

Megjegyzések a Stúdió

1980-as kiállításáról

Műcsarnok, 1980. XII. 12–1981. I. 4.

A Stúdió kiállításának anyagát első áttekintésre egyfajta halvány érdektelenség jellemzi. Ez az érdektelenség nem az egyes alkotók kifáradásának, tehetségtelenségének vagy pillanatnyi leállásának tudható be, és nem is a sokaknál kétségtelenül meglévő önisméltás számlájára írható. Azt sem mondhatom, hogy sok fontos fiatal művész hiányozna a Stúdió anyagából, bár néhány nagyon jelentős fiatal művész nem tagja a Stúdióknak. A lehangoló összképnek tehát minden bizonyíték nélkül mélyebb okai vannak. Mindenképpen fontosnak tartom az epigonizmus problémáját: úgy érzem, ez a probléma szorosan összefügg az érdektelenséggel, mivel éppen a „tehetséges” epigonizmus az egyik legjellegzetesebb tünete a „pszéudoprob-lémák” esztétizáló kifejezésének.

Az induló fiatal alkotók jó néhányja teljesen kitaposott úton halad, egészében elfogadja az előző két évtized néhány hazai és egyetemes mesterének látásmódját, szolgálai követi formaalkotásukat, kompozíciós módszereiket, jellegzetes megoldásaikat, aláveti magát az e mesterek életművében manifestálódott szemléletnek, az idősebb alkotók oeuvre-jében hosszú évtizedek alatt leszűrt, más szellemi körülmények között kialakított, egyénileg kiküzdött és individuális valóságteremtés-ként megfogalmazott esztétikai rendszereknek, és ezen esztétikai rendszerek sablonos, lelketlen, „úgyes kezű” és végtelenül felszínes átvételére „áll rá”. Így találkozzunk a kiállításon ügyetlen és meglehetősen gusztustalan „Klee-képekkel”: töredezett régi keretben kleees tépeltetésű vászondarabkákat ragasztottak fel, lehetőleg kicsit ferde széllel, ahogy azt oly sokszor látni a Klee-könyvekben és katalógusokban (*Egyed László*); és Klee modorában készült, de sablonos és álérzékeny, a kleei pszichikai gazdagságról és ironikus-drámai belső történésekről mit sem sejtő rajzokkal (*Tasi Tibor*); találhatunk néhány kétségtelenül egyes Howard Kanowitz-isméltást, melyek azonban nélkülözik a megdöbbentő dimenziókat, a különböző szinten meghatározott valóságfragmentumok és a konkrét szociológiai-politikai utalásrendszer jelentéseit, s így csupán tetszetős, de üres bravúroskodással válnak (*Zrínyi István*, *Kecskés H. Péter*). Találkozzunk továbbá számos Tapiés-másolóval, akikből éppen a legfontosabb, a leglényegesebb hiányzik: a mediterrán civilizáció legmélyebb gyökeireiből táplálkozó „kontemplatív szenzibilizáció”, és így a fakturális érzékenység, a visszafogott gyönyörű színek és roncsolt, lepustult felületek költészete többnyire csak gyenge és felszínes szépelgés marad (*Mészáros Géza*, *Szűcs Miklós*). Láthatunk igazán minden eredetiséget és gondolatújdonságot nélkülöző Jasper Johns-



Fehér László: Életkép, olaj, 157x112 cm, 1980

ismétléseket, azzal a kis különbséggel, hogy Johns húsz évvel korábbi bronzöntvényein „Coca Cola” feliratot olvashatott a pop art provokatív merészségén akkor még felháborodó néző, *Körösné Tamás* palackjain viszont „Oázis” felirat látható, s a mai néző legfőképp az epigonizmus ostobaságán bosszankodhat. Viszont láthatjuk a Stúdió kiállításán a magyar újgeometrikus és konkrét-strukturális művészet néhány jelentős képviselőjének, így Nádler Istvánnak és Paizs Lászlónak „műveit” is, természetesen merev, felszínes és sablonos másolatok formájában és a nélkül a belső feszültség nélkül, amit

