

MAGDALENA RADOMSKA

W KIERUNKU TŁUMACZENIA ŻARTU. POMIĘDZY KIERUNKIEM, KODEM I KONTEKSTEM W SZTUCE NEOAWANGARDY WĘGERSKIEJ

„Coś takiego, jak próba tłumaczenia żartu”¹

Telegram

*„Zawiadamiamy, że chorąży Gyula Tót (pocztą
polowa nr 8/117) zginął śmiercią bohatera
w walce z wrogiem. Węgierski Czerwony Krzyż”²*

Listonosz z Mátrászentanny został zmobilizowany od razu na początku wojny. Funkcje jego objął garbus niespełna rozumu i na dodatek jąkała. Właściwie to stary Gyuri cierpiał tylko na swoiste zakłócenie równowagi (...). Przed południem, kiedy roznosił listy, wędrował zawsze środkiem szosy po linii, która w jego wyobraźni dzieliła ją równo na połowę. Nie lubił, gdy cokolwiek mu tę symetrię zakłóciło. Kto i kiedy otrzymywał listy, na to także miało wpływ jego poczucie symetrii. Nienawidził na przykład profesora Ciprianiego (...), którego samochód często stał na skraju szosy przed willą, boleśnie psując symetrię. Ogromnie natomiast lubił rodzinę Tótów, szczególnie samego Lajosa Tóta. (...) W oczach starego garbusa był on najwyższym ideałem ludzkiej symetrii, bo nawet przedziałek na głowie rozczesywał w samym środku. (...) Właśnie temu Tótowie zawdzięczali, że z frontu otrzymywali wyłącznie dobre wiadomości. (...) Okno urzędu pocztowego (...) wychodziło na podwórze. Pod nim (...) stała beczka na deszczówkę (...). Stary Gyuri (...) do tej beczki wrzucał listy skazane na zagładę. Jednego i tego samego dnia trafił tam kartonik (...) zapraszający profesora Ciprianiego z małżonką na garden party do regenta Węgier, oraz telegram Czerwonego Krzyża donoszący o śmierci Gyuli Tóta³.

Tłumaczenie żartu, do którego Géza Ottlik przyrównał próbę analizy dzieł czołowego artysty węgierskiej neoawangardy – Miklósa Erdélya przywołane następnie przez Gábora Patakiego jako adekwatne dla próby

¹ Słowa Gézy Ottlika bez podania źródła przytacza Gábor Pataki: G. Pataki, G. András, *Hungarian art of the twentieth century*, Budapest: Corvina 1999, s. 203.

² I. Orkény, *Rodzina Tótów*, Warszawa 1975, s. 13.

³ Ibidem.

analizy sztuki konceptualnej w ogóle, jest synonimem negacji i nonsensu. Nie oznacza to wszakże, iż żart jest wyjątkowym, bo odsyłającym do samego siebie znakiem, lub nie uwarunkowanym komunikatem. Niezrozumienie żartu równoznaczne jest z nieznaną kontekstu, w którym jest osadzony, lub – co więcej – samego kodu żartu, co powoduje, iż tłumaczenie żartu staje się poważnym zadaniem o wymiarze ontologicznym. Tłumaczenie zbliża zatem wytłumaczenie do przetłumaczenia. Ranga takiego tłumaczenia, jego ontologiczny status, wreszcie – niemożność, jest treścią książki Kundery *Żart*. U Kundery kartka pocztowa z żartem trafia, przechwycona, do różnego od adresata odbiorcy; u Örkényego telegram powierzony listonoszowi nie trafia do adresata, a jedynym odbiorcą staje się, z założenia mający jedynie pośredniczyć w komunikacji, listonosz. Choć intrygi obu historii warunkuje zaburzenie komunikatu, jedynie u Örkényego dotyczy ono także jego warstwy strukturalnej. Nieobecny – obecny neutralnie w myślniku określającym relację nadawca-odbiorca, listonosz zyskuje rangę nośnika komunikatu na podobieństwo jego medium. Zdolność unicestwienia komunikatu jednakże nie stanowi o władzy listonosza, albowiem fakt jego istnienia – fakt, że przesyłki są dostarczane – utrzymuje pozycję listonosza pomiędzy nadawcą i odbiorcą. Nie przejmuje on funkcji odbiorcy, unicestwiając komunikat jedynie w jego aspekcie materialnym. Dlatego, choć odbiorca nie otrzymuje wysłanej wiadomości, komunikat jednak doń dociera. Brak telegramu o śmierci syna jest dla rodziny Tótów informacją, że ów żyje. Warunkuje to intrygę całej książki, określanej często jako ilustracja mechanizmu tyranii, w obrębie której dominująca rola przypadłaby przełożonemu syna Tótów – majorowi, którego wizytę, zapowiedzianą listem syna, rodzina przyjmuje w imię jego dobra. Major w istocie tyrantyzuje rodzinę, czyni to jednak nie dlatego, iż przysługuje mu władza, lecz pomimo iż nie jest jej podmiotem. Major sądzi, że jest podmiotem władzy, gdyż i on nie wie o śmierci chorążego Tóta. Władza funkcjonuje jednak, gdyż dzięki istnieniu struktur komunikat zawsze zostaje przekazany.

Zrozumienie żartu, przeciwnie niż niezrozumienie, wyklucza powtarzanie. Żart redukuje się do pointy, unieważniając treść, a także czas opowiadania, które są jego materią. Zrozumienie unieważnia żart.

Sztuka jako to, co tworzone, a zatem – niezależnie od paradygmatu – nowe, nie zawsze walczy, lecz zawsze ingeruje w zastane struktury, traktując je jako konwencjonalne. Z drugiej strony – na mocy prawidłowości, o której pisze Jacques Derrida⁴ – nowość relatywizowana jest

⁴ J. Derrida, *Psyché. Odkrywanie Innego*, (w:) *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 84.

w zależności od owych struktur i w efekcie zawsze zostaje w nie wpisana. Nie jest to paradoks, lecz efekt działania wobec danych struktur. Odniesieniem dla sztuki neoawangardy węgierskiej w kontekście jej powstania były bardzo silne struktury zaburzenia komunikacji. Właściwością ich było nie tylko zaburzenie komunikacji jako procesu, ale także zaburzenie struktur komunikacyjnych. Podwójny punkt odniesienia, relatywizujący samo pojęcie struktury, wpływający w istotny sposób na kształt komunikatu artystycznego, nie spowodował, dzięki nabytemu relatywizmowi, próby wpisania się w żadną z nich. Stanowi to o znaczącym przesunięciu sztuki węgierskiej względem sztuki Zachodniej Europy, o wiele bardziej istotnym niż jedynie, wynikające z kulturalnej izolacji Węgier, opóźnienie zjawisk artystycznych. Właściwy sztuce węgierskiej przez kontekst powstania, relatywizm spowodował jej nieczytelność w odniesieniu do obu struktur komunikacji – kreowanej przez sztukę zachodnią – „czysto artystyczną” oraz przez sam kontekst – do struktury zaburzenia komunikatu. Teoretycznie możliwe proste, autoteliczne dzieło, by zaistnieć w tak skonstruowanym polu napięcia w sposób świadomy nie ignorując, ani nie poddając się żadnemu z biegunów, zwróciło się w kierunku własnego statusu, w ich obliczu komplikując własną strukturę kodową. Liczne obietnice zrozumienia, możliwe proste wpisanie dzieł w obręb kierunków artystycznych, wydają się być zgubne. Konieczne staje się wyjaśnienie statusu pojęć ze szczególnym uwzględnieniem kierunków w sztuce węgierskiej. Analizowana z punktu widzenia zachodniego dyskursu, sztuka węgierska traci swą wieloznaczność, a jej wartość ulega deprecjacji. Zignorowanie przesunięcia w obrębie kodu, prowadzi nieodmiennie do podtrzymania jako istotnego, zapóźnienia czasowego. Z drugiej strony próba zignorowania tegoż zapóźnienia grozi automatyczną aplikacją języka historii sztuki zachodniej. Ta zaś, nie tylko nie jest dla dzieł neoawangardy węgierskiej korzystna, lecz, co więcej – ustanawia jako zewnętrzny język, będący w istocie przedmiotem artystycznej działalności. Przykłady twórczej analizy kodu i struktury komunikatu w sztuce węgierskiej są niezwykle różnorodne. Rezygnacja z pointy wydaje się nieunikniona. Pozostaje poprzestać na tłumaczeniu.

Przykład sztuki Miklósa Erdélya – węgierskiego Żyda wierzącego w Chrystusa – zdaje się być znamienym zaprzeczeniem słów Ottlika. Nieliczne prace artysty, które w pierwszym, „muzealnym” oglądzie na podstawie tytułu lub znajomości anegdoty z nimi związanej, obiecują zrozumienie, są źródłem największych nieporozumień. Trudności z tłumaczeniem sztuki Edélya związane są z faktem, że jego dzieła ingerują w struktury rozmaitych kodów tak głęboko, iż efektem tego jest *novum*

na granicy nowego, o którym Jacques Derrida⁵ pisze jako o niemożliwym do rozpoznania⁶.

Wybitne dzieło artysty, uznane za przykład jego wypowiedzi na temat Holokaustu, skonstruowane zostało tak, iż wydaje się, że nie sposób dodać nic do instrukcji artysty dotyczącej sposobu jego ekspozycji⁷. Węgierska historyk sztuki, zaangażowana w badania nad twórczością artysty – Annamária Szóke jedynie opisuje dzieło cytując słowa Erdélya⁸. Na stole, pod szklanym blatem, umieścił artysta pismo zaświadczające o przyznaniu mu odszkodowania za trzech zamordowanych braci wsparte rachunkiem – po 3250 forintów za braci ze strony matki i połowę tej kwoty – 1650 forintów za brata ze strony matki i ojca⁹ – ogółem 8125 forintów. Obok polecił postawić butelkę morelowej brandy, dwie szklanki i rachunek za brandy wysokości 8125 forintów, pod stołem – resztę zakupionych za tę sumę butelek. Odwiedzający wystawę mieliby pić alkohol do wyczerpania zapasów. Od wzburzonych ekspozycją, odmawiających picia widzów, trzeba by uzyskać informację, ile litrów alkoholu uspokoiłoby ich, ustalając tym samym nową kwotę rekompensaty.

Kluczowe dla analizy wydaje się zestawienie pracy i jej tytułu, dzięki któremu dzieło porusza się w analogicznej do zadanej czytelnikowi przez Örkényego problematyce sformułowanej na początku książki w postaci krótkiego tekstu: „Jeżeli wąż – co jest nader rzadkim wypadkiem – sam siebie pożre, to czy pozostanie po nim próżnia w kształcie węża? Czy istnieje taka przemoc, która by zmusiła człowieka, aby sam bez reszty unicestwił własne człowieczeństwo? Istnieje? Nie istnieje? Istnieje? ... To bardzo podchwytliwe pytanie”¹⁰. Tytuł pracy *Bóg-Bóg = na zdrowie!* jest równaniem, wynikiem odejmowania. Prosty rachunek jest istotą tego dzieła. Tworząc tytułowe równanie w postaci odejmowania, artysta jednocześnie ujawnia zawarte w otrzymanym piśmie równanie dodawania zamordowanych z kwotą przyznaną w formie rekompensaty. Dzieło zawiera tłumaczenie – zarówno dosłowne tłumaczenie „nadawcy” pisma, czy odbiorcy sztuki absurdalności „rekompensaty”, jak i tłumaczenie języka

⁵ Ibidem.

⁶ Bardzo podobne rozważania były treścią tekstu artysty *Tezy teorii powtórzeń*, których jednak, jako nie opublikowanych, nie mogę przytoczyć.

⁷ Dzieło miało być wystawione zarówno w Pécs na Czwartym Narodowym Biennale Małej Rzeźby w 1974 roku, jak i w Essen, odrzucone przez oba jury, zobacz: A. Szóke, *Miklós Erdély Isten-Isten (God-God = Cheers) 1973-1974*, (w:) *Elhallgatott Holocaust, Bisterdo Holocaust, The Hidden Holocaust*, red. J. Fabényi, Budapest: Műcsarnok 2004, s. 159.

⁸ Ibidem.

⁹ Erdély pisze w liście do Dóry Maurer, iż kwotę odszkodowania za trzeciego brata musiał dzielić z żyjącym ojcem: Ibidem.

¹⁰ I. Örkény, op. cit., s. 7.



1. Miklós Erdély, *Bóg-Bóg = Na zdrowie*, 1973-1974 (Rekonstrukcja z 2004 r.)

– kodu pisma. Podejmuje go, zamieniając człowieka z Bogiem, dodawanie z odejmowaniem oraz skończoną kwotę z nieskończoną ceną toastów. I chociaż to pierwsza część tytułowego równania decyduje o jego sile – wielką religijnością obrazoburstwa potrzebującą dwakroć imienia Boskiego, żeby zaprzeczyć Jego istnieniu – tak, że rozstrzygające 0 zarazem jest i nie jest wynikiem tego odejmowania, jednak to w drugiej części „odbywa” się zasadnicza zamiana uprawomocniająca znak równości jako adekwatności – zamiana kwoty na cenę. W ten sposób dzieło swą strukturą wizualną i tytułem tworzy nowe – trzecie równanie, w którym śmierć braci otrzymuje swą cenę, równocześnie wskazując na artystę i odbiorców, jako na tych, którzy będą musieli ją zapłacić.

Przyjęcie słów Ottlika jako adekwatnych dla całej sztuki konceptualnej, jak chce Gábor Pataki, jest podwójnie kłopotliwe. Zapleczem tego postulatu jest zgoda na przyjęcie określonego pojęcia konceptualizmu, przejście pojęcia adekwatnego dla sztuki Zachodniej. Płaszczynę możli-

wych różnic, obejmującą także różnicę czasową, zwłaszcza stosowane w literaturze, także odnośnie innych kierunków sztuki, określenie „węgierski”. Paradoksalnie jednak „węgierski” nie określa języka konceptualizmu – przeciwnie – istotę języka zawiera sam termin „konceptualizm”. Wystarczy przytoczyć słowa Jánosa Franka stwierdzającego, iż – każdy artysta neoawangardowy tworzył sztukę konceptualną¹¹, by nakreślić konsekwencje słów Patakiego. Nie tylko twórczość artystów węgierskich zaliczana jest bowiem do różnych kierunków, lecz i same dzieła są niezwykle często zaliczane równolegle w poczet różnych kierunków. Konstruowanej tak historii sztuki nie charakteryzuje jednak niekoherencja – funkcją klasyfikacji dzieł sztuki jako reprezentatywnych dla określonego kierunku, jest podwójne uprawnomożnienie – kierunków w sztuce i – co najistotniejsze – samej sztuki. Multiplikacja określeń wzmaga jedynie postulowany ich status. Przedmioty wyjątkowo kłopotliwe w klasyfikacji określane są mianem „ready-mades”, który to termin stosowany zasadniczo wymiennie z pojęciem „przedmiotu”, bez żadnych terminologicznych obostrzeń, używany jest jednak również jak nazwa kierunku artystycznego. Wiąże się to zapewne z charakterem terminu sformułowanego w języku angielskim, który, choć przetłumaczalny w języku węgierskim, nie posiada ekwiwalentu w stosowanym języku historii sztuki, przeciwnie do „przedmiotu” obecnego w literaturze zarówno jako węgierskie „tárgy”, jak i angielskie „object”. Cytowane często słowa Josepha Kosutha, iż „Wszelka sztuka po Duchampie jest konceptualna w swej naturze”¹², stawiają kropkę nad i, abstrahując od ich znaczenia wyznaczającego konceptualizmowi status raczej etapu, niżli kierunku sztuki.

Papierkiem lakmusowym konceptualizmu w sztuce węgierskiej jest niewątpliwie dzieło László Laknera *Cytat z Wittgensteina*, dotyka ono bowiem języka konceptualizmu we wszystkich jego wymiarach. Tytułowy cytat – punkt siódmy z *Traktatu logiczno-filozoficznego* Wittgensteina – „O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć”, sformułowany został w czterech językach węgierskim, angielskim, niemieckim i francuskim – *Amiről one can not speak, darüber muss se taire*. Sformułowanie, nie przytoczenie, czy też przetłumaczenie cytatu jest przedmiotem pracy artysty. Formuła wszakże, w pierwszym oglądzie, zdaje się być Wittgensteinowską. Cytat legitymizowany jest bowiem zaczerpniętą z filozofii Wittgensteina przystawalnością myśli i języka. Jest zacytowaniem myśli

¹¹ Frank używa określenia „wszystkie awangardy”: J. Frank, *The Kinetic Sculptor*, (w:) *Haraszty István, Retrospektív Kiállítás, A Retrospective Exhibition 1963-1998*, red. A. Dobai, Budapest: Mandula Press 1998, s. 36.

¹² J. Kosuth, *Art after philosophy*, Studio International, (October 1969), (w:) U. Meyer, *CONCEPTUAL ART*, New York 1972, s. X.

autora *Traktatu*. Przyjmując za Wittgensteinem konwencjonalny charakter związku pomiędzy rzeczą a nazwą, widz musi uznać cytat. Jawi się on jako analityczny sąd o filozofii wczesnego Wittgensteina. Jedność myśli podporządkowuje sobie, także w porządku wizualnym, wielość języków; spójność struktury dominuje nad różnymi słownikami, do których odsyłają słowa.

Zdanie jawi się jako sformułowane w języku, któremu nie przysługuje określenie. Istotny wydaje się sam fakt formuły językowej myśli. Zgodnie z filozofią wczesnego Wittgensteina, słowa zdania mają tu charakter całkowicie konwencjonalny.

Wizualnie wydobywają go pionowe linie przebiegające w miejscach, w których zmieniany jest język zdania, i biegnące w dół. Linie te nie tyle dzielą, ile rytmizują zdanie nie rozbijając jego oglądowej spójności, potęgując wrażenie konwencjonalności słów i fraz sprawiających wrażenie „części zamiennych”. Graficznie podkreślona jest istotność sformułowania nie jako cytatu, a zdania właśnie. To jego atrybuty – ujęcie w wielką literę i kropkę, nie zaś w cudzysłów, decydują o spójności sformułowania (nie jest to w dziełach Laknera regułą – tworzone w tym samym czasie prace zawierające cytaty z Georga Lukácsa, ujęte są w cudzysłowie). Pojawiający się w środku zdania – wyznaczonym parzystą ilością słów oraz języków, przecinek – zgodny z oryginałem, jest jego konkurencyjnym dla linii podziałem. Silniej niż wielka litera i kropka, unieważnia on wizualnie silny status linii – mając właściwość podziału, powoduje całkowitą dominację właściwego strukturze zdania podziału, ponad językowym.

Wydobycie istotności zdania jawi się jednocześnie jako zignorowanie jego statusu jako cytatu. Zdanie ma tylko jeden atrybut wizualny sugerujący odniesienie poza dzieło – w końcowej części za pomocą gwiazdki oznaczony jest przypis, który w układzie przypominającym stempel,



2. Laszló Lakner, *Cytat z Wittgensteina*, 1971

umieszczony został w prawym dolnym rogu, o treści: *Tractatus Logico-Philosophicus point *7 final sentence LUDWIG WITTGENSTEIN 1971 Lakner László*. Użycie łacińskiego tytułu *Traktatu*, wydaje się zgodne z wymową całości – zdania uniwersalnego języka. Podobnie dwa nazwiska pojawiające się pod spodem – wyżej filozofa, niżej artysty (ostatnie w charakterystycznym węgierskim szyku z nazwiskiem poprzedzającym imię), zdają się sugerować, iż artysta – dosłownie i w przenośni – podpisuje się pod Wittgensteinem. Jest jednakże znaczący element zdający się rozsadzać ów porządek. Fragment następujący po gwiazdce – odnoszący się zatem bezpośrednio do zdania powyżej – sformułowany został w języku angielskim (*final sentence*) łącząc się w ten sposób ze sformułowanymi po angielsku podpisami trzech linii (*boundary*). Można by z powodzeniem, określając angielski aktualnym do dziś, podobnie jak łacina, wcieleniem uniwersalnego języka, zakończyć analizę w prawym dolnym rogu, podpisem artysty – gdyby nie znaczenie angielskich słów. Nie tylko bowiem granica określona werbalnie nabiera językowego charakteru – dostrzegalny staje się także graniczny charakter końcowego zdania *Traktatu*.

