

ELEM I IMPULZUSOK

Kis Varsó: *Printing Conversation*

Kisterem, Budapest
2017. április 7 – május 27.

„A lét és a világ eredetére irányuló kérdés, hogy kezdetben volt-e a szó, a tett vagy a forma – a szellem, a cselekvés vagy az alak – az értelem, a történet vagy a jelenség...”

OSKAR SCHLEMMER¹

„...az alkotás szabadsága nem a kifejezési eszközök és az alakítás eszközeinek határtalanságán alapul, hanem a szabad mozgáson mindezeknek a szigorú és törvényszerű határain belül.”

WALTER GROPIUS²

A *Printing Conversation* keretében a KIS VARSÓ az utóbbi években készült munkái közül egy szűk tematikus válogatást, valamint az erre az alkalomra alkotott műveket mutatott be a Kisteremben. A kiállítás egyik kulcsmozzanata a címben is megfogalmazott *beszélgetés/dialógus, konverzáció*, a másik pedig a *nyomatás, mint sokszorosító eljárás*, a huszadik század egyik kulturális és politikai értelemben is meghatározó technikája.³

A párbeszéd jelentőségét éppen az adja ebben az összefüggésben, hogy milyen dialógust generálhat a sajtó, illetve milyen módon lehet a nyomtatott szövegek és képek segítségével egy párbeszédet létrehozni, illetve fenntartani. A cím mindezeket túl persze utalhat arra is, ahogy a nyomdatechnika sokszorosított formában teszi sokak számára hozzáférhetővé egyesek vagy sokak dialógusát, beszélgetését, azaz miként kapnak nyilvánosságot a különféle álláspontok, vélemények, és ezek adott esetben milyen újabb párbeszédet generálhatnak akár a társadalmi nyilvánosság közegeiben is.⁴

¹ Oscar Schlemmer: Mensch und Kunstfigur. In: *Die Bühne im Bauhaus*. Szerk. Walter Gropius, Moholy-Nagy László. Bauhausbücher 4. München, Albert Langen Verlag, 8.
² Walter Gropius: Die Idee und Aufbau des staatlichen Bauhauses. In: *Das staatliche Bauhaus in Weimar 1919–1923*. Szerk. Walter Gropius, Moholy-Nagy László. Weimar, München, Bauhausverlag, é.n. 13–14.
³ A nyomdatechnika ebben az időszakban érte el azt a fejlettségi fokot, amikor már nagy mennyiségben és jó minőségben tudtak előállítani nem csak szövegeket, de képeket és illusztrációkat is. Bár a filmhíradó nagyobb tömegeket tudott elérni, a nyomtatott sajtó mégis a korszak egyik legfontosabb információközvetítője, ezáltal a plakátokkal együtt az egyik legfontosabb véleményformálója is volt, amely meghatározó szerepet játszott az akkori kortársak gondolkodásának alakításában.
⁴ Moholy-Nagy már 1929-es kötetében fontos szerepet tulajdonított a nyomdászfoglalkozásnak. Egy olyan fundamentum részének tekintette, amelyen egy új világot lehet felépíteni. Moholy-Nagy László: *Malerei, Fotografie, Film*. Bauhausbücher, 8. Sorozat szerk. Walter Gropius, Moholy-Nagy László. München, Albert Langen Verlag, 1927, 36.

Ha azonban közelebbről megnézzük a galériában kiállított tárgyakat, kétely ébredhet bennünk, hogy valóban megfelelő-e ez a megközelítés, érvényes-e egy ilyen olvasat. Felmerülő kétségeinket tovább táplálhatja az, hogy a kiállításához írt rövid bevezető szövegében SZÉKELY KATALIN művészettörténész azt írja, hogy az elmúlt időszakban a két művész a műtárgyat a művész és a nyilvánosság közötti párbeszédben alkalmazott kódok, konvenciók és jelek komplex struktúrájaként vizsgálta. Ennek eredménye a mostani kiállítás, ahol ennek az analitikus természetű vizsgálódásnak a tárgyi manifesztációja látható. Ezek sok esetben hétköznapi eszközök, amelyeket mintázattá és formává alakítanak, hogy így tárják fel a műalkotás lényegi struktúráit. Ezzel próbára teszik az alkotással összekapcsolódó fogalmainkat, megkérdőjelezzük a hagyományos kiállítási módokat és elbizonytalanítják a művészetről, mint vizuális nyelvről való tudásunkat. Mindezt pedig a BAUHAUS vizsgálódásaiból merítve, miközben újraértelmezik a strukturalista elméleteket, és dekonstruálják a műtárgyat annak legalapvetőbb elemeire: formára, színre és anyagra.⁵

Miként kapcsolódik tehát össze a beszélgetés, a nyomatás, a párbeszéd a művész és a nyilvánosság között a művön keresztül, hogyan tárul fel a műalkotás lényegi struktúrája, és milyen módon kérdőjeleződnek meg

⁵ Vö. Székely Katalin írásával a Kisterem Galéria honlapján <http://www.kisterem.hu/little-warsaw-2017/> (utolsó letöltés dátuma: 2017. 07. 23.)

a bevált kiállítási módok, és miként kezdi ki mindez a vizuális nyelvről való tudásunkat? Nem utolsó sorban pedig: hogyan kapcsolódik a kiállítási anyag a BAUHAUSHOZ, illetve milyen módon kapcsolódhat annak vizsgálódásaihoz, és miként jutunk el ezen keresztül oda, hogy a művet legalapvetőbb elemei felől közelítsük meg?

