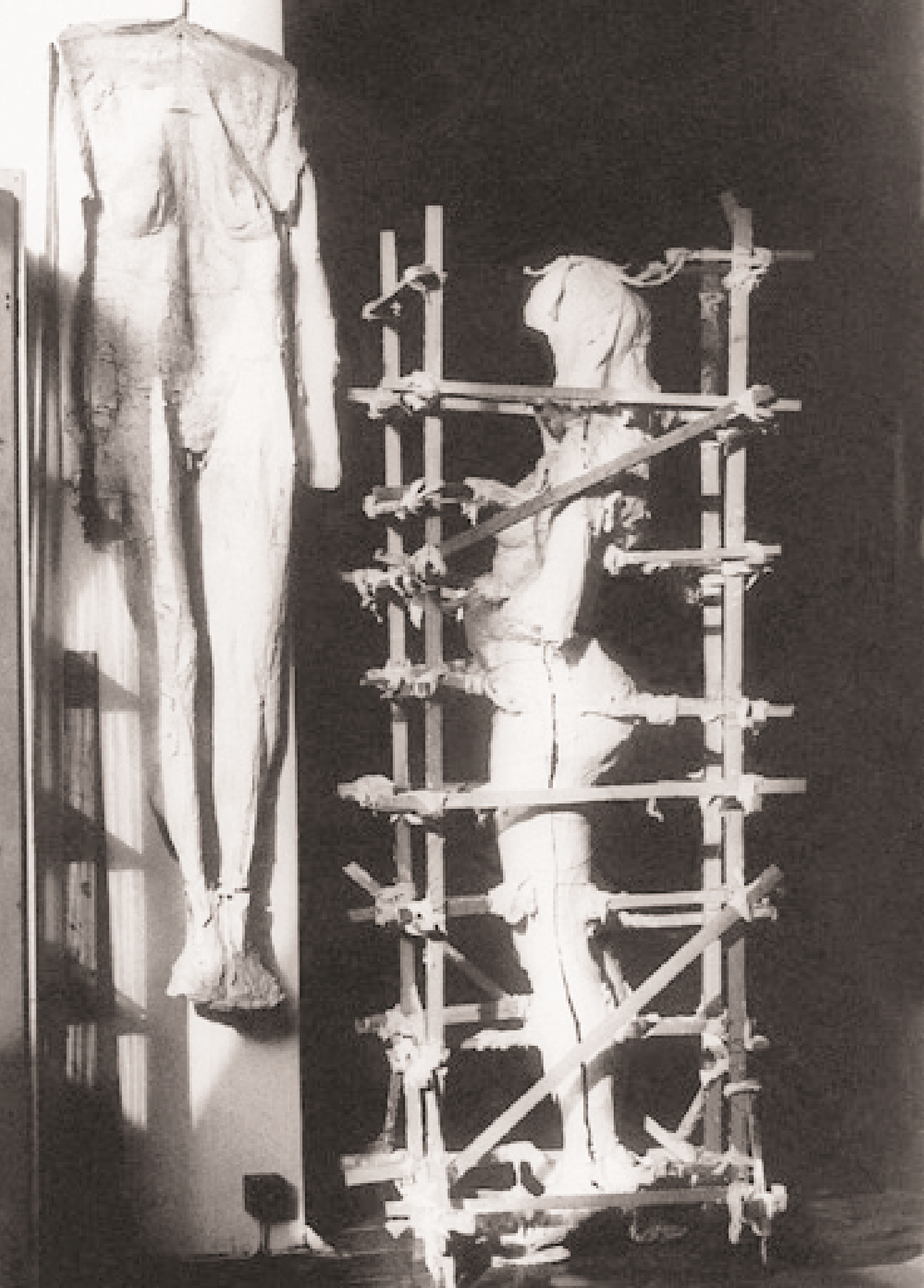


**SZEPSEGAKCIO ES
SZEPSEGMI NTAK**



Szőke Annamária

SZÉPSÉGMINTÁK, HÉJPLASZTIKÁK ÉS FOTÓSZOBROK

1985–1995

1978 őszén Pauer, aki 1973 óta főleg Kaposváron élt, a nagyatádi művésztelepen való tartózkodása után Budapestre költözött, ahol a Nemzeti Színház díszlettervezője lett. 1982-ben szerezte meg az Egyetem téri műteremlakás bérleti jogát, ahol mind a mai napig él. Ez volt az első nagyobb méretű, önálló, később tovább bővített műterme, amely számos nagyszabású mű elkészítését tette lehetővé. Ebben az évben kezdett el egy *Korpusznak* nevezett szobor tervével foglalkozni (Szjsz202), amelynek első ideája később a Torinói lepel témájával kapcsolódott össze. Az első elképzelést tükröző vázlatok közé tartoznak azok a fotográfiák, amelyeket saját magáról és Henrik fiáról készített nagylátószögű lencsével. A lencse torzító hatására a feltartott karú, felfelé néző férfi teste hátrafelé ívesen meghajlik, s ezáltal a térben minden irányban kifejülő alak jelenik meg a fényképeken. A fotók alapján rajzolt grafikai vázlatokon az alak a földgömb egy szeletén áll, teste lepellettel fedett, illetve egy másik, tovább redukált rajzon, íjhoz hasonlóan feszül a mindenségbe. A megfeszített embernek ezt a motívumát Pauer soha nem fejlesztette tovább, ám azzal összefüggésben figyelme a Torinói lepel felé fordult. A Torinóban őrzött, rejtélyes eredetű lepel egyes elképzelések szerint csodás módon keletkezett, a feltámadás dokumentuma, vagyis Krisztus testének lenyomatát, negatív képét hordozza. A lepellettel kapcsolatos tudományos kutatásokra is támaszkodva,¹ a testlenyomat hordozta információk alapján Pauer az emberi alakot, a lenyomat modelljét akarta megformálni, a testet a lepelbe mintegy beletenni.² A Torinói leplet Pauer meghatározatlan

eredetű pseudo lenyomatként értelmezte, amely esetében a felületi kép és a mögötte felsejlő, háromdimenziós test ellentmondásainak egy újabb megfogalmazásáról beszélhetünk. Amennyiben a leplet mint Krisztus valódi képmását fogjuk fel, akkor a csodás módon keletkezett lenyomat Krisztus emberi alakjának hiteles rekonstrukciójához vezethet el.³ Amennyiben a lepel nem eredeti, hanem későbbi hamisítvány, akkor a rekonstruált alak egy, a halott Krisztus pózába beállított, valaha élt ember testét fogja megjeleníteni. Az eredmény, az emberi alak, tulajdonképpen mindkét esetben ugyanaz lesz, ám a vele kapcsolatos elképzelések alapvetően eltérők. Pauer tehát a *Torinói lepel szobrával* a *Maya*-szoborhoz hasonlóan ismét egy vallásos témát érintett, ebben az esetben azonban a katolikus képhagyomány egyik fontos eleméhez nyúlt. A téma azonban a Maya-élményből származott, ahogy ezt Pauer az *Egyszemélyes színház* leszármazási családfájában is összefoglalta,⁴ és ugyanoda vezette vissza a *Szépségakciót* is, amelynek ötlete a Torinói lepellettel kapcsolatos, 1984 körüli tervekben született.

A Szépségakció terve

Általános problémaként tehát kezdetben az foglalkoztatta, hogy miként tudna emberi testeket a lepellettel kapcsolatba hozni, és a hasonló felépítésű, kétrétegű *Maya* szobor nőiségétől is befolyásolva ezt a témát 1984-ben egy úgynevezett *Vera Ikonika*-szoborban szándékozta feldolgozni, vagyis – a valódi képmás, a *vera icon* és az ebből a szóösszetételből származtatott Veronika kendője ikonográfiai motívumának szójátékszerű és tematikai

összevonásával – egy női alak megformálásán gondolkodott. 1985 márciusában már javában folytak a női modellekről vett gipsz testminta-készítés előkészületei, amikor Pauer értesült a szocializmus időszakában első ízben megrendezett magyarországi szépségkirálynő-választás meghirdetéséről, ami – nem kis mértékben a „királynő” és a „választás” szavak adott politikai helyzetben szokatlan hangoztatásának hatására – terveinek megváltoztatásához vezetett. A *Vera Ikonika*-témát félretéve, elhatározta, hogy egy *Szépségakció* keretében az egész eseményt a szobrászat eszközeivel végigdokumentálja.⁵ Ennek a technikájára a továbbiakban is a gipszmintavétel maradt, amely mint a valóság dokumentálásának egyik módja a Maya alakja köré szerveződő pseudoelőadásokhoz készült szövegekben is szerepelt.⁶ Pauer tehát a saját műveivel összefüggésben kitalált műfajt, a dokumentációt vagy „folyamatdokumentációt” egy társadalmi esemény leképezésére kívánta alkalmazni. A szépségkirálynő-választás minden fázisát – az előselejtezőktől kezdve az elődöntőkön át a végső szavazásig – végigkövetve gipszmintákat készült venni a nyertes szépségekről, és az akció végén bronzba önteni a szépségkirálynő alakját. Eljárását később dokumentarista szobrászatnak nevezte,⁷ amely nem csupán az egyes, konkrét alakokról, a kézzelfogható szépségekről adott volna hí képet, hanem – a Pseudo elveinek megfelelően – a korabeli társadalmi valóságról is. A valóság lenyomatok a képzőművészet eszközeivel felvett, szociológiai látóleletként funkcionáltak volna: „Egyedülálló volt, hogy királynőt választunk szocialista ál-

◀ Szépségminták a műteremben, 1985 (Szjsz228, Szjsz230) (Fotó: Pauer Archivum)

3–7. oldalakon: *Szépségakció*, 1985 (Fotó: Bacsó Béla), a képek között a 4. oldalon: Edouard Joseph Dantan (1848–1897): *Gipszöntés*, 1887 (Göteborgs Konstmuseum, Göteborg), 7. oldalon: „Naturabguss über lebendes Modell.” In: Die Bildnerkunst. Hrsg. und im Verlag von C. A. Ziller, Dresden, é. n. 31. kép.



lamban. Ezt a társadalmi eseményt meg kellett örökíteni. A testüket. Hiszen ez minta. Ez a szép nálunk, ez az 1985-ös ízlés dokumentuma” – nyilatkozta Pauer 1992-ben.⁸

A szépségminták készítésének receptjét Pauer már a *Maya*-szoborhoz írt *Receptleírás*ban megfogalmazta, és kis módosítással ezt követte a *Szépségakció*ban is: „Vegyen egy gyönyörű nőt, vetkőztessen meztelenre, állítsa talpazatra – olvashatjuk a szövegben –, majd borítsa fehér selyemfátyolba. Simítsa testére vizet, tiszta tenyérrrel a tapadó selymet és örökítse meg az árnyakat...”⁹ A kétdimenziós leplet eredményező fényárnyék-lenymatok helyett azonban Pauer háromdimenziós gipszmintákat készített a szépségekről, s ezzel a szobrászat hagyományos, realista-naturalista technikájához tért vissza, amely a testfelszín aprólékos, adott esetben a szépséggel éppen ellentétes hatású visszaadását is lehetővé teszi. „A szépség és az emberi test mindig is a szobrászat központi problémája volt” – mondta 1987-ben. – Ezzel az akcióval dokumentáltam az adott társadalmi eseményt, egyúttal a szobrászat nyelvén megfogalmaztam róla a véleményemet. Tizenöt meztelen modelltől vettem gipszmintát, amelyek így egészen a porusokig pontos információt adnak az élő testről.”¹⁰ Az élő emberi test Pauer művészetében a *Pseudo*val összefüggésben az 1970-es *Pseudo terhességmegszakítás* című akcióval jelent meg, ez volt a témája a valóságkutatás vonatkozásában a pathosformeleknek is, és a nyolcvanas évek elején *Metamorfózis* című akciójában a valóságkutatást mintegy az emberi bőr mögött is folytatta. A test látható és leképezhető felülete, valamint az emberi belső közötti ellenmondásokra Pauer még 1994-ben is utalt egy interjúban: „Az ember érzékszervei a dolgok felületének a rétegét észlelik, és ebből következtet arra, hogy milyen lehet az egész. De már az első mozdulatnál kiderül, hogy semmi sem olyan, mint amilyennek látom. Ha a bőrömet megkarcolom, vér serken ki



K. J., 1988 körül egy 1985-ben készült testminta nyomán (Szjsz360) (Fotó: Pauer Archivum)

belőle, tehát akkor mögötte valamilyen piros van, és ezt a pirosat én nem láttam korábban. Folyamatos epidermiszt látok, ami eltakarja, hogy milyen is valójában belül. Amit észlelek, az a természet mutatványa.”¹¹ Ezeknek a gondolatoknak a *Szépségakció*ra való vonatkoztatásakor a szépség fogalmának egyik hagyományos megközelítéséhez jutunk el: a külső, testi szépség és a belső szépség összefüggésének kérdéséhez, amely a szépségminták esetében sem hagyható figyelmen kívül, jóllehet nem a *Szépségakció* kiinduló eszméjéhez, inkább az elkészült minták utóéletéhez tarto-

zik. Ahogy a *Villányi Pseudo Relief*nél a természetes sziklafal és a képe közötti hasonlóság, úgy a lenyomattal megörökített és eképp tartóssá tett szépség másolata, valamint az eredeti, mulandó, valóságos epidermisz közötti hasonlóság is az idő múlásával egyre nagyobb lesz. De nem csupán az eredeti modell szépsége tűnik el lassan, hanem az azt másolatban őrző gipsz is pusztul, és így a mű – a *Szépségakció* – a mulandóságról is szól.

