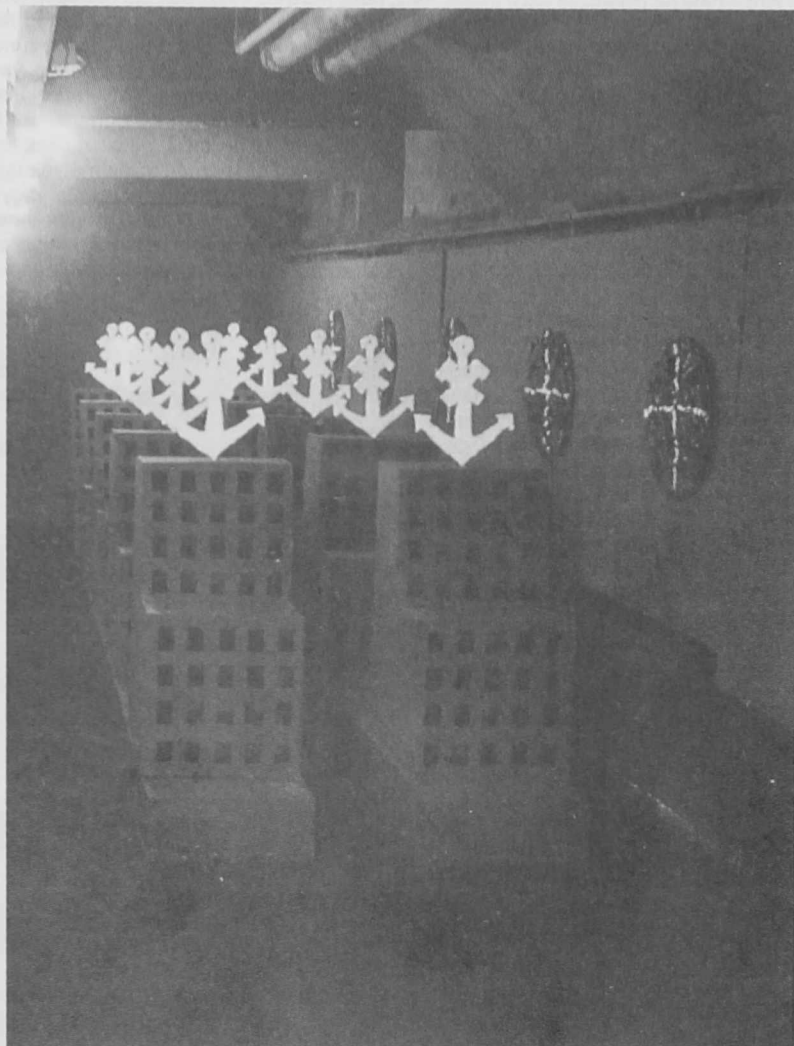

Kontempláció a zajban

HAJDU ISTVÁN



Hír és áhítat

Karátson Gábornak az elmúlt négy-öt évben festett képei – technikájukat és témáikat tekintve – nem különböznek a korábbiaktól. Csupa régi anyag és eljárás: tojástempera, fatáblára ragasztott vászon, lassan „fejlesztett” felületek, s a kép tárgya mindig valami hír a világból, a nagyvilágból egészen pontosan. A nagyvilágot, vagyis a ríktó és zajló külsőt a legbanálisabb, egyúttal a legembematikusabb eseteket termelő politika, büntan vagy sport szcénáinak vizuális tömelékein keresztül engedi magához Karátson –, az újságok fényképein át, vagyis azok tükrében és értelmezésében. Így a festőnek – a lényeg látszatát illetően – csak a valóság rontott mása, a triviálisnak hamis és szintelen lenyomata jut (választja azt ő maga, igaz, hogy máshoz évtizedek óta nemigen lehet hozzájutni), s aztán valamiképp szét- és magábaoldja a köztörténeteket. Az első lépés még régről ismerős: a kommunikáció által megnevezett jelenetek és szereplők a pop artnak (meg a nouveau réalisme-nak) is kedvelt elemei voltak, s rendszeren használódtak a hír és a személyiség, vagyis és más szempontból a történelem konzumálódásának, omamentálissá válásának illusztrálására. Karátson második lépése ebből a szempontból azonban már más irányba visz: számára – azt hiszem – a *hír és a híres* eleve külsődleges és csak díszítőfunkcióval rendelkezik, pusztán csak szimbolizálja a világot, a külsőt. A profán realitást, az azonos rugóra járó eseményeket, melyek ugyan létezők, de amelyek bensővé téve, jelentőségüket veszítik. Arra azonban alkalmasak, vagyis csak arra alkalmasak, hogy *benne marasztalják a világban a művészt*, hogy Karátson föntharthatson és megőrizhessen egy hagyományos, mondhatnánk konzervatív viszonyt a festészet tiszta absztrakció előtti eleveivel és gyakorlatával, s hogy – nem formai szempontból – befuthassa az interiorizáció teljes pályáját. Ez annál is inkább fontos, mert miután a festő végeredményben csak az értelmezéssel, a képpel, s nem az eredeti világgal kerül kapcsolatba, az újság-nyomat valósága – halottsága miatt is – nem leképeződik, hanem megemésztődik. A pápák, királynék, elnökök, teniszbajnokok, terroristák és egyéb népségek gesztusai, mozdulatai így lesznek valamifajta szögletesre merevedett parkinsonos balett cöl nélküli pas-de-deux-i a tettektől végképp elszakadva.

A hetvenes-nyolcvanas években festett képek meglehetősen színesek, egyben rajzosak is voltak, úgy emlékszem, szép régiesen követték a flamandok, M.S. mester és Paul Klee színharmoníáit. Az újabb festmények jóval visszafogottabbak, s a rajzosságot valami furcsa mozaikszerűség, egyben tartott töredezettség váltotta föl. A (múlt)századforduló francia festészete – a nabis – néhány mestere és persze Rippl Rónai dolgozott ilyesformán egy időben. Úgy tetszik, mintha Karátson attól a fénytől is szabadulni igyekezne, ami korábban ki-kiröppent munkáiról, s a tört színek tompaságával-komolyságával akarná teljesen elfedni, időn és téren kívülre rekeszteni a feledésre méltó világ maradványait is.

