

Fehér Dávid

A Pszeudo-fotótól a fotóplasztikáig

Pauer Gyula párizsi pszeudo-fotó-kiállítása elé

Pauer Gyula: *Psuedo-photos*

→ **Institut Hongrois, Párizs**

→ **2011. november 4 – december 17.**

Ugyan többször utaltak már arra, hogy PAUER GYULA „Pszeudo”-művei összefüggésbe hozhatók a fényképezéssel, a kérdés eleddig kiállításon sosem hangzott el. A párizsi Magyar Intézetben rendezett Pauer-kiállítás ezt vizsgálja az életmű egységét meghatározó „Pszeudo-eszméből” kiindulva.

A magyarországi „törvénytelen avantgárd” kulcsfigurái közé tartozó Pauer művészetének középpontjában a hetvenes évek eleje óta a *Pszeudo* fogalma áll, mely – amint ez 1970-ben megfogalmazott, legendás első *Pszeudo manifesztumából* is kiderül –, több volt művészetelméleti és ismeretelméleti kérdések újrafogalmazásánál, a trompe l’oeil klasszikus művészeti tradíciójának továbbgondolásánál: a művészet és a szobrászat egzisztenciális manipuláltságát modellezte, a szó legszorosabb értelmében. A művész Pszeudo-kockái fakószürke modelleként jellemezték a korszak létállapotát. Pauer a *minimal art* letisztult alakzatait idéző sztereometrikus formákra gyúrt felületeket „hazodott”: az op art vibráló spektrumára, letaglózó illuzionizmusa Pauer művein egzisztenciális metaforává, poli-

tikai és morális kérdéseket felvető létmodellé vált – hazugságba csomagolt szintelen árucikké, mely a kultúripar talmi csillogását és a totalitárius társadalmak manipulatív mechanizmusait egyaránt jellemezte. A *condition humaine*, az „itt és most”, az elhazudott valóság képpé és formává válik. Az elleplezés valójában leleplezés. Illúziótlan illuzionizmus, mely szubverzív karaktere ellenére is több politikai állásfoglalásnál, hisz minden korban újragondolható morális és ismeretelméleti kérdések megfogalmazására késztet; művészetfilozófiává, képfilozófiává szélesedik. Pauer Gyula világában az eredeti elválaszthatatlan a hamistól, az igazság a hazugságtól, a valóság az illúziótól, a konceptuális az érzékitől. „Az igen és a nem dialektikus egységben önmagán túl a világba mutat, de vissza is tér önmagába” – írta Pauer, majd hozzátette: „A Pszeudo nem filozófia, nem történelem, hanem az, ami megszületése pillanatában is volt: szobor.” Valóban szobor, ám egyúttal kép is, szobor-tömegre vetülő (fény-)festmény, melynek végtelen redőzhataga már-már fotószerű.

Pauer egyik korai, emblematikus, papíralapú Pszeudo-felületén (*Pszeudo*, 1970/71) függőleges és vízszintes hajtásnyomok, kidomborodni látszó karika látható, mely archetipikus, absztrakt minimál-alakzatként sejtik fel a parrhaszioszi függöny mögött. Pauer *pszeudo-fotónak* nevezi. A kör a nézőnek szegezett

PAUER GYULA
Pszeudó fotómunkák, Budapest szétlövésé
© fotó: Szóke Annamária



fényképezőgép fenyegető objektívjére utalna? (Netán a lesben álló vadászok célkeresztjére?) Mindez persze illúziónak bizonyul. A szórópisztollyal modellált, majd kisímított papírfelületet inkább létmódja, sajátos egzisztenciája teszi paueri pszeudo-fotóvá. Egy adott pillanat fény-árnyék viszonyait rögzíti, állandósítja, s ennyiben egy sajátos pszeudo-expozíció eredménye, melyet Pauer elemzői (elsőként Beke László) a fotogrammal és az „air brush painting”-gel is összefüggésbe hoztak. A hangsúly azonban nem a technikán, hanem a megcsalás, a hazugság tényén van, ahogy Pauer fogalmaz: „A festmény álcázott vászon.” Méghozzá olykor fotónak álcázott vászon, s ennyiben a pszeudo-felületek a hiperrealizmus illúziókeltő tendenciáival is összefüggenek (jobbára egyidejűek is velük). A Pszeudo tehát fotóimitációként is felfogható, ám a helyzet ennél bonyolultabb. A kiállításon bemutatott Pauer-művek a (szinte mitológiává váló) Pszeudo-eszme különböző megnyilvánulásait, alakváltozatait mutatják, melyben a fotónak, fényképezésnek rendre más-más szerep jut. Pauer nem pusztán imitálja a fotót, hanem maga is rendszeresen fényképez, s ez az érdeklődése (visszaemlékezése szerint) a kezdetektől meghatározta művészetfelfogását.

