



NOVOTNY TIHAMÉR

Ovidius helyett (Átváltozások)

MAMŰ Galéria, 2020. február 21 – március 13.

I. A jelenlegi tárlat esetében a kurátori érdem kétségtelenül Révész Ákos festőművésze, aki komoly szervezőmunkával és alapos körültekintéssel valósította meg e kiállítás koncepcióját, amelynek a legfőbb célja az volt, hogy Publius Ovidius Naso (született i. e. 43-ban) gigászi művét – az *Átváltozások*at – segítségül hívva, mondhatni, aktualizálva, rámutasson korunk széttöredezettségére. Sőt, nem titkolt szándéka szerint ennek ellentmondva felhívja a figyelmet arra, hogy a „minden egész eltörött” világa talán újra egyesíthető az egyéni mitológiákon keresztül; hogy a rész és egész viszonya eséllyel újrendezhető a vizualizált személyes történeteken, legendáriumokon, individuális históriákon át egy olyan mozaikképpé, amely egyszerre tükrözi az egyén és a közösség, a személyiség és a társadalom, a szubjektum és a kor természetét és lelkiállapotát.

Koncepciója kialakításában segítették őt többszörös görögországi élményei, ahol is azt tapasztalta, hogy az itt élő embereknek, a művészeknek rendkívül mély és intenzív a kapcsolata, viszonya a saját, több ezer éves kultúrájukhoz és mitológiájukhoz. Tehát az *Ovidius helyett* tárlat nem titkolt célja az volt – vagy más, olyan alternatív alcímekkel körülírva az elképzelést, mint *Metamorfózisok most*, illetve *Átváltozás-értelmezések* –, hogy a művek párbeszédeivel, valamint a műegyüttesek többszörös kontextusba helyezésével valamiféle nem várt varázslatos egész teremtdjön az alkotók, a nézők szemében s fejében, akár az antik szerző konkrét művének valamely részletére reagálva is. (Akit egyébként a közelmúltban rehabilitáltak, és 2010 év után térhetett vissza szeretett városába, Rómába, ahonnan Augustus császár száműzte valamikor az időszámításunk kezdetén Tomiba vagy Tomisba, azaz Konstancába, törökül Köstencébe, amely a mai Romániában, a Fekete-tenger partján található. Ovidius tehát életének ötödik évtizedében járva, itt, ebben a száműzetésében írta meg élete főművét abban a reményben, hogy az *Átváltozások* segítségével visszaszerezve a császár kegyét hazaköltözhet Rómába, de nem így történt: Tomiban hunyt el Krisztus halála után 17–18 táján.)

Publius Ovidius Naso, a római aranykor költőjének tizenöt könyvből álló, eposzi méreteket öltő „*folyamatos éneke*” nem kisebb időt kívánt magába foglalni, mint a világ kezdetétől a jelenkorig, azaz Augustus koráig. „De a mű nem az eseményeket sorjában regisztráló világkrónika akart lenni – ahogy Szilágyi János György [1918–2016] magyar óorkutató, művészettörténész, főmuzeológus, a történettudomány akadémiai doktora, címzetes egyetemi tanár írja a *Metamorphoses* 1964-es magyar kiadásának utószavában –, hanem egyetlen szempontból nézte a világ történetét: mivé változott át a világ kezdete óta.”

A jelen kiállításra is vonatkoztatva Szilágyi János György *Átváltozások-értékelését* – akinek egyébként múlhatatlan érdeme volt a *Seuso-kincs* pannóniai eredetének bizonyításában is, hiszen ő fedezte fel az egyik ezüstpénzen a *Pelso* (a Balaton) feliratot –, roppant tanulságosak megállapításai. Történetesen például az, hogy: „a valódit, az állandót a költőnek [a művésznek] magában kell megkeresnie és megtalálnia; a világban csak változás van, minden mindenné átalakulhat, s minden formában benne él a régi emléke és az új lehetősége is”. Az *Átváltozások* költője a vágyott és valós ars poeticáját is megfogalmazta egyik versében, amely így szól: „Én úgy szeretnék írni, mint a kígyó / ír a sziklára görbe vonalat, / mely láthatatlanul sétáit örzi, / s amíg csak él, folyton tovább halad. // De úgy írok csak, mint a hal, ha olykor / a felszínen táncos magasba csap, / s utána tán még ő maga sem tudja, / hol bujdosol a szürke víz alatt.”

Tehát „az egész és a részek ellentéte Ovidius egész poétikájának alapvető problémája” – tárja fel a mű lényegét Szilágyi professzor –, mert „soha nem jutott el a világ jelenségeinek, a történelem folyamának összefüggő megértéséig, magyarázatáig. S egész költészetét is ez jellemezte, a hirtelen tökéletes csiszoltságukban felcsillanó részletek, amelyek a vízből felszökő halakként hullanak vissza a szürke mélységbe.”

Ovidius legfőbb erényei közé tartozik a szinte animálható képszerűségén és a metamorfózisábrázolások gyakoriságán túl, hogy: „emberi szférában, novellisztikus formában támasztotta fel a mitológiai kézikönyvek anyagát”, „a mitológiát kiemelte a tudósok kezéből, s újra az emberről szóló legmélyebb mondanivalók közvetítőjévé tette. Ehhez azonban teljesen megváltoztatta a mitológia eredeti funkcióját, elszakította korábbi vallásos talajától, és egy egészen más síkon tette újra alkalmassá ember és világ kapcsolatainak kifejezésére.”

II. Tehát mindezek fényében, a rész és egész viszonyában, valamint az egyéni mitológiák töredezettségében – *Ovidius helyett* – próbáljuk meg összerakni a MAMŰ Galériában rendezett tárlat sajátosságait, netán felvázolni összetartó erőit.

Az első megállapításunk az lehetne, hogy a tradicionális (az irodalomból kölcsönzött) műnemi, műfaji, műformai megjelenéseket tekintve itt semmi nem hagyományos, de új hagyományt, sőt szubjektív hagyományokat teremtő, jobban mondvá a neoavantgárd, azaz az új művészet fogalmát használó, tehát a *modern posztjaiban* gyökerező, egyenként is rendhagyó megoldásokat mutat és tartalmaz.

III. És most nézzük a konkrét eseteket. Példának okáért a figurális és absztrakt *szobrászatról* alkotott hagyományos elképzeléseinket meglepően alakítják át Elekes Károly, Antal Malvina, Papp Ildikó és Szigeti Gábor Csongor formabontó, olykor rendhagyó munkái.

