

# Nemegyensúlyi állapot

## Braun András kiállítása

Miskolci Galéria, Miskolc

2017. szeptember 29 – október 28.

BRAUN ANDRÁS képein a sziporkázó játékoság, a zabolátlan fantázia működésének eredménye mindig elnyomja annak felismerését, hogy ezek a képek technikailag hallatlanul bonyolult módon készültek, de mivel olyan vonzóan szépek és egyértelműnek tűnnek, egyszerűnek is látszanak. Valahogy olyan ez, mint amikor egy tökéletes természeti formát látván nem gondolunk arra, hogy a természet (a valami azt a valamit) milyen bonyolult és egyedi módon alkotta meg. Amikor a művész képi fantáziája gáttalanul működik és agyában előjönnek a majdan megszülető mű először talán gondolati, aztán vizuális előképei – vagy épp spontán módon eleve konkrét képekként, mint Braun esetében –, és vizuális élmények tolnak fel az agyában, akkor ez csak egy pillanatnyi, mindenképpen mulandó állapot. A belső képek elillannak, nyomuk sem marad. Viszont ami ez után következik, ezeknek a később eltűnő képeknek a rögzítése, a „megcsinálása”, az már nagyon is bonyolult és nagyon is munkaigényes feladat.

Braun András képei – talán éppen játékoságuk miatt is – annyira magától értetődőnek tűnnek, hogy fontos felhívni a figyelmet hihetetlenül bonyolult előállítási módozataikra. Egy interjúban említi Braun, hogy szándékosan hagy (vagy tesz) hibákat a képeibe, hogy azok ne legyenek gépiesek, ne legyenek túlzottan steril módon „megcsinálva”. Nem kell nagy jártasság a kézművesség vagy a festészet technikai lehetőségeiben, hogy megállva egy-egy képe előtt megpróbáljuk kitalálni, hogyan készültek. Ám amikor időt szánunk erre, akkor vesszük csak észre, hogy ez a próbálkozás olyan, mint egy nagyon is bonyolult feladvány megfejtése. Ráadásul e műveknek még a technikai megoldásai, módzatai sem egy kaptafára készültek: sokféle módon, számos technikát kitalálva és alkalmazva jöttek létre ezek a bonyolult felületek. A művészi fantázia működése vagy játéka mindig csak az egyik összetevője az alkotásnak, jelen esetben a képzőművészetinek, mert amikor a tárgy fizikai megvalósítása következik, akkor sok esetben rengeteg szakmai, gyakorlati lelemény, néha szinte mérnöki tudás is szükségesletik. Az ideának és a praxisnak ebből a hihetetlen, gyakran kibogozhatatlan összeolvadásából szülehetnek meg aztán a művek, amelyek magukat már egy teljes, koherens egészként mutatják.

Braun maga mondja egy interjúban, hogy vannak szakaszok, amikor csak fejben, és vannak, amikor azon kívül dolgozik, amikor maguk a művek létrejönnek, „materializálódnak”, ahogy ő fogalmaz. A fejben való munka azt jelenti nála, hogy a „képek permanensen születnek szellemi síkon”. Tehát bizonyos előképek folyamatosan állítótak elő az agyában, és időnként meg kellett állnia, hogy az effektív tevékenységgel, a festéssel létrejöjjenek a művek. Persze szinte biztosra vehető, hogy a vízió és a megcsinálás között volt egy szakasz, amikor gondolati és logikai úton át kellett alakítani, részekre szedni fejben, majd

terv szerint újra összerakni ezeket a belső képeket, hiszen itt nem egy ülésben készült, „alla prima”, szinte maguktól, spontán megszülető festményekről van szó. A motorikus automatizmussal készülő, a szürrealisták szövegeihez hasonló festői módszerrel készült művekkel ellentétben Braun művei sok fázisban készültek, például a rétegek közötti kötelező száradási időt kivárva. Magam sokáig azt hittem, digitális eszközöket is használt a képek előállításakor, mondjuk plotterrel kivágott, öntapadós „maszkokat”, sablonokat a festékrétegek különválasztására, majd ezekre, vagy éppen a rétegek közé fújt retus-pisztollyal foltokat. Kiderült, hogy ez az elképesztő szövevény, ami a képek felületét alkotja, kizárólag kézzel készült, nincs benne semennyi digitális segédmunka. Ez a titok persze akkor is kiderülhet, ha elegendő időt szánva rá, nagyon figyelmesen vizsgáljuk a képeket, észrevesszük a festékcsíkok szélein a picit, alig látható kitéremkedéseket, és sok más apró jelet. Az összkép talán nem, de ezek a részletek egyértelműsítik, miért is oly nagy a különbség mondjuk egy – gyakran párhuzamként állított – *pop artos* és nagyon dizájnos Vasarely-kép és az ő művei között. Pontosan a sterilitás, a felületi tökéletesség tudatos kiküszöbölése az, ami különlegesen egyedivé és egyben elementárisan érzékív teszi e műveket.

