

Pelesék Dóra

Az időtlen jelen-lét-formái

Az érinthetetlen, ember-alkotta anyagok vizualitásának ambivalenciája Tony Cragg szobrain

Tony Cragg kiállítása

- Knoll Galéria, Budapest
- 2009. szeptember 10 – 2010. január 9.

■ A többnyire mesterséges, „ember-alkotta” anyagokkal dolgozó TONY CRAGG – legyen szó akár az egyszerűbb formákat felvonultató, vagy bonyolultabban strukturált és művészi szempontból nehezebben kivitelezhető munkáiról – több interpretáló célzatú megnyilatkozásában helyteleníti az általa létrehozott szobrok érintését¹. Befogadótól fegyelmezettséget és nyugodt, szemlélő magatartást vár el; noha alkotásai egytől-egyig érintésre, a vizuális tapasztalatot meghaladó fizikai kapcsolatfelvétellel készítenek.

Műtárgy és szemlélője között a szobrok esetében a legvalószínűbb, a szó szoros értelmében legkézzelfoghatóbb a kapcsolat. Amíg egy festményt általában magától értetődő módon nem érintünk meg (hiszen a műtárggyal való érintkezés érdemben semmi lényegit nem adna hozzá a megtapasztalásához), addig a szobrok egy másfajta, talán teljesebb percepciót kínálnak számunkra azáltal, hogy több érzékszervünkre hatni tudó tapasztalatot közvetítenek. Így nagymértékben kiegészítik, árnyalják a látás révén nyert benyomásainkat, befolyásolják észlelésünk egészét.

A tapintás általi radikális átértékelődés jelensége a Knoll Galériában látható három Tony Cragg szobor egyikén különösen jól megfigyelhető. A *Digital Skin* (2006) ugyanis, amely egy két elemből álló, levedlett kígyóbőrre emlékeztető munka, már első pillantásra érintésre készítenek. A szemlélő akaratlanul is letapo-gatná, fizikai értelemben is birtokba venné a látás által addig csak szellemileg tudatosított formát. Az érintés után azonban minden korábbi tapasztalat megváltozik, sőt érvényét veszti: a digitális jelekkel barázdált, puhának és képlékenynek feltételezett műtárgy nem más, mint egy feketére festett bronztömb.

Az első látásra langyos és agyagszerű, ám tapintásra valójában súlyos, kemény és hideg alkotás keltette ambivalens érzések intenzíven hatnak a „megtévesztett” befogadóra, aki hitetlenkedve újra és újra kénytelen kitapintani anyag és forma eme szembenállását.

A bőr sérülékeny, lágy, múlandó mivolta és a tömör, masszív, ellenálló bronz kettőssége; a vizuális és a manuális tapasztalás ellentéte magában hordozza

1 „...az anyagok meghatározó szerepet játszanak a mű megformálásában. Az elképzelés, hogy ember-alkotta anyagokkal dolgozom, onnan származik, hogy éppúgy képesek lényegi jelentéseket magukban hordozni, akár csak a természetes anyagok [...] Érdeklődésem kezdettől fogva olyan képek és tárgyak létrehozására irányul, [...] amelyek a világgal és saját létezésemmel kapcsolatos információk és érzések visszatükrözésére és továbbadására képesek...” (Tony Cragg – *Signs of Life*, kiáll. kat., Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, Richter Verlag, 2003)

2 „...Heinz-Norbert Jocks: *Mi az Ön problémája Moore művészetével?*”

Tony Cragg: [...] A megformálás területén konzervatív és romantikus. Azt kívánja, hogy értékeljük, milyen szépek a mocsárból vagy a pusztából származó porladó kövek és kiféredett birkacsontok. Maga által kitalált formalizmusa még az érintkezést is meggátolja számunkra. Meg lehet tapogatni a szobrait és ezt nem nagyon kedvelem. H-N. J.: *Miért?*

T.C.: Mert a szem távoli információk érzékelésére való. Ez egy olyan képesség, amely nem keverhető össze a tapintási észleléssel...”