Elekes Károly, hogy a késő hellenisztikus korban állandósult kilenc meglévő antik múzsa mellé (*Kalliopé* az epikus költészet, a filozófia és a tudományok; *Terpsikhoré* a tánc; *Thaleia/Thália* a komédia, a színház; *Melpomené* a tragédia, a dráma és a gyászének; *Polühümnia* a himnikus költészet; *Euterpé* a lírai verselés és a zene; *Erató* a szerelmi költészet és a dalok; *Kleió* a történetírás; *Uránia* a csillagászat és az asztrológia ihletadója) elképzelje, megteremtse a tizediket, azaz a hiányzó képzőművészet megtestesítőjét, saját szóalkotásaként a *Spyrcorpum*, tehát a lélek és a test forrongó egyvelegének szobrát, a klasszikus konceptuális gondolkodás (a koncept művészet) státus- és fáziseszközeit használva egy egymást értelmező-magyarázó műegyüttest hozott létre. Lásd balról az alkotó precíz, ámde szubjektív okfejtésének kinyomatott számítógépes szövegvégképét, amelyben többek között felvázolja „az ördögöt a falra festő”, a mennyországból kiűzetett, a bukott angyal, az állandóan elégedetlenkedő, a kísértés és a kísérletezés, a kutatás és a kételkedés, az igazságkeresés és az üresség, valamint az ördögösség megtestesítőjét. Vagyis az Isten képében tetszelgő „művész” ellentmondásos alakját, akinek bibliai „előképéről” Ezékiel így ír könyvében: „Az Édenben voltál, az Isten kertjében. Sokfajta drágakő ékesítette ruhádat. [...] [de] Szépséged miatt szíved felfuvalkodott. Ékességgeddel tönkretetted bölcsességedet” (28:13;17). Azután emellé helyezi az „új idol” egy 1523-ból származó lille-i könyv (ősnymotatvány) grafikai lapjának (fametszetének) másolatát, végül a szimmetrikusan megkettőzött metszetről homokfújt üveglapra karcolt rajz másolatát, s vele együtt a tengelytükrözött zöld-vörös üveggrafika térhatást keltő árnyékrajzolatát, amely egy sámany, varázslót, garabonciást, sámany (?), *Le véritable Dragon Rouge*-t, azaz egy *Igazi vörös ördögöt* (átvitt értelemben ember-*sárkányt*) ábrázol. Majd mindezek mellé jobbról egy kommerciális műanyag Barbie babából (az önmegvalósítás és a vágyképzés 20-21. századi tömegszimbólumából) és egy Batman-figurából (az igazságarcosság és a megszállott bűnüldözés Denevéremberéből) keresztezett Janus-arcú, bronzba klasszicizált, de a gipszpólyázás és az öntés elidegenítő eszközeit nem megsemmisítő, kezében végtelen-jelet tartó kispasztikát állít. Konceptuális munkája egyszerre gonoszokodóan ironikus és kijózanítóan „ördögös” értelmezése a művész múzsai szerepének.

Antal Malvina a *Cseppenként adom át a földnek súlyomat* és a *Színe és fonákja* jelölésű, a hagyományos térformaképzés módszereit leleményesen és meghökkentően megújító szobrai olyan speciális műgyantából készített, színezett gravitációs héjplasztikák, amelyek külső és belső nézettel rendelkező meztelen emberi testrészeket, egyszerre homorú-domború torzókat hajlítanak függeszthető, lebegő térdomokká. Az első kompozíció megalkotására konkrétan Ovidiusnak *A világ keletkezése* fejezetében megfogalmazott gondolatai inspirálták a művészt, ahol a föld sűrűsége lefelé húz, a levegő pedig szinte súlytalan. Ahogy a költő fogalmazza az *Átváltozások Első* könyvében: „legközelebb hozzá helyben s kicsi súlyban a lég van; / sűrűbb sokkal a föld s viselője nehéz elemeknek, / súlya miatt lefelé süllyedt; s a körébe-folyó nedv / szélre vonult s a tömör szárazt körül így kerítette” (ford. Devecseri Gábor).

A *Színe és fonákja* című, finoman pórusos szürke héjplasztikájának kívül vörösre festett formája pedig, amely a kézfej, könyök, váll, térd torzójának virtuálisan Rodin *Gondolkodóját* megidéző, meglepő összehajlításából keletkezett, egy nyitott szívformára, vagyis az érzelemnek a lélek mély-séges kútjába ereszkedő üres vödörre is emlékeztet bennünket. Üressége azonban súly és teher, a csimraszodó gond teret megfeszítő függeszkedése, amely telítődni kíván vérrel, vízzel, verítékkal és étellel.

Papp Ildikó kétszer három darabból álló, függesztett párnainstallációja egy olyan, az egészséges és a patológiás *Féltékenység* mezsgyéjén lavírozó, nemcsak a maga csalódásait (?) megjelenítő, de más emberek pszichés problémái iránt is őszintén érdeklődő, élettörténeteibe helyezkedő empatikus munka, amely a nézőt is átélésre hívja. Tudniillik ebben a munkában az idegen és ismeretlen áldozatoktól, szenvedőktől, betegektől begyűjtött, kölcsönzött „e-mailes”, „facebookos”, „SMS-es” lelki fájdalmakat nemcsak az azonosuló művésznő sminkjének párnákba sírt átkönnyezései, *Veronika kendőjére* emlékeztető elmosódó arcfestményei, illetve halvány-éles arclenyomatai, de a kórházi lepedőkből varrt cihákhoz kapcsolt minitragédiák „árcédulái” is hitelesítik. A hat fehér párnához kapcsolt hat „áru- vagy eseteleírásból”, a féltucat megdöbbenően sivár, nyelviileg leromlott, zavaros és kétségbeesett önvallomásból csak hármat idéznék: „Barátomat bejelölte az excsaja facebookon, akivel előttem járt egy évig. Barátom visszaigazolta. Deaktiválta a profilját, amikor észrevette, hogy velem összejött, most újra nyitott egy profilt, melyen bejelölte a barátomat, aki viszont visszaigazolta őt. Nem tudom, ki, de nagyon zavar. Én 22 L, ő 23 F, másfél éve vagyunk együtt.” – „...elegem van mindenből. Nem akarok élni. Utálom az összes felszínes embert és hogy senkim sincs...” – „Elkezdtem sportolni, a karrieremre koncentrálni meg új barátokat szerezni, mert valahányszor van akár egy kis szabadidőm is, mindig elkezdek ezen rugózni, jön az önsajnálát, a gyűlölet, a párnába zokogás”. Most csak három kortársi fájdalomstáció idéztetett a hatból, de Papp Ildikónál hat mondat és hat sminkpárna „körjárata” sorakozik a krisztusi tizennégyből.