Akár teoretikus vagy művészi perspektívából is fontos válaszokat adni ezekre a kérdésekre. Én nem innen közelítem meg problémát, mivel a jelenlét a kiállításon, a művekkel való találkozás, az a gondolati munka, amelyet az interpretációs helyzet előidéz, a HAVAS BÁLINT – GÁLIK ANDRÁS művészpáros szándékai szerint úgyis rávilágít ezekre a kérdésekre, különféle válaszlehetőségeket kínálva. Amire itt szeretnék rámutatni, az az, hogy a Bauhaus néhány alapvetése miként jelenik meg a most látható munkákban, valamint arra, hogy ezeket a munkákat nem különálló művekként érdemes megközelíteni, amelyek a kiállítási koncepció keretében bemutatott együttessé formálódnak, hanem olyan egységként, amelynek egyes elemei – a kiállított

tárgyak – valójában azok az alapvető „építőkövek”, amelyek megkeresése, megértése és használata segítségével bármilyen mű létrehozható a Bauhaus művészi programja értelmében. Ennek azonban előfeltétele ezeknek az alapelemeknek a beható vizsgálata, megismerése, a közöttük elképzelhető viszonyok feltárása, illetve mindezek felhasználásával a legkülönfélébb variációs megoldásokat mutató tárgyi kifejezése.

A kiállítás egyik kulcsmozzanata a művek címe, pontosabban azok hiánya, ami direkt módon veti fel a művészi kommunikáció lehetőségének és mibenlétének, továbbá az értelmezési keretek kijelölésének kérdését. A műveknek ugyan van címük, de ezek a kiállítótérben nem jelentek meg, csak a kiállításához készült leírásban, illetve a két művész a kiállítás záróeseményeként rendezett tárlatvezetésen nevezte csak meg őket. Ez természetesen – amint utaltak erre – felveti az értelmezés problémáját, felhívva a figyelmet arra, hogy van itt egy hagyományosnak tekinthető bevett eljárás, aminek felfüggesztése zavart vált ki, holott csak arra ad lehetőséget, hogy elsődlegesen is a művel, mint kiállított tárggyal, annak érzékileg megtapasztalható anyagi vonatkozásaival foglalkozzunk, mielőtt még bármiféle interpretációba kezdenénk. Susan Sontag erre utalt az 1960-as évek közepén írt esszéjében⁶ a *befogadás erotikájának*, amelyet élesen szembeállított egy sajátos hermeneutikai megközelítéssel, amely leginkább a művek pszichológizáló interpretációját részesítette előnyben. A címnélküliség tehát bármennyire is problémaként jelenik meg, mégis

⁶ Susan Sontag: *Against Interpretation*. New York, Farrar, Straus & Giroux, 1966. 3–14., magyarul uő.: *Az értelmezés ellen*. Ford. Rakovszky Zsuzsa. *Holmi* 1998/3., 416–424.

Kis Varsó
Printing Conversation, Kisterem, 2017 © Fotó: Sulyok Miklós





Kis Varsó
Drop, 2016, akrilfesték
fotón, 53,9 x 43,7 cm
© Fotó: Sulyok Miklós

inkább egy feladat elé állítja a befogadót, kiköszöntve megszokott szerepből, és új helyzetbe kényszeríti azáltal, hogy rábizza, miként és hogyan közelíti meg a kiállított tárgyakat, mit kezd látványukkal, anyagukkal, pozíciójukkal, és végül miként hozza összefüggésbe az egyes elemeket a kiállítás egészének a kontextusában. Mindezt pedig anélkül, hogy már eleve valamilyen értelmet társítana hozzájuk, ami túlmutat pusztán anyagi mivoltukon és formai megjelenésükön.

A címek ugyanakkor nem feltétlenül segítenek hozzá ahhoz, hogy egyértelműsítsék azt, mit is kezdünk a művekké, hogyan is kezeljük ezt a helyzetet. A legtöbb inkább leíró: mintha valami történetre, érzelmi állapotra, eseményre utalna. Az ezeket kifejező szavak azonban nincsenek összhangban azzal, amit láthatunk, bár – amint ezt a két művész is megtette, mintegy a játék kedvéért – megkísérelhetjük felfedezni az érzelmeket, hangulatokat, cselekedeteket, állapotokat az egyes tárgyakban, vagy legalább asszociálni a hozzájuk köthető minőségek a segítségével. Ha azonban egy kicsit jobban odafigyelünk már a címekre, akkor is lényeges különbségeket fedezhetünk abban a rendezőelvben, amely alapján a művek helyet kaptak a két különálló helyiségben.

Az egyik térbe az elmúlt években készült tárgyak kerültek: az akrilfestékekkel megfestett, plakettet ábrázoló fénykép (*Drop*, 2016), a színezett fából egy régi könyvespolc átalakításával készült *Tuileries Garden* (2016), valamint a papírra színes pasztell-lel készült, Paul Klee egyes munkáit (pl. az 1929-ben készült *Esti tűz/Feuer am Abend*) megidéző *Template* (2015). A másik helyiségben pedig egytől egyig 2017-es munkák szerepeltek: az ofszetnyomással előállított *Ways of Telling*, a síkfilmre exponált *Sadness*, a tér közepén egy emelvényre elhelyezett, polipropilénből készült objekt, az *Emotional Sequence*, a magasnyomással (reliefnyomás, linómetszet) készült *Sighting*, a szintén a térben elhelyezett emelvényen álló, festett fából

készült *Reliance*, a *Tidal Wave* címet viselő fotogram és végül az acélból esztergálással kialakított *Mapping Component*, szintén egy emelvényen a térben. Az elsőben a címek inkább konkrét tárgyakra utalnak, míg a másodikban inkább érzésekre, jelenségekre, elvont fogalmakra.

