



Birs, 1996 (Szjsz411) (Fotó: Füzi István)



Kötömb (terv), 2002 (Szjsz471) (Fotó: Szőke Annamária)



Pingponglabda díszdobozban II, 2000–2001 (Szjsz465)
(Fotó: Pauer Archívum)

a vázlat egy valódi pingponglabda, míg a róla készült megvalósítás egy pseudo pingponglabda, horpadással, carrarai márványból! Emeljük vissza Duchamp márvány kockacukrára! A Törley-pályázatra beadott bronz pezsgősüveg (*Törley 1991*, 1995, Szjsz401) egy másik klasszikus, Jasper Johns sörösdobozait juttatja eszünkbe, ennek bronz villanykörtéje viszont Pauer *Birs* című kisplasztikáját (1996), mely egy-egy gránittalapzatra helyezett bronz-, illetve igazi birsalmából áll (Szjsz411).

Pauer aktualizálja és új jelentésekkel ruházza fel régi műveit. 1996-os Széchenyi Akadémia-i székfoglalója alkalmából verbális és vizuális eszközökkel, konceptuális kiállítás keretei között rekonstruálta az 1978-ban keletkezett/elpusztult *Tüntetőtábla-erdőt*, majd néhány év múlva elkészítette kompjúteranimációs változatát. A szülői olimpia művészeti kísérőrendezvényére (1987) készített *Torzó* című installációjának ideiglenes hazahozatalából „médiaseményt” hozott létre (*Média Modell*, Múcsarnok, 2000), kiemelte tolószekéből a női torzót (*Beteg szobor*), másolatot készített róla, ezt a bronzszobrot a talpára állította (*Erika 2000*),

majd a kiállítás bezárultával az eredetit visszaküldi.

Amikor a legfrissebb művek visszatérnek a kiindulóponthoz, és új vonatkozásokba helyezik őket, meggyőzően bizonyítják, hogy érdemes volt egy viszonylag egyszerű technikai eljárást művészi módszerré, ha úgy tetszik, „egyéni stílussá” vagy stratégiává emelni. Pauer konceptuális majd posztkonceptuális művészetet hozott létre, és a látszat fogalmát elemezve, fontos elméleti következtetéseket sikerült levonnia: a baudrillard-i szimulákrum egyfajta aktualizációját vitte véghez. Felvetette az ábrázolás, a kép, a lenyomat a faktúra fogalmának legáltalánosabb kérdéseit⁵ – a szobrászat vonatkozásában az anyagszerűség, a dombormű és a körplasztika, az emberábrázolás, az öntvény, a tömörség és üregesség, de mindenképp a gyűrés, gyűrődés, redővetés, drapéria problémáit. Az avantgárd–posztmodern diskurzust tekintve, relativizálja a „magas” és az „alacsony” kultúra közti ellentétet, az eredetiség és a copyright fogalmait. 2000-ben szerepelt a Múcsarnokban az *Intuáció, innováció, invenció* című kiállításon, ahol a rendezők többek között

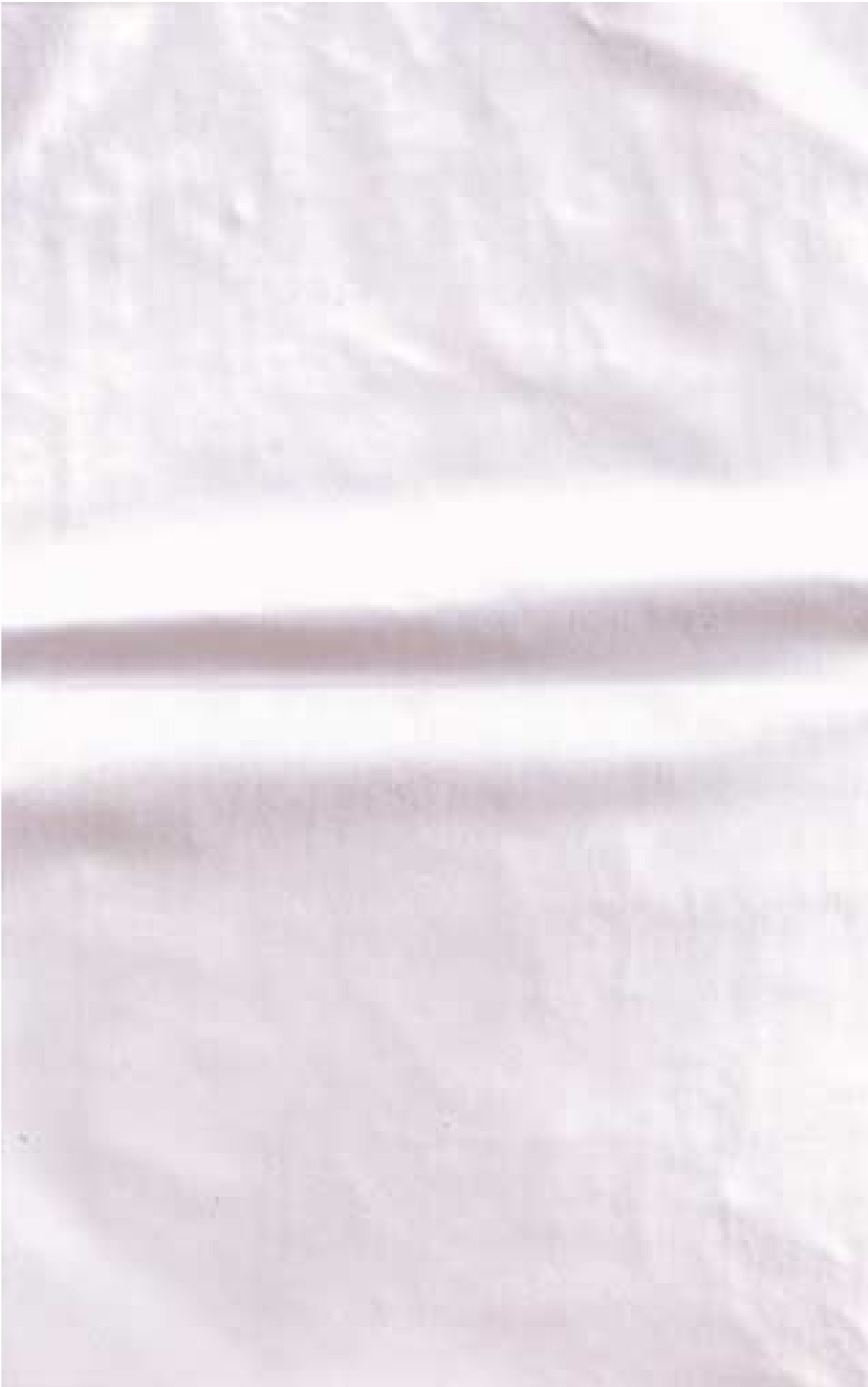
arra keresték a választ, hogy a művészet területén is léteznek-e olyan találmányok, melyeket szabadalmaztatni lehetne. A Pseudo is védelmet („formaoltalmat”) élvezhetett volna, ha a művész kezdetől fogva nem az ellenkezőjéért, az egész látványvilág pseudóként való szemléletéért küzdött volna. Pauer a megszkottat új kontextusba helyezi. Munkásságának két utolsó, jelentésekkel terhes mozzanata: megvalósítja a pesti rakparton a holokauszt Dunába lőtt áldozatainak emlékművét egy sereg, a köveztetűre erősített vascipő formájában. A másik: József Attila emlékévé lévén, összefényképezi magát a költő arcképével (Szjsz512).

