

VILLÁNYI PSZEUDORELIEF

MÉRET : 8 X 2 MÉTERES, FEKVŐ TÉGLALAP ALAKU. /16 m²/

ANYAGA : KŐ /SZIKLAPAL/, ALUMINIUM /LEMEZ/, ZOMÁNC.

TECHNIKA : DOMBORÍTÁS, SZÓRÓPISZTOLY, HENGEREZÉS.

KÉSZÜLT : 1971 NYARÁN.

**IDEA : A VILLÁNYI KŐBÁNYA HATALMAS SZIKLAPALÁNAK EGY RÉSZLETÉT L E G S Z E B
PILLANATÁBAN FÉMRE KOPIROZNI ÉS A KÉSZ MÁSOLOGATOT AZ EREDETI MELLÉ ODA-
SZERELNI, HOGY OPTIMÁLIS ESETBEN - ÉVENTE LEGFELJEBB EGYSZER, AZ ILLET
NAPSZAK EGYETLEN ÓRÁJÁBAN - A TERMÉSZETI ÉS AZ EMBERI MŰ PLASZTIKAI
LÁTVÁNYA MEGEGYEZZÉK. / LESZÁMITVA ANYAGI KÜLÖNBÖZŐSÉGÜKET ! /**

**TUDNIVALÓK : E MÁSOLOGAT A PSZEUDOSZOBORSZAT SAJÁTOS MECHANIKUS TECHNOLOGIÁJÁVA
KÉSZÜLT, EZÉRT AMIG A TERMÉSZETES KÉPZŐDMÉNY VALÓSÁGOS PLASZTIKÁVAL
RENDELKEZIK AZ EMBERI MÁSOLOGAT VALÓJÁBAN KÉT-DIMENZIÓS, VAGYIS TÉRHATÁ-
SA CSUPÁN I L L U Z I Ó. A „TERMÉSZETES MŰ” TEHÁT A FÉNYSZITUÁCIÓKRA
/NAPÁLLÁS, HOLDÁLLÁS/ ROPPANT ÉRZÉKENY, VIZUÁLISAN ÖRÖKÖS VÁLTOZÁSBAN
VAN. AZ EMBERI MŰ VISZONT STATIKUS, EBBŐL KÖVETKEZIK, HOGY A KÉT OB-
JEKTUM MÁR AZ ELKÉSZÜLÉST KÖVETŐ ÓRÁBAN ELTÉRŐ LÁTVÁNYU, AMI ÓRÁRÓL -
ÓRÁRA, NAPRÓL - NAPRA CSAK FOKOZÓDIK, MIGNEM LASSAN ISMÉT KÖZELITŐ
TENDENCIÁT MUTAT.**

**MEGJEGYZÉS : AZ EGYÜTTÁLLÁS PILLANATÁT NEM KIVÁNOM NYILVÁNOSSÁGRA HOZNI. AZ
IDELÁTOGATÓ SAJÁT S Z E R E N C S É J É N E K TUDHATJA BE, HOGY A HA-
SONLÓSÁG MELYIK FOKÁN TALÁLKOZIK A MŰVEL.**

P A U E R G Y U L A

KONCEPTUÁLIS MŰVEK ÉS SZÖVEGHASZNÁLAT

FOTÓ, FILM, VIDEÓ AZ 1970-ES ÉVEKBEN

Pauer fejlődésében a Pszeudo és a koncept egyszerre és egymással összefüggésben született meg szobrászata logikus következményeként. Az 1960-as években már voltak olyan szobrai, melyek csavart formáikkal megkérdőjelezték a hagyományos szobrászi tömeget, illetve a tömeg és a felület feszültségeit „hozták a felszínre”. Megszületett továbbá a Biomobil (1969), mely keménygumi volta ellenére, faragott kőként mutatta be magát, s a néző meglepetésére (gombnyomásra) rángatózni kezdett. Egy másik előzmény: a bonyhádi zománcgyári szimpozionon találkozik – Gyarmathy Tihamér, Máté Gyula és Papp Oszkár társaságában – a kompresszoros festékszórással. Ezzel a technikával jönnek létre 1969-ben az első gyűrt felületek.¹ Azonban ami Bonyhádon készül, még nem Pszeudo. Más az „air brush painting” („levegőecset”, sűrített levegős pigmentfestés), más a gyűrt felület, más a fotografikus hatás, és mindezeknek az egyesítése – a Pszeudo. Az ipari festékszórás létezett már a 19. században is, nagy felületek befestésére, akár sablont alkalmazva, hogy a lefedett felületre ne jusson festék. Az „air brush” alkalmas tónusátmenetek, így például árnyék, illetve plaszticitás érzékeltetésére, így használta Man Ray is. Ő és Moholy-Nagy László egyszerre kezdett fotogramokat készíteni az 1920-as évek elején, ez az eljárás annyiban analóg az „air brush”-sal, hogy ugyancsak a felület lefedésével lehet általa negatív formákat létrehozni. Moholy – valószínűleg már az amerikai periódusában – összekapcsolja a fotogram elvét a gyűréssel, híres Erődiagram-jával, melyet ő „térmodulátor”-nak tekint, s valójában nem más, mint egy összegyűrt, megvilágított, majd előhívott és kisímitott fotópapír.² De nem festmény! Az orosz konstruktivista tervezők, Varvara Sztyepanova, Ljudmila Majakovszkaja és mások textilfestésterveket készítenek az 1920-as években³, ezek azonban nem gyűrések. A gyűrést mint kelme-festő technikát, azaz a batikolást, majd Hantai Simon fogja a saját festészetébe beemelni.⁴ Mindezek a technikák megjelentek már a 19. század végén a papír- és nyomdaiparban, illetve a könyvkötő-mesterségben is.⁵

