

Mestyán Ádám

## Kék

### Jan Fabre: *Die Jahre der Blauen Stunde*

📍 **Kunsthistorisches Museum, Bécs**

📅 **2011. május 4 – augusztus 28.**

Nappal és éjszaka, éjszaka és nappal között akad egy meghatározatlan átmeneti periódus, amit különbözőképpen nevezünk: „szürkület,” „hajnal-alkonyat,” sőt, egy szép régi magyar szóval „napenyészet”. A 19. századi tudományosság, amely a világ megmérését pontos kategóriákkal képzelte el, erre az időszakra is kitalált egy fogalmat: *l'heure bleue*, *the hour blue*, „a kék óra”. Ekkor JEAN-HANRI FABRE (1823–1915) – a rovaran egyik atyja – szerint a rovarok felélednek, illetve nyugovóra térnek, pontosan az emberi világgal ellentétesen.

A „kék órát” idézi dédunokája, JAN FABRE legújabb kiállítása a bécsi Kunsthistorisches Museumban, pontosabban, életművének azon korszakából válogat, amikor éveken keresztül egy kék golyóstollal rajzolt megszállottan. „A kék óra éve”-ből, hiába produkáltak többszáz művet, most mégis csak huszonnégy darab került kiállításra (kiegészítve egy későbbi alkotással). A jól dokumentált tárlat meglepő kérdéseket tesz fel hagyományos témákról:

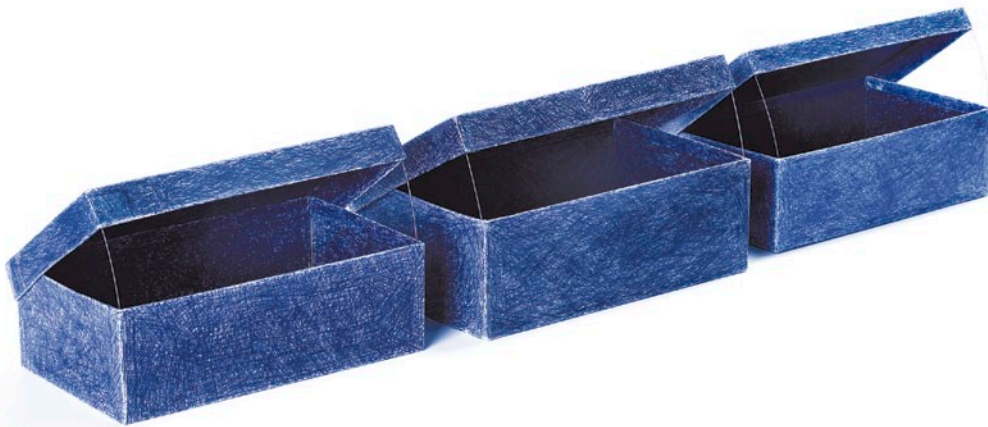
JAN FABRE *A kék óra tíz éve* című installációja a Kunsthistorisches Museumban, Képtár XV. terem, © fotó: Kunsthistorisches Museum

festmények és rajzok, figuratív és non-figuratív ábrázolásmódok, hasonlóságok, hagyomány és modernitás viszonyáról.<sup>1</sup> A dédapa, aki Fabre folyamatos ihletője, életművének szerves része, végső soron alteregója, itt és most, a kék tollrajzok között, még egy különleges hommage-t is kap: gipsz büsztje a kiállítás egyik fontos darabja.

Félrevezető egyedi és egyszerű kiállításnak tekinteni a mostani válogatás révén létrejött különleges feszültséget és formajátékokat, hiszen ez a projekt (nevezzük így jobb híján) a harmadik állomása Fabre kétévente ismétlődő múzeumi jelenlétének. Az első 2006-ban az antwerpeni Royal Fine Arts Museumban (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) *Homo Faber*

1 A Kunsthistorisches Museum három kiadvánnyal is segíti az érdeklődőt. 1. Kicsiny tájékoztatófüzet, képleírásokkal, angol verziója: *Jan Fabre – The Years of the Hour Blue* (Vienna: Kunsthistorisches Museum, 2011). 2. Katalógus, benne Ben Street informatív, Hegyi Lóránd poétikus, és Jasper Sharp okos tanulmányaival (Vienna: Sabine Haag/Kunsthistorisches Museum/Christian Brändstetter Verlag, 2011). 3. A múzeum honlapján elérhető kítő rövid werkfilm, *CastYourArt*: <http://www.khm.at/de/khm/ausstellungen/aktuell/jan-fabre/>, utoljára megtekintve: 2011. augusztus 2. Ebben a videóban 26 művet említetek, de én bárhogy számolom, csak 25-öt találtam és a tájékoztatófüzetben is csak 25 alkotás szerepel.





