



FÁBIÁN LÁSZLÓ

Dimenziók hálójában

A világegyetem sima és rendezett állapotból indult...

Stephen W. Hawking

Nemhogy nem véletlen, de logikusan szükségszerűnek látszik a XIX. század tudományos világgképének radikális változásával a teljes vizuális gondolkodás szembeötlő fordulata – elsődlegesen a pozitivista filozófia lecsapódásaképpen, másfelől azonban a századvégen szinte tömegdivattá terebélyesülő *negyedik dimenzió* misztériumai hatására. (Akár a magyar irodalomból hozható föl példa rá.) Ez utóbbit talán Riemann geometriájából halászták ki valaki és adta közzé rafinált szélhámósok, félművelt (noha annál erőszakosabb) világjobbítók és egyéb spekulánsok számára; egy részük hamarosan a vallás mennyországát vélte fölfedezni, más részük a kommunista forradalom ideális rendjét kutatta benne, a maradék apró csalások esélyével egyszerűen csak könnyű pénzt akart kicsikarni a minden divatok örök balekjaiból.

Jórészt a kubizmus absztrakciós ösztönzéséből nőtt ki a többféle konstruktív törekvés; a *konstruktivisták által keresett szerkezet* – állapítja meg Boris Groys – *tulajdonképpen a világ igazi, rejtett belső szerkezete*, amelynek megismerése hozzájárulhat akár egy új világrend megalapozásához és megépítéséhez azáltal, hogy társítják a művész tudattalanjában működő konstrukciós ösztönnel. Azaz – Groysnál maradva – *művészetet teremteni a konstruktivisták számára annyit jelentett, mint a világ belső szerkezetét szemléletessé tenni*. Nem nehéz tehát észrevenni a hasonlóságot a korabeli aktuális tudományossággal: pszichoanalízissel és fizikával, jelesül a relativitás súlyos elméleteivel. Ugyanakkor a konstruktívizmus új társadalmi berendezkedés kialakítását szorgalmazta – kivált a kelet-európai mozgalmaiban. Kállai Ernő egyértelműen fogalmaz: *A konstruktív művészetet szocialista ideológia fűti*. Kassák nem különben: *Romboljatok, hogy építhessetek, és építsetek, hogy győzhessetek!* Malevics szolidabb, noha határozott: *Korunkat elmúlt idők régi formáiba kényszeríteni meddő igyekezet..., az alkotás és az ismétlés művészete között nagy a különbség*. Miképpen a lengyel Strzemiński is: *A művészet meghatározásom szerint az organikus forma egységének megalkotása a természettel párhuzamosan, az organikus egység elve alapján*. A konstruktívizmus megvalósulásaiban mindenesetre sokkal elvontabb volt, mint eszméiben, ugyanakkor mégis igaz Körner Éva összefoglaló jellemzése: *A konstruktívizmus – filozofikus jellegéből kifolyólag – nemzetközi méretekben teoretikus irányzat volt*.

A konstruktívizmus az egymást váltogató izmusok idején veszített lendületéből, annál inkább, hogy a társadalmi átalakulások – lásd: formálódó Szovjetunió – mind a benne munkáló szabadságeszményt, mind a következetes újító szándékot kigyomlázták, darab ideig legföllebb agitatív programjaikban használták tiszta formáit. Moz-

galomként Európában már a húszas évek közepére megszűnt (néhány műhely – pl. Bauhaus – működött a náci hatalomátvételig, jeles emigráns alkotói – Moholy-Nagy – Észak-Amerikában éltették tovább, Dél-Amerikában pedig a harmincas években még iskolát alkotott, ugyanis a konstruktív gondolat – földadva teorémait – mind végre új irányzatokat alapozott meg. A második világháború után legmarkánsabban az *op art* képviselte, nem kis mértékben Latin-Amerika művészeinek aktív részvételével. Mivel a geometrikus absztrakció éppen a konstruktivista elgondolások logikus folyományaként jelent meg a képzőművészetben, azt is a folytonosság jegyében lehet fölfogni. Ekként a posztmodern nemhogy nem törölte le a modern művészet térképéről, de egyenesen tovább éltette különböző szellemiségek mentén. Ennek megfelelően jócskán akadnak mai alkotók, akik mindenekelőtt a konstruktivista tradíciókra hagyatkoznak, tézisei jelentős hányadát változatlanul érvényesnek tekintik, korszerűnek, ekvivalensnak a modern fizikai kutatások, valamint a rájuk épülő technológiák eredményeivel.

