

különböző, szembesítő kísérletek mélyén. Sütkösd azt sugallja: azért nem bocsátkozik mélységekbe, mert nincs miért; mert nem érdemes. Megcsinálja például azt a viccet, hogy a három „Károlyt” (Darwin, Dickens és Marxot) szembesíti egymással, még hozzá 1869-ben Londonban, sakkozás keretében. Az írás ideológus-pukkasztó pamfletnek is tekinthető: a három öregúr gondja-baja és gondolatvilága igen nagy távolságra van egymástól, annak ellenére, hogy a tárgyilagosság a tényszerű vagy csupán feltételezhető rokonszenvet sem hallgatja el. Az allúzió ennek ellenére félreérthetetlen: az erkölcsi idealizmus, valamint a természet- és a társadalomtudomány vitája alkotja tulajdonképpen korunk szellemi lényegét.

Ennek ébren tartása, jelzése Sütkösd Mihály prózájának ars poeticából következő feladata.

VAJDA Gábor

K É P Z Ő M Ű V É S Z E T

INNOVÁCIÓK A HETVENES ÉVEK HORVÁT MŰVÉSZELETÉBEN

A felszabadulás utáni művészet legérdekfeszítőbb, legradikálisabb változásaira a hetvenes években került sor. Ez idő tájt ugyanis a hazai közeg is egyre inkább magába szívta a nemzetközi relációkon kisarjadt újító eszmék legjavát, a hetvenes évek közepe táján pedig már szinte vonalba került az országhatárokon túli eseményekkel. Ezért aztán nem is tűnik véletlennek, hogy a zágrábi Modern Művészetek Galériája nagyméretű reprezentatív kiállítás keretében tért vissza a tegnap jelentősebb művészeti eseményeire, hiszen a jugoszláv — ezzel pedig a horvát — művészet korszaknyitó történései éppen a hatvanas évek végére és a hetvenes évekre esnek. Ezt a viszonylag rövid időszakot korábban nem tapasztalt mozgalmasság, újítássorozat jellemzi. Közülük is a műtárgy anyagtalantását, a műfajok összemosódását, a kiállítói intézmények demisztifikálását, az alkotó státusának minőségi átalakulását, a korlátlan anyagkezelést s a művészet mint magánvaló megkérdőjelezését, fogalmi tágítását kell kiemelni. A hetvenes évek művészetét ugyanazok a törekvések jellemzik világszerte; a helyi, törzssőkös értékeket az összemeri, kozmopolitika alkotói kísérletek kényszerítik visszavonulásra. A művészeti folyamatok a társadalmi-politikai események szintjére emelkednek: nincsenek elszigetelt jelenségek, az életbevágó kérdések világproblémává nőnek, egy-egy ország, szűkebb közösség tragédiája világtragédiává, világfájdalomná nő.

Talán a horvát főváros földrajzi helyzetével magyarázható, hogy a friss alkotói gondolatok és ötletek valamivel előbb találhatnak benne meg-

értésre, mint mondjuk Belgrádban vagy bármely nagyvárosban, hiszen a hatvanas évek elején jelentkező Gorgona nevű csoportosulás, majd az őt követő Nove tendencije nevű neokonstruktivista mozgalom a szocialista realizmus sematikus dogmatizmusával leszámolva mintegy előkészíti a talajt a radikális változások előtt.

