

Fiatal képzőművészek és a „Médium”

A Sepsiszentgyörgyi Múzeum Képtára több mint 110 művész részvételével rendezett kiállítást. Ez a tárlat lehetővé tette, hogy ne csak hagyományos műformájú alkotásokkal szerepeljenek a kiállítók, hanem a helyszínen összeállítandó, csak a tárlat idején létező alkotásokkal, belső terekkel, építményekkel is. Az önálló egységek, a boxok (három oldalról határolt, 2-3 m² alapterületű terek) és a platzok (2-3 m²-es padlófelületek) létrehívása ugyanakkor egyértelműen maga után vonta a „nem örök anyagok” használatát: hiszen a helyszínen megszülető s a kiállítás bezárása után már csak dokumentumokban létező alkotásokhoz természetesen alkalmazhatók a hagyományos műtárgyba be nem építhető materiák is.

A tárlat a „Médium” alcímet viselte, ezzel is utalva a művészeti üzenetet hordozó anyagok sokféleségének lehetőségére s arra a törekvésre, hogy a kiállítás a megvalósítási formától függetlenül a korszerű képzőművészeti törekvéseket akarta bemutatni.

A művészeti üzenetet hordozó médium sokfélesége — még ha az „exponált terek”-et egységként vesszük is figyelembe — már önmagában előlegezte a tárlat sokszínűségét. A kiállításon az említett terek mellett találkozhattunk filmekkel, diával, üveggel, porcelánnal, textillal — s a hagyományos képzőművészeti műformákkal: kispasztikával (bronz, alumínium, gipsz stb. anyagokból), grafikákkal, festményekkel és alkalmazott grafikai (plakát) alkotásokkal. A címben jelzett médium azonban sok esetben átfedéseket hoz a műfajonkénti elkülönítésben. Például a fotóban mint eszközzel egyaránt találkozhattunk exponált tereknél és grafikáknál. A több szempontú elemzés egyik kiindulópontja éppen ez az eszközhasználatból adódó azonosság lehet.

De nézzük először a kiállítás összképét!

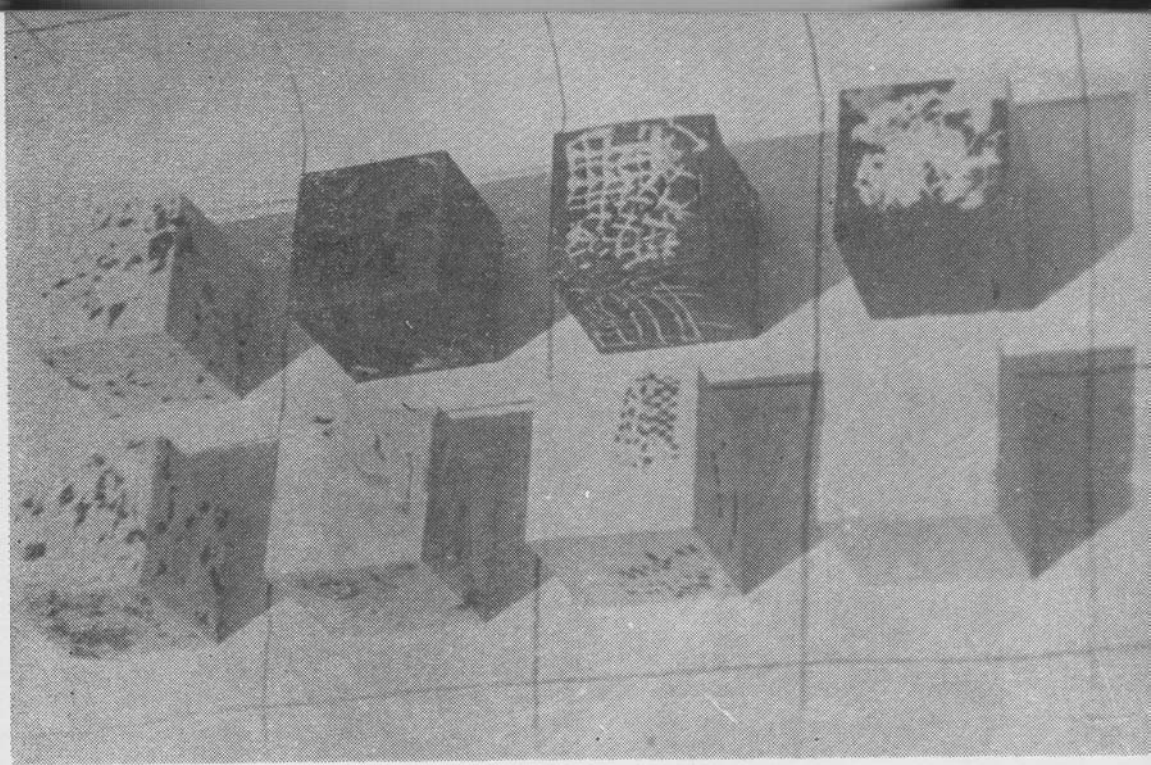
A kiállítás rendezői nyitott koncepcióval fogadták a műveket. Azaz nem zárták ki a hagyományos technikájú, műformájú alkotásokat (s tették ezt nagyon helyesen, mivel akkor nem láthatunk volna olyan kitűnő alkotásokat, mint például Kelemen Tamás Anna textiljeit vagy Bocskai Vince terrakotta portréit), de nem zárták ki a hagyományos értelemben véve egyedi műként nem létező alkotásokat sem (így jóformán minden box léte megkérdőjelezhető lett volna). Azaz a kiállítás már megjelenésével aposztrófált egy rendkívül fontos tételt, amely szerint napjainkban is független a művészi érték a megvalósítás technikájától.

