

JANKÓ JUDIT

Nem vagyunk anyaghoz kötve

Egy tárgy – egy poén

Gáspár György: *Beyond 2000*

Nick Galéria, Pécs

2019. október 18 – november 17.

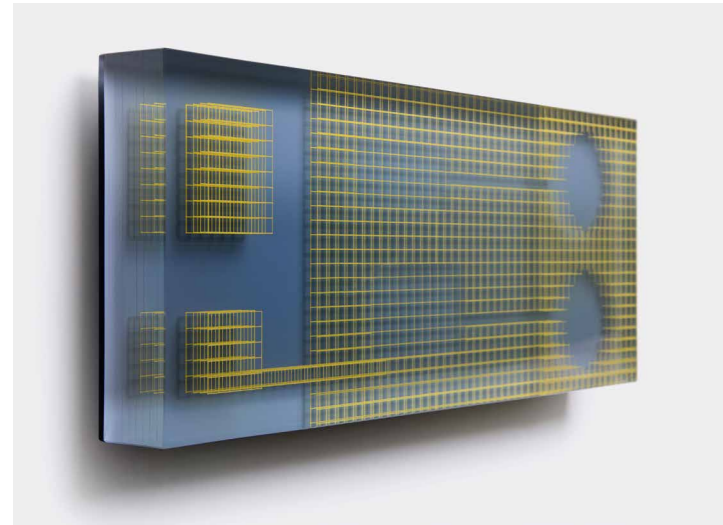
Az üveg fizikai és transzcendens tulajdonságai mindenkit elvarázsolnak, mert az üveg tükröz, elnyel, a fényt színre bontja, titokzatos, bár átlátszó, egyszóval dekoratív és hálás anyag. Éppen ebből a vélekedésből lett eleve GÁSPÁR GYÖRGYNEK, amikor eldöntötte, az üveget másképpen szeretné használni.

Ő nevezte¹ így az anyagot, ami visszaveri a fényt, bevon a búvókörébe, de elmélyülésre is készítet és most Pécsen megmutatta, mit is ért azon, hogy másképp használja az üveget, mint pályája elején. A magyar üvegművészek körül a 2010-es évek elején felbukkanó art dealerek, külföldiek és hazaiak, mind azt hangsúlyozták, hogy a magyar üvegművészetben rengeteg potenciál van, ki is vitték Angliába, az Egyesült Államokba, a világ gazdag részeire. Ahol

¹ A művészről való idézetek a szerzővel folytatott beszélgetésekből származnak.

Gáspár György

Sílo, 2019, ragasztott, csiszolt üveg, akril festék, 60x24x6 cm © Fotó: Kóródi Zsuzsanna



egyedi vásárlók és gyűjtők egyaránt vásárolták őket, dizájnerek és belsőépítészek által megálmodott, lenyűgöző terekbe. Az üvegművészek pedig alig győzték kielégíteni az igényeket. Gáspár Györgytől vásárolt tárgyat SIR ELTON JOHN², de a corningi³ és a lausanne-i⁴ üvegmúzeum is. A magyar üvegművészek tárgyaira általánosságban is jellemző, hogy nemcsak enteriőrökbe kerültek, hanem komoly múzeumi gyűjteményekbe, a művészek pedig vendégtanári meghívásokat kaptak művésztelepekre, alkotóműhelyekbe. Ezzel egyidőben újra fellobbant a régi vita arról, mi is az üvegművészet: dizájn, iparművészet vagy képzőművészet? Alkalmazott vagy autonóm művészet?

Gáspár György határozott lépéseket tett abba az irányba, hogy egyértelművé tegye: kortárs képzőművészeti gondolkodásmóddal és attitűddel kezeli az üveget. A kiállítás a művész életközépi fordulatát mutatta be: azt az utat, amit 2013 óta bejárt.

Ekkor ismerkedett meg CLARA SCREMINE francia galeristával. Scremini galériája Párizsban, a Pompidou Központ mellett van,⁵ többször részt vett az Art Baselen és számos vásáron, valamint széles vevőkörrel rendelkezik.

