

Alapelvek és következtetések

- 1958–60 Strukturális képek megszámlálható elemekkel.
- 1964 Az első szekvenciális rajzok.
- 1967 Az első matematikailag programozott szekvenciák.
Mivel megosztani csak az előzőleg összetettet lehet, így az összeadás elsődleges, az osztás másodlagos művelet. Ebből következik, hogy bármely struktúra létrejöttének előfeltétele a már létező tér, csak ezt követően jelenhet meg benne valami.
Vizuálisan az is logikus, hogy először definiálnunk kell egy vonatkoztatási rendszert, amelyben valamilyen jelenlévőt (tömeget, pillanatképet, folyamatképet) meghatározhatunk, artikulálhatunk. Így leírjuk, leképezzük a világot (deskripció), vagy alkotjuk, létrehozuk (generálás). Következésképpen az osztás deskriptív, azaz reneszánsz, az összeadás viszont generatív, tehát transzklasszikus művelet.
Célom az, hogy vizuális minőségeket matematikai mennyiségekkel nevezek meg.
- 1967 Munkáimat szubsztrátumoknak, azaz „hordozók”-nak nevezem, hiszen azok információjuk struktúráját hordozzák.
- 1967 Az átalakuló plasztikusság kiáltványa.
Koordináta-rendszerek bevezetésével értelmezem a vizuális teret, majd vonatkoztatási rendszereket a tér struktúráit, és az ezekben lehetséges artikulációkat, a tömeg struktúráit, egymástól függetlenül, külön-külön definiálom.
Matematikai-strukturális vonatkozásaik szerint megkülönböztetem a mély-struktúrákat, melyeket programozok, a felszíni struktúráktól, formáktól, amelyeket szemlélhetünk; mély-struktúrák lehetnek: struktémák a tér és a tömeg struktúráinak definíciói, kromémák az érzékelés minőségeinek definíciói.
Munkáim realizálása során (a struktémák mint meghatározott tények és a kromémák mint érzékelhető tulajdonságok szintetikus elegyítései) perceptémák keletkeznek. Így jön létre a struktúra formája, a látható kép.
- 1968 E gondolati kiindulópontból láttam hozzá munkáim programozásához. A forma a szubvizuális koncepció eredménye, vagyis a struktémák + kromémák információinak következménye. Ezáltal új, szubvizuális strukturális fogalomhoz jutottam: struktúra és forma tehát egymástól függetlenek.
A művészek struktúráinak a jelenségek vagy az ábrázolás egymástól láthatóan elkülönülő részeinek tagoltságát tekintik; az így felfogott hagyományos struktúra forrása az érzékelés. Ezzel szemben az én struktúráról alkotott fogalmam minden érzékeléstől független és szubvizuális, azaz fogalmi.
Ezzel a szintetikus-additív módszerrel megfogalmazott képet nevezem szintetikus képnek. Az idő szempontjából történetileg a világ két alapfelfogása létezett:
Parmenidész: minden változatlan, statikus;
Hérakleitosz: minden változó, folyamatos.
Mivel a 60-as évek óta struktúrák változásai iránt érdeklődtem, a teret és a tömeget az idővel külön-külön integráltam. Így jött létre egy koncepció a szekvenciák három fajtájával:
1. vonatkoztatási rendszerek szekvenciái,
„üres nyelvek” = belső forma nélküli vonatkoztatási rendszerek;