Az idézett részlet Tony Cragg és Heinz-Norbert Jocks beszélgetése közben hangzott el. A teljes interjú-szöveget a Műcsarnok által Tony Cragg 1996-os kiállítása alkalmából kiadott katalógusa tartalmazza. A kiadványt szerkesztette és a kiállítást rendezte: D. Udvarny Ildikó. A szövegeket fordította: Dobos László és Pflmayer Artúr.

a művész által sokat vizsgált kérdést: Hogyan lehet egy fizikai létezőt, illetve annak fizikai tulajdonságait teljességgel megváltoztatva megjeleníteni, anélkül, hogy az adott dolog elveszítené korábbi jelentését? Hogyan lehet egy technikát rendhagyó módon használni? Konkrétabban: lehetséges-e a bőr finomságát bronzba önteni, azaz egy időtálló anyag segítségével megjeleníteni az elmúlást?

Látás és tapintás problematikája mindezekon túl egy másik kérdésre is ráirányítja figyelmünket, amennyiben az érintésre készítenek *anyag* és a kiállítóterekben megszokott „érintési tilalom” kettősségére reflektál. Hiába szeretnénk hozzányúlni a szobrokhoz, az intézményi működés többnyire ezt nem teszi lehetővé. A kiállított műtárgy kapcsolatfelvétellel csábít, ám a *kiállítási szituáció* szigorú távolságtartást követel a látogatótól. A néző szerepe szigorúan a szemlélő(dés) funkciójára korlátozódik.

Látás és érint(kez)és dichotómiája a másik két szoborral esetében is központi jelentőséggel bír. A *Hollow Columns* (2007) két egymással szemben álló, belül üreges bronzoszlop, amely a termékenységi szobroktól kezdve a totemoszlopokon át a szűzanya archetipikus megjelenítéséig számos asszociációt mozgósít. Az oszlopok üreges természete és a szobrok tengelyszerű működése azonban zavarba ejtően könnyedé, *éppen-formálódóvá*, a szemünk láttára (át)alakulóvá teszi az ősi konnotációkat aktivizáló tárgyakat

Az alakatlan bronz masszából emberien kerekded formákban kirajzolódó arcok (*Big Head*, 2008) a forgatásos technikának köszönhetően ugyancsak gyors, csavarodó-kavargó, jelen való mozgás képzetét keltik. Az alkotás forogva, szemünk láttára bontakozik ki az anyag formátlanságából, eltaszítva magát a port és minden külsőséget, ami nem a természetéből adódik. A létrehozott arcok szinte ellökik maguktól az érintéstől fizikai tapasztalat szerzését remélő kezünket is. Függetlenednek az embertől, eszeveszetten pörögnek, kavarganak, ám mégsem szüntethetik meg teljesen emberhez kötöttségüket, hiszen a bronz a maga látszólag öntörvényű, megmásíthatatlan alakulásának végtermékeként mégis *emberi* arcokat formáz.

Az alkotás ilyen értelemben nem más, mint a bronz anyagi valójában történő harca az azt létre hívó ember ellen. A szobrok idő-összefüggéseire éppen a Tony Cragg által hangsúlyozott *anyag* adhat választ. Míg a *Digital Skin* barázdáit eltömíthetik a porszemek, addig a *Big Head* éppen formálódó arcain nem hagyhat nyomot semmiféle szennyeződés.

Indokolttá válik tehát Tony Cragg „érintési tilalma”, hiszen az emberi kéz nem képes közvetlenül, fizikailag érzékelni ezt az alakulási folyamatot. A küzdelem ember és bronz, avagy ember és teremtménye között kizárólag vizuálisan dekódolva, szellemileg válik érthetővé.

Az arc-kompozíció egésze folyamatos alakulása révén az időhöz való viszonyában végtelenítődik; a kezdet és a vég metaforája éppen az által válik ténylegesen is láthatóvá, ahogyan a keletkezett arc a következő pillanatban ismét bronzzá lesz. A műalkotás a forgás és formálódás, alakulás és visszaalakulás egysége. Miénk, befogadóké a köztes pillanat, amikor a szobor még egyszerre bronz és arc, s ugyanazon dolog két aspektusát valóban *együtt* érzékeljük.

A mi pillanatunk örökkévaló: bronzból arc és arcból bronz. Múlhatatlanabb, mint az állandóságot sugalló levedlett bőr; időtlenebb, mint a szobrok felületről visszaverődő fény. Az arcok és a bronz másfajta, soha meg nem szüntethető mozgásából következő végtelensége teljesen különbözik a bronzból készített bőr időtlenségétől: így lehet az örökkévalóság szimbóluma.

