

filmjeinek többdimenzós világába tartozik, mint az MTI laboratóriumiába. Vagy talán éppen esik, nem az égből, mint Picasso korabeli, az UNESCO székházába tervezett *Ikarusz esése* (1958) című művén, ami katasztrófális lett volna egy légitársaság irodájában, hanem a saját tériszonya által létrehozott vizuális örvénybe, ahogyan Ferguson is esik a fim plakátján. Nehéz megmondani. A filmben az „esés” a logikusan gondolkodó detektívnek a titokzatos női alakokba való „beleesésére” (belekavarodására) is utal, akiknek titokzatosága megbabonázza. Az 1950-es évek fogyasztói társadalmának képvilága valóban a tartós szimbólumok csillagának lehullását és kiüresedését eredményezte, valamint az addig biztos jelek jelentésének kiüresedését. A reklámok prózai neonmédiumba ültetett fényfal jelei az olcsó utánzattá és tudományos fantáziává válás állandó veszélyének voltak kitéve. Lehet, hogy Kepes később azért hagyta ki a figurális elemeket a művészeti kiadványokhoz készült reprodukcióiból, mert rájött, hogy a közösségi szimbólumok ideje lejárt.

A képvilág szédülete: törölt jelek és szubjektívítások
Kepes projektjét Debord-nak a látványosság társadalmának jellemzésével lehet összevetni, ahol a létezés (és tudás) a birtoklással és megjelenéssel egyenlő, mivel az emberek eltávolodtak a saját életük létrehozásától.¹² Fogyasztói társadalmunkban a képek jelekként saját valóságukra tesznek szert.¹³ Ezt a gondolatot JEAN BAUDRILLARD is továbbfejlesztette a szimulákrum fogalmával.¹⁴ Hogyan sajátíthatja ki újra a vizuális művészet a közteret ebben az önmagát-reprodukáló, előre kódolt és homogén képvilágban? A *Szédülés*ben a női identitások és képek rétegződése (Carlotta, Madeleine és Judy) és összeszövődése idézi megaszimulákrumot. Ugyanakkor Hitchcock a nézőt rávezeti annak a felismerésére, hogy Ferguson nem tud úrrá lenni a tériszonyán a saját ügyei fenomenológiai és episztemológiai jellegének összekeveredése miatt, mivel a korábban Madeleine-t megszemélyesítő Judyban továbbra is a kísértő Madelainet látja. Ferguson képtelen a kapcsolatuk megváltozott kontextusát felismerni és értelmezni. Ezzel ellentétben, a *KLM fényfal*on a különböző logikák („logos”, mint a jelenségek értelmezése) – az eltérő perspektívák, a térkép logika, a felölelő kinetikus fények spontaneitása, az ember elektromos szikrává és az írás képpé alakulása – valamint az imponderábilis jelek felnagyítják a jelentés problémáját és a jel krízisét a modern városi környezetben. A fényfal végtelenségig változtatható tere és fénymintái és a szubjektívítás kiiktatása képtelen hatékony alternatívát ajánlani. Kepesnek a mikrobiológiából és a kibernetika tudományából kölcsönzött „mintalátás” fogalmát azonban, amely REINHOLD MARTIN szerint a szubjektumot egyszerűen csak „megszervezett, informatikai mintaként” tételezi fel, valószínűleg nem kellene teljes egészében elvetni.¹⁵ Talán amikor a „mintalátás” olyan kontextusban van alkalmazva, ahol nem szükséges, mint például a fogyasztói képek környezetében, egy további logikai összezavarással való szembesülés feltárja a képek konstruált voltát a néző számára. Mint egy elektromágneses interferenciamérő, a fényfal absztrahálta és felerősítette a fogyasztói reklámokat a láthatóságuk határáig, ahol már egyediségükben nem voltak kivehetők, csak mint változó minták. Úgy is mondhatnánk, hogy a fényfal széles „filmvászna” egy rövidzárlatos vagy megsérült „filmet” mutatott, amelyben a reklámjelek kísérteties lenyomatai a késői kapitalizmus retinális utóképeként jelentek meg.¹⁶ Az utókép, vagyis egy vizuális mintának vagy

^[12] U.o.16.

^[13] U.o.13.

^[14] Jean Baudrillard: Simulacra and Simulations. In Jean Baudrillard: Selected Writings. Mark Poster szerk. Standord, Standford University Press, 1988, eredetileg Paris, Editions Galilee, 1981.

^[15] Martin: The Organizational Complex. 10.

