

MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETI EGYETEM
DOKTORI ISKOLA

FORMA ÉS JELENSÉG, HATÁRTERÜLETEK

A repetitív struktúra szerepe Roman Opalka *1965/1-∞*, On Kawara *Today*
és Benczúr Emese *Should I live to be a hundred – Day by day I think*
about the future című műveiben

Doktori (DLA) értekezés

Rozmann Ágnes

2014

Témavezető:

Lengyel András DLA, egyetemi docens

Művészettörténeti konzulens:

Tatai Erzsébet PHD

TARTALOM

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS	5
BEVEZETŐ	6
1. MŰVÉSZKÖNYV-KÖNYVMŰ JELENSÉG ÉS A MŰFAJISÁG KÉRDÉSE	8
1.01. Művészkönyv vagy könyvmű? Műfaj vagy jelenség?	8
1.02. A történeti megközelítés okai	9
1.03. Melyik korszakban keresendők az előzmények?	10
1.04. A műfajiság kérdése	12
2. INFORMÁCIÓ – TÉR- ÉS IDŐBELI KÖTÖTTSEGEKTŐL FELSZABADÍTVA	14
2.01. A könyv mint információhordozó a művészkönyv-könyvmű jelenség összefüggésében ..	14
2.02. A livre d'artiste szerepe a művészkönyv-könyvmű jelenség kialakulásában	18
3. „BRAVE NEW WORLD” – A 20. SZÁZAD ELEJI AVANTGÁRD SZEREPE A MŰVÉSZETI ÁGAK, A MŰFAJI TERÜLETEK ÖSSZENYITÁSÁBAN ÉS A MŰVÉSZKÖNYV-KÖNYVMŰ JELENSÉGBEN	22
3.01. A nem-reprezentációs képfogalom szerepe a művészet fogalmának változásában	22
3.02. A szöveg vizuális elemként való használatának megjelenése a költészetben	24
3.03. A 20. század eleji avantgárd társadalmi szerepvállalása	25
3.04. A 20. század eleji avantgárd szerepe a művészkönyv-könyvmű jelenségben	28
4. „BRAVE NEW WORLD REVISITED” – A NEOAVANTGÁRD IRÁNYZATOK SZEREPE A MŰVÉSZET FOGALMÁNAK VÁLTOZÁSÁBAN, A MŰFAJI TERÜLETEK ÖSSZENYITÁSÁBAN ÉS A MŰVÉSZKÖNYV-KÖNYVMŰ JELENSÉGBEN	30
4.01. A livre d'artiste kiadói gyakorlatának észak-amerikai kezdetei és a neoavantgárd irányzatok találkozása	30
4.02. Életáramlat – a fluxus és az intermedialitás	34
4.03. A művészkönyv-könyvmű jelenség meghatározására irányuló teoretikus viták	36

5. LÉTREPREZENTÁCIÓK – ROMAN OPAŁKA 1965/1-∞, ON KAWARA TODAY ÉS BENCZÚR EMESE <i>SHOULD I LIVE TO BE A HUNDRED</i> – <i>DAY BY DAY I THINK ABOUT THE FUTURE</i> CÍMŰ PROJEKTJEI	42
5. 01. Roman Opałka és On Kawara élet-mű-sorozatai a minimal art és konceptuális művészet összefüggésében	43
5. 01. 01. A sorozatok minimal art előzményei	43
5. 01. 02. A művészet fogalmának értelmezése a minimal art és a konceptuális művészet összefüggésében	46
5. 01. 03. A művészet társadalmi szerepvállalásának kérdése a minimal art és a konceptuális művészet összefüggésében	48
5. 01. 04. A konceptuális művészet és a műfajiság kérdése	50
5. 01. 05. A művészkönyv-könyvmű jelenség a konceptuális művészet összefüggésében	52
5. 01. 06. Filozófia utáni művészet – Roman Opałka és On Kawara élet-mű-sorozatai mint konceptuális létreprezentációk	54
5. 02. A magyar neokonceptuális művészet előzményei és a művészkönyv-könyvmű jelenség magyarországi vonatkozásai	57
5. 03. Neokonceptuális létreprezentáció – Benczúr Emese <i>Should I live to be a hundred</i> – <i>Day by day I think about the future</i> című műve	61
Bibliográfia	65
Illusztrációk jegyzéke	70
A jegyzetekben, a bibliográfiában és az illusztrációk jegyzékében forrásként megjelölt honlapok listája	74
SZAKMAI ÉLETRAJZ	75

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

*Köszönettel tartozom
témavezetőmnek, Lengyel Andrásnak
mestermunkámban nyújtott segítségével,
művészettörténeti konzulensemnek,
Tatai Erzsébetnek az értekezés
elkészítésében nyújtott segítségével,
és családom tagjainak, mert
támogatásuk nélkül ez a munka
nem jött volna létre.*

„A mai korban a filozófia tanulmányozásának talán éppen az a legfontosabb feladata, hogy megfogalmazza: miként lehet élni bizonyosság nélkül, de mégis úgy, hogy a kételkedés ne bénítsa meg létünket”⁽¹⁾

BEVEZETŐ

Doktori értekezésem a repetitív tér-idő szerkezet magyarázatát keresi Roman Opalka 1965/1-∞, On Kawara *Today* és Benczúr Emese *Should I live to be a hundred – Day by day I think about the future* című műveiben, a művészkönyv-könyvmű – mint műfaji határterület jelenség – vizsgálatával összekötve.

Az értekezésben vizsgálat alá vont kérdésekhez a képzőművészeti doktori fokozatszerzés részeként készített mestermunkám vezetett, mely a *Létjelentés* címet viseli. A *Létjelentés* egy éven át, napi rendszerességgel gyűjtött, meghatározott típusú és fajtájú adatokból összeállított jelentés életem egy szakaszáról.

Alkotótevékenységem tervezőgrafikusként az információról szól. Információhalmazokat foglalok tér-idő struktúrákba, adott kommunikációs helyzetnek és célnak megfelelően. A mestermunka ezt a tevékenységet modellezi saját létezésemre vonatkoztatva, az információgyűjtéstől kezdve az információhordozó formák megkeresésén át azok tárgyi megvalósításáig.

A mestermunka létrehozása során megvalósult információhordozó formák, a létrejött tárgyak többsége művészkönyvként is értelmezhető, bár nem művészkönyvek létrehozása volt a célom.

Másrészről mestermunkám – létjelentésként – hasonlóságot mutat Roman Opalka 1965/1-∞, On Kawara *Today* és Benczúr Emese *Should I live to be a hundred – Day by day I think about the future* műveivel. A művek közös jellemzője, hogy az egyén létezését – az alkotók a saját létükről való gondolkodást – a vizualitást és verbalitást egyesítő tér-idő formába foglaltan fogalmazzák meg.

A történeti megközelítésű vizsgálatban a két téma összefűződik, mert a művészkönyv-könyvmű jelenség kialakulásához (mint műfaji határterület-jelenség) vezető folyamatok egyidejűek és összefüggnek a konceptuális és neokonceptuális művészet kialakulásához vezető folyamatokkal.

(1) Bertrand Russell: A nyugati filozófia története, Kovács Mihály fordítása, Göncöl, 1996, 12. o.

Értekezésemnek nem célja a művészkönyv-könyvmű jelenség részletes feldolgozása, csak mint műfaji határterület-jelenség kerül vizsgálatra ez a téma.

Az ember környezete és saját maga megismerésére irányuló tevékenysége során felhalmozódott, megörökült kategóriák, kategóriarendszerek határainak szűkössége korunk jellemző kérdésének tekinthető, amit Edward Osborne Wilson így fogalmaz meg:

„A magyarázó hálózatok ma már elérték a kultúra határait. Ez az a határ, ami a természettudományokat elválasztja az egyik oldalon a szellemtudományoktól, a másik oldalon pedig a társadalomtudományoktól. A két oldal legtöbb tudósa a határt megkérdőjelezhetetlennek, állandónak tekinti. Apollón törvényétől Dionüszosz szelleméig, a prózától a költészetig, a bal agyféltekétől a jobbik könnyedén ugrálunk át e határ egyik oldaláról a másikra, ám senki sem tudja, hogyan fordítható le az egyik oldal nyelve a másikéra.”⁽²⁾

„Egyetlen módja van annak, hogy egyesítsük a megismerés nagy folyamait és véget vessünk a kulturális háborúknak. A természet és szellemtudományok közti határt nem kerítésnek kell tekintenünk, hanem széles és jórészt ismeretlen gyepűnek, mely arra vár, hogy két oldalról egyszerre indulva, közösen fedezzük fel. A félreértések oka a terület ismeretlensége, nem pedig a gondolkodásmódok alapvető különbözősége.”⁽³⁾

Wilson fenti megállapításai érvényesnek tekinthetők egy szűkebb halmazra, a művészetekre vonatkoztatva is, a művészeti ágak közötti határok elmosódása, kirottosodása⁽⁴⁾ tekintetében és abban az értelemben, hogy kortárs művészeti jelenségek megértéséhez is a határterületek vizsgálatán keresztül juthatunk közelebb.

Ilyen határterületeken létezik a művészkönyv-könyvmű jelenség is, melynek története megközelítőleg egyidős azokkal a folyamatokkal, melyek szoros összefüggésben vannak a művészeti ágak közötti határok elmosódásával és amelyek – többek között – a konceptuális művészet megjelenéséhez is vezettek.

(2) Edward Osborne Wilson: Minden egybecseng, Csaba Ferenc, Farkas György, Kurkó Noémi és Ortmann-né Ajkai Adrienne fordítása, Typotex, 2003, 147. o.

(3) Uo. 148. o.

(4) „A fejlődés legújabb szakaszában elmosódnak a művészeti ágak közötti határok, pontosabban, kirottosodnak az őket egymástól elválasztó demarkációs vonalak.”
Theodor W. Adorno: A művészet és művészetek, Zoltai Dénes fordítása, Helikon, 1998, 7. o

1. MŰVÉSZKÖNYV-KÖNYVMŰ JELENSÉG ÉS A MŰFAJISÁG KÉRDÉSE

1. 01. Művészkönyv vagy könyvmű? Műfaj vagy jelenség?

A 2013-as székesfehérvári *V. Nemzetközi Művészkönyv Kiállítás* megtekintése során az volt a benyomásom, hogy a több száz kiállított műtárgy legtöbbször között – azonkívül, hogy formai szempontból valamilyen módon kapcsolatba hozható a könyvvel vagy reflektál annak funkciójára – kevés közös jellemző fedezhető fel. Ez nem kritika a művekre vagy a kiállítás koncepciójára vonatkozóan, csak annak a megállapítása, hogy a több mint 300 kiállítási tárgyat a kiállítás keretén – és a művészkönyv fogalmán belül – nem igazán lehetett jellemző, önmagukat magyarázó kisebb csoportokba rendezni.

A kiállított művek többsége kézbe fogható vagy ahhoz közeli léptékű tárgy volt. Az ezt a léptéket jelentősen túllépő méretű, a könyvtestet építőanyagként vagy plasztikai alapanyagként használó munkák csak szóban, Kovalovszky Mártának a kiállítási katalógusban megjelent írásában szerepeltek. A könyvinstallációknak, a könyv alapanyagú építményeknek, plasztikáknak is helyük lett volna a kiállításon, ahogy erről Kovalovszky Márta ír: *„A sokféle gondolkodásmód, a lehetőségeket technikai újításokkal állandóan frissítő, a műfaji határokat minduntalan tágító szempontok azonban többnyire alig lépnek túl a hagyományos könyv/művészkönyv fogalmán. Néhány, az utóbbi években készült könyvinstalláció láttán a szemlélőnek mégis az a benyomása, hogy általuk megnőtt, kitágult a tér, amit egy művészkönyv befoghat, és hogy olyan gondolati/plasztikai tartományokat érintenek, amelyekbe az egyes könyv (bármilyen is a mérete vagy példányszáma) nem juthat el.”*⁽⁵⁾

A kiállítással kapcsolatban publikált írások többsége zavart mutat, amikor arra kerül sor, hogy elmagyarázza olvasóinak, mi is az a művészkönyv. Többnyire – érthető módon – egy gyors, művészettörténeti áttekintéssel hidálja át a problémát.⁽⁶⁾ A londoni Victoria&Albert Múzeum honlapján található, a művészkönyv-gyűjteményhez kapcsolódó rövid bevezető írás is hasonló módon jár el.⁽⁷⁾

Felmerül a kérdés, hogy ha ilyen nagy mértékű a szóródás a műtárgyak jellemzői között, lehet-e egyáltalán és érdemes-e műfaji definíció létrehozására törekedni? Nem minden művészeti jelenség ragadható meg definícióalkotással – ahogy például a konceptuális művészet sem –, és akár pozitív jellemzőként is felfogható a definiálhatóság bizonytalansága. Lehet ez annak a jele, hogy a jelenség élő, nem merevedett egy kanonizált rendszerbe.

(5) Kovalovszky Márta: Művészkönyv-installációk, az *V. Nemzetközi Művészkönyv-kiállítás* katalógusa, Szent István Király Múzeum, 2013, 12. o.

(6) Markó Anita: Műfaj a margón, *Magyar Narancs*, 2013. 41., magyarnarancs.hu/konyv/mufaj-a-margon-86905
Szilágyi Bundi András: Művészkönyvek tavasza, *Magyar Nemzet*, 2013. április 10.
mno.hu/grund/muveszkonyvek-tavasza-1150939

(7) Victoria&Albert Múzeum honlapja, www.vam.ac.uk/content/articles/a/books-artists/

Mivel a művészkönyv fogalom önmagában nem érzékelteti, hogy a könyvet építőelemként vagy átalakított tárgyként használó, installációs vagy plasztikai munkák is a körébe tartoznak, ezért helyette a kibővített művészkönyv-könyvmű megfogalmazást fogom használni. A művészkönyv (artists' book) kifejezés azon művek csoportját jelenti, melyek formailag nem számolják fel a könyv eredeti, tartalomközvetítő funkcióját, a könyvmű (bookwork) kifejezés pedig a művek azon csoportjára vonatkozik, melyek formailag megszüntetik, lehetetlenné teszik a könyv eredeti tartalomközvetítő szerepét. Ez utóbbi körébe tartoznak a könyvet építőelemként vagy átalakított tárgyként használó, installációs vagy plasztikai munkák. A definíciós bizonytalanság okán pedig a műfaj helyett a jelenség fogalmat fogom használni az értekezésben, vagyis a művészkönyv műfaj helyett a művészkönyv-könyvmű jelenség kifejezést.

1. 02. A történeti megközelítés okai

A művészetek, művészeti produktumok kategóriákba, alkategóriákba, kategóriarendszerekbe osztása, hierarchizálása a művészet fogalmának változásával együtt alakult és alakul – a filozófia, a művészettörténet és a műtárgy-gyűjteményezés történeti folyamatával párhuzamosan és azzal erős összefüggésben. A művészet fogalma lényegi változáson ment keresztül az elmúlt évszázadban, ezért a művészkönyv-könyvmű jelenséget sem lehet vizsgálni azoknak a folyamatoknak a történeti áttekintése nélkül, melyeknek meghatározó szerepük volt ebben a korszakban.

A művészkönyv-könyvmű jelenséget megtestesítő kortárs műtárgyak jellemzői olyan nagymértékű szóródást mutatnak – a műtárgy létrehozásának indítéka, tartalmi funkciója, a méretek, a használt tárgyformák, anyagok, anyagminőségek, nyomdatechnikai megoldások és kiviteli minőségi szintek tekintetében –, hogy azonkívül, hogy a műtárgyak valamilyen módon kapcsolatba hozhatók a könyvvel, nehezen található más közös vonás. És mivel a könyv – az információátadást tér- és időbeli kötöttségeitől felszabadító eszközök egyike – kulcsszerepet játszik a művészkönyv-könyvmű jelenség létezésében, annak történeti vonatkozásai sem hagyhatók figyelmen kívül.

Tehát leginkább a történeti megközelítéssel lehet közelebb jutni a művészkönyv-könyvmű jelenség megértéséhez. De hol kezdődik a történet? Bár annak tűnhet, mégsem egyszerű kérdés eldönteni, mely korszakban érdemes keresni az előzményeket, megkezdni a történeti áttekintést.

1. 03. Melyik korszakban keresendők az előzmények?

A szakirodalomnak tekinthető, nyomtatott formában és online elérhető források – könyvek, kiállítási katalógusok esszéi, művészkönyv-gyűjteménnyel rendelkező múzeumok, könyvtárak, galériák, művészeti központok honlapjai és online adatbázisai – nem adnak erre egyértelmű választ. Néhány példa a különböző álláspontokra:

A székesfehérvári Deák Gyűjtemény (mely a Szent István Király Múzeummal együttműködve szervezi a művészkönyv-kiállításokat) honlapján a 2013-as művészkönyv-kiállítás meghívójához tartozó írás: „*A könyv mint 20. századi művészeti forma történetét nem különíthetjük el a század első felének avantgárd mozgalmaitól, az orosz futurizmustól, konstruktivizmustól, az olasz futurizmustól, a dadaizmustól.*”⁽⁸⁾ A székesfehérvári Szent István Király Múzeum rendezte az első Nemzetközi Művészkönyv-kiállítást 1987-ben Magyarországon. A múzeum rendelkezik Magyarország két intézményi művészkönyv-gyűjteményének egyikével.

Az Artpool kutatóközpont (a másik magyarországi intézményi művészkönyv-gyűjtemény őrzője)⁽⁹⁾ honlapján található tömör definíció: „*Book-art – Könyvművészet – Artist’s Book, Bookwork – Művészkönyv, Könyvmunka: A hatvanas-hetvenes évek művészi jelensége, amelynek a könyv az igazi témája, a könyv mediális, illetve nyelvi-kifejezésbeli lehetőségeit kutatva. Forrás: Sebők Zoltán: Az új művészet fogalomtára, Orpheusz Kiadó, 1996, 21. o.*”⁽¹⁰⁾ (Az Artpool honlapján online elérhető, a témához kapcsolódó esszék, írások árnyalják ezt a definíciót.)

A londoni Victoria&Albert Múzeum honlapján, a múzeum művészkönyv-gyűjteményhez kapcsolódó cikkében: „*Mindamellettt azonban a livre d’artiste – mely livre de peintre néven is ismert – az, melyet általában a kortárs művészkönyv meghatározó előfutárának tartanak, ami egy franciaországi eredetű, a 19–20. század fordulójának idejéből származó illusztrált könyvfajta.*”⁽¹¹⁾

Donna Stein esszéjében, mely egy híres magángyűjtemény anyagából 2001-ben, San Franciscóban megrendezett nagyszabású művészkönyv-kiállítással kapcsolatban jelent meg, a livre d’artiste típusú kiadványokat egyértelműen művészkönyvnek tekinti: „*...minden livre d’artiste művészkönyv, de nem minden művészkönyv livre d’artiste.*”⁽¹²⁾

(8) Városi Képtár/Deák Gyűjtemény, Székesfehérvár honlapja, www.deakgyujtemeny.hu/site_vk.cgi?a=cikk&id=hir-130518konyv

(9) Artpool Művészetkutató Központ honlapja, www.artpool.hu/CollectionsHU.html

(10) Artpool Művészetkutató Központ honlapja, www.artpool.hu/Research/fogalom/bookwork.html

(11) Victoria&Albert Múzeum honlapja, www.vam.ac.uk/content/articles/a/books-artists/ (saját fordítás)

(12) Donna Stein: When a Book Is More Than a Book, in Robert Flynn Johnson, Artists’ Books in the Modern Era 1870-2000: The Reva and David Logan Collection of Illustrated Books, Thames & Hudson, 2001. 17. o. (saját fordítás)

A Reed College⁽¹³⁾ művészkönyv-gyűjteményéhez kapcsolódó honlapon: „Az irányzatot gyakran a huszadik század közepén létrejövő számos, művészkönyveket készítő nyomdához kötik, bár az előzmények sokkal korábbra datálhatók. A 20. század elején Ambroise Vollard, egy párizsi műkereskedő vezette be a *livre d'artiste* vagy *delux* kiadású könyvet, jól ismert képzőművészekkel és szerzőkkel együttműködve készítve azokat.”⁽¹⁴⁾

Johanna Drucker a *The Century of Artists' Books* című – először 1994-ben megjelent – könyvében a művészkönyv legkorábbi előképei William Blake munkái.⁽¹⁵⁾ Johanna Drucker a *livre d'artiste* típusú kiadványokat nem tekinti művészkönyvnek. Mindjárt könyve legelején teljesen kizárja azokat az *artists' book* (művészkönyv) típusú munkák köréből. Drucker szerint a *livre d'artiste* kiadványok – többek között – azért sem tekinthetők művészkönyvnek: „mert alig akad olyan példány, mely vállaltára fogná a könyvformát konceptuális vagy formai szempontból”⁽¹⁶⁾, vagyis e könyvek esetében nem játszik központi szerepet a könyvformával mint speciális médiummal való kísérletezés. Azzal érvel, hogy még a kortárs *livre d'artiste* kiadványokra is jellemző a formai konzervativizmus, mint például a szöveg és kép szemközti oldalakra helyezése, a kivitelezés túlzó igényessége, a tradicionális formákhoz és anyagokhoz való ragaszkodás, „szemben a művészkönyv élő, innovatív megoldásaival”.⁽¹⁷⁾ Megjegyzésképpen mindehhez hozzáfűzi, hogy az 1994–1995 telén a New York-i MoMA-ban, annak gyűjteményéből Riva Castleman kurátorságával megrendezett *A Century of Artists Books* című kiállítás címe egy totális félreértés, mert a kiállított anyagba csak véletlenül keveredett bele néhány *artists' book*, vagyis művészkönyv.⁽¹⁸⁾

Több példát nem igazán érdemes felsorakoztatni, jellemzően ezek a változatok találhatóak meg a legtöbb forrásban. Tehát nincs megegyezés arra vonatkozóan, hol kezdődik a történet. Annyi szűrhető le, hogy az előfutárokat, kezdeteket valahol az 18. század utolsó harmada és az 1960–70-es évek között érdemes keresni.

Bár ez még mindig egy elég tág időintervallum, mégis sokat segít a tájékozódásban, mert a művészkönyv-könyvmű jelenség létezésében kulcsszerepet játszó könyvnek – az írásbeliséggel szorosán összefüggő – története viszont sok ezer éves. A nyugati keresztény kultúra illusztrált könyveinek története is több mint ezer évre nyúlik vissza, már a 7–8. századból gazdagon illuminált kódexek maradtak fenn. A szakirodalomból legalább az nyilvánvalóan kiderül, hogy kontraproduktív lenne a könyv és az írásbeliség sok ezer éves történetét bevonni a vizsgálódásba a művészkönyv-könyvmű jelenséggel kapcsolatban.

(13) Reed College, Portland, Oregon, Egyesült Államok: www.reed.edu

(14) A Reed College művészkönyv-gyűjteményének honlapja: cdm.reed.edu/cdm4/artbooks/ (saját fordítás)

(15) Johanna Drucker: *The Century Of Artists' Books*, Granary Books, 1994, 22. o. (saját fordítás)

(16) Uo. 22. o.

(17) Uo. 4. o.

(18) Uo. 15. o.

Tehát, visszatérve: a művészkönyv-könyvmű jelenség vizsgálata szempontjából szakirodalomnak tekinthető források alapján a jelenség kezdetét valahol a 18. század utolsó harmada és az 1960–70-es évek közötti, megközelítőleg 200 évben érdemes keresni.

Tovább szűkíthető, pontosítható az időszak még két – a művészkönyv-könyvmű jelenség tekintetében lényegi – szempontot is figyelembe véve: az egyik a problémás műfaji definiálhatóság, a másik pedig a könyv, a nyomtatott médium kulcsszerepe a jelenségben. E két szempont szerint érdemes keresni egy olyan szűkebb, váltóidőszaknak tekinthető szakaszt, melyben:

Egyrészt jellemző az olyan művészeti produktumok megjelenése, melyek nem férnek bele a korábbi műfaji kategóriákba, és a művészet fogalmának változásában is jelentős szerepet játszanak. Ehhez szükséges lesz egy kisebb kitérő a művészetek rendszerezésére használatban lévő kategóriák kérdésére vonatkozóan.

Másrészt olyan változás következik be a könyvvel, a nyomtatott médiumokkal kapcsolatban, mely lényegi módon befolyásolja annak információközvetítő státuszát. Ehhez is szükség lesz egy kisebb kitérésre, mely azt vizsgálja, milyen lényegi változáson mentek keresztül az információátviteli és -közvetítő eszközök a 18. század utolsó harmada és az 1960–70-es évek között.

1. 04. A műfajiság kérdése

A művészkönyv-könyvmű jelenség sem a felhasznált anyagokra, technikákra, tematikára alapozó műfaji csoportokba, sem a művészeteket térbeli és időbeli művészetekre osztó rendszerbe nem sorolható be egyértelműen, sőt, még az alkalmazott autonóm kategóriákkal kapcsolatban is merülnek fel kérdések, ahogy ezt később látni fogjuk. A művészetek osztályozására, csoportosítására, hierarchizálására vonatkozó rendszerek – hasonlóan a tudományok, tudományágak csoportosítási rendszereihez – megörökölt struktúrák, melyek nem tudják befogadni az összes olyan jelenséget, melyeket vállalásuk szerint be kellene tudni fogadniuk.

Az egyik ilyen kategóriarendszer alapja a művészetek térbeli és időbeli művészetekre osztása, amit Lessing így fogalmaz meg: *„Az olyan tárgyakat, amelyek egymás mellett vagy amelyeknek részei egymás mellett léteznek, testeknek nevezzük. Következésképp a festészet tulajdonképpeni tárgyai a látható tulajdonságokkal bíró testek. Az olyan tárgyakat, amelyek egymásra vagy amelyeknek részei egymásra következnek, általában cselekvéseknek nevezzük. Következésképp a költészet tulajdonképpeni tárgyai a cselekvések.”*⁽¹⁹⁾ Lessing írása elején kiemeli, hogy festészet alatt általában a képzőművészeteket érti és hogy *„...nem állok jót magamért azért sem, hogy a költészet neve alatt nem veszek néha tekintetbe más művészeteket is, melyeknek utánzási módja folyamatos.”*⁽²⁰⁾

(19) Gotthold Ephraim Lessing: Laokoón vagy a festészet és költészet határaitól
in: G. E. Lessing: Válogatott esztétikai írások, Vajda György Mihály fordítása, Gondolat, 1982, 252. o.

(20) Uo. 195. o.

Ezt a művészeti ág, műfaji kategóriarendszer teóriát vizsgálja W. J. T. Mitchell Lessing Laokoónjának elemzésével. Mitchell egyik lényeges megállapítása, melyre az elemzés során jut, hogy a művészeti ágak, műfajok közötti reláció *„nem tisztán elméleti kérdés, sokkal inkább egyfajta társadalmi kötelék kérdése – tehát politikai és pszichológiai vagy (hogyan kombináljuk a fogalmakat) ideológiai. A műfajok nem technikai definíciók, hanem tettek, a kizárás és a kisajátítás aktusai, melyek arra irányulnak, hogy tárgyiasítsanak bizonyos »jelentős másikat.«*”⁽²¹⁾

Mitchell egyfajta ikonofóbiára, a képtől (a vizuálisan megfogalmazott gondolattól) – mint egy idegen, barbár törzs bálványától – való félelemre és a bálvány lerombolására vagy legalábbis kordában tartására irányuló szándékra vezeti vissza azokat a törekvéseket, melyek éles határokat kívánnak állítani – Lessing esetében a térbeliség és időbeliség határait – a művészeti ágak, műfajok közé: *„Ezzel szemben (a barbár bálvánnyal szemben) a mi istenünk – az értelem, a tudomány, a kritika, a Logos, az emberi nyelv és a civilizált beszélgetés (a verbálisan megfogalmazott gondolat) – láthatatlan, dinamikus, és nem tárgyiasítható semmiféle anyag vagy térbeli kép által. Nem tagadom, hogy igen nehéz bármiféle kritikáírást művelni anélkül, hogy ne süllyednénk vissza e retorika valamelyik szintjére ... Csak annyit jegyeznek meg, hogy ez a beszédmód megnehezíti, hogy meghalljuk és jóval kevésbé kritizáljuk, amit egy bálvány vagy egy bálványimádó mond.*”⁽²²⁾ Ez tulajdonképpen a verbális és vizuális gondolkodás – az analitikus, szekvenciális, sorba fejtett verbális és az egyidejű, szimultán térbeli-vizuális gondolkodás – dominanciaküzdelmeként is értelmezhető.

A jelenség, amit Mitchell a művészeti műfaji határok kérdésével kapcsolatban fogalmaz meg, egybeesik azzal, melyről Wilson biológusként, a természettudományok felől indulva, a szellemtudományokat és a természettudományokat elválasztó merev határok által okozott problémákkal kapcsolatban írt.⁽²³⁾

Mitchell a művészetek vonatkozásában lényegében Wilsonéval azonos következtetésre jut, vagyis hogy a megismerési folyamatokban való előrelépést a merev határok – melyeket akár territóriumhatároknak is nevezhetnénk – akadályozzák: *„A térbeli és időbeli műfajok fogalmának eltörlése egy másik praktikus következményt is maga után vonna: felhagyhatnánk több olyan dolog emlegetésével, amelyek csekély vagy semmiféle tartalommal sem bírnak. Kiindulópontunk így az lenne, hogy a műalkotások – az emberi tapasztalás más tárgyaihoz hasonlóan – tér-idő struktúráként léteznek, és az érdekes probléma eme sajátos, tér-idő konstrukció megértése lenne, nem pedig a művek térbelinek vagy időbelinek való kikiáltása.*”⁽²⁴⁾

(21) W. J. T. Mitchell: Lessing Laokoónja és a műfajok politikája, in: ed. Szőnyi György Endre, Szauder Dóra: A képek politikája, W. J. T. Mitchell válogatott írásai, Horváth Gyöngyvér fordítása, Jate Press, 2012, 116. o.

(22) Uo. 117. o.

(23) V.ö. 7. o. Wilson-idézet (3)

(24) Mitchell, 107. o.