Természetesen nagy árat kellett fizetni a rendezőknek azért, hogy ezt a lényeges tételt egyszerűen dokumentálni tudják. Nevezetesen: rendkívül zsúfolt kiállítást kellett a közönség elé tárni. A zsúfoltságból több rendezéssel kényszer adódott, melyek közül a legfontosabb az, hogy nem jutott egy-egy műnek megfelelő légtér. Másrészt nem lehetett kellőképpen hangsúlyt adni a kiemelkedően fontos műtárgyaknak, s ezért a kiállítás nem tudott egyértelműen súlypontozni, tendenciákat kiemelni vagy esetleges problematikus voltokra rámutatni. Annak ellenére, hogy a mindent megmutatni akarás egyértelműen érzékelhető problémákat eredményezett, mégis úgy vélem, hogy az összkép végezetül értékelhető tanulságokkal szolgált.

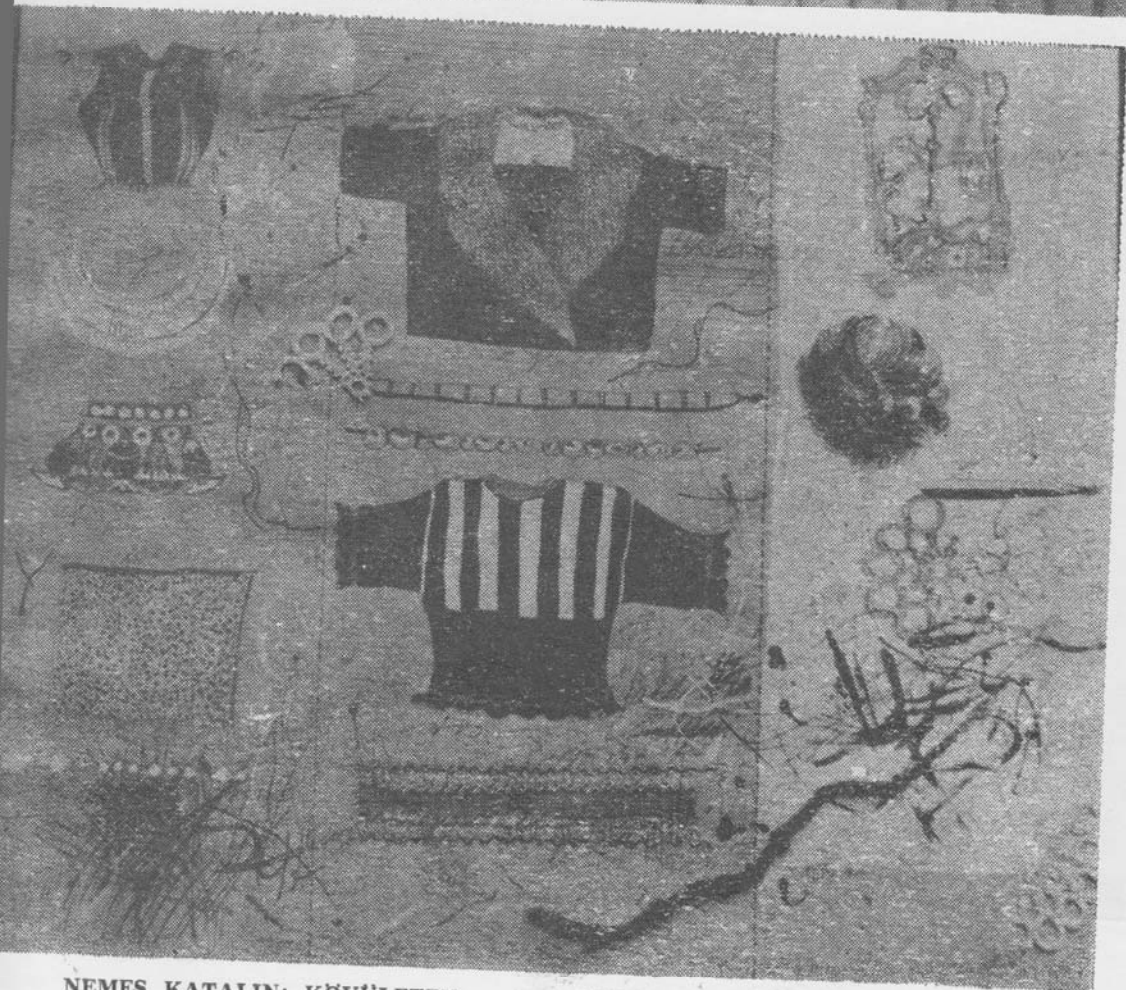
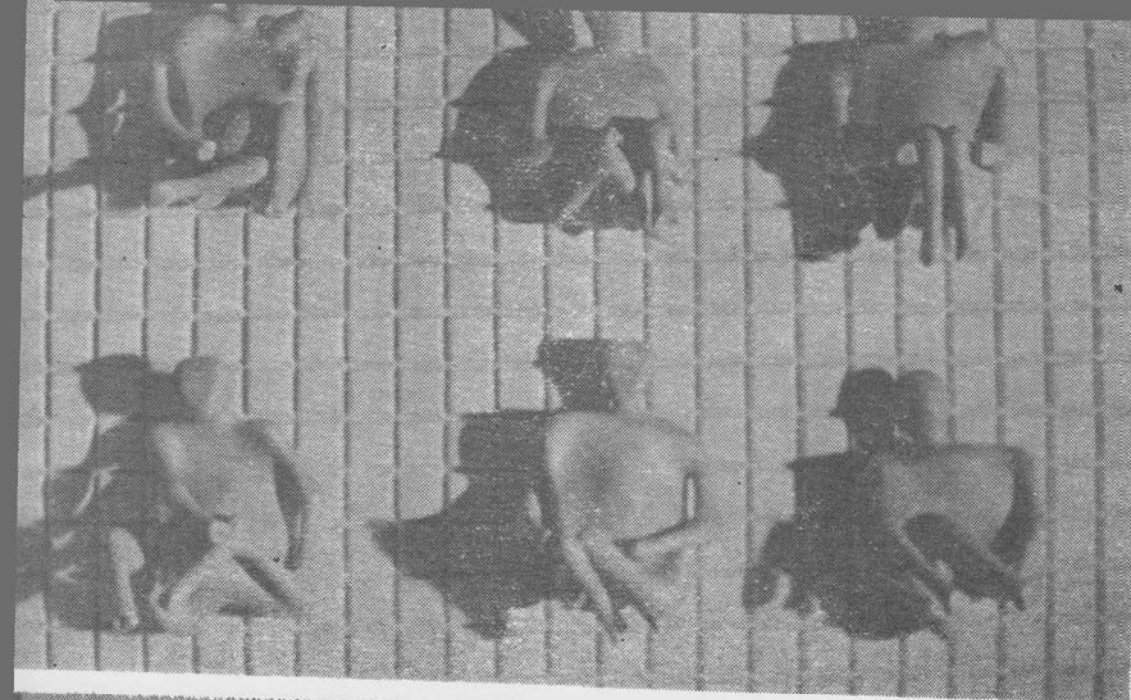
Fotó — fotóhasználat