*

Köves Éva festményei ugyancsak egyfajta interiorizáció eredményei, ám e munkák nem az ágáló ember világának elemeit, nem a művi realitás morzsáit, hanem univerzálisabb, egyszerűbb eleve időtlenebb „tényeket” formálnak bensővé.

A nagy, majdnem monochrom képek hol örvénylő, hol éppen csak borzolt felületükkel halvány táji asszociációkat sugallanak, ám egyetlen mozdulatnak sincs narrativitása. A sugárzó, fehér mezők az *elemekre*, az elemek mozgására



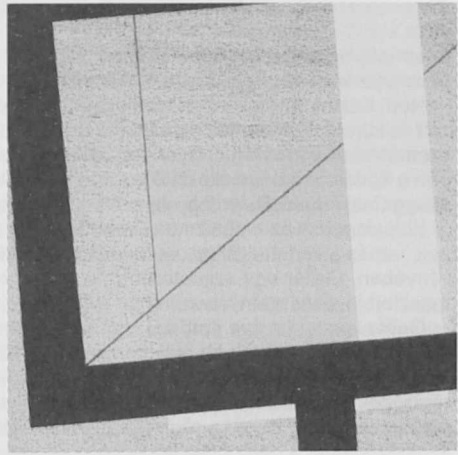
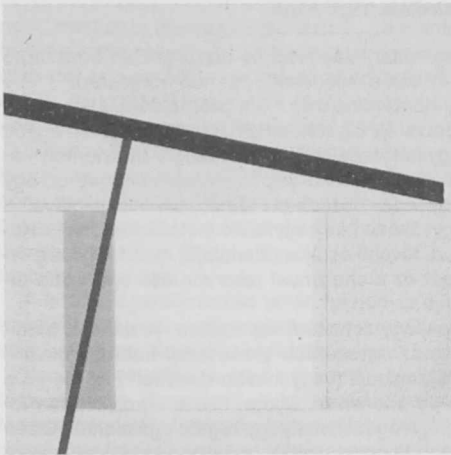
ra és viszonylataikra utalnak – a jó kis mákonyosságnak is utat nyitó panteizmust elkerülve – különösebb misztikus függelék nélkül, tiszta festői eszközökkel. Néhány képén sajátos formák, pontosabban forma-maradványok utalnak valamiféle *szilárd helyzetre*, mintha egykor volt és valaha értelmezett jelek árnyékai rögzülnének az emlékezetben.

Úgy tetszik, Köves Éva érzékenységénél csak fegyelmezettsége erősebb, meg a verbalizmustól idegen puritanizmusa, mely még korábbi, sokkal színesebb és *zajosabb* képeit is egyszerűsége szorította. Szép és komoly festményei mintha valami örületes méretű tájkép téli egéből szakítottak volna ki felületeket, máshova nyíló síkokat.

Konstrukció és rekonstrukció

Az egymásból fejlődő és egymásba indázó fogalmak sajátos és jellegzetes, egymástól látszólag befoghatatlanul távoli képi formákban öltönek testet a párizsi *Konok Tamás* és a pécsi *Gellér B. István* munkáin. A szerkesztés és újraserkesztés, az építés és újjáépítés párosok megfogalmazása azonban – a lényegét illetően – csak a programok „méretét” és az eszközök fajtáját tekintve különbözik; mondhatnánk: csak az *aspektusok* térnek el, az értelmezés még akkor is hasonló, sőt, sok tekintetben közös, ha *banál-szinten* az absztrakciót és a figuralitást képtelenségnek látszik-látszhat egy nevezőre hozni.

Konok Tamás kitartóan, s egyfajta, mára tagadhatatlanul archaikussá lett fogalmazásmód elkötelezettjeként a klasszikus geometrikus absztrakció alapján dolgozik. Az utolsó, nagyjából tíz évet áttekintő anyag – amennyire tudom – jelentős változást nem hozott pályáján, így az *állandóság* nem csak külső, de belső jelzője is munkáinak. A konstruktivizmus, elementarizmus és univerzalizmus jegyei olvashatók – olykor szinte idézetek módjára is – festményein, s keverednek nem ritkán a hetvenes-nyolcvanas évekre jellemző konceptuális és posztkonceptuális elemekkel. Képeinek „régiségét” persze nem egyszerűen az adja, hogy *Konok* nem tért le az oroszoktól a hollandokig, franciákig húzóútról, hogy szerkesztésmódja, színei és formái bizonyos ortodoxiára valló hajlamra utalnak, hanem inkább az a sugárzó kiegyensúlyozottság, mely eleve értelmetlenné teszi a kérdést (miért nem változtatott, miért nem „rúgott ki” a Lisszickij, Moholy-Nagy, Mondrian és mások



Konok Tamás
Elhatárolt terek I-II. 1990



Gellér B. István
A növekvő város légifelvétele. 1980 körül

teremtette hámból?), a kérdést, mely mindig oly izgatottan hiábavaló és bizsergetően bosszantó okvetetlenkedéssel tolakszik elő, miszerint: na, és mi van a fejlődéssel, az meg hol marad?

Nem tudom, az viszont minden esetre tény, hogy Konok szelíd és intim geometriája, átklasszicizált és klasszicizálódott konstruktivizmusa finom porával és tagadhatatlan „ismerősségével” együtt személyessé képes lenni. Gyengéd „trükkjei” – ahogy például a kollázs-szerűsége utal némely képén a flóderezésre emlékeztető lazúros hátterekkel vagy amint konceptuális „jelentőséget” ad egy szaggatott vonalnak – a fegyelmezett szerkesztés csöndes őszéről mesélnek, teli nosztalgiával.

Kulcsfogalom az archaizmus Gellér B. István nagyszabású és nagyralátó installációjában is. Konok Tamás a konstruktivizmust-mint-stílust szerkeszti tovább és újra valamifajta múlt-függőség érvényében, Gellér egy szintetizált történelmet, magát az archaizmust rekonstruálja egy általa támasztott jövő visszfényében.