A közös munka kezdetén, 2013-ban Gáspár György a *New Aliens* című sorozat végén járt, amit ő maga még az üvegművészet időszakába sorol, s ennek a periódusnak egy-egy darabja az Iparművészeti Múzeum⁶ és a Kogart gyűjteményébe⁷ is bekerült.

A 2011-ben indult *Uranium* sorozat, ami Gáspár megfogalmazása szerint szintén „még az üvegművészet érája”, egyszerre örzi a pécsi uránbányász apa emlékét, és vizsgálja a popkultúra és a tudomány hatásait. Itt kezdett ráatalálni a hangjára, kezdte használni az íróniát, kezdett kialakulni sajátos stílusa, amit ő maga *geopopnak* keresztelt el. Gáspár úgy emlékszik vissza ezekre az időkre, mint a technikai bravúrok nagy korszakára. Ezek főleg a szakmának szóltak: új formákat, korábban sosem látott neon színeket eredményeztek, és a bronzöntéses technikához hasonló casting technika nemzetközi megújítását.

Gáspár 2012-ben tartott először kurzust Amerikában, a rangos üvegművészeti szabadiskolában, Pilchuckba, s éppen azottani élmények hatására fogalmazódott meg a felismerés, hogy át kell gondolnia, mit is szeretne a munkáival üzeni. A glass art szexi volt a nyolcvanas években, de azok az amerikai gyűjtők, akik trendivé tették és felfuttatták, megöregedtek, a kiüresedett, giccsbe hajló üvegművészet pedig poros és kínos lett. Gáspár György egyre kevésbé találta helyét az üvegművészetben: ez volt maga az útke-resés, az érési folyamat, a művész számára szükséges vezetősál megtalálásának gyötrelme.

2006-tól tanári pályafutása is elindult: 2010-ben a MOME Tárgyalkotó Tanszékének tanszékvezető helyetteseként sok elméleti kérdéssel foglalkozott, „dizájnelmélet kidolgozása, bolognai rendszer bevezetése, idegbaj, konfliktusok, bürokrácia” – foglalja össze tömören ezeket az időket, de a rá jellemző kitarással a művészetpedagógiát sem adja fel. Pécsre ment a doktori iskolába, ahol DLA témája a plasztika és kép határmezsgyéit vizsgálta a művészetben.

Gáspár most erre fókuszál és nem az üveg anyagára. Nem az üveg speciális tulajdonságainak hatását használja, hanem visszatér Moholy-Nagy Lászlóhoz, az alapformákhoz és különböző torzulásaikhoz. Ne feledjük, Pécsen vagyunk és a helyszín ebben az esetben egyáltalán nem érdektelen. A valódi gyerekkori emlékek és a pécsi művészeti hagyomány egyaránt bekerül Gáspár György

² *Uranium IV.*, 2012 – Sir Elton John Art Collection, UK

³ *Lightspeed*, 2014 – Corning Museum of Glass, NY, USA

⁴ *Hello Cern*, 2012 – MUDAC Museum, Lausanne, CH

⁵ <https://clarascreminigallery.com/>

⁶ *Hello Daniken*, 2006 – Magyar Iparművészeti Múzeum, Budapest | <http://www.imm.hu/>

⁷ *Scud I.*, 2008 – KOGART, Budapest | <http://www.kogart.hu/>

2019. 11. 12.

munkáiba. A Bauhaus elveiben gondolkodva, ezekben belerejtve a gyermekora alapformáit, az építőjáték, a Lego iránti elkötelezett rajongását, a lakótelepet, ugyanakkor LANTOS FERENC, MARTYAN FERENC, KESERŰ ILONA és nem utolsósorban VASARELY pécsi örökségét, a geometrikus vizuális nyelvezetet. 2013-2016 között az anyaggal való kísérletezést felváltotta a struktúrával való játék, a belső szerkezet átgondolása, a layerek vizsgálata, abból a szempontból, hogy miként alakul ki a tériség, hogyan megy át a két dimenzió háromba, az egymás mellé, egymásra rakott grafikai felületek, a rácsszerkezet és annak szétesése miként adják ki a térélményt.