A hatvanas évek végére, a hetvenes évek elejére Magyarországon is alakulgatni kezdtek a hivatalos művészetpolitikával szembenálló konstruktivista (és egyéb) közösségek, nemcsak a fővárosban, de Pécsen (Lantos Ferenc körül), Debrecenben (Tilless Béla), Egerben (Dargay Lajos) szintén. Ezekkel, de más progresszív körökkel csakúgy, Mengyán András a kezdetektől élénk kapcsolatot tartott, részt vett akcióikban, szerepelt velük közös kiállításokon itthon és külföldön. A ma konstruktív gondolkodása a képzőművészetben bizonyos értelemben a tudományossággal igyekszik lépést tartani, miképpen a modern fizika is számtalanszor hivatkozik modern művészeti eredményekre, használ föl metaforákat (feketelyuk, kvarkok). Kepes György szerint: *A matematikusok, akik tereket konstruálnak, és a fizikusok, akik a világegyetemben rábukkannak azokra, sok haszonnal tanulmányozhatják a művészek által alkotott képi és építészeti tereket.* Többnyire ilyen értelemben szokás a tudomány esztétikai motivációjáról beszélni.

Mengyán András művészetéhez közelítve (és Kepes nevének említése voltaképpen ezt előlegezi) ez a vázlatos történeti eszmefuttatás kívánja jelezni, hogy milyen alapkarakter jellemzi alkotásait, majd' félszázados alkotói pályáját. Kant valami olyasmit mond, hogy a művészetet általános célszerűség jellemzi minden specifikus cél nélkül. Nem árt figyelmeznire erre a megsejtésre, már a korai, a hatvanas években született következetes Mengyán-művek (*Vörös színoszlop, Csavart oszlop, Forma transzformálás* stb.) igazolni látszanak igazságát, hiszen a kísérletek, a kutatások korántsem a fizika céljaival, eredményeivel óhajtanak rivalizálni, sokkal inkább egy aktuális kor-szellemnek akarnak megfelelni, amelyben a fölszínre törekvő tudattalan a tudatosban megőrzi sajátos jellemét. Tudniillik Mengyán munkái, kiváltképpen pályája korai szakaszának jellegzetes permutációi (síkban és térben), transzformációi, a permutációkból képzett struktúrák (*Egységnyi vonal ismétlés nélküli permutációja a térben, Egységnyi test ismétlés nélküli permutációja a térben* 1969–73.) a kombinációs formák, a sajátos „formavizsgálók” szélsőségesen érzelmentesek, elidegenítően racionálisnak tetsző kísérletek, akárha a tudatosság manifesztációi lennének. *Nem tudok*

Magyarországon – veszi észre Beke László – olyan alkotóról (leszámitva természetesen a mérnököket, konstruktőröket és más egzakt területek művelőit), aki a formát annyira racionálisan kezelné, mint Mengyán András. Mintha Heidegger vélekedését illusztrálná, még inkább nyomatékosítaná, hogy a műalkotás azzal azonos, amiről szól, az ő fogalmával: amit *föltár*. Ám – akarva-akaratlan – föltár olyasmit szintén, amely mindössze sejtelemként dereng az alkotások láttán, mégpedig az eltökélten vállalt hasznosítható, továbbélthető előzményeket: a konstruktív formaadási, netán kompozíciós szándékot és igényt. Ugyancsak megerősítve ezáltal a véletlen-faktor eltökélt kirekesztését. Világos beszéd egy gondosan kialakított vizuális nyelven. 1973 körül – meséli P. Szabó Ernőnek – *rábredtem arra, hogy a rendszerelvű gondolkodás nagyon fontos, de a rendszernek nyitottnak kell lennie, kommunikálnia kell más rendszerekkel. ... A kérdés számomra az volt, hogy hogyan tudok létrehozni olyan rendszereket, amelyek nyitottak és kompatibilisek.*