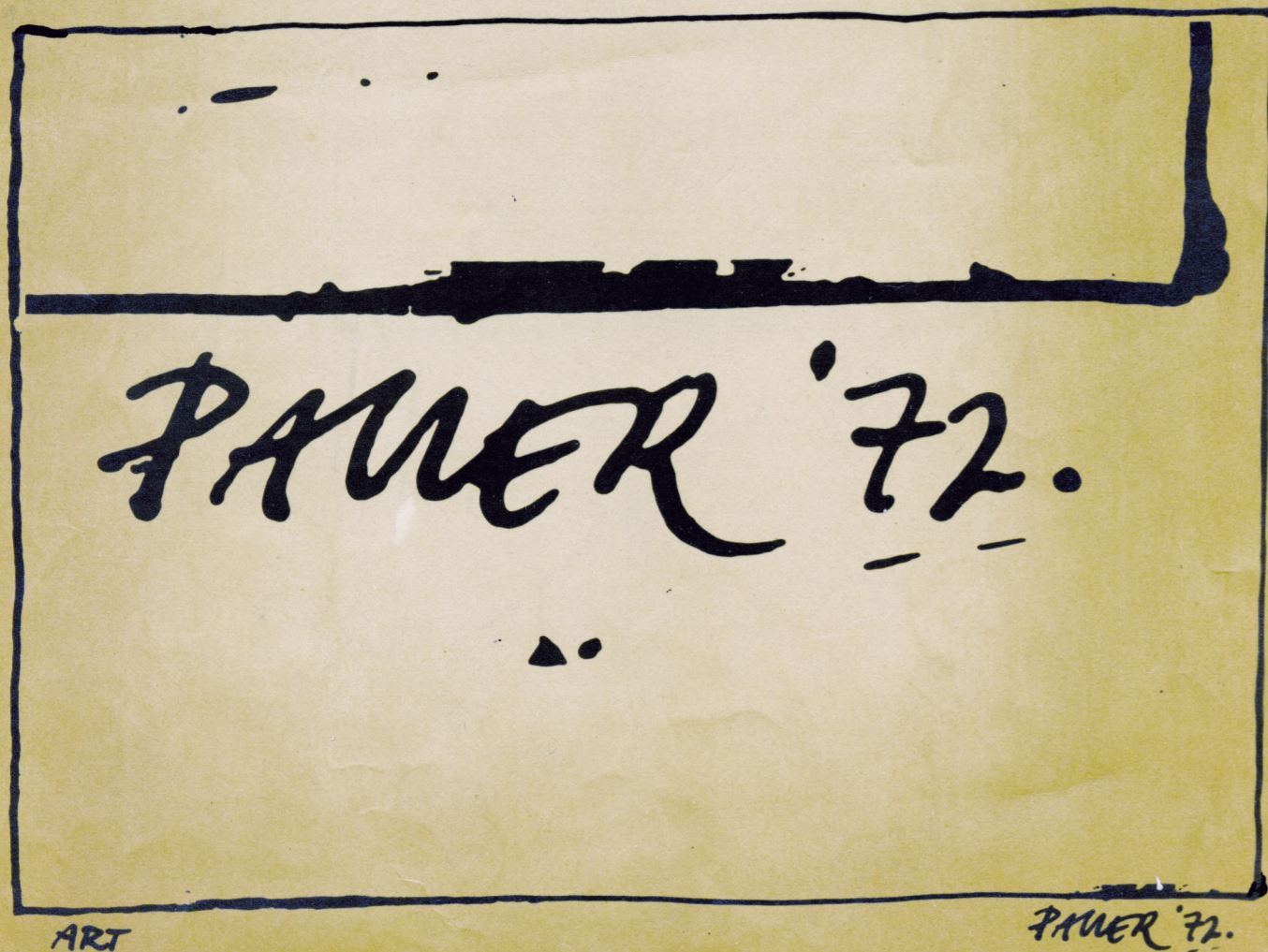
Pauer „pszeudo art”-ja különösen az első időszakban e technikák számos elemét egyesíti: a gyűrést, a festékszóró használatát, a fényt és a fényképszerűséget. Kijátssza egymással szemben azt a két tényezőt, melyet Moholy-Nagy László elméletileg gondosan elkülönített: a textúrát, mely az előállított vagy alkalmazott anyag szerkezetéből következik, és a faktúrát, mely a felület megmunkálásából. A Pszeudo olyan faktúra, mely más textúrát képvisel, mint ami a hordozó anyagából következne. A pszeudo manifesztumokból aztán kiderül, hogy a faktúra, különösen, amikor egy kocka oldallapjain jelenik meg, vagy félgömbökön jelez különböző mértékű horpadásokat, a minimal art szobrászat meghaladása, s mint ilyen, konceptuális természetű. Konceptuális, mert fizikai és filozófiai értelemben tudatosan hamis, ám nemcsak gyűrt felületet, hanem fényképet is hazudik. Minden Pszeudo álfénykép, miközben ismeretelméletileg egyesíti magában a fotogram és az „air brush painting” jellemzőit. A pszeudo felület és faktúra magában hordja a lenyomat elvét, a lenyomat által pedig akadálytalanul kapcsolódik majd hozzá az öntvény, amikor pedig az öntvényből „hég-” vagy „kéregszobor” lesz, megint csak a (teret elhatároló) felületre tevődik a hangsúly. Ha megpróbálunk festéshistóriai kategóriákat alkalmazni, láthatjuk, hogy a Pszeudo ugyanolyan komplex jelenség, mint a fotogram. A gyűrést tekinthetjük informálnak, esetleg szabálytalanul nonfiguratívnak, ekkor viszont a szabályos hajtogatások a geometrikus absztrakcióhoz hasonlíthatók. És vajon nincs-e a Pszeudónak realista vagy akár figuratív megnyilvánulási formája? Itt ismét a lenyomatkészítés módszereire kell utalnunk. Egy utcakő pszeudo kópiája egyúttal annak lehető legrealistább ábrázolása (Utcakő és pszeudo mása, 1971/1972). Hasonló elven készült el a villányi kőfejtő sziklafalának pszeudo replikája, mely az eredeti mellé téve a land art és a projekt art kritériumainak is eleget tett, a kozmikus idővonatkozásokról nem is beszélve (koncept art). Pauer ekkori pszeudo munkái összhangban vannak Erdély Miklós, Lakner László, Jovánovics György és mások „eredeti

