

KÉT KOMOLY, ÖLTÖNYÖS ALAK, SZÓ ÉS KÉP GERHES FELŐL ÉRDEKLŐDNEK

Gerhes Gábor munkáiról – I. rész



Gerhes Gábor: *Elromlott összeadás*, 1999, 6x6 foto/c-print, 90x180 cm © A művész jóvoltából

Gerhes Gábor munkássága megkerülhetetlen. Főbb vonulatainak leírására, értelmezésére kiváló alkalom és apropó egyrészt a múlt évi *DER PLAN*.¹ című, fotólapú munkáit retrospektíve áttekintő kiállítása, másrészt a *The Atlas*² című, belső és külső méretét tekintve is monumentális, a recepció mérvadó hangjai szerint összegző, életművét betetőző projektjének mostani bemutatása. Ez a projekt alapvetően egy fotókönyv, a hozzá kapcsolódó installációval, a későbbiekben pedig egy ezt kísérő, és Mucsi Emese, a kiállítás egyik kurátora ál-

tal szerkesztett tanulmánykötettel, amelyben a felkért szerzők, Földényi F. László, Frazon Zsófia, Mélyi József, Nemes Z. Márió és Róka Enikő a művet, annak szűkebb és tágabb kontextusát elemzik. Jelen tanulmány keretei között nem elemezhető részletesen ennek a gazdag, sokrétű életműnek minden fontos munkája, így kiemelésekre szorítkozom, a jellemzőbb, erősebb, kiemelkedő művek értelmezésére, mert meggyőződésem, hogy azok kellőképp megvilágítják az alkotó egész munkásságát.



Gerhes Gábor: *Zé megtanít*, 2002., 4x5" foto, lambda-print, 127x154 cm
© A művész jóvoltából

Már az 1997-es *e és é* című sorozatában ott van majdnem minden, ami a későbbiekben is jellemzi majd Gerhes igen következetes pályáját. A nagyméretű képek hangsúlyozottan nem elkapott felvételek, nem használják a fotográfia dokumentáló, a valóságot híven visszaadó jellegét, pontosabban, nem illuzionisták, nem ezt a diskurzust beszéljük, mivel alkotójuk számára egész életében probléma a reprezentáció természete, és életműve egy tekintélyes részét akár úgy is felfoghatjuk, hogy ezek a művek a reprezentáció-elmélethez fűzött ironikus és semmiképpen sem didaktikus széljegyzetek, vagy inkább felfüggesztések. A képek műtermi felvételek, mégpedig olyan konstrukciók, amelyeknek hangsúlyos a díszletezése, a tárgyi elemei. Nagyrészt kifejezetten sematikus, nem kidolgozott, professzionális díszletekről van szó, inkább jel-szerű barkácsolatokról. Tehát ezek a díszletek sem törekednek semmilyen élethűségre, inkább elidegenítő, kizökkentő effektusok, amelyek a képen ábrázoltak abszurdítását fokozzák, nem pedig magyarázzák vagy értelmezik. Ahogy Gerhes későbbi munkáiban is sokszor, minden kép egy-egy rejtvény, megoldandó, ám megoldhatatlan feladat, pontosabban, ahogy 1999-es munkájának címe elbeszéli, *Elromlott összeadás*.

A rejtvényjelleg egyik fontos alkotóeleme a szövegek, a fogalmak, a verbális elemek hangsúlyos jelenléte, amelyek az alkotónál a művek szerves alkotórészei, nem a művek mellől tetszőlegesen elhagyható, járulé-

lékos elemek, hanem azokkal egyenrangú *játékosok*. Gerhes mintha két irányból, két oldalról közelítené meg a látványt, a nyelv és a vizualitás oldaláról, és műveiben ezt a két megközelítést mixeli és ütközteti egymással.