Szigeti Gábor Csongor „kameráival felfegyverkezve indul felderítésre, szemét és elméjét a hétköznapi helyzetek esztétikumára fókuszálja, komponál, kattint, gyűjt, válogat és megoszt. A folyamatot egyfajta játékként fogja fel, amelynek szabályait az előre nem kalkulálható helyzetek írják” – fogalmazza róla Viski Noémi Anna az alkotó közelmúltban bemutatott *Public_Art_Found* [nyilvános talált művészet] című miskolci kiállítása kapcsán. A MOME Designelmélet mesterszaka fiatal hallgatójának elemző leírása olyan pontos, hogy továbbra is megnyugtató őt idéznem: „*Public_Art_Found* a projekt neve, csak egy o betűvel több, mint az amerikai Public Art Fund, a kortárs (köztéri) művek létrehozását finanszírozó szervezet. A szójáték érzékelteti, hogy a művészettel való találkozáshoz nem feltétlenül óriási beruházásokra és új köztéri művekre van szükség, hanem talán csak arra, hogy nyitott szemmel járjunk a saját környezetünkben, hisz a művészet nem különül el az élettől.” Konkrétabban az itt kiállított felnagyított fotón „átlényegül a [miskolci] vasgyár ablakainak egykoron szigorú geometriát követő rácsszerkezete, amelyen mára a rendezetlenség lett úrrá”. Szigeti esetében a digitálisan megörökített, s jelen esetben reprodukált, újjáalakított, vagyis a falra függesztett, valamint az aljzatra támasztott installációs térelemekké, hegesztett vastárggyá – térgrafikává – alakított ablakrajzolatai „nem azzal a céllal jöttek létre, hogy esztétikai élvezetet nyújtsanak, most mégis azt láthatjuk, hogy ezt teszik. [...] A városok dinamikájába kódolva a fejlődés, csakúgy, mint a pusztulás és a regenerálódás. Élő organizmusok, amelyek állandóan változnak, a folyamatot pedig a természet és a városlakók együtt alakítják” – összegzi Szigeti szándékát Viski Noémi Anna.

IV. De a *festészetről* alkotott megrögzött sztereotípiáink is borulnak, amikor Apostolis Zolotakis, Dér Adrienn, Fazekas Levente, Nagy Árpád Pika, Sipos Sándor és Posta Máté műveit vesszük szemügyre.

Apostolis Zolotakis, a többnyire Hollandiában élő görög származású alkotó, különféle transzparens anyagokat használó *Cím nélküli* triptichonjának, három áttetsző, felfokozottan lírai „matériás” képek témája az idő, az elmúlás tettenérése, érzékivé tétele. Röntgenfényű, „hautes pâtes”, magasan, vastagon felpakolt áttetsző masszákat alkalmazó, rendhagyó festményei: az aggodalom látomásai; az antik görög kultúra építészeti emlékeit, romjait sejtelmesen megörökítő, azokat egyszerre eltüntető és felderengtető fájdalom víziói, a mélységes aggodalom gyönyörűsége látomásai.

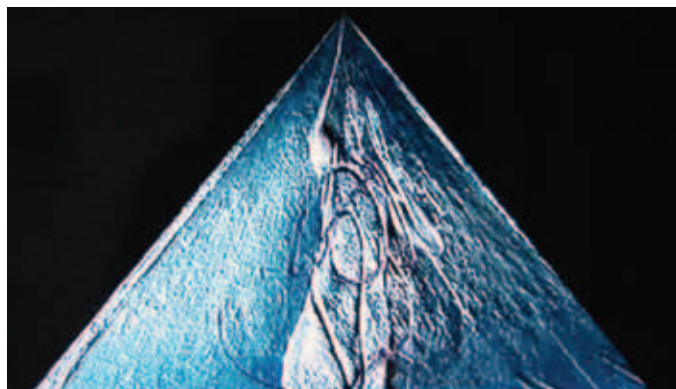
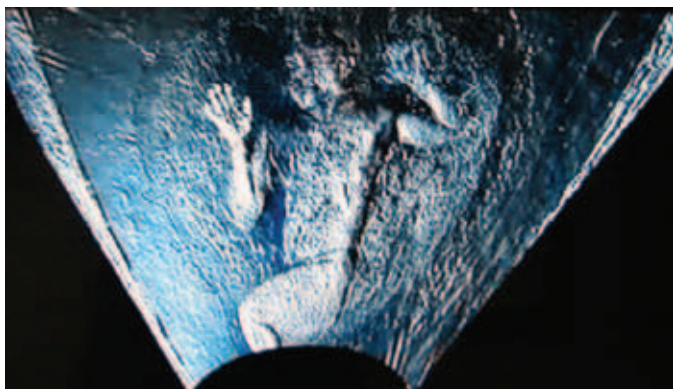
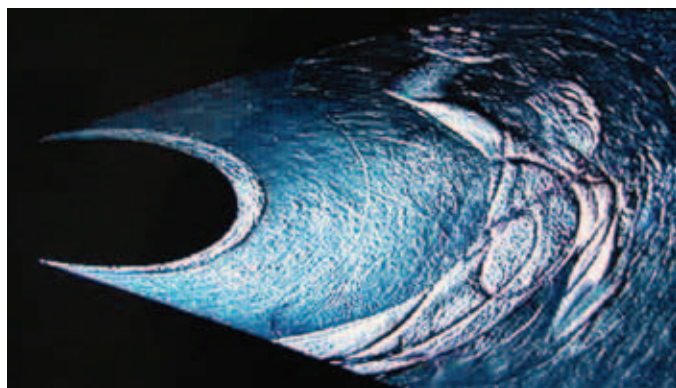
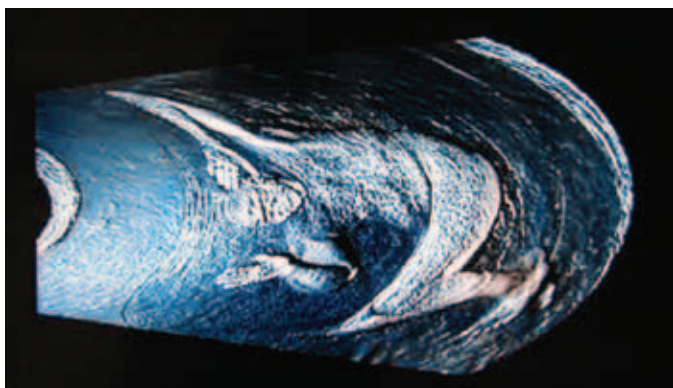
Dér Adrienn *Indigó* jelölésű, A/4-es méretű indigópapírok szabályos mértani rendben blokkosított hús csomagjával installált, pontosabban körbeépített, sőt, előzőleg azokkal rajzosan, át-dörzsölésesen megszínezett, fehér műgyantás vattából készített anyagképe egyrészt az aggály,

a természetért való aggodás, másrészt a vegetáció, a fák és növények intelligens, egymással kommunikáló, egymást segítő néma világával való azonosulás odaadón költői kifejezése, érzéki konceptualizmusa. Erre emlékeztet bennünket a központi tábla síkban kiterített *agyszerű*, tehát átvitt értelemben gondolkodásra, kapcsolatteremtésre, reprodukcióra, érzelmek és érzések kifejezésére képes, „szoláriszerű”, képlékeny, szerves természete, organikus-ritmikus bioformákat rejtő izgalmas felülete. (Lásd Stanislaw Lem: *Solaris* című tudományos-fantasztikus regényét, amelynek központi motívuma a MAMŰ első generációjának több tagját is megihlette. Például a '90-es évek elején a valamikori PANTENON csoport tagjait, Krizbai Sándort, Nagy Árpád Pikát és Elekes Károlyt, s a fiatalabb Sándor Jánost, a rövid életű Rozsa csoport alkotóját.) És nem árt tudnunk, hogy az indigó a görög *indikosz* (*indiai*) szóból származik, és spanyol közvetítéssel terjedt el a világon. Az ókorban a virágzó indigónövényt levágták, és fakádakban erjesztették víz alatt 10-15 órán keresztül. Ennek során sárga színű oldatot kaptak, amelyből a levegőn kékeslila pelyhek formájában vált ki a nyers indigóanyag.

