

Varga Ádám

Egy ciklikus kérdés középpontja felé

Tabula Rasa

Godot Kortárs Művészeti Intézet,
2021. IV. 15-ig

Ha a 80-as, 90-es évektől számítjuk a magyarországi monokróm és radikális festészet hangsúlyossá válását és a vele kapcsolatos fogalmak előtérbe kerülését, valamint ezzel párhuzamosan a művészeti képzésben beálló radikális változásokat, úgy a megjelölt időszak óta közel 30 év telt el. Mindez nemcsak a kiállítás szempontjából fontos, hanem elég nagy távolságot jelent ahhoz is, hogy a különböző felvetések, váltások revidálhatóvá váljanak, és szisztematikus vizsgálódási pontokat adjanak számunkra ma is.

Figyelembe véve ezt a két alapvetést, érdemes kicsit elidőzni azon, hogy a 20. század folyamán mennyiben változott meg a művészeti oktatás alapvető szerkezete, és milyen alternatív modellek jöttek azóta létre. Thierry de Duve *A Bauhaus-modell vége* című írásában három, egymástól elkülöníthető modelltől beszél – az akadémi-

airól, a modernről és a posztmodernről – és mindezeket különböző fogalmi keretekbe zárja. Tehetség és kreativitás, mesterség és médium, utánczás és eredetiség relációs viszonyán keresztül egy sajátos narratívát vázol fel, ami a művészeti oktatáson belül fellelhető paradoxonokra fókuszál. Számára az akadémiát és így a művészetoktatás hagyományát is egy belső ellentmondás feszíti, amelyben „a festészet és a szobrászat elfordult a külvilág mintaképeinek tanulmányozásától és másolásától, önmagába vonult vissza, saját kifejezőeszközeit kezdte el vizsgálni, ezeknek eredt a nyomába. A modern művészek ahelyett, hogy tehetségüket viszonylag stabil konvenciókon belül kamatoztatták volna, a konvenciókat mint olyanokat vizsgálatnak vetették alá, majd mindinkább leszámoltak velük, nem érezve többé belső vagy külső szükségszerűségüket.”¹



SZABÓ Dezső: *Tömb*,
1997, képeslapok, vas
Fotó: Sulyok Miklós
HUNGART © 2021
←



↑
 Kiállítási enteriőr,
Tabula Rasa, 2021,
 Godot Kortárs
 Művészeti Intézet
 Fotó: Sulyok Miklós

Figyelembe véve ezt az alapvető eltolódást, Magyarországon a neoavantgárd összefüggésrendszerében több kísérlet is volt a művészet közvetíthetőségének, átadhatóságának kérdéseivel, a konceptuális gondolkodás lehetőségeivel kapcsolatban. (Elég csak a FAFEJ-re vagy az INDIGO-ra gondolni). A tudás megszerzése szüntelen kereséssé vált, amely a kreativitás maximalizálásán, a különböző jelenségek összevetésén és a viszonyok mediális és interdiszciplináris átlátásában volt érdekelt. A művészet „eléréséhez” szükséges stúdium nem kötődött a bevett hagyományokhoz és gyakorlatokhoz, hanem folyamatos újraértelmezés tárgyává vált. Így a hangsúly nagyobb részben a művészeti formák átjárhatóságára és képlékenységére helyeződött, mintsem a radikális festészet összefüggésében értelmezett, médiumorientált, képi és ontológiai minőségre.

↓
 Káldi Katalin:
1 és 1/2 súly, 1996, olaj,
 vászon, 30×40 cm
 Fotó: Berényi Zsuzsa
 HUNGART © 2021



Ha mindezt alapul vesszük, úgy a kiállításon bemutatott munkák egységét ebben a (poszt)konceptuális dimenzióban képzelhetjük el, és a 90-es évek Károlyi által meghatározott reformjait főleg e referenciákon keresztül gondolhatjuk végig. Emiatt érdemes olyan narratív szempontok felől közelíteni a kiállítás egészét, amelyek áttételeken keresztül a művészet mibenlétére vonatkoznak, és amelyekhez egy folyamatosan jelen lévő dialektikus és diszkurzív viszony ad keretet. Különböző irányok és gyakorlatok keresztmetszetét látjuk, amelyek a művészetben belüli anomáliákra, történeti toposzokra és az azokon átívelő kapcsolódásokra reagál.

A számtalan kérdés mellett – kép a képben, kép és tárgy, festészet és fotográfia, tér és idő, faktúra és textúra, idea és anyag, emlék és dokumentum, absztrakt és konkrét stb. – a leglényegesebb a kép fogalmi és vizuális rétegződését érinti. Milyen viszonyunk van a képhez mint jelenséghez? Milyen segédeszközökkel vagy technológiai eljárásokkal tudjuk megragadni azt a látás érzékszervi adottságain túl? Mit kezdünk azokkal a dimenziókkal, amelyek a képet mint konstrukciót, mint anyagot vagy mint egy esztétikai formát vizsgálják? Összességében tehát a kiállításon belül a jelenségek olyan komplexumáról lehet beszélni, amit Flusser a képek saját téridejeként ír le. *A fotográfia filozófiája* című munkájában úgy fogalmaz, hogy ez a specifikus téridő nem más, „mint a mágia világa, egy olyan világ, amelyben minden ismétlődik, és minden részt vesz egy jelentésteli kontextusban.”²

Az ismétlődések ilyen egysége az ikonikus *Műteremkipakolás I-II.* című munkákban látható erőteljesen. Fotóról fotóra, szekvenciáról szekvenciára jutunk el arra a pontra, hogy hogyan lesz egy tárgyakkal telített műteremből üres helyiség, a munka fizikális színteréből annak konceptuális megfelelője. A különböző eltolódások, képi részletek átrendeződéséből felépülő szerkezet a fotográfia egyik belső ellentmondására világít rá, miközben elbeszélői, dokumentarista utalásokkal is operál. Egyaránt reflektál a képzőművészeti munkával, annak eszközeivel kapcsolatos ismereteinkre, valamint a fotográfia médiumára is.