Olykor nem a Pszeudo tűnik fényképnek, hanem a fényképet szemlélve ismerjük fel a Pszeudo sajátosságait. A *Doboz, benne 10 fénykép* (1976) című sorozat a fényképek láthatatlan, „fényrel rajzolt”, transzparens felületét teszi láthatóvá: a karcolások, gyűrődések sajátos faktúrája leleplezi az optikai illúziót – a fotófelület sem más, mint a korábban látott illuzórikus pszeudo-felületek alakváltozata. A fénykép esetenként a politikai manipuláció eszközévé is válhat: Pauer egy kommunista sajtófotón demonstrálja, hogy a monumentális (chemnitzzi) Marx-szobor feje valójában Lenin vonásait hordozza (*Marx-Lenin*, 1971), s ekképp egy – hazugságon alapuló – társadalmi berendezkedés rekvizituma.

A fénykép olykor dokumentatív szereppel bír: Pauer *Pathosformel*-jei például performanszokat, akciókat dokumentálnak, s szintén a „pszeudogrammatika” szerint szerveződnek. Esetlegesen exponált pillanatfelvételnak tűnnek, ám valójában gondosan beállított pózokat rögzítenek, melyeken az eszelősnek tűnő Pauer grimaszoló, maszkszerűen merev arca a pszeudo-felület újabb (ezúttal ironikusan teatrális) alakváltozatát jelenti.

Bizonyos esetekben a fénykép pótolhatatlan dokumentumként az elveszett, megsemmisült eredetit helyettesíti: Pauer legfontosabb műveinek egyikét, a hetvenes évek emblematisz alkotásként emlegetett *Tüntetőtábla erdőt* (1978) néhány nappal felállítása után a földdel tették egyenlővé a műben kódolt üzeneteket, politikai ellenállást sejtő hatóságok. A többféle-képp rekonstruált mű eredeti állapotáról néhány

PAUER GYULA
Pszeudó fotómunkák
© fotó: Szőke
Annamária



fekete-fehér fotó adhat némi képet, mely ugyan fotódokumentumként is műalkotásszámba megy, státusa mégsem azonos a fotókonceptekével.

Szintén csak fotódokumentum alapján alkothatunk ma már képet Pauer fontos plasztikájáról, a *Villányi Pszeudóreliefről* (1971), melynek csupán néhány darabja maradt fenn. Ebben az esetben maga az eredeti mű is szorosan összefüggött a fotóillúzióval. Pauer (konceptuális, tautologikus gesztussal) egy sziklafelületre helyezte annak (Pszeudo technikával készült) másolatát, szembesítve a napfény esése szerint folyamatosan változó „eredetit” és a pillanatot fotószerűen rögzítő, s így mindig azonos fényviszonyokat „hazudó” („patyomkin-esztétikát” sugalló) pszeudo-kulisszát (melynek tanulságai Pauert egy pszeudo-dokumentumokkal „igazolható” ősfotóeffektus rekonstruálásához vezették).

„A fotó esetében az a csalás, hogy állandónak, konstansnak mutatja a képet, mintha az állandóan olyan lenne, holott tudjuk, hogy másodpercek alatt változik a fény, és a kép is mindig megváltozik. A fénykép megőrökít egy bizonyos pillanatot, egy fény-árnyék helyzetet, egy fényállást. A szobor abban csal, hogy mindig másnak mutatja magát, holott állandó. A szobor felületén mindig másképp jelennek meg a fények és az árnyékok, mindig más képet látunk, ugyanakkor a szobor az örök állandóság. Ezt nemcsak a szoborról lehet elmondani, hanem minden térbeli objektumról és minden élőlényről, minden formációról, ami létezik a világban. Mind a kettőt szeretném. Végtelen kíváncsiság vezet arra, hogy megpróbáljam, hogy a kétféle lehetőséget, a térbeliségnek a fénymobilitását és a képbeliségnek az állandóságát konfrontálhassam, összeütköztessem, és az ebből születő eredményt bemutassam az emberi szemnek. A vizualitást, a vizuális érzéket, a vizuális műveltséget fokozza egy ilyen élmény. Kevésbé csapható be az olyan ember, aki átesett ilyenén, akit egyszer már becsaptak” – nyilatkozta egy ízben Pauer, a (fény)kép és a szobor eltéréseit és szintézisének lehetőségeit vizsgálva, pontosan számat adva alkotói intenciójáról.

