

kommunikációt. Az éber ember egyedül maradt rothadó tokjában. Megundorodott az emberi lénytől, de folytatnia kellett megfigyelését. Minél emberibb, esendőbb, büdösebb, humortalanabb, rabszolgább volt vizsgálatának tárgya, annál jobban. Nem vállalt semmiféle közöséget a beteg fajjal. Igyekezett minél messzebbre távolodni tőle. „I’m a machine”, mondta Andy Warhol. „I want to be a machine”¹¹, énekelte John Foxx. A Szabad Világ diszkóiban – míg voltak – a Kraftwerk Gépembere (Embergépe?)¹² zakatolt. Borítót terveztem a SPIONS párizsi kollaborátora, az ARTEFACT electro-afterpunk együttes SEX Computer¹³ című lemezéhez. Ők bionikus gépeknek tartották magukat.

□

A szenvedés monopóliuma. Kié? Ki szenved jobban? Tartozunk neki a szenvedéséért? Mennyivel? Tartozik nekünk a szenvedéséért? Igen? Mennyivel? Tartozom neked a szenvedéséért? Stb. Önként vagy kényszerből jobb szenvedni? Szennvedéssel szenvedést akarsz okozni. Meg akarod osztani. Ha megosztod a szenvedést, nem fogsz kevésbé szenvedni. Talán örömet érzel, ha látod annak szenvedését, akire a tiédet rápakoltad. Azért vállalod önként a szenvedést, hogy kínjaidat rákényszerítsd másokra? Hogy ők is érezzék a rosszat, amit te érzel. Rájuk oktrojált szenvedéssel akarod őket megváltani önmaguktól, a tudatraébredés örömeinek halálos bűnéért? Mások kínjai adnak erőt a túléléshez?

Az emigráció, az idegenség, otthontalanság permanens érzése mentálisan nehezen túlélhető tudatállapot, különösen, ha nem helyspecifikus, hanem a génekbe programozva állandósult. Lelkibetegség. Véget nem érő horrorfilmben élve próbálni meg értelmet adni az eltöltött időnek. A SPIONS magát az Universal Refugee (Univerzális Menekült) rangjával kitüntetett frontembere így számol be naplójában az élményről: „Beteg vagyok. Mint a régi, a korlátlan hisztéria megtervezetlen éveiben, a skizofrénia gyógyító kora előtt – amely a határátlépéssel kezdődött –, amikor súlyos neurotikus voltam; az utolsó Hungáriai periódusom egyetlen folyamatos hisztérikus roham / az egész napot ma is az ágyban töltöttem; néha felöltözve, néha ruhátlanul. (...) Egy emberi lény vegetálása. Randevűm volt Jean-Marie Salaunnal a szerzői jogi hivatalban, de nem tudtam összeszedni magam; nem volt bátorságom kilépni az utcára. Még arra sem, hogy felhívjam. Összekuporodtam, mint egy megfélemlített vadállat. Nem tudtam, mitől félttem jobban: a szabadságtól, vagy a kretectől.”¹⁴ A SPIONS akkor már Gregor Davidow nevet használó frontembere, az Overnational Socialist Party alapítója 1979 nyarán kezdett energiavámpírrá válni. Diktátori funkciót kellett ellátnia a világ elfoglalására irányuló, grandiózus SPIONS-projektben, nem kerülhette el a diktátori léttel együtt járó örületet. Paranoiáját a Szovjet Blokkból hozta magával. Senkiben nem hitt, önmagában legkevésbé. Korábban, Budapesten is előfordult, hogy napokra lebénult. Nem mert szembenézni a külvilággal, napokig rejtőzött sírva az ágyában. A SPIONS 1977-ben történt megalapítása energizálta, lebénulásai egy időre megszűntek, vagy legalábbis jelentősen enyhültek. 1979 nyarán, Párizsban ismét egyre gyakrabban vált cselekvésképtelenné. Nem ment el fontos találkozókra, képtelen volt a SPIONS fenntartásához, előmeneteléhez szükséges gyakorlati teendők ellátására. Ugyanakkor patetikussá torzult paranoiája nem engedte a feladatok delegálását. Minden szálát a saját kezében akart tartani. Hiába ajánlottam fel segítségemet a szervezésben, tárgyalások lefolytatásában – nagy gyakorlatom volt ilyesmiben –, nem bízott rám elintézendőket. Tehetetlenül figyeltem, ahogy a dolgok estek szét. A frontember