A sorozat különlegessége, hogy bár hangsúlyozottan konstruált világokat mutat meg, amelyeknek semmi köze a valósághoz, de a kép szereplői között ott van maga az alkotó és a művészeti szcena jeles szereplői és a barátai. Ezt, vagyis a nevüket minden kép címében jelzi is Gerhes, amivel mintha kulcsot adna a kezünkbe a megfejtéshez, hiszen így azt kezdjük el vizsgálni, hogy vajon a képen szereplő alkotó munkásságát megvilágítja-e a kép, utal-e rá? De a kulcs ez esetben sem passzol a zárba, hanem csak tovább fokozza a zavart, amit az alkotónak a képekhez fűzött leírásai úgyszólván csúcsra járatnak. Az eleve elidegenítő elemekkel zsúfolt, rejtélyes cselekedeteket vagy pózokat ábrázoló képeket ugyanis a szöveg igen pontosan, elemről elemre leírja. Azaz megduplázza a látványt, de azt nem értelmezi. A pontoskodó, a tudományos diskurzust imitáló szöveg így, a képpel való összefüggésben ironikus pozícióba kerül, aláássa, lebegteti a kép értelmét, befogadását. Hiszen mihez kezdünk azzal a képaláírással, hogy „Két kockás inges, turistának látszó férfi. Egyikük kezében csákány. Vállukon idegen írásjelekből értelmetlen szöveget tartanak. Mellettük állványon fenyőfa $\frac{3}{4}$ része.” (Gerber, 1997).



A kép elemeit Gerhes igen gondos válogatás után állította össze, hiszen jelentés kereső értelmünk megpróbálja összekötni őket, mert azt feltételezzük, az alkotó nem véletlenül pakolta be ezeket egyetlen képtérbe, egyetlen képkeretbe. A turistaöltözethez azonban nem illik a csákány, hiszen mérete és funkciója miatt az komoly és megterhelő, továbbá speciális munkára, feladatra alkalmas, kirándulásra senki nem visz ilyet. Hacsak nem lappang a kép mögött egy történet, márpedig Gerhes szcenírozása narratíva központú, mintha egy-egy rejtélyes film egyetlen kockáját látnánk. Jelen esetben a történet úgy is alakulhatna, hogy a két turista öltözeke csak álca, amelykel ártatlan időtöltésnek kívánják feltüntetni, mondjuk azt, hogy egy hulla vagy egy kincs kiásására, kibontására indultak. Jelen esetben azonban csak ártatlanul állnak, és egy kínai feliratot, pontosabban négy kínai írásjelet tartanak a vállukon. Amit nem tudunk elolvasni, és az alkotó, bár mindent leír, ami a képen látható, a feliratot nem, azt „idegenként”, ráadásul „értelmetlenként” is jellemzi. Ha a szöveg idegen, nem tudjuk elolvasni, attól még nem lesz értelmetlen, csak a mi számunkra. De vajon mit és hogyan ért itt Gerhes az „értelmetlen” alatt?

De ugyanilyen „idegen” a $\frac{3}{4}$ fenyőfa is, amely egy kis dohányzóasztalkán áll. Mindennek a háttérében pedig egy piszkos függöny található, a figurák pedig egy festékes padlón állnak. Ha nem a tájban, természeti környezetben, mi szükség a csákányra? És a valószínűleg mdf-lapból kivágott fenyőfára? Mit akarnak ezek jelezni, mit jelentenek?

Gerhes Gábor: *Elek, (e és é)*, 1997, 6x6 foto, lambda-print, 150x100 cm, Hétköznapi ruhás férfiak létrán állva, látótéren kívül eső szerelési munkát végeznek. Az egyikük két, egymástól alig eltérő betűt nyújt társának. Előttük fűrógép – szabályos alakot rajzoló zsinórral pihen.
© A művész jóvoltából



Gerhes Gábor: *Gerber, (e és é)*, 1997, 6x6 foto/ lambda-print, 100x150 cm, Két kockás inges, turistának látszó férfi. Egyikük kezében csákány. Vállukon idegen írásjelekből értelmetlen szöveget tartanak. Mellettük állványon fenyőfa 3/4 része. © A művész jóvoltából

Gerhes sorozata ilyen elromlott összeadásokból áll, azaz olyan képekből, amelyeknek elemei nem adódnak össze, hogy kiadjanak egy értelmes, logikus számot, végeredményt, azaz jelentést, hanem folyamatosan szétesnek, nem függenek össze, illetve nem tudjuk eldönteni kristálytisztán, hogy összefüggéstelenek-e, mert folyamatosan dolgozik bennünk a gyanú, hogy attól, hogy mi nem értjük, még lehet értelme, de az értelem *idegen*.

