

Az Ómega közelében...

A Pécsi Tudományegyetem
Művészeti Karának Doktori Iskolája a Pécsi Galériában
2004. május 23. – június 13.



Nem is annyira könnyű a kipakolás jellegű csoportos kiállításokról nyilatkozni. Egy szerzőtől egyetlen művet (esetleg sorozatot) láthatunk, tetszőleges önkénytel kiragadva a művészi szempontból organikusnak tétélezett időből, így éppen csak sejtethető, hogy a szóban forgó munka egy tágabb összefüggéseket tartalmazó folyamat része, ekként így is értelmezhető. Mégis reprezentatív, befejezettségükkel tüntető, szinte monolit egységek ezek, vélhetően a jelöltek legjobbnak ítélt darabjai, illetve – ha akarjuk – fizikai, szellemi, történeti helyük a Pécsi Galéria éppen adott terében. Bár érdekelne, itt, ebben a helyzetben magukból a művekből már nem nagyon lehet tudni, kinek ki a mestere, a kölcsönösség mennyiben és hogyan segít valakit egy „hivatásszerűen” alkotónak tekintett pályára vagy éppen már a pályán. S azért is nehéz itt általános kérdésekről szólni, mert felsza-badítóan saját és érett hangon szólnak meg ezek a munkák ahhoz, (mindenfélre hívószavak, tematikus kiállítások alkalmi szorításától mentesen), hogy a foglalkozás mesterfogásához tartozó kérdések kerülhessenek ismét a felszínre. Kissé régmódiasan úgy is lehetne mondani: a műhöz visszatérés klasszikus útjai nyílnak meg, amelyekben ezúttal nem a legújabbkori művészetelmélet és ontológiai státusgondok, hanem valami bonyolultságában is végtelenül egyszerű motiváció az alapvető. (Más típusú általánosságok közé kívánkozna a DLA (Doctor of Liberal Art) fogalmi és intézményi kérdéseiről szóló beszéd, de

erről talán éppen e lap hasábjain esett már többször is szó, ennek felidézésétől most önkényesen eltekintek.)

A Pécsi Galéria osztatlan nagyszarnokában festett, írott, digitalizált képek láthatók, továbbá reliefek, szoborművek, rajz, s némi megszorítással installációként értelmezhető tárgye gyűjtemény is. A kortárs művészet tendenciái között utakat kereső művészhallgatók és fiatal művészek tudják, hogy amikor ma önálló nyelvi kialakítására törekszenek, az a későbbiekben a befogadás nagyon is hetero-gén kontextusába fog illeszkedni majd, s erre a bekövetkezésre már csak korlátozott mértékben és közvetett módon lesznek képesek hatni. A közvetlenül megosztható vizuális tapasztalatok nem mindig esnek egybe a befogadói referenciákkal, és olyan korban élünk, amikor a különféle kulturális és mentális beállítottságok nyomán esetenként keletkező hézagok, egyértelműségek, hibák, félre-értések és akadályok maguk is az értelmezés konstituáló tényezőivé válnak. Bevallottan ilyesmik foglalkoztattak a kiállításon, s elsősorban is ezért tartom nehezen megvalósíthatónak az objektív értékelést – ahogyan ez egy osztályértékelésen talán elvárható lenne. Egyéni ízű adalék; a kiállított munkákat digitális formában is megkaptam (az eljárással ugyan homogén masszává alakult az anyag, néhány esetben viszont olyan mozzanatokra irányította a figyelmet, ami fölött máskülönben elsiklik a tekintet). Az a kényszerből erényt kovácsoló helyzet állt elő, amikor nem is a munkafolyamatban, hanem a nézés során kap szerepet az eredeti mű mediatisált – léptékváltáson átesett – változata, s ez néhány esetben meglepő dolgokat eredményezett. Költői kérdésként merült fel, lehet-e statisztikusnak vagy demokratikusnak lenni egy ilyen áttekintésben? Vagyis a sorrend nem egészen véletlen.



