

Az új elméletek kiötlése tehetségünkön múlik, no meg olyasféle esetleges körülményeken, mint amilyen például a kielégítő nemi élet. Am mindaddig, amíg tehetségünk bírja bajusszal, a melékelt séma helyesen vázolja föl a kritikai racionalizmus szabályaihoz igazodó tudás gyarapodásának menetét.¹



▢ Abó Szattila

GRAFITRI XXV

– Elmélkedések egy „grafikai” tárlat kapcsán –

¹ Paul Feyerabend: *A módszer ellen*, ford.: Tarnóczy Gabriella, Atlantisz, Budapest, 2002.

Az utóbbi években baráti beszélgetések során gyakran került szóba az, hogy a képzőművészet műfaji kategóriáihoz való ragaszkodás a 21. századra – de talán már az 1960-as évektől – teljesen értelmetlenné vált. Az addigi média alapú megkülönböztetés (grafika, festészet, szobrászat, iparművészet) szinte egycsapásra összekuszálódott a *ready made* vagy az installatív művészet megjelenésével (és térnyerésével), és megkérdőjelezhetővé váltak az érvényben lévő toposzok. Ma is nehéz egyértelműen megállapítani a szobor és az objekt közötti különbséget, vagy az önreflexív konceptualizmus ideológiai határát. Összetett feladat a gyökeresen megváltozott anyag- és eszközfelhasználás naprakész követése és a korábbi, többnyire médium alapú tipológia ahhoz igazítása is. Ezt leghatékonyabban újabb kategóriák, műfaji meghatározások bevezetésével lehet kompenzálni. Mégis, egy alapjaiban új fogalmi rendszer felállítása és elfogadtatása igencsak merész és egyben kockázatos vállalkozás lenne. Főleg hogy olyan demarkációs vonalak is feloldódnak látszódnak, melyek a műfaj és stílus között húzódtak nagyjából a hatvanas évekig, s irányzattá, törekvéssé formálódtak.

Vannak mégis olyan elkerülhetetlen alkalmak, amikor kénytelenek vagyunk állást foglalni egy-egy mű műfaji besorolását illetően. Kényszerű meghatározással szembesülhetünk katalógizálás során, vagy akkor, ha technikai tematikán alapuló kiállításra – mondjuk grafikai, rajz-, vagy akvarell-triennáléra – érkezett vitatható (vagy legalábbis elsőre nem egyértelmű) művek esetében kell megállapítanunk azok mediális hovatartozását. Ha igaz a korábbi állításom, akkor ilyen alkalmakkor számos olyan műtárgy is grafikának minősíthető, ami a hagyományos elképzelések alapján teljesen kirekesztett lett volna e területről. De mielőtt azt hihetné bárki, hogy ez a probléma csupán az új – főleg elektronikus eszközöket applikáló – médiára jellemző, szeretném felhívni a figyelmet arra, hogy az olyan klasszikus és egzaktnak tekinthető műfajnál is, mint a grafika (de említhetném akár a táblaképet is), hasonlóan ambivalens a helyzet.

Mivel mindezt a jubileuminak tekinthető, XXV. Miskolci Grafikai Triennálé anyagának kapcsán idéztem fel, elkerülhetetlen megvizsgálunk azt, hogy mi a képlet konkrétan ezen a területen, vagyis a grafika széles mezején. A továbbiakban emellett próbálok érveket felsorakoztatni, hogy a grafika sokkal inkább egyfajta művet teremtő elv, gondolkodás- vagy szemléletmód, mint pusztán technikai paraméter. Ha sokszorosító grafikára gondolunk, szinte mindenkinek az jut először eszébe, hogy valamilyen vésett, maratott, karcolt, metszett, esetleg szitára vagy kőre rajzolt nyomódúcról – vagy egyéb festékhordozó felületről – magas-, mély- vagy síknyomással olyan reprodukciókat készíthetünk, amelyek az eredetivel azonos (vagy közel azonos) minőségűek. Ez igaz is a klasszikus eljárások sorára, mégis a fenti meghatározás érvényét veszíti a számítógépes és/vagy fotóeljárásal készült nyomatok esetében, ahol a nyomósablon egyértelmű megjelölése is zavart okozhat. Azt megállapíthatjuk, hogy a grafika ontológiailag besorolható technikai műfajnak és tudhatjuk

