

Hegedüs Orsolya

## Adalékok Mátrai Erik műveinek recepciójához

FEHÉR DÁVID *Nyitott kapukat...* című cikkében<sup>1</sup> MÁTRAJ ERIK *Lux* című kiállításának<sup>2</sup> apropóján súlyos állításokat fogalmaz meg a művészről. A kiállításon szereplő művek és néhány korábbi alkotás kapcsán többszörös plágiummal vádolja meg Mátrai Eriket. A művésszel galeristájaként több mint két éve dolgozom együtt, ami alapos betekintést tett lehetővé a művész eddigi munkásságába, így talán személyes érintettségem nem zárja ki, hogy szakmai alapon vitatkozzam a cikk állításaival.

Fehér Dávid nyilvánvaló formai és médiumbeli párhuzamok alapján világhírű művészek alkotásaira hivatkozik cikkében, ám a potenciális előképek felmutatásakor túllép az alkotások kontextuális és referenciális hátterének feltérképezésén, s a híres alkotók szellemi tulajdonának – rosszhiszemű vagy tudatlanságból fakadó – ellopásával gyanúsítja meg Mátrait.

Fehér Dávid cikke a rá jellemző, asszociatív, ugyanakkor referenciákkal megalapozott, értő és érzékeny gondolatmenettel indul – James Turrell fényművészetéből kiindulva elemzi Mátrai *Sea Gate* című videoinstallációjának spirituális dimenzióját, majd a két művész alkotásainak a kanti értelemben vett esztétikai fenségeshez való kötődését. A cikk felfelé ívelő bevezetőjéből a fenségesről szóló traktus zárómondata szakítja ki az olvasót, mely hirtelen felidézti Mátrai korábbi, a kiállítattoktól teljesen eltérő, narratív munkáit, melyek egyik csoportját erőtlennek nevezi, a másik műcsoportnak pedig azt rója fel, hogy ezek médiuma azonos a Giuseppe Penone által előszeretettel használt médiummal. Műveket más művekkel valamilyen vonatkozásuk alapján összehasonlítva,<sup>3</sup> különösebb indoklás

<sup>1</sup> Fehér Dávid: *Nyitott kapukat... Mátrai Erik LUX című kiállítása*. Balkon, 2011/5., 38-39.

<sup>2</sup> *Mátrai Erik: Lux*. Kortárs Művészeti Intézet, Dunaújváros, 2011. jan. 7 – febr. 5.

<sup>3</sup> Mátrai video-ikonjaival kapcsolatban Bill Violának a keresztény ikonográfia elemeit használó videóra hivatkozik Fehér Dávid, melyek egyébként fontos, ám messze nem kizárólagos inspirációs forrásai Mátrai ezen műveinek.

nélkül erőtlennek nevezhet mindenki, azonban ez egy műkritikusoktól – s Fehér Dávidot fiatal kora ellenére régóta annak nevezhetjük – talán kevésbé elegáns. Ám ha egy kritikus azt írja le egy, a hivatkozott műveivel számos intézmény válogatásaiban rendszeresen szereplő<sup>4</sup> művészről, hogy az „szembrebbenés nélkül másolta a híres olasz művész, Giuseppe Penone leleményét”<sup>5</sup>, az semmilyen körülmények között nem maradhatna indoklás nélkül egy magát komolyan venni szándékozó kritikus részéről. Fehér Dávid nem érezte szükségét állítása alátámasztásának, s ez számomra azt jelenti, hogy úgy gondolta, nyilvánvaló igazságot fogalmazott meg. Nézetem szerint ezen kijelentése félreértésen alapul, méghozzá az originalitás kritériumának félreértésén. Ha megnézzük, hogy mi a közös Penone és Mátrai említett alkotásaiban, azt találjuk, hogy a szerző kizárólag médiumbeli azonosságra gondolhat, ám sem a művészet története, sem a kortárs médiumművészeti praxis nem támasztja alá, hogy egy mű originalitásának az volna a követelménye, hogy a használt médium legyen a művész saját találmánya. Az eredetiséget – már pusztán a kellő mennyiségű médium hiánya okán –

