

UJVÁROSSY LÁSZLÓ

Iosif Király palackba zárt üzenetei

Művészet

„A művész legelőször saját testét hozza”

Paul Valéry¹

Tudjuk, hogy a „testnyelv-nek is nevezett *body art*”² életre hívta a fényképezés azon műfaját, amely az alkotó testművészeti eseményét dokumentálja. Ha az előadó gesztusát közönség előtt megismételhetetlen formában közvetíti, akkor nevezhetjük performance³-nak, de ismeretes az olyan típusú akcióforma és ennek fénykép médiuma is, amit a művész otthoni vagy műtermi környezetben a kamera mint tanú előtt készít és nem szán élőben nézőközönségnek megmutatni. Tehát a fent említett *body art*, mondhatjuk, intim műfaj, melynek közvetítőeszköze a fotó, s elterjedése a bécsi akcionisták munkásságával egy időben a neoavantgárd törekvések időszakára tehető. Beke László a *body art*-ban a fotó szerepkörének változását két törekvés találkozásában írja le: egyik esetben, mint már említettük, „a művész a test-akciót eleve a fényképezőgép számára, a dokumentációra gondolva bonyolítja le”, a másik eset „a fotó mint képzőművészeti médium önálló irányzattá válása a '60-as évek végén, mely kutatásának tárgyául választja magát a fényképezési folyamatot, így a fotózás szituációját is.”⁴

A fenti indokolás azért fontos, mert a három műforma – „*body art*”, „*performance*”, „*fotózás folyamatára reflektáló fénykép*” – Iosif Király Bukarestben élő és dolgozó vizuális művészeti tevékenységében mind megtalálható. Ő a román experimentális művészet szcénájában afféle úttörőnek számít. A '70-es, '80-as években építészeti tanulmányai után rájött, hogy az akkor még nálunk nem általánosan elismert művészeti médium, a fotográfia áll hozzá legközelebb. Ez lenne az a művészeti ág, amelyben magának témákat adva megismerheti a kortárs művészet interdiszciplináris kifejezési eszköztárát éppúgy, mint a saját kibontakozó fikcióit, álmait, művészi világát. Kutatásában nagyon komoly alappal számított a temesvári művészeti középiskolás korszakában a Sigma csoport művészeivel, egyben oktatókkal való

IOSIF KIRÁLY (1957, Resicabánya) építész és vizuális művész. 1992-től az *Universitatea Națională de Arte București* professzora és a fotószak alapítója. 1990-től Călin Dannel a subReal tagja. Számptalan jelentős nemzetközi biennálén és múzeumok meghívásán vett részt. 1992–2012 között tizenhárom Grantot és nemzetközi elismerést tudhat magának. Bukarestben él és dolgozik.

UJVÁROSSY LÁSZLÓ (1955, Ditró) Munkácsy-díjas vizuális művész. A Partiumi Keresztény Egyetem tervezőgrafika tanára, az egykori Kelet–Nyugat, majd a Várad grafikai tervezője. Kutatási területe a vizuális kommunikáció, ebben a témakörben hat könyve jelent meg.

1. Paul Valéry, in Paul Virilio, *Az információs bomba*, Magus Design Stúdió Kft., 2002, 56.
2. Beke László, *Az emberi test és a médiumok – képzőművészet és színház között*, in *Médium / elmélet, Tanulmányok 1972–1992*, Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermedia Budapest, 1997, 150.
3. Uo. 151.
4. Uo. 154.

érintkezése, azok csoportos rendezvényeinek és iskolapedagógiai kísérleteinek diákként való megismerése. Alkotói jelenlétük egy életre meghatározóvá vált számára. Abból az időből való az iránylécek közötti, tarra vágott fejű önarcképe (*Personaj Strungar*, 1975). Ez már jelzi kísérletező képességeit, tehetségét. Királyt ma sokan csak a subREAL művészcsoport tagjaként ismerik, pedig a fényképezés számos műfajában jelesen otthon levő kiváló vizuális művész ő önmagában is. Már jó ideje Bukarestben oktatja a fotográfia művészetét.

