

Idő-raszter Közép-Európából

Pinczehelyi Sándor. *Munkák 1969–2000*

➤ Pécsi Galéria (Zsolnay Kulturális Negyed), Pécs

➤ 2010. december 10 – 2011. január 30.

„ez volt az idillek idillje
(ez volt az idrillek idrillje)
mászott rajtuk a derű
egyenfejen egyöntetű
egyentetű”
(Péntek Imre: *P.S.-nek a „csillagcsináló” embernek*, 1991 – részlet)¹

Már megint... E lakonikus helyzetjelentés nem tőlem származik, hanem PINCZEHELYI SÁNDOR nagyszabású életmű kiállításán olvasom egy sorozat címeiként (*Már megint [Sarló és kalapács I-IV.]*, 1973–2002) – a négy kép ugyanazt a motívumot variálja: a híres, emblemikus fényképet, melyen a művész a munkásmozgalom közhelyszerűen ismert jelképeit, a sarlót és a kalapácsot tartja maga előtt. Már megint – állapíthatjuk meg a művésszel. Már megint, hisz a sorozat egy 1973-as mű mechanikus megismétlése, és önmagában is a konok, személytelen ismétlés elvén alapszik: szeriális mű, akár Andy Warhol híres képsokszorosításai, melyeket Pinczehelyi tudatosan idéz is. Az ismétlés gesztusa tehát összekapcsolódik az idézéssel: a sorozat önidézet, Warhol-idézet és egy immár a történelmi múltunkhoz tartozó vizuális közeg ironikus felidézése is. A mű önportré, s ennyiben *személyes*; Warhol-derivátum, s ennyiben *eklektikus*; a félreérthetetlen ikonográfiai kód megjelenése azonban *politikai* kérdésekkel is szembesít. Jogosan tehető fel a kérdés: jelentheti-e ugyanazt a sarlót és a kalapácsot 2002-ben, mint 1973-ban.

A kiállítás nyitótermének középső képe a problémát explicite fel is veti – Pinczehelyi harmincöt évvel később beáll híres fényképének pózába (már megint!), és újrafényképezteti azt, ezúttal sarlót és kalapács nélkül. A régi és az új fénykép egymás mellé kerül, az ismétlés gesztusa itt az *idő* múlására

¹ Péntek Imre: *P.S.-nek a „csillagcsináló” embernek*, 1991, in: Kovalovszky Márta: *Pinczehelyi Sándor*, Pécs, 2010, 164.

reflektál, sajátos számvetésként. Egyszerre beszélhetünk a szubjektum által megélt időintervallumról és a nagybetűs Történelem idejéről: változatlan és változás héraldeikus dialektikájáról. S annak, hogy ez a kérdés egyáltalán felvethető, az lehet az oka, hogy Pinczehelyi a kezdetektől fogva emblémákkal és archetipusokkal operál: a híres fényképről szigorú, végítélet előtti vagy utáni *pantokrátorként* tekint előre, az archaikus művészetben gyakori hieratikussá pózt felvéve, s mintegy beteljesítve a próféciait: „fegyvereiket kapákká kovácsolják, dárdaikat pedig sarlókká”.² A kommunista jelképek messianisztikus pátoszát, apokaliptikus drámáját azonban felülírja Pinczehelyi ironikus felfogása, amennyiben a pop art híres alkotásait idézve a propagandaképből harsány, színes, végtelenül sokszorosítható árucikket csinál. Valódi előképként nem a munkásmozgalmi jelképekre utal, hanem egy mikulcsei szíjvégre a IX. századból, a kisajátított jelkép eredeti kontextusára utalva: az ironikus propaganda-ikon ennyiben egy archeológiai lelet remake-je, mely sajátos pátoszformulaként aktivizálhatja Közép-Európa kollektív emlékezetét. Joggal ír Pinczehelyi kapcsán „történelmi textúráról” Hegyi Lóránd,³ egyszerre utalva a művek történelmi beágyazottságára és texturális-szenzuális aspektusaira. Pinczehelyinél rendszeresen visszatérnek az (ó)keresztény ikonográfia motívumai,⁴ melyek transzcendens potenciálját a játékosan cifra, „popos” képi közeg megszüntetve őrzi meg. Úgy profanizálódnak, hogy szakrális jelentésük nem vész el: az individuális és a kollektív történelem emblémáiként bukkannak fel újra és újra. Ilyen motívum a bárány (*Szürke birkák*, 1986; *Színes birkák*, 1986) az *agnus dei* warholi derivátumaként, s még inkább az ehhez kapcsolódó *jó pásztor* (*Pásztor I-II.*, 1999; *Birkás I-V.*, 2005) antik előképekre visszavezethető motívuma. Nem kevésbé emblemikus motívum az életműben nagyjából harminc éve jelenlévő *hal*: a *Hal rajz* (1983) játékosan idézi fel Gustave Courbet emblemikus pisztráng-képét (1872) s a halas csendéletek a holland barokkig visszavezethető képtípusát, ám ugyanakkor az ókeresztény *iktusz*-motívum „transzavantgárd” variánsa is. A halra festett trikolor azonban az univerzális összefüggésrendszert visszavezeti az „itt és most” kontextusába,⁵ ahogy a szőlő is több a szakrális motívumtár egyik eleménél, hisz a hely szellemére utal.