Tojáshej-plasztika, alkalmi mű a 140 millió éves fénykép című, *Képes Európa*-projekt kapcsán: „a kínai paleontológus ajándéka a művésznek” (a publikált projektből kimaradt), 1993 (vö. Szjsz398)



JEGYZETEK

- 1 *A XX. század ujjenyomata*. Az ötletet adta, a tárgyakból válogatott és az előszót írta Gerő András. Városháza, Budapest, 2001. 155.
- 2 A tárgy reprodukcióját Pauer 1999–2000-ben felhasználta Gödrös Frigyes *Glamour* című filmjének (amelynek látványtervezője volt) plakátjához.
- 3 Lásd Gilles Deleuze: *Le pli. Leibniz et le baroque*. Les Éditions de Minuit, Paris, 1988. illetve Beke László: A dekonstrukció Magyarországon (Egy művészettörténeti kirándulás). In: Peter Weibel: *A művészetet túl*. Kortárs Művészeti Múzeum – Ludwig Múzeum Budapest, Soros Alapítvány C³ Kulturális és Kommunikációs Központ, Budapest, é. n. [1999], 678–681.
- 4 A Pseudo egyik legfontosabb posztmodern analógiája a német Eva-Maria Schön munkássága az 1990-es évek első felében, aki – egyébként Maurer Dóra korai rézkarcaira rímelő – zöldesszürke festékekkel olyan testlenyomatokat hoz létre, melyek egyaránt képesek gyűrött felület hatását és geometrikus alakzatok illúzióját létrehozni. Lásd: Eva-Maria Schön: *HandVokabular 1:1*. Vexer Verlag, St. Gallen, 1993.
- 5 A lenyomat és a faktúra fogalmi hálójához lásd *karakteridzein*: 'meghatározott vonásokat bevésni', 'rányomni' egy anyagra, 'pontos hasonmást létrehozni'. Christoph Schönborn: *Krisztus ikonja*. Holnap Kiadó, Budapest, 1997.



Hajlított lap. Térhatású kép III, 1999 (Szjsz453) (Fotó: Prutkay Péter)

Szőke Annamária

PSZEUDO FESTMÉNYEK ÉS ÁRNYÉKMŰVEK

1996-TÓL MÁIG

Az ezerkilencszázkilencvenes években Pauer a köztéri szobrokkal, a kisplasztikákkal és különböző tárgy-együttesekkel párhuzamosan több korábbi, hetvenes évekbeli pszeudo munkáját – kockákat és félgömböket – újra elkészítette (Szjsz383, Szjsz432–434), és 1996-ban festette első darabját azoknak a „pszeudo festményeknek” vagy „pszeudo képeknek”, amelyek egy nagyobb műcsoportot alkotnak eddigi életművében. Funkciójukat tekintve hagyományos festményekről: olajjal festett és vakkeretre feszített vásznról van szó, amelyek azonban az első és a későbbi pszeudo felületekre (Szjsz092, Szjsz111–114), illetve az 1981-es, három darabos *Őszi vázlatok* című grafikára (Szjsz200) vezethetők vissza. A kétdimenziós festményeknél a pszeudo felületekhez hasonlóan elsősorban nem „festői” hatások elérésére vagy „festészeti” problémák megoldására törekedett, hanem a kép keletkezésének alaphelyzete foglalkoztatta. Van a sík vászon, amelyen semmi sem látható, ha viszont a vásznat kicsit megtörjük vagy meghajlítjuk létrejön „a tér minimuma”. A síkból test lesz, amelynek helyzetét, állapotát a pszeudo-technikával rögzíteni lehet a vásznon magán, s a síkon megjelenik a kép. A „térhatású festményeket” Pauer a vászon különféle manipulálásaival hozta létre, amelyek között a hajtás, a hajtogatás, a feszítés, a gyűrés a leggyakoribb, s sokszor igazi tromple l’oeil hatásokat ért el ezzel az eljárással: mintha a vászon „rosszul” lett volna a

