

AZ IDŐ ÉS SZITÁJA

Pinczehelyi Sándor hetvenes évekbeli művei a nyolcvanas években

Amikor Várkonyi György tíz évvel ezelőtt a *Jelenkorban* úgy fogalmazott, hogy Pinczehelyi Sándor pályájának igazi kulcsa az idő, akkor csaknem kortársként könnyen tehette ezt.¹ Hiszen az időről, az egyidejűségekről és a különidejűségekről egy életmű (és egy életmű-kiállítás) összefüggésében akkor lehet a legpontosabban írni, ha az író hasonló történelmi, művészettörténeti tapasztalatokkal rendelkezik, mint a művész. A következő generációk csaknem mindig nehezebb helyzetben vannak – bár ellensúlyként az összkép távról jobban kivehető –, s a jelentés keresése közben a kutatómunka során tett (újra)felfedezések mellett gyakran csak a termékeny félreértésben bízhatnak. Mit tehet egy több mint ötven éve elkezdődött és máig is tartó életmű időstruktúráit vizsgálva egy olyan szerző, aki csupán rövidebb a pályafutás kezdete előtt született? S hogyan kezelheti az író a későn születetteknek kijáró félmosolyt? Az Idő persze nemcsak a legbölcsebb, de a legkegyetlenebb is: egykor kézenfekvő összefüggéseket feledésre ítél, valaha figyelemre sem méltított részleteket kiemel.

Pinczehelyi Sándor több mint fél évszázados életművében a mából visszatekintve talán a legproblematisabb a nyolcvanas években bekövetkezett finom, de többszörös jelentésseloldás. A problematikusság indoklásra, a témával kapcsolatos kérdés pedig elsősorban a távolság miatt pontosításra szorul. Mindenekelőtt magán az életművön belül is differenciálni kell, hiszen a nyolcvanas évekbeli változás egyrészt a hetvenes évek elején készített művek kritikai értelmezésének átalakulásáról szól, másrészt magának az alkotónak korabeli újrafeldolgozó-újraértelmező tevékenységéről. Emellett pontosítani kell a korszakot is, s a nyolcvanas éveket ebben a tekintetben elengedhetetlen legalább két részre osztani, mivel az évtized elejének kulturális-művészeti változásai éppen annyira erőteljesek voltak, mint a nyolcvanas évek végének politikai-kulturális átalakulásai. Mindezeket túl előre rá kell mutatni arra is, hogy a kérdés miért lehet fontos 2021-ből tekintve. Elsősorban azért, mert Pinczehelyi életművében még mindig kiemelt szerepet tölt be az önújraértelmezés,² másrészt a hetvenes évek elején alkotott művek nyolcvanas évekbeli értelmezései sok szempontból még ma is rányomják a bélyegüket az egész pályafutás összképére.

A nyolcvanas évek folyamán már pontosan látszott, hogy Pinczehelyi hetvenes évek elején létrehozott emblematikus alkotásai nemcsak maradandók, de fontos szerepet töltenek be a magyar és a kelet-közép-európai művészet történetében is. Már akkoriban nyilvánvalóvá vált, hogy az 1973-ban fotó felhasználásával készült vörös-fekete szitanyomat (*Sarló és kalapács*), amelyről a fiatal művész – kezében sarlóval és kalapáccsal – pillant vissza a nézőre, nem a korszellem pusztá lenyomata, hanem az időnek ellenálló mű. Tulajdonképpen már a hetvenes évek közepére – bár akkoriban az életmű alig ölelt fel többet egy fél évtizednél – kirajzolódtak a művészi elképzelések sarokpontjai: a

¹ Várkonyi György: „Legbölcsebb az Idő” (Pinczehelyi Sándor retrospektív kiállításáról). *Jelenkor*, 2011/3, 288.