JAN FABRE  
Cipődobozok, 1977  
A Kék óra sorozatból, Bic golyóstoll cipődobozon,  
magányújtemény, a Dewer Gallery, Otegem jóvoltából  
© VBK, Wien 2010; fotó: Fabien de Cugnac

címen, a második a Louvre-ban *L'Ange de la métamorphose* címen futott.<sup>2</sup> A harmadik a bécsi Kunsthistorisches Museumban a *Die Jahre der Blauen Stunde*. Noha egyhelyütt az osztrákok azt írják, hogy Bécs lenne az utolsó helyszín ebben a kiállítás-sorozatban – merthogy ez egy trilógia volna –, valahogy ez a tudatosság máshol nem jelenik meg Fabre-nál (így talán várható még majd valami hasonló alkalom). Mindenesetre a rendkívül szerteágazó életműben<sup>3</sup> az utóbbi dekádban a legnagyobb nyilvánosságot ezek az események kapták, megerősítve azt a benyomást, hogy az öregedő Fabre legsajátabb médiuma mégiscsak a képzőművészet. Még inkább aláhúzza a tanulóévekkel való tudatos szembenézést (visszatérést?), hogy mindhárom múzeumban a késő-renaisszansz-barokk galériákban állította ki műveit, kifejezetten a művészettörténet nagy (vagy éppen „kis-”) mestereinek híres képeivel párbeszédben. Gesztusai nem igazán kánon-rombolóak, jóval inkább – saját szavai szerint is – valamiféle furcsa alázatról tanúskodnak. Az alázat szót talán túlzásnak érezhetjük, ha arra gondolunk, hogy mind a Louvre-ban, mind a bécsi Kunsthistorisches-ben épp Rubens festményei válnak jelentéktelenné: míg Párizsban egy óriási kőhalmaz vontja el a látogatók figyelmét, addig Bécsben Fabre egyszerűen letakarta-elfedte Rubens képeinek egy részét. Mégis, semmifajta, unalmas, erőltetett ideológia nem fedezhető fel Fabre elrendezéseiben.

A Kunsthistorisches Museumban nem minden teremben található Fabre-mű, és nem mindig képről vagy képszerű dologról van szó. Az első (vagy az utolsó, tettség szerint) alkotás a múzeumon kívül található, a tetőn: a *The Man Measuring the Clouds* című szobor (1998) egy könyvtári kislétrán álló embert ábrázol, aki szó szerint egy vonalzóval méri a felhőket. Az egyszerű és látványos megoldás határszágát további árnyalhatja, ha tudjuk, hogy a művész saját testét formázta meg, ám a figura arca korán meghalt bátyjának vonásait viseli. A felhők mérése így nem csak a lehetetlen kissé giccses mementója, hanem egy halott családtag emlékműve is. A kicsiny, aranylő szobor uralja az oromzatot: az épület és figura közötti egyensúlyvesztésben a szobor éppen méreteinél fogva győz, hiszen megtagadja a 19. század végi monumentalitást és egy emberibb, s egyben még ősbibb mértéket állít. Az egész múzeum átalakul Fabre családjának kriptájává, mint

<sup>2</sup> *Homo Faber. Jan Fabre at the Royal Museum / Jan Fabre in het Koninklijk Museum*. Royal Fine Arts Museum (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Atwerpen, 2006. máj. 12 – szept. 6.); *Jan Fabre: L'Ange de la métamorphose*. Louvre, Párizs, 2008. ápr. 11 – júl. 7. (utóbbihoz ld.: Mestyán Ádám: *Gyilkosság vagyok*. Balkon, 2008/9., 10-13.)