² Mikeás 4,3 (Károli ford.), a prófécia variánsa megjelenik Ésaianál is: „Ki ítéletet tesz a pogányok között, és bíraskodik sok nép felett; és csinálnak fegyvereikből kapákat, és dárdaikból metszőkéseket, és nép népre kardot nem emel, és hadakozást többé nem tanul.” (Ésaia 2,4; Károli ford.)

³ Hegyi Lóránd: *Pinczehelyi Sándor*, Pécs, 1995, 11.

⁴ Ne feledkezzünk meg a *genius loci*ről, Sophiane ókeresztény sírkamráiról. (Pinczehelyi és az ókeresztény ikonográfia kapcsolatára monográfiájában Kovalovszky Márta is utalt, i.m., 2010, 29–30.)

⁵ A hal-motívum rendszeresen visszatér Pinczehelyi életművében: pl. *PFZ hal*, 1981; *Halak*, 1988; *Láncos hal I-II.*, 2005; *Műveletek hallal I-III.*, 2005; *Megfordítható kép I-III.*, 2006



PINCZEHELYI SÁNDOR. *Munkák 1969–2000*, (részlet a kiállításról), © fotó: Fehér Dávid



PINCZEHELYI SÁNDOR. *Munkák 1969–2000*, (részlet a kiállításról), © fotó: Fehér Dávid

Ezeknél még komplexebb a *Mindennapi kenyérünk* (1974) című konceptuális mű,⁶ melynek gyászszalagját akarva akaratlanul is összeolvassuk Pauer Gyula két évvel korábbi *Halálprojektjének* tragikus kérdésfelvetésével vagy Pinczehelyi szintén ekkori *Béke porai ra* (1974) című konceptuális fotósorozatának (Major Jánosra rímelve) akasztófahumorával. A mű persze Lakner László (később épp a pécsi múzeumba került) „*Panem nostrum quotidianum*” feliratú, megkötözött kenyeret ábrázoló, monumentális festményével is rokoniható (1969), mely hasonló problémákat fogalmazott meg.⁷ Szintén 1974-es az *Hommage à Christo* (a fent említett művek mellett kiállítva), mely ebben az összefüggésben szublimáltan szakrális jelentésárnyalatokkal is telítődik: a pauerien fakockára applikált fénykép ugyanis egy épülethomlokzat építési évére utaló feliratot ábrázol (Kr. u.), melyen a Christo szó valójában Krisztust jelöli. A kocka ennyiben egyszerre utal a minimal artra és a paueri pseudo-szobor politikai konnotációtól sem mentes szubverzív esztétikájára, a megkötözés pedig Christo gesztusán túl a bibliai szenvedéstörténetre, s persze az elhallgatott magyar avantgárd kvázi-mártír szerepére is vonatkozik, akárcsak Lakner László – szintén christói – tárgykötözései (objektjei és festményei) a hatvanas évek közepétől. A keleti gyökerekkel bíró nyugati művész-sztár (ön)ironikus megidézése Major János *Kosuth* (1972) című groteszk koncept-művétől sem áll távol, melyen a Kossuth mauzóleum talapzatának feliratát vonatkoztatja a híres művészre, Joseph Kosuthra (hasonló szójáték, mint Pinczehelyié) – az „eleven eszmék nálunk való túlélésének” reménytelenségére utalva.⁸ A megállapítás Pinczehelyi Christo-parafrazisára is áll. Pinczehelyi emblematis, kvázi-szakrális motívumai tehát (univerzális igényük ellenére) csakis a magyarországi és tágabban a közép-kelet-európai konceptualizmus viszonyrendszerén belül értelmezhetők (s itt nem pusztán a Pécsi Műhely tevékenységéről van szó). Mindez nincs a művész szándékainak ellenére, akinek úgy tűnik egész pályáját meghatározta Attalai Gábor megállapítása, miszerint „olyan műveket kell létrehozni, melyeken látszik, itt és most születtek”.⁹ Így válnak 1972-től kezdve Pinczehelyi művészetének meghatározó elemeivé az „itt és most” emblémái: a sarló-kalapács kettős (és a fent