Visszatérve az eredeti kérdésre: Hová tehető a 18. század utolsó harmada és az 1960–70-es évek közötti, megközelítőleg 200 évben az a szűkebb időszak vagy váltóperiódus, melyben egyre gyakoribb az olyan művészeti produktumok megjelenése, melyek nem férnek bele a korábbi műfaji kategóriákba és/vagy a művészet fogalmának változásában is jelentős szerepet játszanak? Mitchell Lessing elemzésének ide vonatkozó megállapítása: „Esetleg megvizsgálhatnánk a nyugati irodalom és művészet történetében azt a két korszakot is, amikor a térbeli és az időbeli művészetek közti határvonal különösképpen porózusnak tűnt.”⁽²⁵⁾ Két ilyen korszakot ajánl olvasói figyelmébe, a 18. századot és a modernizmus korát: „...melyben fontosságot nyert az absztrakt, nem-reprezentációs képfogalom...”⁽²⁶⁾

2. INFORMÁCIÓ – TÉR- ÉS IDŐBELI KÖTÖTTSÉGEKTŐL FELSZABADÍTVA

2. 01. A könyv mint információhordozó a művészkönyv-könyvmű jelenség összefüggésében

Visszatérve a másik szempontra, mellyel kapcsolatban tovább szűkíthető a művészkönyv-történet kezdetének tekinthető korszak: Mikor történt legkorábban olyan változás a 18. század utolsó harmada és az 1960–70-es évek között, mely lényegi módon befolyásolta a könyv – a nyomtatott médiumok – státuszát?

A könyvet – a művészkönyv-könyvmű jelenséggel kapcsolatban is – információtároló és -közvetítő funkciója szempontjából érdemes vizsgálni. Az ember invazív magatartása és környezete átalakítására irányuló tevékenysége tekintetében kiemelkedően fontos szerepet töltenek be információ-közvetítő eszközei. Az egyik legfontosabb ilyen eszköz a beszélt nyelv, melyet az írás szabadított fel a tér- és időbeli kötöttségektől, az írás rögzítésére alkalmas, hordozható tárgyak segítségével, amilyen a könyv is – beleértve az összes, az írásbeliség több ezer éves története során kialakult, írás(jelek) rögzítésére alkalmas hordozható eszközt. A könyv gyakorlatilag az emberiség egyik legkorábbi – és évezredekén keresztül egyik leghatékonyabb – mobil információtároló eszköze volt. Ulises Carrión részben e funkció ellenében fogalmazza meg *Egy új művészet, a könyvkészítés című kiáltványát* 1975-ben: „A könyv nem doboz, nem bőrönd, nem szözsák.”⁽²⁷⁾

(25) Mitchell, 118. o.

(26) Uo. 118.

(27) Ulises Carrión: Egy új művészet: a könyvkészítés, in: Idegen az ajtóban, ed. Koppány Márton, Koppány Márton fordítása, Artpool–Balassi, 1999, 35. o.

A 18. században a nyomdatechnika szempontjából a képi tartalmak sokszorosításának eszközei bővültek, többek között a litográfiával és az acélnyomattal.⁽²⁸⁾ A könyvnyomtatás – és tágabb értelemben véve az információközvetítés – szempontjából olyan jelentőségű innováció, mint Gutenbergé volt a szöveges tartalmak sokszorosíthatóságának terén, nem történt ebben a században.

Más szempontból érdekes a 18. század a könyv tekintetében, melyre Frédéric Barbier könyvének *A forradalom előjátéka* című fejezetében hívja fel a figyelmet: „A könyv második forradalmának időbeli lefutásával foglalkozó újabb tanulmányok általában két dologra hívják fel olvasóik figyelmét. A hagyományos értelmezés szerint a könyv forradalmát az ipari forradalom és a technikai újítások alapozták meg. Az újabb gazdaságtörténeti kutatások szerint azonban a piacok és a kereslet kibővülése időben megelőzte a technikai jellegű változásokat (az új gépek feltalálását és az iparosodást).”⁽²⁹⁾ A kereslet bővülése a nyomtatott formában megjelenő információhordozókra a polgárság gazdasági és kulturális megerősödésével és azzal a szemléletmód-változással függ össze, melynek gyökere a tudományos szemléletmód megjelenése: „A modern kor – szemléletét tekintve – a 17. század terméke. A reneszánsz egyetlen itáliai gondolkodója se lett volna érthetetlen Plátón vagy Arisztotelész számára; Luther elborzasztotta volna Aquinói Szt. Tamást, de könnyen megértették volna egymást. A 17. század azonban gyökeresen más: Plátón és Arisztotelész, Aquinói Szt. Tamás vagy Ockham számára se füle, se farka beszéd lett volna Newton tanítása.” – írja Russell.⁽³⁰⁾ Ez lényeges változást eredményezett a műveltségképben. Míg a reneszánsz korában még lehetséges az egységes műveltségkép, melyet a polihisztor kifejezés is jól illusztrál, a 16–17. századtól kezdődően elindult a műveltség humán és reál területekre szétválása, mely két terület határa a következő évszázadokban egyre élesebbé vált.⁽³¹⁾

A 16–17. század tudományos eredményeinek összefüggésében körvonalazódott a modern kor filozófiája, mely meghatározó a felvilágosodás korában: „A modern kor – szemléletét tekintve – a 17. század terméke. ... A természettudományok bevezette új fogalmak mélységesen hatottak az újkori filozófiára. Descartes – aki bizonyos értelemben a modern filozófia megalapítója – maga is egyike a 17. századi tudományosság megteremtőinek.” – írja Russell.⁽³²⁾

Az empirizmusnak szintén nagy szerepe volt a tudományos szemléletmód megalapozásában és a kor gondolkodásmódjának alakításában. John Locke-ról, az empirizmus 17. századi angol képviselőjéről írja Russell: „Locke hatalmas franciaországi népszerűsége a 18. században elsősorban Voltaire-nek volt köszönhető, aki fiatal korában több évet töltött Angliában, és az ottani eszméket

(28) Frédéric Barbier: A könyv története, Balázs Péter fordítása, Osiris, 2005, 298–299. o.

(29) Barbier, 259. o.

(30) Bertrand Russell: A nyugati filozófia története, Kovács Mihály fordítása, Göncöl, 1996, 441. o.

(31) V.ö. 7. o. Wilson-idézet (2)

(32) Russell, 441. o.

Filozófiai levelek c. gyűjteményében ismertette meg honfitársaival.”⁽³³⁾ A tudományos világszemlélet hatására – és annak széles körű elterjesztése céljából – jött létre a francia felvilágosodás egyik nagyszabású vállalkozása, melynek eredményeként jelent meg a 18. században a *L’Encyclopédie Diderot et Dalambert* kiadványsorozata.

A nyomdai termékek előállításának szempontjából lényegi változás, mely megnyitja az utat a nyomtatott médiumok tömegtermékké válásához, csak a 19. században következett be, mely során nagyiparosodott a nyomdászat, a lapkiadás, a könyvkiadás. A Frédéric Barbier és Philip B. Meggs által közölt, ide vonatkozó adatok jól illusztrálják a folyamatot: Franciaországban a 19. század közepére a tekerccspapírgyártók váltották fel a merített papírt készítő kézművesüzemeket.⁽³⁴⁾ Az új publikációk száma is ugrásszerűen nőtt a 19. században, ami Franciaországban 1840-ben 6200, 1900-ban pedig már 28000 új tartalmú kiadást jelentett.⁽³⁵⁾ 1812-ben jelent meg az első gőzzel hajtott hengersajtó, mely 1100 lap/óra termelékenységgel dolgozott a londoni Times részére⁽³⁶⁾, az 1860-as években pedig már 12000 darab, egyenként 8 oldalas példány előállítására voltak képesek a Walter-féle rotációs nyomógépek. A betűszedés terén a század végére következett be jelentős előrelépés a linotype és monotype eljárásokkal.⁽³⁷⁾

Vagyis a század nyomdatechnikai innovációi nélkül a nyomdaipar, a lap- és könyvkiadás nem tudott volna kilépni a kézművesipar kereteiből. Ezek az innovációk jellemzően az Egyesült Államokhoz és Európa angol és német nyelvű – vagyis inkább a protestáns – régióihoz voltak köthetők, de gyorsan terjedtek Európa-szerte.

A szöveget és képet is tartalmazó nyomatok esetében – egészen a 19. század végéig – a képanyag nyomtatásához a nyomdászok a fametszetet részesítették előnyben, mert az a szedett szöveggel együtt volt nyomható. A fényképezés elterjedésével párhuzamosan egyre több, fénykép alapján metszett fametszet készült.⁽³⁸⁾ A litográfiát, a réz- és acélmetszést inkább önálló, szedett szöveg nélküli nyomatokon alkalmazták. A képi tartalmak nyomtatásának olcsóvá és tömegessé válását a fényképezés hozta meg. Az első, teljes szürke tónusskálájú, fényképről készített nyomat 1880-ban jelent meg. Egy hétről (fametszet készítése) egy-két órára csökkent a formakészítéshez szükséges idő. A színes reprodukciók nyomására alkalmas, fotóalapú eljárások a század végére alakultak ki⁽³⁹⁾, ami többek között a városképeket, tájképeket ábrázoló olcsó színes képeslapok tömeges megjelenését is eredményezte. (Ezek nem mai értelemben vett színes fotóreprodukciók voltak, a színes fotózás csak a 20. században jelenik meg.)

(33) Russell, 504. o.

(34) Barbier, 292. o.

(35) Uo. 304. o.

(36) Philip B. Meggs: *History of Graphic Design*, Wiley, 1998, 132. o.

(37) Barbier, 295–297. o.

(38) Meggs, 140. o.

(39) Uo. 141. o.

A litográfia a század közepére vált nagy példányszámok nyomtatására alkalmassá. „1848-ban már óránként 10000 példány litográfnyomat készítése lehetséges óránként” – írja John Barnicoat plakát-történeti könyvében.⁽⁴⁰⁾ Ennek köszönhetően a 19. század végére már tömegesen jelentek meg az utcákon a színes plakátok, mint például Jules Chéret és Toulouse-Lautrec jól ismert munkái.

A 19. század végére a nagy mennyiségben előállított nyomdai termékek széles közönséghez juttatták el a filozófiai, tudományos, művészeti, szakmai, gazdasági, politikai és marketingcélú és a többi szöveges és képes tartalmat. Azt sugallta a világ, hogy minden megtudható a nyomtatott kiadványokból. A nyomtatott médiumok egyértelműen tömegkommunikációs eszközzé – tömegmédiává – váltak. Johanna Drucker meglátása szerint Gustave Flaubert *Bouvard és Pécuchet* című szatirájával erre a jelenségre reagált. A főszereplők folyamatosan kudarcot vallanak, bármilyen területen kezdenek is új ismeretek (könyvekből való) szerzésébe és az alapján új vállalkozásokba. Az olvasmányokból nem ismerhető meg úgy – minden részletre kiterjedő teljességben – a világ, ahogy arra a főszereplők vágnak.⁽⁴¹⁾ Ezzel összefüggésben Johanna Drucker Edmond Jabès *Kérdések könyve*⁽⁴²⁾ című írását tárgyalja, mely a kérdések maradéktalan megválaszolásának lehetetlenségéről szól, metaforikus, irodalmi megfogalmazásban. Johanna Drucker ezzel lényegében le is zárja ezt a kérdést.

Pedig Flaubert írása fontos jelenségre világít rá, mely azonban nem állásfoglalásnak, inkább kérdésfeltevésnek tekinthető. Egy olyan jelenségre hívja fel a figyelmet, melynek kialakulásában fontos szerepet játszottak a természettudományok és a természettudományos szemlélet – a 17. századtól, Descartes-tól kezdődő – térhódítása. Flaubert főhősei olyan – mindenre kiterjedő, teljes – magyarázatot és bizonyosságot keresnek a rendelkezésükre álló, szerteágazó ismeretanyagban, melyet az, olyan módon, ahogy ők vágnak rá, nem tud biztosítani számukra. A Flaubert által megvilágított – korunkra is jellemző – jelenséggel kapcsolatban érdemes felidézni Russell szavait: „Nem szerencsés megfeledkezniünk sem a filozófia által feltett kérdésekről, sem arról, hogy illúziókba ringatjuk magunkat, ha úgy véljük, kétségbevonhatatlan választ adtunk rájuk. A mai korban a filozófia tanulmányozásának talán éppen az a legfontosabb feladata, hogy megfogalmazza: miként lehet élni bizonyosság nélkül, de mégis úgy, hogy a kételkedés ne bénítsa meg létünket.”⁽⁴³⁾

Összegezve, a 19. század végére a könyv státusza megváltozik, de ellentmondásos módon: már nem megkérdőjelezhetetlen és változatlan tartalmak hordozója – mint volt még a reformáció idején, melynek egyik fontos eredménye a nemzeti nyelvű bibliák megjelenése –, hanem nagy

(40) John Barnicoat: *Posters – A Concise History*, Thames & Hudson, 1998, 7. o.

(41) Drucker, 38. o.

(42) Uo. 39–40. o.

(43) Russell, 12. o.

tömegben megjelenő (és nagy példányszám kinyomott), vitatható és állandóan változó világi tartalmaké, melyek viszont már nem képesek olyan teljes és befejezett magyarázatot adni a világ jelenségeire, amilyenre Flaubert szatirájának két főszereplője vágyik. És a reneszánsz korából megörökölt műveltségminta sem követhető már sikeresen.

A 19. század nem csak a nyomtatott információhordozók terén hozott lényegi változásokat. A közlekedésben (és az iparban) a gőzmeghajtás, a telekommunikáció terén a távíró, majd a telefon gyorsította fel a globális léptékű ember-, áru- és információáramlást. Nagy-Britannia a 19. század végére már mind az öt kontinenssel távírókapcsolatban volt, melyet a szárazföldi hálózatot összekötő tenger alatt lefektetett távírókábel-hálózat tett lehetővé.⁽⁴⁴⁾ Gőzerővel és elektromos jelátvitellel indult be a globalizáció – máig is tartó – folyamata.

És ebben a században jelent meg a hangrögzítés, a fényképezés és a mozgókép is. Olyan technikai eszközök, melyek új műfajokat teremtettek és amelyek egyúttal a műfajok közötti határok elmosódásában – kirottosodásában, porózussá válásában – is szerepet játszottak és játszanak napjainkban is.

2. 02. A livre d'artiste szerepe a művészkönyv-könyvmű jelenség kialakulásában

Az előző két fejezetben tárgyaltak alapján az szűrhető le, hogy a művészkönyv-könyvmű jelenség történeti áttekintését a 19–20. század fordulója körüli évtizedekben célravezető kezdeni. Ez az a korszak, mely általános és markáns változást hozott egyrészt a művészeti ágak, műfajok határainak összemosódása szempontjából – a nem-reprezentációs képfogalom kialakulásával összefüggésben –, másrészt a könyv státuszában a könyv tömegtermékké, a nyomtatott médiumok tömegkommunikációs eszközzé válásával. (Ez az oka annak, hogy nem William Blake művészetével kezdem a történeti áttekintést, akinek saját produkcióban kiadott könyvei – mint például *Az ártatlanság és a tapasztalás dalai* című – elszigetelt, nem jellemző jelensége volt korának.)

A 19–20. század körüli évtizedekre a livre d'artiste kiadványfajta megjelenése tehető, melynek ekkor indult el hosszú történeti pályafutása. Ez a kiadványfajta több szempontból is fontos szerepet játszott a művészkönyv-könyvmű jelenség létrejöttében:

- A livre d'artiste típusú kiadványok kiadói gyakorlata vezette be a műtárgypiacra a könyvet, mint képzőművészeti alkotást – nem reprodukcióként – hordozó médiumot.
- Ez a kiadói gyakorlat kedvező lehetőséget biztosított az alkotók számára a könyvvel mint képzőművészeti műalkotás hordozójával való ismerkedésre.

(44) Paul Kennedy: A nagyhatalmak tündöklése és bukása, Bojtár Péter, Csillag Gábor, Varga Zsuzsanna fordítása, Akadémiai Kiadó, 1992, 214. o.

– A 19–20. század fordulójától kezdődően számos újonnan jelentkező művészeti irányzat képviselői találhatók meg a livre d'artiste típusú kiadványok alkotói között. Ez a publikációs gyakorlat időben átível a két világháborún, a nem-reprezentációs képfogalom kialakulásának folyamatától kezdődően a konceptuális művészet kialakulásán át posztmodern korunkig, amint látni fogjuk.

A livre d'artiste-ként (szó szerint művészkönyv) – kevésbé elterjedt néven livre de peintre-ként – számon tartott kiadványok első példányai a 19. század utolsó évtizedeitől kezdve jelentek meg, jellemzően Franciaországban. Limitált példányszámú, sorszámozott (gyakran szignált), irodalmi és kortárs képzőművészeti tartalmú, oldalszám tekintetében nem nagy terjedelmű, az alkalmazott egyedi nyomtatási technikáknak – mint például fametszet, litográfia, rézkarc, hidegtű – megfelelő minőségű, gyakran vastag, merített papírra nyomtatott kiadványfajta. A livre d'artiste típusú kiadványok publikálásának gyakorlata átívelt a két világháborún.

Egy livre d'artiste kiadvány megvalósítása szoros együttműködést igényelt a kiadó, a szöveg szerzője, a grafikai tartalmat megalkotó festő vagy szobrász és a nyomda között. A kivitelezés tekintetében kiemelkedően igényes, kézműves nyomdatechnikával előállított luxustermékek tekinthető kiadvány, mely egyúttal jó lehetőséget biztosított az alkotók számára, hogy olyan területen próbálják ki magukat, melyhez a nyomdatechnikai háttér hiányában más módon nehezen tudtak volna hozzáférni.

Fontos jellemzője a kiadványfajtának, hogy az új publikációk létrejöttét alapvetően a kiadói szándék határozta meg. A livre d'artiste kiadványokkal kapcsolatban Drucker megállapítja: „Ezeket a könyveket (livre d'artiste) a kortárs festmény, szobor és grafikai műkereskedelmi piac kiterjesztése érdekében adták ki.”⁽⁴⁵⁾ Ezt támasztja alá az is, hogy a kiadványfajta megteremtésében legnagyobb szerepe két párizsi műkereskedőnek, Ambroise Vollard-nak és Daniel-Henry Kahnweiler-nek volt. Vollard a korszak kortárs képzőművészeti piacának jelentős alakja, galériájához többek között Cézanne, Renoir, Van Gogh, Maillol, Bonnard, Matisse és Derain neve köthető. Vollard az 1890-es évek közepétől kezdve több mint negyven éven keresztül folytatta a livre d'artiste kiadványok publikálását. Kahnweiler német származású művészettörténész, gyűjtő, műkereskedő, aki szintén fontos szerepet játszott a kor új képzőművészeti irányzatainak, elsősorban a kubizmus – Picasso, Braque, Juan Gris – megismertetésében. Őket később több kiadó is követi, a legismertebbek közülük Albert Skira, aki az 1930-as évektől, Tériade (Efstratios Eleftheriades) aki az 1940-es évektől és Iliasz (Ilia Zdanevich), aki az 1940-es évek végétől dolgozik Párizsban. Gérard Cramer Genfben, Tatyana Grosman az Egyesült Államokban kezd kiadói tevékenységbe az 1950-es évektől.⁽⁴⁶⁾

(45) Drucker, 3. o. (saját fordítás)

(46) Riva Castleman: A Century of Artists Books, Museum of Modern Art, New York, 1994, 25–35. o.

A kiadványtípus 19. század végi megszületését több tényező szerencsés egybeesése is segítette. Az egyik ilyen tényező az a viszonylagosan hosszú békeidőszak, mely az Egyesült Államokban a polgárháború befejeztétől (1865) kezdődik, Nagy-Britanniában a napóleoni háborúk végével (1815), az európai kontinensen pedig a francia–porosz békekötéssel, a párizsi kommün után és az egyesített Német Birodalom megszületésével (1871) köszönt be és az első világháború kitöréséig tart. Francia nyelvterületen La Belle Époque-nak is nevezik ezt a korszakot, ami tartalmilag a boldog békeidők kifejezés megfelelője. A háborúmentes Európán belül és Európa és Észak-Amerika között intenzív ember-, áru- és információáramlás indul, a mai korunkat meghatározó globalizáció lényegében ekkor veszi első, igazán nagy lendületét. Nagy ütemben iparosodik Franciaország is, a gazdagodó polgárság jelentős vásárlóerőt képvisel, mely a kortárs művek kereskedelmére is kedvező hatással van. Párizs – a nyugati világ művészeti életének központja akkor – vonzza a jó módú, művészetekre fogékony és gyűjtői szándékot mutató polgárokat, Európán kívülről is – mint például Gertrude Steint, aki testvérével 1903-ban költözik Párizsba.

A másik tényező a nyomtatott médiumok tömegtermékké válása. A nagy mennyiségben készülő nyomtatványok, könyvek széles közönség számára elérhető, olcsó, hétköznapi termékek voltak. A jómódú polgárság olyan minőségi igénnyel lépett fel, melyet a nagyipari nyomdászat nem fedett le – a különlegességek iránti igénnyel. Ez kedvezett a kis példányszámú, sorszámozott, szignált, vagyis az eredetiség műkereskedelmi értelemben vett feltételeit teljesítő kiadványoknak – mint a livre d'artiste –, amit csak kevesen engedhettek meg maguknak, de mégis sokkal többen, mint más műtárgyak, például festmények vagy szobrok vásárlását. Ezt a lehetőséget ismerte fel Vollard és Kahnweiler.

A livre d'artiste kiadványfajta a művészkönyv-könyvmű jelenség határjelenség karakterének többretegűségét speciálisan az alkalmazott művészetek és autonóm művészetek kategóriáival kapcsolatban mutatja meg. A livre d'artiste kiadványok esetében a kiadó megrendelőként vett részt a folyamatban – az adott kiadótól függően több-kevesebb szabadságot hagyva az alkotóknak a kiadványok kivitelezése során elképzeléseik megvalósításában. Például Vollard kevesebb, Kahnweiler vagy Tériade nagyobb szabadságot biztosított az alkotóknak a kiadványok vizuális karakterének kialakításában, ahogy erről Riva Castleman is ír tanulmányának *Könyvkészítés* című fejezetében.⁽⁴⁷⁾ Voltak kiadók, akik kifejezetten kreatívan, kísérletező módon vettek részt a kiadvány megvalósításának folyamatában, mint például Iliasz. A könyvek grafikai anyagai viszont – akár rugalmas volt a kiadó hozzáállása a kép- és szövegtartalom szerkesztésének módját tekintve, akár nem – nem reprodukciók voltak, hanem kifejezetten az adott kiadványhoz készített grafikai alkotások.

Valójában nem dönthető el egyértelműen, hogy a livre d'artiste típusú kiadványok alkalmazott vagy autonóm művészeti produktumok-e. Nem is igazán érdemes ezzel a kérdéssel részletesen

(47) Castleman, 62. o.

foglalkozni, mert az egyes példányok művészi értékét nyilván nem az határozza meg, hogy azokat – történeti távlatból szemlélve – alkalmazott vagy autonóm művészeti produktumnak tekinti-e az utókor. Abból a szempontból van jelentősége, hogy ez is azon okok egyike, amiért a szakirodalomnak tekinthető források egy része – például Johanna Drucker – nem tartja ezeket a kiadványokat művészkönyvnek. Drucker szerint a kiadók és a műkereskedelmi indíték túlzottan meghatározó szerepet játszottak a kiadványok megszületésében.

A korai livre d'artiste kiadványok karakterét jól jellemzi az a kategóriamegnevezés, melyet a New York-i Museum of Modern Art használ műtárgy-gyűjteményének több ezer példányos könyvgyűjteményéhez: „*Classification: Illustrated Book*” (Besorolás: illusztrált könyv) a „*Department: Prints and Illustrated Books*”-on (Osztály: nyomatok és illusztrált könyvek) belül. A gyűjtemény példányai a 19. század utolsó évtizedeitől a napjainkig fogja át a művészek által készített könyvek történetét, legfrissebb darabjai 2013-asak. Az online elérhető adatbázis keresőfelülete az illusztrált könyv besoroláson belül nem kínál fel szűkítő kategóriákat.⁽⁴⁸⁾ Érthető módon, mert a gyűjteményben nehéz lenne ennél szűkebb – elfogultságmentes, tárgyilagos szempontok mentén kialakított – kategóriákat felállítani, hasonló okokból, amiért a 2013-as székesfehérvári művészkönyv-kiállítás kurátorai sem tudták a kiállított több száz műtárgyat magyarázó értékű alkategóriába rendezni. (A MoMA könyvtárának online katalógusa felkínálja az „*Artists' Books*” keresőkategóriát, de olyan kategóriák között, mint „*Auction Catalogs*”, „*Archives and Manuscripts*” vagy „*Periodicals*”).⁽⁴⁹⁾

Visszatérve a MoMA műtárgygyűjteményének katalógusához: illusztrált könyv az is, melyben az oldalpár egyik felén egy egyszerűen hasábbra szedett szöveg, a másik felén pedig egy rézkarcnyomat (vagy litográfia, fametszet, nem reprodukció) található, mint például a Kahnweiler kiadásában 1911-ben publikált, Picasso rézkarcaival illusztrált *Saint Matorel* című livre d'artiste kiadvány^{(50)+1.KÉPLINK} és illusztrált könyv a *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* című, 1913-ban kiadott is, melyben Blaise Cendrars szövege Sonia Delaunay-Terk színzuhatagával szervesen összeépítve jelenik meg.^{(51)+2.KÉPLINK} E két véglet között a szöveg és kép viszonyának számtalan változatát mutatják a livre d'artiste kiadványok sok évtizedes, korunkba érő pályafutásuk során. A Picasso közreműködésével, az 1910-es évektől kezdődően egészen 1973-ig készült kiadványok között is akad szép számmal egyik és másik véglet is, meg a kettő közötti átmenet is. A „konzervatív” megoldásra példa a már említett 1911-es könyv, az „innovatív”-ra pedig az Iliasz kiadásában, 1956-ban kiadott *Chevaux de minuit*, amelyben a tipográfia tervezője maga a kiadó, Iliasz volt^{(52)+3.KÉPLINK} és a Pierre André Benoit kiadásában, 1958-ban megjelent, *La Rose et le chien*:

(48) Museum of Modern Art New York honlapja: www.moma.org/explore/collection/index

(49) A MoMA könyvtárának online katalógusa: arcade.nyarc.org/search~S8

(50) A MoMA honlapján: www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=29273

(51) Uo.: www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=11511

(52) Uo.: www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=29943

Poème perpétuel (Tzara-Picasso) című, ami kifejezetten kísérletező darab.^{(53)+4.KÉPLINK} És található olyan példa is, melyben az irodalmi és képzőművészeti tartalom szerzője ugyanaz az alkotó, mint Louise Bourgeois 1947-es *He Disappeared into Complete Silence* című könyvében.^{(54)+5.KÉPLINK}

Fenti példák egyrészt jól illusztrálják, hogy önmagában a livre d'artiste kiadói gyakorlat nem határozza meg a mű „konzervatív” vagy „innovatív” voltát és nem zárja ki a szerzőiség egységét sem. Másrészt az olyan minőségi kategóriák, mint a „konzervatív” vagy „innovatív”, nem alkalmazhatók tárgyilagosan, elfogulatlanul. Mindezek tükrében úgy gondolom, hogy a livre d'artiste kiadói gyakorlat keretében készült könyvek nem zárhatók ki a művészkönyvek köréből.

3. „BRAVE NEW WORLD” – A 20. SZÁZAD ELEJI AVANTGÁRD SZEREPE A MŰVÉSZETI ÁGAK, A MŰFAJI TERÜLETEK ÖSSZENYITÁSÁBAN ÉS A MŰVÉSZKÖNYV-KÖNYVMŰ JELENSÉGBEN

Markáns változásokat a 20. század eleji művészeti irányzatok hoztak – a művészkönyv-könyvmű jelenség szempontjából is – a nem-reprezentációs képfogalom kialakulásával, a művészeti ágak, műfajok határainak lebontásával és a művészet, a művész társadalmi szerepével kapcsolatban.

3. 01. A nem-reprezentációs képfogalom szerepe a művészet fogalmának változásában

A nem-reprezentációs képfogalom kialakulása fontos szerepet játszott a műfaji területek összenyitásban és a művészet fogalmának változásában is. Mit jelent a nem-reprezentációs képfogalom? Azt is, hogy amit a kép ábrázol, egyáltalán nem feleltethető meg a tárgyi, dologi valóságnak. Az alkotónak nem áll szándékában a dologi valóság vizuális illúzióját adó ábrázolást – reprezentációt – létrehozni. A kép – tágabb értelemben a művészeti produktum – saját jelrendszerében fogalmaz, elvonatkoztatva a tárgyi dologiságtól.

A nem-reprezentációs képfogalom – az absztrakt ábrázolás sokrétű jelenség, több módon és formában jelentkezett Európa-szerte, de szinte egyidejűleg, az 1900-as évek első évtizedeiben. Legmarkánsabban Kazimir Malevics 1910-es évek első felében festett szuprematista képei és Marcel Duchamp eredeti környezetükből kiragadott, műalkotásként prezentált hétköznapi tárgyai képviselik azt a változást, mely alapvetően borította fel a művészet és az ábrázolás fogalmának jelentését. Mindkét alkotó közvetlenül futuro-kubista festészeti előzmények után hozta létre az említett alkotásokat.

(53) A Christie's honlapján:
www.christies.com/lotfinder/lot/tristan-tzara-pablo-picasso-4260191-details.aspx?intObjectID=4260191

(54) A MoMA honlapján: http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=121469

Ez is jelzi, hogy a kubizmus lényeges szerepet játszott a folyamatban. Ahogy Jason Gaiger fogalmaz *Approaches to Cubism* című tanulmányában: „A kubisták szakítottak azokkal az alapszabályokkal, melyek a reneszánsz óta meghatározták a nyugati kultúra festészetét.”⁽⁵⁵⁾ A képzőművészet területén a 20. század első évtizedei hoztak olyan jelentőségű fordulatot, ami a tudományok területén a 17–18. századra esett.

Tony Godfrey is a kubista festészetet tekinti a szemléletváltás szempontjából meghatározónak, konkrétan Picasso 1912-es *Nature morte à la chaise cannée* című, ellipszis alakú, vastag kötéllel keretezett kollázsfestményét tárgyalja, melybe a festő egy tonettszék-nádfonat mintájú viaszosvászon-darabot ragasztott. „A hamis széknádfonat szerepe ellentmondásos, egyfelől a legtisztább realizmus egy darabja (mi lehet valóságosabb, mint maga a dolog, ez esetben egy régi viaszosvászon-darab), másfelől a valóságillúzióra törekvő ábrázolásmód utolsó maradványait rombolja le, azt az illúziót, hogy a festmény egy képzeletbeli ablak, melyen keresztül a valós világra tekintünk. Egyidejűleg, összeépítve kapjuk meg az illúziót és magát a valós dolgot.” – írja Godfrey, aki több dolgot is kiemel e kép kapcsán a kubizmus jelentőségével kapcsolatban, azt is, hogy a kubisták vizsgálat tárgyává tették a vizuális megjelenítés, a képi reprezentáció módját – vagyis tágabb értelemben azt, hogy mit tudunk a dolgokról és hogyan.⁽⁵⁶⁾

A megjelenítés, a reprezentáció kérdéskörét tágítja Jason Gaiger korábban már idézett tanulmánya, melyben a kubizmussal kapcsolatban tárgyalja Ferdinand de Saussure svájci nyelvész szemiotikai elméletét (1910-es évek), mely a jelző, a fogalom és a jelzett dolog viszonyát vizsgálja. Saussure elmélete szerint a jelző (pl. a macska szó) és a jelzett dolog (Cirmi) közötti összefüggés nem közvetlen, mert a szó (macska) indirekt módon jelzi a valós dologi jelenséget (Cirmi), a macska fogalmán keresztül. A jelző jelentését nagyobb mértékben határozza meg az a rendszer (ez esetben a nyelv rendszere), melynek az részét képezi, mint a valós dologi jelenség, amire vonatkoztatva éppen használjuk. „De mi köze ennek a kubizmushoz?” (és a vizuális absztrakcióhoz) – teszi fel a kérdést Gaiger. Kahnweilertől idéz: „Alapvetően a festészet soha nem volt a dologi világ tükré és soha sem volt hasonló a fényképezéshez, hanem egy olyan jelrendszer, melyet a kortársak mindig is helyesen értelmeztek.”⁽⁵⁷⁾ A strukturalizmus – melynek Ferdinand de Saussure az előfutára – a konceptuális művészet tiszta fogalmiságra irányuló törekvéseivel összefüggésben kerül a hatvanas években az alkotók figyelmének fókuszába.