<sup>4</sup> Mátrai Erik Krisztust és Máriát ábrázoló két tövismozaikja (*Tövismozaik*, 2000, rétegelt lemez, tövis, vér, szögek, plexidobozban, 40 × 120 × 2 cm; *Tövis Mária*, 2009, rétegelt lemez, tempera, tövis, 94 × 72 × 7 cm) többek között az alábbi kiállításokon volt látható: *M11. Rákóczi-ház*, Miskolc, 2003; *All over the Corporation*, Skelleftea, Svédország, 2004; *Diszkrét báj*, Irokéz Galéria, Szombathely, 2005; *Az idő legújabb cáfolata*, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2008; *4 Humours*, acb Galéria, Budapest, 2009; *Derkovits Ösztöndíjasok Kiállítása 2009*, Ernst Múzeum, Budapest, 2009; *Messiasok*, MODEM, Debrecen, 2009; *Liberio Arbitrio*, Magyar Intézet, Párizs, 2011; *Istenem*, MODEM, Debrecen, 2011.

<sup>5</sup> Mivel a szövegben (Fehér i.m. 38.) nincs kifejtve, hogy pontosan mit ért Fehér Dávid „lelemény” alatt: Giuseppe Penone (1947) az arte povera máig aktív, változatos anyaghasználatáról ismert alkotója számos nagyméretű, reliefszerű organikus, főként absztrakt kompozíciót készített növényi tövisek egyszínű fehér felületbe applikálásával.

MÁTRAJ ERIK

Tövismozaik, 2000, rétegelt lemez, tövis, vér, szögek plexidobozban, 40 × 120 × 2 cm





MÁTRAI ERIK  
Tenger kapu, 2011, installáció, Kortárs Művészeti Intézet, Dunaújváros

a médiumhasználat mikéntje jelenti, s még ebben is találunk számos egyezést (pl. festészeti iskolák esetében), így hozzáadódik a médiumhasználat mikéntjéhez az a kontextus, amelyet elsősorban a mű alkotójának többi műve és az azokat övező szellemi háttér teremt meg. Visszatérve a konkrétumokhoz: Penone kompozícióihoz mint anyagot használja a tövist, melynek kulturális referenciái hozzáadódnak e művekhez, de nem kölcsönöznek számukra semmilyen narratív tartalmat. Mátrai figuratív tövisműveinek a narratív tartalom képezi az alapját, ehhez pedig olyan médiumot használ, mely a narratív tartalom aláhúzására, s a kifejezés expresszivitásának fokozására szolgál.

A következő dunaújvárosi mű (*Szpot kapu*) bemutatásának kapcsán feltett kérdésről – „Hol a határ a magas művészet és szórakoztatóipar csillogása között?”<sup>6</sup> – már az előzők fényében eltöprenghetünk, s felvetésének kritikai élet nem oldja, hogy Fehér részben a kérdés, részben a mű kapcsán Olafur Eliasson *Your Blind Movement* című 2010-es fény-füst installációjára hivatkozik.<sup>7</sup>

Áttérve Mátrai *Rainbow ellipse*-ére, Fehér megemlékezik az annak címében is felidézett előképről, Eliasson először 2005-ben kiállított *Round Rainbow* című kinetikus fényinstallációjáról, a két mű művészettörténeti előzményeiről ezúttal sem elfeledkezve. Mátrai művének elemzésével és méltatásával folytatva, s azt a dunaújvárosi kiállítás legerősebb darabjának nevezve, azonban hirtelen újabb merész állítást fogalmaz meg, miszerint ez a mű korábban Anthony

McCall neve alatt szerepelt. Az ellopott művet konkrétan nem említi, nem is tudná, merthogy ilyen mű nem is létezik, s a lábjegyzet zárójelbe tett megjegyzéséből az is kiderül, hogy a médium sem teljesen azonos – „(McCall installációi, 'fényszobrai' és Mátrai műve között vannak persze minimális [sic!] különbségek – például McCall leggyakrabban nem projektort, hanem filmvetítőt s tán kevesebb műfüstöt használ – a végső összehatás mégis megdöbbentően hasonló.)” McCall kapcsán Fehér Dávid lábjegyzetben az ArtReview idei első számában a művésről megjelent írásra<sup>8</sup> hivatkozik, ám sem ez a cikk, sem a McCallról megjelent korábbi szövegek nem támasztják alá azt a kijelentését, ami a plágium tényét megállapítja: „Anthony McCall (...) már a hetvenes évek közepe óta alkot épp ilyen fénytőlcsérekből és műfüstből komponált fényinstallációkat.”<sup>9</sup> A New Yorkban

6 Fehér i.m. 38.

7 Eliasson, s így Mátrai műveinek Turrellen kívüli előképeként említi még Fehér Carlos Cruz-Diez 1960-as évekbeli fényinstalláció-sorozatát, illetve Preston McClanahan 1968-as *Fog Room*-ját.