A tárgyai is változnak: elindul a *Hole* című sorozat, amelyben a sík grafikai témák a forma belsejében lakoznak, de egy lyukon, egy lencsén keresztül bepillantathatunk ebbe a világba, a titokzatos belsőbe. Színházi kulisszaként is felfoghatók ezek a tárgyak, amelyben a szemünk határok közt tud mozogni, nincs végtelen perspektíva, minden ebben a zárt univerzumban történik. Az egész *Hole*-sorozat erre a betekintő attitűdre épült rá.

A geometrikus absztrakció, a konkrét művészet nem az érzelmekről szól, végigfut egy program, formáról formára, alakzatról, alakzatra haladva, már-már természettudományos érdeklődéssel vizsgálva egy jelenséget. A konkrét művészet nem narratív, a program érdekli, és nem a hatás. Gáspár György munkái mégis mesélnek valamiről, valamiféle vibrálás érezhető belőlük. A művész azt mondja erről, hogy a gyerekkorba való visszamerülés adja ezt a hatást, az jön vissza, fura áttéteken keresztül, amikor 9-10 évesen elképzeltük, milyen is lesz 2000-ben az élet. A lakótelepeken biciklizve repülő autót és különleges technikai eszközöket, varázslatos világot vizionáltunk az ezredfordulóra. Gáspár György azt meséli, egy diák rajzpályázaton linómetszetben el is készítette a kétezres évek repülő autóját. Csodát vártunk, ami nem jött össze.

Vagy mégis? Ma egy okostelefonban több adat van, mint amit be tudunk fogadni. Ám világunkat nem vagyunk képesek a vágott szupervilágnak látni, sokkal inkább egy előtte-utána világnak. A futurisztikus és apokaliptikus világtól való félelem tetten érhető a robotizációhoz való viszonyunkban, az emberi tevékenység nyomai az elhagyott gyártelepeken, az embernélküli gyártósorok archaikus félelemeket lobbantanak be, azt a gyerekkori szorongást, amit egy egyedül hagyott kisgyerek érez: hogy nincs senki, aki segítsen.

S ez is benne van a hideg üvegtárgyakban, a *Hole*-sorozat vagy a 2010 és 2014 között készült *New Aliens* című sorozat szobraiban.

Az ősi és a legmodernebb technika keverése mellett azonban itt már komoly elszakadás érezhető a klasszikus üvegművészeti témáktól. A *Hole* sorozat egyes darabjait a Viltin Galéria a madridi ARCO vásáron sikerrel mutatta be,⁸ majd immáron a galéria művészeként egy évvel később önálló tárlattal⁹ mutatkozott be a hazai gyűjtőknek.

Gáspár György azt mondja, nagyon hálás a pécsi egyetemnek, leginkább témavezetőjének, FUSZ GYÖRGYNEK, mert rávette, hogy fogalmazza meg egy mondattal, mit is akar igazán az adott témával elmondani.

„Annyi mindenről szeretnék beszélni, annyi mindenre rájöttem, annyi mindent akarok, igazi küzdelem volt, míg rájöttem, egyszerűsíteni kell. Felszívtam magamba, mint a szivacs, számtalan fontos és hasznos ismeretet, és most mégis tovább kellett lépnem abba a felsőbb osztályba, ahol a tananyag csupán annyi, le kell faragnod magadból, ami nem kell. Kínkeservesen, de eljutottam az egy tárgy – egy poén szabályig.”