A kép és a plasztika egyesítésének „programját” valósították meg Pauer (korábban említett) sztereometrikus pszeudo-szobrai. A kérdésfelvetés az emberi testre is vonatkoztatható: könnyen változhat az illuzórikusan belapuló gömbfelület gömbölyödő női hassá, az árnyfestés értelmetlannak tűnő gesztusa fikatív

terhesség-megszakítással (*Pseudo búcsú a terhességtől*, 1970), jelezve a pszeudo-művészet egzisztenciális súlyát, sejtetve mágikus és szakrális dimenzióit. A fotószerű pszeudo-felület földöntúli, emberfeletti embertestet is imitálhat, mely megközelíthetetlen, érinthetetlen, mégis érzékien valóságos. Ezt példázza az olykor fátyolba burkolózó, olykor feltárulkozó *Maya* (1978) alakja, Pauer pszeudo-színházának, kísérteties performanszainak szublimáltan erotikus idolfigurája, melyben kiteljesedni látszik a paueri pszeudo-szobrászat – a Kokoschka *Puppenfeticshé*hez hasonló, mitizált bábfigura, avantgárd Galatea, a látszat csalfa istennője, a párizsi kiállításon csupán fényképeken látható, „testi valójában” nincs jelen. Megtekinthető viszont annak későbbi párdarabja (legalábbis az ahhoz készült szitanyomott film), *A torinói lepel szobra* (1991), mely már fotótechnikával készült, de a Pseudo kérdéseit gondolja tovább. A tömör plasztikai tömbre íródó testetlen lenyomat, illuzórikus lepel a megtestesülés misztériumára, a sík és a tér, az immanencia és a transzcendencia viszonyára vonatkozó kérdések megfogalmazására készlet.

A földszinti teremben Pauer Gyula különleges sorozata látható (*56-os sztélék*, 2006): Budapest 1956-os szétlövetésének passziószerű stációit ábrázoló pszeudo-márványtáblák, apró dokumentumfotók nyomán készült monumentális fotófestmények. A traumatikus eseményeket drámai erővel megjelenítő, víziószerű díszletek a Pseudo-eszme újabb alakváltozatai, melyek újabb dimenziókat nyitnak meg: mintha arra kérdeznének, milyen viszony fűz bennünket kollektív múltunkhoz, melyet – többek között – az általunk belakott terek auratikus közege, a hely szel-

PAUER GYULA
Pszeudó fotómunkák, A torinói lepel szobra
© fotó: Szőke Annamária



leme őriz. (Ugyan a kiállításon nem szerepel, nem lehet itt nem utalnunk Pauer emblematikussá vált pszeudo-holokauszt-émlékművére, a Dunába lőtt embertömegek hült helyét megjelölő, 2005-ben felállított Duna-parti vascipökre.)

Pauer ötvenhatos sztéli s korábbi pszeudo-felületei díszletek, olykor a szó legszorosabb értelmében is: Pauer számtalan színdarab, film látvány- és díszlettervezője (olykor szereplője), többek között Tarr Béla filmjeié, melyek ennyiben szintén közeli rokonságban állnak Pauer pszeudo-világával.

„Pauer szüntelenül kérdező művész. Nem úgy, hogy szembesül a kérdésekkel és megadja rájuk a választ – nemhogy általános érvényű választ nem ad, de még a maga nevében, szubjektíve sem ad választ. Művészetének lényege, tárgya, válasza a kérdés, annak felismerése és tudomásul vétetése, hogy a dolog és a látszat egymással soha azonosulni nem tudó minőség, hogy az önmagában való tárgy, a végső igazság el nem érhető a látszatok végtelenül sorjázó és egymást átható burkai alatt. A művész csak azt teheti, hogy ráébreszt szemléletünk relativitására. Ez a feladatvállalás involválja Pauer művészi mozgékonyágát, hogy nagyon sok oldalról, nagyon sok helyről provokálja az igazságot, neki minden műfajban mozognia kell, hogy minden dimenzióból közelítsen és szüntelenül bizonyítsa megismerésünk korlátolt lehetőségét. Pauer filozófus művész, de kérdéseit és állításait a művészet érzéki képeiben fogalmazza meg, ha verbálisan fogalmaz, akkor költő, de szobrász, festő, filmművész – filmnyelvi alkotó, színházi tervező és színész is –, hisz a képmás a legnagyobb titok; az ember meg van attól a képességtől fosztva, hogy saját arcát lássa – innen e tükör mágikus hatalma, itt kezdődik a megismerés lehetőségének legszemélyesebb gyötrelme” – írta Pauer művészetének egyik legelmélyültebb elemzője, Körner Éva.

A paueri Pseudo táguló univerzuma egyre több kérdést implikál, mediális és formai értelem-ben is rendkívül sokféle műveket tartalmaz, melyek minden eltérésük ellenére is egy roppant konzekvens, hallatlanul egységes életművet alkotnak, mely „a megismerés lehetőségének legszemélyesebb gyötrelmét”, örök kihívását teszi érzékien átélhetővé, s melyben az egzisztenciális szorongás, a kiszolgáltatottság sajátosan megélt vallásos tapasztalattal is párosul, miközben episztemológiai paradoxonok sorával szembesülünk.

Ha a forma és a médium sokféle is, a kérdés, a probléma mindvégig változatlan, melyet lehetetlen Pauer költőien tömör mondatánál pontosabban jellemezni: „álcázom, amit mutatni akarok, eltüntettem, amit megmutattam, megmutatom, amit eltüntettem, álcázom az eltüntetést vagy megmutatom az álcázást”.