

Kecskés Péter

# Fixált metafizika

Arnulf Rainer új fényképeiről

Nem-fényképek. A művész mindent elkövet, hogy a kompozíciós-reprezentációs hagyományt felborítsa. Szűz kéz Rainer keze; a megismerés új dimenzióit tárja fel minden modorosság, esztétikai mellébeszélés nélkül. Annyira frissek ezek a 2003 óta folyamatosan készülő fotók a több mint hetven éves mestertől, mintha egy húszéves készítette volna. Vizionárius jellegüket nem gátolja sem a festészeti tradíció, sem a képkészítés egyéb tudatos sallangjai. A fotografiai hagyomány totális ignorálásán keresztül képes kiépíteni egy új világot, mely csak nagyon távolról kapcsolható az absztrakt festői vagy fotografikus eljárásokhoz. Rainer számára ez teljes megújulás, az újfajta, dogmamentes ikonológia kidolgozása, szabad tér, ahol a váratlan, meglepő „hibák” szolgálnak kompozíciós eszközül: a ferdén tartott gép, az elmozdulás, a tudatosan előállított vagy „talált” életlenség, a kép előterébe belógó felismerhetetlen tárgyak és testrészek. Rainer először veszi kezébe az analóg gépet és misztikus csodára lel. Csak a belső kép érdekli, elfelejti a „decens” képi „beszédmódokat”, illetlenül belép a látvány rejtett oldalára, és felmutatja, amit csak ő láthat meg. Nincs téma, hiába az eligazításul szolgáló konkrét címek; ezek is inkább azt a kontrasztot mutatják, ami éppen a tematika konkrétuma és a prezentáció elemeltsége között húzódik. Mindent a saját belső látásmódja alá rendel; a tv-képernyőtől kezdve a tájképeken, uszodai szcenárión keresztül a beazonosíthatatlan, valószínűleg saját otthonában és kertjében készült fényfestményekig. Az elmosódott, vízén tükröződő Hold és felhők képe mitikus-misztikus karakterisztikumokat mutat. Az árbocon vagy függönyön keresztül besütő Nap fénye egyenesen az ikonfestészet és a korai avantgárd fénymisztikáját juttatja eszünkbe. A videómonitoron „amatőr” módon tükröződő vakuvillanás fénye is ugyanúgy a sajátos képalkotás és látásmód része, ahogy a beazonosíthatatlan helyen készült szabálytalan, „dekomponált” ablaktükröződések. Valahol visszadereng az akcionizmus mint távoli inspirációs forrás, mintha a fotográfusművész végezné „mutatványát”, miközben mi nem őt látjuk, hanem a belsejében lévő képet vagy az akcióban levést az ő szempontjából. Ez igazi „fotográfia feletti fotográfia”, mellyel az alkotó visszanyeri az első fotográfusok szabadságát. A tájkép-sorozatokba illetlenül betüremkedő, behatárolhatatlan, életlen, sötét „valami” sajátos nyugtalansággal, bizonytalanságérzettel hatja át a kompozíciókat, ám végül mégis – mindezen ikonoklasztikus eljárásmodok ellenére – megnyugszunk az újszerű látványvilág enigmatikus metafizikájában.

(Elhangzott a Tudomány képei – a képek tudománya című konferencián az A22 Galériában)

# Néró fest

Kecskés Péter

Anselm Kiefer művészetéről

Kiefer – ahogyan nevének mitikus jellege is előlegzi – annak a veszendőbe ment művészeti hagyománynak részese és kreatív folytatója, mely a romantika és avantgárd romjain a mű transzcendens mivoltára helyezi a fő hangsúlyt. Közvetlen beszélgetést folytat a történelem, művészettörténet, és archeoasztrológia szellemeivel. Isteni párbeszéd ez a hitetlenné és hiteltelenné vált „kultúra” omladékain. Munkáiban egyaránt megelevenednek a hermetikus-alkémisztikus eidosok, a kabbala merkábá-misztikája és a germán mítoszok eddig cenzúrázott motívumkincse. Természetesen kérdőjeles ezen arkán-diszciplínák használata a képzőművészet területén, és félrevezető is lenne, ha nem állna mögötte egy következetesen végigvitt életmű és gondolati modell. Amit talán kevésbé hangsúlyoznak a Kiefer művészetével foglalkozó szerzők, az a munkákban megbúvó ironia és humor, legyen akár szó a legsúlyosabb témákról. Felhívnam a figyelmet a korpusz többértelmű olvasatára és rétegzett mivoltára, ami azért is különleges helyet biztosít az életműnek, mert szinte nem is akad példa a kortárs festészetben belül, hogy ennyire érzéki felületekkel dolgozzon egy filozófus-teológus.