Fehér László: LT (Diptichon), olaj, 116x160 cm, 1980

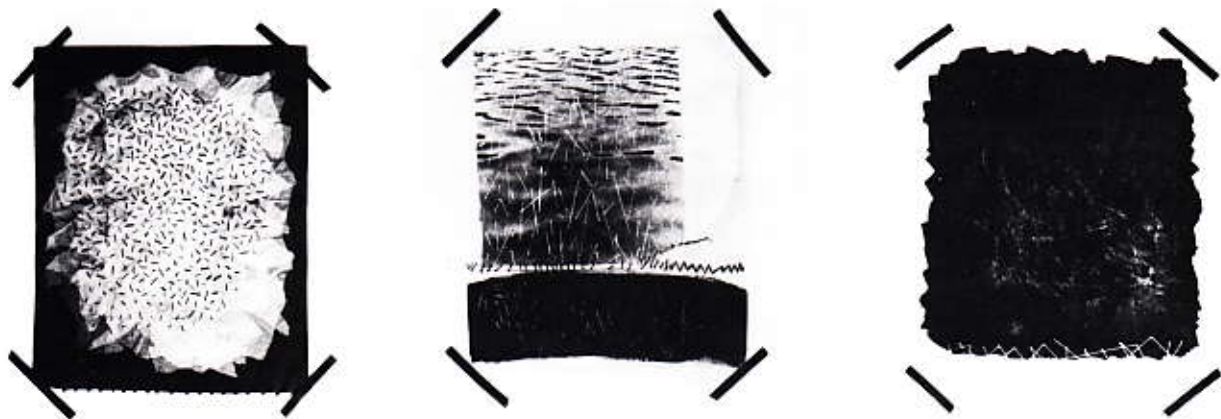


Nádler és Paizs művészete magában hordoz (*Palotás József*, *Trombitás Tamás*).

Sinkó István érdekes, rejtetten és frivolán esztétizáló művét nem lehet egyértelműen az epigonizmushoz sorolni, mégis erős, túl erős és közvetlen Andy Warhol hatása, s egyes részleteiben, a megmunkálás apró megoldásaiban egészen szorosan kapcsolódik Warhol *Mick Jagger* sorozatához. Ugyancsak érdekesnek és tehetségesnek találom *Fehér László* művészetét, bár az *Életkép* című festmény nagyon erősen, már-már szolgálai kapcsolódik *Méhes László* *Langyosvíz*-képehez, csak *Fehér* képe ügyetlenebbül, bizonytalanabban s színesben van megfestve. Sajnálatos, hogy *Fehér László* nem tudott itt önálló koncepcióval előlépni, s úgy érzem, hogy *Méhes* jó egy évtizeddel korábbi, rendkívül magas technikai szinten megoldott, számos fontos társadalmi és esztétikai problémát felvető hiperrealista művei után *Fehér Életképe* mindenképpen felesleges ismétlésnek tűnik. Lehetséges, hogy a művésznek szüksége van ilyen tanulmányokra, de ez a – kicsit is tájékozott – közönséget kevésbé érdekli, sőt elfordíthatja a művésztől. Pedig az *L T (Diptichon)* című festmény, *Fehér László* másik kiállított műve, technikailag is sokkal megoldottabb, sokkal tisztábban fogalmazott, puritánabb és ökonomikusabb: s a tematikus réteg és a hiperrealista látásmódban rejtetten benne levő ismeretelméleti és tárgyidentifikációs problémák egymásra csúsztatásával valóban érdekes és összetett jelentésvilágot prezentál. Az *L T (Diptichon)* a kiállítás legjobb művei közé tartozik.

A felsoroltak mellett számos Kokas- és Sváby-epigon látható, akiknek művei még





Kalmár István: Föld-Víz-Ég, vegyes technika, 115x95 cm, 1980

mindig jelentős részét adják a Stúdió harmadrangú és érdektelen tucatmunkáinak.