Abban a szűkebb művészeti körben, amelyben otthonosan mozgott (Budapesti Műhely: Fajó János, Bak Imre, Hencze Tamás, Nádler István, Haraszthy István, Keserü Ilona; 1974–81.), társait hasonló kérdések foglalkoztatták, noha nem föltétlenül a rá jellemző didaktikai szándékkal. Ugyanakkor Mengyánt félreérthetetlenül a strukturalizmus kifejezetten konstruktív határozottsága kezdte vonzani. Alighanem érdeklődésében közrejátszottak konceptuális mozzanatok, amelyek végső soron ellent mondani látszanak a heideggeri elgondolásnak, hiszen a mű szükségképpen sugall többet saját látszatánál. Formakutatási programját ő maga így jellemzi: *...egy határozott téren belül az előre kijelölt téri pontok viszonyából származó vizuális forma lehetőségét kutattam. Ezek egy részét aztán megcsináltam valós térben is. A formák két- és háromdimenziós transzformálása mindig párhuzamosan működött nálam. A kulcspozíciókat megfestettem táblaképeken is, miközben grafikák százait (szitanyomatok garmadáját, FL) készítettem a kutatás során.* A hetvenes években Mengyán számára jelentőségteljessé vált az illuzionisztikus tér képzetének lehetősége a sík vásznon, amely – természetesen – illúziójában is geometriai térként jelentkezett, nem pedig valamiféle naturalisztikus megjelenítés háromdimenziós igazolásaképpen. Egyúttal – persze – *festői* térként, amely adandó alkalommal reális plasztikai térré válhatott.

Mengyán újabb és újabb koordináta-rendszerei – természetszerűleg – egyazon síkon jelennek meg, ugyanakkor a perspektivikusan ábrázolt térformák beszédesen láttatják az újabb dimenziókat, vagy éppen azok különös – egyébként a valóságban érzékileg soha meg nem tapasztalható – áthatását. Íme ennek a festészetnek igazi leleménye, erre építenek a térbeli konstrukciók, ebből származtatható tektonikájuk (töredezett térbeliségük, gyűrűségük, ha tetszik).

Mindezek az eredmények szorosan kötődnek a klasszikus konstruktivizmus hagyományához, következetesen átvette annak purizmusát, absztrakciója legnemeesebb biztosítékát. Nagyjából azonos konzekvenciával, mint – például – Rodcsenko: *Az élet, amire mindeddig nem fordítottunk figyelmet és nem tudatosítottuk, olyan egyszerű és világos, hogy csak meg kell szervezni, és a fölösleges díszítéstől meg kell szabadítani.* (Mai orosz példaként Vjacseszlav Kolejcsuk említhető a rodcsenkói hagyaték

konzekvens tovább gondolójaként.) Vagy ahogyan szigorúan a mesterségre, a forma-nyelvre koncentráva Malevics mondja: *A kép realizmusa a három nagy képi elem: a vonalak, a formák és a színek szimultán létezéséből áll.* Mengyán a vonalak és formák lényegéhez eredetük felől közelített, permutációi ehhez a problémához kapcsolódtak – az elkövetkező architektúra jegyében. Mert ez a festészet valójában újabb dimenziók felé igyekszik, logikus következményként akár a plasztika, de akár az installáció felé.

Az új magyar művészet a pártállam idején szándékoltan és határozottan elszigetelt volt. Például a nyugati utazások honi szigorát meghívólevelekkel lehetett szerencsésebb esetekben oldani, holott az új magyar művészet iránt komoly érdeklődés mutatkozott, elsősorban a Német Szövetségi Köztársaságban. Dieter Honisch vagy Wilfried Skreiner sokat tett ottani bemutatkozások lehetőségéért. Mengyán nem csupán Németországban mutatkozott be csoportos kiállításokon, a jeles finn Dimenzió Csoport szintén fölfigyelt rá Kemiben egy tematikus – a papírra mint médiumra koncentráló művésztelepen.

A hetvenes évek végére, a nyolcvanas évek elejére a mértani terek elemzése, a valós és virtuális dimenziók földerítése kötötte le érdeklődését. Két dimenzióban és három dimenzióban (festészetben és plasztikában) egyaránt ezekkel a kérdésekkel foglalkozik. Legmarkánsabbak akkori vállalkozásai közül, amelyek a „tört dimenziók” megjelenítésével, megérzékítésével hívják föl magukra a figyelmet, és amelyeket akár az aktuális fizikai-matematikai kutatások képzőművészeti parafrázisaként lehet aposztrofálni. Jelentős itthoni bemutatkozások ideje ez: Budapest, Pécs, Székesfehérvár jeles kiállítótermei nyílnak meg művei előtt, ami korántsem csak a szakma, de a tágabb közönség figyelmét is jelenti.