vakkeretre feszítve – „tudósít” a *Feszített vászon* című kép (Szjsz427). A puha anyag gyűrű vagy hajtogatott állapotának visszaadása mellett találkozhatunk olyan képekkel is, amelyeknél egy viszonylag lapos plasztika fény-árnyék viszonyait rögzítette (például: *Ablakomból*, Szjsz419; *Rózsaszín derű*, Szjsz416; *Párnám kép* és annak változatai, Szjsz446, Szjsz490, Szjsz492), vagy közelebről meghatározhatatlan „struktúrákat” (Szjsz420–421, Szjsz423, Szjsz463) ábrázolt, amelyek az 1970–1972-es *Hommage à Csiky* alcímű pszeudo felületeket juttathatják eszünkbe, vagyis a Csiky Tibor *Struktúráiról* készített pszeudo lenyomatokat. Maga a hajtogatás is többféle lehet az egyszerű hajtástól (Szjsz491) a kereszthajtáson át (Szjsz482) a több rétegű hajtogatásokig (*Hajtogatásaim*, Szjsz480–481; *Jovánom*, Szjsz498), míg *A tigris lép (Bhag chal)* vagy *A tigris fél* című képeknél a bhag chal elnevezésű, húsz kecske- és négy tigrisfigurával játszott táblajáték bonyolultabb beosztását „hajtogatta ki”. Ez a motívum látható a 2005-ben megjelent, Antal Istvánnal és Jakab Erikával közösen írt könyvének, a *Párhuzamos monológoknak* a borítóján is a alkotótíriász fényképe fölé montírozva. A könyvet az ez időben készített pszeudo festményei részleteivel illusztrálta, s a könyv lapjait, vagyis a párhuzamos monológokat pszeudo hajtások osztják ketté. A könyvben saját monológjában Pauer újból és újból visszatér a Pszeudo-program alapkérdéseire, s egy



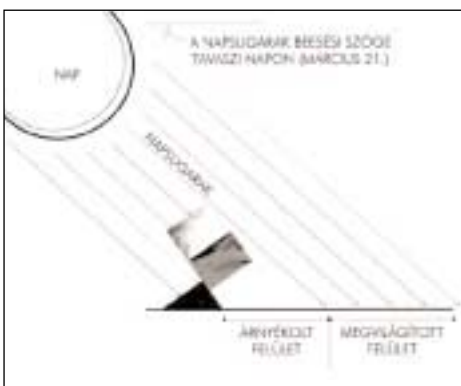
Jovánom, 2003 (Szjsz498) (Fotó: Szőke Annamária)

helyt megjegyzi: „Most sem tudok kibújni ebből, és az merül fel bennem, hogy vajon hányadszor is mondom el ugyanazt.”¹

A pszeudo festményeknél Pauer nem törekedett a Pszeudo-programból jól ismert elméleti, filozófiai vagy morális jelentésre. A fény és az árnyék, a pozitív és negatív formák nem kapcsolódnak össze az igen és a nem, az igaz és a hamis logikái vagy erkölcsi tanulságaival. A festmény elsősorban mint az illúzió maga jelenik meg, jóllehet a pszeudo-technikából következően nem a látottak visszaadásában jeleskedő festő egyedülálló képességeit bizonyítja, hanem a művész egyéni és egyedi

A tigris lép (Bhag chal), 2003 (Szjsz488) (Fotó: Dabi István); *Szőke-jegyzék szám 456*, 1996 (Szjsz412); *Szőke-jegyzék szám 460 (Rózsaszín derű)*, 1997 (Szjsz416) (Fotók: Lugosi Lugo László)





Díszlet *Hrabal Bambini di Praga* című darabjához. Rendezte: Szikora János. Kisfaludy Színház, Győr, 1981 (Fotó: Pauer Stúdió); *Napóra terve a MOM parkba*, 2000 (Szjsz456) (Digitális terv: Lendvai Ádám); *Paksi sakkemlékmű*, 2000 (Szjsz462) (Fotó: Rauschenberger János)

