

Műcsarnok
Dorottya utcai kiállítóterme
1982 december 22-
1983 január 22.

A kiállítást rendezte: Bakos Katalin
A katalógust tervezte: Vasyári László Sándor
Fotók: Szabo-Wall, Makky, Romvári
Felelős kiadó: Földes István
82. évf. 3552. szám
Felelős vezető:
Ard. 7. sz. 17.



SZIN/TÉZIS/PRÓBA

IS/PRÓBA SZIN/TÉZIS/PRÓBA

Záborszky Gábor: Ego oltár, 1982



SZIN/TÉZIS/PRÓBA

A Szin(tézis)próba című kiállításon hat fiatal művész programszerűen lép fel együtt. Közös törekvésük egyik lényeges elemét mutatja a cím: a neoavantgarde művészi lehetőségeinek – a művészet önreflexiójának – és a hagyományos, látványon alapuló, zárt műalkotásnak a szintézisét próbálják megteremteni. Műveik alapeleme a tárgyi világ erőteljes, kézzelfogható ábrázolása. Természetesen azonban sohasem egyszerű látványról van szó, s ez nemcsak az általánosítás igénye miatt érvényes, hanem mert minden mű több rétegből áll, melyeket a montázs eszközeivel kapcsolnak össze. Egyaránt alkalmaznak síkbeli, térbeli és tárgymontázst. Lényeges kifejezőeszközük a motívumok, anyagok, tárgyak összekapcsolása, rímeltetése vagy éppen ütköztetése. A montázs azonban nemcsak amiatt fontos számunkra, mert többféle tartalom sűrítését és kontrasztját teszi lehetővé, hanem mert az időt is a művek lényegi elemévé teszi. A bemontírozott fotó vagy fotószerű részlet egy a kép készülténél régebben rögzített mozzanatot képvisel, szintén „tárgy”, már emlékké vált esemény. Ez lehet az egyéni élet – közelebbi múltat idéző eseménye, mint Záborszky Gábor sok képén, vagy néha Fehér László esetében, de történelmi esemény vagy személyek felidézése is, mint Romvári János, Zrínyifalvy Gábor vagy Barabás Márton egyes munkáin. De hangsúlyozhatja, éppen ellenkezőleg a Föld távoli pontjain lezajló események egyidejűségét is – ez a probléma különösen Romvárit foglalkoztatja. A képek, térgrafikák és tárgymontázsok témája nemcsak az adott mű tárgya, hanem maga az emlékezés, felidézés, illetve rádöbbenés az események szimultaneitására, arra a folyamatra, ahogy a tömegkommunikáció eszközei rögzítik a jelenségeket és közel hozzák a távoli eseményeket.

A hat művész közös tulajdonsága közeli és távolabbi környezetük aktív megfigyelése, amely egyaránt irányul kifelé és befelé, tartalmazza a konkrét tárgyat és az

egyéni reflexiót is. Mindnyájukat tudatosság jellemzi. Zrínyifalvy Gábor, Barabás Márton és Fehér László munkáiban ez racionalitáshoz, keménységhez, a vizuális és verbálisan megragadható program szigorúan kidolgozott kapcsolatához vezet. Záborszky Gábor, Romvári János és Molnár László József líraibb alkatú. Molnár László József az egyetlen, aki vizsgálata körét nem tágítja, ellenkezőleg, leszűkíti. Ezzel igen erős koncentrátságot ér el. Színes ceruzarajzai egy-egy részletet metszenek ki a látható valóságból: kezeket, ruhadarabot, kötélcsomót, földrögöket. Ő is él a motívumkapcsolás lehetőségével, egy-egy részlet társításával vertikális diptichonokat készít. Ez a kapcsolat nem direkt, verbálisan nem megragadható, szubjektív, sokszor kifejezetten vizuális élmény inspirálja. A részletre való leszűkítés – az igen finom, részletező kidolgozás ellenére – végsősoron kimerevit, absztrahál. A rajzok a szó szoros értelmében nem fotószerűek – bár fotóról készülnek, s gyakran régi, barna fényképekre emlékeztetnek. A fotó Molnár számára csak a másolás segédeszköze, a kompozíciót a grafika eszközeivel, a részlet átgondolt elhelyezésével hozza létre. Első pillantásra aszkétikus egyszerűségű rajzai rafináltan kidolgozottak, fantasztikus részletgazdagságúak, több szín finom egymásra rétegzésével jönnek létre. Ez a rajzi minőség a konkrétságtól megfosztott tárgyaknak, kezeknek, új életet kölcsönöz, a hétköznapit magasabb szférába emeli, elmélyült szemlélődés, meditáció tárgyává teszi. A részlet utal az egészre: az egymásnak feszülő női és férfi kéz emberi kapcsolatokra, a zsinór és a kiásott földdarab távolálló, mégis egy síkon találkozó emberi tevékenységekre. Molnár érzékenysége a reális, mindennapi részletekből olyan vizuális momentumokat rögzít, melyekkel rendkívüli pillanatok, látomásszerű élményt ragad meg: egy szürke lépcsősor tetején az ablakon beragyogó fény kioltja az ablakkeretet, s szinte önálló testként jelenik meg.