Powiązanie tych dwóch elementów powoduje, iż zdajemy sobie sprawę, że pole, na którym widnieje zdanie, jest nie tłem – neutralnym nośnikiem, lecz stroną, która nie tyle zawiera to zdanie, co nie zawiera pozostałej części traktatu. Słowa – *boundary*, przywołują nieobecną na stronie tezę 5.6 – „Granice mego języka wyznaczają granice mego świata”. Wprawdzie oba punkty – obecny i nieobecny, pochodzą z *Traktatu*, odsyłając w myśli Wittgensteina do wyższej w sensie językowym, ale także metafizycznym, struktury, jednakże określenie zdania jako ostatniego przywołuje ich graniczny status. W obu tych zdaniach jako konstrukcjach werbalnych kryje się wewnętrzna sprzeczność, która w ten sposób przez Laknera uwidoczniła, odsyła do *Dociekań filozoficznych*, nadając sformułowaniu zewnętrzny kontekst, który istotnie zmienia jego znaczenie. Czytany ponownie w powiązaniu z nieobecnym, cytat nabiera znaczenia politycznego – cenzury. Nieobecny cytat również nabiera takiego znaczenia – uniwersalny język nie tylko zostaje unieważniony poprzez partykularny – narodowy – w opozycji do języka angielskiego zrozumiały dla bardzo wąskiej społeczności ściśle powiązanej z granicami jednego kraju, ale także „grę językową” w znaczeniu późnego Wittgensteina. Porusza w ten sposób dwa wątki – w sensie wąskim możliwości opuszczenia kraju, lub emigracji, w sensie szerszym natomiast – możliwości opuszczenia granic kultury oraz porozumienia poza tak wyznaczoną granicą.

Cytat obecny w pracy Laknera, w kolejnej fazie percepcji, zwraca uwagę węgierskim początkiem – determinującym dla węgierskiego odbiorcy całość. Nieistotne, w jakim języku napisany jest cytat – odbiorca

czyta go w swoim języku. Upośledzony o kontekst znajomości filozofii Wittgensteina odbiorca – nie jest w stanie go odczytać – cytat nie jest przytoczony, a jedynie wspomniany w tytule. W kontekście odbioru brak uniwersalnego języka. Tak postrzegany język angielski staje się także językiem konceptualizmu, który ponadto również nie jest uniwersalny. Brak cudzysłowu jest tu podobnym sygnałem, sytuującym sformułowanie już w otwartej przez późnego Wittgensteina perspektywie filozoficznej – bliżej kontekstu, niżli tekstu. Miejsce przypisu na stronie dzieła także wydaje się nieprzypadkowe, otóż – to nie artysta podpisuje się pod Wittgensteinem, to miejsce przypisu zostało podporządkowane sygnaturze artysty umieszczonej – w przeciwieństwie do przypisu – w typowym dla niej miejscu. Dodatkowo data oraz węgierski szyk podpisu wprowadzają nowy, kulturalny kontekst do „cytatu” z Wittgensteina.

Istotnym pojęciem alternatywnym dla nieistniejącego zdaniem autora na Węgrzech konceptualizmu, jest wykreowany przez György Galántaia termin „kontekstualizmu”. Propozycja ta, daleka od usiłowania wykreowania nowego kierunku, ma charakter refleksji i być może dlatego właśnie łapie sztukę węgierską *in flagranti*, konsekwentnie będąc adekwatną także wobec prac samego artysty. Tak pojmowana kontekstualność zasadza się nie tylko na koniecznym uwikłaniu sztuki w kontekst, lecz przede wszystkim na uprzedmiotowieniu go w sztuce. Jawi się nie jako cecha, lecz miara sztuki, nie zniewolenie, lecz uwolnienie.

Praca György Galántaia *Język* jest jednym z kluczowych dzieł artysty. Wykonana w 1984 roku, w którym artysta stworzył książkę podsumowującą dotychczasową twórczość, sama stanowi istotny element długiej serii prac Galántaia, wykorzystującej wycięte w metalu odrysy podeszew/śladów artysty – swoiste, choć nie ostateczne, spointowanie tejże. Tytuł przykuwa uwagę odbiorcy do centralnej formy dzieła – metalowej podeszwy, którą każe postrzegać jako język umieszczony w ramach konstrukcji otwartych ust. Choć w tytule brak sugestii partycypacji konstrukcji w znaczeniu dzieła, to ona właśnie rozstrzyga o jego wizualnej prawomocności. Metalowa forma odizolowana od kontekstu ramy i tytułu nie jest niczym innym, jak na pierwszy rzut oka rozpoznawalnym motywem całej serii prac Galántaia, co więcej – nawet w kontekście tych dwóch elementów, nadal pozostaje podeszwą użytą jako język. Nie oznacza to wszakże, iż relacja formy z tytułem jest i pozostaje w całości oglądu dzieła jednokierunkowa. Pomimo iż słowo tytułu wskazuje znaczenie formie, samo pozostaje dwuznaczne. Géza Perneczky zastanawia się nad znaczeniem tytułu – węgierskiego *nyelv* – z jednej strony przywołując angielskie tłumaczenie – *tounge* i pisząc o sztuce, która na dadaistyczny sposób pokazuje nam język, z drugiej niemieckie *Sprache*, wspominając, że artyście chodzi raczej o to drugie, mniej oczywiste zna-

czenie, lub też odwołuje się on po prostu, do gry słownej, zabawy językiem i znaczeniem¹³. Perneczky zdaje się jednak lekceważyć konieczność wizualnego umocowania tak opisanej gry, jak gdyby wyłącznie tytuł był nośnikiem znaczenia dzieła.



3. György Galántai, *Język*, 1984-1985

Analiza bierze w nawias dzieło, jak gdyby samo węgierskie słowo tytułu mogło spełnić podobną funkcję, pomija także całkowicie istotność użycia w charakterze języka podeszwy, której znaczenie w literaturze przedmiotu uzgodnione zostało w paru zdaniach jako adekwatne dla

¹³ G. Perneczky, *The sculptore's progress from word-collages through allegories to the fluxus concert*, (w:) Galántai. *Életmunkák 1968-1993*, red. G. Galántai – J. Klaniczay, Budapest: Artpool-Enciklopédia Kiadó 1996, s. 10-11.

całej serii kilkudziesięciu prac. Dominującym serię komentarzem jest sytuowanie znaczenia w sferze polityczno-egzystencjalnej, przy czym „polityczne” uważane jest za węższe tzn. ściślejsze, choć niewystarczające znaczenie, „egzystencjalne” zaś za szersze, ujmowane ogólnie poprzez odniesienie do „kondycji ludzkiej”. Znaczenie polityczne serii kształtowane jest przez aplikację słownika politycznego (nierzadko jedynie za pomocą przytaczania tytułów dzieł) – „kroczenia naprzód”, „postępu”, „wielkiego skoku”, pozbawione natomiast analizy strukturalnej, pozwalającej na semantyczną indywidualizację poszczególnych dzieł wykraczającą poza odniesienie do tytułu.

Niezwykle interesującą, choć także pozostającą na poziomie analizy motywu serii, nie poszczególnych dzieł, wypowiedzią jest baśń autorstwa Pétera Esterházyego, napisana z okazji wystawy artysty w 1987 roku w Vác. Narracja, rozwijana w konwencji dowcipu, kilkakrotnie przerywana jest w kulminacyjnym momencie stwierdzeniem: „nie skracajmy długiej historii”, przywołującym na myśl znaną anegdotę dotyczącą Lenina piszącego długi list, z braku czasu, by napisać krótki. Kontekst polityczny wyraźnie pojawia się w baśni, jako uwarunkowanie serii podeszew – tu jednak polityczne aluzje składają się w spójną teoretyczną konstrukcję. Baśniowa opowieść dzieje się „dawno temu”, w kraju zwanym Węgrami, dając „prominentny opis tego węgierskiego krajobrazu, z rdzą i świętym Stefanem¹⁴, trabantem i dyktaturą, bartókiem i mlekiem w plastikowych torbach jako głównymi współrzędnymi”, którego mieszkańcy – Madziarzy zauważają pewnego razu:

coś, czego nie było. Że nie mają żadnych śladów. Gdziekolwiek by nie pozostawili swej madziarskiej stopy na węgierskim gruncie (...). Nie przedstawiali opowiadać – bardzo poetyckich! – jednak kłamstw przez jakiś czas, ale później ich to zmęczyło, a byli także Węgrzy, którzy nie lubili kłamać. Wtedy zdjął ich okropny strach, że (...) oni nawet nie istnieją (...) i może nawet ten kraj o nazwie Węgry, także nie istnieje, nie ma nic oprócz mleka w plastikowych torbach i rdzy. Po prostu nie mogli rozgryźć, jaka była sytuacja, kim byli i gdzie mieszkali. Dlatego byli przerażeni. [Pospieszmy dodać: z bardzo dobrego powodu (...) – ponieważ niewiedza o tym wszystkim prowadzi do wielkiego niebezpieczeństwa]. Wtedy jeden z nich, (...¹⁵), wpadł na pomysł – wytworzył wszelkiego rodzaju przedmioty produkujące ślady z żelaza, rdzy, łańcuchów świętego Stefana, dyktatury, cóż, oczywiście rzeczy, które znalazł dookoła siebie (...) Madziarzy stali się szczęśliwi, teraz mogli utykać na jedną nogę, występować przeciw, mieli odskocznicy

¹⁴ Małe litery pozostawiam zgodnie z oryginalną pisownią, związaną z intencjonalnym uprzedmiotowieniem pejzażu: P. Esterházy, *Ősmagyaros és Feltlépő*, (w:) *Galántai (katalógus)*, Budapest: Artpool 1988 (strony nienumerowane).

¹⁵ W tym miejscu autor dodaje „mężczyzna o śmiejących się oczach, który czasami hodował brode” – która to charakterystyka dotyczy niewątpliwie Galántaia; Ibidem.

i narzędzie równoległego ruchu (...) ale wkrótce okazałoby się, że na próżno mają tyle podeszew i stóp, nie będą w stanie z tym wszystkim tak łatwo uciec (ibidem).

Kontekst polityczny baśni, poszerza spektrum polityczności dzieł o wymiar czasu. Brak śladu nie jest niemożnością działania w ograniczonych przestrzennie warunkach, lecz brakiem jego efektywności w perspektywie czasowej. Kreacja śladów, warunkowana „dostrzeżeniem braku”, ukazana jest jako wynik zaawansowanego, ale także zakazanego stanu świadomości, będącego inwariantem „opuszczenia raju”. Jest niczym innym, jak wydostaniem się poza konieczność i naturalność rzeczywistości, która zdaje się być niczym nie podyktowana – dla której dyktatura, jest jedynie jednym ze składników. Rangę trudności takiego „dostrzeżenia” określa najdobitniej Miklós Erdély, według którego „Każda jabłonka jest taka sama, nie ma płotów, alarmów, nic nie oddziela jej od innych, tylko werbalne ostrzeżenie; nie mamy do czynienia z jakimś cudownym złotym jabłkiem (...), ale zwyczajnym hodowanym owocem”¹⁶.

Fakt, że „sekret” nie jest strzeżony, należy tu interpretować nie w znaczeniu jego dostępności, lecz braku oznakowania. Baśń Esterházyego, za motto przyjmując „profesjonalną recenzję” uznającą za smutny fakt, iż rzeźby Galántaia, będąc jedynie kiepską imitacją Tinguelyego, są ciągle wydarzeniem na Węgrzech¹⁷, nie dotyczy w gruncie rzeczy wcale znaczenia dzieł artysty w rozumieniu analizy – jest pod tym względem bezpretensjonalna. Zamiast tego wnosi do literatury bezprecedensowy tekst ukazujący nieprzystawalność zachodnich kategorii artystycznych do sztuki węgierskiej – postulat uzgodnienia znaczeń.

Znaczenie podeszwy, jako motywu przewodniego znacznej części *oeuvre* Galántaia problematyzuje się już na poziomie nazwy. Najczęściej powtarzającym się w tytułach określeniem, jest węgierskie *lép* – „kroczyc”, lub *lépés* – „krok” i to pojęcie, choć nie najściślej przystające do materialno-wizualnego statusu dzieł, trzeba uznać za najistotniejsze, ponieważ obok metalu, to ono jest podstawowym materiałem twórczym, zarówno dzieł, jak i znaczenia. Pojęcie to, najistotniejsze jako słowo, nie jest jednak najściślej jako nazwa a szczelina pomiędzy słowem i nazwą bardziej, niż którekolwiek z nich partycypuje w znaczeniu prac Galántaia. Alternatywa w postaci adekwatnej nazwy zlokalizowana jest pomiędzy dwoma pojęciami – *talp* („podeszwa”) oraz *nyom* („ślad”). Znaczna grubość przedmiotów oraz ich plastyczność – fakt, iż w dziełach płaszczyzna materiału nie zostaje zachowana, lecz jest celowo wyginana – zdaje się nie być wyłącznie skutkiem użycia określonego tworzywa,

¹⁶ M. Erdély, „About secrets (A titokról)”, „Uj Simposion” 1985, nr 1-2, s. 12-13.

¹⁷ P. Esterházy, op. cit. (strony nienumerowane).

właśnie dlatego, iż dzieła nie są biernym nośnikiem przypisanych tworzywu właściwości, lecz widocznie je wykorzystują. Funkcjonalność wyżej wspomnianych cech, zdaje się wskazywać na podeszwę, jako istotny punkt odniesienia. Z drugiej jednak strony faktyczny rozmiar przedmiotu jest nie tylko stały, ale stałym jego pierwowzorem i odniesieniem a także – zgodnie z intencją artysty – znaczeniem, jest ślad Galántaia jako *pars pro toto* samego artysty w strukturach politycznych. Artysta wspomina o numerze buta 42 jako przysługującym niewidzialnej mniejszości, oficjalnie określonym, będącym częścią mechanizmu¹⁸. Status owe-



4. György Galántai, *Jednonogi*, 1975

¹⁸ G. Galántai, *Galántai's Diary Appendix*, (w:) *Galántai. Életmunkák 1968-1993*, op. cit., s. 141.

go śladu – *nyom*, wyznacza fakt, iż jest to ślad obutej stopy – raczej buta niż stopy, a zatem wielkość i kształt, choć znaczą artystę, nie są na jego wyłączność – mają otwarty potencjał semantyczny. Silny status pojęcia *nyom* gwarantuje ponadto wyznaczane przezeń w języku węgierskim pole semantyczne mieszczące nie tylko „ślad”, ale w pierwszym znaczeniu czasownikowym – „naciskać”, następnie: „stempel”, „wskazówkę”, „znak”, wreszcie – „logo”. Polem kreacji artystycznej jest natomiast obszar znaczeniowy słowa *lép* („krok”).

Pracą tematyzującą problematyczność także i tego określenia jest *Féltlépő*. Tytuł, przetłumaczony na angielski jako *Jednonogi*, nie tylko nie oddaje znaczenia węgierskiego tytułu – nie jest także jego tłumaczeniem. Składający się z dwóch części, węgierski tytuł dzieła prowadzi wyrafinowaną grę z odbiorcą, zmuszając go do przemiennej koncentracji percepcji na sobie i dziele, lub raczej stanowiąc integralną część dzieła Galántaia, nakazuje zmieniać odbiorcy role czyniąc go zarazem widzem i czytelnikiem. W pierwszym oglądzie jako decydująca dla znaczenia tytułu jawi się „nieprawidłowość” językowa relacji pomiędzy dwoma jego członami – *félt* i *lépő*. Podczas kiedy drugi z nich jest imiesłowem czasu teraźniejszego wywodzącym się od czasownika *lép* – „stąpać”, pierwszy w kontekście całości konstrukcji jawi się jako „nieprawidłowo” utworzony biernik słowa *fél* („połowa”). Nieprawidłowość ta jest o tyle znacząca, iż forma w ten sposób powstała byłaby regularną, a nieistniejącą w rzeczywistości/języku formą biernikową *fél*. Nieregularna, jednak poprawna forma – *felet* (zmieniająca samogłoskę rdzenia z *é* na *e*) nie przybliży odbiorcy w żaden sposób do źródła językowej innowacji artysty. To forma mianownikowa – *fél*, w powiązaniu z bezokolicznikiem *lépni*, lub użytym w tytule imiesłowem *lépő*, znaczyłaby właśnie – rozumiana w przenośni – upośledzenie kroku, wykorzystane przez Esteházyego w baśni oraz oddane w tłumaczeniu angielskim *One Legged*. Takie tłumaczenie legitymizowane jest wizualnie.

Praca składa się ze stalowej konstrukcji dwunastu par szprych, do których – w miejsce ramy koła przytwierdzone są wycięte z niej podszwy wygięte wzdłuż łuku indukowanego kształtu koła. Powstały w ten sposób przedmiot, mógłby z powodzeniem pełnić funkcję „baśniowej” maszyny produkującej nieskończoną ilość kroków, gdyby nie fakt, iż indukowana rama koła wypełniona jest płaszczyzną podeszew jedynie w połowie. Co druga para szprych zakończona jest prawą podeszwą, co druga – jedynie stalowym spoiwem, przypominającym zakończenie starej, inwalidzkiej kuli. Kule jednakże raczej zastępują nieistniejące nogi – mają charakter protez, niżli wspierają istniejące – nie istnieje bowiem ręka gotowa przejąć ciężar ciała. Nieistniejące ciało skupione jest w osi koła jako zogniskowanie możliwych kroków, a jego ciężar przepisany

zostaje na możliwość ruchu. W ten sposób *perpetuum mobile* unieruchomione zostaje w jedynej pozycji – ciężarem całego ruchu obciążona jest jedyna, statyczna pozycja.

Przedmiot przedstawia fizycznie niemożliwą „bierność ruchu”, lub „usiłowanie ruchu” – statyczność nie zostaje bowiem przypisana pozycji stojącej – spoczynku, lecz wyroku – zawierającego z fizycznego punktu widzenia istotną ilość energii kinetycznej. Z punktu widzenia fizyki pozycja taka – nie do utrzymania – zagrożona jest upadkiem lub zniszczeniem konstrukcji z powodu ograniczonej wytrzymałości materiału. Rzeźba artysty jednakże, czasami eksponowana z wykorzystaniem dodatkowego podparcia jednej ze szprych/kul o ścianę (co przywodzi na myśl starożytne, rzymskie rzeźby próbujące uchwycić krótkotrwałe fragmenty ruchu, wstydliwie ukrywające podpórki), w gruncie rzeczy stoi samodzielnie. Wstydlivość taka także nie jest właściwością rzeźby Galántaia, gdyż przezwyższona niemożność wykracza tu poza możliwości kunsztu artystycznego i wkracza w obszar znaczenia. Usterka mechaniczna związana jest ściśle z usterką językową w tytule, a jej status – wynikający z chęci postępowania według reguły w sytuacji wyjątku – wydaje się konstytutywny dla znaczenia.

Niepewność pozycji właściwej rzeźbie nawiązuje do drugiego, również wykorzystanego w węgierskim wariacie baśni Esteházyego, nieobecnego natomiast w tłumaczeniu zarówno baśni, jak i tytułu pracy, znaczenia, zgodnego z intencją artysty, będącego efektem „pomyłki”, które można przetłumaczyć, jako innowacyjne skrócenie gramatycznego sformułowania „bać się stąpania”. Dobitna wizualnie, kolista forma pracy uprawomocnia kolejne znaczenia związane z formą tytułu, nieobecne w analizach. Stąpanie, niemożliwe na płaszczyźnie – „odbywa się” jednak w powietrzu, po linii koła. Sugestia takiego ruchu warunkowana jest postrzeganiem – zarówno w porządku relacji do podłoża, jak i kolistej struktury przedmiotu – sześciu śladów jako wariantów odbicia jednej nogi – odsyłających do jednego podmiotu. Szprychy, na których osadzone są ślady, zbiegają się w jednym punkcie. Za przyczyną rytmicznej budowy koła, ślady są więc zarazem wstrzymane w powietrzu, jak i przemieszczane po obwodzie koła. Ruch charakteryzowany w ten sposób, równoznaczny jest z pozostawaniem w jednym miejscu – jest to ruch bez kroku – krok bowiem istnieje pomiędzy dwoma śladami.

