

Hornyik Sándor

Gyorsuló kultúra, lassuló idő, töredékes világ

Nagy Gábor György képei

Lassuló idő

Erlin Galéria, Budapest

2000. március 13–március 31.

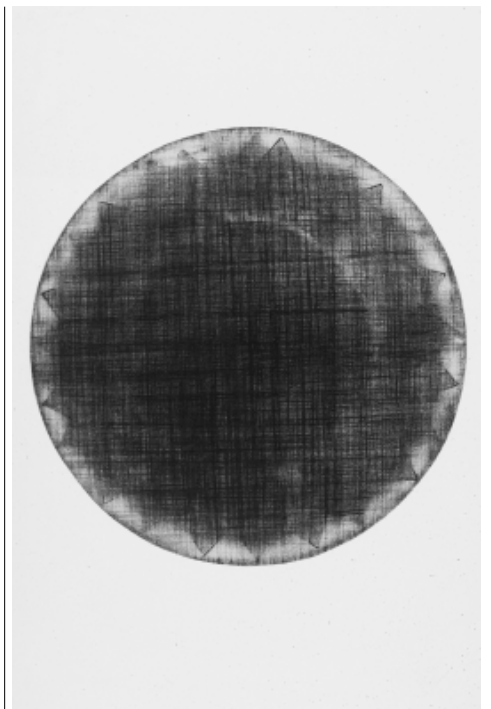
Visszaváltás – Recycling

Ráday Étkezde

2000. április 1.

Könnyen lehet, hogy már soha többé nem érzük utol magunkat, kultúránkat. A teória már rég nem fájlalja fogsikorgatva az összkép hiányát, hanem rezignáltan mosolyog a szintézis lehetetlenségén. A könnyűvérű pluralizmus napjainkban a töredékességet állította az egyetemeség helyébe, az ezredforduló informatikai társadalmában könnyen lehet, hogy a romantika válik majd stílus-metaforává. Valaha a romantika a történelem újkori fogalmának megalkotásával kontextualizálta a múlt képi és szöveges tudásanyagát, ma Peter Weibel nyomán egyre többen a mediatizált képek rekontextualizálásában látják az avantgárd művészet jövőjét. A posztmodern kor festői a romantikus (művészet)történelem privatizálásával alkották meg magánmitológiáikat, petit recit-jeiket (Lyotard). Ehhez képest a kilencvenes években az appropriation art jellege megváltozott, heroikus lendülete lehiggadt, eszköztára viszont kiszélesedett. Egyre több művész látja be, hogy a populáris kultúriparral (Adorno) csak akkor lehet versenyre kelni, ha nemcsak annak képeit, de eszközeit is kisajátítják. Manapság a képek alkotóinak és nézőinek (dekódolóinak, genealógusainak) McLuhan téziseinél szimpatikusabbak Flusser eszme-futtatásai. A médiumot már nem sikk pusztán message-nek tekinteni, elegánsabb arról beszélni, hogy az alkotó a médiumot (apparátust) kreatívan használva többet hoz ki belőle az eleve belekódolt programnál. A technológiák kisajátítása azonban (legalább) egy érdekes következménnyel is jár. Az új médiumok alkalmazóinak lépést kell tartaniuk a fejlődéssel, versenyt kell futniuk az idővel – az új ugyanis ebben a műfajban (vagy kultúrában?) egyet jelent a fejlettebbel. Így, ha csak(?) a technológia vonatkozásában is, de igaza lehet Habermasnak, aki szerint a modernizmus befejezetlen projekt. Úgy tűnik, posthistoire ide, postmodern oda, a fejlődés narratíváján képtelenek vagyunk túllépni, csak a hangsúlyok változnak: a nyolcvanas években a história állt az érdeklődés középpontjában, a kilencvenes években pedig a futurologia. A nyolcvanas években a festészet reneszánszát élte, a kilencvenes években viszont minden eddigi mértéket meghaladóan mediatizálódott. A mintakép ma már nyilvánvalóan nem a természet vagy a képzelet, hanem a kettő mechanikus vagy digitális montázsa. A keletkezett képek referenciáit valahol a háromdimenziós valóság és annak kétdimenziós leképezései között kereshetjük. Ha az eredetet számszerűsíteni akarnánk, akkor a kettő és a három közötti tört számot kapnánk, hasonlóan az egy és a kettő között egyszázalós fraktálokhoz.

