

Stációk – Lovas Ilona emlékkiállítása

Nemrégiben egy a transzcendenciáról rendezett filozófiai-művészeti esten a Platon Karatejev énekese arról beszélt, hogy szerinte nehéz újat mondani ebben a témában, olyan mintha egy pohár vizet akarnánk önteni az óceánhoz...

S valóban, a szavak helyett talán a vizualitás erejével gondolhatjuk újra a transzcendens értelmét, ahhoz való kapcsolódásunkat és a magyar kortárs képzőművészetben éppen Lovas Ilona életművével tudjuk leginkább megtölteni az óceánt. Lovas Ilona ezt az irányadást maga is kijelölte aktivitása kapcsán: „*Kezdetektől fogva törekszem az út keresésére, amely letről felfelé vezet az én életemben és hiszem, hogy minden munkámmal közelebb kerülök ahhoz, vagy akihez, vagy amihez, akitől az életünk függ.*” Az érzékekkel nem megtapasztalható földöntúli, isteni lét keresése, a felfelé tekintés tudatosan hatja át teljes munkásságát, sőt az előbb említett letről felfelé, fentről lefelé történő irányadás alkotásainak kompozíciós megformálásában is tetten érhető (mint az *Orsók* installáció alakja, az ostyák mannszerű adagolása egy videóban, vagy a haladási irány a *Könyörülj rajtam* performansz esetében). Természetfelfogása sem a *natura* működését, hanem annak az emberi gyarlóságtól való függését, valamint a természet és az isteni kegyelem kapcsolatát vizsgálja, máskor egyfajta közvetítőként a teremtés erejét (anya-gyermek, természet, stb.) analizálja. A transzcendens út alkotásai címadásában is visszaköszönő stációk – amely jelen esetben a tárlat elnevezése is – egyszerre utal Lovas Ilona munkásságának állomásaira, a krisztusi szenvedéstörténetre és az emberi élet hitben megélt fordulópontjaira is.

Lovas Ilona a Velemi Textilműhelyből indulva, akárcsak kortársai, már nem a textil hagyományos megragadásához és nem is az új típusú tértexilekhez, hanem az önálló plasztikaként, máskor installációként működő anyaghoz nyúlt. Ugyanakkor semmiképpen nem tekinthetjük pusztán textilművésznek, maga is úgy vélte, hogy az Iparművészeti Egyetemen eltöltött évei felbátorították, hogy különböző materiákban, vagy műfajokban is kipróbálja magát, például az üveget, a drótot alkalmazza, vagy későbbiekben a videóinstalláció, vagy a performansz keretében alkosson.

A változatos technikai skála mentén a transzcendencia mint téma mellett a nőiség kérdése is kiemelt szerepet kapott alkotótevékenységében. Kele Judit performer művész mesélte nekem, hogy 1981-ban izgatottan érkeztek Lovas Ilonával és Drozdik Orsolya képzőművésszel a belgrádi feminista kongresszusra, hogy lássák Susan Sontagot, aki azonban a meghívás ellenére nem jött el, ugyanakkor ők, hárman kiállíthattak: egy fotósorozat keretében jellegzetes női szerepekben ábrázolták magukat. Lovas Ilona később három évet töltött férjével, Nagy Tamással az 1980-as évek végén New Yorkban, ahol nemcsak a Guerilla Girls csoport akciói, de a női alkotók munkáinak tanulmányozása is felfedezésekkel járt számára. S valóban Lovasra is jellemző a női szerepekbe való belehelyezkedés (mint Cindy Shermanál, vagy Judy Chicagónál), de ő nem magát a nőt állította a középpontba, sőt nem is nőművész, vagy feminista, ugyanakkor a női nézőpont munkáiban mindig nyomatékos szerepet kapott már az amerikai út előtt és azt követően is. Így transzcendens alkotásaiban a feminin teremtést, a női erőt is előhívta. A sztereotip megjelöléssel szemben igazságnak titulálta a gondoskodás, vagy a figyelem női princípiumként való azonosítását. Alkotásaiban ezen elvek, azaz a törődés, az odafigyelés módszerű alkalmazására is figyelt. Például az *Orsók* című installációban (1992) egy magszerű formát bugyolált be több mint 100 papír hatású marhabél-réteggel, sőt a magok belső felületét szövegekkel látta el. Az alkotásmód pólyálásra emlékeztet, ami az anyai gondoskodást idézi, „*simogattam őket, mint a gyermeket vagy a lelkeket*” – mondta. A teremtő módjára, az anya-gyermek kapcsolat misztikumára emlékeztet az a gesztus, amiképp belülről a szövegeket elrejtí, a teremtő (az anya) és a teremtett (azaz a mű, mint gyermek) ismeri csak a „titkot”, a pontos feliratok tartalmát. Vagy például a *Stáció 32*-ben (1994) a szülés fájdalmát, de a biztonságos teremtés kettősét testi varratokkal, vérdarabokra emlékeztető elemekkel és a

testi szépséget imitáló marhabél anyagokkal zárta üveg mögé, mintegy a test öngyógyító folyamatait emelte ki, miközben ismételten empátiával kezelve emlékeztet bennünket a női szerepvállalások (itt a szülés) gyötrelmeire is.