Képei előtt megállva és elidőzve újra és újra megpróbáljuk értelmezni, mit is látunk valójában. Megpróbáljuk szétszálazni a vonalakat, foltokat, a rétegeket és ez a szárazság majdnem szó szerint értendő. Melyik festékréteg a legalsó, melyek jönnek utána, és vajon ugyanazzal a technikával kerül oda a festék, vagy a két réteg között megjelenik valami újfajta hatás? Ő maga írja egy helyütt, hogy másképp lát, mint a többi ember, de erre csak hosszú idő után jött rá, és akkor tudta csak igazán elengedni magát, hogy „lazítson sziklaszilárd fantáziájának megrögzött határain”, és megmutassa, kivetítse azt a látványt, amit ő lát, ami körülvésszi és átfolyik rajta. Mindezt pedig azért – mint írja –, hogy „így mások is rátalálhassanak hasonló belső képeikre”. Ez a félmondat tulajdonképpen rávilágít Braun képeinek értelmére és jelentésére is, mert az alkotói szándékra, a művek funkciójára, működésük céljára utal.

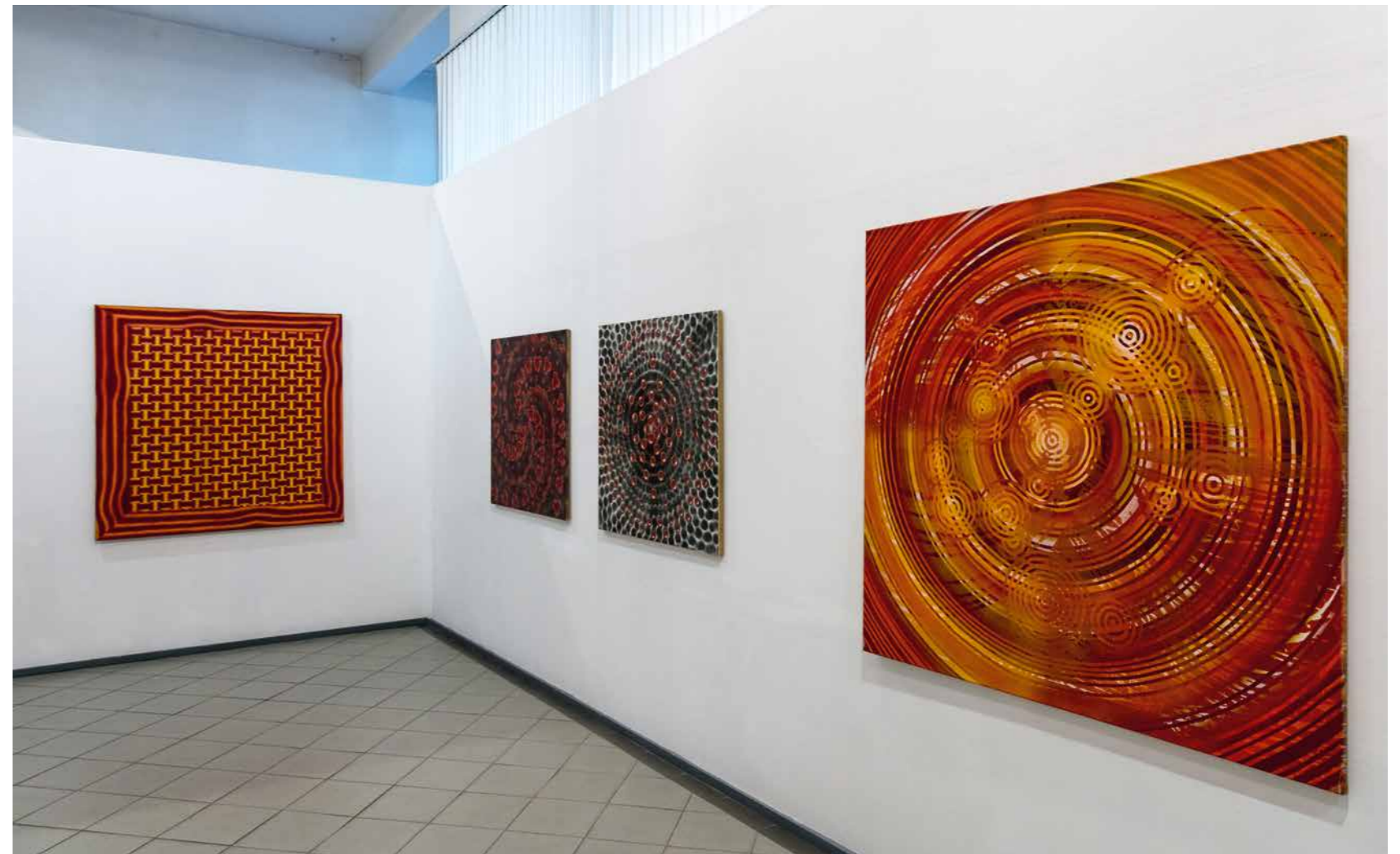
Braun festői nyelvét vizsgálva az egyik fontos momentum a repetitívitás, a motívumok (majdnem) végtelen ismételtetése, ahogyan beemel olyan egyszerű, jellemzően kerek formákat, mint a paradicsom, a hangszóró, vagy egy óra számlapja. E formák folyamatos ismétlődése – mindegy, hogy kisebb vagy nagyobb méretben –, olyasmis hatással jár, mint amikor a gyerekjátékban folyamatosan, egymás után kell gyorsan mondani egy-egy két szótagú szót, ami által az a szó (Braun képeinek esetében az a képi motívum mint tárgy) elveszíti eredeti jelentését és szinte absztrakt jellé válik. A banális dolgok felemelése zajlik ilyenkor, átlényegítésük, felemelésük egy