Ez a különbség azonban nem csak a címadásban mutatkozik meg, hanem abban is, hogy miként viszonyulhatunk magukhoz a tárgyakhoz (az itt egyelőre egy megválaszolatlan kérdés, hogy a tárgy önmagában már a mű is, vagy csupán annak része), a művek alapjához, médiumához. Nézzük sorban: a *Drop* egy régi plakett fotografált „reprodukcója”, amelyen gyerekek – talán úttörők – láthatók. A reprodukciót akrilfestékkel átfestették, kiegészítették. A plakettet ábrázoló fényképet használták alapként, amely itt vászonként működik, bár nem helyettesíti azt, csupán a funkcióját veszi át. A különbség viszont lényeges, mert a fénykép nem „semleges” felület, maga is hordoz felületén valamit, ami felfogható információként, és ami ráadásul képként értelmeződik. A festés gesztusként kiegészíti ezt képet egy újat eredményezve, amelynek jelentésébe immár belejátszik a fényképen látható dolog jelentése is.

A *Tuileries Garden*-t egy radikális gesztussal alakították át használati tárgyából, megfosztva azt eredeti funkciójától, használhatóságától könyvespolcként. Értelmét innentől szinte kizárólag ez a gesztus adja. Akárcsak a *Drop* esetében, itt is szembesülünk azzal, hogy az anyag, amely kiindulópontja a műnek, nem semleges, hanem maga is rendelkezik különféle minőségekkel, amelyek szemponttá válhatnak az értelmezések. Itt viszont az is fontos, ami nem csak a mű konstitutív eleme, hanem a régi könyvespolc is, de csak ebben a formában, „átalakítva” érvényesül. Mégpedig azok a tapasztalatok, amelyek, túl a látásérzékelésen, a tapintás és a szaglás útján szerezhetőek, amelyek ugyanúgy jelentésszerű mozzanatai lehetnek egy műnek, mint az egyéb, például szemmel érzékelhető, esztétikai aspektusai (szín, forma, méret stb.).

A *Template*, amely látszólag eltér a másik két műtől, színes pasztellel készült papírra. A címe arra enged következtetni, hogy nem egy kész mű, hanem csak egy színminta, amely a színekről ad tájékoztatást. Az, hogy eleve képként nézzük, ráirányítja a figyelmet arra, hogy ez az összefüggés az, amely eredendően dönt erről. Viszont az is tudatosul, hogy akár egy színmintának látszó ábra is működhet képként. A címnek köszönhetően a befogadó egy olyan alapvető tapasztalatot nyer vissza, amellyel talán csak egy gyerek rendelkezik; hogy képesek vagyunk felfedezni a „szépségét”, ha meglátjuk benne a „képet”. Így már pontosan az a mechanizmus lép működésbe, mint a másik két mű esetében. Itt is jelentésszerűté válik az önmagában jelentés nélküli, „semlegesnek”-nek tekintett anyag, illetve eszköz.

A másik helyiségben egyes esetekben a mű maga lehet önmaga reprezentációja (tautologikus, ami a technikai reprodukcióból következik, tehát önmagára mutató jel, amely önmagát jelenti), de lehet egy „képi” metafora is. Ez utóbbit implikálják a beszédes címek. Itt ugyanakkor nem a mű médiumát jelentő anyag kerül a figyelem középpontjába, hanem az „ábrázolt”/reprezentált, mint a kommunikáció eszköze, amely csak közvetítő. Az reprezentáció itt – ami ezáltal nem ábrázolás a hagyományos értelemben – csak utalás a kommunikációs eszközként használt dologra, lényegét és jelentését épp ez a helyzet és ez a viszony adja.

A *Ways of Telling*, egy ofszetnyomással készült betűmintalap: azt a betűkészletet jeleníti meg, amelyet a nyomdászatban,

illetve egyedi szövegek gyors előállításához (letraset) használtak. Ez az alapja a szövegek rögzítésének és sokszorosításának. Segítségével – amint arra a cím is következtetni enged – különböző módokon közvetíthetünk állításokat (kijelentéseket, kérdéseket, óhajokat, felkiáltásokat) annak érdekében, hogy különféleképp mondjunk valamit. Utal a kommunikáció lehetőségére, de korlátaira is, hisz egy megadott inventár áll csak rendelkezésre, amely segítségével elvileg végtelen/megszámlálhatatlan benyomásunkat, tapasztalatunkat, az azokkal kapcsolatos gondolatainkat kell tudnunk kifejezni. A cím utalás a technikára is, amely eszközként lehetőséget biztosít az üzenet sokszorosított közvetítésére.

A *Sadness* egy keret nélkül fellógatott síkfilm (fotográfiai nyersanyag, de litho filmként lehet a nyomdaipari képreprodukció nélkülözhetetlen eszköze is), amelyen egy absztrakt ábra látható – tekinthetjük akár egy S betűnek is. A néző természetesen megkísérelheti értelmezni az ábrát, amely eredendően egy grafika, és megpróbálhatja összefüggésbe hozni a szomorúsággal. Ennél azonban lényegesebb, hogy az eredeti képből itt csupán a „forma” marad meg, amelynek hordozója (a papír, az eredeti „image”/kép „teste”/médiuma/picture) megváltozott, eltűnt, és akárcsak a papírt a rajz esetében, az új hordozót is hajlamosak vagyunk figyelmen kívül hagyni. Pusztán szükségességként, nélkülözhetetlen alapként tekintünk rá. A papír, illetve a síkfilm azonban egyenrangúak és hozzátartoznak mindkét esetben a műhöz, nem pusztán hordozók. Épp ezért a reprodukció nem egyenlő az eredetivel, tartalma miatt mégis azonosítjuk vele.