Dzieło to jawi się jako istotne dla całej serii, ponieważ wskazuje na relację pomiędzy używanymi w tytułach słowami „krok” i „kroczyć” a przedmiotami używanymi w tychże dziełach. Istotnym składnikiem serii dzieł jest polityczna konotacja słowa „krok”. Artysta nie tylko przejmując naznaczone politycznie pojęcia – wskazane politycznie ukierunkowanie kroku – „w przód” lub „wstecz” w relacji do „celu”, ale także zdaje się sięgać poza wyznaczony w ten sposób obszar. Dzieło zawiera

również inne możliwe kroki – po linii koła – „w górę” i „w dół” – „wstępujący” i „zstępujący”. Kroki te, choć bez znaczenia w wyżej wspomnianym obszarze, mają kapitalne znaczenie w języku węgierskim. W ten sposób artysta, poprzez wskazanie innej, możliwej płaszczyzny ruchu, wskazuje nowe znaczenia. Odpowiednik kroku „w przód” – krok „do góry” – *fellép*, oznacza także „kandydowanie”, krok „w dół” zaś – *lelép* – „ustąpienie”, „zduszenie opozycji” (zarówno *fellép*, jak i *lelép* oznaczają „krok” w sensie czynności, nie w formie rzeczownika). *Fellép* jawi się ponadto jako nawiązanie do pierwotnego tłumaczenia tytułu – znaczy „wybuch choroby”, dopełniając zatem znaczenia dzieła.

Istotną w dziełach Galántaia relację pomiędzy językiem i podeszwą/śladem tematyzuje wspomniana wcześniej praca *Nyelv*. Wykorzystując wizualne podobieństwo obu kształtów, artysta utożsamia je w jednym przedmiocie – umieszczonym w centralnej części kompozycji, na rozpostartej na pleksiglasowej płycie, tytułowej stronie dodatku *Business* do *Timesa*. Ścisłe powiązanie formy podeszwy i języka unieważnia pytanie Perneczkyego o dominujące znaczenie słowa „język”, otwiera je bowiem na znacznie szersze konteksty. W sposób istotny relacja ta wskazuje na trzecie, nie dostrzeżone przez Perneczkyego znaczenie języka – jako części buta. Spostrzeżenie to nie służy jednakże wyłącznie grze słownej, ani nawet dowiedzeniu otwartości pracy na inne znaczenia. Dopowiada ono znaczenia w pracy podeszwy/śladu, który tu łączy w sobie obejmujące stopę górną i dolną część buta, wskazujące na unieruchomienie jej w pułapce, dodatkowo zaakcentowane fragmentem prowadnicy śruby. Unieruchomienie to, stojące w sprzeczności z retoryką wypowiedzi Perneczkyego o „wyciągniętym języku sztuki”, zdeterminowane jest faktem, iż forma ust funkcjonująca jako kontekst dla wskazanego tytułem rozpoznania języka, wizualnie przypomina sidła, stanowiąc ramę kontekstu dla podeszwy. Aluminiowa konstrukcja wizualnie nacechowana podwójnym odniesieniem, znajduje także podwójne zastosowanie w języku. Węgierskie słowo *csapda*, określające „pułapkę”, posiada także znaczenie „gęby”. Wrażenie to – uwięzienia języka, potęguje zróżnicowana kolorystyka ramy i jej wnętrza, która zdaje się mieć specjalne znaczenie – opozycji, przywołując na myśl stwierdzenie, iż „beszélni ezüst, hallgatni arany” – „mowa jest srebrem, a milczenie złotem”. Miedziana rura, na której wsparta jest podeszwa, zawiera różnokolorowe kable – przewodniki informacji, które jednak poprzecinane są z obu stron eliminując nie tylko nadajnik, ale i odbiornik. Nośnik komunikatu odcięty zostaje od procesu komunikacji, ale aparat złożony z kabli i języka, mający jedynie przewodzić komunikat, pozostaje. Jeżeli język i mowa zostają w ten sposób uwięzione w ramie pułapki, to ta z kolei jawi się na tle/w kontekście strony gazety. Będąc jedynym, niezależnym, wykraczającym poza ramy

pułapki elementem, gazeta zdaje się pełnić rolę nieobecnej w innej formie wizualnej przynęty. Umieszczona pomiędzy pułapką a widzem w formie nagłówka artykułu, przynęta ta ma charakter językowy i głosi „Enter the superteam”. Struktura dzieła zdaje się dobitnie przeczyć wskazanemu przez Perneckyego znaczeniu zabawy. To raczej pułapka niż gra językowa (w znaczeniu, w jakim stosuje termin Pernecky) – konstrukcja, w której oparcie się na języku służy jedynie jako przynęta. Język w formie gazety ma w dziele artysty wydźwięk polityczny, lecz ten relatywizowany jest względem kontekstu ekspozycji. Ekspozowane zawsze ze świeżą stroną gazety, korzystające z języka miejsca ekspozycji (istnieją warianty angielski, węgierski, niemiecki), dzieło uwzględnia kontekst odbioru – odświeżając swe znaczenie unika pułapki, którą uprzedmiatawia.

Kontekst jest także przedmiotem wykonanego w wielkiej skali śladu Galántaia jako projekt na konkurs ogłoszony przez władze Dunaújváros. Rzeźba stanowiąca symboliczne przejście pomiędzy biegiem rzeki a miastem, uważającym Dunaj za swą wizytówkę (Dunaújváros – Nowe Miasto Dunaju), odpowiadała wymogom konkursu, zgodnie z którym dzieło miało oddawać rangę miasta. Artysta powiedział mi, iż jego celem – realizacją marzenia, było stworzenie dzieła w wielkiej skali, na wzór dzieł amerykańskich i skrzętnie wykorzystał nadarzającą się po temu okazję. Monumentalna forma pomnika, obowiązująca wówczas jako adekwatna dla pomników politycznych, skonstruowana jest tak, iż czyni możliwymi oba odniesienia, unieważniając je jednocześnie – posiadając cechę sprzeczną z im wspólną. Pomimo wielkiej skali, zarówno w zamyśle artysty, jak i realizacji, rzeźba nie dominuje krajobrazu ani jego perspektywy, lecz „wkracza” w nią łagodnie, uwzględniając naturalne warunki miejsca. Perspektywa jest tu dosłownie przedmiotem twórczości artysty, którego intencją było połączenie w przestrzeni perspektywy miasta z rzeką. Formą dzieła czyni artysta wymiarowy, przydzielony dla celów konkursu materiał, ingerując w jego strukturę jedynie za pomocą wycięcia w nim wielkiego śladu, którego płaszczyzna, ustawiona jest na wzór wielkich drzwi prostopadle do płaszczyzny materiału konkursowego.

Dzieło składa się zatem z dwóch śladów – monumentalnej wersji „logo artysty”, oraz pozostałej po nim dziury. Powstała w ten sposób forma ma w sobie coś z dwuznaczności Magritte’owskich – dzięki kształtowi i sposobowi wycięcia przywołuje bowiem, nie tylko otwarte drzwi, ale także kolosalnych rozmiarów dziurkę od klucza w zamkniętych drzwiach. Tym, co podglądamy przez ową dziurkę od klucza, bądź tym, na co otwierają się drzwi, jest perspektywa wysokich, pięciospcznikowych, biegnących w górę schodów, wpisujących się w całości w otwór, tak, iż widoczny jest ponadto pas ziemi pod schodami oraz pas nieba nad nimi. W porządku



5. György Galántai, *Wrota do przyszłości*, 1987-1989

płaszczyznowym, ślad pokonuje schody z łatwością, choć w przestrzeni, rzeźba ustawiona jest u stóp wzgórza, na które one prowadzą. Pionowe ustawienie obu śladów, powoduje, iż obejmują, lub przykrywają one sobą, niejako „pod sobą” – zależnie od perspektywy przyjętej przez widza, dowolne partie krajobrazu. Widz poruszając się dookoła rzeźby, zmienia perspektywę, ale w sferze znaczenia to nie mobilność oka, lecz stopy widza umożliwia zmianę perspektywy rzeźby, przekładającej jego ruch na wielką skalę. Dzieło to przywodzi na myśl inne dzieło artysty – *Powiększony krok*, gdzie ślad wbudowany w środek koła zwiększa powierzchnię

kroku. Monumentalny ślad jednak ma tę właściwość, iż jego integralność, w postaci wyciętej z bloku materii, umożliwiającą zaanektowanie przezeń partii krajobrazu, sprzężona jest wizualnie i znaczeniowo z efektem jej powstania – wycięciem, co w sferze znaczenia wyznacza jego status pomiędzy immanentną i kontekstualną wartością. W ten sposób każdy ruch służący przykryciu partii krajobrazu relatywizowany jest odsłaniającym się kontekstem tegoż. Forma monumentalnej rzeźby jawi się zatem jako alternatywna jej koncepcja o znaczącym tytule i czasie powstania *Wrota do przyszłości* 1987-89.



6. György Galántai, *Powiększony krok*, 1983

Niezwykle istotnym, oprócz wyżej wspomnianej tendencji do uprądomocnienia węgierskich dzieł sztuki jako takich, było usiłowanie stworzenia nowego kierunku w sztuce. W podstawowej dla węgierskiego konceptualizmu publikacji – zatytułowanej znamienne *Sztuka konceptualna dziś*, pojawia się stwierdzenie, iż, pomimo licznych prób analizy słowa sztuka, tylko jedna „pojawiła się „poważna”, odpowiednia, by stać się kierunkiem i przynieść znaczące konsekwencje (przez to, że znaczyła także pewne nastawienie i styl życia)”¹⁹.

Uznana także przez historyków sztuki, za kluczową koncepcja *PSEUDO* autorstwa Gyuli Pauera, przytaczana jest jako *pars pro toto* relacji sztuki i polityki. *PSEUDO* to konstrukcja zarówno artysty, jak historyków sztuki, ponieważ sam artysta intencjonalnie w ten sposób definiuje i używa terminu, by zasugerować znaczenia istniejące na wielu poziomach przenośni. Ponadto, pomimo iż pozornie pojęcie to funkcjonuje w sposób „tradycyjny” – zdefiniowane i „zrealizowane” w szeregu dzieł stanowiących poważną część artystycznego *oeuvre*, w rzeczywistości

¹⁹ M. Petrnák, *Concept Art Today*, [www. c3.hu/collection/concept/concept.doc](http://www.c3.hu/collection/concept/concept.doc) (strony nienumerowane).



7. Gyula Pauer, *Pseudosześcian*, 1970



8. Gyula Pauer, *Pseudopółkula*, 1970

brak istotowej różnicy pomiędzy „definicją” a „realizacją”. Dodatkowo oba te pojęcia stają się kłopotliwe oraz trudne do utrzymania. Zawartą w nich sugestię dychotomicznego istnienia w kodach werbalnym i wi-

zualnym, a także jakąkolwiek relację pomiędzy nimi, trzeba unieważnić. To *PSEUDO* jest istotnym dziełem artysty – brak „realizacji”, gdyż brak „definicji”. Do wniosku takiego skłania analiza użycia przez Pauera terminu *PSEUDO*, przeczy ono bowiem skonstruowanej przez artystę „definicji”. Jak pisze Asztalos, artysta określa *PSEUDO* jako jedną ze zwracających na siebie uwagę jakości rzeźby, nowy aspekt rzeźbienia, czego wizualna realizacja jest dość różna od faktycznego kształtu.

Artysta opisuje historycznych przodków i uwarunkowania koncepcji *PSEUDO*²⁰. Przywołane przez niego kierunki artystyczne – minimal – i op-art, zdają się pełnić analogiczną funkcję legitymizacji *PSEUDO*. Tworzenie *PSEUDO* polega na uzyskiwaniu na prostych (w tym sensie minimalnych) kształtach, iluzji optycznej sugerującej istnienie innego kształtu. Efekt ten artysta uzyskiwał różnymi sposobami, między innymi – tworząc proste sześciany z fotografii pociętej kartki, mającej zasugerować powierzchnię kostki brukowej, zniekształcając optycznie półkule, wreszcie – malując na brzuchu swej żony w zaawansowanej ciąży cienie sugerujące jego spłaszczanie na oczach widzów. Intrygujący relatywizm, który pojawia się w tej koncepcji, w analizie jednakże sam okazuje się względny. To bowiem, co w manifestie określane jest jako „prawdziwe i rzekome zarazem”²¹, co zawiera trzy tematy rzeźbiarskie: pierwszy – byt rzeźbionego kształtu, drugi brak rzeźbionego kształtu i trzeci *PSEUDO* nastawienie, manipulacyjność obiektu²², ma – wskazywane wielokrotnie przez artystę – „właściwe” znaczenie. W innym miejscu czytamy „ANTY-PSEUDO (kiedy coś nie jest tym, czym myślę, że jest, lecz jest takie, jakie się wydaje)”²³.

Współistnienie opozycji, manipulacyjność, wreszcie – relatywizm, muszą zostać unieważnione. W gruncie rzeczy bowiem konstrukcja ta wskazuje na „prawdziwe” istnienie. Artysta angażuje tu także kontekst społeczny – *PSEUDO* obejmuje także ludzi, wykład itp. Użycie *PSEUDO* zaprzecza jednak definicji. Problem dotyczy samych dzieł – niektóre mistrzowsko wywołują efekt iluzji, w innych iluzja jest tylko domeną teoretycznej wiedzy, co według artysty powinno przysługiwać „prawdziwemu” kształtowi. Najistotniejsze jednak pęknięcie pojawia się w tytułach. Większość z nich bowiem wprost przeczy definicji. Sześcian o ściankach wykonanych z papieru z fotograficznym efektem światłocienia, zatytuło-

²⁰ A. Asztalos, *No Isms in Hungary*, „Studio International”, 1974, nr 3, s. 105.

²¹ G. Pauer, *Pszeudo*, (w:) *A magyar neoavantgard első generációja 1965-72, Die erste Generation der ungarischen Neoavantgarde 1965-72*, red. A. Reczetár, Szombathely: Nemzeti Kulturális Alap 1998, s. 168.

²² Ibidem.

²³ I. Antal, G. Pauer, *Pauer – versek és írások*, Budapest: Magyar Műhely Kiadó 2002 (strony nienumerowane).



9. Gyula Pauer, *Pseudoaborcja*, 1970

wany został *Pseudosześcianem*, półkula o podobnym efekcie – *Pseudopółkulą*, z kolei artystyczny „zabieg” na brzuchu żony – *Pseudoaborcją*. Uwidacznia się w ten sposób brak konsekwencji w użyciu terminu z logicznego punktu widzenia. Ów jednak również nie jest funkcją relatywizmu. *PSEUDO* stosowane sporadycznie w charakterze negacji (zgod-

nie z definicją i uzusem językowym), częściej jednak stosowane jest jako określenie. Prawdziwym znaczeniem *PSEUDO* jest bowiem kierunek artystyczny. Tak tylko tłumaczyć można pozorną niekonsekwencję – dla artysty sześcian jest *PSEUDO* sześcianem, o ile wykonany jest przezeń, zgodnie z teorią *PSEUDO*.

Zarówno artysta, jak i historycy sztuki używają terminu, jak gdyby jego znaczeniem była całość rzeczywistości w szczególnym ujęciu. *PSEUDO* domagające się w języku dookreślenia w postaci następującego po nim wyrazu, funkcjonuje autonomicznie, tak że trudno nawet dookreślić *PSEUDO* w zdaniu przed tym wyrazem – jako teorię, koncepcję, dzieło. Ma znacznie szersze, niż artystyczne ambicje; ma być kreacją totalną. I choć nie jest – tak funkcjonuje. Niezwykła nośność tej koncepcji – podkreślanie jej reprezentatywności przez umieszczanie jej na okładce książki²⁴ omawiającej sztukę węgierską od 1800 roku, wspomnianie w ważniejszych ogólnych opracowaniach jako kluczowej – dodatkowo zwielokrotnia jej użycie, jednakże nieodmiennie w tym samym wydźwięku polityczno-egzystencjalnego hasła, którego nie trzeba tłumaczyć.

Kreacją kierunku w wymiarze ściśle artystycznym jest termin Istvána Harasztýego *play art*, stworzony przez artystę w odniesieniu do własnej sztuki. Termin, mający określać *oeuvre* artysty, stał się kluczem interpretacyjnym jego prac – zastępując wręcz ich znaczenie. Nie bez przyczyny – niezwykle ciekawy dorobek artystyczny Harasztýego nie znajduje miejsca w języku historii sztuki. Rzemieślnicze wykształcenie powiązane z brakiem artystycznego otworzyło zatem jednemu z najbardziej politycznych artystów węgierskich drogę oficjalnej kariery artystycznej, z której zrezygnował, natomiast wzrastająca w jego pracach rola komentarza o charakterze politycznym przetrwała mu drogę do węgierskiej historii sztuki. Polityczność prac Harasztýego jest jednak problematyczna, ponieważ będąc ich swoistym *raison d'être*, utrudnia zaklasyfikowanie artysty jako takiego. Jak pisze János Frank: „byłoby zrozumiałe (...), gdyby Harasztý znalazł dla siebie model do naśladowania we współczesnej sztuce uniwersalnej, w całej swej historii, sztuka węgierska otrzymywała takie wpływy i przyjmowała różne trendy i tendencje”²⁵. Rolę łącznika z „uniwersalną sztuką” spełniają *play art* oraz pojęcie „mobilu”, umożliwiające przyrównanie Harasztýego do Nicolasa Schöffera, nie dostarczając one jednak kategorii analitycznych, które

²⁴ L. Beke, E. Gábor, E. Prakfalvi, J. Sisa, J. Szabó, *Magyar művészet 1800 tól napjainkig*, Budapest: Corvina 2002.

²⁵ J. Frank, op. cit., s. 30.

można by odnieść do znaczenia prac. Główny teoretyk twórczości Harasztyego – János Frank, przedstawia złożony system terminologiczny, znajdując kluczowe słowa dla poszczególnych okresów twórczości.

Systematyka ta jednak roi się od wyjątków. Z punktu widzenia analitycznej użyteczności, lub nieużyteczności, mobili Harasztyego nie ratuje najbardziej nawet wyrafinowana klasyfikacja – przeciwnie – tworzy ona terminologiczną zasłonę dymną dla faktu, iż brak w języku historii sztuki kategorii językowych zdolnych partycypować w ich znaczeniu. Miarą absurdu będącego efektem werbalnego werbowania sztuki Harasztyego w obszar historii sztuki, jest wypowiedź artysty, w której przyznaje on, iż okazjonalnie używa w pracach ready-mades znalezionych w innych obszarach, po należytych ich przekształceniu²⁶. Wskazuje ona bowiem, iż adaptowane dla konstrukcji artysty pojęcie „ready-made” stanowiło z punktu widzenia konstruktora ujmę na honorze.

