

BÁN ANDRÁS

Rétegek

GÉCZI JÁNOS DEKOLLÁZSAIRÓL



„Visszabontani a jelenségeket”
(Géczi János)

Gyönyörű lehetett régen a bizonyosság kora. Amikor minden a helyére került, kirajzolódott a teljes mintázat, tiszteletet vívott ki a ráció. Gyönyörű volt a felfedezések kora, az előző évszázad. Amikor a réteg mögött újabb és újabb réteg bukkant fel. A léleké, a struktúráé, az autonóm formáé, a kulturális különbségé. A tudás antikvitása, a modernitás antikvitása – örömteli feladat elidőzni töredékeik tisztogatásával.

Géczi János dekollázsainak anyaga a plakát, a városi falakra és hirdetőablákra felragasztott plakát, amely – előzményeit nem felejtve – a nyilvánossá tétel évszázadában vált általánossá, módszere pedig – előzményeit nem felejtve – a modernség grafikai és költészeti gyakorlataiból ered. A dekollázsok módszere az elkülönítés és átalakítás. Az elhasználódott elkülönítése, hogy művészetként szemléljük, a talált montázshelyzet értelmezése átalakítással, az otthagyt, efemer állandóvá alakítása, metamorfózisa, művészetté nyilvánítása. A dekollázs a modernség bevezetett, történetileg elfogadott műfaja. Eredetének gyökérszálai a talált anyagok egymás mellé sorolásából (kollázs), az együttállások értelmezéséből (montázs), a szöveges és vizuális elemek konjunkciójából (az írásszalagtól a vizuális költészetig), a magas és populáris kultúra egybeolvasásából erednek. Historikus gyakorlat lenne Géczi János dekollázsciklusa, tisztelgés a múlt nagy mesterei előtt? Avagy az Akadémiára való utalásokon túl, a Modernre való utalásokon túl dekollázsai intenzíven a jelenben élnek, ez a világuk?

Géczi János dekollázsai mindenekelőtt: szépek. Ha nem is az Akadémia, de a Modern iskolázta szem számára azok. Az öröm és a játék lehetett az első szándék létrejöttükkor, a romlásból kibontható dekórum, különös esztétikum. Nem telhetett el sok idő, a dekollázsok önálló életre keltek. Kiállítások sora szerzett elismerést ennek a folyamatosan épülő ciklusnak. A kritikusok érzékenyen bemutatták e művek eredetét. Ha lehántjuk a történeti rétegeket, szétszálazzuk a múlthoz, a művészeti előzményekhez kötődéseket, ezzel plasztikusabbá válnak, színes reliefjei lélegezni kezdenek.

A Homérosz-tudósok izgalommal választották szét az oralitást, a kirográfiát és a tipográfiát, rádöbbenve a kimondott, a leírt és a kinyomtatott szó más-más poétikai-kommunikatív természetére. A költészet anyagának felfedezésében mindezen kutatósvények önálló úttá szélesedtek: elszakítani a papírlaptól a hangzást; rátekinteni a papírlapra mint grafikai felületre; megformálni a könyvet mint tárgyat...

A *Címképek* sorozat lapjain újságok harsány sorai következnek grafikai rendben. A világ összes szava. (Persze nem: a médium válogat a szavak között, mi emelhető címlapra. Fontos kitérő lehetne.) A képversek felől érkező a talált, a véletlen, a spon-tán egyaránt izgalmas ezekben a ragasztásokban Géczi János számára. Izgalmas és

kockázatos. Mert mindezen modernkori rábukkanások végletesen egyszerűek a képzőművészet történetében. Logikai szerepül fontos, a tárgyaik inkább mulatságosak: egy vécészsze, a földre szórt papír, a gyerekirka.