másik dimenzióba, amikor a szinte semmi: valami, tartalommal és értelemmel telítődik. Művészet születik.

Braun egy interjúban említi, hogy a geometriórák mentették meg a gyenge matematikajegyeit, mert geometriából mindig kiválóan teljesített. Erről jut eszembe Szalay Lajos kifejezése, az „agyajárás”: valakinek az agyajárása, gondolkodása, ami más, mint a többieké. Ez a különös fogalom rávilágít arra, hogy honnan jönnek ezek a mesebeli képek, hogy Braun egyszerűen máshogy látott, mint mi. Ezen a másféleképp látáson kívül valószínűleg megvolt benne még a rácsodálkozás képessége, egy olyan nyitottság, amelyben az elengedtség mintha egy tudattalan jelenlében valósulna meg, de mindeközben a figyelemre és a memória működtetésére is képesen. Ez a rácsodálkozás az alkotás és a befogadás alapfeltétele, a heurékázás, ami talán leginkább az iskolában tanult katarziszra emlékeztet. Ekkor, például a katarzisz működésekor valószínűleg kikapcsoljuk a fogalmi gondolkodásunkat és egy attól jóval komplexebb, vagy jobb szóval: teljesebb élmény befogadásra leszünk képesek.

Braun képein bár nem szokványos, de bizonyos rendek, rendszerek születnek, tulajdonképpen fraktális geometriát mutató vagy alkalmazó művek. A fraktális geometria olyan nem szabályos formákkal, idomokkal, rendszerekkel foglalkozik, amelyekben a nem hétköznapi értelemben vett szabályosság uralkodik, de relatíve mégis van egyfajta rend. A szimmetria hiánya, egy különös rendezettség jellemzi. „A relativitás és a fraktális geometriák újabb kori felfedezése arra utal, hogy lehetséges ugyanazt a valóságot úgyszólván különböző kötegekbe csomagolni, és a szemlélő nézőpontjától, látószögétől, időkereteitől, a megfigyelés léptékétől függően ugyanarról az alapvető igazságról egészen eltérő képet