Gerhes sorozatával a képekben és a reprezentációban rejlő megmagyarázhatatlant emeli ki, azt az ellenállást, ami fölött szokványos jelentésteremtő, jelentésakaró értelmünkkel a legtöbbször átsiklunk, csak *érteni véljük* a világot, a képeket, hogy kezelni, uralni tudjuk, de igazán jól odafigyelni rájuk a legtöbbször nem tudunk. Elhiszszük, hogy amit látunk, az úgy van, az valós, az a *tényállás*, nem pedig hamis konstrukció. Gerhes munkái fölött nem lehet átsiklani, mert meghökkentenek, kizökkentenek azokkal a paradoxonokkal, rövidzáratokkal, amelyeket igen szofisztikált módon felépítenek.

Az *e* és *é* jelentősége, fontossága abban is rejlik, hogy igen plasztikusan, szinte didaktikusan, működés közben mutatja meg, mit is csinálunk akkor, amikor képeket ér-

telmezünk, írunk le, azaz, hogy mire képes a nyelv? Erre ilyen mélységben, a későbbi munkákban már nem tér ki Gerhes, azaz a későbbiekben képleírásokat már nem alkalmaz, hanem a képcímekben rejlő potenciált aknázza ki igen változatos módokon. Ennek a sorozatnak a látszólag precíz képleírásai képértelmező módszereinkre mutatnak rá, és azt karikírozzák, hogy alapesetben, amikor képet akarunk megérteni, pusztán leírjuk, vagyis *elolvassuk* azt, ami a képen van. Valóban mennyiségi, kvázi matematikai alapon gondolkodunk és hisszük, ha felhalmozzuk, *összeadjuk* a leírásban a képelemeket, akkor megértjük, hogy mit mond a kép. Eklatáns példa a halmozásra, ahogyan az iskolai tankönyvek vagy éppen a múzeumi képaláírások, sőt, ahogy az *audioguide*-ok működnek, amelyek a kép leírása mellett pusztán további, megfogható, főként életrajzi adalékokkal és nem értelmezéssel szolgálnak. Elmondják a kép és az alkotó történetét adott esetben, és a befogadó megelégszik ezzel, jellemző látvány, ahogy a múzeumlátogató szinte rá se néz a képre, mert az *audioguide*-ra figyel, azt hallgatja, ami leírja azt, amit saját maga is láthatna, ha a képre nézne, ha átengedné magát a képnek.



Gerhes Gábor: *Találkozás a kis őzszel*, 2002, 4x5" foto, lambda-print, 127x166 cm © A művész jóvoltából



Gerhes Gábor: *Távol az otthontól*, 2002, 4x5" foto, lambda-print, 127x191 cm © A művész jóvoltából

Gerhes munkája igen pontosan méri ki és mutatja meg a nyelv és a képek határait, halmazait, hol, és hogyan érintkeznek vagy távolodnak egymástól, és mi az a többlet, ami a képben van, ami nem elérhető nyelvi alapú értelmünk számára. Miről beszélünk, amikor a képekről beszélünk, hiszen a kép nem nyelvi alapon épül fel? Ha pedig ez igaz, akkor minden értelmezés pusztán csak fordítás, mégpedig igen rossz minőségű, mert bár lehetetlen a tökéletes fordítás egyik nyelvről a másikra, mégis megkísérelhető, folyamatosan megkíséreljük, hiszen azonos síkon mozgunk, mégpedig a nyelv síkján. A képek viszont nem a nyelv síkján léteznek, egy másik dimenzióban. Mintha egy valós, érett almát akarnánk *lefordítani* egy programozói nyelvre.

Gerhes a képértésünkben, a reprezentációban rejlő számtalan aknát robbantja az arckunkba munkájával és munkásságával, hol tréfásan, hol komoran, hol csüggedten.