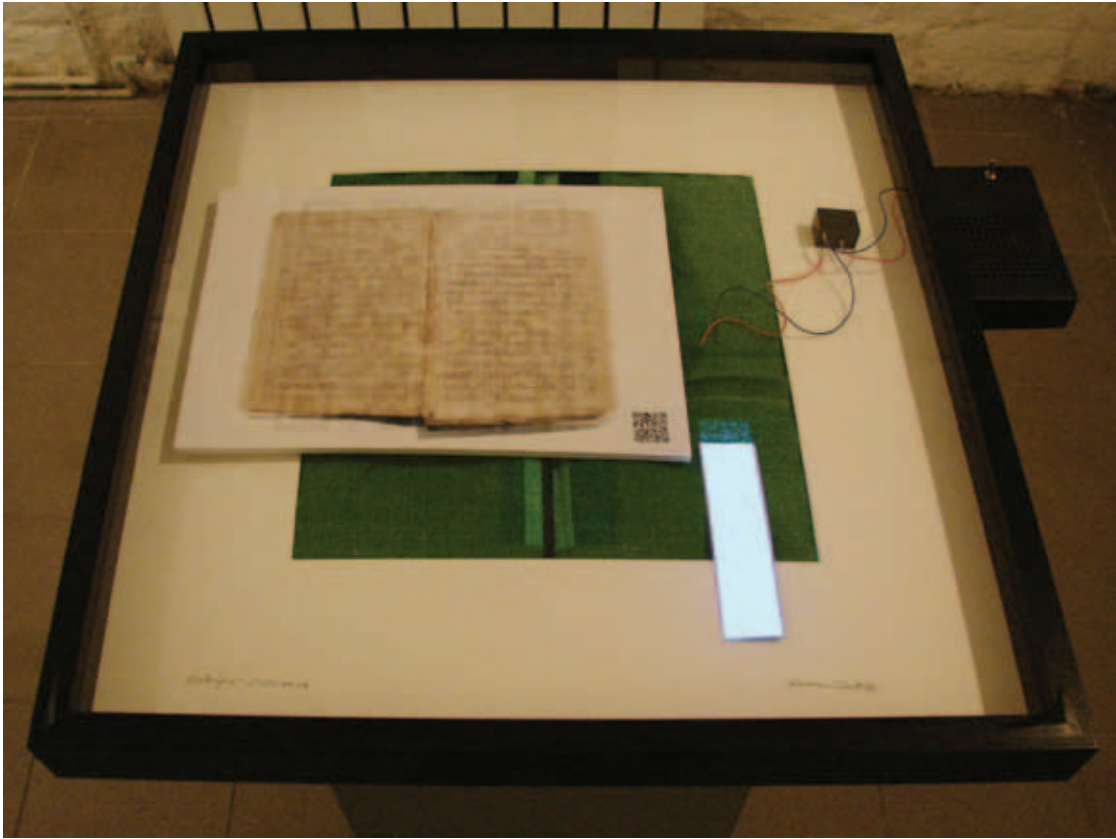
Fazekas Levente *Belső metamorfózis* című képe inkább rajzfestménynek mondható, mert azon vázlatának sorába illeszkedik, amelyek a művész pillanatnyi hangulatait, lelki rezdüléseit, érzelmeit, átlényegüléseit mintegy időlépéseként egybeolvastva örökítik meg, vagyis amelyek ösztönösen, automatikusan, belső kényszerből és meggyőződésből kerülnek vázlatfüzetbe, papírra s esetleg más hordozóanyagra. Az alkotó magányos, meggyötört, bemozduló emberalakjai, figurái, fejei akár Ovidius történeteinek, apró jeleneteinek, szereplőinek a mából visszavetített komor folyamatillusztrációi, a valamiből valamivé alakuló magányos és drámai *átváltozások* animációs folyamatábrái, karcos fázisrajzai is lehetnének. Fazekas felfogása erős szellemi rokonságban áll az ezen a kiállításon nem szereplő Miklós Árpád MAMŰ-s festőművész és animációs filmes képalkotó módszerével és filozófiájával.

Nagy Árpád Pika olaj- és akrilfestményei – az *Egyensúlykényszer* és az *Erre Beuys sem gondolt* című képekről van szó – nem a technikájuk, inkább bizarr tartalmuk, a meghökkentő, hihetetlen furcsaságokat színpadszerű jelenetekké összekovacsoló felfogásuk miatt újszerűek. Bár képei kétségtelenül megidéznek felfogásbeli áthallásokat Paula Rego portugál festő abszurd-szürrealista munkáival. Alkotónk ugyanis tisztán rátapint, rámutat az egész nyugati posztmodern civilizáció megrendüléssel, istenfélelem nélküli, identitásvesztett kultúrájára, a könyörtelen „valóvilágra”. Művei leginkább a modern civilizáció végéről, képlékeny, megfoghatatlan válságáról, kiúttalanságáról szólnak, amely a relativizmus, a genderelmélet, a „hibridizáció”, a vallás- és rendellenesség diktatúrájának nyomása alatt él, amelyben minden viszonylagos, s amelyből már teljesen kiveszett a szakrális iránti emberi érzék. Pika újabb műveiben nem szégyell megint mitológiáról, históriáról, művészettörténetről, szerelemről, családról, napi kérdésekről, magánéleti problémákról, generációs ellentétekről, számítógépek generálta virtuális valóságról, migrációról, celebekről, morális diszszonanciákról, eltűnt időről, magányról, kiüresedésről, unalomról, reménytelenségekről, bűnökről, az élet sötét oldaláról, elidegenedésről, istenvárásokról, korszellemről: őszintén, ironikusan, groteszken, expresszíven, *rútan*, anekdotázóan, démonikusan és szürreálisan szólni. Ám a művészeti csúnyaságról beszélve ne feledjük, hogy szinte minden művészetelmélet – legalább is a görögöktől napjainkig – elismeri, hogy a rútság bármely formáját megszépítheti annak húséges és kifejező *művészi ábrázolása*. Pika festményeinek szereplői nemcsak a saját „démonai”, de a mi „ördögeink” is egyben.