Ugyanakkor ez a különös időtlenség mégis ellentétes tárgyával, hiszen az emberi arc csakúgy, mint az ember maga is, *múlandó*. Az ember által létreho-

TONY CRAGG
Digital Skin, 2006, Knoll Galéria; © fotó: Rosta József





TONY CRAGG
Big Head, 2008, Knoll Galéria; © fotó: Rosta József

zott bronz azonban halhatatlan, épp időtlensége teszi az embert is maradandóvá azáltal, hogy tünékeny érzéki-materiális valóságát anyagának örökkévalóságába ágyazza.

Ilyen fajta megörökítésre a digitális jelekkel barázdált (emberi) bőr a hozzá kapcsolódó konnotációk miatt (pl. halál, enyészet, múlandóság) még akkor sem képes, ha bronzból készült. A bőr soha nem lehet az örökkévalóság eszköze.

Az arc mint a lélek, a személyiség metaforája viszont – még ha egy ember *arcként* a maga fizikai valójában el is pusztul – mulhatatlannak tételeződik.

Az érintés feleslegességének gondolata tulajdonképpen nem más, mint az emberi örökkévalóságra-törekvő kudarcának ironikus és művészi kifejeződése: egyedül ez a kudarc örökkévaló. Az arckok ilyen értelemben az önmagát megjelenítő embert reprezentálják, amint az időtlenséget keresi.

Mivel az ember teremtette a bronzot, csak saját magát, saját arcát képes örökkévalónak ábrázolni benne. A műalkotásban ember és bronz elválaszthatatlanok: a bronz az ember által létezik, mint ahogy az ember is a bronz által. Ha tehát az idő múlásával a bronz kopni kezd, vele kopik az emberi arc is. És fordítva: a bronzból szüntelen-szakadatlan mindig újabb és újabb emberi arc formálódik. A csak fel-felderengő arckok az ember és a bronz direkt konfrontációjaként értelmezhetőek. Olyan kapcsolatként, ahol nincsen szükség közvetítőkre: a teremtő ember közvetlenül kerül szembe és egyszersmind harmóniába a hideg, kemény anyaggal, amelyből egy lágy ívű arc formálódik. Lágy ívű arc, ám mégsem teljesen emberi, hiszen érintése a bronz hűvösségéé.

Tony Cragg munkáiban ember és bronz intenzíven küzd egymás ellen: a nézőnek az egyik pillanatban az az érzése támad, hogy a bronz homogén formátlan-sága uralkodik a mű egészén, azután mintha mégis az arc emelkedne ki, s venné át az uralmat a kompozícióban.

Az emberiség örök vágya, hogy mulhatatlan formába öntse saját véges létezését, soha nem teljesülhet be igazán: a bronz rideg alaktalansága minduntalan ellenáll, noha szelídül is valamelyest. De anyagi fölénye ellenére hiába „törekszik” a kemény bronz is legyőzni az embert: a gyenge és múlandó test, az alkotó kéz elszántan igyekszik formálni a fémeket, valahányszor szobrot konstruál belőle.

Tony Cragg szobrai ennek a művészi alkotó aktusnak a nehézségére, a benne rejlő kozmikus, fizikai-szellemi kihívásra is utalnak, amely többé nem egyszerűen szobrász küzdelme a megformálandó bronzal, hanem a halandó ember(iség) harca magával az idővel, az elmúlással; a véges küzdelme a végtelességgel. A szakadatlan harc azonban nem csak vereséggel végződő próbatétel az emberi nem számára, hanem egyszersmind remény is nyújt arra nézve, hogy a bronzból egyszer talán mégis, végérvényesen emberi arc lesz: az emberiség arca, mindnyájunk arca.

Tolnay Imre

Érzéki geometria

Sean Scully kiállítása Veszprémben

- Művészetek Háza, Modern Képtár – Vass László Gyűjtemény, Veszprém
- 2009. július 25 – október 25.