Ide kapcsolódik Mitchell Lessing Laokoónjának elemzése során tett megállapítása is: „Azonban fel kell tennünk a kérdést magunknak, vajon mit is jelenthet a »közvetlen« kifejezésmód vagy reprezentáció, a jel, mely nem »indirekt« módon működik. Azt semmiképp sem jelentheti, hogy a testek vagy

(55) Jason Gaiger: *Approaches to Cubism*, in: ed. Steve Edwards, Paul Wood, *Art of the Avant-Gardes*, Yale University Press, 2004, 150. o. (saját fordítás)

(56) Tony Godfrey: *Conceptual Art, Art and Ideas*, Phaidon, 1998, 24. o. (saját fordítás)

(57) Gaiger in Edwards-Wood, 151–152 o. (saját fordítás)

a cselekvések egyszerűen csak jelen vannak előttünk a festészetben vagy a költészetben, hiszen ezzel bármiféle reprezentáció létét tagadnánk. A festészet által reprezentált testek nem közvetlenül, szó szerinti értelemben kerülnek ábrázolásra, hanem indirekt módon, színek és formák – azaz bizonyosfajta jelek által.” – írja Mitchell.⁽⁵⁸⁾

A vizuális művészetek esetében az elvonatkoztatás különböző szintjei különböző vizuális kódrendszereket alkotnak, melyen belül válnak értelmezhetővé az alkalmazott formák, színek, képi elemek. A kubista kollázsok esetében ez még összetettebb, mert a beragasztott elemekkel egyrészt a valós dologiságot, másrészt, például betűk, szórészletek, hangjegyek szerepeltetésével már meglévő kódrendszereket emelnek be a kép vizuális absztrakciós rendszerébe.

Az absztrakt ábrázolás megjelenésével kapcsolatban érdemes megemlíteni azokat a kulturális hatásokat is, melyek a gyarmatosítással összefüggésben érték Európát. A távol-keleti kultúra, az afrikai törzsi kultúrák nyugati kultúráétól eltérő vizuális reprezentációs módjaival találkozhattak a művészek az etnográfiai múzeumok egyre gyarapodó gyűjteményeiben. Az afrikai törzsi kultúrák tárgyai abból a szempontból is érdekesek, hogy az írásbeliség kialakulása előtti vizuális absztrakciós formákat hozták el Európába.

3. 02. A szöveg vizuális elemként való használatának megjelenése a költészetben

A 19. század végétől kezdve általános gyakorlattá vált, hogy a művészeti csoportok nyilvánosságra hozott kiáltványokban foglalták össze művészeti célkitűzéseiket, ahogy azt a francia szimbolista költők is tették az 1886-ban a *Le Figaro*-ban megjelent manifesztumukkal.⁽⁵⁹⁾ A szimbolisták csoportjához tartozó Stéphane Mallarmé *Un coup de des jamais n'abolira le hasard* című, először 1897-ben megjelent költeménye az egyik legidézettebb szimbolista költemény, szöveggépe miatt. Könyvben csak a költő halála után, 1914-ben publikálták, ez a forma vált ismertté. A tíz oldalpáron átfolyó, központozás nélküli szöveg tördelése a szöveggép rajzolatával, annak vizuális irányaival és hangsúlyaival operál. Tony Godfrey *Conceptual Art* című könyvében Paul Valéry megjegyzését idézi a Mallarmé-verssel kapcsolatban: „Úgy tűnt, egy gondolat formáját, mintázatát látom – először – a végtelen térbe helyezve.”⁽⁶⁰⁾ Godfrey a költeményt a gondolat, az (ön)tudat vizualizálásának példaként említi a konceptuális művészet összefüggésében. A szöveggép tudatos formálására példák Guillaume Apollinaire Kalligrammái is. Mallarmé és Apollinaire szöveggépes versei között a lényeges különbség, hogy míg Mallarmé költeményének szöveggépe egy folyamatot vizualizál elvonatkoztatott módon, irányokkal, mértékkel, formákkal, addig Apollinaire verseinek szövegrajzolatai inkább illusztratívák és lezárt képességeket alkotnak.

(58) Mitchell, 105. o.

(59) Michelle Facos: *Symbolist Art*, in: *Context*, Ahmanson-Murphy, 2009, 1. o.

(60) Godfrey, 21. o. (saját fordítás)

Mallarmé az irodalom irányából nyitotta meg a térbeli és időbeli művészetek határát, ahogy Filippo Tommaso Marinetti is képszó–szó–hang verseivel. Marinetti 1912-ben – három évvel a futurista manifesztumnak a *Le Figaro* címlapján való közzététele után – publikálta a *Manifesto tecnico della letteratura Futurista* című kiáltványát, melyben a futurista költészet alapelveit határozta meg. 1914-ben jelent meg a *Zang Tumb Tumb: Adrianopoli Ottobre 1912: Parole in Libertà* című verseskötete, melynek költeményei már ezeken az elveken alapulnak. A hangutánzó szavaknak nagy jelentőségük van, azok Marinetti az 1912–13-as első balkáni háborúban szerzett élményeit – a tűzéségi támadások, robbanások zajait reprezentálják. Egy 1935-ből fennmaradt hangfelvételen Marinetti előadásában hallgathatók meg a háború hangjai a képszó–szó–hang vers által reprezentálva.⁽⁶¹⁾ A *Parole in Libertà* a szavakat nemcsak a mondatszerkezet, de a néma olvasás és a költészet korábbi formáinak kötelékétől is felszabadította: „*Arra biztattam hát a futuristákat, hogy rombolják le és tegyék nevetségessé a rózsafüzéreteket és babérokat, a dicsfényt, a drága kereteket, stólákat és terjengős frázisokat, vagyis mindazt a történelmi kelléktárat és romantikus nyavalyát, mely szinte mind a mai napig a költészet alapja. Én ezzel ellentétben egy pergő, brutális és közvetlen költészetet hirdettem, olyat, mely minden elődünk számára költőietlennek hat; egyfajta távirati lirizmust, mely a legkevésbé sem könyvízü, ám annál inkább életszerű. Innen származik a hangutánzók bevezetésének merész ötlete, hogy visszaadható legyen a modern élet minden hangja és zaja, még a legfurcsábbak is.*”⁽⁶²⁾ Példa erre Marinetti *Vive la France* című képszó–szó–hang verse is, mely Marinetti kollázsrajza formájában maradt fenn^{(63)+6.KÉPLINK}, melyben szintén megjelennek a zang tumb tumb hangutánzó szavak. A szöveggép, a szavak, betűk aktív vizuális elemként való használata egyik jellemzője lesz a 20. század eleji avantgárd költészetnek, kezdve a futurizmustól, a dadán át a konstruktivizmusig – mint például Kassák Lajos életművében – és a konstruktivista tipográfiának is, melynek innovatív példái El Liszickij, Rodcsenko és Moholy-Nagy László munkái között is megtalálhatók.

3. 03. A 20. század eleji avantgárd társadalmi szerepvállalása

A futurizmus – és az orosz konstruktivizmus, a 1917-es orosz politikai változások összefüggésében létrejött, az 1920-as évekre körvonalazódott művészeti mozgalom – minden tekintetben szakítani akart a 19. századdal, minden művészeti területre, a politikára, az élet egészére kiterjedően. Mindkét irányzat összművészeti mozgalomnak nevezhető, és mindkettőben központi szerepet játszott az ipari, technikai fejlődésbe – mind egyértelműen pozitív, előrevivő tényezőbe – és a forradalmi nagyságrendű változás szükségességébe, az új, modern világba vetett hit. A hasonlóság azzal is összefügg, hogy az orosz konstruktivizmus előzménye, az orosz futurista mozgalom aktív kapcsolatban állt az

(61) MoMA.org, Words in Freedom: Futurism at 100: www.moma.org/interactives/exhibitions/2009/futurism/images/Marinetti.mp3

(62) Filippo Tommaso Marinetti: Hangutánzók és matematikai jelek, 1913, in: ed. Szkárosi Endre: Hangköltészet – Szöveggyűjtemény, Artpool, 1994, 13. o.

(63) A MoMA honlapján: www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=36625

olasz futurizmussal, Marinetti többször is járt Oroszországban. A lényegi különbséget az olasz és orosz forradalmiság között a háború szerepének megítélése jelentette. Míg az olasz futurizmus hangsúlyozottan, lelkesen háborúpárti volt, addig az orosz konstruktivizmus – kapitalizmusellenességéből fakadóan – háborúellenes, és céljait leginkább az új világ építése határozta meg. „*»Fiat ars – pereat mundus«, mondja a fasiszmus, és – ahogy Marinetti vallja – a háborútól várja a technika átformálta érzéki észlelés művészi kielégítését. Ez nyilvánvalóan a tökélyre vitt l'art pour l'art. Az emberiség, amely egykor Homérosznál az olümposzi istenek szemlélődésének tárgya volt, mára magára maradt. Oly mértékben elidegenedett önmagától, hogy saját pusztulását páratlan esztétikai élvezetként éli meg. Így áll a helyzet a politika fasiszta esztétizálásával. A kommunizmus erre a művészet politizálásával válaszol.*” – írta Walter Benjamin 1936-ban megjelent *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában* című esszéjének utolsó bekezdésében.⁽⁶⁴⁾

Az első világháborúhoz való viszony megosztotta Európa értelmiségét: „*A háború összeütköztette egymással a nacionalista és az internacionalista álláspontot. Az értelmiség egy része kezdetben támogatta a háborút. ... De elfogadta a háborút – kevés kivétellel, mint Romain Rolland és Barbusse – sok francia is. Jean Cocteau rajongó lelkesedéssel állt be katonának; nem sokat szenvedett, és közben Párizsban megírta a Parade-ot. Apollinaire pedig, amikor a dadaista Tristan Tzara francia verseit elküldte a párizsi avantgarde lapoknak, visszautasította a vele való további együttműködést, mondván: »A dada lapok németellenes álláspontját nem találom elég határozottnak.«*” – írja Passuth Krisztina *Moholy-Nagy* című könyvében.⁽⁶⁵⁾

A dadának – ahogy a futurizmusnak és konstruktivizmusnak – is fontos szerepe volt azokban a folyamatokban, melyek lényegileg változtatták meg a művészet és a művész társadalmi szerepéről alkotott képet a 20. század elején. A dada viszont éppen arra a „szép új világra” – a háború hatásként – született ellenreakció, mely a világháború generálója volt és amelyben a futuristák és konstruktivisták olyan lelkesen hittek. Jól jellemzi ezt Martin Gaughan idézete Hans Arptól: „*Zürichben, 1915-ben, kiábrándulva attól a vágóhídtól, amit a háború jelentett, a művészet felé fordultunk. A dübörgő lövedékek távoli morajlásának kíséretében mi teljes lelkünkben énekeltünk, írtunk, szavaltunk, ragasztottunk. Olyan elemi művészetet kerestünk, mely – elképzelésünk szerint – megóvta volna az emberiséget ettől a tomboló ostobaságtól.*”⁽⁶⁶⁾ A háború alatt Zürichben és New Yorkban induló dada a nagyiparosodott modern világ társadalmi jelenségeivel szembeni fellépés művészeti megfogalmazása – a tagadás eszközével, mellyel a dada megteremtette az antiművészet fogalmát. A háború után a dadaisták többsége visszatért szülőhazájába. A New York-iak – Duchamp, Picabia, Tzara – Párizsban, a zürichi csoport – Ball, Arp, Tzara, Picabia, Janco, Hülsenbeck, Oppenheimer –

(64) Walter Benjamin: *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*, Kurucz Andrea, Mélyi József fordítása, www.aura.c3.hu/walter_benjamin.html

(65) Passuth Krisztina: *Moholy-Nagy László*, Fapadoskönyv, 2011, 15. o.

(66) Martin Gaughan: *Narrating the Dada game plane*, in: ed. Steve Edwards, Paul Wood, *Art of the Avant-Gardes*, Yale University Press, 2004, 340. o. (saját fordítás)

szétszóródott, két német nagyvárosban, Berlinben és Kölnben hozva létre új dadacsoportokat. A radikális háborúellenességet nem a dada vitte a német területekre, ott már a háború kitörése előtt működtek politikai akcionista csoportok, mint a Gruppe progressiver Künstler Kölnben⁽⁶⁷⁾ és folyóiratok, mint a Franz Pfemfert kiadásában megjelenő *Die Aktion* is, melyet a magyar *Ma* folyóirat előképének lehet tekinteni.⁽⁶⁸⁾ A dadacsoportok között egyedi jelenség volt Kurt Schwitters – a *Merz* magazin alapítójának, tulajdonosának és kiadójának – egyszemélyes hannoveri dadája. Hollandiában a De Stijl mozgalom alapítója és vezetője, Theo van Doesburg képviselte a dadát (és a konstruktivizmust). A dada mindenre kiterjedő tagadása a művész, a művészet, a művészethez kapcsolódó intézményrendszerek elfogadott társadalmi szerepeinek a megkérdőjelezése is egyben. Ennek felelnek meg a dada által használt eszközök, a szándékos botránykeltés, a hangos költészet (mely írott formájában szintén képi elemként használja a szöveges elemeket, mint a futuristák), a kidobott újságokból, nyomatokból, fényképekből, kacetokból – szemétből – összeállított kollázsok (asszamlázsok) és az eredeti környezetükből kiragadott, hétköznapi tárgyak műalkotásként való szerepeltetése.

Jól látható, hogy a művészet, a művész társadalmi szerepvállalásának megváltozásában lényegi szerepe volt annak a sokknak, amit az első világháború okozott Európának.

A háború után újra megindult az áramlás, de már egy egészen más Európában, Európa politikai balra tolódását hozva magával. A monarchiák felbomlottak, és az orosz mintára megalakult, rövid életű tanácsköztársaságok és a rövidebb-hosszabb belharcok után a köztársasági államforma vagy alkotmányos monarchia lett a monarchiák utódállamainak államformája. Az orosz monarchia 1918-ban tanácsköztársasággá alakult, majd a polgárháborút követően, 1922-ben jött létre a Szovjetunió nevű államalakulat. A Német Császárságot 1919-ben a köztársasági államformájú Német Birodalom (a weimari köztársaság) váltotta fel, Lengyelország visszanyeri függetlenségét. Az Osztrák–Magyar Monarchiából 1918-ban megalakult az első Osztrák Köztársaság, ugyanabban az évben a Csehszlovák Köztársaság, Magyarország államformája pedig a rövid életű tanácsköztársaság után 1920-tól alkotmányos (király nélküli) monarchia lett. Románia is alkotmányos monarchiává alakult 1918-ban, mint a Jugoszláv Királyság is.

A két világháború között Európa nagyobb részére – egészen a harmincas évekig – a kulturális nyitottság jellemző. A weimari köztársaság ideje alatt Berlin, mint a progresszív művészeti irányzatok központja, felzárkózik Párizs mellé. El Liszickij a húszas évek elejétől az új orosz kultúra követeként jelentős kulturális szervezőmunkába kezdett a weimari Németországban, az 1922-es berlini *Erste russische Kunstausstellung* (Első orosz művészeti kiállítás) is az ő nevéhez fűződik.

(67) Max Bruinsma: Gerd Arntz (1900–1988) – Applied Bildung, in: ed. Ed Annink, Max Bruinsma: Gerd Arntz graphic designer, 27. o.

(68) Passuth, 15. o

Franciaországot a párizsi dada csoport – Duchamp, Picabia, Tzara – köti össze Berlinnel. A magyar avantgárd mozgalom is – a Kassák Lajos által szerkesztett *Ma* folyóirat köré szerveződő csoport által – aktív részese a nemzetközi eszmecserének. A Mát Kassák 1919–1925-ig Bécsben, emigrációban szerkeszti és adja ki.⁽⁶⁹⁾ Moholy-Nagy László is a Ma csoporthoz való kötődésével összefüggésben kerül kapcsolatba a berlini művészeti élettel. Az olasz futuristák háborúpártiságuk és a fasizmus iránti politikai elkötelezettségük miatt kiszorultak a rendkívül élénk nemzetközi avantgárd művészeti életből.

A korszak összművészeti törekvései a művészeti oktatásban is megmutatkozhattak egy rövid ideig az orosz Vhutemasz és a német Bauhaus iskolákban – az ott tanító művészek oktatási szemléletmódjában. Jól példázzák ezt Moholy-Nagy nézetei a szakmai specializáció kérdésével kapcsolatban, melyeket először *A szelet-embertől az egész emberig*, 1929-ben, a *Bauhausbücher* sorozat 14. könyvében megjelent írásában, majd tíz évvel később, *A Bauhaus és a nevelés – Az emberi fejlődés övezetei* című írásában fejtett ki: „Korunkban, amikor a termelést egyre inkább tudományos alapra helyezik, nem mellőzhető a szakosított képzés. Ezt azonban nem szabad túl korán kezdeni, és nem szabad addig folytatni, míg az egyén elkorcsosul – magasra értékelt szakmai tudása ellenére. A szakosított képzésnek csak akkor van értelme, ha az emberből biológiai funkciói szerint integrált lény fejlődik ki, aki képes szellemi és érzelmi erőinek természetes egyensúlyát kialakítani, s nem egymáshoz nem kapcsolódó részleteket tanul, elavult nevelési elv szerint.”⁽⁷⁰⁾ A tanári karok tagjai között a korszakra legnagyobb hatást gyakorló alkotók találhatók meg, mint a Bauhausban Vaszilij Kandinszkij, a második világháború utáni absztrakt expresszionizmus előfutára, a Vhutemaszban pedig Kazimir Malevics, a szuprematizmus alapítója, aki meghatározó hatással volt El Liszickij és Moholy-Nagy művészetére is.

3. 04. A 20. század eleji avantgárd szerepe a művészkönyv-könyvmű jelenségben

Mit hozott a 20. század eleji avantgárd a művészkönyv-könyvmű jelenséggel kapcsolatban? A szöveg és kép kezelésének gyökeres megváltozását a 19. századi formákhoz képest. A szöveg, a szó, a betű képi elemmé válik, a szöveges és képi elemek szerves, képi egységgé épülnek össze. Egyik jellemző példa a konstruktivista szövegképkezelésre az 1923-ban, Berlinben 2-3000 példányban megjelent, El Liszickij tervezte Majakovszkij-verseskötet (*Khorosho! Oktyabrskaya poema*), mely hangos felolvasásra szánt verseket tartalmaz.^{(71)+7.KÉPLINK} A dada szemléletű szöveg-kép kollázst Kurt Schwitters munkái jól illusztrálják. A festői megközelítés példája a *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* című, 1913-as kiadvány, melyben Blaise Cendrars szövege Sonia Delaunay-Terk színzuhatagával szervesen összeépítve jelenik meg.

(69) Passuth, 180. o.

(70) Passuth, 277. o.

(71) A MoMA honlapján: www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=7546

A 20-as évekre már széles körben elterjedt fotózás és labortechnika is új lehetőségeket adott a kép-szöveg összeépítésre, ahogy Moholy-Nagy László nevezte, tipofotók készítésére, melyre példa *A nagyváros dinamikája* című filmvázlata is.⁽⁷²⁾ A fotó és szöveg összeépítésének újfajta gyakorlata a reklám és politikai propaganda célú kiadványok egyik fontos eszköze lesz, ahogy azt Alekszandr Rodcsenko ilyen célú munkái is jól illusztrálják. A fotómontázst is – Moholy-Nagy megnevezésével a fotóplasztikát –, mint képi kifejező eszközt, ezek az évtizedek vezették be a vizuális művészet gyakorlatába.

Másrészt a műkereskedelmi céltől független nyomtatott publikáció elterjedését hozták meg a 20. század első évtizedei a művészet, a művész társadalmi szerepvállalásával kapcsolatban. A társadalmilag aktív művészeti irányzatok, mozgalmak célkitűzéseinek közzétételében, terjesztésében jelentős szerepe volt a nyomtatott publikációnak, a sokféle művészeti folyóiratnak – *Die Aktion, Broom, Der Dada, Ma, Merz, Der Sturm, De Stijl, Mecano* –, melyek szerkesztői és kiadói gyakran maguk az alkotók voltak, mint a Kassák Lajos szerkesztette *Ma* vagy Kurt Schwitters *Merz* folyóirata esetében és melyek közül sok kiadvány csak egy-két szám kiadását érte meg, mint például a *The Blindman* című, mely Marcel Duchamp és Henri-Pierre Roché gondozásában jelent meg New Yorkban, 1917-ben.⁽⁷³⁾

És azoknak a kiadványoknak a publikációs gyakorlatát is a 20. század első évtizedei hozták meg, melyeket a szöveg szerzője és a képanyag megalkotója együttműködve, magánkiadásban adott ki, alapvetően nem kereskedelmi, hanem művészeti célkitűzések terjesztésére, mint például Velemir Hlebnjyikov, Alekszej Krucsenyik, Natalja Goncsarova és Kazimir Malevics együttműködéséből született könyv, az *Igra v adu*.^{(74)+8.KÉPLINK} A 20. század eleji avantgárd a nyomtatott médiumok olyan művészeti médiumként való alkalmazását vezette be, mely túlmutatott a művészeti nyomtatók készítésének – több száz éves – gyakorlatán.

Összefoglalva, a 20. század eleji avantgárd teremtette meg azoknak a kifejezőeszközöknek és formáknak egy jelentős részét, melyek a művészkönyv-könyvmű jelenség alakulásban (is) lényegi szerepet játszottak a későbbiekben – és játszanak ma is.

(72) Moholy-Nagy László: Festészet – fényképészet – film, Mándi Stefánia fordítása, Corvina, 1978, 118–133. o.

(73) A DADA Companion honlapján: www.dada-companion.com/journals/

(74) A MoMA honlapján: www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=10709

4. „BRAVE NEW WORLD REVISITED” – A NEOAVANTGÁRD IRÁNYZATOK SZEREPE A MŰVÉSZET FOGALMÁNAK VÁLTOZÁSÁBAN, A MŰFAJI TERÜLETEK ÖSSZENYITÁSÁBAN ÉS A MŰVÉSZKÖNYV-KÖNYVMŰ JELENSÉGBEN

4. 01. A livre d'artiste kiadói gyakorlatának észak-amerikai kezdetei és a neoavantgárd irányzatok találkozása

Európa baloldali vezetőségű államai a harmincas évek első felétől kezdődően a diktatórikus államvezetés felé sodródtak. Mussolini Olaszországban már 1925-ben feloszlatta a parlamentet, Ausztriában az 1932-es, Németországban az 1933-as választások, Spanyolország az 1936-os puccskíséret, majd a polgárháború, a Szovjetunióban Sztálin 1934-es teljes körű hatalomátvétele vetett véget a demokratikus társadalmi folyamatoknak és az avantgárd mozgalmaknak.

A második világháború utáni évtizedekre, az 1940–50-es évek meghatározó művészeti irányzataira (Az alkotó emocionális állapotának spontán vizualizálására törekvő, irányzatok: art informel, tasizmus, Európa – absztrakt expresszionizmus Észak-Amerika) nem volt jellemző az a fajta aktív társadalmi szerepvállalás, ami a 20. század elejének avantgárdjában meghatározó szerepet játszott. „A művészek búcsút mondtak az illúzióknak, hogy a művészet részt tud venni a világ megváltoztatásában és jobbításában.”⁽⁷⁵⁾ – írja Aknai Tamás ezzel összefüggésben.⁽⁷⁶⁾ Ezek az irányzatok nem ostromolták a műfajok határait, jellemzően a festészet eszközeit használták – ahogy a húszas évek közepén körvonalazódott szürrealizmus is. A nyomtatott médiumok nem olyan szerepet játszottak kifejezőeszközeik között, mint a század eleji avantgárd mozgalmakban.

A művészkönyv-könyvmű jelenség szempontjából ezekhez az irányzatokhoz köthetően is születtek figyelemre méltó alkotások, de leginkább a livre d'artiste típusú kiadványok kiadói gyakorlatának keretén belül, mint például Antoni Tàpies könyvei, melyeket a 40-es évek végétől kedve folyamatosan készített, több évtizeden keresztül, több kiadóval együttműködve, mint például az *Anular* című.^{(77)+9.KÉPLINK} Tàpies könyvei – melyeket a Fundació Antoni Tàpies weboldala „collector's books”-nak, vagyis gyűjtők könyvének nevez⁽⁷⁸⁾ – kísérletező karakterűek a szöveg-kép viszony és a könyv alapanyaga, a papír formázása tekintetében is. Munkái jól illusztrálják, hogy a livre d'artiste kiadó gyakorlat nem zárja ki a könyvkészítés experimentális megközelítését, mint ahogy Jean Fautrier 1947-ben publikált *La Femme de ma vie* című könyve is ezt mutatja.^{(79)+10.KÉPLINK}

Ahogy már említettem, a livre d'artiste típusú kiadványok publikálásának gyakorlata átívelt a két világháborún, de jellemzően európai és hangsúlyosan francia gyakorlat maradt egészen az ötvenes

(75) Aknai Tamás: Egyetemes művészettörténet 1945–1980, Dialóg Campus, 2001, 44. o

(76) A társadalmi-politikai szerepvállalás szempontjából kivételt jelent az 1957-ben alakult (1972-ben betiltott) radikális baloldali Situacionista Internacionale csoport, melynek szerepe volt az 1968-as francia diáklázadásokban is. (Godfrey, 427. o.)

(77) A MoMA honlapján: www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=12462

(78) www.fundaciontapias.org/site/spip.php?rubrique80

(79) A MoMA honlapján: www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=147158

évek végéig. „Egészen az ötvenes évek végéig nem jelent meg olyan kiadó, aki bevonta volna az amerikai művészeket a könyvkészítésbe, amikor is Tatyana Grosman, egy emigráns festő (a lengyel Maurice Grosman) orosz származású felesége megalapította a Universal Limited Art Editions (U.L.A.E.) kiadót.” – írja Castleman.⁽⁸⁰⁾ A kiadó weboldalán – www.ulae.com – felsorolt nevek között megtalálható Robert Rauschenberg és Ed Ruscha neve is.

A két alkotó munkássága már az összefoglaló néven neoavantgárdnak nevezett irányzatok korszakához (pop-art, fluxus, újrealizmus) köthető.

Robert Rauschenberg életművének – szó szerint és átvitt értelemben is – heterogén karaktere jól mutatja azt a lényegi változást, amit a neoavantgárd irányzatok jelentettek a modern festészeti tradíciókon nyugvó (Cézanne-től Matisse-on és a kubistákon keresztül Kandinszkijig és Malevicsig) fősodorhoz képest, amit az absztrakt expresszionizmus és az art informel képviselt az 1940–50-es években.

Paul Wood Rauschenberget idézi *The 'neo-avant-garde'* című esszéjében, Rauschenberg kombinált festménynek nevezett műveivel kapcsolatban: „Megjegyezte, hogy »A festészet a művészettel és az élettel függ össze. Én a kettő közötti határmezőn próbálok alkotni. «Arról beszélt, hogy dömpingszerűen elárasztott világban élünk, melyet a televízió és a tömegmédiá más formái jellemeznek, hozzátéve, hogy: »Úgy gondolom, egy igaz, nyílt munkának integrálnia kell mindazokat az elemeket, melyek a valósághoz tartoznak vagy tartoztak valaha.«”⁽⁸¹⁾ Ez kritikaként is értelmezhető az absztrakt expresszionizmussal, a gesztusfestészettel szemben, mely Aknai Tamást idézve: „A spontán festészet formái az ellenőrizetlen elme azonnali kifejeződései.”⁽⁸²⁾ A kombinált festmény olyan művészeti produktum, mely a műfajok határmezsgyéin létezik, akár a 20. század első évtizedeinek dada munkái. Rauschenberg szándéka azonban nem olyan értelemben volt fellépés a tradicionális művészeti formákkal szemben, mint a 20. század eleji avantgárd esetében.

A létező dologi valóság darabjainak a képbe integrálásával nála ahhoz hasonló dolog történt, mint Picasso 1912-es, korábban már tárgyalt kollázsfestményén, melybe egy széknádfonat mintájú viaszosvászon-darab került beépítésre. Tony Godfrey négy észrevételt emel ki a viaszosvászon-darab műbe építésével kapcsolatban, úgymint: „(1) a mindennapi tárgyak műbe integrálása a readymade-eket vetíti előre; (2) az alkotó nyíltan azt veszi vizsgálat alá, hogy mit tudunk a dolgokról és hogyan tudjuk; (3) olyan dolog történik a képen, ami kizökkenti a nézőt megszokott képértelmezési rutinjaiból; (4) összeolvasztja az utca hétköznapi világát a műterem elzárt világával.”⁽⁸³⁾

(80) Castleman, 35. o. (saját fordítás)

(81) Paul Wood: *The 'neo-avant-garde'*, in: ed. Paul Wood, *Varieties of Modernism*, Yale University Press, 2004, 280. o. (saját fordítás)

(82) Aknai, 44. old.

(83) Godfrey, 24. o. (saját fordítás)

Mindez a kombinált festményekkel kapcsolatban is elmondható. Tehát a kérdések újra magának a művészetnek az értelmezésével, az alkotó, a mű és külvilág viszonyával kapcsolatban kezdenek felmerülni, ahogy Duchamp eredeti környezetükből kiragadott tárgyai is ilyen kérdéseket vetettek fel – Rauschenberg kombinált festményei előtt megközelítőleg negyven évvel.

Hogy kapcsolódik Rauschenberg művészete a művészkönyv-könyvmű jelenséghez? Ahogy már említettem, konkrétan az U.L.A.E. kiadóval kapcsolatban, mellyel együttműködve készítette 1964-ben *Shades* című, a MoMA gyűjteményében „Illustrated Book”-ként nyilvántartott munkáját, melyre még később visszatérek.