Romvári munkáiban hasonló egyensúlyban van az egyéni élmény és az általánosítás, az érzelmi és a gondolati komponens. Igen légius formát talált a realitást

rögzítő fotók felhasználására. Üvegekre viszi fel a felvételeket, s ezek egymás mögé rétegzésével térbeli montázsokat készít. Így kapcsol össze térben és időben távoli dolgokat, például festők portréit, különböző korok dokumentumait, egy város tájait. Bár a képelemek különböző síkokban vannak, egy képpé egyesülnek, amit a néző csak meghatározott szögből láthat. „Guckkasten”-ek jönnek létre, melyek megkövetelik, hogy egyenként közelítsük meg őket és fejtjük meg kis világukat. Különböző idősíkok összekapcsolására Romvári a tükröt is felhasználja, melyre más-más módon koncentrálnak egyszer a nagy raszteres, átrajzolt riportfotókat máskor saját magunkat látjuk. A nézőt irányító Guckkasten-jelleg még erősebben érezhető a nagyméretű, a periszkóp technikai megoldását felhasználó Interieur című munkájánál, melynek megvilágított belső szinterébe tekintve elfelejtjük a burkát alkotó súlyos dobott. A mindannyiunk számára ismerős miliőt, atmoszférát szuggeráló látvány költői, bár az egymásra vetülő motívumok hétköznapiak: gang, puritán szobabelső, egy reggeliző asztal részlete.

Záborszky Gábor képein a fotó és a felnagyított filmkocka általában veszít konkrétságából, fontosabb lesz képkomponens-szerepe, a fehér felületekkel és a képbe komponált anyagokkal, tárgyakkal alkotott harmóniája. Ugyanazok az ismétlődő fotók és kimerevített filmkockák művek egész sorát kötik össze. Kontrasztja ellenére ez a három fő alkotó elem, a nyers anyag: homok, faágak, vizet jelző plexi-, a fehér kép-forma és a fotó kiegyensúlyozott kompozíciókat alkot. Társításuk mindegyiknek jelentéstöbbletet ad: a fehér vászon szilárd, állandó alakzatba foglalja az anyagokat, növényrészeket, a természet körforgásának, a nyers anyagi valóságának a metaforáit és a múltó pillanatot rögzítő fotót. Az állandó elemek variációja fokozatosan kibővülő rendszert alkot, hasonlóan az egyéni mitológiát kiépítő művészek tevékenységéhez. Záborszky Gábornál érvényesül legerősebben a művészet önreflexiójának eleme. Legújabb képein, fontos, mit ábrázol a fehér mezőben szimmetrikusan elhelyezett

fotó: a felnagyított önarckép és csoportkép itt a pillanat megtartásának vágyát sugallja. Ezt húzza alá a spray-vel felírt szöveg, Ysa pur es . . .

Zrínyifalvi Gábor képeit a fotónaturalizmushoz szokás sorolni, bár kezdettől fogva nem kötődik egyszerű képkivághoz. A festői és mégis pontos fotószerű részleteket koordináta-rendszerrel társítja, mintegy „nagyító alá helyezi”, vizsgálat tárgyává teszi. Koordináta-rendszerében olyan elemek kerülnek egymás mellé, mint a sarkvidék és 1000 Celsius-fok, a fegyveres katonák s a páncélos orrszarvú. Egyaránt foglalkoztatja a Föld pólusainak és a térnek a meghódítása, és a politikai erőszak megnyilvánulásai, mindaz, amit az újságok és folyóiratok fotói közvetítenek felénk. Szenttelen, szigorú geometrikus rendben sorakoztatja fel Zrínyifalvi a megrázó ellentéteket. Tudósít, de egyben ítéletet is közöl. A riportfotó terepszínű foltokra való bontásával tudósít a második világháborúról, patkánykísérletek fotóinak, és a tudományos kísérletek rekvizitumainak közvetítésével ír „feljegyzéseket az egérlyukból”. A tárgyak érzékletes, kemény megfestése mellett újabb munkái készítésekor szükségesnek tartja a konkrét tárgyak – szögesdrót, véres gézdarab – bemontírozását, térbeli rács kialakítását is.