Szabálytalan körvonalú, kerekded papírlapon, kapcsolatok a falhoz rögzítve táj és abba ékelődő épített környezet: ez a szűken vett témája Losonczy István Az Ómega vázlata című szénrajzának. Bal oldalon meredeken, egyenletesen hullámzó felületű hegyoldali látható, rajta csenevész bokrok és fű tenyésznek. A táj tovább is vezetne, de a papírlap széle, akárhá kitépték volna valahonnan, határt szab a látvány folytatásának. Az előtérből lépcső vezet a hegy derekára, bal oldalán szabályos kúbusok tapadnak egymáshoz, amelyek egyetlen téglalap alakú nyílásán a sötétség szívja be a tekintetet. A lépcsősor jobb oldalán folytatódik a táj, lombos fával és meredek sziklával keretelve és elmeszve, hogy az alsó harmadban újra szelíden megállapodjon a füves domboldalon. A rajz egyetlen szereplője a szikla partján háttal álló ifjú. Alakja, felvett helyzete, a megnyíló horizont alatt mélységek sejtet. Topográfiai leírások, naplőbe-jegyzések és levelek híján nehezen azonosítható a helyszín. A táj és az épített környezet kontrasztos festőisége olyan reflektált tájélményt hív elő, amely legálábbis Goethe János Farkas szembesülhe-tett, amikor 1808 szeptemberében franzensbadi tartózkodását megszakítva az Eger melletti kammerbergi kőfejtő helyszínén tartózkodott, s amelyet sietett is papírra rögzíteni. Amíg azonban Goethéről tudható, hogy ceruzáját tudományos és festői érdeklődés egyezre vezette, ama romantika és klasszicizmus határán egyensúlyozó rajzban, Losonczy István talányok között hagy. A zavartalan táj és a tájban romantikusan elmerülő staffázsfigura (szívesen azonosítanánk Caspar David Friedrich hegyen, tengerparton, romok előtt időző figuráival, de érezhetően más logika diktált emitt) áttételesen kerül fedésbe az etruszk sírkamrák formáival játszó, vagy éppen keleti ízű (vagy az avangárd kocka-házain ironizáló) építményekkel, miközben érezzük, nem direkt idézési technikáról van szó. S egy művészettörténeti adalék: „Nálunk a tájrajzolás, a tájfestészet még a XIX. század elején is mindenekelőtt topográfikus (...) a tiszta rajzi racionalizmus képviselője a klasszicizmus stíluselvét, a tartózkodó, „csendes nagyság” visszaadásának és megteremtésének szándékát” – írja Szabó Júlia A mítikus és történeti táj című könyvében. Losonczy rajza, mintha ebbe a hiányba úszna be: felölti a XIX. századi útirajzoló mimikriáját, a goethei rajzos írályt, vagy a XVII. századi delft csempéfestő könnyed rokokos vonásait, s mintha az egész csak a nagy „körkép”, de még inkább a „nagy érzés” idézete lenne, kicsípteti a falra. Az Ómega vázlata: tágra nyitható és talányos címadás. Előttem van Észak, hátam mögött Dél; visszatekintés és jövőbenzés, az életút barkácsolása – ilyesmik. A bevezetőben említett digitális csúsztatás éppen Losonczy rajzának egy teljességgel semleges részletét nagyította fel. A szénpálca ecsetként használata tiszta, festői kvall-tásokat hívott elő a puritán anyagból, miközben a képrészlet frissességű grafizmusa is megmaradt – s mégis, semmi nem az, aminek látszik.

A „realizmus” – vita mostanában kissé markán-sabban írta be magát a mai művészetről folyó párbeszédbe. A nagyon egyszerű, leíró logikát követve Appelshoffer Péter festményét is ebbe a körbe lehet sorolni. Belátás című festménye fenyőkkel és bükkfával népesített erdőrésztlet ábrázol, ahol a napfény a fákon megszűrve töri át a felületet. Itt viszont minden az, aminek látszik. A festő helyzete az ablakon innen, a műterem belsejében van, s hát attól függően, a fákka-l-e vagy a festmény ágensével azonosulunk-e beszélhetünk Be- és Kilátásról. Szerencsére az ironia ebben a nyelvi megformálásban ki is merül. A látványra szegződő, s az azt leíró aprólékos figyelem (személyes helyzetre való reakció) e kép sorozaton vett tárgya; miközben persze megelevenednek a festészet történetének markáns toposzai is. Az ablakkeret mondriani osztásai és a posztcézanne-i tájélmény adekvát megjelenési formája annak, amit minden cinizmustól mentesen látványélménynek nevezhetünk.