² Lásd Pinczehelyi Sándornak az acb Galériában 2020-ban megrendezett *Csillagcipelés* című kiállítását.

szerialitás, a saját test megjelenítése, a létező szocializmushoz kapcsolható szimbolikus motívumok használata – itt említendő egy másik emblemikus mű, a *Csillag (Utcakő)*, szintén 1973-ból –, a konceptuális alapállás (többek között folyamatok, akciók időbeliségének leképezése), a fotóhasználat, a szitanyomat mint avantgárd hordozó, vagy általánosságban a képek könnyű átírhatósága a plakát médiumára.³ A Pécsi Műhely keretei között Lantos Ferenc által inspirált geometrikus zománcművek szigorúsága és komolysága után, néhány évvel később már fontos kérdésként merült fel, hogy Pinczehelyi komolyan veszi-e az iróniát. Tervszerűen és tudatosan billenti-e ki jelentésükből a szimbólumokat, vagy inkább különböző jelentésteli tárgyak – köztük szocialista szimbólumok – sorát végigjárva végez képi kísérleteket?

Ha akkoriban Kelet-Közép-Európa nem lett volna (Piotr Piotrowski szavaival) Európa szürke zónája, akkor 1975-ben tulajdonképpen minden együtt állhatott volna ahhoz, hogy Pinczehelyi avantgárd pozíciója, művészete azonnal globális összefüggésekbe kerüljön. Ha a korszakra anakronisztikus módon visszavetítjük a Piotrowski-féle horizontális művészettörténet jóval később keletkezett elméletét,⁴ akkor különös reflektorfénybe kerülhetne az a pillanat, amikor 1975 októberében, olaszországi útja során Andy Warhol először készített fotókat a sarló-kalapács motívumokról, majd amikor a következő évben legyártotta híres szitanyomatait (amelyeket azután 1977 januárjában mutatott be először). A centrum-periféria vagy később a „mátság” fogalma nemcsak a kulturális kolonializmus kilencvenes évekbeli vitáiban kerülhetett volna elő, hanem akár már az adott pillanatban is – de hát (Bertolt Brecht szavaival élve) a viszonyok nem voltak olyanok. Így aztán maradt 1980-ból visszapillantva az egyszerű és kijózanító megállapítás P. Szűcs Julianna részéről: „Ha Andy Warhol dobálózik a sarló-kalapács jelképpel, az más gesztusnak számít, mintha Pinczehelyi Sándor folyamodik az újraértelmezett emblémához”.⁵ Pedig sommás megállapítások helyett mai szemmel valóban sokkal izgalmasabb a következő kérdés: vajon hol és hogyan találkozhatott volna a warholi mintára avantgárd Pinczehelyi a szocialista szimbólumokat „üzlet-művészetébe” bekebelező Warhollal?

A hetvenes évek közepén Pinczehelyi művei már több nyugati galériában is megjelentek – a régi katalógusokban általában mindenki átlapozza a csoportos kiállítások listáját, ami néha mégis fontos információkkal szolgál, elsősorban a korszak intézményes összefüggéseiről. 1974 – Oldenburg, Kunstverein; 1975 – Stockholm, Moderna Museet; 1977 – Kassel, Galerie Lometsch, de ugyanabban az évben Koppenhága, Montreal és Seattle is – mindez nemcsak azt mutatja, hogy Pinczehelyi művei (köztük plakáttervei) korán eljutottak külföldre, de azt is, hogy mennyire árnyaltan kell viszonyulnunk a magyar kultúra hetvenes évekbeli elszigeteltségének kérdéséhez,⁶ illetve mennyire differenciáltan kell az évtizedet ebben a tekintetben a rákövetkezőhöz viszonyítani. A hetvenes évek legvégén – szorosan a Makói Művésztelepen végzett kísérletekhez kapcsolódva – Pinczehelyi művészetében hangsúlyosan megjelent a piros-fehér-zöld motívuma, mégpedig leggyakrabban a természetnek és a belőle nyert kelet-európai tápláléknak (Várkonyi György megfogalmazásában: „a mindennapok kenyere”⁷) a hatalom által szimbolikusán kisajátított képeire illesztve. A nemzeti színek, a kenyér, a hagyma, a paprika mellett jelen van a képeken a kólásdoboz is, amely ekkorra már sokkal inkább megjelenítette a korszak családja magyarországi vágyképeit, mint a kólásüveg, amelyről

³ Lásd Hegyi Lóránd: A Pécsi Műhely plakátjairól. *Művészet*, 1976/11, 24–25.

⁴ Lásd András Edit: Teória Európa keleti feléről. *Műértő*, 2021. június–július–augusztus, 12.