^[16] Kepes megjegyezte, hogy a fényfal kinetikus programját Viking Eggeling és Hans Richter absztrakt filmjeinek ritmikája és a látásfolytonosság elvének

színkontrasztnak a retinába való „beégése” a stimulus megszűnése után mind objektív fiziológiai jelenség, mind kóros betegség is lehet.¹⁷ Az első jelenség átfordulhat a másodikba, hallucináris palinopsziába, amely állapotban a beteg abnormálisan ismétlődően ugyanazt az utóképet látja, ami megakadályozza a képek folyamatos áramlásának rögzülését.¹⁸

Mint ahogy az akaratlan retinai utóképek megzavarják a fogyasztói kultúra titokzatos jeleinek szabad folyását, a fényfal fénytere a jelenségekkel való szembesülésre szólított fel, a néző testének műbe való befoglalásával. Ezen tényező Hitchcock filmjeivel ismét összevethető. Az *Észak-északnyugat* első jelenetében például az ember-tömegnek a felhőkarcoló üvegfelületén való tükröződése a modern művészet kedvelt témáját veti be, a jelenség és valóság ellentétének térbeli megtévesztés útján történő feloldását. Továbbá, amint láttuk, az egyén identitása is a megtévesztés áldozatává válik, mivel a reklámszakember Roger Thornhill, akinek fő munkája az, hogy sokféle identitást fabrikáljon, elveszíti a sajátját. Bass főcímsorához hasonlóan, a KLM jegypénztárban a fényfal színes képei által létrehozott és az üvegfalakon megjelenő tükröződések átváltoztatták az iroda terét, elmosva a jelenségek és a valóság határát. Kepes fényfalának színes kamuflázsa így hatást gyakorolt a turisták fogyasztói szubjektivitására, tűnékeny vizuális identitásvesztést idézve elő. Mindazonáltal az „identitásvesztés” itt inkább bizonyos állatok rejtőzködő képességéhez hasonlítható, mint egy hidegháborús összeesküvésre utaló filmhez. ROGER CALLOIS korabeli leírása szerint az állati önalcázásban (például az imádkozó sáska esetében) „A személyiség érzése […] mindenképpen alá van ásva”, és az „elszemélytelenedés a környező térhez való asszimiláció által” jön létre.¹⁹ Kepes álcázó fénymintáit azokba „belemertülve” lehetett érzékelni, de a háborús vagy állati álcázástól eltérően a változó fényminták nem nyújtottak megnyugtató menedéket. A vásárló teste a színes fények és tükröződések fogságába esett, amelyek pillanatnyilag elidegenítették azt saját magától.

Kepesnek a fényfalról készített fotóreprodukciói bizonyos türelmetlenségről tanúskodnak. A kamera felszínhez való közelsége és a lemez fekete háttere a nézőt elárasztó benyomást kívánja felerősíteni, míg az alacsony nézőpont szédítő érzést sugall a hatalmas felület miatt. Mintha a fényképek megpróbálnák a várost közel hozni és monumentalitását érzékeltetni. Az a probléma, hogy a test hogyan teheti lakhatóvá a város változó technológiai perspektíváit, miközben interszubjektív kapcsolatokat is létrehoz, végül megoldatlan maradt. A *Szédülés*ben San Francisco domborzatának érzékesítésével Hitchcock érzékeltetni tudta az emberi testnek a világ szövetébe való belefonódását azáltal, hogy a dombok Kim Novak testének körvonalaít idézték. Továbbá, a film végén, noha Judy halála árán, Ferguson felügyelő a bűnügyi összeesküvés megoldásával és saját logikájának összezavarodását felismerve túlteszi magát tériszonyán és rendszerezi érzékeit. Kepes *Fényfala* azonban nem ajánl hasonló megoldást a nézőnek. A művész írásai azt sugallják, hogy a város fényeinek átfogó összehangolásától remélte a megoldást, ami lehtőség szerint újjáalkította volna a városi teret az épületekkel összhangban.²⁰

megzavarása inspirálta. Ld. Kepes Kevin Lynchnek írt levelét, június 30, 1955. (Lynch MC 208. Box 4. Folder “General Statements”). Online MIT Library Archive https://libraries.mit.edu/archives/research/collections/collections-mc/mc208.html#N10103.

¹⁷ A „kapitalizmus retinai utóképei” kifejezés Fredric Jamesontól származik. Fredric Jameson: Marxism and Postmodernism. *New Left Review*, July, 1989. 42.

¹⁸ Kepes anyagot is kért a Dartmouth Szemészeti Intézetttől, a New Hampshire-beli Hanoverből, amelynek néhány előadásán maga is jelen volt. Lásd Golec: A Natural History of a Disembodied Eye. 12. 37. 38. jegyzetek.

¹⁹ Roger Callois – John Shepley: Mimicry and Legendary Psychastenia. *October*, 31. Winter, 1984. 28, 30.

²⁰ György Kepes: Notes on Expression and Communication in the Cityscape. *Daedalus*, 90. no. 1. The Future Metropolis. Winter, 1961. 159-160. Kepes ilyen városi utca kivilágítást állított ki a 14. milánói *Triennalén* 1967-ben.