Barabás Márton számára a tárgyak fotószerű hűséggel lefestve, vagy eredeti formájukban, de környezetükből kiszakítva és új összefüggésbe helyezve – a kifejezés fő eszközei. Harsány nyersségükben vagy festői rendbe szedve, betűkkel társítva gag-ek, metaforák, jelképek sorát adják, Barabás szándéka, hogy túlmutassanak önmagukon. Híressé-hírhedté vált szétszedett zongorájának alkatrészei különböző asszociációsorokat indítottak meg benne, melyek mind egy-egy mű alapját képezik. A billentyűsorok zenészek alakját idézik fel, a lábak játékos rajzgépet képeznek, a szeszélyes formájú tető festmény alapja lesz. A portrészerűen ábrázolt emberalakok is tárgyak közvetítésével jelennek meg – mint üvegben tükröződő képek. A tükröződés Barabás egyik alapvető eleménye. Ezáltal mintegy a valóságban készen adódó mon-

tázt fest meg, több teret sűrít egy helyszínné az ablakban többszörösen tükröződő, megtörő arcot, figurát, épületeket és a járműablak mögött elsuhanó tájat. Így kényszeríti újra és újra geometrikus rendbe a felhőket. Sokszor verbális információ indítja el az asszociációs sort, és a direkt megfeleltetés irónia forrásává válik.

Fehér László kizárólag a festészet eszközével dolgozik. Kezdetben „miliófelvételeket” festett a nagyvárosi élet jeleneteit ábrázoló fényképek, családi csoportképek, és brigádportré alapján. Az amatőrfelvételek ügyetlenségét, színességét megőrizve mintegy szociográfiai láttelepet vett fel. Személyesebb témára talált a Gazdátlan temető sorozat megfestésekor, amely a zsidó hitvilággal vállalt közösség által inspirált munkák egész sorát nyitotta meg. A személyes ihletettséget azonban sajátos módon formai szigorodás követi, mert a képek lényeges eleme éppen az állandóság, a régi törvények meghatározó szerepének érzékeltetése. Fehér ennek érdekében él a képek társításának lehetőségével. Mindig egymást erősítő két-három motívumot kapcsol össze: temető képét héber felirattal keretezi, templomkapu három nézetéből állít össze triptichont, férfiportrét párosít össze vallási szertartásban használatos kendővel – mindig a kép zárt egysége szuggerálja reális összetartozásukat. Kiemelkedik a sorból koncentráltságával és festői minőségével a Nyolc nap című nonfiguratívnak tűnő festmény, melynek szövege azonosul az ábrázolt tárggyal és egyben szimbólummal.

A hat művész egyéni úton halad, ki-ki saját élményvilága alapján. Közös fellépésük mégsem csak személyes jó kapcsolat eredménye: valóságlátásuk, a művészet szerepéről vallott nézeteik sokban hasonlóak. Összeköti őket mindenekelőtt a valóság látvány alapján való megragadásának módszere és az értelmezés lehetőségében való hit.

Túl a szubjektivitáson

A modern művészet választja: a mítoszát vesztett egyéni mitológia foglya marad-e, vagy az elveszett, viszonylagossá, esetlegessé vált jelentés újjáteremtését kísérli meg?