Sipos Sándor Kanadában élő képzőművész *Ősi emlék* című formázott vásznának témája, tematikája, mágikus jel- és motívumrendszere – amely valójában nem is vászon, hanem egy expresszíven és dekoratívan kifestett titokzatos állatbőr, egy fekete, fehér és narancs pöttyökből, éjszínű vonalakból és foltokból összeálló rejtjelezett üzenet – a „homo archaikus”, az ősi, az eredeti, a kezdeti ember világába vezet át bennünket. Régi vesszőparipája ez az alkotónak. A kanadai indiánokat támogató, velük baráti viszonyt ápoló Sipos Sándor véleménye szerint az ősemlék, a prehistorikus ember kölcsönhatásban élt a természettel, nem szakadt még meg a kapcsolata az atavisztikus énjével. Ismeretlen volt számára az elidegenedés, mert ekkor még büntetés járt a természetet romboló minden cselekedetért. Ez az ember testestől-lelkestől azt érezte, hogy áldozat formájában vissza kell adnia valamit az anyatermészetnek, a földanyának, hogy a bűn ereje megszűnjön, és ne vegye el az istenek kedvét, ne szegje meg az isteni törvényt. Ha egy őslakó leölt egy állatot, a cselekedetét meggyászolta, csak a szükségletét elégítette ki, nem pusztított el több jószágot. Tehát szimbiózisban



STARK ISTVÁN, Transzcendentális ultrahang
(filmképek 1–6.)



DARADICS ÁRPÁD, A szerelem ellenszerei (Remedia amoris) I-II.



élt a természettel, úgy érezte, tennie kell valamit az egyensúly fenntartásáért. Sipos Sándor indián folkloort idéző munkája olyan hitelű és erejű mágikus műtárgy, mintha közvetlenül az „Amerikai Et-nográfiai Múzeumból” emelték volna ki.

Posta Máté „Új Szövetség” megnevezésű munkája viszont szándéka szerint egy olyan, a szó szoros értelemben vett rafinált tromp-l’oeil festmény, másként fogalmazva formázott lemezre festett térhatást keltő, szemet megtévesztő illuzionista képtárgy, amely a Szent Kereszt felmagasztalását, azaz Krisztus feltámadásának misztériumát, isteni természetének, méltóságának, dicsőségének megmutatkozását, felragyogtatását – amelyet Jézus először a Tábor-hegyi Színeváltozásban nyilvánított ki – a kinszenvedés tisztán jelképi erejű csupaszon maradt objektumában misztifikálja. Vagyis pusztán magát a bámulatosan ízesen megfestett objektumot, a rajta maradt szögekkel és az ismert felirattal (INRI) – az áldozat testi személye nélkül (!) – mintegy „Mantegna-rövidülésben” ábrázolva (!) tegye a hitigazság (Krisztus feltámadott!) igazoló tárgyává.

V. Ám ha a *grafikáról* kialakított tradicionális elvárásainkat tekintjük – a MAMŰ örökölt és örökös nyelvújítói törekvéseihez híven –, megint csak a műfajt kitágító új alkalmazásokkal találkozunk. Itt szinte minden esetben a manipulált vagy remixelt fotó, a számítógépes grafikai programok és a print, a digitális nyomtatás az alap, amelyből számtalan speciális technikai megoldás (performansz-film), illetve kevert eszközhasználatú műtárgy, gondolat és eszme származik Stark István, Babinszky Csilla, Koroknai Zolt, Daradics Árpád, Szabó Kristóf, Györfly Sándor, Nagy Zopán és Dóra Attila műveiben.

Stark István három autonóm darabból álló képegység húsba vágó témát örökít meg: saját halálélményét dolgozza fel festői hatású műveiben. E fekete-fehér munkákról egyenként és első látásra igen nehéz eldönteni és megállapítani, hogy manuális eszközökkel (netán graffittal, lavírozott tussal?) vagy számítógépes rajzprogram segítségével készültek-e, hiszen olyannyira megtévesztően kézműves jellegűre sikerült az érzéki triptichon komputergrafikai megoldása és megvalósulása. Az *Érfestés* és a *Metamorfózis* címűek mellett a harmadik nagyméretű nyomtatot *Coronographiára* keresztelte a művész, mely elnevezésből nemcsak a szívkatéteres vizsgálatra, illetve műtéli beavatkozásra következtethetünk, de magára az átvitt értelmű, sajátjává tett röntgen-manipulatív monitor-grafikai eljárásra is. De ugyanezt a témát a *Transzcendentális ultrahang* című drámai videójában (folyamatgrafikájában), egy Bill Viola ízű, költőien fájdalmas és képelemeiben rendkívül izgalmas performanszában is feldolgozza, amelyről így vall az előadásához mellékelt műmagyarázatában: „Vannak olyan élethelyzetek, amelyek elgondolkoztatják az embert a létezés kérdéseiről. Engem 2017-ben egymásután két esemény is erre készítetett. Sokkoló tud lenni, amikor szembe kell nézni a halállal. Nem tartom fontosnak leírni, melyek voltak ezek a helyzetek, még egyszerű tömörítésekben sem. A munkáimban, elsősorban most a film segítségével találtam olyan eszközöket, amelyekkel, azt hiszem, át tudom adni azt az érzést, amelyet képtelen voltam megélni.” A drámai hangulatú videófilmben egy mezítelen ember felülről nézett tapogatózó magzatpózait láthatjuk; egy, a halál hártávékony magzatburkában, ezüstös kéken csillogó magzatvízében vergődő, ruhátlan férfitest életért küszködő krisztusi mozdulatait érzékelhetjük köldökzsinórjába bonyolódva a végső alámerülés előtt. Közben felismerjük a szakállas alakot is: ő a művész, aki önmagát adja-alakítja.

Babinszky Csilla két összefüggő, egymásra reflektáló, fotóalapú művet állított ki ezen a tárlaton. A művésznő szíves közlése szerint (csak sűrítve, stilizálva idézem őt): „az első, három darabból álló installált fotográfia a *Foglyul ejtett idő* címet viseli, s legalább annyira személyes, mint a második, amely a *Személyes idő* megnevezésre hallgat. A bal és a jobb oldali képen két-két kislány látható, szinte egymás tükörképeként először az egyik, aztán a másik súg valamit a testvére fülébe. Mindkettő talált fénykép, az alkotó személyes múltjából származik. A művésznő édesanyja készítette lányairól a gyermekkor egy jellegzetes pillanatát megörökítve. Azt a pillanatot, ami maga a gyermekkor, a titok abszolút szimbóluma. A rejtély pillanata ez, de a rejtély rejtély marad. Tehát ez az installált fotótriptichon egy önmagába visszatérő, szimmetrikus kompozíció. A hármasközépében egy eltakart szemű arc kerül a felnőtt énről, amelyre az IL GESSO felirat kerül. A gesso: a festészetben jól ismert fogalom, a művészeti technikában a legrégebbi alapozási eljárást jelenti. Eltakart szemünkkel befelé figyelünk, a sottogást nem halljuk. A kislány eltakart szája nem informál minket, abban a gyermekkorunk képzelete elevenedik meg. A sottogás kitarulkozás, eltakarás, megtartás, kifelé és befelé forduló gesztus is. A »van« és a »nincs« lebegése. A *Személyes idő* című második mű-párban, diptichonban a titkok, melyek a gyermekkor képzeletét formálják, nem szűnnek meg