A Gorgona művészete alapja és egyben szerves része is a következő évtized alkotói folyamatainak. Ennek a művészeti társulásnak a tagjai — Dimitrije Bašičević-Mangelos, Manijan Jevšovar, Julije Knifer, Ivan Kozarić, Matko Meštrović, Radoslav Putar és Đuro Seder — ismerik fel elsőként a művész fokozódó társadalmi angazsáltságának jelentőségét, az új médiumok termékenyítő hatását és a műalkotás fogalmi átminősítésének forradalmi erejét. Gyakorlatuk nyomán az utánuk jövő nemzedék már nem kénytelen mindent előlről kezdeni. A Gorgona működéséhez fűződik a klasszikus festmény nyelvi szövetének a feldarabolása is. A korai konceptualizmus eszméi a csoport által időnként megjelentetett *Gorgona* című ellenfolyóiratban látnak napvilágot. Hogy általános alkotói intencióik mennyire az európai események párhuzamán haladnak, bizonyítja, hogy csupán anyagi okok közrejátszása folytán maradtak el azok a *Gorgona*-kiadványok, amelyek (külön-külön Manzoni, Munari és Duchamp javaslatait kellett volna hogy tartalmazzák. Ezt tanúsítja az az intenzív levelezés, amelyet jelenleg Josip Vaništa dokumentációjában lehet megtalálni.

Bár a Gorgona tagjai jobbára elismert alkotók és elméleti szakemberek voltak, mégis szűkségét érezték a hivatalos kereteken kívüli együttes munkának, miáltal művészetünk első olyan szabad alternatív társulását hozták létre, amely időálló prototípusa lett a később országszerte felbukkant művészeti csoportosulásoknak is.

A hatvanas évek közepére rátelepedő szélcsendet követően kezd kibontakozni a neokonstruktivista törekvéseket képviselő Nove tendencije mozgalma, melyet a Modern Művészetek Galériája karol fel. Anyagi támogatásának köszönhető, hogy hamarosan a kétévenként megrendezendő nemzetközi tanácskozásai — ha csak rövid időre is — maguk köré gyűjtik az európai művészet számos tekintélyét. A mindinkább elméleti kérdések felé forduló Nove tendencije *BIT International* néven időszakos folyóiratot jelentet meg, melynek tematikus számai az információelmélet, a tévé, a konkrét vizuális költészet, a komputerművészet stb. témáit dolgozzák fel. (Talán ezen a helyen kell korrigálni Szabolcsi Miklósnak *A neoavantgarde* című szöveggyűjteményben közzétett téves értékelését, miszerint a *BIT International* „a gépi költészet egyik műhelye”, hiszen kísérleti költészeti számában a folyóirat a gépi lírát csupán fragmentárisan, ágazati értelemben fogta át, míg a komputerművészetet tárgyaló kiadványában is inkább a grafikán, mintsem a költészetben van a hangsúly.)

1967-től az Egyetemista Központ Galériája, 1969-től pedig vele párhuzamosan a Modern Művészetek Galériája válik az új művészeti gya-

korlat igencsak aktív képviselőinek munkaterévé. Míg az utóbbi az új művészeti gyakorlat legkiemelkedőbb jugoszláv képviselőinek egyéni és csoportos tárlatait igyekszik rendszeresíteni, az Egyetemista Központ kiállítótere a legszabadabb alternatív alkotói elképzeléseknek vállalkozó támogatójává. 1975-től ezt a szerepet a legifjabb alkotói nemzedék bemutatásával a Galerija Nova veszi át. Az Egyetemista Központ keretében 1976-ban megnyílt Multimediális Kutatóközpont pedig azt a hírnevet lesz hívatott visszahódítani, amely valamikor ennek az intézménynek a galériájához fűződött. Szinte nincs olyan — meghatározott eredményeket felmutató — alkotói csoportosulás vagy akár egyén az országban, akiknek e négy fórum közül valamelyik ne nyújtott volna bemutatkozási, afirmációs lehetőséget. Elgondolkodtató azonban, hogy Zágrábban kívül a nagyobb horvát városokban — Splitben, Rijekán vagy Eszéken — nem jelentkeztek hasonló művészeti törekvések, valahogy minden egy központ köré tömörült. A hetvenes évek horvát művészetében tehát a központ és a vidék viszonyában egészen más a helyzet, mint például Szlovéniában (Ljubljana—Kranj) vagy akár Vajdaságban (Újvidék—Szabadka).