A neoavantgarde nagy mozgalmainak kifulladásá után, látványos visszafordulás következett a tradicionális formák, a táblakép felé. De amíg az „antiművészet” lázadó gesztusában rejlő értékválasztás nem egyszerűen a művészet hagyományos formáinak tagadására korlátozódott, addig a festőiség új irányzatai – a transzavantgarde, pattern painting, neofauvizmus, neoexpresszionizmus stb. néven elterjedt áramlatok – a festőiség tradicionális formáinak vállalását, az önmagukat túlélt irányzatok, szemléletmódok felélesztését már a művészet visszavételének tekintik, mindössze azért, mert ezek a formák valaha a művészet keretei közt jelentkeztek. E mozgalmak ahhoz a végponthoz érkeztek, ahol a hagyomány által szentesített formák csak az ürességet takarják, ahol – bár ezúttal akaratlanul – a művészet egészen fölszámolta magát. A visszavétel lehetőségének megteremtéséhez alapvető szemléletváltozásra van szükség.

A magára maradt, önmagában álló alkotó, a „zseni” paradoxonából, a modern művészetnek léthelyzetében gyökerező ellentmondásából vezethető le az alternatíva szükségessége. A művészet hagyományos funkciója, a világrend közvetítése az egyed felé, a legitimáció párhuzamosan számolódt fel a közösségi tudatba ágyazott téma- és motívumkincsből építkező – ezért a közösség saját nyelvén megszólaló – alkotásokkal. A társadalmi megbízatásától megfosztott alkotó maga hozza létre nemcsak a mű struktúráját, hanem a benne feldolgozott kódok rendszerét, vonatkozásukat a tárgyi tartalmakra, s egyben azon túlmutató jelentésüket. Így az egyes művekre hárul, hogy önmaguk érvényességi körén belül, újra helyreállítsák a művészet funkcióját, túl a formai ismérveken. A „zseni” paradoxona ott érhető tetten,

hogy miközben egészen önmagából építi fel művei világát, bennük reked. De a funkció újjáteremtésének, művek létrehozatalának feltétele, a közölhetőség lehetősége.

Az önmagára épülés veszélyét elkerülendő keletkeztek az avantgarde mozgalmak végpontok között váltakozó kitörési kísérletei. A művészet határainak kutatása a közölhetőség lehetőségének megteremtésére irányult. Am az áttörés eszközeit is csak önmagából vehette. Új formákat, eredeti komponálási módokat, anyaghasználatot kísérletezett ki. Az új formákban a művészetnek a valóságtól való elszigetelődöttsége fejeződött ki, az alaphelyzet ellentmondásosságának megszüntetése, mint igény fogalmazódott meg bennük. Az „új” fogalmából fakad – ha azt értékszempontként fogjuk fel –, hogy a létrejött kifejezésbeli, formai vívmányok nem fejleszthetők tovább, nem használhatók fel kerettémaként, nem felújíthatók. Az avantgarde lényegével kerül ellentmondásba minden ilyen törekvés. Az alapvető végpontok hamar kimerültek, a témavariációk soha nem látott gyorsasággal jutottak el a kiürülés stádiumába, fordultak át önmaguk ellentétébe. A saját alapformáik, kifejezési lehetőségeik kombinációjából építkező irányzatok az egyéni mitológia önmagunkra zárulása folytán, a hagyományos formákat felbomlasztó-tagadó aktivista mozgalmak a praktikumba való nyílt átlépés útján jutottak el a művészet felbomlasztásának határaitra, miközben lezárult előttük az alaphelyzet áttörésének műveket létrehozó lehetősége. A végső pontra akkor érkeztek, mikor az „új” fogalma a gazdasági szférából származó megfelelőjével azonosítódott. Ez a felfogás már nemhogy megvédett a korrumpálódás ellen, idővel éppen legjobb eszköze lett az értékesítésnek. Ezzel pedig ugyanazok a formák, amelyek egykor tiltakozását prezentálták a világ ellen, belesimulnak, hű tükörképeivé váltak ennek a világnak. Az „új” olyasfajta egyetemes fizetőeszközzé lett, amelyre redukálható minden dolog összes összetevője, tulajdonsága, s e fizetőeszköz mennyisége az érték biztosítója. A kiürült

formák jelentésnélkülisége ma már új giccskorszak eljövételével fenyeget.