8 Tyler Coburn: *Anthony McCall*. Art Review, 2011. February, 78-83.

9 Fehér i.m. 39.



MÁTRAI ERIK  
Szpot kapu, 2011, installáció, Kortárs Művészeti Intézet, Dunaújváros

élő brit művész fényinstallációit szokás filminstallációknak is nevezni, mivel azok filmes technikán alapulnak: filmvetítő-géppel olyan animációkat vetít a falra vagy a földre, amelyekben fekete alapon fehér pont(ok), kör(ök), görbülő vonal(ak) vannak mozgásban vagy transzformálódnak egymásba. Az elsőtétített kiállítótérben a vonalakat kivetítő fénypásmák térbeli struktúrákat hoznak létre. A filmvetítő (vagy az újabb munkákban a projektor) nagyítólencséjének köszönhetően a vetítetűfelület felé táguló fénysugarakból kinetikus fényszobrok jönnek létre, melyek előre megtervezett mozgásába esetleges befolyásolóelemként a fénycsóva útjába álló közönség is szerephez jut. Kezdetben McCall nem is használt füstgépet, mivel az első néhány évben műveinek bemutatására olyan off-space helyeken került sor – New York-i raktárépületekben és mozikban –, ahol a levegő apró porszemcséi megfelelő körülményeket biztosítottak a fénycsóvák térbeli láthatóvá tétele számára<sup>10</sup>. McCall tölcészerű fényképződményeket a térbe rajzoló filminstallációinak fókuszában a fény anyagi mivoltának és térszervező hatásának tanulmányozása áll, művészeti gyökereik pedig a hatvanas-hetvenes évek fordulójának

<sup>10</sup> Első nagy múzeumbeli bemutatkozása ébresztette rá, hogy ez nem egy mindenütt jelen lévő adottság, ezért vált szükségessé a füst használata. (A *New Media I* című csoportos kiállítást Malmöben, a Konsthallenban rendezték 1977-ben. Itt vetítették le McCall *Line Describing a Cone* című, 1973-as főművét egy este, az erre az alkalomra összegyűlt közönség számára. A mű jelentőségét taglaló, bevezetővel ellátott interjút ld.: Mark Godfrey-Anthony McCall: *Anthony McCall's Line Describing a Cone*. Tate Papers, Issue 8. Autumn 2007, online kiadvány, <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07autumn/godfreymccall.htm>. Ugyanezen témához: Anthony McCall: *Line Describing a Cone and Related Films*, October, Winter 2003, Vol. 103. 42-62.)

független filmes kísérleteiben keresendő.<sup>11</sup> Mátrai *Rainbow ellipse*-e is egyfénytölcsér. A helyspecifikus, a kiállítótérre méretezett, ellipszist formázó szívárványprojekció csak a falon rajzolódik ki szívárványként, mint a gomolygó füstöt megvilágító fénytölcsér – a színkeverés optikai szabályaiból adódóan – fehér színű. Formai analógiát nem nehéz észrevenni az elliptikus fehér fénytölcsér és McCall tölcsér-szerű fénystruktúrái között. Látjuk azonban azokat a különbségeket is Mátrai *Rainbow ellipse*-e és McCall munkái között, amelyek eltérő médiumok különböző koncepció alapján történő használatából adódnak.<sup>12</sup>

11 Godfrey McCall-lal közösen jegyzett (!) interjújában azokat a filmes törekvéseket említi, amelyek a film médiumának szobrászi dimenziójával foglalkoztak, a vetített kép mellett komoly figyelmet szentelve a filmemulzió textúrájának, a vetítógép hangjának, valamint a vetítógép és a vetítőfelület közötti térnek. Godfrey-McCall i.m.

12 Fehér felrója Mátrainak, hogy nem hivatkozik McCallra, csak a Van Eyck testvérekre a sajtóanyagban, bár tapasztalatom szerint az intézmények által kiadott sajtóanyagokat nem a kiállító művészek szokták írni. Amire viszont személyes ráhatása van Mátrainak, az saját blogja a <http://erikmatrai.blogspot.com> webcímen, melyben egy január 14-i bejegyzésben három, Anthony McCall installációjáról készült fotó lett posztolva.