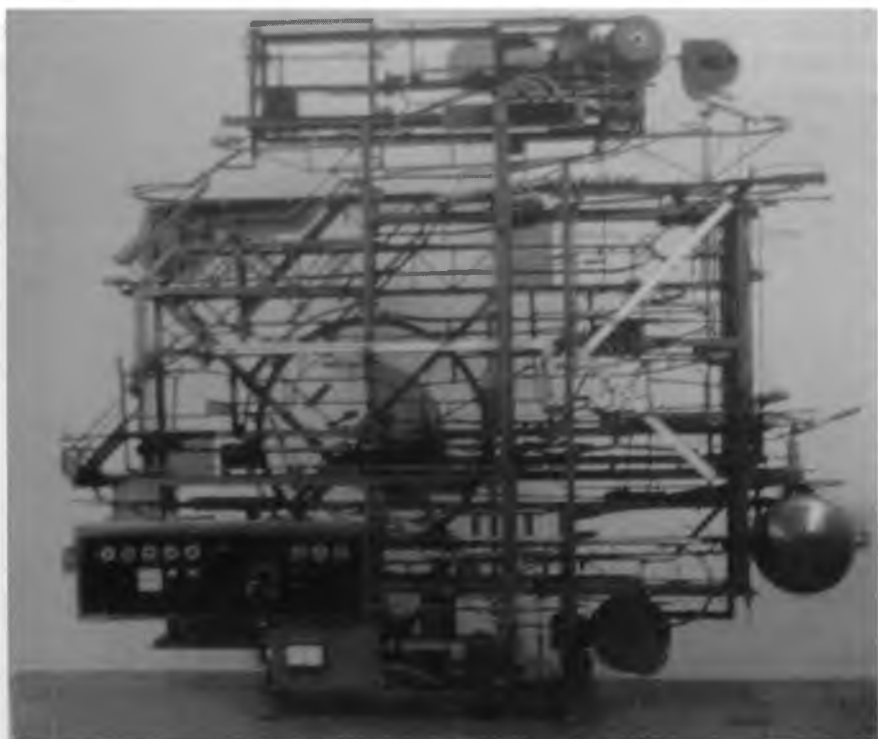
Artystyczny język Harasztyego i historii sztuki zdają się tak dalece niekompatybilne, iż nawet wspólne im pojęcia przynoszą zaskakujące różnice znaczenia. Wybitne dzieła artysty postrzegane przezeń jako zespół możliwości, trudności technicznych, wyborów i odkryć²⁷, dla historyka sztuki pozostają abstrakcyjne, ponieważ nie znajdują oparcia w języku. Możliwość analizy pozornie ratują tytuły zawierając wprawdzie aluzje, rzadziej jednak czytelne w odniesieniu do struktury prac, niż zewnętrznego kontekstu. Większość znaczeń prac artysty lokowana jest w przestrzeni pomiędzy skomplikowanym mechanizmem maszyny a zabawnym znaczeniem tytułu.

Dwie największe maszyny Harasztyego, uznane za kluczowe dzieła – powstały w 1970 roku *Drylownik fig* i dziesięć lat później *Pistolet mózgu*, interpretowane są w podobny sposób. *Pistolet mózgu* określa Frank jako „rozwinięty potomek *Drylownika fig*, podczas gdy jednak pierwszy z nich ma „jedynie podkreślać piękno maszyn, drugi ma określone przesłanie”²⁸. Oba dzieła są złożonymi, kilkumetrowych rozmiarów, mechanizmami unoszącymi i opuszczającym małe kulki łożyskowe. Znaczenia *Drylownikowi fig* nadają słowa artysty, iż nic nie zostaje z obranej figi, *Pistoletowi mózgu* – iż chodzi tu o kariery komunistycznych dygnitarzy. Frank zauważa ponadto, iż tytuł drugiego z dzieł – *Agyágyú* – będącego dosłownie złożeniem słów „mózg” i „pistolet”, jest w rzeczywistości aluzją do *nagyágyú* – dosłownie „duży pistolet”. W tym punkcie jednak analiza się wyczerpuje, pozostawiając znaczącą lukę, sugerującą, iż wbrew

²⁶ Haraszty István, *István Haraszty on himself*, (w:) *Haraszty István, Retrospektív Kiállítás, A Retrospective Exhibition 1963-1998*, red. A. Dobai, Budapest: Mandula Press, 1998, s. 114.

²⁷ Ibidem.

²⁸ J. Frank, op. cit., s. 44.



10. István Haraszty, *Pistolet mózgu*, 1980-1981

deklaracjom, przedmiotem *play artu* nie jest zabawa, lecz pointa. Analiza nie tylko nie kontynuuje eksploracji znaczenia tytułu, zdaje się milknąć w punkcie, w którym, w konsekwencji uruchomionego przez nią mechanizmu, dochodzi do głosu kolejne znaczenie, znacznie silniej zasugerowane w tytule niż *nagyágyú*. Tytuł – *Agyágyú*, wzbogacony akcentem nad pierwszym „a” – tworzący w ten sposób konstrukcję wizualnie niemalże symetryczną, fonetycznie będącą niemalże powtórzeniem jednego dźwięku – *ágyágyú*, oznacza dosłownie „łóżko” i „pistolet”. Ewidentna w obszarze języka, aluzja erotyczna wcale nie jest dodatkowo sprzeczna ze strukturą maszyny, o której sam Frank pisze, iż przedstawia ona bieg kulek, które podnoszone i opuszczane tłoczą się, uderzając jedne o drugie oraz niektóre z nich – zgodnie z programem – wypadają z maszyny²⁹. Aluzja ta wzbogacona dodatkowo o kontekst *Drylownika fig*, w którym kulki przyjmują znaczenie pestek/nasion, jest w istocie subtelnym wzmocnieniem znaczenia chwiejności karier – tak naturalnej, jak i przypadkowej eliminacji części elementów maszyny. Dlaczego za-

²⁹ Ibidem.

tem – narracja zamiera, a aluzja, choć wpisuje się tak dobrze w strukturę wizualną, znaczenie, narzuca w tytule, wreszcie – współgra z ideą *play-artu* – zostaje pominięta?



11. István Haraszty, *Technika pomiarowa I*, 1976

Wykonana w dwóch wersjach *Technika pomiarowa* Harasztyego przedstawia wagę w równowadze z dwustugramowym odważnikiem na jednej i kilogramowym na drugiej szalce. Umieszczając ją w serii urządzeń spełniających swe funkcję zgodnie z polityczną tendencją (kompas sprzężony z wiatrowskazem, niezależnie od kierunku wiatru zawsze wskazujący północ, zegar pracowników niezmiennie pokazujący, iż nie jest się spóźnionym), Frank proponuje jednozdaniową analizę. „Zawsze pozostanie w pozycji równowagi, gdyż oba ramiona zostały unieruchomione za pomocą śrub”³⁰. Mechanizm ten – nie abstrahujący jako jeden z niewielu od słownika analizy historyka sztuki, zdaje się zasługiwać na znacznie więcej uwagi. Wynalazek Harasztyego – zablokowana waga – jest, za sugestią tytułu, mechanizmem zgodnym z techniką pomiarową

³⁰ J. Frank, op. cit., s. 37.

– mechanizmem tejże techniki. Równowaga ta nie tylko jest osiągnięta sztucznie – niezgodnie z prawami fizyki, jest także unieczynnieniem urządzenia wykorzystującego ogólnie obowiązujące prawo (przyciągania ziemskiego) do pomiaru ciężaru podlegających jemu przedmiotów. Unieczynnienie to jest w istocie rzeczy próbą negacji tego prawa i wprowadzeniem nowego. Równowaga tak osiągnięta nie niesie jednakże wyłączenie prostej, politycznej konotacji sztucznie osiągniętej czy też tylko podtrzymywanej. O wiele istotniejsze jest tu odniesienie owej bezwzględnej (niezależnej od ciężaru na jej szalkach) równowagi, do relatywizmu ciężarów, warunkującego użycie przyrządu pomiarowego, jakim jest zwykła waga. Ów relatywizm, jawiący się jako warunek sensowności ważenia, jest także „naturalnym stanem”, negowanym w zablokowanej wadze. Negacja ta jednakże ma zaledwie status pozorny – złudzenia optycznego (ciężary, choć tu tracą na wadze, w istocie przecież jej nie zmieniają). Widz nie dostrzega mechanizmu równowagi – śruby, o których pisze Frank, nie są widoczne dla oka. Jednakże to nie iluzja wyłącznie jest domeną wizualności. Absurd zakotwiczony jest bowiem w różnej wielkości odważników. W ten sposób zanegowane zostaje nawet złudzenie optyczne – poziomej linii szalek przeciwstawiony zostaje skos indukowany pomiędzy wierzchołkami dwóch odważników.

Praca z 1976 roku – *Technika pomiarowa I*, w osiągnięciu tego efektu, wspomaga się prawami percepcji wzrokowej sytuując na naturalnie ciężkiej dla oka, prawej stronie wagi, cięższy odważnik. Konstrukcja ta znajduje uprawomocnienie w odbiorcy, dodatkowo przydzielając mu jako punkt odniesienia – identyfikacji, lewą szalkę wagi – stronę, która ukazana jest wprawdzie jako mniejszej wagi, jednakże jako ta, która zyskuje ciężar w przedstawionym układzie. Druga strona – przeciwnie, pomimo swego ciężaru i wielkości pozornie traci go na korzyść strony lewej. Mechanizm tego oszustwa jest istotnym dla znaczenia elementem pracy Harasztyego. Fakt, iż równowaga nie zostaje tu osiągnięta za pomocą niewidocznej manipulacji wagą odważników, tylko „przykręcenia śruby”, nie tylko pozostawia faktyczną wagę odważników, jako istotny punkt odniesienia, ale także sprawia, iż sytuacja równowagi nie jest *constans*. W istocie różnica ciężaru nie znika bowiem, nie jest także przypisana mniejszemu odważnikowi. Z fizycznego punktu widzenia ciężar nie zostaje rozłożony, a różnica działa jako siła na śrubę ograniczając wytrzymałość jej materiału. Symptomatycznym jest także fakt, iż proces przedstawiony w dziele nie jest wcale procesem ważenia, brak bowiem zewnętrznego przedmiotu, którego ciężar byłby tu szacowany. Zawartość obu szalek ukazana jest jako część mechanizmu o oznaczonym ciężarze. Jednakże z racji istnienia wagi jako wizualnej, nie wyłącznie konceptualnej struktury, porządkowi wizualnemu, zostaje jednak przypisany

określony porządek ważenia. Komunikat czytany od lewej strony brzmi: „Dwieście gram waży kilogram.” Aluzje polityczne pracy, które pojawiają się na wielu płaszczyznach, dotyczą ponadto samego mechanizmu władzy.



12. István Haraszty, *Technika pomiarowa II*, 1996

Powstała w 1996 roku *Technika Pomiarowa II*, nie jest zaledwie nowocześniejszą realizacją *Techniki Pomiarowej I*. Oprócz samej wagi różni je bowiem „szczegół”, który pozwala przypuszczać, iż artysta uwzględnił w strukturze pracy zmianę kontekstu jej powstania. Waga pozostająca w równowadze została zatem stworzona dwadzieścia lat później dosłownie i w przenośni na nowo – zgodnie z nową techniką pomiarową – „techniką pomiarową II”. Optyczna, przecząca efektowi unieruchomienia nierównowaga szalek została osłabiona – domeną nowości jest tu zmiana punktów ciężkości nowego systemu (miary), co powoduje, iż naturalnie ciężka prawa strona obrazu, równoważona jest umieszczeniem większe-

go i cięższego odważnika po stronie lewej – na lewej szalce. Stworzony w ten sposób komunikat brzmi: „Kilogram waży dwieście gram”. Z drugiej strony *Technika pomiarowa II* odnosi się do *Techniki pomiarowej I* za pomocą tego, co, pomimo różnic, wizualnie niezmiennie. Choć z upływem lat zmieniała się sama waga, punkty ciężkości, niezmienny pozostaje stan pozornej równowagi. Polityczność sztuki Harasztyego, jawi się jako jej prawdziwy *raison d'être*. Sposób interpretacji tego pojęcia wynikający z analizy dzieł wykracza poza obie definicje Harasztyego jako politycznego artysty, które kolejno otworzyły mu drzwi oficjalnej i nieoficjalnej kariery artystycznej.

W drugiej połowie lat siedemdziesiątych powstają także prace Galántaia poruszające się w analogicznym obszarze, co *Technika pomiarowa* Harasztyego – *Sztuka jest łatwa* (po węgiersku także „lekka”) – przedstawiająca podniesiony na sprężynie na swą wysokość dwudziestokilogramowy odważnik, *Przyrząd do mierzenia sztuki* na kółkach, wreszcie – *Wielki skok* wykorzystujący charakterystyczny w twórczości Galántaia motyw podeszew tu połączonych i zamocowanych u obu końców ustawionej pionowo sprężyny. Węgierski tytuł *Nagy ugrás*, chętnie przytaczany w literaturze z racji konotacji politycznych, wprost odnosi się też do strony wizualnej dzieła. Zasugerowany istnieniem podwójnych śladów – na ziemi i w powietrzu oraz rozciągniętej pomiędzy nimi sprężyny, skok, jest istotnie, zgodnie z tytułem wysokim na miarę ludzką skokiem. Ocena ta możliwa jest dzięki użyciu przez artystę śladów odpowiadającym rozmiarowi ludzkich stóp. Domyślna jednak, zasugerowana przez tytuł zmiana pozycji, nie jest udziałem oglądu. Sprężyna zdaje się raczej ograniczona dwiema pozycjami, które jawią się widzowi, jako jej dwa bieguny, nie stadia. Ruch jest wyłącznie domeną tytułu, wizualnie rzeźba uderza sytuacją unieruchomienia.



13. György Galántai, *Sztuka jest łatwa*, 1979



14. György Galántai, *Wielki skok*, 1979

Przypomina ona inną rzeźbę artysty, pochodzącą z 1979 roku *Wolność/Więzienie*, gdzie stopy, choć w przeciwieństwie do *Wielkiego skoku* rozdzielone, przymocowane są do kwadratowej formy więziennej kraty o lekko rozsuniętych w centralnej partii prętach – tak, że, choć ruch jawi się jako możliwy, „ucieczka” (przywoływana w baśni Esterházyego), istnieje tylko jako niekończący się proces. Istotne dla interpretacji *Wielkiego skoku*, zdaje się być ponadto skomplikowane i wielopłaszczyznowe podobieństwo językowe węgierskich słów związanych ze „skokiem” i „oszustwem”. Dodatkowo w serii znaczków stworzonych przez artystę z wizerunkami swych dzieł, *Wielki skok*, pojawia się nieopatrzony, jak inne

dzieła tytułem, lecz słowami *THE EASTERN Metal TOTAL* relatywizującymi totalność skoku do określenia „wschodni.”

Cała seria znaczków Galántaia będąc sposobem prezentacji kolekcji dzieł artysty, stanowi zarazem swoisty pastisz tychże na metapoziomie, nie tylko wykorzystuje charakterystyczny dla znaczków kod wizualny, ale także uaktualnia go, posługując się charakterystyczną wizualną retoryką tych miniatur propagandy. Znacznie zmniejszone,

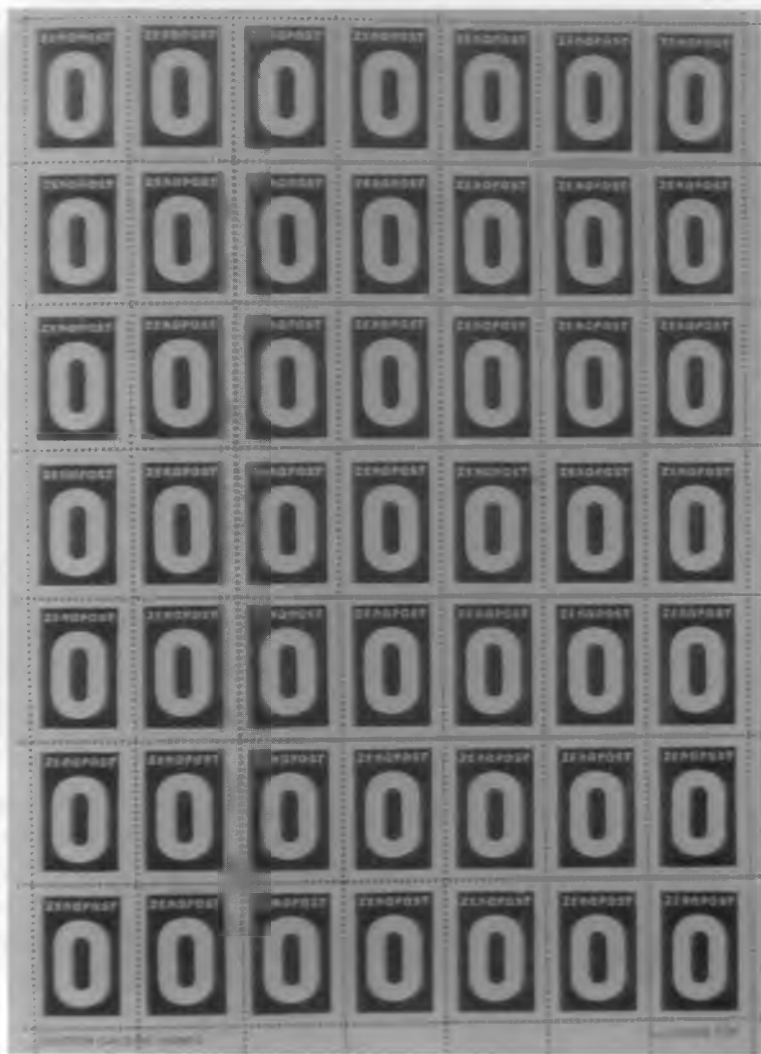


15. György Galántai, *Wolność/Więzienie*, 1979



dopasowane do standardowego rozmiaru znaczka, rzeźby artysty cechuje, dzięki sposobowi przedstawienia, monumentalność, której brakuje oryginałom. Ukazane z charakterystycznym cieniem, będącym jak gdyby efektem ostrego oświetlenia, na tle nieba z pędzącymi chmurami, linii horyzontu, w niezależnej od tła perspektywie, – prace artysty doskonale funkcjonują w narzuconym im kontekście. Cyfry 73 oraz 83 określające

16. György Galántai, *Prace – znaczki*, 1983



17. Endre Tót, *Zero Post*, 1974

kontekst historyczny umieszczone w różnych miejscach znaczka, nieodmiennie zastępują jego wartość.

Jeżeli określeniem adekwatnym dla znaczków Galántaia jest użyte przezeń określenie *self-post*, poparte deklaracją – *nie robię znaczka dla ciebie ze strachu, że ci się to spodoba, stempluję tylko dla siebie*, w przypadku Endre Tóta, jest to *ZEROPOST*. Stworzona w 1974 roku seria identycznych czarnych znaczków z białym zerem i niewielkim, umieszczonym ponad nim napisem złożonym z drukowanych liter – *ZERO-*

POST, zdaje się być diametralnie różną propozycją, jednakże – powielając ten sam znaczek, jest nie mniej reprezentatywna dla twórczości Tóta, niż stworzona przez Galántaia seria prezentująca różne dzieła tego artysty. Wpisujące się znakomicie w *oeuvre* Tóta, znaczki cechuje wyjątkowa na tle sztuki węgierskiej właściwość – prace te są zarazem czysto konceptualne i posiadają jednoznaczny wydźwięk polityczny. Dwoistość taka jednakże nie ma charakteru schizofrenii – fenomen jej polega bowiem właśnie na tym, iż oba pola znaczeniowe nie zazębiają ani nie ograniczają się wzajemnie.

Dzieła artysty wizualnie przypominając ikony, są swoistymi „pojęciowymi ikonami”, gdzie obie warstwy (jak w przypadku ikon – Boga i obrazu), istnieją niezależnie, korzystając z tego samego nośnika. Zasadę tę najdobitniej ukazuje treść wysłanego przez Tóta przez granicę jugosłowiańską, będącą granicą najsłabszej – jednak – cenzury, telegramu: *Piszę do ciebie ponieważ ja jestem tu, a ty tam*, będąca jednocześnie absolutnie autoteliczna i polityczna. Zero niezależnie od sposobu wykorzystania go przez artystę, samo zawiera już pewną dwoistość – podstawowego znaku jako cyfra i braku znaczenia jako liczba. Tót wykorzystuje oba te aspekty czerpiąc zarówno z graficznej formy zera i podobieństwa zapisu do litery „O” lub „Ó” (która będąc elementem nazwiska artysty, w języku jest długą samogłoską „O”), jak i znaczenia, oba jednak interpretując twórczo. Znakowości zera, nadaje Tót, wykorzystując zapis swego nazwiska, znaczenie stojące w opozycji do konwencjonalnego – wartość totalności. Używając konwencjonalnego znaczenia zera – niczego, nadaje mu artysta charakterystycznej znakowości za pomocą języka konceptualizmu.

