immár lassacskán két évtizede időszerű és erőteljes alkotói tevékenységnek a tartalmi vizsgálatára, nézzük, mit is mutatnak történeti dimenziói. Mert bár tény, hogy a küldeményművészet kezdeményezőit jobbára három, egymáshoz időben közel levő csomóponton találjuk, az újabb vizsgálatok rámutattak, hogy eredete egészen a századelőre vezethető vissza. Ez a mozzanat már önmagában véve is Duchamp Hans Richterhez intézett 1962-es levéltörredékére utal: „A neodada, amit most újrealizmusnak, pop art-nak, assemblage-nek stb. neveznek, csak kényelmes kimagyarázkodás, valójában abból él, amit a dada megteremtett. A ready-made-ekkel szárnyát kívántam szegni az esztétikának. Az újdadaisták viszont ismét a ready-made-ekre hivatkoznak, most azonban esztétikai gyönyört és élvezetet fedeznek fel bennük. Kihívásként üvegszárítót és vécedényt dobtam ábrázatukba, most pedig mindez esztétikai gyönyörélményt nyújt nekik. Az idézet jelentősége abban van, hogy Duchamp volt az első alkotó, aki a tízes években tudatos postai műveletet hajtott végre. Az idézet jelentéséből mintha az következne, hogy Duchamp eredeti művészi gesztusához viszonyítva a mai küldeményművészet túlzottan esztétikai, ideológiailag tompa, erőtlen és hatástalan. Nincs egészen így, és ez azzal bizonyítható, hogy a postai hírcserét alkalmazó művészeti mozgalom nem különálló, szilárd stratégiai alapokon nyugvó, homogén művészeti irányzat, inkább több, hatóképes műfaj és izmus sokszor efemer keve-



Michael Scott, Kanada



... THE UNSOLICITED MAIL FROM!

Michael Scott  
1980

... canada.  
an eleventh hour card. fc

CANADA  
MERRY CHRISTMAS  
JOYEUX NOËL  
35

SZOMBATHY ART  
YU-21208 Sremska Kamenica  
Rade Koncara 52  
YUGOSLAVIA

UNSOLICITED MAIL

1980 T. PAUL CR. ST. CATHARINES CANADA - L1S 1Y1

AIR MAIL

redése. A hiedelmekkel ellentétben a küldeményművészet elsősorban szociológiai s csak másodsorban esztétikai jelenség.

De térjünk vissza Duchamp-hoz. A „postai eset” Walter C. Arensberg New York-i műgyűjtő nevéhez fűződik, aki 1916-ban a Függetlenek Szalonjának előkészületein serénykedő dadaista művészeknek, köztük Duchamp-nak, Picabiának és Man Raynek biztosított lakásában találkozóhelyet. Duchamp négy darab, azonos alapra rögzített levelezőlapot küldött postán az ugyanabban az épületben tartózkodó Arensbergéknek. Ennek egyik felén a következő találkozó dátumát és — megint csak ugyanazon épületben — helyét tüntette fel, másik felére pedig bizonyos öntörvényű szabályoknak megfelelően alakított jelképes íráselemeket tett, melyeket a művészettörténészek több esetben is *La marié mise à nu par ses célibataires, même* című, időben is nagy előkészületeket igénylő (1915—1923) művének vázlatrajzaival hoznak kapcsolatba. Míg a tárgyból és rendeltetéséből eredően *Rendez-vous of 6. February 1916* címmel ellátott négy levelezőlap kódolt szövege természetesen Duchamp globális nyelvi stratégiájából merít, s az alkotás rejtjeles üzenetének fonák oldalát világítja meg, semmivel sem jelentéktelenebb az az ötlet, hogy egyazon fedél alatt tartózkodó barátainak postai úton küldjön értesítőt. Ez a látszatra értelmetlen gesztus napjainkban, a küldeményművészet izzásának idején kapta meg valódi jelentőségét, ám tagadhatatlan, hogy már keletkezésének idején is fontos denotatív szerepet játszott a *Grand verre\** szövegeinek és vázlatainak értelmezésében. Azzal, hogy postai úton ad fel egy olyan értesítést, melyet szóban sokkal gyorsabb és kézenfekvőbb lenne közölni, Duchamp elsőként veti fel az esztétikai üzenet és a távkommunikáció viszonyának kérdését a művészettörténetben — elsőként tulajdonít ki egészítő szerepet a posta intézményének.