11 Dal az Ultravox *ULTRAVOX!* című albumáról (UK, Island, 1977)
12 Kraftwerk: *The Man Machine (Die Mensch-Maschine)* – LP, Kling Klang/EMI Electrola/Capitol, 1978)
13 Artefact: *SEX Computer* (Paris, DORIAN, 1979)
14 SPIONS: *THE BOOK of Reconstruction* (First Chapter, kézirat, p. 414 – NL nyersfordítása)

korábban is szinte mindig jelentős késéssel érkezett találkozóinkra. 1979 nyarán már sokszor el sem jött, pedig fontos ügyeket kellett megbeszelnünk. Időbetegség. Különösen nyomasztottak órákig tartó, együttérzésre apelláló panaszáradatai. Jeremiádák. Korábban is nagy művésze volt a panaszkodásnak, de hiába kezdtek Párizsban megnyílni a lehetőségek a SPIONS számára – megjelenés előtt álló második lemez, sztár-státus a helyi szcénában, befolyásos kapcsolatok, az anyagi helyzet javulása, felesége kiszabadulása Nirvániából – már csak a negatívumokról volt hajlandó beszélni, hosszan, részletesen, egyre többet pszichologizálva. Éppen ki árulta el, hogyan és miért – ez lett az árulás megváltó erejét hirdető pártvezér panaszainak fő csapása. Ha éppen nem látott maga körül elég ellenséget, újakat kreált és elemzett. Persze minden analízise hibátlan volt, szellemessége sem csökkent, de mindez nem tette siráimait kevésbé unalmasakká. Szívesebben beszéltem volna megvalósítandó tervekről. Panaszfallá váltam. Réseimbe csúsztatva kétségeit, csalódásait, szenvedéstörténetek epizódjait. A negativitás csillapíthatatlan áradása leszívta kreatív energiáimat. Míg korábban felfrissültem beszélgetéseinktől, most már halálosan kifárasztottak.

Elszomorított, igyekezett elkedvetleníteni a helyzetet. Az óriási tehetségű, természetfeletti képességekkel és remek humorral megáldott, nagy tudású, nyilvánvalóan nem földi eredetű jelenség, akihez azért csatlakoztam tisztelettel, mert a Siralom Völgyében képes volt félni, távolságtartó, panaszos értelmiségiből hirtelen a rockszínpad parancsoló, vörös démonává válni, most a szemeim előtt, a füleim hallatára miniatürizálta szomorúan önmagát. Nem bírta elviselni a sztárság súlyát. Az élő legenda életnagyságúvá redukálódott, annál pedig nincs kisebb. Nem tudtam orvosságot a betegségére. Ha lettek volna millióim, talán segítettek volna, de nem voltak. Szavakkal, tréfákkal nem mentem semmire. Nem jutottak el bepánikolt tudatáig. Rock-sztárságát lehetővé tévő, megszelídíthetetlen, gigászi méretű egoja és libidó-túltenge miatt nem tudott elgépiesedni, mint én, a korlátlan hatalmat nem ambicionáló, más démonok által zaklatott „személyiség nélküli ember”. „Life is hard for the spy, who can not lie”.¹⁵ írta, majd elfelejtette minden kémek legfőbb munkaeszköze, a hazugság isteni művészete használatának mesterségbeli titkait. Elengedte magát. Szexi győztesből szárnalmas vesztesé, diadalmas öröskatonából nyavalygó magyar menekültté vált. Összeroppantotta a diktátori felelősségérzet és az emigráció tudatállapotának egyesült súlya. Egyre ritkábban repült. Engedte, hogy létét a gravitáció uralja. Már nem felemelt, hanem lehúzott. Ha meghívtam őt és Párizsban ismerkedő feleségét valamelyik kávéházba fagyfaltra, vagy csokoládétortára sok tejszínhabbal, az feldobta egy időre. Évekbe telt, mire újra megtalálta frontemberi önmagát. Ahogy nehéz időkben mindig, most is munkámba, kutatásaimba visszavonulva találtam egyensúlyra. Mérnökként az idő foglalkoztatott, a múlt pillanatok szent geometriája, térben kígyózó spiráljai, időépületek, Időváros. Minden éjszaka meghallgattam David Bowie *Time* és *Five Years* című számain, a The Stranglers-, Roxy Music-, Kraftwerk-felvételek mellett. A SPIONS kiáltványait, dalszövegeit és a Monsieur Bizot-tól kölcsönkapott, a buddhizmussal és modernizmussal kapcsolatos könyveket olvastam. A chartres-i katedrális szuperstruktúráját és a templomosok, catharok, druidák hitrendszerét tanulmányoztam. Foglalkoztatott a Párizst újjáépítő, modernizáló III. Napóleon munkássága és személyisége¹⁶ is, sok rá vonatkozó forrásmunkát elolvastam Monsieur Bizot jóvoltából, aki ugyancsak nagy tisztelője volt a törpe termetű császárnak. „Nélküle a párizsiak még mindig bokáig járnának a szarban. Persze a fejekben még mindig az van”, mondta.