⁵ P. Szűcs Julianna: Amatőr avantgarde. Gondolatok a Pécsi Műhely retrospektív kiállítása után. *Népszabadság*, 1980. augusztus 3., 11.

⁶ A témához fontos adalék Sinkovits Péter: A mai magyar avantgard idegen szemmel. *Művészet*, 1975/10, 41–43.

⁷ Várkonyi György, i. m., 292.

Arthur C. Danto a sarlós-kalapácsos művek elemzését követően – Warhol barátja, Emile di Antonio szavait felidézve – azt írta: „A coca-cola mi vagyunk”.⁸

A PFZ-művek sorának keletkezése, új motívumokkal és új kiterjedésekben (lásd a székesfehérvári Csók István Képtárban megépített installációt: *Nagy PFZ-tájkép*, 1983) átnyúlik a nyolcvanas évek elejére is, ennek ellenére az 1980-as év valóban cezúrát jelent. Megszűnik a Pécsi Műhely, és Hegyi Lóránd a csoporttal együtt már abban az évben el is búcsúztatja a korábbi szemléletet: „hiszen a hetvenes évek hazai és egyetemes fejlődésének szinte minden mozzanata – kicsiben és módosult alakban – megtalálható a Pécsi Műhely több mint egy évtizedes tevékenységében. A Pécsi Műhely mint közös alkotói együttes azonban menthetetlenül a hetvenes évekkel együtt tűnik a múltba, hogy átadja helyét az individuális felismerések és gesztusok új korszakának”.⁹ Sok tekintetben valóban új korszak köszöntött be; a nyolcvanas évek elején nem csupán a magyarországi képzőművészeti intézményrendszer alakult át, de a magyar művészek egy jelentős csoportjában ekkor vált tudatossá a nyugati kultúrában bekövetkezett hangsúlyeltolódás, amelynek kulcsszava a világra vonatkoztatva a posztmodern, a magyarországi képzőművészeti közegben pedig a Hegyi Lóránd-féle „új szenzibilitás” volt.

Pinczehelyi az intézményi átalakulásokat pécsi kulcspozícióban élte át. Amikor 1988-ban egy Bán András által készített interjúban a nyolcvanas években a Pécsi Galéria vezetőjeként végzett munkájáról beszélt, akkor – a nemzetközi művészeti térképre helyezett galéria tevékenysége és eredményei mellett – tulajdonképpen sok mai művészhez hasonló problémáról számolt be: „Rengeteg időmet vitte el a galéria. Mellette megpróbáltam még művészetet is csinálni. [...] Évente húsz kiállítást rendeztem, abból néhány meglehetősen nagy és munkaigényes volt. [...] Most látom át igazán, hogy mindez évekkel vetett vissza a saját munkámban”.¹⁰

1980-ban már szélesebb kilátás nyílt a hetvenes évek munkáira is. Hegyi Lóránd a székesfehérvári Csók István Képtárban rendezett Pécsi Műhely-kiállítás katalógusában így írt: „S itt Pinczehelyi Sándor 1973–74-es sarlós-kalapácsos munkáihoz kell visszatérni. Pinczehelyi itt »tabula rasa«-t csinál: egycsapásra szakít az analitikus-dokumentarista szemlélettel és merészen a jelképteremtés felé fordul. Olyan jelképeket teremt, melyek bár a konvencionális jel és a figura viszonylatainak szempontjából erednek, a tárgy-jel-ember kutatásokból indulnak ki, messze túllépnek ezen a kereten és a személyes művész-lét problematika, a »magyar avant-garde« problémája, a szimbólumok értékének, a konvenció, történelem, frázis, manipuláció problémájának egyetlen összetett jelbe sűrített megfogalmazását nyújtják”. Az 1980-as szöveg az elmúlt harminc év lassan megcsontosodott politikai megközelítéseiből kiindulva felvethetné akár a kérdést: vajon a korabeli olvasónak a sorok között kellett-e olvasnia? 2021-ből visszatekintve inkább úgy tűnik, hogy nem a politikai sejtetések vagy azok hiánya válik utólag izgalmassá (és már a korban is mellékes kérdés lehetett), hanem a nagylátószög: Hegyi Lóránd szövege – középpontjában a jelképteremtéssel és a művész-lét történelmi összefüggésrendszerbe emelt tematikájával – Pinczehelyi művészetének egyik leginkább időtálló olvasata.

