

A tiszta viszonylatok visszavétele

Fajó János székfoglaló kiállítása elé

OROSZ MÁRTON

Deák Erika Galéria, 2018. II. 9. – III. 24.

Szen no Rikjú, akit a japán teaszertartás, a csanoju kiemelkedő alakjaként tiszteltek a 16. században, az egyik nap illusztris vendégeket várt. Éppen őszi volt Kiotóban, a levelek csodálatos, ezernyi színben pompázó szőnyegként borították be a fákat.

Rikjú megkérte fiát, hogy takarítsa ki a kertet. A fiú kiment az udvarra, seprűt ragadott, és eltakarította a gyalogútra hullott leveleket. Gondos munkájának köszönhetően eltűnt minden, csak a kockakövekkel kirakott burkolat geometriája, az ember alkotta rend érvényesült a teaház felé vezető úton. Miután kész lett, Rikjú kinézett az ablakból, magához hívatta fiát, és azt mondta: „Nem, fiam, nem így kell kitakarítani a kertet.” A fiú újra tett egy próbát. Lement, és tökéletesen, apró műgonddal kikozmetikázta a kerti utat úgy, hogy a legutolsó kis

falevél is eltűnt a járdaszegélyről. Az idős

Rikjú újra kinézett, elkezdte csóválni a fejét, majd lesétált az udvarra. Odament az utat övező fákhöz, és mind-egyiket külön-külön megrázta oly módon, hogy a lehulló levelek spontán, organikus mintázatokba rendeződtek a kert járdáján. Látod, fiam – szól – ez a módja annak, ahogy a kertet ki kell takarítani.

Ez a kis történet jutott az eszembe akkor, amikor Fajó János itt látható alkotásaival a rendezés közben találkoztam. Első pillantásra a képek és plastikák a konstruktivista és posztkubista formai repertoárra jellemző szigorúságról, szerkesztettségről árulkodnak, és csak alaposabb tanulmányozást követően sejlik fel az elemi formák leple mögött az ember alkotta natura naturans (a teremtett természet) és a természet alkotta natura naturata (a teremtő természet) közötti kapcsolat. A kettő között biotechnikai kapcsot létesítő szemléletről jegyezte meg az 1920-as években El Liszickij: „az alakatlan természetet kristályformákba rendezni, nem ez magának a természetnek is a célja?”

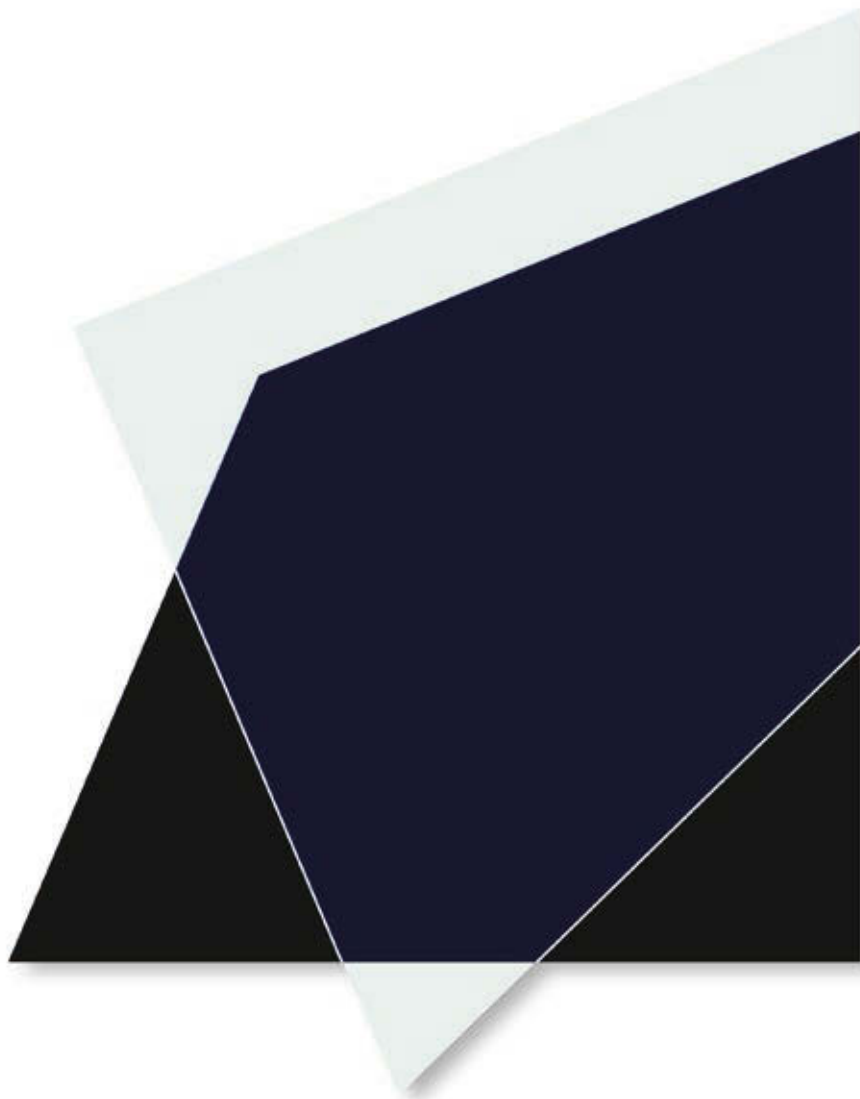
Kiállítási enteriőr a Deák Erika Galériában