életünket leírni. Az elsőt az alkotó jegyzetlapjai közül látható egy, amelyre ráfirkálja vizuális élményeit, gondolatait, hogy el ne felejtse azokat. Vizuális szilánkok ezek, belső képek, élmények, inspirációk, melyek által betekintheünk a képzőművész életének fátyla mögé. Ez a befelé tekintő én meg is jelenik a kép-pár második elemén, ami visszhangja az első mű közepén megjelenőnek, de itt immár szöveg nélkül látjuk az eltakart szemű arc szuperplánját. A felnőtt már nem mond titkokat, hanem titokká válik maga is. A világban önmagát keresi, s önmagában a világot. A felnőtt már nem elrejteni, inkább felfedni kíván, a titkokat felfedezni és megmutatni vágyik, mégis belső világa, létezésének végtelensége rejtély marad. A két munka ilyen értelemben tekinthető önarcképnek is, amely azonban személyes részleteiben, a mindnyájunkban meglévő ősképpel próbál kapcsolatot teremteni.” – A két összefüggő, egymást értelmező konceptuális, egyben koncepciózus fotósorozathoz olyannyira hozzátartozik a személyes lírai magyarázat, hogy nélküle talán egészen más vagy sokkal „kevesebb” lenne a műegyüttes megfejthető tartalma.



Koroknai Zsolt *Entrópia*, 7 recept az élettől jelölésű munkája, amelyet az egyszerűség kedvéért nevezünk multifunkcionális háromdimenziós dobozgrafikának vagy inkább alkímiai tárgyösszeállításnak: egy rendkívül titokzatos, filozofikus és fegyelmezett quodlibet. Olyannyira, hogy először kénytelen vagyok az alkotó saját szavaival élni: „Az *Entrópia* munkám a performansz-remix témakörében az idő létezésének kérdésével, a múlt és a jelen folyamatával foglalkozik. Tudniillik a Rudolf Clausius (1822–1888) által megfogalmazott törvény – a hő nem haladhat egy hideg test felől egy meleg fele – az egyetlen olyan általános törvény, amely megkülönbözteti a múltat a jövőtől, ahol egy időnyíl jelenik meg a világot leíró mezők jelenségeiben, és a hőnek is jut szerep. Vagyis csak ott különböztethető meg a múlt és a jelen, ahol hő van. Clausius az entrópiával jellemzi a hőnek ezt az irreverzibilis, meghatározott irányba tartó mozgását. [...] A világunk finoman diszkrét, nem folyamatos. Nehéz megtalálni az idő forrását, a hangzás belső, mantrázó rezgését, a hő szárnyán utazó il-latok múltat összekötő jelenét, a 7 recept szeretetét az életről.”

Koroknai üveges, lapos szekrényében vagy inkább egy négyzetes asztalt, azaz egy múzeumi tárlót imitáló dobozában, az egymásra és egymás mellé fektetett tárgyak index-ikon-szimbólum típusú összefüggésében, tér-idő mátrixában (mértni méhében!), a szinguláris, egyedi, sajátos, különös, egyedülálló elemek dimenzióváltásaiban együtt él: a lélektan a tudománnyal; a QR-kód (Quick Response, azaz a „gyors-válasz”-kód) a kézírással; a személyesség az objektivitással; az elektronika a varázslattal; a szemiotikai üledékek az anyagféleségekkel, az információrétegek a fény természetével, a melegség a kihűléssel. A művész zárt entrópiarendszerében a posztamensre helyezett doboz fekete kerete kapcsolatba kerül az átlátszó üveglappal és a fehér kartonalappal, amelyeknek látványa összeadódik a '70-es évek iparművészeti designját idéző zöld abroszdarabbal s a belőle kibújó világító fólia mértani fényflekkel, s mindezek szorzódnak az áramátalakító küttyü és a kapcsolódoboz két színes vezetékével, majd hatványozódnak a nagymama receptkönyvének egymásra montírozott kézírásos oldalai által, valamint az alkotó YouTube-csatornájának felnagyított információs QR-kódja és monogramjának dombornyomásos szárazpecsétje segítségével.

Daradics Árpád *A szerelem ellenszerei (Remedia amoris)* – vagy másképpen fordítva a latint: *Szerelmi jogorvoslatok*, illetve: *A szerelem jogorvoslatjai* – triptichonjával kapcsolatban Szombathy Bálint szépségkutató találó gondolatait kell (megint csak tömörítve) idézzem: „A fekete és a piros kombinációját a korai avantgárd tipikus színpárosításának nevezhetnénk, ha a fekete tudományos értelemben szín lenne. Ami mindenképpen egyöntetű, hogy a nagy kezdőbetűvel írandó transzcendens Erő lakozik benne. A lényeg az ötvözésben van, ez adja Daradics művészetének mozgatórugóját.





GYÖRFFY SÁNDOR, Négy Leonardo-arckép 1–4.

Jellemző, hogy a művész kivétel nélkül a múltból, nagyszüleink idejéből származó fényképekre alapozza a munkáit, amelyek inkább már csak emlékek, mint élő és hatóképes látványrögök. Ám pont félholt állapotuk teszi őket alkalmassá arra, hogy ismét életet ojhassunk beléjük, egyben új értelmet adjunk a számukra. Daradics teljes mértékben él a lehetőséggel, átmentve a fotókat a mai idő-síkba, felturbózza őket a jelenkor valóságába. Nemcsak jelentésrétegeket helyez egymásra, hanem a digitális eszközhasználat révén médiumokat is összevon. A pixelek [elemi képpontok] rátelepszenek a fotonokra [fénymennyiségekre], és a kontrasztból következő feszültség által új életet lehelnek beléjük. Új idő és új tér születik meg. Daradics fotóalapú digitális művészete márkanévvé erősödött.” – Jelenlegi triptichonja is a montázselv egyszerű képletén alapszik, ami azt jelenti, hogy: $1 + 1 = 3$. Vagyis ha két merőben különböző, egymással mégis asszociációs érintkezésben, viszonyban lévő képi elemet összeeresztünk, akkor egy harmadik jelentés származik, keletkezik a furcsa nászból. Pontosabban az első kép konnotációja – Daradicsnál mindig egy talált, de mégis kiválasztott felnagyított archív (!) fényképfelvétel játssza ezt a szerepet –, vagyis másodlagos jelentése hívja elő azt az asszociatív vizuális elemet, jelet, jelképet, amely tiszta, égő, egynemű kadmium piros, de a finom tónusai által mégis plasztikus és nem utolsósorban jelenkori (!) szimbólumként kerül a szürkeárnyalatos fotóra. A hatás minden esetben garantált, hiszen az új kép plakátszerűen egyszerű, hivatkozhatóan egyértelmű és nyíltan feszültséget teremtő, ám szimplifikációja mégsem bántó, inkább felvillanyozó. *Remedia amoris*ának három tagját értelmezhetjük jobbról is, balról is, és középről is, mert annak témája a szerelem, a szerelemben esés, a csábítás, az udvarlás, és annak más egyéb kérdései és összefüggései: a mitológia, a vallás, az erkölcs, a humor, az ironia, a társadalmi szokások és elvárások, illetve további identifikációk és eltérő beidegződések a szétnyitott időolló pólusai közé helyezve. Nem véletlenül kerül a múlt századi udvarlási jelenet csinos nőalakjára a férfi felől kivetett műphalloszok hálója, mint ahogy az sem, hogy a fiatal hím alakját pedig a szabadságot, a biztonságot, a függetlenséget jelentő-jelképező aktatászkás ember sziluettjei borítják. A fehér ruhás kisfiú egy játékrakétává nagyított dart-nyílat, Tollas dárdát tart a kezében Ámor sebző eszközeként. Az elsőáldozónak vagy nyoszolyólánynak (?) öltöztetett kisasszonyka pedig egy buzogányokból, virágszálakból, lándzsaszzerű levelekből álló gyékénycsokrot markol a tenyerében a hírnöki bot, az igazság jogara, a béke, a hit, az erkölcs, a jólét szimbólumaként.

