

Ahol véget érnek a szavak

Képpé formált anyag – Günther Uecker kiállítása

➤ Szépművészeti Múzeum, Budapest

➤ 2012. december 15 – 2013. március 17.

GÜNTHER UECKER munkái 2012-ben kétszer is előtérbe kerültek a Szépművészeti Múzeum programjában. Tavasszal szerepelt az európai absztrakt művészet egyik fontos helyszínén, a Sankt Gallen-i Erker műhely bemutató *St. Gallen-i kalandok* című tárlaton,¹ decemberben pedig önálló kiállítása nyílt. A múzeumi gyűjteményből válogatott, újrendezett modern kiállításon is szerepel egy Uecker-alkotás, a rendezők pedig arra is figyeltek, hogy Henryk Stażewski művei mellett helyezék el azt. Ezzel természetesen máris művészettörténeti összefüggéseknél találjuk magunkat: a lengyel avantgárd legjelentősebb alkotóinak, Władysław Strzemińskinek és Henryk Stażewskinek Ueckerre gyakorolt mély hatásánál. Megjegyzendő, hogy Uecker és Magyarország viszonyának is önálló kontextusa van, hiszen a német művésznek már 1987-ben önálló tárlata nyílt Pécsen a Vasarely Múzeumban, a világtornét járt *A megkínzott ember* című, a verbális agresszió „vizuálissá tételére” épülő installációja pedig először Budapesten, a Magyar Nemzeti Galériában készült el 1993-ban – utóbbi ezen a mostani kiállításon vetített portréfilmben idéződik fel.

Uecker saját „nyelvének” elemeit az 1950-es években alakította ki, és a kortársai- val kölcsönösen váltott inspirációk mellett az orosz, lengyel geometrikus irányzatok tanulmányozásának is nagy szerepe volt. Uecker 1966-ig az absztrakció lehetőségeivel, az új tárgyhasználat, társadalmi szerepvállalással foglalkozó ZERO csoport tagja volt, részt vállalta a közös „happeningekben”, akciókban, a fényvel és a kinetikus művészettel kapcsolatos vizsgálatokban. Uecker ekkorra már birtokában volt azoknak a meghatározó és tragikus tapasztalatoknak, amelyek a kifejezés lehetőségei utáni keresését elindították: ez az alapélmény pedig

¹ Ld.: Kumin Mónika: *Beszélgjenek a kezek*. Balkon 2012/5., 21-24.

GÜNTHER UECKER

A képpé formált anyag, Szépművészeti Múzeum, 2012 (részlet a kiállításról)

© Fotó: Józsa Dénes



– akárcsak nemzedéke egésze számára – a második világháború volt, amely után, mint ahogy az beleégett kulturális tudatunkba, a művészet nem lehet többé olyan, mint annak előtte. Ez Uecker esetében a német katonai légiérő központjában, Wustrowban töltött gyermekkor hatására (ahol a tenger által kivetett holttesteket ő és társai temették el, majd elszenveték a sziget orosz megszállásának drámai eseményeit, az egymásra reagáló erőszak-hullámokat), az egyéni és a kollektív trauma mibenlétének meghatározása is szerepet játszik. A kifejezhetetlenre kifejezési lehetőséget kereső következetes munkamódszerre szinte saját mitológiát alakított ki az évtizedek során, amelyben a színek anyagok és tárgyak szimbolikus tartalmat nyernek, de valahogyan mindez a verbalizálhatón kívül ragad. Bódi Kinga Ueckerrel készített, a kiállításhoz készült remek katalógusban olvasható interjújában a művész a festészetnek a verbálisan kifejezhetetlen regiszterekben betöltött szerepére utal, amikor azt mondja, „ahol a szavak véget érnek, ott kezdődik a festészet”, Debussy zenéről megfogalmazott gondolatára utalva. A kiindulás a racionális „világmegismeréssel” kapcsolatos szkepticizmus. Talán ezzel magyarázható, hogy Uecker nem akar sem elbeszélni, sem „megtéveszteni” a munkáival, ami pedig az ábrázoló művészetek hagyományos sajátja. A kép csupán önmaga és csupán önmagára mutat, mert egy másképpen kifejezhetetlen tartalom kifejezési lehetőségeit keresi: nyilván ezért foglalkozott Uecker (a klasszikus kelet-európai avantgárd művészek nyomán) a kép teológiai vonatkozásaival, különösen az ikonokkal. Az alapmotívumok valójában nagyon egyszerű dolgok: emberek, ember és természet egymáshoz való viszonya, az emberi létezés más emberek által kondicionált természetete, az anyagközpontú műtárgy önmaga anyagszerűségén túlmutatni vágyása, így pedig eljutás a szakralitáshoz.