és másolata” típusú, illetve lenyomat vagy öntvény típusú munkáival. Az egyik legismertebb Pszeudo, mely kör alakú lenyomatot rögzít (Szjsz 109), egy fémgyűrű segítségével jött létre, míg néhány domborműves hatást keltő forma Csiky Tibor fadomborműveit használta alapformaként (Homage à Csiky I-II, 1971). Figuratív lenyomatok – gipszöntvények egész sorozatai készülnek majd a Szépségakció során, de már 1970-ből is találunk az oeuvre-ben egy sajátos body art művet, a Pszeudo terheségmegszakítást. Ennél az akciónál Pauer voltaképpen nem domborműves hatású lenyomatot készít, hanem éppen ellenkezőleg, megpróbál egy tényleges, élő domborulatot festett – helyesebben „fűjt” – fény-árnyékhatások segítségével eltüntetni. Az emberi test illetően alkalmazására talál néhány év múlva új – Yves Klein Antopometriáival is kapcsolatba hozható – megoldást Méhes László, aki 1974-ben maga is készített egy pszeudo festményt, majd realista akktorzókat festett oly módon, hogy a fekvő modellra terített, átnedvesített vásznat fújta le színes festékekkel. (A hiperralista festőknél ekkor már amúgy is általánosan elterjedt a szórópisztoly használata.) Pauer egyik késői reflexiója erre a megoldásra a saját olaj-vászon pszeudo festménye, az 1997-es Homage à Méhes, míg a probléma egyik elméletileg is legjelentősebb továbbgondolása a Torinói lepel szobra (1991).

Ismét más vonatkozásból közelítve, Pauer számára minden fénykép, maga a fénykép is Pszeudo, hiszen egy zseniális címadó gesztussal egy közönséges amatőrfotót „Egy fotó felületének képe”-vé („en face”!) nyilvánít (1976) és ezzel önkéntelenül is idézi az 1920-as évek konstruktivista vitáit. (Kállai Ernő még azért marasztalta el a fényképet, mert nincs faktúrája!)⁷

Tekintettel hipotézisünkre, miszerint a Pszeudo álfénykép, a fénykép pedig Pszeudo, Pauer a következő fotografikus konceptuális műtípusokat figyelhetjük meg:

1) Projektek. Közülük a legjellemzőbbek az 1971-es müncheni Kunztonéra készített Pszeudo útburkolatok, valamint különféle falburkola-



tok (Szysz 132). Mindkét típus fotómontázs, az előbbi egy sima aszfaltburkolat helyett javasol hamis gyűrött felületet, vagy megfordítva, igazi macskakövek helyett hamisat (míg a felszabaduló utcaköveket különfél egyéb célokra lehet felhasználni...). Az előző tulajdonképpen „útkéreg”, másrészt a „fekvőrendőrök” korai példája. Pseudo falburkolatok készítésére pedig talán éppen napjainkban, e könyv megjelenése idején, a gigaposzterek és a hatalmas felületű fotóátvittelek korában lenne igény és technológia.