A hetvenes évek művészeti újításainak nagy része természetesen nem a hagyományos kiállítóterekhez, zárt formákhoz fűződik. Az újonnan fel lépő nemzedék egyik vezérmotívuma éppen az volt, hogy a művészetet ki kell vinni az utcára, a terekre, az emberek közé, a valódi életterbe. A művészet ilyen úton történő demokratizációjának fellelegvárává éppen a horvát főváros, Zágráb vált, ahol több, egymás után kirajzott csoportosulás lett az urbánus művészet népszerűsítőjévé. Boris Bučan és Josip Stošić 1969-ben megvalósított városi ambientusától 1975-ig többé-kevésbé folyamatos intenzitással folyik e téren a munka. Az alkotók új, művészetileg kiaknázatlan ipari anyagokkal interveniálnak a városi környezetben: Bučan színesre festi az óváros épületeinek több kéményét, Sanja Iveković világító neoncsövekkel vidítja fel a szürke utcácskákat, mások színesre festett műanyag gömböket és hengereket helyeznek a forgalmasabb helyekre. A térintervenciók egyik, a többiétől már jóval radikálisabb és eszmeibb esetét képezi Goran Trbuljak műve, melyet a karlovaci parkban felirat formájában helyezett el: „Az én szobrom a parkban van elrejtve.” A kihívó és kutatásra serkentő mondat paradoxona, hogy az állításnak nem volt igazságfedezete, a szerző csupán a járókelőket kívánta aktivizálni.

1971 folyamán újabb sor urbánus intervencióra kerül sor Zágrábban. Braco Dimitrijević ekkor realizálja először később nemzetközi relációkon is érvényesített alkotói ötletét, a Véletlen járókelőt; Bučan járdát fest, Trbuljak pedig azt kéri, hogy zárják le a város meghatározott negyedeit és tegyék bennük lehetővé a szabad művészeti beavatkozást. Dimitrijević és Trbuljak javaslatai már ekkor túlmutatnak az urbánus térintervencióknak azon a „képzőművészeti”, hagyományosnak mondható koncepcióján, amelyek az elviselhetetlenné, embertelenné laposodó környezetek

egyszerű piktorális kiegészítését, felélénkítését szorgalmazzák, de ezen túlmenően híján vannak bármilyen eszmei többletnek.

Nem is csoda, hiszen Dimitrijević és Trbuljak mögött ekkor már jelentős urbánus ténykedés áll, az 1969-ben kettejük által megalakított Penzioner Tihomir Simčić csoport működése ugyanis éppen az utcai környezethez kötődik, s a műtárgy értékét a szerzői hitelesség viszonylatában vizsgálja. 1969-ben négy akciót hajtanak végre ezen a néven. Ezeknek egyike volt *A véletlen szobor*, amikor egy átjáró ajtajánál Trbuljak agyagtömböt tartott az ajtókilincs alá, az arra tartó Tihomir Simčić zágrábi nyugdíjas pedig az ajtót nyitva lenyomta a kilincset, amelynek túlsóoldali szárnya nyomot hagyott az alá helyezett agyagban. Trbuljak ekkor megkérte Simčićet, hogy vállalja az így létrejött szobor szerzőségét. A véletlen járókelő eleget tett a kérésnek, s egyben jóváhagyását adta, hogy elő- és utónevét a két alkotó ezentúl művészeti célokra használhatja fel. Dimitrijević és Trbuljak ezt követően még számos ehhez hasonló akciót vitt végbe Tihomir Simčić nyugdíjas csoport néven. Városi környezetben lejártsódott akcióik lényege, hogy kivétel nélkül a műalkotás eredetének a galériától független kontextusa mentén haladnak, továbbá a művész egyéniségének és azonosságának kérdését, a mű értékrendszerét vizsgálják. Az így kapott következtetések eredményeként könyvelhető el Trbuljak következő kijelentése is: „Az a tény, hogy valakinek lehetővé tették hogy kiállítson, fontosabb annál, ami majd a kiállításon kerül bemutatásra.”