Polityczne znaczenie zera o proveniencji logicznej przesuwając w sposób znaczący akcent z opozycji wszystkiego i niczego, na element opozycji prawdy i fałszu. Użyte w transparentach, znaczy – jak pisze Piotr Piotrowski – „*pustą* sytuację komunikacyjną komunistycznego państwa”³¹ – zarówno w wymiarze autotelicznym, jak i politycznym, ale także fałszywy, bądź zafałszowany komunikat. Struktura wizualna stanowi o równoprawności postrzegania komunikatu, jako zafałszowanego – wtórnie zakodowanego zerami, lub fałszywego, gdyż atrybuty zdań obecne w utworzonych z zer tekstach i transparentach (a także w wyzerowanych: listach, pytaniach, monologach i dialogach) mogą być zarówno pozostałością struktury zdań, jak i iluzją tejże. W obliczu faktu, iż komunikat tworzony jest przez artystę z zer, nie ma jednak pierwotnego „prawdziwego” komunikatu, który byłby tu fałszowany. Komunikat jest jedno-

³¹ P. Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945-1989*, Poznań: Rebis 2005, s. 350.

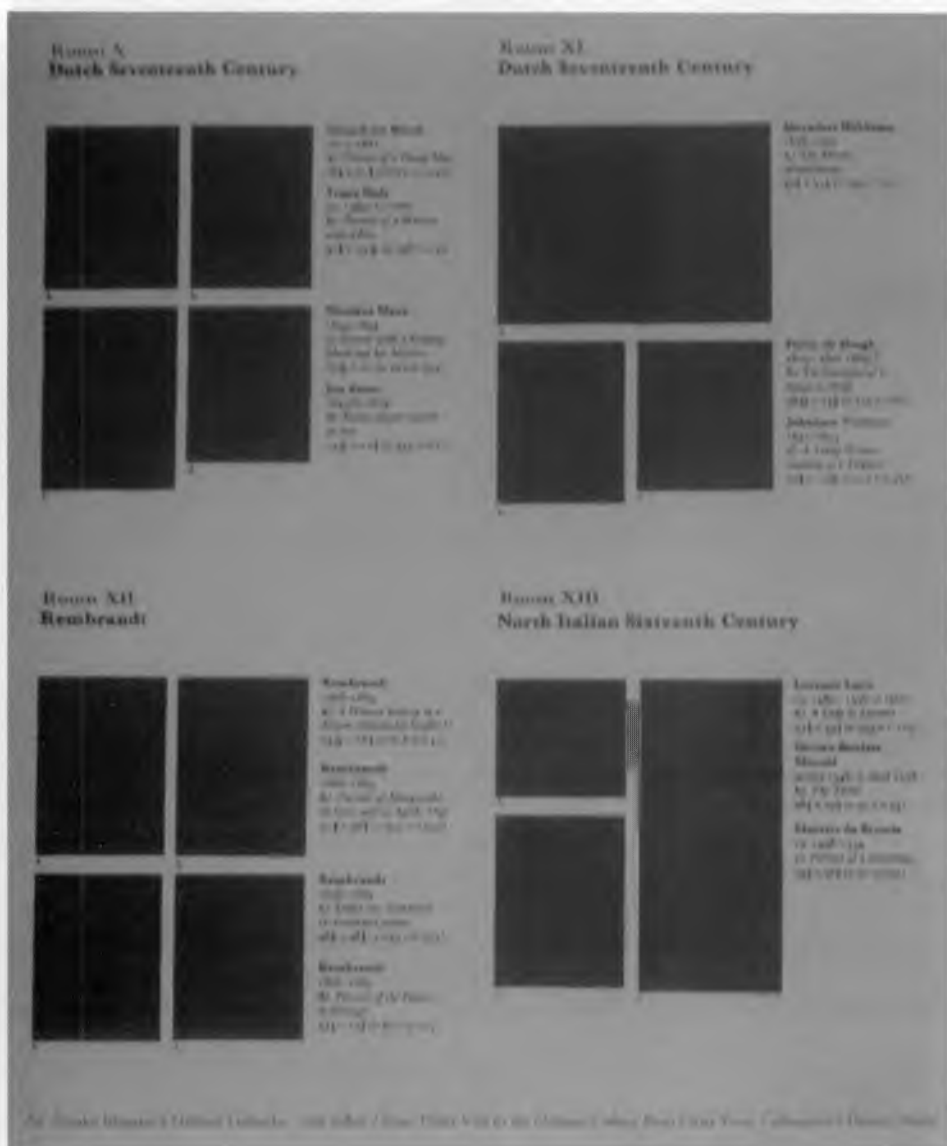
cznie pusty i zawiera zera, fałszywy i nie mający odnośnika w postaci zanegowanej prawdy.

Zero ma znaczenie fałszu o charakterze totalnym, ponieważ struktura, w której funkcjonuje nie jest strukturą systemu logicznego, lecz totalitarnego – tak nie tylko zero, ale również i hasłu *TÓTal*, przypisane jest podwójne odniesienie. System totalitarny jawi się jako pochodna logicznego, jednakże bez możliwości powrotu. Dzieło *Tóta*, pochodzące z jednej z jego autorskich książek – *TÓTal zerOs* – składające się ze zdania *Less than anything for you, more than everything for me is a zero* („Mniej, niż cokolwiek dla ciebie, więcej, niż wszystkim dla mnie jest zero”), zdaje się być wykładnią tej prawidłowości. Zero rozumiane jako „nic”, jest częścią całości, którą jest wszystko, ustanowione jednakże raz jako całość, nie zawiera w sobie „czegoś” w postaci jedynki lub prawdy logicznej. Jak głosi inne z przedstawiających zero dzieł *If you look at this zero you got to forget all* („Jeśli patrzysz na to zero musisz wszystko zapomnieć”). System *Tóta* nie ma, jak chciałaby widzieć to większość analityków jego prac, charakteru egzystencjalnego, lub prostej krytyki – zero ustanowione jako totalne nie odnosi się do cokolwiek. Paradygmat ma tu charakter typowo postmodernistyczny.



18. Endre Tót, *Wizyta w muzeum (Gabinet Zaciemnionych Obrazów)*, 1972

Status zera – totalnego/totalitarnego zafałszowania i nieobecności powtarzają prace zaklasyfikowane do dwóch „działów” *oeuvre* Tóta – „zaciemnionych” i „nieobecnych” obrazów. Należąca do pierwszego praca *Wizyta w Muzeum (Gabinet zaciemnionych obrazów)* z 1972 roku pozornie ma jedynie proste znaczenie ocenzurowania, wskazane przez tytuł.



Czarny kolor płócien jednakże to już obraz – nie ma dzieła „w domyśle”, „które zostało ocenzone”. Cenzura staje się dziełem, ma charakter nieodwracalny i totalny. Tak należy rozumieć serię obrazów z 1974 roku, będącą częścią „nieobecnych obrazów”, zatytułowaną *Nocna wizyta w Galerii Narodowej*, w której czarne kształty rozmaitych dzieł malarstwa europejskiego, opisane są szczegółowo, włącznie z wymiarami, co sugeruje widzowi, iż ogląda reprodukcje. Sformułowanie tytułu – „nocna wizyta”, odnosi się zarówno dosłownie do czerni obrazów, jak i nielegalnego charakteru wizyty. Drugi człon tytułu – pojęcie „Galerii Narodowej”, będąc pozornie nazwą własną o jednym odniesieniu, do własnej narodowości, także w węgierskim tytule dzieła sformułowane jest w języku angielskim – *Éjszakai látogatás a National Gallerybe*. Istotne staje się zawarte w tytule zrelatywizowanie narodowości – wyrażenie jej w innym języku, tak, iż jego odniesieniem pozostaje zarazem narodowość węgierska, jak i zbiór ją wyłączający – sugerowany przez użycie angielskiego jako obcego języka i pojęcie „wizyty”.

Wizyta w Galerii Narodowej ma więc charakter polityczny, gdyż jest wizytą w innym kraju, ale jest także wizytą nocną innej kultury w węgierskiej Galerii Narodowej. Istotnym znaczeniem dzieła jest cenzura, która jawi się jednak jako dwukierunkowa i radykalna – zaciemnienie reprodukcji sugeruje nie tylko cenzurę wizyty, ale także przekazu. Wbrew sugestii tytułu i opisów, widz skonfrontowany zostaje nie z zaciemnionymi dziełami mistrzów, lecz czarnymi monochromami Tóta, które artysta każe postrzegać jako ocenzone. To jednak, co dostępne wizualnie, nie pozwala na oddzielne postrzeganie cenzury i jej przedmiotu – dzieła powstają jako zaciemnione. Monochromatyczność przedmiotu cenzury, nie dotyczy także wyłącznie poszczególnych dzieł, lecz całości zbioru – odnosi się tyleż do materialnej jednolitości dzieł, co – ingerując w obszar znaczenia – odnosi dzieła do monochromatycznego znaczenia – ocenzone.

Praca *Najwspanialsze malowidła na świecie* z 1971 roku składa się z czarnego tła na którym jawi się sześć białych prostokątów z umieszczonymi na nich informacjami – autorem, tytułem, rozmiarem i galerią. Za pośrednictwem napisów na prostokątach widz zostaje odesłany do dzieł – we wskazane miejsca, dostrzegając ich nieobecność w przypisanym sobie miejscu. Oko jednak, ignorując napisy, postrzega białe prostokąty nie jako kształty na czarnym tle, lecz w nim wycięte, „uzupełniając” luki nie „najwspanialszymi obrazami na świecie”, lecz czarnymi monochromami. Poszczególne „najwspanialsze dzieła świata” istnieją dla oka jedynie jako części monochromatycznie czarnej całości, a czarne tło przejmuje wieloznaczność zera. Możliwość wymienności tych dwóch elementów i pojęć pokazuje artysta w pracy *Przykryłem to zero, ponieważ*

nie chciałem, by doprowadziło cię do szaleństwa, przedstawiającego napis na białej kartce papieru, zawierającej ponadto jedynie wyobrażenie czarnego, horyzontalnie ustawionego prostokąta.



20. Endre Tót, *Najwspanialsze malowidła na świecie*, 1971

Prosta wizualnie forma znaczka Tóta kondensuje znaczenia istotne dla jego twórczości. Zero zajmujące całość czarnego tła przejmuje wraz z nim określone i spójne w kontekście twórczości artysty znaczenie, przyjmuje jednak z racji istnienia w ramach formy znaczka, szereg nowych funkcji. W najbardziej naturalnym użyciu – jako liczby – zero zastępuje cenę znaczka – znacząc tak brak wartości (handlowej), jak bezcenneść (możliwość użycia bez opłaty). Inaczej niż Galántai, Tót nie stosuje konwencjonalnego języka znaczka, lecz tworząc poza konwencją wykorzystuje fakt, iż komunikat powstaje tylko za pomocą wpisania „pustej sytuacji komunikacyjnej” w zastane struktury i funkcje.

Wolność znaczka od opłaty jawi się jako – uzyskana kosztem braku gwarancji dotarcia opatrzonej takim znaczkiem przesyłki do odbiorcy – niezależność wobec władzy struktur państwowych, której częścią i legitymizacją jest znaczek. W ten sposób zero, zajmujące całość znaczka, jawi się powtórnie jako zastępujące wizerunek na znaczku funkcjonujący jako *pars pro toto* wizerunku kraju. Podwójna „ikoniczna” struktura prac Tóta umożliwia tu funkcjonowanie zera jako znaku artystycznego i komentarza politycznego. Także sformułowanie *ZEROPOST* jawi się nie tylko jako slogan artystyczny, ale także „przepisanie” sformułowania „Magyar Posta” (Poczta Węgierska) polegające na przypisaniu „węgier-skości” znaczenia zera poprzez sugerujące wymiennosc tych terminów odniesienie. Wreszcie – zero użyte w pracy Tóta zastępuje datę, co ma znaczenie pozbawienia kontekstu. Pomimo iż efektem tego gestu jest brak istnienia kontekstu, to jednak w dziele kontekst nie jest nieobecny – przeciwnie – jako istotna podkreślona zostaje jego nieobecność, co powoduje, iż istnieje on jako silny punkt odniesienia.

Czysta, konceptualna forma dzieł Tóta, sprawia, iż stają się one pułapką komunikacyjną, która w sensie symbolicznym, może być traktowana jako odbicie sytuacji sztuki Środkowo-Wschodniej Europy. Sztuka ta zdaje się wypełniać w odbiorze pozbawionym kontekstu – podobnie jak ikona odpowiada każdemu odbiorcy (wierzący widzi w niej wyłącznie Boga, niewierzący wyłącznie materialny obraz). Popularność sztuki Endre Tóta, zarówno na Węgrzech, jak i poza granicami, jest niewątpliwie efektem tejże pułapki, ale także dowodem, iż nawet komunikat złożony z „niczego” zostaje przekazany. Niewątpliwie jednak ofiarą jest tu także sztuka samego artysty, głównie analizowana w oderwaniu od kontekstu politycznego i jego spójnej propozycji struktury, przy użyciu kategorii egzystencjalnych – próżni, tajemnicy, milczenia (jednak nie interpretowanego w kontekście komunikatu). Zamiast ścisłej analizy, teksty są poszukiwaniem jak najszerszych kategorii językowych, które mają tę właściwość, iż nie opisują a jedynie poddają się mechanizmowi, który ilustrował artysta.

Akcje Endre Tóta, obok dzieł Laknera, są drugim istotnym elementem języka węgierskiego konceptualizmu. Tworzone poza granicami Węgier, powstawały w językach ich miejsca, nie mając zwykle odpowiedników w postaci węgierskich akcji, bądź tekstów. Sam artysta pisze o tym w następujący sposób: „Kiedy żyłem w dyktaturze wczesnych lat siedemdziesiątych, powstały w moim umyśle akcje uliczne. Gdyby ktoś zapytał mnie, dlaczego nie zrealizowałem tych pomysłów, odpowiedziałbym, że się bałem. Strach ocalił mnie od stania się bohaterem. Później, nie było powodu, by się bać, więc zrealizowałem te akcje na ulicach, by powiedzieć coś ludziom, ale odeszli bez słowa. Ich beznamietność ocaliła

mnie od zostania bohaterem”³², wskazując tym samym właściwy kontekst akcji. Dotyczące w części także komunikatu jako przesyłki, akcje odnoszą się do samej możliwości nadania komunikatu. Przykładem może być jedna z *Historii Radości* artysty. *Obijałem się bezcelowo po ulicach Kopenhagi, kiedy nagle przyszła mi ochota, by telegrafować. Poszedłem prosto na pocztę. CIESZĘ SIĘ, GDY MOGĘ TELEGRAFOWAĆ.*



21. Endre Tót, *Zewnętrzne teksty*, Amsterdam, 1980

Rozumiany tak komunikat artystyczny, jest niewątpliwie częścią mail artu Środkowo-Wschodniej Europy, kierunku, którego samo medium kształtuje jego odrębność na mapie historii sztuki Europy – swości autotelicznego. Słowami Piotra Piotrowskiego:

Ogólnie rzecz biorąc, można rzec, że mail art był bardzo popularnym przejawem kultury artystycznej w tej części kontynentu, gdyż wszędzie w mniejszym czy większym stopniu władze kontrolowały życie artystyczne. Sztuka poczty zaś wszędzie dawała mniej czy bardziej złudne przekonanie, że można twórczość artystyczną przed polityczną i policyjną kontrolą uchronić. Mail art dawał możli-

³² Cyt. za: A.M. Fischer, *Absent and Still Present*, (w:) *Who's afraid of nothing?*, red. A.M. Fischer, Köln: Museum Ludwik 1999, s. 18.

wości swobody, wolnej ekspresji nie ograniczanej żadnymi ciałami typu jury, subsydiami finansowymi, cenzurą polityczną i obyczajową, dawał wrażenie całkowitej demokracji i kontaktu ze światem bez względu na miejsce zamieszkania wymieniających swą sztukę artystów (...)³³.

Z drugiej strony:

Wysłanie znaczka, listu, koperty kartki itp., coś, co na Zachodzie nie wzbudzałoby ani ryzyka, ani emocji, na Wschodzie wiązało się z działalnością o charakterze obrony praw człowieka do wolnej ekspresji, z działalnością wręcz obywatelską³⁴.



22. Endre Tót, *Zewnętrzne teksty*, Amsterdam, 1980

Można zatem rzecz, iż Endre Tót reprezentował świadomą formę mail artu włączając w obszar dzieła nie tylko materialną przesyłkę, ale także „akcję” jej wysłania. Tak postrzegany mail art w swej istocie skupiał możliwość owego teoretycznego autotelicznego dzieła, odnoszącego się do obu struktur – zarówno „światowej” sztuki, jak i cenzury. O ile jednak akcje w tym mail artowe, w sposób oczywisty umykają cenzurze

³³ P. Piotrowski, op. cit., s. 290.

³⁴ Ibidem, s. 295-296.

(manipulacja kontekstem), o tyle – w wydaniu Endre Tóta, zdają się one także, za pośrednictwem twórczej aktywności artysty w obszarze kodu, umykać językowi.

Zrealizowane przez artystę – poza granicami kraju, jawią się w odniesieniu do niezrealizowanych, swemu miejscu nadając relatywne, nie immanentne znaczenie. Staje się ono bowiem nie tyle terenem wolnym od cenzury, co – w sensie znaczeniowym – terenem bez cenzury, charakteryzowanym przez odniesienie i wybranym ze względu na cenzurę. Język, będący funkcją umiejscowienia, podlega konsekwentnie znacznie bardziej złożonym relacjom znaczeniowym. Skutkiem wyboru języka, podyktowanym koniecznością czytelności komunikatu, staje się tyle jego czytelność, co nieczytelność. Możliwy sposób realizacji akcji poprzez wybór możliwego miejsca zaburza, lub wręcz powoduje, iż komunikat staje się nieczytelny dla odbiorcy węgierskiego, który ponadto znajduje się w różnym od komunikatu miejscu, skąd komunikat jest nie tylko nieczytelny, ale także niedostępny. Odbiorcą, z którego punktu widzenia – dosłownie i w przenośni – formułowany jest komunikat, jest odbiorca zachodni, dla którego z kolei ten jest jedynie pozornie czytelny. Treść komunikatów zawierających najrozmaitsze warianty słowa „nic” pojawiającego się jako odpowiednik zera, korzysta ze słów nie tylko czytelnych, ale także zdających się już wchodzić w określony porządek gry artystycznej.