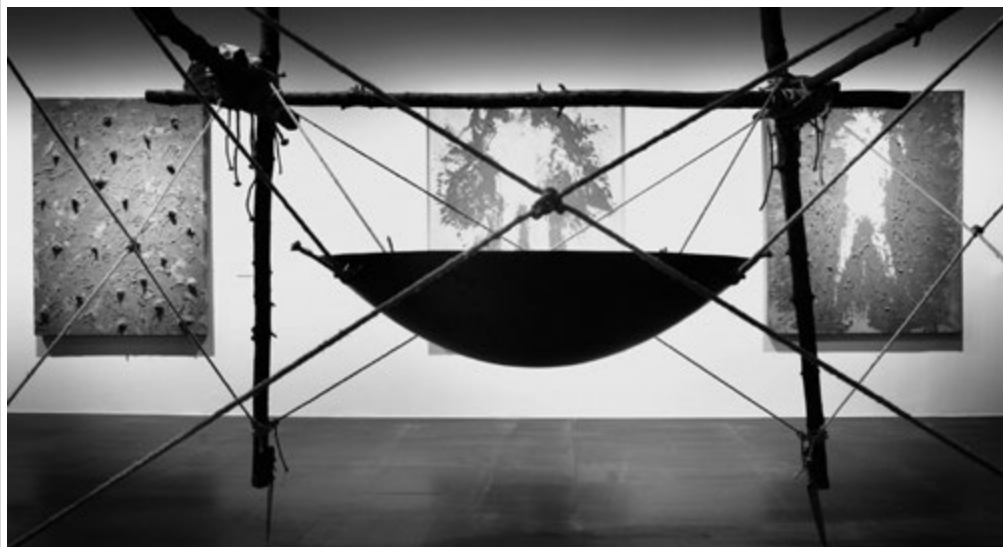
Az Alexander Tolnay által és Bódi Kinga segítségével válogatott és rendezett retrospektív kiállítás a különböző alkotói szakaszokat és inspirációkat, motívumokat egy-egy mű szerepeltetésével vonultatja fel. Metszetét adja az életműnek, egyúttal a háborúval kapcsolatos generációs alapélménynek is emléket állít, és nem utolsósorban felkínálja a lehetőséget, hogy a ma már klasszikusnak számító, az ötvenes években indult életműveket, mint Ueckerét is, történeti perspektívából vizsgálhassuk meg. Uecker a háború utáni, megosztott (a művész maga is az NDK-ból disszidált az NSZK-ba) és friss traumákkal küzdő Európa művészeti irányai között az absztrakció anyagközpontú, robbanásig kifejezésteljes, ugyanakkor intellektualizáló irányába indult, de mindvégig a klasszikus avantgárd expresszív és nonfiguratív irányai és a vallástörténet tanulmányozásából