Az *e és é* című sorozatot követő korszak fontosabb projektjei, a szintén nagyméretű táblaképek, bár sok tekintetben összefüggenek, mégsem alkotnak olyan értelemben sorozatot, mint a korábbi munka vagy a későbbiek közül például a *Sok természet 1-XXV* (2008). A képek működését meghatározza, hogy jellemzően már színesek, továbbá, hogy kompozíciójuk, a felépített jelenet művészettörténeti vagy filmes allúziókkal is terhes. A képeket nézve mindig érzünk egyfajta billegést, nehezen beazonosíthatóságot, a bemutatott jelenetet mintha már láttunk volna egy filmen, vagy éppen egy festményen. Mintha Gustave Courbet *Jó napot, Courbet úr!* (1854) című festménye *lappangana*, lebegne több kép háttérében is, a *Zé megtanít* (2002) vagy a *Találkozás a kis őzzel* (2002) beállításaiban. A képek további jellegzetessége, hogy bizonyos esetekben szinte hiányoznak, vagy alig érzékelhetők bennük az elidegenítő, kizökkentő elemek, már-már realisztikusak, mint a *Találkozás a kis őzzel* vagy a *Távol az otthontól* (2002). Persze oly módon, hogy továbbra sem keltik a teljes hihetőség illúzióját, hiszen a *Távol az otthontól* című képen, alig feltűnően ugyan, de a sátor nyílása előtt el van helyezve egy masszív, fekete derékszögű forma. Továbbá a kép díszletezésének csináltsága is leleplezi önmagát, a kis tó a zöld filcen ejtett kör alakú kivágás, a háttér festett, a *Találkozás a kis őzzel* című képen pedig teljesen nyilvánvaló, hogy az őz egy kitömött állat. Az említett két kép finom abszurditását fokozza és emeli ki a nosztalgikus, egyébként egy 1988-as filmcímet felidéző (*Távol az otthontól / Miles from Home*) és naiv, bárgyú képcím, amely szintén filmes, de inkább gyermekmesei asszociációkat ébreszt, például: *Őz varázslatos birodalmában – 2. rész Találkozás az oroszlánnal* (2015).

Ezek a képek pusztán finomabb eszközökkel érik el ugyanazt a megmagyarázhatatlan, ironikus, abszurd jelleget, mint az *e és é* fotói. Hiszen miért is kellene találkozni egy kis őzzel? Mi a jelentősége, miért fontos ez? Mintha az elveszett ártatlanság és természetesen a kitömött állat miatt az elmúlás melankóliája lebegne a kép fölött. Ráadásul a főhős, maga az alkotó nem is találkozik az őzzel, mert az a fenyőfák takarásában áll, míg a kép hőse, meglehetősen szorongó arckifejezéssel néz teljesen más irányba. A képek további jellemzője a figurák pózának bábszerű jellege, gépiessége, életszerűtlensége, ami újfent a képek konstrukció voltát emeli ki. Az állat motívuma, amely Gerhes munkáinak egyik jellemzője, már az *e és é* sorozatban felbukkant a *Wechter* (1997) című képen egy vaddisznófej formájában. Ezt a képalírást nyomatékosította is, ebben az esetben valamelyest értelmezve a képet, hiszen a leírás szerint: „Barátság az emberek és az állatok között – Fehér inges, öltönyös alak nyakkendő nélkül egy fiatalabb, oldalrafésült hajú férfi vállára teszi a kezét, miközben átölel egy falra szerelt kitömött vadat.” A szituáció abszurditása, paradoxona, hogy a barátság ember és állat között az állat megölésével ér véget, vagy éppen ekkor kezdődik, azaz a barátság egy halott állattal kötődik, vagyis a halállal. Ahogyan a másik képen is egy halott állattal találkozik, pontosabban nem is találkozik a figura.



Gerhes Gábor: *A T megtalálása*, 2002, 4x5' foto, lambda-print, 127x154 cm © A művész jóvoltából

A képek rejtélyes jellegét a „T” betű körül bonyolódó narratívák még jobban kiemelik, a *T-betűt ültetek* (1999) és *A T megtalálása* (2002), amelyek közül az utóbbinak kifejezetten krimis, nyomozati jellege van, két ballonkabátos férfi találja meg a „T-t”, az egyik elgondolkodva guggol, a másik a betű fölé hajolva tanulmányozza azt. Nem tudjuk meg, miért érdekes ez a betű, miért kellett elültetni, miért veszett el, hogyan találták meg. A képeken a nagyméretű „T”, főként az *T-betűt ültetek* képen erős keresztény asszociációkat ébreszt, a betű formája ugyanis Remete Szent Antal keresztjére, az *Antalkeresztre* emlékeztet, a figura ásóra támaszkodó póza is sírásásra utal inkább, mint betűültetésre. Pontosabban, ha úgy vesszük, egy jelnek többféle olvasata is lehet, ami egy olvasatban kereszt, egy másikban betű, ha az egyik szárát levágjuk, akkor pedig akasztófa.

