

Telítsd ezzel szíved, akármilyen nagy, s ha már boldogsággal telis-tele vagy, nevezd ezt bárhogyan: Öröm! Szív! Lélek! Isten! Faust ezekkel a szavakkal szól Margithoz a Mária kertjében játszódnak színben Johann Wolfgang von Goethe-nek a tudásra szomjazó emberi vágyról szóló drámájában: „De én szót nem találok reá! Minden csak érzés; a név, hang, füst csupán, elfojtja ég tüzét.”

Ha eljátszunk a gondolattal, és Goethe szavait megpróbáljuk múzeumi kontextusba helyezni, olyan érzésünk támadhat, mintha a német író művében Faust éppen arra próbálna meg rábírnival az alkotót, hogy hagyja cím nélkül azokat a tárgyakat, amelyeket létrehozott. A Múcsarnok kiállításán ugyan minden munkához tartozik egy felirati cédula; a kilenc bemutatott művésznek „személyesen, frissen” – ahogy a tárlat címe is sugallja – a műteremből kikerülő képei, installációi mégis heterogén szövetét adják azoknak az esztétikai és egzisztenciális kérdéseknek, amelyekhez intuitív vagy szisztematikus módon jutott el az alkotójuk. A címszavakat inkább a különböző aspektusok, gondolkodási modellek, a mediális érdeklődés sokrétűsége helyettesíti. A „quod libet” mint műforma, mint formáció az, ami lehetővé teszi, hogy a címek helyett a nevek teremtsék meg az egyes termek közötti asszociatív kapcsolatokat – akárcsak egy Barabási node, egy Barabási network –, heterotróp szövetét adva a kortárs magyar képzőművészet érzéki-ösztönös és kritikai-intellektuális irányzatainak. Persze sokáig töprenghetünk azon, hogy tekinthetünk-e inkubátorként erre a kiállításra, vajon megjelenik-e benne egy generáció közös törekvéseinek a tükörképe? Egy olyan korban élünk, amikor a művészekre a tudósokéhoz hasonló felelősség hárul a világot emésztő lokális és globális problémák megértésében, átadásában, feldolgozásában és a jövőképes alternatívák kidolgozásában. Jacob Boronowsky matematikus meg volt győződve arról, hogy a művészet az emberiség túlélésének biztosítása érdekében jött létre. Victor Vasarely a francia diáklázadások előestéjén egy interjúban jegyezte meg a következőt: „egy kortárs festő meg kell, hogy szepítse saját környezetét, hiszen az embereknek éppen ugyanúgy szüksége van a plasztikai formákra, mint a napfényre, az oxigénre, és a vitaminokra.” Ezzel egy időben, a vietnámi háború idején megjelent *De-Definition of Art* című könyvében a jeles amerikai művészettörténész, Harold Rosenberg amellel érvelt, hogy egy „stílust nem a művészek által választott nyersanyag határoz meg, és nem is az az apparátus, amit a műveik készítéséhez használnak, hanem pusztán az elméjük minősége.”

És ezzel el is érkeztünk a laterális gondolkodásnak nevezett prototudományig, melyet Boronowsky, Vasarely és Rosenberg kortársaként egy máltai orvos-filozófus, bizonyos Edward de Bono fejtett ki először az 1967-ben megjelent *A laterális gondolkodás használata* című könyvében. Az okfejtések olyan indirekt és kreatív formáit nevezte el így, amelyeknek módszerei eltérnek a szokványos gondolkodási mintáktól és egy új nézőpontból világítanak rá az adott problémára. Miután valakinek eszébe jut a megoldás, onnantól kezdve abszolút kézenfekvőnek tűnik, és nem is látjuk, vajon miért volt erre olyan nehéz rájönni. A hagyományos, pusztán logikán alapuló vertikális módszerrel szemben a laterálisnak nevezett gondolkodás azokat a képességeinket hasznosítja, amelyek az ösztönös megérzésen és a kreatív intellektuson keresztül juttatnak bennünket célba.

