

Cseh Szilvia

Wilhelm Sasnal – képzőművészetbe oltott kívülállás

Wilhelm Sasnal kiállítása*

➤ Whitechapel Gallery, London

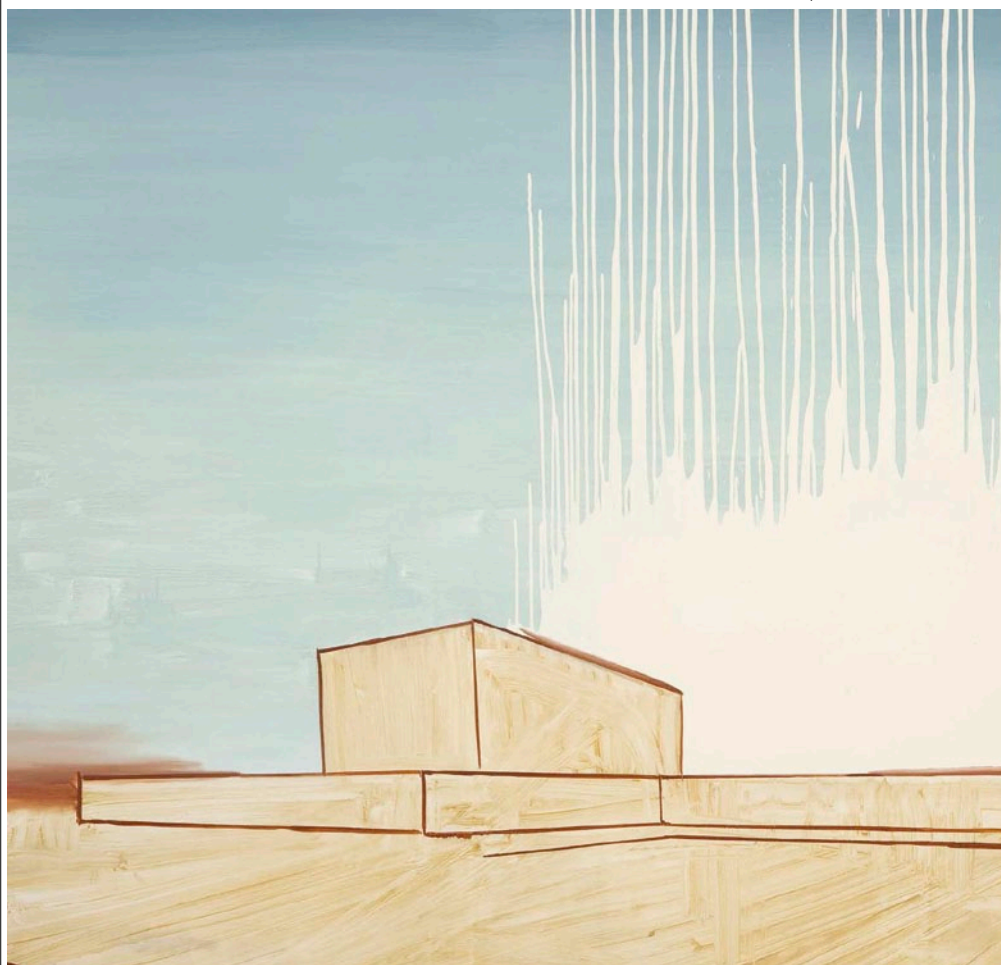
➤ 2011. október 14 – 2012. január 1.

WILHELM SASNAL egy alkalommal kísérlete meg, hogy elhagyja Lengyelországot és külföldön telepedjen le: a kísérlet mindössze két napig tartott: „Nem találtam meg ott, amit kerestem. Úgy tűnik, pályám számára Lengyelország a legmegfelelőbb hely, nem Berlin, nem London, nem New York.”¹ Kelet-európaiként úgy ért el a szakmai csúcusra, hogy nem emigrált egyetlen művészeti fővárosba sem. Az aránylag fiatal kelet-európai Sasnal neve a képzőművészeti életben szinte már egyenrangú Wolfgang Tillmanséval és Gerhard Richterével. Utóbbira gyakran