Már korán elhíresült performance-sorozatával tabukat döntött: Európa különböző városaiban a Harmadik Birodalom szerint „szalutált” az adott, megszelídített „kultuszok” helyein. Genet-sorozata is ehhez kapcsolódik, melyben rejtetten az „uralkodó” hermafrodita mítosza elevenedik meg. Fotós könyvmunkáiban szabatosan használja a műfaj lehetőségeit; homokot szór a felületre, égeti és különböző eszközökkel nyomokat hagy a felületeken, ezzel is beemelve egy sokkal személyesebb térbe a „hideg, objektív” fotográfiát. Újfajta ikonológiát alkot, mely a transzcendenst nem absztrakcióként állítja elibénk, hanem egy újfiguratív, ábrázoló narrativitásnak adja át a helyét; a hetvenes évek elején keletkezett *Négyesség* – jungi felhangokkal – vagy a *Szentháromság* ezért értékelhető szakrális művészetként is. Ezután megküzd a képprombolás problematikájával; a nagy festői kérdés az, hogyan lehet (képző)művészet a rombolás. Ezt is bravúrosan megoldja; kifejezetten, majdhogynem klasszikusan venerikusnak nevezhetők ezen alkotásai, feldolgozva és újraértelmezve az informel és az absztrakt expresszionizmus technikáit. Heidegger-könyvében mesterien ötvözi a festői kvalitást, a klasszikus fotográfiát és az installációt, ez a technika a későbbiekben is visszatér. Ekkoriban – a hetvenes évek közepén – már szisztematikusan dolgozza fel a német történelem és szellemi történet összefüggéseit; ez sem ellentmondásoktól mentes feladat, és a kortárs konceptualizmussal pontosan ellentétes irányultságot

mutat. Ahogyan később nyilatkozta, Beuys nem volt a mestere, és ehhez hozzátehetjük, hogy inkább ellenében fogalmazza meg ars poeticáját.

Ezután már explicite mitikus inspirációkat keres: a birodalmi művészet, különösen az architektúra, kelta, egyiptomi és közel-keleti forrásokhoz folyamodik, ezeket építi be a munkáiba (*Midgard; Seraphim; Yggdrasil; Ízisz és Ozirisz*). Megjelenik az alkimisztikus tematika is (*Athantor*), valamint a gnosztikus érintettség is (*Emanáció*). Merészen felhasználja saját *semen viriljét* is (*20 év magány*). Megszegve az ábrázolás tiltására vonatkozó törvényt, még a kabbalisztikus teremtési, vagy pontosabban fogalmazva: kreációt megelőlegző isteni aktusokat-folyamatokat is megfesti (*Tzim-Tzum*).

A kilencvenes években válik nyilvánvalóvá az asztrális tér újrafogalmazásának igénye, melyet több nagyívű sorozatban, könyvben is megfogalmaz (*Kezdetben; Csillaghullás*). A csillagképek földrevetülése, annak ábrázolási lehetőségei, szimbolikus jelentéstulajdonítása foglalkoztatja. Érdekli és inspirálja Robert Fludd hermetikus értekezése a növények és csillag-minőségek analógiájáról, melyet számtalan művében feldolgoz (*A növények titkos élete*). Ekkorra már munkássága rég szétfeszítette a festészet, installáció, fotográfia, szobrászat, sőt építészet határait; Franciaországba költözésekor egy végtelen romépítészeti vállalkozásba fog; hatalmas betonromhalmazokat, kvázi-zikkurátokat és Jákob-lajtorját alkot a természet erőinek közvetítésével, ahogy nagy méretű festményeit is rendszerint kiteszi a Nap és az eső, valamint a csillagfény alkimisztikus átalakító hatásának. Az életfa-motívumot is többféleképpen értelmezi, női szoborsorozatában, valamint murális munkáiban is megjelenik. Ezek közt találjuk a téma kabbalisztikus verzióját is, mely az edények összetörésének mítoszáat eleveníti fel az előző teremtések és a mostani viszonyát elemezve. A pólus és a cirkumpoláris mozgás közvetlen megjelenítése is ekkoriban válik témájává.

A kor előrehaladtával munkái egyre melankolikusabbá válnak, a mai Kiefer már nagy távolságból szemléli az idő önmagából való kivetkőzését. Időtlen ez a művészet, a „tudatos emlék- és romépítés és rombolás” ellentmondásos dinamikájában. Az egyik alapvető kérdés az, hogy mennyiben tud hitelesen megjeleníteni bármely idézett tradíció az árnyképek világában és ebben a korszakban. Mennyire véglegesen korrumpálja az eidolon az eidoszt, vagy ez is egy szükségszerű lépés Néró festészetéhez? Kiefer művészetében – és interjúiban is – kerüli a direkt válaszokat.

A hamu ég. A hamu is éghet.