Az alcímben jelölt médiumok közül a legjellegzetesebb, legnagyobb arányban használt közvetítő elem a fotó. A kiállított anyag túlnyomó többségét jellemzi a fotóhasználat.

Múlt századi felfutásától kezdődően hol ez hódít el bizonyos területeket a képzőművészettől, hol a képzőművészet integrálja a fényérzékeny lemez lehetőségeit, elszakítva azt a dokumentarista felhasználástól. Majd az elmúlt évtizedekben létrejött új képzőművészeti műformák (az akció, a happening, land art stb.) ismét dokumentumként, az egyszerű vizuális látványélményt reprodukálni képes eszközként használják fel a fotót. Máskor a fotó továbbrajzolásra, manipulálásra kerül. E gesztus következtében az eredetileg sokszorosítható mű egyedi tárggyá válik. Az életszegmenteket tükröző fényképeken rögzített valóságpillanatokat a véletlen-



JAKOBOVITS MÁRTA: ANYAGMINTÁK; FIGURÁK



NEMES KATALIN: KÖVÜLETEK

MOLDVAY KATALIN: JELMEZTERVEZÉS

szerűen túllendítő, illetve a jelenségeket magyarázó, értelmező, abból részmozzanatokat kiemelő továbbrajzolás, átírás lehetőségével élt Elekes Károly *Emlékraktár* című box művében. A mű egy kb. 2×2×1 méteres drótrácsból épített „kallitka”, melynek egy oldala hiányzik. Itt közelíthette meg a néző a művész által begyűjtött, fotón dokumentált „emlékeket”. A mintegy félezer felvétel a rácsra volt felerősítve. A bejárat, azaz a szabadon hagyott oldal fölött egy tábla függött, amely arra szólította fel a belépőt, hogy miután áttanulmányozta az egyes fotókat, válasszon ki magának egyet, s vigye magával. Ám mielőtt ezt tenné, a box közepén elhelyezett albumba, amelybe a rácsra függő eredeti felvételek xerox-másolatai kerültek, a kiválasztott kép másolata mellé tegyen megjegyzést (szóban vagy rajzzal), hogy miért éppen azt választotta. E mechanizmus következtében óráról órára, napról napra csökkent a rácsra elhelyezett fényképek száma, ezzel párhuzamosan növekedett azonban az emlékalbum anyaga — amelyben a gondolatok egymásra rétegződése, illetve emlék-átminősítése ment végbe. Természetesen képtelenség lenne felsorolni, hogy a félezer fotó milyen vizuális üzeneteket tartalmazott (az emlékalbum végigelemzése izgalmas feladat lenne). Jelen sorok írója a képanyagban szereplő *Jel* feliratú fotót hozta magával — a jel sok rétegű s a konkrét relációban is komoly gondolatokat felvető jellege miatt.