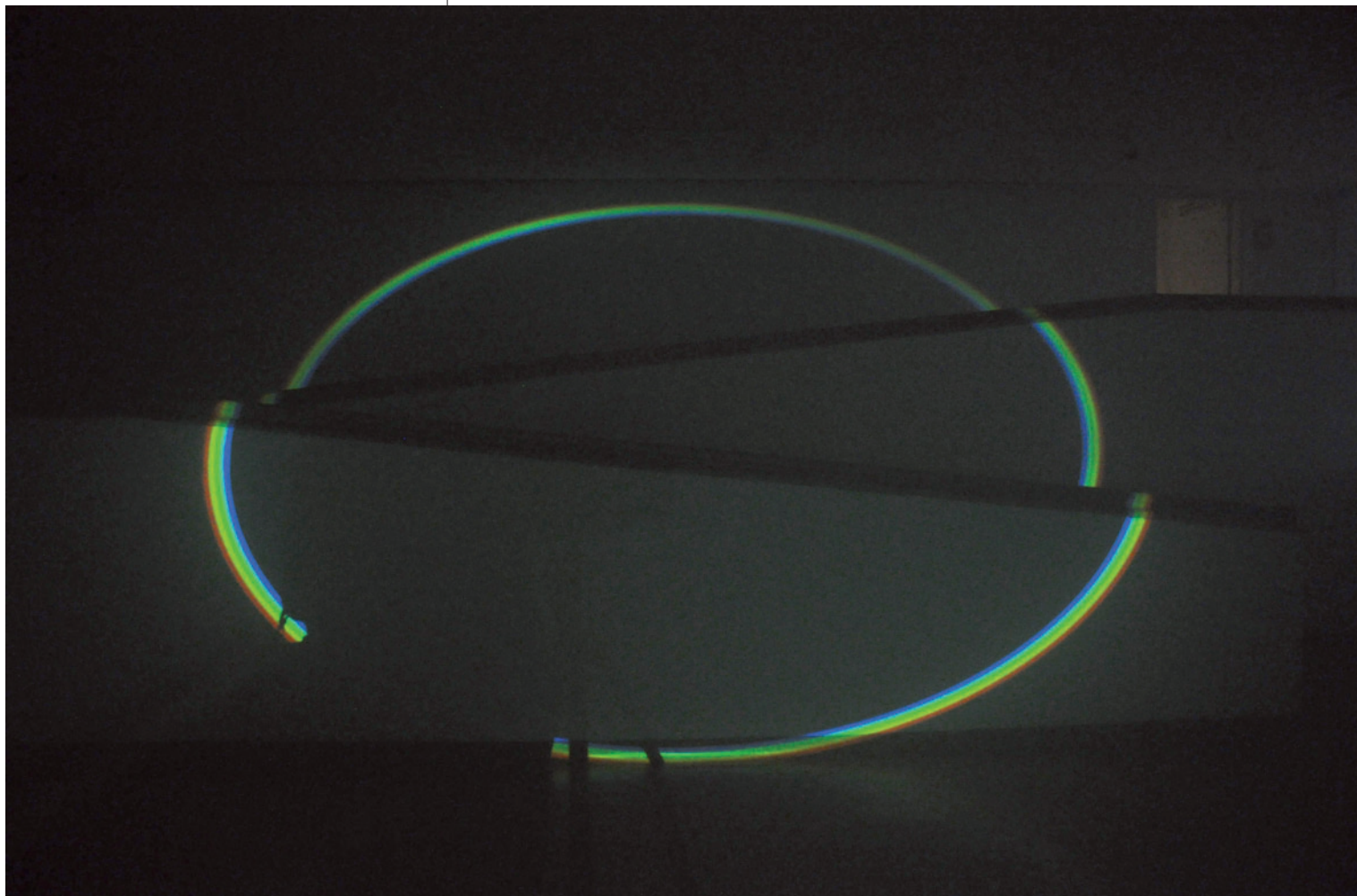
Tegyük fel, hogy olyan szigorúak vagyunk Mátrai Erikhez, mint Fehér Dávid, és a médium és a médiumhasználat mikéntjéről „az egybeesés megdöbbentő és elképesztő”<sup>13</sup> állítással nyilatkozunk. Ekkor azonban, még mindig nem vettük tekintetbe a kontextust, legelőször is azt, amelyet maga a kiállítás a kiállított művekkel teremt, másfelől pedig azt, amelyet a művész eddigi munkáival már létrehozott. A *Lux* című kiállításról Fehér Dávid is megemlíti, hogy a bemutatott négy mű mindegyike kaput vagy folyosót formázott, s a címnek a közép-korban gyökeredző keresztény fényszimbolikára való hivatkozása nyomán maga is rámutat, hogy a kapuk és folyosók átjárót nyitnak, a behatolás lehetőségét jelentik egy másik szférába, s „a szakrálissal való találkozás eseményét (...) mint tértapasztalatot inszenálták.”<sup>14</sup> Ezzel még tartalmi szempontból nem távolodott el Mátrai különöbben a Turrell által képviselt vonaltól. Ugyanerről a kiállításról írva korábban Mélyi József, a Fehér által felsorolt fényművészek közül többet is előképként említve, az alábbi kövekeztetésre jutott: „Mátrai azonban eredendően nem fényművész, és nem is a művészet alapelemeinek – mozgás, tér, fény, szín, stb. – egyensúlya vagy feszültsége izgatja, hanem az élmény spiritualitása.”<sup>15</sup> Mélyi a kijelentését nyilván Mátrai korábbi – a jelen cikkben eddig csak érintőlegesen említett – művei által megteremtett kontextusra alapozza, amelynek tükrében az egyes művek és a kiállítás egésze elnyeri valódi értelmét és jelentőségét. Mátrai Eriket művészé érése kezdeti óta a keresztény transzcendencia, illetve annak művészi kifejezési lehetőségei foglalkoztatják. Az általa művelt deklaráltan szakrális művészetet azonban nem