Természetesen mondhatnánk, hogy mindig is voltak, vannak és lesznek epigonok, gyenge teremtmények, önállóság hiányában lévő fiatal alkotók, akik szerencsésebb esetben csak indulásuk éveiben, rosszabb esetben egész életükben epigonok maradnak. Itt azonban másról vagy másról is szó van: ez az epigonizmus „tömeges méretű”, ami mindenképpen arra utal, hogy általános problémával állunk szemben, melynek okait mind a Stúdió szellemében, mind a főiskolai oktatásban megtaláljuk, végső soron azonban a mai magyar művészeti életben és az intézményrendszerben megnyilvánuló elvárásokban gyökerezik. Szimptomatikusan ez az epigonizmus: a művészi értékrend, a művészethez való viszony – és általánosabban a szellemi tájékozódás – válságát jelzi.

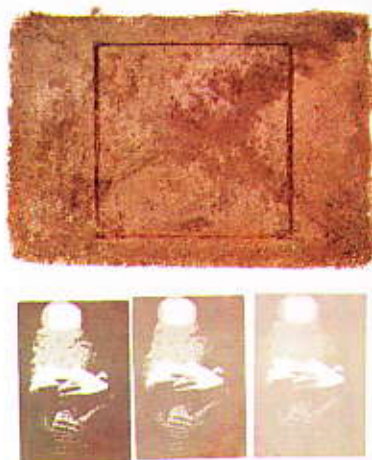
A Stúdió-kiállítás anyagában a sok tehetséges alkotó között nagyon kevés az olyan, aki meri vállalni a szembenézést a valósággal, annak legfelszínesebb és legmélyebb rétegeit is, a sors, az egyén és a mitológia sokszorosan meghatározott viszonyait és a választás lehetőségeit is beleértve. Ez a mélyebb „elkötelezettség” hiányzik a legtöbb műből; s az „elkötelezettség” fogalmán nem valamilyen „áttomatikus” mázt, „álrealista” programot, sem pedig frázisok, kiüresedett sablonok ismétlését értem, hanem a mai szellemi valóság rendkívül összetett problematikájának megfogalmazását. Azt, ami a vizuális-plasztikai alakítást végső soron esztétikai struktúrává teszi, melyben a metafizikai mozzanatok döntő módon átértelmezik a vizuális minőségeket. Kevés olyan művel találkoztam, melyben éreztem a művész individuális valóságteremtésének hitelességét, a műben testet öltő értékszemlélet megalapozottságát, azt, hogy az előttünk álló konkrét érzéki-

materiális struktúrában elvont-metaforikus érvényességeket teremt a művész, azt, hogy a műalkotás, legyen az bármilyen „stílusú” és bármilyen anyagban vagy akár verbálisan realizálva, egy sajátos értékszemléletet prezentáló, s ugyanakkor maximálisan nyitott és felszívó erejű „második valóságként” funkcionáló „metafizikai tárgy”-ként jelenne meg.

El Kazovszkij, Kalmár István, Károlyi Zsigmond, Kelecsényi Csilla, Kelemen Károly és Záborszky Gábor műveit emelném ki elsősorban a kiállításra szánt anyagból, a már említett Fehér László mellett. El Kazovszkij szuggesztív individuális mitológiája talán a leggazdagabb, legösszetettebb valóságteremtő folyamat eredménye – a Stúdió keretein belül. El Kazovszkij festményei, szobrai, illetve szobormo-delljai és performance-szerű *Dzsán Panoptikum*-sorozata a művész mitológia-értelmezéséből, illetve a személyiség és a személyen túli struktúrák viszonyából indul ki, ennek különböző plasztikai konkretizációját nyújtja. A *Játék az eltárgyiasításról* alcímet viselő *Dzsán Panoptikum* esztétikailag egyesíti mindazokat a mozzanatokat, melyek El Kazovszkij festészetében és kisplasztikaiban, valamint írásai-ban évek óta jelen vannak. A most kiállított festett plasztikáját leginkább „mitológiai rekvizitumoknak” tekinthetnénk, hiszen darabjai a jellegzetes El Kazovszkij-figurák, különböző anyagokkal összekapcsolva, összekötve, betekerve. Ironikus mozzanat a kisplasztikai arányokat át-törő két, egymáshoz kötött konyhaszék felhasználása, mely rögtön „tárggyá”, sőt „játékká” teszi a fotókon szinte monumen-tális léptékűnek tűnő és azonos arány-rendbe állított figurákat; elvesztik önállósá-gukat, elvesztik fennköltységüket, elho-mályosul poétikai utalásrendszerük és – hellelnisztikus reminiscenciákra utaló – „szobrászi” megformáltságuk, ezek helyett előtűnik kicsinységük, „használha-