A túllépés csak a formák adekváttá tétele útján képzelhető el, s ez az „új” egykor értékhozó inspirációja helyett, más gyújtópontot kell keresen magának. Úgy tűnik, ma ez a személyiség. Mert bár a formák kiürültek, az önmagára épülő művészet alaphelyzete változatlan, ezért az újrakezdés csak innen indulhat. A személyességnek több felfogása lehetséges. Az elburjánzó neo-irányzatokban a szubjektum már kéznyomával, jelenlétével eleve hitelesít minden művészet formájában létrejött terméket. A szenzibilitás értékével ruhazza fel, a véletlen, és a textúra-faktúra játékával teszi ismétелhetetlenné. Az a személyiség azonban, amelynek minden megnyilvánulása lényegi, már nem képes tárgyiban megnyilatkozni, nem képes artikulálni a megismételhetetlenség jegyét. Önmaga egyszerű jelévé válik, ám ez a jel már nem felel meg e fogalom kritériumának, nem kódolható. Az önmagára zárult egyéni mitológia itt úgy lép át magán, hogy egymással egyenértékű, kódolhatatlanságuk révén felcserélhető „jelekké” változtatja e műveket. Az „új” fogalma behelyettesítődik a „személyiséggel”, de a folyamat logikája mit sem változik.

Az „antiművészettől” elfordult törekvések között azonban egyre jelentősebbé válik egy olyan áramlat, amelynek fő érték kategóriája szintén a személyiség, ám ez a transzcendált, a tárgyiban megnyilatkozó szubjektumot helyezi a középpontba, s ennyiben túllép a szubjektivitás fent leírt fogalmán. Azt vallja: csak az ábrázolás útján valósulhat meg a művészettel párhuzamosan felbomlasztott személyiség visszavétele.

Az ábrázolás, legáltalánosabb értelemben, mely mint alapvető művészi gesztus, a kezdetektől létezik, a „valóság” azonosulás útján való megidézését jelentette. A „valóságot” persze, épp ennek az azonosulásnak a révén teremtették meg, a tárgyakba kivetülő Én konstituálta, az addig összefüggéstelen tárgyak, dolgok halmazából számára való rendjüket: az isteni világrendet, később

világnézetét, szemléletét. Hosszú és bonyolult művészet-történeti folyamat végén azonban a tárgyábrázolás konvenciói úgy megmerevedtek, hogy megakadályozták, hogy a személyiség és az ábrázolt világ kölcsönösen értelmezze egymást. A modern művészet alaphelyzetének egyik legfontosabb vetülete ez: a tárgyábrázolás és az önkifejezés szférái egymástól elkülönülten fejlődtek, míg nem eljutottunk Andy Warhol kamerájáig, és Pollock gesztusfestészetéig, amelyek bebizonyították a tárgyábrázolás és az önkifejezés egymástól elszakított megvalósításának lehetetlenségét.

Ma egyre több művészen támad fel az igény arra, hogy az ábrázolás eredeti alapszerkezetét új értelemmel töltve, újra hitelessé tegye. Az együtt először itt bemutatkozó művészcsoporthoz tagjai, egyéni utakon, mindannyian olyan új figuratív művészet kialakítására törekednek, ahol az egymástól elvált szférák megint hitelesen kapcsolódnak össze. A nivellálódás világával és művészetével szemben – ahol minden dolog egyetlen közös ismertetőjegyre redukálódik, legyen az akár a szubjektivitás jegye – itt a tárgy, és a benne megnyilatkozó személyiség gazdagságának, minőségének, egy koherens világrendben jelképi erejűvé váló ábrázolásnak az érdekében megtett lépéseket figyelhetjük meg.

A tárgy médium az alkotó számára, személyes világképének közvetítője. A kiválasztás gesztusát ezért szükségszerűen követi a rendszerépítés lépcsőfoka. A tárgy jelentésének egyik legfontosabb alkotóeleme, a kép többi tárgyához való viszonya lesz, s ez a komponálási mód többrészes vagy montázsjellegében, sorozatok készítésében nyilvánul meg. Világosan elkülöníthető e csoport tevékenysége minden olyan áramlattól, ahol a tárgyak csak formai kvalitásaik alapján, valójában kicserélhetően jelennek meg a művekben, vagy ahol egyszerűen az ábrázolási konvenciók reflektálatlan átvételéről van szó. A szuverén értelmezés és ábrázolás kizárja a konvenciók – akár a legújabbak – átvételét, a jelentés árnyalttá tételére azonban felhasználja őket. A művek

hitelessége éppen annak függvénye, hogy a személyes értelmezés és a konvenciók hagyományozta jelentés konfliktusából képes-e kibontakozni eredeti tartalom. A hagyományhoz való viszony megjelenése az alkotásokban a befogadó számára támpontot, kívülről jött színt jelent, amely az értelmezést gazdagítja. A szubjektív értelmezésen nyugvó, a megjelenített tárgyak összefüggéseiből létrejövő műstruktúra újra lehetővé teszi a transzpareniciát, az általánosabb értékek, a nagyobb összefüggések láthatóvá tételét.

