



MARGL Ferenc

„Akik élnek, azok délnek *mennek*...”

Karándi Mónika festészeti gyakorlatáról



Az internet különböző felületein időről időre felbukkan egy nagyon jól hangzó rövid összefoglaló az elmúlt bő évszázad képzőművészetével kapcsolatban, amely valójában Vuk Vidor szerbiai származású képzőművész 2004-es, *Art History (Part 1)* című munkájának digitális változata. Ez az installációként és sokszorosított grafikai munkaként is létező mű lajstromot ad arról, hogy az utóbbi évszázad egy-egy művésze milyen emblemikus területet talált magának a képzőművészetben belül, mi az, ami védjeggyé, branddórává vált számukra. Ennek megfelelően a „Mondrian owns geometry” kezdősor után olyan axiómákat olvashatunk, mint például „Koons owns kitsch” vagy épp „Duchamp owns everything”.

Karándi Mónika (1990) esetében nehéz lenne jelenleg megneveznünk ezt az egy szót, amelyet talpas betűkkel lehetne véteni a művészettörténet nagy Parthenonjába. Ennek több oka is van. Egyrészt nagy arányban elhasználtuk a rendelkezésre álló szavakat a XX. században, másrészt mostanra már mindent újrahasonosítottunk, áttemelünk, kollázsok kollázsait készítjük, idézetekből építkezünk vagy épp hibrideket hozunk létre. Ez utóbbihoz kapcsolódik a legfőbb efféle definíciós lehetőséget elhárító tényező is, nevezetesen az, hogy Karándi nem egy homogén — mondhatni monomániás — művészeti praxist folytat, hanem három lábon építkezik, amely a *tér*, a *természet* és a *rend* fogalmi mentén írható le.

Ez a hármasság már 2014-es, három műből álló diplomamunkájában is megfigyelhető. Ezek esetében belső terek kivágatait látjuk — fürdőt, nappalit, előszobát —, amelyek mind valaminek a helyeként vannak kijelölve a címekben, míg az egyik a meztelen testeknek, addig egy másik az elázott ruháknak. A képek egyikén sem látunk alakokat, csupán tárgyakat, amelyek eszközjellegüknel fogva emberi relációkat feltételeznek maguk körül. Nincs ottfelejtett kávésbögre, fél zokni vagy bárminemű *rendetlenség* a képeken, minden statikus, lehetetlenül és élettelenül nagy rend van. A leginkább életteli részei a képnek azok a beemelt természeti toposzok, amelyek ornamentikaként jelennek meg a különböző falsíkokon: egy Fujira hasonlító hegy, egy üde és fényes, burjánzó aljnövényzetű, mérsékelt égövi erdő és végül a *pálmák*, amelyek fontos építőelemmé és a természeti elem alapvető motívumává váltak Karándi műveinél.

Amennyire fontos ezekkel a művekkel kapcsolatban kijelölni, hogy mik azok a később kiteljesedő elemek, amelyek már itt felfedezhetők, épp oly fontos rámutatni arra, hogy mi az, ami a jövőből tekintő, átfogó nézőpont számára atipikus. A későbbi sorozatoknál szép lassan eltűnik ez az explicit helymeghatározás, időnként feltűnnek funkcionális bűvölő terek — medence, sportpályák —, de ezek már nem életképszerűen jelennek meg, hanem mint rácsrendszerek. (Természetesen a korábban említett, diplomasorozatban szereplő művek is használnak már rácsrendszereket, hiszen szinte lehetetlen rács nélkül enteriőrt találni. A parketta, a csempe, a járólappal, mind szabványosított apró elemekként épülnek be mindennapi tereinkbe.) Ami fontos specifikuma továbbá ezeknek a képeknek, az a festményeknek az



objekt irányába történő eltolása azáltal, hogy slag, szőnyeg vagy épp fogasok törnek ki a táblakép síkjából. A későbbiek során előfordulnak installatív művek és műcsoportok, de elmaradnak ezek a mondhatni rauschenberges elemek. Ami a térkezelésből viszont tudatosan és célzottan megmarad, az a formázott keretre feszített vászon, amely a festmények rendszerint felső negyedét elemeli a fal síkjától, így a térbe emeli a kép terét és teszi mindezt megkerülve a szakmai eszköztár perspektíváját vagy épp trompe l'oeil megoldásokat alkalmazó területeit. Nyers erővel, a hordozó struktúrájába történő beavatkozással teszi mindezt.

A fent említett palma-motívum személyes emlékekhez köthető Karándinál. Spanyolországban töltött Erasmus-ösztöndíjához kapcsolható, amit ő maga a szabadsággal és gondtalansággal társít.¹ Ez a szabadon kúsó és burjánzó palma lett a rendként megjelenő rácsrendszereket áttörő természet alapvető képviselője és jelölője. Az egyik 2019-es sorozatában, ahol következetesen használja a formázott keretet (formázott vásznat) mindenütt rácsból látunk háttérként, alapmintaként. Ez a rácsszerkezet néha fűzetet idéz, néha medencét, néha szocializmusból örökölt, kórházi váró csempéjét. Bármilyen, pontosan nem is lokalizálható térképzetet ad számunkra az adott mintázat, de ezt a rigid rendet minden esetben felülírják a megjelenő pálmák, illetve a pálmákból továbbfejlődő, organikus formák és egyéb természeti elemek (ég, tenger, forgósél, korallszerű képződmények).² Létrehozza a rendet a (nyugati) civilizáció és felvilágosodás egyik alapstruktúrájával a rácsból, majd felülírja és szétzilálja mindezt a burjánzó, életteli, de az embert szigorúan kizáró természettel.