<sup>3</sup> Csak ízelítőként: [http://en.wikipedia.org/wiki/Jan\\_Fabre](http://en.wikipedia.org/wiki/Jan_Fabre); <http://www.troubleyn.be/>; <http://www.angelos.be/>; <http://www.janfabre.be/Pages/index.php> (utóljára megtekintve: 2011. augusztus 2.).

ahogy az összes épület (Rómában, Antwerpenben, Kanazawában, San Franciscóban, stb.), melynek tetején ezen szobor másolatai álltak. Az emlékezetnél azonban jóval fontosabb, hogy a *The Birdman of Alcatraz* (1962. r. John Frankenheimer) című film által inspirált mű egy 19. századi tudományosményt jelenít meg. A dolgok – az elillanó, folyton alakot változtató dolgok – megmérése és rendszerbe foglalása éppen ugyanahhoz az episztéméhez kapcsolódik, mint „a kék óra” tudományos kategóriája. Egy olyan korban volt ez lehetséges, melyben az objektivitás ismerve még nem választódtak el az emberi esendőségtől, amikor a mérés vágya már él, de a világ leképezése még az emberen keresztül történik, amikor a világ kiállítása és egybegyűjtése olyan új önreprezentációs formákat alakított ki, amelynek egyik gigantikus eredménye éppen a Kunsthistorisches Museum és a vele párban álló Naturhistorische Museum. Ahogy a két múzeum egymással szemben áll, éppen úgy jeleníti meg Fabre is a tudós és a művész közötti határvonalat, de szigorúan a „művészet” területén, mivel csak itt áll rendelkezésünkre olyan hermeneutika, amivel ezt a határvonalat kimutathatjuk. Fabre-t a tudomány azon pillanataira érdeklék, amelyekben annak a művészettől való elválasztása még nem egyértelmű, amikor az esztétikai még az objektivitás része lehetett.

A halál felidézése összekapcsolódik ezzel a laboratóriumi tudás előtti minőséggel. A bejáratban ugyanis egy kisebbfajta halotti kamra fogad, amely első pillantásra óegyiptomi kettős szobá-nak tűnik. Közelebbről szemlélve, kiderül, hogy a fából készült házíki minden egyes négyzetmí-limétere vastagon át van satírozva tollal. Ajtaja félig nyitva, így látható, hogy belül még egy kisebb kocka van elrejtve, kb. kutyafőnyű nagyságú, és itt is (belül!) az egész felületet beborítják kék tollvonalak: egy örült precizitásával létrehozott, lehetetlenül heroikus munka.

„A Lángok Háza” (*The House of Flames*, 1988) címet viselő alkotás Fabre szerint egy *rajz*, vagyis a térbeli dimenziók helyett a kézzel húzott felületi vonalak összessége határozza meg. A tárgyszerűségéből kiemelkedik a felület: a halálkamra falainak anyagává maguk a tollvonalak válnak. Ez az átlényegülés a kétoldalt található egyiptomi és ókori gyűjtemény halálkultuszaira tett finom utalásként, vagy még inkább a látogató-nak szóló figyelmeztetésként is értelmezhető. A rajz műfaja különleges jelentéssel bír ebben a projektben. Úgy is mondhatnánk, Fabre egész jelenléte a nagy bécsi múzeumban a rajz jelentéséről szól. Akárcsak az első „tárgy-rajz” (hogy fabrikáljunk hirtelen valami megjelölést), a későbbi művek sem a kézzel alakított szabály-talan geometriákat vagy a valóság valamilyen leképezését mutatják be. A többi kiállított „rajz-tárgy”: a három cipősdoboz, a művész ágya vagy