Az *Emotional Sequence* egy polipropilénből készült objekt, amely címe alapján – és a művészek által felkínált értelmezésnek megfelelően – egy érzelmi görbe egy részét jeleníti meg – legyen bármi is egy érzelmi görbe, és jelentsen bármit is épp az a szakasza, amely itt látható. A meglepő az lehet, hogy nem egy szó szoros értelmében vett görbét – egy kontinuum, ívbe hajló szakaszt – látunk, hanem mintha ennek a görbének a digitalizált változatára utaló, annak három dimenzióba kiterjesztett megjelenítését. Az „analóg”, folytonos görbe diszkrét pontok révén jelenik meg, elveszítve egy ilyen „nagyításban” görbe jellegét, és szembe tűnnek azok az elemek (pixel), amelyek a digitalizált formára utalnak. A plaztika így nem annyira annak a reprezentációja, amire a címe utal, hanem inkább egy olyan jelenség (az analóg és a digitális jel közötti radikális különbség), amelyet az egyszerűség kedvéért vagy kényelmi okokból figyelmen kívül hagyunk. A *Sighting* egy linómetszet (reliefnyomat, magasnyomó eljárás). A technika lényege, hogy az anyagba vésett (mart) minta, alakzat vagy csak éles sűrűfényben vagy pedig a levonatnak köszönhetően válik láthatóvá – tehát csak reprodukcióként, amely lényegi módon különbözik az eredetitől. A megjelenő forma úgy, ahogy itt látható, csak a papíron létezik, hiába tekintjük a nyomóformáról készült „másolatnak”. A képet létrehozó két azonos forma egymáshoz képest kilencven fokos elforgatásával létrehozott „közös metszete” a nem elgondolható eredményezi: komplex mintázatot ad ki, valami egészen újat, váratlant, nem anticipáltat. A jól ismert alapformák, minták, elemek a kész művön belül olyan elrendezésben kerülhetnek elénk, amelyek nem várt, teljesen szokatlan, új belátásokat engednek meg. Az „ábrára” pillantva feltűnhet, hogy „káprázik a szemünk”. Azt is látni véljük, ami nincs ott, csak a szemünk érzékeli.

A *Reliance* négy egymáson látszólag stabil helyzetben nyugvó gömb. A fából esztergált, matt felületű testek a nyomdai alapszínekben jelennek meg. Ebből a négy színből – a ciánból, a magentából, a sárgából és a feketéből – keverik ki az ofszetnyomdai eljárásoknál is a színeket csaknem a teljes látható spektrumon. A cím megnevezi azt az állapotot, ahogy ezek a gömbök – színüktől függetlenül – egymáson nyugszanak, egymást megtartják, támasztják, ami valójában csak látszat. Másrészt utalhat arra, ahogy ráhagyatkozunk erre a technikai eljárásra, amely révén minden



Kis Varsó
Reliance, 2017, festett fa, 34×34×34 cm © Fotó: Sulyok Miklós

általunk ismert színek a reprezentációjára úgy tekintünk, mintha ténylegesen megfeleltethető lenne egyik a másiknak. Illetve, ahogy ezek a színek reprezentálják a valóság színeit, amelyek pontos mibenléte valójában csak műszeres fizikai mérések segítségével adható meg az ember számára nem érzékelhető módon. Az eljárás során ezek a színek eltűnnek, elkeverednek egymással, új színeket eredményeznek, amelyek a keverési arányoknak megfelelően előre definiálhatók. Csak ott és akkor válnak láthatóvá, amikor hiba csúszik a kivitelezési folyamatba. A *Tidal Wave* egy tipométer fotografikus leképezése: fotogram. Ezt az eszközt nyomdai tervezésnél és szedésnél használták, tipográfiai egységeket mértek vele. A mai digitális nyomdai tervezési és előkészítő eljárásoknál már nem nagyon alkalmazzák, mivel a kívánt értékeket a számítógépes programban állítják be. Ebben a formában

való megidézése így itt az atavisztikus, a régi és idejétmúlt érzését hozza játékba. A fotogram megnevezést MOHOLY-NAGY LÁSZLÓ használta a kamera nélküli fényképzési eljárásra, amely során csak fényérzékeny anyagot és fényt használt. Az így készült fotó nála nem reprezentált semmit a külvilágból, hanem csupán láthatóvá tette a fényt, amely reflexiók stb. segítségével jutott el a fényérzékeny felületre, és egy teljesen absztrakt motívumot eredményezett. Itt viszont olyan képpel szembesülünk, amely megjeleníti a tárgyat, mégpedig nyomként, lenyomatként: konkrét utalás a tárgyra, a nyomhagyóra, bizonyos értelemben annak a hiteles „képe” (de nem mása), ikon.