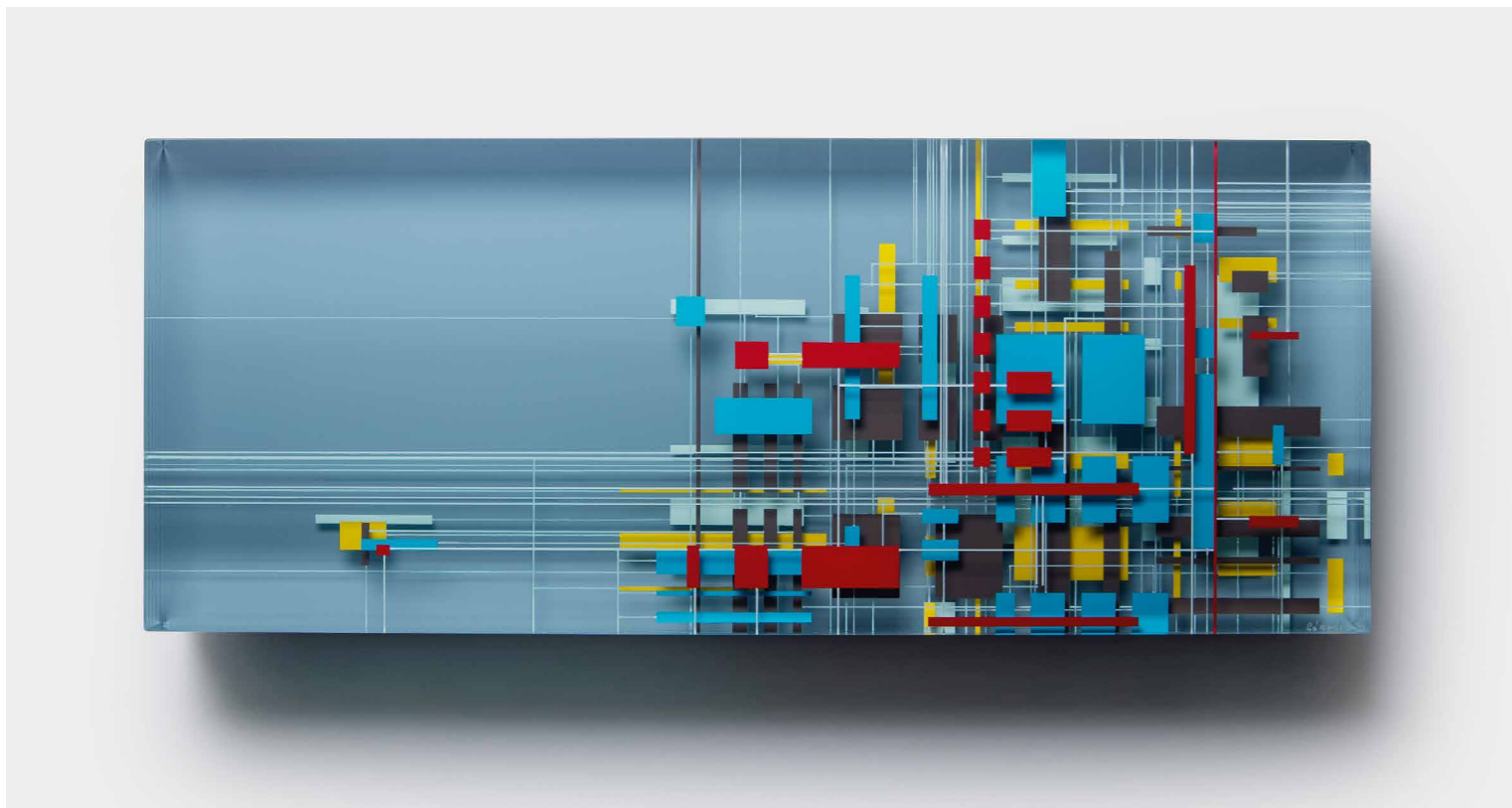
⁸ ARCO, Viltin Galéria, 2016, Madrid

⁹ Gáspár György: *electron*. Viltin Galéria, Budapest, 2017. május 10 – június 10.