A Szépségakció megvalósulása

Akciója véghezvitelének Pauer komoly apparátussal kezdett neki, ügynököt alkalmazott, munkatársakat foglalkoztatott,¹² műtermét minden körülményre tekintettel rendezte be, a gipszöntés technikájának egyes fázisait átgondolva hatékony munkamódszert dolgozott ki, s a felkért modellekkel szerződéseket kötött. Művészvállalkozóként lépett fel, remélte, hogy nemcsak díszlettervezőként, hanem szobrászként is legálisan működhet; a szépségkirálynő-választás akkori társadalmi jelentősége egy újfajta társadalmi- vagy közösségi szobrászat lehetőségét vetette fel. Az akció megkövetelte a kiterjedt és összehangolt munkát, egy stáb vagy műhely működtetését. „A testről lenyomatot venni, és annak segítségével szobrot készíteni nem újdonság. Sok évszázados vagy évezredek módszere, tanítják is. Én csak technikailag tökéletesítettem. Ezzel elértem, hogy a mintalevétel módja sokkal kényelmesebb. Olyan, mint a kozmetikai szalonban a maszk. Az előre bekrémezett bőrre egy tojáshej vékonyságú gipszes gézréteg kerül fel. Csapat dolgozik, hogy minél gyorsabban menjen az egész, minél kevésbé gyötörjük meg a modellt.”¹³ A szépségkirálynő megválasztása előtt körülbelül 8-10 gipszmintával készült el, és az 1985. október 15-én lezajlott döntő után kérte fel a nyertes Molnár Csilla Andreát, az udvarhölgyeket, Kruppa Juditot és Füstös Veronikát, valamint a Fotex díját elnyert Kalmár Zitát modellnek. A díjkiosztási



ünnepségen elhangzott, hogy Pauer Gyula szobrászművész szobrot készít az első három helyezettéről. Ezzel egyértelművé vált, hogy Pauer akciója nem maradt meg a kivülálló dokumentálás szintjén, hanem része lett a társadalmi rituálénak, sőt bizonyos értelemben az események folyamatát is alakította. A pseudoelődadásokban a dokumentálás mint akció szintén alakította a színpadi valóság működését, a *Szépségakció* azonban nem egy színpad keretében zajlott, épp ezért nem is válhatott önmagában lezárt (pseudo) képpé, amely olyan mint a valóság, de mégsem az. A szépségkirálynő-választást a média figyelem kísérte, és a döntő után Pauer akciója is reflektorfénybe került. Mindaddig a gipszmin-tavétel a műterem zárt falai mögött folyt, ekkor azonban többen is bejutottak a kulisszák mögé. Mindez azonban nem az avantgárd művészeti szubkultúra keretein kívüli, arról tudomást alig vevő, tágabb nyilvánosság eléréséhez vezetett, hanem ahhoz, hogy Pauer akciója részévé vált a szépségkirálynő-választás körüli botrányoknak, és ez megítélését, valamint további sorsát, kimenetelét is meghatározta. Először a Magyar Média fotózási engedélyével érkező Fenyő János és stábjá kapott bebocsátást a műterembe, a feltétel mindössze annyi volt, hogy a fotózáshoz kérjenek engedélyt a szobrásznak meztelenül modellt álló, ám a verseny szabályai szerint az aktfotózástól tartózkodni kényszerülő nyertesektől. Bacsó Béla ekkor készített fotói a *Lui Deutschland* férfimagazin 1986. januári számában *Macht euch frei, Genossinnen!* (Szabadítsátok fel magatokat elvtársnők!) címmel egy képriportban jelentek meg,¹⁴ és mivel részben áthágták a szabályokat, nagy felháborodást keltettek, jóllehet a szépségkirálynőről csupán a róla vett lenyomatról készített színes fényképek jelentek meg. Ugyanekkor Hartai László és Dér András a szépségkirálynő-választást feldolgozó dokumentumfilmjük forgatásának keretében szintén a műterem-



F. V., 1988 körül (Szsjsz359) az 1985-ben készült testminta nyomán (Szsjsz236) (Fotó: Pauer Archívum)

ben tartózkodtak és rögzítették az egyik szobor készítését.¹⁵ 1985 decemberében Pesti Erika, az egyik elődöntő nyertese állt modellt, s erről Zétényi Tibor tudósított a *Magyar Ifjúságban* (*Szép lány a gipszben*), alapos leírást adva a gipszöntés egyes fázisairól.¹⁶ A műterem nyilvánossá tétele Pauer számára azzal a következménnyel járt, hogy a szépségminta készítésének elkerülhetetlenül kényelmetlen vagy kétértelmű pillanatai az ilyen technikai eljárásokról korábban soha nem tájékoztató sajtó, valamint a közbeszéd témája lettek, és az akció koncepciója, dokumentarista-művészeti tartalma háttérbe szorult az erotikus pózok, a szobrász és a modell viszonyának kulisszatitkai, valamint az események előre nem látható tragikus kimenetele következtében elszabaduló vádaskodások és bűnbakkeresés mellett. 1986 júliusában Molnár Csilla Andrea öngyilkos lett, s ez a történelem új értelmezéséhez, valamint az egész szépségkirálynőválasztással kapcsolatos anomáliák újabb szempontú feldolgozásához vezetett. A Hartai–Dér rendezőpáros ekkor határozta el, hogy BBS-

produkciónban befejezik a korábban elkezdett filmjüket, amelyet 1987 májusában mutattak be a Magyar Filmszemlén, és amelyben Pauer is szerepelt: „Rögzíteni kellett, hogyan és miért készül ez a gipszöntvény, hiszen nem egy obszcén rituálé szemléllői voltunk, hanem egy leendő műalkotás elkészültének avatatlan megfigyelői. Ha egy újságban megjelenhetett a döntőt követő napokban, hogy megválasztottuk a királynőt, a »kárpat-medencei géniusz testi mását«, akkor igenis el kell menni oda, ahol a géniusz testi mását megörökítik az örökkévalóságnak” – nyilatkozták a rendezők.¹⁷ A film végső változatában Pauer – a rendezőkhöz hasonlóan, kívülálló, dokumentáló attitűdjét feladva – egy utólag beállított jelenetet játszott el, amelyben egy modellel tárgyalt. A szépségeket megörökítő szobrász témája Friderikusz Sándor *Isten, óvd a királynőt!* című könyvében is megjelent, aki könyvét még Molnár Csilla halála előtt kezdte el írni.¹⁸ Pauer mind a könyvben, mind a filmben megemlítette, hogy a szépségkirálynő szobra a Magyar Nemzeti Galériába is kerülhetne,



ami valóban be is következett, mivel a Friderikusz által felkeresett Bereczky Lóránd, a galéria igazgatója nem zárkózott el a vásárlástól. A szépségkirálynőről készült gipszlenyomat alapján Pauertől először Erick Peterman, német filmrendező rendelt meg egy műgyanta szobrot, amelynek két bronzváltozata később Roisz László támogatásával készült el, s ebből az egyiket 1988-ban az MNG megvásárolta.

A Szépségakció és a nyilvánosság

Jóllehet Pauer eredeti célja, a bronzszobor megvalósult, az odáig vezető úton a szépségakció következetes művészeti, dokumentarista jellege nem tudott érvényesülni. A történet utólagos értékelése ambivalens maradt. 1991-ben a budapesti Kossuth Klubban, a Pauer ötvenedik születésnapja alkalmából megrendezett esten tartott előadásában Körner Éva így fogalmazott: a „Szépségkirálynő” szoborakcióról „bizonyára sokat tudnak az ügy körül kavardott botrányok révén. A maga primitív eszközeivel pitiánerül amerikanizálódni akaró magyar biznissz- és reklámpar konfliktusainak prűgelknábéja a szobrász lett, de igazi áldozata a lány, akit öngyilkosságba kergettek a meghurcoltatások. De Pauert a szobrászszakma is elmarasztalta, mondván, hogy feladva avantgárd magatartását, visszatért az akadémikus szobrászathoz. A minimal-manipulált kultuszhoz képest egy hagyományos női akt!”¹⁹ Pauer maga is keserűen emlékezett vissza akciójára és fogadtatására: „Utolért a szépségkirálynővel kapcsolatos botrány, ahol a korabeli kulturális politika, a közlés formálói és az intézményesített prűdéria úgy ítélték meg egész tevékenységemet, hogy szatír vagyok.”²⁰ „Lettem is szatír, és hadd ne mondjam el, hogy még mi. [Sikerült magamra haragítanom a közvéleményt, és a szakma is elfordult tőlem.] ...kiderült, absztraktot már szabad csinálni, de aktot még nem. Kitéröltek.”²¹

Hosszabb tanulmányt igényelne annak elemzése, hogy mi vezetett a Körner Éva által a Pseudo egyik alakváltozatának nevezett²² *Szépségakció* kedvezőtlen fogadtatásához, il-



K. K. aktja, 1985 (Szjsz222) (Fotó: Tulok András)

letve ahhoz, hogy mind a „szakma”, mind pedig Pauer maga is egyéni oeuvre-jén belül sikerületlennek tekintette a végeredményt. Amennyiben a *Szépségakció* eredeti, művészeti koncepciója logikusan következett a Pseudo illuzionista, dokumentarista és leleplező programjából, akkor a megvalósulás torzulásait érdemes visszavezetni nem csupán az akció szűkebb kontextusára, vagyis a szépségkirálynő-választás körülményeire, hanem azokra a változásokra is, amelyek az avantgárd vagy underground, avagy a hivatalos politikai és művészeti ideológiákkal szembenálló művészet státusában mentek végbe a nyolcvanas évek közepén. Ezen változások fontosabb aspektusainak feltérképezése az elmúlt évtizedekben indult meg.²³ Ezek alapján elmondható, hogy a nyolcvanas években lezajlott művészeti rendszerváltás időszakában nagy vonalakban felrajzolható utakat vagy modelleket tekintve, amelyekkel az

egy-egy művésznek a megváltozott kulturális és gazdasági helyzetre adott válasza leírható, Pauer útja részben egyéni nevezhető. Egyéni utat járt be bizonyos értelemben már a hetvenes években is, mint ezt a hetvenes évek tendenciáit bemutató kiállításorozat *Egyéni utak* című kiállításán való részvétele is bizonyítja. Ezen a *Maya*-szobrot állították ki, amelynek révén Pauer öntörvényű világot, egyéni mitológiát teremtett saját maga és művészete számára. A *Maya*-élmény motiválta részben a *Szépségakció*t is, ahol a műterem mint zárt színpad funkcionált, felidézve valamit a régi szobrászműhelyek intimitásából, teatralitásából és professzionalizmusából is. A vállalkozás akciónak nevezése arra is utal, hogy a munka mint életforma és esemény némileg megőrizte a *Maya* köré szerveződő tevékenység rituális jellegét. Ez azonban nem volt összeegyeztethető azzal a szélesebb körű és ellenőrizhetetlenebb társadalmi rituáléval, amely a munka vagy mű tárgyát, a szépségkirálynő-választást a műterem falain kívül övezte. Az események tőle független alakulásának hatására a művész eredetileg eltervezett kívülálló, dokumentáló pozíciója megváltozott, és maga is szereplővé vált egy olyan média-színjátékban, amelynek az alternatív művészet számára hasznosítható működésével kapcsolatban abban az időben még nem volt kialakult gyakorlat. Megoldásként – egy Pauertől vett metaforával élve – talán az kínálkozott volna, hogy ha magára is, mint a valóság egy elemére, leplet tudott volna teríteni, a maga szerepére, mint a szobrászéra, kívülállóként tekinteni, s azt egyfajta pathosformelként előadva „pseudósítani”. Az események társadalmi színpada azonban túl nagyok és áttekinthetlenebbnek bizonyult ahhoz, mintsem hogy akciója során Pauer annak minden elemét kontrollálhatta volna. Inkább arra törekedett, hogy a széles körű társadalmi érdeklődést saját akciója megismeretése és elismertetése céljából aknázza ki. „Ha az ember világot gyújt, nem azért teszi, hogy a fényt eltakarja” – nyilatkozta az eseményekkel kapcsolatban 1992-ben.²⁴



Forgács Éva megfogalmazása szerint az avantgárd művészek számára a hatvanas és hetvenes években a „sikert a mű ténylegesen jó minősége, a második nyilvánosságban mértékadónak tekintett személyek elismerése, és az esetleges, titkolt pozitív külföldi visszhang jelentette”.²⁵ A nyolcvanas években azonban a „siker tartalma és jelentése alaposan megváltozott. Kezdte azt jelenteni, amit mindenütt a világon: a (nem feltétlenül belföldi) kritikai és az eladásokban kifejeződő elismerést”.²⁶ Az, hogy a Magyar Nemzeti Galéria a nyolcvanas évek második felében a *Magyarország Szépe 1985* című szobrot megvásárolta, mindenképpen sikerként könyvelhető el, és Pauer maga is ezt tekintette egyik fő céljának. Ám bármennyire fontos is egy mű társadalmi elismerése, művészetként való szentesítése szempontjából múzeumba kerülése, ez mégis csak az alkotásnak a társadalmi kontextusból való kivonásával és egyfajta öröklétbe zárásával jár. Pauer viszont a *Szépségakcióról* mint fontos társadalmi eseményről gondolkodott, amely közérdeklődésre tarthat számot. Nem adta fel azt a számára mindig is fontos elképzelését, hogy a művész és a művészet, mindkettő ideális feladatát tekintve, a társadalmi valóságot alakító tényező kell legyen. A szocializmus hamis társadalmi és közösségi művészetet eredményező ideológiájának érezhetően gyengülő jelenléte ennek a szemléletnek a hatékonyabb képviselőjére ösztönözte, mindemellett azonban úgy tervezte, hogy akciója nem fogja nélkülözni a kritikai felhangot sem, a korabeli társadalmi ízlés leleplezésre készült.

Kritikai és társadalmi elképzelései tekintetében Pauer *Szépségakció*-projektje progresszívnek volt tekinthető, jóllehet az akció megvalósításának egyik eszközét tekintve a második nyilvánosságban konceptuális és performance-művészként elismert művész igen hagyományos, naturalista szobrokkal jelent meg. Bizonyos értelemben a Pszeudóban alkalmazott illuzionista technika is nevezhető hagyományosnak és közérthetőnek, főleg ha figyelembe vesszük, hogy a hetvenes évek



„Magyarország Szépe 1985”, 1985 (Szjsz234. 1.)
(Fotó: Tulok András)

első felében az avantgárd fő iránya az elanyagtalánítás és a konceptualizmus volt. Pauer mindkét esetben társadalmi, sőt politikai problémákat is felvetett, de 1970-ben és 1985–1987-ben más volt a mondanivaló kontextusa. A nyolcvanas évek közepén, a politikai rendszerváltás előtti időszakban a művészet társadalmi megjelenésének a feltételei

kezdték átalakulni, ami az addig egyértelműnek látszó frontvonalak, valamint a második és az első nyilvánosság közötti határvonalak fokozatos eltűnéséhez vezetett. A fennálló rendszerrel korábban nyíltan szembenálló, túrt vagy tiltott művészek ebben az időszakban kezdtek reprezentatív kiállítások szereplőivé válni (amelyek közül Pauer 1979 és 1988 között csupán a retrospektíveken vett részt), és a művészek inkább az érvényesülés lehetőségeit keresték ebben az új helyzetben, mintsem a mindenkori fennálló szisztéma nyíltabb vagy burkoltabb kritikai megközelítéseivel foglalkoztak volna. Jóllehet, lehetne ellenpéldákat felsorolni,²⁷ a Bercsényi Kollégiumban 1983 végén megrendezett *Az Avant-garde meghal* című kiállítás címének lakonikus megállapítása és az új festészeti hullám színes eklekticizmusa tekinthető a nyolcvanas évek közepén a művészetben végbemenő változások legjellemzőbb aspektusainak. Pauer válasza erre az új helyzetre az intézményektől és csoportosulásoktól független, de reményei szerint társadalmi közérdeklődésre számot tartó, magánkezdemenyvezésű *Szépségakció* volt, amely egyszerre tartalmazott kritikai, társadalomleleplező- és afirmatív, társadalomalakító szándékat. Egyszerre volt kísérlet a második nyilvánosság szűk kereteiből való kitörésre, másrészt pedig a Magyarországon addig kizárólag ennek keretei között érvényre jutó szemléletmód átmentésére – kérdés, hogy hová is: az úgynevezett első nyilvánosságba?