Fabre dédapjának büszkje mind át és át vannak a kék golyóstollal rajzolva. Nem „jelenítenek meg” semmit, és nem is látott minták reprodukciói. A rajz Fabre számára ugyanis nem reprezentációs eszköz. A már-már mániákus módon hihetetlenül sok időt és energiát a tollvonásokra fordító, olykor csoporttal együtt is dolgozó művész a vonalából összefüggő, különböző „vastagságú” kék felületeket „készít”. Nem satíroz, hiszen a golyóstollal nem lehet igazán satírozni, ugyanakkor széles mozdulatai megmaradnak a vonalak örvényében: már pusztán a „teljesítmény” belátása révén jelen van valami *fizikai* a rajzokban. Némiképp a festéket fröcskölő-csorgató Jackson Pollockhoz hasonlóan, a késztermék magára a munkafolyamatra is felhívja a figyelmet, noha itt sokkal finomabban, csak akkor, ha az ember közel lép a rajzokhoz. Az *action drawing* elnevezés mindazonáltal nagyon is illene Fabre nyolcvanas évebeli módszeréhez. A Kunsthistorisches sokak számára ismerős termeiben sétálva Fabre nagyméretű alkotásai általában diszkréten bukkannak elő a sok táblakép között. A Louvre-beli projekthez képest jóval visszafogottabb a művész. A kék rajzok és a környezetük viszonya olykor egyszerű formai hasonlóságokra épül. Például a *Questa Pazzia è Fantastica* (Miféle csodás örület, 1986) kék felületbe rejtett, bagolyszerű arca Tizianónak (műhelyének) a közvetlen szomszédságában függő *III. Pál* pápa portréjára (1543) rímél. A *Plafondtekening* (Plafonrajz, 1987) szinte láthatatlan kézmozdulata Bartolomeo Manfredi *Káin testvérgyilkosságának* (1600 k.) végzetes pózára hajaz, míg a *Materialisatie van de taal* (A nyelv materializációja, 1987) Moretto da Brescia *Szent Jusztinia* (1530 k.) festményének egy részletét – az unikornis szarvát – állítja párba a kékelő háttérben megjelenő hosszú nyelvvel. Ezek a hasonlóságokon alapuló párosítások azonban igen egyszerű, talán kifejezetten elcsépelet játékoknak tekinthetők a párizsi monumentális kiállításához képest. Mini-interjújában hangsúlyozza, hogy a tollrajzok megjelenése a táblaképek mellett (előtt, fölött, alatt, között) szándéka szerint a festmény munkafolyamatának első, kezdeti fázisához tér vissza, amikor még csak a rajzolt vázlatok léteztek, és így mintegy kiemeli ezt az eredeti-korábbi állapotot a festékrétegek alól. Mert mi is egy rajz? Kétdimenziós felületen végrehajtott ceruza vagy toll (vagy más pontszerű „végződés” bíró eszköz) által hagyott jelek sorozata, amelyek egy festménnyel ellentétben soha, vagy csak nagyon ritkán képesek tökéletes illúziót kelteni. A rajzban a rajz önmaga is mindig jelen van. Fabre rajzai a festmények mellett, amelyek az európai, letűnőben lévő reprezentációs képmánia dokumentumai, a modern művészet egyik eredetét, a valóság leképzését radikális tagadó technikákat elevenítik fel. A sűrű és vas-