A szituáció a *Z megtanít* (2002) című képen már újra nyíltan abszurd, elidegenítő, két figurát látunk, akik egy funkció nélküli kerítésdarab két oldalán állva *beszélgetnek*. Az egyik figura figyelmesen nézi, hallgatja a másikat, a másik felemelt mutatóujjal magyaráz, azaz tanítást ad át, mint Krisztus a különféle ábrázolásokon. Az egész, relatíve értelmes történetet egyetlen elem aknázza alá, és dönti össze, mégpedig az, hogy a magyarázó férfi feje helyén egy „Z” betű van. Azt látjuk, hogy egy halott férfi, vagy éppen egy jel, az ábécé utolsó betűje *tanít*. A tanításról azonban semmit nem tudunk meg, nem ismerjük meg, hiszen egy állóképet látunk, nem egy könyvet olvasunk. Gerhes itt az egész történeti, történetmesélő vagy éppen vallásos művészet *értelmét* aknázza alá. Mivel, ha nem ismerjük a szöveget, egy adott történetet, elbeszélést, tanítást, nem értünk semmit a képből, hiszen az nem nyelven szól hozzánk, így a kép értelme ki van vezetve, kívül van a képen, és ezáltal befogadáskor mi magunk is kívül vagyunk a képen, mert a szöveget fogadjuk be és olvasuk rá / vissza a képekre, ami ily módon el is takarja azt előlünk. Ugyanúgy, ahogy a „Z” betű takarja ki, helyettesíti a figura fejét.



Gerhes Gábor: *T betűt ültetek*, 1999, 6x6 foto, c-print, 120x120 cm © A művész jóvoltából



Gerhes Gábor: *Önmaga hitében megmerítkezni vágyó férfi*, 2004, 4x5' foto, lambda-print, 122x168 cm © A művész jóvoltából

A korszak egyik legerősebb és egyúttal legegyszerűbb elemekből felépített, de legtalányosabb képe az *Önmaga hitében megmerítkezni vágyó férfi* (2004). A képet a kompozíciója és a címe is vallásos, spirituális kontextusba helyezi, a bal sarkában ülő férfi, akinek arcát nem látjuk, egy ködös tóra, a ködös tó túlsó partjára néz, kicsit oly módon, ahogyan Caspar David Friedrich *Vándor a ködtenger felett* (1818) című festményének a figurája. Mindkét alaknak csak a hátát látjuk, gondolataik, vágyaik, megnyugvásuk előttük gomolyog a ködben, a hegyek és a fák között. Gerhes képének látszólag komolyan vehető jelentését, sugallatát azonban több elem is bedönti, lerombolja. Egyrészt a figura *öltözkének* profán volta, hiszen egy fürdőnadrágban üldögél a tó partján, feltételezhetően egy kiadós úszás után, tehát nem valamely spirituális tevékenység, meditáció közben látjuk. Másrészt a kép középső részét szinte kilyukasztja a vastag, fekete keretes téglalap, amely a kép jó részét kitakarja, és amelyben a semmi fehér ürje nyílik meg,

de olyan űr, ahol semmi misztikus nincs, csak a fehér papír. A cím jelentése is abszurd, hiszen egy szójátékot olvasunk, ami a figura fürdőnadrágjára helyezi a *hangsúlyt* azzal, hogy a hitben való *megmerítkezést* emlegeti. Azt nem tudjuk meg jelen esetben sem, miért akar önmaga hitében megmerítkezni a férfi, és azt sem, hogy ez hogyan lenne lehetséges? Hiszen a hit a lélekben van, azaz vagy van, vagy nincs, de nem kívül van az emberen, amiben meg lehetne merítkezni. A figura vágya tehát önellentmondásos, de a képet mégis áthatja a *Távol az otthontól* nosztalgiája, a férfi valami olyanra vágyik, amit sohasem érhet el, márcsak azért sem, mert ő egy fotográfia szereplője, amire az alkotó egy nagy, fekete keretes téglalapot helyezett. Ráadásul, és itt bezárul az ördögi kör, mivel Gerhes előszeretettel használja magát fotói modelljeként, ezen a képen is felismerjük már alakját, azaz a kép alkotója és modellje egymás ellen dolgoznak, az alkotó meghasadt, és megghiúsítja saját vágyának teljesülését.