A fotóhasználat és a figurativitás egyaránt meghatározó e művészcsoporthoz tevékenységében, s ez kiegészül a kompozíció gyakori többrészes felépítettségével, plasztikus elemek alkalmazásával.

A fotót – mint a világról a recehártján keletkező kép mechanikus lenyomatát – a képzőművészet alapvető médiumának tekinti, amely a művészi értelmezés kiindulópontjául szolgáló élményt rögzíti. Ugyanakkor a XX. századi látáskultúra, vizuális köznyelv legalapvetőbb meghatározója számunkra, hiszen tudatunkban a fotón látott kép közvetlenül azonos a valósággal. Ennek a valóságnak az esetlegessége, gyakori átfordulása ellentétébe, az absztrakcióba, műveikben gyakran felbukkan.

Záborszky Gábor képein a fotó az öndokumentáció eszköze. Nála a képalkotás a naplóírást helyettesíti. Majdnem minden műve többrészes felépítésű, ahol a valóságos anyag stabilitása és az elhalványodó szitanyomat pillanatnyisága közti feszültség relativizálja a fotót, mint valóságlenyomatot és érvényesíti, mint öndokumentációt. Szitanyomatain hangsúlyozottan véletlenszerű, pillanatnyi események rögzítődnek, egy különös „tükör előtti” élet momentumai, s ezeken gyakran követhetjük nyomon a fotó észrevétlen átalakulását felismerhetetlen raszterhálónak. A tárgy mulandóságát s a fotón rögzített pillanat metafizikus kimerevítettségét egy idősíkra helyezi a képben, amely együtt adja immár a kép idejét.

A fotóhasználat Fehér László munkáinak is alapvető jellegzetessége. Sokan hiperrealistának vélik alkotásmód-

ját, ennél azonban többről van szó. Képeinek visszafogott színkezelése, melyet egy-egy uralkodó tónus határoz meg, a festői ecsetkezelés felfokozza a hangulati elemet műveiben. Többnyire diptichonális kompozíciójú képeiben az ábrázolt tárgyak egymáshoz viszonyításuk, egymást értelmezésük révén szimbolikus tartalommal telítődnek. Sajátos eszközeivel a portré klasszikus műfaját úgy képes megújítani, hogy azt teljesen személyes mondanivalója szolgálatába állítja, s erre alig akad példa a mai művészetben. Művei jelentésstruktúrájának kiépítésében tudatosan támaszkodik a tradicionális vallási-kulturális tárgykultúrára, így mítikus világrendre való utalás az ő műveiben a legerősebb.

Molnár László kéz-sorozata fotóról készült, többrészes felépítésű rajzciklus. A kompozíció két része, a kezek összefonódó mozdulatát reprodukáló szövetrészletek, kötélcsomók egyszerre ellenpontoszák és erősítik egymást. A mozdulat véletlenszerűsége és pillanatnyisága, valamint a kidolgozás végtelen precizitása közti ellentét, egyfajta kimerevítettséget, a fotónál is metafizikusabb aurát teremt itt, különös, misztikus összefüggésbe ágyazva a tárgyat. Éppen a rajzi megvalósítás – mely nem rendelkezhet a színek felidéző erejével – sugalmazza ezt az értelmezést.

A csoport három másik tagjánál a fotóval azonos súlyú szerepet játszik a térbe való kilépés applikáció, plasztikus elemek képbe építése, vagy térgrafika formájában. Náluk a több részből álló kompozíció átlépett a harmadik dimenzióba, bár korántsem összes művükön. Továbbra is készítenek festményeket, grafikákat, de önálló plasztikát is, sőt az objet trouvé gondolata sem áll tőlük távol. A kilépés a térbe ugyanazt a célt szolgálja, mint a kompozíció több részre osztott felépítése: az ábrázolt tárgy viszonylatainak, jelentésének konkretizálását.