13 Fehér i.m. 39.

14 Fehér i.m. 38.

15 Mélyi József: *Fantazmagóriák*. Élet és Irodalom, 2011. január 28., 22. (elérhető: [http://www.es.hu/melyi\\_jozsef/fantazmagoriak:2011-01-26.html](http://www.es.hu/melyi_jozsef/fantazmagoriak:2011-01-26.html))

MÁTRAI ERIK  
Szívárvány kapu, 2011, installáció, Kortárs Művészeti Intézet, Dunaújváros



korlátozza a hagyományos médiumokra, sőt, leginkább a modern technológiákban és médiumokban rejlő kifejezési lehetőségek foglalkoztatják, anélkül, hogy közben háttér fordítana a keresztény művészet ábrázolási hagyományának. Folyamatos kísérletező, s időről időre új médiumokkal gazdagodik eszköztára. Mátrai legfőbb erénye éppen az, hogy nem ragad le egyetlen médiumnál sem, hanem miután a választott médium számára fontos aspektusait feltérképezi és felhasználja, vagyis létrehozza a saját ideáját és a médium lehetőségeit legmegfelelőbbben ötvöző alkotást vagy alkotásokat, továbblép, és újabb, hasonló potenciált rejtő médium után kutat, esetleg évek múltán visszatér egy-egy már korábban alkalmazott technikához. Ez a típusú változatos médiumhasználat számos kortárs művész gyakorlatában felbukkan, természetesen más és más médiumokkal, példaként legyen elég a magyar Várnai Gyulát említenem. Ebben a tágabb kontextusban értelmezve Mátrai *Szivárvány-ellipszisének* újabb szimbolikus rétege sejlik fel – a szivárványra mint Isten és ember (Noé) szövetségének jelképére utal, melyben nem nehéz újfent a transzcendens és az evilági közötti kapcsolódását meglátni.

Lehet nem szeretni és nem kötelező elismerni Mátrai Erik művészetét. Kritiszálni is lehet, sőt kell, nincs olyan, akit ne lehetne, vagy olyan, aki számára az adott esetben ne járna haszonnal. Fehér Dávid azonban kiállítás-kritika apropóján többrendbeli csalással vádolja meg Mátrai Eriket. Ha írása kritika volna, azzal nem kellene vitatkozni, hiszen, még ha tartalmazna is esetleges félreértéseket, a szerző személyes ízlését közvetítené. Bár felteszem, hogy Fehér Dávid Mátrairól szóló írását is eredendően ízlésbeli okok vezérelték, a benne megfogalmazott vádak már a tényállítás kategóriájába tartoznak, s mint ilyenek, bizonyításra szorulnak. Ám, ha a felmutatott bizonyítékok, s az érvelés nem állják meg a helyüket, nem marad más, mint a pusztán vádaskodás.

MÁTRAI ERIK

Szivárvány kapu, 2011, installáció, Kortárs Művészeti Intézet, Dunaújváros