A „talált” egyszeri gesztus. Megismételhetetlen. Marcel Duchamp első ready made-je minden későbbi rámutatást magában foglal. Hans Arp talán tudattalan mozdulata – „tépéd szét a papírt és szórd a padlóra, s az az alakzat, amit létrehozunk, bizonyos okkult jelentéssel bír!” – minden későbbi véletlen-művet meghatároz. Henri Matisse, Paul Klee vagy Jean Dubuffet elfogulatlan, gyermeki örömmel művészetként vett kézbe spontán vizuális erupciókat. „A művészet hiba a rendszerben” – Klee ezzel a rövid mondattal tágassá nyitotta és végessé rajzolta a Modern horizontját. A *Címképek* sorozat akármeddig gombolyítható utalások gubanca, talált, véletlen, spontán, rendezett hiba, elhibázott rend: összeolvashatunk szavakat, felismerhetünk eseményeket, személyeket, felvehetjük a vizuális ritmust, élvezhetjük a harsány címlapbe-tűk geometriává egyszerűsített formáit, olvashatjuk nem lineáris módon, mint az újságot, a telefonkönyvet, a Bibliát, a netet.

Az eddigi felidézett művésznevek, alkotói irányultságok szóródása mindazonáltal nem esetleges: a funkcionalista-racionalista felfogásoktól távol az asszociációkban szerelmesen bízó szürreális jellegű megközelítések, művészalkatok közelében mozgunk. S ezen túl, Géczy János poézisének természete nem az archaizálás, az idézés, a történeti értelmezés. Evidens tehát, hogy a megtaláláson és összeillesztésen túl a „talált” helyzetet összetettsége izgatja. Így lelt rá a városi környezet jellegzetes szemetére, az óriási plakáthordozókon a „kifutó modellekre”, az idejüket vesztett plakátokra. Következnek a dekolázsok.

Elhagyott egy sor korábbi technikát: az újságkivágást és ragasztást, a letrasett betűk pikkézését, a fénymásolókkal való kísérletezést, a selejt nyomdai lemezek átalakítását. Figyelme a valamilyen módon beszerzett, használt óriásplakátokra összpontosul. Vizsgálódásaink kulcsszavai innen: a művészet nem hagyományos anyagai, érvényes montázs-eljárásai, a nagyvárosi-kommersz-globális egyre intenzívebb tapasztalata, a vizuális kommunikáció eszközeinek léptékváltása.

A *Balatonalmádi* (2022) a dekolázs alaphelyzete: az idő koptatta talált tárgyon kezd munkálkodni a művész – körbevágja, tovább tépi, fixálja. Gyötri ezt a kezébe kapott papír- avagy műanyag-töredéket. Az esetlegesebből organikus forma keletkezik. Az elpusztult feltámad, élővé válik.

Furcsa művészeti alapanyag ez a durva raszterrel nyomott ócska felület. A XX. század jellegzetes művészhasználta matériáiról értekezve Monika Wagner írja: „a hétköznapi tárgyaknak a művészet területére való beemelése alapvetően megváltoztatta a műről és a művészi alkotásról alkotott elképzeléseket és szétrobbantotta a művészethez méltó anyagok kánonját”. Ilyen robbanásnyomként szemlélhettük a Merzbaut (a „Merz” a Commerz szó második szótagja), Kurt Schwittersz civilizációmaradékoból szerelt építményét. Schwittersz a kiindulópont. Fennmaradt töredékei bizonyosságok a spontán és szerkesztett esztétikum lehetséges összhangjáról. A csatangolás helyett az esetleges maradványok műterembe gyűjtése, privát térbe zárása, sorolódása-szerelése megnyugvást kínál a kapitalizmus nagyvárosban létrehozott állapotának megértésében. Schwittersz lenyűgözte az elképzelhető anyagok fantasztikus együttesének, asszamlázsának harmóniája, az elhagyott tárgyak megdicsőülése.

(Miközben a szarkasztikus kívülálló számára ez egyszerűen egy mániákus ember szemétdombja.)