1 Julia Michalska: *Home is where the art is*. The Art Newspaper, 2011. október 14., online-kiadás

* <http://www.whitechapelgallery.org/exhibitions/wilhelm-sasnal>

WILHELM SASNAL
Power Plant in Iran, 2010, olaj, vászon, 180 × 200 cm
© Wilhelm Sasnal
Courtesy Sadie Coles HQ, London



agykérgére, eddig megmagyarázatlan színes álomtevékenységükre, s a valójában semmit sem értő számítógép képföldolgozó és -kódoló programhibáján keresztül egy fénykép objektivitásának totális elvesztésére.

A letakart szemű fénykép visszatér még két műben: egyszer rajta a felirat: *IL GESSO*, egyszer nincs, ám mindkét verzió mintha a gipsztartalmú, sok rétegben fölviendő „gesso” egyetlen halovány fátyla húzódna rá. Ismét illúzió, ami a valóságot fedni kezdi – e szöveges verzióban még emellé tautológia is. Azonban ez illuzórikus, mert alaposabb szemrevétele után kiderül, hogy a művészlől nővérével gyermekkorában készített, kiláptva szkennelés helyett újrafotózott és a tárlaton szintén – e feliratos verzió mellett kétoldalt – szereplő fényképek anyagiségének (fölpödrődésének, becsillanásának, árnyékvetésének) függetlenül kétegyként kezelt kópiája ezen újabb réteg.

A lányok éppen valamit súgnak egymásnak, ezalatt a figyelő fél tekintete előremereeng, és egyáltalán nem azt nézi, ami előtte van, hanem azt látja, amit a súgás alapján értelmezve maga elé képzel. E kettős portrékat a gondolati világ – a Robert Fludd által 'mundus imaginabilis'-ként azonosított nem-fizikai nem-hely – közvetített portréinak tekinthetjük, egyben szorosan kapcsolódnak az *Error* elképzelt-játékához, s ezért a letakart szemű önportré harmadik megjelenése mellett (amelyiken rajta van a fotók anyagiségének fátyla, de a felirat nem) kihe-lyezett vázlatlap is értelmet nyer. Mintha maga a 'mundus intelligibilis' volna mégis a vezéromdandó? E vázlaton már a művész által nem pontosan visszakövethető leírások vannak megvalósítandó projektekről. Se nem képek, se nem szövegek, és már nem is e tekintetben ultra-unortodox (mivel nem csak szöveges) konceptek, mert lejegyzésük rekonstruálhatatlanná torzította idealisztikus eredeti alakjaikat. Akár a gliccs-readymade.