Nagy Gábor György munkáiban először a technikai trouvaille ragadja meg a nézőt, a képek digitális rögzítése és manipulációja, illetve a pasztell bravúros kezelése. Az Erlin Galériában kiállított munkák közül négy jól láthatóan valamilyen program nyomait viseli magán. Közülük kettőn könnyedén felismerhető az előkép (az input) és az eljárás (a program, avagy a black box). A manipulátornak ugyanis Théodore Géricault egyik főművére az *Epsomi derbyre* (1821) esett a választása. Az eljárás során Nagy Gábor György (ill. a computer) horizontálisan megnyújtotta, illetve összenyomta a beszkennelt képet, majd az ábrázolás folyamatát időt és fáradságot nem sajnálva pasztellel fejezte be. (A c-printet azonban nem átdolgozta, hanem primer látványként festette meg.) A vizuális élvezetet tovább fokozta azáltal, hogy a pasztellrajzok elé lépcsőzetes kialakítású üveglapokat helyezett, melyek a megnyújtott képnél horizontálisan, míg az összenyomottnál vertikálisan törik meg a látványt. A zsalugátárszerű üveg tárgyasult filterként töredékes képet eredményez, s töredékessége folytán a mozgókép dimenziójával gazdagítja a munkát. A pasztelleket különösen a téma és a horizontális transzformáció művészettörténeti metaforái teszik izgalmassá. Egyrészt adott a közismert festmény kontra fotó sztori. Az *Epsomi derby*-n négy zsoké vágat, akiknek lovairól csak a kronofotográfia feltalálása után derülhetett ki, hogy nem felelnek meg a valóságnak. Géricault lovai kinyújtott mellő és hátsó lábbal úsznak a levegőben, az „igazi” lovak – lásd Marey és Muybridge – viszont vágta közben egészen más helyzetben szakadnak el teljesen a földtől. Másrészt, ami ennél talán érdekesebb, a vízszintesen megnyújtott kép Géricault koránál későbbi reprezentációs sémát idéz, míg az összenyomott korábbi. Ennek okát a

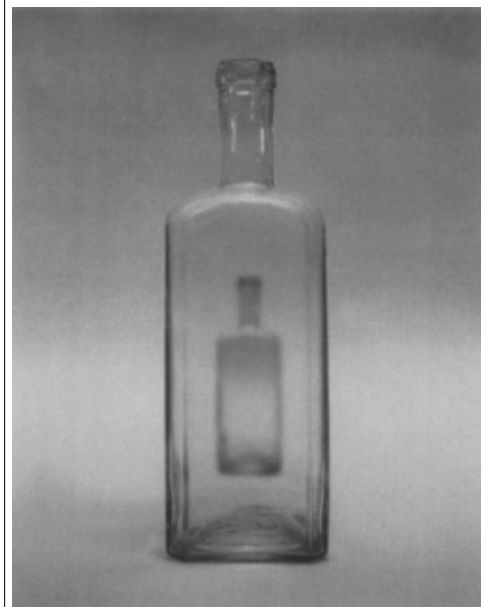


Nagy Gábor György

Lánc III., 1997, hidegtű, ø 50 cm

Nagy Gábor György

Lassuló idő, Morandi copy, VII., 2000, C print, fényvisszaverő PVC, 50x40 cm



képformátumon túl a sebesség illúziójában kereshetjük. Az eredeti kompozíció megnyújtásával a 20. századra jellemző áramvonalas arányokat és mozgásképet kapunk, míg az összenyomás egy statikusabb (szinte álló), a kép és a lovak arányaiban barokkosabb reprezentációt eredményez.

Ugyanez az előkép, az *Epsomi derby* jóval nehezebben azonosítható akkor, ha bonyolultabb transzformációt végez a gép, például pörgetést (radial blur). Ebben az esetben a program egy kijelölt pont körül „forgatja meg” a képet. Az eredeti kép egyes részletei olyan mértékben mosódnak el, amilyen messze vannak a forgatás centrumától, illetve, hogy milyen erős fokozatot állítottunk be a skálán. A pörgetés absztrahálja az egyes képi elemeket, a kép egészét pedig kiragadja eredeti helyéről, az ábrázolás, illetve a művészet történetéből és egészen más kontextusba helyezi, a populáris kultúra és a reklámgrafika világába. A számítógép által generált képet azonban az alkotó nem az alkalmazott grafika eszköztárával (c-print) prezentálja, hanem kézi munkával, pasztellkrétával egy az egyben (látszanak a segédvonalak) papírra viszi fel. A kérdés az, hogy ez az alkotói gesztus (lassítás) milyen mértékben befolyásolja a munka értékelését? Jelent-e ez a fajta (dekommercializáló) attitűd újabb cseppet a művészi versus alkalmazott grafika félig tele, félig üres poharában? Vagy, más szóval: a kommersz felé vezető, jól kitaposott ösvényen lehet-e visszafelé is haladni, széllel szemben? Az Erlin Galériában látott agárversenyes pasztellek sem adnak választ a kérdésekre, inkább elmélyítik azokat. Az agarak megjelenítése során nem érződik a technikai apparátus explicit jelenléte. A képek nem viselik magukon deformáció vagy manipuláció nyomait, csak a kutyák testének elmosódottsága, a mozgás határozott illúziója kelt gyanút a befogadóban, hogy az ábrázolás nem pusztán a képzelet szüleménye, s nem egyszerűen egy statikus kép után készült. A technikai fekete dobozban valószínűleg digitális mozgóképkezelő apparátus is rejtőzik.