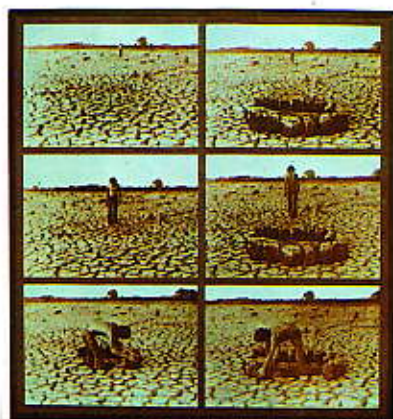
tatlanságuk”, tárgyi kiszolgáltatottságuk és játékszerű, esetlen „holmikká” vál-nak. Bár önmagában is érdekes El Ka-zovszkij plasztikája, mégis, gazdag jelen-tésköre inkább csak sejtetve van jelen. Az azonban nyilvánvaló, hogy Kazovszkij itt is a meglévő műfaji keretektől függet-lenül gondolkodik: művében a mozgáson alapuló performance felé orientálódó, filmszerű és nagy dimenziókban való plasztikai gondolkodás éppúgy megmu-takozik, mint a leginkább az „új szenzi-bilitás” köréhez sorolható, rendkívül érzé-keny, hallatlanul finom és emocionális tar-talmakat, pszichikai feszültségeket is hor-dozó, olykor intim festőiség. De mindezen túl, egyetlen El Kazovszkij-mű is magában rejt egy sajátos, nem is mindig kimondott, teljesen szinte soha nem kimerített és na-gyon összetett jelentéskört, mely már struktúrált, már egyfajta „rituális formává”

Záborszky Gábor: Terek, vegyes technika, 120x100 cm, 1980 (fotók Somfai)



vált, még mielőtt valamilyen konkrét „tárgyban” vagy tárgyszerűvé tett mozgásvizonylatokban (mozdulatlanságban) realizálódott volna; s ez a poétikai individualitás az a konstitutív elv, melyre minden műve ráépül, pontosabban minden művében ez konkretizálódik. Valószínűleg éppen ez a sajátos poétikai individualitás teszi oly jellegzetessé és kizárólagossá El Kazovszkij minden megnyilatkozását, s az egymástól teljesen eltérő formában megjelenő művek belső összetartozását is ez sugallja. Szinte sohasem egy művet látunk, ha egy El Kazovszkij-plasztikát, -festményt, -fotót vagy -pantoptikumot szemlélünk, hanem egy sajátos „szenzibilizálóközzel” találkozunk, mely önmagát „rituális formává” szervezi. Ez teszi El Kazovszkij művészetét és személyiségét a mai magyar művészet fontos jelenségévé.