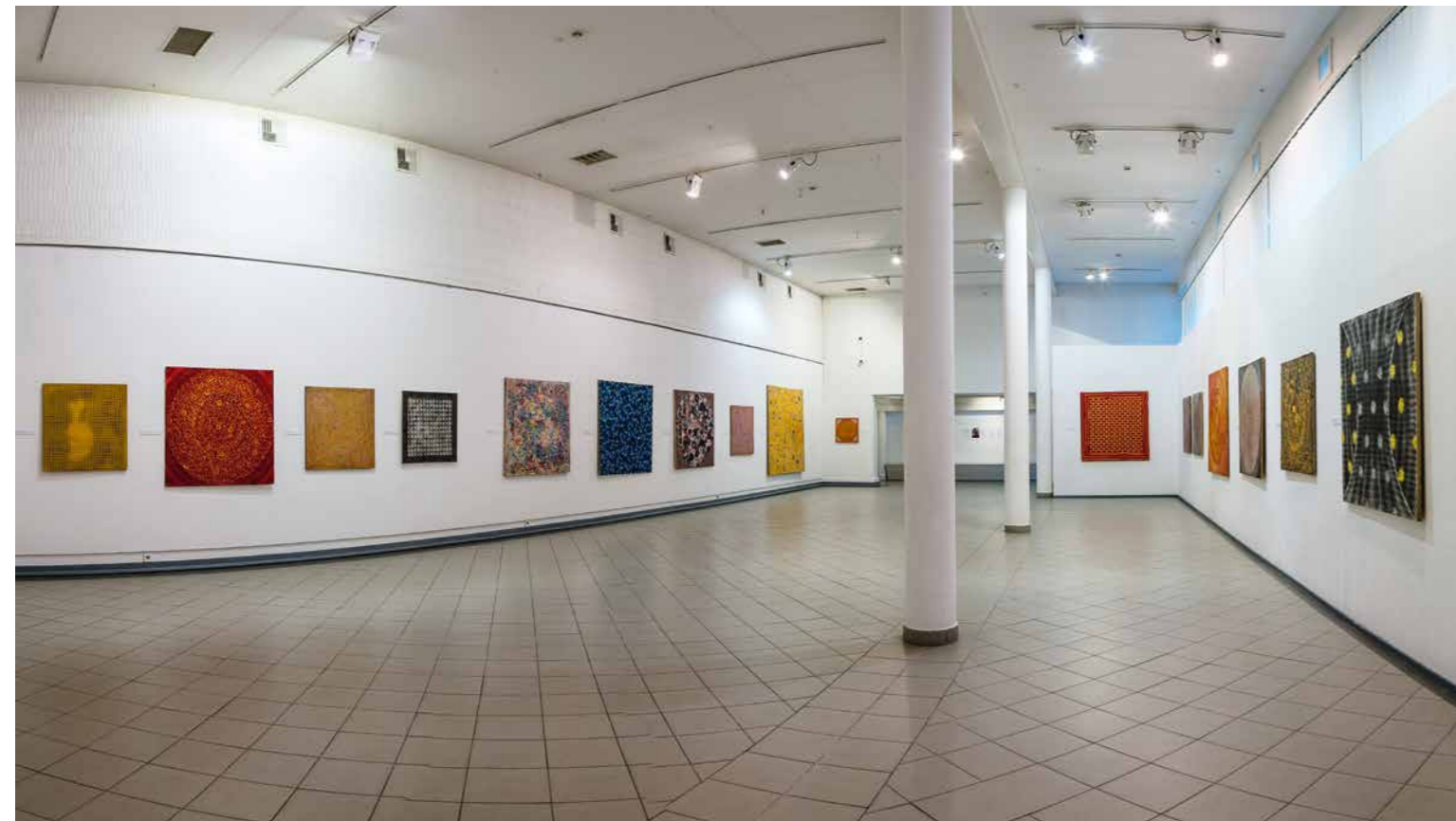
Braun András  
kiállítása, enteriőr © Baranczó Benedek