Vilém Flusser definícióját felidézve, hogy mindaz technikai képnek tekinthető, amit technikai apparátusok hoznak létre.² S bár Flusser ezt a fotográfiára vonatkoztatva állapította meg, mégsem véletlen a párhuzam, hiszen e két médium sok közös ismertetőjeggel bír és találhatunk több olyan hibrid eljárást is, ami grafikus és fotografikus egyszerre; egyik ilyen speciális eset a *cliché verre*. Ennél kormozott üveglapra karcolt ábra (nyomósablonhoz hasonlóan) szolgál negatívként, melyet később sötétkamarában lenagyítanak. Biztos akad, ki tiltakozik eme analógia hallatán, mégis számomra ez a technika éppúgy felfogható sokszorosítható grafikai eljárásnak, mint bármilyen fotó, pixel- vagy vektorgrafika digitális printje. Talán meggyőzhetem a kételkedőket, ha a *cliché verre*-t összevetem a monotípiával –, mivel ez utóbbi kétséget kizáróan a grafika halmazába soroljuk. Ott ugyanis az üveglapot kormozás helyett festékréteggel vonják be, majd a művész a nyers festékbe készíti el az ábrát, végül arról egyetlen papírlevonatot nyomtat. Érdemes itt megemlítenem a *Grafitri XXV* anyagából Solt András expresszív, négyzetméternyi grafikai lapjait (*Nagy cím nélküli* II–III, 2009) vagy Stark István színes egyedi nyomtatát (*Kapcsolat*, 2010) mint a monotípia eljárás remek példáit, de akár Járay Katalin hidegtű-monotípia kombóval készült bájos sorozatát (*Családrégény* 1–9, 2010–2011) is szívesen sorolom ide.

Tehát a megkerülhetetlen technikai háttér ismeretében elfogadhatjuk, hogy eszközpark nélkül valóban elképzelhetetlen sokszorosított grafikát előállítani. Így nem tévedhetek nagyot azzal a megállapítással sem, hogy a grafikusok többnyire technikai apparátust kedvelő, vagy legalábbis azt alkalmazni képes művészek és az is közös ismertetőjegye lehet e tábornak, hogy szeretnek kísérletezni (hisz melyik képzőművész nem szeret?), mely kísérletekkel a grafika műfaji határait feszegetik, adottságait aknázzák ki a lehető legszélesebb horizonton. Mindezzel természetesen együtt jár az a kérdésfeltevés, hogy meddig érnek a grafika határai? És vajon a határon túl mit találhatunk, ha azon átlépve, az ott keletkező művek már nem nevezhetőek grafikának? Például mennyire grafika a szkanner közbeiktatásával, vagy digitális fényképezőgép által generált kép bármilyen típusú nyomtatóval előállítva? Hagyományos értelemben semennyire. A kurátorok koncepciója szerint videóművet is értelmezhetünk szekvenciális pszichés lenyomatként, melynél a vegetatív tudati transzfer maga a produktum (Koronczi Endre: *A kép*, 2011). Más esetben riportköntösbe öltöztetett, rajzolt és festett lapokból építkező animált *slideshow*-val (Nemes Csaba: *Györgytelep*, 2011) találkozunk, ahol a hordozóra való nyomtatás igénye fel sem merül, az interfész inkább a grafikai lap multiplika-tulajdonságával érez rokonságot. S amikor ezek a művek egyértelműen beleférhetnek a válogatásba, akkor nem alaptalan a kategorizálási kényszer feloldására, párologtatására tett kísérletem.

² Vilém Flusser: *A fotográfia filozófiája*, ford.: Veress Panka – Sebesi István, Tartóshullám – Belvedere – ELTE BTK, Budapest, 1990.

A videóknál, illetve a kurátori válogatásnál maradvá érdekes szót ejtenem Eperjesi Ágnes sztereoképek analógiájára készített kétszatornás videójáról (*Rövid ima*, 2009), ahol az egymásba érő színes betűk olvasási kényszert generálnak, bár olvashatóvá a szöveg csak a néző aktív közreműködésével – valamelyik csatorna kitarásával válik. Tehát a néző beavatkozása is szükséges ahhoz, hogy megértsük a videóinstalláció üzenetét, s ezzel egy olyan újabb szegmens is megjelenik a kiállításon, ami nem feltétlenül jellemezte a klasszikus értelemben vett képgrafikát; ez az interakció. Várnai Gyula morfolódó, vonalrajzos térbeli számjegyei a Pannónia Filmstúdió animációs filmjeinek egymásba olvadó motívumait juttatta eszembe (*Számok*, 2011). Egyszerű animációs megoldást láthatunk Szabó Eszter munkáján is (*Mária*, 2010), ahol egy megelevenedett olajfestmény, egy asszonyportré illeti kritikával önnön leképezését. Koroknai Zsolt *Függőleges Horizont* című multimédiás művében is találkozhatunk mozgóképpel mint szekvenciális grafikával, bár ott a hanghatás (ellentétben a Szabó Eszterével) illusztratív jellege miatt inkább zavaró jelenség. Mivel maga a kis monitor a print fő nézetéből észrevehetetlen, felmerülhet a kérdés, hogy ebben az esetben mi a szerepe az egyébként esztétikus, digitálisan tükrözött képsornak? Vagy az a fő nézet nem is a fő nézet? Érzésem szerint Koroknai művében a grafika önmagában mindent elmesél, így annak további rétegei a mozgóképpel való visszaélés esetének minősíthető. Mégis a mű egysége autonóm grafikai szemléletet tükröz, s erősíti azt a felvetésem, mely szerint a grafikát nem szabad pusztán technológiai kategóriaként kezelnünk.