Záborszky Gábor, Kalmár István, Kelecsényi Csilla és Kelemen Károly művészetében közös a felfokozott szenzibilitás és egyfajta posztkonceptualizmus, a verbalitás nélküli „metanyelv” használata. Mindegyiküket jellegzetesnek és generációjuk művészeti képét erősen meghatározó személyiségnek tartom, ezért sokkal hangsúlyosabban kellett volna képviselni művészetüket az összességében meglehetősen egyhangú anyagban. Záborszky Gábor két festménye a kiállítás kiemelkedő darabja, mellettük Kelemen Károly „radikális festményén” jelentkezik még a fotó áttételes használata, illetve a fotó és a spontán-egyedi manuális réteg együttese. Záborszky többszörösen áttett fotójából szinte semmi nem maradt, szinte teljesen felismerhetetlen a fotó által ábrázolt jelenet, csupán a felnagyított raszterpöttyök képviselik a mechanikus leképezés harmadik fázisát (fotóraszteres szitanyomat). A mechanikus eljárások során a fotó



Coismadia László: Környezetábrázolás; szitanyomat, 53x50 cm, 1980

nemcsak értelmét veszti el, azáltal, hogy nem tudjuk, mit ábrázol, tehát elsődleges információs értéke megszűnt, hanem a fotószerű látvány is eltűnik: a felnagyított raszterpöttyök a szitanyomaton már olyan vastag festékréteget juttatnak a képre, mely felismerhetetlenné teszi a személytelenül egzak, mechanikus leképezés folyamatát is. A kép alsó mezőjében megjelenő plasztikus-fakturális absztrakt forma egyetlen óriásira növelt raszterrészt, mely már onértékű „esztétikai jelként” fogalmazódik meg. A „fotó utáni festészet” izgalmas jelensége ez: többé már nem érdekes a fotó sem információs rendszerként, sem médiumként, és egyáltalán nem érdekes az sem, hogy fotó-e vagy csak úgy néz ki, vagy pedig csak emlékeztet rá – mindez feloldódik egy sajátos új „reignált festéségben”, mely ugyanakkor nem a festőiség tradicionális normáit fogalmazza meg újra, hanem tudatosan egybemosza a mechanikus és a személyes leképező eljárásokat, leképezés nélkül. Az igazi főszereplő nem a fotó és nem a fotó felszámolása, hanem az az űr, ami akkor marad, ha mindenfajta médium-újdonosság elveszti jelentőségét. Hozzá tartozik ehhez a magatartáshoz, hogy Záborszky művészetében mindennek nem szisztematikus feldolgozását, analízisét nyújtja – ez távol áll tőle –, hanem egyfajta „posztkonceptuális” spontaneitással (természetesen korántsem igazi és radikális spontaneitással), a szenzibilitás felfokozott konkrétságával és elfogultlanságával nyúl ezekhez a jelenségekhez, program nélkül, különös érzékenységgel. Ez némiképp az „új festőiség” jelenségköréhez kapcsolja művészetét, annak pszeudoprimitivitása és játékossága nélkül.

Kelemen Károly tudatosabban alkalmazza a „fotótlantás” eszközt, hiszen számára rendkívül fontos eseményeket és személyeket mutató fotók alapján dolgozik. Mégis sokban közös Záborszkyval a „fotó utáni festészet” kialakítása, mely-

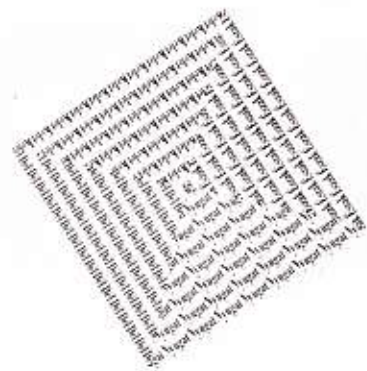
ben a gesztus, a személyes törtéletek, a személyes és spontán (ismét nem teljesértékű ez a fogalom) mozgulatok rá-rakódnak és megszüntetik a fotó pusztán dokumentatív értékét, illetve magát a fotómédiumot. Kelemen élesen fogalmaz, olykor már-már virtuóz. Merészen, némi frivolitással, de kétségtelen szenzibilitással hozza létre különös minőségű műveit: „képlekeny fotók” ezek, vagy fotót sejtető felületek, ahol az ábrázolt esemény éppúgy „felületté” válik, mint a fotó, azaz éppúgy eltűnik az idő és a leképezett tárgy, személy, cselekmény, mint ahogy eltűnik a fotó, eltűnik és felületté oszlik a mechanikus eljárás. Minden látvánnyá, minden felületté válik. Kelemen Károly és Záborszky Gábor művésze a mai művészeti szituáció egyik legérdekesebb vonulatát fogalmazza meg, kétségtelenül magas kvalitással és letisztult koncepcióval.