„pszeudo art”-ját példázza. Ugyanakkor fontos összetevője és hatóeleme e munkáknak a sokszor jelképes tartalmat is közvetítő szín, a felületi struktúra szépsége, valamint a grafikai, a festői és a plasztikai minőségek izgalmas összjátéka. Mindemellett azonban a szójátékok sem hiányoznak e művekkel kapcsolatban, rólu­ luk beszélvén Pauer az „álcázott vászon” vagy a „feszített vászon” kifejezéseket is gyakran használta, amelyek a Pszeudo és a festészet

konceptuális összefüggéseire mutatnak rá. A pszeudo festmények első darabjai címében „Szőke-jegyzékszám” található, ami keletkezésük idejére utal, vagyis az életmű jegyzékbe szedésének kezdeti időszakára, miként életrajzi vonatkozású az „56-os vásznak” megjelölés is: az 1997-ben 56 éves művész több művének a címében (vagy a szignóban) is feltűntette ezt a számot. Az ugyanebben az évben, a Múcsarnokban megrendezett *Olaj / vászon* című kiállítás katalógusában olvasható a *Megjegyzések az 56-os vásznak, a Szőke-jegyzékszám szerinti 456–472 című képekhez* című rövid írása, amelyben a pszeudo festményeknek a Pszeudo-programtól eltérő „lírai”, „melankolikus” aspektusai is tetten érhetők: „Szobrászi és festői problémák, feszített vásznon. / A legkorábbi ideák 69-ből valók. 97-ben, 56 évesen szórópisztollyal... / ászfestőszobrászfestőszobor / Kétkiterjedésű, érzélem-mentes fény-árnyékok, mozdulatlan, festékes vásznak. / Tökéletesen függetlenek, nem érintik meg az emberi lelket. Nincs elragadtatás, meglepetés van. / Ezek az illuzionisztikus, poligravitációs pszeudo képek csak nagyon lassan változnak, vagy soha. / Úgy hatnak, mintha megtörtént volna valami, vagy meg is történt – mással. / Csupán mesterséges nyomok. / »Milyen szép az ég, eltűnnek a felhők!« / A festő sincs jelen, a furcsa történetből semmi, csak a kép látszik.”² Az „ér­zelem-mentesség” tehát keveredik a legegyszerűbb természeti vagy mindennapi élményekkel, vagy az eseményyszerűséggel: a képek egy történet lenyomataiként hatnak. A 2002-es „Alanyi művek” a művész egy napjának stációi: az ő reggele, alkonya, éjszakája és nap­pala a négy festmény, amelyeket látva leginkább az ekkor ágyához kötött Pauer ágyneműje: lepedője és párnája gyűrődéseinek különböző fényviszonyok mellett ábrázolt „állapota­ira” asszociálhatunk.

Az otthoni milió szólal meg az „...*Álmomban ágyamon hűlt helyem. Párnám kép*” című installáció címében is, míg a műtárgy maga mint testlenyomatokat rögzítő pszeudo festményekből konstruált „képtárgy” (Beke László) definiálható (Szjsz445). Tárgyak: nyugágy, asztal, székek vagy pohár a motívuma az ebben az időszakban keletkezett másik műcsoport, az árnyékművek egyes darabjainak is. A *Napozó ágy* mintegy összekötő kapocs a pszeudo festmények és az árnyékművek között: feszített vászonról van szó, ez esetben a nyugágy vásznát helyettesíti festővászon, amely a saját képét hordozza (Szjsz444). A mű címe kétértelmű: az



Mende széke napsütésben, 1999 (Szjsz443) (Fotó: Szőke Annamária)

ágy maga napozik, árnyéka pedig az alatta, a padlón vízszintesen elhelyezett vászonra vetül – vagyis oda van festve.

A plasztikus tárgyak láthatóvá tételének és leképezésének a feltétele a fény és az árnyék. A sötét és a világos, a pozitív és negatív, a ho-

Díszletelem a *Tanner John házassága (Ember és felsőbbrendű ember)* című darabhoz. Rendezte: Gábor Miklós. Nemzeti Színház, Budapest, 1985 (Fotó: Szőke Annamária)



morú és a domború, a telített és az üres, az igen és nem kettősségei, metaforikus vagy formai-technikai egymásba fordításai Pauer művészetében korai szobrászatától kezdve állandóan visszatérő gyakorlati és elméleti problémák. A Pszeudóval többek között arra is rámutatott, hogy jóllehet a dolgok láthatóságának a feltétele a fény és az árnyék, képi ábrázolás esetében a fény-árnyék viszonyok érzékelése nem feltétlenül bizonyítéka a dolgok létezésének. Jóllehet a beeső fénysugár, vagy a megvilágítás változása is jelentős hangsúlyt kapott egyes műveiben, elsősorban a testek önárnyéka játszotta a főszerepet a Pszeudo-problematikában. A vetett árnyék, akár a tárgyak által vetett árnyékról, akár a tárgyra vetülő árnyékról legyen is szó, a kilencvenes években vált az egyik legfontosabb témájává.