Ami azonban sokkal fontosabb a művészkönyv-könyvmű jelenség szempontjából, hogy Rauschenberg művészete egy olyan korszak kezdetét jelzi – megközelítőleg negyven évvel az első avantgárd mozgalmak megjelenése után –, melyben az alkotók újra szándékosan lépik át a műfaji határokat – mert a tradicionális műfajok biztosította kifejezőeszközök nem voltak elegendőek, megfelelőek gondolataik, kétségeik, megfogalmazására.

Clive Phillpot – a New York-i MoMA egykori könyvtárosa – *Könyvek kortárs művésztől* című 1985-ben publikált esszéjében olyan alkotókat sorol fel, „akik, bizonyítva a műfaj iránti elkötelezettségüket (a művészkönyv műfaj), legalább tíz éve foglalkoznak könyvkészítéssel, s vagy kivételes termékenységükkel tűnnek ki, vagy azzal, hogy munkáik sokakhoz eljutottak, és így nagyban hozzájárultak a könyvművészet megerősödéséhez.”⁽⁸⁴⁾ A Phillpot esszéjében szereplő művészek: Eduardo Paolozzi (brit, 1924–2005, pop-art); Andy Warhol (amerikai, 1928–1987, pop-art); Ed Ruscha (amerikai, 1937, pop-art); David Det Hompson, David E. Thompson (amerikai, 1939–1996, fluxus); Dieter Roth (svájci 1930–1998, új realizmus, fluxus); Sol LeWitt (amerikai, 1928–2007, konceptuális művészet, minimal art); John Baldessari (amerikai, 1931, konceptuális művészet); Daniel Buren, francia (1938, konceptuális művészet, minimal art); Lawrence Weiner, amerikai (1942, konceptuális művészet); Richard Long (amerikai, 1945, konceptuális, land art); Telfer Stokes (brit, 1940, saját kiadó: Weproductions, asszamlázs plasztikák); Kevin Osborn (amerikai, 1951, saját kiadású könyvek 70-es évektől).

Végignézve a Phillpot által tárgyalt művészek névsorán, több dolog is szembeötlő. Egyrészt, hogy az alkotók, mint Robert Rauschenberg is (1925–2008), már egy új – az absztrakt expresszionizmust és az art informelt alapító, meghatározó művészek után következő – generáció tagjai. A másik pedig, hogy többségük azoknak a művészeti irányzatoknak valamelyikéhez kapcsolható, melyeknek jellemzője, hogy nem köthetők tiszta műfaji formákhoz, „vegyítik” a médiumokat – és a nyomtatott médiumok (különböző módokon) szerepet kapnak a kifejezőeszközök között.

(84) Clive Phillpot: *Könyvek kortárs művésztől*, in: ed. Koppány Márton, *Idegen az ajtóban*, Koppány Márton fordítása, Artpool–Balassi 1999, 51. o.

Az Egyesült Államok gazdasága a második világháború után robbanásszerű növekedésbe kezdett, melyet a háború alatt visszafojtott belföldi fogyasztás és Európa újjáépítésének áruigénye fűtött. Az 1950–60-as években az egyre szélesebb középosztály már megengedhette magának a hűtőszekrényt, a televíziót, a személygépkocsit és a saját kertvárosi házat. A tömegtermelés elválaszthatatlan velejárója, a reklám ebben a korszakban vált a gazdaság lényeges szolgáltatószektorává, elárasztva az utcát és a sajtótermékeket (rádiót és televíziót is) – hangos, harsány, színes, könnyen érthető üzeneteket megfogalmazó termék- és szolgáltatásreklámokkal. A növekvő jólétnek köszönhetően a szórakoztatóipar is robbanásszerűen fejlődött. Az 1950-es években lett a fehér ember zenéje a rock and roll és kezdett kiépülni a tömeges szórakozási igényeknek megfelelően Las Vegas. Rauschenberg (korábban már idézett) észrevétele, miszerint a művészet nem hagyhatja figyelmen kívül azt, ami történik a „*dömpingszerűen elárasztott világban*”⁽⁸⁵⁾, erről a világról szól. Theodor W. Adorno a *Theorie der Halbbildung* című, 1972-ben Frankfurtban megjelent, a műveltség válságát tárgyaló esszéjében az Egyesült Államokról mint „...a polgári viszonyok tekintetében legfejlettebb, az összes többi megelőző...” országról így ír: „...a legapróbb részleteiben is az egyenértékűség elve szerint kialakított élet kimerül önmaga újratermelésében, az ismétlődő működtetésben, ami oly kemény és erőszakos követelményeket támaszt az egyénnel szemben, hogy az sem az életét a maga kezébe vevőként nem léphet fel ellene, sem nem tekintheti e követelményeket emberi rendeltetésével megegyezőnek.”⁽⁸⁶⁾

A pop art generáció erre a helyzetre reagált, alkotóktól függően a személytelenség, az ironia vagy a meghökkentés eszközeivel. Mi a pop? „*Könnnyen érthető (nagyközönségnek szánt); Mulandó (gyorsan tűnő); Fogyasztható (könnyen felejthető) Olcsó; Sorozatgyártott; Fialat (fiataloknak szánt); Szellemes, Szexi, Trükkös, Elbűvölő; és Nagy Üzlet.*” – definiálta a popot Richard Hamilton 1957-ben.⁽⁸⁷⁾ Az ebből következő kifejező eszközök – melyek a mű alapanyagként tömegtermékeket (Tom Wesselmann, Eduardo Paolozzi), melyek a tömegtermékek vizuális jellemzőit használták fel (Roy Lichtenstein, Andy Warhol), vagy a túlfogyasztás fotórealisztikus háromdimenziós leképezései (Duane Hanson), vagy léptékváltással hökkentenek meg (Claes Oldenburg) – mind a fogyasztásközpontú élet (többszörre ironikus) ábrázolását szolgálták.

Ekkor indultak útjukra azok a kiadványok – Tatyana Grosman, a livre d'artiste európai kiadói gyakorlatát Amerikába áthozó U.L.A.E. kiadójának alapításával szinte egyidejűleg – melyek a művész magánkiadásában, olcsó, tömeg nyomdatermék minőségben és többszáz példányszámban megjelenve, művészeti produktumként hordozták és terjesztették egy-egy alkotó művészetét. A nyomtatott médiumoknak (kifejezőeszközként és tartalomhordozóként is) újra olyan funkciója lett, mint a 20. század eleji avantgárd – futurista, dada, konstruktivista – mozgalmak idején volt: az alkotó művészetét hivatottak prezentálni és terjeszteni –, de a pop art esetében nem forradalmi

(85) Wood, 280. o. (saját fordítás)

(86) Theodor W. Adorno: A félműveltség elmélete, in: ed. Wessely Anna: A kultúra szociológiája, Novák Zsolt, Erdélyi Ágnes fordítása, Osiris, 2003, 104–105. o.

(87) Marco Livingstone: Pop art, Grove Art Online, Oxford University Press, 2009 (saját fordítás) www.moma.org/collection/details.php?theme_id=10170

céllal, ahogy ezt a Hamilton-idézet is mutatja. Ilyen típusú – Phillipot esszéjében is tárgyalt – kiadványok Ed (Edward) Ruscha (*Twentysix Gasoline Stations* 1963, *Various Small Fires and Milk* 1964, *Thirtyfour Parking Lots in Los Angeles* 1967) és Eduardo Paolozzi (*Kex* 1966^{(88)+11.KÉPLINK}, *Abba-Zaba* 1970) könyvei. Az 1967-ben kiadott Warhol könyv, az *Andy Warhol's Index (Book)*^{(89)+12.KÉPLINK} felel meg legteljesebben Hamilton popdefiníciójának, ahogy Warhol életműve is.

4. 02. Életáramlat – a fluxus és az intermedialitás

„...a művészetnek az élet megerősítésének, igazolásának kellene lennie – nem kell, hogy rendet próbáljon teremteni a káoszban, és nem kell folytonosan új utakat sugallnia – csak egyszerűen rá kellene ébrednie az igazi világra, amiben élünk.” – idézi Paul Wood John Cage zeneszerzőt⁽⁹⁰⁾, a fluxus egyik meghatározó alakját. A szemléletmód, melyet az idézet mutat, egybecseng Rauschenberg művészet és élet viszonyára vonatkozó (korábban már idézett) nézetével. És a pop art szemléletmódjával is, mely a tömegkultúrát a kor, az élet természetes velejárójaként élte meg és használta. John Cage, Rauschenberg és a pop art nem hirdetett forradalmat – ahogy Duchamp sem. De abba az irányba tartó úton jártak, mely a fluxus manifesztumhoz^{(91)+13.KÉPLINK} vezetett, amit George Maciunas 1963-ban, a Düsseldorf Művészeti Akadémián (ahol Joseph Beuys tanított) megrendezett Festum Fluxorum Fluxus^{(92)+14.KÉPLINK} közönsége közé szórt.

Mi zajlott a világban az 1950–60-as években? Miközben a korszak az Egyesült Államokban és Nyugat-Európában a kiszélesedett középosztály jólétét hozta, folyamatban voltak McCarthy-meghallgatások, az afro-amerikaiak polgárjogi mozgalma a legdöntőbb szakaszát élte, lezajlott a koreai háború (amerikai és szovjet részvétellel), a szuezi válság és a magyar forradalom. 1961-ben megépült a berlini fal. Folyamatban volt a vietnami háború az Egyesült Államok egyre erősödő részvételével és a harmadik világháború kitörésének esélye, a nukleáris fenyegetettség a karibi válsággal, 1963-ban érte el a csúcspontját. A fluxus manifesztum ebben a történelmi közegben vetítette előre az 1960-as évek végének radikális ifjúsági mozgalmait. A fluxus művészeti célkitűzései szempontjából radikális nézeteket képviselt: a műtárgy egyedi, különleges, drága műkereskedelmi áru voltát tagadó sokszorosítható és olcsó megvalósítási módokkal, amilyenekkel a multiplikák is készültek; a művész professzionális szakmai státuszának tagadásával: „...bármi lehet művészet és bárki lehet művész.” – írta George Maciunas az 1963-as fluxus manifesztum beragasztott szócikket nem tartalmazó változatában.⁽⁹³⁾ De a Fluxus nem volt egységes sem az előbbi idézet tartalma tekintetében (például Dieter Roth elhatárolta magát a „bárki lehet művész” kijelentéstől, miköz-

(88) A National Galleries of Scotland: www.nationalgalleries.org/object/GMA_A42/2/GKL0353

(89) A Christie's honlapján: www.christies.com/lotfinderimages/d50361/d5036126x.jpg

(90) Wood, 275. o. (saját fordítás)

(91) A Bonotto Foundation honlapján: www.fondazionebonotto.org/admin/download/file/5522a76_fx0870a.jpg

(92) George Maciunas plakátja a MoMA honlapján: www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=127659

(93) Godfrey, 102. o. (saját fordítás)

ben alkotásai más tekintetben a fluxushoz kötik, például *Irodalomkolbász* című 1969-es multiplikája⁽⁹⁴⁾, sem a társadalmi szerepvállalás szempontjából (társadalmilag aktív – George Maciunas, Dick Higgins – és passzív, apolitikus magatartást – John Cage – képviselő alkotók egyaránt részei voltak). A fluxus Maciunas deklaráta politikai forradalmiságával kapcsolatban Godfrey megjegyzi: „Kevés fluxus esemény képviselt nagyobb forradalmi potenciált, mint egy bélyeggyűjtő összejövétel.”⁽⁹⁵⁾ (E kevesek közé tartoztak Joseph Beuys performanszai.)

A fluxus a 20. század elejének avantgárd mozgalmához hasonlóan ösztönművészeti mozgalom volt. Ezt fogalmazza meg a fluxus egyik előfutára, Allan Kaprow *The Legacy of Jackson Pollock* című írásában 1958-ban, két évvel Pollock halála után: „A festészet eszközei nem adnak lehetőséget az észlelés teljességének kifejezésére, fel kell használnunk a látvány, a hang, a mozgás, az emberek, az illatok, az érintés speciális minőségeit. Minden dolog az új művészet alapanyaga, a festék, a szék, az étel, az elektromosság és a neonfény, a füst, a régi zokni, a kutya, a film és ezernyi más, melyeket a művészek jelen generációja fog felfedezni. ... Napjaink fiatal művészeinek nem szükséges festőként, költőként vagy táncosként meghatározni magukat. Egyszerűen csak művészek. Az élet egésze nyílik meg nekik.”⁽⁹⁶⁾

A huszadik század eleji avantgárd és a neoavantgárd az élet teljességének megragadására irányuló törekvéseiben a kapcsolatot jól érzékeltetik Moholy-Nagy László *Látás Mozgásban* című, 1946-ban megjelent könyvének sorai: „Nemzedékünk problémája az, hogy megtalálja az intellektuális és érzelmi, a társadalmi és technikai elemek egyensúlyát; hogy megtanulja ezeket egymáshoz való viszonyukban látni és érezni. / E kölcsönös kapcsolat nélkül nem marad más, mint az elválasztó technikai készség az emberi problémák megoldására, a merevség, mely elfojtja a biológiai és társadalmi impulzusokat; más szóval egy gépies, nem pedig megélt élet. ... látás mozgásban / a dolgok szimultán megragadása. A dolgok szimultán megragadása alkotó aktus – a dolgokat összefüggéseikben látjuk, érezzük és gondoljuk, nem pedig elszigetelt jelenségek sorozataként.”⁽⁹⁷⁾

Az élet teljességének megragadása az az igény, mely életre keltette az eseményművészetet (a happeninget), mely az 1960–70-es évek fontos – intermedialis – kifejezési eszköze lett, ahogy azt programként Dick Higgins fogalmazta meg 1966-ban megjelent *Intermédia* című írásában.⁽⁹⁸⁾ A happening nemcsak mediális értelemben nyitotta meg a határokat, hanem az alkotó és a befogadó közönség szerepeinek tekintetében is, a közönség aktivizálásával, bevonásával az alkotó folyamatba.

(94) A MoMA honlapján: www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=141853

(95) Godfrey, 104. o. (saját fordítás)

(96) Allan Kaprow: *The Legacy of Jackson Pollock*, in: Allan Kaprow, *Essays on the Blurring of Art and Life*. University of California Press, 1993, 7–9. o. (saját fordítás)

(97) Moholy-Nagy László: *Látás mozgásban*, Műcsarnok-Intermédia, 1996, 12. o.

(98) Dick Higgins: *Intermedia*, in: *The Something Else Newsletter*, no 1, 1966, Koppány Márton fordítása, www.artpool.hu/Fluxus/Higgins/intermediahu.html

A fluxus nemzetközi áramlat, az amerikai és európai művészekhez már japán alkotók is csatlakoztak, ahogy ezt a New York-i MoMA gyűjteményében megtalálható, Maciunas által szerkesztett, összeállított és tervezett 1964-es *Fluxus 1 antológia* alkotóinak listája is jól mutatja: Ay-O (japán, 1931), George Brecht (amerikai, 1926–2008), Congo (a csimpánz, ismeretlen nemzetiségű, 1954–1965), Dick Higgins (amerikai, 1938–1998), Joe Jones (amerikai, 1934–1993), Alison Knowles (amerikai, 1933), Takehisa Kosugi (japán, 1938), Shigeko Kubota (japán, 1937), György Sándor Ligeti (MoMA katalógus szerint Romániában született osztrák, 1923–2006), Jackson Mac Low (amerikai, 1922–2004), Benjamin Patterson (amerikai, 1934), Mieko Shiomi (japán, 1938), Ben Vautier (francia, olasz születésű, 1935), Robert Watts (amerikai, 1923–1988), Emmett Williams (amerikai, 1925–2007), La Monte Young (amerikai, 1935).⁽⁹⁹⁾ Ez az antológia (a doboz változat is) ^{(100)+15.KÉPLINK} jól illusztrálja, hogy a fluxus eszmeáramlásában is jelentős szerepet kaptak a nyomtatott médiumok, ahogy a század elejétől kezdve minden olyan művészeti irányzatban, melyeknek nem feleltek meg a műfaji keretek közé szorított kifejezési formák – és melyek aktívan terjesztették művészeti célkitűzéseiket.

A tradicionális műfaji kategóriákba besorolhatatlan fluxus műtárgyakat a New York-i MoMA egy külön – 380 darab tárgyat tartalmazó – fluxus gyűjteményi egységben, a „Fluxus Collection”-ban őrzi és tartja nyilván.

4. 03. A művészkönyv-könyvmű jelenség meghatározására irányuló teoretikus viták

A művészkönyv-könyvmű jelenség szempontjából a fluxus azért is fontos állomás, mert a fluxushoz köthető nyomtatott médiumokat használó alkotások – művészkönyvek-könyvmunkák, multiplikák – sokfélesége nagyban hozzájárult annak a hetvenes években elindult teoretikus vitasorozathoz, mely a művészkönyv-könyvmű mibenlétének meghatározására, a műfaji definíciót lehetővé tevő kritikai kategóriák kidolgozása irányultak és amelynek – többek között – Clive Phillpot, a MoMA egykori könyvtárosa is aktív részese volt.

Clive Phillpot korábban már említett esszéjében két fluxushoz köthető művésszel foglalkozik, az amerikai Davi Det Hompsonnal (David E. Thompson) és a svájci Dieter Rothtal. A művészkönyv-könyvmű jelenség szempontjából Dieter Roth munkássága az érdekesebb. Nem ritka, hogy a művészkönyv feltalálójaként említik Rothot, ahogy a MoMA 2013-as Dieter Roth kiállításával kapcsolatban megjelent cikk címe is: „Sarah Suzuki, a MoMA kurátora arról beszél, hogyan találta fel Dieter Roth a művészkönyvet.”⁽¹⁰¹⁾ Ennek oka, hogy Roth életművében a könyvforma – amit az ötvenes évek közepétől kezdve használ – kiemelkedően fontos szerepet kapott, mint a mű hordozó

(99) A MoMA honlapján: www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=127902

(100) A Bonotto Foundation honlapján: www.fondazionebonotto.org/fluxus/maciunasgeorge/artistsbook/fx1250.html

(101) Andrew M. Goldstein: MoMA Curator Sarah Suzuki on How Dieter Roth Invented the Artist's Book, Artspace, 2013, www.artspace.com/magazine/interviews_features/moma_curator_sarah_suzuki_dieter_roth_interview (saját fordítás)

médiума, ahogy azt a *Wait, Later This Will Be Nothing: Editions by Dieter Roth* című kiállítás⁽¹⁰²⁾ anyaga is mutatja, melyről a fenti cikk szól.

A művészkönyv meghatározására irányuló viták áttekintését Stefan Klima⁽¹⁰³⁾ 1973-tól kezdi, amikor is az első *Artists Books* című kiállítás került megrendezésre, mely kizárólag művészek által, az 1960-as évektől kezdődően készített könyveket mutatott be, 250 darabot. A kiállítást Diane Perry Vanderlip szervezte Philadelphiában, a Moore College of Art kiállítótermében. A kiállítók között szerepeltek Ed Ruscha, John Cage, Dieter Roth és David Hockney is. A könyvek között találhatóak voltak néhány dollár árúak, olyan típusú kiadványok, mint Ed Ruscha több száz példányban kinyomott könyvei és több ezer dollár árú kiadványok is, olyan kiadványok, mint David Hockney *Six Fairy Tales from the Brothers Grimm* című könyve, mely a festőművész sorszámozott, szignált rézkarcnyomatait tartalmazza.⁽¹⁰⁴⁾ Lényegében ekkortól indult el a művészkönyv mibenlétének meghatározásával kapcsolatos, több évtizedig tartó teoretikus vitasorozat, amelyhez kapcsolódott (a kérdéskörben legnagyobb áttekintést adó és azóta is legfrissebb munka) Johanna Drucker 1994-ben megjelent *The Century of Artists' Books* című könyve, melyet az értekezésben többször is idéztem.

Az 1998-ban már negyed évszázada – a többnyire a kritikusok, könyvtárosok, kiadók és kisebb mértékben az alkotó között – zajló vitát Stefan Klima *Artists Books, a Critical Survey of the Literature* című 1998-ban megjelent könyvében tárgyalja részletesen. Ennek a diskurzusnak egyik álláspontját képviseli például Richard Kostelanetz *A dictionary of the avant-gardes* című könyvének *Artists' Books* című cikke⁽¹⁰⁵⁾, mely lényegében Johanna Drucker – korábban már tárgyalt – álláspontjával megegyező véleményt képvisel a livre d'artist típusú (angolul artists' book) kiadványok „elkülönítésére” vonatkozóan. A cikk szerint az alternatív könyvek – a nem livre d'artist típusúak – készítését „book-art”-nak, az alternatív könyveket pedig „book-art books”-nak kellene nevezni a megkülönböztetés végett. A szerző kiemeli, hogy azért szükséges a különbségtétel, mert a livre d'artist típusú könyvek alkotói hiába rangos művészek, ez „...nem jelenti szükségszerűen azt, hogy jobb művészek kiváló könyveket fognak készíteni...” (Ez valóban így van, de a másik oldalról nézve is igaz: az sem garantálja önmagában a kiváló (könyv)munka készítését, ha az alkotó alternatív megoldásokat alkalmaz.) A Kostelanetz ajánlotta book-art books kifejezés nem terjedt el. A mexikói származású író, Ulises Carrión (konkrét költészet képviselője) maga is művészkönyv-készítő és -kiadó (Other Books and So, Amszterdam). *Egy új művészet: a könyvkészítés* című, 1975-ben megjelent írása kiáltvány hangvétellel fogalmazza meg az új művészetben a könyv funkcióját: „A könyv terek sorozata. / A tereket különböző időpontokban érzékeljük – a könyv időpontok sorozata is. / A könyv nem doboz, nem bőrönd, nem szózsák. ... A könyv egy tér-idő sorozat. ... Az új művészet

(102) A MoMA honlapján: www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/dieter_roth/

(103) Stefan Klima: *Artists' Books – A Critical Survey Of The Literature*, Granary Books, 1998

(104) Uo. 12–13. o.

(105) Richard Kostelanetz: *A dictionary of the avant-gardes*, Schirmer Books, 2000, 34. o. (saját fordítás)

abból indul ki, hogy minden ember képes jelek és jelrendszerek megértésére és létrehozására.”⁽¹⁰⁶⁾

A bookwork (könyvmunka, könyvmű) kifejezés megalkotása is az ő nevéhez köthető.⁽¹⁰⁷⁾ Phillipot a nyolcvanas években tett közzé egy halmazdiagramot a művészkönyv-könyvmű jelenség magyarázatára^{(108)+16.KÉPLINK}, mely egybecseng Drucker megállapításával, mely a művészkönyv-könyvmű jelenséget különböző tényezők halmazainak közös metszéspelületeként jellemzi.⁽¹⁰⁹⁾

A vitával kapcsolatban tanulságos megvizsgálni néhány, a hatvanas években készült, pop-art-hoz, fluxushoz köthető művészkönyvet-könyvmunkát (melyek egy része már a konceptuális művészet irányába mutat), azt is figyelembe véve, milyen kategóriákat használ a New York-i MoMA online elérhető gyűjteményi katalógusa a munkákkal kapcsolatban.

Robert Rauschenberg *Shades* (1964) című munkájának nyilvántartási adatai: Osztály: Nyomatok és illusztrált könyvek; Besorolás: Illusztrált könyv; Médium: Multiplika hat litográfiával nyomott plexilappal, alumíniumvázba illesztve, villogó villanykörtével megvilágítva; Kiadás: 24 példány.

^{(110)+17.KÉPLINK}

Edward Ruscha több száz példányban kinyomott munkája, a *Twentysix Gasoline Stations* (1963, 1969-ben nyomva): Osztály: Nyomatok és illusztrált könyvek; Besorolás: Illusztrált könyv; Médium: Művészkönyv.^{(111)+18.KÉPLINK}

Edward Ruscha *Stains* (1969) című munkája (ami akár fluxus multiplika is lehetne): Osztály: Nyomatok és illusztrált könyvek; Besorolás: Nyomat; Médium: Portfólió 76 különböző anyagú folttal, egy közülük a doboz fedőlapjának belső oldalán; Kiadás: 70 példány.^{(112)+19.KÉPLINK}

Dieter Roth *Snow* (1964) című munkája egyedi kivitelű könyv (1969-ben egy asztal és két szék is készült hozzá): Osztály: Festészet és szobrászat; Besorolás: szobor; Médium: Könyv többféle anyagból, fa asztallal és székekkel.^{(113)+20.KÉPLINK}

Dieter Roth *Collected Works, 20 kötet* (1969–79): Osztály: Nyomatok és illusztrált könyvek; Besorolás: Illusztrált könyv; Médium: Húsz darab művészkönyv kartontokban színes fotótechnikával készült nagytapasztalokkal, vízfesték és filctoll kiegészítésekkel.^{(114)+21.KÉPLINK}

(106) Carrión, 35–49 o.

(107) Donna Conwell: Personal Worlds or Cultural Strategies? 2002, www.e-flux.com/projects/do_it/notes/essay/e003_text.html

(108) A Das Kunstbuch honlapján: daskunstbuch.files.wordpress.com/2012/10/grafik-clive-phillpot.png

(109) Drucker, 1. o.

(110) A MoMA honlapján: www.moma.org/collection/object.php?object_id=14718

(111) Uo.: www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=146929

(112) Uo.: www.moma.org/collection/browse_results.php?SHR&tag=vo62649&UC=1&sort_order=5

(113) Uo.: www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=81530
www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/dieter_roth/works/spread-from-snow-6/

(114) Uo.: www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=161360

Dieter Roth *Collected Works Deluxe Edition, Volume 11: Snow* (1970) című munkája: Osztály: Nyomatok és illusztrált könyvek; Besorolás: Multiplika; Médium: Két összetört hullámkartonra applikált villanykörte multiplikája és művészkönyv. Kiadás: 100 példány készült. ^{(115)+22.KÉPLINK}

A George Maciunas által szerkesztett, összeállított és tervezett *Fluxus 1 antológia* (1964, a könyv forma): Gyűjtemény: Fluxus; Besorolás: Illusztrált könyv; Médium: különböző anyagú tárgyakat tartalmazó könyv ofsetnyomással, fémszegecsekkel és pecsétnyomattal, szitázott fadobozban. ^{(116)+23.KÉPLINK}

Allan Kaprow *Cocktail Table* (1967) című munkája: Osztály: Nyomatok és illusztrált könyvek; Médium: Allan Kaprow „*Assemblage, Environments, and Happenings*” című könyve, falábak, palack és pohár multiplikája; Besorolás: Multiplika; Kiadás: 34 bejelentett példány. ^{(117)+24.KÉPLINK}

Lucas Samaras *Book #4 – Dante’s Inferno* (1962) című munkája: Osztály: Festészet és szobrászat; Besorolás: szobor; Médium: Könyv gombostűkkel, késsel, ollóval, borotvapengével, fémfóliával, egy darab üveggel és műanyag rúddal. ^{(118)+25.KÉPLINK}

Marcel Broodthaers *Un Coup de dés jamais n’abolira le hasard* (1969, Mallarmé parafrázis) című munkája, összekötött könyv változat: Osztály: Nyomatok és illusztrált könyvek; Besorolás: Illusztrált könyv; Médium: Illusztrált könyv húsz fotólitográfiával; Kiadás: 90 példány. ^{(119)+26.KÉPLINK}

Marcel Broodthaers *Un Coup de dés jamais n’abolira le hasard* (1969, Mallarmé parafrázis) című munkája, 12 különálló fémlapra nyomott változat: Osztály: Nyomatok és illusztrált könyvek; Besorolás: Illusztrált könyv; Médium: Művészkönyv húsz alumíniumlapon; Kiadás: 10 példány. ^{(120)+27.KÉPLINK}

Marcel Broodthaers *Pense-Bête* (1964) című munkája, mely nem a MoMA, hanem a ghenti Municipal Museum of Contemporary Art Broodthaers gyűjteményében található, és már a konceptuális művészet irányába mutat. ^{(121)+28.KÉPLINK}

Végignézve ezeket a hatvanas években készült munkákat, könnyen érthetővé válik a gyűjteményi katalogizálás problémája. Azoknak a módoknak a változatosságából adódik, ahogy az alkotók a könyvformát (a nyomtatott médiumokat) vagy magát a könyvtárgyat mint a mű részét képező építőelemet használták. Lényegében ugyanazt a helyzetet mutatják már a hatvanas években, mint

(115) Uo.: www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=163930

(116) Uo.: www.moma.org/collection/object.php?object_id=127902

(117) A MoMA honlapján: www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=114447

(118) Uo.: www.moma.org/collection/object.php?object_id=81551

(119) Uo.: tekinthető meg: www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=12805

(120) Uo.: tekinthető meg: www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=146983

(121) A S.M.A.K. honlapján: www.smak.be/tentoonstelling.php?la=en&y=&tid=&t=&id=369

a 2013-as székesfehérvári művészkönyv-kiállítás műtárgyai, vagyis a közös jellemzők szempontjából annyit lehet megállapítani, hogy a művek vagy mint tartalomhordozó médiumot használják a könyvet (és annak minden alternatív formáját), vagy valamilyen módon reflektálnak a könyv (mint tartalomhordozó médium) funkciójára.