A téralakítás sosem volt idegen számára, építészként számtalan installációt, térberendezést (environment) készített. A kezdeti időszakban humortól sem mentes konstruktív építményeket szerelt össze, mint a *Cercetările unui câine* (Egy kutya kutatásai, 1981) című munkáját, később komolyabb témákra vált, dróthálóból kezekkel az asztallapon ülő alakot mintázott, lásd a *Personaj plasă* (Hálólalak, 1985) című fényképfelvételét, melyen a kép jobb felső sarkában található

Dürer-metszettel utal a Ionesco-féle rinocérosz-diktátorra. Felvételén az elnyomó hatalom metaforájával informál.

Ösztönösen korán ráérezett arra, hogy az experimentális fotográfus számára tudatosak kell hogy legyenek a „kép”, az „apparátus”, a „program”, az „információ” alaproblémái, amelyekkel Vilém Flusser szerint meg kell küzdeni⁵. Számtalan esetben Király is azon fáradozik, hogy valami olyasmit

5. Vilém Flusser, *A fotográfia filozófiája*, Tartóshullám – Belvedere – ELTE BTK, Budapest, 1990, 66.



Personaj Strungar (Esztergályos),
1975

hozzon ki a fényképezőgépből és helyezzen képbe, ami nem szerepel a gép programjában.⁶

Így már kezdő fotográfusként az „apparátus” ellen dolgozik, amikor 1985-ben Călin Beloescu barátjával a folyóvízbe tükörinstallációkat (*Instalație cu oglinzi*) épít és az elé táruló tükröződések rögzíti. Tükrőfényképein a „távcső geometriai opti-



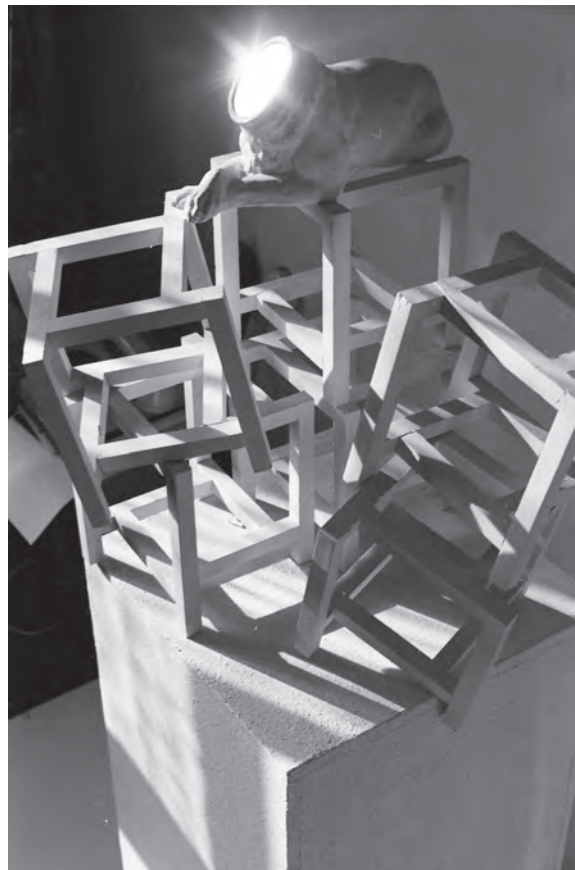
kája”⁷ helyett életre hívja a feszültséggel teli többtávlatú horizontú felvételt. Ugyancsak ezt teszi, amikor tükördoboz installációba torzít architekturális felvételeket (*Arhitecturi șifonate*, 1986–1987; *Mirror object*, 1986–1987), vagy Goethe portréját helyezi el úgy, hogy az oldaltükrök által megsokszorozott reprodukált képpel megzavarja a gépezet képélesítő programját.