említett szimbólumok) mellett az *utcakő*, a *trikolor* vagy a *vörös csillag* – mind-egyik gyakori motívuma a korszak magyarországi művészetének. Az utcakő-motívum többek között Attalai Gábor, Lakner László, Maurer Dóra, Pauer Gyula, Erdély Miklós, Gáyor Tibor, Szentjóbó Tamás és Gulyás Gyula művészetében is megjelenik, ahogy a vörös csillag *land art*-szerű alkalmazása is ismert Attalai Gábor életművéből,¹⁰ a trikolor tematizálása pedig Korniss Dezső zászló sorozatával és az ennek nyomán kibontakozó zászló-ikonográfiával¹¹ is összefüggésbe hozható (pl. Tót Endre, Hencze Tamás).

Pinczehelyinél azonban ezek a motívumok nem alakalmi kellékek, hanem egy mitológiához hasonlatos, expanzív világ építőelemei, melyek rendre visszatérnek újabb és újabb kontextusokban: a konceptualizmus „szigorú”- és az új festészet „szabad” stílusában.¹² A vörös csillag a legkülönbözetlenebb anyagban és formában ismétlődik, először sebhely egy női homlokon (*Csillag [Edit]*, 1973) vagy utcakőből van kirakva, később fából épített monumentum (*Csillag-fa*, 1988), (paradox módon) ismét a krisztusi keresztre utalva,¹³ majd Coca-Cola feliratok között tér vissza a velencei biennálén bemutatott monumentális, tarka vásznakon, vagy szalma-szoborként ugyanott (1988). Az emblémák metamorfózisok során mennek keresztül, s nem csak stílári, hanem mediális értelemben is: Pinczehelyi életművében a fénykép, a festmény, a grafika, vagy az installáció szinte szétválaszthatatlan egységgé válik (s ebben a leginkább Halász Károly művészetével rokon¹⁴). A kiállítást bejárva az a benyomásunk, mintha Pinczehelyi egész életén keresztül egy hatalmas összművészeti tájművet alkotna meg, melyet állatokkal, növényekkel népesít be, majd nemzetiszínűre fest. Pinczehelyi univerzuma *világtáj*, mely a kiállításon sajnos (bizonyára technikai okok miatt) nem rekonstruált *Nagy PFZ tájkép* (1983) című totálisinstallációban nyert esszenciális formát. Magyar táj, magyar ecsettel, vagy épp

6 Később ezt a művet folytatja a *Magyar kenyér* (1979) című szitanyomat.

7 A kenyér-ikonográfiát érdekesen folytatja és gondolja tovább Kéri Imre 1978-as *Kenyércimke* című rézkarcán, mely mintha már Pinczehelyi művére is hivatkozna. (Erre az összefüggésre utal: Keszler Katalin: *Variációk a pop art-ra. Fejezetek a magyar művészetből 1950-1990*, Új Művészet Kiadó, Budapest, 1993, 64.)

8 Vö. Körner Éva: *Az abszurd mint koncepció – A magyar konceptualizmus jelenségei*, in: Keszler Katalin (szerk): *Joseph Kosuth. Zeno az ismert világ határán*, Műcsarnok, Budapest, Velencei Biennale, Magyar Pavilion, 1994 (angol, magyar, olasz nyelven), 200-201.

9 Kovalovszky Pinczehelyi szóbeli közlésére hivatkozik; vö. Kovalovszky, 2010, i.m., 5.

10 Ezt részletesen elemzem: Fehér Dávid: *A negatív csillag. A negatív csillag. Megjegyzések Attalai Gábor konceptuális művészetéhez egy kamarakiállítás ürügyén* (1. rész), Balkon, 2011/1, 18-22. (A csillagmotívum kapcsán érdemes megemlíteni még: Pauer Gyula és Major János nevét is; a külföldi művészek közül pedig Szombathy Bálint, Dušan Otašević, Mladen Stilinović vagy Rudolf Sikora vörös csillag-ábrázolásaira kell utalni felmerülő analógiaként.)