És kiindulópontot jelentenek a gyűjtők. Nem a Wunderkammerek birtoklói, a valóság csodáinak, különlegességeinek, kuriózumainak egybehordói, nem is az azonos funkció szerint született építmények, tárgyak dokumentálói. Hanem a maradványok, a pusztulatok, a spontán kis átalakítások észrevevői, mint Brassai és Aaron Siskind, akik a décollagisták előfutárai lettek a névtelen rongálási gesztusokról készült fotográfiáikkal. Melankolikus fekete-fehér fotóikon átút a külvárosok szegénysége, elhanyagoltsága. (Kortársaink közül Szombathy Bálint is ilyen gyűjtő, az ő fotóit a melankólia helyett – szemantikai érdeklődésén túl – inkább a kajánság jellemzi: az ottfelejtett, ottmaradt, megrongált elemek spontán jelentése hozza lázba).

Régebben a plakátokat a házfalakra ragasztották. A falaknak megvolt a maguk rejtelmes formaburjánzása, a lehulló vakolat „alkotta” foltok, az újralfestések és elszíneződések. Ezeket a formákat vágják keresztbe a plakátok téglalapjai, s ahogy az idő és az eső koptatta őket, beálltak a rejtelmes formák teremtmői közé. A háború fenyegető plakátjai, aztán másféle ijesztgető és ígérgető politikai plakát, hirdetésmények, majd egyre intenzívebben a kereskedelmi reklámok a fogyasztás alattomos parancsolataival. Nincs egyetlen perc nyugtod sem a nagyvárosban sétálva, nincs pillanat, hogy ne árucikkkel szembesülj. Egyre nagyobb keretek és felületek jelentek meg, nem falragaszok között jársz, hanem szinte valamiféle kiállításon, már a kertvárosokban és a városok közti utakon is.

Az avantgárd egyszerre dicsőítette, megfigyelte és kritizálta a reklámot. A szürrealista vonzalommal ezek a pusztuló dolgok, a városi terek magára hagyott formái a művészet helyszíneivé váltak.

A decollage első generációjának – Wolf Vostell, Mimmo Rotella, François Dufrene, Jacques de la Villeglé, Raymond Hains – kontextusa a nagy absztrakció, az École de Paris: a nonfiguratív zárt világát bírálva a formálás spontánabb, életszerűbb, gyermekibb módját keresték. (Aminék ellentmond, hogy mindez nem az utcán, nem *in situ* történik, hanem a műteremben, a munkaasztalon.) A korábbi modernista esztétika helyreállításával kétségbeesetten kerestek kapcsolatot a művészet és a megélt mindennapok közötti. A megrongált plakát számukra társadalmi dokumentum volt, ugyanakkor az absztrakt expresszionizmussal rokon tulajdonságokkal rendelkező texturális műalkotás is. Tevékenységükön tehát bizonyosan nyomot hagyott a háború utáni nyomasztó fogyasztáskultusz (Marx szavaival: az óriási árügyüjtemény). Vándor plakáttépkedéseikben a javak új, demokratikus kényelmétől való viszolygás meghatározó. Ez a mentalitás Géczy Jánostól sem idegen: több munkáját uralja el az ironia a fogyasztás zsíros hedonizmusáról (például *Szalonna*, 2022).

Mindazonáltal – szorosan vett technikai értelemben – Géczy János dekolázs-gyakorlatának inkább Arp papiers déchirés-eihez van köze, míg gondolkodásában valóban Schwitterz montázs-felfogása foglalkoztatja. Ahelyett, hogy a megtalált elemekből új, festői univerzumot építene, önmaga hatásos korlátozásával a töredékek textúrái, varratai érdeklik, ez a sajátos plasztika és színvilág, ezen keresztül pedig – akár csak Schwitterz – munkájának időbeli minőségét hangsúlyozza. Az alapanyagot megformáló elmúlás és a leletet átalakító életre keltés.