Legtöbb munkája rendhagyó módon közzé body art jellegű fénykép. A nyolcvanas évek közepén újdonságnak számítot-

Personaj plasă (Hálóalak),
1985

*Cercetările unui câine (Egy
kutya kutatásai)*, 1981

tak, ezeket többnyire privát környezetben, önkioldós fotózással nyerte. Ezekben az alkotó saját testével gondol ki témát a kamera számára, szembeötlő a fotók dokumentatív szerepköre mellett a beállítások viszonylagos előre megrendezettsége. Például a



6. Vilém Flusser, *A fotográfia filozófiája*, Tartóshullám – Belvedere – ELTE BTK, Budapest, 1990, 66.

7. Paul Virilio, *Az információs bomba*, Magus Design Stúdió Kft., 2002, 18.

*Personaj în mișcare în spațiu
închis I (Mozgó alak zárt
térben I)*, 1987





Lumina în mișcare (A fény mozgásban, 1983) című művén sztaniolfóliába burkolt portréja előtt mozgó fényjelenséget fotóz, az 1985-ben készített *Gólem I.* című fotóján pedig a terem sarkában dróthálóba tekert meztelen alakja áll. A bal oldali falra eső árnyéka ellentmond a fizika törvényeinek, mivel ott egy keresztgerendának háttal álló árnyékot vehetünk ki. Később is találunk nála rendkívüli beállított mun-

zárt térben mozgó alakját (*Personaj în mișcare în spațiu închis*, 1987) fotózza, ahol a szerző falról lógó papírárnyéka előtt, felakasztott perec után ugrál, vagy az alkalmi strukturált installáció terében (*Instalație fragmentată*, 1987–1988) folyóiratokból kivágott és



kát: *Autoportret ca Goethe* (Önarckép mint Goethe) 1990-ből, itt a trompe-l'oeil-t érvényesíti ragyogóan.

Iosif Király testművészeti fényképei között vannak olyan változatok, amelyeken a kamera az alkotó cselekményét mozgás közben dokumentálja, a felvétel sokszor szándékosan bemozdul, mint valami spontán folyamatklisé, ilyenkor az elmosódott mozdulat jobban érzékelteti a dinamikus lendületet. Ezekből többet is sorolhatok: például a művész a lépcsőn leguruló saját testét (*Personaj căzând pe scări*, 1986), a

belógatott papírtárgyak, mértani modulok között, celofánba csomagolva látjuk, mintha ő is csipetűvel felakasztva lógna.

Beállított képeknek számítanak a dada hagyományra épített szoborkollázsai és montázsai is, ezeket enyhén posztmodern parafrázisoknak is nevezhetnénk. Nem a művészi szán-