A szépségkirálynő-választást országos közfigyelem kísérte, és a szépségverseny mint műforma a szabadság szellőjét is magával hozta – a nyugati vagy kapitalista világ egyik terméke volt, és mint ilyen, a szórakoztató ipar, a piacorientált, a kommersz- vagy tömegkultúra része. Pauer nem csupán az úgynevezett elit-kultúra oldaláról közelített e téma felé, hanem a tömegkultúra közönségét, fogyasztóit is el szeretne volna érni. A művészet szélesebb közönséghez való eljuttatásához, a piaci mechanizmusnak és a művészetközvetítés csatornáinak az összekapcsolásához pedig a





Fotóplasztika, 1989 (Szjusz370) (Fotó: Lugosi László)

média és a tömeges sajtó meghódításán, a marketingen keresztül vezet az út, de ebben az időben tudatosan egy művész sem foglalkozott ezekkel a kérdésekkel. Pauer viszont éppen ezekre az új lehetőségekre kívánt támaszkodni, azokat a sajtó céljai érdekében felhasználni. A reklám mint „műforma” – jóllehet ironikus felhanggal – Pauertől korábban sem állt távol, gondoljunk csak az 1972-es *II. Pszeudo manifesztumra*, amely a *Reklám* alcímet viselte. A *Szépségakció*ról megjelent írásokban a menedzser, a siker, a reklám, a szponzor szavak fordulnak gyakran elő, melyek ma már evidenciának számítanak a művészettel kapcsolatban, amikor egy új generáció koncepciózusan dolgozik azon, hogy az új szisztémát működtesse, és a tágan vett média csatornáin keresztül a nagyközönséget elérje. Vagyis azon, hogy a művészet közbeszéd tárgya legyen. Pauer akcióját az átalakulási folyamat-

ban mindenképpen mint az első kezdeményezést értékelhetjük, még akkor is, ha épp ellenkező előjellel érte el a nagy nyilvánosságot, mint szándékozta.

A meztelen szépség

A szépségkirálynő-választás körüli botrányok elcsendesülése után a *Szépségakció* más értelmezést kapott, művészettörténészek – elsősorban Körner Éva²⁸ – kezdték a szépségminták és a Pszeudo összefüggését hangsúlyozni, illetve a testminták tömeges készülésében és látványában valami mást is meglátni. Körner 1991-ben írt értelmezésében a szépségkirálynőről készült, a *Magyarország szépe 1985* címet kapó szobor úgy jelenik meg, mint amely végül is megőrzött valamit az akció dokumentarista jellegéből: „kontrasztja volt ez a szobor a sok lepelbe burkolt *Mayának* is. Holott a PSZEUDO egy újabb ka-

landjáról volt szó. A szépségkirálynő révén magáról a szépség fogalmáról feltehető kérdésekről. [...] Ábrázolja, rögzíti azt a testet, amelyben mintegy megjelenik a szépség mai szociológiája. [...] Héjplasztika ez, s a szélek nem is illeszkednek, mintegy hangsúlyozva a szobor lényeges tartalmát; ha az élő test, a szépségkirálynőség mulandó pillanatát a szobor tartós létébe emelte is, ez a szobor a szépség eszményének efemérségéről, lebbenékenységéről és kérdésességéről szól.”²⁹ Hozzá lehetne még tenni, hogy Molnár Csilla halálával a szobor önmagán túlmutató értelmet is kapott. Ekkor tűnt fel igazán, hogy a lányról még életben készült szobor síremlék benyomását kelti, s mint ilyen, szimbólumává vált annak, hogy e szépségkirálynő-választáson a Szépség meghalt.³⁰

A szép nő meztelen teste ugyanakkor erotikus, és a szobornak ez az aspektusa elsősorban a dokumentatív jellegű *Szépségakció* összefüggéséből való kiemelése után vált nyilvánvalóvá. A szépség, a vágy, a szerelem, az erotika, az akt, a női meztelenség, a testiség, a nemi aktus és a nemi szervek emblematikája egyaránt témája volt az ****Erotika és szexualitás a magyar képzőművészetben* című kiállítássorozat Antal István rendezte *Sebet, kegyet**** című kiállításának 1997-ben, amelyen a rendező a *Magyarország Szépe* szobrot is kiállította, és tanulmányában a *Mayával* összefüggésben tárgyalta. A lány átszellemült arca, kontraposztós póza, ernyedttesttartása, naturalista hűséggel leképezett teste, a bronz felszín feszessége és ridegsége, csupasz szemérmének hangsúlyos vonala, vagyis a megformálás egyes elemei révén a szobor gyökeres ellentéte a Pszeudovilág mitikus alakjának, *Mayának*, aki a testének közepén tátongó titokzatos réssel igen szublimált formában érintette a megfoghatatlan istennő, a megismerés utáni vágy és az érzékiség kozmikus vagy misztikus összefüggéseit. Míg a szépségkirálynő testmintája leplezetlen, addig *Maya* szobra leplezetlen, vagy inkább: leleplezhetetlen. Jóllehet a szépségkirálynő szobrának egyik poliészterváltozatánál a lány fehér testét tüll fedte, ám a test valós domborulataira tapadó anyag, akár egy próbababáról, levehető volt. A *Maya* alakjához kapcsolódó pszeudo rítus, az istennő vetkőztetése-öltöztetése, babusgatása, a *Szépségakció* egészét tekintve is, a testminták kivitelezése során gyakorlatias munkafázissá vált. Bizonyos értelemben a szublimá-

lással ellentétes folyamatról volt szó, amennyiben a lányok levetkőzése, az egyes rétegek eltávolítása után a testre kent folyékony anyag megszilárdult, és nem légies lepelbe, hanem percekig tartó, fizikailag érezhetően meleg, szorító hatású gipszhéjba burkolta a testet. A gipszhéj leemelése, a test kibontása inkább a földi megszületésre, semmint átszellemült jelenésre hasonlított. Pauer nem kívánta ezt a munkafolyamatot a mű részévé tenni, ő maga nem készített róla folyamatdokumentációt, a *Szépségakció* időszakában a műtermi munka egyes fázisait megörökítő felvételeket külső megfigyelők készítették vagy dokumentum-, vagy sajtófotó céljából, a képeket azonban mindkét esetben a nagyobb nyilvánosságnak szánva.³² A voyeur nézőpont a gipszmintavételi eljárás egyes mozzanatainak csupasz erotikáját vette csak észre, ami távol állt a művész szándékától, bár Pauer nyilvánvalóan tudatában volt a *Szépségakció* erotikával kapcsolatos tartalmának. Nehezen ragadható meg az a pillanat, amikor az akcióban részt nem vevő számára a látvány valami mást kezd el jelenteni, mint ahogy az is, hogy mikor válik az akt (modell), a művészi forma (Kenneth Clark), a szemmel való gyönyörködés tárgya meztelen női testté, a testi gyönyör, az érzéki vágy tárgyává. És az utóbbi esetben nem csupán a külső szemlélőről van szó, hanem magáról a szobrászról is, aki – mint ez a Bacsó-féle felvételeken látszik – segédeivel egyetemben meg-meg állt, néha létrára mászott, és hosszasan méregette az anyaszült meztelenül pózoló modellt. Mivel a modellekről készült valóság-hű testminták ugyanezt a látványt közvetítik, e ponton a Pygmalion-mítosz problémaköréhez érkeztünk el. Egy Ovidiustól



Marian, 1988 körül (Szjsz358) az 1985-ben készült testminta nyomán (Szjsz229) (Fotó: Pauer Archívum)

vett idézettel vezették be a műsor készítői az a tévéfilmet is, amelyben Pauer dunajvárosi *Hátminta* című szobrát (1991, Szjsz378) a *Szépségmintákkal* való összefüggésében mutatták be:³³ „Élő szép szűznek vélhetnéd könnyen e szobrot; / tán a szemérem tiltja csupán mozdulnia, vélnéd; / művészet fedi el, hogy csak művészet. Az ámult / Pygmalion az utánzott testtől gyúl szerelemre. / Ujjjaival művét tapogatja; ha emberi test-e / vagy csak ivor; s hogy ivor, nem vallja be mégse magának.”³⁴ A Pszeudo átvitt értelemben érintette ezt a témát, hiszen a gyúrt felületek illúziójával kapcsolatban is elmondható, hogy „művészet fedi el, hogy csak művészet”, mindaddig, amíg le nem lepleződik. Lényeges különbség, hogy a figurális szobrokat, ellentétben a *Pszeudo félgömbök* domború formájával, nem kell megtapogatni ahhoz, hogy rá-



jöjjünk: kétértelmű helyzettel állunk szemben. Pauer csak dokumentált, még ha egy külső szemlélő ebben csupán az erotikus felszín veszi is észre. Mindemellett Pauertől természetesen nem állt és nem áll távol az erotika. Ebben a vonatkozásban konceptuális időszkából az 1971. július 2-ai, balatonboglári *Röpcédula-akció*t (Szjsz118),³⁵ valamint az 1972-es *Unom a koncept-art-ot* című művét lehetne említeni, amely erotikus ceruzarajzokból áll. (Szjsz130)³⁶ A *Szépségakció* keretében készített művek közül nem csupán a *Magyarország Szépe*, hanem más darabok is erotikusak, nem is beszélve a későbbi, magánhasználatra szánt *popós* párnákról (Szjsz340), amelyek anyaga könnyű habszivacs, és egyes oldalakon felváltva hol egy női popó, hol két kebel, vagy egy hát nyújt helyet pihenésre vágyó tulajdonosának.

A *Kariatidák* pozitív és negatív gipszmintáiról 1985-ben készített pozitív és negatív fotósorozat (Szjsz218) részlete: *Kariatida „női korpusz” (8)*, 1984–1985 (Szjsz210) (Dia: Pauer Archívum)





A Szülői torzó (Szjsz291) és az Olimpiai díjak (Szjsz292–294), 1987–1988 (Fotó: Pauer Henrik)

Héjplasztikák

Szépségakció keretében készített testminták mellett 1985 és 1989 között Pauer egyéb munkáival és terveivel összefüggésben, valamint a kísérletezés szándékával számos, nem csupán egészalakos, hanem egyes testrészleteket ábrázoló gipszmintát vett modellekről, ismerőseiről, és családtagjairól is. Ezek összefoglaló elnevezése a héjplasztika lett, amely – szemben a *Szépségakció*val kapcsolatos, metaforikus/költői jelentésű szépségmintával – műfaji megjelölés volt. Körner Éva fentebb idézett soraiiban szintén ilyen értelemben használta, amikor a *Magyarország Szépe* című szobornak a klasszikus szobrászattól eltérő, sajátos kifejezőértékeit foglalta össze. Az álló vagy fekvő

(gipszágyba fektetett) élő emberi alakról egy a modell testére vékonyan rákent gipszhéjhoz rögzített rácsszerkezet segítségével levett, a modell első és hátsó oldalát is megőrkítő negatív gipszformákat Pauer nem magyszerű, tömör, pozitív öntvények készítéséhez alkalmas átmeneti formáknak fogta fel. A pozitív nem a negatív formafelek burokká való összeillesztése után készült, hanem a résznegatívokról készült pozitív lenyomatokat Pauer utólag illesztette össze, hangsúlyozva az illeszkedések esetlegességeit, réseit, hiányait is. Vagyis a munkafolyamat korábbi fázisait, az alkalmazott technikát nem kívánta álcázni, hiszen e testdokumentumok³⁷ esetében a dokumentálás módja maga is az értelmezést befolyásoló tényező

volt. Mindenesetre a pozitív és a negatív („ez a két elvont vonatkozásban oly gazdag latin szó »szobrásznyelven« mindig a gipszformázás két állapotát jelenti” – írta Ferenczy Béni³⁸) eljárás Pauer számára is számos átvitt értelmezést, valamint egy új technikai megoldást tett lehetővé. „Szemben néhány radikálisabb barátommal, akik egyből elutasítanak valakit, mert – mondjuk – nem áll jól a szeme... [nekem] egy kicsit jobban is tetszik az az ember, akinek nem áll jól a szeme, mert szeretnék belátni a felület mögé. Legelőször a dokumentarista szobraim is azért érdekelték, mert egyszerre mutatják meg a test tökéletes másolatát és annak belsőjét. Tehát ott, ahol a hátulját látnád, ott ugyanannak a felületnek a belseje van. A plasztika belülről és kívülről is megmutatja a testet. Belülről persze nem a test belsejét látod, hanem a külsejének a másik oldalát” – magyarázta Pauer 1993-ban³⁹ héjszobrainak legfontosabb jellemvonását. Azokhoz a tartós anyagból, műgyantából kivitelezett héjplasztikákhoz, amelyeknél a héj egyik felén a test külső, domború, pozitív képe, a héj másik oldalán pedig ugyanennek negatív lenyomata látható, Pauer – hasonlóan mint a Pseudo esetében – fokozatosan, a szobrok optikai tulajdonságainak elemzésén keresztül jutott el. 1985 első felében egy színházi díszlethez⁴⁰ tizenöt feltartott karú alakot, kariatidát készített élő alakokról vett negatív testminták alapján. E figurális formákkal kapcsolatban figyelme arra a Pseudo esetében is fontos, és egyébként is jól ismert jelenségre terelődött, hogy a homorú formákat bizonyos megvilágításban domborúnak látjuk. Ez az optikai inverzió, „amelyet először Ernst Mach írt le, konkáv képződményeknél (képek-nél) spontán módon is fellép. Ezeket azért látjuk konvexnek, mert a konkáv forma valószerűtlennek tűnik. Ha elmozdulunk, az inverz kép is velünk fordul. Egy arcról készült lenyomat esetében az felettébb meglepő!”⁴¹ Ismét Fe-

A Lécvázis női alak, 1985 (Szjsz230) részlete (Fotó: Dabi István), *K. Z. arcmásolata*, 1985 (Szjsz227) (Fotó: Pauer Archívum), Adolph von Menzel: *Műteremfal*, 1872 (Kunsthalle, Hamburg), *Hátal ülő* (Ingres „*Fürdőző nő*”-je nyomán), 1986 (Szjsz249) (Fotó: Pauer Henrik), „*Hilfsmittel für die bildende Kunst (Naturabgüsse)*.” In: Die Bildnerkunst. Hrsg. und im Verlag von C. A. Ziller, Dresden, é. n. 1. kép.