Valószínűleg minden műalkotásnak egyik lényegi értelme maga a léte, a létrejötte, a semmiből való kibomlása, megjelenése. Ahogy Csíkszentmihályi írja, úgy élj, olyan életet élj, hogy csökkenjen körülötted a világban az entrópia, de úgy, hogy magadban közben lehetőleg ne nőjön. (Az entrópia a rendezetlenség mértéke.) Ilyen alapon az is igazság, hogy minden művész hozzájárul az entrópia csökkentéséhez művészete, művei révén, hiszen a káoszról, a semmiből egy rendezett struktúrát teremtenek, így csökkentve környezetünk átlagos entrópiáját. Már megint „profanizálva” a kvantummechanikát: nagyon valószínű, hogy a műalkotások olyan akkumulátorok, melyekbe művészi energia sűrítődött információ formájában. A modern információelmélet szerint „az információ annál értékesebb, annál több energiát tartalmaz, minél kisebb a valószínűsége annak, amiről szól, vagyis ritkább az esélye a megvalósulásának”. Az információ mennyiségét ezért úgy definiálják, hogy „az a hír tárgyát képező esemény vagy állapot valószínűségének negatív logaritmus”. Ilyen alapon bátran gondolhatjuk, hogy talán végre valamennyire objektíven megközelíthető egy-egy műalkotás kvalitásának mértéke, ami mindig is egy bizonytalan, és csak nagyon nehezen körülírható és meghatározható, de semmiképp sem mérhető fogalomnak tetszett. Továbbmenve azt is állíthatjuk, hogy ha a modern fizika ma már egyértelműen elfogadott álláspontja szerint az energia összesűrített információ, akkor a műalkotások konkrétan energiát tárolnak, valamint a műalkotások képesek energia átadására anélkül, hogy anyagi mivoltuk csökkenne, azaz elfogynának fizikai valójukban – ellentétben az „energia vagy anyag”-párossal, amelyek szintén képesek egymásba átalakulni, de vagy az egyik, vagy a másik formában létezhetnek csak. Az információ egyenlő negatív entrópia, a negatív entrópia hőemelkedést feltételez, és valóban: egy műalkotás befogadásakor (legyen az zenei, irodalmi, képzőművészeti vagy bármi más hasonló élmény) energia áramlik felénk és belénk, a katartikus, a művészeti élmény mindenki számára lelki energia felszabadulásával jár, igaz, mindez csak cselekvő részvétel mellett lehetséges.

Braun András kiállítása, enteriőr © Baranczó Benedek



## Epilóg

Braun András kiállítása a Miskolci Galériában sajnos nem éri el sem a helyi, sem az országos közönség figyelmének ingerküszöbét annak ellenére, hogy ez az eddigi legátfogóbb, nagyszabású tárlat, amely taláha is műveiből rendeztek (kurátor: HAJDU ISTVÁN). Ennek több oka is van, leginkább talán Miskolc utóbbi évekbeli viszonylagos izoláltsága a kortárs művészeti életben, és kulturális politika másfelé figyelése. Miskolc vezető sikersztórija évek óta és teljesen megérdemelten a *Jameson Cinefest Filmfesztivál*, amely hihetetlen lendülettel erősödik évről évre, és már régen maga mögé utasította az egykor szebb napokat megélt *Operafesztivált* is. Sajnos a helyi képzőművészeti élet nem tud ilyen, nemzetközi szinten is sikeres eredményeket felmutatni, de – már csak hagyományai miatt is – a mai sorsánál jobbat érdemelne.

Tudjuk persze, hogy a képzőművészet iránt való általános érdeklődés sosem érheti be a mozgókép, vagy az irodalom, a zene iránti lelkesedést, főleg ha ráadásul kortárs és progresszív művészetről van szó. Biztos nem itt van ennek a helye, de sajnálattal kell megállapítanunk, hogy Miskolc már alig alig látható ponttá kezd válni a kortárs képzőművészet képzeletbeli térképén. Az, hogy ez a remek kiállítás alig jut el a közönséghez, szomorú tény, de egyenes következménye a szakemberhiánynak a város képzőművészettel foglalkozó intézményeiben. Jóval kisebb városok, például Paks vagy Dunaújváros képesek sokkal nagyobb figyelmet és támogatást biztosítani a kortárs képzőművészet számára, felismerve, hogy a lakosság, főleg a fiatalok megtartása nemcsak a munkahelyeken múlik (ezeket könnyű számokkal reklámozni), hanem a napi létszükségleteken túli, élhető és éltető kulturális közeg életben tartásán is. Rossz sorsa okozta, hogy Miskolc az utóbbi 25 évben közel 50 ezer embert veszített el, nyilván főleg fiatalokat, akik most nagyon hiányoznak mint kulturális fogyasztók a városi kiállítótérből és sok más eseményről. Pótlásuk (a művészeti életen túli feladatként is) talán a legsürgetőbb feladat.

