

CSORDÁS ZOLTÁN

## Természetelv

*Minden nem látszik –  
Türk Péter (1943–2015) életműkiállítása*

Vissza a természethez – visszhangzik az egyre kétségbeesettebb és elbizonytalanodott mai emberben a vágy. De valóban képesek vagyunk-e erre? Ez századunk kérdése.

Sétáim közben néha kiállítótereken visz keresztül az utam. Furcsa, ha az alábbi gondolatok épp egy kiállításon ténferegve fogalmazódnak meg az emberben. Pláne furcsa, ha az a kiállítás nem figuratív és ábrázoló jellegű, hanem kifejezetten elvont struktúrák rendszere. Márpedig ezek a gondolatok kezdtek el izgatni Türk Péter *Minden nem látszik* címmel rendezett retrospektív életműkiállításán a Ludwig Múzeumban. Mi a természet? Mi a természeti? A gondolkodás természeti-e? A gondolat természeti-e? És végül a matematika természeti-e? Mindennek aktuális következményeképpen pedig: a művészet természeti-e? Nem mindennapi, hogy átsétálunk egy kiállítótermen, és a természetről kezdünk gondolkodni. És ha a természetről gondolkodunk, önmagunkról gondolkodunk-e?

Azt hiszem, Türk Péter munkáit nézve joggal jut eszünkbe Galilei híres megállapítása: a természet nagy könyve a matematika nyelvén íródott. A kiállítóterben mindenfelé elveket látunk; olyan természeti struktúrák szellemi projekcióit, amiket csak a természetre hangolódott analízáló elme képes felismerni és interpretálni. Ez a szisztematikusság az elvszerűség bizonyítéka. Türk Péternél az egységesen alkalmazott elv a matematikai függvény kényszerítőerejével és determinizmusával terjed ki az alkotás minden részletére. A kiindulási alap egyértelműen a saját élet elcsípett, megragadott pillanata; az a kis részlet, amely fölött csak az állandóan kereső elme képes elidőzni. Ez az alapelemek körüli szellemi bolyongás Türk Péter munkáit folyamatosan jellemzi.

Sorozatokban gondolkodik, minden motívumát alaposan körülményez. Ezt példázza, hogy ugyanazt a feleségéről készült fényképet használja fel legkülönbözőbb műveire. Nem változtat, mert minek, ha a kiindulópont érvényes számára, és képes a legkülönbözőbb alkotói folyamatokat is inspirálni. Türk láthatóan az élet kis részleteiből indítja a műveit.

Alkotófolyamatának következő fázisa a részlet olyan egyetemes elvvé alakítása, amely valami lényegit örökít meg a természet, az élet egészének működéséből. Itt most nem véletlen, hogy e két szó, természet és élet egymás mellé került. Türk Péter művészetében ugyanis e két fogalom által megnevezett halmaz egybecsúszik, meghozza nemcsak a használt metaforákban, hanem az alkotói alapmagatartása és szándéka szerint is, ahol a lélek vágyai, mozgásai, hitei nem holmi spekulatív absztrakciók, hanem a személyes élet organikus megnyilvánulásai, így a természet részei. Türk Péter életpályájának alakulásában fontos az 1989-ben megélt istentapasztalata. Nemcsak az ezt követő másfél éves képzőművészeti hallgatás szempontjából, hanem az alkotómunka újratekintésekor beinduló koncepciók finom áthangolódása miatt is. Az ekkor nyíltan hitvalló művész új foszfénképei, hiányból építkező ritmusaikkal, már egyértelmű témájukká teszik a hit és a lelki élet kérdéseit (*Kenyér, víz*-sorozat, 1990). Az átélt élmény hatására elégtelennek érzi a művészetet – erről vall is nyilvánosan – mint élethalakító és életvezető erőt, és csak lassan állítja új látószögének szolgálatába.

Életünk leválaszthatatlan része vágyaink, hiteink rendszere. Életünk a természet szívében zajlik. Mélyen benne élünk a természetben. Mi magunk is természet vagyunk. Részai egy átfogó struktúrának. Ezzel el is jutottunk Türk Péter metafizikájához, amely mélyen áthatja művészetét. Számára megragadhatóvá vált az az egység, amelyből az élet felépül. Elemi szinten ez a matéria egy részlete, tulajdonsága, lenyomata, képe. Morális szinten a másik szeretete és a közös akciók öröme mint az elérhető élet origója. Ez a metafizika természetelvű esztétikát eredményez, amelynek jegyei: az alapegység, alapmotívum megléte, a szisztematikus felépülés, a rész és egész egymásból következőse, az egység konkrétságából induló építkezés, s ebből a víziószerű dinamizmushoz való eljutás, amely új egységként tűnik fel.