Folytatása következik

15 „Nehéz a hazudni nem tudó kém élete” (Serguei Pravda, Párizs, 1978 – NL nyersfordítása).
16 A Párizst modernizáló császárról a SPIONS-eposz ötvenhenedik, *Europa Endloss* 1 s című fejezetében írtam részletesen.

SZÉPLAKY GERDA

Mágikus tekintet

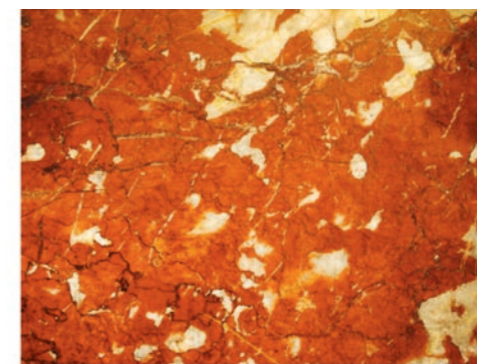
Miklós Gaál – iski Kocsis Tibor: A gondolat tekintete

Budapest Galéria

2017. augusztus 2 – szeptember 10.

Mit jelent a gondolat tekintetében belenézni? Olyasmit, mint egy férfi, egy nő, egy másik ember tekintetében pillantani: nem a felszín látni, hanem valami mélyebbet, lényegibbet? No, és milyen ez a tekintet? Olyasféle, mint a kígyó szeme, amely vonzerőként hat: a megbabonázott áldozat, miután belepillantott, nem tud neki ellenállni, feltartóztatatlannal belesétál a csapdába? Egyáltalán: hogyan tekint ránk a gondolat? Mivel teszi ki magát a nézésnek? A szemével? Az arcával? A testfelületével? Csak hogy a gondolat szellemi entitás, nincsenek érzékelhető fizikai minőségei. Akkor ugyan miképpen tudunk a gondolat tekintetében belenézni? A SÜLYOK MIKLÓS kurátor közreműködésével rendezett kiállítás, MIKLÓS GAÁL és ISKI KOCSIS TIBOR közös tárlata azt ambicionálja, hogy műalkotásokon keresztül mutassa meg nekünk a gondolat tekintetét – olyan tárgyakon keresztül tehát, amelyek az elvont eszméket érzéki ingerek révén engedik megnyilatkozni. A hagyományos esztétikák úgy tartják, hogy a műalkotás, amely az érzékisége révén hat ránk, az érzéki ingerek szublimációja nyomán

iski Kocsis Tibor
Párizs-sorozat, 2017, fotó, 6 db 30×40 cm



mellett tette le a voksát. Ez az irányzat – vagy legalábbis az, amit Joseph Kossuth és Sol LeWitt, az irányzat megteremtői képviseltek – a művészetet tisztán formalista, önanalitikus vallomásnak tekintette, s megtagadott minden referenciális (látható és tapintható) vonatkozást a valóságra.

Gaál és iski Kocsis konceptuális alkotóknak tekinthetjük, ám ők már ahhoz a posztkonceptualista művésznemzedékhez tartoznak, akik nem tagadják meg a műalkotástól sem a tárgyiságot, sem a referencialitást. Annyiban mégis a klasszikus konceptualizmushoz kötődnek, amennyiben nem szociológiai vagy politikai kérdéseket tematizálnak, hanem megmaradnak a művészeti önreflexió problémájánál. A legfontosabb kérdés számukra, hogy a művészet miképpen képes reprezentálni az úgynevezett valóságot. Ezért van az, hogy műveik, bár teoretikus felismerésekhez vezetnek, s mindig az ideát, a gondolatot helyezik a középpontba, elsődlegesen a fizikailag is megtapasztalható világgal állnak dialógusban. Az ő alkotásaikon keresztül nézni bele a gondolat tekintetébe éppen ezért azt jelenti, hogy egy eleven-érzéki világba, a gondolat húsába pillantunk bele.