Gellér lassan tíz éve építi egy sohasem volt város, egy sohasem volt kultúra – valahol a Mediterránon innen, rajtunk túl, s a bonyolultabb kő-, és az egyszerűbb fémkorszak határán fekvő – *romjait*, tehát miközben konstruál, rögvest re- és dekonstruál (vagy inkább destruál?) is, magát a régiséget emelve az új piedesztáljára vagy inkább egyenesen a helyére, tölti ki – másképpen fogalmazva – az új helyét a régivel, az újdonságét a régiségével, mely így rögtön újjá alakul. Kezén átváltozik tehát a *hely*, s föltöltődik ironikus, olykor sanda gesztusokkal, máskor németesen komolyan vett igyekezettel összeszalazott adat-tömelékekkel, melyekből kiadódik-összeszerkesztődik egy lehetséges történelem, egy éppoly emberi-embertelen história képe, mint amilyent már többekévesébe ismerünk. Gellér azonban rafináltan megcsavarja a dolgot, s mihamarabb beszámol – a

legendát ezzel végérvényesen igazzá avatva – a történet történetéről is: az elpusztult kultúra felfedezésének a felfedezőket is elpusztító eseményeit is előadja (s talán világossá vált, hogy a mű már rég nem a képzőművészet, már rég nem egyetlen műfaj terméke, hanem *gesamtkunstwerk*, bizony).

Gellének – elhaladtában – visszainteget ugyan a francia *Poirier-házaspár* vagy az amerikai *Simmonds*, és susognak is valamit az *individuál mitológjáról*, ám ami Gellért „megmenti” és elkülöníti tőlük, az éppen kicsinyessége a mondottaknak csak jelzésekre „önkorlátozó” nagyvonalúságával szemben; talán sokat próbált türelmetlensége, hogy mindent el- és ki akar mondani, amit a történelemtől tud.

Gellér *Labirintusa*, ez az akvarellekből, kerámiákból, igazi és mesterséges fosszíliaiból, tárgyakból és tárgy-imitációkból, kultuszokból és kultusz-hamisítványokból összerótt misztikus-*realista* *Merzbau*, a maga homlokráncoló komolyságával, ironikusan szigorú szerkesztettségével nem épp szelíden figyelmeztet a történet eluralkodásának veszélyeire, a történet veszélyeire, a veszély történeteire.

Műtörténet elől-hátul

Koncz András Vigadó Galéria-beli kiállításának katalógusában elég pontos és bőszes magyarázatot ad arra, miképpen jutott eszébe, hogy a 18.-19. századi francia virágmintás tapétát kvázi összeházasítsa a 20. század elejéről-közepéről való testkultúra-, sport- és munkaábrázolásokkal, s hogy miért illeszti mintegy közibük az egyetemes képzőművészet néhány nagymesterének szimbolikus érvényű motívumát. Elmondja azt is, miszerint eljárásával valamifajta szabadságmentelzésre törekedett: a vidámnak ható mustra, s az erőteljes, ám mindének ellenére merev figurák együttesével a kiviccelhető korlátozottságot kívánta illusztrálni. Szándéka tehát tisztán követhető – saját szavai alapján még inkább, mint a fenti száraz összefoglaló után –, a dolog azonban mégsem olyan felhőtlen és egyszerű, mint az a jól fogalmazott program és öninterpretáció olvastán várható lenne.

Kétségtelen ugyan, hogy a háttér virágsorai értelmezhetők rácsként, melyek megszabják a figurák lehetőségeit, s tagadhatatlan az is, hogy az alakok felfoghatók a minta rabjaiként; az is igaz, hogy a lét legkínosabb ellentmondása, a szabadság-nemszabadság kettőssége a legkevésbé sem zárja ki a profán vagy frivol értelmezést, vagyis hát mindent lehet, csak egyet nem: a mozdulatlanságot mozdulatlansággal ellentéteztetni, a patentet patenttel, a rácsot ráccsal, s pusztán csak azért nem, mert nem ellentétei egymásnak, nem antipódusok. *Koncz András* tehát hiába akarja a szabadság szűkösségét, drámaiban fogalmazva: az ellehetetlenülést (ironikusan) megfogalmazni, ha díszletei és szereplői nem válnak el egymástól, nem különülnek el, mert lényegüket illetően azonosak. Az archív fényképekről, régi filmkockákról fölmáslott figurák éppúgy omamensnek, mint a tapéta rózsái és éppoly monotoníával állnak sorba, mint a virágok a kép hátsó síkján.

A *Koncz András*tól már régóta ismert elegáns és nagyvonalú – némelykor túlságosan is nonchalance-szal, egyszer-egyszer mintha két jobb kézzel festett – vásznak inkább azt adják a néző értésére, hogy sztereotípiá itt minden; az előtérben és a háttérben egyformán kulissza és játékos az összes részvevő, élő és élettelen, vagyis hát nincs különbség közöttük. Csak a megfogalmazás, a modor választja el őket, ha épp szükséges. Ez valószínűleg így is van, legfeljebb tagadni illik, már ha optimista valaki.

A festő világmentelmezése tehát, ha nem is épp az, amelyiket verbálisan ad elő, hanem a másik, a *megfestett*, számomra egyáltalán nem ellenszenves. A dolog azonban, már megfestve, mégis elég veszélyes. Nem ideologikusan persze, hanem stílári szömpontból.

Koncz az eklektika, a ma érvényes ún. radikális eklektika játékszabályai szerint be-bevág a kép-térbe egy-egy klasszikust, hol idézetként, máskor téma gyanánt, mintegy figyelmeztetve az ügy történetiségére, a leképzés sematizálódására vagy épp ellenkezőleg: hogy érvt keressen ironiájához. Parafrázisaiban azonban túlságosan is közel esnek-eshetnek a karkatúrához – mint például a *Kunst-sport* című képpel –, ahhoz a hihetetlenül ellenszenves, egyszersmind tudálékoskodó szándékhoz, melynek legkínosabb példáit *Bortnyik Sándor* adta annak idején a *Korszerűsített klasszikusok* című rémsorozatát bevezető néhány festményével, így a *Korunk hőisével* például.