A téma korábbi megjelenéseire mégis több példa hozható a korábbi időszakból is. A hatvanas években egyik szoborterve (Szjsz075) mellé jegyezte le a következő szöveget: „Ha folyton a ceruzám árnyékát akarom lerajzolni, sohasem rajzolom le a ceruzám árnyékát. Ha!? Folyton a ceruzám árnyékát akarom lerajzolni. Soha sem rajzolom le a ceruzám árnyékát?” 1971-ben Villányban kocka alakú napórát tervezett felállítani, ami nem valósult meg, miként a terv újabb, 2000-es változata sem, amelyet a MOM Parkba elhelyezendő köztéri szoborra kiírt pályázatra dolgozott ki *MOM Napóra 2000* címmel.³ 1973-ban a balatonboglári kápolnatárlatokon kiállított *Elképzelés művek*hez készített jegyzetében egy másik meg nem valósított elképzeléséről is olvashatunk: „ÁRNYÉK (fehér felület megvilágítása úgy, hogy a néző árnyéka feltétlenül rávetüljön).”⁴ Az 1976-os *Terv és megvalósítás egymásra hatása* című, Wroclawban kiállított együttesben (Szjsz158) az egyik papírmű a „*Nagyobb a kép mint a tér*” feliratot viselte, amelynél egy papír mögé rajzolt lámpa illuzórikus „fényének” következtében a papírra rajzolt vonal meghosszabbodott, vagyis a falon és a padlón is folytatódott.⁵ 1981-ben Hrabal *Bambini di Praga* című darabjához⁶ készített egyik díszleteleme egy élő ló volt, amelyet a színpadon egy hatalmas vászon elé állítottak, és egy a zsinórpadrásról leengedett férfi az erős fényvel megvilágított ló árnyékát a vásznon körülrajzolta.⁷ Ugyancsak díszletelemnek készült 1985-ben az a szék, amelyet üvegszálal lepellel borított le és erre ráfestette a székre vetülő lomb árnyékát.⁸

A kilencvenes és a kétezres években készített árnyékművek csoportjába az 1999-es *Hastöre-*

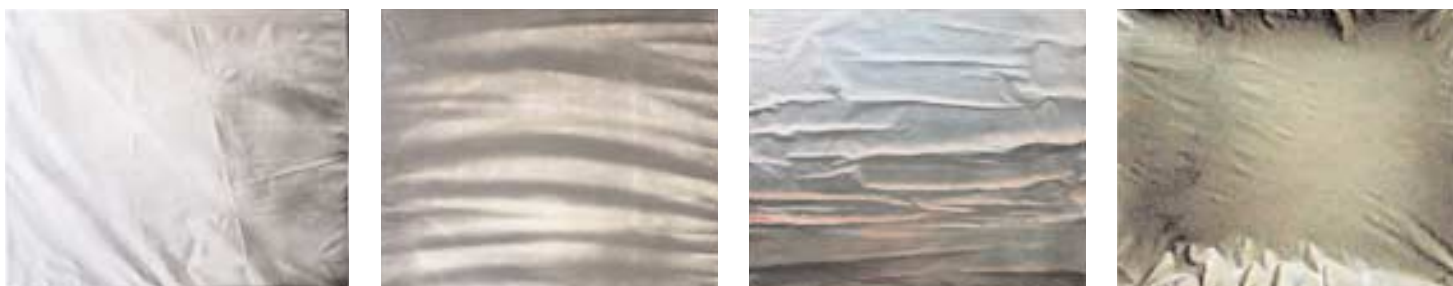


Hastöredék lombárnyékban II, 1999 (Szjsz448) (Fotó: Szőke Annamária)

dék lombárnyékban (Szjsz447–450) és a *Pohár és árnyéka* változatai (Szjsz442), a *Mende széke napsütésben*, a *Napozó ágy*, a 2002-es *Terülj, terülj asztalkám* és a 2004-es *Pauer Rauschenbergerrel kertiszékünk novemberben* című, a csendélet műfajához sorolható művek tartoznak. A tárgyra magára, illetve a tárgy mellett vagy alatt elhelyezett vászonra festett (a *Pohár és árnyéka* esetében fotóeljárással rögzített) éles vetett árnyékkal Pauer a talált (vagy: meglátott) tárgyak pillanatnyi állapotát (látványát) egy-egy meghatározatlan időpont-

Pauer Rauschenbergerrel kertiszékünk novemberben, 2004 (Szjsz508) (Fotó: Dabi István)

ban rögzítette, elillanó pillanatok, emlékeket, hangulatokat örökített meg. Ha valaminek az árnyékára koncentrálnunk, akkor annak megjelenése, látványa foglalkoztat bennünket, nem pedig a dolog maga. Nem használjuk, hanem nézzük a tárgyat. A látott kép visszaadásában Pauer a térbe helyezés és a síkra vetítés módszerét egyaránt alkalmazta, így ezek a tárgy-együttesek a szobrászat és a fényképezés kapcsán felvetethető jelenségeket együttesen tartalmazzák. „A fotó esetében az a csatlás, hogy állandónak, konstansnak mutatja a képet, mintha az állandóan olyan lenne, holott tudjuk, hogy másodpercek alatt változik a fény, és a kép is mindig megváltozik. A fénykép megörökít egy bizonyos pillanatot, egy fény-árnyék helyzetet, egy fényállást. A szobor abban csatl, hogy mindig másnak mutatja magát, holott állandó. A szobor felületén mindig más-képp jelennek meg a fények és az árnyékok, mindig más képet látunk, ugyanakkor a szobor az örök állandóság” – fogalmazta meg az árnyékművekkel is összefüggésbe hozható ábrázolási és befogadói problémákat 2005-ben.⁹ Az árnyékműveknél a rögzített vetett árnyékot „előidéző” természetes fény a művek kiállításának pillanatában nem valóságos, azt a kiállít-