Podobnie jednak jak zero – również i „nic” ma tu złożone znaczenie – relatywizm znaczeniowy będący znaczeniem „niczego”, niedostępny jest zachodniemu odbiorcy. Akcja *I am doing nothing*, odniesiona do słów z innego dzieła artysty *Zawsze cieszę się z tych dni, gdy nic mi się nie przydarza, oprócz tego, że wstaję rano i idę do łóżka wieczorem*, dobitnie wskazuje na ów relatywizm. „Nic” ma ponadto istotne znaczenie w odniesieniu do cenzury – w obszarze jej działania jest zmanifestowaniem braku znaczenia czynności w kontekście cenzury. Jednocześnie wymykając się cenzurze, z niej czerpie znaczenie. Robienie niczego pozornie jednoznaczne z nudą, sugeruje zachodniemu odbiorcy znaczenie pejoratywne – negacji – dopiero w odniesieniu do cenzury przyjmując znaczenie pozytywne. To „nic”, jednak zostaje *a priori* ocenzone – w polu działania cenzury jest nieobecne. W innym dziele, artysta stwierdza: *W Berlinie jednego pięknego, słonecznego dnia, spokojnie szedłem po ulicy. Nie myślałem o niczym. Nagle wszystko przyszło mi na myśl. Bardzo posmutniałem. Ale trochę później wszystko zapomniałem. Cieszę się, że wszystko zapominam.*

Akcja artysty *I am looking for nobody* (*Szukam nikogo*), jest wykładnią niezwykle istotnej innowacji Tóta w obrębie struktury komunikatu i jednocześnie binarnej opozycji „my i oni” o charakterze politycznym. „Nikt” używany jest przez Tóta nie w znaczeniu elementu binarnej

opozycji – wobec „kogoś” bądź „wszystkich”, lecz jako element rozbijający funkcjonowanie takich opozycji, jako struktur całości – analogicznie do rozbitej przez artystę struktury logicznej zero – jedynkowej. Mając właściwość braku przynależności do jakiegokolwiek z członów opozycji „my-wy”, „my-oni”, „nikt”, ukazuje jednocześnie brak ich wystarczalności, rozbijając tym samym prawomocność pojęć jako opozycji, ukonstytuowanej poprzez ich dopełniającą się strukturę. Konsekwentnie *novum* jest własnością struktury komunikatu, rozbijając jej binarność. „Nikt” istnieje ponadto, w strukturze komunikatu Tóta, jako odbiorca – *Wielkie zero dla wszystkich, nikogo i dla mnie*. Sformułowanie „dla wszystkich, nikogo” nie powinno tu być rozumiane jako figura retoryczna wprowadzająca znak implikacji pomiędzy oba człony, ani jako gra słowna, lecz dosłownie – analogicznie do ikonicznej struktury prac Tóta – usuwając sprzeczność tych pojęć. „Nikt” istotne jest ponadto w strukturze komunikatu, którego status jest przedmiotem dociekań artysty. Tak jak zerowy – „pusty komunikat”, tak i „nikt” jako odbiorca, ale także – złożenie obu tych elementów, stają się jedynie właściwościami komunikatu, nie doprowadzając do jego anihilacji. Umieszczenie „ja” po stronie odbiorcy/pośród odbiorców jest gestem podkreślenia istotności dzieła jako komunikatu, jego uniezależnienia się od nadawcy. Choć niewątpliwie właściwą perspektywą interpretacji tego gestu jest filozofia postmodernizmu, daleko mu jednak do radykalności, w porównaniu z omawianym w dalszej części tekstu, gestu Erdélya, ponieważ jego znaczeniem nie jest unieważnienie różnicy pomiędzy nadawcą a odbiorcą. „Ja” pojawia się jako jeden z odbiorców.

Określona zerem struktura twórczości Tóta znajduje odbicie w językowym jej charakterze. Stworzone w języku angielskim prace istnieją w tak silnej relacji do nieistniejących węgierskich, iż – podobnie jak zero, jawią się jako „totalne” tłumaczenia nieistniejących oryginałów. Teksty akcji mające status tłumaczeń pozbawionych oryginału, stają się istotnym punktem skupienia w interpretacji węgierskiego conceptualizmu, albowiem ich nieistniejący oryginał ma wyraźnie określony, językowy charakter, brak tu „idei” latającej pęknięcie pomiędzy nieistniejącym oryginałem a wyłącznie istniejącym tłumaczeniem.

Inaczej do struktury komunikatu odnosi się za pomocą swych dzieł, składających się również z haseł i akcji, Pauer. W nie pozbawionej wydzźwięku politycznego pracy z 1973, zaprezentowanej w Kaplicy Balatonboglár, z serii *Prace koncepcyjne (Elképzelésművek)* czyniąc, umieszczony na pustym postumencie, napis materiału dzieła, stwierdza: *En todom, hogy ön itt áll és olvas önnek vizsont fogalma sincs arról, hogy én hol vagok* („Wiem, że ty tu (artysta używa formy pan/pani) stoisz i czytasz

mój napis, a ty z kolei nie masz pojęcia, gdzie jestem”). Podpis ten ma odwrotny status znaczeniowy, niż Barthes’owska „śmierć autora”. Choć artysta istnieje tu wyłącznie jako figura retoryczna – podmiot napisu, istotą dzieła jest fakt, iż uniezależnia ono nie komunikat od nadawcy, lecz przeciwnie – nadawcę od komunikatu wprowadzając jako istotny, dla nieuchwytności nadawcy, dystans pomiędzy jego powstaniem a odbiorem. Dzieło relatywizuje pozycję odbiorcy i nadawcy względem siebie.



23. Gyula Pauer, *Prace koncepcyjne*, 1973

„Teraz” nadawcy przed dziełem jest „przyszłością” odbiorcy, która zamienia się w „teraz” odbiorcy i „przeszłość” nadawcy. Werbalizując te właściwe każdemu dziełu elementy, artysta prowadzi grę z odbiorcą symulując ucieczkę sprzed jego nosa, zdejmując siebie jako własne dzieło z postumentu. Dzieło tyleż autoteliczne, co polityczne, przywodzi na myśl inną pracę Pauera – rysunek pustej ramy z podpisem – *każdy może wpisać tu swoje zdanie w moim imieniu – już podpisane* z podpisem Pauer 72. Dzieło Pauera zachęca w ten sposób do przypisania artyście każdej treści – potencjalnie zawierając całość możliwego znaczenia, ale także daje odbiorcy poczucie bezpieczeństwa wpisania jakichkolwiek słów bez konieczności brania odpowiedzialności za ich treść, którą z góry przejmuje artysta. Nieograniczona ilość możliwości znaczenia dzieła – potencjał będący jego znaczeniem – jest jednakże wewnętrznie zhierarchizowana. Istota tej hierarchii staje się widoczna poprzez zacytowanie treści

tablic stworzonych przez Pauera w demonstracji *Las znaków – Potencjał dzieła sztuki bycia zabronionym jest ważniejszy od jego potencjału bycia znaczącym. To, co nie jest ważne, nigdy nie jest zabronione*³⁵ oraz nadające twórcemu polu określony charakter – *Kto z nas był najbardziej pomysłowy? Tajni agenci są w stanie najlepiej ocenić*³⁶. Tworząc puste dzieło pozbawione komentarza politycznego, artysta stwierdza jednocześnie, iż nie ma takiego komentarza, pod którym nie byłby gotów się podpisać, podpisując je *in blanco*.

Cała demonstracja Pauera, przeciwnie niż akcja *Tóta*, wyznacza widzowi miejsce przed tablicami, czyniąc je tematem niektórych znaków. *Uzupełnię cię pomysłem Po prostu wyobraź sobie, że w całym wielkim wszechświecie nie ma innej żywej osoby w tym momencie jest w tym samym miejscu, gdzie teraz stoisz, jesteś tylko ty*. Znaczenie polityczne prac kształtowane jest tu poprzez przywołanie widza i uświadomienie mu własnej pozycji. To nie widz zdeterminowany jest położeniem, lecz jego pozycja determinuje wartość współrzędnych. Miejsce, w którym stoi, wyznaczone jest właśnie jego położeniem. Nie jest relatywizowane względem miejsc, w którym go nie ma, ani względem innych pozycji. Choć przyznany widzowi jest tylko fragment pod stopami, wielkość jego nie zależy od usytuowania. Ewentualnym punktem odniesienia dla odbiorcy staje się nie inna pozycja, lecz kto inny w jego pozycji, tu jednak właśnie dobitnie stwierdza się jego brak. Artysta nadaje rangę pozycji odbiorcy poprzez ustanowienie jego samego jako instancji swego kontekstu. Znaczenie mającej jednoznacznie polityczny wydźwięk demonstracji *Las znaków*, oddaje treść tablicy *Kto tworzy ciszę, chce mieć warunki, w których nie może być słyszany nawet najgłośniejszy krzyk*³⁷, odwołując się do statusu akcji, która choć widzialna jest niemą demonstracją. Ograniczona w przestrzeni, nie może być niesiona echem. Obok haseł wprost „zakazanych” jak *Boga*³⁸, prowokujących do głośnego odczytania, pojawiają się tu takie, które prowadzą grę z językiem zwykłych trawnikowych tablic – *Nie pogryzmol mnie*³⁹ – wskazujące bezpośrednio na swój status tablicy. Są także i takie, których znaczenie konstytuuje ich wskazanie na siebie jako dzieła sztuki i przedmiot demonstracji zarazem – *Czy tylko chronione dzieła sztuki przetrwają? Ich przesłaniem jest fakt, że są chronione. Proszę o wsparcie przeciwko popieranym*⁴⁰. Choć wiele z nich bezpośrednio odnosi się do *PSEUDO*, hasłem spajającym całość akcji z klu-

³⁵ I. Antal, G. Pauer, op. cit. (strony nienumerowane).

³⁶ Ibidem.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Ibidem.

czowym dla *oeuvre* artysty *PSEUDO* jest *Z określonego punktu widzenia podróbki wyglądają jak prawdziwie*. Niepełny status demonstracji – fakt, iż tablice wbite są w ziemię, a nie włożone w ręce, hasła wypisane, a nie wykrzykiwane, ukazany jest tu jako pełny „z określonego punktu widzenia”. Ta swoista *PSEUDO*demonstracja jest tak samo nielegalna jak prawdziwa.

Wyznaczone przez Pauera kryteria sztuki, nadające nowy wymiar jej autoteliczności, powiązać można w sztuce węgierskiej z wieloma innymi, z których najbardziej znaną jest sformułowana przez Tamása Szentjóbego, definicja – postulat: *Wszystko, co zakazane, jest sztuką. Bądź zakazany*. Kolejną, będącą jednocześnie swoistą propozycją „kierunku artystycznego” o czytelnie politycznym wydźwięku, jest *sztuka apelacji* Pétera Legéndyego, zaproponowana w angielskiej formie *appeal art*. Dziełem i manifestem artystycznym zarazem jest wypełniony przez artystę formularz, w którym obok informacji „nieznaczących”, jak pojedyncze słowa wypełniające rubryki danych osobowych, pojawiają się „znaczące”, dotyczące statusu samego formularza. Wypowiedź artystyczna zostaje tu podporządkowana ściśle schematowi dokumentu – odpowiedzi zostały dopasowane do wielkości pól tabeli, a znaczące informacje, podane jako odpowiedzi na standardowe hasła, podtrzymują narzucony ton. Retoryka wypowiedzi artystycznej zatem zgodna jest z proponowanym hasłem *appeal art*, które Legédy rozumie jako „akcję w celu uniknięcia wyroku, lub innej oficjalnej decyzji (prawa, podjętej – M.R.) w interesie decyzji nieistotnej dla „PRAWA”, by był zrewidowany, zmodyfikowany, lub raczej wyparty przez odpowiednie władze”. „Apelacja jest sztuką ludu!” – głosi adnotacja. Pozostająca w ramach narzuconej struktury, apelacja jawi się jako działanie w obliczu wyroku – pomiędzy jego zapadnięciem a egzekucją, podjęte wobec instancji tegoż wyroku – „odpowiednich władz”. Powtarzany wielokrotnie, związek frazeologiczny – dzielony w strukturze zdania, traci na znaczeniu konstytuowanym przez równoprawne istnienie obu elementów i czytelnym staje się dominacja pierwszego z nich.

Odwwołanie staje się apelacją nie do, lecz o „odpowiednią władzę”. Umieszczony w lewym górnym rogu formularza adresat – „społeczeństwo Węgry”, zyskuje znaczenie wykraczające poza standard formularza. Również i inne „nieznaczące” rubryki zyskują na znaczeniu. Imię i nazwisko, adres, oprócz wskazanej napisem, uczynionym wtórnie – odręcznie, na wypełnionym maszynowo formularzu funkcji – „Wypełnij następną stronę i wyślij do mnie” (ze strzałkami odsyłającymi do adresu i następnej strony), ukazują w pełni swą funkcję – możliwość identyfikacji osoby wypełniającej dokument. Istotność danych osobowych rozgrywa się na wielu płaszczyznach potencjalnej użyteczności związanych ze

wskazanymi funkcjami formularza. Będący swoistą odmianą mail artu, formularz nadaje polityczne znaczenie pojęciom mail artu i correspondance artu, ale także istotnie ingeruje w rozgraniczenie tych pojęć, nie tylko postulując „puszczenie w obieg” formularza (w rubryce „propozycja:”), ale także odesłanie jego drugiej, będącej pustą kopią pierwszej, strony, po wypełnieniu, na adres artysty. Jest to sposób realizacji nie tylko „celu” – propagowania *sztuki apelacji*, ale także „przedmiotu” scharakteryzowanego jako „Dokument na temat komunikacji między społeczeństwem a jednostką”.

Artysta odwraca zatem „tradycyjny” wymiar sztuki, jednostronny wektor jej komunikatu, czyniąc go politycznie niewystarczającym. Użyte przez niego, jednak nie wyodrębnione ze struktury wypowiedzi, pojęcia „propagowania”, „puszczenia w obieg” „odpowiednich władz społecznych i państwowych”, wzmocnione zostają przejętym z oficjalnych dokumentów potwierdzeniem zgodności danych z faktami, datowaniem i podpisaniem dokumentu. Formularz jest ulotką nielegalnego obiegu, odwołującą się do instancji PRAWA określonego jako „realizacja wymagań ludzkiej inteligencji”. Pojęcia „legalności” i „nielegalności” relatywizowane są wzajemnie, terminy mające ustalone desygnaty, używane są niezgodnie z konwencją. *Sztuka apelacji* ukazana jest nie jako jeden, z kierunków sztuki, lecz jedyna możliwa jej forma – sztuka w obliczu „wyroku”. Artysta wskazuje ponadto na możliwość apelacji jako domenę sztuki, przyznając tej ostatniej szczególną rolę społeczną.

Podobną i zarazem zupełnie różną od propozycji Legéndyego, propozycją artystyczną, jest *Akcja solidarności* Miklósa Erdélya. Jest ona niezwykle wyrafinowaną, pozbawioną wszelkiej mitologizacji roli sztuki, konstrukcją intelektualną, opartą na obliczeniach matematycznych. Analizując mechanizm zagłady, artysta wskazuje na fakt, iż jest on w istocie mechanizmem samozagłady, o niezwykle prostej instrukcji. Odwracając „logikę masakry”, zgodnie z którą „jeżeli każdy zabija dwie osoby, cała ludzkość może być eksterminowana w trzydziestu dwóch ruchach, zakładając, że ta sama osoba, nie może być zabita dwukrotnie”⁴¹, przedstawia Erdély sposób samoobrony ludzkości, proponując, by każdy człowiek przedstawił dwie osoby, które jest w stanie ostrzec bez użycia mediów. Tekst jest wykładnią obliczeń artysty dowodzących, iż ilość niewinnych ofiar jest niezależna od ilości zaangażowanych w walkę, a „ostatni żywy zabójca nie mógł być powodem łańcucha reakcji masakry, ponieważ cały proces dobiegł końca, zanim pojawił się na scenie”. „Wygląda raczej na to – pisze artysta, że liczne niewinne ofiary (w ostat-

⁴¹ M. Erdély, *Solidarity action*, (w:) A. Asztalos, op. cit., s. 110.

nim rzędzie diagramu), są tymi, które zaczynają i powodują morderczy proces (ibidem)". Rozumowanie Erdélya, wykorzystując postęp geometryczny, różni się zasadniczo od propozycji Legéndyego, którego apelacja, by zyskać rangę masowej, potrzebuje masowego odzewu. Fenomen rozumowania Erdélya polega ponadto na leżącym u podstaw konstrukcji przekonaniu o braku różnicy pomiędzy jednostką a totalnością. Legéndy rozumie komunikat jako dwuwektorowe porozumienie pomiędzy jednostką a społeczeństwem, konstrukcja Erdélya nie wymaga nie tylko dwuwektorowości, ale także dwubiegunowości. Istotna dla samoobrony jest jej teoretyczna możliwość, warunkowana stanem świadomości artystycznej jako właściwemu jednostce – dowolnej – potencjalnie każdej, a zatem potencjalnie wszystkim.

Zaplanowana przez artystę *Akcja sprzedawania pieniędzy* jest klarowną wykładnią tejże konstrukcji. Posługując się medium, które w semantyce służy za przykład wartości znaku – Erdély demonstruje relację między *znaczącym* a *znaczonym*. Jeśli bowiem pieniądz jest *signifiant*, natomiast jego wartość nominalna, niewątpliwie dotyczy *signifié*, artysta wskazuje na relatywizm tychże pojęć. Tak więc materiał, z którego zostały wykonane pieniądze, również posiada wartość, przy czym jest ona niższa niż wartość nominalna. Wykorzystanie tej właściwości przez artystę polegało na wyprzedawaniu pieniędzy po wartości niższej niż nominalna, co w kategoriach semantycznych jest uruchomieniem procesu bezustannego przepisywania się *znaczonego* ze *znaczącym*. Powstała w ten sposób struktura, kluczowa dla *oeuvre* artysty, oparta jest na przedmiocie fascynacji artysty – taśmie Möbiusa. Podtrzymując de Saussure'owskie kategorie *signifiant* i *signifié*, Erdély pokazuje możliwość ich przepływu – z de Saussure'owskiej kartki papieru robiąc taśmę Möbiusa. Analogicznie komunikat będący konstrukcją Erdélya, opierał się na strukturze znaku nie wymagającej binarnych opozycji nadawcy i odbiorcy.

Komunikat w języku narodowym nie był jedyną materią kształtowania kodu dla artystów węgierskich. Znacząca część prac okresu tzw. węgierskiej neoawangardy składa się z dzieł, które potencjalnie mogą zostać i zostają określone jako pop-artowe. Ponieważ linia demarkacyjna pomiędzy pop-artem a konceptualizmem jest nieustannie przesuwana, istotne, choć niemożliwe, wydaje się wyodrębnienie tej grupy dzieł, które swe znaczenie czerpią z pop-artu, od tych, którym pop-art został przypisany jako znaczenie. Istnieje grupa dzieł, których znaczenie, wykraczając poza określenie ich pop-artowymi, kształtowane jest właśnie poprzez odniesienie do pop-artu. Interesującym zestawieniem może być *Konserwatywne krzesło* Györgya Keménya z 1969 roku oraz rok późniejsze dzieło Attila Csáji – *W jedności siła*. Dzieło Keménya – krzesło utworzone z puszek, opisane zostało w głównej publikacji dotyczącej węgierskiego



24. György Kemény, *Konserwatywne krzesło*, 1969

pop-artu przez autorkę Katalin Keserü jako wykorzystujące potencjał języka węgierskiego wywodzącego słowa konserwa i konserwatyzm z tego samego korzenia⁴². Niewątpliwie jednak ten dostępny w pierwszym

⁴² K. Keserü, *Variations on pop art. Chaprets in the history of Hungarian art between 1950 and 1990*, Budapest: Centrum Press Co., 1994, s. 69.

ogłędzie aspekt zabawy językiem nie wyczerpuje znaczenia dzieła. Elementem intrygującym widza jest tu uprawomocniające określenie dzieła jako pop-artowego, użycie przez artystę puszki. Pop-art przywołany z wykorzystaniem silnej karty atutowej – samego papieża kierunku – Andy’ego Warhola, włącza się w obszar znaczeniowy pracy. Puszka Keménya, której postrzeganie jako przedmiotu kultury popularnej legitymizuje nawiązanie do *Puszki Zupy Campbell* Warhola, pozbawiona jest



25. Attila Csáji, *W jedności siła*, 1970

najistotniejszego, warunkującego takie powiązanie elementu – odarta jest z etykiety. Wyodrębniona z kontekstu dzieła, z formy krzesła, puszka stanowiłaby dosłowną – środkowoeuropejską ilustrację pojęcia kon-

sumpcjonizmu, odsyłając do swej zawartości jako jedynego przedmiotu konsumpcji. Czterdzieści osiem, zaaranżowanych w kompozycję krzesła, puszek stanowi kolejne nawiązanie w obrębie pop-artu, do dzieła, które zdaje się wpisywać w inną, zawartą w niej perspektywę znaczeniową. Zestawiona ze znanym dziełem Warhola – *Krzeseł elektrycznym*, praca węgierskiego artysty, wskazuje na potencjalnie istniejący w języku węgierskim obszar znaczeniowy, odnoszący mebel do kontekstu więziennej celi. W obszarze języka węgierskiego, możliwość ta zostaje odzwierciedlona, poszerzając wskazane przez Keserü możliwości, poprzez odniesienie do takich jego konstrukcji, jak *börtönben ül* – „siedzieć w więzieniu”, ale także znaczenia krzesła jako stanowiska. Podobnie niedowartościowana w książce, przez brak analizy porównawczej, jest praca z 1989 roku przez artystyczną sekcję Demokratycznej Unii Naukowców – *Ostatni oddech komunizmu*, przedstawiająca puszkę wizualnie nawiązującą do pracy Pierre’a Manzoni *Gówno artysty*, stwarzająca ponadto pole analizy porównawczej z dziełem Duchampa *500 ml paryskiego powietrza*.