A kollázs a találkozásokról szól. „Olyan költői asszociációkról, amelyeket a pusztaszínfoltok nem tudtak előidézni” (Christian Zervos). Azzal, hogy a festői-grafikai felületre jeleket építettek be, amelyek a tényleges dolgokra hasonlítottak, a kollázs áthidal, természete szerint műfajközi. Ezért evidens izgalmat kínált egy olyan költő tudós számára, mint a határokat minden értelemben feszegető Géczy János.

A kollázs a kezdeteikor – Picasso és Braque idején – arról szól, hogy hogyan lehetne meggyőzően bemutatni: a festővászon nem lapos és nem átlátszó: nem ablak egy másik világra, és nem festéknyomok összessége, hanem mégiscsak tudósítás. Tudósítás a művészet természetéről. A kollázs a művészet egyik lehetséges reflexív módja. A hétköznapi elemek festménybe illesztése támpontot kínált az iskolázatlan szem számára is, az értelmezés demokratizmusát remélte. Picasso kollázs-festményeinek közeli olvasata éppen nem a véletlenről szól: a célzottan megválasztott újságvágások a művész politikai álláspontját, anarchista nézeteit „folyatják” a festékfoltok közé. „Megpróbáltunk megszabadulni a trompe-l'oeil-től, hogy megtaláljuk a trompe l'esprit-t. Már nem a szemet, hanem az elmét akartuk becsapni” (Françoise Gilot idézi Picassót). A történeti összefüggés ez esetben is fontos, de távoli: Géczy János dekol-lázsain is felbukkannak elemek a napi politikából. De nincs jelentőségük. Éppoly fogyasztási cikkek, tipográfiai megoldások, mint a kereskedelmi reklám elemei. A manipulációknak, a becsapásnak, a magas szinten kezelt kommunikációs trükköknek már nincs jelentőségük: ezzel és ebben élünk.

A technikai különbség is jellegzetes: a kollázs szabadságfoka igen nagy, a folyamat során adott a korrekció, a javítás lehetősége, akár csak az olajfestményénél. A dekol-lázs viszont igen kötött tevékenység, nagy előrelátást kíván, akár csak a középkorias tojástempera. Így amíg „a kollázs szerzőinek, konstruktívnak és additívnek mutatkozik, addig a dekol-lázs névtelen, destruktív és deduktív. A dekol-lázs az állítás és a vitatkozás rétegeiből a nyilvános beszéd diszharmonikus palimpszesztjét hozza létre, míg a kollázs potenciálisan az egyéni művész koherens magányilatkozását artikulálja” (Tom Conley).

A XX. század előrehaladtával a kollázs fizikai gyakorlatai – különösen a ragasztó használata – hanyatlásnak indultak, a művészek egyre inkább a fotó, a nyomtatás és a digitális médiumok felé fordultak.

A filmesek, fotósok, plakáttervezők, zenészek, irodalomárok által gyakorlattá tett montázs a technikai megoldásokon túl gondolkodásmód, teremtő eljárás, a mű közvetlenségvágának a múltbélinél hatásosabb módja. Egy színházi példával: „Ez lesz az a kísérlet, ahol előtérbe kerül a látvány, ami megkísérli fölszabadítani a látványosság készen vett fogalmát, de nem a látás vagy a hallás, hanem a szellem számára. A szavak mágikus, ráolvasásos értelemben vett szavak lesznek, ha a pszichológiai körülmények azt megengedik. Itt nem lesznek szokásos fölfogásban díszletek; a dolgok maguk képezik a díszletet, színpadi tájakat törekszenek létrehozni, egy bizonyos fajta elfogulatlan humor szellemét alkalmazva, az objektumok kimozdítása és meglepő átcsoportosítása által. A mozdulatok, magatartások és az emberi testek komponálódnak, dekomponálódnak, mint a hieroglifák. Ez a nyelvezet áttérés egy olyan más kifejeződésre, ami analógiákat, váratlan asszociációkat teremt a tárgyak, a hangok és az intonációk sorozatai között. A fény nem elégszik meg a világítással, hanem önálló életet él, és úgy fogható föl, mint egy szellemi állapot. Tehát ebben a darabban először tör-

ténik kísérlet egy olyan objektív és fizikai színpadi nyelvezet alkalmazására, ami kifejezőeszközeinek segítségével, közvetlenül a szellemhez szól, az intenzitás minden fokán és minden értelmében.” Antonin Artaud lelkesült szavai Géczi János munkáira is egészen jól alkalmazhatók: a látványosság szétszaggató meghaladása a látvány közvetlenségéért, analógiák, intenzitás...