Gerhes Gábor: *Letakart harcosok*, 2004, 4x5' foto, lambda-print, 122x171 cm © A művész jóvoltából



Gerhes Gábor: *Letakart párbeszéd*, 2004, 4x5' foto, lambda-print, 122x171 cm © A művész jóvoltából

A *Letakart harcosok* (2004) és a *Letakart párbeszéd* (2004) a maguk igen egyszerű eszközeivel ismét a reprezentáció kérdéseire koncentrálnak. Mindkét kép egy-egy nagy erejű kisülés, villám. Hogyan lehet bemutatni ugyanis egy harcost, ne adj isten, két vagy több harcost egy állóképen? Vagy úgy, hogy a figurák valóban harcolnak, azaz harc, csata közben vannak kimerevítve, vagy úgy, hogy nem harcolnak ugyan, de öltözkük, azaz a megfelelő attribútumok alapján felismerhetők, hogy harcosok. De hogy felismerjük az attribútumokat, ahhoz közmegegyezés kell, ismeret, tudás arról, hogy a harcost a fegyver, a páncél vagy éppen az agresszív arckifejezés jellemzi. Fel kell ismerni, olvasni kell tudni a jeleket, csak így érthetjük meg a képet. Azaz a jelentés megint a képen kívülről jön. Erre mutat rá Gerhes azzal az abszurd gesztussal, hogy egy fekete lepellel letakarja a „harcosokat”, akikből így egy-egy ökölbe szorított kez és a lábukat látjuk csak, meg persze a fejük formáját. Az ökölbe szorított kéz azonban, a címmel együtt elég ahhoz, hogy dekódoljuk a képet, hiszen a harc alapvető sajátosságára mutat rá, azt jelzi, hogy az egyik ember a másik ellen fordul és le akarja győzni minden eszközzel, ha nincs fegyver, a pusztá ökleivel. Ebben az esetben sem tudjuk meg, miért és ki takarta le a harcosokat, és miért nem tudnak szabadulni a lepeltől, továbbá azt sem, miért is harcolnak egymás ellen? A kép a harc pőre lényegét és abszurditását is felmutatja, és a fekete drapériában annak halálos jellegét. Gerhes munkáinak egyik visszatérő eleme a fekete drapéria használata, ami főként a temetkezési szertartások világát, azaz a halált idézi fel, amellett erősen elidegenítő hatása van.

A *Letakart párbeszéd* a harcos kép fordítottja, itt is egy letakart emberpárt látunk, akik egymás közötti viszonyát csak egy-egy kezük mozdulata jelzi, ami tétován ugyan, de úgy tűnik, egymás felé, egy kézfogás, összefonódás, vagyis a jóakarató, egymásra figyelő párbeszéd felé mozdul. Ahhoz, hogy értsük a képet, itt is fontos a képcím, továbbá a figurák attribútumai, azaz a kézmozdulatok, amelyeket előzetes tudás vagy hozzáolvasás nélkül is értünk, mert évszázadok során kristályosodtak ki *pátoszformulákként*.³ A pátoszformulák, és egyáltalán, Aby Warburg képelmélete a későbbiekben igen fontos inspirálója Gerhes munkásságának.

A képhez adódik azonban egy plusz abszurditás. Míg a harcosokat vagy cselekvésükről, vagy attribútumaikról ismerjük meg, addig egy párbeszédet, mivel csak a száj, a nyelv *cselekvése*, hallani kell ahhoz, hogy felismerjük, egy párbeszéd időben kibomló folyamat, és állóképen rögzíteni abszurd gondolat. A kép megint a verbális és vizuális dimenziók közötti konfliktust, szakadást mutatja meg. Így a képcím is abszurd, hiszen egy elhangzó párbeszédet nem lehet letakarni. A párbeszéd alanyait le lehet takarni, de ettől a beszélgetés még akadálytalanul folyhat tovább.