Az Ernst Múzeumban 1986-ban megrendezett Pinczehelyi-kiállítás katalógusszövegét ismét Hegyi Lóránd jegyezte; bevezetőjében a hetvenes évekre vonatkozó hangsúlyok – az új szenzibilitás keretei közé illesztve – kissé eltolódtak. „Pinczehelyi Sándor neve sokak szemében még ma is azonos a hetvenes évek magyar avantgarde művészetének egyik

⁸ Arthur C. Danto: Az absztrakt expresszionista kólásüveg. In: Danto: *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* Budapest, Atlantisz, 1997, 182.

⁹ Hegyi Lóránd előszava a *Pécsi Műhely 1970–1980* című kiállítás katalógusában. Székesfehérvár, Csók István Képtár, 1980.

¹⁰ Bán András: Európai galéria Pécsen. Beszélgetés Pinczehelyi Sándorral. *Magyar Nemzet*, 1988. IV. 19., 7.

emblémájává vált szitalapját készítő művész nevével: a »sarló-kalapácsos Pinczehelyivel.«. Hegyi szerint Pinczehelyi munkássága a hetvenes évek jellemző avantgárd törekvésével kapcsolódott össze: a triviális, kiürült szimbólumok, emblémák újraértelmezésével, illetve a művészi figyelem kiterjesztésével a hétköznapi életre. Hetvenes évekbeli emblematis mus műveiben az alkotó – miközben deheroizálta a jelképeket – önmagát emblémaként, a közép-európai művész lehetőségeinek hordozójaként ábrázolta. A jelentésbeli változás nemcsak abban érhető tetten, hogy a magyar avantgárd képviselőjéből a szövegben a közép-európai művész emblémája lesz, hanem a személyesség hangsúlyozásában is: Pinczehelyi „sarló-kalapácsos” művében itt már nem a sarló és a kalapács, hanem az individu um és annak művészszerpe válik elsődlegessé.

Hegyi a hetvenes évekbeli műveket ugyanúgy a nyolcvanas évek szűrőrétegén át nézi, ahogy ebben az időben – az 1984-es, szintén az Ernst Múzeumban rendezett *Frissen festve* kiállítás óta jól érzékelhetően – maga Pinczehelyi is teszi ezt saját alkotásaival, az „új festőiség” jegyében. Eltűnik a személytelen szitanyomat objektivitása, a művész intenzív, „szimbolikus jelentésű” színek „jelentéstartalékainak tágításával és »átcúsztatásával«” foglalkozik. Az „új művészeti szituációban” személyesebb, közvetlenebb, a művész állapotára közvetlenebbül reflektáló, poétikus alkotói felfogás érvényesül a korábbi művek festői átírásában. Hegyi legfontosabb meglátása azonban, hogy Pinczehelyi a korábbi jelentés-összefüggéseket egyfajta festői öninterpretáció vagy „szubjektív historizmus” jegyében „emlékképekké” alakítja át. Hegyi véleménye szerint a korábbi szitanyomatok átfestésével, többszörös megmunkálásával a nyolcvanas évek műveiben az egyéni múlt válik képi jelenséggé. A nyolcvanas évek közepén bekövetkezett – a magyarországi képzőművészet korabeli tendenciáitól korántsem független – stíluseltolódás nyomán a hetvenes évekbeli emblematis mus kép nemcsak az új alkotások formájában íródott át, de egyben értelmezési kerete is módosult. Az eltolódás során pedig a művészi sarokpontok közé került maga az ismétlés¹¹ és a keret átrajzolása is. Hogy mennyire átfomlódott a hetvenes évekbeli keretezés, azt a kiállítási katalógust bevezető fénykép mutatta fel a legerőteljesebben: az 1986-os Pinczehelyi a sarlót és a kalapácsot a feje mellett tartja, a szerszámokat (mert azok itt korántsem jelképek) egymástól elválasztva. A művész korábbi, küldetéses tekintete helyett inkább tanácstalanul néz; a kép, amely korábban eldönthetetlenül volt komoly vagy ironikus, most egyértelműen az irónia felé billent el.