Kijelenthető, hogy a 60-as évek neoavangárd művészeti irányzatai kulcsszerepet játszottak a művészkönyv-könyvmű jelenség mediális, műfaji határterület karakterének kialakulásában. A leghangsúlyosabb szerepet a fluxus játszotta ebben a folyamatban, deklaráltan elitistaellenes és intermediális művészeti törekvéseinek köszönhetően. A fluxus művészeti szemléletmódjának elterjedését a mozgalom nemzetközi, több kontinenst átfogó jelenléte biztosította. Azzal, amit a fluxus hozzáadott a 19. század végén, a livre d'artiste kiadványokkal induló folyamathoz, lényegében a hatvanas éve végére létrejött az a néhány elkülöníthető tényező, melyből levezethető a művészkönyv-könyvmű jelenség műfaji kategóriákba sorolásnak ellenálló sokfélesége:

- A livre d'artiste típusú kiadványok publikálásának folyamatos, a két világháborún átívelő kiadói gyakorlata, mely folyamatosan jelen volt Európában a 19. század végétől kezdve, az amerikai kontinensre pedig az ötvenes évek végén került át és honosodott meg. Ez a kiadói gyakorlat szintén összefügg a nyomtatott médiák tömegtermékké válásával, mert az teremtette meg és tartja életben mai is a tömegtermék minőségéből kiemelkedő kivitelű kiadványokra az igényt.
- A független publikáció gyakorlata, melyet a 20. század eleji avantgárd adott a folyamathoz, a pop-art és a fluxus és később a konceptuális művészet élt a már ismert eszközökkel. Ez összefüggésben van a nyomtatott médiák tömegtermékké válásával a nyomtatott médiumok előállítására alkalmas infrastruktúra elérésének egyre könnyebbé válásával és a művészeti irányzatok társadalmi aktivitás hajtotta közlési szándékával is. (Edward Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations*, 1963)
- A kétféle – a független művészi publikáció és a livre d'artiste – kiadói gyakorlat keveréke, a delux kiadványok. (Dieter Roth, *Collected Works Delux Edition*, 1970)
- A tradicionális kép-szöveg viszony, képtől elkülönülő, hasábra szedett szöveg (Richard Hamiltonnal, Eduardo Paolozzi *Kex*, 1966) és a szöveg vizuális elemként való használata, kép és szöveg összeépítése egyaránt használt formai megoldások. A szöveg vizuális elemként való használatát, a kép-szöveg viszony rugalmas, kísérletező kezelését, a fotó és fotómontázs alkalmazását a 20. század eleji avantgárd adta a folyamathoz, a pop-art és a fluxus élt a már ismert eszközökkel.
- A könyvre és általában a nyomtatott médiumokra jellemző anyagok használata mellé az asszemblázs technika adaptálásával a fluxus bevezette a könyvkészítés gyakorlatába az anyaghasználat „korlátozatlanságát”. (Dieter Roth, *Snow*, 1964 • *Dieter Roth Collected Works Delux Edition, Volume 11: Snow*, 1970)
- A könyvforma és mellette az azt feloldó, számtalan formai megoldás alkalmazása. A formai sokféleség bevezetése a könyvkészítés gyakorlatába leginkább a fluxushoz köthető, abból a sokszínűségből származtatható, ahogy a fluxus a használata nyomtatott médiumokat. (George

- Maciunas *Fluxus 1 antológia*, könyvformában és dobozban megjelent változatai, 1964 • Andy Warhol 1967-es *Index (Book)*-ja, felugró „pop-up” papírplasztikákkal.)
- A hatvanas években jelenik meg a könyv fogalmi szimbólumként való használata, a könyvhöz mint felhalmozott tudáshoz, a kultúrához való viszony kifejezése, a parafrázissal (Marcel Broodthaers, *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1969), az átalakított könyvekkel/altered books (Lucas Samaras, *Book #4 – Dante's Inferno*, 1962) és a beépített könyvekkel (Marcel Broodthaers, *Pense-Bête*, 1964 • Allan Kaprow *Cocktail Table*, 1967), melyek már a konceptuális művészet irányába mutattak. E művek között találhatóak azok is, melyek formailag megszüntetik a könyv tartalomhordozó szerepét (Lucas Samaras, *Book #4 – Dante's Inferno*, 1962 • Marcel Broodthaers, *Pense-Bête*, 1964 • Allan Kaprow *Cocktail Table*, 1967) és amelyek a nyolcvanas-kilencvenes években megjelenő, építmény léptékű könyvmunkák (Lengyel András, Matej Krén, Hübler János és Kerecsi Nemere) előzményeinek is tekinthetők. Ezek a munkák már egyedi alkotások, melyek egyedisége összefügg a létező dologhoz, létező helyzethez – a könyvhöz és mindahhoz, amit jelképez – való viszony kifejezésével.

Összefoglalva: a művészkönyv-könyvmű jelenség 19. század végi kezdetétől fogva a könyv (és tágabb értelemben a nyomtatott médiumok) azon tulajdonságával függ össze, hogy mint médium – sajátos tér-idő konstrukciójának és materiális rugalmasságának köszönhetően kiválóan alkalmas műfaji határterületeken létező művészeti tartalmak közlésére. Kialakulása és története szorosan összefügg a műfaji területek összenyitását célzó és/vagy eredményező művészeti irányzatokkal és a nyomtatott médiumok – tágabb értelemben az információ – tömegtermékké válásával, mely miközben széles körben elérhetővé tette az alkotók számára a könyv mint médium előállítását és mint „építőelem” használatát, egyúttal a megismerés, a tudás fogalmi szimbólumává is tette a könyvet. A művészkönyv-könyvmű jelenség szerves részét képezik – a művészkönyv csoportba tartoznak – a livre d'artiste kiadói gyakorlatában megjelent kiadványok éppúgy, ahogy a jelenség szerves részét képezik az installációs munkák és átalakított könyvek is, melyek a könyvmű csoportot alkotják.

„Közel negyed évszázad után sem jött létre definíció.”⁽¹²²⁾ – írta Klima 1998-ban a művészkönyv-könyvmű jelenség definiálásának kérdéséről. A több évtizedes teoretikus vita, melyet Klima már említett könyve foglalt össze, azért nem tudta létrehozni a művészkönyv-könyvmű jelenség kritikai kategóriáit – mely alapján a műfaji definíciót meg lehetett volna alkotni –, mert olyan jelenséget szándékozott műfajként meghatározni, melynek legjellemzőbb tulajdonsága éppen műfaji határjelenség volta, ahogy azt az előző oldalakon tárgyalt munkák is szemléltetik.

A művészkönyv-könyvmű jelenség magyar vonatkozásai később, a neoavantgárd és konceptuális művészeti törekvések Magyarországi megjelenésével kapcsolatban kerülnek tárgyalásra.

(122) Klima, 81. o. (saját fordítás)

5. LÉTREPREZENTÁCIÓK – ROMAN OPAŁKA 1965/1-∞, ON KAWARA TODAY
ÉS BENCZÚR EMESE SHOULD I LIVE TO BE A HUNDRED – DAY BY DAY
I THINK ABOUT THE FUTURE CÍMŰ MŰVEI

Mestermunkám (*Létjelentés*) napi rendszerességgel gyűjtött, meghatározott típusú és fajtájú adatokból összeállított jelentés életem egy szakaszáról. Nyomatott hordozók különböző változatait – leporellót, tekercset, önálló lapokat – és a gyűjtött adatok elektronikus tárolását lehetővé tevő adatbázis-struktúrát választottam médiumoknak a gyűjtött adatok rendszerbe foglalásához és reprezentációjához, az adatgyűjtés időstruktúrájának leginkább megfelelő lineáris (tekercs) és repetitív formákat (leporelló, ismétlődő, különálló lapok).

Roman Opalka 1965/1-∞, On Kawara Today és Benczúr Emese *Should I live to be a hundred – Day by day I think about the future* című műveinek közös jellemzője is az időfolyamathoz kötöttség és az annak tagolásából következő – az egyes művek saját rendszeréből adódóan különböző – repetitív formai szerkezet. Mindhárom mű tartalmaz írott információt, szöveges és/vagy numerikus formában.

Roman Opalka 1931-ben született, 1965-ben kezdte el egész életművét meghatározó – 1965/1-∞ című – alkotói programját, mely 2011-ben ért véget. 1-től kezdődő, egyesével növekedő számsorozatot festett folyamatosan, mindig azonos méretű, álló formátumú – 135 x 195 cm-es – felfeszített vásznan. Ha eltévesztett egy számot, a rontott számtól folytatta a sorozatot. Az elkészült képeket „*Détail*”-nek, Részletnek nevezte. Az egyes „*Détail*”-ek elkészülte után archiválta az ecseteket, melyekkel festette azokat. Mindig azonos méretű, nullás ecsetet használt. A vásznak alapszíne sötét, a számok fehérek. 1972-től kezdve Opalka minden egyes vászon alapszínét egy százalékkal világosította, fokozatosan közelítve az alaptónust a számok tónusához (2008-tól fehér alapra fehér számokat festett). 1968-tól kezdődően hang- és fotódokumentáció is tartozik a sorozathoz, festés közben a hangosan kimondott számokról hangfelvételt, az egyes vásznak számjegyekkel telítődésekor pedig fényképfelvételt készített arcáról az alkotó. Opalka Franciaországban született, lengyel származású, művészeti pályáját Lengyelországban kezdte, 1977-ben telepedett le Franciaországban. Nemzetközi szinten ismert és elismert alkotó, szakmai életrajza weboldalán olvasható.⁽¹²³⁾

On Kawara 1933-ban született, 1966. január 4-én festette a *Today* sorozat első dátumfestményét. Az alkotó egész életművét meghatározó program 2014-ben ért véget. Kawara is felfeszített vásznat használt, de ő dátumokat festett a vásznan – egy képre egy nap dátumát –, melyek a festés napját jelölték. A dátumok egymást követik, napi rendszerességgel, mindig az adott ország nyelvének megfelelően (nem latin ábécét használó nyelvek esetében eszperantóul). Azok a dátumfestmények, melyek nem készültek el az adott napon 24.00-ig, megsemmisítésre kerültek. A nem New Yorkban

(123) Az adatok forrása Roman Opalka honlapja: www.opalka1965.com

készült dátumfestményekhez napilaprészletek tartoznak, melyeket a képpel együtt egy doboz tartalmaz, fedelén az adott dátummal. Az újságlapok a helyi sajtótermékek aznapi kiadásának részletei, Kawara adott tartózkodási helyének megfelelően. A New Yorkban festett dátumfestményekhez csak megjegyzéseket fűzött Kawara, melyeket a képekről vezetett nyilvántartásban jegyzett fel. Az újságlapok egy helyszínhez és az adott napon történt valamilyen eseményhez kötik a dátumokat.⁽¹²⁴⁾ A képek mindig fekvő formátumúak, nyolc méretváltozatban készültek (20,3 x 25,4 cm, 25,4 x 33 cm, 21,6 x 41,9 cm, 45,7 x 61cm, 104,5 x 143,5 cm, 133,4 x 194,6 cm, 104,5 x 143,5 cm, 154,9 x 226,1 cm). A New Yorkban festett képek méretben változatosabbak, ezek között találhatóak a legnagyobbak, az utazás közben festettek között kevesebb a méretkülönbség, ezek kisebbek, kézbe fogható léptékűek.⁽¹²⁵⁾ A képekről gyűrés iratlefűzőben gyűjtött nyilvántartás („*journal*”, ahogy Kawara nevezte) készült, melybe a méret, a színminta (fekete-sötétszürke, kék, vörös, kis árnyalati különbségekkel), a dátum és a megjegyzések kerültek rögzítésre, mintegy naplóként. Kawara Japánban született, New Yorkban letelepedett és a világot beutazó alkotó. Dátumfestményei nyilvántartása szerint 136 városban járt és alkotott New Yorkon kívül. 1966-tól, a *Today* sorozat elindításától kezdve Kawara saját testi valóját elszigetelte a nyilvánosságtól, személyesen soha nem jelent meg a kiállításain, nem adott interjút, nem engedett fotót készíteni magáról.⁽¹²⁶⁾ Nemzetközi szinten is ismert és elismert alkotó, szakmai életrajza a David Zwirner Galéria weboldalán olvasható.⁽¹²⁷⁾

Benczúr Emese munkáját a kilencvenes évek végén kezdte el, Opałka és Kawara élet-mű-sorozatainak kezdete után több mint harminc évvel, Magyarországon. A kilencvenes évek neokoceptuális művészeti törekvéseinek előzményei, az 1960–70-es évek neoavantgárd és konceptuális művészeti folyamatai Magyarországon a „szocialista blokk”-hoz tartozásából eredően más társadalmi közegben zajlottak, mint Nyugaton. Ezért Benczúr munkájának vizsgálatára egy külön, a magyarországi helyzetet tárgyaló fejezetben kerül sor, melyben kitérek a művészkönyv-könyvmű jelenség magyar vonatkozásaira is.

5. 01. Roman Opałka és On Kawara élet-mű-sorozatai a minimal art és konceptuális művészet összefüggésében

5. 01. 01. A sorozatok minimal art előzményei

A műsorozatokat vizsgálva a legelső kérdés azok kezdő időpontjával kapcsolatban merül fel. A műfaji területek összenyitását célul kitűző és/vagy eredményező művészeti törekvések összefüggnek a művészi ábrázolással (a vizuális reprezentációval), a művészet szerepével kapcsolatban

(124) Jung-Ah Woo, On Kawara's Date Paintings: Series of Horror and Boredom, 2010, in: College Art Association, Art Journal, Vol. 69, No. 3, Fall 2010, 63–64. o.

(125) ed. Angela Choons-Tommy Simoens, On Kawara: Date Painting(s) in New York and 136 Other Cities, Ludion, David Zwirner, 2012, 277-281. o.

(126) Lei Yamabe: On Kawara's Quantum Gravitational Body, Choons-Simoens, 141. o.

(127) A David Zwirner Galéria honlapján: www.davidzwirner.com/artists/on-kawara/biography/

a művészek által (műveikben is) megfogalmazott kérdésekkel. Ez a folyamat a 20. század elején kezdett egyértelműen láthatóvá válni, mely a művészeti irányzatok (és manifesztumok) sokaságát, azon belül a század eleji avantgárdot hozta magával. Ezt a folyamatot a második világháború szakította meg, mely után – többnyire – az 1940–50-es évek meghatározó művészeti áramlatai ellenében megfogalmazva újra megindul a kérdések feltevése a művészet és élet viszonyával, a művész társadalmi szerepével és a vizuális reprezentációval kapcsolatban. A művészkönyv-könyvmű-jelenség – mint műfaji határterület jelenség – történeti folyamatának 19–20. század fordulójától kezdődő áttekintése a dolgozatban erről a folyamatról szól, melybe Opalka és Kawara élet-mű-sorozataikkal az 1960-as évek közepén kapcsolódtak be.

A művészkönyv-könyvmű jelenség vonatkozásában azzal, amit a neoavantgárd irányzatok hozzáadtak a folyamathoz, lényegében a hatvanas évek végére kialakultak azok a tényezők, melyekből levezethető a művészkönyv-könyvmű jelenség műfaji kategóriába sorolásnak ellenálló sokfélesége, ahogy ezt korábban már kifejtettem. A fluxus azonban már a konceptuális művészet egyik közvetlen előzménye: „A hatvanas évek elejének két irányzata, melyek leginkább a hatvanas évek végi konceptuális művészet forrásának tekinthetők, a fluxus és a minimal art. Paradox módon, hiszen szinte homlokegyenest egymás ellentétei, az első a tűnékeny, a második a változatlan, konok valósággal foglalkozik ... az egyik bolondos, a másik komoly.” – írja Godfrey *Conceptual Art* című könyvében.⁽¹²⁸⁾

Ez a „komoly” másik az, melyben az ismétlés és a szerialitás fontos szerepet kap, többféle módon is. Az egyik mód a különálló, teljesen azonos vagy kis variációs különbséget mutató tárgyak sorozatba (szériába) állítása, a másik az egy tárgyi egységen belüli ismétlés, a harmadik pedig a két módszer ötvözése. Mindegyik módszer többnyire homogén, vizuális hangsúlykülönbségek nélküli (vagy a homogén minőséget csak kismértékben megbontó) látványt eredményez.

Európában a frankfurti Peter Roehr cím nélküli sorozatai jellemző példák a minimalista ismétlésre. 1963-as karaktorsorozatában négyzetes befoglaló formában, négyzetháló elrendezésben azonos betűkarakterek ismétlődnek – (GR-5) (GR-6) (GR-7) (GR-8) –, az 1966-os fotómontázs-sorozat ugyanebben a rendszerben teljesen azonos képelemeket ismétlődnek – (FO-60) (FO-72) (FO-96).^{(129)+29.KÉPLINK} Az amerikai Sol LeWitt munkái is jó példák az ismétlésre és a szerialításra, melyek között térbeli objektumok – mint az 1965-ös 5x5 darab kocka váz szerkezete egy egységben a *Cubic-Modular Wall Structure*^{(130)+30.KÉPLINK} – és grafikai sorozatok – mint amilyenek például az 1968-as *Untitled (Xerox Book)*^{(131)+31.KÉPLINK} tartalmaz – is találhatóak.

(128) Godfrey, 100. o. (saját fordítás)

(129) A Daimler Art Collection honlapján: art.daimler.com/en/tag/minimalismus-en/

(130) A MoMA honlapján: www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=81428

(131) Uo.: www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=11402

Az ismétlés, a repetíció – például a zene esetében, mely kizárólag időfolyamatként érzékelhető, magától értetődő eszköz. Vizuális úton befogadható művek esetében a látványegységek többszörözése az időben zajló folyamatok kifejezésre, kiemelésére alkalmas módszer. (A zene esetében az időbeliséget éppen a hangok (Monte Thornton Young, *Trio for Strings*, 1958) – vagy a csend (John Cage, *4'33"*, 1952) – megszakítatlansága, a ritmus, az ismétlés hiánya emeli ki.)

A minimal art nemcsak az ismétlés és a szerialitás módszere, de erősen reduktív, szikár vizuális eszközei miatt is előzménynek tekinthető Opałka és Kawara élet-mű-sorozataival kapcsolatban. Opałka egy vele készített interjú során konkrétan említi pontokból épülő, hangsúlyok nélküli, homogén képfelületeket mutató munkáit – mint amilyen az 1963-as *Chronom*^{(132)+32.KÉPLINK} – élet-mű-sorozata előzményeként: „*Azt kérdeztem magamtól, hogy lehetne megfesteni az időt. Éppen a feleségemre vártam, amikor ráébredtem, hogy minden egyes pont egy szám lehetne. Mivel a Chronomokon – ahogy akkoriban ezeket a képeket neveztem – nincs irány. Az időnek pedig iránya van.*”⁽¹³³⁾ „*Ezek a képek képviselték az utolsó állomást az idő megmutatásával kapcsolatos kísérletezésem során. Abban az időben temperával festettem. Újra és újra, mindig kitöröltem és újrafestettem ezeket az idő-pontokat – mintha a homokóra homokszemei volnának.*”⁽¹³⁴⁾ Az Opałka hivatalos honlapján található életrajzban az „*1963 Painting on the color white*” sor vélhetően ezekre a képekre utal.⁽¹³⁵⁾

Opałka ezt követően, 1965-ben kezdte el festeni sorozatát Lengyelországban, mely ugyanúgy a Varsói Szerződés tagja volt, ahogy Magyarország is. Opałka a korszak művészeti alkotói szabadságáról így beszélt a 2007-ben, Amszterdamban rendezett Time at Arti et Amicitiae szimpozionon: „*Meg kell jegyeznem, hogy Lengyelországban a művészet szempontjából teljesen szabadok voltunk. Néha úgy tűnt, ezt a nyugatiak nem tudták rólunk. Sztálin 1953-ban halt meg, 1955–56-ban még voltak tiltások, de aztán teljes szabadságot élveztünk a művészet terén.*”⁽¹³⁶⁾ Életrajzi adatai is ezt támasztják alá, 1977-es, Franciaországban való letelepedése előtt is már számos külföldi kiállításon vett részt világszerte.

Kawara első dátumfestménye 1966. január 4-én készült. A *Today (Date paintings)* sorozat formai szempontból – szikár, egynemű vizualitása és sorozat volta okán – szintén kapcsolatba hozható a minimalista irányzattal. De tartalmi szempontból már más a helyzet. Ezt jelzi Kawara első olyan munkája, mely már a dátumfestmények formai jegyeit mutatja, az 1965-ös *Title*.^{(137)+33.KÉPLINK}

(132) A Polski Portal Kultury honlapján: o.pl/artysci/opalka/ga_05.php

(133) Roman Opałka, in: ed. GlobalArtAffairs Foundation, *Personal structures, TIME · SPACE · EXISTENCE*, DuMont Buchverlag, 2009, 43. o. (saját fordítás)

(134) Roman Opałka, in: ed. GlobalArtAffairs Foundation, *Personal structures, TIME · SPACE · EXISTENCE*, GlobalArtAffairs Foundation, 2013, 74. o. (saját fordítás)

(135) Roman Opałka honlapján: www.opalka1965.com/fr/biographie.php?lang=en

(136) Opałka, 2009, 43. o. (saját fordítás)

(137) A Phaidon honlapján: uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2014/july/14/on-kawaras-date-paintings-explained/

A mű három festményből áll (a középső kicsit nagyobb, mint a két szélső), monokróm vörös alapon fehér feliratok. A bal oldali képen: ONE THING; a középső képen: 1965; a jobb oldali képen: VIET-NAM a felirat. Ez a mű nem azt a minimalista szemléletmódot képviseli, amit Frank Stella fogalmaz meg saját képeivel kapcsolatban: „Az én képeim azon a tényen alapszanak, hogy csak ami látható, az van ott. Egy tárgy, a maga valójában. Az, amit látunk.”⁽¹³⁸⁾ Vagyis a képek nem vonatkoznak semmilyen, a művön kívül álló dologra. A mű saját magáról szól, a prezentált dolog – a műtárgy – azonos a reprezentálttal. Kawara 1965-ös *Title*-jének egyértelmű, a művön kívül eső és a mű által hivatkozott vonatkozása volt, ahogy a *Today* élet-mű-sorozat egyes darabjaihoz is a megjelölt napokon kiadott újságlapok tartoznak, a mű részeként.

5. 01. 02. A művészet fogalmának értelmezése a minimal art és konceptuális művészet összefüggésében

On Kawara *Title*-ja (ONE THING – 1965 – VIET-NAM) mintha a minimalista festőnek, Ad Reinhardtnak a művészet mibenlétéről az 1960-as évek elején kifejtett nézetére utalna: „*The one thing to say about art is that it is one thing. Art is art-as-art and everything else is everything else. Art-as-art is nothing but art. Art is not what is not art.*” (Egy dolog mondható a művészetről, az, hogy művészet. A művészet művészetként művészet, és minden más az minden más. A művészetként művészet csak művészet. A művészet semmi olyan, ami nem művészet.)⁽¹³⁹⁾

Reinhardt 1953-as *Tizenkét törvény egy új akadémiához* című esszéjének részlete segít az előbbi idézet értelmezésében: „*Fine art can only be defined as exclusive, negative, absolute, and timeless. It is not practical, useful, related, applicable, or subservient to anything else.*” (A művészet zárt, tagadó, feltétel nélküli és időtlen. Nem gyakorlatias, nem hasznos, nem áll kapcsolatban semmivel, nem alkalmazható vagy használható.)⁽¹⁴⁰⁾

Kawara *Title*-ja úgy is értelmezhető, mintha Reinhardt művészetfogalmát szikáran, tényszerűen, történelmi kontextusba helyezte volna: az egyik oldalon ott a művészet (ONE THING), a másik oldalon pedig, a művészetten kívül, elkülönülve, ami zajlik a világban (VIET-NAM). Csak egy évszám a kapcsolat a két oldal között. Kawara nem alkot értékítéletet, csak megmutatja, mi van az egyik oldalon és mi a másikon egy adott időben. Szemléletmódja John Cage szavait idézi: „*Nem lehetséges értékítéletet alkotni, mert semmi sem jobb, mint bármi más. A művészetnek nem az élet-től különböző, hanem az életben való cselekvésnek kellene lennie.*”⁽¹⁴¹⁾ A Cage idézet első mondata akár Kawara *Title*-jének, a teljes idézet pedig a *Today* című élet-mű-sorozatának mottója is lehetne.

(138) Idézi Godfrey, 112. o. (saját fordítás)

(139) Idézi Godfrey, 64. o. (saját fordítás)

(140) Ad Reinhardt: *Twelve Rules for a New Academy*, 1953, in: ed. Kristine Stiles, Peter Howard Selz: *Theories and Documents of Contemporary Art – A Sourcebook of Artists' Writings*, University of California Press, 1995, 88. o. (saját fordítás)

(141) Wood, 275. o. (saját fordítás)

Ahogy Kawara *Title*-ja nem nevezhető minimalista műnek – a Frank Stella által megfogalmazott értelemben –, úgy *Today* című sorozata és *Opalka 1965/1-∞* című sorozata sem. Nem felelnek annak a minimalista elvárásnak, hogy a művek (a konkrét tárgyak) kizárólag önmagukat jelentsék, és azonkívül, ami konkrétan látható és tapintható, ne vonatkozzanak semmire.

Kawara és Opalka élet-mű-sorozatai azoknak a kritikai elvárásoknak sem felelnek meg, melyeket Clement Greenberg, a kor befolyásos kritikus, az absztrakt expresszionizmus támogatója fogalmazott meg *Modernist Painting* című 1961-es cikkében. Állítása szerint a modernizmus lényegi jellemzője a művészeti ágak „megtisztulása” minden olyan hatástól, melyek más művészeti ágak médiumaira jellemzőek: „*Hamar világossá vált, hogy minden egyes művészeti ág egyedi és sajátos területe egybeesett mindazzal, ami az adott művészeti ág médiumának természetében egyedülálló. Az vált az önkritika feladatává, hogy az egyes művészeti ágak specifikus hatásai közül kiküszöbölje mindazokat a hatásokat, amelyekről elképzelhető, hogy valamely más művészeti ág médiumából vagy más művészeti ág médiuma által kölcsönzésre kerülhetnek. Így válhat minden művészeti ág »tisztává«, amely »tisztaság« garantálhatja, hogy az adott művészeti ág megfeleljen a minőségi követelményeknek és hogy független legyen. A »tisztaság« az öndefiníciót jelentette, a művészeti ágak önkritikájának vállalkozása pedig öndefiníció lett a javából.*”⁽¹⁴²⁾ Ez tiszta műfajiságot, vagyis zárt műfaji határokat jelent és egyben azt a formalista szemléletmódot, mely ellen minden olyan alkotó és művészeti irányzat fellépett, mely vizsgálat tárgyává tette a művészet mi-
benlétét az 1950–60-as években: John Cage, Robert Rauschenberg, a neoavantgárd irányzatok (pop art, fluxus, új realizmus) a minimal art és a konceptuális művészet.

Joseph Kosuth így ír ezzel kapcsolatban: „*A formalista művészet (festészet és szobrászat) a dekoráció élharcosa, és – az igazat megvallva – kijelenthető, művészet volta annyira minimális, hogy funkcióját tekintve már nem is művészet, csak esztétikai gyakorlat. Clement Greenberg elsősorban az ízlés kritikus. ... És mit tükröz az ízlése? Azt a korszakot, amelyben kritikussá érett, a számára »valóságos« korszakot: az 50-es éveket.*” ... „*A formalista művészeket és kritikusokat nem foglalkoztatja a művészet természete, azonban – ahogy más helyütt már kijelentettem –: »Művésznek lenni ma annyit jelent, mint rákérdezni a művészet lényegére.«*”⁽¹⁴³⁾

(142) Clement Greenberg: *Modernist Painting*, in: *Arts Yearbook* 4, 1961, Török Patrícia fordítása, emc.elte.hu/seregit/GreenbergModernistafest%E9szet.docx

(143) Joseph Kosuth, *Art after Philosophy*, in: *Conceptual Art: A Critical Anthology*, The MIT Press, 1999, 162–163. o., Bánki Dezső fordítása, a magyar fordítás megjelent in: Joseph Kosuth: *Művészeti tanulmányok / Texte über Kunst*. Knoll Galerie, Wien&Budapest, 1992, 107–130. o.

5. 01. 03. A művészet társadalmi szerepvállalásának kérdése a minimal art és konceptuális művészet összefüggésében

A művészet lényegére való rákérdezés felveti a művész és művészet társadalmi aktivitásának-pasz-
szivitásának kérdését is. A konceptuális művészet – melynek egyik meghatározó alkotó-teoretiku-
sa az előbb idézett Kosuth volt – körvonalazódása a hatvanas évek második felére esik. A hatvanas
években a gazdaságilag fejlett Nyugat-Európában és Észak-Amerikában virágkorát élte a fogyasztó-
társadalom, kényelmes életvitelt ígérve és biztosítva a társadalom egy részének. A korszak kö-
zéposztálybeli polgári életmódjának hipokrita voltát jól illusztrálják az olyan játékfilmek, mint
Mike Nichols 1967-es *The Graduate*-je (Diploma előtt) vagy Miloš Forman 1971-es *Taking Off*-ja
(Elszakadás). Miloš Forman 1968-ban, még Csehszlovákiában készült *Tűz van, babám!*-ja a „szoc-
cialista blokk” helyzetéről adott kíméletlenül szatirikus és egyben metaforikus helyzetjelentést.
A politikai képmutatás nemcsak a „szocialista blokk” politikai kommunikációjára volt jellemző, az
amerikai politikai kommunikáció eufemizmusában is megmutatkozott, különösen a vietnami há-
borúval kapcsolatban.⁽¹⁴⁴⁾ Az eufemizáló politikai nyelvezetről George Orwell húsz évvel korábban,
1946-ban, a *Politics and the English Language* című esszéjében így írt: „A politikai nyelvezet – és
annak változatai, az összes politikai pártra értve, a konzervatívoktól az anarchistákig – arra hiva-
tott, hogy a hazugság igaznak hangozzék, a gyilkosság elfogadható legyen és hogy a pusztaság szellőnek
a tömör valóság látszatát adja.”⁽¹⁴⁵⁾ A vietnami háború sokkoló erővel mutatta meg a fenntartani
kívánt látszat és valóság közötti különbséget a fiatalok számára és nem csak azoknak, akiket 18-20
évesen besoroztak vietnami katonai szolgálatra. Európában is a fiatalok, a diákok lázadtak.
„Miközben mi Prágának drukkoltunk, a Nyugat is forrongani kezdett. Franciaországban, Németor-
szágban és Amerikában megindult az a mozgalom, amit azóta »újbaloldalnak« nevezünk. ...
Minden átalakult: a politika, a gyermeknevelés, a szexuális szokások, a hivatali viselkedés, az öltöz-
ködés, az iskolák és az egyetemek szerkezete, a tanrendek, a művészet státusa és még sok más.”⁽¹⁴⁶⁾
– írta Heller Ágnes az 1968-as évről 1997-ben.

Az Art in America művészeti folyóirat 1967-ben publikálta *Sensibility of the Sixties* (A hatvanas
évek fogékonysága/érzékenysége) című cikkét. A cikk szerzői kortárs művészeket kértek fel ennek
a fogékonyságnak/érzékenységnek a meghatározására. Harmincöt alkotó közül Alan Kaprow volt
az egyetlen, aki a politikai-történelmi közeg összefüggésében válaszolt: „Ahogy az ötvenes évek
végén, hatvanas évek elején a művészek hűvös szemléletmódja összhangban volt a polgárjogi moz-
galmak passzív rezisztenciájával, a hidegháborúval és a McCarthy-korszak utáni megkönnyebbü-
léssel, a hőmérséklet emelkedni kezdett a Fekete-Muszlim mozgalommal, John F. Kennedy és Mal-
colm X meggyilkolásával. ... A művészeknek nem szükséges illusztrálniuk a jelenlegi eseményeket,

(144) Godfrey, 188. o.