Kalmár István két oldalról nézhető, különböző és szokatlan anyaghasználattal megoldott „struktúra utáni” struktúrái sajátos, alig megnevezhető, de pontosan érzékelhető új minőségeket hordoznak, az anyagi-szenzibilis jelleg új és szokatlan mozzanatait hangsúlyozzák, és a perfekcióval szemben, mely a korábbi rendszerelvű művészet velejárója volt, most inkább a bizonytalan, képlekeny, többféleképpen értelmezhető, de mindegyik értelmezés alól kibújó, a roncsolódás és az anyagfelhalmozódás folyamatait is magába foglaló új vizuális közeg létrejötte válik fontossá. A felhasznált anyagok különbözősége és felhasználásuk módjának „afunkcionalitása”, valamint a manuális folyamatok visszavétele ugyan-csak fokozza ennek az új vizuális közegnek a kiismerhetetlenségét és anti-reduktív jellegét. Kelecsényi Csilla roncsolt fekete struktúrái ugyancsak az

El Kazovszkij: Fekete csandéletek, fa, máglyag 90x70x35 cm, 1980



Károlyi Zsigmond: Mandala, olaj, 38.5x29 cm, 1980 (fotók Somfai)



anyagi-szenzibilis jelleg és egy nagyon gazdag „posztkonceptuális” gondolatosság sajátos egységén alapulnak. Az érzelmi töltés és az asszociatív utalások fokozott szerepe megerősíti a rendszerelvűségtől eltávolodó plasztikai szemlélet szubjektívizmusát: ugyanakkor a struktúra ronszolásában továbbra is megmarad – bár új közegbe kerül – a redukció mozzanata. Ebből a szempontból Kelecsényi Csilla némiképp még a hazai strukturális törekvések szellemiségén belül marad, pontosabban: többet és erőteljesebben felhasznál a törekvések módszereiből, mint akár Kalmár István, akár Záborszky Gábor. Ennek ellenére Kelecsényi művészetét is alapvetően az az „új szenzibilizáció” és a szisztematikus-analitikus rendszerelvű kutatásokat maga mögött hagyó antireduktív szemlélet határozza meg, mely a néhány éve indult El Kazovszkij, Kelemen Károly, Záborszky Gábor művészetének legfontosabb mozzanata.

A kiállított anyagból munkáinak gondolat tisztasága és hallatlan fegyelmezettsége miatt mindenképpen ki kell emelni Károlyi Zsigmond művészetét, mely a hazai konceptuális törekvések legmagasabb szintű megnyilatkozásaihoz tartozik.

Hegy Lóránd

Szovjet kiállítások 1980. X–XI.

A Szovjet Kultúra Napjai alkalmából október végén, november elején nyolc kiállítás nyílt meg hazánkban. Közülük három, egy fotó-, egy tájképfestészeti és egy iparművészeti tárlatot a *Műcsarnokban* látható a közönség. E. Miszko szobrász és G. Poplavszkij grafikus közösen mutatta be munkáit a *Pataky István Művelődési Központban*. A Gogol-émléki kiállítást a *Petőfi Irodalmi Múzeumban*, a Szolohov a világ népeinek nyelvén című könyvkiállítást a *Gorkij könyvtárban* rendezték meg. Ezen kívül vásárral egybekötött szovjet könyv-, illetve hanglezemutatót is tartottak.