Trbuljak későbbi tevékenysége szintén a művészi státusz problémáit elemzi, vagyis azt, hogy mitől lesz valamiből műalkotás s mitől lesz valaki művésszé. Ezt kutatva 1972-ben referendum elé viszi tulajdon művészi identitását: ötszáz kérdőívet oszt ki a horvát főváros utcáin, s arra kéri a járókelőket, a referendum résztvevőit, hogy válaszoljanak a feltett kérdésre, vajon a számukra ismeretlen személy — Trbuljak, a cédulák osztogatója — művész-e vagy sem. A megkérdezettek közül 259-en azt a választ adták, hogy a művészről és műveiről korábban nem hallottak, s ezzel közvetetten elismerték a referendumot végző személy művészi státusát. Akciójával a szerző azoknak a kritikai értékmérőknek a viszonylagosságát parafrazálta, amelyek meghatározzák, ki tekinthető művésznek és mi tekinthető műalkotásnak. Ezek után Trbuljak megállapítja, hogy „művésszé az válhat, akinek azt mások lehetővé teszik”. Ez irányú következtetéseit fejlesztve tovább még ugyanabban az évben Párizsban végrehajtja *Névtelen művész* — Goran Trbuljak című ankétját, melynek során az ismertebb galériáknak megvételre ajánl fel műveket, előbb névtelenül, majd két év múlva teljes néven, s ezt követően a válaszokból kikövetkeztethető álláspontokat összegezi. Az ankét arra mutat rá, hogy a (az ismert) művész neve döntően befolyásolja az általa szignált alkotás társadalmi és piaci értékét.

Braco Dimitrijević tevékenységének kiindulópontját szintén a Penzioner Tihomir Simčić csoport kutatásaiban kell keresnünk, hiszen ott jelente-

zett elsőként a Véletlen járókelő ötlete, melynek továbbfejlesztésére Dimitrijević majd egy évtizedet szentelt más munkáival párhuzamosan. A Véletlen járókelőt 1971-ben realizálta Zágrábban, ezt követően 1972-ben Londonban, 1974-ben pedig Torinóban. Általában óriási méretűre nagytotta a véletlen járókelők portréit, melyeket alkalomadtán a városok főterein tett közszemlére, később pedig szobrot és emléktáblát lepezett le, utcát avatott tiszteletükre. Londonban David Harpernek, Torinóban Alberto Vierinek emeltetett mellszobrot. Más alkalommal fogadást vagy ebédet adott a véletlen járókelő tiszteletére. Dimitrijević konceptusa az avatás szertartását parafrázálva azoknak a kritériumoknak a viszonylagosságát elemzi, melyeken kultúránk értékrendszere nyugszik. Ismeretlen személyeket emel ki a tömegeből, s piedesztálra emeli őket azoknak a mérceknak az alapján, melyeknek hitelességét ismert személyek esetében általában nem teszük kérdéssé. Dimitrijević ezzel egy egész értékmechanizmus hitelességét vonja kérdőre, s viszonylagossá teszi azt a lehetőséget, hogy egy személy, egy tárgy vagy egy időpont megfelelő pillanatban történelmi, kulturális vagy anyagi értéké minősülhet.

Trbuljak és Dimitrijević markáns egyéniségei mellett a hetvenes évek horvát művészetére számos más alkotói javaslat is újító hatással volt. Ezeknek a kezdeményezéseknek az értékét persze cseppet sem csökkenti az a tény, hogy nem vívtak ki maguknak nemzetközi elismerést, hiszen sokan tudatosan kerültek ezt a lehetőséget, s az alternatív, föld alatti tevékenység látszatra elviselhetlenebb formái mellett tartottak ki.