renczy Bénit idézve a hagyományos szobrászati felfogás példajaként, „a szobrász művészi érzéke, melyben tehetsége érvényesül, a plasztikus, domború formák »tapintata«: minél eleve-
nebb ez az érzék, annál nehezebben gondolkodik »negatív«-ban, pedig a formázáshoz éppen erre van szükség.”⁴² Pauer tehát a hagyományos (akadémikus) szobrászat szempontjából csupán átmeneti fázisnak tekintett, a sokszorosítást vagy a tartós anyagban történő kivitelezést elősegítő formázással járó sajátos értékeket tartotta, ha nem is elsődlegesnek, de a pozitív, plasztikus formákkal egyenértékűeknek. Ugyanez foglalkoztatta korai szobrai és a Pszeudo esetében is, ahol a tapintási (szobrászati) és az optikai (festői) érzéket kapcsolta össze. A testmintáknál is túllépett a homorú és a domború, a konvex és a konkáv formáknak csupán a bevett szóhasználat alapján történő, pozitív és negatív formákként való leírásával, és ezeket a plasztikai értékeket a fényképezés jól ismert technikai sajátosságaival hozta összefüggésbe. A fénykép nem más, mint a fényérzékeny felületre eső fény „lenyomata”: ahol a negatívot több fény éri, ott sötétebb lesz. A pozitív kép a negatív lemez fény-árnyék viszonyainak megfordításával jön létre. A „fény-lenyomat” analógiájaként foghatók fel a testlenyomatok is: ahol a képlékeny anyagot nagyobb nyomás éri, ott a forma mélyebb lesz. A pozitív ebben az esetben a negatív kifordításával keletkezik. A két technika egyidejű közreműködése figyelhető meg a Torinói lepelnél, ahol a test kidomborodó része gyakorolt nagyobb nyomást a lepelre, amely ennek következtében, nem mélyebb, hanem sötétebb lett. Ha elfogadjuk a feltámadás-hipotézist, akkor úgy fogalmazhatunk, hogy a test kidomborodó felületéről érkező nagyobb mennyiségű fény (és hő) következtében jött létre a textílián a test negatív képe, amely az erről készített fényképnegatívon látszik pozitívnak.⁴³ A pozitív és a



K. G., 1988 körül (Szjsz363) (Fotó: Pauer Archivum)

negatív képeknek ilyen és hasonló átfordulásait, összekötve a héjplasztikák konvex-konkáv inverziójával, szemléltette Pauer a *Kariatidák*-hoz készült fekete-fehér diasorozaton (Szjsz218), amelyet később előadásformájában is bemutatott az egrí Fényszimpóziumon 1996-ban.⁴⁴ A szóbeli előadás a diákon látható, leképezett plasztika állapota és az azt leképező felület technikájának megnevezéséből állt, és így a minden egyes lenyomat esetében előállítható négy variáció felsorolásából: a pozitív pozitívja, a pozitív negatívja, a negatív pozitívja, a negatív negatívja. Mindez tizenöt-ször hangzott el, vagyis Pauer összesen hatvan diát

vetített, amelyek során az azokat magyarázó szöveg is mintegy állandóan át meg át fordult, felidézve a pszeudoeladások akusztikáját. A diák tehát minden egyes kariatida esetében a következő viszonylatokat mutatták: a pozitív testminta pozitív képe, a pozitív testminta negatív képe, a negatív testminta pozitív képe (ahol maga a negatív is úgy volt megvilágítva, hogy pozitívnak látszott), s végül ennek a negatív képe. A szobrászatnak és a fényképezés technikájának az összekapcsolásával már a Pszeudo esetében is lehetett találkozni; az illuzórikus pozitív-negatív formákat, vagyis a fekete-fehér képet, a pszeudo felületet Beke László *Fotó-látás az új magyar művészetben* című cikkében „álfényképnek” nevezte,⁴⁵ Maurer Dóra pedig „proto-fotogramnak”.⁴⁶

A fotóval kapcsolatos másik kísérlet a héjplasztikákkal összefüggésben a fotóplasztika volt, jóllehet végül is csupán egyetlen mű⁴⁷ készült el ezzel a technikával, amelyet Pauer 1989-ben a *Más – kép. Experimentális fotográfia az elmúlt két évtizedben Magyarországon* című kiállításon a *Természetes (ős)foto/effekt* című szövegével, és más fotóval foglalkozó munkáival együtt mutatott be.⁴⁸ A *Fotóplasztika* című műnél (Szjsz370) a fényérzékeny emulzióval bekent női torzó felületén rögzítette a test (fény)képét. A kísérleteknek részben technikai nehézségek, részben az a felismerés vetett véget, hogy ugyanez a hatás elérhető szórópisztoly alkalmazásával is. Minden esetben az előhívás a kulcsszó, vagy a közös metafora, vagyis a képlékeny anyagban, a gipszmasszában, a hívóba mártott fotópapíron, és a festékekkel megfújt papíron egyaránt hasonló folyamat játszódik le, ahogy a semmiből fokozatosan előtűnik az alak vagy az alakzat képe. 1989-ben ez az előhívás vagy előtűnés és a héjplasztikák optikai inverziója immár nem külön plasztikai állapotú lenyomatokon, hanem a fentebb leírt, a kétoldalas – egyben po-

K. J. karjai, 1988 körül (Szjsz361), Molnár Csilla Andrea maszkja, 1985–1988 (Szjsz235), Lois (Szjsz350) testmintájának készítése (Fotók: Pauer Archivum), „Budapest szépe”, 1988, részlet (Szjsz294), „Magyarország szépe 1985”, 1985, részlet (Szjsz234) (Fotók: Dabi István)





A Szépségminták a soproni Körmeny–Csák Gyűjteményben (Fotó: Szőke Annamária)

zitiv és negatív – héjplasztikákon jelent meg. Az optikai inverziót a tükrözéssel összekötve mutatta be a *Szimmetria* című kiállításon⁴⁹ kiállított *Stauby maszkja* című alkotás (Szjsz366), amelynél az arcról vett lenyomatot egy tükröződő fekete talapzatra fordítva, fejfelé lefelé erősítette rá. Az optikai átfordulás leg hatásosabb bemutatását Pauer azokkal a színes műgyanta (akril gyanta) szobraival valósította meg, amelyeket a negatív oldalon akrilfestékkel is manipulált, és egy csapággal ellátott rúdra erősített, aminek következtében a héjplasztikák forgathatók voltak. A szobor elfordulásakor a plasztika pozitív formái szinte a semmibe tűntek el, majd ez ellenkező oldalon a negatív illuzórikus pozitív képe jelent meg, vagyis előjött ugyanaz a kép, de máshogy. Pauer e szobrok sajátosságainak leírásakor a görbült sík kifejezést használja, ami eszünkbe juttathatja a Möbius-szalag elvét. A forgó elő- és hátoldal vizuálisan egy folytonos képet alkot, a pozitívna a negatívba való átmenete szemmel alig ragadható meg, miközben csupán domború formákat érzékelünk. Emberáb-

rázolásokról lévén szó, az illúzió és valóság ezen újabb egymásba játszása a hiánynak és a jelenlétnek az emberi létre vonatkozatható furcsa, valószerűtlen kettősségét eredményezte. E szobrokat Magyarországon Pauer soha nem mutatta be. Elkészítésükhöz a *Studio DM* elnevezésű francia táncszínházi társulat felkérése, és egy franciaországi kiállítás lehetőségének a felmerülése adott ösztönzést, amely végül is nem valósult meg. Az 1989-ben a helyszínen kiszállított szobrok azóta lappanganak (Szjsz344–364).⁵⁰ A DM Stúdióról lentebb még lesz szó, itt a héjplasztika műfajával kapcsolatos utolsó formai variációként az 1991-ben bronzból öntött *Hát (Mobil)* című alkotást (Szjsz381) említeném meg, amely négy részből áll és minden része külön forgatható, játékos szemléltetését adva az eddig tárgyalt problémának.

Depôt

1985 és 1988 között Pauer műtermében és az ahhoz tartozó padlásán lécvázaz negatív gipszminták, gipsz- és poliészterpozitívok, testrészekről készült lenyomatok, ezekből összeállított figurális tárgyak, a szépségek testmintái, kariatidák és egyéb kompozíciók halmozódtak fel. A gipszminták ezen raktárában a testminták tömege döbbenetes és egyben vonzó látványt nyújtott, ami egyrészt az egymásra helyezett, tehetetlen és merev emberi testekre és testrészekre történő, önkéntelen allúziókkal, másrészt a mindenféle, nagy mennyiségben felhalmozott tárgyak különös világával függött össze. A hol akadémiai műtermi kelléktárnak, hol gipszapokalipszisnek⁵¹ vagy jelenkori Pompejinek tűnő szobor- és szobortöredék-raktár egyfajta analógia- vagy metaforatárként is működött, amellyel kapcsolatban sokféle hasonlat merült fel, mint ahogy ez jól tetten érhető azokban az írásokban, amelyek az anyag egyes nyilvános bemutatói-ról megjelentek, s amelyek a jelen kötetben

újra olvashatók. A padlástérben ideiglenesen látogatható szobrokról Hudra Klára írt élménybeszámolót 1987 novemberében, s ugyancsak élményszerű Kozma György leírása a Francia Intézet egykori, pincekiállítóterében 1988 októberében bemutatott kollektíváról. A kiállítás a *Depôt* (Raktár) címet viselte, és részben a padlástéri állapot rekonstrukciójáról volt szó, ám a rendelkezésre álló földalatti, feketére festett falú térben hatásosan megvilágított figurák együttese nem nélkülözött egyfajta mesterséges, alvilági teatralitást sem. Mindemmellett rend is uralkodott a megrendezett összevisszaságban, hiszen a kiállítást a gipszmintakészlet részletes felmérése előzte meg. Jól illusztrálta ezt a katalógus, amelyben Pauer a minden egyes, leltári számmal ellátott darab méretére és anyagára vonatkozó adatokat, valamint fényképét is közölte. 1992 januárjában a dunaujvárosi Uitz Teremben *Szépségakció. Szépségminták 1985–1990* címmel megrendezett kiállításán⁵² Pauer a műveket ismét egymásra halmozva mutatta be, de elrendezésük piramis formát követett. A terem közepén egy négyszög alakú lapos talapzatra felállított szoboregyüttest a megnyitótól a közönségtől egy vékony, átlátszó tüll választotta el, s Körner Éva megnyitóbeszéde után ennek fellebbentésével vált a mű teljes egészében láthatóvá. Ezzel a megoldással Pauer egyrészt a mű előzményének számító *Maya*-szobor rétegzettségére, a valóság foko-

Torzó, 1993 (Szjsz396) (Fotó: Dabi István)



Pauer Gyula műtermének padlásán a *Szépségminták* között, 1989 (Fotó: Yves Gellie), Auguste Rodin: *Meditáció kar nélkül (Méditation sans bras)*, 1896–1997 (Musée Rodin, Meudon), a *Depôt* című kiállítás katalógusának borítójához készített fénykép a *Szépségmintákról* és az egyik modellről Pauer műtermében, 1988 (Fotó: Somfai István)





A *Kettős* (Rita, Bernardo) és készülésének folyamata, 1989 (Szjsz351) (Fotó: Pauer Archívum)

zatos feltárlására is utalt, másrészt a leleplezés gesztusával a testminták egységes műként új státusba kerültek, amelyet Körner Éva ez alkalomból publikált, a jelen kötetben is olvasható tanulmányának címe – *Emlékmű az állhatatlan eszménynek* – fejezett ki. Az egykori akció emlékművé (vagy műemlékké) válása mellett, a dunaújvárosi kiállításon a mű részleges művészettörténeti feldolgozására is sor került, hisz így kell értékelünk a falon bemutatott, összesen 96 darab tablót, amelyeket Pauer az egyes műveket önállóan reprezentáló fényképekből, valamint egyéb dokumentumokból és analógiákból állított össze. Az utóbbiak között szerepelt például a John de Andreát munka közben megörökítő színes magazinoldal, Adolph von Menzel 1872-es *Műteremfal* című festményének (Kunsthalle, Hamburg), valamint Auguste Rodin 1896–1997-es *Meditáció kar nélkül* (*Méditation sans bras*) című szobrának (Musée Rodin, Meudon) a reprodukciója. Az összeállítás sokszor homályban hagyta az eredeti Pauer-művek és a művészettörténeti párhuzamok közötti különbséget, amelyekre számos példa akad a testminták között a tablókon jelzettek kívül is. Hol szándékos (például Jean-Auguste-Dominique Ingres *A nagy fürdőző* című, 1808-as képének hátaktja esetében [Louvre, Párizs]), hol véletlen idézetekről van szó, amelyeket értékelhetünk az akadémikus művészet komoly utalásos, felidéző eljárása vagy a posztmodern játékos idézés-technikája felől is. A héjplasztikákon túlmutatóan azonban fontos megemlíteni Pauernak azt a sokszor igen következetes stratégiáját, hogy saját munkáinak művészettörténeti megalapozását is elvégzi vagy elvégezteti kortársaival együttműködve, aminek jó példája a fiktív művész,

P. É. R. Y Puci alakjának és életművének a megteremtése 1987-ben, amely a művek bemutatásával, elemzésével és a „visszaemlékezések” összegyűjtésével kapcsolódott össze. A szépségminták és héjplasztikák következő bemutatására az 1995-ös *Helyzetkép* című szobrászati kiállításon került sor a Műcsarnokban, ahol a piramis alakú elrendezés állandósult. A kiállítás után a műcsoport a Körnendi-Csák Gyűjteménybe került, ahol először a padlásteri elrendezést imitálva állították fel,⁵³ majd a gyűjtemény soproni részlegének a megnyitásakor ténylegesen egy külön padlásteret szántak a szoborkompozíciónak. A tömegében nehezen mozdítható, törékeny

tárgyegyüttes méltó elhelyezést kapott, amelyre korábban Pauer egyáltalán nem számított. Saját padlásán, a cserepek között lágyan besűrűdő vagy éles sugarakban bevetülő fényben a testminták assemblage-a (Kozma György) megfagyott happeningnek hatott, de Pauer inkább teátrális szoboregyüttesnek vagy szoborszínháznak nevezte. A *Szépségakció* végül is *egyszemélyes színházzá* változott, ahol a művész és barátai, ismerősei a mulandó szépség emberi porhüvelyekben testet öltő alakzatára vethettek egy pillantást. Pauer is részben ezt a hangulatot őrizte e művével kapcsolatban, amelynek egy részletét 1993-ban a Miskolci Galériában megrendezett *Tor-*

Részlet a *Fragments* című táncszínházi előadásból, 1989 (Fotó: Agnes Courrault/Enguerand)



zó című kiállításon mutatta be. Nem feledve, hogy 1969-es *Torzó* című, gipszből készített szobra szintén elpusztult, de talán ettől a tényről függetlenül, egyik testmintáját (Szjsz396) e kiállítás alkalmával összetörette, és mint régészeti leletet, darabokban állította ki. A kiállítás katalógusában a következő szöveget közölte: „torzó, részlet, törött, összezúzott, szilánkos, forgácsos, tört, tor, törzs, fejtelen torok, tursus, thyrso..., csonka, töredék-szobor, törmelék, relikvia, sitt, zúzalék, dara, por, púder, múlt, emlék.”⁵⁴

Alkalmazott héjplasztikák

A melankólia azonban nem minden rétegében hatotta át a testmintákat, ugyanis a gipszraktár 1993-ig (amikor is egy hosszan elhúzódó műterem-átalakítás az ott folyó nagyobb munkáknak véget vetett) folyamatosan használatban volt, és valóban a kellék- vagy a mintaraktár szerepét töltötte be. Pauer egyes darabokat adandó alkalommal újra felhasznált, illetve közben újabbakat is készített. Ezen alkalmi munkák közé tartoztak egyes színházi vagy filmes díszletek, a szülői torzó (Szjsz291), az ugyancsak a szülői olimpiához készített díjak (Szjsz292–294), az emlékmű-szobrászati pályázatok és kivitelezett munkák (Szjsz377, 389, 390, 392), a magánmegrendelésre készített egész- és részalakos portrészobrok (például: Szjsz288), valamint egyes funkcionális (például a *Hamutartó*, Szjsz368) és egyéb erotikus vagy popós tárgyak is (így a *Párna* több variációja, Szjsz340). Pauer műterme tehát a *Szépségakció* után is több munkatársat foglalkoztató műhelyként funkcionált, jóllehet a héjplasztikákkal összefüggő szobrászati munkák csak egyik részét tették ki mindennapi tevékenységének, hiszen 1985 és 1993 között több mint húsz, ezektől független film- és színházi díszletet tervezett, valamint ebben az időben zajlott a *P. É. R. Y Puci*-projekt és elkészült a *Torinói lepel szobra* is.