A norvégiai Bergen Iparművészeti főiskolája 1990-ben meghívta vendégprofesszornak, valamint az ottani alapképzés intézete igazgatójának. Az intézetet maga szervezte meg, ő alakította ki programját. Itthoni tanítási gyakorlatát követve továbbra is a kísérletező alkotás jegyében oktatott – kamatoztatva iskolai tevékenységéből mindazt, ami művészi törekvései számára hasznosítható; tudván tudva a kitűnő lengyel művész, Szczuka ismert elvét, alapigazságát: *A konstrukció határozza meg a formát.* A képépítés (akár a kassáki képarcitektúra) fölfogásában, módszerében, amely a síktér > képtér analízisén alapul. Hangsúlyos mozzanata ez – ahogyan történt már rá utalás – az egykori utópiának, ám mindinkább a konkrét: a háromdimenziós térképzés felé tart, előbb-utóbb ugyanis térformák követelnek maguknak reális teret – illuzórikus vagy valós mozgásukban. Sőt, bonyolult térépítmények, installációk, berendezések, environmentek koncepciói jelzik a komplexabb térkezelés igényét, elveinek kidolgozását. Ezidőtől már valóban aktívan jelen van a nemzetközi képzőművészeti életben – előbb Európában, majd hamarosan Amerikában; ott igazán hosszabb kinn tartózkodása következtében, amire norvégiai munkája földadása után (2006) mind nagyobb lendülettel törekszik – nem feledve sem az ösztöndíjas évek elmélyült ismerkedését, sem pedig a Pratt Intézet dolgos levegőjét – érzékelve a modern művészet súlypontjának mára határozott áthelyeződését. Töprengő és

együttal dinamikus egyénisége valójában folyamatosan a komplexitás szellemi kalandja felé tereli, mondhatni elrekeszti az *ismétlődés holt végtelenségétől*: egyszerre szorgos kézműves és elmélyült kísérletező-kutató, az innováció megszállottja. A tradicionális kánon számára mindig szűk, csupán arra való, hogy összevethesse vele esedékes újítását. A táblakép egyfelől váltig laboratórium, hipotézisek fölvetése, elméleti (esztétikai) kimunkálása a síkon. A befogadó föltehetőleg túlságosan sterilnek találhatja ezeket a műveket, és nem téved nagyot, alkotójuk úgyszólván ragaszkodik ehhez a makulátlansághoz. Duchamp szélsőséges dogmáját juttatja az ember eszébe: *Az elkerülendő veszély az esztétikai élvezet*. Csak éppen a tiszta matematikának is megvan a maga szépsége. Egy világos geometriai struktúrának (mi egyéb, mint matematika?) hasonlóképpen. Ez az egzaktuság mutatja legnyilvánvalóbban, hogy Mengyán a klasszikus konstruktivizmus utópia igényét, nevezetesen politikai programját nem veszi át, szubjektivizmusa a tudományosság iránti nosztalgiájában, a modern technikák alkalmazása iránti vonzalmában jelentkezik.

Karakterisztikus önkifejezőképpen.

Pályára kerülése óta ilyesféle elképzelések mozognak Mengyán András művészi gondolkodásában. Avantgárd szellemi közegben érzi otthon magát, szinte törvényszerűen hajtja az új, az effektív korszerű keresése, pontosan tudja, minden rokonszenve mellett sem elégséges számára tisztelt elődei ikonikus világa. Festő létére hajtja a vágy a nem-eukleideszi geometria felé, Riemann (ő inspirálhatta – nyilvánvalóan Clifford által – a matematika iránt nagy érdeklődést tanúsító, matematikát oktató Lewis Carrollt az Alice Csodaországban megírására) szűk körben ismert dimenziói felé, talán kimondható: a kor *realizmus*a felé, amely semmiben sem hasonlít a klasszikus művészetek naturalista valóságfölfogásához. Legföllebb a Stella-i valóságosság-hoz, ha tetszik. Einstein téridejében négy dimenzió: három téri és az idő van jelen. A fizikusok már régen rájöttek, magasabb dimenziókban a műveletek egyszerűbbekké válnak, könnyebb a számolás; ennek megfelelően (is) sokkal több dimenzióval kalkulálnak, jóllehet, ezek a dimenziók számunkra nem érzékelhetők, jó, ha közvetett tapasztalásunk van egy ötödik dimenzióról, nemhogy magasabb, pláne „tört” dimenziókkal szembesülhetnénk. Mengyán jó néhány képcíme utal rá, hogy témáját több (megadja számukat) dimenzióban közelíti. Kanti értelemben reflektív ítélettel állunk szemben, amely *érzékileg (a lélekben rejlő megelevenítő elv, azaz: a szellem)* rávesz bennünket fikciója elfogadására. Noha olyan módon, ahogy a már idézett Danto tartja: *a műalkotások esztétikai megértése sokkal közelebb áll az intellektuális tevékenységhez, mint az érzéki stimulációhoz vagy szenvedélyhez, legalábbis ameddig műalkotásokról van szó*. Másfelől ezek a dimenziók tekinthetők metaforáknak, alkalmasint egy mindinkább kikerekedő, friss kozmológiai rend metaforáinak, amelyben a fizikai dimenziók képi megközelítései.