NAJMÁNYI LÁSZLÓ

# SPIONS

## Hetvenhatodik rész

### Az elektromos gitár alkonya és a szovjet kém mágikus hangszere: a szintetizátor születéstörténete

„Az elektromosság át fogja venni Isten helyét. Imádkozzon a muzsik ezentúl az elektromossághoz. Erősebbnek fogja érezni a központi hatóságok hatalmát, mint Krisztusét.”

VLAGYIMÍR ILJICS LENIN, 1918

Az 1950-60-as évek popzenéjének legfontosabb, ikonikus hangszere a George Beauchamp<sup>1</sup> és Paul Barth által a Nagy Világgazdasági Válság (Great Depression) mélypontján, 1931-ben kifejlesztett elektromos gitár volt. A hozzákapcsolt effektus-berendezések segítségével sokféle hangzást előállítani képes hangszer műfajteremtőnek bizonyult, az elektromos blues-tól a heavy metalig és tovább számtalan irányzat köszönheti létét az erősítőn keresztül parancsoló hangrővel megszólaló zeneszerszámnak. Mesterei, virtuózai közül elég Jimi Hendrix, Eric Clapton, Jimmy Page (Led Zeppelin), David Gilmour (Pink Floyd), Robert Fripp (King Crimson), Reeves Gabrels (David Bowie; The Cure) nevét említeni, hogy felidézük az elektromos gitár kreatív használatában rejlő határtalan lehetőségeket. A korszellem (*Zeitgeist*) változásával a fallikus hangszer elveszítette aktualitását. A hippi-korszak végére elbarokkosodott gitárszólókat a punk-minimalizmus tette nevetségessé. Az elektromos gitárt a punkok által megvetett, lenézett, megköpdösített szintetizátor taszította le trónjáról, amely az 1970-es években indult elektronikus popzene és a punkot felváltó *new wave* alaphangszere lett. A szintetizátor legitimizálódását elsősorban a Kraftwerk német együttes munkássága, és a David Bowie és Brian Eno kollaborációjából született Low<sup>2</sup> lemez tette lehetővé.



Az 1917-es bolsevik puccsot követően Oroszországban éveken át véres, több millió áldozattal<sup>3</sup> járó polgárháború dúlt. 1919 őszén Szentpétervárt Jugyenic<sup>4</sup> tábornok fehér seregei ostromolták.

1 George Delmetia Beauchamp (1899-1941), a National Stringed Instrument Corporation és a Rickenbacker hangszergyár társalapítója 1937-ben szabadalmaztatta az elektromos, mágneses hangszedővel (pickup) működő gitárt. Addigra már sok cég – a Dobro 1933-ban, a National, AudioVox és Volu-tone 1934-ben, a Vega, Epiphone (Electrophone and Electar) és Gibson 1935-ben stb. – másolta le és dobta piacra gyorsan népszerűvé vált hangszerét.

