

Egyéni történelem

Major Kamill kiállítása

MÉSZÁROS FLÓRA

Múcsarnok, 2020. II. 26. – IV. 5.



foto: Berényi Zsuzsa

Papírok. Major Kamill Múcsarnokban megrendezett tárlatának mindhárom termében a bemutatott kompozíciókon technikai alázatról és a művek anyagszerűségéről tesz tanúbizonyságot. A Henri Matisse-féle papírkivágásokra emlékeztető megoldás kifordítottjával él: itt többségében a vászonra applikált felület vagy a kivésett fa azt a hatást kelti, mintha papíron kivágott alakzatok jelennének meg. Végeredményben mégis csak domborművek, többségükben fareliefiek láthatók. De a körvonalazás hiánya, a dombormű síkon, simán hagyott elemei, a háttér és a relief kiemelkedő rétegének megegyező színei együttesen erősítik a térbeliség hiányát. Major azonban nem a térrel való illuzionisztikus játékra törekszik, hagyja a formákat hivalkodás nélkül, finoman érvényesülni. Hasonló ez a folyamat Hantai Simonnál is, aki a fehér és fehér, a színes síkszerű forma és a fehér felület relációját kutatja, mikor a matisse-i papírkivágásra reflektál. Ekképpen keresi a különböző rétegek és anyagok egymás közötti viszonyait Major Kamill is. Mindkettőjüket

MAJOR KAMILL: *Akkád*, 1989,
vegyes technika, fa, 123×251 cm
A művész tulajdona, HUNGART © 2020

a forma, a szín önálló ereje foglalkoztatja, de azonos a kulcskérdés is, azaz milyen mértékben avatkozhat bele a művész vagy a külső körülmény a műalkotás végleges megítélésébe, létrejöttébe (Major például utólag roncsolja fareliefjeit). A Hantaival való párhuzam nem véletlen, 1981-ben a bordeaux-i Musée d'Art Contemporain Hantai-tárlatának Major a segítője. Majorral, bár rengeteg magyarral találkozik Párizsba települése (1972) után – Victor Vasarelyvel, Székely Verával vagy Molnár Verával – a művészeti analógia tekintetében Hantai képezi az evidens párhuzamot. Egy írásában ki is emeli, hogy a Hantai által teremtett mechanikus rend s a mögötte rejlő elevenség, a visszatérő alakzatok megismételhetetlensége minduntalan lenyűgözi. Nála sincs két azonos ovális forma, írásos jel vagy rácsalakzat, még a nyomatain, papírajain felbukkanó fehér foltok is eltérőek, miközben feszes, monumentális képiség tartja őket egyben.

Rácsok. S ha már Hantai: érdemes megjegyezni, hogy az 1970-es és 1980-as évek nemzetközi, pontosabban francia színterén mindkettőjüket éppúgy a külső erők, valamint a művész művel való kapcsolatának elemzése vezérli. Előbbinél a külső beavatkozásra adott válasz, hogy bár meghajtja, megköti, például azonos síkforma mentén hálósra gyúri és festékbe mártja vásznait, de hagyja, hogy a természet erői (is) döntsenek a végső produktum felett. Ahogy Major írja róla:



MAJOR KAMIL: *Akkád*, 2009, vegyes technika, fa, 150×250 cm
Maklár Kálmán gyűjteménye, HUNGART ©2020

„Ha pedig szabályos formát, például hálósan elosztott rendet követtek a csomózott vagy hajtogatott mélyedések [...] végig azonos duktust követett [...] Miközben soha nem fordult elő az, hogy az egyes részletek valahol másutt pontosan megismétlődtek.” Előre kigondolt elv, ugyanakkor technikai attitűd révén születik meg a rácsforma, de nem Hantai dönt arról, miként törjön meg a hálós szerkezet. Ezzel szemben Major hagyja, hogy egyes vásznait – így a Múcsarnok tárlatán az első terem főfalán az Yves Klein kékjeiben pompázó kompozíciókat – uralja egy olyan rácsforma, amelynek szabálytalan geometrikusságában ott rejlik az organikus valóság, és az esetlegesség is. Mindezek azonban Hantaival szemben nem a „naturának” átadott külső beavatkozás eredményei, hanem a művész maga ér el ilyen természetszerű hatást. S eközben azt is megfigyelhetjük, hogy finoman megtöri rácsformáit. Nincs csomózás vagy hajtogatás, nem ezek eredményezik