A továbbrajzolt fotó Baász Imre *A megmaradás esélyei* című művében is elsődleges szerepet játszik. A mű egy rőzseköteg hat fotójával — és az avarban elhelyezett tárggyal magával — létkérdést képes feszegetni. A felvételek a rőzseköteg különböző helyzeteit rögzítik, s ezek változása, átrajzolása a fák koronájáról lementett, életüket ezáltal befejezett, de az anyag örök körforgásának törvényéből ki nem szakadt gallyak metamorfózisos létét állítják eléink. Az élet egy bizonyos állapotának erőszakos megszüntetése még nem a létet negligálja — foglalhatnánk eléggé leegyszerűsítve össze a mű mondandóját. A megölt gallyak levélhözadéka egy természetesebb körforgás szerint lesz pusztulásában a jövő humusza. Nemcsaka a lét: az élet sem tűri tehát a megszüntetést — továbbvivő, megőrző mozzanat nélkül.

Két művész, Jovián György és Onucsán Miklós kiállított tárgyaik értelmezését segítik fotóikkal. Jovián akciódokumentumként létrejött felvételeket állított ki. Az akció *Hommage à Vincent* címet viselte, s a tárgyegyüttes, amely Jovián gondolatsorát a szentgyörgyi tárlaton hivatva volt felidézni, a következő volt: egy fehér szék és asztal s az asztalon egy fiók, benne a tárgyasított Van Gogh-féle bakancsok. Tekintsük ez utóbbi tárgyat egyszerűen a múlt rekvizitumának, mely jelenlétével felidéz a nagy elődöt? Vagy inkább az eredeti művel kapcsolatos heideggeri gondolatok itt és most aktualitásának elismeréséről van szó? Az asztal fölött függő grafika inkább ez utóbbi elgondolást erősítette meg a nézőben. Sajnos, az akció átélését nem pótolta a dokumentáció végigelemzése — így pedig a fehér bakancspár kérdésre csak valószínűsíthető választ adhatunk. A mű gondolati sokrétűségét a tárgyak teljességgel hordozzák, a fotók itt plusz magyarázatként és nem önálló műként egzisztálnak. Hasonló a helyzet Onucsán Miklós Szent Sebestyén-figurájánál. A katonai próbabábu, melyet a gyakorlóféren szétszaggatnak az ölni tanuló kiskatonának, a tárgyat kísérő fotók segítségével válik egyértelműen Szent Sebestyénné. Ám e metamorfózis után a bábu már önmagában tiltakozás a háború, az emberi kiszolgáltatottság, a fegyverek gyilkos hatalma ellen. Vagy ahogy Jakobovits Márta a *Korunk* 1981. decemberi számában írta: Onucsán „kitömött torzobájának keretbe foglalt felfüggesztettsége, félelmetes, nyomasztó expresszivitása tiltakozás minden olyan helyzet ellen, amelyben az ember célpont — a háború, a gyilkolás, az esztelenségek szenvedő alanya lehet”.

Garda Aladár vérbeli képzőművész-fotós. Nála a fénykép egyértelműen primér, önálló médium. Garda felvételei szociologizáló pillanatképek tárgyakról, hétköznapi — részben természeti, részben az ember által alakított — világunkból. Ezen felvételekből montirozással olyan képeket szerkeszt, amelyek az alapmotívumok ritmizálását teszik lehetővé. Másol nagyítás közben fakturális rátételeket használ, melyek az eredeti felvétel tárgyi mondanivalójának elfedésével új, sajátos vizuális hatást váltanak ki. Azt is mondhatjuk tehát, hogy míg az előbbi műveknél a fotótól a költészet felé lép a művész, addig a másik technikával az önálló képalkotás irányába halad.