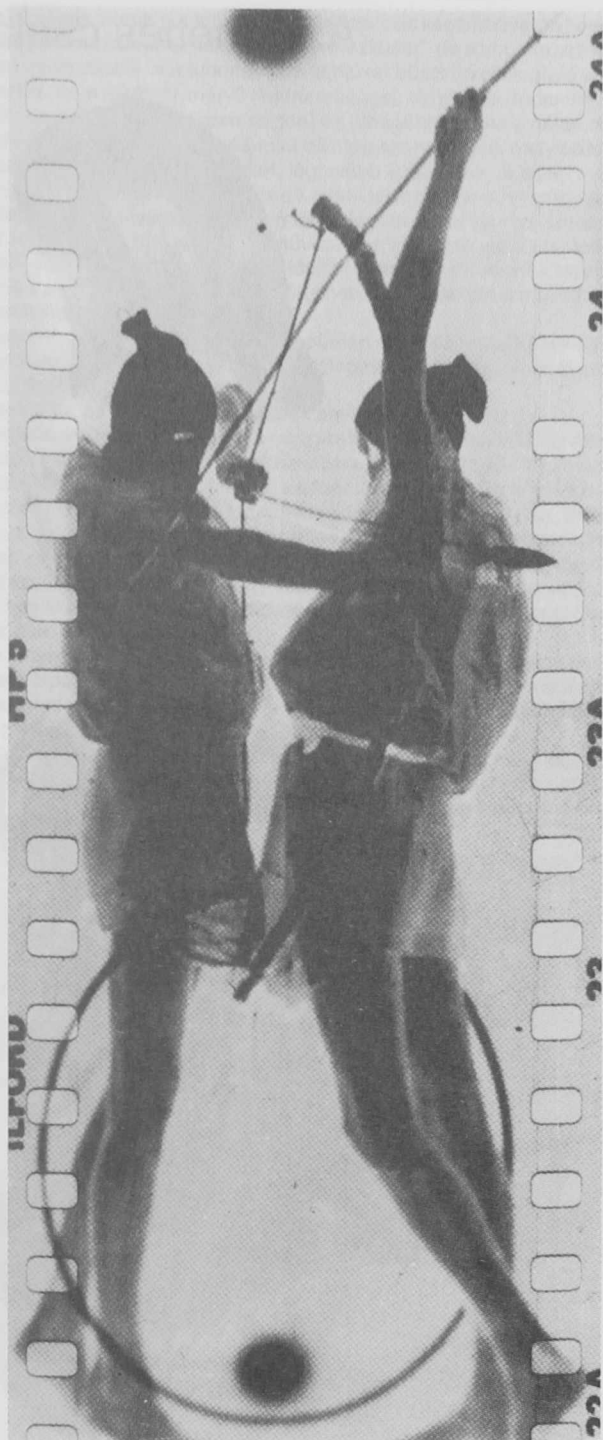


Koncz András
Körbenjárás. 1991

Sok vonás rokonítja Koncz András festményeivel azt a meglehetősen méretű munkát, melyet 1991-ben az Első Velencei Biennálén mutattak be. A jobb híján *utólag König-körképnek* elnevezett panorámikus műdarab ugyancsak művészettörténeti idézetekkel és parafrázisokkal támasztja alá „üzenetét”, mely – egyebek mellett – a történetiségbe, a történelembe vetett hitről beszél, a Koncz András tételének ellentmondva, azt jóformán cáfolva. S persze a körkép festőinek is igaza van, mint majdnem mindenkinek ezen a világon.

Gellér B. István, Gémes Péter, Károlyi Zsigmond, König Frigyes, Lengyel András és Tolvaly Emő közös munkája – melyről azt mondják, hogy Feszty Árpád panorámája óta az első ilyen mű – önarcképeket és közelállókrol készült portrékat tesz ismert és szokatlan helyekre, vagy nyit meg számukra történeti tereket, melyekben elő-előtűnnek klasszikus alakok, vagy lesznek a maiak azzá. A szereplők szerepjátszóvá válnak, s több szempontból is. Miközben megtartják saját tulajdonságaikat (attribútumaikat és modorukat), felöltik másokéit is: a történeti pastiche mellett megjelenik egyfajta egységessülés, melynek révén az önálló stílusok beoldódnak valami közösbe. Főleg a Tolvaly Emő és Károlyi Zsigmond szabta technika uralkodik, a széles ecsetvonások és a „meteorologikus” színek. (Egyébként az ő révükön, meg Lengyel Andrásan keresztül kapcsolódik a körkép további szálakkal Koncz András festményeihez, hiszen valaha, a hetvenes évek első felében együtt és hasonló gesztusokkal kezdték a pályát.)

A kép „története” időben és térben egymást átszabdalo síkokon „játszódik” tehát, a vezérelv pedig nem más, mint a privát és a köz(mű)történet összeillesztésének szándéka. Mindez persze nem veri mellbe a nézőt, hiszen a dolog önmagában nem igazán újdonság (*Bernáth Aurél*, majd később *Patay László* nagy allegóriái nincsenek túl messze időben). A közös munkára is akad példa, a mutatóvány tehát nem egyedisége folytán originális. Azzal, azonban hogy – és ahogy – felújítja a barátság kópek archaikus, 19. századi típusát és lehetőséget ad az időnek a személyesség, egyszersmind a személyesség elvesztésének dokumentálására, mely persze évtizedek múlva lesz elemezhető, egyedülálló.



Gémes Péter
Hérekleitos 4. 1989.

Az ismétlés családja



Lévay Jenő
Xerox

Az ismétlés a hatvanas-hetvenes évek fordulóján az analitikus és szeriális képzőművészet egyik alapvető eljárása volt. Nemcsak a geometrikus absztrakció „szisztematikusa”, de a strukturalizmus eredményeit szívesen gyűjtögető minimalisták, s a tudományos vértjüket büszkén csillogtató konceptualisták is gyakorta alkalmazták, nem ritkán olymórvé doktrinerséggel, mintha az irodalom- és művészetelmélet által megfogalmazott szabályok egyben szigorú és áthághatatlan használati utasítások is lettek volna. Az ismétlés-mint-eljárás, az ismétlés-mint-alkotás-szervező erő, mely persze áthatotta az irodalmat és a vizuális művészetek mindégnyikét, legtöbbször a zenében, a zenei minimalisták munkáiban maradt fenn, bár a nyolcvanas évek második felére jelentősége ott is módosult, ha nem is olyan mértékben, mint a képzőművészetben, de minden esetre jóval kisebb szerepet őrizhetett meg, mint amilyenell annak előtte bírt. A vizuális művészetek tekintetében az ismétlés visszasorolódott a kiváltság nélküli eszközök közé, s inkább mutációi és variációi működnek tovább. A nyolcvanas években így a kópia és az idézet, a parafrázis és a pastiche, és persze a mutáció és a variáció, a posztmodern technikáknak megfelelően.