Analogicznie czerpiącym z tradycji pop-artu dziełem jest *W jedności siła*, składające się z ustawionych jeden na drugim kartonów oklejonych pierwszymi stronami węgierskiej, niezależnej od władz, wszakże mającej ich poparcie, gazety *Magyar Nemzet* (*Naród Węgierski*). Nawiązując do *Brillo Box* Warhola wykorzystują – przeciwnie niż praca Keménya, wyłączenie wartości etykiety. Tyleż odwołując się do wzorów pop-artu, co tworząc swoistą barykadę, ustawione jeden na drugim, kartony wyeksponowane są pod identycznym kątem – tak, iż tym, co dostrzega oko widza jest wyłącznie druga część nazwy – *Nemzet*. Popartowski zabieg multiplikacji w pracy artysty, wzmocniony dzięki ustawieniu konstrukcji na lustrzanej powierzchni, powiązany z tytułem pracy, jawi się jako najistotniejszy element kształtujący znaczenie. Podczas gdy ustawienie konstrukcji sugeruje „internacjonalistyczne” znaczenie tytułu, faktyczny, dosłownie – ukryty – wydźwięk pracy, wskazuje na jedność narodową. Podobnie czerwony kolor tła ma podwójne odniesienie – z jednej strony – ideologiczne, z drugiej powiązany z tytułem – znaczy, jak czerwień górnego paska flagi węgierskiej, siłę. Opakowanie będące wizerunkiem produktu okleja puste kartony. Produkt – naród – ma tu wydźwięk pojęcia, które nie tylko pozbawione jest płaskiej struktury, poprzez oklejenie gazetą trójwymiarowej bryły kartonów, ale także istnieje w języku ukrywającym puste wnętrza.

Najbardziej znanym dziełem węgierskiego pop-artu, jest czerwona wersja pochodzącej z 1973 roku pracy Sándora Pinczehelyi zatytułowanej *Sierp i młot*. Właściwością tego prostego wizualnie dzieła jest pojawiająca się już na poziomie najprostszego opisu trudność językowa. Isto-

tą trudności jest ponadto fakt, iż uwidacznia się wyłącznie w języku węgierskim jako wybór określenia czerwonego koloru tła pracy pomiędzy pojęć *piros* i *vörös*. Pierwsze z nich, częściej używane w języku, jawi się początkowo jako automatyczne, automatyzm ten jednak zakłócony zostaje przez dostrzeżenie przedmiotu przedstawienia. Sierp i młot, przywołujące flagę ZSRR, wymuszają jednocześnie użycie drugiego z określeń, które w języku powiązane jest z określeniem tła tejże, ale także



26. Sándor Pinczehelyi, *Sierp i młot*, 1973

innych komunistycznych symboli, takich jak chociażby *Vörös Hadsereg* – Armia Czerwona. Ta cecha dzieła sprawia, iż jego opisu, nie sposób już we wstępnej fazie oddzielić od analizy. Raz dokonany wybór odsyła do flagi, jako do istniejącego w pamięci wizualnej, najistotniejszego wzoru kompozycji, która jawi się jako zogniskowane w lewym górnym rogu, powiększenie fragmentu flagi. Istniejące, podobnie jak przywołana określeniem czerwieni flaga, również w języku dzieła, tytułowe sierp i młot, wyodrębniają się z tła jako ciemne, niemalże czarne kształty. To zaciem-

nienie, jak również precyzyjne ustawienie, redukuje możliwie wolumen sierpa i młota, podtrzymując wizualną konwencję ich przedstawiania. Gdyby nie postać artysty, determinująca także pionowy kształt pola obrazowego, całość kompozycji miałaby zupełnie inny status. Postać ta, której przynależy jest światłocień, spłaszczony użyciem koloru oraz ustawieniem go na tle podobnie łamiącej światło płaszczyzny muru, zarazem wtapia się w tło w porządku wizualnym, co prezentuje jako element dodany w porządku konwencji.

Konwencja ma tu jednakże charakter nie ściśle wizualny, ale także znaczeniowy. Status flagi jako symbolu, zgodnie z którym jej wizualna strona spłaszcza strukturę znaku będąc nie tylko symbolem, ale także jego znaczeniem, zdaje się wykluczać istnienie takiego wizerunku, który automatycznie nie przejmowałby funkcji symbolicznej. Artysta dosłownie i w przenośni wciska się w ową płaską strukturę, tyleż powodując unieważnienie jej jako symbolu, co odbierając jej jednoznaczność i jednowymiarowość. To rozbicie struktury symbolu dokonuje się jednak za pomocą równoczesnej demonstracji i relatywizacji funkcji symbolicznej. Fenomen dzieła polega na rozbiciu płaskiej struktury symbolu – zobrazowaniu go: użyciu symbolu sierpa i młota bez użycia ich jako symbolu. W pracy Pinczehelyia dokonuje się to nie tylko za pomocą użycia realnych narzędzi zamiast ich wizerunku – artysta stara się nadać im formę płaską, używając narzędzi wraz z ich symbolicznym wymiarem.

Dzieło instrumentalizuje symbol poprzez udosłownienie go. Artysta wskazuje na fakt, iż ułożenie na fladze narzędzi w określonym porządku podtrzymywane jest czyimiś rękami, iż są to narzędzia w czyichś rękach. Narzucający się poprzez przywodzącą na myśl ikony formę dzieła płaszczyznowy porządek analizy, uprawnia ponadto bardziej radykalne spostrzeżenia. Narzędzia odcinają głowę trzymającego, ale także kaleczą płaszczyznę muru w miejscu, gdzie ich ostre końce bezpośrednio jej dotykają. Niebagatelnym w kontekście tradycji artystycznej, ale także źródła, do którego ta odsyła, jest wpasowanie głowy postaci w pole wyznaczone skrzyżowanymi narzędziami poprzez obcięcie jej włosów. Hieratyczna sylweta postaci, nawiązująca w konwencji przedstawienia do motywu bohatera, interpretuje go jednak w kontekście biblijnego Samsona. To wizualne pozbawienie siły odbywa się w bezpośrednim sąsiedztwie widocznej na palcu artysty obrączki, będącej motywem zaślubienia – aluzji do faktu, iż to zaślubiona Samsonowi kobieta pozbawiła go siły. Artysta obcina więc włosy tyleż własnymi, co noszącymi piętno przynależności rękami. Pozycja artysty sugeruje funkcjonowanie ciała i narzędzi jako jednego organizmu – krzyż trzonków powtórzony jest przez skrzyżowanie rąk. Pozycja jawi się jako zamknięta całość poprzez równą

odległość ramion od brzegów pola obrazowego i fakt wpasowania łuku łokci i sierpa w górną i dolną krawędź. Narzędzia odcinające głowę w porządku płaszczyzny, zdają się jednocześnie utrzymywać ją na wzór ramy w stabilnym położeniu. Wyrażna symetria przedstawienia i skrzyżowanie narzędzi w geometrycznym centrum pola obrazowego dopełniają całości. Dosadność struktury opiera się na odniesieniu do kongenialnej pod względem wizualnej mocy struktury flagi. Sierp i młot użyte są tu zarazem jako symbole, jak i rzeczywiste narzędzia, będące narzędziami tyleż pracy, co potencjalnie – samozniszczenia, które dodatkowo poprzez najpopularniejsze użycie słowa *vörös*, zabarwia tło kolorem krwi.

Znaczeniowa istotność barwy w pracach Pinczehelyia widoczna jest w całej serii dzieł artysty, wykorzystujących motywy: pięcioramiennej gwiazdy, coca-coli, sierpa, oraz licznych płodów ziemskich, na które rzutowane są trzy paski węgierskiej flagi. Eksperymenty te zbliżają sztukę artysty do prac Jaspiera Johnsa w daleko głębszym wymiarze, niżby wskazywało na to jedynie nasuwające się, poprzez użycie kluczowego motywu flagi, powiązanie. Zainteresowanie węgierskiego artysty koncentruje się na kolorystycznych eksperymentach Johnsa z tautologią. Integralne funkcjonowanie barwy i obrazu w postaci pojęcia, Pinczehelyi wykorzystuje poprzez wybór z szerokiego wachlarza popartowych przedmiotów coca-coli. Wizualna analiza prac artysty, nie pozostawia wątpliwości co do istotności koloru coca-coli jako kryterium tego wyboru.

Widoczne w całym okresie lat osiemdziesiątych – już we wczesnych pracach z lat 1981–1983, takich jak ukazująca zgodnie z tytułem wszystkie te przedmioty – *Siatka, ryba, gwiazda i coca-cola*, ale także takich, jak pochodząca z 1988 roku *Gwiazda i coca-cola*, motywy użyte przez artystę zyskują swe znaczenie poprzez powiązanie z barwą. W pierwszej pięcioramienna gwiazda, „złapana” w sieć, jest biała, który to kolor oko postrzega jako pozbawienie jej czerwonej barwy, co odnosi ją do stanowiącej przeciwwagę kompozycyjną, puszki coca-coli, ale także czerwonego paska flagi węgierskiej wymalowanej na brzuchu leżącej w sieci ryby, wskazanego w porządku obrazowym górnym ramieniem gwiazdy. Czerwienią „poplamiona” jest ponadto sieć. „Czytane” zgodnie z prawidłowościami postrzegania – od lewej strony, dzieło ukazuje „przejście” koloru z gwiazdy na flagę i coca-colę. Znaczącym wydaje się fakt, iż końcówka ramienia gwiazdy ingeruje we fragment czerwonego paska węgierskiej flagi przerywając jego integralność – tworząc mały trójkąt będący wizualnym obszarem rywalizacji o kolor. Rywalizacja ta jest także, w języku, rywalizacją o nazwę czerwieni, albowiem – w przeciwieństwie do tła flagi radzieckiej, czerwień górnego paska węgierskiej flagi określana jest nie-



27. Sándor Pinczehelyi, *Siatka, ryba, gwiazda i coca-cola*, 1981-1983

zmiennie słowem *piros*. Uzupełniony znaczeniem czerwieni w węgierskim sztandarze – „siły”, trójkąt ten jawi się jako mikrotemat dzieła. Ukazane jako kształtowane opozycyjnie użyciem gwiazdy i coca-coli, znaczenie polityczne dzieła, wzbogacone jest, podobnie, jak w pracy *Sierp i młot*, biblijnym oraz, powiązaniem z nim wizualnie, narodowym wydźwiękiem. Sieć i ryba z wymalowanym na jej brzuchu motywem węgierskiej flagi mają znaczenie polityczne, będąc „zakazanymi” symbolami religijnymi. Ta pozornie banalna kompozycja czerpie ponadto znaczenie z dwóch tradycji przedstawiania, będąc pop-artowym wariantem martwej natury. Konstrukcja znaczenia odbywa się także na polu językowym – przez powiązanie samego pojęcia martwej natury – węgierskiego „cichego życia” (*csendélet*) z węgierskim *hallgat* – „milczeć”, a także węgierskim słowem *hal* („ryba”), powiedzeniem – „milczeć jak ryba” (*mint a hal*), wreszcie – drugim znaczeniem węgierskiego słowa *hal* – „umierać”.



28. Sándor Pinczehelyi, *Gwiazda i coca-cola*, 1988

W kolejnym obrazie artysty, czerwień posiada zarówno kształt, jak i podpis nadające jej jednocześnie dwa znaczenia – za pośrednictwem kształtu – pięcioramiennej gwiazdy, napisu – coca-coli. Te dwa znaczenia czerwieni konkurują na płótnie – odwołując się do różnych porządków i konwencji przedstawiania. Gwiazda ukazana hieratycznie – zajmując niemal całe pole obrazu, unieruchomiona jest poprzez umieszczenie jej w geometrycznym centrum kompozycji. Znaczenie gwiazdy, istniejącej wyłącznie w porządku wizualnym, kształtowane jest przez połączenie z pojęciem koloru. Napisy, z drugiej strony, przyjmują również status obrazu cytując, także w wymiarze wizualnym, etykietę napoju. Znaczenia pop-artu nadaje im nie tylko ich przedmiotowe odniesienie, lecz także typowy wizualny zabieg popartowski – multiplikacja. Także i tu czerwień staje się polem konkurencji dwóch porządków – przedstawienia i znaczenia.

Ciekawą, znacznie wcześniejszą, pracę Gábora Attalaia, korzystającą z motywu pięcioramiennej gwiazdy, jest pochodząca z 1971 roku *Negatywna gwiazda*. Pięcioramienna gwiazda wykonana przez artystę w śniegu, czerpie swe znaczenie z czasowego aspektu trwania lub raczej

nietrwałości. Wykonana w śniegu, materii ograniczającej swe istnienie do jednej pory roku, jawi się jako dzieło najwyżej jednego sezonu, a jej rozkład jako zgodny z prawem natury. Choć dzieło to wydaje się być czytelne już na poziomie języka wizualnego, jego istotne znaczenie wypełnia się dopiero w oparciu o język węgierski. Istniejąca w relacji wobec „oryginalnej”, gwiazda jawi się jako pozbawiona czerwonego koloru. Dla zewnętrznego wobec systemu językowego odbiorcy brak potencjalności koloru w materii śniegu. Spostrzeżenie jego braku zostaje automatycznie unieważnione, gdyż byłoby tylko stwierdzeniem oczywistości. Odbiorca poruszający się w języku węgierskim wie, kiedy śnieg może być czerwony – *majd ha piros hó esik* („kiedy będzie padał czerwony śnieg”), oznacza po



29. Sándor Pinczehelyi, *Węgierski chleb*, 1979

węgiersku „nigdy”. Choć czerwony śnieg nie istnieje, istnieje on w języku węgierskim, czyli nie tylko w języku potencjalnego odbiorcy, ale przede wszystkim w języku twórcy.

Powiązanie symboli religijnych z narodowymi, obecne jako stały element twórczości Pinczehelyia, wybrzmiewa w pełni poprzez nawiązującą do wcześniejszego dzieła artysty *Nasz powszedni chleb* z 1974, pięć lat późniejszą pracę – *Węgierski chleb*.

Przedmiotem jej jest fotografia bochenka chleba, którego trzy kromki zostały wydzielone kolorami flagi węgierskiej. W każdą ponadto wbity jest drzewiec flagi o kolorze odpowiadającym kolorowi kromki. Środkowy drzewiec jest pusty, ponieważ biały kolor flagi likwidowany jest przez białe tło przedstawienia, natomiast odpowiadająca mu kromka zachowuje naturalny kolor chleba. Tworzona barwami flaga węgierska powstaje zarówno w porządku kromek – od lewej do prawej, jaki i poprzez stopniowanie wysokości drzewców – w naturalnym dla niej porządku kolorów od górnej czerwieni, poprzez biel do dolnej zieleni.



30. Sándor Pinczehelyi, *Wielki krajobraz RWPG*, Galeria Istvána Csóka, Székesfehérvár (160 m²), detal, 1983

Podobny zabieg formalny – zestawienia trzech elementów w węgierskich barwach narodowych, jest przedmiotem wielu prac artysty. Zwykle są to trzy, wyróżnione kolorem, części zbioru – jak orzechy włoskie, całości – kulki kiści winogrona, kolby kukurydzy, lub trzy elementy – strączki groszku, sztuki papryki. W przypadku tych prac zarówno naturalność, jak i multiplikacja motywów, zdaje się partycypować w pojęciu narodowości będącym ich znaczeniem.

Przykładem najciekawszego i jednocześnie najbardziej skomplikowanego, w sferze wizualno-znaczeniowej, wykorzystania przez Pinczehelyia barw flagi narodowej, jest praca artysty *Wielki krajobraz RWPG* z 1983 roku. Rozpościerająca się na stu sześćdziesięciu metrach kwadratowych, przedstawia ciekawy i kompleksowy program znaczeniowy. Na szczególną uwagę zasługuje fragment krajobrazu przedstawiający leżące na sianie trzy sierpy – czerwony, biały i zielony. Tłem ich ekspozycji jest rżysko – pozbawione kłosów łądygi. Multiplikacja sierpa – symbolu politycznego, osłabia jego potencjał symboliczny – wpływając na instrumentalne wykorzystanie jako narzędzia. Potencjał ten dodatkowo osłabia rzutowanie na sierpy barw narodowych. Ułożone obok siebie muszą walczyć o zachowanie swego kształtu i jego znaczenia w konkurencji z barwami i ich znaczeniem. Efekt ten wspomagany jest przez tło, którego jednolity kolor, powodujący wybrzmienie barw, wprowadza jednocześnie kontekst biblijny, wzbogacający znaczenie sierpa, jako kształtu i odbierając mu tym samym ostatecznie jednoznaczność symbolu politycznego. Podobną funkcję – osłabienia znaczenia – ma multiplikacja sierpów, pełniąc jednocześnie funkcję nośnika znaczenia dla barw, które dopiero za pomocą owego powielenia funkcjonują jako całość.

Wymiernym wyznacznikiem doniosłości ready-made w sztuce artystów węgierskich, nie może być powszechne użycie przez artystów samego przedmiotu, w większości dzieł nie mającego statusu ready-made, lecz



31. Gábor Attalai, *Red-y made*/48, 1974

zaistnienie kategorii jako przedmiotu analitycznej uwagi artystów. Najbardziej czytelnym przykładem interpretacji kategorii, jest cykl prac Gábora Attalaia zatytułowany *Red-y made*. Znaczeniem serii jest tu sztuka Duchampa – kategoria ready-made. Attalai cytuje go pomalowaniem ust i wystawieniem szpulki sznurka przywołując *Rose Sélavy* oraz *Secret noise*. Jednocześnie przedmioty te pomalowane są na czerwono, co oddaje tytuł serii wykorzystujący niemalże homofoniczne sformułowanie językowe. Znaczenie *Red-y made* kształtowane jest, podobnie jak w pracach Pinczehelyia,

na swoistej linii frontu, zarówno poprzez sformułowanie tytułu, jak i warstwy wizualnej, w której dwie formy – cytatu artystycznego i aluzji politycznej są wobec siebie konkurencyjne.

Najdonioślejszym przykładem osaczenia znaczenia dzieł poprzez aplikację kategorii ready-made, są kluczowe dzieła Miklósa Erdélya. Pojęcie to zaadaptowane w literaturze do twórczości Erdélya, w charakterystyczny sposób, zdaje się przyłączać raczej do bogatego spisu formalnych innowacji artysty, świadczyć o jego postępowości, niżli określać stosunek do sztuki. Jeżeli występuje jako kategoria jakości – jest to jakość nowości wyłącznie, co ingeruje w jej znaczenie w rozumieniu Duchampa.



32. Gábor Attalai, *Red-y made / 329*, 1974

Brak propozycji koncepcji znaku u Duchampa w literaturze węgierskiej dotyczącej Erdélya i związany z tym brak takowej w przypadku Erdélya, a nade wszystko – płaszczyzny artystycznego dialogu – stanowi kluczowe nawiązanie do artysty, którego twórczość sama w sobie stanowiła problem analityczny, nie podnosząc tego jako problemu. W ten sposób, gdy brak charakterystyki tego odniesienia – samo odniesienie staje się istotne, funkcjonuje jako „porównanie do”, nie „porównanie z” – tym samym ustalając nierównorzędną relację o czytelnej hierarchii. Wsparty analizami, dialog z Duchampem, jawi się natomiast jako ukonstytuowany nie tylko za pomocą podobieństw, ale także i różnic, będących w dużej mierze kwestią nie tylko geopolitycznych warunków tworzenia, ale także świadomie krytycznego nastawienia Erdélya.

Jeśli przyjąć zaproponowaną przez Piotra Juskiewicza w odniesieniu do *Wielkiej Szyby* uwagę, iż Duchamp „nie tyle negował istnienie interpretanta, co nie przeciwstawiając się sile tworzenia i konwencjonalizowania znaczeń, rozciągał ten proces w czasie...”⁴³, jako adekwatną także dla ready-mades, trzeba uznać różnicę w twórczości obu artystów.