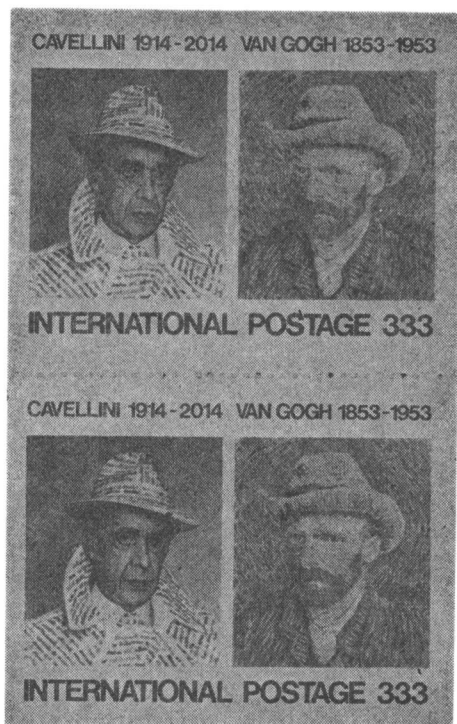
1921-ben Duchamp ismét a postai távközlés csatornáira támaszkodik, amikor levélben értesíti Tzarát, hogy nem kíván részt venni a párizsi dada-kiállításon, melyet a román származású antiművész szervezett. Nem is annyira a kérdéses levél, hanem az azt követő, hozzá csatlakozó távirat érdemel figyelmet: a sógorához, Jean Crottihez címzett sürgöny szövege — „podebal duchamp” — már arra utal, hogy a szokásosnál mélyebb, esztétikai értelmet kell neki tulajdonítani, a dadaista tagadás megnyilvánulását kell belelátni.

Am nem Duchamp az egyetlen, aki esztétikai információk közlése céljából veszi igénybe a posta szolgáltatásait. Tágabb vonatkozásban ide sorolhatnánk a német Helmut Herzfelde — művészi nevén John Heartfield — montázszerű frontjelentéseit, melyeket levelezőlapokra

\* Amikor Duchamp 1915-ben New Yorkba érkezett, Walter Arensbergnek és feleségének párizsi levegővel töltött palackot ajándékozott. A *Grand verre* problematikája üvegsorozatának egészével együtt ide vezethető vissza,

szervesítve küldött ismerőseinek. „John Heartfield valójában már 1914-től elkezdte »montázsainak« összeállítását, vagyis attól fogva, hogy a harctérről — a cenzúra kijátszása végett — olyan folyóirat- és újságkivágásokból ragasztott *különös lapokat küldött baza*, melyeken az egymásnak ellentmondó képeket polémikus és demisztifikáló szándékkal párosította. E *levelezőlapok* jelentik a Dada politikai fotomontázsainak igazi kezdetét”, írja De Micheli. Az idézet általam kiemelt részeire ez idáig tudtommal senki sem mutatott rá, valós dimenzióit De Micheli is csupán a *különös* jelzővel illeti. Heartfield esetében a kommunikáció módjának, az esztétikai üzenet továbbításának jelentősége valahogy mindig eltörpült azon tények mellett, hogy Heartfield elsősorban kommunista eszmésű fotomontázsaisal került a német dada első vonalába. A másik okot abban kell látni, hogy Heartfield csupán az élethelyzet diktálta feltételek következtében folyamodott a postai hírközléshez, maga az esztétikai üzenet és a kommunikáció csak spon-tán, nem célzatos interakciós viszonyt hozott létre, Duchamp esetével ellentétben, aki levelezőlapjainak értelmezési rendszerét tudatosan a hírközlés mikéntjétől tette függővé. Hiszen ha tovább lazítanánk a témán, úgy ide kellene sorolnunk számos gondolkodó és alkotó levelezését, kiterjedt postai üzenetváltását is, melyeknek azonban a mi szempontunk szerint, illetve a küldeményművészet fogalmi jegyeiből kiindulva csupán anekdotikus jelentőségük lehet. Másrészt az sem lehet mellékes, hogy Duchamp idejekorán előrelátta a jövőt, tudniillik, hogy előbb-utóbb kialakulnak a művészet burzsoá szalonokat, zárt üzleti intézményekként működő kiállítói helyiségeket megkerülő alternatív formái. Ennek a gondolatnak a szellemében hangzott el következő kijelentése is: „A holnap nagy művésze a föld alá fog menni”, s ennek eszmeiségét igyekszik megközelíteni *Boîte-en-Valise* című 1941-es alkotása, ami nem más, mint egy zöld aktatáskába helyezett doboz, benne alkotásainak és írásainak miniatűr gyűjteményével, egy hordozható minigalériai prototípusával.