Az emberiség az utóbbi három-négyszáz év során kitartó munkabírással úgy próbálta megfejteni a teljesség titkát, hogy egyre mélyebbre hatolt a világot működtető rendszer egyes részleteinek a tanulmányozásába. Ez azonban nem volt célravezető. Hiába keresünk új információkat, új adatokat, új leleteket. Ezekből a részletekből soha nem tudjuk felépíteni a minket körülvevő univerzumot. A Gestalt-pszichológia eredményeit tanulmányozva ugyanerre a következtetésre jutunk. Ez utóbbi definíciója szerint az egész alak észlelete több a részek egyszerű összegénél, és az egész a részekhez képest elsődleges, nem állítható össze a részletek hierarchikus alá- vagy fölérendelésével. Az észlelési élményekkel foglalkozó alaklélektan arra keresi a választ, hogy az emberi elme milyen ingerek alapján hozza létre a részek alkotta, egészként érzékelt formákat. Más szóval: hogyan áll össze az értelmes egész az egyes részek kölcsönhatásából?

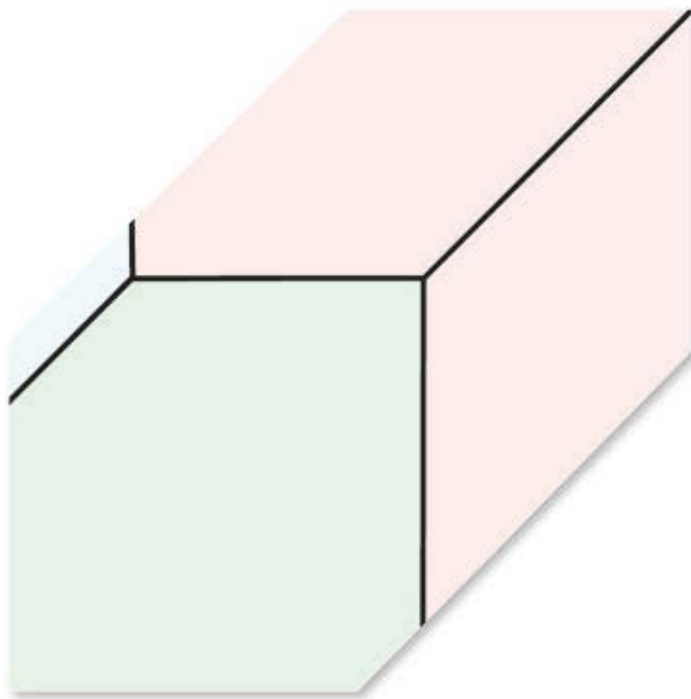
A hasonlat nem véletlen. Fajó János műveire is Gestaltokként lehet tekinteni. Olyan mintázatokra, melyek feltételezik a látás és a gondolkodás egységét. Műveiben tanulmányozható a dolgok mögé látás képessége, az észlelt világ képének egy tiszta, konceptuális állványzat mögé transzponálása. A látás, mint tudjuk, a szemben kezdődik, de az agyban fejeződik be. A 18. században George Berkeley volt az, aki a létezés és a látás közé egyenlőségjelet tett, a fizikai világ létezését a percepcióval hozva összefüggésbe („Esse est percipi” – vallotta), David Hume pedig minden konceptuális tudás ismeretanyagát az emberi érzékelésre vezette vissza. A térbeli asszociációkat a síkformákból kibontó Fajó érdeklődésének a középpontjában mégsem a befogadás térben és időben lezajló folyamatainak a vizsgálata áll. A kinetizmus hagyománya helyett sokkal inkább a Max Bill által képviselt konkrét művészet eredményeire támaszkodik. A geometrikus absztrakció költőisége, a szín-forma egységek kiegyensúlyozott optimizmusa, asszociatív karaktere 1966 óta meghatározó művészetében. Optikai játékaiknak előképeit síkplasztikáiban találjuk meg. Ez utóbbi fogalmat 1965-ben találta ki a formametszés technikáját szobraira adaptáló művész. Ennek továbbfejlesztésével alkotta megformázott vásznait, ahol ez a découpage-szerű megoldás úgy érvényesül, hogy az egymáson átmetsződő geometriai formák kvázitranszparenciája hozza létre, teremti meg a tér illúzióját. Úgy érezzük, mintha az axonometrikus projekció egy üveglap tükörsíma felszínén megtört és elmozdult volna. A képi dimenziók a minimalizmus eszköztárát felhasználó kitágítása egyúttal azt eredményezi, hogy a kompozíciót kitöltő geometriai formák (többnyire négyszögek és különböző körcikkek) kontúrjai átveszik a képkeret szerepét. Fajó célja az, hogy a környező világ részévé tegye a művet, és a mű részévé tegye a környező világot.