ANDRÁS SÁNDOR

A rejtély megnyilatkozása

Megyik János Acélképek című kiállításáról

Viltin Galéria, Budapest

2017. szeptember 2 – szeptember 30.



Mi van a horizonton túl?, ez Megyik kérdése – A valós és a virtuális viszonya a szakterülete. – Amit látunk, az folyamatosan arról beszél, amit nem látunk és nem is láthatunk. Aki tehát a látással foglalkozik, az magától értetődően azzal is foglalkozik, amit nem látunk és nem is láthatunk.

ESTERHÁZY PÉTER

1.
A kilenc alkotásból álló kiállítás tíz eseményt nyújtott annak a látogatónak, aki ezeket írja. Tizedik eseménynek a kilenc összeállításából adódó folyamatot élte meg, azt, amit egyszerre nem nézhetett, nem is láthatott, hatásában mégis izgalmasnak, ámulatosnak, sőt talán a legrejtélyesebbnek tűnt: egy kivételes alkotói módszer fokozatos transzformációja, váratlan megváltozása, meghökkentő, majd ámulatos átlényegülése, színeváltozása volt. Egyszerű a bonyolult: az ember ámul, nem az érzékelése, ha érzékelése révén ámul is. MEGYIK JÁNOS festőként kezdte, magát szobrászként is festőnek érzi, és mindkét vonatkozásban értendő, ami a galéria bevezetőjében

olvasható: „Acélképei a képzőművészet és az építészet kölcsönhatását és átjárhatóságát állítják éppúgy, mint korábbi munkái.” A festő- szobrász-építész hármast tehát más szempontból kettős: képzőművészként építőművész, és építőművészként képzőművész. Őt már festő korszaka óta egy dolog érdekelt, izgatta, ösztökölte, ezt jelezte a Ludwig Múzeum 2012-es kiállításához készített nagy katalógusának a címe: *A kép tere*. Úgy gondolom, a Viltin Galléria kiállításán sikerült Megyik Jánosnak egy újabb radikális fordulattal megalkotnia és bemutatnia, hogy mi is számára a kép tere, miért annyira dinamikus és lenyűgöző.

2.
A reneszánsz táblakép, az Alberti-ablak azért perspektivikus és azért ablak, mert aki kinéz egy ablakon, perspektivikusan látja azt, amire néz, legyen az mező, erdő, csatatér vagy piactér, trónterem vagy pajta. Különbség persze, hogy egy ablakon kinézve háromdimenziós térben látható mindaz, amit a festőnek kétdimenzionális síkra kell transzformálnia, perspektivikusan távolodó látvánnyá.



Megyik János
L & M, 2009, lézervágás, patinázott szénacél, 80 ×115 ×10 cm



Megyik János
Cím nélkül (TRN
No. 1.), 2009,
lézervágás,
corten acél,
116 × 188 × 6,5 cm

Ez a művelet viszont azzal jár, hogy a képsík láthatatlanná teszi, elfedi a térsíkot. A vászon, vagy bármi, amire a kép festve van, persze nem is tartozik a képhez, például egy mezőhöz vagy utcához, viszont nélküle nem lenne kép. Megyik azért (is) kezdett háromdimenziós pálcika-munkáihoz, hogy a képpel együtt megalkothassa a kép terét is, a képsík ne tüntesse el a térsíkot. Ugyanezért, bár egyúttal másért is, váltott később a szintén háromdimenziós acéllemezekre, és ezekből lett most látható egy példás színváltozásig vezető sorozat, amit a Viltin Galéria kiállítása *Acélképek* címen hirdetett meg.

A reneszánsz-perspektíva szerint a képen belül látható a horizont, azon helyeződik az enyészpont, ahol a szem, a pillantás kifut a képből, illetve kifutna, ha lenne hova. Ez az enyészpont azonban az euklideszi geometriának arra a tételére utal, mi szerint a párhuzamosok a végtelenben találkoznak, amit, ugye, nem is lehetne látni. Az az ember, aki odanéz, egy énnel néző alany, valamit, egy képet és műtárgyat lát, az enyészpont végtelenjében pedig a sajátját, a kép elfedi saját terét. A perspektivikus látás természetes: ami távolabb van, az kisebbnek látszik, a reneszánsz perspektíva tehát az ember számára látható kül-valóság másolását tette lehetővé. Ám az, amit egy ember perspektivikusan lát egy tényleges utcában vagy mezőn, nem fedi el a teret, amelyikben ő is áll, amit pedig egy emberben az ember lát perspektivikusan, csak meghamisítja a teret a látszat révén: az ég a horizontnál sincsen közelebb a földhöz, mint ahonnan valaki látja, ott, ahol áll. A valóság másolása valójában csalékony látszat, csalékony, hiszen tudni lehet, hogy látszat. Megyik pedig arra törekedett, hogy a térsík ne tűnjön el a képsík révén. Inkább a környezet másolt hasonlatossága, a festett perspektivikus kép tűnjön el.