■ Olyan nincs. Vagy érzéki, vagy geometria. Vagy emocionális, vagy racionális. Pedig Sean Scully festészetében ez a kettősség együtt van, nem ütköztetve, hanem egymásba lényegülve, nem társítva, hanem ötvözve. Ilyen közelítésben Scully piktúrája *egylényegű* – ha nem jelentene nyelvünkben sajnálatosan negatívumot, azt mondhatnánk, *együgyű* piktúra. A legújabb tárlatához készült album címe is *Érzelmek és struktúrák*.¹

A világszerte ismert festő művei számos ország számos városa után most a hazai „királynék városában” szerepeltek. Scully barátja és munkássága egyik jó ismerője, HELMUT FRIEDEL is „érzéki erőről” és azzal „látszólagos ellentmondásban” „racionális tagolásról beszél”.² Mivel az ír származású művész munkásságát a geometrikus absztrakció hagyományához sorolhatjuk, alkotásaiiban azonban ez a geometriába oltott hevület az egyik legegységibb, legerőteljesebb tényező. A festő jelenleg Barcelonában, New Yorkban és a München mellett Mooseurachban él és dolgozik, a müncheni *Akademie der Bildenden Künste* tanára. Sean Scully festészete összegző, elementáris erejű, ugyanakkor letisztult, egyszerű világ. Előképei, ha úgy tetszik, vizuális rokonai ugyan művei alapján megtalálhatók, munkái mégis egyéni-egyedi, rezonáns struktúrák. Scully munkássága a Mondrian–Rothko–Ryman vonulatba illeszkedő festészet, s bár most először látható Magyarországon,³ a Vass László gyűjtemény egy 1998-as Scully-akvarellje és stílári preferenciái révén is szervesen illeszkedik az ír művész a veszprémi Művészetek Háza „vizuális társaságába”. Sőt, a Vass-gyűjteménynek helyet adó, világos, árkádós, zegzugos terek építészeti miliójében nagyon erőteljesen szólal meg, kel életre Sean Scully érzéki geometriája. Vízszintes és függőleges, egymásnak megfeleltetett színmezői, sok-sok ismétlődést és képenként viszonylag szűk színskálát hordozó sávjai harmonikusan uralják az enteriőröket, falfületeket. Átgondolt, elmélyült arányrendszere és árnyalatai zenei szekvenciákat szólaltatnak meg, finom mozgásokat hívnak életre és térélményeket generálnak. Mindez tényleg sokak piktúrájáról elmondható, de a derékszögű és párhuzamos geometriai helyzetek amúgy tovább nem fokozható viszonyait Scully éppen azzal teszi relatívá és személyessé, hogy ösztönösséggel tölti meg, műveit igen gyakran konkrét látványélmények indukálják. A mértani tökély az emberi esendőségen-emóción keresztül vállalja és jeleníti meg. Klimó Károly, nagyon érzékletesen „zamatos felületeknek” nevezi Scully képfelületeit.

Két – vagy több – egymás mellé helyezett színmező már önmagában térélményt kelt(het), főleg hideg-meleg kontrasztok esetén, mint tudjuk, tapasztaljuk, a hidegebb szín távolabbi, a melegebb közelebbi mélységet éreztet. Sean Scully színmezői az iméntiekén túl arról is meggyőzőnek, hogy valódi mezők végsőkéig redukált darabjai, címeik alapján és ténylegesen a tenger, a föld, a város (*Folding Brown Barcelona 9.04. 2004*) esszenciái. Mondrian képeinek természeti arányokból, törvényszerűségekből fakadó rendje sok-sok következetes – egymásból következő – fázis nyomán vált a *Broadway Boogie Woogie* négyzethálós, monokróm felületekből összeálló rendszerévé. Scully színmezői intuitívan szerkesztettek, nem törekszik homogén felületek létrehozására, derékszögökbe rendezett gesztusainak festőisége ezért nagy erejű, eruptív. Rothko lélegző, finom sfumatóval egymáshoz társuló, alig súlyozott méretű, de majdnem egynemű színmezőinek ünnepélyességében és szakralitásában foglalható talán össze piktúrájának látvány-sajátságát legto-

1 Sean Scully: *Emotion and Structure* / Verlag Walter Storms, München, 2009

2 Sean Scully *festészetének rendje*, in: *Emotion...*

3 Walter Storms bevezetője S. Scully veszprémi kiállítás-katalógusában, Verlag Walter Storms, München, 2009