Fernando Pessoa írja egy helyen, hogy a filozófus mostantól kezdve az egymást átmetsző szubjektumok értelmezője lesz, és a legnagyobb filozófus az lesz, aki a legnagyobb



FAJÓ JÁNOS: *Két forma*, 1997, olaj, fa, 172×121 cm

számban képes a lehető legtermészetesebb módon a tőle legtávolabb álló filozófiákat egyesíteni egymással. Ez a „legnagyobb filozófus” pedig nem más, mint az ész művésze, vagyis az absztrakt művész, aki több egymással kapcsolatban nem álló elméletből tud egy újat teremteni. Fajó János világképét több elmélet, művész és mozgalom is befolyásolta, de mindig is következetesen kitartott az avantgárd tradíciók mellett, melyeket Kassák Lajos és Victor Vasarely szellemi öröksége mentén fejlesztett tovább. Formanyelve egy logikus belső fejlődés hatására a tárgyfestéstől, a dadaista-kubista jellegű kollázsokon át a formafestészetig, azon belül is az új geometria programjának tudatos alkalmazásáig jutott el. Műveinek tudományos-technikai eredete nyilvánvaló, de soha nem öncélúan adott. Fajót nem pusztán és kizárólag a formára és a színre redukálható plasztikai egységek permutációi foglalkoztatják, munkája több az asszociációk megteremtésének l’art pour l’art kutatásánál. Ez a típusú művészet éppen attól lesz avantgárd, hogy a virtuóz technikai tudás szociális érzékenységgel párosul benne. A társadalmi elhivatottság pedig magában hordozza, szinte indukálja az interdiszciplinaritást, legyen szó az általa 1971-ben (az Iparművészeti Főiskolán befejezett tanulmányai után egy évtizeddel) alapított, szitázott mappákat kiadó Pesti Műhelyről, vidéki művelődési házakban, majd a Józsefvárosi Galériában működtetett alternatív intézményrendszer kiépítéséről vagy művésztelepek,