Szabó Kristóf *Before After I–IV. (Előtte Utána)* című c-printjeinek (számítógépes nyomatainak) kifejezési eszköze a montázsszerű transzparencia, az összeillesztett, egymásra rakott átlátszó-ság. Utópisztikus témája pedig a természeti környezet regresszív és/vagy agresszív átváltása (átváltoztatása) urbánussá és fordítva: a városi, az ipari, az építészeti környezet átrajzolása, „átmontálása” progresszív természetivé, illetve a kettő egy képen belüli ütköztetése. Számára az analitikus megfigyelés egyben elemző képalkotási módszert is jelent. Munkái alapját saját fotói vagy videói jelentik, amelyek egyfajta memóriabankként, környezeti mintavételként funkcionálnak, azonban ezeket időről időre újragondolja, transzformálja, és egy sajátos, olykor elérhetetlen álmokat, délibábokat kergető koncepcióba tömöríti. Beavatkozási szándékának erkölcsi háttéréről, indokáról, céljáról így vall: „Sorozatomban címe emblematikusan megidézi a szépészeti, sport- vagy tisztítóeszközöket forgalmazó cégek reklámjait. Hány teleshopreklámot vagy youtube-videót láttunk, amin bemutatják, milyen hatékonyan megszépíti, lefogyasztja a lehetséges vásárlót, vagy éppen megtisztítja annak lakását, kocsiját. Vajon mi történne ha »megtisztítanánk« a természetet az ember nyomaitól?”

Győrffy Sándor két nagyméretű színes c-printje (*Négy Leonardo-arckép I–IV.; Marokkói tanító és tanítványa*) szintén az időjátékra, a transzparenciára épül. A műegyüttes két alapvető vizuális rétege két különböző, de logikailag összefüggő tartalmi jelentést hordoz magában. Az első „hártya” egy nyomtatott betűs angol szövegtöredéket, míg a második a művészettörténetből és a közelmúltból vett portrékat, mellképeket kapcsol össze felületén. A két munka első rétegének történetéről az alkotótól kapjuk meg a szükséges információt, aki *A tükörkép tükre* című albumában (2015) írja a következőket: „Egy öntudatlan örvénybe nézés lehetett első találkozásom egy rövid, angol nyelvű szöveggel – [»The show is over the audience get up to leave their seats time to collect their coats and go home they turn around no more coats and no more home«] –, amelytől sokáig nem tudtam szabadulni. Hogy hol és mikor került hozzám, már nem emlékszem, minden esetre, jobb híján, talált szövegnek neveztem el. [...] Már szerettem volna kidobni, elfelejteni, de makacsul ragaszkodott hozzám. Akaratom ellenére jelen volt, provokált. [...] Ekkor kezdtem készíteni azokat a grafikai sorozat-

tokat, amelyeknek minden lapján felbukkan az idézett szöveg. Néha teljes alakjában, de legtöbbször csupán részleteiben [*Talált szöveg átfestése*], rétegesen, s legtöbbször már alig-alig kiolvashatóan, felismerhetően – teszem hozzá én.

Erről az angol szövegről viszont Juhász R. József (a művész performer-barátja) kiderítette, hogy az egy Christofer Wool nevű amerikai festő *Painting about Painting [Festés vagy Festmény a festészet-ről]* című képének, illetve több, a nézőt megnehezített olvasásra kényszerítő szövegfestményének a témája és tárgya. Ám az összetett mondatot maga az alkotó is csak kölcsönvette egy Raoul Vaneigen nevű belga író-filozófus *The Revolution of Everyday Life [A mindennapi élet forradalma]* című könyvéből.

De a mű második rétegének megfejtése, megértése érdekében az angol szöveg tartalma sem lehet mellékes számunkra. Tudniillik ez a mondat átvitt vagy közvetett értelemben az „öltözködés-ről”, a „szerepjátékról”, a festészet haláláról, egyben életben maradásáról, életben tartásáról, tehát valami olyasmiről szól, amely empirikusan átrendezi vagy végképp megváltoztatja az életünket: „Az előadás véget ért, a közönség feláll a helyéről. Ideje felvenni a kabátokat és hazamenni. Térülnek-fordulnak, és már se kabátjuk, se otthonuk” (ford. Gyulai Krisztina). Vagy kicsit másképp: „Az előadás véget ér, a közönség föláll, itt az ideje kivenni a ruhatárból a kabátjaikat és hazamenni, de ahogy térülnek-fordulnak, nincsen se kabátjuk, se otthonuk többé” (ford. Pásztor Péter).

Sőt, a mű második „hártyájának” dekódolásához azt is tudnunk kell, hogy Györfly Sándor a '80-as évek elején-közepén olyan viselkedés- és testművészeti akciókat, nárcisztikus önvizsgálati gesztusokat, azonosulási kísérleteket, mindent egybevetve villám-performanszokat rögtönzött és dokumentáltatott, amelyeket művészbélyegeken is sokszorosított, és postai úton is terjesztett, népszerűsített, mely gesztusával egyértelműen a politizáló művészet területére tévedt. Azonosulási kísérletei közül az egyik legszebb és legötletesebb sorozat a *Műalkotások* (1986) címet viselte. Ezen a művészbélyegeken egy-egy egyszerű ruhadarab, tárgy, fejtartás és kézmozdulat, valamint a finom arcjáték s a veleszületett beleélő képesség segítségével a művészettörténetből jól ismert alkotók rendhagyó, mintaképző műveivel folytatott azonosulási kísérleteket. Az arckép-azonosulások sorában találjuk többek között Leonardo *Nő hermelinnel* és *Mona Lisa* című festményét, valamint Csontváry Kosztká Tivadar *Marokkói tanítóját* is. Györfly tehát ezeket a régi akciófotókat és reprodukciókat az említett *Talált szöveg átfestése* sorozat egyes darabjaival összemontírozva újraalkotta, remixelte, s ezzel a gesztusával a művészettörténet és a személyes história (magánmitológia), az érzékiség kontra konceptualitás, elhalás és újakezdés éles és meghatározó paradigmaváltásait is jelezni kívánta – s talán egy kis távolságtartó öniróniával ezt szemléltette, szemlélteti.