2. artikulációk szekvenciái látható vonatkoztatási rendszerben,
„beszéd” a nyelven belül = vonatkoztatási rendszerek belső formával;
3. artikulációk szekvenciái látható vonatkoztatási rendszer nélkül,
csak maga a „beszéd” = vonatkoztatási rendszer nélküli belső forma.
- E tér-időbeli szubvizuális koncepció célja a szekvenciális forma programozása.
- 1968 Csoportos szekvenciális modellek.
A 60-as évek elején szabadulni szerettem volna a leképző művészeti formáktól, nem akartam sem a látható természet formáinak, sem az euklideszi geometria formáinak leképzésével foglalkozni.
Megsejtettem egy intelligibilis, értelmünk természetének működését megfogalmazó művészet lehetőségét egy imaginárius, azaz képzetes koncepció logikai-matematikai nyelvezettel való programozásának segítségével.
Ezzel párhuzamosan 1963 óta foglalkoztatott egy nemeuklideszi vizualitás lehetősége, valamint a komplexitás és a közlés egyértelműsége (unicitás) is – ez is megkülönbözteti felfogásomat a II. világháború utáni művészet majd mindegyik koncepciójától. Megkísértem a művészet belső szerkezeti összetettségét mélyebben, vagyis finomabb átmenetekben értelmezni, míg a többi művész a redukció által a művészet periferiája felé törekedett.
Módszerem az analízis + szintézis volt, a többi művész viszont a radikális leépítést és az analitikus, a reduktivista, a minimalista stb. módszereket követte.
- 1969 Imaginárius, mesterséges, új strukturális koncepciót kerestem, és egyik tanulmányomban azt írtam:
„Az átalakuló (transzmutációs) plasztikusság koncepciója egy axiomatikus szintézis kíséreltetét foglalja magában.”
A hatvanas évek második felében nagyon sokat foglalkoztam a nemeuklideszi geometriával és a kubizmussal, az absztrakt idő újfajta felfogásával, a tárgyak több nézőpontból való szemlélésével, multiperspektívákkal, illetve a tárgyi töredékek új víziókká, újszerű vizuális egészekké való szabad újrendezésével, illetve ezek értelmével. Az európai szisztematikus művészet eredményeit elégtelennek találtam.
Sokat foglalkoztatott a kontinuitás – diszkontinuitás, a szabályosság – szabálytalanság, az egész – nem-egész változékonysághoz és időhöz való viszonya.
Meg akartam érteni azon időlogikákat, amelyek az egészre mint ideális formára (pl. egy almára vagy egy gitárra, egy körre vagy egy négyzetre) vonatkoznak, mert e logikák valamennyi struktúrára érvényesek lehetnek, hiszen a struktúrák bárhonnán származhatnak, és bármilyen irányban átváltozhatnak.
Úgy gondoltam, hogy az ideális formák statikusak. Ha ki tudom fürkészni keletkezésük okait, akkor időstruktúrájukban, vagyis változékonyságukban is meg tudom ragadni őket. Egy bizonyos ideális forma köztes jelenség, struktúráját az őt alkotó paraméterek számértékeinek szabályos időbeni konstellációi alkotják.
Két, módszerében hasonló gondolat juttatott közelebb a megoldáshoz. Picasso egyszer azt mondta: „Ha elfogy a kék festékem, akkor pirosat használok. Szellemi dolgok semmisége.” ...a nyelvezet vonatkozásában. Bolyai János 1823-ban megfogalmazta nemeuklideszi geometriáját oly módon, hogy a párhuzamossági axióma egyik meghatározott tulajdonságát egyszerűen kicserélte egy másik tulajdonsággal.
- 1970 Az első distanciális, azaz nemeuklideszi vonatkoztatási rendszerek. 1970 húsvétján jutottam arra a gondolatra, hogy a hagyományos raszter koordinátájának állandó szám-

sorát egy, illetve több változó számsorral cseréljem ki. Azt gondolom, hogy ezzel az ideával az addig statikus geometriai nyelv homogén raszterének (amit Lohse, Bill, Sol LeWitt és sokan mások alkalmaztak) dinamizálásához jutottam el.

Ez talán a „természetes”, az ábrázoló perspektivikus nyelvezet szubjektív, intuitív dinamizálásához hasonlítható, amelyet a kubizmusban Picasso kezdeményezett.

Így érkeztem el egy nemeuklideszi, mesterséges-vizuális nyelvezethez, melyet distanciális vonatkoztatási rendszernek neveztem. Ez tette lehetővé egy nemeuklideszi szintaxis megfogalmazását. A változásokkal foglalkozó művészi formák (Muybridge, film, videó, futurizmus) a ‚tárgy’ helyváltoztatására, vagy mint a processzuális művészeti formák vagy a ‚tárgy’ részeinek helyváltoztatására koncentrálnak, továbbá a fizikai időben megtörténő destrukcióra és torzításra.

Az én vízióm ezzel szemben az ÁTALAKULÓ PLASZTIKUSSÁG, a minőségek más minőségekbe való átalakulása. Bár képeim strukturális alapját mindenkor négyzetek alkotják, a vizuális eredmény mégis e strukturális alaptól olyannyira eltérőnek tűnik, hogy akár a négyzet metamorfózisáról is beszélhetünk.

Munkáim sohasem voltak sorozatművek, a szerialitás soha sem érdekelt – mindig szekvenciák foglalkoztattak. Lohse, Albers, Sol LeWitt és számos hozzájuk hasonló művész munkáiban mennyiségi-minőségek más mennyiségi-minőségekké való átalakításával találkozunk.

Engem viszont a formák eredete, az őket létrehozó okok és változásuk iránya érdekel.

Legfontosabb felfedezésem annak felismerése, hogy a struktúra nem azonos a formával, sőt a kettő egymástól teljesen független. Konceptióm nem konkrét, hanem imaginárius, vagyis a kubizmus imaginárius felfogásával analóg, de értelmében ellentétes irányú. Minden művész (Picasso, Doesburg, Bill, Lohse, Albers, Sol LeWitt, stb.), aki a matematikai értelemben vett osztás elvére hivatkozik, egyben a reneszánsz elvhez való kötődését is deklarálja. A reneszánsz-elv azonban euklideszi gondolati konstrukció.