Alanyi művek: *Reggelem, Alkonyom, Éjszakám, Nappalom* (Szjsz473–476) (Fotó: Pauer Stúdió)

tóteremben elhelyezett mesterséges világítótest helyettesítheti. A művi környezetben, a „művészet közegében” a árnyékművek által ábrázolt pillanat soha nem múlik el, azonban életszerűségük és pillanatszerűségük eltűnik, ha a műtárgyat úgy világítják meg, hogy valós és hamis árnyékuk nem esik egybe. Pauer egyetlen utasítása a *Terülj, terülj asztalkám* első kiállításakor az volt, hogy ne tegyék a tárgyat a napra, mert meghal. Ezzel éppen ellenértékes funkciót tölt be a pszeudo vetett árnyék a 2000. október 21-én felavatott paksi Sakkolimpiai emlékmű esetében, ahol a természetes, állandóan változó fényviszonyok „kontextusában” a rögzített árnyék az emlékmű felállításának pillanatára emlékeztet. A természetes és mesterséges árnyékot – mint az egykori *Villányi Pszeudo Relief*nél is – össze kell hasonlítani, vagyis a sakkfigura-szobor eleven, valós ár-

nyéka kiegészítő része az emlékállítás emlékét szimbolizáló „halott” árnyéknak. Az egész emlékmű – vagyis a központi figura mellett a fehér gránitkövezettel kirakott talapzat (vagy „színpad”) és az azon elhelyezett, „tartós” sakkasztalok is – a világos és a sötét, az fény és az árnyék, a mozgó és a mozdulatlan kettőségére épített „játéktér”.

Egy jól ismert, különböző változatokban hagyományozódott, és a művészetben is számtalanszor feldolgozott ókori legenda a művészet – a festészet és a szobrászat – kezdetét egy ember vetett árnyékának a körülrajzolásával hozta összefüggésbe. Ókori képzet Platón barlangja is, ahol az árnyjátékot néző, lekötözött emberek „aligha gondolhatnák azt, hogy más az igazság, mint ama mesterséges dolgoknak az árnyéka”.¹⁰ Pauer korai szobrászatától kezdve a kép keletkezésének és tulajdonságainak az

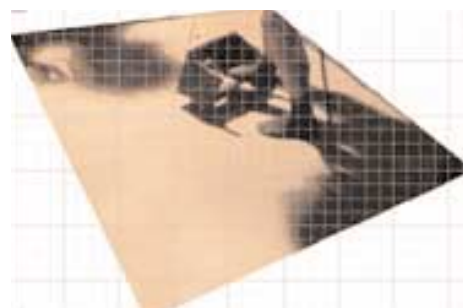
alapkérdései, ezen belül a valós és látszat jelenségek összefüggései foglalkoztatják, és az árnyékművekkel ezeket az általános kérdéseket fogalmazta meg újra úgy, hogy alapeszközzeit, a fényt és az árnyékot a korábbiaktól eltérő hatásában mutatja be. Nevezhetnénk ezt „drámaibb” vagy színpadiasabb beállításnak is, ha nem csendes tárgyak lennének „darabjainak”, csendéleteinek a főszereplői. A tárgy és árnyéka, az árnyék és a tárgy kapcsolata mellett azonban eleddig utolsó árnyékművében az árnyképet emberi cselekedetekkel kapcsolatban is alkalmazta, s e „történelmi mű” témáját az ókorból vette. A *Párhuzamos monológok* készülése közben kezdte olvasni Plutarkhosz *Párhuzamos életrajzok* című művében Alexandrosz, azaz Nagy Sándor életrajzát, aki egyébként – mint Plutarkhosz beszámol róla – egy Bukephalasz nevű, ágaskodó lovat úgy fékezett meg, hogy „szembefordította a nappal, mert észrevette, hogy a ló saját ide-oda mozgó árnyékától nyugtalanodik.”¹¹ Pauer figyelmét azonban nem ez a rész ragadta meg, hanem egy másik, amelyet – az árnyék metaforánál maradván – röviden úgy foglalhatnánk össze, hogy senki sem léphet túl a saját árnyékán, ha csak nem lép közbe a véletlen. A *Nagy sámli* című mű, amely két részből: egy vízszintes (árnykép) és egy függőleges (isszoszi csatakép), a néző felé enyhén megdőntött állású festményből álló installáció, sorsdöntő, történelmi jelentőségű eseményként mutatja be a véletlent, amely egy drámai pillanatban sámli képében avatkozik be a történésekbe. A sámli képe Pauer víziója, amely nem szerepel az eredeti leírásban, s a plutarkhoszi szöveghez¹² képest egyéb változtatások is kimutathatók a *Nagy sámli*hoz mellékelte kommentárban: „Az isszoszi csatakép, Philoxénosz műve, azt a jelenetet ábrázolja, amikor Alexandrosz legyőzi Dareioszt, ezt egy pompejii padlómozaik-másolat nyomán imitálja e pszeudo-festmény-relief. Azonban Alexandrosz híres győzelme – és még sok más hódító nagytette – nem történhetett volna meg, ha 14 évvel korábban nincs az útban egy sámli (σμολιε, sedile, scabellum,

Terülj, terülj asztalkám, 2002 (Szjsz472) (Fotó: Dabi István)





Nagy sámli, 2005 (Szjusz510); A *Nagy sámli* árnyképének készítése: Pauer Gyula mint Philipposz, St. Auby Tamás mint Alexandrosz, valamint a fotó nyomán készített vázlat a festményhez (Fotó: Dabi István)