A szekvencia ilyen formában való felhasználása Szabó Dezső *Graduáció* című munkájánál is megfigyelhető. A tíz, üveglap mögé helyezett és két-két csavarral vaslemezekhez szorított luminogram az utazásaink során sokszor látott tájképekre és azok installálási módjára emlékeztet. Azonban itt a szürke tónusértékeinek felhasználása és halvány eltolódásai révén nagyobb hangsúly kerül a fotográfia technológiai reprodukálhatóságára, így az üres vagy hiányzó és egyben túlhasznált kép által okozott feszültségre. Ezáltal nemcsak az egyes képek implicit jelentésére figyelünk fel, hanem a közöttük lévő kapcsolódási pontokra is.

Kép és tárgy viszonyának vizsgálatánál hangsúlyt kell fektetnünk a műtárgy státuszával kapcsolatos kérdésekre is. Bizonyos kontextusban a műtárgy instrumentális tényezőként jelenik meg mint tulajdon, jogi fogalom vagy egy szerződés tárgya. Ilyen formában emblematikus Erdélyi Gábor, Gálík András, Gönczy Sándor, Havas Bálint és Szabó Dezső *Tárgyi világ* című közös munkája, melyben Károlyi Zsigmond 1992-es *ETALON* című festményét és a hozzá tartozó adásvételi szerződést is láthatjuk. A *Tárgyi világ* és az *ETALON* címekben megjelenő szójáték és áthajlás a műtárgy és a hozzá csatolt dokumentum hitelesítési mintái közé helyez egyfajta hidat. A festményen megjelenő négyzetes forma iránya és a festmény elhelye-

zéséből fakadó dialógus mellett megjelenik tehát a tárgy és a dokumentum, a szellemi és jogi alkotás dichotómiája is. Emellett, mivel a műtárgyat öt személy birtokolja, így problematikus annak tényleges helyét és státuszát meghatározunk. Ezzel mind a megvásárolt festmény, mind pedig a vásárlás gesztusa összefonódik, és kibővül a gyűlések, megbeszélések és megegyezések bürokratikus szintjével is.

Számos olyan pont emelhető ki a kiállításon belül, amelyek így vagy úgy, de új kontextust adnak elfeledettnek vagy túlhaladottnak tűnt fogalmaknak, történéseknek. Így a Kis Varsó *Game of Change* című műve Károlyi fiatalkori érveit és az idősebb, már emlékképekkel és nehezen megválaszolható kérdésekkel operáló mondatait veti össze, ezzel képezve egyfajta átmenetet a változás, az érzékelés alakulása és a tapasztalat képlékenysége között. Szintén finom utalásokat használ a hordozó és hordozott kapcsolatát megbontó Gál András *Duplicate/Hamburg* című munkájában. A két nagyobb méretű nyers vászon és a rájuk illesztett érdes, strukturáltan megfestett monokróm felületek a munkához tartozó, referencia értékű fotográfia transzformációinak foghatók fel.

A minimalizmusból jól ismert „specific object” kérdéskörét viszik tovább Erdélyi Gábor Árnyc és Szabó Dezső *Tömb* című objektjei is. Erdélyi munkája a homályos

KÁROLYI Zsigmond:
13 szürke kép (részlet),
1993, olaj, vászon,
50×60 cm
Fotó: Berényi Zsuzsa
HUNGART © 2021
↓





üvegfelület áttűnéséből és áttetszőségéből kialakuló mélységet bővíti ki, ezzel adva egyfajta speciális, tompa térélményt a tárgy egységének. Szabó Dezső *Tömb* című munkája pedig az összeillesztett képeslapok révén az egyik oldalon egy emlékekkel és képekkel sűrített tárgyat hozott létre, a másik oldalon a képeslapok szegélyéből kialakuló négyzetes vonalstruktúrát bővíti ki, és a keret, valamint a képszél okozta konceptuális dilemmákat sűríti össze.

Nem lehet maradéktalanul felsorolni azon kérdéseket, amelyeket a kiállítás egésze felvet. Még inkább nehéz ezt megtenni úgy, ha megnézzük, hogy az egyes szereplők a 90-es években létrehozott munkáikhoz viszonyítva milyen jelentős és szerteágazó munkásságot tudhatnak magukénak. Revideálni tehát ezt a periódust mind az oktatás szempontjából, mind pedig a művészettörténet nézőpontjából úgy lehet, ha még árnyaltabbá tesszük a legenda mögött meghúzódó és az időben létező szálakat.

1 Thierre de Duve: *A Bauhaus-modell vége*. Elhangzott a Nüchternheit und Nahe. Philosophie und Kunstgeschichte an der Kunsthochschule című konferencián. Braunschweig, 1997, fordította Kurucz Andrea. <http://www.c3.hu/scripta/balkon/99/09/01duve.htm>

2 Vilém Flusser: *A fotográfia filozófiája*. Tartóshullám - Belvedere - ELTE BTK, Budapest, 1990, szerkesztette Beke László, fordította Veress Panka és Sebesi István. <https://artpool.hu/Flusser/Fotografia/01.html>