Különleges „negatív montázs”-nak tekinthető a Marx–Lenin: kettéhajtott A/3-as lap első oldalán egy Lenin-arckép körvonalai mentén kivágva, mely a második oldalon teljes terjedelmében látható Marx-fej részletét teszi láthatóvá. Kiállítási formája: a papírlap posztamensre helyezve. A mű a projekt-műfajba is sorolható, amennyiben magában hordozza egy paradox emlékmű tervének lehetőségét. Nem egy meglévő emlékmű átalakítása kisebb-nagyobb beavatkozás révén, hanem a meglévő emlékműben benne rejlő lehetőségek felmutatása. Persze abban, hogy egy gigantikus Marx-portré magán viseli Lenin arcvonásait, nincs semmi titokzatosság, legfeljebb a kor monumentális szobrászatának kötelező sematizmusa sír le róla.

2) Tautológia. A szobrász saját fényképét kezdi használni szignatúráként, a fényképet rámásolva egy pszeudo szórólap („röpcédula”) vagy egy kocka oldalára. Ez a gesztus úgy válik visszacsatolássá, hogy Pauer a saját homloka közepére vetíti miniatúr önarcképét. (Gulyás János Pseudo című filmjéhez készült fotó, 1970). Ha nem is tökéletes tautológia, vagyis önazonosság, de mégis egyfajta „hermeneutikus kör” az a mű, melyet így nevezhetünk meg: egy kép témája a saját maga szignatúrája. E munka felnagyított részlete látható kiadványunk borítóján. A logikai nonszenszet – egy kisebb dolog foglalja magában azt a nagyobbat, melynek a kisebb szerves része – szintén csak fotóeljárással lehetett előállítani (Szysz 137).

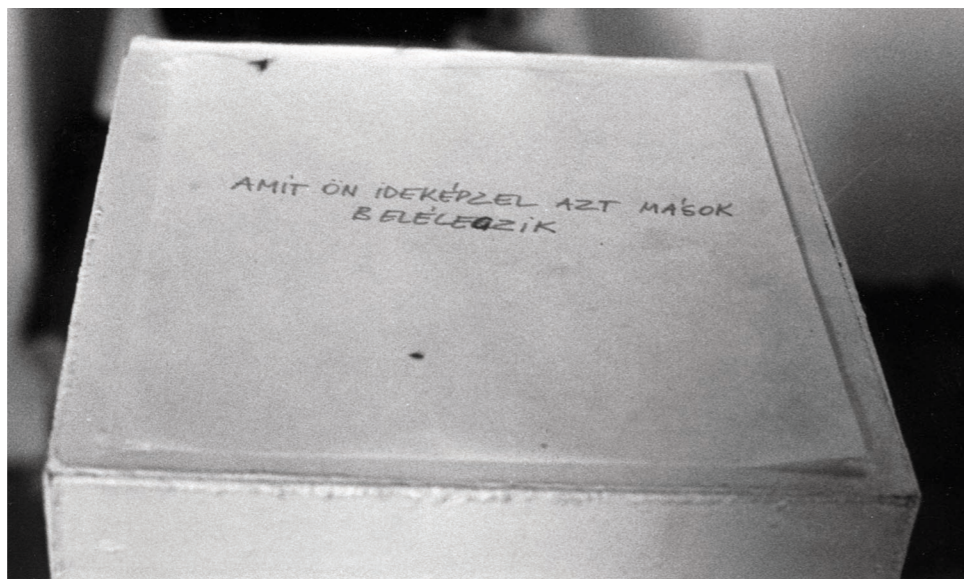
3) A Pseudo elv kiterjesztése. Már az imént felsorolt művek egy része sem alkalmazott gyűrött pszeudo felületet, hanem az illúziókelés és az „ál, hamis” fogalom általánosításával és más kontextusokba helyezésével foglalkozott. Ez történik, amikor Pauer, feladva tevékenységében a szürke tónusok hegemoniáját, elkezd vörössel dolgozni, s a vörös felületek azonnal a színezés lehetőségeire terelik figyelmét. Vörös szűrőn (vörös szemüvegen) át

nézve eltűnnek a (vörös) gyűrődések, esetleg eltűnnek mögüle más ábrázolási rétegek. Ezzel a trükkel lehet ellenkezőjére változtatni a szavakat egy manipulált választás esetén (Halálprojekt, 1972), és ezen az elven alapulnak a Monokrom című filmterv manipulálható jelentésrétegei. Vörös és zöld szűrő együttes alkalmazása, az anaglif eljárás, a három dimenziós látványok létrehozásának egyik módszere: ezen az alapon készít később Pauer kettős, hármas plasztikus arcképfotókat (P. É. R. Y. Puci).