3.

Megyik ezért a projektív geometriához fordult, már azzal szerkesztette fapálcika alkotásait, azok mindegyike már saját teret alkotva jelentkezett a kiállítóterem padlóján, vagy felfüggesztve a falán. Az acéllemezek viszont, bármiért is keletkeztek, alkalmasabbak lehettek a projektív geometria alkalmazására, ugyanis festményalakúra, téglalapalakúra lehetett vágatni őket. Ezeknél különleges

fontosságot nyerhetett Megyik 1996-os kijelentése, hogy ő a projektív geometriával a horizonton túl szerkeszt, oda, ami már nem látható. „A perspektivikus szerkesztést a horizonton túl folytatam, mi által két tér keletkezik. Ez kettős képet hoz létre, azaz az eredeti kép fordított formában megismétlődik – fordított perspektivikus tükröképet látunk, de ez a kép: a kép helye. Az egész kép megtelik a fordított képpel, csak éppen ott, a kép helyén, pont ott nincs kép. Így az elképzelt vagy tényleges háromdimenziós térben egy dinamikus szimmetria keletkezik, ahol az egyik kép egyben a másik üres helye, strukturális értelemben a hiány formája.” (*A kép tere*, 2012, 180.o.) Megyik az acéllemez felső peremére helyezte a reneszánsz perspektíva szerint a kép belsőjébe tervezett horizontot, és zsanérnak használta, amelyiken láthatatlan tükröképvé fordul át a látható kép. A bevágások, metszések, nyílások a megmunkált acéllemez mindkét oldalán láthatók voltak, azon is, amelyik a falnak dőlve láthatatlan volt, mint a Ludwig Múzeumban elsőnek jelölt 1999-es *Horizont* (kat. no. 136). A projektív geometria csak gondolható, nem vitelezhető ki. Nincsen tehát enyészpont a horizontként használt felső peremen, a zsanéron, se rajta túl, és ennek megfelelően nincsen egyetlen pont, ahová a pillantás irányulhat, hiszen mindenhol ottvan, ahol kép van és ahol, Megyik szándéka szerint, „pont ott nincs kép”.

Amikor Megyik János ezt írta, még pálcika-konstrukciókat szerkesztett és készített, ámulatosak és nagyon vonzóak voltak, tüneményesek. A koncepcióról viszont csak értesülni lehetett, látni nem. Az „elképzelt” tér szó *játéka* magyar, hiszen olyasmire vonatkozik, amit csak gondolni lehet, németül: „sich vorstellen” lenne, és angolul ugyan „imagine”, de mindkettő arra vonatkozik, amit csak a képzeletben lehet megtenni, nem olyasmi, mint a körül táncolható aranyborjú, a képtilalom tárgya, *ami úgy van* kint, ahogyan egy embernek *van bent*. (Magyarul a „van” egyfelől létezését jelent, másfelől részes határozóval bírtok-viszonyt, illetve hova-tartozást. Az indoeurópai nyelvekben erre két külön szó szolgál, „sein”-„haben”, „to be”-„to have”, „être”-„avoir”). Ám ez megváltozott az acélképek készítése során, és a Viltin Galériában kiállított művek ezt a változást nemcsak dokumentálják. A kép tere, a képsík és a térsík különválása

egy alkotásban megélhető és meg is tapasztalható lett a koncepció ismerete, tehát információja nélkül is.

4.

A *Horizont* megnevezésű és rézsútosan a falhoz támasztva kiállított rozsdamentes acéllemez téglalap alakú volt és elég nagy (166 × 274 × 8 cm), Megyik azonban 1999 után hamarosan fehér keretbe és üveg alá helyezve állította ki a lézervágott acéllemezeket, ahogyan most a Viltin Galériában láthatókat is. A fehér keret fehér hátlappal és rövid fehér csapokkal, amelyek szinte rejtve a hátlaphoz erősítik a megmunkált lemezt, lehetővé teszik, hogy a lemez különösen a magasból rá irányuló fényben árnyékot vessen, egyúttal azt is, hogy a néző, mint a festményeknél és rajzoknál, közel léphessen és onnan nézze a képet változó szögekből is. A kép valós térsíkja nem az a padló, amelyiken a néző áll, hanem a bekeretezett hátlap: a cél, hogy a kép, az alkotás a saját terében jelenjék meg, abban legyen látható. Célnak mondom, ami mindenképpen eredmény, hiszen a térsík leválasztása a képsíkról Megyik Jánosnak (egyik) célja volt.