(145) George Orwell: *Politics and the English Language*, in: *Horizon*, 1946 April, (saját fordítás)
www.utdallas.edu/~aria/research/resources/orwell.pdf

(146) Heller Ágnes: 1968 című írása, in: *Beszélő* 1997/11, beszelo.c3.hu/97/11/13.htm

válaszul az azok okozta nyomásra. Ha a hatvanas évek közepének érzékenysége felmelegedőben van, gyanítom, egyre erősebben fogja ezt tenni.”⁽¹⁴⁷⁾ A művészek – néhány kivételtől eltekintve – közvetlen módon, műveikkel nem reagáltak a társadalmi, politikai közegre. Sol LeWitt így nyilatkozott ezzel kapcsolatban: „A művészek egy olyan társadalomban élnek, mely nem része a társadalomnak. ... A művész felteszi a kérdést, mit tehet, amikor azt látja, hogy a világ szétesik körülötte. De művészként nem tud semmit tenni azonkívül, hogy művészként létezik.”⁽¹⁴⁸⁾ A művészet forradalmisága abban nyilvánult meg, hogy a művészek „saját kezükbe vették” a művészet mibenlétének meghatározását, elutasítva minden olyan intézményesített autoritást, mely ezt meggátolta, a művészetkritika (aktív művészetelméleti publikáció az alkotók részéről,) a galériák és múzeumok, a műkereskedelem (a műtárgy dematerializálásának okai közül az egyik a piacellenesség, a műkereskedelem adott gyakorlata iránti ellenszenv)⁽¹⁴⁹⁾ vagy a művészeti képzés területén (Joseph Beuys válogatás nélkül mindenkit felvett a kurzusára, aki jelentkezett, ezért elbocsátották tanári állásából).⁽¹⁵⁰⁾ Lényegében az a folyamat folytatódott, ami a 20. század elején az avantgárd mozgalmakkal kezdődött és amelyet a 30-as évek diktatúrái és a második világháború szakított meg. „A művészet funkciójának kérdését először Marcel Duchamp vetette fel. Marcel Duchamp-é az érdem, hogy a művészetnek megadta a maga azonosságát.” írta Kosuth 1969-ben.⁽¹⁵¹⁾

Roman Opalka művészi magatartása a társadalmi-történeti közegre való direkt/indirekt reakció szempontjából nem tér el az előbbieken felvázolt helyzettől. Egy 2010-ben készült interjú során arra a kérdésre, hogy mit gondol, tett-e valami jót a társadalomnak a munkájával, Opalka így válaszolt: „Nem. Nem, és főleg nem a társadalom számára. Tett Szókratész valami jót a társadalomnak? A filozófiának egyáltalán nincs társadalmi célja.”⁽¹⁵²⁾ Egyetlen olyan esetet említ, amikor a hatóságok bezáratták egy kiállítását. Egy időben volt kiállítása Varsóban és New Yorkban. A varsói kiállítást, melyen Carte de voyage című sorozata szerepelt (a festmények számsorozatával azonos rendszerű számsorozat A4-es lapokon), „ideológiai okokból” bezárták, de a leírásból kiderül, hogy ez egyetlen személyen múlt, aki offenzívának találta a munka „értelmetlenségét”. Opalka ezzel kapcsolatban megjegyezte, hogy ő volt az egyetlen hivatalos személy, aki megértette a mű üzenetét.⁽¹⁵³⁾ Bár évszámot nem említ az esettel kapcsolatban, de szakmai életrajzából kiderül, hogy mindkét városban egyazon évben csak 1974-ben volt kiállítása.⁽¹⁵⁴⁾

(147) Alan Kaprow, in: Nina Castelli Sundell: The Turning Point – Art and Politics in Nineteen Sixty-eight, Lehman College Art Gallery, 1988 (saját fordítás)
www.lehman.edu/vpadvance/artgallery/gallery/turning_point/sundell.htm

(148) Sol LeWitt, in: Nina Castelli Sundell: The Turning Point – Art and Politics in Nineteen Sixty-eight, Lehman College Art Gallery, 1988 (saját fordítás)
www.lehman.edu/vpadvance/artgallery/gallery/turning_point/sundell.htm

(149) Godfrey 163. o.

(150) Uo. 195. o.

(151) Kosuth, 164. o.

(152) Opalka 2013, 72. o. (saját fordítás)

(153) Uo.

(154) Roman Opalka honlapján: www.opalka1965.com/fr/expositions.php?lang=en

On Kawara esetében más a helyzet. Az 1965-ös Title-nak (ONE THING–1965–VIET-NAM) – mely *Today* élet-mű-sorozatának közvetlen előzménye – egyértelmű az aktuálpolitikai vonatkozása. Különösen annak fényében, amit Jung-Ah Woo ír Kawara esszéjében a mű első változatáról, melyben a bal oldali kép felirata RED CHINA volt, nem ONE THING. Vagyis a három felirat a mű első változatában így követte egymást: RED CHINA–1965–VIET-NAM. Az esszé szerint Kawara Honma Masayoshival (a Tokyo-i National Museum of Modern Art kurátora volt akkoriban) egyeztetve változtatta meg a bal oldali kép feliratát, tartva annak politikai fogadtatásától Japánban.⁽¹⁵⁵⁾ Az eredeti változat üzenete egyértelmű volt, egyenlőségjelet tett (RED CHINA) a Mao Ze-tung vezette diktatúra – mely Kína kulturális és szellemi örökségének totális felszámolását tűzte ki célul, több százezer ember kivégzését és később milliók éhezését eredményezve – és a vietnami amerikai beavatkozás közé. (1965-ben 200000 amerikai katona Vietnamba küldésével nyíltta és egyértelművé vált az amerikai beavatkozás.)⁽¹⁵⁶⁾ Kawara *Today* élet-mű-sorozatában továbbítte ezt a közvetlen kapcsolatot, a dátumfestményekhez az azokon megjelölt napokon kiadott újságlapok tartoznak, a mű részeként.

5. 01. 04. A konceptuális művészet és a műfajiság kérdése

A konceptuális művészek mindenfajta formai, műfaji kötöttséget elutasítottak. „Rájövnünk, hogy a művészet »művészet volta« fogalmi állapot. Az, hogy a nyelvi formák, amelyekben a művész kijelentéseit megfogalmazza, gyakran »privát« kódok vagy nyelvek, elkerülhetetlen eredménye annak, hogy a művészetben nincsenek morfológiai korlátozások;”⁽¹⁵⁷⁾ – írja Kosuth. Ez azt is jelenti, hogy a mű bármilyen formában, anyagban, médiumban megvalósulhat, amit alkotója megfelelőnek tart elképzelése materializálására, és ha elképzelés marad, akkor is műalkotás, mert gondolatisága az elsődleges. Ezért a konceptuális művészet nem köthető speciális médiumokhoz, műfajokhoz, nincsenek stílusjegyei, formai jellemzői. Lényegében ebből a szempontból is az a folyamat folytatódott, ami a 20. század elején az avantgárd mozgalmakkal kezdődően elindította a művészeti ágak, műfajok területeinek összenyitását, azzal a fontos különbséggel, hogy ez a konceptuális művészeti törekvések esetében az anyagi/formai megjelenés másodrangúságából fakadt, vagyis a gondolatiság elsődleges szerepének a következménye, nem a célja a törekvéseknek. Mindemellett azért a konceptuális művészetnek is vannak jellemző megjelenési formái, módszerei a művek létrehozására vonatkozóan – szöveg (mint mű), ready-made, dokumentáció, intervenció, gyűjtemény, kiállítás, projekt, virtuális munkák (elektronikus jel) –, melyeket Tatai Erzsébet részletesen kifejt *Neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években* című könyvében.⁽¹⁵⁸⁾

(155) Jung-Ah Woo, 62. o.

(156) A BBC honlapján: www.bbc.com/news/world-asia-pacific-16568035

(157) Kosuth, 166. o., Bánki Dezső fordítása

(158) Tatai Erzsébet: *Neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években*, Praesens, 2005, 29–39. o.

Roman Opalka és On Kawara élet-mű-sorozatai a projekt csoporthoz tartoznak. A konceptuális művészet kezdeti szakaszában indult mindkettő, az alkotók szemmel láthatóan nem törekedtek a művek elanyagtalánítására. Ráadásul a festészet tradicionális technikájával – vakrámára feszített vászon, akriltempera – készültek a sorozatok fő elemei. Ezekhez dokumentációs elemek – Opalkánál önarcképfotók és hangfelvételek, Kawaránál napilaprészletek – kapcsolódnak. Kosuth egy egész bekezdést szentelt *Filozófia utáni művészet* című írásában On Kawara művészetének, „highly conceptualized kind of art”-nak minősítve azt, mindjárt Terry Atkinson, Michael Baldwin és saját munkái után, melyeket „purely conceptual art”-ként említ. Kosuth azt, hogy Kawara tradicionális módon festette a *Today* sorozat dátumképeit, a hagyományos művészeti formák jellemzőinek értelmezésével összefüggő viccnek tekintette (a „pun” szót használja, ami szóviccet jelent).⁽¹⁵⁹⁾

Opalka és Kawara tradicionális művészeti műfajokban dolgoztak élet-mű-sorozataik előtt. Opalka intézményesített művészeti képzésben részesült, a varsói Képzőművészeti Akadémián 1956-ban szerzett oklevelet, és már diákként sikeres művésznak számított. Figurális és absztrakt festményeket és grafikákat, illusztrációkat egyaránt készített. Élet-mű-sorozatai elkezdése után még öt évig folytatta a korábbi típusú munkái készítését, majd ezt követően már meg tudott élni pusztán a sorozatból.⁽¹⁶⁰⁾

Kawara nem részesült intézményesített művészeti képzésben, de Opalka-hoz hasonlóan már egész fiatalon sikeres alkotónak számított. 1953-ban készült figurális Bathroom sorozatát 1957-ben már „a háborút követő évtized mesterműve”-ként tartották számon Japánban. Kawara aktív részese volt a japán művészeti életnek egészen 1959-ig, Japánból való elköltözéséig. Ettől az évtől kezdve azonban igyekezett felszámolni minden nyomát Japánhoz kötődő művészeti tevékenységének. Kawara több projektet indított és folytatott *Today* sorozata 1966-os elkezdése után, azzal időben párhuzamosan. Ezek mind konceptuális munkák: *I Read* (1966–79, napilaprészletek kivágva, lapokra felragasztva, dátumozva, műanyag tasakokban iratgyűjtőbe rendezve. Ezt a rutint társítja Kawara a *Today* sorozathoz.), *I Got Up At* (1968–79, mindennap két barátnak, ismerősnek 1-1 színes fényképes „turista” levelezőlapot küld, pecsételt címmel és üzenettel, mint pl. Richard Kostelanetz küldött lapok)^{(161)+34.KÉPLINK}, *I Went* (1968–79, térképmásolatok, melyeken Kawara vörös tollal megjelölte az adott napon bejárt útjait.), *I Met* (1968–79, írógéppel lejegyezte azoknak a nevét, akikkel az adott napon találkozott.), *I Am Still Alive* (1970-től kezdve – alkalmanként, nem napi rendszerességgel – táviratot küldött barátoknak, ismerősöknek).⁽¹⁶²⁾ Ezek a munkák már átvezetnek a könyvformában megvalósított *One Million Years – Past* (1969) és *One Million Years – Future* (1980) című projektekhez.

(159) Kosuth, 173. o.

(160) Roman Opalka honlapján: www.opalka1965.com/fr/autresOeuvres.php?lang=en

(161) A The Metropolitan Museum of Art honlapján: www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2001.228a-pp

(162) Jung-Ah Woo, 63–64. o.

5. 01. 05. A művészkönyv-könyvmű jelenség a konceptuális művészet összefüggésében

Arra, hogy a könyv repetitív, szekvenciális formai szerkezete jól alkalmazható az időfolyamat megragadására irányuló művészeti koncepció megvalósítására is, példa On Kawara *One Million Years* projektje. (1999-ben jelent könyv formában, a Micheline Szwajcer & Michèle Didier kiadásában megjelent, számozott és aláírt művészkönyvei.)

Ennek kapcsán egy kis kitérő erejéig visszatérek a művészkönyv-könyvmű jelenséghez. A már korábban tárgyalt Phillpot-esszében a szerző olyan alkotókat sorol fel, „*akik ... legalább tíz éve foglalkoznak könyvkészítéssel, s vagy kivételes termékenységgel tűnnek ki, vagy azzal, hogy munkáik sokakhoz eljutottak, és így nagyban hozzájárultak a könyvművészet megerősödéséhez.*”⁽¹⁶³⁾ Az esszé – több alkotó között – öt konceptuális művész, Sol LeWitt, John Baldessari, Daniel Buren, Lawrence Weiner és Richard Long – könyveit tárgyalja. A konceptuális alkotók előszeretettel használták a könyvformát, mely a művek fogalmiságának elsődlegességéből adódóan célszerű médiumnak mutatkozott, könnyen elérhető, olcsón előállítható és akár virtuális kiállításként is használható: „*A művészkönyv, mint minden más médium, a gondolatok közvetítésének eszköze a művész és befogadó között. De – szemben más médiumokkal – mindenki számára alacsony áron elérhető. Nincs szükség speciális helyszínre a megnézéséhez. Nem értékes, csak annyira, amennyit a gondolatok érnek, amelyeket tartalmaz. ... A kiállítások jönnek-mennek, de a könyvek évekig megmaradnak. Maguk is alkotások, nem reprodukciók. A könyv a legjobb médium sok művésznak manapság. A munkák, melyek a galériák falain sok esetben nehezen olvashatók/láthatók, otthon, kevésbé feszélyezett környezetben könnyebben befogadhatók. A művészek arra vágnak, hogy gondolataikat a lehető legtöbb ember megismerje. A könyvek ezt teszik lehetővé.*” – írja Sol LeWitt a művészkönyvről.⁽¹⁶⁴⁾

LeWitt írása jól jellemzi, amit a konceptuális alkotók által készített művészkönyvek mutatnak. Nem cél a könyvvel mint speciális médiummal való kísérletezés, a könyv egyszerűen csak célszerű közvetítő és/vagy megvalósulási forma bizonyos karakterű művészeti gondolatok számára. LeWitt esetében elsősorban a könyvforma szekvenciális szerkezete miatt, mely kiválóan alkalmas szeriális munkái befogadására. Például LeWitt *Brick Wall* című fotókönyve, mely téglafalak fotóit tartalmazza (Tanglewood Press Inc., 1977) vagy *Hat geometriai forma és azok összes kombinációja* című könyve (Parasol Press, 1980), mely 63 darab rézkarcot tartalmaz, a címben megjelölt képi tartalommal.⁽¹⁶⁵⁾ A könyvre mint kiállításhordozóra példa a Seth Siegelau New York-i műkereskedő által 1968-ban hét művész – Lawrence Weiner, Robert Morris, Joseph Kosuth, Douglas Huebler, Robert Barry, Sol LeWitt, Carl Andre – kiállítása gyanánt kiadott ofszetnyomású könyv, az *Untitled*

(163) Phillpot, 51. o.

(164) Sol LeWitt, in: Art-Rite, no 14, Winter 1976–77, 10. o. (saját fordítás)
daskunstbuch.at/2013/01/12/statement-sol-lewitt-about-artists-books-art-rite-no-14-1976/

(165) A MoMA honlapján: www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=17601

(*Xerox Book*), mely 1000 példányban jelent meg.⁽¹⁶⁶⁾ Nem ez volt az első, csupán nyomtatott formában létező kiállítás. Már 1966-ban, egy Mel Bochner által a New York School of Visual Arts galériájában szervezett *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to be Viewed as Art* című kiállításon is csak iratgyűjtőkben összeállított nyomatokat láthattak a látogatók, melyek fénymásolással (xeroxszal) készültek. Igaz, kényszerűségből, mert a galéria vezetője nem volt hajlandó finanszírozni a művészek által beadott munkák keretezését, hogy falra függesztve lehessen kiállítani azokat. „...ezt a kiállítást – jó okkal – gyakran említik, mint az első, kifejezetten konceptuális művészeti tárlatot.” – írja Tony Godfrey.⁽¹⁶⁷⁾

A nyomtatott médiumok kötetlenebb formáinak virtuális kiállítás céljára történő felhasználására is lehet példát találni, ahogy azt az 1970-ben, 1200 példányban készült *Artists&Photographs* című dobozpublikáció Mel Bochner, Christo, Jan Dibbets, Tom Gormley, Dan Graham, Douglas Huebler, Allan Kaprow, Michael Kirby, Joseph Kosuth, Sol Lewitt, Richard Long, Robert Morris, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Robert Rauschenberg, Ed Ruscha, Robert Smithson, Bernar Venet és Andy Warhol munkáival.⁽¹⁶⁸⁾ A dobozban található nyomtatott médiumú munkák formai sokfélesége hasonló a Maciunas-féle 1964-es *Fluxus 1 antológiához*. A virtuális kiállítás mint mű már megtalálható Marcel Duchamp életművében is: a *Box in a Valise* című, 1941-es munkája⁽¹⁶⁹⁾ saját alkotásait (főként reprodukció formában) tartalmazza, hordozható fadobozba rendezve. A konceptuális művészet a művészkönyv-könyvmű jelenséghez a publikációk mennyiségének megnövekedésével járult hozzá leginkább. „A legtöbb konceptuális művész készített könyvet, és a kiállítási katalógusokkal és magazinokkal együtt ezek a mai napig különleges értelmezését adják magának a művészetnek és a művészet e periódusának.” – írja Tony Godfrey a hatvanas évek végének, hetvenes évek elejének konceptuális művészeti publikációiról.⁽¹⁷⁰⁾ A fluxus és a konceptuális művészet publikációs aktivitásához kapcsolódóan gyorsult fel annak infrastruktúrájának a kialakulása – számos kis kiadó, műhely, nyomda létrejöttével, a 1960–70-es években –, melyek a független alkotói publikációt támogatták.⁽¹⁷¹⁾ Ilyenek például a Visual Studies Workshop (alapítók Joan Lyon és Nathan Lyons, művészeti oktatási tevékenységet is folytat)⁽¹⁷²⁾, a Granary Books⁽¹⁷³⁾ vagy Telfer Stokes és Helen Douglas Weproductionsa⁽¹⁷⁴⁾, melyek napjainkban is működnek. Ulises Carrión nevéhez az *Other Books and so ...* fűződik, mellyel a magyar neoavantgárd alkotók is kapcsolatban voltak. A művészkönyv témának szentelt hírlevél, a Judit Hoffberg szerkesztette *Umbrella*⁽¹⁷⁵⁾ 1977–2008 között jelent meg rendszeresen.

(166) A MoMA honlapján: www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=11400

(167) Godfrey, 115–116. o. (saját fordítás)

(168) A Public Collectors honlapján: www.publiccollectors.org/SteveLeiberArtistsPhotographs.htm

(169) A MoMA honlapján: www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=80890

(170) Godfrey, 226. o. (saját fordítás)

(171) Drucker, 81–83. o.

(172) A Visual Studies Workshop honlapja: vsw.org/index.php

(173) A Granary Books honlapja: www.granarybooks.com

(174) A Weproductions honlapja: www.weproductions.com

(175) Az Umbrella honlapja: umbrellaeditions.com

5. 01. 06. Filozófia utáni művészet – Roman Opalka és On Kawara élet-mű-sorozatai mint konceptuális létrejelezések

„A legtöbb kijelentés és kérdés, amelyet filozófiai témákról leírtak, nem hamis, hanem értelmetlen. Az ilyen jellegű kérdéseket éppen ezért egyáltalán nem tudjuk megválaszolni; mindössze értelmetlenségüket állapíthatjuk meg. A filozófusok kijelentéseinek és kérdéseinek többsége azon alapul, hogy nem értjük nyelvünk logikáját.”⁽¹⁷⁶⁾ – idézi Tony Godfrey Ludwig Wittgenstein *Logikai-filozófiai értekezését* könyve *A (Majdnem) dematerializált tárgy* című fejezetének elején a konceptuális művészet tiszta fogalmiságra irányuló törekvéseivel összefüggésben.⁽¹⁷⁷⁾

Wittgenstein fenti megállapítása a nyelvi rendszerek jelentésbeli bizonytalanságot lehetővé tevő struktúrájával függ össze. A *Logikai-filozófiai értekezésben* olyan, logikailag tökéletes nyelv feltételeit vizsgálja, melynek szintaktikai szabályai kizárják a „nonsens”-t, a logikailag képtelen állításokat és amelynek fogalmai mindig határozott és egyedi és jelentést hordoznak. „...a nyelv funkciója, hogy jelentése legyen, és csak olyan mértékben tölti be ezt a funkcióját, amilyen mértékben megközelíti az ideális nyelv követelményeit.”⁽¹⁷⁸⁾ Nem a logikailag tökéletes nyelv létrehozása Wittgenstein célja, hanem annak vizsgálata, hogy a nyelv milyen mértékben képes betölteni jelentéshordozó funkcióját.

„A legutóbbi időkig a tudósokat túlságosan elfoglalta azoknak az új elméleteknek a megalkotása, amelyek leírják, milyen a világegyetem, s nem értek rá megkérdezni, miért olyan. Azok az emberek viszont, akik tisztjüknél fogva a miért megkérdezésére vállalkoztak – a filozófusok –, képtelenek voltak lépést tartani a tudományos elméletek fejlődésével. A tizennyolcadik században a filozófusok az emberi tudás egészét, benne a természettudományt is, saját területüknek tekintették...” – írja Stephen W. Hawking *Az idő rövid története* című könyvének záró fejezetében.⁽¹⁷⁹⁾ Kosuth *Filozófia utáni művészet* című esszéjében a filozófia végéről abban az értelemben ír, amit a fenti Hawking-idézet mutat.

Ezt a problémát érzékelte és mutatta meg Gustave Flaubert már a 19. század utolsó évtizedeiben *Bouvard és Pécuchet* című szatírjával, melyet dolgozatomban *Információ – tér- és időbeli kötöttségek*-től felszabadítva című fejezetében tárgyaltam, a nyomtatott információhordozók és az információ tömegtermékké válásával kapcsolatban.

(176) Ludwig Wittgenstein: *Logikai-filozófiai értekezés*, Márkus György fordítása, Atlantisz, 2004, 4.003 32-33. o.

(177) Godfrey, 123. o. (saját fordítás)

(178) Bertrand Russell, Introduction, in: Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd., 1922, 8. o. (saját fordítás)

(179) Stephen W. Hawking: *Az idő rövid története*, Molnár István fordítása, Maecenas, 1989, 176-177. o.

Ez a kérdés a központi problémája Wilson *Minden egybecseng* című – a dolgozat bevezetőjében már idézett – könyvének is.⁽¹⁸⁰⁾

Egy olyan ellentmondásos folyamat zajlik, mely azt sugallja, hogy minél nagyobb és részletesebb tudástömeget halmoz fel az emberiség, annál távolabb kerül a világ egységes szemléletének lehetőségétől. Pedig „*minden egybecseng*”, csak nem tudjuk, hogyan.

Roman Opałka és On Kawara ebben a világban keresték, hogy „...*miként lehet élni bizonyosság nélkül, de mégis úgy, hogy a kétkedés ne bénítsa meg létünket.*”⁽¹⁸¹⁾ – saját létüket reprezentálva élet-mű-sorozataikkal. A művek reprezentációs módjainak különbözőségeiből lehet következtetni a két alkotó létezéshez való viszonyának különbözőségére.

A létrehozott formai megjelenése a repetitív, szekvenciális struktúra, mely az időfolyamat megragadására alkalmas forma, ahogy az élet-mű-sorozatok minimal art előzményeinek tárgyalásával kapcsolatban már kifejtettem. Hogy az élet-mű-sorozatok formai szerkezetének ténylegesen időfolyamat ábrázoló funkciója van, azt Opałka esetében az alkotó korábban már idézett nyilatkozatai, Kawara esetében pedig a dátumok használata egyértelműsíti. Mindkét sorozatban szerepet kapnak a matematika kifejezései, a számok, melyek a folyamat irányát jelölik. Azt, hogy az időfolyamatának megragadása a létezés reprezentációjának eszköze, Opałka esetében az alkotó nyilatkozatai is nyilvánvalóvá teszik, Kawara esetében azonban csak a műnek az alkotó teljes életére kiterjesztett voltából következtethetünk.

Opałka az időfolyamatot egyesével növekvő számsorral fogalmazza meg, mely egy teljesen elvonatkoztatott folyamatrepresentáció. A folyamatot a képek háttérszínének képenkénti világosítása kíséri. (Opałka 2008 óta fehér alpra festette a fehér számokat.) Mindemellett műve nem mentes az olyan személyességtől, mely az alkotó által nem teljes mértékben kontrollálható. Számsorához, mint időrepresentációhoz, arcáról készült fényképek és hangfelvételek kapcsolódnak. A személyes érintés véletlenszerű festői gesztusát hordozzák a festett számjegyek is, a festés technikájából adódóan. Azonban arra, hogy az alkotó élete milyen módon kapcsolódik az azt körülvevő világhoz, az élet-mű-sorozat egyik eleme sem utal. Opałka egy 1992-es interjúban adott magyarázatot erre a zárt, virtuális időfolyamra, melybe bezárkózva elhatárolta magát a külvilágtól: „...*konceptuális választ találtam a káosszal való szembehelyezkedésre, egyidejűleg a festést is folytatva: hangsúlyozom festő mivoltomat; ... Kigondoltam egy teret, amelyben őszintébbnek érzem a világgal való viszonyomat, mintha mindig újonnan kellene műalkotásokat létrehoznom; olyan formákat, amelyeknek meg kell döbbsenteniük engem is és másokat is. Ezt nem tartom méltónak*

(180) V.ö. 7. o. Wilson-idézet (2)

(181) Russell, 1996, 12. o.

az emberi egzisztenciához – a filozófiai értelemben vett élethez.”⁽¹⁸²⁾ Mint az idézet is mutatja, Opałka soha nem zárkózott el a nyilvánosság előtti személyes szereplés és az élet-mű-sorozatával kapcsolatban feltett kérdések elől. Számos interjú készült vele, kiállításokon, konferenciákon személyesen jelent meg. Weboldala is van, melynek fő témája élet-mű-sorozata. Annak magyarázata is megtalálható a honlapon, hogy művével az életet milyen aspektussal szándékozik megragadni: „Az idő, ahogy megéljük és ahogy megalkotjuk, folyamatos eltűnésünket testesíti meg; egyidejűleg élünk és nézünk szembe a halállal, mely minden élő számára rejtély. Az elkerülhetetlenül bekövetkező eltűnés tudata örömünk elvétele nélkül szélesíti élettapasztalatunkat. Mert mindig ott van a természet örökké jelenlévősége – az élet állandó apálya és áradása. A valóságnak ez a lényege egyetemesen értendő; egész világunkra (unus mundus) érvényes.”⁽¹⁸³⁾ Művének alcíme is magyarázza a művet: „Végtelen által meghatározott véges.”⁽¹⁸⁴⁾

Opałka 1965/1-∞ című élet-mű-sorozata az utolsó számjegy – 5607249 – leírásával 2011. augusztus 6-án beteljesedett.

Kawara az idő múlásának reprezentálására olyan módot választott – a naptárt –, melynek rendszere nem független a külvilágtól. A naptár, melynek az időmérés szempontjából anyagi (fizikai-csilagászati) és társadalmi vonatkozásai is vannak, összekapcsolja a művet – és az alkotó létét – a külvilággal. Arra, hogy Kawara élet-mű-sorozata az alkotó létét a külvilághoz kapcsoltan reprezentálja a mű több, más jellemzője is utal:

- a dátumok a festmény készülési helyén beszélt nyelvnek megfelelően jelennek meg;
- adott napra vonatkozó napilaprészleteket kapcsolódnak a dátumfestményekhez;
- a festmények méretének és színének variabilitása (példa erre az három, a legnagyobbak közé tartozó kép –154,9 x 226,1 cm – az 1969. július 16., 20. és 21-i, melyek az Apollo-11 Holdra szállásával függnek össze.)
- Kawara többi műsorozata is ezt támasztja alá – *I Read, I Got Up At, I Went, I Am Still Alive* –, melyekkel saját fizikai létét az idő, a tér és a társadalmi létezés összefüggésében reprezentálta. Mindezek a jellemzők Kawara élet-mű-sorozatát az alkotót körülvevő külvilághoz kapcsolják. Kawara szigorúan ügyelt arra, hogy a személyesség semmilyen olyan formában ne jelenjen meg munkáiban, melyet nem tud kontrollálni. Ez a „gesztusmentesség” a művek készítési technikájában is megmutatkozik. Bár festette a dátumképeket, de a legapróbb, véletlenből fakadó festői gesztus megjelenését sem engedte meg azokon. Ez a többi sorozatára is igaz, például a képeslapokra, melyeket éveken keresztül küldött barátainak, ismerőseinek és amelyeken soha egyetlen kézzel írt sor sem szerepelt. Kawara teljesen elzárta saját fizikai létezését a nyilvánosság elől. Élet-mű-sorozatának elindításától kezdve nem jelent meg egyetlen kiállításon, nem adott interjút, nem engedett

(182) Roman Opałka in Egy élet számokban, Hervé Legros inerjúja, Art Press, 1992, in ed. Lengyel András, Tolvaj Ernő, Képzőművészeti szöveggyűjtemény, Adamik Lajos fordítása, A&E 93, 2002

(183) Roman Opałka honlapján: www.opalka1965.com/fr/demarche.php?lang=en (saját fordítás)

(184) Roman Opałka honlapján: http://www.opalka1965.com/fr/index_fr.php?lang=en (saját fordítás)

fénykép- vagy filmfelvételt készíteni magáról. Felszámolt minden nyomot, ami szülőhazájához, Japánhoz és ottani alkotótevékenységéhez kötötte. Kawara soha nem adott magyarázatot vagy támpontot művészetének értelmezésére vonatkozóan, sem szóban, sem írásban.

Kawara *Today* című élet-mű-sorozata az alkotó életének 29771. napján – 2014 júliusában – megszakadt, de nem zárult le, mert azt a kérdést hordozza, vajon milyenek lesznek az ezután következő napok? Erre a kérdésre már csak a művet vizsgáló utókor adhat választ.

5. 02. A magyar neokonceptuális művészet előzményei és a művészkönyv-könyvmű jelenség magyarországi vonatkozásai

Benczúr Emese munkája, melyet a 1998-as luxemburgi Manifesta 2. kiállításon mutatott be először (*Should I live to be a hundred – Day by day I think about the future*), több mint három évtizeddel Roman Opalka és On Kawara élet-mű-sorozatainak kezdete után készült Magyarországon, művészeti szempontból szabad társadalmi közegben, a rendszerváltás utáni korszak első évtizedében.