Romvári János a fotó és a sokszorosított grafika eszközeivel dolgozik, a műveiben megjelenő tárgyak egymáson átlátszó, áttűnő rétegeket alkotnak, önmagába zárt, immanens törvényekkel rendelkező belső teret épí-

tenek fel. Térgrafikáiban a fotón leképezett motívumok térbeli viszonyításával határozza meg a műben ábrázolt tárgyak rétegződését. A belső térben feltűnő köznapi tárgyrészletek ismert oldalukkal fordulnak felénk, egymáshoz való viszonyuk azonban, eddig rejtett értelmet bontakoztat ki. Elhatárolódását a külső világtól szinte ellentété fokozza, s ez magának a térgrafikának önálló belső világát teremtő, a külvilágtól „fallal” elválasztott formájában rejlik. Műveinek külső megjelenése és a belső tér viszonylataiban meghatározott tárgytorodékek közti viszony tovább árnyalhatja az értelmezést.

Barabás Márton munkái csak első pillantásra rokoníthatók a pop törekvésekkel. A tömegméretekben gyártott tárgyak személytelenségével szemben, ő éppen az egyedi célra készült, a használat, a kopás során „személyiségjegyekkel” gyarapodó tárgyakat – funkciótlaná lett zongorarészeket, vagy ceruzát, kenyérré ragasztott gyári cédulát stb – építi be szívesen műveibe. Ha nem talál elképzelésének megfelelő tárgyat, gyakran maga készíti el őket. Kezekről készült gipszöntvényei technikai sokszorosítással készülnek, ám a művekben elfoglalt helyük egyéni jelentéssel ruházza fel őket. Festői motívumként is gyakran él azonos mozdulat, tárgy egy képen belüli többszörös megjelenítésével. Ilyenkor a manuális megvalósítás a gépies sorozatszerűséggel kerül szembe. Fotóról készült festményein, vagy applikációval kombinált kompozícióiban a montázsjellegű képépítés jellemzi, s az élénk, délies kolorit, amely szintén könnyen összetéveszthető a pop harsányságával.

Barabás és Molnár műveiben egyaránt gyakran tűnik fel a kéz motívuma. A tárgyértelmezés személyességéről győződhetünk meg összehasonlításukkal. Míg egy-egy kézmozdulat Barabás számára konkrét jelentéssel telítődik, s e szimbolikus mivoltában értelmezi a kompozíció egyéb összetevőit, addig Molnárnál a konkrét értelemmel nem rendelkező, véletlenszerű kézmozdulat áll a középpontban, amely kitágítva mindenfajta organikus, életszerű, nem racionális jelenség jelképe.

Zrinyifalvi Gábor művei két nagyobb csoportba sorolhatók, táblaképre és applikált festményekre. E kompozíciók jellegzetessége az osztott képmező, ahol sohasem a párhuzam, hanem az ellenpontozás szándékával kerülnek egymás mellé a különböző minőséget képviselő képi elemek. A fotóban tükröződő látványt festményein gyakran a naturalizmus és az absztrakció határán ábrázolja. Az elvont rendszerszerveződés és az annak részeként megjelenő látvány, képeinek alapvető struktúrája. A háborús dokumentumfotókon látható absztrakt, személytelen halál, az intézményesített személyiségvesztés foglalkoztatja legújabb munkáin. Az applikált részletek, a lefestett látvány és a fotó eszközeit a tárgy jelentésének autentikussá tétele érdekében alkalmazza, fő törekvése, hogy anyaghasználatát kivonja a konvenció és hagyomány köréből. Gyakori megoldása, hogy a megjelenített tárgyat szembesíti a művön belül az eredeti tárggyal, az „elvont megidézett” polarizálódik a „konkrét megidézettel”. A felhasznált anyag és az ábrázolt képi elemek kapcsolatrendszerébe adja ezeknek a műveknek lényegi tartalmát.

A csoport tagjai, mondanivalójuk megkívánta formában elfogulatlanul alkalmazzák az avantgarde és neoavantgarde összes újítását, a hiperrealizmustól a konceptuális sorozaton át, az objet trouvé-ig. Feloldódott a modernitás öntudatának görcse, választott útjuk: az elszakadás helyett, a hagyomány és lelemény szintézise. Művészetükön belül megállapíthatók állandóan visszatérő motívumok, tárgyegyüttesek, tipikus megoldások. Ezek, a felsorolt eszközök: figurativitás, fotóhasználat, többrészes kompozíció, plasztikus megoldások révén, az értelmezés számára több fogódzót nyújtanak, képesek a művész számára való jelentésüket a külvilágba közvetíteni. Mindannyian törekednek arra, hogy tárgyaikat szimbolikus értékkel ruházzák fel, jelképi erejüvé tegyék. Ennek érdekében egy „magasabb rendszer” részeivé kell tenniük őket. Ez a „magasabb rendszer” lehet egyértelműen kultikus-vallási jellegű, mint Fehérnél, és lehet