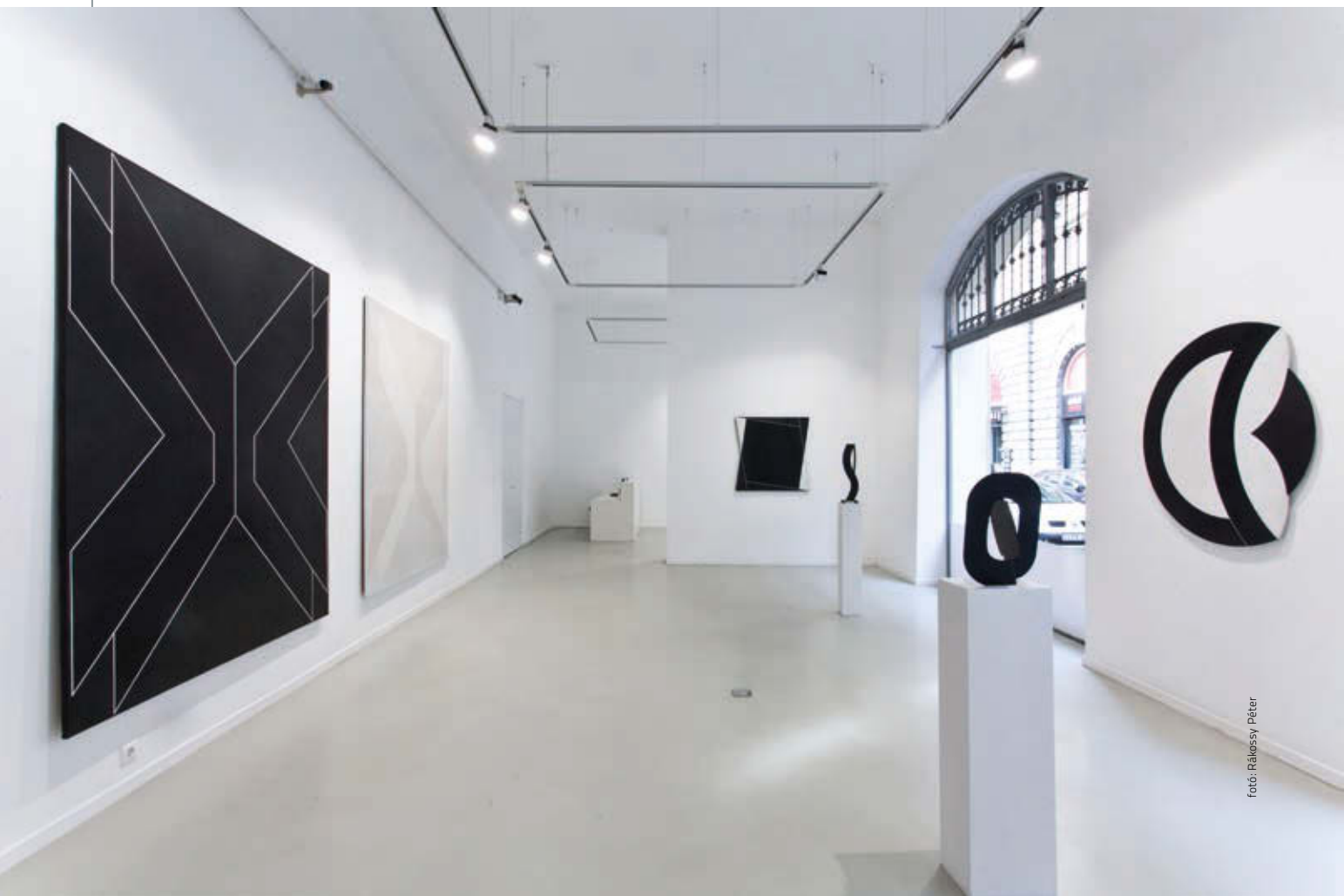
FAJÓ JÁNOS: *Hatszög*, 1989, olaj, vászon, 150×150 cm

Kiállítási enteriőr a Deák Erika Galériában

szabadiskolák létrehozásáról. De említhetnénk agilis művészetszervező tevékenységét is, a Kádár-rendszer első zsűrimentes kiállításának, a *Stúdió '66*-nak a megszervezését, az FMK Kassák-tárlatát vagy a saját képeiből 1968-ban rendezett önköltséges kiállítást a Fényes Adolf Teremben. Ezek a ma már a művészettörténeti szakkönyvek vastag betűs soraiban olvasható intervenciók szolgálták rá arra, hogy Fajó művészete társadalmi tényezővé vált. Nem csak azáltal, amit képei, szobrai a nonfigurativitás nyelvén kifejeznek, kódolt üzenetként képviselnek, de egy nagyobb struktúra, egy urbanisztikai szövet építőköveiként is, mely végső soron a vizuális környezet esztétikájának a fejlesztését tűzte ki célul. Az optikai művészet demokráciája ez, olyan konstelláció, amit Léger,

Mondrian, Vasarely, Schöffer, Kepes, de távolabbi példaként Matthias Goeritz vagy Luis Barragán a „színes városról” szőtt elképzeléseivel rokoníthatók. Ebben a relációban válnak Fajó János kompozíciói egy közösség plasztikai arculatává.