A *kép szó* játéka egyébként figyelmet érdemel (németül is, hiszen a magyar „fénykép” a német „Lichtbild” tükörfordítása, anélkül, hogy a magyar „szobrász” a német „Bildhauer” – szó szerint a „képvágó” – tükörfordítása lenne): a festmény is kép, a szobor, a „faragott kép” is. Figyelmet érdemel, mivel Megyik János sokszor közölte, hogy ő festőként indult és szobrászként is festő maradt; ezt látni lehet, hiszen a képkeret reflexszerűen felismerhető, ahogyan az is, hogy ami a keretben és üveg alatt látható, nem festmény.

A Viltin Galéria kiállítása azért olyan izgalmas és rendkívüli, Megyik János most kiállított acélképei annak révén is nagyszerűek, hogy a kiállítás során megfigyelhető és megélhető, hogyan törnek ki fokozatosan a téglalapalakú formátumból, törik szét azok acélkeret-változatait is, szabadulnak ki belőle, miközben benn maradnak a fehér táblaképkeretben, viszont annak meg is változtatják a jellegét, anélkül hogy lemondanának funkciójáról, arról, hogy elhatárolják a felfüggesztett képet a faltól, a kép terét attól a tértől, amelyikben látni lehet őket.

5.

A kiállított alkotások, ha a 2000-es grafit rajzot is számítjuk, tizenhét éven át készültek. Közülük három acélkép – *Egy/6*, 2002, *Cím nélkül*, 2002 és *L&M*, 2009 – még téglalapalakú. Az utóbbi híján van a felső peremből, a horizont-zsanérból bevágott cífrázatos nyílásalakzatoknak, nagyon oda kell nézni, hogy a vágások vonalait rajtkat vagy bennük meg lehessen látni, szemre lehessen venni. A 2015-ös *Szingularitás I* viszont – a 2012-es, a Ludwig Múzeum nagy kiállításán látható acélképek vonatkozásában is – háromszoros meglepetés. A korábban téglalapalakú vékony fekete acélkeret jobb oldali szára ezúttal kifelé dől, a baloldali szára vele párhuzamosan befelé, de alacsonyabb, így a felső keret innenső kétharmada rézsútosan emelkedik jobboldali és vastagabb harmadához, amelyikből egy függőleges filigrán bevágáscsoport lóg be az egyébként üres keretbe. A téglalapalakú acélloknál, akár keretek voltak, akár bevágott lemezek, az eddig annyira fontos horizontális felső perem megtörik mind síkban, mind vastagságban, és mintegy érvényét veszíti.

A 2017-es *Szingularitás III* viszont agresszíven szakít a korábbi formátumokkal. Már nincs acélkeret. Az alapcsík jobb oldali végén hegyes és felfelé vágó sarkából befelé dőlve magaslik egy jóval vastagabb csík, a tetején el van vágva, jóval magasabban, mint ahol a baloldali merőleges szárból feléje irányul egy az alappal párhuzamos, de annak csak harmadáig erős és bevágásokkal tarkított vastagabb csík. A szintén 2017-es *Szingularitás V*. *Inverz* viszont olyan bonyolultan bont meg egy téglalapúra már alig hasonlító lemezt, hogy azt jelezni inkább csak fényképpel lehet. Az alapcsíknak ezúttal bal sarka döf ki agresszíven, abból emelkedik fel élesen befelé dőlve a bal szár, aminek felső rövid része vastagabb, kisebb szögben dől befelé, és a két

részt egy vékony hosszú fekvő V alakzat köti össze, és ennek a fekvő V-nek a jobb szár felé irányuló hegyéből bokrozódik egy bevágásalakzat; fölötte pedig enyhén lejtő szögben húzódik a felső perem horizontálisa.

Ami a 2015-ös *Szingularitás I* cíművel kezdődött, a rákövetkező kettővel radikalizálódott, ám a szintén 2017-ből datált két további, a *Cím nélkül* (TRN No.1 és a *Cím nélkül* (TRN No. 2) lézer-vágott acélalakzatban már semmi sem emlékeztet a korábbiakra. Ez a kettő nyilván erre a kiállításra készült, ezt (az évszámok mellett) tervezett radikalitásuk jelzi, és az, hogy fő helyen egymás mellett és megvilágítva láthatók. Úgy is tartoznak össze: diptichonok, nem triptichonok. Bonyolult és horizontálisan elnyúló, hol tömör, hol átszabdalt vágatok, a baloldali felfelé, a jobboldali lefelé dől. Az alakzatos bevágások beléjük vannak integrálva, nem keretről lógnak be, megszabdaltak minden fémkerettől, szabadon zúdulnak, nyomulnak – Hova? És hol?