Mit látunk, amikor ezt megteesszük? Először is érzékileg megragadható tárgyakat (fotókat, festményeket, filmeket, objektumokat) és a hozzájuk tapadó, racionálisan beazonosítható narratív tartalmakat látjuk. A nagy felbontású fotók például a természet egy-egy részletének felvételei, amelyek mindenekelőtt az ismerős szemantikai tartalom révén ébresztenek bennünk erős benyomásokat. A falsarokba, az eltorzított trapézformába vetített videón is azonnal felismerjük a témát, a felhők vonulását, ami a szépség megtapasztalhatóságának illúzióját kelti bennünk. A Hold sötét felszínét reprezentáló színrajzok aprólékosan kidolgozott részleteikkel és hatalmas méretükkel intenzív érzéki energiákat mozgósítanak bennünk. Csakhogy ezekből az érzéki benyomásokból és az azonosítás automatizmusára építő aktusokból rögtön kibontakozik egy reflexivitásra és analízisre kényszerítő mozzanat,

a Roland Barthes-i punctumhoz hasonlatos „tűszúrás” vagy „megsebesítés”, amely kizökkent a közvetlen átélésből.

Az egyik, kerítést ábrázoló fotó (*Varrat*) például azért válik érdekessé, mert a középpontjában egy artisztikus motívum, egy furcsa rajz látható. Ez egyrészt a punctumhoz hasonlóan működik: megütköztet. Másrészt jelentésstrukturáló elem is, hiszen a figyelem felkeltésén túl kirajzolja kultúra és természet határát, rámutatva a kiállítás egy másik fontos kérdésére, a transzgresszióra. Hol húzódik a határ valóság és reprezentáció, realitás és imagináció, művéség és természetesség vagy éppen racionalitás és irracionális között? Mit jelent ezeket a határvonalakat eltörölni? Ezen a képen például az arte faktumot nem az alkotó, Miklós Gaál teremtette meg művészeti-beavatkozó gesztusok által, hanem a hétköznapi élet: az úgynevezett valóság hozta létre a meghibásodott drótháló pótlásának elszíneződése révén a különös rajzolatot. A videón pedig (szintén Gaál műve), mely elsőre valóságghűségével varázsol el, valójában nem a vonuló felhőket látjuk, hanem a lefényképezett időt (*Stratus, camulus, cirrus és ilyesmik*). Pontosabban e vulgáris időnek az átírását, átbillentését a valótlan síkjába. Ez a *time-lapse* technikával készült, animált film szándékosan becsap minket, az ironia hálóját teríti ránk, azaz miközben hagyja, hogy a természet a szépségével letámadjon, kifiguráz. Nem azért, mert a természet képébe belevetítettük azt a giccses szépség-eszményt, mely után – elveszett paradicsomként – szüntelenül sóvárgunk, hanem mert valójában nem azt látjuk, amit látunk. Gaál poétikai eszköztárában az ironia a legfontosabb kellék. Az ironikus mozzanatok, a megütköztető elemeket azonban többnyire nem ő adja hozzá a művekhez, hanem „az élet”. Maga az élet az, ami kifigurázza a nézőt, a spectator-t, aki a napnyugati metafizika tradíciójába beleragadva mindig az értelem, a jelentésség feltárulását várja: azért akar látni, hogy a látás révén megalkothassa a maga mély és szent és komoly, a létezésbe

belevetített igazságát. A *Szappan* című fotón például egy kerek asztalt láthatunk, rajta dekoratív rajzolatot: a tisztítószert habját. A hab mintázata alatt még az intarzia is felsejlik, megint csak olyan motívumként, amit nem a művész adott hozzá artisztikus elemként a kompozícióhoz, hanem a hétköznapi pillanat, az esztétikai többletet „magától megteremtő” élet. A művészeti szépség, ha beszélhetünk ilyesmiről, ezeken a műveken a véletlenszerűségekből, az esetlegesen egymásra rétegződő motívumokból bontakozik ki. Gaál fotográfusként nem tesz mást, csak észreveszi és rögzíti azt az iróniát, a létezés sajátosságaként, ami rámutat: a „nagy igazság”, ahogyan a „nagy szépség” is, a jelentéktelen részletekbe van rejtve.