Nem az újdonság erejével, de még mindig meglepően fanyarulhatnak rám a komputerprogramok által épített képek nyomatai ebben a kiállítási situációban. Ugyanis sok esetben érzem azt, hogy a technika kínálta korlátlan lehetőségek inkább károsan befolyásolják az alkotót, bizonyos esetekben frusztrálják a szoftverek használatában érzett hiányosságok, máskor pedig a művészen átlépve túlbujáznak, s ezek a pressziók sajnos a nyomatokról is leolvashatók. Gábor Imre printje az egyik üdítő ellenpélda (*Fertőző gondolat*, 2011). Másik ilyen Rácmolnár Sándor, az előző triennálé nagydíjasának kamarakiállítása *Enigma* címmel. Ez a térbeli grafikaként is értelmezhető stencil remekül teremt meg a grafikai szemlélet- és kivitelezésmód finom entitását, egyben a minden elvárás minden szempontból kielégítő érzékeny arányosságával etalont is állít. A Kondor-terem anyaga csak helyileg képez ugyan külön egységet, ám a gondos szelekció dicséretével együtt is (bocsáttassék meg nekem!) kissé marginális pozíciót képvisel, bár jópár izgalmas művel találkoztam ott is. Ilyen Molnár Zsolt formailag is érdekes fametszet-kompozíciója (*Termékek*, 2010), Berei Zoltán dichotóm guminyomatai (*Adta „Kenézlei” fn. tmb.*, 2011; illetve *Adta „Pesti” fn. tmb.*, 2011), Gulyás Andrea szellemes komputerprintjei (*Honvágy II–III*, 2010), Ceh Tibor kopár ipari tájat ábrázoló linóleummetszete (*Magányos malom*, 2011) vagy Tarr Annamária Vajda Lajos rajzaira hajazó nagyméretű hidegtűje (*Önkéntes*, 2011).

Az előzőekből arra következtethetünk, hogy két alapvető jellemzőjének (egyik a nyomósablon, másik az egyenértékű nyomatok) elvesztésével átléphetjük e technika műfaji határmezsgyéjét. Tulajdonképpen nyomódúc bármi lehet, amiről levonat készíthető. Födő Gábor iskolapadok kórházi zöld színű munkafelületébe gravírozott egyszerű, vonalas rajzaival teremt nosztalgikus élményt (*Norbi újra az ötödikben*, 2010), mindazonáltal lehetőséget is számtalan frottázs elkészítéséhez. Már maga a technika felidézése is a kisiskolás éveket hívja elő a füzetlap alá helyezett réz kétforintos átsatírozásának emlékével, bár akkoriban fogalmunk sem volt arról, hogy éppen egy jól ismert grafikai eljárást gyakorolunk. Vagyis ez esetben a nyomóforma maga az iskolapad asztallapja, s konkrétan levonatokra sincs szükségünk ahhoz, hogy elfogadjuk az iskolapad-objekt grafikai érvényességét. Ez a mű is a *Mimetikus szerkezetek* címet viselő kurátori válogatásban szerepel, mely egység része annak az egésznek, amely a triennálé teljes bemutatott anyagát jelenti. A kurátori szekció – mely a képek társadalmi státuszára igyekszik széles körben reflektálni – arányaiban közel felét alkotja a tárlatnak, s ez az arány igencsak jótékony hatást gyakorol a kiállítás egységére. Elsősorban a korábbi évek tárlatrendezői gyakorlatát jellemző zsúfoltságot talán most először sikerült elkerülni, bár a nyugat-európai galériák szellősségét még így sem közelíti meg az installálás. Nyilván magyarázható ez a beérkezett pályamunkák számosságával, a válogató zsűri közhelyesen nehéz helyzetét illusztrálva. A tradicionális eljárásokkal készült grafikák és az újabb technológiákat felhasználó művek komponensi aránya is közel azonos értéket mutat, ami szintén elvárható és örvedetes egy ilyen mustra kapcsán. A technikai tematikára épülő tárlatokat (kiváltképp a vidéki régiókban) jellemzi az a tulajdonság is, hogy a kiállítók köre is közel azonos. Jelen esetben – immár háromévente – láthatjuk a (zömében) hazai grafikus szakma pillanatnyi állapotát: megújulni, újat mutatni képtelen életművek technikailag kifogástalan megoldásait, új energiák felszabadításával izgalmasan friss és csöppet sem fáradt remekműveket ismert fémjelzésekkel, illetve katalizáló adalékként a formai, tartalmi, mediális eszközkészlet kibővítéséért felelős alkotók műveinek sorát. Jó megállni és ráismerni egy-egy művész képi struktúráira, motívumaira. Keresni bennük az újat, a továbbvitelt és a szavatosságot. Ilyen hangulatban fürkésztem Szíj Kamilla, Madácsy István vagy Vincze Ottó munkáit. Ugyanígy jó dolog próbálkozni új nevek memorizálásával, kíváncsian várva e nevek újabb felbukkanását esetleg egészen más platformon. Nem jó viszont avas szagú, kötelezően jelen lévő alkotásokat nézegetni. Meggyőződésem, hogy a szemlélet prioritása a technikával szemben ugyanis nem aktuális divathullám, melyet a szikár tradíció képes felülírni, hanem a művészet egészét jellemző állapot. Így nemhogy nem léphetünk ugyanabba a patakba többször, hanem benne mezítláb tapicskolva sem tudjuk tóvá alakítani azt. És miért is kellene? A hagyományok megerőszkolt továbbgörgetése és groteszk felmutatása többet árt a szakmai megújulás esélyeinek, mint ugyanazok passzív eutanáziája.