Instalație fragmentată
(Szétdarabolt installáció),
1987–1988

45

Arhitecturi șifonate (Gyűrt architektúrák), 1986–1987



*Personaj în mișcare în spațiu
închis II (Mozgó alak zárt
térben II), 1987*



Personaj cãzãnd pe scãri
(*Lépcsõn guruló alak*),
1986

Studiu instalație cub II
(*Kocka installációtanulmány*
II), 1987

dék hasonlósága alapján, hanem inkább a dada szellemiségében fogant műtípus okán. Az 1990-ben a belső szervek anatómiájának szemléltetőeszközével kollázsolt önarcképét (*Autoportret ca mulaj anatomic*) Man Ray *Ruhafogásával* lehetne összevetni, minden szempontból annak az ellentétét látjuk itt. És amikor férfi művészsünk egy női önarckép montázsban mutatkozik (*Self Portrait in Drag*, 1985), kénytelenek vagyunk idézni Marcel Duchamp *L. H. O. O. Q. Ceruza a Mona Lisa reprodukcióján* című művét és annak „margójára” írt idézetét: „Muszáj vitatkoznom magammal, nehogy alkalmazkodjam a saját ízlésemhez”⁸. A fiatal, bajszos Király sem szeretne saját ízléséhez alkalmazkodni, akár Duchamp, ő is identitás-játékot követ el, saját testére női melleket vetít, semmi sem konkrétan az, ami, kicsit ironikus, kicsit szimulákrum. A szürrealista maszkok vagy tükrök mögé bújtatott Ego mágiikus tetteinek árnyékában, fényérzékeny hordozófelülete vagy a mai technikai képe éppen olyan rejtőzködés, mint amit a „nagyok” fényképein látunk; mindegyik más-más problémát feszeget. A kommunikáció különös változatára bukkanunk akkor is, amikor aktképeket helyez a térbe és ő maga áttetsző nejlonfóliák mögé húzódik, de hasonlóan érdekfeszítő látványt nyújtanak disznócsülkökkel mixelt aktfotói a *Drems* (Álmok) sorozatból.

8. Marcel Duchamp, L. H. O. O. Q., in Dietmar Elger, *Dadaizmus*, Taschen, 2006, 82.



Untitled (Cím nélkül),
1990–1991



A body képek után szóljunk a kisszá-
mú közönség előtt készített képeiről
is. Ismeretes az 1983-ban felvett
Smoke (Füst) című performance-a,
melyet Constantin Flondor, Doru
Tulcan, Călin Beloescu társaságában
talán Ileana Pintilie fényképezett. A
vízparton rendezett tájművészetsze-
rű (land art) akcióiról készült felvéte-
leken dominál a víz és a tűz őselem: a
megvilágított víz sziluett (*Lumini în
mişcare și apa*, 1983–1984) vagy az
elhagyott kocsi körüli gyertyák stb. A
'80-as években még analóg techniká-
val filmre exponálta vagy fényképpa-
píron hívta elő a képeit, ma viszont
digitális képpel dokumentál. Ha ez a
lehetőség hiányozna, „meg nem tör-
téntté”, feltárhatalanná tenné az
eseményt.

Külön vonulatnak számítanak a
meta-önarcképeket felsorakoztató
fotói. Az *Autoportret în camera mea*
(Önarckép a szobámban) című
művén falitükörben látjuk a mű-
vészt, amint a háromlábú állványra
szerelt fényképezőgépe mögül papír-
maszkkal megörökíti a body képek
tanúját, az önkioldós fényképezőgép-
ét, Küklopszát.

Befejezésül a tárgyait említjük, példá-
ul az *Antibábel* (1983), amely külön-
ben egy talányos lépcsős piramisra
emlékeztető makett. Minden szinten
oszlopsor tartja a következő szintet.
Különlegességét az adja, hogy min-
den szint alá papírkollázst ragasz-
tott, s a művet letről figyelve szokat-
lan illúzióba rángatja a nézőt. Az
efféle tárgyairól készített fényképe-
ket mint valami képeslapot küldöz-



gette a Fluxus nemzetközi csoport által kitalált postai küldeményművészeti, mail art-hálón keresztül, Japántól Mexikóig számtalan országba. A body fotográfia médiummal a nem hivatalos művészeti elvárásokkal szemben levő oldalon állt. Azt is mondhatnánk, ellenálló attitűddel kutatót, így nem

véletlen az sem, hogy elmondása szerint a szocialista diktatúra évei alatt született képeivel csak mint „palackba zárt üzenetekkel” tudott kommunikálni a világgal.