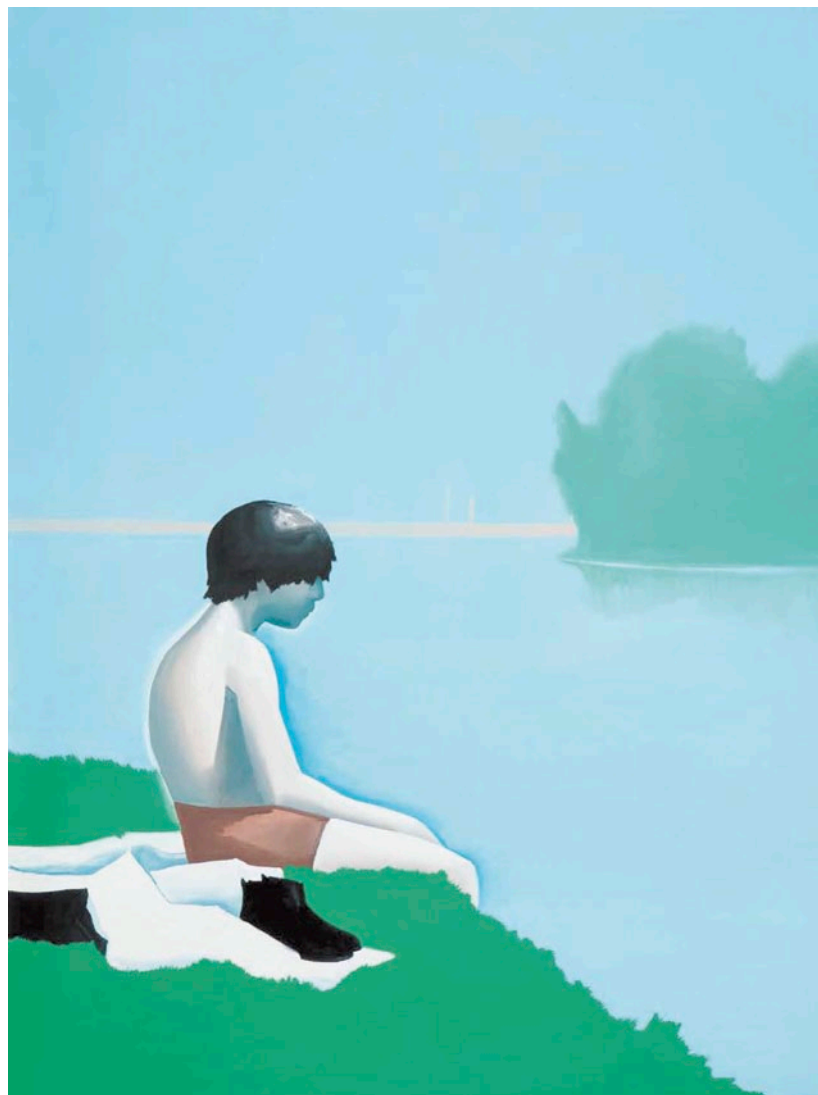
Az *Átírótümb* ismét újabb, kapcsolódó pályákat nyit. Először fizikai mivoltában, egy plexikocka alatt jelenik meg egy posztamensen a térben, majd elő- és hátlapja minuciózus hiperrealista grafikaként, szinte trompe-l'oeilként. Ez a falon végighúzódó, a beliveket fotografikusan reprodukáló képsorozat nyitó- és záródarabja. Sokak számára észrevehetetlen a különbség a nyitó- és zárókép szembeesapása s a köz-benső lapok között, amelyek megtévesztően azonos fényviszonyok között azonos méretre készült nagyítások – ez esetben az egymáshoz való viszonyuk szerint illuzórikus ready-made-ek. Egy borgesi varázsuniverzum tárul tehát föl, ahol minden egymást magyarázza és az ismétlések során el is értelmetleníthetné, akár az *Átírótümb* voltaképpen tartalma: vég nélkül ismételve, abba belefeledkezve egy idő után képversformákat öltő szöfolyam egyetlen szóból – szeretlek.

hivatkozik is, nem véletlenül: a médiából kiemelt képek felhasználása, a gyakori fekete-fehér-szürkére hangolt színhasználat, a szabad mozgás az absztrakt és a figuratív között nyilvánvaló azonosságok kettejük művészetében. Annak ellenére, hogy csak nemrégiben nyílt meg első retrospektív kiállítása Londonban, munkái közül jó néhány bekerült már a New York-i MoMA, a londoni Tate Modern, a párizsi Pompidou és a londoni Saatchi Gallery gyűjteményébe. Londonban Sadie Coles képviseli, a zürichi Hauser & Wirth galériánál állít ki rendszeresen. Nem véletlenül időzítette 2011 őszén a Whitechapel Gallery a *Frieze Art Fair* időszakára² a kiállítás megnyitását – a művésszel készült interjúk, kiállítási recenziók a megfelelő időben hangsúlyozták minden lehetséges fontos fórumon a jelenlétét.