11 A zászló-motívumról és a PFZ-ről ld. Szöke Annamária: *Piros fehér zöld*, in: *Sub Minervae Nationis Praesidio, Tanulmányok a nemzeti kultúra kérdésköréből* Németh Lajos 60. születésnapjára, ELTE, ELTE Művészettörténeti Tanszék, 1989, 333-340.

12 Hegyi Lóránd Pinczehelyi-tanulmányának periodizációjára utalva; vö. Hegyi Lóránd: Pinczehelyi Sándor emblematis művészete (1988), in: uő: *Utak az avantgárdtól*, Jelenkor, Pécs, 1989, 49-56.

13 Sajnos a mű nem szerepel a kiállításon, ahogy a szintén fontos *Emlékműterv* (1989), *Denkmal?* (1990) és *Csillag alatt* (1990) sem.

14 A *Lebegés* (1989-1992) című installáció-environment-festménynek is Halász Károly *Szekszárdi installációja* (1987) a legközelebbi rokona.



PINCZEHELYI SÁNDOR. *Munkák 1969–2000*, (részlet a kiállításról), © fotó: Fehér Dávid



PINCZEHELYI SÁNDOR. *Munkák 1969–2000*, (részlet a kiállításról), © fotó: Fehér Dávid

anélkül, mely keleten nyugatias, nyugaton keleties; röviden: közép-európai. Emblemikusnak elgondolt, s csakugyan emblemikusává vált művek, melyek mítoszteremtő igényük ellenére sem mondhatók patetikusnak (szerencsére!). Különböző horizontok, idősíkok csúsznak egymásba: az individuum történetei a társadalom mint sorsközösség nagy történetével: a *történelemmel*; a kelet-európai realitás a nyugati fogyasztói társadalmak különféle hiperrealitásaival. Az eredmény eklektikus, s még inkább *groteszk*, tudathasadásos, akár a történeti szituáció volt, melyben e művek formálódtak és formálódnak. A Pécsi Galéria¹⁵ európai színvonalú white cube tereiben kiválóan megrendezett, remek kiállítást (és az alkalomra megjelent pompás monográfiát)¹⁶ a még mindig készülgető Zsolnay Kulturális Negyed sártengere keretezi; otthonos dagonyázás egy jó hónappal a kulturális év vége után is. „Kis magyar pornográfia”, mely ugyan nem idegen az életmű tárgyától, mégis méltatlan annak minőségéhez.

¹⁵ A Pécsi Galéria elválaszthatatlan Pinczehelyi nevével: 1977 és 1999 között az intézmény vezetője volt.

¹⁶ A kiállítás rendezője és a monográfia szerzője egyaránt Kovalovszky Márta.

Tillmann J. A.

Négy kert

Takács Szilvia kiállítása

➤ MKE Parthenon-fríz Terem, Budapest

➤ 2011. február 8–19.

A látás működéséről alkotott régi elmélet szerint a szemünkből valamiféle sugarak indulnak ki és letapogatják a teret. Ez a teória a 17. századi optikai és fiziológiai felismerések nyomán meghaladottá vált, az alapjául szolgáló intuitív tudás azonban időtlen érvényű: elképzeléseinket, belső képeinket mindig is kivetítjük a világra. Nemcsak látásmódunkat, észlelésünk neuronális és kulturális mintázatait vetítjük rá a realitásra, hanem feltevéseinket, imaginációinkat és vágyainkat is projektáljuk. És ez jó is így – mindaddig, amíg arányuk nem torzul el, a képzelet korrekcióra és kreációra kész, és tudatában marad annak, hogy azért a víz az úr.

Ha nem így lenne, nem volnánk azok, akik vagyunk. Azaz a képzelet és a kézfelfogható közös terének lakói és alakítói, az ön-képzés kézművesei és fejmosókai. Ezt sokszázeréves evolúciónk tanúsítja: az elképzelés és kivitelezése, a kézművelés közti összjáték története, az elmeműveletek és a mozdulatok kölcsönhatása, fejlődése, finomodása. Ha nem lenne elképzelésünk arról, hogy mit is akarunk kialakítani, nem tudnánk a kezünket – és benne a szerszámot – annak előállítására mozdítani.



TAKÁCS SZÍLVIA
Karakói kert, Apa kaszál, 2010, fehér pirogránit, projektált kép, 35 × 45 cm

TAKÁCS SZÍLVIA
Karakói kert, Anya dunnákkal, 2010, fehér pirogránit, projektált kép, 35 × 45 cm