1970 Első koordinációk, amelyekben a vizuális szintaxis minden lényeges tulajdonságát időstrukturális és nemeuklideszi vonatkozásban kezelni tudtam, vagyis operábilis, azaz műveleti tulajdonságokká alakítottam át.

1970–72 Első adatformátumok: szubvizuális adatok addíciója, azaz struktúrák jellemző tulajdonságainak paraméterekkel való fogalmazása és azok elegyített összeadása.

Ennek eredménye az adatformátum, a kép mérete és formája. Az adatok információja meghatározza a kép formátumát. Az adatformátumok a vonatkoztatási rendszerre (a vizuális ‚nyelvre’) és a struktúrák elrendezésére (a vizuális ‚beszédre’), mint négyzetek kockák stb. változásaira vonatkoznak. Például négy összetartozó munka négyzetes elrendezésének realizációja nyomán is adatformátumok keletkeznek, összességükben egy kép jön létre. A ‚négyrészes kép’ megjelölést ezért nem tartom helyes megnevezésnek. A képeim felfüggesztésében is megmutatkozik a kigondolt koncepció. Egymástól bizonyos távolságra kerülnek a falra, mégpedig oly módon hogy a munkák belső arányai és az azok közötti távolságok arányai közötti közös metrikus viszonyok látszódnak. Ez az oka annak, hogy egy képpé, egy vizuális egységgé tudnak összekapcsolódni. A szintaxis szempontjából a zenében is egyformán fontos szerepet töltenek be a hangok és a szünetek.

1973 „Vizuális struktúrák szintetizálásának és relativálásának függvénytáblázata”

E táblázatok számsoraiban szintetikus módszeremet foglaltam össze. A dimenziók így válnak összeadhatóvá, vizuális egységekké kombinálhatóvá:

kiterjedések száma	vonatkoztatási rendszerek
x	lineáris
x + y	sík
x + y + z	térbeli
x + t	lineáris-időbeli
x + y + t	sík-időbeli
x + y + z + t	tér-időbeli

1973–74 Az első metanégyzetek.

1984 Az első metavonalak.

1985 Az első metapontok. „Itt van ott \longleftrightarrow ott van itt”. E programokban a struktúra és a forma egymástól való függetlenségét szerettem volna megmutatni, valamint, hogy:

1. a strukturális kontinuum megjelenő képi formája diszkontinuum is lehet,
2. egy folyamatos szerkezet megszakított formaként is megjelenhet,
3. egy strukturális hely mint forma két helyen is megjelenhet,
4. két strukturális hely egy formában összegezve is megjelenhet,
5. az egyjelentésű többjelentésű és a többjelentésű egyjelentésű is lehet.

1992 Az első metanégyzetek szélsőséges pozíciókban.

Kis formátumuk ellenére ezeket a képeket ,távolságokban kell olvasni’, ezért szemlélésük közben érzékelő megközelítésünk teljesen átalakul. A megjelenő belső formákat csekély kiterjedésük ellenére többé nem érzékelhetjük egységként.

Munkáim általában véve két csoportra oszlanak:

1. konceptuális, szubvizuális megfogalmazások papíron:
elméleti írások, programok, konstrukciós rajzok milliméterpapíron, kartotéklapok
2. vizuális szubsztrátumok:
rajzok, képek, plasztikák, építészeti integrációk (Schorndorf, Amszterdam, Wipperfürth), sokszorosítások.

Konceptuális megvalósítások: Munkáim technikailag mások által is kivitelezhetőek, mivel a létrehozásukhoz szükséges programok egyértelműek, és mások számára is rendelkezésre állnak. Gazdasági megfontolásokból ez idáig magam készítettem el őket, viszont a kivitelezés pontossága miatt úgy gondolom, hogy soha senki sem lesz elég türelmes a feladathoz, mert a művek szelleme nem belőle fakad. Plasztikáim összetettségük miatt csakis ipari módszerrel realizálhatók. Az eddig megvalósultak is így készültek.

Azért dolgozom csak feketével, szürkével és fehérrel, mert a struktúrák általános tulajdonságai nem egyedi, nem szinguláris tulajdonságok. Például az asztalnak, a négyzetnek, mint fogalomnak nincsen egyedi, csak általános vizuális tulajdonsága. Ezért a sötét-világos értékeket az általános tulajdonságokhoz társítottam; a színértékeket pedig az egyedi, a szinguláris tulajdonságokhoz, de ilyen jellegű munkákat soha nem realizáltam. Alaputatással foglalkozom, ezért a fenti érvek logikai indokok. Munkáim igen sok XX. századi példától eltérően nem személytelenek. Karakterük mindenki számára azonos, általános jelentést hordoz, hiszen az utak mindenki számára egyformán bejárhatóak!