Pauer az 1976-os hatvani Expozíció-kiállítás számára írott szövegében kifejti: „A fényképező ellaposítja, mozdulatlan és hangtalan egyszerűsíti, majd lekicsinyíti a körülöttünk levő bonyolult valóságot, naturalitásra törekszik, de mindezt »azzal« teszi, ami már elmúlt. Prog-

A nap sötétben van című fotómunka egy exponátlan filmkocka nagyításával beégetett kópia, melyre természetesen szó szerint illik kis-sé patetikus címe. Míg ez a fénykép koromfekete, az elveszett Tiszta víz fényképe lavórban című installációban feltehetőleg exponált, de kevésbé részletgazdag, fehér fotó úszkált.

Pauer a hatvani kiállításra készített el egy dobozt, benne fényképekkel, objektakkal, amely később a Doboz, benne 10 fénykép címet kapta. Mindegyikük antifénykép, mint amilyen az Egy fotó felületének képe is volt, Duchamp-féle „kiegészített ready made”, vagyis egy minimális vagy érdektelen talált fénykép, címmel ellátva, ahol a cím egy konceptuális meta-kijelentés, vagy legalábbis szellemes nyelvjáték. A játék további variációkat is lehetővé tesz, mert némelyik fotó később más címet is ka-



ram: olyan fotó-témák, melyekhez szükségtelen a fényképezés vagy új képek készítése.”⁸ Gondolhatnánk itt a fotogramra vagy más hasonló kamera nélküli fotószenzitív eljárásokra, de Pauer nem elégszik meg egyszerű megoldásokkal, ő minden fénykép prototípusát, magát a többmillió éves ősfotót „rekonstruálja”. Az ősfotó első ötlete már az 1970-es években megjelenik, majd szerepel az 1980-as esztergomi Fotóbiennálén is. Itt jegyzendő meg, hogy nemcsak a fénykép rögzülésének, hanem a magának a Pseudo effektusnak is meg lehet találni a természeti előzményeit és analógiáit, akár a sziklafalak finom repedéseiben, gyűrődéseiben megrekedő finom mohában, akár a fehér stukkó domborművekre ráakadó évtizedes porrétegek árnyékot imitáló és felerősítő hatásában.

pott. A jelentések nagy része továbbra is a képfelületre vonatkozik: Bármely felület rögtönzött képe (voltaképpen egy üres papírkeret); Összekapirgált fénykép; esetleg pszeudo gyűrésre vonatkoztatható munka: Rücskös papír képe sima papíron; Összegyűrt fénykép. Jellegzetes, sokak által alkalmazott konceptuális megoldás a Képelüntetetés nagyítással („ezt az arcképet addig nagyítottam, míg elszürkült, majd visszakicsinyítettem”). Rontott fénykép hasznosítása: Rosszul sikerült felvétel képe; Halvány fénykép-e papíron; Régi fénykép hátuljának képe; Híres tárgy letépett képe (egyszeresind story art munka, mert ez a híres tárgy az a tűzőgép, „melynek vásárlásánál [az Ecserin] Hencze Tamás is jelen volt”). És egy különösen költői megoldás: semmitmondó fényképbe beelátott tartalom: Képelképzelés (feleséggel,

férjessel) ábrándpózban; vagy Álomrekonstrukció, talán Erdély Miklósról utalásként: „Álmomban csíkos arccal fölfelé néztél, fátyol volt a fejedben és egy porcelánkutya volt a kezében.”

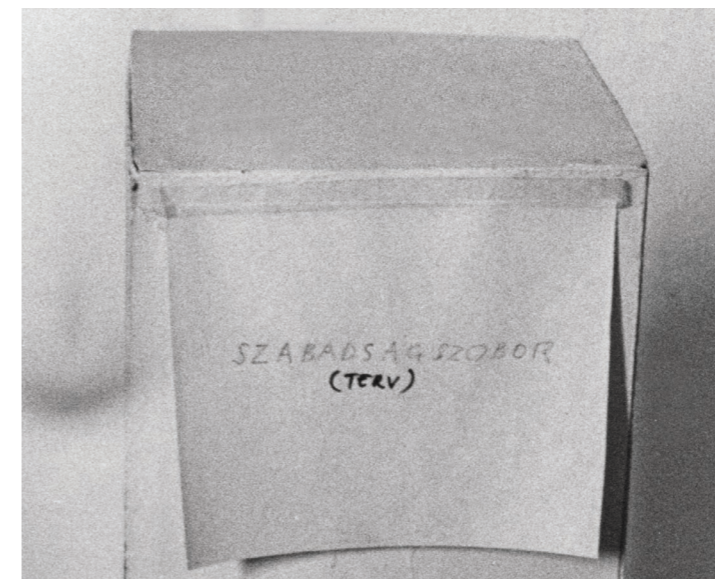
Kiterjesztett Pszeudo a Pszeudo kéz is, Pauer első „képszobrá” 1978-ból, egy fa kéz, „rápszeudózott” igazi kézlenyomattal, mely jelenleg a többszörösen keretbe foglalt Szoborképcske képszobrocskával című munka része. Itt ismét egy konceptuális nyelvi játékkal találkozunk. A Szoborképcske a „képszobrocskáról”, vagyis a Pszeudo kézről készített színes fénykép, amely egy önmagában is megálló képkeretben van foglalva, ily módon egy különös ereketartó benyomását kelti. E keret mögött, a szoborkép túoldalán helyezkedik el a képszobor, amelyet teljes egészében csak akkor lá-

objektoknak tekinthetők, de megfosztva minden lehetséges konnotációtól.