Az ironia fontos poétikai eszköz iski Kocsis számára is. De nála nem az a kérdés, hogy az élet apró nüanszai hogyan nőnek fölébe a nagy Egésznek, hanem hogy mi van a látvány mögött, s miképpen teremtdik meg a természet reprezentációja? iski Kocsis művészként azon dolgozik rendületlenül, hogy minél pontosabban hozza létre a maga művészeti másolatait. Ezért fotóz, ezért rajzol, ezért fest, tulajdonképpen mindegy is számára a médium és a technika – egyetlen motíváció van: a természet utánzása. És itt jön az ironikus gesztus: mindig ügyel arra, hogy az artisztikus-beavatkozó mozdulat látható maradjon, s hogy a reprezentált valóság-részlet ne váljon szimulációvá. Az időtlenség képzetét keltő felhők például számára is visszatérő témát szolgáltatnak: fotósorozaton és festményeken egyaránt megörökíti. De a mű narratív közérthetősége az előállítás módjára történő reflexió nyomán mindig iróniába billen át. A fotókon (2-3-4. giclée nyomtat) az ég kék foltja a kamera lencséjére emlékeztető, fekete nyílásba van bezárva. Az olajfestményen (*Cím nélkül*) két, felhőről készített kép van egymás alá festve, melyekből különálló táblaképek látványa teremtdik meg. Ezeket a „táblaképeken” maga a motívum összeér: a felhőalakzat az egyik képmezőből átlép a másikba, így azt az illúziót kelti, hogy az égbolt egy összefüggő, hatalmas rendszer.

Ám a folytonosság képzetét a művész rögtön fel is számolja azzal, hogy a „képkereteket” eltolja egymástól.

Az ironia nemcsak a látvány mint illúzió dekonstrukálásából, hanem a referenciához való viszonyból is kiolvasható. Amikor iski Kocsis kiállít egy márványdarabot (*Párizs-sorozat, Diptychon I-II.*, márvány), akkor látszólag a referenciára mutat rá, ugyanakkor a kisajátítás, s egyáltalán, a szelektálás már eleve művészeti gesztus. Amikor a talált tárgyba, a márványlapba bele is vés, hogy az eredeti mintázatot (a fekete kő fehér rajzolatát) utánozza, akkor egyszerre utánozza a természetet és hagyja ott a természeti elembe a saját kézjegyét. Amikor egy párizsi bazilika belsejében lefotózza az ott előforduló, számtalan márványfelületet, s azokat egymás mellé helyezi, akkor épp’ hogy nem azonosítást végez, hanem elkülönböződések hoz létre (*Párizs-sorozat, giclée nyomtat*). Amikor a városszéli bozótosról készült fotóiból különböző színű, pop artos szítyanyomatokat készít, a természeti motívumot színek és formák játékába vonva be (*Elcsúsztatott Diós-árok C-M-Y-K sorozat, szítyanyomat*), vagy amikor tükrözi és megkettőzi az önmagában is teljesnek ható, élénk színű virágcsokrot, melyből így érzéki, barokkos, ám valószerűtlen virágcsendéletet bontakozik ki (*Mesterséges természet – Brüsszel*), akkor már nyíltabban deklarálja: nem hisz a természet utánzásának lehetőségében, ugyanakkor nem hajlandó lemondani a természeti képből előállítható kontextusról és jelentésről. Az utánzás évezredes problémájára tehát, melyet a 20. századi absztrakt művészet megkísérelt egyetlen radikális gesztussal megkérdőjelezni, iski Kocsisnak az a válasza: a természet nem eliminálható, nem tehető pusztá imaginatív mozzanattá, a képzelettel és a reprezentációval szemben ugyanis elsőbbséget élvez. Ugyanakkor sohasem juthat el az önmagával való azonosítás teljes fokára, hiszen a reprezentáció szükségszerűen az önmagától való elkülönböződését leplezi le. Mi több, a természethez lényegszerűen hozzátartozik a különbség, a diverzitás vagy egyenesen az

iski Kocsis Tibor

Elcsúsztatott Diós-árok C-M-Y-K sorozat, 2013–2017
szítyanyomat, papír, 5 db, 80×70 cm, Budapest Galéria, enteriőr