fakadó spirituális szemlélet határozta meg (az egzisztencialisták vagy Bertrand Russell munkássága iránti érdeklődés mellett, vagy ezek ellenére). A monokróm „szakrális” tárgynéklülisége az ötvenes évek végén sokakat foglalkoztatott, elég, csak Európánál maradván, az Ueckerrel egyébként szoros személyes és szakmai kapcsolatot ápoló Yves Klein „szellemi” festészetét említeni. Uecker szímszimbolikájában (amely egyébként a kiállításon szereplő műtárgyak csoportosításának egyik alapját nyújtja: fehér, fekete, barna, szürke), némileg ennek nyomán a fehér az „abszolút festészet” jelképévé vált, az üresség megjelenítőjének, és a védelem jelentésrétegeivel ruházódott föl. Ahogy Lucio Fontana térkonceptióiban a hordozó „akcióértékű” átszakításának férfias gesztusa a képpel szemben támasztott évszázados elvárásokra is válaszol (a kép ablak a valóságra), Uecker inkább hozzáadással lépteti ki munkáit a térbe. Ilyenek korai művei: a polgári életmódhoz szorosan hozzátartozó bútorokat sűrű szögeléssel használhatatlanná, bizarrá és ijesztővé tette, távolról – de jóval drámaibb színezettel – a meglepő szurrealista tárgyalakítások, például Meret Oppenheim szőrös csészéjét idézve (*Malzeit*, 1963, *Éjjeliszekrény*, 1963), vagy amikor a hagyományos képfelületet „ültette tele” rendszeresen szögekkel. Uecker a gesztusfestészet direkt személyességét és festőiségét nagy részben elkerüli (éles kivételt ez alól talán írást használó művei jelentenek, mint az említett *A megkínzott ember*, vagy Habermas szövegeiből kalligrafált munkái): valamiféle elidegenítő tárgyat vagy eljárást iktat be, testének meghosszabbításaként, protézisként használja őket, ami eltávolító, ami a tér rendezett birtokbavételét teszi lehetővé, és amely a szervezett struktúra iránti érdeklődését is kielégíti. Ilyen a festéket formáló „gereblye” vagy a művész attribútumává vált szög.

A szög 1957 óta tér időről-időre vissza a munkáiban az olyasfajta empátia tárgyiásulásaként, amely egyaránt tudatában van az ember sebezhetőségének és másokon sebet ejteni tudó természetének (ez alapján bővült az eszközök sora a késsel vagy a zsilettpengével). A szög az agresszió jelképe, férfias elem (és Uecker sajátos akcionizmusa – a szögek beverése – is az), de az építés eszköze is, amely a védelem, mások távoltartásának lehetőségét is magában hordozza, és felidézni a kiskamasz Uecker traumáját, amikor a katonák elől védelmet kereső családját próbálja biztonságba helyezni az ablakok és ajtók beszögelésével. Ilyen értelemben a szögnek a fehér szín jelentésével is összefüggő rétegei vannak. A kiállításon szereplő, széles körben kevésbé ismert kísérleti filmjei közül a fekete belső tér fehérre festését bemutató akciójának felvétele (*Fekete szoba – fehér szoba*, 1972) a fehérrel kapcsolatos ilyen jellegű tapasztalatok



GÜNTHER UECKER
A képpé formált anyag, Szépművészeti Múzeum, 2012 (részletek a kiállításról)
© Fotók: Józsa Dénes





GÜNTHER UECKER
A képpé formált anyag, Szépművészeti Múzeum, 2012 (részlet a kiállításról)
© Fotó: Józsa Dénes

összegzése, annak a megtapasztalása, hogy a fehér szín távol tartja a nézőket, az embereket. Ha már említettük az ueckeri maskulinitást, érdekes idézni a *Sarokfilm* című mozgóképet (1969). Ez hasonló felfogást tükröz, mint a nőművészet egyik nagy úttörőjének, Valie Exportnak a híres fotósorozata, melyen a női test simul bele, veszi fel az utca formáit, de természetesen az emberi test médiumként való használatával kapcsolatos kísérletek mellett mindkettő közös őst, Tatlin és Katarzyna Kobro a műtárgy megváltozott pozíciójával, a térrel kapcsolatos vizsgálatait is kijelöli.