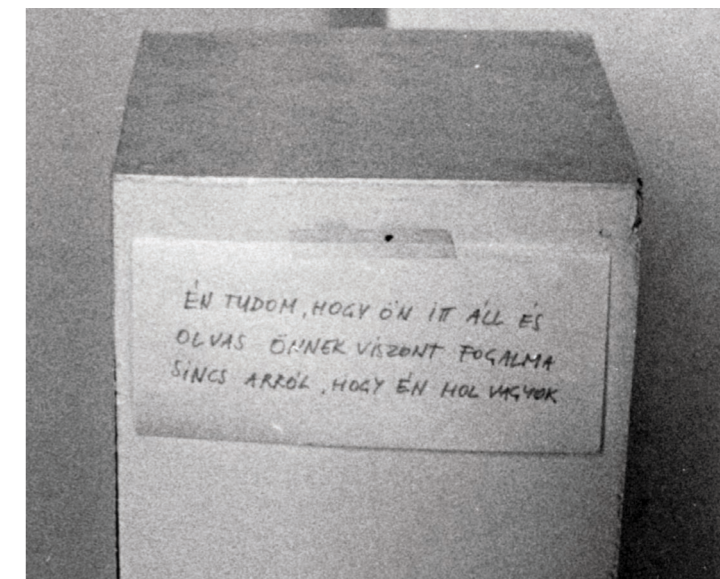
Pauer egyik legjelentősebb korai konceptuális munkájaként úgy vett részt az 1971-ben életre hívott Elképzélés című projektben, hogy a résztvevők közt kiküldve egy-egy múzeumi műtárgyleíró kartont, megismételte az eredeti felhívást és az erre beérkezett művekből összeállt gyűjteményt a saját műveként nyújtotta be. Pauer körlevelére a legtöbb művész fotómunkával vagy fotó vonatkozású konceptuális művel reflektált, közülük is kiemelkedik pszeudo jellegével Méhes László trompe-l'oeil színesceruzarajza, magáról az üres, kissé gyűrött múzeumi kartonról.

Az 1976-os Mőbiusz-ujj-játék című fotószekvencia már nem pszeudo hatásokkal él, hanem egyrészt visszautal az 1960-as évek vízszinte-

felirata a következő: „Megfigyelte-e már, hogy az ellenőrök formailag is hasonlítanak egymásra?”, egy olyan mondat, mely már a Tüntetőtáblaerdő feliratainak abszurd poézisével vetekszik. A Mobil pedig (ugyancsak egyetlen szó, több nyelven) úgy működik, hogy a néző kurjongatása indít be egy rejtett hangforrásból származó dalt, a művész élő előadásában („Lehullott a rezgőnyárfa levele ... stb.”). A posztamensen elhelyezett instrukciók: 1. „Kurjantson egyet! Énekhangot hallhat”; 2. „Kurjantson kettőt! Az énekhang folytatódik”; 3. „Kurjantson négyet”; 4. „Kurjantson még nyolcat! – az ének folytatódik”. Egy évvel később a balatonboglári kápolnatárlaton Elképzélművek – pár szavas feliratok – szerepelnek ugyanúgy posztamensiken, illetve a posztamensek oldallapjain. Így az elhelyezés adja meg a jelentését a



tunk, ha „a kép mögé” nézünk, vagyis művet egy másik nézetből is megtekinthetjük. A képszobrok sorának 1978-ban a Maya, majd az 1990-es években életnagyságú fotók, fotódomborművek („fotóplasztikák”), sőt egész csoportképek (képcsoportok) a folytatásai. A hatvani fényképekhez hasonlóan kezeli a többé-kevésbé üres papírlapokat Pauer nagy-szabású projektje, a Terv és megvalósítás egymásra hatása – konceptuális alkalmi papírmunkák című kiállítási részvétele 1976-ban a wroclawi Galerija Sztuki Najnowszejben. Az összes szín: összetépett fekete papír; Az összes szín hiánya: összetépett fehér papír; Néhány szín: összetépett térkép stb. E művekhez képest néhány évvel később, 1980-ban a Csepeli Papírgyárban kiállított művek, a Papírgombóc és a Papírhulladék dobozban valódi



sen megcsavart szobraira, másrészt más Mőbiusz munkák sorába illeszkedik (így a „Kezdetben vala az Ige...” vagy Nagy Mőbiusz hasonló logikával utal a teremtéstörténetre, mint Erdély Miklós 1974-es Egymást rajzoló ceruzái), de mint szekvencia, az 1980-as évek pathosformel-fényképsorozatait is megelőlegezi.