Sasnal 1972-ben, Tarnówban született, Krakóban végezte a Képzőművészeti Akadémiát. Művészeti képzésében persze sok hasonlóság mutatkozik generációjának magyar képzőművész-hallgatóival. A rendszerváltást követő évek az átmenet időszakát jelentették a kelet-európai művészeti egyetemeken, amikor a konzervatív akadémiai tanítási módszerek közé („olyan fogalmakat ismételtetek, mint 'igazság' és 'hűség' – egy fiatal emberre ez egyáltalán nem hat”³) beszivároga a feldolgozandó múlt, a valóságos jelen és a kiszámíthatatlan jövő. 1995-ben a Ładnie Group, többek között MARCIN MACIEJOWSKI, RAFAL BUJNOWSKI, JOZEF TOMCZYK részvételével a posztkommunista korszak – hosszú ideig Lengyelország képzőművészetében is konklúziókat nélkülöző, de már historikus – elemeit, nyomait dolgozta fel események, kiállítások és videóinstallációk formájában, elsősorban krakkói klubokban. A történelmi-lokális kontextus keresése mindannyiuknál elsődleges, az epikus témához (portrék, zsánerképek, tájképek) azonban egy olyan „banális” eszköztár társult, amelyhez a tartalmi és formai kliséket a popkultúrából merítették; a feldolgozandó képek a forrása a televízió, újságok és hirdetések voltak. Mindent kommentáltak: az aktuális lengyel társadalmi környezetet és a privát életükből vett legjelentektelenebb elemet is művészeti kontextusba helyezték. Egy új szemzőg, a „banalizmus” jegyében (a mozgalom neve is megmaradt ebben a formában) egyrészt a warholi popos irányt bagatellizálták, valójában egy új, kelet-európai pop art kulturális referenciáit bővítették. Ma a varsói Foksal Galéria képviseli a lengyel újhullámos – és nemzetközileg ismert – művészek döntő többségét.

² *Frieze Art Fair*, 2011. október 13–16., Regents Park, London

³ Ben Luke: *Interview: Wilhelm Sasnal*. London Evening Standard, 2011. szeptember 15.



WILHELM SASNAL
Asnières-i fürdőzők, 2010, olaj, vászon, 160 x 120 cm
© Wilhelm Sasnal
Courtesy Sadie Coles HQ, London

A kilencvenes években a pop nyelve volt az az eszköz, amely az akkori Lengyelországban a kialakulatlan hirdetési struktúra, hiányzó alkalmazott grafikai-design műfaj miatt újak számított – a korábbi, hetvenes, nyolcvanas évek „totálisan stupid” hirdetései, plakátjai tulajdonképpen inspirálták Sasnalt. Olyan formai-képi megoldások érdekelték, amelyek az elvont fogalmaktól mentesített, de távolságtartással elbeszélte köznapi tartalmat egy friss képzőművészeti nyelv segítségével közvetítik. Ehhez kezdetben képregény-elemeket, animációkat, lemezborító-mixeket használt, később a média szinte valamennyi, vizuálisan leképezhető műfaját alapanyagként kezelte. A kiállításon korábbi munkái közül a holokausztot idéző, 2000-ben bemutatott sorozata kapott helyet. ART SPIEGELMAN 1973-ban publikált, már ikonikussá vált⁴ karikatúráinak gúnyos modorában reinterpretilja Lengyelországnak a II. világháborúban játszott szerepét (*Maus 3 és 5*), ahol a németek macskák, a zsidók egerek, a lengyelek disznó formájában jelennek meg. Sasnal megszabadítja a sorozatot eredeti, összetett narratívájától, a magyarázó szövegbuborékoktól. Kérdése az volt, mennyire válnak értelmezhetővé, és hogy beépültek-e a nézői tudatba az ilyenformán lecsupaszított ábrázolások.

A mindennapi életet érintő gondolkodásunk és így a kortárs vizuális kultúra is fotografikus képekkel telített. Az ezen alapuló festői alkotásmód nem ismer-

⁴ Art Spiegelman: *Maus: A Survivor's Tale*, 1972–1991. Pulitzer-díjas képregény, amelyben a szerző édesapja, Vladek Spiegelman, lengyel zsidó, holokauszt-túlélő életét dolgozta fel.