A századunk második felében észlelt alternatív mozgások és a küldeményművészet közvetlen kezdeményezőit képviselő góccok közül három olyat kell kiemelni, melyek a dadaista hagyományra építették stratégiájukat és ismételten alátámasztották Duchamp-nak a neoadaról mondott és az írás elején idézett véleményét. A Fluxusról, a New York Correspondence Schoolról és a francia újrealizmusról van szó, vagyis azokról a művészeti megnyilvánulásokról, melyek a megszokottól merőben új koncepciót hirdetve az alkotás eszményét nem a végtermékben, hanem a folyamatban, az állandó mozgásban vélték felfedezni, ezzel egyidejűleg pedig tagadták a nagy művek, az „állandó értékek” létjogosultságát és értékrendjét. Az 1959 és 1963 között virágkorát élő Fluxus-mozgalom például igyekezett kizárni az alkotói akcióban megnyilvánuló tévyszerűséget. E nemzetközi mozgalom a zene, a színház



G. A. Cavellini, Olaszország

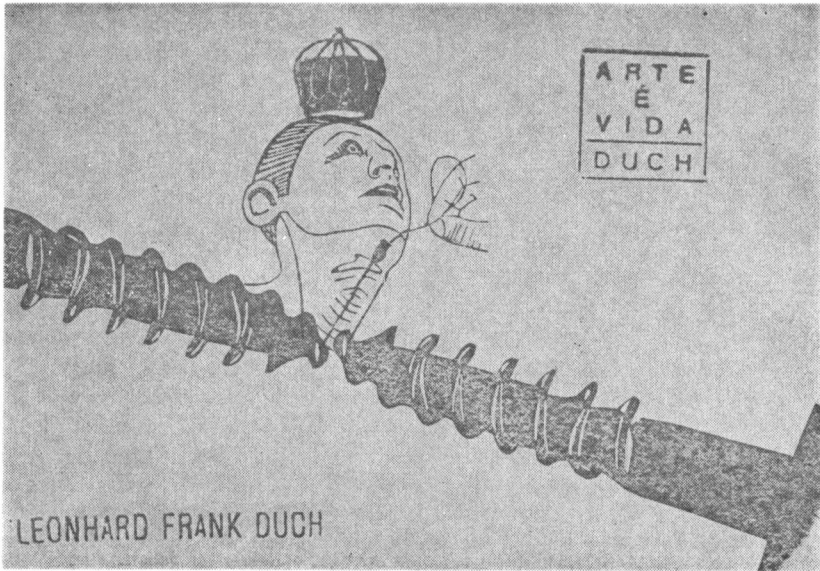
és a vizuális művészet fúzióján át a dadaizmus nyílt felújítását szorgalmazta, újszerű esztétikai nézetei közül pedig nem egy hatással volt a küldeményművészet elméletének és gyakorlatának megalapozására. Kezdjük azzal, hogy olyan földalatti folyóiratként indult, amelyhez minden közreműködő munkatárs meghatározott számú multiplikált alkotással járult hozzá, s miután egy-egy szám anyaga összeállt, a résztvevők postán komplett példányt kaptak belőle. A Fluxus-alkotók többsége közvetlen postai kapcsolatban volt egymással, s valószínű, hogy ennek a kommunikációs elhatározásnak köszönhető, hogy a mozgalom nemzetközivé nőtte ki magát: 1966-ig Koppenhágában, Nizzában, Prágában és San Diegóban alakultak Fluxus-központok. Néhány egyénnek külön érdeme van a küldeményművészet eszméjének terjesztésében. Először is Ken Friedmannak, aki — katalizatori szerepéből következően — a hetvenes évek elején mintegy ezernégyszáz nevet tartalmazó címtárat tett közzé, s maga is új anyagokat — cipőket, festett ingeket, papírkötegeket stb. — vetett be a postai hírcserébe, továbbá a tárgykül-