Ficzek Ferenc nem „ábrázol”, hanem látszólag, a szerves felszínnel egyenértékű felületet hoz létre. Valódi füvekről, nádakról, zúzmokról beszélnek festményei, olykor a keleti kalligráfiai mértékletes stílusában és pedíg úgy, hogy tárgyi, természetazo-nos és művészetazonos alakzat egymás mellett létezik, verseng, vagy éppen csak mutatkozik művein. A természet lassan alakuló, apró formációkra bomló és újabb képletekké összeálló modell-jét jelenít meg ugyanezek vetített, transzformált képei.

Fodor Pál Mandalája szintén képernyőn jelenik, és ironikus spekulativitással ellentmond mindannak, amit a mandala a maga fizikai megjelenésében és spirituálisan jelent. Fodor „kockológiájában” a geometrizmus lehet az összekötő kapocs a címmel és a felkeltette képzetekkel, miközben maga a mű azonban nem nélkülözi a középpont vonzását (minthogy a mandala alapvetően körformát jelent magyarul) és a különböző irányokba kinyíló forma dinamizmusát. Némi jelentéskiolással, Fodor képernyője viselkedik az elmélkedés és a gondolati tisztaság médiumaként.

Korodi János nem tartozik a realiztikusan rész-letező festők közé; Naplementéjében (hamisítatlan nyolcvanas éves- cím és hangulat) a látványt még-éppen-felismerhető impresszionizmussal (vagy kissé tudományosabb ernyő alatt: a látás optikai-pszichikai mechanizmusaival kísérletezve) kezeli, miközben a festéket és ecsetet nyers egyszerűség-gel, szinte gesztikulálva viszi a vászonra.

Varga Rita popos-komputeres Ophélie képei is intenzív színfoltokká rendezik az erősen narratív szálát. Miért éppen Ophélie? John Millais képének hősnője szelíd megadással a halált választja. Varga Rita megismétli az oráns gesztust, de Ophélie kezébe műanyag vizilabda glóbuszt, vagy megsemmisítő bombát helyez.

Guttman Barbara az anyag, az anyag színe és foltja egészen másfajta intenzitásával foglalkozik. Nála a vér és sár, szerves szövetek embriónális alakváltozásainak drámai terepe lesz a papír, ami szinte rituális nyersséggel szívja magába az őszinte kifejezésekre szomjazó szemet, illetve adja

vissza az emberi fejlődés titokzatosan korai korszakainak kockázataival veszélyeztetett alakjait, amelyek egyike-másika valóságos mitológiai-nyelvi utalásrendszer.

Orosz Klára medvehagyma után konceptuálisan szagló doboza a nyelv és tárgy szinesztéziás kapcsolataival játszik. A szobrászok munkái – Hegedűs Éva, Nyári Zsolt – egységes blokkba kíváncznak; Baráz Tamás Zeniterje és Remény kondenzátora bár kőből készült, és formálásának tisztasága téri volumenként is érvényesülni látszik, mégis gondolatilag hozza mozgásba a benne szunnyadó, átalakulásra vagy átalakításra váró energiákat. Kísérleti szerkezetekké válnak tehát, közvetítővé a természet egyensúlyban tartó viszonylatok között, amelyekből segítségükkel fényt, hőt, irányokat, vízszin-tes és függőleges egyensúlyt – a törvény lehetőségét, a „rendszer” hitét olvashatjuk ki. Jancsikity József a lapos relief vékony mélységeiben teremt egységes világot. S mire e kétségtelenül hiányos szemle végére érhetünk, rezignálan vehetjük tudomásul, hogy a tágan kezdett és mindinkább elvékonyodó elem-zések unalmába fúló írás veszélyei itt is felléptek. Hogy egy ilyen kiállítás (és társai: a Derkovits ösztöndíjasoké, a végzős hallgatóké, a doktori iskola hallgatóié a fővárosban és vidéken, művek és témák ismétlődésében) az egyéni teljesítmények értékelésének gondolatkísérletein túl képesek-e a mai magyar vizuális kultúra tágasságáról (vagy szűkösségéről), tétjeiről beszélni, vagy a kockázatmentesség biztos platformján továbbműködni. Miközben nem kérdés, hogy az intézményi masinériának működni kell, és az sem kérdés, hogy kellene-e ilyen kiállítások.

• Kiállítók: Appelszoffer Péter, Baráz Tamás, Bartek Péter Pál, Ficzek Ferenc, Fodor Pál, Guttman Barbara, Hegedűs Éva, Jancsikity József, Korodi János, Klámlí Márta, Losonczy István, Mártonyi Éva, Nyári Zsolt, Orosz Klára, Szilvási Edit, Szunyogh László, Varga Rita