Azokról az 1989 és 1995 közötti emlékmű-szobrokról és tervekről, amelyek a héjplasztikák műfajához köthetők, e kötetben Boros Gézána a témáról szóló tanulmányában lehet bővebben olvasni. Ezek sorát a Pesti Erikáról 1985-ben vett, ám egy technikai hiba folytán behorpadt gipszminta alapján készített, 1989-ben az 1956-os forradalom vértanúinak emlékművére kiírt pályázatra beadott poliészterváltózat (Szjsz231 és Szjsz376) nyitja, és olyan tervek zárják, mint a testminták tömeges elrendezését a múltidézés szándéká-

val alkalmazó 1992-es *Magyar Függetlenségi Emlékmű*, amelynél az üvegfallal leválasztott gipszszobor tömeg fölé magasodva a zászlótartó géniusz bronzalakjaként az 1985-ös szépségkirálynő szobrát helyezte volna el (Szjsz392), valamint az 1995-ös *Himnusz-szobrát* (Szjsz402) és a siófoki Ezüstpartra 2003-ban tervezett *Magyarország Szépe 1985* szoborát (Szjsz497). A női szépség(ek) allegorikus adaptációja a különböző eszmei mondanivalót közvetíteni szándékozó emlékművekhez a második világháborúban hősi halált halt honvédek mosonmagyaróvári, 1991 szeptemberében felavatott emlékművénel (Szjsz389) egy merész csavarral valósult meg. Ebben az esetben ugyanis nem jelképes ábrázolásról, hanem egy haldokló fiatal férfi katonát ábrázoló szoborról volt szó, amelynek mintáját azonban Pauer egy női modellről vette le. Ugyanakkor a szobor helyes pózának megtalálásához egy katonaruhába öltöztetett férfi modellről (Michael Mehlmann) készített fényképsorozatot, egy újfajta folyamatdokumentációt vett igénybe, amely egy pathosformparódia is lehetne. A beállított pózok közötti különbségek minimálisak, és jól szemléltetik a hagyományos, vagy az akadémiai figurális szobrászat kompozicionális alapproblémáját: az alak mozdulata, testének íve, az öltözet esése, az arckifejezés, a kitekintet mind hozzájárul ahhoz, hogy az egyszerű alak a patetikustól a nevetségesig a legkülönbözőbb kife-

Kétalakos kompozíció, 1986 (Szjsz247) (Fotó: Dabi István).
Készült Federico Fellini–Lukács Andor *Étűdők a szerelemről* című darabjához, Kaposvár, Csiky Gergely Színház



jezéseket öltse magára. Az emlékműszobrászatot a megszokottól eltérő megoldásokkal megújítani igyekvő Pauer számára végül is a klasszikus *Haldokló gallus* című szobor póza bizonyult a „legszebbnek”.

Az örökérvényűséggel mind a mozdulatok, mind a funkció tekintetében ellentétes előjelű feladatra vállalkozott Pauer a párizsi táncszínház, a *Studio DM* egyik előadásához készített héjplasztikákkal, amelyek optikai tulajdonságairól fentebb már volt szó. A társulat vezetője, Catherine Diverres, és egyik tagja, Bernardo Montet által koreografált és rendezett, *Fragments (Töredékek)* című táncjátékot kifejezetten Pauer testmintái inspirálták. Pauer 1989 májusában a Budapestre utazó, az előadásban részt vevő, különböző táncpózokba merevedő táncosokról (akiket a gipszmin-takészítés technikájára is megtanított) mintákat vett, és az ezek nyomán műgyantából kivitelezett, könnyű, forgatható talapzatra szerelt, egyes esetekben megkettőzött alakokat ábrázoló héjplasztikák a színpadon az élő táncosokkal együtt szerepeltek.⁵⁵ Hasonlóan illékony mozdulatokról készült pillanatfelvételeket venni Pauer az 1992-ben kitalált, és jelentős mértékben elő is készített újabb akciója során, amelynek célja a barcelonai olimpiai játékokhoz kapcsolódóan az *Első Jelenkori Olimpiai Pantheon*, a „modernkori olimpia első dokumentumértékű szobrászati pantheonjának” a létrehozása volt, „ahogy azt a klasszikus görög szobrászok, Myrón, Polykleitos, és a többiek tették”.⁵⁶ Ez a kiterjedt infrastruktúrát és szervezést igénylő, az ekkor létrehozott Pauer Stúdió szervezésében lebonyolítani szándékozott vállalkozás, amelyet elsősorban az 1993-as műteremgondok hiúsítottak meg, talán a legnagyobb szabású megvalósítása lett volna a Pauert ebben az időszakban foglalkoztató elképzelésének, hogy pillanatszobrászati technikáját a szobrászat egyik klasszikus, társadalmi jelentőségű funkciójával egyesítse. „Alkotói módszeremnek azt a szerepet szántam, amit a fényképnek szoktunk tulajdonítani” – nyilatkozta 1987-ben,⁵⁷ és a Pantheon-akció előkészítéséhez írt életrajzában azt olvashatjuk, hogy „Pauer korábbi fotografiai kísérleteihez is kapcsolódóan, e technikával megpróbál eseményeket, történeteket is dokumentálni. Ekképp a művészet és a művészek egy régi feladatát is újra éleszti, nevezetesen a jelentős pillanatok, történeti fordulópontok, illetve ezek főszereplőinek, »hőseinek« megörökítését.”

A *Hát („Mobil”)* két nézetből, 1991 (Szjsz381) (Fotó: XXX)

JEGYZETEK

- 1 Magyar nyelven a témáról jó összefoglalást adott Víz László *A torinói halotti lepel és korának meghatározása* című könyve, amely először 1984-ben jelent meg az Ecclesia Kiadónál.
- 2 „A tárgyhoz tartozik, hogy ott van a hült helye, valakinek a nyoma. Ahogy a viaszvirág nyoma ott van a bronzban, és a nyomát, a hült helyét tölti ki a bronz [utalás a *Szobrászkoszorúra*, Szjsz400], így töltöttem én ki a lepel testnyomainak alapján a testet. Így tettem bele testet.” Antal István: *Il-lúzió*. Pauer Gyulával beszélget Antal István. In: *Balkan*, 1994/7. 18.
- 3 1979-ben a Szépművészeti Múzeum felkérésére írt *Programtervezetében* (Szjsz 177) is említésre került egy „Mitikus environment – Pszeudo Krisztussal”. Lásd kötetünk ...%o oldalán.
- 4 Lásd a jelen kötet ...%o oldalán.
- 5 Décsi Ágnes: *Álmodj királylány... In: Képes Európa*, 1993. jan. 15. 18.
- 6 Lásd a *Most eljártsszuk...* kezdetű szöveget jelen kötet ...%o oldalán.
- 7 Décsi Ágnes, i. m. 18.; Antal István: Az álcázott látszat. Pauer Gyulával beszélget Antal István. In: *Magyar Napló*, 1993. júl. 9. 15–17.
- 8 Meztelenül nem miss. Cseszák Gyöngyi riportja. In: *Kurír*, 1992. jan. 11. 7.
- 9 Lásd a jelen kötet ...%o oldalán.
- 10 Dárdai Zsuzsa: Kulisszatitkok. Beszélgetés Pauer Gyulával. In: *Mozgó Világ*, 1987/8. 109.
- 11 Antal István: *Illúzió*, i. m. 15.
- 12 A résztvevők névsorát lásd Pauer műveinek jegyzékében: Szjsz224.
- 13 Meztelenül nem miss, i. m. 7.
- 14 Ezenkívül lásd még: Fenyő János–Bacsó Béla: *Pseudo-art (1–6)*, 1986. In: *Magyar fotográfia 1987*. Kiállítási katalógus. Múcsarnok, Budapest, 1987. Kat. 116–121. sz.
- 15 „A szépségverseny díjai közt az egyik az volt, hogy egy neves szobrász szobrot készít az első helyezettekről. A szoborkészítés technikájához hozzátartozott első fázisában egy akt-gipszöntvény, amit elkészíteni elég furcsa és szokatlan tortúra. A dologból botrány lett, mert két fotós erről fotódokumentációt készített, és a lányok engedélye nélkül megjelentette a *Lui* magazinban. Mi is ott voltunk akkor a szobrász műtermében, s mivel a filmből nem vágtuk ki teljesen, amit ott láttunk, felvetődik a kérdés, hogy vajon nem sértettük-e meg mi is a személyiségi jogokat? Úgy gondoljuk, hogy ez nem egyszerűen jogszabályok kérdése. Ha az volna, akkor a fotósok – akik voltaképpen inkorrektek voltak – felelősségre vonhatók lettek volna, ám léteztek rafinált ügyvédi, jogi kiskapuk... A mi alapállásunk mégse lehetett az, hogy szemérmesen elfordítsuk a kameránkat. Igenis rögzíteni kellett, hogyan és miért készül ez a gipszöntvény, hiszen nem egy obscén rituálé szemléltetői voltunk, hanem egy leendő műalkotás elkészültének avatatlan megfigyelői. Ha egy újságban megjelenhetett a döntőt követő napokban, hogy megválasztottuk a királynőt, a »kárpát-medencei géniuszt testi mását«, akkor igenis el kell menni oda, ahol a géniuszt testi mását megörökítik az örökkévalóságnak. Ha a jogtalanság, etikátlanság, visszaélések szemétdombjának tetején hamis kakasok kukorékolnak a magyar erotikáról, akkor ennek utána kell menni. Sajnos azt kellett tapasztalunk az egész szépségverseny körül, hogy itt a pénz, nyereség és üzletorientált gondolkodás összekeveredett a prűdériával, a sznobssággal, az uram-bátyám tradíciókkal.” Szépleányok ne sírjatok. Kakaskukorékolások a magyar erotikáról. Beszélgetés a Magyar Filmszemle bemutatóján Hartai László és Dér András filmrendezőikkel. In: *Videa*, 34–36. sz., 1987. 27.
- 16 *Magyar Ifjúság*, 1985. dec. 27. 13–14.
- 17 Lásd a 15. jegyzetet.
- 18 Friderikusz Sándor: *Isten, óvd a királynőt! A felszabadulás utáni első – eddig egyetlen – magyar szépségkirálynő, Molnár Csilla Andrea életének és halálának hiteles dokumentumai*. Friderikusz Sándor kiadása, 1987. A témát feldolgozó egyéb könyvek: Gázsó L. Ferenc–Zelei Miklós: *Szépség-hibák*. 1987; Kormos Valéria: *Kiiktatás. Miért halt meg Fenyő János?* Kairos, 2002.
- 19 Körner Éva: Pszeudo. Bevezető előadás a Kosuth Klub Pauer-estjén. In: *Új Művészet*, 1991/9. 19–20.
- 20 Antal István: Az álcázott látszat, i. m. 15–17.
- 21 Meztelenül nem miss, i. m. 7.
- 22 Körner Éva: Pszeudo, i. m. 19.
- 23 Erre vonatkozóan lásd Forgács Éva: A valóság fogalmának változása a 80-as évek magyar művészetében. In: *A modern poszt-jai. Esszék, tanulmányok a 80-as évek magyar művészetéről*. Szerk.: Keserü Katalin. ELTE Bölcsészstudományi Kar, Budapest, 1994. 15–27.; Andrási Gábor: A nyolcvanas évek. Az avantgárd halott. In: Andrási Gábor–Pataki Gábor–Szücs György–Zwickl András: *Magyar képzőművészet a 20. században*. Corvina, Budapest, 1999. 210–248.; Beke László: Az évszázad utolsó két évtizede. In: Beke László–Gábor Eszter–Prakfalvi Endre–Sisa József–Szabó Júlia: *Magyar művészet 1800-tól napjainkig*. Corvina, Budapest, 2002. 372–393.
- 24 Meztelenül nem miss, i. m. 7.
- 25 Forgács Éva, i. m., 19. Forgács Éva tanulmányának címe egyébként: *A valóság fogalmának változása a 80-as évek magyar művészetében*, és a 70-es évek emblematisz műveként említi a Pszeudót és az *I. Pszeudo manifestumot*, mint kifejeződését annak, hogy többféle – egy hivatalos és egy valódi (hipotetikus), valamint egy tapasztalati – valóság létezett akkoriban az emberek számára. Véleménye szerint a nyolcvanas években a hivatalos és a valódi valóság konvergálni kezdett.
- 26 Forgács Éva, i. m., 24.
- 27 Ellenpéldaként, többek között, az 1984-ben megrendezett utolsó betöltött kiállításra, Galántai György *Magyarország a tiéd lehet!* című közösségi akciójára, vagy Erdély Miklósnak az 1984-es bécsi Orwell-kiállításon bemutatott *Hadítitok* című művére lehetne hivatkozni.
- 28 A lentebb idézett részleten kívül lásd még az ebben a kötetben újraközölt két írását.
- 29 Körner Éva: Pszeudo, i. m. 20.
- 30 „Csilla szobra allegorikus. Tartása fenséges és tragikus. Ez a szobrászat mágiája. Drámaiságával megelőlegezi azt, ami történt. Csilla sírszobra előre elkészült” – nyilatkozta Pauer 1992-ben, in: Meztelenül nem miss, i. m. 7.
- 31 *Sebet, kegyet**** II. Kiállítás az Óbudai Társaskör Galériában. 1997. dec. 9–28. Vö. Antal István: *Sebet, kegyet*. In: *** Erotika és szexualitás a magyar képzőművészetben. Szerkesztette: Andrási Gábor. Független Képzőművészeti Műhelyek Ligája, Budapest, 1999. 127–129.: a *Maya* és a *Magyarország szépe* című szobrokról.
- 32 Bacsó Béla fotói, valamint a Dér–Hartai páros filmje mellett (lásd a 14. és a 15. jegyzetet) meg kell említeni, hogy a *Torzó* készítéséről a francia orvos és fotós Yves Gellie készített sorozatot 1989 áprilisában, aki a *Geo Special* című magazin 1989. aug. 16-i, Budapestről szóló száma számára dolgozott. Pauer maga csupán később, 1990 körül kivitelezett szobraihoz (pl. *Hátminta*, 1991, Szjsz378) kapcsolódóan készített videofelvételeket, amelyeket nem a nyilvánosságnak szánt.
- 33 *Pauer Gyula: Szépségminta*. DTV, 1993. Szerkesztő: Tábori Csaba. Operatőr: Deák Sándor. Művészettörténész: Sasvári Edit. Zenei szerkesztő: Várnai Gyula. Munkatársak: Fiók Éva, Poloma László.
- 34 Publius Ovidius Naso: *Átváltozások*. Fordította Devecseri Gábor. Magyar Helikon, Budapest, 1964. 294.
- 35 *Törvénytelen avantgárd. Galántai György balatonboglári kápolnaműterme 1970–1973*. Szerkesztette: Klaniczay Júlia és Sasvári Edit. Art-pool–Balassi, Budapest, 2003. 106.
- 36 *Unom a concept-art-ot*. 1972. febr. 10., 6 db kék színű ceruza rajz, 1969–1972. (Szjsz130)
- 37 Meztelenül nem miss, i. m. 7.
- 38 *A képzőművészet iskolája*. Első kötet. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1979⁴. 234.
- 39 Antal István: Az álcázott látszat, i. m. 15–17.
- 40 Kálmán Imre: *Csárdáskirálynő*. Rendező: Garas Dezső. Margitszigeti Szabadtéri Színpad, Budapest, 1985. júl. 4.
- 41 Bruno Ernst: *Das verzauberte Auge. Unmögliche Objekte und mehrdeutige Figuren*. Tascó, Berlin, 1989. 29. Ugyanitt látható két felvétel Sandro del Prete egy konkáv szobráról.
- 42 *A képzőművészet iskolája*, i. m. 236.
- 43 „1898-ban a torinói Secondo Pia ügyvéd, a fényképezés hőskorának lelkes amatőr fotósa, engedélyt kért és kapott a lepel lefényképezésére. [...] Maga hívta elő a lemezeket saját laboratóriumában...] És amikor a vegyszeres tából kiemelt 51 x 63 cm méretű lemezt a világgosság felé tartva szemügyre vette, elképedve állapította meg a lepelrel kapcsolatos rejtélyek legkülönösebbjét, azt ugyanis, hogy a fényérzékeny lemezen – ahol normális körülmények között a *negatív* képnek kell megjelennie – a leplen ábrázolt emberi alak pozitív képe jelent meg. [...] Egyszeriben kiderült, hogy a lepel eredeti képmásának elmosódott és furcsa foltszerűsége, a mindenfajta test- és arc-ábrázolásoktól eltérő fény-árnyék elosztása onnan adódik, hogy a leplen lévő kép *negatív* kép: ha a negatív lemezen pozitív kép jelenik meg, akkor a lefényképezett, eredeti kép csak negatív lehet.” Víz László: *A torinói halotti lepel és korának meghatározása*. i. m..