A szintén a térben álló *Mapping Component*, egy budapesti templomtorony felső szegmensének a modellje, bonyolult esztergálási eljárással készült. Az egész jelképezheti azt, ami egyébként a torony funkciója is lehet – jel, irányzék, segíti a tájékozódást, egyfajta kötelék az ég felé, amely a transzcendens irányába mutat. A templomtoronynak mégiscsak jelszerű megjelenítése, de csak utalás az „eredetire”, annak konkrét funkciója nélkül, sőt attól szándékosan megfosztva ebben a helyzetben. A címként használt kifejezés viszont olyan műveletre utal, amely két készlet elemeit egymással összefüggésbe hozza. A map igeiként utalhat valaminek a térbeli elrendezésére, az elemek csoportjainak egy meglévő elv szerinti összekapcsolására. Az itt megmutatott komponens pedig az, amely ezt a kapcsolatot

biztosítja. A kérdés csupán az, hogy mi is valójában a két készlet, amelyek között az összekapcsolás elvét képviseli.

A műveket tekintve már valamelyest körvonalazódik, hogy miként is kapcsolódik mindez a Bauhaus-hoz köthető vizsgálódásokhoz, az ott megfogalmazódott gondolatokhoz, amelyek alapján pedagógiai programjukat kezdetben kidolgozták, és amelyeket alapelvekként gyűjtöttek össze kiadványaikban. Az intézmény pedagógiai gyakorlatának az egyik sarokkővet jelentette, hogy nem a már rögzült mintákat kell követni, hanem új elementáris tapasztalatokra kell szert tenni, és ezekből kiindulva lehet új módon alkotóvá válni. Ennek a folyamatnak az elején állt az, amit az *elemek vizsgálatának* neveztek, amelynek fő elve volt, hogy az egyszerűtől kell mindig a komplex formák, egységek felé haladni.⁷ Így mindennek a kezdetét a tiszta színek, a legalapvetőbb formák és persze a vonal jelentették. Ezek olyan alapmotívumoknak számítottak, amelyek segítségével az élet minden folyamata optimális módon leképezhető, ahogy azt Moholy-Nagy írta.⁸

A Bauhausban szabadság nem csak a korszak politikai eseményei miatt volt fontos kérdés, hanem a művészi alkotás és a művészlét aspektusából is. Lehetőségét leginkább abban látták, hogy az elemek tipizálása és variabilitása révén létrehozott eszközkészletből az adott elemek tetszés szerint kombinálhatóak voltak, a szabadság tehát az itt nyert mozgásteret jelentette az alkotói folyamat során. Az így elérhető szabadságnak viszont előfeltétele volt az anyagismeret, az alapvető formai lehetőségek, a színek beható tanulmányozása, hisz csak ennek révén lehetett eljutni arra a pontra, hogy megkérdőjelezhető és behatóan vizsgálhatóak a konvenciókat és a szabályokat, mindazt, ami túlon túl egyértelmű és jól ismert volt, tehát inkább gátolta, semmint lehetővé tette a gondolatok szabad formai megragadását.

7 Vö. többek között Walter Gropius idézett munkáját, illetve Moholy-Nagy számos írását.

8 Az eredetileg 1929-ben publikált könyvében foglalta össze a Bauhausban 1928-ig (Gropius és Moholy-Nagy távozásáig) megfogalmazódott pedagógiai elveket. Vö. Moholy-Nagy László: *Von Material zur Architektur* Szerk. Hans M. Wingler. Mainz, Florian Kupferberg, 1968, 189–190. (magyarul. uő: *Az anyagtól az építészetig*. Szerk. Otto Stelzer, et al. Ford. Mándy Stefánia. Budapest, Corvina Kiadó, 1972). Ugyanitt írja, hogy ezeknek az elemeknek a pszichofizikai hatásai, amelyek érzékileg ragadhatók meg, jelentik a művészet anyagi alapját. Továbbá uő: (1968), 148. Ezen alapelemek – a kristály, a gömb, a kúp, a lap (síkfelület), a szalag, a pálcá, a spirál (csavar) – meghatározásához a francia biológus Raoul France elméletét használja kiindulópontként.

A Bauhaus programjában kitüntetett figyelmet szenteltek az elemeknek, amelyek lehetővé tették a komplex konstrukciók megalkotását. Mindennek azonban nélkülözhetetlen előfeltétele volt az elemek beható ismerete, variációs valamint kombinációs lehetőségeik feltárása és kiismerése. Ebből következik, hogy nem magukban voltak érdekesek, hanem abból a szempontból, hogy miként és mivel járulhatnak hozzá az egészhez. A rákérdezés a síkra, a vonalra, a legegyszerűbb művészi gesztusokra és megjelenítésükre inkább ebben az összefüggésben vált fontossá. A Kis Varsó kiállításának egyes elemei nem szükségszerűen mondanak ennek ellent, ugyanakkor azért jól látszik, hogy itt az egyes elemeknek önmagukban van meghatározó jelentése és jelentősége, amely jelentés nem függesztődik fel, nem módosul, hanem inkább hozzátesz ahhoz az egészhez, amely a kiállításban manifesztálódik. Viszont sem az egyes mű, mint komplexitás, sem a kiállítás nem tűnik egy olyan strukturális egységnek, amelyben a részek funkcionalitását ez a struktúra határozná meg, és ennyiben ténylegesen vitába szállnak a strukturalista alapvetésekkel. Sokkal inkább arról van szó, hogy a részek valamilyen, a variabilitáson alapuló, szabad játéka eredményezi azt a helyzetet (nem pedig dolgot), amely különféle jelentéseket hordozhat annak függvényében, hogy milyen – szervezőelvként működő – pillanatnyi viszony áll fenn az egyes részek között. A rész tehát nem játszik alárendelt szerepet az egészszel szemben, hanem mindkettő érvényre jut a maga jelentőségében ebben a kölcsönös meghatározottságon alapuló viszonyrendszerben. Az elemek kombinációja ugyanakkor játék, amelyben szintén manifesztálódik valamiféle szabadság, amely, miként WALTER GROPIUS írja, nem a korlátok hiányából fakad, hanem abból a lehetőségből, hogy ezeken a korlátokon belül mihez kezd az alkotó – illetve ebben az esetben a befogadó – azzal a lehetőséggel, amelyet a művészek „felkínáltak” neki, hogy saját maga hozza létre a művet azoknak az alkotóelemeknek a segítségével, amelyekkel a térben találkozik. A Kis Varsó kiállítása esetében, mint majd látni fogjuk, a befogadó is az alkotó helyzetébe kerül. Neki kell valamilyen módon jelentést társítani az egyes elemekhez, másrészt ő teremti meg azt az összefüggéseket, amelyben ezek a jelentések összekapcsolódnak valami komplexitással, amely aztán felkínálkozik az értelmezésnek. Az alkotás pedig láthatóvá teszi számára az így megszerzett képzeteket a formák, színek, valamint azok viszonyainak törvényszerűségeiből építkezve.⁹