Miklós Gaál

Stratus Cumulus Cirrus és ilyesmik, 2017, digitális animáció
Budapest Galéria, enteriőr





iski Kocsis Tibor
Mesterséges természet, Brüsszel, 2017, giclée nyomat, 30 x 40 cm

idegenség, iski Kocsisnak tulajdonképpen minden műve a kétségbevonhatatlan, ám megragadhatatlan természet egy-egy fragmentuma. A megragadhatatlanság legszebb példáit a hatalmas méretű szénrajzok adják (*LUNA*-képek). Ezek a világ egy olyan pontjáról tudósítanak, a Hold felszínéről, amelynek valóságosságát fotódokumentumok állítják, saját fizikai érzékeinkkel mégsem tapasztalhatjuk meg, így számunkra ez a jelenség valamiképpen a fikció kódéba vész. Az univerzum képei kulturális képzeletünkbe íródtak bele, amelyeknek aprólékos kidolgozottságú „utánezatával” a művész nem annak realitását kívánja hangsúlyozni, inkább szuperrealitását vagy, ahogyan Vékony Délia írta, „szupernaturalitását”¹ – így teremti meg a természeti képben a természetfeletti reprezentációjának lehetőségét.

A természetfelettség jelentésrétegei képződnek meg Gaál azon fotóin is, amelyeket ugyancsak kivételesen részletgazdagság jellemez (*Hegy utánezat*; Éppen itt). Ezek a munkákon egyre parányibb mikrovilágokat fedezhetünk fel, s minél kisebb létezőesterek felé lépünk, annál inkább kinyílik a végtelen. Gaál is megteremti tehát az univerzum (a Transzcendencia) eszméjét, de nem a makrokozmosz ideája felé mozdítja a képzeletet, hanem inkább visszafelé húz – vissza a láthatóság innesső oldalára: a „valóság mélyére”.

iski Kocsis és Gaál művészetét egyaránt meghatározza a romantika tradíciójához való viszony. A romantikus művészek számára különösen fontos volt a természet reprezentálása, mert abban az isteni végtelenséget látták manifesztálódni. De a romantikus művészek ironikus attitűdjüknek köszönhetően azt is képesek voltak belátni, hogy a véges ember nem fogadhatja magába a végtelent – az csak a fragmentumokon, a részleteken keresztül tárulhat fel. A német koraromantika költői és gondolkodói úgy vélték, hogy a töredékeken a teljesség sugárzik át. Amikor e két, 21. századi művész „avantgárd romantikusként” határozza meg magát, akkor abban egyszerre fejeződik ki a természethez (ami ebben az összefüggésben a Transzcendentális feltárlásának autentikus helye) való viszony, és a töredékek, részletek igénylése, melyekben nem a befejezettséget, hanem éppenséggel valamiféle nagyobb Egész jelenlétét sejtik. Ezért is hagyják megszólítani magukat a pillanatok, – foucault-i terminológiával – a „monumentumoknak”² nevezhető részletek által.

A részekre bontás, a kivágás, az el- és átkeretezés mindazonáltal a kortárs művészet bevett gyakorlatai; a két művész esztétikai attitűdje

¹ Lásd: Vékony Délia: „SUPERNATURAL”. iski Kocsis Tibor munkáiról. In: *ISKI KOCSIS Tibor. Viltin Galéria*, É. n., 14-22.

² Foucault a „monumentum” fogalmával azt fejezi ki, hogy egy momentum, egy esetlegesnek tűnő esemény is a diskurzus középpontjába tud kerülni és jelentésszervező erővé tud előlépni. Vö: Michel Foucault: A tudományok archeológiájáról (Sutyák Tibor fordítása). In: *Uő: Nyelv a végtelenhez* (Szerkesztette: Sutyák Tibor). Latin Betűk, Debrecen, 1999. 169-199



Miklós Gaál
Szappan, 2008, C-print

tökéletesen illeszkedik az aktuális trendek közé. Ami kicsit más az ő kompozícióikban, s ami kettőjüket egyúttal össze is köti, az a romantikus tradíció mentén elgondolt rész–egész–viszony. Hogyan tudják megteremteni a töredékekben a teljesség képzetét? Kétségtelen, képkivágásaikkal ők is zárt szemantikai tereket hoznak létre. Azonban különféle művészeti stratégiákkal képesek elérni, hogy a megképződő jelentés valamiképpen túlnyúljon a keretbe zárt valóságdarabon: utalások, összefüggések megteremtésével, még inkább megütköztető mozzanatok feltárlásával előidéznek vagy, ha úgy tetszik, hagyják, hogy a „nagy Egész” – nem mint metafizikai totalitás, hanem mint jelentéktelen mozzanatok véletlenszerű egybeesése – lelepleződjön.