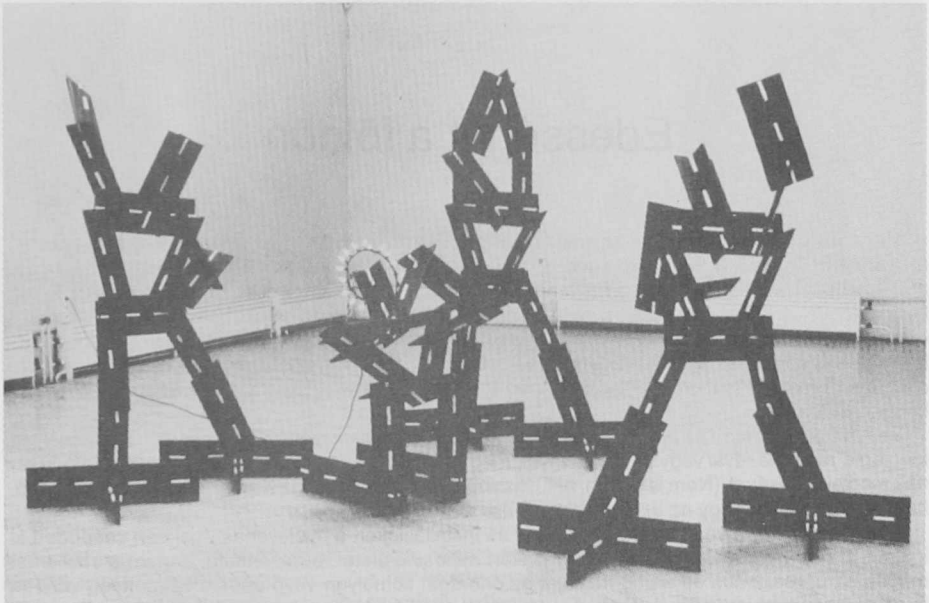
A posztkonceptualizmus kilencvenes évek beli virágzásával a puritán ismétlés, a valódi ismétlés újra érvényt kapott, de már valamiféle „manierista” gesztussal gazdagítva; pontosabban posztmodern jegyekkel és hermetikus filozófiai elemekkel telepötytyözve.

Az ismétlés most már nem csak a tudás anyja, de apja, sőt és egyben gyermeke is.

Lévay Jenő az ismétlés gerjesztette mozgást aknázza ki, a mozgás keltette módosulást. Az általa kiválasztott elemek – számok, betűk – szabályossá szervezett ismétlése, az intellektuális információ mellett, érzéki élményt nyújtva más fajta tudásoknak is utat ad, s a repetíció így mintegy folytonosan újjászüli és a végtelenbe csengeti önmagát. A sémleges formák ritmikus (virtuális) mozgása, a személytelenség látszata és a permutáció esetlegessége egyszerre teszi metafizikusan és dialektikusan értelmezhetővé a xeroxozott, minimális, de alapvető formamódosító elmozdulásokat rögzítő papírtekercseket. Az önmagukra kopírozódva forgó jelek egy titkos meander vonalat követve „foly-nak” előre: az önazonos állandóság állandó azonosság föladásban halad valamerre, föltehetőleg, vagy inkább bizonyosan a föloldódás, a határtalanság felé.

Líraibbak, érzékenyebbek, de lényegüket illetően azonos szelleműek a 69. zsolttár néhány sorának ismétlésével megtöltött színes lapok, melyek nemcsak jól sejtetett szimbólum-értelmezéssel hatnak, hanem valóságos festőiséggel is. A foltokká, violaszín patakokká egybeálló szavak fájdalomt árasztva csorognak alá, megtagadva mechanikus eredetüket.

A megtervezett és gépi ismétlésen alapuló munkák persze nem menekedhetnek meg teljesen valamifajta kényszerből doktrinerségtől. A valódi személyesség csak a nem szabályos motorikus mozgás keltette „nyom-halmokon” nyilatkozik meg: azokon az apró, szinte ideges és kusza vonalraj-



Kicsiny Balázs
Szent István vértanú. 1992.

zokon, melyek ugyan ismétlődő, azonos mozdulatok révén keletkeztek, de irányítatlanságukkal széttörik a kopogós és egyenes mozdulatritmust. A vonalak érzelmes gesztusokká szövődnek, s bár fölismerhető a „technika”, pontosabban a mechanika, a szövődék a repetíció lényegétől messze kerül.

Lévy számára az érzélem láthatólag nagyon is fontos: a Xertox-szal rendezett egyik performan-
ce-án három térdelő és összekapaszkodó alak köz é vízüveggel kevert homokot (öntvényhomokot, az ismételhetség egyik eszközét) töltöttek, mely megszilárdulva rögzítette az élő minták lenyoma-
tát, együttlétük hűlt helyét.