Pauer a Szentjóbó Tamással közösen rendezett balatonboglári Direkt héten (1972. július 6–9) bevezet egy újabb műtípust, a posztamensen kiállított szöveges papírlapot. A saját maga szignatúráját, a Pauer '72-t ábrázoló „kép” is így volt kiállítva. Amilyen egyszerűnek látszanak ezek a művek, annyira bonyolult a jelentésstruktúrájuk. Először is, a műfajuk szobor, hiszen ezért kerülnek posztamensen bemutatásra. Viszont a Szobor (mely nem több, mint e szó felírva a papírra több nyelven) kommentáló

Szabadságszobor-tervnek (a posztamensen üresen marad!), az Amit ön ideképzelt, azt mások belelegzik címűnek, vagy a Halványlilaképek („Én tudom, hogy ebben a pillanatban Ön itt áll és olvassa írásomat, Magának viszont halványlila fogalma sem lehet arról, hogy én most mit csinálok és főleg, hol vagyok”). Utóbbi, vagy a Szín (felirata: „kékképvörös”) és a Szabadon nyilatkozhat bárki a nevemben, dedikáltam! nemcsak szobrok, hanem képek is, mert keretük van, még ha a keretben csak egy szó is szerepel. Ha pedig a kép üres, az csak felszólítás a néző interaktív viselkedésére.

Az egy vagy néhány szóból álló konceptuális mű, a nézőre irányuló instrukciók és a kiegészített (módosított, irányított) ready made-ek az 1970-es években megszólatatnak Pauer munkásságában egy olyan nyelv-művészetet, mely-

hez hasonló ebben az időben főleg Erdély Miklós, Altorjai Sándor, Szentjóby Tamás, Altorjay Gábor, Hajas Tibor, Tandori Dezső, Tót Endre, Major János és Legéndy Péter munkásságában figyelhető meg. Az 1971-es Leragasztott röpcédulák még csak egy „egyszerű” pszeudo papírlap címadásában hordoznak humoros ellentmondást, ezek a „konceptek” azonban hamarosan szofisztikált szövegkezelési stratégiákba mennek át. Nem mellékes körülmény, hogy ebben az időszakban éppen a konceptuális művészet révén megszorodnak, a kézzel írott csupa nagybetűs (verzál) képzőművész-szövegek. Pauer Gyula konceptjei is így készülnek, kivéve éppen az első pszeudo manifesztumot, melyet a művész – a tartalommal adekvát módon – kézzel imitált írógéppbetűkkel fogalmazott meg. A Pszeudo létrejöttékor máris nyilvánvaló, hogy a vizualitás – sőt nem csak a vizualitás – többi területén is alkalmazható. A film és a videó a mozgás dinamikáját viszi be a statikus pszeudo faktúra illuzionisztikus hatásrendszerébe.⁹ Tényleges mozgással bővül szobrászata a Biomobillal, s már az 1970-es első bemutatón szerepelt egy pszeudo felületű forgó tárcsa (Szjsz096), mely az adott és a festett fényviszonyok konfliktusát volt hivatva ábrázolni. Hasonló, Eltűnő képet hordozó korongok készülnek 1971-ben is. Már az első bemutatót (egyfajta pszeudo vagyis „ál”-kiállítás dokumentálása-ként) filmre veszi Gulyás János, és valamivel később, évtizedeken át, éppen a filmművészet (és a színház) lesz a látványtervező és a színész Pauer egyik legfontosabb működési területe a képzőművészet mellett. Mi itt csak konceptuális, azaz képzőművészeti indíttatású filmterveivel foglalkozunk.

Pauer Gulyás János filmjének néhány perces részleteként készíti el a Pszeudo terhesség-megszakítás akciója is (amelyet Gulyás fényképfelvételeken is megörökített), és közösen tervezik meg a Monokrómot a BBS Filmnyelvi sorozata számára, de – mint annyi más avantgárd filmterve esetében is – a forgatás néhány kísérleti tekercs elkészülte után leáll. Különböző színű monokróm felvételeket kellett volna egymásra exponálni, a közönség soraiban különböző színű szemüvegek segítségével csoportokat kialakítani, akik ugyanazon a vetítésen más és más filmeket látnak a vásznon. A nézők megosztása a kor underground filmjének normái szerint a politika és az erotika tabuít feszegette volna. A Pszeudo II forgatókönyv-vázlat és a Filmkoncert terve egyaránt „metafilm” vagyis film a filmről, felvonultatva a „média sajátosságaira rákérdezés” minél több változatát. Az alapötlet – „egy korábban fölvetett alapfilm-téma kivetített képét ismét filmre venni úgy, hogy közben mindenféle manipuláció történik az eredeti filmmel” – kedves volt ez idő tájt Bódy Gábornak és Erdély Miklósnak is, akik „a második tekintet filmjé”-ről beszéltek és szinte kizárólag a vágóasztal képernyőjéről visszafényképezett filmbe iktattak néhány effektust. Pauer viszont tobzódni szeretett volna a trükkökben: a Pszeudo II-ben színes szűrőzés mellett rengeteg hibát (gyűrött vásznat, filmszakadást, karcokat, ugráló képkockákat stb.) akart eleve becsempészni a filmbe, ráadásul a valódi nézőket a saját – szintén előre felvett – felhaborodott gesztusaikkal konfrontálta volna. A Filmkoncert struktúrája sokkal bonyolultabb, mert a művész a saját hegedűszólóját a médiumoknak a rajztól a diavetítésen át a vi-