2 David Bowie: *Low* (LP, RCA Records, 1977)

3 Közéjük kell sorolnunk a bolsevik titkosrendőrség, a CSEKA által kivégzett csaknem két millió embert is.

4 Nyikolaj Nyikolajevics Jugyenic (1862-1933), az északnyugat-oroszországi ellenforradalmi erők egyik parancsnoka.

A várost Trockij<sup>5</sup> vezetésével védő bolsevikok a nőket, gyermekeket és az időseket is a frontra vezényelték. A lakosságot éhség és járványok, tifusz, kolera tizedelték. A faépületeket lerombolták tüzelőért. A várost részeg matrózok és visítózó bolsevik aktivistáknak bandái járták, berontottak a házakba, raboltak, gyilkoltak, gyűjtögettek, elhurcolták az embereket. Nem volt faanyag koporsók készítésére, ezért a halottakat halomba gyűjtötték a köztereken, és közös sírokba dobálták őket. Füst, vér, ürülék és hullaszag, mosdatlan testek bűze. A Műszaki Egyetem Fizikai és Technikai Intézete nagyfrekvenciájú oszcillátorok kifejlesztésével foglalkozó laboratóriumát vezető tudós, a fizikus, asztronómus és csellóművész Lev Szergejevics Tyermen<sup>6</sup> későbbi beszámolója szerint a munkatársak saját építésű téglakályhával, az utcáról gyűjtött fadarabokkal, feleslegesnek ítélt könyvekkel fűtötték. A kályha füstjét az ablakon keresztül az utcára lógó bádogcsövön át vezették el. A kályha tetején süttött krumplin és hagymán éltek. Télikabátban, kesztyűben dolgoztak. A laboratórium ukrán vegyész mérnöke, Ilion Tyimosenko bádogdobozokban erjesztett krumplihéjből kotyvasztott számukra vodkát. Az először az amerikai popzenében<sup>7</sup> használt szintetizátor születéstörténete ebben a roncsletelepre hasonlító, folyamatosan részeg munkatársaktól hangos szentpétervári intézményben kezdődött, csaknem száz évvel ezelőtt.<sup>8</sup> A laboratóriumot irányító tudós, anélkül, hogy tudta volna, a bolsevik hatalmi gépezet legbelső szentélyében, agyközpontjában dolgozott. Munkatársai Oroszország legjobb szak tudósai voltak. A bolsevista diktatúra saját túlélését az új, szovjet tudomány gyors fejlődésétől remélte. A rendszer csak a tudomány és technika legújabb eredményei segítségével védheti meg magát az ellenséges külvilággal szemben, gondolta Lenin, és elrendelte a tudományok – a polgárháborúk dúlta, gazdaságilag összeomlott ország lehetőségeihez képest – bőkezű állami támogatását, és hogy a kivégzett, bebörtönzött osztályellenségtől elkobzott gépeket, szerszámokat, technikai eszközöket bocsássák a tudományos kutatóintézetek rendelkezésére. Gondoskodott arról is, hogy az intézetek munkáját és munkatársait, beépített ügynökök segítségével, szoros megfigyelés alatt tartsák az állambiztonsági hatóságok.

A „Rádió Atyjának” nevezett Lee de Forest<sup>9</sup> amerikai feltaláló által 1906 októberében szabadalmaztatott elektroncső (*trióda* – az első elektronikus erősítő), és az ugyancsak amerikai Edwin Armstrong<sup>10</sup>, valamint az osztrák Alexander Meissner<sup>11</sup> által 1913-ban, párhuzamosan megalkotott, elektromos rezgéseket előállító *oszcillátor* áramkör felhasználásával, nagyteljesítményű rádióadók számára kifejlesztett berendezésekkel kísérletező Tyermen professzor szentpétervári

5 Lev Davidovics Trockij (1879-1940), az 1917-es bolsevista puccs egyik vezéralakja, a Vörös Hadsereg megalapítója, az öt mexikói száműzetésében, jégcsákánnyal meggyilkoltatató Sztálin nagy riválisa.

6 Lev Szergejevics Tyermen (1896-1993)

7 Micky Dolenz, a Beatles mintájára, színészek közreműködésével, 1965-ben alakított The Monkees amerikai pop-együttes billentyűse vásárolta meg az egyik első Moog szintetizátort, amelynek hangja az 1967-ben kiadott *Pisces, Aquarius, Capricorn & Jones Ltd.* című lemezükön szólalt meg először. A Doors együttes ugyanabban az évben megjelent *Strange Days* című lemezén Paul Beaver játszott a hangszeren.

8 Az orosz tudós, és az általa kifejlesztett, a mai szintetizátorok ősenek tekinthető mágikus hangszere és feltalálója történetéről – amelynek részleteit többször idéztem a SPIONS-eposz korábbi fejezeteiben – *THEREMIN* című dokumentumregényemben (Budapest, Eciklopédia Kiadó, 2006) számoltam be. Mivel a könyv, a nagy érdeklődés ellenére már régen nem kapható, és második, új információkkal bővített kiadásának megjelenetésére egyelőre nincs mód, szükségesnek éreztem a Varsói Paktum első punk együttese, a SPIONS evolúciójához, és a 20. század kultúrtörténetéhez szorosan kötődő sztori újbóli, a teljesség igénye nélküli összefoglalását ebben a fejezetben. Ld. <http://thereminiaad.webs.com/>

9 Lee de Forest (1873-1961)

10 Edwin Howard Armstrong (1890-1954)

11 Alexander Meissner (1883-1958)