A Múcsarnok termeiben látható kilenc szólókiállítás összességében és egyenként is arról szól, hogy a kiválasztott művészek hogyan találtak rá egy-egy alkotói probléma lehetséges megoldására. A különböző izmusok, irányzatok születését a „császár új ruhája” hasonlattal illető Thomas Hess, az Artnews folyóirat egykori kritikusa arról volt ismert, hogy a szem és a tudat konfliktusára vezet vissza minden lehetséges műalkotást. Az emberi szem instrumentális és primitív funkciójából adódóan valóban nehezen tud különbséget tenni egy bevásárlóközpontban vagy egy autótú mellett elhelyezett tárgyak között. Látászervünk például egy Bak Imre festményt tapétaként, egy Bukta Imre-installációt egy kirakodóvásár portékáiként fog érzékelni mindaddig, amíg látásunk kispolgári viselkedése nem fojtódik el a tudatukból érkező azon információk által, amelyek a percepció során hozzánk eljutó

ingereket tovább árnyalva a színek, a térbeliség, a kompozíció egyes részei közötti kapcsolatok és más formulák által világossá nem teszik számunkra, hogy tulajdonképpen mi is az, amit nézünk. A befogadásnak ez a reflektált jellege éppen annyira lényeges a mai művészet – és az itt kiállított művek – megértéséhez, mint aminek a tárgyak létrehozásánál a laterális gondolkodás bizonyul. A szem és az agy kontingenciájára, egymásra utaltságára van szükség ahhoz, hogy a bemutatott alkotásokból nagy általánosságban és szubatomi szinten is kiolvashatók legyenek azok a rizóma-szerűen egymás mellé rendelt toposzok és diskurzusok, amelyek a mai magyar vizuális kultúra szimptomatikus metszetét adják.

Regős István nosztalgikus ihletettséggű designtárgyakat és az ipari esztétika által inspirált vedutákat ábrázoló technorealista vásznai emblematikus, plakátszerű jellegükkel hívják fel magukra a figyelmet. Regős műveinek a precizionisták szellemiségét követő objektivitása azonban nem mint „sensus litteralis” van megalkotva, hanem a finoman elrejtett művészettörténeti referenciák (René Magritte, Giorgio de Chirico, Piet Mondrian vagy a Bauhaus mestereinek, köztük Oskar Schlemmernek és Weininger Andornak egy-egy konkrét motívumára való utalással) a „sensus allegoricus” dimenziójába emeli azt a sajátos posztmodern festészetet, aminek blikkfangos játékossága az ő esetében magában hordozza a kelet-közép-európai folklór sajátos ikonográfiáját, és szellemes zsánerei mediális értelemben a digitális versus analóg kép fogalmi-érzéki dilemmáját sem hagyják érintetlenül.

Dréher János bekeretezett vakolatrészletein ezzel szemben csak látens módon érzékelhető a mértanilag pontosan kiserkesztett, szabályos formák. Dréher látszat-falakból kimetszett vakolat-asszablázsain az esetlegesség, a véletlenszerűség kap kitüntetett szerepet. Az organikus fossziliákként egymásra rétegződő falszelvények tektonikus szerkezetéből és fizikai törvényszerűségeiből kiolvasható jelszerűség képviseli azt a sajátos esztétikát, ami az ő esetében ugyanúgy két médium határán, a relief és a secco közötti kvázi-térben mutatkozik meg.

Gál András monokróm festményeit hangulatokat, érzéseket implikáló pszichologizáló portrékként is értelmezhetjük. „A szín ízlik” – hangoztatta Vaszilij Kandinszkij, az absztrakt festészet egyik úttörője. Gál műveinek megtapasztalása is feltételezi érzékszerveink kifinomult, összehangolt működését. A látszólag homogén felületek delikát textúrája által közvetített rendszertelenség és irracionalitás ösztönösen ráébreszt bennünket a látott és a látni vélt közötti ellentmondásra. Ezek a monokróm képek akaratlanul is környezetünk egyfajta barométereként hatnak, a színek egymás mellé helyezve más-más megvilágításban, a különböző hullámhosszúságú színek interferenciáinak és áthatásainak köszönhetően egy transzcendens, spirituális élményt közvetítenek.

Ha Gál esetében a minimal art, a konkrét-kinetikus, az absztrakt-geometrikus és az op-art hagyományai akaratlanul is jelen vannak, **Elekes Károly** festészetében az OOPArt, vagyis az „out-of-place artifact” tradíciója, a megtalált és kiegészített, a művész saját autonóm elképzelései szerint újrakontextualizált és újrakomponált festmények azok, amelyek biztosítják az alkotói képzelet időtlenségének folyamatosságát.