deóig terjedő legszélesebb skálájával kívánja dokumentáltatni, magukat a dokumentációs folyamatokat külön-külön filmre venni és mindezekből egy „médiuhierarchikus” szélesvásznú szintézist összeállítani.

Azóta már nyilvánvaló, hogy az 1970 körüli filmtrükkök legnagyobb részét videótechnikával lehetett és kellett volna megvalósítani. Más kérdés, hogy Magyarországon csak az évtized végén jelentek meg a művészek számára is hozzáférhető, kezdetleges videókészülékek. Ezért is történelmi jelentőségű, hogy Pap Gábor, a Magyar Televízió képzőművészeti műsorainak akkori szerkesztője 1971-ben elkezdte bátorítani a képzőművészeket, hogy írjanak kísérleti műveket a tévé számára. E tervek közül ugyan semmi sem valósult meg, de Pauer munkái a médium lehetőségének azonnali megértéséről tanúskodnak. Pszeidotükör című forgatókönyve azonos szinten áll azokkal a nemzetközi videómunkákkal, melyeket utóbb a „videotükör” műfajába szoktunk sorolni. Felveti a nagy számú videónarcképek és kamera–monitor visszacsatolások egymáshoz kapcsolásának lehetőségét, mindezt úgy, hogy a tévézők mindvégig kétségben maradjon a saját interaktivitását illetően. Az Adáshiba aztán 3 perc alatt olyan baki- és hibasorozatot helyezett volna kilátásba, mely valószínűleg a nézők ezreinek tiltakozását váltotta volna ki. Pedig csak az elektromágneses absztrakt és komjúteres animáció lehetőségeinek érzékeny megsejtése az egész. Végül a Strandidill meglepő szerepcseréje – a fürdőzők vízzé válnak, a medence vize fürdőzőké – ma már nem lenne más, mint egy egyszerű blue box effektus bemutatása. Akkor viszont a Pszeudo elv mindenhatóságát bizonyította.



JEGYZETEK

- 1 Tőlük függetlenül Karginov Germán, a Szovjetunióból Magyarországra települt képzőművész és teoretikus, Rodcsenko első monográfiája szintén készít vaporeizált festékkel lefűjt, gyűrött papír hatását keltő grafikákat.
- 2 Lásd: Beke László: Moholy-Nagy László munkássága. Fotóművészeti kiskönyvtár. Corvina Kiadó, Budapest, 1980. 8.
- 3 Charlotte Douglas: Russische Textilentwürfe. In: Die Grosse Utopie. Die russische Avantgarde 1915–1932. Kiállítási katalógus. Schirn Kunsthalle Frankfurt, Frankfurt am Main, 1992. 251.
- 4 Gilles Deleuze: Le pli. Leibniz et le baroque. Les Éditions de Minuit, Paris, 1988. 51.; Georges Didi-Huberman: L'étoilement. Conversation avec Hantai. Les Éditions de Minuit, Paris, 1998.
- 5 Gabriele Grünebaum: Buntpapier. Geschichte – Herstellung – Verwendung. DuMont Buchverlag, Köln, 1982.
- 6 László Beke: Une pseudo-photo de Gyula Pauer. In: Photographies, N° 8 (1985). 43–49.
- 7 Ernst Kállai: Malerei und Fotografie (1927), közli, a tanulmány vitájával együtt Wolfgang Kemp: Theorie der Fotografie II, 1912–1945. Schirmer/Mosel, München, 1979. 112–135.
- 8 In: EXPOZÍCIÓ Fotó/Művészet. Kiállítási katalógus. Hatvany Lajos Múzeum, Hatvan, 1976. o. n.
- 9 Az 1970-es években a magyar avantgarde gyakorlatilag egyetlen mozgóképkalkulációs lehetősége a film: a 8 mm-es amatőrfilm, vagy – ha sikerül a Balázs Béla Stúdió keretei közt dolgozni – a 16 mm-es (és esetleg 35 mm-re felnagyított) celluloidfilm. Videózásra az évtized végénél előbb gyakorlatilag nem kerülhet sor. Ha tehát egy képzőművész ez idő tájt videóterveken gondolkodik, bemutatási lehetőségként csak a televíziót tudja elképzelni.