Ezen a kiállításon azonban nincsenek vagy csak nagyon redukált formában jelen a színek. Ahogy a régi mondás tartja: „a színek csak arra valók, hogy elfedjék a



lényege.” A kiállítás címe, a *Fekete fehér* világosan jelzi, hogy monokróm alkotásait próbálja diszkurzív térbe emelni. A koncepció ugyanakkor jelzésértékkel bír, hiszen kifejezi, hogy nem az életmű keresztmetszetéről, retrospektív válogatásról van szó. Sokkal inkább a formai-esztétikai repertoár mögé pillantásnak lehetünk tanúi, ami a művész eszköztárának csontvázáról, lecsupaszított szerkezetéről ad röntgenképszerű láttelepet. Jómagam a „kontrollált kísérlet” terminussal jellemezném ezt a kiállítást. Olyan vállalkozásnak tudom be, ami a Fajót foglalkoztató problémáknak csak a prototípusát kínálja, és az ember képzeletére bízta, hogy a kiállított műveket önállóan, sorozatként, színnel vagy anélkül képzele-e el, gondolja tovább. A monokróm, ami itt valójában két tónust, vagyis egy bináris formaegységet, egy duokróm szintézist jelent, bármilyen színnel, akár két különböző fényértékű árnyalattal behelyettesíthető. Vasarely nyilatkozta egy helyen a következőt: „Minél kevesebb forma-színnel bír egy kétdimenziós (plasztikai) alkotás, annál szebb, igazabb és színesebb lesz.” A vizuális kutatásnak éppen az a lényege, hogy a rendelkezésre álló partitúra alapján több változatban is előadható legyen. Nincs lezárt és végső mű. Az egyedüli szabály abban áll, hogy a kotta hangjegyei meg kell, hogy feleljenek a fajói „imágótéka” ábécéjét alkotó betűkkel. A svájci képzőművész és tervezőgrafikus Karl Gerstner volt az, aki egy könyvet is szentelt az ilyen típusú művészetnek. Az a Gerstner, akit Fajó is jól ismer, hiszen *Forme Couleur* című szerigrafált mappáját éppen ő nyomtatta ki 1988-ban Budapesten. Gerstner *Kalte Kunst* című, 1957-ben megjelent könyvében egy puritán, racionális eszközzel analizálható művészet mellett tör lándzsát.

A négyzethálós papíron dolgozó gerstneri ideállal Fajó azonban csak a látszat szerint azonosul. Munkahelyeül nem a laboratóriumot választotta, ahol fehér köpenyes vegyészként, saját kedve szerint keverheti ki kémcsövekbe mártott pipettákból a képeit. Nem a stúdiót, ahol előre felskiccelt vázlatai alapján asszisztensek hada készíti el és szállítja le a megrendelő számára a műveket. Inkább a klasszikus műterem vagy atelier az, ahol Fajó János jól érzi magát. Ebben feszül némi ellentmondás. Vajon helyet ad-e a klasszikus műteremidill az erőteljes, keveretlen direkt színek tisztaságától és vibráló erejétől duzzadó szitanyomatoknak? A technikából adódó uniformitás ugyanis első látásra anonimé teszi ezeket a műveket. Bár kollektív alkotásokról van szó, mégis sugárzik belőlük a személyesség. Létrejöttük a művész szakértő és gondos felügyelete, a munkafázisokat nyomon követő kontrollja nélkül aligha lenne elképzelhető. Ugyanez az egyéni karakter érhető tetten a festményeiben is. Fajó soha nem használ szintetikus akrilt. Vászna az anyag textúráját, az ecsetvonások topográfiaját megmutató organikus olajfestékekkel készülnek. Az utóbbi médium ugyanis sokkal ellenállóbb, és képes arra, hogy késleltesse az elkerülhetlent, a multikróm művek fokozatos monokrómmá alakulását!

Absztrakt az a festészet, ami a vonalat és a színt saját maga tematizálja. Fajó műveire ez a megállapítás definícióként is alkalmazható. Ha formát ad, vele együtt a színek is életre kelnek. Mintha már régen kifogta volna vásznai elől az idő feltartóztathatatlan múlásának a szelét! Egy húsz éve készült interjúban nyilatkozta, hogy az általa teremtett színlátványnak mindig matt, redukált jellege kell, hogy legyen, hiszen az alkotómunka alázata a palettára feltett kolorit árnyalataiban is kifejezésre kerül. „Aminek patinája van, ami fényes, abban már csillog, tükröződik valami” – fogalmazott. Azt hiszem, hogy az itt kiállított fekete-fehér monokróm művek ennek a festői alázatnak a megtestesítői. Fajó idézett elmélkedését a következő gondolattal zárta: „A festészet a tiszta viszonylatok visszavétele.”

Kiállítási enteriőr a Deák Erika Galériában



Fotó: Rákossy Péter