- 44 I. Nemzetközi Fényszimpózium. Eger, 1996. szept. 1–4.
- 45 „Talán meglepő, hogyha [...] az olyan fotók sorában, melyek a művészi gondolkodás új típusainak hordozói] először mégsem igazi fényképeket említek – Pauer Gyula Pszeudoplasztikáit. Ezeknek a nagyon egyszerű, gyűrött, szürke papírdarabokra emlékeztető munkáknak annál gazdagabb gondolati vonatkozásai vannak, melyek közül most különösen kettő érdekes. Először is az, hogy *ál-fényképek*, mert művi úton teremtik meg – a fényképezés elvi alapjainak modelljét. Pauer a gyűrött, szürke papírfelület »fényképét« állítja elő, de úgy, hogy fehér papírt vesz elő, ezt összegyűri ugyan, de nem fényképezőgépet fog rá, hanem festékszóró pisztolyt. A fénykép a valóság tárgyait azért rögzíteni, mert a napfény egy bizonyos szögben rájuk esik, míg az ellenkező oldal árnyékos marad. Pauer az ellenkező oldalról közelít, és a feltételezett fény-beesési szöggel szimmetrikus helyzetet vesz föl, innen fekete festéket fúj a gyűrődésekre, a »fényc« pedig ott keletkezik, ahol a felületet nem éri festék. A kisimított papírlap már megkülönböztethetetlen az emulziós fotópapírtól. Második gondolati vonatkozás: mivel ez az eljárás nemcsak a fényképezés, hanem a festészet elvi alapját is modellezi – szóhasználatomnak megfelelően nemcsak a fényképezés, hanem általában a művészet vonatkozásában is *metaforikusnak* nevezem.” In: *Fotóművészet, 1972/3.* 21–22., újraközölve: *Kritikák és képek 1945–1975.* Corvina, Budapest, 1976. 398., B. L.: *Médium/elmélet.* Balassi Kiadó–BAE Tartóshullám–Intermédia, Budapest, 1997. 23.
- 46 „Nem fotogram, de az elvével rokon – proto-fotogramnak tekinthető – a festékszóró pisztoly, az air brush (nálunk elterjedt nevén amerikai retus) használata is [...]. A különbség a két eljárás között »mindössze« annyi, hogy a felületre helyezett sablon az egyiknél a fény hatásától, a másiknál a szórópisztolyból érkező festéktől óvja meg a képet. Pauer Gyula az általa felállított »pszeu-

- do-elv« (1970) demonstrálására készített tárgyai-nak felületén oldalirányból szórt festékkel rögzítette valamely korábbi formai állapotukat: mint-ha surlófénnyel képezne rajtuk árnyékokat. Ily módon a tárgyak végső állapotának látványa a korábbi állapot illúzióját keltette, a kocka sima fala gyűrtnek, a fémlap vászonnak hatott.” Maurer Dóra: *Fényelvtan. A fotogramról.* Magyar Fotográfiai Múzeum–Balassi Kiadó, 2001. 56.
- 47 *Fotóplasztika.* Janus Pannonius Múzeum, Pécs (Szjsz370).
- 48 *Más – kép / Different view. (Experimentális fotográfia az elmúlt két évtizedben Magyarországon).* Ernst Múzeum, Budapest, 1989. szept. 25–okt. 8. Kiállítva még: *Doboz, benne 10 fénykép* (Szjsz160); *Tudathasadás I és II* (Szjsz186–187).
- 49 *Szimmetria.* Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1989. aug. 15-től.
- 50 A szobrokról az elszállításuk előtt készült videofelvétel, amelyet a táncosok öntéséről készült felvételekkel együtt egy be nem fejezett rövidfilmben dolgoztak fel: *Pauernál.* Rendező: Bereményi Géza. Vágó: Losonczy Teri. Kamera: Gonda Pongrác, Monori M. András. Közreműködők: Bernardo, Katrin, Louis, Rita, Micu, Orsi, Érmezei Zoltán, Pauer Gyula, Rauschenberger János (Pauer Archívum).
- 51 A kifejezést lásd a következő jegyzetben hivatkozott egyik újságcikk címében.
- 52 A kiállítást Bencsik Barnabás rendezte, akinek *A SZÉPSÉG keresése. „Szépségminták” – Pauer Gyula kiállítása az Uitz tereben* című írása sokszorosításban, majd a dunaújvárosi Magazinban jelent 1992-ben. A kiállításhoz lásd még: P. I.: Pauer Gyula „szépségkeresése”. Gipsz apokalipszis az Uitz Tereben. In: *Fejér Megyei Hírlap,* 1992. jan. 28.; P. I.: Az élmények lehetősége. Országos hírnevű az Uitz Tere. In: *A Hírlap,* 1992. febr. 11. 5.
- 53 *Körmendi–Csák Gyűjtemény. Kortárs Magyar Művészet. Válogatás 1945–1997.* Körmendi Galéria, Budapest, 1997. 287.

- 54 *Torzó.* Kiállítási katalógus. Szerkesztette: Nagy T. Katalin. Miskolci Galéria, 1993. o. n.
- 55 Bemutató: Centre d’Action Culturelle d’Orleans et du Loiret, Orleans, 1989. dec. 21.
- 56 Részlet a díjnyertes sportolóknak elküldeni szándékozott levélből, amelynek teljes szövege így hangzott: „Tisztelt (cím)! Fogadja őszinte gratulációmát olimpiai aranyérméhez. Folytatva az 1988. évi soeuli olimpia kulturális eseményeit, és felújítva a közel 3000 évvel ezelőtt kezdődő olimpiai játékokhoz kapcsolódó hagyományt, az olimpiakonok szobrának elkészítését, most a 20. század végén, Barcelona után, a modernkori olimpia első dokumentumértékű szobrászati pantheonját kívánom létrehozni, ahogy azt a klasszikus görög szobraszok, Myrón, Polykleitos, és a többiek tették. Felkérem Önt, hogy e terv megvalósításában vegyen részt. Kiválasztanánk az Önre és sportágára legjellemzőbb mozdulatot, amelyet az Ön testéről készült minta alapján egy életnagyságú bronzszoborban örökítenénk meg. Mindezekhez elkerülhetetlen, hogy ellátogasson budapesti műtermembe. Az Ön itt tartózkodása utazással együtt sem tartana két napnál tovább, aminek költségeit és lebonyolítását vállalom. Az elkészült pantheon a soron következő nyári játékok kulturális attrakciója lesz. Tervemről tájékoztattam az Ön országának olimpiai bizottságát, a Nemzetközi Olimpiai Bizottságot, és az atlantai olimpia szervezőbizottságát, valamint számos, a Pantheon iránt érdeklődő szervezetet. Amennyiben javaslatom elnyerte tetszését, és így helyet kíván foglalni az ELSŐ JELENKORI OLIMPIAI PANTHEONban, kérem, hogy a jelentkező olimpiakonok nagy számára való tekintettel, szándékát mielőbb jelezze, és az Önnek leginkább megfelelő időpontról tájékoztasson. Tisztelettel: Pauer Gyula szobrászművész, a Magyar Képzőművészeti Főiskola professzora. Budapest, 1992. október.”
- 57 Hudra Klára: Szépségek levetett burkai. In: *Új Tükör,* 1987. nov., 22.

A második világháborúban hősi halált halt honvédek emlékműve (Szjsz389) készítésének fázisai: beállított férfi modelltől készített póz-tanulmány fotók és a szobor női modelltől levett mintája (Fotó: Pauer Archívum)





Körner Éva

AZ ABSZTRAKT ÉS KONKRÉT SZOBRA SZ: PAUER GYULA

Pauer Gyula témája a SZÉPSÉG – a SZÉPSÉGIKIRÁLYNŐ.

Pauer Gyula filozófus-művész, a művészet funkciójáról, a művészet befolyásoló hatalmáról, a művészi igazságról, a fogalom manipulálhatóságáról csinál szobrokat. Legújabb témája a szépség mibenléte, és az, hogy lehet-e ma a szépséget az emberi alakban megfogalmazni. Micsoda merészség Nofretete, a Diszkoszvető, a Dávid, de akár Renoir nimfái és Manet bárkisasszonya után a szépség manifesztációját emberi alakban keresni. A közelmúlt időszak filozofikus irányzata, a concept art kizárólag a szépségfogalom etimológiájával foglalkozott. Az új konkrét irányzatok, a neorealizmus viszont az emberi alakban a társadalmi és személyes társulást látja meg. Egy hatalmas időtáv, mély eszmei szakadék túlsó partján Pauer Gyula nekimerészkedik, hogy meditációját a szépségről szép emberi alakban közvetítse. Vállalkozásában azonban nemcsak az a jelen művészet konvenciójától halálugrás-szerűen elrugaszzkodó mozdulat az új, hanem realizációs módszere is, a szépséget megformáló klasszikus hagyományhoz képest. Ő a nagyon ezoterikus témát nagyon triviális anyagban fogalmazza meg. Egy elméleti gondolatot egy parlagi gyakorlat szerint olyanfajta öntvényeljárással realizál, mint amellyel a giccsjátékokat készítenek. Pauer nagyon tudatosan, mondhatni világszemléleti alapon használja ezt a vulgáris technikát, éppen a szépségnek mint ideának mai reális megjeleníthetőségét manifesztálja általa, azt az ambivalenciát, amely ma az „idea” és „kép” viszonyát jellemzi, és a feladatot, amelyet maga elé tűzött, hogy feloldja ezt a ma feloldhatatlan ellentmondást.