Nagy Zopán író, költő, fotóművész a *Performansz, dada-verses videó Federico Muelas (Cuenca, 1910–Madrid, 1974) romházában, a sziklás hegyek között* című video-előadásában talán a klasszikus és az avantgárd erényeket ötvöző spanyol költő, filmes, színházi ember és krónikás alakja előtt tiszteleg, vagy inkább többnyire a spanyol nyelv hangzására, zenéjére és szavaira írt remek halandzaszövegével brillíroz, demonstrál és önmegvalósít. Mivel a 2017 novemberében készített fekete-fehér videoperformansz (https://www.youtube.com/watch?v=9D9c05Tf8ol&feature=youtu.be&fbclid=IwAR1l6VABYABAhPQKGgE5xUa3P9feEalwuGVN0DOTVo208MBMEcdEDMU_-Sw) szövege írott formában nem elérhető, kénytelen vagyok Zopán egy másik ide kapcsolódó tudósításából idézni néhány sort fantáziadúsán szürrealista és dadaista mód látomásos nyelvezetének érzékeltetésére. Az írásrészletek a *Spanyolországi reflexiók, látomások No. II. Cuenca – Madrid* című <http://tiszatajonline.hu/?p=110771> internetes felületen is olvashatók:

„Ételmérgezés. Toxikus dózis(ok). Ütőérből és tarkóból áradó, parázsló lávakígyó kúszik föl... Forróforróforró: agyvelőben szertefröccsenő detonáció! Gomba-felhő szerű köd-transz, végtagokat lebénító idegméreg-fortyogások, dupla-tripla trip: polipméreg befecskendezések, ördögpolip-rájacsáp injekciók általi (utazás közbeni) ájulás... Átjutás (?)... [...] Nincs kegyelem!

Bosch-lények ébrednek, átváltoznak, önmagukat újrateemtve jönnek, rezegnek. Rángatózva mocorognak, kísértének, belém lépkednek, beleket is szétkennek, belső (elme) terekből érkezők, hamarosan minden »valóságosat« szétszednek, bekebeleznek... Aludni nem hagynak, önálló cselekvést nem engednek, nem hagyják, hogy elaludjak, hogy az ájulás belső szféráiban (valamiféle nyugalom felé) továbbájuljak... Nem hagynak... Pedig most lenne »jó«! Végleg...

Jönnek a mutánsok, a szörnyek, a csökevények, jönnek a Pradóból megszökött alvilági Bosch-lények, jönnek és jönnek... Jönnek a varangyos csőrös-pikkelyesek, a rothadt-pöttyös békabőr lebernyegesek... Jönnek a sáskadémonok, jönnek a kifordított belsőség-testűek, jönnek a megnyúzott

végbél-fejű törpék, jönnek az enyvekbe mártott, fekáliás-véres szőrmék... Elrejtőzni! Fátylas dimenziók mögé merülni... Igen. Éppen víz alatt vagyok...

Talán most nem marcangolnak tovább... Anyu kád. Anyu: kád! Beleülök, felhevülök, elrívülök, elmerülök... Anyu ki-o-káád... Áááá! Megrázkódom. Mimi bimbóit nyomkodom. Sárgás-gennyes kutyatej spriccel a szemembe, arcomba, vaaa... Ó, egy tizmellű szőr-hölgymennyel élek! Társas magányok, abszurd-euforikus létezések...

Napokig másol. Fájdalmak, véres-kénes okádások és rémálmok között vergődve... Csődörpinty! – Így ébredtem. – »Gyógyulás«? – Felhő, felhő: fele mell-hő...” – – –

Az említett videofelvételhez kapcsolódnak Zopán Pajtás géppel készített szurreális transzparencia jelenetei, Bazelben és Cuencában véletlenszerűen egymásra másolt látomásos úti élmény montázsai, dadaisztikussá varázsolt életmorzsa filmkockái és egymásba olvadó élethelyzetei. Végül rá hárult volna még egy szubjektív értelmező feladat is a tárlat záróeseményeként, amely sajnálatos módon a koronavírus-járvány miatt elmaradt. Írása azonban megjelent a <http://tizzatajonline.hu/?p=129519> internetes folyóiratban *Metamorphoses / Ovidi(dada)us – Reflektív, improvizációs ki-előadás az Ovidius helyett című kiállításához* védjeggyel. Aminthogy ugyanezen okból **Dóra Attila** – aki buddhista teológusként végzett, igen népszerű muzsikussal, s aki eredendően alt-, tenor- és szoprán-szaxofonon játszik, de laptop, iPhone és sampler segítségével alternatív-improvizatív hanginstallációkat is készít – *Ovidius helyett* című, szubjektív rajzi elemekkel, jegyzetekkel teletűzdelt csigavonalas grafikai kettős kottája sem szólalhatott meg a kiállítás finisszázsán.

VI. Befejezésül térjünk vissza az *Átváltozásokra*. A már idézett Szilágyi János György művészettörténész szerint: „alighanem Ovidiustól származik Narcissus és Echo történetének az összekapcsolása, az ifjúé, aki csak saját magáról képes tudomást venni, és a lányé, akinek önálló léte teljesen feloldódik a mások visszhangzásában”. Talán ez lehetne a tárlat végső tanulsága, mert összkép, 21. századi tabló, „emberi színjáték”, valamiféle egységgé összeálló mozaikkép se az egymásra figyelni képtelen nárcisztikus egyszólamúságokból, se az egyénietlen epigonizmusokból nem tud kialakulni, nem képes megszületni. Úgy érzem, az *Ovidius helyett* című MAMŰ-kiállítás meg tudott felelni e két alapfeltételnek. Mert a művek nem egymást ismételték, hanem életszemléletükben és művészetfelfogásukban, életfilozófiájukban és egyéni mitológiáikban, eszközhasználatukban és nyelvezetükben frissen, változatosan és együttműködően egészítették ki egymást.

A '70-es évek végén Marosvásárhelyen kibontakozó, majd a '80-as évek végén Magyarországon újjáéledő s a maga nemében páratlan prosperitást produkáló, immár a művészek negyedik generációját magába olvasztó MAMŰ gondolkodásában, nyelvében, szellemében, vizuális eszköztárában mindig az újszerűséget, a kritikai attitűdöt, a kísérletezés szabadságát, a kételkedésen alapuló magatartást kereste. A tradíciókhoz fűződő kíméletlen viszonyában pedig a becsületet, elemző hozzáállást, sőt a megszüntetve megőrzés teremtő gesztusát gyakorolta. Az *Átváltozások* alcímű tárlat 18 résztvevője csak egy szeptet képviseli a több mint 200 főt számláló Társaság tortájának. Ám ez a szelet szellemi tartásában és sokszínűségében teljesen megfelel a nagy egész szellemi tartásának és sokszínűségének.