Lévy posztkonceptualizmusa a hetvenes évek művészetfelfogásában gyökerezik, az ismétlés mintegy programként működik számára. Áttételesebb, egyszerűsített ironikusabb módon, a nyolcvanas évek szinkretizmusával „használja” a repetíciót Kicsiny Balázs. A *Fiatal Művészek Klubjában* 1993-ban kiállított három munkája közül kettő talányos kópia, a harmadik pedig nem kevésbé rejtélyes konstrukció. A tárgyak az elmúlt öt-hat évből válogatódta, így valamelyest keresztmetszetként viselkedik a tárlat, mely más szempontból viszont önálló mű is, hiszen a munkák egymáshoz rendelődve új minőséget képeznek. A két „másolat”, a tükörfordított szöveg és negatívba hajtott óriási totó-szelvény, meg a Gainsborough-parafraízis Kicsiny Balázs iróniára való érzékenységét, s némiképp a didaktizsra való hajlandóságát is illusztrálja: a fölnagyított szelvény fillér-ornamentikájával számomra kissé túlságosan direkt megfogalmazása a profánnak és az áhítatosnak, bár tagadhatatlan, hogy a sarokra szerkesztett nagy fekete munka, melynek fals adatbázisra emlékeztető soraiban és oszlopaiban opálosan csillognak a pénzdarabok, fanyar ünnepélyességével nem háttalan. Érdekesebbnek tűnik a klasszikus festmény interpretációja: a Gainsborough-repetíció szénre és new wave-re hangszerezve meghökkentő gólemizációt tár elénk. A kiállítás legjobb darabja a legfrissebb, melyet a két kópia mintegy közrevesz. A megbonyolított, Möbius-szalagra emlékeztető szerkezet a külső és a belső szellemes és alig kibogozható megfeleltetésével operál, s a néző számára csak látszólag ad segítséget a fekete síkokra vont szaggatott fehér krétavonal, mely a dimenziók közötti közlekedés esélyeit hivatott jelezni. A szigorú konstrukciót sajátos fénybe burkolja a hatvanas évekből való szuperdizájn. A merev, geometrikus szerkezet fölött a szó szoros értelmében áramvonalas, sokkarú csillár lóg, melynek aranya eloxált alumínium teste, a cseppformájú búrákkal és az abnormálisan hosszú felfüggesztéssel csöndez és mégis éles paradoxont fogalmaz a más és más természetű struktúra között, s ráadásként nosztalgikus interpretációt is kínál az organikus világot vágyók számára.

Édességet a földön

Már a francia új realizmus és az amerikai pop art sem vetette meg az édességet a művészetben (ezt elfírtam: egy másik határozóragot, a -bent akartam használni, de talán pontosabb mégis az, ami véletlenül adódott); szóval a hatvanas évek is szívesen nyúlt a cukorhoz bizonyos dadaista hagyományokat követve, a méz azonban mindig epével keveredett, a cukormáz alatt tuskók meredeztek. A látszat-marcipánok a marcipán-látszatra utaltak mindig: a világ, a világegyetem fogyasztóságára, a fogyasztás édességére, s persze arra, hogy mindig a nagy, színes dínom-dánom alapvetően materiális, dologi dolog, s éppen ezért mértéktelenül ideiglenes és ildomtalan. Némiképpen ordenáré.

Sem a franciák, sem az amerikaiak – akkor – nemigen foglalkoztak a szellemi fogyasztással, az ideológia *realizálásával* vagy poposításával, még kevésbé a hit konzumálásának-konzumálódásának megjelenítésével. (Nem is tudom, aktuális volt-e már akkor mindez, vagy csak később vált azzá, habár az bizonyos, hogy az *elme elcseppenése* nem újdonság.)

A szellem cukra a vásznakon, szobrokon és installációkon a nyolcvanas években csapódott ki igazán. S már nem a tárgyakban és tárgyakért *minősülő* életet reprezentálta, hanem a szellemet magát: az új realizmus és a pop iróniáját az önmagát komolyan vevő édes elégedettség váltotta fel, elkeverve-elegyedve egy különös és eklektikus, negéddel befuttatott világképpel. A tranzavantgarde hedonizmusának sajátos terméke lett az érzelmes, gyakran bájoló, a világot lencsibaba pillantással befogni igyekvő szemlélet, melynek értelmezése már nem egyszerűen azon múltott, hogy



Nyári István
Hommage à ENVIROTEX. 1991.

a giccset a giccstudat termékének láttuk-e, hanem hogy minek gondoltuk. Pontosabban: minek akartuk tétélezni és értelmezni, hiszen a munka önmagában kizárólag önmagára utalva viselkedett. Az iróniát valami patetikus karikatúra-szemlélet váltotta föl, s csakis a nézőre bízott: viccnek-e vagy kegytárgynak fogadja a dolgot. (Azon keresztül pedig magát a művészetet.) A mézesmadzag egyik vége valahol *Milan Kunc* vagy *Kenny Scharf* röhöggető, egyszersmind perverzen infantilis vi-

lágában rögzült, a másik a klasszikus klasszicizmus anakronizmusát a nyolcvanas években tudatosan vállaló olaszokéban. Az évtized végére – égbeszökkenő képzelettel szólna – kifejeződött az édesség: *Jeff Koons* (vagy *Jonathan Borofsky* a nyolcméteres, szomorú bohóc fejű balerinájával) a bűvnek és a bájnak addig hihetetlennek látszó magaslataira hágtott.

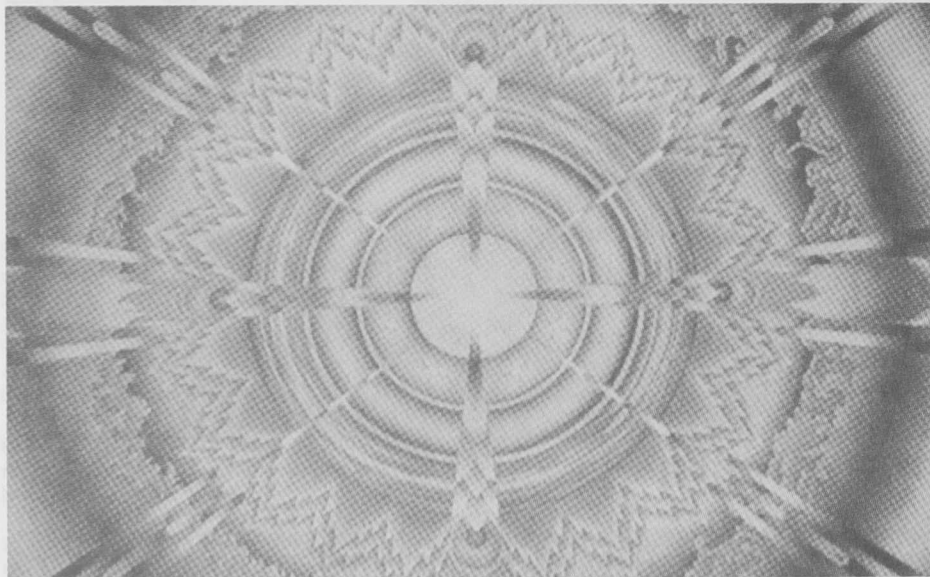
A fölbuzgó melasz forrásai az újra fölfedezett folklórból, a grand art ornamentálissá üresített, patetikus formakészletéből, s valami abszurd, századvég hangulatú, végletes *horror vacui*-ból eredtek. (S tagadhatatlan, hogy néha kedvességből is, a szó szoros értelmében.)