Mi több, amikor keretekbe zárt természetrepresentációikat nézzük, akkor valamiképpen azt a megszólítottaságot éljük át, amit alighanem az alkotók is érzékeltek, amikor hagyták magukat „megbabonázni” a természet tekintete által. Mintha nem is ők választották volna a témát, mintha nem ők lettek volna a spectatorok, hanem egyszerűen csak kitétték magukat a nézésnek: engedték, hogy a töredékben rejlő erő megszólítsa őket. Kompozícióikban ilyen módon nem a racionálisan gondolkodó énjük elvont konstrukciói köszönnek vissza a gondolat tekintetként, hanem egy mágikus tekintet, amely a néző, a látható és érzékelhető világ, valamint a mögötte meghúzódó, láthatatlan világ közötti kölcsönhatásból bontakozik ki. Éppen e kölcsönhatás eredményeképpen vagyunk egyszerre bent és kint, innen és túl – amint arra a kiállítás egyik emblematikus sorozata hívja fel a figyelmet. Gaál *Sziluettek 1-3.* című fotóin nem arról van szó, hogy a látvány révén a világ megkettőződik, hanem hogy a különböző világok együttesen, egymásba íródva jelennek meg, úgy azonban, hogy eközben előtérbe állítják a határtapasztalatot – az ablak, a párkány, a függöny, az árnyék sejtelmes motívumai révén.

Ha észrevesszük a gondolat eme mágikus, egyúttal érzéki és eleven tekintetét – ami tehát nem az irányított spectatori tekintet, hanem inkább annak kifordítása, a véletlenek sokaságából kibontakozó Egésznek a ránk tekintése –, ha képesek vagyunk ebbe a tekintetbe belenézni, még inkább, ha képesek vagyunk ezzel a tekintettel nézni mi magunk is, akkor a látható valóság mélyén megpillanthatjuk a másikat, szüntelenül megnyilatkozó, de szüntelenül el is rejtőző világot – a láthatatlant.³ A két művész közös tárlatának ereje az erre való rámutatásban áll.

³ A láthatatlan megragadásának és reprezentációjának kérdésén elmélkedve Jean-Luc Marion fogalmazza meg egyik értekezésében, hogy az az igazi művész, akinek van bátorsága átengedi magát a láthatatlannak: „Mestersége nem is áll másból, mint hogy hagyja felbukkanni – meglepetésszerűen és előre nem látható módon – a látatlant a láthatóban.” Jean Luc Marion: *A látható keresztjeződése* (Cseke Ákos fordítása). Bencés Kiadó, Pannonhalma, 2013. 77.

SIRBIK ATTILA

Az azonosulás lehetőségei

Verebics Ágnes: *Pitvar hierarchia*

A.P.A., Budapest
2017. április 13 – május 4.

...ez az a hely, amelytől – ha szemeim felnyitom – többé nem szabadulhatok. Nemcsak, hogy általa vagyok helyhez kötve, hogy végtére magam sem mozogni sem elmozdítani nem tudom, lám mégis mozgathatom, elmozdíthatom, helyet változtatok... magamtól íme. Nélküle haladni mégsem tudok, nem tudom ott hagyni, ahol van, hogy magam máshova mehessek. Akár a világ végére elmehetek, vagy a takaróim-ba burkózhatom reggelenként, oly kicsinyé húzódnak össze, amennyire bírok, vagy hagyhatom magam felforrósodni a vízparti napsütésben: mindig ott van, ahol én vagyok. Megváltoztathatatlannul itt van, soha máshol. A testem egy utópia ellen-tettje, amely soha nincs más ég alatt. Ez az abszolút hely, az a csekély térdarab, amelyben – a szó szoros értelmében – testet öltök.

Michel Foucault: *Le corps utopique*

VEREBICS ÁGNES legutóbbi kiállításának anyaga a *Pitvar hierarchia* című sorozat nagy része, nagyméretű 1 x 2 m-es transzparens műanyag fóliákra készült. Erre a hordozóra ebben a méretben már

Verebics Ágnes
Pitvar hierarchia, 2017, részlet a kiállításból