WILHELM SASNAL
Kacper, 2009, olaj, vászon, 75 × 90 cm
© Wilhelm Sasnal
Courtesy Sadie Coles HQ, London

WILHELM SASNAL
Kacper és Anka, 2009, olaj, vászon, 180 × 220 cm
© Wilhelm Sasnal
Private Collection, London



retlen – Sasnal is használja a legkülönbözőbb közvetítő közegekből „kinyert” képeket, de műveinek meggyőző erejét inkább a technikai médiumra történő formai utalások teljes mellőzése adja. Valójában a tömegmédiá által közvetített eseményeket involválja szinte korlátlanul a festészetébe, ahol a forrás elveszíti jelentőségét. Az alaptörténetek – banális, egyszerű voltak ellenére – az általa „átírt” és megfoghatatlanság érzetével telítődnek, többértelmű vagy szándékoltan nehezen megfejthető jelentést hagyva maguk után.

Sasnal festészetében a fenti tudatosan felépített művészeti gyakorlathoz – amelyben történelmi, művészettörténeti vagy aktuális, személyes történéseket és képeket használ referenciaként az Internetről letöltött képek, film-, historikus idézetek kisajátítása mellett – inkoherens formanyelv társul. A kilencvenes évekből származó, pop art által inspirált képek mellett monokrómok, fotórealizmus, comics-források és kvázi-absztrakt művek jelennek meg azzal az alkotói attitűddel, amely egy kamerát állandóan a kezében tartó művész szemével, de festészeti eszközökkel láttatja a világot. „Szabályok nincsenek – nem ragaszkodom sem egyetlen tárgyhoz, sem stílushoz. Mindent keverek, amit lehet – realiztikusat, absztraktot és filmet.” „A kamerán keresztül szívódik a kép az agyadba; mialatt festesz, ezt hívod újra elő.”⁵ Mint festő, tulajdonképpen nem tesz mást, mint a saját felismerhetőségét tartja távol, egyben élteti is műveinek ez a fajta anakronizmusa.

Első pillantásra meglepő látványt nyújt a kiállítás azoknak, akik nem ismerik az előzményeket. A festmények, valamint a néhány S8-as film olyan hatást keltenek, mintha nem is egy művész alkotásait látnánk. Az életmű utóbbi tíz évét összefoglaló rendezés ezt a műfaji osztottságot és festészeti sokféleséget, amely Sasnal sajátja, nem egyszerűsíti le oly módon, hogy stílusosan strukturálná az anyagot (egyetlen terem kivételével, amely *Maus*-sorozatot mutatja be). Ez nem is lehetséges, maga az életmű fejlődése diktálja így.

A kiállítás kapcsán az *Asnières-i fürdőzők* (2010) lett a leggyakrabban reprodukált festmény a művészeti sajtóban. Valójában Sasnalt csak Seurat magányosan üldögélő fiúalakja érdekli – hideg színvilágú síkokra redukált képfelületre kényszeríti, egy olyan vizuális csendbe, amely kommentár nélkül is szinte új, teljes történetté válik. Sasnalnak természetesen van egy ide vonatkozó meséje: nagyszüleinek története 1939-ből, néhány héttel a német invázió előtti hetekről és az azt követő, családja sorsát is meghatározó pillanatokról, amikor szülőfa-

⁵ Ben Luke: *Interview: Wilhelm Sasnal*. London Evening Standard, 2011. szeptember 15.

lujának lakói a közeli folyóban fürödtek. Sasnal festészetében mindez a várakozás hosszú és történelemben égett pillanataivá alakul. A háttérstori egyébként, mint műveinek többségén, ez esetben is rejtett, bár néhány esetben a cím segítségével visszafejthető (*l. Cunami*, 2011). Sasnal – és ezzel festőként nem áll egyedül – a nézőt arra kényszeríti, hogy saját asszociációs mezőjén belül találjon rá egy másik történetre.