Egy más fajta nézőpontból mindez persze fölfogható tragikus játékként is, balettként a penge élén. Rendes, nagy szomorúságok vonódtak be cukormázzal, mint a pirulák, főként Közép-Európában az ittmaradtak vagy az innen emigráltak műtermeiben. Kínos édelgésnek látszottak mindig is a cseh *Jiri Georg Dokoupil* és a már említett Kunc festményei, ahogy minden jókedvűsködés ellenére sem voltak igazán vidámak itthon a nyolcvanas évek közepén *Méhes Lóránt* és *Vető János* munkái.

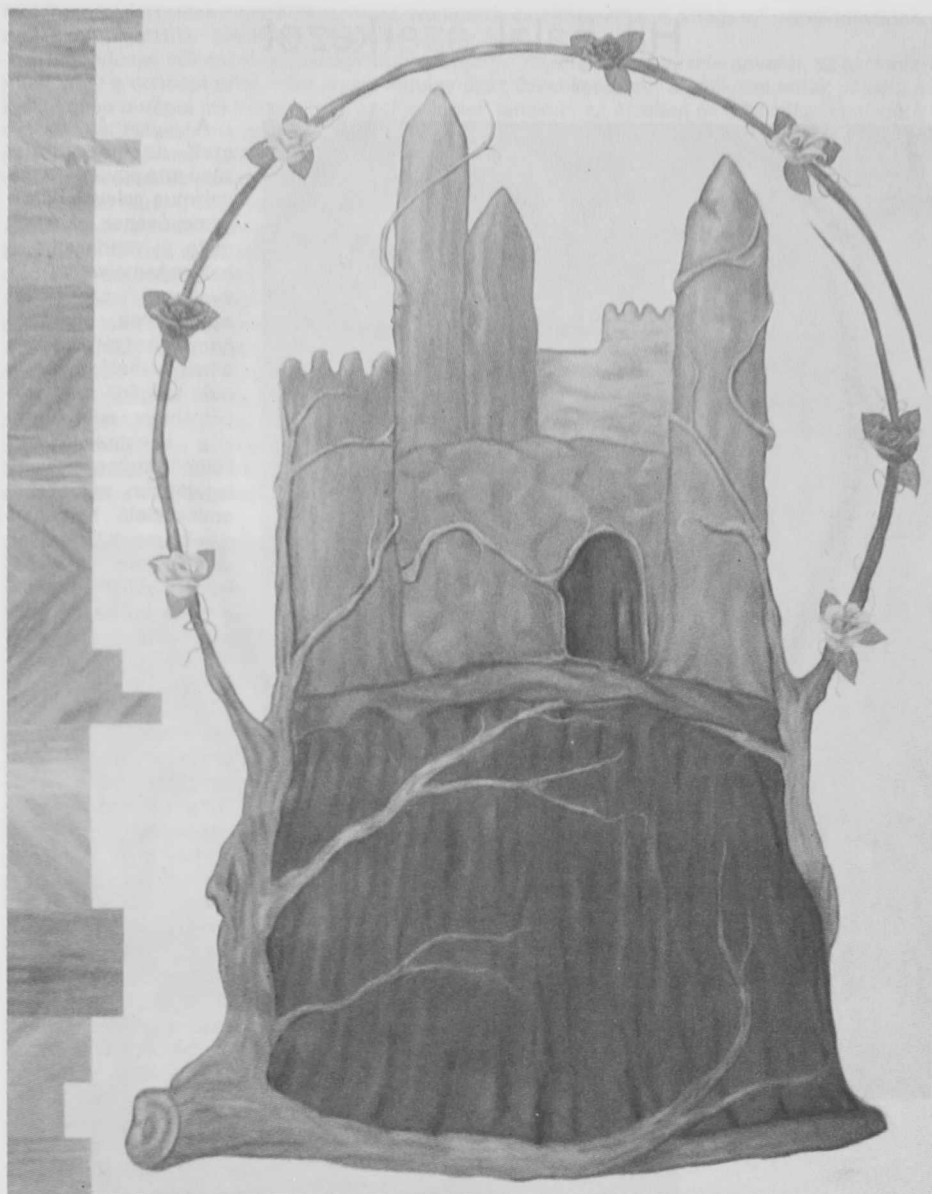
Napjainkra a tendencia kettéválni látszik. A manifeszt édesműipar belekergette önmagát a méretek és a technika által meghatározott formába, s egyre nagyobb, egyre tökéletesebben csillogó cukorfalataival beérte a Disneylandek óriás egerait, disznóit, s már végképp csak arra képes, hogy közölje, a világ habostorta. A szellem borongós, metafizikus kalandjaihoz rekvizitumokat és kullisszákat készítőik viszont mind szofisztikáltabb munkákba fogtak.

Ahogy mindenütt, itthon is Kelet és Nyugat egyesült kegytárgyainak csillogása és színessége deríti fel a kiállítótermeket – némi konceptualizmussal élesítve a fényeket –, Kelet és Nyugat kegyessége árad a tanképekről és tanszobrokról a hit édességét sugallva. *Salvador Dalí* késői vallásos festményei, bombasztikus katolicizmusa dramatikálódik láthatólag tovább a tarka installációkban, csak hogy most már a tiszta dogmát és kánont az összeegyített hitek eklekticizmusa váltja fel, mentális és formai értelemben egyaránt. (Méhes Lóránt tavasszal bemutatott szinkretikus Oltárához készültek a *Fészek Galériában* 1992-ben kiállított festmények, melyek valami egészen különös, a látszat szintjén túlságosan egyszerű, a teóriát szem előtt tartva viszont igencsak bonyolult mozdulattal karolják össze az op art, a kraftwerkes komputergrafika és a dekoratív new wave elemeit.)