Pauer Gyula témául a szépségkirálynőt választotta. Mi és ki a szépségkirálynő? Közmegegyezés, egyezményesített eszmény, amit a leginkább elfogadunk? Konzumszemlélettel befolyásolt gondolkodásunk sztereotípiáinak egyik jellegzetes terméke, vagy olyan közös nevezőre emelt, eszményített alak, mint ami-

lyen a görög koré? Az bizonyos, hogy összegzés, általánosítás terméke, és annak ellenére, hogy nagyon mai módon kommerciális, mégis a valamikori szépségeszmény iránti igényünket akarja kielégíteni. Pauer vizsgálódása so-

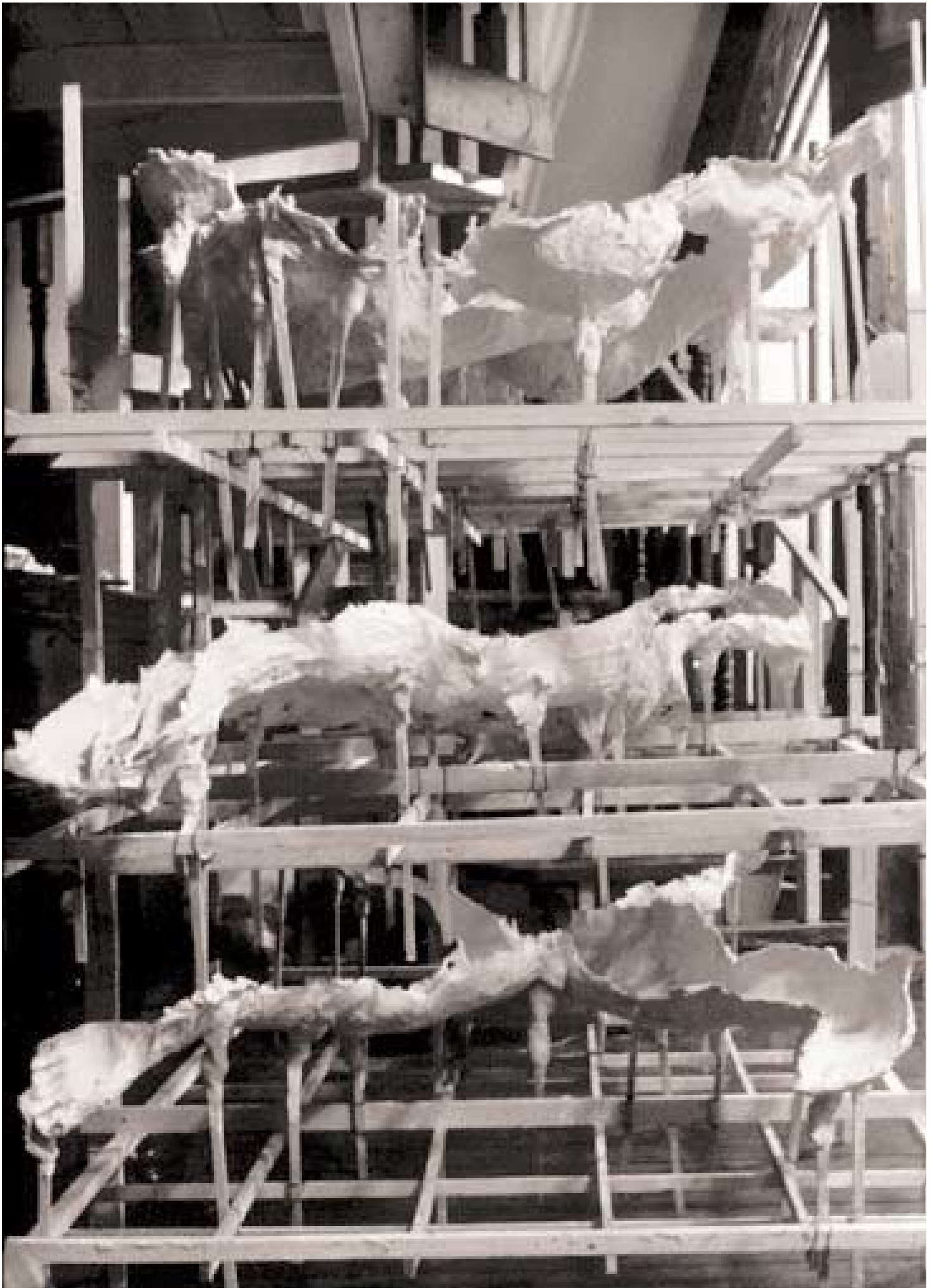


rán mintegy filmszerű, áttetsző rétegekben mutatkoznak meg a téma összetevői. Ábrázolja, rögzíti a megfogható testiséget, amelyben kibontakozik a szépség szociológiája. A dilemma az, hogy a mai ember számára a szépséget a klasszikus eszmény közvetíti-e, vagy inkább a szíves fotók világában, a médiumok által már manipuláltan bemutatott élő test, a műzeumok vagy a magazinok testisége?

A Pauer öntvényeiben mozdulatlaná tett női test mintegy a színpadra emeltség drámai mozzanatával telítődik. Felrázó élmény, amely megbillenti a közhelyes nézést, és a női test voyeur-szemléletét visszaszorítja az a heroiz-

mus, amelyet csak egy megörökített, mozdulatlaná varázsolt test fejezhet ki. A reklámlányok mint mutatvány és a szórakozásra vágyó közönség mint befogadó a plasztikai munka során más minőséggé váltak, az efemerből

és konzumálhatóból kiemelkedett a szemlélet mélyrétegeiben rejtőző, múltba feledett viszonylat. Az eleven forma a plasztikában nemes veretű lesz, de közönséges anyagával, a kihívó színezéssel megőrzi kétértelműségét, a tartós és feszes alakzat aktualitását és mozgékonyágát. Pauer a maga koncepcióit állandóan új és új formák próbájának veti alá. El akarja kerülni a „klasszikus” állandóságot, melyet elutasít, munkájának egyik legfontosabb tényezője folyamat-jellege. Ezáltal szüntelen kényszeríti saját magát és a nézőt a gondolati szembenézésre. Szoboregyüttese meditatív és plasztikai valóság.



A Stúdió DM tagjairól vett testminták raktározása, 1989 (Fotó: Pauer Archívum)

Hudra Klára

SZÉPSÉGEK LEVETETT BURKAI

A HÉJPLASZTIKÁK MŰTERMI BEMUTATÁSÁRÓL

Középiskolai tananyagga és botránykövé szinte egyszerre vált a mai magyar progresszív művészet egyik jeles képviselője. Nevét a tankönyv szerint egy sajátos művészeti koncepció és ideológia megteremtőjeként kell megjegyezniük a diákoknak. A pseudo vagy „hamis plasztika” szobrászati stílus és művészi magatartás is egyben, amelynek képviselőjeként Pauer Gyula nemcsak a *Műalkotások elemzése* című kötet lapjai,* hanem a populáris művészeti fogyasztás városfalai közé is bevonulhatott. Ez utóbbira, persze a művészi szuverenitás harcálláspontjairól sem lemondva, már korábban is vállalkozott, amikor avantgárd alkotóként a szobrászathoz társul választotta a díszlet- és látványtervezést, a színházi és a filmes munkát. Bár önálló kiállításokban nem tobzódhatott eddig, színpadképei [...] és a filmmegbízások [...] megteremtették az összehasonlíthatatlan paueri stílust a magyar látványtervezés néha élőhalottnak tetsző világában.

Két évvel ezelőtt Pauer saját szobrait pókhálóval borítva mint talált tárgyakat állította ki az Óbuda Galériában.** Ezek a pályakezdő művész húsz évvel ezelőtti, giacomettis plasztikai voltak. Most viszont a legújabb, az úgynevezett *Szépségakció* során készített szobrokból, objektektől rendezett műterem-kiállítást. A belépőt kissé megdöbbeníti a Dr. Caligari expresszív jeleneteire és az operaházi kelléktárra egyaránt emlékeztető látvány. Talán csak egyvalami nem illik ide, a háttérben meghúzódó akadémiai mintadarab, egy férfiak. Ez inkább klasszicizáló festmények hangulatát idézi, azt a helyzetet, amelyben fehér galléros urak, műbírálók és műértők kiglancolt műteremben pózolnak. Pauernál azonban nyers anyagok és elhasznált szoborvázak káoszában állunk. Végigtekintve a tökéletes és a tökéletlen gesztusok hullámain, kiderül, hogy a padlástér különböző szegleteiben elhelyezett szobrok hibátlan szépségű vagy éppen ellenkezőleg, csak töredékekben, a ráeső fény nyomán kimetszett formákban testet öltő női alakok. A szobrász dokumentálta a női testet, a részleteit, s a testekben azt is, amit maguk-

ban hordoztak, hordozhattak volna. A szobrászat patinás és ultramodern fortélyait vetette latba, hogy a szépségek levett burkaiban az elképzelt tökéletesség hiánya idéződjék meg. De nem michelangelói torzókat és a női szépség, a természetes erotika esztétikai megjelenítését látjuk. Hanem az amerikai Andy Warhol pop-artos sorozataihoz hasonló tablót. Pauer a legegyszerűbb avantgárdista módszert választotta: a mechanikus ismétlést. Ő azt mondja módszeréről: „Érdeemes a trükkökön túllépve úgy kezelni a »hamis« plasztikát, mint a szobrászati konvenciókon való felülemelkedést: a látszat művészetét. És hogy mi is pontosan a látszat művészet? Valószínűleg az a patthelyzet, amikor képtelenek vagyunk dönteni: elhisszük-e a szállingózó papírszeletekről, hogy hópelyhek, vagy kikérjük magunknak a szemfényvesztést. Az optikailag

megtévesztő hatást neveztem el pseudo-effektusnak, azt, amikor a hazugságot a művészet nélkülözhetetlen tartozékaként fogjuk fel.” [...] „A Szépségakcióban nincs szükség a pseudizálásra. A képmutató helyzet adva volt. Alkotói módszeremnek azt a szerepet szántam, amit a fényképnek szoktunk tulajdonítani. Ezekben a szobrokból nincs túlzás, stilizálás, csak egyszerű hitelesség. De a pseudót olyan félrevezetésként is értelmezem, amely által mégis a valóságra kell rádöbbenünk, de legalább gyanakodni kezdünk, elbizonytalanodunk.”

Nem hihetünk csak a szemnek, a képmutató helyzeteknek. A szobrászat mégis alapvetően illúziót keltő művészet. A felületmegmunkálás lényegi mozzanata, a mimetikus gesztusok nélkülözhetetlenek. Munkatársával együtt Pauer Gyula létrehozta ezt a szoborszínházat,

A Szépségminták Pauer műtermének padlásán, 1991 (Fotó: Tahin Gyula)





A Szépségminták Pauer műtermének padlásán, 1986 után (Fotó: Pauer Archivum)

ahol caravaggieszk figurák és testhelyzetek, szép maszkok játékát láthatjuk, de emellett a lélektől elhagyott ruhaként, porhüvelyként függő, gyűrött formákat is. A leleplező radikalizmus és a profán gyönyörködtetés veszélyesen és nagyvonalúan elegyedik a műterem vegyszeres levegőjében. A gipszből, műgyantából és egyéb kötőanyagokból formált, faállványzatokkal kimerevített és kiegyensúlyozott szobortestek talapatokon, tonettszékeken vagy a padlón helyezkednek el. Felületüket a legfinomabb selymek borítják, sötét ezüst és halványszürke árnyékok fedik. A művész és segédei végül is a pórusokig hatóan pontosították, illetve sokat sejtetően imitálták az emberi test külső megjelenéseit. Ugyanakkor azt is megmutatják ezek a női alakok, hogy a kül-

ső a legsérülékenyebb, a legmanipulálhatóbb. Ennek a felismerésnek a széplelkek és a nagyrealisták egyaránt örülhetnek, lehet viszont, hogy a méretes vásznak előtt vastag ecsettel kezükben állók túl szelídnek találják vagy nem elég szépnek.

A szépség és tárgyi hordozói: a szép képek, ékszerek, szobrok, nippes reinkarnációjára tett hiú kísérletek korát éljük. A művészet ünnepe eközben lehet, hogy elmarad. Némi feszültséggel telve egyre csak nézzük a por és a fény övezte női aktokat, a Pesti Erikákat, a királynő mementóját, egy nagy finálé staffázsfiguráit, melyeket egyetlen képbe sűrít a falnak támasztott hatalmas tükör.

Pauer nem a látszatoknak dolgozik; a díszletek, a megidézett szépség sírkövei múlandó

vagy maradandó termékei egy művészi felfogásnak. A pszeudo természetéből fakad, hogy magában foglalja a heureka-effektust, a „ki-provokált döbbenetet”. Érzékeink ugyan összezavarodhatnak, de ezek a dolgok megvilágítják mind önmagukat, mind a hamisságot. A műalkotás nagyon is funkcionális, mert az életben csúcsosodik ki. Az alkotást az Istennek adott időként értékeli Pauer Gyula, egzisztenciális értéként egy, a tárgyfétisek előtt tisztelgő környezetben.

Kilépve a műteremből mintha nehéz plüssfüggönyök gördülését hallanám a lábatlankodó sziámi macskák halk miákolása mellett. De ekkor a szobrász már messze jár, egyik új filmjének forgatására sietett el.

JEGYZETEK

* Beke László: *Műalkotások elemzése*. Tankönyvkiadó, Budapest, 1986. 422.

** *Egy láda szobor* címmel. 101 Tárgy. Objektek 1955–1985. Óbuda Galéria, Budapest, 1985. máj. 24–júl. 7.

Kozma György

„TESTFELSZÍN KORREKT MÁSOLATBAN”

PAUER 1988-AS DEPÔT CÍMŰ KIÁLLÍTÁSÁRÓL

[...] Kevéssel három óra – a nyitás – előtt értem [a Francia Intézet pince kiállítótermébe, hogy megnézzem Pauer Gyula assemblage-át], de nyitva volt az ajtó, bementem. A lépcső alján egy húsz négyzetméteres terem, feketével borítva, mint egy kripta. Benne fehér gipsztestek villognak, mint egy ókortani keltárban. Szobrok? Hát... Majdnem. Mert ezek gipsz testlenyomatok. Egészalakosak, töredékek, torzók, részletvázlatok. Az egész testet lekenik vazelinnal – hogy rá ne tapadjon a gipsz –, majd megcsinálják a negatív formát, aminek segítségével – gondolom – végül a pozitívot előhívják.

Ami létrejön, az tulajdonképpen ugyanaz a testfelszín, korrekt másolatban. Még a pórusok is látszanak. Egy fenék. Egy mell, lágyan ráhulló kézzel. Én a magam részéről nem hordulok fel, ha meztelen testet látok: az a rossz, aki rosszra gondol. A gnosztikusok szerint minden egyes testrészt egy betűnek felel meg. Viszont minden betű a világ egy teljes szelete: a kristályoktól a növényeken át az angyalokig, minden dimenzió utal egymásra. Lehet, hogy ezek a testrészek valami titkos nyelven beszél-

nek? Azért van ott az a fej – egy maszk – a földön és fölötte az a csípő? De nem kell semmit belemagyarázni. Ezek látszatlények. A majdnem-olyanságról van szó. A „pszeudo”, az „ál”, ahogy Pauer mondta a hatvanas, hetvenes években, amikor Szentjóbó *Hűlő víz* című műve [...], Méhes László szuperrealizmusa, Jovánovics gipszfelületei és Erdély „lét-gesztusai” voltak a Pauer-csillagkép társbolygói. Jelenlegi munkatársai (Ascher vagy Bereményi és Jeles például) szintén ilyen sehova-se-sorolható gondolkodó művészek, filozófusok, bár ezt gondos művészi kivitelezéssel titkolják. Talán közös vonásuk, hogy „minimalisták”: a már ismert művészi és egyéb eredményeket minimalisan „mozdítják csak be” – és mégis a várttól maximálisan eltérő világarányokhoz, világgéphez jutunk, a teljes „fogalmi” (konceptuális) átértékeléshez. Ha a valósághoz akarok hű lenni, akkor a valósághűséghez való viszonyomat kell a valósághoz hűen bemutatni. Valami „az, ami” – de „nem az”, ami. Ez a testfelület azonos az élő test felületével – de mégsem. A gipsz időnként a bőrre fröcsköl, oldalt, alul vagy a torzónál körbe, s teljesen

nyers, szinte csöpög. Az élő test légysága találozik a halott anyag durvaságával.

Eszembe jut egy régebbi Pauer-pszepudo a középiskolás művészetkönyvből (melyet Beke László írt): az a lapos papír, amelyre gyűrődések, behajtások vannak élethűen rástírozva. Vagy a sok év előtti kaposvári Dosztojevszkij-bemutató, ahol „igazi eső” és „igazi macskakő” volt, s Breznik Péter „igazi füstöt” fúj a szekrényben.

Ugyanilyen különös élmény – hogy csak a legújabbakat említsem – Jeles *Álombrigád*-jában az agyagembernek maszkírozott Rátonyi Róbert vagy Bereményi bemutatás előtt álló *Eldorádó*-jának omladozó negyvenes-ötvenes évekbeli világa, melyben az úr éppen Pauer: ő játssza az ávóst.