deményeiről és szöveges kijelentéseiről ismert Ben Vautier-nek, s a művészi bélyegkiadás és a pecsétművészet két úttörőjének, Bob Watt-nek, valamint Daniel Spoerri-nek. Spoerri, Beuys, Vostell, Ben, Brecht és Friedman már a hatvanas évek elején jelentős pecsét sorozatokat tett közzé. Úgy tetszik, hogy a Fluxus küldeményművésztire gyakorolt fellendítő hatása mindenkéfelett az asszociációs folyamatok felszabadításában, az aleatórius módszerek bevezetésében, a kísérletezés érvényesítésében, az esztétikai üzenetek személyes, intim jellegében, az önfelfedezés lehetőségében és a kis dolgok jelentőségteljességében nyilvánult meg legkifejezettebben, mindamelllett, hogy „bejáratta” a küldeményművészet később expanzióinak indult olyan nélkülözhetetlen eszközeit, mint a gumipecsétek, szerzői postabélyegek és levelezőlapok.

A New York Correspondence Schoolt, avagy a New York-i Levelezőiskolát 1962-ben alapította Ray Johnson, akit még ma is a levelezőművészet atyjának tartanak Észak-Amerikában. A levelezésre tett hangsúly azért oly fontos, mert utal Johnson levélküldeményeinek szöveges természetére. Johnson volt az iskola irányítója és tanára, mintegy kétszáz távhallgatót gyűjtve maga köré, akiket leveleinek, művészi üzeneteinek tömegével látott el. Thomas Albright írja az iskoláról: „Az irányzat több száz embert gyűjt maga köré — művészeket, kritikuskokat, filmszínészeket —, akik küldeményeket kapnak Johnsontól és küldeményeket küldenek neki. (Az iskola) az érdekesség, az útmutatás, a felfedezés, az abszurditás és a logika különböző elemeire tanít, esetleg csak tulajdon fennállásáról, alapítójának létéről tájékoztat bennünket. Körülbelül kétszáz állandó levelezője van, akik a »tanári kart« és a »hallgatóságot« alkotják egyidejűleg.” (Johnson tevékenységének részleteit tárja fel az az interjúrészlet, melyet e történeti áttekintés adalékként közlünk.)

Valamivel burkoltabban jelentkezik a francia újrealizmus (Nouveau Réalisme) küldeményművésztire gyakorolt hatása. A Fluxushoz viszonyítva csupán annyi újdonságot hozott, hogy a legközségesebb tárgyak és hulladékanyagok művészeti alkalmazásával gazdagította a művészeti küldemények eszköztárát. Ettől veszi eredetét a Junk Art (hulladékművészet), a postai művészet egyik ága. Az újrealizmus első sorban azzal okozott fordulatot, hogy a küldeményművészetben honos pecsétnyomatokat festői, „elit” kontextusba igyekezett beágyazni.