Művészeti ágat váltva hasonlókat látunk Margaret Atwood 2003 és 2009 között írt MaddAddam-trilógiájában, leginkább annak magyarul, *Az özönvíz éve*³ címmel megjelent második kötetében, ahol az épített, mesterséges környezetet szép lassan bekebelezi és részben elpusztítja, részben felülírja a természetet, amely az ember eltűnésével megszabadul a civilizáció keretrendszerétől. Bár emberi nézőpontból látjuk és halljuk mindezt a katasztrófát, de egyszerszintű pseudo-vallási köntösben egy nem-emberi nézőpontot is kapunk, amely a kötet címében is jelzett özönvíz eseményét új kezdetként ünnepli, amelyben az embernek lehetősége van — és egyben kénytelen — visszailleszkedni a természetbe, visszametszve a technikai és társadalmi paradigmákból fakadó rendet.

Karándinál a *rend* és a *természet* opponálható fogalmak. A természeti elemek — amelyek eleinte pálmák és egyéb növények voltak, majd pedig továbbfejlődtek organikus formákká — áttörnek a rácsáló rendjét, mivel hiányoznak az alakok, az emberi ágens, amely fenntartaná ezt a mesterséges állapotot. Így új olvasatot kapnak azok a növényi elemek, amelyeket az alkotó

¹ Lásd RIEDER Gábor: *Pálmák fonákja*, Artkartell, 2019. augusztus 27.

² Ennek legjobb áttekintését a Telep Galériában rendezett kiállítás adta. KÁRÁNDI MÓNICA: *Blue Lagoon*, Telep Galéria, Budapest, 2019.

³ MARGARET ATWOOD: *Az özönvíz éve*, ford.: HORVÁTH Viktor, VARGA Zsuzsanna, Jelenkor Kiadó, Pécs, 2019.

boldogság- emlékeként használ, egy nem emberi szempontot emelnek be, amely így kizárja a boldogsággal összefüggő etikai megközelítést és a hangsúlyt a természeti harmóniára és egyensúlyra helyezi.

A *tér* problémaköre szervesen kapcsolódik a korábban már a *rend* kapcsán említett rácshálókhoz. E két probléma felől vizsgálva a megismerhetőség, feltérképezhetőség és ábrázolhatóság fogalmait mozgósítja a rácsháló, amely egyfelől a GPS által folyamatosan monitorozott bolygónk egyik alapvető definíciós eszközévé vált, másrészt az ábrázolást megkönnyítő perspektivikus gondolkodás alapkövének tekintjük már a reneszánsz óta.

A *tér* néha explicitebben is részét képezi a műveknek, mivel azok esetenként installatív formát öltenek. Ilyen volt például a többek között az Art+Text Galéria *Confuseless*⁴ című csoportos tárlatára is beválogatott *Lagoon* című installáció vagy legutóbb a *Splash*⁵ című kiállításán látható sorozata. Előbbinél szokatlan módon kisajátított fotókkal emelte be a természetet a galériatérbe, utóbbi esetében viszont felfújható medencékkel adott keretet organikus formákat használó műveinek, amellyel egyszerre utalta őket valamilyen természetes öslevesbe, amelyben szabadon tenyészhetnek, és adott neki egy Petri-csésze jellegű elszigeteltséget, amellyel steril környezetet teremtett a szokatlan mintáknak.

A három amúgy is fajsúlyos fogalom mellé (*tér*, *rend*, *természet*) még az *élet*, az *életeli-teliség* fogalma adhat eszközt arra, hogy Kárándi Mónika műveiről a jelenből nézve, 2019 végén beszélhessünk. Az *élet* kapcsán itt is hangsúlyozandó, hogy ez nem egy emberközpontú, hanem egy univerzális élet, nem egy tárgyakkal, eszközökkel és renddel definiált élet, hanem a *rend* és *rendtelenség* fogalompárját meghaladó természeti élet, amely felülírja rendszereinket, átgázol rajtunk, amely nem otthonos, de ezáltal kizárja az otthontalanság fogalompárját is. Olyan látványt és érzetet teremt, amely nem szép, de fenséges, amely vonz minket, de amelyben nem biztos, hogy helyet kaphatunk. Egy paradicsomot kínál fel, amelybe bizonytalan a bejutásunk.

Az alábbi írás kezdőgondolata talán mégis kiegészíthető egy mondattal: Kárándi owns the paradise.



⁴ *Confuseless*, kiállítók: DOVÁK Melinda, FÁBIÁN Erika, JAUERNIK Zsófia, KÁRÁNDI Mónika, Art+Text Galéria, 2018.

⁵ KÁRÁNDI Mónika: *Splash*, Artkartell projectspace, 2019.