Dinamizmusukat sötét, de bevágásokkal át meg át luggatott magukban hordozzák, nemcsak az arany metszést sugalló fehér kerettől nyerik, pedig attól is; együttthatásban, hiszen a nyugodt kerethez feszülnek, anélkül hogy bárhol is hozzá érnének. „Fő szempont: *távolságokat* szakítani, de nem *ellentmondásokat alkotni*”, írta egyik feljegyzésében Nietzsche (*Nachgelassene Fragmente 1885-1887*, Colli és Montari, szerk., DTV, 1999. 12. 494. o.) Ez a szakított távolság, ami nem egy alkotott ellentmondásé, látható és érezhető a két mű mindegyikében és kettejük között, sőt ez a távolság szakad és feszül, ellentmondás nélkül, egy modell és a között, aminek a modellje. Nem ellentmondás az sem, hogy Megyik szobrászként festő, festőként szobrász, és nem érződik ellentmondásnak, még disszonánsnak sem, hogy projektív geometriával szerkesztette az acélt, amit aztán hagyományos geometriával úgy keretezett, fehérrel a sötétet, hogy a keret része lesz a műnek, hiszen a nappal sem ellentmondása az éjszakának, egy nap egésze pedig mind a kettőből áll *össze*, (mint hullámvonallal a jin és a jang). És végül az sem ellentmondás, nagyon nem az, hogy Megyik mindezt építőművészként is alkotta meg.

6.

Az architektúra, ez most az építésznél és az építőművésznél jobb szó, ténylegesen és régóta foglalkoztatta Megyiket, elvileg is, gyakorlatilag is. Elvileg, hiszen számára a reneszánsz perspektíva első embere Alberti mellett és *előtt* Brunelleschi volt. És gyakorlatilag is foglalkoztatta, hiszen szerkesztett ő gerendákkal is, nemcsak pálcikákkal, sőt, az acélképekbe talán a Debreceni Egyetem hatalmas, 15 méter magas *Kapuzatának* megalkotása miatt is kezdhett. Acélkép és kapuzat mindenképpen egymással kölcsönhatásban keletkezett. A *Kapuzatot*, szerintem az *Átriumot* is tervezte, kézzel akkor nyúlhatott csak hozzá, miután már mások legyártották és felépítették. Egy ember nem is építhette meg. Különlegességéről a Ludwig Múzeum 2012-es katalógusában ez olvasható (212.o.): „Beton magját zöldre patinázott, korcolt rézlemezek borítják”. Ez a kapuzat, illetve átrium azért zöld, amiért a Viltin Galériában kiállított acéllemez hol „patinázott”, hol „korrodált”, hol „corten”, hol „szén” acél. Szín-minősége is van, mint a festményeknek, (és ahogyan egyébként az ógörög szobroknak is volt festett színük egykor).

Az amerikai David Smith hegesztőpisztollyal maga hegesztette

¹ „Az arany metszés – amelynél a kisebb rész úgy aránylik a nagyobbikhoz, ahogyan a nagyobbik mindkettő összegéhez, és ami durván a 8 : 5 aránya – szétterhetetlen egységet sikeresen kombinálhat eleven feszültséggel.” (Rudolf Arnhem, *Toward a Psychology of Art. Collected Essays*. 1966, 103.o.) A szétterhetetlen egység és az eleven feszültség együttese egy fajta dinamikus egyensúly érzetét kelti, a kiállított alkotásokkal való szembesüléskor. Arnhem polemizál idézett könyvében Gombrich nézetével, aki vele *Art and Illusion* című könyve oldalain nem értett egyet. Arnhem a Gestalt-elmélet alapján is mondja, hogy az arany metszés hatása nem illúzió, hanem valóság, ugyanis az emberi szervezetben az érzékelésnek, az idegrendszer egész működésének pszichikai velejárója. Egy ember számára valóban nem lehet illúzió, hogy ő emberi lény, illetve az, ami.



Megyik János
Cím nélkül, 2000, grafit ceruza, pausz papír, corten acél, 269×299 mm
(keretezve: 52,5×72,5 cm)

többnyire hatalmas szobrai, Megyik viszont számítógépes programmal adta meg egy gyárnak, hogy az hogyan vágjon milyen acéllemezt. A „lézervágás” kifejezés, de maga a látható acéllemez alakzatok filigránig menő precizitása elkerülhetetlenül érezteti és jelzi, jelzi éreztetve a meggondolást és a kivitelezés pontosságát. A pálcika-műveket Megyik saját kezével fogta, állította és ragasztotta össze, az acéllemezekhez viszont csak akkor nyúlt kézzel, miután azokat üzemből kivágták és az elektronikusan továbbított program szerint lézervágással elkészítették és a műtermébe szállították.