A fekete lepellel letakart figurák a különböző, állagvédelmi okokból letakart, beburkolt köztéri szobrokra is emlékeztetnek. Megmerevedett, teátrális pózuk, a halotti lepel asszociációjával együtt még inkább kiemeli szoborszerűségüket, nem élő voltukat. A képeken így pusztán egy-egy komplex jelet, formát látunk, nem élő embereket, illetve, azt sem tudjuk pontosan, ki, mi lehet a lepel alatt. Minden elleplezésben van valami titkos, de

groteszk jelleg is, egyaránt emlékeztet papi öltözetekre, de különböző szekták rituális öltözékeire is, így van benne valami perverz, ahogy ezt a későbbi munkáiban a művész bőséggel ki is bontja.

Az *Elvégzendő feladatok előtt álló elvégzett feladat* (2006) Gerhes igen komplex munkája, amely kagylóként záródik önmaga rejtélyességére. Már maga a cím is nehezen értelmezhető örvény. Az ember ugyanis élettörténetét, életét egy egyenes vonalú, előre haladó narratívaként éli meg, a múlt mögöttünk van, a jelenben élünk, a jövő pedig előttünk terül el. Így, az elvégzendő feladataink is előttünk, a jövőben tornyosulnak, az elvégzettek pedig mögöttünk vannak, elhagytuk, bevégeztük őket. A cím abszurditását az irányok lehetetlen megfordítása adja, hiszen hogyan lehetnének a még meg nem valósult dolgok előtt a már megvalósultak, elvégzettek? És hol van egyáltalán az az „előtt”? Ki, mi előtt van? Mintha az elvégzendő feladatok egy személy lenne, aki előtt ott vannak az elvégzett feladatok. Mivel nem a helyükön, a megfelelő irányban vannak, így akadályozzák az elvégzendő feladatok elvégzését. Logikus, hogy ha mégis elvégzünk egyet, az azonnal az elvégzetlenek elé kerül, újabb akadályként. A képcím möbius-szalagként tekeredik, bárhonnan nézzük, próbáljuk megérteni.

A kép és a cím között a legerősebb összefüggést a faoszlopnak nekifeszülő férfialak teremti, hiszen egy a hala-

dásában gátolt, akadályoztatott figurát látunk. A figura mozdulata azonban abszurd, mert két kézzel fogja az oszlopot, úgy akar keresztülmenni rajta, pedig ki is kerülhetné. Így a figura, akadályával szinte összeforrva, seho-va sem halad, áll. Ami nem mellesleg ismét a fotográfia, az állóképben való rögzítés határait jelzi finoman. A figura háttérben, a falon, furcsa, furnérlapból kivágott jeleket látunk, egymásba bonyolódott karikákat, urnát, elromlott órát és meghatározhatatlan, fogantyús valamit. A sémák alatt, végig a fal alján fekete drapéria vonul, ahogy majd a későbbiekben a *Sok természet 1-XXV* (2008) kiállításának installációjában.

A kép mintha a megállt időre és a halálra utalna, ahogy a figura is, aki belemerevedett egy mozdulatba és megállt a haladásban. A képcím felfejthetetlensége is erre az időtlen önmagában forgásra, azaz a létezésen kívül kerülésre utalhat, hiszen, ami él, az fejlődik, változik, halad előre térben, időben. Ami önmagára záródva megáll, az halott. A kép barna, fekete színe is az elmúlásra, a temetői szertartások fakóságára, komorságára utal.

¹ GERHES Gábor: *DER PLAN*, Mai Manó Ház, 2021. június 15. – augusztus 22., kurátor: Baki Péter.

² GERHES Gábor: *Atlas*, Kiscelli Múzeum, 2022. január 21. – 2022. április 17., kurátorok: Róka Enikő, Mucsi Emese.

³ „A művészetnek a pillanatot pusztán két dimenzióban rögzítő mozdulatformáiból azután egy gyakran évszázadokon át tartó szelekciós folyamat során fejlődik ki az az egy, amely tipikus kifejezésformává válik. [...] A pátozformák olyan képszimbólumok tehát, amelyeket a reneszánsz az antikoktól vesz át, saját múltjának előzetes mintáiból kölcsönöz.” Fritz SAXL: „Kifejező mozdulatok a képzőművészetben”, *Aby Warburg*, (Szerk. RÉNYI András), *Enigma*, 46/2005, 27, 29–30.

Gerhes Gábor: *Elvégzendő feladatok előtt álló elvégzett feladat*, 2006, 4x5' fotó, lambda-print, 125x142 cm © A művész jóvoltából