A New York-i út hozadéka azonban nem pusztán a női nézőpont megerősítése volt, hanem a társadalmi aktivitásé is. Hazatérésekor 1989-ben, nem az amerikai városban megkezdett képzőművészeti kísérleteit folytatta, hanem úgy érezte, hogy a rendszerváltás utáni Magyarország létállapotára kell reagálnia. Ekkor vezette be a fentebb említett marhabél használatát. Így lett a transzcendens a Georges Bataille-i értelemben egyszerre transzgresszív. A belső szervek külső látványa, a testi folyamatok testen kívülivé válása kapcsán az emberek automatikus reakcióként undorral reagálnak (ahogy Bataille is írta), és rögtön a negatív élmény elkerülése végett falakat állítanak fel. Ezt az elhatárolódást szünteti meg Lovas Ilona, azaz a negatív asszociációt kioltja, amikor is az anyagot esztétizálja, így a matéria látványát befogadhatóvá teszi. A marhabélt addig mosta, szárította, míg az vastag, nemes pergamenszerű anyaggá vált, amely mintázatában azonban továbbra is visszautalt a bélre, erezetre, azaz az eredeti tartalmára. Az 1980-as évek bécsi akcionistáinak test-és állatanyag-kísérleteivel szemben a transzgresszió más értelmet nyer itt, az anyag esztétikus textillé alakítása a befogadót egy másfajta határátlépésre készíti. A néző tudat alatt is „megszokja az anyagot”, a korábban negatívan megítélt matéria számára már a szakrális tartalom elegáns hordozójává vált. Az isteni útkeresés tematikájába bevonva a transzcendens tartalom egyértelmű „emberi” közvetítő felülete lett Lovas Ilona munkásságában. A rendszerváltáskor többek között azért is nyúlt ehhez a megoldáshoz, mert a marhabél használata által a változás szociológiai következményeivel, a társadalom szenvedésével, szorongásaival, és egy pozitív jövőkép sugallatával szembesített: *„Ahogy megértettem a bél szimbolikáját, rájöttem, hogy ez a matéria teljesen új tartalmat ad a munkámnak: ami belül van és nem látható, azt én kifordítom, megmutatom. Ahogy dolgoztam vele, egyre jobban megértettem az üzenetét, és úgy találtam, több jelentés hordozására alkalmas: a belső utak kivetüléseire, érzésekre, vágyakra, kimondhatatlan dolgokra mind utalhattam vele”* – vallotta.

Lovas Ilonának az emberek iránti végtelen empátiája, a technika iránti alázata, és tudatos személyisége a marhabél alkalmazásában, az anyagnak a korszellem tükréként való értelmezésében is megmutatkozik. Olyan egyedi megoldásokat kínált az installációs művészetben és a transzcendens kérdésével foglalkozó műalkotásokban révén, hogy úgy tudott nemzetközi színvonalúvá, egészében eredetivé válni, hogy nem töltött el időt a fősodornak tartott nemzetközi közegekben.

Lovas a teremtő, az isteni erő és a transzcendenssel való kapcsolatunk reprezentálásában nemcsak ezeket a jelenségeket volt képes megvilágítani, de alázata, speciális technikája révén minden esetben visszautalt az alkotás megszületésére is. A műalkotás kreációja, azaz érdekes módon a „teremtése” éppúgy hozzátartozik az értelmezéséhez, mint a megszülető eredmény, a mű maga. Lovas anyai törődése az *Orsók* gondos betekert formáinál evidensen érzékelhető, a *Könyörülj rajtam* fohásza kortalan, és egyben a hátrahagyott s örökölt sors feloldásának szimbóluma. A *Stációk I.* összes eleme a jövőre bízott darab, a dróttal, csírázott részletekkel megvarrt textil évtizedek múlva is változik a drót rozsdásodása, a textil sárgulása, a csíráztatott növény növekedése révén, azaz az installáció konstans változik, a műtárgy az alkotótól függetlenül tovább él. Lovas Ilona emlékkiállítására éppen azért különleges, mert nemcsak a transzcendenssel való konstans kapcsolatunkat világítja meg, de megmutatja, hogy az is transzcendencia, hogy itt valamiképpen vele, a Lovasi teremtő erővel mindmáig találkozhatunk.

Végül a kiállítás helyszínének szerepét szeretném hangsúlyozni. Az információs társadalom igényeinek megfelelő élményközpontú múzeumok (az 1960-as évektől) megváltoztatták a korábbi, szakrális térként operáló, tradicionális kiállítótereket (műcsarnokokat, múzeumokat), amelyek portikusokkal, fogadó szalonjokkal és nagy, elkülönült termekkel tudat alatt készítették a befogadót egy liturgikus jelenlétre. Lovas Ilona

szakrális alkotásai, a transzcendens érzetét analizáló installációi a kiállítás helyszínét jelentő Múcsarnok tereit újra az eredeti funkciójának megfelelően „hozzák mozgásba”.

Mészáros Flóra, művészettörténész