„A konceptuális művészet iránti újbóli érdeklődés kezdetét szimbolikusan az 1989-es Párizsban rendezett *L'art conceptuel, une perspective* című kiállításhoz lehet kapcsolni, amit számos konceptuális kiállítás követett.”⁽¹⁸⁵⁾ – írja Tatai Erzsébet *Neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években* című könyvében. 1989-ben Magyarországon már zajlott a politikai rendszerváltás. 1991-ben szűnt meg a Varsói Szerződés, melynek haderői 1968-ban véget vetettek a „prágai tavasznak”. A magyar neokonceptuális művészet előzményének tekinthető magyarországi neoavangárd és konceptuális művészeti törekvések történeti közege az 1960–70-es évek Magyarországa. „...miközben a politikai rendszer konzervatívabbá vált, mi intellektuálisan radikalizálódtunk. Nem volt kedvünk felvenni az ideológiai hangtompítókat, melyeket a kor megkövetelt, ... nem tudtunk visszalépni, engedelmesebbé válni, pontosabban és élesebben akartunk fogalmazni, egy olyan könyvet akartunk írni, melyben nincsenek tabuk, ideológiai szent tehenek.”⁽¹⁸⁶⁾ – írja Szelényi Iván *Az értelmiség útja az osztályhatalomhoz* című, 1974-ben, Konrád Györggyel együtt írt szociológiai tanulmányának előszavában. Az idézet jól érzékelteti az 1968-at követő évekre jellemző „szabadságfokot”. Szelényi Iván Szentjóby Tamást – aki az akkori magyar neoavangárd művészeti törekvések egyik képviselője volt – kérte meg filmmásolat készítésére a kéziratról. Bár a másolat nem készült el, az akció letartóztatást, végül pedig Szelényi Iván és Szentjóby Tamás kényszerű külföldre távozását eredményezte.

(185) Tatai, 52. o.

(186) Szelényi Iván, in: Konrád György – Szelényi Iván: *Az értelmiség útja az osztályhatalomhoz*, Gondolat, 1989, 5. o.

„Előnye is volt a hetvenes évek közepi visszaesésnek. Elváltak egymástól és ezzel meg is sokszorozódtak az öncenzúráltan értelmiségi közösségek. ... megszakadt a folytonosság a Napló társasága, a társadalomtudományos érdeklődésű disszidensek és a művészeti underground között. Ez utóbbi egyúttal életforma is volt: a tiltott képzőművészet, a balatonboglári kápolnafesztivál, a Szétfolyóirat, a Halász-féle lakásszínház, a performerek-happeningszervezők-akcióköltők közössége – Szentjóbby Tamás kifejezésével – »büntetés megelőző autoterápiaként« teljesen lefűződött a hivatalos társadalomról.”⁽¹⁸⁷⁾ – írja Haraszti Miklós a kezdetben a magyar szamizdat irodalom vonzasköréhez tartozó értelmiségi csoportokról.

A neoavangárd művészeti csoportok önszerveződő, a kor hivatalos, „professzionális” képzőművészeti intézményrendszerétől infrastrukturális értelemben többnyire függetlenül működtek, mint például a szentendrei Vajda Lajos Stúdió, mely a kor kulturális infrastruktúrájának közművelődést szolgáló művelődési ház rendszeréhez kapcsolódva biztosított teret olyan alkotók számára, akik más módon nem juthattak volna kiállítási lehetőséghez.⁽¹⁸⁸⁾ Több csoport a kiállítások, összejevetelek helyszínéről kapta a nevét, mint például az Iparterv-csoport (Sinkovits Péter rendezte kiállítások), melynek neve a kiállításoknak helyet biztosító tervezőintézetre utal. A Rózsa-kör névadója a Rózsa presszó, a képzőművészeti főiskolások találkozóhelye volt, ahogy Körner Évának Rózsa presszó 1976–1998 című, az Ernst Múzeumban 1999-ben megrendezett kiállításához írt megnyitó szövegében olvasható: „És 76-ban az akkori diákok úgy döntöttek, hogy nekik nem megfelelő helyszín a főiskola a problémáik megbeszéléséhez, megoldásához, és átvonultak ebbe a presszóba, amelyet szabályosan birtokba vettek.”⁽¹⁸⁹⁾ A csoportok gyakran szerveződtek egy-egy meghatározó személy köré, ahogy az Indigó-csoport Erdély Miklós köré. De voltak helyfüggetlen, tisztán konceptuális projektek is, mint például Beke László 1971-es *Elképzelés* című konceptuális művészeti programja, melyben 28 fiatal művészt kért fel a részvételre: „fel akartam mérni a reakciót egy viszonylag szokatlan »téma« / a MŰ = az ELKÉPZELÉS DOKUMENTÁCIÓJA / kiírásával szemben;” – írja Beke a projektet bemutató, 2008-ban megjelent könyvben.⁽¹⁹⁰⁾

A korábbi, Haraszti Miklós-idézetben szereplő balatonboglári kápolnafesztivál Galántai György nevéhez fűződik, aki főiskolai tanulmányai befejezése után, 1968-ban bérelte ki a római katolikus egyházközségtől a balatonboglári kápolnát, mely 1973-as hatósági bezárásáig szintén a magyar neoavangárd egyik fontos helyszíne volt.⁽¹⁹¹⁾ Az itt zajló „underground” művészeti aktivitást, a munkákat és a hatóságokkal való levelezést Galántai György szisztematikusan

(187) Haraszti Miklós: Civil kurázsitól civil társadalomig – A magyar szamizdat két évtizede, Lettre 38. szám, 2000. Ősz, epa.oszk.hu/00000/00012/00022/haraszti.html

(188) Wahorn András, in: Wahorn András Mezőszemerén (10/4, 10/5), Nosek Mimma riportja Wahorn Andrásal, 2007, www.youtube.com/watch?v=ZmhhMkaCwdE, www.youtube.com/watch?v=TFGh1kUjvlg

(189) Körner Éva: A Rózsa presszóról, kiállítás megnyitó beszéd, in: Lettre, 1999, 32. sz., www.c3.hu/scripta/lettre/lettre32/37arc.htm

(190) ed. Beke László, ELKÉPZELÉS, a magyar konceptuális művészet kezdetei, Beke László gyűjteménye, 1971, Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület OSAS-tranzit.hu, 2008, IX. o.

(191) Adatok forrása: ed. Klaniczay Júlia, Sasvári Edit, Törvénytelen avangárd, Galántai György balatonboglári kápolnaműterme, 1970–1973, Artpool–Balassi, 2003

dokumentálta. Ez a dokumentáció lett a kiinduló alapja az Artpool-archívumnak, melyet Klaniczay Júliával alapított 1979-ben. Az Artpool Művészetkutató Központ 1992-ben, a politikai rendszerváltás után nyílt meg.⁽¹⁹²⁾

A hetvenes évek végére a Kádár-korszak kulturális politikája egyre megengedőbb lett, ahogy Haraszti írja: „Aczél György hírhedt »TTT«-je, a »támogatott, türt, tiltott« kultúra visszavonhatatlanul átalakult »TTSz«-szé: »támogatott, türt és szabad« kultúrává.”⁽¹⁹³⁾ Nyilván ez is hozzájárult ahhoz, hogy a magyar neoavantgárd és konceptuális művészeti törekvéseket képviselő művészek, művészeti csoportok kapcsolatba tudtak kerülni a nemzetközi művészeti élettel. Galántai György 1978-as, Fészek Klubban megrendezett kiállítását Anna Banana, „...a nemzetközi alternatív és mail-art körökben jól ismert újdadaista akcióművész” nyitotta meg, „...Bán András magyar nyelvű megnyitászövegének felolvasásával.”⁽¹⁹⁴⁾ Galántai öt könyvobjektet állított ki: „I. A tárgyak alkotórészekre bontása a megnevezés segítségével. Megnevezés: Rézlemezvég-síksor összefogása nagyfeszültségű elektromos biztosíték alkatrészekkel. II. A tárgyak formai konvención alapuló megjelölés-kísérlete: Napló, Hátulról nyitott könyv, Sikerkönyv, Nyitott dosszié, Könyvcsutka” – olvasható Galántai honlapján „Adalék a »Könyv-objektek« értelmezéséhez”⁽¹⁹⁵⁾ címmel. És ezekkel az objektumokkal eljutottunk a művészkönyv-könyvmű jelenségnek a neoavantgárd irányzatok, elsősorban a fluxus mozgalom hatását tükröző magyarországi megjelenéséhez.

Galántai 1978-ban járt Ulises Carrión amszterdami Other Books and so ... nevű boltjában, ahol a munkák a fluxusra jellemző – a gyűjteményi és műfaji kategóriákba besorolhatóságnak ellenálló – mediális összetettséget mutatták⁽¹⁹⁶⁾, melyet a dolgozat a művészkönyv-könyvmű jelenség meghatározására irányuló teoretikus vitákat tárgyaló részében mutattam be. Carrióntól származik a bookwork (könyvmunka, könyvmű) kifejezés is. Carrión mexikói születésű, irodalmat és filozófiát tanult Mexikóban, majd ösztöndíjjal Franciaországban, Németországban és Nagy-Britanniában. Végül Hollandiában, Amszterdamban telepedett le. A könyvkészítéshez a konkrét költészet (vizuális költészet) útján jutott el. Carrión aktív résztvevője volt a mail-art mozgalomnak is⁽¹⁹⁷⁾, mely az 50-es években indult Észak-Amerikában, és kezdetei Ray Johnson pop- és konceptuális művész nevéhez köthetők.⁽¹⁹⁸⁾

A mail-art kiválóan alkalmas művészeti aktivitási forma olyan művészeti törekvések számára, melyek a hivatalos és/vagy konvencionális művészeti intézményrendszeren kívül szándékoznak vagy

(192) Adatok forrása: ed. Galántai György, Klaniczay Júlia, ARTPOOL – The Experimental Art Archive of East-Central Europe, Artpool, 2013, 16. o.

(193) Haraszti, epa.oszk.hu/00000/00012/00022/haraszti.html

(194) Galántai György honlapján: galantai.hu/works/Konyvobjektek.html

(195) Uo.

(196) Galántai, Klaniczay, 18. o.

(197) Conwell, www.e-flux.com/projects/do_it/notes/essay/e003_text.html

(198) Ray Johnson honlapján: www.rayjohnsonestate.com/biography/

kényszerülnek létezni, mint például a neoavantgárd törekvések, a fluxus: „...ezt az időszakot nagyarányú mail-art tevékenység is jellemzi...” – írja Peternák Miklós a hetvenes évekről *A konceptuális művészet hatása Magyarországon* című esszéjében.⁽¹⁹⁹⁾ A magyar alternatív, neoavantgárd művészeti törekvéseket képviselő alkotók a mail-art révén nagy aktivitással kapcsolódtak a nemzetközi művészeti – és nem csak mail-art – vérkeringésbe, amit jól mutat az Artpool műtárgy-gyűjteménye is, melyben mail-art, művészbélyeg, művészpénz (és még sok más típusú) munkát tartalmazó gyűjtemények mellett Magyarország két legnagyobb művészkönyv-gyűjteményének egyike is megtalálható.⁽²⁰⁰⁾ Ahogy azt a dolgozat a művészkönyv-könyvmű jelenség meghatározására irányuló teoretikus viták című részében már kifejtettem, a könyv (és tágabb értelemben a nyomtatott médiumok) sajátos tér-idő konstrukciójának és materiális rugalmasságának köszönhetően kiválóan alkalmas hordozó műfaji határterületeken létező művészeti tartalmak számára, amilyeneket a 20. század eleji avantgárd és a 20. század második felének irányzatai, a pop-art, a fluxus és a konceptuális művészet hoztak létre.

Ezt támasztja alá az is, hogy az első magyarországi, 1987-ben Székesfehérváron, Kovalovszky Márta szervezésében megrendezett I. Nemzetközi Művészkönyv-kiállítás létrejöttében is jelentős szerepe volt a magyar neoavantgárd művészeti törekvésekhez kötődő alkotóknak és azok nemzetközi művészeti kapcsolatrendszerének, nagyrészt Galánta Györgynek (Artpool) és a Németországban élő művészettörténész, konceptuális, mail-art és művészkönyv-munkákat is készítő Perneckzy Gézának.⁽²⁰¹⁾ Az Artpool művészkönyv-gyűjteményéből kölcsönzött műveket a székesfehérvári kiállítás részére.⁽²⁰²⁾ 1987–2013 között összesen öt nemzetközi művészkönyv-kiállítást rendezett a székesfehérvári Szent István Király Múzeum, melyek révén akkumulálódott a múzeum művészkönyv-gyűjteménye. Az Artpool gyűjteménye mellett ez a másik, magyarországi intézményi művészkönyv-gyűjtemény. Kortárs magyar művészkönyvalkotókat tömörítő szervezatként jelenleg egyedül a Magyar Művészkönyvalkotók Társasága működik, alapítója Kiss Ilona grafikusművész.⁽²⁰³⁾ A társaság első, *Könyvtárgyak* című kiállítását 1993-ban rendezte a budapesti Országos Széchényi Könyvtárban.⁽²⁰⁴⁾

A művészkönyv-könyvmű jelenség szempontjából a magyar alkotók közül Lengyel András munkássága a legösszetettebb. A Rózsa-kör alapító tagjaként kapcsolódott a neoavantgárd művészeti törekvésekhez, a fluxushoz, a mail-art mozgalomhoz és a művészkönyv-készítéshez. Munkái között a kézbe fogható léptékűek mellett – mint amilyen a tipikusan konceptuális gyűjteményalkotás,

(199) Peternák Miklós: *A konceptuális művészet hatása Magyarországon* (A művészet fogalmának és funkciójának kiterjesztése) 1983–1985, www.c3.hu/collection/koncept/index1.html

(200) Az Artpool honlapján: www.artpool.hu/Collectionshu.html

(201) Kemenesi Zsuzsanna: Észforgató kézmozgató 500n ötlet – a IV. Nemzetközi Művészkönyv-kiállítás, Balkon, 2006/7–8, 14–15. o., www.balkon.hu/2006/2006_7_8/04otszaz.html

(202) Galántai, Klaniczay, 91. o.

(203) Az Artportal honlapján: artportal.hu/lexikon/intezmenyek/magyar-muveszkonyvalkotok-tarsasaga--mkitsz-tag

(204) A Magyar Művészkönyvalkotók Társaságának honlapja: mmatartbook.wordpress.com

az 1982-ben elindított *Felhő Múzeum*⁽²⁰⁵⁾ (ami a mail-arthoz is kapcsolódik) vagy az 1984-es *Szöveg nélküli könyv (I–II.)* és az 1985-ös *Poti* (tibeti könyvforma) – megtalálhatók az építmény léptékű könyvinstallációk is, mint az 1989-es *Gutenberg piramis*, mely megközelítőleg 1000 könyv felhasználásával készült.⁽²⁰⁶⁾

Ez az utóbbi munka jelzi a művészkönyv-könyvmű jelenségnek azt a korszakát, melyben egyre gyakrabban jelentek meg a könyvet installáció-építőelemként vagy átalakítás tárgyaként felhasználó munkák. Ilyen munkák már a hatvanas években is készültek – ahogy már említettem –, mint például Lucas Samaras 1962-es átalakított könyve, a *Book #4 – Dante's Inferno* vagy a beépített könyvtesteket használó művek, mint Marcel Broodthaers 1964-es *Pense-Bête*-je vagy Allan Kaprow 1967-es *Cocktail Table*-je. Ezeknek a munkáknak közös jellemzője – a kézbe fogható méretű átalakított könyvek esetében is –, hogy formailag felszámolják a könyv médium – vagyis közvetítő – szerepét. Nem lehet kinyitni a könyveket, vagy ha igen, úgy vannak átalakítva – mint Ann Hamilton 1993-as *Tropos* című „altered book” műve –⁽²⁰⁷⁾ hogy már nem képesek tartalomközvetítőként működni. Lengyel zárt piramist formázó ezernyi könyvből nem vehetünk el egyet sem – ahogy Matej Krén⁽²⁰⁸⁾ 1990-es évek közepétől kezdődően készített könyvinstallációiból és Hübler János – Kerezi Nemere 2008-as *Konkrétum*^{(209)+35.KÉPLINK} című installációjából sem –, hogy kinyitva hozzájuthassunk annak tartalmához. A könyv fogalma kerül a középpontba, általa pedig mindaz, amit a könyv funkciója szerint közvetít: az információ – az emberiség által felhalmozott tudás, a kultúra. Az 1980–90-es években a globális információáramlás tekintetében az információ elektronikus tárolására és közvetítésére alkalmas eszközök elterjedésével annak az információglobalizálódási folyamatnak a sebessége hatványozódott, ami a 19. század végén a nyomtatott információhordozók tömegtermékké válásával és a kontinenseket áthidaló távírórendszerrel kezdődött el és ami jelen világunknak is meghatározó tényezője. Ezek a munkák – melyek egyedi alkotások – erre a jelenségre reagáló művek. Egyediségük összefügg a létező dologhoz, helyzethez – a könyvhöz és mindahhoz, amit jelképez – való személyes viszony kifejezésével.

5. 03. Neokonceptuális létreprezentáció – Benczúr Emese *Should I live to be a hundred* – *Day by day I think about the future* című műve

Benczúr Emese munkája is az ezredvég utolsó évtizedeire jellemző alkotás, mint az előbbi bekezdésben tárgyalt könyvinstallációk. 1997-ben, 28 évesen kezdte el hímezni az *I think about the future* mondatot előregyártott, kék színű ruhacímke-szalagok gépi szövésű *Day by day* szavai alá. A mű teljes címe magyarul: *Ha száz évig élek is – Napról napra gondolok a jövőre*. Benczúr 100 éves

(205) Az Artpool honlapján: www.artpool.hu/Lengyel/cloud/dekei_hu.html

(206) Lengyel András: *Bookworks 1985–1994*, Artpool–archívum

(207) Ann Hamilton honlapján: www.annhamiltonstudio.com/projects/tropos.html

(208) Matej Krén honlapján: www.matejkren.cz/en/matej-kren/biography.php

(209) Az Open Society Archives honlapján: w3.osaarchivum.org/galeria/catalogue/2008/concrete/virtual/konkretum.html

koráig elegendő ruhacímke-szalagot gyártatott le, minden napra egy gépi szövésű Day by day felirattal a címke felső felében, ami alá naponta ráhímezte a szalagra a mondat folytatását: I think about the future.^{(210)+36.KÉPLINK} Hónapoknak megfelelő szakaszokra vágta a szalagokat, saját bevétele szerint a könnyebb kezelhetőség érdekében. 28 éves volt, amikor a munkát elkezdte, 72 évre elegendő szalagot gyártatott le, összesen 2500 métert. A munkát egy felkérés indította el, melyet a 1998-as luxemburgi Manifesta 2. kiállításon való részvételre kapott Benczúr. Tíz éven keresztül hímezte a szalagokat. A budapesti Ludwig Múzeum vásárolta meg a munkát.⁽²¹¹⁾ Benczúr Magyarországon született, itt is él. Magyarországon és nemzetközi szinten ismert és elismert alkotó, melyet az 1999-es 48. Velencei Biennálén való részvétele is mutat.⁽²¹²⁾

A biennále magyar – *A techné vállalása, Posztkonceptuális objekt-, illetve installációművészet Magyarországon* című – kiállításának kurátora Sturcz János volt. A cím, *A techné vállalása* jól mutatja a kilencvenes évek művészeti törekvéseinek egyik lényeges jellemzőjét, melyben a korszak eltér az 1960–70-es évek fogalmiságot előtérbe helyező konceptuális művészetétől: a mű tárgyi megvalósulásának jelentőségét. A másik lényeges tulajdonsága a munkáknak, amit Sturcz János egy, a biennáléval kapcsolatban vele készült interjúban így írt le: „*Andrási Gábor művészettörténelem kategóriájával érzéki konceptualitásnak lehetne nevezni, amit művelnek.*”⁽²¹³⁾ Az érzéki jelző a művek személyességére utal: „*Az egyébként generációs sajátosság szerintem, hogy ahhoz, amit csinálnak, nagyon erős, személyes viszony fűzi őket. A másik sajátosság az, hogy a munkák szellemi részére is koncentrálnak. Érzéki konceptualizmusnak hívom ezt (amiért persze kaptam bírálatot: hogy tudniillik fából vaskarika volna). Nem hiszem, hogy ez a koncept művészetnek a kilencvenes évekbeli folytatása lenne, és mégis: letagadhatatlan, hogy ennek a generációnak a zöme alapvetően konceptuális beállítottságú. Tehát művészetük szellemi része a domináns.*” – jegyezte meg Andrási Gábor a kilencvenes évek fiatal magyar művészeinek munkáival kapcsolatban.⁽²¹⁴⁾

A dolgozat előző részében az 1960–70-es évek magyar neoavantgárd és konceptuális művészetét a neokonceptuális művészeti törekvések előzményeként vizsgáltam. Andrási fenti idézete részben arra is utal, hogy a kilencvenes évek konceptuális művészeti gondolkodása nem az 1960–70-es évek folytatása. Valóban nem folytatása, de az összefüggés megtalálható a kettő között. Ahogy azt már említettem az értekezés előző részében, az 1960–70-es évek magyarországi neoavantgárd és konceptuális művészeti törekvései a hivatalos művészeti intézményrendszeren kívül és/vagy annak perifériáján zajlottak, mert a hivatalos intézményi struktúra még akkor sem nyílt meg az alkotók számára, amikor Aczél György három T-s rendszere fellazult. Ennek következtében a

(210) A Manifesta honlapján: www.manifesta.org/manifesta2/f/artistes/benczur.html

(211) Benczúr Emese, in: Ne zárkózz el, videófelvétel, Győri András Timótheus, 2013, www.youtube.com/watch?v=FKTeZnDDhM0

(212) Benczúr Emese honlapja: <http://emesebenczur.com/cv.html>

(213) Sturcz János: Nem nyeretlen kétévesek, in: Magyar Narancs 1999/18, magyarnarancs.hu/film2/nem_nyeretlen_ketevesek_sturcz_janos_a_velencei_biennale_magyar_nemzeti_biztosa-58466

(214) Andrási Gábor, in: Meghatározáskeresés – Az Éjjeli őrző beszélgéte Andrási Gáborral, Éjjeli őrző Művészeti Alapítvány, 1996, www.sztaki.hu/providers/nightwatch/eltuno/andراسي/

magyar neoavantgárd és konceptuális művészet alig kapott publicitást a rendszerváltást megelőzően, ahogy arról Tatai Erzsébet is ír: „*A hatvanas évek című kiállításra a Magyar Nemzeti Galériában már 1991-ben került sor.*”⁽²¹⁵⁾ A nyolcvanas-kilencvenes évek fiatal művészgenerációi az oktatás, tanáraik révén kerültek kapcsolatba a hatvanas-hetvenes évek neoavantgárd és konceptuális irányzataival, azok képviselőivel.⁽²¹⁶⁾ A rendszerváltás előtt intézményrendszeren kívüli művészeti csoportokban, mint amilyen az Erdély Miklós köré szerveződő, már említett Indigó-csoport is volt, melynek 1982–83-as „*rajzkurzusában*” olyan fiatal művészek (akkor még képzőművészeti főiskolás hallgatók) vettek részt⁽²¹⁷⁾, akiknek többsége már maga is tanít. A rendszerváltás után pedig már a hivatalos oktatási infrastruktúra is befogadta a neoavantgárd és konceptuális szemléletű oktatókat.

Benczúr Emese a kilencvenes évek elején kezdte tanulmányait a Magyar Képzőművészeti Főiskolán, Klimó Károly festőosztályában. A Manifesta 2-re készített munkájának előzményei a főiskolás évekbe vezetnek vissza, amikor harmadévesen először használt kísérletképpen hímzést, egy festménybe varrva azt. Eleinte ismétlődő formákat hímzett, „*sormintákat leginkább*”⁽²¹⁸⁾, melyből gyorsan továbblépett a hímzett szavak, rövid mondatok felé. „*Nem mondhatom, hogy mindent irgalmatlanul átgondolok, de rájöttem, attól, hogy iszonyat munkával egymás mellé hímzek háromszögeket, amiket régi erdélyi párnánkról vettem át, még nem válik érthetővé, hogy ez magáról az ismétlődésről szól.*”⁽²¹⁹⁾ – beszél Benczúr egy interjújában arról, miért váltották fel a hímzett formákat a szavak. Elbeszélése szerint a hímzés és a szöveg együttese volt az a forma, mely leginkább megfelelt gondolatai kifejezésére s amelyhez számára a festészet nem volt megfelelő kifejezőeszköz. Még főiskolásként, a *De jó lehet annak, akinek ennyi szabadideje van* szövegű 1994-es munkájával jutott el egy olyan konceptuális kifejezőmóddhoz, mely egy nyitott, művészetével a környezetére reflektáló személyiséget mutat. A munka három, 12x200 cm-es festővászon-darabból áll, melyen a hímzett mondat azonos formában, egy sorban folyamatosan ismétlődik. Eredeti terve szerint „*az év végén a többiek munkái, festményei alá*” tette volna ki a munkát. Elmondása szerint nem kritikának szánta a *De jó lehet annak, akinek ennyi szabadideje van* mondatot, hanem annak jelzésére, hogy milyen szerencsés ember, aki azzal foglalkozhat, amivel szeret foglalkozni.⁽²²⁰⁾ De ez a munka inkább egy finom ironikus felhanggal feltett kérdés, semmint állítás. Felvetődik a kérdés, hogy a hímzés választásában szerepet játszott-e a női lét, a nemi identitás kifejezésének szándéka. Benczúr a *Bírom cérnával* című interjújában így nyilatkozik erről: „*Nincs nőművészet. Persze teljesen benne van a munkáimban, hogy nő vagyok, egy pasi el nem kezdene hímezni. De ez nem arról szól, hogy én meg akarnám mutatni, hogy marhára nőies vagyok. Egyáltalán nem akarom megmutatni.*”

(215) Tatai, 60. o.

(216) Tatai, 60. o.

(217) Erdély Miklós: Rajzkurzus 1982–83, az Indigó-csoport rajzkurzusának kiállítása, www.artpool.hu/Erdely/Rajz.html#2

(218) Benczúr, 2013, www.youtube.com/watch?v=FKTeZnDDhM0

(219) Benczúr Emese, in: *Bírom cérnával*, Szőnyi Tamás interjúja Benczúr Emesével, Magyar Narancs, 1999, 29. sz., magyarnarancs.hu/film2/quotbirom_cernaivalquot_benczur_emese_kepzomuvesz-57680

(220) Benczúr, 2013, www.youtube.com/watch?v=FKTeZnDDhM0

Nem szeretek skatulyában lenni, nem is kellene skatulyákban gondolkodni.⁽²²¹⁾ Benczúr ettől kezdve több, hímzett, ismétlődő szövegtartalmú munkát készít: *Ma sem voltam a strandon*, 1994; *Teljesítem a kötelességem*, diplomamunka, 1995; *Egy heti fogyasztás és termelés – Munkám gyümölcse*, 1996; *Egy hónap rendszerezése – Az egyformaság viszonylagos*, 1996; *Munka közben az utazásra gondolok – utazás közben nem gondolok a munkára*, 1997.⁽²²²⁾ E hímzett, ismétlő szövegelemekből épülő munkák sorozatának a záródarabja a *Should I live to be a hundred – Day by day I think about the future* című, melyet – elmondása szerint – 10 évig hímzett. Az ismétlődés, a repetitív struktúra szerepe ebben a munkában is – mint Opałka és Kawara élet-mű-sorozataiban – az idő folyamatának megragadását szolgálja, mely a létrepresentáció eszköze. Bodóczky István így ír Benczúr munkájáról: „*De felfogható úgy is Benczúr különös személyes-személytelen naplója, mint amely nem egyetlen mű. Annyi mű, ahányszor kiállítják. Nem azért, mert az minden alkalommal más – egyre változik a »már« és a »még« összetétele –, hanem azért, mert lényegéhez tartozik a művész folyamatos jelenléte, aki végeredményben életének egy szakaszát »teszi közszemlére«...*”⁽²²³⁾ Opałka művében az időfolyamat megragadásának célja a külvilágtól való elhatárolódás a saját virtuális idő megteremtésével, tudomásul véve és – az egyre világosodó alapszínen eltűnő számsorokkal – ki is fejezve az élet végességét, a személyes érintés gesztusait is kiemelő festési mód által. Benczúr munkájában a hímzés teszi személyessé a művet, de nem megjelenési formájával, mert az teljesen szabályos, minden véletlenszerű gesztustól mentes, hanem maga a hímzés folyamata, amiről így beszélt: „*Magával a hímzéssel nem nagyon foglalkozom, a mozdulat teljesen automatikus, de abban az időszakban azon a szövegen keresztül gondolkozom. Erről nem beszéltem még senkivel, de az az érzésem, hogy olyan ez, mint az imádkozás. Mint elmondani egy miatyánkot: az ember betéve tudja a szöveget, és azon keresztül mennek valamerre a gondolatai...*”⁽²²⁴⁾ A hímzés folyamata az, ami kinyitja a művet a világ felé, mert Opałka művével szemben Benczúr Emese szalagtekerecs-sorozata, bár formailag véges – 100 éves koráig elegendő szalagot gyártatott le előre –, tartalmilag nyitott mű (mint On Kawara munkája), mely által alkotója a napi rendszerességű hímzéssel újra és újra elgondolkodik, felteszi a kérdést a jövővel kapcsolatban.

Benczúr 10 éven keresztül gondolkodott a hímzés folyamatán keresztül az életéről, a jövőről. És ez a jövő minden kétségével és kérdésével együtt az életigenlésről szól, melyet későbbi installációs – többségében már nem hímzett – munkái mutatnak meg, mint például a *Ne zárkózz el*, melyet a 2013-as, többször idézett előadása címadójául is választott. Ezek az installációs munkák már azt mutatják, hogy az alkotó saját, egyéni létére irányított figyelme kinyílt a társas, közösségi lét irányába. Az *I think about the future mondat* hímzésének abbahagyása megváltoztatja a mű jelentését, mely ily módon már úgy is értelmezhető, hogy az alkotó megtalálta útját jövője felé.

(221) Benczúr, 1999, magyarnarancs.hu/film2/quotbirom_cernavalquot_benczur_emese_kepzomuvesz-57680

(222) Adatok forrása: Benczúr Emese, katalógus, 2010, emesebenczur.com/pdf/emese-benczur-cat-2010-small.pdf

(223) Bodóczky István: Ha száz évig élek is – Benczúr Emese kiállítása, in: Új Művészet, 1999. március, 13. o.