Az architektúra szerepét a képzőművészetben már Kandinszkij is, Malevics is hangsúlyozta, éppen egy évszázada. Malevicset különösen érdekes említeni, mivel az ő szuprematizmusa szerint a világ tárgyatlan, valójában nincsenek tárgyak, ezért szigorúan kétdimenziós és geometrikus alakzatokat festett, viszont készített épület-maketteket is. És valóban, egy épület nem tárgy, szemben egy alannyal;² nyilván nem, hiszen az emberek belakják. Fontos az is, hogy az architektúra nem másolja a természetet, nem mimézis, hanem az emberi lény eredeti, csak maga-magából eredeztetett alkotása. Végül, harmadiknak, egy épület saját teret alkot, bármilyen célra épült is. Akkor is önálló, ha sorház, egy széria egyik szingularitása. Ami épült, nem használati tárgy, de emberi szükségből és igényből készült. Elmondható ez Megyik műveiről, szingularitásairól is? Nyilván el, ha neki igénye volt rá, és ha a látogatónak is igényük van rá: nem mennének, ha nem lenne. Galéria sem lenne. De mi ez az igény és szükség. Miféle *igen* az igény, és amikor valami szükséges, mi szűk? Mi, mikor és hol, azaz: miben? Ezen el lehet gondolkodni, a látogatás alatt is, utána is. Egyszerre azon, mi is az, *ami* látott az ember, és mi is az, *ami* látott.

7.

„A dekonstrukció, mint alkotói folyamat, ezen művek esetében következetesen az anyag szélén, a valami és a semmi határán manifesztálódik”, szól a galéria bevezetőjének utolsó mondata. Elsődlegesen tudni kell, hogy a *dekonstrukció* nem „posztmodern”, ettől a szó alkotója, Derrida mindig elhatárolta magát. Érthetően. A heideggeri „destrukció” szó kritikájára találta ki és használta, abból a megfontolásból, hogy az úgynevezett nyugati metafizikát csak akkor lehetne szétverni, destruktuálni, ha lenne hozzá más alap, amiről meg lehetne tenni. Így azonban a destrukció csakis rekonstrukción belül lehetséges. Derrida ezt az 1980-as években az építészettel kapcsolatban, mondhatni szükségképpen hangsúlyozta, például a *Most*

² Nietzsche írta (i.m., 91.o.): „Én, 'szubjektum', mint horizont-vonal. A perspektivikus pillantás megfordítása.”

az *architektúra* című írásában: „A lehetetlen gondja: igazságot szolgáltatni a disszociációnak, de mint olyant állítani munkába egy újra-összeállítás [reasseblement] terében” (*Psyché* [1987], 489.o.) „*Most*: se nem modernista jelzés, se nem a poszt-modernitás üdvözlése. (...) *Most*: ha a szó még azt jelenti, ami történelmi, (...) már nem hagyja beírni magát egy história rendezett folyamatába: nem mód, nem periódus, nem korszak.” (477sk) A kötet-záró *Az igen száma* című írásában pedig a számot a megszámlálhatatlanra vonatkoztatja, és arra, hogy aki bármit is kijelent, igent is mond arra, aki mondja: „Hiszen ez az *igen* sohasem redukálható egy végső instancia egyszerűségére. Mindig az ismétlődés fatalitására találunk, olyan megismétlődésre, ami egy elvágó nyitány [ouverture coupant].”(648.o.)

A reneszánsz geometria perspektívájától különbözik az arra alkalmas barokk (Deasargues, Pascal) projektív geometria, és annak 19. századi (Poncelet, Klein Erlangeni Programja), majd 20. századi modern megújítása és továbbvitele (Coxeter, aki ezt Escher rajzaiban is felfedezte). A kétféle szerkesztési módszer között nincsen ellentmondás, hiszen más-más princípiumot követnek, mégpedig ugyanegy hagyomány tartozékaiként. És Megyik Jánosnak a Viltin Galériában kiállított művei szolgálnak bizonyoságul, milyen jól, milyen kitűnően ütköztetik szingularitásai egy tradíció egymástól eltérő, de egymással nem ellentétes variánsait, egyiket a másikkal egy megújuló tradíción belül. Dekonstruálnak, de konstruálnak. Legalábbis számomra volt, és tudom, mások számára is van alkotásainak érzékeltve-érezhető és értve-érezhető egysége, híján minden ambivalenciának. Az együttes egyszerre búcsúztatja és újítja a tradíciót. A táblakép-keretnek, az Alberti-ablaknak a jellege, nemcsak funkciója változott meg azzal, hogy része lett az alkotásnak. Hiszen a kép terének létrejötte csakis a keret és a háromdimenziós acélmunka együttesében jöhetett létre, gerjeszthetett dinamizmust abban, aki belakta. Magát abba és azt magába. Ez azonban nem történhetett volna meg, és nem is történhet meg a kiállítás grafit rajzán látható vázlat nélkül. Egyik vázlata volt azoknak a bevágás-alakzatoknak, amelyek alkotásait olyan rejtélyesen, mindig keményen, bár filigrán hajszálvékonyan és kecsesen is ékítik. A mintázat, bármelyik változatában, bámulatos, nagyon egyedi, nagyon Megyik: aláírásként is használhatná, védjegyként is. Ezt a Megyik-jelleget csak felismerni, látni, érezni és ámulni tudom, se meghatározni, se leírni. Csak annyit tudok, hogy az ember ámul, nem az érzékelése, de ha érzékelve ámul, nagy örömet is érez.