Ferenci Károly 3 fotójának tárgya Delacroix *A szabadság géniusza a barikádra vezeti a népet* című festménye. Első fázisban egy nyitott könyv reprodukciójaként kerül eléink az idézett mű. A fotó tehát azt a kontextust hangsúlyozza, amely a leggyakoribb találkozási lehetőséget jelenti korunk embere s a Delacroix-mű között. A második fázisban a Delacroix-kép könyvből újra reprodukált másodátvételével találkozunk — azaz a történelmi mű önállósul, kilép egy adott könyv adott rendszeréből, s egyedüliségében, de tömegméretekben sokszo-

rosított és többszörözhető egyedüliségében hat; közeledve ezáltal az eredeti mű eredeti hatáslehetőségeihez. S ekkor a Ferenci-féle parafrázis meghökkenítő fordulatot vesz: a harmadik állapot a Delacroix-művet egy hatalmas gyufásdoboz fedőlapjaként látatja. A félig nyitott dobozban nagyméretű, elégett és még „nem használt” gyufák láthatók. A forradalom, illetve az eszme, melyet a felidézett másfél száz éves mű képvisel, így aktualizálódik, illetve kérdőjeleződik meg totális aktualizálhatósága.

Szigeti Pálma boxánál már csak mint képeslap, mint reprodukció került felhasználásra a fotó. A mű *Ikarusz, avagy minden eladó* címmel szerepelt a kiállításon. Ez volt az egyik leginkább boxba illő alkotása a tárlatnak: tulajdonképpen egy klasszikus environmentell* találkozunk itt a nézők. Az angvallá idealizált, de idealizáltságában is tépett, kiszolgáltatott, ijesztően rózsaszín figura hordozta az alap-mondanivalót: a nagy tettekre készülők semmibe hullását. A figurát körülvevő, falon elhelyezett tárgyak: egy madárszárny s ennek zsugorított, kötözött formái; és amiket Ikarusz követni próbált, a madarakat megidéző különböző képek — a dilettáns giccsestménytől a biológiai tankönyvbrák képeslapjáiig s a halott madár „szívet facsaró” mű-alkotásáig.

Mindezek nyilvánvaló tiltakozást fejeznek ki az eszmék s az eszmény leegyszerűsítése és sárba tiprása ellen, s így az árucikké válás, a pénzzel megválthatóság elutasítását jelentik. Az ikaruszi tett mint a mindenkori emberi vállalkozás, szépet és felemelőt tenni akarás értelmeződik. Tartalmában nagyon fontos, megvalósításában sallangmentes volt Szigeti Pálma alkotása. Sárosi Csaba *Szubjektív rekonstrukciója* technikailag már nem kötődik a fotóhoz, de a mű sorozatgrafikai előállításából adódóan itt említhetjük meg. A grafika szerkezeti felépítése is a szeriálitáshoz kapcsolódik: egy elvont, de tériséget idéző elemből építkezve, ezeket szabályos sorokba és oszlopokba rendezve alakítja ki a művész a képmezőt. Ezekből az elemekből egyet színben megváltoztatva visz végbe „szubjektív rekonstrukció”-t: emel ki egy elemet a 80 közül. Am úgy vélem, bármennyire igaz, hogy pszichikai elemzés tárgyává lehetne tenni, hogy mely elem kiválasztása milyen hangulati hatást kelt, illetve, hogy minek következtében választja éppen azt az egyet a művész — ez a típusú műalkotás nem törekedhet arra a totalitásra, amelyről az előző művek esetében beszélhetünk. Ugyanez a véleményem a szintén szeriális hatásra építő és az előző tárgycsoporthoz még áttételesebben kapcsolható, Kántor József által készített *Kompozíció* című gobelinről. Itt a nyíl az a motívum, amelyet Kántor egymás mellé helyez. Az előzőekben tárgyalt művekhez képest az áttétel azért növekszik, mert bár maguk a nyilak egyformák, és ezáltal szeriális sokszorosítással állunk itt is szemben, a kivitelezés technikája azonban önmagában hordja az elemek megvalósulásának egyediségét, s így manuális szinten a szeriálitás és az egyediség kettéválk. Ez azonban lényegi változást nem jelent a műtárgy vizuális hatásának tekintetében.

Fotótól független festmények, grafikák

É kiállítási anyagrészen két jól elkülöníthető alaptörékvést érzékelhetünk. Az egyik Francis Bacon művészetére támaszkodva egy alapvetően erőteljes, eruptív, expresszív kifejezőmódot választ, míg a másik mives, részleteiben rendkívül pontos ábrázolási forma megvalósítására törekszik, figyelmet fordítva a mikroesemények világára is. Az előbbi lényege, hogy a műalkotáson belül megszületik egy olyan feszültségi pont (felület), amely mintegy kilök magából parányi részeket. Önmaga szinte szétrobban, és ennek következtében szétröccsent a felületre olyan elemeket, amelyek ismét olyan feszültséggel bírnak, olyan erőteljesek, hogy szinte azt várjuk, melyik pillanatban robbannak szét ismét, létrehozva ezzel kisebb-nagyobb feszültségi göcöket. Ezt a hatást elsősorban a térbeliség redukálásával és a háttér színvilágával ellentétes elemek ütköztetése révén érik el az alkotók. Nagy Árpád, Borgó (György Csaba), Gyalai István munkái keltenek figyelmet e tárgycsoporton belül. Viorica Bettendorf *Viz, levegő, tűz, föld* című munkájával kapcsolatban túlméretezettséget érezhetünk. A négy alapelem egymás mellé helyezésével a művészek nem sikerült alapfeszültséget keltenie. Ilyen totális világkép felvázolásához nem látszik elég felkészültnek az alkotó, bár a festmény részletei tehetségről árulkodnak. Blaier Tamás Klára ezzel szemben *Metszet* című lapjaival szükségességükben nagyszerű munkákat mutatott be. Az egyes felületek érzékenyen mozgalmasak, s ezáltal az előbb említett elemi feszültséget tovább élezi, éppen a finom felületű formák ütköztetése következtében.