Textiliákból, üvegből, kerámiából és bőrből készült, a hetvenes években született egyedi alkotásokat mutatott be a *Mai szovjet iparművészet* című kiállítás. Legszembetűnőbb sajátossága az a szinte egységes alkotói szándék volt, amely a műveket a belső tér művészi, aktív alakítójává formálta. A textil nem pusztán fali dekoráció, G. Razmene *Ünnep* című reliefhatású gobelinje például a hetvenes évek kiállításain feltűnt és elterjedt textilplasztikák egyike. Az absztrakt ábrázolás híveinek munkái (R. Bogusztova: *Kenyér*, L. Szokolova: *Ünnepi hangverseny*, L. Erm: *Zúzmará*) a fény és a forma ritmikájára épülnek, jellemzőik a metaforikusan kezelt színek és formák. A különféle szövésfajták, az új technikai eljárások mellett a legkülönbözőbb anyagok (gyap-



Nyisszkij G. G.: Tájkép. olaj, vászon, 100x140 cm (fotó Somfai)

jú, szizál, fémszálak, szintetikus anyagok) akár egy művön belüli használata (például I. Ausztirnyja: *Nyári méz*) hatásosan gazdagítja az alkotások kifejezőerejét. A tárlaton bemutatott üvegkollekciónak is jellemzője a technikai sokféleség. A huta-eljárást alkalmazó *Ljudmilla és Dimitrij Suskanov Téli sziv*, *Bimbók* című műveiben a többretegű üveg testszerűségét, a különböző összetételű üvegmasszák színvariációit használják fel. A klasszikus, üvegfüvös technikát M. Mursunov *Virágzás* című darabja képviselte. Hagyományos eljárást – gyémántmetszést, vésést – és modern formát ötvöznék egybe H. Pild (*Szibéria*), Sz. Verin (*Jubileum*), V. Kaszatkina (*Start*). A szulfidüvegben rejlő s a szecesszió által oly sok formában felmutatott plasztikai és kolorisztikai lehetőségeket V. Sevcenko használta ki. De láthattunk példát a ma már ritkán használt üvegfestés alkalmazására is (L. Szaveljeva: *Föld és Alkotás öröme*). A bemutatott szovjet kerámia, miközben nem sokban tért el a hagyományos formáktól, gazdag tartalmi vonásaival lepte meg látogatóit. N. Guscsina *A nyári nap melódiája* című sorozata vagy T. Levkin *Hucuföldje* témájában filozófiai jellegű. Bennük az ember és a természet olvashatatlan kapcsolata, az élet fejlődésének folytonossága fejeződik ki. A bőr művészi megmunkálásának ősi hagyományai vannak Lettországon, Észtországban. Ezt fejlesztik tovább a mai bőrművészek a mintanyomás és karcolás mellett a fonás, égetés, mozaikolás újabb fogásaival kombinálva. De bővülnek a műfajok is, a dobozokon, könyves albumborítókön kívül dekoratív térkompozíciókat is láthattunk bőrből.

A Műcsarnok központi három termét foglalta el az a tárlat, amelyet több mint nyolcvan szovjetunióbeli festő- és gra-

fikusművész munkáiból állítottak össze. (*A haza képekben – szovjet tájképfestészeti kiállítás*). A művek mind az utóbbi harminc esztendőben születtek, s bemutatásukkal a rendezők a szovjet művészet történetének egy történelmileg új, egységes eszmei-művészi jelenségét kívánták reprezentálni, jelesen a szovjet tájképfestészetet. A vendégek, mint azt az egy hónapon át nyitva tartott kiállítás katalógusában is megfogalmazták, ezt az új szellemiséget a táj és a haza szétválaszthatatlanságában lelték meg.

A kiállításon a soknemzetiségű jelleg dominált, s a falakon körbetekintve szembetűnő az egyéniségek és az alkotói kísérletek különbözősége. Az orosz festők képeit, például E. Bragovszkij, F. Glebov, A. Milnyikov műveit halvány, finom színek használata, erős térhatás, emocionális telítettség jellemzi. G. Nyisszkij az embernek a technikához és a természethez fűződő viszonyát boncolgatja ipari tájat ábrázoló kompozícióin. Hozzá áll

Viktor Sevcenko: Erdő, fűjt szulfidüveg. 36 cm, 30 cm, 1978 (fotó Somfai)