(224) Benczúr, 1999, magyarnarancs.hu/film2/quotbirom_cernavalquot_benczur_emese_kepzomuvesz-57680

BIBLIOGRÁFIA

- Adorno, Theodor W.: A művészet és művészetek, in: A művészet és művészetek, Irodalmi és zenei tanulmányok, Zoltai Dénes fordítása, Helikon, Budapest, 1998
- Aknai Tamás: Egyetemes művészettörténet 1945–1980, Dialóg Campus, Budapest, Pécs, 2001
- András Gábor in Meghatározáskeresés, Az Éjjeli Őrjárat beszélgetése András Gáborral, Éjjeli Őrjárat Művészeti Alapítvány, 1996, www.sztaki.hu/providers/nightwatch/eltuno/andras/ 2014. július
- Barbier, Frédéric: A könyv története, Balázs Péter fordítása, Osiris, Budapest, 2005
- Barnicoat, John: Posters, A Concise History, Thames & Hudson, London, 1998
- ed. Beke László: ELKÉPZELÉS – a magyar konceptuális művészet kezdetei, Beke László gyűjteménye, 1971, Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület OSAS-tranzit.hu, Budapest, 2008
- Benczúr Emese, in: Bírom cérnával, Szőnyi Tamás interjúja Benczúr Emesével, Magyar Narancs, 1999. 29. sz., magyarnarancs.hu/film2/quotbirom_cernaivalquot_benczur_emese_kepzomuvesz-57680 2014. július
- Benczúr Emese, in: Ne zárkózz el, videófelvétel, Győri András Timótheus, 2013, www.youtube.com/watch?v=FKTeZnDDhM0 2014. július
- Benczúr Emese: Benczúr Emese, katalógus, 2010, emesebenczur.com/pdf/emese-benczur-cat-2010-small.pdf 2014. július
- Benjamin, Walter: A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában, Kurucz Andrea, Mélyi József fordítása, www.aura.c3.hu/walter_benjamin.html 2014. július
- Bodózy István: Ha száz évig élek is – Benczúr Emese kiállítása, in: Új Művészet, 1999, március
- Bruinsma, Max: Gerd Arntz (1900–1988) – Applied Bildung, in: ed. Ed Annink, Max Bruinsma: Gerd Arntz graphic designer
- Carrión, Ulises: Egy új művészet – a könyvkészítés, in: ed. Koppány Márton: Idegen az ajtóban, Koppány Márton fordítása, Artpool-Balassi, Budapest, 1999
- Castleman, Riva: A Century of Artists Books, Museum of Modern Art, New York, 1994
- ed. Choons, Angela – Simoens, Tommy: On Kawara: Date Painting(s) in New York and 136 Other Cities, Ludion, David Zwirner, New York, 2012

- Conwell, Donna: Personal Worlds or Cultural Strategies? 2002, www.e-flux.com/projects/do_it/notes/essay/e003_text.html
2014. július
- Drucker, Johanna: The Century Of Artists' Books, Granary Books, New York, 1994
- Erdély Miklós: Rajzkurzus 1982–83, az Indigó-csoport rajzkurzusának kiállítása, www.artpool.hu/Erdely/Rajz.html#2
2014. július
- Facos, Michelle: Symbolist Art in Context, University of California Press, Oakland, 2009
- Gaiger, Jason: Approaches to Cubism, in: ed. Steve Edwards, Paul Wood: Art of the Avant-Gardes, Yale University Press, New Haven, London, 2004
- ed. Galántai György, Klaniczay Júlia: ARTPOOL – The Experimental Art Archive of East-Central Europe, Artpool, Budapest, 2013
- Gaugham, Martin: Narrating the Dada game plane, in ed. Steve Edwards, Paul Wood: Art of the Avant-Gardes, Yale University Press, New Haven, London, 2004
- Godfrey, Tony: Conceptual Art – Art and Ideas, Phaidon, London, 1998
- Goldstein, Andrew M.: MoMA Curator Sarah Suzuki on How Dieter Roth Invented the Artist's Book, Artspace, 2013, www.artspace.com/magazine/interviews_features/moma_curator_sarah_suzuki_dieter_roth_interview
2014. július
- Greenberg, Clement: Modernist Painting, in: Arts Yearbook 4, 1961, Török Patrícia fordítása, emc.elte.hu/seregit/GreenbergModernistafest%E9szet.docx
2014. július
- Haraszti Miklós: Civil kurázstól civil társadalomig – A magyar szemizdat két évtizede, in: Lettre 38. szám, 2000. Ősz, epa.oszk.hu/00000/00012/00022/haraszti.html
2014. július
- Hawking, Stephen W.: Az idő rövid története, Molnár István fordítása, Maecenas, Budapest, 1989
- Heller Ágnes, 1968 című írása, in: Beszélő 1997/11., beszelo.c3.hu/97/11/13.htm
- Higgins, Dick: Intermedia, in: The Something Else Newsletter, no. 1, 1966, Koppány Márton fordítása, www.artpool.hu/Fluxus/Higgins/intermediahu.html
2014. július
- Kaprow, Alan, in: Nina Castelli Sundell, The Turning Point – Art and Politics in Nineteen Sixty-eight, Lehman College Art Gallery, 1988, www.lehman.edu/vpadvance/artgallery/gallery/turning_point/sundell.htm
2014. július
- Kaprow, Allan: The Legacy of Jackson Pollock, in: Allan Kaprow, Essays on the Blurring of Art and Life, University of California Press, Oakland, 1993

- Kemesesi Zsuzsanna: Észforgató kézmozgató 500n ötlet
– a IV. Nemzetközi Művészkönyv-kiállítás, Balkon, 2006/7–8, 14–15. o.,
www.balkon.hu/2006/2006_7_8/04otszaz.html
2014. július
- Kennedy, Paul: A nagyhatalmak tündöklése és bukása, Bojtár Péter, Csillag Gábor,
Varga Zsuzsanna fordítása, Akadémiai Kiadó, Budapest 1992
- ed. Klaniczay Júlia, Sasvári Edit: Törvénytelen avantgárd – Galántai György balatonboglári
kápolnaműterme, 1970–1973, Artpool-Balassi, Budapest, 2003
- Klima, Stefan: Artists' Books – A Critical Survey Of The Literature,
Granary Books, New York, 1998
- Kostelanetz, Richard: A dictionary of the avant-gardes, Schirmer Books, New York, 2000
- Kosuth, Joseph: Art after Philosophy, in: ed. Alexander Alberro, Blake Stimson: Conceptual
Art – A Critical Anthology, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, 1999
Bánki Dezső magyar fordítása, in: Joseph Kosuth: Művészeti tanulmányok / Texte über Kunst.
Knoll Galerie, Wien&Budapest, 1992, 107–130.
- Kovalovszky Márta: Művészkönyv-installációk, in: ed. Izinger Katalin: V. Nemzetközi
Művészkönyv-kiállítás katalógusa, Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár, 2013
- Körner Éva: A Rózsa presszóról – kiállításmegnyitó beszéd, in: Lettre, 1999. 32. sz.,
www.c3.hu/scripta/lettre/lettre32/37arc.htm
2014. július
- Lengyel András: Bookworks 1985–1994, Artpool archívum
- Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoón vagy a festészet és költészet határaitól, in: G. E. Lessing,
Válogatott esztétikai írások, Vajda György Mihály fordítása, Gondolat, Budapest, 1982
- LeWitt, Sol, in: Nina Castelli Sundell, The Turning Point – Art and Politics in Nineteen
Sixty-eight, Lehman College Art Gallery, 1988
www.lehman.edu/vpadvance/artgallery/gallery/turning_point/sundell.htm
2014. július
- LeWitt, Sol, in: Art-Rite, No 14, Winter 1976–77
daskunstbuch.at/2013/01/12/statement-sol-lewitt-about-artists-books-art-rite-no-14-1976/
2014. július
- Livingstone, Marco: Pop art, Grove Art Online, Oxford University Press, Oxford, 2009,
www.moma.org/collection/details.php?theme_id=10170
2014. július
- Marinetti, Filippo Tomaso: Hangutánzók és matematikai jelek, 1913, in: ed. Szkárosi Endre:
Hangköltészet, Szöveggyűjtemény, Artpool, Budapest, 1994
- Markó Anita: Műfaj a margón, in: Magyar Narancs, 2013. 41.,
magyarnarancs.hu/konyv/mufaj-a-margon-86905
2014. július

- Meggs, Philip B.: History of Graphic Design, Wiley, New York, 1998
- Mitchell, W. J. T.: Lessing Laokoónja és a műfajok politikája, in: ed. Szőnyi György Endre, Szauter Dóra: A képek politikája, W. J. T. Mitchell válogatott írásai, Horváth Gyöngyvér fordítása, Jate Press, Szeged, 2012
- Moholy-Nagy László: Festészet – fényképészet – film, Mándi Stefánia fordítása, Corvina, Budapest, 1978
- Moholy-Nagy László: Látás mozgásban, Műcsarnok–Intermédiá, Budapest, 1996
- Opałka, Roman in Egy élet számokban, Hervé Legros inerjúja, Art Press, 1992, in ed. Lengyel András, Tolvaj Ernő, Képzőművészeti szöveggyűjtemény, Adamik Lajos fordítása, A&E 93, Budapest, 2002
- Opałka, Roman, in: ed. GlobalArtAffairs Foundation, Personal structures, TIME · SPACE · EXISTENCE, DuMont Buchverlag, Köln, 2009
<http://www.globalartaffairs.org/books/PSTSEONEFLIPBOOKfinal.pdf>
2014. július
- Opałka, Roman, in: ed. GlobalArtAffairs Foundation, Personal structures, TIME · SPACE · EXISTENCE, GlobalArtAffairs Foundation, Leiden, 2013
<http://www.personalstructures.org/index.php?page=450&lang=en>
2014. július
- Orwell, George: Politics and the English Language, in: Horizon, 1946 April, www.utdallas.edu/~aria/research/resources/orwell.pdf
2014. július
- Passuth Krisztina, Moholy-Nagy László, Fapadoskönyv, Budapest, 2011
- Peternák Miklós: A konceptuális művészet hatása Magyarországon (A művészet fogalmának és funkciójának kiterjesztése), 1983–1985. www.c3.hu/collection/koncept/index1.html
- Phillipot, Clive: Könyvek kortárs művészekről, in: ed. Koppány Márton, Idegen az ajtóban, Koppány Márton fordítása, Artpool–Balassi, Budapest, 1999
- Reinhardt, Ad: Twelve Rules for a New Academy, 1953, in ed. Kristine Stiles, Peter Howard Selz, Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings, University of California Press, 1995
- Russell, Bertrand: A nyugati filozófia története, Kovács Mihály fordítása, Göncöl, Budapest, 1996
- Russell, Bertrand: Introduction, in: Ludvig Wittgenstein: Tractatus logico-philosophicus, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd., London, 1922
- Stein, Donna: When a Book Is More Than a Book, in: Robert Flynn Johnson, Artists' Books in the Modern Era 1870-2000: The Reva and David Logan Collection of Illustrated Books, Thames & Hudson, Fine Arts Museum of San Francisco, San Francisco, 2001

- Sturcz János, in: Nem nyeretlen kétévesek – Szőnyi Tamás interjúja Sturcz Jánossal, Magyar Narancs 1999/18., magyarnarancs.hu/film2/nem_nyeretlen_ketevesek_sturcz_janos_a_velencei_biennale_magyar_nemzeti_biztosa-58466
2014. július
- Szelényi Iván, in: Konrád György-Szelényi Iván: Az értelmiség útja az osztályhatalomhoz, Gondolat, Budapest, 1989
- Szilágyi Bundi András: Művészkönyvek tavasza, in: Magyar Nemzet, 2013. április 10. mno.hu/grund/muveszkoznyvek-tavasza-1150939
- Tatai Erzsébet: Neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években, Praesens, Budapest, 2005
- Wahorn András, in: Wahorn András Mezőszeremén (10/4, 10/5), Nosek Mimma riportja Wahorn Andrással, 2007, www.youtube.com/watch?v=ZmhhMkaCwdE, www.youtube.com/watch?v=TFGh1kUJvlg
2014. július
- ed. Wessely Anna: A kultúra szociológiája, Babarczy Eszter, Berényi Gábor, Erdélyi Ágnes, Novák Zsolt, Pásztor Péter, Zsolt Angéla fordítása, Osiris, Budapest, 2003
- Wilson, Edward Osborne: Minden egybecseng, Csaba Ferenc, Farkas György, Kurkó Noémi és Ortmann-né Ajkai Adrienne fordítása, Typotex, Budapest, 2003
- Wittgenstein, Ludvig: Logikai-filozófiai értekezés, Márkus György fordítása, Atlantisz, Budapest, 2004
- Woo, Jung-Ah On Kawara's Date Paintings: Series of Horror and Boredom, 2010, in: College Art Association, Art Journal, Vol. 69, No. 3, Fall 2010, New York
- Wood, Paul: The 'neo-avant-garde', in: ed. Paul Wood, Varieties of Modernism, Yale University Press, New Haven, London, 2004
- Yamabe, Lei: On Kawara's Quantum Gravitational Body, in: ed. Choons, Angela – Simoens, Tommy: On Kawara – Date Painting(s) in New York and 136 Other Cities, Ludion, David Zwirner, New York, 2012

ILLUSZTRÁCIÓK JEGYZÉKE

Az egyes műalkotásokat és azok reprodukcióit védő szerzői és felhasználási jogok tiszteletben tartása végett csak az illusztrációk online forrásai – ahol azok megtekinthetők – kerülnek feltüntetésre az értekezésben.

1. kép

Pablo Picasso, Max Jacob: *Saint Matorel*, 1910; Könyv, 26,5 x 21 cm;
Museum of Modern Arts, New York
www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=29273

2. kép

Sonia Delaunay-Terk, Blaise Cendrars:
La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France, 1913;
Illusztrált könyv, 207,4 x 36,2 cm (kiterítve); Museum of Modern Arts, New York
www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=11511

3. kép

Pablo Picasso: *Chevaux de minuit*, 1955; Könyv, 30 x 21 cm
Museum of Modern Arts, New York
www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=29943

4. kép

Pablo Picasso, Tristan Tzara: *La Rose et le chien: Poème perpétuel*, 1958; Könyv, 282 x 198 mm;
A Christie's honlapján:
christies.com/lotfinder/lot/tristan-tzara-pablo-picasso-4260191-details.aspx?intObjectID=4260191

5. kép

Louise Bourgeois: *He Disappeared into Complete Silence*, 1947-2005;
Könyv, 25,5 x 17 cm; Museum of Modern Arts, New York
www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=121469

6. kép

Filippo Tommaso Marinetti: *Vive la France*, 1914; Rajz és kollázs, 30,9 x 32,6 cm
Museum of Modern Arts, New York
www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=36625

7. kép

El Liszickij, Vlagyimir Majakovszkij: *Khorosho! Oktyabrskaya poema*, 1927;
Könyv, 21,3 x 29,5 cm; Museum of Modern Arts, New York
www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=7546

8. kép

Velemir Hlebnyikov, Alekszej Krucsenyik, Natalja Goncsarova, Kazimir Malevics:
Igra v adu, 1914; Könyv, 18,1 x 13,3 cm; Museum of Modern Arts, New York
www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=10709

9. kép

Antoni Tàpies, José-Miguel Ullán: *Anular*, 1981; Könyv, 32 x 24 cm;
Museum of Modern Arts, New York
www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=12462

10. kép

Jean Fautrier, André Frénaud: *La Femme de ma vie*, 1947; Könyv, 30,2 x 19,3 cm;
Museum of Modern Arts, New York
www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=147158

11. kép

Richard Hamiltonnal, Eduardo Paolozzi: *Kex*, 1966; Könyv, 21,50 x 21,50 cm
A National Galleries of Scotland honlapján:
www.nationalgalleries.org/object/GMA_A42/2/GKL0353

12. kép

Andy Warhol: *Andy Warhol's Index (Book)*, 1967; Könyv, 29,5 x 23,5 cm
A Christie's honlapján:
www.christies.com/lotfinderimages/d50361/d5036126x.jpg
www.christies.com/lotfinder/prints-multiples/andy-warhol-andy-warhol-andy-warhols-index-4987048-details.aspx

13. kép

George Maciunas: *Fluxus Manifesto*, 1963
A Bonotto Foundation honlapján:
www.fondazionebonotto.org/admin/download/file/5522a76_fx0870a.jpg

14. kép

George Maciunas: *Festum Fluxorum Fluxus*, 1963; Plakát, 48,5 x 23,7 cm
Museum of Modern Arts, New York
www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=127659

15. kép

George Maciunas: *Fluxus 1 antológia*, 1964;
Könyv változat, 19 x 21 x 4 cm
www.fondazionebonotto.org/fluxus/maciunasgeorge/artistsbook/fx1250.html
Doboz változat, 20,3 x 21,8 cm
www.fondazionebonotto.org/fluxus/maciunasgeorge/artistsbook/fx1251.html
A Bonotto Foundation honlapja

16. kép

Clive Phillpot: *Művészkönyv halmazdiagram, 1982*
A Das Kunstbuch honlapján:
daskunstbuch.files.wordpress.com/2012/10/grafik-clive-phillpot.png

17. kép

Robert Rauschenberg: *Shades*, 1964; 38,4 x 36,8 x 29,9 cm
Museum of Modern Arts, New York
www.moma.org/collection/object.php?object_id=14718

18. kép

Edward Ruscha: *Twentysix Gasoline Stations*, 1963-1969; Könyv, 17,8 x 14 cm
Museum of Modern Arts, New York
www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=146929

19. kép

Edward Ruscha: *Stains*, 1969; 30,2 x 27,3 cm

Museum of Modern Arts, New York

www.moma.org/collection/browse_results.php?SHR&tag=vo62649&UC=1&sort_order=5

20. kép

Dieter Roth: *Snow*, 1964; Könyv, 45,7 x 50,8 cm

Museum of Modern Arts, New York

www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=81530

http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/dieter_roth/category_works/snow/

21. kép

Dieter Roth: *Collected Works, Volumes 1-20*, 1969-79;

20 db könyv dobozban, 26,5 x 61,5 x 25,5 cm; Museum of Modern Arts, New York

www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=161360

22. kép

Dieter Roth: *Collected Works Deluxe Edition, Volume 11: Snow*, 1970; Könyv, 23,4 x 18 cm

Museum of Modern Arts, New York

www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=163930

23. kép

George Maciunas: *Fluxus 1 antológia*, 1964; Könyv fadobozban, 7 x 21 x 19,3 cm

Museum of Modern Arts, New York

www.moma.org/collection/object.php?object_id=127902

24. kép

Allan Kaprow: *Cocktail Table*, 1967; Asszamlázs; Museum of Modern Arts, New York

www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=114447

25. kép

Lucas Samaras: *Book #4 - Dante's Inferno*, 1962; Asszamlázs;

Museum of Modern Arts, New York

www.moma.org/collection/object.php?object_id=81551

26. kép

Marcel Broodthaers: *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1969; Könyv, 32,5 x 25 cm

Museum of Modern Arts, New York

www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=12805

27. kép

Marcel Broodthaers: *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1969;

Nyomat, 12 db önálló alumínium lapon, egyenként 32,4 x 49,7 cm;

Museum of Modern Arts, New York

www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=146983

28. kép

Marcel Broodthaers: *Pense-Bête*, 1964; Asszamlázs;

Municipal Museum of Contemporary Art (S.M.A.K.), Ghent

www.smak.be/tentoonstelling.php?la=en&y=&tid=&t=&id=369

29. kép

Peter Roehr: *(GR-5) (GR-6) (GR-7) (GR-8)*, 1963; Nyomatok, egyenként 21,3 x 21 cm
Peter Roehr: *(FO-60) (FO-72) (FO-96)*, 1966; Fotómontázsok, egyenként 44,5 x 44,3 cm
Daimler Art Collection, Stuttgart
art.daimler.com/en/tag/minimalismus-en/

30. kép

Sol LeWitt: *Cubic-Modular Wall Structure*, 1963; 110,3 x 110,2 x 23,7 cm
Museum of Modern Arts, New York
www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=81428

31. képlink

Sol LeWitt: *25 oldal a Untitled (Xerox Book)-ban*, 1968; Nyomatok, egyenként 27 x 21,2 cm
Museum of Modern Arts, New York
www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=11402

32. kép

Roman Opalka: *Chronom*, 1963; Festmény, 74 x 64 cm
A Polski Portal Kultury honlapján:
o.pl/artysci/opalka/ga_05.php
Az Art NEW Media honlapján:
artnewmedia.pl/anm_galeria/pl/author/info/16akp8-HXGmkZ4ZqqpSurNDYV5l5cmqVWmh-2podso2iJZHicwtqmrcSkyp2JZnpdk6yT26Oco8NaaXFclH-IoNCmpF2Up1xoqanRqt6YnZn-bi2Wn.htm

33. kép

On Kawara: *Title*, 1965; 3 darabból álló festménysorozat,
2 db 118 x 131 cm, 1 db 131 x 160 x 4.4 cm
Kép a Phaidon honlapján:
uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2014/july/14/on-kawaras-date-paintings-explained/
Adatok a David Zwirner Galéria honlapján:
<http://www.davidzwirner.com/wp-content/uploads/2011/12/checklist.pdf>

34. kép

On Kawara: *I Got Up At (Richard Kostelanetz küldött lapok)*, 1970;
Képeslapok, egyenként 8.3 x 14 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York
www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2001.228a-pp

35. kép

Hübler János, Kerezsi Nemere: *Konkrétum*, 2008; Installáció
Az Open Society Archives honlapján:
w3.osaarchivum.org/galeria/catalogue/2008/concrete/virtual/konkretum.html

36. kép

Benczúr Emese: *Should I live to be a hundred – Day by day I think about the future*, 1997-2007
Ludwig Múzeum, Budapest
A Manifesta honlapján:
www.manifesta.org/manifesta2/f/artistes/benczur.html
A Ludwig Múzeum honlapján:
www.ludwigmuseum.hu/inc/kepgaleria.php?tipus=mutargy&id=2859

Az összes internetes forrás lekeresési dátuma: 2014. július

A JEGYZETEKBEN, BIBLIOGRÁFIÁBAN ÉS AZ ILLUSZTRÁCIÓK JEGYZÉKÉBEN FORRÁSKÉNT MEGJELÖLT HONLAPOK LISTÁJA

- Ann Hamilton honlapja: www.annhamiltonstudio.com
- Art NEW Media honlapja: artnewmedia.pl
- Artpool Művészetkutató Központ honlapja: www.artpool.hu
- Artportal honlapja: artportal.hu
- Artspace honlapja: www.artspace.com
- Balkon Kortárs Művészeti Folyóirat honlapja: www.balkon.hu
- BBC honlapja: www.bbc.com
- Benczúr Emese honlapja: emesebenczur.com
- Bonotto Foundation honlapja: www.fondazionebonotto.org
- C³ Kulturális és Kommunikációs Központ Alapítvány honlapja: c3.hu
- Christie's honlapja: www.christies.com
- DADA Companion honlapja: www.dada-companion.com
- Daimler Art Collection honlapja: art.daimler.com
- Das Kunstbuch honlapja: daskunstbuch.at
- Deák Gyűjtemény (Székesfehérvár) honlapja: www.deakgyujtemeny.hu
- Fundació Antoni Tàpies honlapja: www.fundaciotapies.org
- Galántai György honlapja: galantai.hu
- Granary Books honlapja: www.granarybooks.com
- Lehman College, New York honlapja: www.lehman.edu
- Ludwig Múzeum honlapja: www.ludwigmuseum.hu
- Magyar Művészkönyvkiadók Társaságának honlapja: mmatartbook.wordpress.com
- Magyar Narancs honlapja: magyarnarancs.hu
- Manifesta honlapja: www.manifesta.org
- The Metropolitan Museum of Art honlapja: www.metmuseum.org
- Matej Krén honlapja: www.matejkren.cz
- Museum of Modern Art (MoMA): www.moma.org
- National Galleries of Scotland honlapja: www.nationalgalleries.org
- Roman Opalka honlapja: www.opalka1965.com
- Open Society Archives honlapja: w3.osaarchivum.org
- Országos Széchényi Könyvtár Elektronikus Periodika Archívumának honlapja: epa.oszk.hu
- Personal Structures honlapja: www.personalstructures.org
- Phaidon Kiadó honlapja: uk.phaidon.com
- Polski Portal Kultury honlapja: o.pl
- Public Collectors honlapja: www.publiccollectors.org
- Ray Johnson honlapja: www.rayjohnsonestate.com
- Reed College, Portland, Oregon, USA, honlapja: www.reed.edu
- S.M.A.K., Municipal Museum of Contemporary Art, Ghent honlapja: www.smak.be
- Sotheby's honlapja: www.sothebys.com
- Számítástechnikai és Automatizálási Kutatóintéze honlapja: www.sztaki.hu
- Tate Múzeum honlapja: tate.org.uk
- Umbrella honlapja: umbrellaeditions.com
- University of Texas, Dallas honlapja: www.utdallas.edu
- Victoria&Albert Múzeum honlapja: www.vam.ac.uk
- Visual Studies Workshop honlapja: vsw.org/index.php
- Weproductions honlapja: www.weproductions.com
- David Zwirner Galéria honlapja: www.davidzwirner.com

ROZMANN ÁGNES
grafikusművész

SZAKMAI ÉLETRAJZ

1992-től vagyok a Magyar Képzőművészeti Egyetem oktatója a Tervezőgrafika Szakon.
1985-ben diplomáztam a Magyar Képzőművészeti Főiskolán.

DÍJAK

2012 – Gold award, PostEurop – 2012 EUROPA Stamp Competition
2012 – Nívódíj – R_ecollage IV. Nemzetközi Spanyolnátha Küldeményművészeti Biennále
2003 – Munkácsy Mihály-díj
2000 – Békéscsaba Megyei Jogú Város Önkormányzata fődíja,
XII. Országos Tervezőgrafikai Biennále, Békéscsaba,
2000 – Hídünnep, Színházi plakát kiállítás különdíja
1998 – Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma fődíja,
XI. Országos Tervezőgrafikai Biennále, Békéscsaba,

JELENTŐSEBB MUNKÁK

Magyar Posta – bélyegtervek (2001-2013)
Richter Gedeon Rt. – kiadványtervek (2005-2012)
Magyar Formatervezési Díj – embléma, katalógusok (2003-2010)
www.tervezografika.hu – weblapterv (2009)
Vukán György – zenei CD-borítók tervei (1999-2005)
British Council – plakátok, kiadványok (1999-2005)
Pesti Est Sűgő – Színházi Világnap plakátok (1999-2001)
HungaroControl – embléma, arculat (2001)
Francia Intézet – az intézet kulturális eseményeinek kiadványai, plakátjai (1996 -1999)
Képzőművészeti katalógusok, albumok (1998-2012)
Pannon GSM – kiadványtervek (1998)
Rékassy Csaba katalógus (1998)

MEGHÍVÁSOS PÁLYÁZATOK

Magyar Posta – bélyegtervezési pályázatok (2001-2013)
Richter Gedeon Rt. – kiadványtervek (2005-2012)
Magyar Formatervezési Díj, arculattervezési pályázat (2011)
Design Management Díj – embléma és arculattervezési pályázat (2010)
Magyar Formatervezési Díj, embléma és arculattervezési pályázat (2003)
Heuréka – emlémattervezési pályázat (2003)
Budapest Airport – embléma és arculattervezési pályázat (2002)
HungaroControl, Magyar Légiforgalmi Szolgálat – arculattervezési pályázat (2001)

TAGSÁGOK

2001-től a Magyar Képzőművészek és Iparművészek Szövetsége Tervezőgrafika Szakosztályának,
1985-től a Magyar Alkotóművészek Országos Egyesületének vagyok tagja.

PUBLIKÁCIÓK

VÁLOGATOTT EGYÉNI ÉS CSOPORTOS KIÁLLÍTÁSOK

- 2014 – Labirintus, MAOE kiállítás, MűvészetMalom, Szentendre
- 2014 – R_EMARQUE V. Nemzetközi Spanyolnátha Küldeményművészeti Biennále,
Herman Ottó Múzeum Miskolci Galériája
- 2014 – Mi a bibi? Herman Ottó Múzeum Miskolci Galériája
- 2013 – Aranyrajzszög 2013, Design Terminal, Budapest
- 2013 – Négy Elem MAOE kiállítás, Régi Művésztelep, Szentendre
- 2013 – Nő-vér-vonal, Hommage a Bruno Munari, Olasz Intézet, Budapest
- 2013 – XVIII. Országos Tervezőgrafikai Biennále, Duna Palota, Budapest
- 2013 – 10 éves a Typoszalon – Zene c. kiállítás, Vízivárosi Galéria, Budapest
- 2012 – Magyar Formatervezési Díj kiállítás, Iparművészeti Múzeum, Budapest
- 2011 – MÉSZ Kós Károly terem, Budapest
- 2011 – Újbuda Galéria
- 2011 – Aranyrajzszög, Budapest
- 2010 – Magyar Iparművészet 2010 – Magyar Alkotóművészek Háza, Budapest
- 1994 – 2010 – Országos Tervezőgrafikai Biennálék, Békéscsaba, Budapest
- 2009 – A plakát művészete, Nemzeti Táncszínház Galériája, Budapest
- 2008 – CRAFT&DESIGN, Iparművészeti Múzeum, Budapest
- 2003 – A PTE Művészeti Kar és MKE DLA hallgatóinak kiállítása, Pécs, Budapest
- 2002 – 20. Nemzetközi Tervezőgrafikai Biennále, Moravska Galéria, Brno
- 2001 – Ipar-Művészet, Millenniumi iparművészeti kiállítás, Múcsarnok, Budapest
- 1998 – Műkép, III. Országos Digitális Grafikai Biennále, Nemzeti Galéria, Budapest

NYOMTATOTT MEGJELENÉS

- 2014 – Labirintus, MAOE kiállítás katalógusa
- 2013 – Négy Elem, MAOE kiállítás katalógusa
- 2013 – Magyar Grafika, Nő-vér-vonal, folyóirat, LVII/5., Budapest
- 2012 – Magyar Formatervezési Díj kiállítás katalógusa, MFT, Budapest
- 2010 – www.tervezografika.hu, Országos Tervezőgrafikai Biennále honlapja
- 1994 – 2010 – Országos Tervezőgrafikai Biennále katalógusai
- 2007 – Graphicum – Mai magyar tervezőgrafika,
Magyar Tervezőgrafikusok és Tipográfusok Társasága
- 2006 – Plakát.hu – Plakáttervezés Magyarországon, Stalker Stúdió
- 2004 – Embléma.hu – Emblématervezés Magyarországon, Stalker Stúdió
- 2003 – A magyar iparművészet az ezredfordulón, Magyar Művészeti Akadémia Alapítvány
- 2002 – Brno-i Nemzetközi Tervezőgrafikai Biennále katalógusa
- 2001 – Ipar-Művészet, Millenniumi iparművészeti kiállítás katalógusa
- 2000 – Graphis, Poster Annual, Graphis Inc. New York, US
- 2000 – Magyar Iparművészet 2000/3, Magyar Művészeti Akadémia Alapítvány

MŰVEK KÖZGYŰJTEMÉNYEKBEN

- Munkácsy Mihály Múzeum, Békéscsaba
- Országos Széchényi Könyvtár, Budapest