* environment (ang.) = környezet

végigfuttatott grafikai sor kiindulópontja a kézzel való aratás (szalma) keresztje, zárómotívuma pedig a gépi aratás (szalma)bálája volt. A többféle asszociációs lehetőséget hordozó keresztmotívumtól így jutunk el a gépi világ bálásított, azaz geometrizált világáig. Sajnos, ez a grafikai sor eléggé hevenyészett, minőségében meg sem közelítette — igényei szerint sem — a bála előtt látható rajzot. Pedig ezen a frizen az idézett átalakulási folyamatnak több lényeges gondolati kiágazása volt (például a kereszt mint motívum értelmezése). A munka felvillantotta a lehetőséget, hogy a különösen megjelenjen az általános — ennek érett kidolgozása azonban elmaradt.

Másik rendhagyó tárgya a kiállításnak Ioan Bunuş *Kettős térosztás* című munkája, amelynél szintén a szerves és szervetlen világ, a természeti motívum és az ember által készített forma összekapcsolásával találkozhattunk. Bunuş a földön egy olyan félgömböt állított össze, amelynek alapanyaga a vasútnál használatos, a talpfákat leszorító szegek. Erre a földön elhelyezett félgömbre mint térelemre felelt egy fölé belógatott, áfonyagallyakból készített másik félgömb. A két test átmérője egészen azonos volt. Így a két test egy képzeletbeli tengely segítségével egymás tükörképének is felfogható alakzattá vált. A vasúti szegekből kirakott félgömb életre keltette a nézőben a vasútnak mint az emberek közötti közlekedés eszközeinek képét; s ezáltal az ember mint társas lény tételeződik a műben. Ennek következtében a két félgömb egymásra vonatkoztatása túllép a már említett aspektuson, az ember alkotta és a természetből kapott formák összeegyeztethetőségének és lehetőségének (mi több: együttes tökéletességüknek) bizonyításán, s ezen túl mindezt az ember létrehozta világ eredendően társas viszonylataira vezeti vissza. A lényeg az, hogy meg kell találni a kapcsolatot a természet és a mesterséges világ között, s erre csak az ember képes, mégpedig a „kollektív” ember. Általánosítva, azt mondhatjuk, hogy mindennek az alapja és feltétele az emberek közötti viszonyrendszerben keresendő.

A hagyományosan értelmezett kispasztikák között jól érzékelhető vonulatként léteznek — talán Bráncuşi hatására — a redukált, mértani formákkal operáló ábrázolási törekvések. Diénes Attila *Csend* című munkája jól illusztrálja a fenti gondolatot. Egy szabályosan kialakított gömb és egy fejforma egymás mellé helyezése alakult ki bemutatott kompozíciója. E redukált pasztikai formanyelvben nyilvánvalóan rendkívül fontosak az egyes elemek egymáshoz való viszonyát meghatározó kompozíciós arányok. E mű szempontjából végtelenül szerencsétlen volt a rendezés; már a padlóra helyezését is tévedésnek kell minősíteni, ráadásul a rossz elhelyezés következtében a pasztika két eleme között a kapcsolat megszűnt, s ennek következtében az alkotás egyáltalán nem tudott érvényesülni. György Albert és Baróti Ádám figuratív bronzszobraikkal nem a Bráncuşi-féle tojáshez mint ösmotívumhoz, hanem az archaikusan redukált emberi testhez mint művészettörténeti alaphoz nyúlnak vissza. A kivitelezés gyengeségei rontják a művek tökéletességét. Talán érdekes megjegyezni, hogy e redukciós, illetve archaizáló törekvések a legősibb anyagokkal, a márvánnyal és a bronzal történekm.

Az alumínium eleve más formázást tesz lehetővé. Ezt bizonyítják a kiállításon bemutatott alumíniumpasztikák, melyek az előzőektől alapvetően különböző szobrászi célkitűzéssel jöttek létre. Adorjáni Endre *Kitörés és Szomjúság* című munkái tördelt felszínű, expresszív, érzelemgazdag ábrázolások. A művész jól szobrászi célkitűzéssel jöttek létre. Adorjáni Endre *Kitörés és Szomjúság* című munkájában harcosok alakjait sorakoztatja egymás mellé. A mű a háború, az önmagát pusztító emberiség harcai elleni tiltakozás indultos kifejezése. Horváth Ödön és Vetró András laposrelief készítésére használja az alumíniumot. Ábrázolásaik grafikus jellegűek. Horváth Ödön folyamatpasztikája éppen folyamatjellegéből adódóan tűnik gazdagabbnak a Vetróéénál.