S végezetül a dekolázs. A kezdetekről leggyakrabban a párizsi detektívregényíró, kabaréénekes Léo Malet-t, a szürrealisták barátját szokás idézni, aki szívesen ötletelt a művészet új formáiról. „A jövő kollázsa olló, borotva, ragasztó stb. nélkül készül majd el, röviden: minden olyan eszköz nélkül, amely szükséges volt eddig. Elhagyja a munkaasztalt és a művész kartonlapját, és a nagyvárosok falaira kerül, a költői teljesítmények korlátlan mezejére” (1936) – így álmódott a public artról. Javaslat egy képmódosító eljárásra: tegyünk függőlegesen tükröt a fotóra, mozgassuk, az eredmény majdnem mindig erotikus lesz. És egy másikra: „egy plakát egyes részeit letépni, hogy az alatta lévő plakát vagy plakátok töredékeit felfedjék, és hogy az így kapott összhatás zavaró és tévútra vezető képességén spekuláljanak” (1938). Ez már valóban a tépett plakát, a dekolázs, egy lényegi jelzővel jellemezve. „Zavar”. Ha jó a dekolázs, akkor van benne valami radikális, vandál, akkor nem jellemzi a harmónia, asszociációi akkor nem megnyugtatóak. Még ha rómaiként fel is ismerünk néhány elemet a *Róma* (2022) dekolázson, kereskedelmi, politikai, vizuális nyelvi, kriptográfiai, színbeli elemek olyan zuhataga alatt állunk, amely nem tűri a mesélést, durván – „zavaróan” – közvetlen, a bőrünkön dobol.

Ha más-más módon is, a francia Új Realistáknak, a Pop Artnak, a Fluxusnak egyaránt ez volt a gyakorlata: megzavarni a tömegmédiá valóságát. Villegle biztató megfogalmazásban: „a tépkedés révén minden reklám, propaganda, a civilizációnak ez a sűrített változata került a boldog olvashatatlanság birodalmába”. Ez lett – Vostell 1962-ben alapított folyóiratának címét idézve – a De-coll/age, a diadalmas fogyasztás árnya, a zavar kora.

Azóta hatvan év telt el. Az „izmusokat” és egyéb kacatokat áttekintő albumokat mélyen leárazva kínálják. A Pop és a Fluxus múzeumba került, a koncept és a neoavantgárd múzeumba került, a posztmodern eleve a múzeum számára készült. Mindez mára tananyag, ami ellen a művészeti iskolák diákjai lázonganak, a jelent követelve. Eddig tartott a „számvetés a készletekkel” (Gottfried Benn). Géczi János tiszteli az egykori és egyszeri radikális gesztusokat, élvezi a múlthoz való kapcsolódás intellektuális diskurzusát.

Dekollázsai azonban jelen-művek. Alaptermészetük szerint nem a „matéria”, az óriásplakát kritikai megközelítését ígérik. Nem indulatosak, nem proteszttek. És nem is utópikusak. Nem szólnak a szép új világról, sem idézőjelben, sem anélkül. Nincs deklarált víziójuk. A rejtelmekkel teli átjárókban, passzázsokban érzik jól magukat. Ha működik bennük harag, legfeljebb azért, mert újkorukban megpróbálták agresszíven kitakarni előlünk a várost, a tájat. Átformálásukkal valósabb tájak és városok jönnek létre kényszerek és viszonyok nélkül, lebegve. („Egy műalkotás nem igényli a jelentést, hanem tartalmazza” – Rudolf Arnheim.)