A ZERO-hoz köthető időszakból származik a Moholy-Nagyot bizarr módon megidéző, a fénynek és a mozgásnak vizsgálatából fakadó és a kiállítást nyitó, szenzoros „fény-mobil”, amelynek szögelt körfelülete forog, és így folyamatosan változó árnyékot vet (*A művészet a festőállványon forog*, 1964). Uecker mezőgazdasággal foglalkozó családjának, gyermekkorának alapélménye, a föld, a szántás (amely Uecker rendszerében a föld megsebzésével ér fel), a mozgás és az idő összekapcsolása pedig objektjei-installációi talán legismertebb darabjában tűnik fel először a kiállított munkák között: a *Homokmalom* (1970) a homokba kon-

GÜNTHER UECKER
A művészet a festőállványon forog, 1964
© Fotó: Józsa Dénes



centrikus „mandalákat” húzó örökforgójának problematikája a forgó fénymobillal és a kört alkalmazó művekkel mutat rokonságot.

Uecker a kiállítóterbe „bevitt” természetes anyagokkal nem állt egyedül Nyugat-Európában, a land art „inverz” felfogása az Arte Povera korai torinói tevékenységében is megjelent.

Uecker hasonló tematikával, a mesterséges és a természetes ütköztetésére alapozva épp olyan eszközöket használ, mint az ember ember általi megsebzésének ábrázolása esetében. Ezek a munkák, kevésbé didaktikus módon, leginkább azt az érzékeny egyensúlyt tematizálják, amely az ember és a természet között fönnáll.

A természet meghódítására, atavisztikus félelmeinek legyőzésére a legbüszkébb a modern ember. Amikor Uecker élettelené tett élőlényeket, fákat használ kiindulópontul, azokat szögeli vagy éppen „bekötözi” sebeiket gézzel, arra a kettősségre is felhívja a figyelmet, amely az ember és természet egymástól egyaránt való fenyegetettségével magyarázható (*Erdő*, 1988–1991). Uecker készített fotódokumentációkon fennmaradt, a szűk terminológia szerint „kültéri” land art műveket is, amelyek nagyrészt a nyomhagyással, a személyes jelenléttel, az emlékezettel foglalkoztak, és gyakran bevonták a természet erőit is az emberi „eltüntetésébe”, az egyensúly helyreállításába (*Az elveszett emlékek nyomában*, 1974).

Az egyik alapvető felismerés, hogy a második világháború után történt természeti kataklizmák sora, nem választható el a történelmi-társadalmi sokkaktól. A legintenzívebb ezek között az Yves Klein antropometriáit vagy Kazuo Shiraga az anyaggal való harcot megjelenítő sárakcióját idéző *Hamuember*- („öntestkép”) sorozat készítését (1986) kiváltó csernobili atomkatasztrófa. Hiroshima és az industrializáció pusztító hatása a friss, kínai tussal, papírra készült *Fekete eső* című installációban csapódik le (2006), de ilyenek az indián szent helylyel, Black Mesával kapcsolatos művek is (1985), amelyek a helyszínen felfedezett uránlelőhely keltette üzleti lehetőség, illetve a hely hagyományban, kultúrában gyökerező közösségi értékeinek ellentétére reagálnak.

Uecker életműve mindenekelőtt elemi értelemben vett humanizmusról tanúskodik, és arról az empátiáról, amelyet az oly sokat tanulmányozott és nemzedéke számára alapélményt jelentő egzisztencializmus jelölt ki; a Simone Weil-től származó „tér és idő keresztje”, amelyre az ember „fel van verve”, kijelölni látszik a műveket meghatározó metafizikai „térnek” a természetét is.

Ez az elementáris felismerés, drámai megrázkódattásként éri a szemlélőt Uecker munkái között, s ez különösen igaz itt, ahol a korai művektől a legfrissebb papírmunkákig, az objektektől a kísérleti filmekig terjedő válogatott anyag valamiféle helyspecifikus együttessé áll össze.