Sajátos megmunkálást igényel a terrakotta is. Ebből az anyagból készült Bocskai Vince két érzékeny, pszichológiai jellemzést adó portréja. Ezek a művész nagyszerű emberismeretéről, mintázási készségéről és emberségéről tesznek tanúbizonyságot.

A hagyományos kispasztikák között kell megemlíteni Petrovits Istvánnak *Csomag* című munkáját, bár az alkotás konceptuális műként jelentkezett. Kiállítási tárgyként egy „Törékeny!” feliratú ládában szalmába csomagolt gipsz torzót látható a néző. A női torzó megmintázása azonban olyan szakmai hiátusokat mutatott, amelyek képtelenné tették a látogatót egy esetleges mélyebb gondolati réteg figyelemmel kísérésére. A félreértés tipikus esetével álltunk itt szemben. Egy gyenge pasztikát ugyanis semmilyen kontextus nem minősíthet át, s a modernség látszata nem egyenlő az aktualitások megértésével.

Jakobovits Márta és Emilia Lrágan-Chirilă porcelán tárgyai különböző, a kibuszból kiinduló műtárgyakként szerepeltek a kiállításon; inkább újszerűen ké-

szített anyagtanulmányoknak tekinthetők, mintsem önálló gondolati tartalommal is rendelkező grand art alkotásoknak. Ezekkel szemben Arina Ailincái *Konténer* című műve a tárlat egyik kiemelkedő munkája volt. Az ő porcelánjai, melyek régi írástekerceseket idéztek, képi igényvel alakított felületűek. Ezen túl a konténer mint a gondolatok „zárolt” és „egységcsomagként” elsajátítható jelképe értelmeződik a műben. A szellemi javak „konténerezése” az ősi írástekercesekkel kezdődött, s tart egészen napjaink különböző hírforrásaig. Mindezt felidézti Arina Ailincái műve, s ennek következtében az egyes darabok túlmutatnak anyagiságukon, s a porcelán adta lehetőségekkel élve tartalmakat tudatosíthatnak a nézőben.

A tárgyak közé sorolandó művekhez tartoznak Kelemen Tamás Anna már említett magas kultúrájú, nagyszerű gobelinjei. Végezetül, de nem utolsósorban említjük meg Antik Sándor kiállított munkáit: a *Mikroesemények a sik előtt és a sikon* című grafikát és a *Mikroállapotok* című tárgyat. A grafikánál inkább az eruptív törekvéshez kapcsolható ábrázolási formával találkozhattunk. Rajzánál azonban az ábrázolás expresszivitása és erőteljessége igen racionális tudati ellenőrzés mellett hozza létre a kialakuló formát. Plasztikájánál is ezt a tudatosságot figyelhetjük meg, aminek következtében a mű inkább egy gondolat vagy gondolat-sor illusztrációjának, mintsem önálló plasztikai értékkel bíró alkotásnak tekinthető. Gondolatiságának lényege azonban rendkívül fontos, és létkérdéseket feszegető: az ember helyét, szerepét és lehetőségeit kutatja. Ez a fajta gondolatiság már azért is figyelmet érdemel, mivel ez tette a tárlatot — a vizuális élményeken túl — izgalmassá és fontossá. Nem más ez, mint helyzetfelmérés, amely megtörténhet minden olyan léthelyzetben, amelyben meg kell találni a lehetőségeket az egyéniség kibontakoztatásához, vállalva azonban egy közösség problematikáját is. Es ez nem történhet másként, mint azokat a hagyományokat megkeresve, amelyek valóban éltetők lehetnek. Majd ezek ismeretében és felhasználásával lehet megszüntetni a rossz értelmű provincializmust s kialakítani a sajátos, de integrálódásra is lehetőséget adó ábrázolási (gondolkodási) formákat.