E három forrás mellett kisebb-nagyobb szerepet játszottak a pop art, a konceptuális művészet, a minimális művészet, a strukturális művészet, a performance, a konkrét vizuális költészet stb. területén tevékenykedő alkotók is, vagyis azok a művészek, akik a nemzetközi postaforgalom előnyeit más művészeti rendszereken belül, gyakran rész-megoldásként, kiegészítésként vagy segédeszközként alkalmazták. Nem árt, ha elvászaltjuk őket azoktól az alkotóktól, akik kizárólag a küldeményművészetnek szentelték figyelmüket,



Leonhard Frank Duch, Brazília

A különféle ösztönzések és behatásokat nehéz lenne külön-külön is figyelembe venni, de tény, hogy a küldeményművészet egyre több jelentős és kevésbé jelentős alkotó érvényesülését tette lehetővé. A postai hírcsere országhatárokat és nemzeti korlátokat, égtájakat és kontinenseket áthidaló képességének köszönve a művészek egy egész új nemzedéke jelentkezett a nemzetközi porondon, ami a kezdeményezések és javaslatok egész sorát vetette fel. Mert tagadhatatlan, hogy az esztétikai üzenetek postán való továbbítása nem minden alkotó számára jelenti ugyanazt. A küldeményművészet egyik fő jellemzője, hogy szorosan kapcsolódik a mindennapok egzisztenciális és ideológiai harcához, az alkotók légyakorlati formájához. A többi tájékoztatási eszközhöz képest a művészi kommunikációnak ez a fajtája közvetlen kapcsolatra épül, üzeneteinek burkolt jelentését leginkább csak a címezett képes megfejteni és értelmezni. Ken Friedman a következőképpen jellemzi: „Az ostobaság és a zsenialitás arénája egyidejűleg, ám folytonosan érdekesítő és állandóan változó lehetőségeket kínál. Intermediális, interdiszciplináris és kétértelmű jellegéből következően nehezen átfogható és meghatározható; életképességét és alkalmazhatóságát annak köszönheti, hogy egyik általános művészeti elméletbe sem iktatható be. Vitalitásáról árulkodik, hogy kezdetektől napjainkig nyitott és hatóképes tudott maradni.”



Egy meghatározott személynek feladott műalkotás nem hozható közös nevezőre egy kiállításra készített, a széles közönségnek szánt alkotással, mert míg az első zártabb, „testre szabottabb”, s intimebb, emez csupán az általánossághoz szól, egy átlagszinthez van méretezve. Bár a küldeményművészet darabjaiból itt-ott szerveznek kiállításokat és főként didaktikai, népszerűsítő célzatú bemutatókat, a postai tevékenység ütőereje mégsem ezekben a közös akciókban, inkább a testre szabott, konkrét személyeknek szóló egyedi vagy sorozatmunkák terjesztésében van. Jean Marc Poinsoy úgy véli, hogy ezeknek a magánküldeményeknek az elkészítése több figyelmet és odaadást igényel, mint számos úgynevezett „komoly”, kiállításra készült mű. Nem téveszthető szem elől, hogy a küldeményművészet az egyedüli művészeti megnyilvánulás, ahol a megvalósítás és a terjesztés feladatai egytől egyig a szerzőre ruházódnak át.

Számos Mail Art-alkotó magát a postai kommunikációt választja témájául, kutatási területéül. Küldeményeket adnak fel nem létező címekre, rég elhunyt alkotók lakására, s megpróbálják módosítani, a posta standardizált üzenetátvivő formáit. Saját kezűleg készített bélyegeket és bélyegzőket használnak. E két munkaeszköz annyira elterjedt, hogy már-már különvált, önállósult: Stamp Art, illetve Rubbers-tamp Art néven váltak közismertté. Mások kollázsokat, apró, semmi-revaló ajándékokat, ruhadarabokat és azonosíthatatlan tárgyakat adnak postára, melyek előtt értetlenül áll a postahivatalnok, a vámós és a levélhordó. A küldeményművészek nem a jövőnek, az örökkévalóságnak dolgoznak, alkotásaik, ötleteik mulandók. Intenzíven veszik ki részüket a világ dolgaiból, de nem kívánnak maguknak szobrot állítani, hanem — Virginia Woolfot parafrázálva — elsősorban lelki kapcsolatokot keresnek: megismerésre vágynak, hogy ők is kitarulkozhassanak mások előtt. Talán ők McLuhan globális falujának első igazi állampolgárai.

Mindenesetre a küldeményművészet napjaink legidőszertűbb művészeti jelenségévé vált azok után, hogy a tágabb értelemben vett konceptuális alkotói formák idejekorán beszűkültek és kiapadtak.