Ebből is már érzékelhető, hogy itt a kiállítás túlmutathat a hagyományos kereteken. Nem csupán egy befoglaló térről van szó, amely egyértelműsíti és pozicionálja a tárgyakat, mint műalkotásokat, és lehetőséget kínál arra, hogy ebből kiindulva kísérlelje meg értelmezni az egyes munkákat. A tér itt egy másfajta funkcióval is bír, egyfajta színpaddá alakul, amelyről Gropius azt mondja, hogy egy *orkesztrális egység*: kap és ad is, itt minden kölcsönhatásba lép egymással, miközben minden egyes tag/elem felad valamit az identitásából, önmagából, különállóságából egy magasabb közös egység érdekében. A színpad szerinte a metafizikai vágyakozás színtereként az érzékfeletti ideák érzékeltetésére szolgál.¹⁰ Így történik ez a kiállításban is, ahol a befogadó minden gesztusa, tette egyfajta színpadon lezajló előadás részévé válik, s ugyanakkor a tárgyak is szereplőként tűnnek fel. A befogadó saját mozgása révén modifikálja ezt a teret, benne a tárgyak egymáshoz való viszonyát, ezáltal pedig lehetséges jelentésüket is. A tér így kialakuló konstruktív formaszövedéke mindenféle alakváltozás színtere, ahol alakváltozások segédeszköze lesz a forma és a szín.¹¹

Ebben a játékban a tárgyak nincsenek passzivitásra kényszerítve, maguk is aktorként jelennek meg a térben. Így mégiscsak kommunikációra készítetik

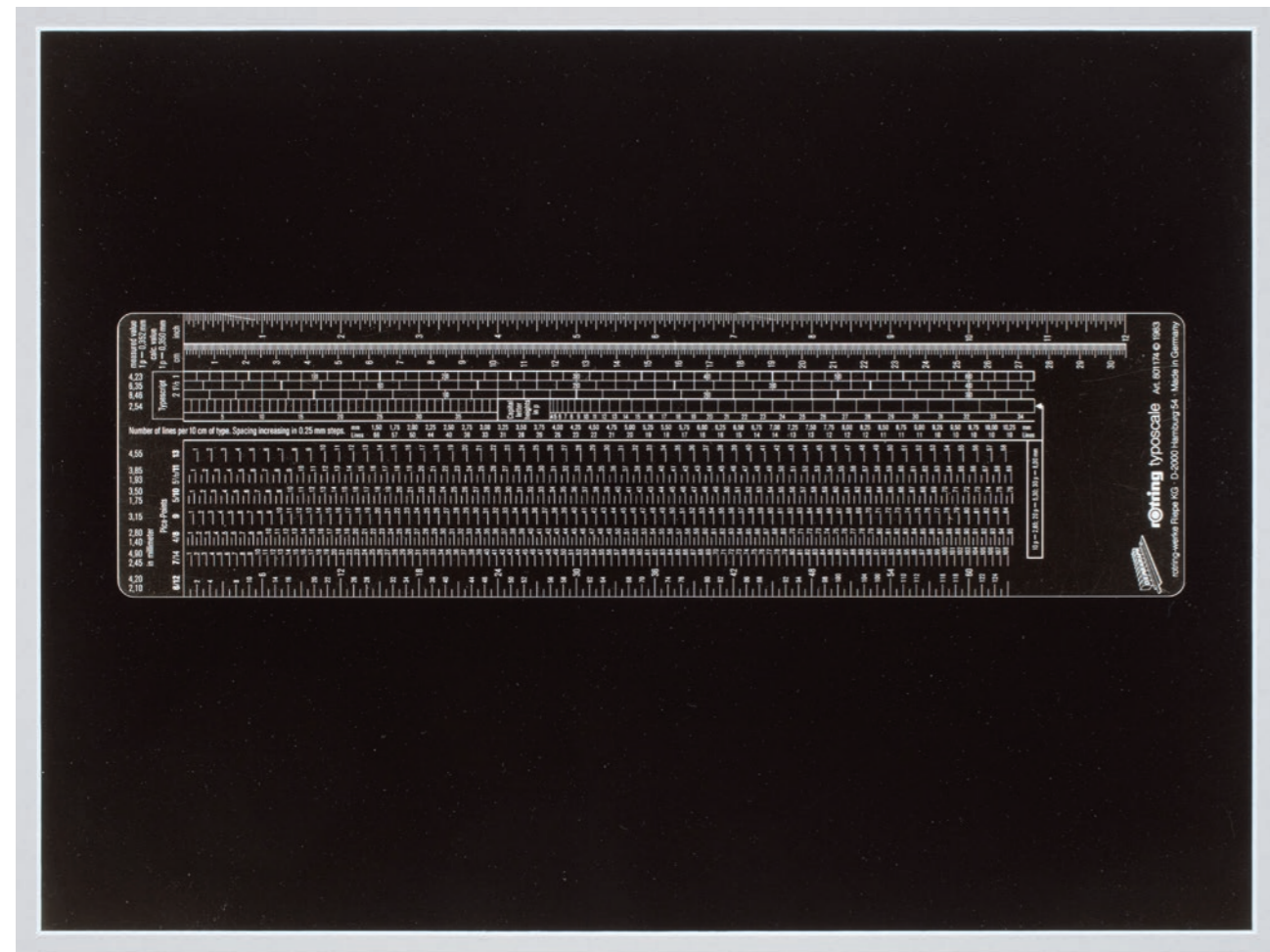
9 Walter Gropius (é.n.), 13–14.