Akadnak persze köztes utak is. *Nyári Istvánt* például valószínűleg nem a hittel-teltség, hanem valamifajta új, századvégi szimbolizmus megfogalmazásának akarata vezette, amikor bíborba-báronyba, aranyba-ezüstbe öltöztette az új, meg az ezeréves patenteket. Rózsákból, műszer-számlapokból, jelvényekből, rejtélyes holt-hősökéből, sokértelmű hétköznapi tárgyakkól, csillogó orname-
sekből összeszerkesztett *quodlibet*jei oly tisztán és töményen sugározzák a kortárs szépségeszményt, mint az isztambuli vagy karácsonyi ékszerkirakatok éjszakai megvilágításban. Nyári találatá hihetetlenül pontos és éppoly fájdalommentes, mint az akupunktúra vagy a fülbelövés. Vagy amilyen



Méhes Lóránt
Ősfény-ösvény. 1985–87, részlet



Gerhes Gábor
Ne űzd ki szívedből a hőst. 1991., részlet

egy-egy frappáns, kerek és áttetsző aforizma lehet. Hasonló, bár némi régies és népies konceptu-
 alizmussal fűszerezett gesztussal él a majd' egy nemzedékkel fiatalabb *Gerhes Gábor* is egy Tata-
 bányán látható munkáján. A rózsás kép a talált írás, a talált gondolat, a talált érzelem ironikus sok-
 értelműségét, a talált esztétikum édességét nyújtja tálcán archaikus könnyedséggel.

Tagadhatatlan: virágoskert a mi szívünk (Jeff Koons azt sugallja, az amerikaiaké inkább állatkert),
 máskor pedig mélyen zengő hegedű, melyen mi magunk vagyunk a vonó. Már csak kandíroznunk
 kellene bennünket.

Hit, halál, szerkezet



Elekes Károly
Tivornya

szerű és *nemtelen* anyagok segítségével, mely utóbbiak azután – éppen a forma és az eszme közt feszülő ellentmondás erejétől – szinte megszépülnek, sőt valóban széppé válnak, de legalábbis nemessé és valódivá lesznek.

A formálásnak ez a módja a hetvenes évek közepén, majd a nyolcvanasok elején Magyarországon, s mint később kiderült, Erdélyben is (a materiális és egzisztenciális körülmények okán egyáltalán nem meglepő módon) tökéletesen érthető, értelmezhető és alkalmazható lett. A *povera* előbb ironikusan óvakodott az arte felé, majd némiképpen patetikusabbá lett, végül egészen áhítatos és monumentálissá vált, éppen az erdélyiek interpretációjában.

Ott és az ő számukra – úgy látszik – ez a személtélmód tűnt a legalkalmasabbnak arra, hogy a körülmények hatalmát megtörhessék, még ha az igénytelenségig egyszerű eszközök segítségével is; a szabad, dadás-poverás anyaghasználat teremtett lehetőséget, hogy tradicionálisak, olykor

A „szegény-művész” – az olasz származású *arte povera* – a dadaizmus schwittersi értelmezésének érveit rakta új rendszerbe a hatvanas-hetvenes években; szeszélyes szerkezetek mintegy önmagukat rótták össze a használhatóság peremén tengődő anyagokból, hogy anarchisztikus konstrukciójukkal különös mítoszok vagy legalábbis mítoszokra emlékeztető homályos és elharapott történetek színtereiként, kulisszáiként szolgálhassanak, a dada befelé irányultságánál tágasabb gesztussal. Egyfelől tehát az építettség igénye, másfelől a réges-régi, meg nem történt históriák szelleme iránti érzékenység táplálta és növelte az *arte povera*s gondolatot, melynek burka – híven követve a mester, Schwitters iniciatíváit, mik a *Merzbau* építése közben feküdtek föl –, tehát a *povera*s eszme köpenye mindig is az akart szegénység, a másodkezeség szálaiból szövődött; magyarul és egyszerűen: többnyire hulladékból ábdálódott. Jannis Kourellis vagy Mario Merz munkái általában *szent helyekre* mutatnak egy-

majdnem folklorikusak maradhassanak az avantgarde-hoz közeledve is, s hogy azt csinálhassanak, amit akarnak, miután alkalmazkodni nem hagyták őket.

A legendássá vált *Marosvásárhelyi Műhely* éppúgy „regionalizálta” az arte poverát, az akcionizmust vagy a concept artot, mint ahogy néhány száz évvel korábban a gótikával tették például a kelet-közép-európai mesterek. Csak az „ideológiai” tartalom, az érzelem és a filozófia iránti igény erősebb és másabb ma az eredeténél, s túlságosan is áttelítődik vele a szerkezet, amire persze ilyen mértékig annak idején soha sem volt szükség. Ettől viszont mássá és autonómmá lesz a mozdulat: szélesebb és patetikusabb, a szó jó értelmében, mint az eredeti.

A MAMŰ három, 1984-ben Magyarországra települt tagjából, *Elekes Károlyból*, *Krizbai Sándorból* és *Nagy Árpádból* alakult *Pantheon csoport* munkái is pontos képet adnak erről a fajta vágyról. Elekes és Krizbai a szerkezet, a feszes és mégis anarchisztikusan kiszámíthatatlan konstrukció elkötelezettek. Krizbai csak utal a valóságos helyszínekre és helyzetekre, Elekes gyakran pontosan rájuk is mutat talált és megépített tárgyaival, a szemlélet azonban közös: helyeket teremtenek valami pátosszal teli esemény számára. (Azonnal meg is csuklik a dolog, amint elhagyják az áhítatot és a rejtélyes, megnevezhetetlen tereket: a közösen szerkesztett fa tv-kamera tükörbe nézve sem bír tüemelkedni egyfajta önironikus karikatúra szintjén.)

Nagy Árpád képei más fajta, egyszerre spirituális és érzéki-konkrét helyeket rögzítenek. Hatalmas, hűsszínű viasz kezei a kegyképek, ikonok kanonizált tartásába merevednek, s antik-keleties drótornamentikával stigmatizálódnak. Krizbai faácsolatba foglalt tereiben kicsiny, koporsószerű üvegdobozokban mintha halott bábok heverésznének, Elekes talált-ornamentikájára, a kopott szőnyegre (vér)vörös, ám reszketeg konstrukció szerkesztődik megalvadhatalanul, Nagy Árpád hideg

tenyerei már a foltámdásba belepusztult test merevségét hordozzák.

Halál mindenütt, szegényesen és emelkedetten. Pátosszal és komolysággal, s hozzá illően, szenttelenül. A povera érdektelenné válik, csak az arte mutatkozik meg, mérhetetlen fájdalommal.

(1991–1993)



Krizbai Sándor
Bléma