Ez a mechanizmus Türk legkülönbözőbb alkotásainak közös jellemzője, legyenek azok a fotómunkák, egymásra rajzolt vonal- és foltrendszerek vagy az életművet záró téglamunkák. Az így létrejövő egész, miközben egyértelműen visszautal a kiindulási pontra, nemcsak tartalmazza a kiindulási elemeket, hanem azokhoz képest új egységként mutatkozik meg, mértékké, ideállá, új tájékozódási ponttá válik. A kiindulási elem létsíkjáról egy ahhoz képesti metalétezésbe emeli meg összetevőit. Minden kész. És itt áll előttünk működésében a mű.

Türk Péter műveiben sajátos ikonográfiát bontakoztat ki, amely a rész és egész viszonyáról, kölcsönhatásáról elmélkedik.

Mi nézők is a befogadás során e mozgásokat követjük azonosulásainkkal, egzisztenciánkkal, így öltve magunkra létezésünk határhelyezeteit. Már ezekből is látszik, hogy Türk Péter szemlélete kérdéseit és alkotási stratégiáit tekintve egyaránt holisztikus. A kis műben is nagy kérdések munkálkodnak. Egy mű maga az egész világ, vagy legalábbis a metaforája. Ez az alkotói alapattitűd jól passzol ahhoz, hogy fiatal alkotóként a Zuglói Kört találta meg magának szellemi műhelyként, amely, elsősorban Hamvas Béla hatására, a művészet fő témájának a létezés egyetemes kérdését tette meg. Majd a hetvenes évektől Türk a magyar neo-avantgárd olyan meghatározó képviselője lett, aki a személyestől a politikumig, a mikrovilágtól a makrostruktúrákig, a materiálistól a transzcendensig mindent, amire érdeklődése ráirányult, bevont alkotásaiba. A kicserepesedő föld repedésrendszere (*Szomjúságvirágok I–IV.*, 1994), kerti leveles faágak (*Tizenhét méter kép fák és lombok között*, 2007), portréfotók (*A részek fejük tetejére állnak az egészben*, 1977). Korának művésze; egyértelműen interiorizálja kortársainak leghaladóbb törekvéseit; fellelhető nála Pauer Gyula pszeudo gondolata, de Hantai Simon gyűrt felületeinek továbbgondolása is (*Repülés 1–4.*, 1972; *A négyzet. Segítség a tárgyilagosság megtanulásához 1–3.*, 1973). Ezáltal művészetének tematikája széles horizontot fog át a társadalmi lét alapkérdéseitől a személyes lét legbelsőbb kérdéseig. Pontosabban, lehet, hogy Türk Péternél mindez a legszemélyesebb kérdés volt, csak a mai szemlélő azonosítja a korra, a korszak művészetére és politikumára visszatekintve, a látható külsőségek miatt szociális és társadalmi problémafelvetésként (*Kérdőjeles sorozat*, 1971 vagy a *Kérdőjeles akció*, 1972 és az *Előre*, 1975 vagy a *Tárgyalás... jövőjéről 1–3*, 1973). Mindez elsősorban fotóalapú munkáira vonatkozik. Mert a fotográfia magában hordozza azt a konkrétságot, amelytől nehezen vagyunk képesek elvonatkoztatni. Ez a fotográfiai tulajdonság közel áll Türk Péter világ- és művészetszemléletének lényegéhez, amelyet egyfajta realizmusként tudnánk jellemezni. Ez a művészet semmiképp sem absztrakt művészet. Türk nem elvonatkoztat valamitől, nem analizál a szó elemez, részekre szed értelmében, hanem épp fordítva, megkeresi világa apró részleteit, apró jellegzetességeit és tulajdonságait, még akkor is, ha ezek kérdések, s ezekből kiindulva építkezik szisztematikusan, folyamatosan szintetizálva. Ily módon egyfajta konkrét művészetet hoz létre. Ez a ragaszkodása teszi alapállását realistává művészetében.

Türknek a fotográfiára egyfajta bizonyosság céljából van szüksége. A fotónak mint dokumentumnak van egy materiális egyértelműsége. Ez Türk művészetszemléletében az a realitásfaktor, amely képes egy művet megalapozni és annak kiindulópontjává válni. A kiállítás sokértelmű címe is magában hordja ezt a realizmust. A *Minden nem látszik* hagyományosan, misztikus értelemben a látható és láthatatlan egymásból következő rendszerére utal. Ez csak egy dimenzió a lehetséges jelentések

közül, ezen túlmenően objektivitást és mélységes realizmust is hordoz magában a kifejezés. Az individuális rész feloldódásáról vall az egészben, egyéni és társadalmi, lelki és materiális szinten egyaránt. Mint ahogy a fotografiai tény valóságdarabkája mintegy elsüllyed a belőle létrejövő új képben (*Taposómalom*). S valóban nem minden látszik.