Pohár és árnyéka, 1999 (Szjusz442) (Fotó: Prutkay Péter)

zsámoly, sámedli). Apja esküvői lakomáján Sándor kupánvágtá az új rokonok legelőkelőbbjét – akit Philipposz helyette akart hadjáratra küldeni –, s ezt kiáltotta apjának: »miért, én talán fattyú lennék??« Mire a részeg király fölugrott trónusáról, le akarta szúrni fiát, de megbotlott zsámolyán, hasravágódott és mellészúrt. (Plutarkhosz után szabadon.) Ezt ábrázolja az árnykép.” Az pompejii mozaikpadlóról ismert isszoszi csata képe Pauer átdolgozásában mint egy téglafalba vésett ábrázolás jelenik meg a pszeudo festményen. Az elé helyezett másik festmény – jóllehet kiállításakor pár centiméterrel a padló felett „lebeg” – újfajta „padlóképként” a leírt esemény padlóra vetődő árnyképét ábrázolja, a két főszereplő árnyalakja között helyezkedik el a feldől valódi sámli, amelynek árnyéka szintén a festményre van festve. A festészet és a költészet – írta Lessing a *Laokoónban* – „jelen levőnek ábrázolja a távol lévő dolgokat, valóságnak a látzatot, [...] mindkettő megtéveszt, de ez a megtévesztés tetszik nekünk.”¹³ Pauer árnyképe részben szintén olyan valamit ábrázol, ami nincs jelen: egy „a dühtől és a bortól” (Plutarkhosz) felindult ember egy másik, egyik kezét a feje mellett tartó ember felé szúr egy karddal, amelynek megcsillanó pengéje a fej másik oldalán tűnik fel. Az elképzelt jelenetet Pauer (Fülöp) Szentjóbó Tamással (Sándor) együtt „inszenírozta”, és a beállításról készített fénykép felhasználásával készítette el a festmény előtanulmányául szolgáló digitális képet, amelyet aztán a jól ismert négyzethálós

módszerrel nagyított fel. A kivitelezés során a vászon közepén álló „Fülöpnek” a képbe belógó valódi lába szintén részévé vált az árnykompozíciónak, amely ily módon a festményre ráhelyezett valódi sámli pszeudo árnyékával együtt több rétegben különböző „idővetületeket” tartalmaz. A *Nagy sámli* a *Pauer / St. Auby (~TNPU)* című, a Magyar Műhely Galériában 2005 márciusában megrendezett „képzőművészeti kamara-kiállításra” készült. A földszinten, a galéria bejáratához közel, egy posztamensre helyezték el a művészek közös művüket, a bronz *Hamutartót*, az alagsori kiállító-helyiségben pedig egy-egy munkájuk volt látható. A *Hamutartó* St. Auby Tamás 1988-ban Pauer által Párizsban készített maszkja felhasználásával készült. Az eredeti gipsz arcmintha Pauer nyolcvanas évekbeli testmintái közé tartozik, természetes ábrázolás, amelynek két poliészter változata is ismert (Szjusz366–367). St. Auby célja az eredeti maszkkal más volt. Először egy 1977-es ötletének (saját szobrának felállítására a Belügyminisztérium előtt a budapesti Roosevelt téren) a megvalósításához szándékozta felhasználni, majd L. L. Zamenhof, az eszperanto nyelv megalkotója szobrának a budai Tabánban éppen üresen álló talapzatára kívánta elhelyezni, ám időközben észrevette, hogy a maszk megfordítva hamvederként használható – ezt követően készítették el a *Hamutartót* abban a formában, ahogy az közös kiállításukon is látható volt: a póre ábrázolás és a merő tárgy szétválaszthatatlan egységben állt. „A tárgy a szo-

borban van, csak ki kell esztergályozni belőle” – parafrázálta St. Auby Michelangelót, a műtárgy funkcionális összefüggéseire utalva.¹ A *Hamutartó*ban rejlt kettősség, az hogy egyszerre „akcióhoz” szolgáló tárgy és „szemlélődésre” való szobor, a kiállítási térben elhelyezett két munka viszonylatában is megjelent. St. Auby értelmezése szerint a *Hamutartó* „szobor/objekt-egysége a kiállítás gyöke, amely meghasadt példamutatón az ikonolátrikus, kontemplációra való installációra (Nagy Sándor), illetve az ikonoklasztikus, akcióra való environmentre (Szavazás), s így a kiállítás művészettörténeti és nem-művészet-művészettörténeti jelentőségű deklaráció volt”.² St. Auby műve egy lécekből és csomagolópapírból tákol, szűk és alacsony folyosón át megközelíthető, barlangszerű helyiségben végződő, kívül és belül színes csillagégőkkel díszített „Direkt Demokratikus Népszavazás-kamra” volt, egy environment, amelybe a publikum tagjai egyenként léphetettek be. A szavazófülke egyik sarkában egy erőspaprikából és csillagégőkből össze-

Pohár és árnyéka, 1999 (Szjusz442) (Fotó: Prutkay Péter)





St. Auby Tamással közös mű: *Hamutartó*, 1977–1988–1991 körül (Szjsz368) (Fotó: Zsiray János), valamint a szavazó kamra és a *Nagy sámli a Pauer/St. Auby (-TNPU)* című kiállításon 2005-ben a Magyar Műhely Galériában.