A nemzetközi művészeti munkázkodás kevésbé reprezentatív formáját választotta Ida Biard. Nevéhez fűződik az úgynevezett *French Window* (Francia ablak) és a *Galerie des Locataires* (Lakók galériája) létrehozása, melyek nem voltak hagyományos értelemben vett galériák, ellenkezőleg, éppen a burzsoá kiállítói intézmények gyakorlatával fordultak szembe. A Lakók Galériája például jobbára fiatal, kezdő alkotók munkáit mutatta be. Biard újsághirdetéseket tett közzé és meghívókat küldött szét, s a nevére poste restante Milánóba, Düsseldorfba, Párizsba, Zágrábban, New Yorkba stb. beérkezett küldeményeket lakásának ablakában, az utcán, üzletekben, bankokban, metróállomásokon, postaépületekben állította ki. Volt eset, hogy a befutott anyag diadokumentációját a játékfilmek kezdete előtt, hivatalos filmszínházakban (pl. a zágrábi Balkan moziban) levetítette, vagy az alkotásokat utcai kirakatokban tette közszemlére. A városi környezetben végzett akciói utóbb diverziós jelleget öltöttek: a Meght Galériában például Adami olasz művész tárlatának megnyitóján Biard a francia Cadere munkát mutatta be az egybegyűlteknak. Biard ezekben az alternatív kiállítói, illetve közlési formákban főként a piac, az alkotás árújellege ellen küzdött. Végül is a pénz győzött, s a Lakók Galériája elvesztette híveinek többségét. 1976-ban Biard sztrájk útján hozta nyilvánosságra, hogy igyekezetének többé semmi értelme, a maguk nemében egyedülálló galériák megszűnnek létezni.

Az 1972-ben megalakult és csupán két évig fennálló TOK csoport az urbanus művészetnek egy, az eszteticista intervencionisták felfogásával ellentétes irányzata mellett szállt síkra. A sivár városi környezetet nem színes műalkotásokkal kívánta felüdíteni, a valóság hiányosságait nem akarta falfestményekkel eltakarni. A TOK csoport a másik véglet mentén haladt; a fogyatékoságok és hiányosságok kiemelésével kívánt hatni az emberek környezeti kultúrájának a tudatára. Fegyverülk sok esetben az irónia volt. Az általuk kiadott „Üdvözet Zágrárból” feliratú képeslapra a város ökológiai szempontból legveszélyeztetettebb részének fényképét iktatták, a Na—Ma áruházban autógumikat görgettek végig, a köztereken átlátszó műanyag szemeteskosarakat állítottak fel.

A felsorolt egyének és csoportok mellett még vagy két tucat olyan szerzőt lehetne megemlíteni, kiknek munkássága valami módon rányomta bélyegét a hetvenes évekre. A metaszemiotikai irányzat képviselői közül nem hagyható említés nélkül a Gorgona nemzedékéhez tartozó Josip Stošić neve: személyében a zágrábi vizuális költők legrangosabb egyéniségét tisztelhetjük. Az időszerű politikai és kulturális jelenségek szemiotikai értelmezésén fáradozott Vladimir Gudac, továbbá a formatervező Boris Bučan, aki világszerte ismert cégek és társaságok védjegyeinek képi elferdítésével adott új tartalmat a kérdéses jelképeknek. A politikai és művelődési események funkcionálásában lehetséges hibák, rövidzáratok vizsgálata Gorki Žuvela 1976-os önálló tárlata, melynek legérdekesebb darabjai közé sorolható a Chilei Kommunista Pártnak a CIA nevére Santiago Chilébe címzett levél, valamint Kissinger „A Nobel-díjas” felirattal ellátott arcképe.