Filmek

Szervesen egészítették ki a tárlat anyagát azok a filmek, amelyek részben a kiállítóteremben voltak megtekinthetőek, részben a szentgyörgyi moziban különvetésen voltak láthatók. A Képtárban látott filmek között egészen különböző technikai lehetőségekkel dolgozó alkotók műveit láthattuk. Így Kovács Károly Sándor a *Tudatosítási folyamatról*, illetve a *Pszichoformatív rendszerrel* készített filmjei a képzőművészeti jellegű, kísérleti filmezés hőskorának technikájával készített konceptuális alkotások voltak, melyek nem vehették fel a versenyt az egész magas műszaki szinten dolgozó Ioan Peleş, Wanda Mihuleac vagy Ion Grigorescu munkáival. Viszont a *Pszichoformatív rendszer* a kiállítás egyetlen land art dokumentumaként volt értelmezhető. Ion Grigorescu, aki a kiállításra meghívott hat idősebb művész alkotásai között bemutatott rajzain, fotóin is egy ikonológiai kutatómunka eredményeit, képi sorozatait tárta a közönség elé, filmjében ugyancsak tárgyelemzésre vállalkozott. Az alkotó a képi „szófejtés” igényével nyúlt elmúlt korok műtárgyaihoz. Wanda Mihuleac (szintén meghívott) a médium és az üzenet problematikájához fűződő munkáit mutatta be a kiállításon látható sorozatban, és hasonló gondolatokat vetett fel a tükrözés kérdéseit feszegető filmjében is. A filmben azonban az alkotó konceptuális törekvését színező érzelmi indíttatása is nyilvánvalóvá lett. Ioan Peleş pedig olyan szolarizációs technikával dolgozott *Napfoltok* című filmjében, amelynek tökéletessége és látványossága önmagában lenyűgöző. A fényművészet megnyilatkozásának tekinthető ez az alkotás. Az animációs filmek közül Mihai Bădică három gyurmás filmjét és Szilágyi Zoltán két rajzfilmjét kell kiemelni. Bădică filmjeiben a gyurma alakíthatóságának és az egyes figurák formázási lehetőségeinek ügyes kihasználása nagyszerűen kapcsolódott össze a különböző hanghatásokkal. A filmek hallatlanul önálló alkotói egyéniségről tanuskodnak, s mind folyamatukban, mind megoldásaikban rendkívül izgalmasak. Az alkotásokkal kapcsolatban csak a néha túlzottnak érzett optimizmust és felhőtlenlést kérdőjelezhetjük meg. Szilágyi Zoltán két filmjéről, az *Arénáról* és a *Gordiuszi csomóról* hosszabban beszélni azért szükséges, mivel nemzetközi elismerésük minősíti őket: olyan nagyszerű pszichikai jellemábrázolást, helyzetértelmezést tartalmaznak, amely európai szinten is figyelemre méltó.

Az *Aréna* című film egy részmozzanatát bemutató Szilágyi-grafika a kiállításon is látható volt. Ez a grafika a film befejező fázisának azt az állapotát me-revitette ki, ahol a Szent György-szobor vásári mutatványá degradálódik, és a Szent György-féle tett egy vásári komédia részévé alacsonyodik le.

Összegezés, tanulságok

1. A médium — a művészi üzenetet hordozó vagy a koncepciót megjeleníteni hivatott anyag — az alkotás értékét nem determinálja.

2. Bár a rendezők a médiumok vonatkozásában viszonylagos teljességre törekedtek, mégsem született ez meg. Hiányolhatóan nem jelent meg a kő, beton, műanyag és egyéb matériák, még a más technikával készült művekből mutatóban kiállított egy-egy mű (üveg, fehér porcelán stb.) sem adott értékelhető, állapotregisztráló képet. Ugyanakkor a totalitásra törekvés sok rendezői gondot okozott.

3. A fotó hatása a képzőművészetre jelentős. Gyakori a primer felvétel (esetleg továbbrajzolt formájának) megjelenése képzőművészeti alkotásként. Érdekes módon teljesen hiányzik a fotón alapuló, legegyszerűbb sokszorosítási technikának, a szitának az alkalmazása.

4. A művek között igen kevés a pusztán esztétizáló tárgy. A gondolatiság vagy az érzelmi, indulati töltés meghatározó, alakító erővel bír.

5. Az expresszivitás kemény gyötrődések kivetítését eredményezi; affektáló finomkodás nincs, lírizálás alig. (Nosztalgia sincs.)

6. Gondolatiság: létkérdések feszegetéseként vagy a művészetre történő rákérdezőként jelentkeznek.

7. Az anyagban nem különültek el a különböző nemzetiségű alkotók művei.

8. Az állapotlemezést mint a kiállítás egyik fontos szakmai eredményét hasonló kiállítások sorozatával kellene folytatni.

9. A nagyváradi „Dialog“, azaz „Párbeszéd“ kiállítás anyagának és az aradi „facsoport“ tagjainak hangsúlyos jelenléte mutatja, hogy a munkaközösségek egybehangolt gondolkodása inspiráló tematika esetén fontos ösztönző erőt jelenthet, értékes művek megszületését segítheti. Ez érvényes erre a tárlatra is.

10. A jövő a nagyobb egymásrafigyelés időszaka kell hogy legyen.

„A jövő pedig — eszmény. Az eszmény és reális viszonyában nincs szó két egyenrangú tag viszonyáról; döntő jelentősége a reálisnak van. A reálisból kell kiindulni, a reálist kell elismerni, hiszen ebben vívjuk meg harcainkat, és e harcban közelíthetünk az eszményi felé. Nincs szó két egyenrangú tag dialektikájáról, hanem a reális dialektikájáról, amely kitermeli, »kiizzadja« magából az eszményt, sajátos hiányainak felismerése révén. Az eszményt a reálisban meglévő ürök hozzák létre; e tény felismerése a reális humanizmusért folytatott harc feltétele.“ (Bretter György)



Baróti Adám: Csoport