a szigorúság megbontását, mint Hantainál, de a végeredmény azonos. Majornál a tudatosan megbontott rácsszerkezet többletjelentéssel bír. Gyermekkorában örömmel játszik elkerített temetőkből, elzárt kertekben csakúgy, mint felnőttként Párizsban, amikor a Père Lachaise temető síremlékei között sétál. Számára az élet és halál együtt, szorongás nélkül érvényesül. Művei a létezés új megközelítését kínálják. Rácsformái elmondása szerint az 1956-os forradalom leverésére és a vasfüggöny által elzárt területekre is utalnak. Ugyanakkor a temetők, üzemek rozsdás kerítései felfogása szerint oldott, nyitottan hagyott közeget jelentenek. Major ebben az értelemben is más, mint számos nonfiguratív kortársa. Számára a nonfiguráció nem formai kérdés: nem absztrakció eredménye, nem formai játék, hanem egyértelmű út az organikus elvek, a rejtett emlékek, a megélt saját történelem és az emberi emlékezet megragadásához.



fotó: Berényi Zsuzsa

MAJOR KAMILL: *Sárga Palmyra*, 2013, vegyes technika, fa, 122×85 cm, A művész tulajdona, HUNGART © 2020

Akkád. Az emlékezet sajátos feldolgozása az „akkád táblák” ciklusa, amely a Múcsarnok háromterese egységében főként középen kap helyet. Majort egyrészt megérinti a párizsi Louvre-ban látott akkád táblák világa, a mezopotámiai írásmód esztétikája és a Gilgames-eposz. Elmondása szerint az utóbbi minden fontos gondolatot tartalmaz, amely a későbbi korok művészetét foglalkoztatja majd. Nem lehet véletlen, hogy Major számára éppen ez a mű a példa, amely az örök élet keresése iránti vágy és a halállal való megbarátkozás kettős metszetén alapul, ahogy ő maga is az élet és halál elfogadásának közös halmazát keresi. Mindemellett a Gilgames-eposz többrétegűsége és összegző volta kelti fel a kíváncsiságát: maga is piktogramszerű műveket készít – agyagtábla helyett azonban fából –, amelyeken keresztül az ókori íráshoz való viszonyunkat tárgyalja újra. Az akkád

és sumer írást megidéző, reliefekből álló *Écriture* (Írás) című sorozata egyértelmű továbblépés a tudatosan konstruált, rácsszerkezetes művektől. Izgalmas itt az az ellentét, amely a néző által teremtett írásmód és a művész által létrehozott valóság között feszül. A befogadó a kész kompozíciókra automatikusan valós szövegekként tekint, megpróbálja balról jobbra értelmezni azokat. Mindeközben Major kreálmanya a sumer táblák megidézésével, a nagy méretű táblák fektetett vagy álló téglalapos szerkezetével és a teljes térkitöltéssel megszünteti a hagyományos olvashatóságot. Maguk a művek a földön születnek meg az egyszerre megmunkálás elve szerint. A kitalált jelek ritmusa, a domborodás teremtette fény-árnyék, a papírszerű hatás dominál, miközben a nonfiguratív kompozíciók általános jelrendszere emlékeztető táblákká válnak.

Major innen halad tovább, és saját nyelvet teremtve barna, fehér óriás képekben gondolkodik, amelyeket végül évekkal később roncsolásnak vet alá. Ahogy Hantai elássa vásznait, és várja a természet erőinek munkáját, úgy Major számára ebben az esetben a történelem, a művészet lenne a natúra, de ezek helyett elvégzi

a feladatot, a felületre vés, így hagyja rajta képein egy újabb kor képletes nyomát. Major elgondolásában ez a roncsolás kreáció, valójában egy új művészeti produktum megszületése.

A Múcsarnok alsó terében megrendezett tárlaton a bevezető (a pécsi, bonyhádi indulástól a párizsi festményekig), hatalmas ráccos, ultramarin kék kompozíciótól, a fekete-fehér papírjain, az akkád táblás tradícióin át eddig Magyarországon még nem látott, újragondolt fareliefjeiig indul felfedezésre a néző. A monumentális képeknek kevés teret adó alsó térben a művek mégsem nyomódnak össze vagy válnak életképtelenné. Mayer Marianna kurátori munkájában a ritmikusan, finoman adagolt kompozíciós elrendezésben éppen ez a kisebb belmagasság segít megteremteni azt a meditatív hangulatot, amelyben a befogadó elzártnan és szabadon, szorongva és oldottan járhat, mint ahogy Major létezéselméletében egyszerre érvényesül élet és halál, múlt és jelen.