Ezek a képpé váló elbeszélések óvakodnak a szentimentalitástól, és a hangsúlyt éppen ez a kívülről láttató, distinkciókkal nem élő szerep(játék) adja. Sasnal általában kerüli az egyformaság és felismerhetőség festői eszközeit, és többnyire elfogulatlan, leegyszerűsített előadásmódban prezentál, de ez az oly kevésbé expresszív stílus a sokszor drámai alaptörténet kontrasztjaként épül rá a műre, mint a Seurat-idézet esetében is. A konceptuális kiindulópont ellenére a festészet eszközeinek szabad döntésén alapuló, kiismerhetetlen volta és sokfélesége művészetének egyik alapja, és ez lazítja a személytelennek tűnő megközelítést: néhol egy képfeletlen belül megjelenik egy-egy faktúrakontraszt, egy befejezetlen ecsetvonás, fordított festékfolyás is (*Power Plant in Iran*, 2010). Az eredeti imagináció képe hol absztrakcióban, hol a legkülönbözőbb figuratív ábrázolásban jelenik meg, ezáltal minden hierarchiát megszüntet a stiláris eszközök között.

Az alaptörténetek Sasnal interpretációjában olyan sajátos formaváltáson mennek keresztül, amelynek következtében a mű elvonatkoztatott képi voltára, festészeti szükségszerűségére kerül a hangsúly, így a politikai tartalom vagy az egyéni vonások szinte irrelevánsá válnak. Ugyanez történik a családi portrék estében is: csak az alakok sziluettjei látszanak vagy épp ellenfényben jelennek meg, így az egyedi vonások hiánya sokszor nyomasztó; a néző számára az alak bizonytalanul fiktív marad. (*Kacper*, 2009; *Kacper and Anka*, 2009).

Sasnal reminiscenciákkal manipuláló képi világának egybeömlesztett darabjai a kortárs hely-, történet- és identitáskeresés elemei: emléképek, historikus imaginációk és talált képek. A kisajátítás technikája azt sugallja, hogy már nem szükséges esztétikai kérdéseket feltenni, a művész mintha feladná, hogy javaslatokat tegyen a képzőművészet mibenlétét illetően, hiszen minden készen kapható. Képei Musil műveinek módjára magukba szívják mindent a világlélményből, többnyire tudatos választásának eredményeként, de – egy éppen ellenkező irányú alkotói stratégia szerint – végül szerkesztetlenül, az egységes festői világképet nélkülöző pozícióból a helyzetnélküliség elkese- rítően maradandó élményéről tesznek tanúbizonyságot.

Tatai Erzsébet

VAS

Káldi Kata két kiállítása

→ Kisterem, Budapest

→ 2012. január 14 - február 4.

→ Labor, Budapest

→ 2012. január 14 - február 4.

Azt mondom: vas, súlyzó, farkasok – egy kegyetlen világ képe rémlik fel. Azt mondom: monokróm, redukált, emblemikus – s egy nem kevésbé szigorú és aszketikus világ képe jelenik meg. Az, amit a kiállítóterekben láthatunk – bár szerepel ott vas, súlyzó és farkas is épp elég –, az cseppet sem szigorú és pláne nem kegyetlen. Hanem könnyed és játékos, de úgy, hogy közben mégis komoly. KÁLDI KATA monokróm festőnek látszik, aki koncentráltan, párhuzamos vonásokkal festi egyszínűre vásznait, a rigorózus monokrómiát azonban eltéríti: nemcsak gazdag faktúrájával, hanem azzal, hogy horribile dictu, motívumok emelkednek ki a festékből. Régebben egész tárgyak: egy-egy pohár, vasaló, súlyzó, egy pár cipő, később rózsaszirmok, most csapágygolyók. A festékből felbukkanó, redukált színvilágú, csaknem egyszínű tárgyaknak festői létük van, tárgyi létük alig valóságos, bár felismerhetőségük lényeges. Emblemikusak, de távol állnak a 90-es évek környékén megjelenő rajzos, direkt ironiával operáló képektől. Ami az ábrázolást illeti, Káldi mindig redukcióra törekedett: csak egy-egy dolog jelent meg képein, színben alig különbözve a háttértől. A csapágygolyók megfestésével ráadásul maga a kiválasztott tárgy is a minimalizmust képviseli – formailag. A csapágygolyó ugyan nem most jelenik meg először Káldi Kata motívumai

KÁLDI KATA
Vas. Káldi Kata kiállítása, Labor, Budapest, 2011, (kiállítási enteriőr), © Fotó: Sulyok Miklós