csak művészeti eszközökkel előidézhető metafizikus jellegű aura, mint Molnár és bizonyos értelemben Záborszky műveiben, lehet inkább vágyott, mint megvalósult biztos értékrend, mint Barabás munkáiban, vagy mindannyiuknál érvényesen úgy, ahogy Romvárinál és Zrinyifalvinál, ahol a tárgyakból transzcendálódó etikai értékreprezentáció, és ennek megvalósíthatatlansága – amely mint hiány jelentkezik – a szilárd alapja a művészi világképnek.

Az a művészetfogalom, amely munkáikból kibontakozik, a világgal való szembenállásra épül. Ahelyett, hogy környezetébe belesimulva reprodukálná annak folyamatait, maga is nivellálódva, a művészet vallással összefonódott korszakából vállalja át azt az örökséget, hogy az etikai értékeken alapuló világrendre épüljön, és őrizze azt. Fő feladata ez abban a korban, ahol már egymaga vált a racionalitáson, logikán, haszonelvű egyszemélyes túlmutató szféra egyedüli képviselőjévé. Funkciója, hogy fenntartsa a választás, a különbségtétel lehetőségét, megőrizze azokat a minőségeket, amelyek értékalapjukat az életben nyerik el, és művészi megtestesülések után, hatásként, újra oda kerülnek vissza. Ez a mozgás a művészetnek kedvezőbb korokban a legitimációs funkció életképességét teremtette meg, ma ezt értékörző, szembenálló volta helyettesíti. A rendszeres világkép felépítésére törekvő, saját szemlélettel rendelkező személyiség nemcsak központi értéke, de ugyanakkor a művek létrehozatalának feltétele, s egyben eredménye is. A művészet valódi funkciójának visszanyeréséért a művészet nem felelős, azt csak maga a társadalom teremtheti meg. Addig, a világgal szembenálló, a képi látvány érzéki-anyagi közegében valódi értékek igényét jelek formájában prezentáló művek tarthatják csak fenn a művészet folytonosságát.

Beyond subjectivity

... Today more and more artists set up the claim to make again authentic the original basic structure of portrayal, filling it with new message. The members of the artist group introducing themselves jointly for the first time here, are all striving, in individual ways, to develop a new figurative art in which the spheres which came apart combine again authentically. Contrary to the world and art of levelling – where everything is reduced to one common distinguishing mark – here we may observe the efforts for portraying the object, as well as the riches and quality of the personality manifesting itself in it in a way, which gains symbolic value in a coherent universal order...

The return of the concrete, own meaning of the object is inseparable from its fitting into the personal universal order. The portrayed object wins its special meaning through its function received in the system of the subject's world outlook. Visual portrayal is one of the means to attain that the object which has many meanings in the tradition of fine arts and in the projection of common-day interpretation, should win, just by the modification of the portrayal, concrete, pictorial meaning. The components of this are: the association circle defined by the notion and purpose of the object, its (symbolical) meanings won in the course of its history and the plus of the subject projected into it, which takes shape in the changes of the portrayal. Personality may manifest itself in their works only in this form...

The use of photos and figurativeness are equally determinant in the activity of this artist group and this is supplemented by the frequent construction of the composition out of several parts, the use of plastic elements.

They consider the photo as the mechanical print of the world reflected on the retina, as a basic medium of

fine arts which puts down the sensation serving as starting point for artistic interpretation. At the same time it is for them the essentially basic determinant of 20th century way of seeing, of visual common language, as in our consciousness the image seen on the photo is identical with reality. The eventuality of this reality, its frequent transformation into its contrary, into abstraction, often appears in their works...

In the form required by their message, the members of the group use open-mindedly all the innovations of the avantgarde and neoavantgarde, from superrealism on through the conceptual series, to the objet trouvé. The spasm of the consciousness of modernism is over. Their chosen way is: instead of disengagement, the synthesis of tradition and inventiveness...

Ujlaki Gabriella