Amíg Elekes az egzotikumot a pikáns eleganciával és a valóságot a fantasztikummal párosító brikolázsai mágikus realizmusként hatnak, **Mózes Katalin** is egy enigmatikus, a motívumok illogikus kapcsolatára épülő világot tár fel előttünk. Mózes ugyan nem appropriálja, nem sajátítja ki másoktól a vásznait, kompozícióinak motívumvilága mégsem függetleníthető Vajda Lajos és Korniss Dezső szentendrei programjától, vagy az Európai Iskolának a szürrealizmust a lírai absztrakcióval kombináló hagyományától. A festő személyes, tudat alatti élményekből és a kollektív emlékezet morzsáiból épít fel egy sajátos, álomszerű univerzumot, amiben ugyanúgy megtalálhatók az antik mitológiából kölcsönözött

imaginárius lények, mint azok a kollázsszerű, biomorf elemek, melyeket Mózes mintha előre megírt sorsunk már létező emléklenyomataiként tapasztott volna képei felületére.

Az érzékeinkkel befogadható tér metafizikájával kapcsolatos tudományos és spekulatív konnotációk foglalkoztatják a kiállítás legfiatalabb résztvevőjét, **Kazi Rolandot** is. A kinesztetikus látással, a mozgás viszonylagosságával folytatott kísérletei, valamint az idő és a tér kicsavarásáról szóló apóriákra visszavezethető elképzelései által ihletett objektumok – melyek néhány aspektusa saját gyerekkorának babonáiban és olvasmányjaiban is visszaköszön – a művészet és a technológia heurisztikus integrációjának a lehetőségét hirdetik.

A látvánnyal kapcsolatos kognitív feldolgozási műveletek és viszonyítások **iski Kocsis Tibor** munkáiban is tetten érhető. A technikai kép és a tudomány kultúrtörténete az ő kompozícióiból ugyanúgy kiolvasható, művészetfilozófiájának középpontjában mégis a médiumok felcserélhetőségének posztmodern, gyakran társadalmi üzenet formájában is manifesztálódó kontextusa és a festőiség mint fogalmi kérdés újraértelmezése áll. Kocsis installatív szituációkat hoz létre, ahol az élő az élettellel folytat párbeszéde egymással. Dekonstruált és rekonstruált tájképeiben paradox szituációk jönnek létre, melyekben a művész arra keresi a választ, hogy a reprodukciós technikák képesek-e a festői látásmód gazdagságának közvetítésére.

Iski monokróm, de tónusgazdag, a festő grafikai eszköztárát teljes spektrumban felvonultató hold-tájképeinek ellenpontját alkotják **Bernát András** a festék anyagosságát, testiességét leplezetlenül megmutató, a térképek domborzatokat jelölő izobár vonalaira emlékeztető hullám-struktúrákból szőtt vásznai. Bernát festményeinek organikus mintázatai egy perspektíva nélküli meghatározhatatlan térben lebegnek, konkrét kiterjedés és határozott irány nélkül. Egyrészt szálkások, karcosak és a kihűlt láva megkövült ömlényéhez hasonlóan dermedtek, másrészt puhák, képlékenyek, ruganyosak és oldottak. Lehetetlen eldönteni, hogy a centrifugális vagy centripetális energiák áramlásával közelítenek-e hozzánk és egyáltalán a formákat, vagy azok negatívba fordított tükörképét látjuk-e.

Bernáthoz hasonlóan a festett és a festetlen felületek ambivalens játéka **Kucsora Márta** festészetében is megnyilvánul. Az ő vásznain a festékek és az oldószerek patikamérlegesen előállított arányai felszakítják a koherens kép illúzióját. A hangsúly a festés performatív aktusában rejlő szubjektivitásra helyeződik át, a hatalmas felületekkel folytatott gigászi küzdelemre, az absztrakt expresszionista festészet férfiközpontú sztereotípiáival való leszámolásra.

Úgy gondolom, hogy a Műcsarnokban bemutatkozó alkotókat végső soron az a felismerés láncolja egymáshoz, hogy az alkotói képzelet másképpen reagál a lineáris, biológiai időre, mint ahogy ezt nem-művész társaik esetében teszi. Nevezhetjük ezt az állapotot a laterális gondolkodásra való affinitás eredményének, szubverzív megtapasztalásnak, vagy egyszerűen a felfedezés, a rácsodálkozás élményének. Akármilyen is legyen az igazság, nem lehetünk közömbösek a kiállított művekkel szemben, hiszen azok hatnak ránk, formálják világlátásunkat. Meg vagyok győződve arról, hogy a globális válságok és tragédiák korszakában a művészek egyik fontos küldetése abban áll, hogy a koncepciókhoz választott médiumokból az ő közvetítésüknek és az ő közbejárásuknak köszönhetően médiumokból születő koncepciók válhatnak.

A kiállítást ezzel megnyitom.

Orosz Márton