A nyolcvanas évek folyamán Pinczehelyi művészetét – amelyet számos alkalommal kiállításokon mutattak be Nyugat-Európában – egyre többször kapcsolták össze Bukta Imre és Samu Géza alkotásaival, a három művész közös megjelenítésének csúcspontja az 1988-as Velencei Biennále magyar pavilonjában rendezett tárlat volt. Ez az összekapcsolás egyben visszafelé is módosította az életmű korai kulcsdarabjainak értelmezését: a szocialista rendszer felpuhulásának, illetve felbomlásának folyamatával párhuzamosan a műveket egyre inkább az egykori politikai összefüggései felől közelítették, ezzel együtt egyre jobban kidomborítva a munkák szabadságvágyát, ironikus jellegét, illetve magyar sajátosságait. Hegyi Lóránd 1990-ben így foglalta össze Pinczehelyi munkáinak lényegét: „Pinczehelyi Sándor politikai emblémákból és történelmi jelképekből szervezi önálló ikonográfiáját. Pinczehelyi számára ez nem csupán intellektuális kísérlet, hanem a magyar, a közép-európai történelmi valóság interpretációja is: hiszen a jelképek és emblémák itt valóságos anyagokból készült valóságos tárgyakként – a hétköznapi élet részeként léteznek, irodaépületek és gyárak homlokzatán, emlékművek és felvonulások díszleteiként, közterekre helyezett dekorációkként. Ahogy a nap, a szél, az eső kifakítja a nemzeti zászló színeit, elrongyolja anyagát, ahogy a vasból készült vöröscsillag rozsdásodni kezd, úgy

¹¹ A sokszorosításról, az ismétlésről és Pinczehelyi művészetének új keretekbe illesztéséről lásd Fehér Dávid: Idő-raszter Közép-Európából. Pinczehelyi Sándor. Munkák 1969–2000. *Balkon*, 2011/3, 22–24.

halványulnak el az egykor győzelmes ideológia »magasztos« jelentései a hétköznapiok mindent elköptató valóságában. A tárgy szembesül a jelképpel, az eszme szembesül a banális valósággal”.¹²

Pinczehelyi hetvenes években készült emblemikus alkotásai – illetve azok nyolcvanas évekbeli kiterjesztései és átírásai –, amelyek eleinte a történelem problematikájának „összetett jelbe sűrített megfogalmazásaiként” értelmeződtek, a nyolcvanas évtized végére tehát az eszme és a banális valóság szembesülésének megtesztésítői lettek. Van olyan szemszög, ahonnét nézve ez a két meglátás akár hézagmentesen egymás mellé állítható, de a rendszerváltás után Pinczehelyi művészetének értelmezése sokáig megragadt az utóbbi mellett. Lehetséges persze, hogy nem történik más, mint hogy – Várkonyi György időt középpontba állító értelmezése szerint – „a folytonosan változó közeg (a társadalmi-politikai és kommunikációs szituáció) a korábban zárt mikrokozmoszként értelmezett műalkotás jelentését, »optikáját« is változtatja”. De valószínűleg a nyolcvanas évek folytonosan változó közegében bekövetkezett finom jelentéseltolódások okozták, hogy Pinczehelyi művei a rendszerváltás után egy a korábnál szűkebb értelmezési sávba dermedtek, amelyben erősebb hangsúlyt kapott a konceptualizmus, a politikai szubverzió, a pop art mint vonatkoztatási rendszer, illetve az ironia. Az elmúlt évtized folyamán, egyrészt a „társadalmi-politikai és kommunikációs szituáció” következményeként, másrészt – többek között – a Pécsi Műhely munkásságának újraértékelésével párhuzamosan a hetvenes-nyolcvanas évekbeli Pinczehelyi-művek ironikus nézete elhalványult, miközben az emblemikus alkotások értelmezési kerete – egyrészt az idővel, másrészt újabb, a magyar művészettörténet képzelt határvonalain messze túlnyúló megközelítésekkel – folyamatosan tágult.

¹² Hegyi Lóránd: Szubjektivizmus – eklektika – pluralizmus. A 80-as évek képzőművészete Magyarországon. *Kultúra és Közösség*, 1990/4, 49–66.