10 Ibid. 17.

11 Vö. Oscar Schlemmer, 7.

a befogadót, mint a másik jelenlévő szereplőt. A mozgás, a tárgyakkal folytatott dialógus az értelmezésen keresztül mind hozzájárul ahhoz, hogy létrejöjjön a végső mű, amely az interpretáció folyamatában egy sajátos megkettőzése az eredetinek, miközben teljesen új jelentéseket generál. Végső soron pedig az egyes munkákon keresztül magukkal az alkotókkal kezd valamilyen párbeszédet a befogadó, aki egyrészt próbálja rekonstruálni motivációikat, másrészt pedig törekszik az értelemdadásra. Az így létrehozott szintéren a rendező játssza a főszerepet, aki egyben meg is teremti a helyes egyensúlyokat.¹² A két művész a térkialakításban teljesíti ki ezt a rendezői feladatot, amely segítségével lehetővé teszi a befogadó színre lépését olyan szereplőként, akinek egyúttal ezzel a helyzettel is kezdeni kell valamit. Segítségére lehet ebben az is, hogy az egyszerű variációk felől kell a bonyolult művészi formák felé haladnia, hogy így találja meg a saját útját, ahol a formák és irányok szerves összefüggésbe rendeződnek.¹³ Az tehát mindenkor a befogadó lehetősége, feladata és ezáltal felelőssége, hogy mit kezd

¹² Vö. I. b. id.
¹³ Vö. Moholy-Nagy László (1968), 73-74.



Kis Varsó
Tidal Wave, 2017,
fotogram, 43,7×53,7 cm
© Fotó: Sulyok Miklós

a művel, hogyan viszonyul hozzá, és vállalja-e az értelemdadás néha kihívásokkal teli és nehéz munkáját.

A művész felelősségét a Bauhaus több tanára is abban látta, hogy a világot felfogható formákban ragadja meg és alkossa újra.¹⁴ PAUL KLEE szerint is abban áll művész feladata, hogy láthatóvá tegye az utópikus benyomásokat és szemléletessé tegye a képzeteket.¹⁵ OTTO STELZER évtizedekkel később hasonlóképp arra irányítja rá a figyelmet, hogy a szavakkal nem kifejezhető, nem verbalizálható az érzéki tapasztalás közegében válik megfoghatóvá.¹⁶ Ez a felfogás azért lényeges, mert a Kis Varsó kiállított munkáinak egészénél lehetővé válik egy retorikai olvasat, egy kifordított allegorizis. Az egyes tárgyak külön-külön, de összességükben és összetett relációikban nem egy mögöttes (transzcendens), elvont jelentésre utalnak, hanem pont fordítva, az ilyen jelentések lehetőségét implikáló elemek valójában a szó szoros értelmében azok, nem pedig képzetek szemléletes megjelenítései vagy elvont dolgok felfogható formai megragadásai. Ugyanakkor olyan tárgyak, amelyek segítségével létrehozható valami, amely ilyen elvont gondolatokat, koncepciókat, elképzeléseket, ideákat közvetíti. Ezek egységbe foglalása, egy lehetséges jelentés megragadása, megalkotása azonban már a befogadóra hárul.

Az elején feltett kérdésekre egy lehetséges válasz tehát az, hogy a mű létével maga az, amely helyezettbe hozva eleve megteremti azt a közeget, amely így teret nyit a párbeszédnek. A párbeszéd pedig már eleve a mű egyfajta megértését implikálja, és teszi ezáltal lehetővé.

¹⁴ Walter Gropius (é.n.), 17-18.
¹⁵ Paul Klee: *Weger des Naturstudiums*. Ibid. 24.
¹⁶ Otto Stelzer: *Umriss eines schöpferischen Experiments*. In: *Von Material zur Architektur*. Szerk. Hans M. Wingler. Mainz, Florian Kupfenberg, 1968



Párizs fénykora, a művészetvallás születése

„I belong to no nation, to no class,
to no school, to no generation. I'm
an emigrant on Earth. I don't know
what I'm searching for but I document
what I find.”