Lumini în mișcare II (Fények mozgásban II), 1983

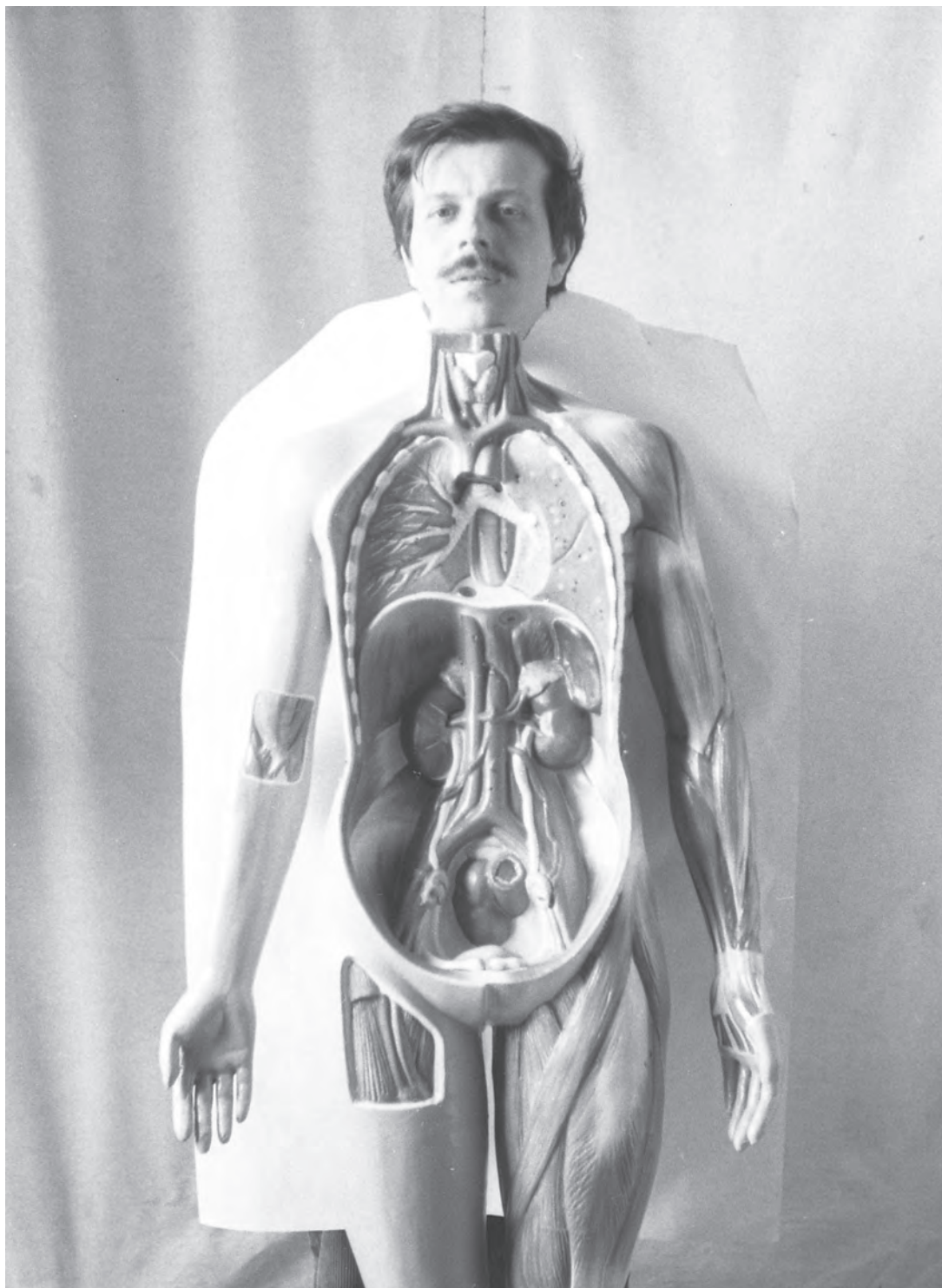
Smoke performance (Füst performance), 1983

Autoportret în camera mea II (Önarckép a szobámban II), 1985

Golem I (Gólem I), 1985

51

Autoportret ca Goethe (Önarckép mint Goethe), 1990



*Autoportret ca mulaj anatomic
(Anatómiai önarckép), 1990*



Antibabel (Antibábel),
1983