Mert nem vagyunk abban a helyzetben, hogy a nagy egészről bármi határozottat kijelentsünk. Nincs víziónk a jövőről, csak szorongunk a világ peremén. Nem rohan velünk a történelem: a katasztrófát nézzük lassított felvételen. A jelennek talán ez a

legárnyaltabb leírása: ahogy rommá válik. Nincs „high és low”, egyenletesen oszlik el a törmelék. A felületet harsány mintázatának hámozása, dörzsölése, áztatása, súrolása, rohasztása, roncsolása értekezés a romok természetéről.

Georg Simmel több mint egy évszázada arról gondolkodott, hogy csak az épület tud öregedni, artisztikusan pusztulni, csak az építményen tud úrrá lenni a természeti erő, a művészet többi formáján nem. A zenemű, a vers, a festmény töredékké válik, elpusztul, tönkremegy, eltűnik, megsemmisül. „Csak amíg a mű a maga teljességében fennáll, illeszkedik az anyag szükségszerűségei a szellem szabadságába, és fejeződik ki maradéktalanul a szellem elevensége az anyag teljességgel elnehezülő és hordozó erőiben.”

Géczi János nem véletlenül annyira otthonos Rómában, ahol a pusztulás nem rombolás és nem kataklizma, hanem a napi lüktetés szerves rész. „A rom varázsa az, hogy itt az emberi alkotást egészen úgy érzékeljük, mint a természeti alkotást. Ugyanazok az erők, amelyek a mállás, kimosás, összeomlás és a burjánzó vegetáció révén a hegy alakját adják, itt a falazaton bizonyultak hatékonyak.” New York vagy Dubai nem biztat sok jóval, Róma viszont megnyugtat: a civilizáció megroppanása lehet költői. Róma nem a múlttól szól, tapintása, szaga, levegője vitális. „Amire esztétikailag tekintünk, ott azt kívánjuk, hogy a lét ellentétes erői valamiféle egyensúlyra találjanak, fent és lent harca megszűnjön; ám éppen ez ellen, egyedül a szemléletet biztosító forma ellen védekezik az erkölcsi-lelki folyamat a maga szüntelen hullámozásával, állandó határeltolásaival, a benne viaskodó erők kimeríthetetlenségével. Azonban ez a konstelláció hozza létre a romot mintegy szent hatókörként körülvevő mély békét: a lét minden formáját feltételező sötét antagonizmus – mely egyrészt a pusztasági természeti erőkön belül hat, másrészt magán a lelki életen belül, harmadrészt tárgyunkon, természet és anyag között – szintén nem nyeri el egyensúlyát, hanem egyik oldala túlsúlyba kerül, a másik pedig megsemmisül, eközben mégis formabiztos, nyugalmat árasztó látványt kínál.”

Géczi János dekolázsai elemi erejűek, abban az értelemben is, mint a gyerek fal-kapirgálásai, de abban az értelemben is, amit Hannes Böhringer így lát: „mivel a rom szándékolatlanul és előreláthatatlanul jön létre, olyan formai komplexitást hordoz, amilyen semminemű szándék és kompozíció megvalósítása során sem jöhet létre. [...] Töredékekből élünk. Az ember mérhetetlenül többet kap, mint amennyire szüksége van, és mérhetetlenül többet pusztít el annál, mint amennyiben részesül”.

(Megjelent az immu Pets [Géczi János – Képversek, kollázsok, dekolázsok] című kötetben, Művészetek Háza, Veszprém, 2023.)

12 APRILE 2022
21 APRILE 2022

FRANCESCO
MESSINA
NOVECENTO
CONTEMPORANEO

14.04
04.09
2022

CASINO DEI PRINCIPI
MUSEI DI VILLA TORLONIA
Via Nomentana, 70

Info 060608
www.museivillatorlonia.it



Giorno 21

GIORNATA INTERNAZIONALE
DELLO SCULTORE