SPIONS: *THE BOOK of Reconstruction*¹

Párizs fénykorát a 19-20. század fordulója környékére teszem. Néhány évtizedig a világ élő lelkienergia-forrása volt. Akkor történt meg a város. Már csak bágyadt nosztalgia, skanzen villámlátogató turistáknak. Egykori emelkedett szellemiségét a humorérzék, szabadságvágy, a láthatatlan dimenziók iránti széleskörű érdeklődés, és annak művészettörténeti következménye, a modernizmus pimasz frissessége jellemezte. Mire az 1970-es évek végén a városba értem, már mindkettő visszaszorult a mélyebb rétegekbe,² de élményükre rátaláltam, mert kerestem őket. A SPIONS projekt aktualitásunkat illetően meglehetősen szkeptikus támogatója Monsieur Bizot,³ az *Actuel* magazin főszerkesztője volt a legfontosabb információforrásom. Az arisztokrata származású régész, kultúrantropológus, író, újságíró kutatási területe a vallások kialakulása volt. Hogyan lesz az eredeti félreértésből ellentmondást, egyéni értelmezést, személyes véleményt nem toleráló hitrendszer? Hogyan válik politikai ideológiából vallás (bolsevizmus, náciizmus). Az ateizmus, mint vallás. A kapitalista világvallás, a Pénziisten. Miniaturizálódó, elhomályosuló Istenképek. Atomjaira bomló közösségek. Apró, tanulságtalan, extázismentes magánmitológiák. Monsiur Bizot éveket töltött Dél-Ázsiában, és avatott ismerője volt a modernizmus születése korának, és a kor Párizsának is. Miután regisztrálta érdeklődésemet, nagylelkűen megosztotta velem a Buddhizmus különböző iskoláiról és a *Fin de siècle* kreatív energiáktól pezsgő idejéről összegyűjtött tudását. Nagyszerű előadó, avatott történetmesélő volt, az angolul szívesen és remekül társalgó kevés francia ismerőseim egyike.

¹ First Chapter, The 31st of March, 1979, Saturday, Paris (p. 480)
² Párizs az 1970-es évekre elveszítette aktualitását, New York 1984-ben fagyott le. Ma is működő energiacentrumokról, helyspecifikus illúzió-forrásokról nem tudok. Régóta önállóan, saját illúzió-tartalékom felhasználásával üzemelek. Illúzióimat a szent helyek meglátogatása során kaptam.
³ Monsieur Bizot-ról többször írtam korábban, a SPIONS-eposz ötvenharmadik, *Végzetes szerelem, Khmer Rouge, Run by R.U.N.* című fejezetében mutattam be pályáját részletesen.

Könyvekkel ajándékozott meg, szabadon kutathattam könyvtárjában, archívumaiban. Időutazásokra vitt. Megmutatta a fája alatt álmódó Buddhát, és a századforduló mámorában pörgő Párizst. Erik Satie darabokat zongorázott, Kandinszkij orosz akcentusát parodizálta.

Kambodzsában a Vörös Khmerek foglya volt. Az első hónapokban Angkor Wat romjai közelében, bambuszketrechben őrizték. Helyi régész munkatársait agyonverték. Éjszakáit ősi khmer démonok társaságában töltötte. Napi egy maréknyi főtt rizsen élt a párás hőségben. Ha kigyó kúszott ketrecébe, elfogta és megette. Evett skorpiókat, svábbogarat, pókokat, legyeket, százlábúkat és hangyákat is. Akkor találta meg önmagát, helyét, funkcióját az örök körforgásban. Egy júliusi éjszakán, 1979-ben, miután könyvtárszobájában elektromos zongoráján+ eljátszotta Erik Satie *Le Fils des Étoiles* (*A csillagok fia*) című művének egy részletét,⁴ Monsieur Bizot hívta fel figyelmemet Joséphin Péladan (1858-1918) személyére és korszakteremtő munkásságára. Satie Péladan azonos című, Kr.e. 3500-ban, Káldeában játszódó színdarabjához komponálta zenéjét. Barna dossziékból régi fényképek, levelek, újságkivágások, kották, reprodukciók kerültek elő.

„A 19-20. század fordulója volt talán a legoptimistább, legenergikusabb periódus az emberi tenyészet szellemi evolúciójában”, mondta Monsieur Bizot. „Valóban új, a korábbinál higiénikusabb, komfortosabb kor kezdődött. A legtöbb európai országban addigra már kiépült a víz- és csatornahálózat, elszállították a szemetet – tisztábbak, hosszú, kellemes sétákon beszélgetésre alkalmasabbak lettek a párizsi utcák. A ló, szármár, öszvér funkcióját egyre inkább a vonat és az automobil vette át a közlekedésben. Az újonnan kifejlesztett fényforrásoknak (gázlámpák, elektromos izzólámpák) köszönhetően világosabbak, biztonságosabbak lettek az éjszakák, az új fegyverekkel egyszerűbbé, hatékonyabbá vált a gyilkolászás, és mindenkinek biztosította a hatalom illúzióját az erősödő demokrácia – a reneszánsz életélménye”. Aztán jött a kontinens térképét átrajzoló, cárt és császárokat eltüntető, a becslések szerint 9 millió

⁴ 1956-os gyártmányú, szürke színű Wurlitzer Model 112 electric piano, Fender gitárerősítőre kapcsolva.
⁵ Erik Satie ~ *Le Fils des Étoiles* - 1. Prélude du 1er Acte: *La vocation* (Theme décoratif: *La Nuit de Kaldéa*)
https://www.youtube.com/watch?v=eWsd_HGTQhY