Az architektúra elméletét 1968-tól bemutató vaskos könyv szerkesztője írja az antológia első szerzője, Manfredo Tafuri 1969-es esszéjéről: „Tafuri a modernizmus egész ciklusát (a posztmodernizmus periodizálást elveti), egységes folyamatnak [development] mondja, amelyikben az avantgárdok utópia-látomásában az architektúra 'terve', ideológiája ismerhető fel – a kapitalizmus idealizálása, mint racionalitásának átlényegülése az autonóm forma racionalitásává.”³ Tafuri négy évvel később hozzátette, hogy „az architektúrának vissza kell térnie a *tiszta architektúrához*, a formához utópia nélkül; a legjobb esetben a forma szublimációjához. (...) Mindig előnyben részesítem azok őszinteségét, akiknek megvan a bátorságuk, hogy kimondják azt a csendes és idejét múlt 'tisztaságot', ha az is még ideologikus inspirációt dédelget, szánalomra méltó anakronizmussal.”⁴ Nos, magam *most*, 40 évvel később, és a Tafurit akkortájt éltető sikeresen megvívott osztályharc illúziója nélkül, akronisztikus időszerűtlenséggel gondolom, bár Megyik János kiállítását illetően időszerűen, hogy az ő tisztaságukban időzített rejtélyes alakzatú alkotásai egyaránt vannak híján az utópiának és az anakronizmusnak.

³ *Architectural Theory since 1968*, K. Michael Hayes, szerk. MIT Press, 2000, 2.o.

⁴ I.m., 4.o.

SÉRA HANGA

Testek a múzeumban

Extra Bodies – The Use of the «Other Body» in Contemporary Art

Migros, Zürich

2017. november 11 – 2018. február 4.

A Migros élelmiszeripari szövetkezet Svájc két legnagyobb élelmiszerbolthálózatának egyike. Az alapító, GOTTFRIED DUTTWEILER kezdeményezésére 1957 óta a Migros alapszabályzatának részét képezi a „Migros kultúrszállék”, amely az éves forgalom egy bizonyos százalékával gazdálkodva társadalmi, kulturális, művelődési, gazdasági és szabadidős projekteket támogat. A cél a kezdetektől fogva változatlan: a cég társadalmi felelősségének jegyében széles rétegek számára biztosítja a kultúrához és a művelődéshez való jogot (utóbbi a magyar alaptörvény része). Céljuk továbbá a társadalmi változások széles körű megvitatása, illetve a különböző társadalmi csoportok bevonása a szociális, gazdasági és kulturális folyamatokba. Ez mind tetten érhető a Migros kortárs művészeti múzeumnak a hasonló kaliberű intézmények között párját ritkító társadalmi érzékenységén. Duttweiler már az ötvenes években lerakta annak a gyűjteménynek

az alapjait, melyet 1996 óta a Migros kortárs művészeti múzeum mutat be, folyamatosan bővítve és gondozva azt a különböző időszakos kiállítások mellett.

Az első művész, akit a gyűjtemény gondozásával és bővítésével bízta meg, URS RAUSSMÜLLER¹ volt. (A vele készített interjúm a *Balkon* 2014/3. számában olvasható.) Ő 1978-ban alapította meg az InK-et, a Hallen für internationale neue Kunst-ot egy régi zürichi gyárpületben avval a céllal, hogy kortárs művészeti alkotásokat mutasson be. Ez Zürichben akkoriban újdonságnak számított (nem úgy, mint Bernben vagy Baselban). Az InK gyökeresen más rendszer szerint

¹ Ld. Séra Ildikó: Olyan, mint a naplemente. Minden nap ugyanaz és minden nap új. Interjú Urs Raussmüller és Christel Sauerrel, a Hallen für Neue Kunst alapítóival. *Balkon* 2014/3., 4-9.

Vanessa Beecroft: VB35 Performance, 1998, Vibracolor-Print, 122,5×176 cm, a Fotómúzeum Winterthur gyűjteménye
Santiago Sierra: Object measuring 600×57×52 cm constructed to be held horizontally to a wall, 2001, fekete-fehér fotó, 234×155 cm
Courtesy of the artist and Galerie Peter Kilchmann, Zurich | kiállítási nézet, Migros kortárs művészeti múzeum © Fotó: Lorenzo Pusterla