Kluczowe, określane niezmiennie ready-made, dzieło Erdélya *Zeszłoroczny śnieg*, jako ready-made niewątpliwie wnosi do sztuki to samo, co wniósł wynalazek Duchampa – gotowy, nie ukształtowany ręką artysty przedmiot – czyni to jednakże ponad pół wieku później niż Duchamp. Jeśli intencją Erdélya było nie wyłącznie manifestacyjne powtórzenie Duchampowskiego gestu, pojawia się konieczność zróżnicowania statusu gestów obu artystów. Status przedmiotu, w którego strukturę formalną nie zaingerowano, ale który przeniesiony został w podlegający innym prawom zbiór przedmiotów sztuki, czerpie z różnych kodów. Nie wyczerpuje go odniesienie do funkcji, ani użycia w języku – nazwy. Duchampowski gest zdaje się pozbawiać funkcjonalności możliwą płaszczyznę porównawczą. Jako kluczowe jawi się zbadanie samego „prawa przeniesienia”. Juskiewicz wskazuje na istotne znaczenie tytułu u Duchampa, usytuowanego wbrew tradycji po stronie *signifiant*.

Powszechne w literaturze, postrzeganie pracy *Zeszłoroczny śnieg*, jako metafory, spowodowane jest pozornie metaforycznym wydźwiękiem tytułu. Trzymając się raz przyjętej koncepcji, przypisuje się tę konstrukcję także i dziełu. Sytuację ułatwia fakt możliwości odniesienia do źródła, również o charakterze metaforycznym. Przy okazji analizy *Zeszłorocznego śniegu* jako istotne w partycypacji w znaczeniu podaje się źródło literackie – poemat Villona i cytuje szczególny jego fragment „Ach gdzie się podziały zeszłoroczne śniegi?” Annamária Szóke traktuje dzieło wprost jako odpowiedź na pytanie poety, pisząc, iż Erdély odpowiada na nie następująco: „Gdzie jest zeszłoroczny śnieg? – jest tu, przed waszymi oczami, w termosie”⁴⁴.

Przywołując cytowane w książce stwierdzenie Duchampa „Nie ma rozwiązań, bo nie ma problemu”⁴⁵, aż chciałoby się stwierdzić – nie ma odpowiedzi, gdyż nie ma pytania. Być może jednak pewność tego źródła jest jedynym *constans* w obliczu niejasności dzieła. O *Zeszłorocznym śniegu* można bowiem powiedzieć, że kontynuuje opisaną jako Duchampowską strategię dezautomatyzacji znaczenia⁴⁶. Duchamp osiągał to

⁴³ P. Juskiewicz, *Semiotyczna asceza (W szczelinach znaku)*, (w:) *Klasycy XX wieku*, Warszawa 2000, s. 86.

⁴⁴ A. Szóke, *Snows of Yesteryear*, 1970, (w:) *Viszontlatasra! See you again! Duchamp*, Budapest, 1996-2000, s. 58.

⁴⁵ Beke László, *Frigyes Gorgenyi: Marcel Duchamp*, (w:) *ibidem*, s. 29.

⁴⁶ P. Juskiewicz, *op. cit.*, s. 87.

przedłużaniem fascynacji znaczącym i opóźnianiem pojawienia się znaczonego. W przypadku analizy dzieł Erdélya tym, co pierwotnie uderzające, jest niemożność rozgraniczenia między znaczącym i znaczoną. Choćby dlatego nie można mówić o symbolicznym lub metaforycznym wydźwięku dzieła. Nic w konstrukcji tego dzieła sztuki nie sugeruje nam metafory – przeciwnie. To, co stworzył artysta, zdaje się być raczej udosłownieniem tytułu – odzwierciedla dokładnie to, co przedstawiałoby dzieło, gdyby nie termos, czyli właściwie jego całość wizualna.

Wiedza, a nie cokolwiek należącego do komunikatu wizualnego pracy, pozwala nam na stwierdzenie, że w termosie skryty jest śnieg przechowywany przez artystę rok w lodówce, a więc dosłownie zeszłoroczny śnieg. Paradoksalnie jednak, trzeba przyznać, iż

autor informuje nas o tym fackie podpisując swe dzieło jak zaprawę. Wizualna część dzieła – termos, aczkolwiek nie będąc w całości jego częścią formalną, jest przecież częścią istotną, trzeba więc podkreślić, iż jej funkcją jest nie zamiana udosłownienia na metaforę, lecz działanie jako przeszkoda udosłownienia. Przeszkoda to niezwykle specyficzna, albowiem uniemożliwia odbiór tegoż udosłownienia jako takiego. Stosując tradycyjny sposób wiary w reprezentację odnoszącej się do sztuki stosującej *mimesis*, można by stwierdzić wręcz niewłaściwość tytułu. Nie wyjaśnia on bowiem tego, co widzimy – nie funkcjonuje jako nazwa, symbol, ani metafora, które również będąc określonymi konstrukcjami znakowymi, jednak pośredniczą w sposób jednoznaczny między tytułem a stroną wizualną. „Stąd fakt, że malarstwo klasyczne mówiło – i to mówiło dużo – choć tworzone było całkowicie poza językiem; stąd fakt, że po cichu wspierało się przestrzenią dyskursywną, stąd fakt, że zakładało poniżej siebie coś w rodzaju wspólnego miejsca locus communis, gdzie mogło restaurować powiązania obrazu i znaków”⁴⁷.



33. Miklós Erdély, *Zeszłoroczny śnieg*, 1969-70

⁴⁷ M. Foucault, *To nie jest fajka*, Gdańsk 1996, s. 59.

W dziele Erdélya sytuacja zdaje się być zupełnie inna. Gdyby przyjąć, że tytuł starcza za *signifié* a jego stronę wizualną uznać za *signifiant* – dzieło nosi znamiona ukrytej tautologii. Dosłownie i w przenośni tautologia ukryta jest w termosie, tak więc widoczna część dzieła staje się tym, czego znaczenie neutralizuje się. W tradycyjnym rozumieniu – termos stanowi całość znaczącego.

Równocześnie jednak, szczególnie w obliczu faktu powiązania z Duchampem, pojawia się możliwość ujrzenia tytułu jako części *signifiant* – w tym przypadku struktura w obrębie samego *signifiant* staje się skomplikowana. Nazwa bądź tytuł nie jest już w gestii znaczonego. Sztuka Erdélya, inaczej niż klasyczna, nie jest tworzona poza językiem, gdyż kod językowy sam jest dla artysty medium. Termos, jako znaczące, nie odnosi się już do niczego ze zbioru rzeczywistości, gdyż w tym sensie sam byłby dla siebie znaczoną – w nowej funkcji, znaczy przede wszystkim w relacji do innych przedmiotów artystycznych, w ten sposób nawiązując do przedmiotów Duchampowskich. W przeciwieństwie do nich jednak, ready-made nie tylko funkcjonuje tu jako *signifiant*, ale także poprzez świadome nawiązanie do Duchampa, włącza się w obszar *signifié*. Jednakże, pomimo funkcjonowania w obrębie nowego kodu, tradycyjna funkcja przedmiotu – przechowywania, została częściowo utrzymana. Choć już samo istnienie w termosie śniegu wskazuje na jego funkcję, wraz z informacją o funkcji, otrzymujemy informację przeciwną – śnieg nie jest przechowywany w termosie, lecz po przechowaniu go w lodówce został w nim umieszczony. Będąc prezentacją funkcjonowania dzieła sztuki na dawnych zasadach, dowodzi jednocześnie, że funkcja ta nie może już zostać w czasie (tradycji artystycznej) przechowana, może być jedynie elementem dzieła sztuki, intencjonalnie w nim umieszczonym.

W rezultacie zarówno nazwa, tytuł, jak i funkcja stają się równoprawnym medium przekazywania znaczenia, co wizualna strona dzieła. W ten sposób odzwierciedla się istotna różnica między przedstawieniem i przeniesieniem przedmiotu. Przeniesienie nie eliminuje żadnego z atrybutów, które posiada przedmiot, lecz jedynie zmienia kontekst ich zaistnienia. Istotą przekazywania znaczenia w dziełach Erdélya, staje się więc nie tyle rozwieranie szczeliny między znaczącym i znaczoną, co podtrzymywanie bezustannego przepisywania się tychże kategorii, gdyż tym, co przedstawione jest prawo przeniesienia, wymagające nie tylko świadomości odrębności kodów, ale także ich podtrzymywania. W ten sposób konstrukcja artysty istotnie różni się od Duchampowskiej i opiera na autorskiej konstrukcji znaku, zawartej także w innych dziełach jak sfilmowana na godzinnej taśmie trwająca godzinę *Podróż pociągiem* z Budapesztu do Hatvan, którą artysta, podzieliwszy całość na równe części i przemieszczając odpowiednio pierwszą z ostatnią i drugą z przed-

ostatnią, pociął i projektował w sposób przywodzący na myśl także strukturę Taśmy Möbiusa.

Dopiero w obszarze politycznego znaczenia *Zeszłorocznego śniegu*, zestawianego z pracą Tamása Szentjóbja *Stygnąca woda* (menzurka z wodą, która – podgrzewana co 20 minut stygła, zgodnie z tytułem) oraz *Pomnikiem* Gyuli Konkolyego (bryłą lodu, która topniała zostawiając krwistą kałużę) a także omawianą wcześniej *Negatywną gwiazdą* Gábor Attalaia, pojęcie ready-made zyskuje metaforyczne znaczenie. Wyczerpujący oglądową całość dzieła termos, który uruchomił proces osaczenia znaczenia prac artysty piętnem ready-made, jawi się jako przedmiot gotowy, przejęty wszakże jako mechanizm wstrzymywania „naturalnych” procesów topnienia, umożliwiające istnienie zeszłorocznego śniegu. Jednocześnie jednak, co również nie pozbawione znaczenia, informowany o tym fakcie widz, musi polegać jedynie na tytule pracy stwierdzającym istnienie w termosie śniegu, utrzymującym je, na wzór Foucaultowskiego *Panoptikonu*, niezależnie od stanu faktycznego.

Praca węgierskiej Żydówki, nie związanej ze środowiskiem węgierskiej neoawangardy, docenionej w przestrzeni wolnej od artystycznego dyskursu, lecz związanej ściśle zależnościami politycznymi – Magdy Watts – *Arbeit macht frei*, skrajnością swej wypowiedzi zdaje się stanowić ważny punkt odniesienia dla politycznej sztuki neoawangardy węgierskiej. Przytoczony w dziele – skopiowany na jej miniaturze, znany napis znad bramy oświęcimskiego obozu koncentracyjnego, zyskuje znaczenie w kontekście losów artystki przebywającej tam jako dziecko. Podarowana – aktem desperackiej odwagi – w zamian za chleb oficerowi SS lalka, (będąca pracą artystki) uratowała jej życie, stając się początkiem kontynuowanej po wojnie serii. Wolność dzięki pracy, jaką była dla artystki jej sztuka sprzedawana za najniższą cenę – środków zaledwie niezbędnych do życia i najwyższą – samego życia, jest tu interpretowana wprost – jako wydostanie się poza bramę, ale także jako uwalnianie, na drodze niemalże psychoanalitycznej funkcji sztuki, wspomnień po przekroczeniu tego progu. Wolność zza murów Oświęcimia, pozbawiona komfortu odniesienia do przedmiotu (myśli, literatury, podróży, czy sztuki), jest zasadniczo różnym pojęciem niż wolność zza Muru Berlińskiego. Znaczenie tej drugiej (pomijając skrajne przypadki) konstruowane podmiotowo, opiera się w gruncie rzeczy na owym odniesieniu do przedmiotu, ale także do wolności istniejącej „gdzie indziej”. Obostrzone wieloma warunkami – wymagające – takie pojęcie wolności zdaje się implikować raczej retorykę zniewolenia – ograniczenia swobody artystycznej przez uwikłanie w kontekst. Czy jednak jest ono obecne w sztuce neoawangardy węgierskiej?

Struktura taśmy Möbiusa, istotna w twórczości Miklósa Erdélya, zdaje się kluczowa dla zrozumienia jego teorii „pustego znaku”, który nie wypełnia się nigdy znaczeniem w tradycyjnym sensie, ale także – co istotne – zrealizowana w trzech wymiarach, jako będąca również przedmiotem fascynacji artysty butelka Kleina, stoi u podstaw, istotnej dla całej neoawangardy węgierskiej, unikatowej koncepcji wolności. Choć skomplikowany życiorys artysty, jego pochodzenie i religia, uprawniałyby w pełni lokowanie przezeń pojęcia wolności w opozycji do zniewolenia, artysta daleki jest od takiego jej pojmowania. Zamiast tego tworzy wolnościową koncepcję, która, choć unikatowa na gruncie węgierskiej historii sztuki, zdaje się nadawać właściwej perspektywy sztuce całej neoawangardy węgierskiej. Nie podtrzymuje ona, będącego zapleczem języka literatury i mnożącego pojęcia artystyczne, ukierunkowania sztuki artystów od kontekstu cenzury, ku kodowi o proveniencji Zachodniej. Nie wyznacza wektora uwolnienia i nie lokuje wolności na zewnątrz jakiegokolwiek systemu politycznego czy społecznego, ponieważ, odnosząc się do struktury butelki Kleina, istotnym czyni brak rozróżnienia pomiędzy wnętrzem a zewnątrz. Struktura ta relatywizuje nie tylko „zniewolenie” sztuki Europy Środkowo-Wschodniej, ale i „wolność” Zachodniej, stanowiąc adekwatny punkt odniesienia dla świadomej twórczości neoawangardy węgierskiej.

Węgierska historia sztuki kreśli celowe działania artystów nie tylko wprost – poprzez określanie celu (włączenie się w obszar sztuki Zachodniej), ale także nazywanie przeszkód (unikanie cenzury). Istnienie przeszkody konstytuuje drogę prowadzącą dokądś. Istvan Örkény przeciwnie – fragmentem *Rodziny Tótów* wprowadza teoretyczny konstrukt spaceru⁴⁸ – drogi podjętej bezcelowo, „w tę i z powrotem” przez majora i głowę rodziny. Spektrum to zmienia autor, kładąc na drodze cień transformatora oświetlanego światłem w oknie miejscowej prostytutki znaczącym brak klientów, który to cień „prowadzący” spacer major przeskakuje, uważając za rów, a Tót ów skok powtarza. Przeszkodę omijają tak parokrotnie podczas spaceru „w tę i z powrotem”, do czasu, kiedy światło gaśnie i major „badawczo przyglądając się nawierzchni” ustępuje pierwszeństwa Tótowi. Fragment, choć naturalnie śmieszny, nie jest przecież śmieszny w sposób naturalny. Kłopotliwość sytuacji Tóta nie jest konsekwencją obecności majora, nieobecności cienia, czy też pomyłki majora – wynika ona z wcześniejszego działania – skoków samego Tóta. Działanie, które postrzegał wcześniej jako uwarunkowane w sposób konieczny, teraz jawi się jemu samemu jako decyzja warunkująca inne, jego znaczenie

⁴⁸ I. Örkény, op. cit., s. 50-52.

kształtowane jest bowiem przez nowy kontekst. Jeśli zgodzić się, że sytuacja polityczna i cenzura były dla artystów węgierskich jedynie przeszkodą w tworzeniu sztuki takiej, jak sztuka artystów Zachodniej Europy, sztuka węgierska jest w poważnym kłopotcie. Od kiedy bowiem „major” ustąpił jej pierwszeństwa, konieczności polityczne jawią się jako wybory artystyczne. Raz uwikłany w pułapkę „konieczności” Tót, przeskakuje także miejsce po cieniu transformatora, niezmiennie abstrahuując w wyborze od wyboru. Dzieła artystów węgierskich, skonfrontowane z kryterium artystycznym, zdolne są mu sprostać. Zdolność ta, podobnie jak indolencja Tóta, musi być konsekwencją pierwotnej świadomości artystów, postrzegania sytuacji kontekstu oraz kodu nie jako naturalnych, lecz konwencjonalnych. Z tego punktu widzenia cenzura jawi się jako istotny element ich twórczości. Niemożliwe jest bowiem oddzielenie cenzury od sztuki, kreowanej w jej obliczu na podobieństwo „czarnych monochromów” Tóta. Komunikat artystyczny, z drugiej strony, nie dąży także do zanurzenia się w dyskursie zachodnim, które jawi się raczej jako próba utopienia go w beczce z deszczówką. Świadomy, wzbogacony o relatywizm, twórczo interpretujący kontekst i zastane kody, komunikat, choć zapewne zawsze z racji linearności historii sztuki odnoszony będzie do zachodniego „oryginału”, przyjmuje raczej formę tłumaczenia owego „oryginału” niżli jego kopii, które to tłumaczenie podobnie jak tłumaczenie „żartu”, domaga się zatem poważnej analizy, nie zaś koniecznej pointy.

TOWARDS TRANSLATING JOKES. CURRENT, CODE, AND CONTEXT IN HUNGARIAN NEO-AVANT-GARDE ART

Summary

The present article has been inspired by Geza Ottlik's comparison of the effort to translate the works of the foremost Hungarian neo-avant-gardist, Miklos Erdely, to translating jokes. In order not to cancel the joke by reducing its subject matter to the punchline, thus creating an illusion of understanding, such an effort must approach the categories of translating.

The objects of the present analysis are works which apparently remain intelligible in the key terms of Western art history, particularly those which reduce specific artistic phenomena to the labels of acknowledged trends. The main emphasis falls upon the achievement of Miklos Erdely, which is most characteristic of the Hungarian neo-avant-garde. The structure of the sign, which Erdely constructs in a Moebius strip manner of the de Saussurean sheet of paper, integrates his artistic

oeuvre and determines the proper understanding of the Hungarian art of the 20th century, dominated by the problem of liberty. Blurring the borderline between the signifier and the signified, this structure not only results in the suspension of the antynomy of the sender and the recipient, but also of liberty and serfdom. Other Hungarian artists, though less radical than Erdely, seem to affect the structure of the sign in similarly creative ways, on the one hand, keeping distance from the idiom of Western European art, while on the other, playing various artistically significant games with censorship. Classified as conceptual, the art of Laszlo Lakner and Endre Tot creates many new references for language by showing that the context of reception excludes a single, universal message (Lakner) and by offering works derived from the zero-one logical – totalitarian – system including only total zero (Tot). “Contextualism,” a term coined by Gyorgy Galantai, referring to works in which the context is a part of structure, has been considered in the text as an interesting alternative to conceptualism. Such works, based on Galantai’s artistic logo of the foot-step/trace, locate the meanings of contextualism both in the visual and linguistic sphere. An analysis of the status of specific trends created by particular artists, such as Istvan Haraszty’s “play art” and Peter Legendy’s “appeal art,” illustrates the incompatibility of the languages of artists and art history, and foregrounds the political meaning of Haraszty’s and the postulated bi-vectorality of Legendy’s art. Moreover, concentrating on the key idea of “Pseudo,” introduced by Gyula Pauer, the author realizes an essential gap between the definition, suggesting total creation with non-artistic aspirations, and the use of the term in titles, which makes it characteristic of the labels of trends in art. Stressing as an important point of reference the analysis of the code – both as regards the visual legitimation of specific trends and the linguistic structure of the works of Hungarian pop art – Radomska analyzes also the art of Gyorgy Kemeny, Attila Csaja, Gabor Attalai, and Sandor Pinczehelyi, revealing the unrecognized meanings created by their works in the Hungarian language. The text ends with a series of analyses of the works of Gabor Attalai and Miklos Erdely, which explore the concept of the “ready-made,” endowed in secondary literature with such a high status that it gave name to an artistic trend in its own right.

Giving the art of the Hungarian neo-avant-garde the status of translation, due to the inevitably linear structure of art history, referring to the Western original but at the same time privileged by the relativist position of “metalanguage,” the author points at the seriousness of translating “jokes,” even at the cost of losing the punchline.