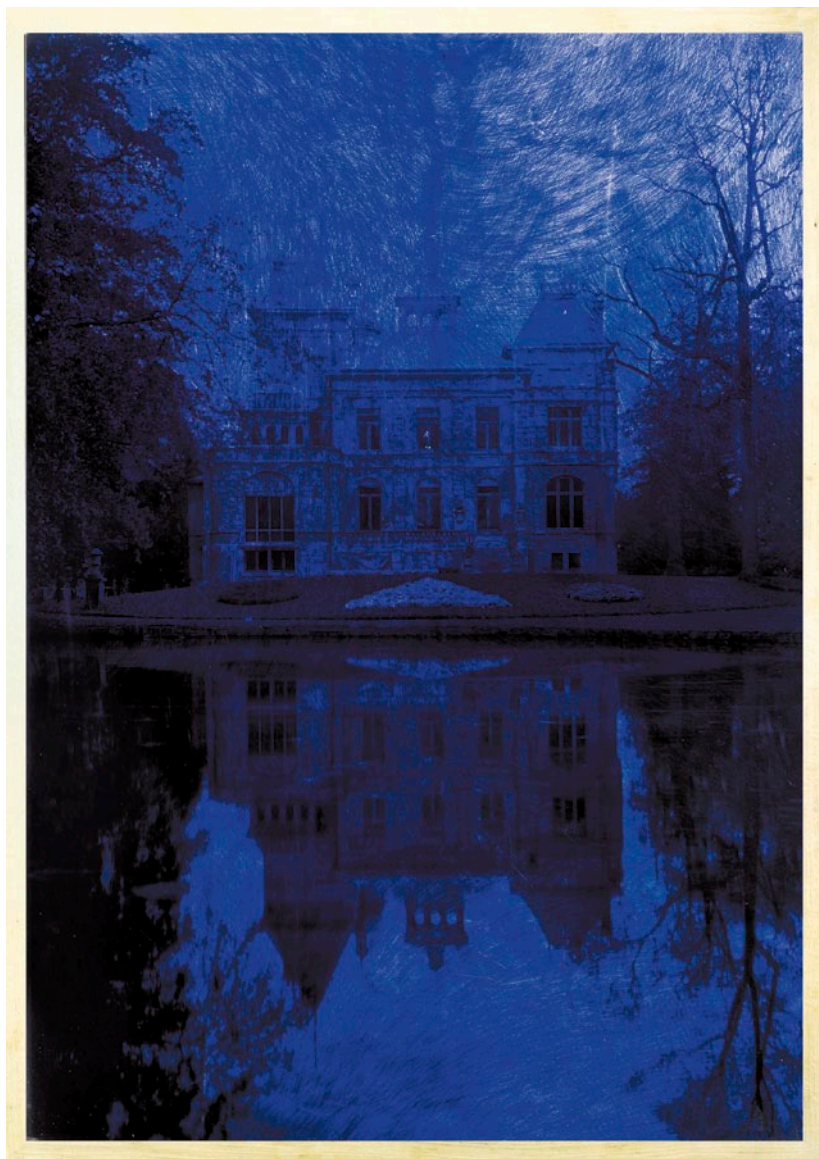
tag rajzokból előálló felületek mégis festményszerűek, mert nem az egyes vonal, hanem a vonalak mennyiségéből előálló új vizuális tér határozza meg a befogadó élményét. Ez a paradoxon mozgatja az egész anyagot és tartja dinamikus párbeszédben az európai képi hagyományt Fabre 19. századi ideológiájával. Fabre-nak a térbeliség és a rajzolt felületek közötti, olykor háborzongató átmeneteinek egyik példája két óriási „függöny,” amely egy-egy terem egyik teljes falát – és az azokon függő festményeket – takarja. Ezek a kék vonalak milli-óit tartalmazó alkotások állítólag szimmetrikusan vannak a Kunsthistorisches



JAN FABRE  
A nyelv materializációja, 1987, A Kék óra sorozatból  
Bic golyóstoll, papír, 1500 × 2000 mm  
magángyűjtemény, a Dewer Gallery, Otegem jóvoltából  
© VBK, Wien 2010; fotó: © Angelos

JAN FABRE  
Három, 1987, A Kék óra sorozatból  
Bic golyóstoll, papír, 1500 × 2000 mm  
magángyűjtemény, Collection Axel Enthoven, Antwerpen, © VBK, Wien 2010; Photo: © Angelos





JAN FABRE  
Tivoli kastély, 1991, A Kék óra sorozatból  
Bic golyóstoll, chibachrom és fa, 1720 x 1250 mm  
magángyűjtemény  
© VBK, Wien 2010; fotó: © Angelos

Museum épületében elhelyezve, az egyik a VI-os – *Het uur Blauw* (A kék óra, 1988) –, a másik – *Vliegende Haan* (A repülő kakas, 1991) – a XIV-es teremben. „A kék óra” olasz barokk mestereket takar el, „A repülő kakas” pedig, mint említettem, Rubens-képeket. Egyetlen figuratív elemet sem lehet felfedezni ezeken az óriási selyemlepleken, melyek közül az utóbbi akkora, hogy csak mindkét oldalán behajtva fér el. A nagyon finom selyem élő anyagként fodrozódik a látogatók mozgásának következtében, fizikai interakciót hozva létre a testek és a leplek között. Mindkét lepel helye olyan festmények/korszakok bemutatásának a helyszíne, ahol a teatralitás és a monumentalitás képpalkotó tényezők. Fabre saját reflexiójában csak a monumentalitás (és persze mégis a teatralitás) gesztusa marad meg, miközben a rajzolt vonalak mintegy kiemelkednek a festmények alól. Az „előzetes” rajzvázlatok – itt konkrét, olvashatatlán/non-figuratív felületté összeállva – eltakarják az „utólagos” festményt, felcserélve ezzel a tradicionális alkotófolyamat állomását.