A kozmogónia vagy a hit dimenzióját tekintve viszont a *Minden nem látszik* objektív ténymegállapítás. Az emberi hatókört meghaladó vagy az azon kívül levő entitások érzékeinkkel felfoghatatlanok számunkra. Így a „minden” rejtve marad. A látás e ponton viszont szellemi érzékelésünk metaforájaként is felfogható, amelyben látni, spirituális megnyílást jelent.

A *Minden nem látszik* paradoxona abból adódik, hogy a láthatóságot valamiféle egyértelmű bizonyosságnak tekintjük. Ami látszik, az valamely létsíkon biztos, hogy létezik. Képzőművészeti kontextusban ez az állítás még felfokozottabb jelentésű, mivel itt minden mű alapfeltétele a láthatóság. Ha egyszer definiálni akarnánk a képzőművészetet, akkor joggal mondhatnánk, hogy valami olyasmi, ami látszik.

Türk műveiben az individuális valóság részelemmé válik, mint egy téglá a földre kirakott hatalmas kompozícióban. Ott van, érzékelhető, kézzelfogható, de kis tömege szinte puha motívummá válik a méreteinél fogva, az organikus irányában transzformálódó hatalmas geometrikus kompozícióban (lásd a *Szélesség, hosszúság, magasság, mélység* című Székesfehérváron bemutatott téglamunkát, 2004). Ha Türk művészetének metafizikai aspektusát formai jegyekben akarjuk megragadni, akkor ezen a környéken kell keresgelnünk. Az individualitásnak számára fontos kifejeződését az érzéki valóságunk darabkáinak felhasználásával metaszinten hozza létre, amelyben e darabkák szuperpozíciójaként új szintre emeli létezésüket. Erre jó példák: *A nagyítás ismételtetéssel I–II.*, a *Vizuális általánosítás* kilenc egyforma kép „összeszövésével” (1977), a *Taposómalom* (1981) című művei, de akár az egymásra rajzolt képekből felépülő *Egymásra vetítések és rajzolások*-sorozat legkülönbözőbb elemei is. Ezekben a képeken a materiális elemeinek rendszere elveszti konkrét jelentésségét, és puszta vizualitássá transzformálódik az újonnan létrejövő kristályos képegészben. Ennek a kristályos szerkezetnek a vizualitása szakít a matéria megragadható konkrétságával, s azt csillámló, fénylő közegeként állítja elénk. Azt mellékesen jegyezném meg, hogy a Zuglói Kör esztétikájában a kristályos képszerkezet a létezés emelkedett, éteri megjelenési formája. Ez az új kép a kimerévített pillanat helyett a létező dinamikus önmozgásának és az élet belső lüktetésének dokumentuma. Ezzel a dokumentum spiritualizálódáson megy keresztül. A konkrétól az egyetemes és örök felé mozdul el (*Osztályátlag*, 1979). A tendencia Türk Péter egész művészetében fellelhető, még ha formailag olyan szélsőségek is jellemzik, mint a szinte informel felületek és az üresség felé mutató konstruktív képarchitektúrák.

Az így felépített világ kristályszerkezeteinél fogva éteri és egyetemes. Tiszta. Otthonos a szellem számára. Ha az algoritmus beindul, felépíti önmagát. Hibátlan működésének mintázata minden esetben szép, mert tökéletes, növekvő struktúráját pedig áthatja a természetivel való rokonság. Az akarat ebben a folyamatban csak az első lépésben nyilvánul meg erőteljesen, de onnantól kezdve a tovaterjedő szándékban egyre láthatatlanabbá válik. E mechanizmus áradása a természetben látható növekedéshez hasonul – és itt visszacsatolhatunk a matematika mint a természet nyelve gondolathoz.

E művészet egyfajta modern atomizmus, amelyben a valóság építőelemei valamiféle mikro-konkrétumok, amikből létrejön az egyetemesként érzékelhető makrostruktúra, a makroszkopikus világ. A világ és kép ebben a gondolkodásmódban, amelyet Türk Péter is képvisel, felcserélhető fogalmak. Bármelyik szó állhat a másik helyén. A képek világa vagy fordítva, a világok képe kifejezés egyaránt arról a kettős természetről beszél, amely a látható és a láthatatlan kontrasztjában állítja elénk a létezést. Ezzel rögtön felhívja a figyelmet a képi kifejezés lehetőségeire, korlátaira és hiányosságaira. A kép e hiányossága ebben a logikában a világ hiányossága is. Elveszni a képben vagy elveszni a világban – e teóriában ugyanaz. (*Ludwig Múzeum, 2018*)