kevert kupac felett kartonpapírba vágott betűkkel a „ST. RIKE” szó volt olvasható, s aki ezen átnézett, egy koponyát pillanthatott meg a világító díszek között, míg a helyiség többi részét egy asztalra helyezett kompjúter foglalta el, amelyen egy szavazóprogram futott. Miután a szavazni szándékozó a bejáratnál kapott sorszámot a megfelelő rubrikába begépelve azonosította magát, leadhatta a szavazatát arra a kérdésre, hogy „Egyetért-e Ön azal, hogy mivel a jövedelem-nélkülieket egyetemesen megillető havi létminimum-járadék fedezi az egyetemes hadikiadásokat, a járadékot ebből kell folyósítani?” A kamrában a SEKKEFFLUZZ (Semleges Közél-Kelet-Európai Fegyvermentes Fluxus Zöld Zóna) – amelynek zászlója szintén a két művész közös munkájaként fog elkészülni –, az Európában kialakítandó övezet himnuszait (alapeszme: St. Auby, zene: NahTe/Vető) lehetett folyamatosan hallani. Pauer értelmezésében is egymást kiegészítő a történelem menetét befolyásoló véletlennek emléket állító, múltidejű „pszeudo eset” installációja és a tudatosan gyakorolt, jövőidejű „konkrét szavazás” environmentje: mindkettő az egyéntől függő, illetve független események témájára készült.

JEGYZETEK

- 1 Antal István–Jakab Erika–Pauer Gyula: *Párhuzamos monológok*. Magyar Műhely Kiadó, 2005. 81–82.
- 2 *Olaj / vászon*. Kiállítási katalógus. Műcsarnok, Budapest, 1997. 242.
- 3 Részlet a Műleírásból: „A MOM Park Multifunkcionális Központjának terét választottam projektemhez. Az adott tér eszmei középpontjában (10 méter átmérőjű) kör alakú, fekete gránit díszburkolat terül el. Ennek középpontjából kifelé hegyesszögű, háromszög alakú fehér márvány cikk ékelődik be, a burkolattal azonos síkba, az egész összességében a MOM lógójára emlékeztet, az ék hegyével szemben két, egyenként 1,50 m oldalhosszúságú gránit, illetve márványkockából kialakított építmény helyezkedik el. A hexaéderek közül az egyik alsó lapátlói mentén háromszögtestre csonkolt (labrador blue pearl) és csúcsával megtámasztja a másik, csúcsára állított (carrara cd) márványkockát, amell[lyel] néhány négyzetdeciméteres [felületen] érintkezik és mind a hat oldalán fotóeljárással kombinált, felületi megmunkálással felvitt, térhatású kép látszik. A gránit pszeudo tetraéder csillogásával és keménységével a szobrász vésőjére utalhat és csúcsán le-

beg a megmunkálendő 10 tonnás carrarai márvány pszeudo kocka. Az évezredfordulót is beleértve, a csillagászatilag tájolt együttes déli napsütésnél hexagonális árnyékot vet a talapzatra és a fehér márvány körkikken megjelenő árnyék hegye jelzi, hogy az adott időpontban tél vagy ős, illetve nyár vagy tavasz van-e. Mivel a téli árnyék messze az objektum korongján túlnyúlik, ezért az adott helyen, az ékkel azonos anyagú márványplintosz helyezkedik el. Télen a kocka árnyékának ide kell érkeznie. A pályázatban ismertetett elgondolás szerint csak az évszakokat jellemzem, de a téma számos más lehetőséget is felvethet: hónapokat, a hold állásait, horoszkópi konstellációkat, ünnepeket, híres pillanatokot, stb. is jelölhet...” (Pauer Archívum.)

- 4 Pauer Archívum.
- 5 Pauer töredékes visszaemlékezése alapján rekonstruálható műleírás.
- 6 Kisfaludy Színház, Győr, 1981. A darabot Szikora János rendezte, a díszletet Pauer mellett Erdély Miklós, Haraszty István, Rajk László, Szegő György, Bachman Gábor, a jelmezeket El Kazovszkij tervezte. Lásd még: Beke László: Milyen ne legyen a Hrabal darab színpadképe? Egy

beszélgetés jegyzőkönyve, 1981. november 21. In: *Mozgó Világ*, 1982/7. 59–69.

- 7 Pauer Gyula–Szikora János: *A ló* (The Horse) (excerpt), H, 1983, 03:16. In: *Infermental 3*. Eccentrics. Editors Péter Forgács / László Beke. Budapest, 1983/84.
- 8 George Bernard Shaw: *Tanner John házassága* (Ember és felsőbbrendű ember). Rendezte: Gábor Miklós. Nemzeti Színház, Budapest, 1985. jan. 11.
- 9 *Párhuzamos monológok*, i. m. 48.
- 10 Platón: Állam, 515 c. In: *Platón összes művei*. 2. kötet. Európa Kiadó, Budapest, 1984. 457.
- 11 Plutarkhosz: *Párhuzamos életrajzok*. Európa Kiadó, Budapest, 1978. 586.
- 12 Plutarkhosz, i. m. 589.
- 13 Gotthold Ephraim Lessing: *Válogatott esztétikai írásai*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1982. 193.
- 14 St. Auby a *Hamutartóval* és a közös kiállítással kapcsolatos gondolatait jelen írás szerzőjével 2006. március 21-én osztotta meg, majd a végső szöveget átnézte és pontosította.
- 15 Idézetek Szentjóbý leveléből Pauer Gyulához, 2006.