A multimediális kísérletekben Ladislav Galeta jutott legmesszebb. Környezetünkben ő alkalmazott először több vászonra való egyidejű vetítést, álló képeket vont össze mozgó képekkel. Jelentős eredményeket mutatott fel a xerox, a fotó, a film és a video művészeti alkalmazásában, e médiumok nyelvzetének szintetizálásában. Az új művészeti gyakorlat pályájának bizonyos szakaszához kötődik a hazai alternatív filmzés úttörőjének, Tomislav Gotovacnak a hetvenes évek végén realizált néhány urbanus akciója is. Ilyen volt a Zágráb, szereitek című is, melynek folyamán a pucér Gotovac a város legforgalmasabb utcájára vonult, és ott hasra ereszkedve többször megcsókolta az aszfaltot. Mivel művészetének jelentős része a kísérleti filmzés szféráját érinti, munkásságát egyik következő alkalommal fogom tárgyalni. A videoművészet, a performance, illetve a videoperformance műfajában főként Dimitrijević, Tribuljak, Dalibor Martinis és Sanja Iveković jeleskedett a már említett Galeta tisztán nyelvi próbálkozásai mellett. Iveković szinte állandósuló témájává a tömegkommunikációs eszközök érdekkörében identitását kereső nő helyzete válik. Feminista felhangokkal kidolgozott videofelvételein a reklám erősödő hatásának és a női egyéniség független formálódási igényének az ütközőpontjait igyekszik kidomborítani. Művei a korszerű felfogású nő-

nek a mai társadalomban vívott mindennapi küzdelmét, a bevett rítusok elleni lázadását aktualizálja.

Az 1975 utáni időszak aktivitását a fiatalabb nemzedék tagjainak kezdeményezései jellemzik. Nem fűzték őket szorosra közös eszmék és célok, szabálytalan csoportjukat csak a gyorsabb érvényesülés érdekében alapították meg. A *Hat szerző csoportja* jellegzetesen esztétikaellenes álláspontot képvisel, munkáik piszkosak, szakadozottak, egyszerűen anyagok. A legegyszerűbb eszközökkel és anyagokkal bánnak: fotóval, papírral és ironnal; műveik prezentálásában is van valami szándékosan amatőr beütés. Szövegeiket a padlón állítják ki, vagy a legköznapibb módon erősítik őket a falra, de számos művük az utcán születik a közönség bevonásával. Nem tekinthetők a hagyományos intervencionisták követőinek, munkáik megfelelő lingvisztikai és értelmi síkon mozognak, gondolkodásra serkentenek, részvételt igényelnek.

A *Hat szerző csoportjának* opusa egészében véve szociális indítékú, a jugoszláv művészetben belül pedig kifejezetten szubverzív irányvételű; erős kritikai éllel veti el még az új művészeti gyakorlat eredményeinek nagy hányadát is. Anyagválasztéka szándékosan szegényes, de ennek ellenére is alkotásaikat mély gondolatosság és filozófiai tartalom hozza közös nevezőre.

A primér és elementáris festészet, valamint a transzavantgarde festészet fellendülő hullámára ezúttal nincs módomban kitérni, mivel időben túl közeli, fejlődésük ebben a pillanatban előreláthatatlan. Nem hagyhatom azonban említés nélkül, hogy a zágrábi Modern Művészetek Galériája volt az, amely a jugoszláviai új művészeti gyakorlat első, immár történeti pályaszakaszának aprólékos bemutatására és felmérésére vállalkozott. A jelentős anyagi befektetést felemésztő vállalkozás logikus folytatásaként került sor a szűkebb horvát környezetben történt jelentősebb események összefoglalására. Várható, hogy a belgrádi Modern Művészetek Múzeuma hasonló körülményekkel végzi majd el a hetvenes évek szerb művészetében tapasztalt innovációk összegezését, melyet a mostani zágrábi anyag cseretárlataként visznek majd a horvát közönség elé.

SZOMBATHY Bálint

SZABADKAI KIÁLLÍTÁSOK

Nedeljko Gvozdrenović akadémikus első ízben állított ki önállóan Szabadkán. Tízegy-néhány művét bocsátotta a Franzer Galéria rendelkezésére. A lehetőséget adva a szabadkai művészetkedvelőknek, hogy megismerkedjenek alkotói tevékenységének egy kis részével. Ezen a kiállításon is kiderült, hogy Gvozdrenović nem a külsőségek művésze.

Festőnk kiállításán 1929-ben jelentkezett először három évvel később