E két óriási mű – amelyet csoporttal, illetve saját családtagjaival hozott létre, radikálisan beavatkozik a múzeumi térbe és a látogatók közvetlen reakcióját is kiváltja, hiszen az emberek igyekeznek a leplek mögé nézni, hogy meglássák az eltakart képeket (ez több-kevésbé sikerülhet is, hiszen kb. fél méterrel a festmények elé vannak lógatva Fabre rajz-függönyei). A holland alkotó azonban mégsem olyan mélyrehatóan szabja a maga arcára a bécsi múzeumot, mint a Louvre-t két évvel ezelőtt. A kifejezetten finom és szerény elhelyezésekkel, illetve a kék visszafogottsága révén az egyes rajzok belesimulnak a környezetbe, szelídebb,

de talán mélyebb összefüggéseket kiemelve a Louvre-beli interakciókhoz képest.

A „kék óra éveiből” válogatott munkák közül kiemelkedik a Tivoli kastélyt (*Kasteel Tivoli*, 1991, 1991–2007) ábrázoló két kisebb alkotás. Eredetileg fotónyomatok, amelyeken az újra és újra, át- és átrajzolt kék golyóstoll vonalak a kastélyt magát és a tóban tükröződő tükörképét az egyik mű felületén (a kisebbiken) majdnem teljesen eltüntetik. Fabre olyan mély-kéket ért el, amely épp úgy átalakítja az eredeti formákat, mint a rovarok átváltozása. A Tivoli kastély, a nyomatok-rajzok tárgya egyébiránt Fabre legnagyobb performanszának a színhelye volt 1990-ben: a teljes épületet beborította papírral, majd több mint 150.000 (értsd: százötvenezer) golyóstoll felhasználásával az egészet átrajzolta. A két alkotás körül a Kunsthistorisches-ben egyébként csupa épületet ábrázoló Canaletto-festmény található, így a Tivoli kastély golyóstollal átrajzolt lenyomatái az épületek, a festmények, és a rajzok közötti (hiszen az építész is rajz alapján dolgozik) összefüggésekre is rávilágítanak.

Fabre a rajz elsődlegességének és az ábrázolás „alatti” rétegeinek felmutatása mellett egy jóval alapvetőbb gesztust is végrehajt a bécsi gyűjteményben, amely a francia projekthez képest szinte forradalmi. Ez pedig a felhasznált anyagok olcsósága, a kiállított tárgyak hétköznapisága: a cipősdobozok, vásznak, és leginkább maga a golyóstoll mint a leghétköznapibb fogyasztási cikk. A barokk és reneszánsz képeken ábrázolt, „reprezentált” gazdag arisztokrácia vagy polgárság, de még a „dús” szentképek mellett is a kék óra tárgyai a szegénységet, az egyszerűséget hangsúlyozzák. Mindez éles kontrasztban áll a Louvre-beli Fabre-jelenlét aranytárgyaival, amelyekkel inkább a középkori mágiához vagy a katolikus liturgiákhoz nyúlt vissza.

Persze, a Kunsthistorisches Museum kék rajzai is egy már-már vallásos attitűdről tanúskodnak, amely a világ átváltoztatását a legegyszerűbb eszközökkel – szinte a pusztá akarattal – képzelel el. A golyóstoll-vonalak mennyisége, a reprezentáció alapvető elutasítása, a felületek létrehozása, de leginkább a rajz kétdimenziós volta és a tárgyi világ három dimenziójának átjárhatósága Fabre-t szinte a Borges-i fantáziák világához, a lehetetlen és az emberi logikával nem mérhető vállalkozásokhoz kapcsolja. Ugyanakkor a modern művészet történetével tudatosan játszó művész ezt a történetet végső soron rehabilitálja, a rajz-felületek összességében új életet ad a figuratív festményeknek. Mivel azonban az új érvényesség csak a régi jelentés-összefüggések (amelyek [re-]konstrukcióját művészettörténetnek nevezzük) elvesztésén keresztül valósulhat meg, a „kék óra” lehetőséget ad átgondolni, hogy mi *múlt* el nappal és éjszaka között.