A ferencvárosi Plein Art fesztivál keretében mutatták be Nagy Gábor György *Morandi copy* (2000) című sorozatát a Ráday Étkezdében. A korábbi, Ernst Múzeumban látott munkáihoz képest* gazdagodott a c-printek prezentációja. Reflektorokkal megvilágítva ugyanis a képek sejtelmes fényt árasztottak magukból, jobban mondva visszatükrözték a fény egy részét, mivel fényvisszaverő fóliára (lásd a kukások ruhájának ezüst színű sávjai) lettek nyomtatva. A *Morandi copy*-k genealógiája ismét a computergrafika világába vezet, de a kiindulópont egészen más, mint a korábbi *Federico copy*-k (1998) esetében, sőt maga a technika is csak látszólag azonos. A Federicónál a kiindulópontot Piero della Francesca méltán híres portréja (*Federico da Montefeltro*, 1472 k.) képezte, vagy inkább annak egy kommersz reprodukciója. Ezzel szemben a Morandik eredetijét hiába is keresnénk Giorgio Morandi életművében. A szálak ugyanis a képalkotó apparátus flusseri mintapéldájához, a fotográfiához vezetnek. A fotókat – egyáltalán nem meglepő módon – maga a művész készítette a Morandinál egyébként emblemikus üvegpalackról, majd egy grafikai szoftver segítségével hozta létre a c-printeken látható ambivalens tér- és



Nagy Gábor György

Örvény tiff, 1999, C print, vászon, 120×120 cm

Nagy Gábor György
Lassuló idő III., 2000, pasztell, 70×92 cm



fényhelyzeteket. Egy esetleges interpretáció során mindenképpen a téma egyszerűsége, minimalizmusa, ill. a manipulációk finomsága lenne kiemelendő, amely többnyire idegen a populáris grafikák témavilágától és eszköztárától. A Federicók és a Morandik között a technikai eltérés is markáns, ami a (nemlétező?) műfaji hierarchia alján elhelyezkedő c-printek értelmezésének felületességére is ráébredzheti a befogadót. Nagy Gábor György a Federicókat – Magyarországon először – az enkauszтика hatását keltő tetronix eljárással vászonra printelte. A Morandiknál emlegetett fényvisszaverő fólia print-alapként történő alkalmazása szintén kifejezetten a művész invenciója, melyet motorcsónakos képein használt fel először (*Örvény tiff*, 1999; *Kereszteződés*, 1999).

Az önmagában is gazdag konnotációjú címmel ellátott *Kereszteződés* választ kínál korábbi kérdéseinkre, s a további értelmezés kiindulópontja lehet. A c-print ugyanis a magazinok képi világát dolgozza fel és látszólag csupán azok kommersz szimbolikájából építkezik. A luxusjacht (mesés és mérgegrága csúcstechnológia), az óceán (a fenséges utolsó letéteményese) és a sirály (a természet bája) a bárki által megvásárolható szabadságot jelképezik. Nagy Gábor György azonban nem csak kisajátít, hanem kontextualizál is. Egyrészt, a jacht és a sirályos sáv hangsúlyos X-et alkot, a kékes-zöldes-sárgás felületté homályosított óceán pedig a monokróm festészet világát idézi. Nagy Károlyi Zsigmondnál tanult a Főiskolán, akinek életművében lényeges szerepet játszik a radikális festészet, s akinek éppen az X az egyik emblemikus motívuma. Nagy Gábor Károlyi kurzusain maga is készített monokróm festményeket. S ha innen indulunk ki, akkor érthetővé válik, hogy miért is vonzódik annyira a homályos, sejtelmes, elmosódó színekhez, amelyeket a különböző digitális torzítások, vagy a pasztell-technika eredményez. Másrészt Nagy a populáris kultúra világát (magazinok, festményes képeslapok) elemi geometrikus formákba komponálja, ami az avantgárd művészet másik meghatározó tradíciójához, a geometrikus absztrakcióhoz csatolja vissza műveit. Az *Örvény tiffen* és radiálisan torzított Géricault-n a kör uralja a képteret, míg a Morandik esetében függőleges és vízszintes palackokból (sávokból) építi fel a kompozíciót. Különösen kevésbé ismert hidegtű-grafikáin domináns a geometria jelenléte, mivel azokon nincsenek egyéb képi elemek (*Nature morte I.*, 1995), vagy annyira minimálisak, mint a háromszögből és négyzetből álló ház (*Home work I.*, 1998).

Nagy Gábor György eddigi életműve leginkább formai és stiláris kísérletek random sorozataként értékelhető. A művek skálája az olajfestményektől a hidegtű-grafikákon és c-printeken át a pasztellekig, illetve a radikális festészettől a populáris designig húzódik. Az egyes kísérleti etapok maguk is több műből állnak össze, melyek nem alkotnak koherens egészet, inkább a végtelen kombinációs lehetőségek néhány esetét villantják fel. Fragmentumok csupán, melyek nem is akarnak többek lenni, de azért illeszkedni szeretnének a high-tech grafika képi világához, az esztétizálódott csúcstechnológiához és az avantgárd művészet tradíciójához egyaránt.

* Derkovits Gyula ösztöndíjasok beszámoló kiállítása, Ernst Múzeum, Budapest, 2000. március 7–március 17.