Ám elképzelhetők az innováció metaforáiképpen, ahogyan az újabb fizikában csakúgy innovációk (esetleg metaforák ott hasonlóképpen?).

Ennek a kortárs avantgárdnak már nem tartozik a lényegéhez a provokáció, a megbotránkoztatás, sokkal többet ad a tetszetősségre, a szakmai-technikai szín-

vonatra, ami – úgy tetszik – az *érzéki stimuláció* irányába hat (kiváltképpen igaz ez Mengyán installációira, environmentjeire, mozgó és fényplasztikáira), mélyebb megközelítésük ellenben minden bizonnyal intellektuális közreműködést igényel. (Az mindenképpen egyértelművé válik, hogy fölbomlik a klasszikus konstruktívizmus dialektikája, a ma konstruktív művésze nem föltétlenül akar valamiféle előzetes destrukcióra építeni. Ugyanakkor festőnkben él a nosztalgia a klasszikus konstruktívizmus geometrikus redukciói iránt, a konstruktív tereket újabb műveiben lazább elemekkel: szalagokkal, síklapokkal stb. telíti, amelyek olykor kívülre kívánkoznak geometrikus foglalatukból, az irányok bőségét, újabb virtuális tereket, dimenziókat javasolnak – mintegy metaforikusan utalva akár a modern fizika hiperterére. Finom áttetszések, fényreflexek plasztikus nézetek gazdagítják a varázslatos látványt.) Mengyán tisztában van Hegel súlyos megállapításával (a művészet a múlté), vagyis többé nem pályázhat a mindent átfogó gondolkodás pozíciójára, ebből a helyzetből a huszadik század végére a filozófia végképp kiszorította, és akkor még a modern fizika és biológia, netán lélektan szóba sem került. Föltehetően végképp lejárt a manifesztumok ideje, a mű beszél önmagáért, ha egyáltalán. A manifesztumok különben is jobbára ködös jövőket propagálnak, a ma művésze viszont a jelenre koncentrálnak, most akarja elfogadtatni művészi propozícióját. Az esztétikai megértést – persze – nem lehet elvonatkoztatni a *széptől* mint olyantól, ami az esztétika örök tárgya, ám elvitathatatlan: a szép korántsem állandó, térben és időben változó formákat ölthet, és ölt. Bejárva – például – Mengyán environmentjét (több volt, mint egyszerű installáció, az egész tér tökéletes „átírása” vizuális objektummá) az új évezred elején Eger funkcióját vesztett templomában (*Varázslatos transzparencia*, 2007 eredetileg 2003: Kiscelli Múzeum, Budapest), első pillanatban a fényreklámoktól nyüzsgő nagyváros tetszetősség-agressziója jelentkezett ismerősként, majd fokozatosan átvette helyét a szisztéma megértésének halaszthatatlan óhaja – mintegy a lényegi szépség föltárásaképpen. (Megidézve a nézőben Vasarely és Schöffer színes város-látomását.) Ez a fajta szuggesztivitás sosem lehetett ennyire intenzív a klasszikus konstruktívizmusban, mivel ott az invenció a műalkotáson túlira (társadalmira, politikaira stb.) irányult. Mengyán esetében többnyire finom metafizika helyettesíti ezt a direktiséget, föloldandó amazok romantikáját szintén. Általánosíthatónak látszik, hogy az esztétikai aktus munkál nála előtérben.

*

Megfontolásra ajánlom – legalább Mengyán András művészetével kapcsolatban – bevezetni – per analogiam: ipari esztétikum – a tudományos esztétikum fogalmát; ezek a munkák ugyanis nemcsak kalkulálják, de posztulálják is esetenként a tudomány szépségeit...