Az, hogy mi igazi és mi csak látszat, állandóan változik. A világ „bemozdult” körülöttünk – annyira, hogy az ember már biztonságosabbnak érezhet egy pszeudo művet a valóságnál. Pauer világának látszólagossága – látszólagos. Azzal, hogy „bemozdít” bennünket – az „igen vagy nem” kérdését tesszük fel művei láttán –, látszólag elbizonytalanít, de valójában bizsontságot ad: megkönnyebbülés észrevenni az észrevehetetlent.

Itt tartok a pszeudo merengésben, amikor energikus hölgy lép be és tört magyarsággal közli, hogy még két perc van háromig, majd akkor jön nyitni az a néni...

A teuton–szláv–gall civilizáció lételeme a forma, a szabály, a látszat:

– Ön, uram, nincs itt, mert nem lehet itt. Menjen ki és jöjjön vissza.

Amúgy igaza volt, úgyhogy kioldalogtam.

„Hivatalosan” tulajdonképpen nem is láttam Pauer kiállítását, amely, mint megnyitójában Jacques Batho, az Institut igazgatója utalt rá, huszonkét év óta az első Magyarországon. Vagyis, ha korábban láttam Pauer-műveket, szintén csak „nem hivatalosan”.

Lehet, hogy Pauer Gyula nem is létezik.

Csak pszeudo.

A Francia Intézetben 1988-ban megrendezett *Depôt* című kiállítás részlete (Fotó: Pauer Archívum)





Hátminta, 1991 (Szjsz378) (Fotó: Dabi István)

Körner Éva

EMLÉKMŰ AZ ÁLLHATATLAN ESZMÉNYNEK

PAUER GYULA: SZÉPSÉGMINTÁK

Meghökkentő, bizvást mondhatni, példátlan kiállítás rendezett Pauer Gyula. Szobrok ezek, vagy test-maszkok, lenyomatok, a szobor pusztaság lehetőségei? És ki vagy mi a témája ezeknek a szobroknak vagy szobormintáknak, a testi alak sokasága nagyon konkrétan, egyedi vonásokkal, a legnagyobb számú elkülönültségben, vagy ellenkezőleg, egy fogalom, a szépség fogalma, amely az alakok összességében mintegy esszenciaként, felettes valóságként jelenik meg? Az alakok együtt konglomerátumot alkotnak, laza tömböt, amely idegenszerű, különös, már-már sokkoló érzést kelt, valami fájdalmas-riasztó érzését a mulandóságnak. Mintha egy lényeges dolog nem volna jelen, elszállt, csak a burkát hagyta volna itt. Felötlenek a közismert villoni sorok Vas István fordításában: „Mondjátok, milyen véget ért / a szép római dáma, Flóra? / Archipiáda hova tért, / a Thaist, hűgát, ki rejti, ójja? / Echót, ki visszazeng a szóra / s a vizetek fölött hallható, / kinél szebb nem volt földlakója? / De hol van már a tavalyi hó?”

A szobor előtti létből a szobor utáni lét fázisába került alakok hekatombája, melynek halmozásából néhányuk ki akar szabadulni, vágyón felnyúl, magukról a nem jelen lévő szobrokról is szól. Minőségében új műalkotás jött létre, a mindenkor szép törekenységének, mulandóságának emlékműve.

A mű előtörténete közismert. Az első szocialista-magyarországi szépségkirálynő-válasz-

táshoz kapcsolódik. Akkor Pauert a dolog szokatlan harsány újdonsága, kihívása ragadta meg. Szobrászi beavatkozásának botránya csakhamar kipattant. Szerencsére nem hátrált meg, és a műterem ostromlott falai között folyt a szorgos teammunka, a szépségkirálynő-akció. Hiteles lenyomatok készültek a szép nő testekről, egyes alakok és csoportok különös viszonylatokban, leplezetlenül és leplekben, amelyek a közvetlen, portrészzerű megjelenésben nagyon is sokrétű jelentést hordoztak.

Ezek a jelentések különböző szintűek és távlatúak voltak, és csak a mű megszületése során alakultak ki. Hiszen az eredeti szándék a nem mindennapi esemény kihasználása volt, és a próba vállalása, hogy mit tud vele a művész kezdeni. S csak mintegy öntudatlanul, de a helyzetből adódóan mégis szükségszerűen bukkant fel a szépségnek, az esztétikai kategóriának a kérdése.

Ami a helyzeti adottságot illeti: a hivatal éppen óvatosan távolítgatja el az ideológiai tilalomfakat – és európaiságunkat fitogtatva meg a panem et circenses bevált receptjére alapozva került sor 1985-ben az ominózus szépségkirálynő-választásra. Az akarom-meg-nem-is előrehátra táncolás, ami a kultúrpolitikát jellemezte, megpecsételte az ügy sorsát. Nagy kavargás támadt, kiderült, hogy a valós magyar erkölcs és a nagybetűs szocialista erkölcs nem állhatja egymást. Pauer jóvoltából kipattant a valós művészet és a szocműv konfliktusa. Minthogy

a művészet és egy Pauer-féle underground művész támadhatóbb volt, mint az üzleti érdek, a botrány ide koncentrált. Teljes volt a zavarodottság a testiség és a pornográfia határkijelölésében, no meg az üzlet és a művészet illetékességi területeinek kiszabásában. – A lányokat piacra dobták, de a művésztől óvták. – Mondhatni, az egyik perdöntő ütközet volt ez Magyarországon. A vad ütlegeket végül Pauer meg akciója megviseltem ugyan, de túlélte.

Persze nem lehet egészen rossz néven venni a megzavarodott funkcionáriusoktól hadakozásukat, hiszen a szépségkirálynő meg környéke, úgy látszik, nagyon is kézenfekvően kínálkozott a modern kor negatív jelképéül. Holott csak akkor juthatott uralomra – mintegy a görög kór és a reneszánsz Madonna pótszereként –, amikor a művészetben a természetes és a művi szépség egysége megbomlott. Halasy-Nagy József, a kiváló filozófiatörténész 1944-ben így ostromolja korunkat: „Az énben keresi az igazság mértékét és az erkölcs normáját. Ott tolong a sporttereken és a szépségkirálynők körül: a test kultuszát többre becsüli a szellem életénél.” A klasszikus magyar avantgárd teoretikusa, Kállai Ernő 1929-ben hangsúlyozza a művészet elkülönülésének fontosságát: „Idegennek maradni az áruházi univerzum, a szenzáció, a konfekció világától: ez a legjobb, amit ma a művészetről el lehet mondani. A művészet nem távolodhat el eléggé a valóságtól.”

A Szépségakció. Szépségminták 1985–1990 című kiállítás a dunajvárosi Uitz Teremben, 1992-ben (Fotó: Pauer Archívum)

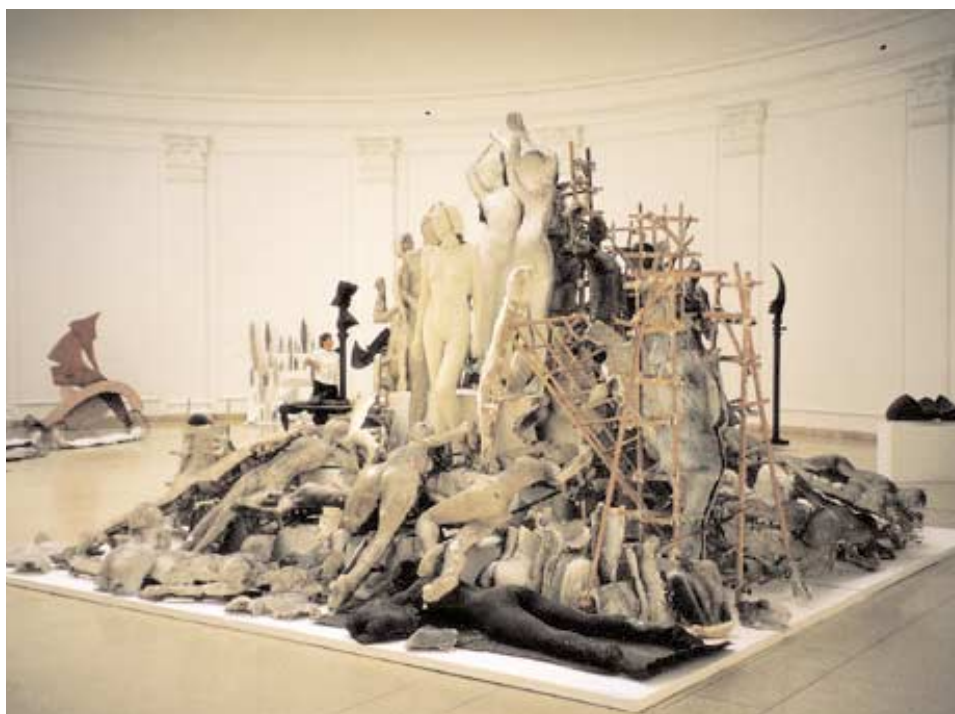


És a szépségkirálynő jelképisége, úgy látszik, átalakulhat, megszűnni nem szűnik meg. A nagy korszakváltás után a konzumkorszak par excellence művészeinek, Andy Warholnak életébe még negatív értelemben is beleszólt. Mint emlékeztető, az a feminista nő, aki elle- ne merényletet követett el, ugyanannak a mozgalomnak a sodrában tette ezt, amely or- szágos tüntetéssé dagadt a Miss Amerika-vá- lasztás rítusa ellen.

A tiszta etikájú avantgárddal szemben a mi posztmodern időnk nemhogy elhatárolódna a szubkultúrától, de kimondottan merít belőle. A konstruktivizmus kristályos jövőképe összeomlott, és ezzel megszűnt az ad hoc és eszmei valóság dualizmusa, mely, mint Pauer esete tanúsítja, paradox módon a szocreál ha- mis tudatában még tovább élt.

A posztmodern művészstárja, Andy Warhol kezén a valóság hulladékanyaga új minőség- gé alakul. Ő megérinti a kommerszet, és a reklámtárgy, a magazinkép magasabb szintű képpé, idollá lesz, szépség csillan fel benne. Monroe világraszóló eszményképpé igazán az ő vásznán magasodott fel. Pauer Gyula is varázsló a keleti féltekén, őt is érik hasonló indíttatások, mint Warholt. Ugyanakkor, bár korunk szellemi képe globális, benne hatal- masak a tér- és időzóna különbségek. Az amerikai világkép minden mozzanatában ma- terializálódott, a művészet anyagi eszköztára terített, adott. A mi világunkban hatalmas szellemi ballasztot kell keresztülhatolni, melyből a karakteres jelenségek éppen csak kezdenek előtűnni. Itt először elgondolni kell a dolgot, direkt megragadni csak ritkán lehet. Nem véletlen, hogy a szépségakciót olyan művész hajtotta végre, aki megalkotta a pszeudó koncepcióját, és ennek tárgyi formát is adott, vagyis elgondolása volt ezek ellent- mondásos viszonyáról és a manipulációról, amely ezeket fedésbe hozta. A pszeudó en- nek a helyzetnek korrekciós célzatú ábrázolá- sa volt. Amerikában a műtárgy tárgyról szól, nálunk a koncepcióról. Pauer szépségkirálynő-akciója is ilyen több jelentésrétegű műve- let és mű.

Az, amire Pauer figyelte, ez a bizonyos első szocialista szépségkirálynő-választás, mint láttuk, magán messze túlmutató társadalmi esemény volt. De magában hordozott egy ta- but is, amelyet Pauer mélyen megsértett, amikor levonatokat készített a lányokról.



A Szépségminták a Helyzetkép. Magyar szobrászat. Szobrok, érmek, reliefek, objektok, environmentek, installációk című kiállításon a Műcsarnokban, 1995-ben (Fotó: Edit Székely)

Erősz, a kiteljesítő, éltető princípium, a szoc- reálban különösen rossz hírbe keveredett, s a művész, aki a pusztán női testet posztamensre állította, kibékíthetetlen dualitásba ütközött. Hiszen a nőalak kellő attribútumok nél- kül – anya, atléta, szabadságszimbólum stb. – nem számíthatott művészi rangra: a pornó árnyéka vetült rá.

És a Pauer-vállalkozásnak ezen a pontján, a feltálat triviális eseményben, a triviális mo- dellekben, a technikai eljárás trivialisában végbemegy a metamorfózis. Új minőség van születőben, gondolat formálódik, elgondolás a szépről. A keresés mozzanataiban, a hol gyengéd, hol heves gesztusok által érték van kibontakozóban. Az antinormatív Pauer gon- dolkodásától természetesen távol áll minden- féle kánon. A születő figurációk az állítások és feloldások ambivalenciájában mégis megidé- zik az ideát, amelyet, mint Platónról tudjuk, ábrázolni csak halványan lehet. Pauer használ a klasszikusra vonatkozó allúziókat. Mintha az Ersatzban, a pótlékban mérné fel az időzöje- les szépség lehetőségét, amelyet a művészet természetes módon már nem tud vállalni. Mintha kihívná a megközelítés lehetőségeit és határait. Az elkészült szobrok láttán annak idején így vélekedtem: bizonyos, hogy az önt- vény, amelyet a feltálat konzumlányok leg- szebbikéről, Csillárról készített Pauer, a testi arányok tökélyével, a fókusz nélküli, időtlen

tekintetű arccal, a kontraposzt stabilitásával kiemeli az alakot efemereségéből, és megcsil- lantja a klasszikus szobrászat szépségeszmé- nyét. De csak megcsillantja. Az alakból hiány- zik a görög-klasszikus szobor esszenciális tu- lajdonosa, a tértől való zárt elkülönültség, amely a környezethez képest más, maradandóbb létszintet idéz. Héjplasztika ez, s a szé- lek nem is illeszkednek, mintegy hangsúlyoz- va a szobor lényeges tartalmát: ha az élő test, a szépségkirálynőség múltó pillanatát a mű tartós létébe emelték is, ez a szobor a szép- ségről alakított képünk lebbenékenységéről és kérdésszerűségéről szól.

És hogy mennyire érzékeny, tovamoszóló ez a kép, a jelenlegi dunajvárosi kiállítás is tanú- sítja. A szoborcsoport tárgyasítja a szépség- akció-mű időbeli létezését, mely más, mint a művek szokásos története, alakulása a befo- gadásban és értelmezésben. A mű új alakjá- ban megtartja előbbi jelentéseit, mintegy egymásra vetíti ezeket. Míg a hagyományos szobrot restaurálják, eltüntetendő az idő nyo- mait, itt éppen a történetiségben az európai művészet alapvető eszméjének tragikuma jelenik meg, eltűnése, megjeleníthetőségének kérdéses- sége, a hiány tudata. A formák, az alaklenyo- matok tipródása, fel-feltörekvése ennek küz- delmes, drámai voltát szuggeralja, ezt mere- víti ki a pillanat tartósságában.