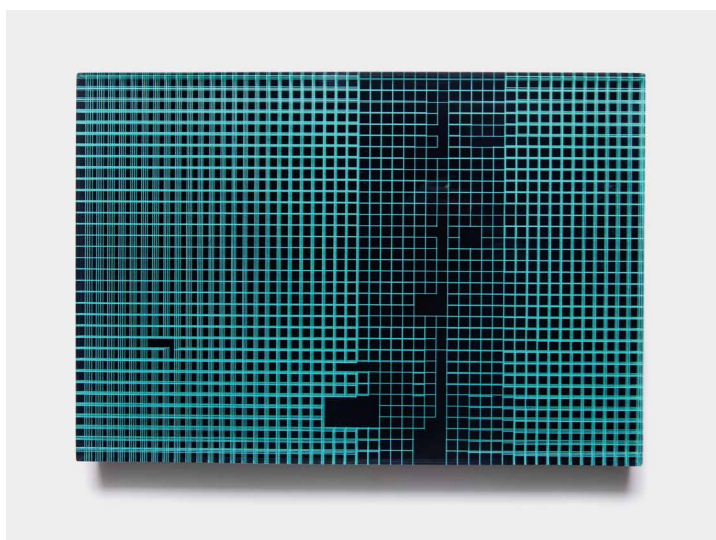
Gáspár György

Beyond 2000, Nick Galéria, Pécs, 2019 © Fotó: Kóródi Zsuzsanna



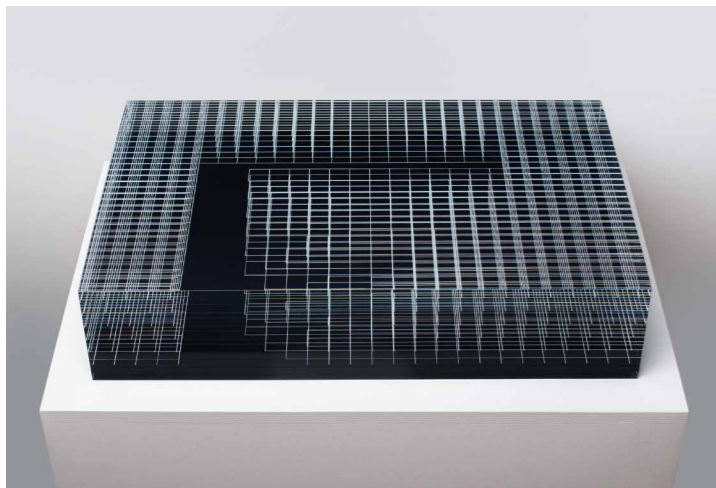


Gáspár György
Whoos II., 2019, ragasztott, csiszolt üveg, akril festék, 60 x 24 x 8 cm © Fotó: Kóródi Zsuzsanna



Gáspár György
Panama, 2019, ragasztott, csiszolt üveg, akril festék, 50 x 34 x 6 cm © Fotó: Kóródi Zsuzsanna

Gáspár György
Reservoir, 2019, ragasztott, csiszolt üveg, akril festék, 50 x 30 x 11 cm © Fotó: Kóródi Zsuzsanna



Ez a küzdelem, amire Gáspár utal, maga a művészi praxis, azaz a dekonstrukció. A szétbontás, lebontás és aztán az elemekből, az érvényes foszlányokból való újraépítkezés, a de-dekonstrukció. „A dekonstruktív plasztika a hatvanas évek derridai gondolatát is magában hordozza, miszerint megkérdőjelezhetek mindent, mi igaz, mi hamis, hol van az igazság, ehhez le kell menni, vissza az alapokhoz. Mindig minden igazságot az emberek raktak össze valamilyen cél érdekében, s ha én lebontom, teljesen más igazságot is összerakhatok, olyat, ami az enyém. De az én igazságom nem az apám igazsága és valószínűleg nem lesz a fiamé sem” - mondja. Erős hatással volt rá ARNALDO POMODORO művészete, akinek gömb alakú bronz szobrai kívülről zárt és szigorú geometrikus formák, de a gömb repedésein keresztül betekinthetünk egy komplex belső világba.

Ahogy átalakult Gáspár művészete, úgy alakult ki nála az üveg-fóbia, ami mára hordozóanyaggá vált. A mű a fejében áll össze, a layerek grafikai alapok, ezekből rakja össze a plasztikus formát. Legújabb sorozatában már nem is szobrokból vagy képekből, hanem fali objektvekből áll, amelyeknél a legutolsó lap antireflex üvegből készül, ezzel is csökkentve a tükröződést, az üveg anyagi tolatkodását.

Itt már nemcsak a szerkezet, a betekintés, vagy a fény játéka az érdekes, hanem a mozgás megragadása, és az ipari környezet. Itt nem a gyárak, hanem konténerek, kikötők, tehervonatok, mozgó vasúti kocsik világa. Egyfajta narratív geometria ez: mindegyik tárgy mögött ott van egy ihlető motívum, de el van rejtve a forma mögé, ezért fontosak és árulkodóak a címek.