Mégis mivel emocionális okokból elkerülhetetlen toleranciát gyakorolni, s beválogatni, bemutatni kevésbé friss (itt nem a készítés dátumára gondolva) műveket is, jó megoldásnak tűnhet a kontraszt állítása, mely alkalmas terep az önkritikára.

A *Mimetikus szerkezetek* tárlatrész minderre számos árnyalattal lehetőséget biztosít, s ezzel jelöltem a kurátori szekció – a grafikai biennálék tárlatrendezési gyakorlatára gyakorolt jótékony hatása mellett – második nagy előnyét, a kontrasztteremtés ígéretét. Ez utóbbira következik néhány példa. Szegedy-Maszák Zoltán többszörös expozícióval készült ezüstalapú fotói (*Mit jelent fényképezni?*, 2010) a digitális reprodukálhatóság általános érvényét negligálják, míg Asztalos Zsolt fotósorozatán (*Repeat I–XII*, 2009) éppen a téma egyes elemeinek duplikálásával lesz vizuálisan érzékelhető a *déja vu*-érzés. Csontó Lajos egy művészeti díj kapcsán felmerülő, a (művész)szakmai presztízs témáját vizslató *screenshot*-jai (*Munkácsy Mihály-díj, 1965–2011, 2011*) és Gyenis Tibor stenciltrilógiája (*Az államtitok, az üzleti titok és a magántitok allegorikus figurái*, 2011) egy nyilatkozatból kiindulva a (politikus)szakmai hitelesség védelmében felállított mecha-

nizmus mementói is hasonlatosságot mutatnak. Bár Csontó közlése tárgyilagosan szüksézá, szemben Gyenis Honoré Daumier vagy Major János gúnyrajzait idéző kritikusságával. Fischer Judit és Mécs Miklós (*Crics-kraksz*, 2011) írószerbolti randomrajz- és Szörényi Beatrix nemeskő-másolatai (*Let's imitate the real until we find a better one*, 2011) viszont szinte ugyanazt az analógiát követik, jóllehet témájuk jelentősen eltérő.

Ilyen és hasonló párhuzamokat találhat, aki a technikai háttér mögé is szeret nézni, akit a megvalósítás minőségén és az installálás mikéntjén túl az idea is érdekel. Persze maga az idea, a prezentáció és a kivitelezés egysége jó, ha nagyjából egyenlő arányban van jelen az adott műben és a túlzott teatralitás vagy az idea elhatalmasodása nem billenti azt rossz irányba. Mert azt is tudjuk, hogy a minőség és a pátosz ellentétes fogalom, legalábbis Arisztotelész kategóriái szerint.³

Összességében megállapíthatom, hogy a Miskolci Galéria *Grafitri XXV* kiállításán minden érdeklődő megtalálhatja azt, amit keres és elvár a sokszorosító grafika seregszemlájén. Sőt annál valamivel többet is.



³ Arisztotelész: *Kategóriák*, ford.: Rónafalvi Ödön, Kossuth, Budapest, 1993.