A XX. század művészetében azok a művek személytelenítettek, melyek másfajta, túlfűtöttnek tartott művészi megnyilatkozásokkal szembeni reakcióként, redukció nyomán jöttek létre.

Például a minimal art kontra pop art. A redukció mint módszer mindig a művészet periferiája felé irányul, én azonban a komplexitás keresésével a művészet központja felé igyekszem, nem pusztán a komplexitás foka, hanem fajtája tekintetében is.

Arisztotelész írja: „A tudás megismételhetőség.” A kódolás és dekódolás, a kód nyilvánossá tétele által a munkáim szellemileg-rationálisan megismételhetők, és elvileg mások által ismételtlen létrehozhatóak. A vonalakhoz, síkokhoz és felületekhez hasonló, szabályszerűen elgondolt és létrehozott elemek interperszonális karaktere által létrejöhet a megismételhetőség koncepciója. Yves Klein felcserélte az ecsetet a női testtel, Beuys pedig azt mondta a hatvanas években: „A tévedés már ott kezdődik, ha valaki ecsetet, festéket és vásznat vásárol”, de nem volt igaza. 1967 óta munkáimat nem vertikálisan, hanem horizontálisan állítom elő. Nem csak ecsettel és festékkel vászonra, hanem mechanikus eszközökkel, izográffal, tuskihúzóval és vonalzóval is.

A 60-as években Kosuth a művészet lényegére kérdezett rá, s a jelentések területén filozófiai választ adott. A 60-as években én a művészet funkciójára kérdeztem rá, s a vizuális szintaxis területén adtam új választ. Hogyan fejezhetném ki magamat világosan és egyértelműen? – kérdeztem akkoriban. Úgy gondoltam, hogy ellenőrizhető kommunikációra van szükség a nyelvi manipuláció elkerülése érdekében. A felnőtté válás, a nagykorúság utópiája talán a tudatosítás által lenne elérhető? Világosan és egyértelműen szerettem volna magamat kifejezni, egyértelműen akartam mindent közölni, s megfogalmaztam az időstruktúrák ellenőrizhető szintaxisát.

Ellenőrizhető legyen értelmünk számára, mivel az információk megadása által lehetővé válik azok megismételhetősége. A strukturális változásokat összeillesztve egy szekvencia egyes fázisai egyidejűleg láthatók, melyek hosszas meditatív vizsgálódás nyomán szintén ellenőrizhetőkké válnak. Az egyes fázisokat kedvünkre összevethetjük egymással, előre is, visszafelé is. Semmi sem tűnik el, minden a változás folyamatában van, s nyugvó is egyben – Parmenidész és Hérakleitosz egyidejűleg.

Sol LeWitt egy konceptuális művészet tétéleit fogalmazta meg. Munkáit szisztematika és a mások általi kivitelezhetőség, egyfajta antiracionális alapállás, s ugyanakkor a képszerűség hiánya jellemzi. Mindezt többfajta eredmény személytelenné tett kombinációja által éri el;

Sol LeWitt tehát szigorú redukció, illetve nagyszabású gesztusok által személyes variánshoz jut. A rendszeresség, a szisztematika azonban korábban megtalálható R. P. Lohsénál, a német szisztematikuskoknál (Hangen, Sultan stb.), akik szintén e módszerrel dolgoztak, a modul 1920-ban Rodczenkónál, a legegyszerűbb geometriájú fehér tömegek nagyszabású gesztusai pedig Ad Dekkersnél. Mindannyian az euklideszi geometria ideális formáival foglalkoznak.

Sol LeWitt az „összes lehetséges esetet” felsoroló egzakt munkáiban az összeadás, az osztás és a kombináció módszerét egyszerre alkalmazza. Olykor oszt + szavakat kombinál. Az „inkomplett kockák” kombinációinak természetesen van „elejük és végük”, mivel e program zárt euklideszi ideális testtel foglalkozik, egyes elemeinek eltávolítása által egy műveleti sort követve. Nem egzakt munkáiban az op art-os eszközök szabályos pályák rajzolatainak szabad rezegtetéseivel kapcsolódnak. A 80-as évek vége óta művei expresszív, s a 60-as években megfogalmazott koncepciójától teljesen különbözőek. Sol LeWittnek nincs követhető koncepciója.

Mindezzel szemben én a 60-as évek közepe óta időstruktúrákkal foglalkozom. Szekvenciáimnak nincs kezdetük és nincs végük. Csak a realizált műnek van kezdete és vége. Egy struktúrát, az adott fázis tulajdonságainak, paramétereinek száma szerint, több irányban tudok megváltoztatni.

Köln, 1993. 08. 16.