A megtalált formanyelv, a rácsszerkezetek használata jellemzi a 2017-ben kezdett *Electron* című sorozatot, amelyben a vonalháló hol torzul, hol szerkezetrajzzá, hol méretezéssé alakul, hol magává a belső szerkezetté válik. A rétegek kezdetben fekete-fehér témákat fogalmaztak meg, mára színösszeállításokká váltak.

Egy releváns művészi életmű fejlődése egy sajátos szál mentén ragadható meg. Gáspár György aktuális állomásának fő konklúziója, hogy nem vagyunk anyaghoz kötve. S ez egy igazi egzisztenciális, élet-halál kérdésekkel is kapcsolatban álló gondolat.

STRAUSZ LÁSZLÓ

Elmosott életrajz, élesre állítva

Florian Henckel von Donnersmarck: *Mű szerző nélkül* (2018)

A rendszerváltás után készült kelet-európai múltfilmeket körülvevő viták visszatérő szereplője a történelmi hitelesség kérdése. Ugyan a történelmi korszakokkal vagy ismert személyekkel foglalkozó elbeszélő film kapcsán más kultúrákban sem túl meglepő az autenticitás középpontba állítása, de a volt államszocialista régióban a hitelességre kérdése különös jelentőséggel bír. Ennek egyik oka valószínűleg az, hogy a régióban az államszocialista közelmúlt továbbra sem a felszabadító, katartikus, vagy éppen ellentmondásos, traumatikus múlt-narratívák konstrukcióját, illetve emlékezeti

ökonomiák ki- és átalakulásainak vizsgálatát szolgálja, hanem a kortárs (párt)politikai csatározások aprópénzévé vált. Ebben a helyzetben a hitelesség (így történt-e?) egy olyan kulcskérdés, amely elfedi a műalkotások által használt nyelv problémáit (miért így ábrázolja a szerző?) Más szóval: a múltfilmek kapcsán sokkal több szó esik arról, hogy helyesen emlékezik-e az adott film, mint arról, hogy mi lehet a művész célja a nem hiteles, emocionalizáló, herikus, vagy inkohereus, palimpszesztikus, akár nem-teleológikus múltverziók megalkotásával.

FLORIAN HENCKEL VON DONNERSMARCK első filmjét, *A mások életét* (2006) körülvevő vitákban már világosan látszottak ezek a töréspontok. A bűnbánó Stasi-tiszt, Wiesler karakterére épülő történetben a néző egy szikár, ideológiailag megingathatatlan titkosszolgálati empátiát, hivatali direktíváknak aktívan ellenszegülő figurává változását követheti nyomon. A sztori szerint az átalakulást főnöke motivációja okozza: nem politikai aktivitása miatt hallgattatja le a színpadi szerzőt és élettársát, hanem a nő iránt érzett szexuális vonzalma miatt. Ez a dramaturgiai kulcsmozzanat azonban mintha meg sem jelent volna a filmet övező kritikák és diszkusziók nagy részének horizontján, amelyek a „megtérő Stasi tiszt” figurájának hiteltelensége körül forogtak: ezek szerint a Stasi hierarchiájában lehetetlen volt a rendszer ellen fordulni, hiszen magukat a titkosszolgálati tiszteteket is folyamatosan megfigyelték. Ugyanakkor Donnersmarck is hozzájárult ezekhez a vitákhoz azzal, hogy interjúkban és beszélgetésekben gyakran a film autenticitását hangsúlyozta. Ez a hitelesség azonban *A mások élete* képi világára vonatkozott: a film sikeresen teremtette újra az NDK privát és hivatalos tereit, ezek vizuális, főként kromatikus hangulatát. A kulturális emlékezet szempontjából azonban tökéletesen lényegtelen kérdés, hogy lehetséges vagy lehetetlen figura-e Wiesler? Ami ennél fontosabb, az a szereplők, tehát a lehallgatott művész, illetve a rendszerben csalódott titkosszolgálati figurájának emocionális spektrumát felvázolni képes alkotás. Donnersmarck nézők milliói számára tette megtapasztalhatóvá a besűgők, illetve a titkos megfigyelés gyakorlata által létrehozott, sajátosan kelet-európai élethelyzeteket.

