

56655

56655

Simon Zsuzsanna

A látható paradoxon

**Halász András
fotogramjai**

*(Részlet a szerző készülő Halász András-
monográfiájából)*

az iskolakultúra 1997/3 melléklete

Fotó, fotogram

Az első Rózsa-akció, a *Mesterséges légzés* a közösen fűjt fotogramokkal kezdődött és habár Halász András szinte minden műfajt kipróbált a performance-tól a ready-made-ig, ami igazán érdekelte, az a fotóval végezhető számtalan, különböző kísérlet, manipuláció volt. Fotóeljárással elemezte *Giorgionét*, fotókból állt első önálló kiállítása, de ezzel foglalkozott akkor is, ha nem volt pályázat, felkérés és ha remény sem volt arra, hogy kísérleteinek eredményét valahol is bemutassa. Végül is ezekből a fotókísérletekből nőtték ki budapesti korszakának fő művei.

Műterem a fürdőszobában

Önmagában a fotó mint műfaj nem volt új dolog a képzőművészek körében, szinte mindenki fotózott a hetvenes években, és ez a hullám a magyar művészeket sem kerülte el. A szóban forgó esztendők képzőművészeti fotójában két dolog találkozott össze: az egyik az experimentális fotó – akkor így nevezték –, amely a fotó hagyományos technikai eszközeit nem a megszokott módon használta, azaz nem eszközként, hanem valódi értelemben vett médiumként, és ezzel a fotó kifejezési tartományát addig nem ismert, új látványvilágokra terjesztette ki. A másik, ami közrejátszott ebben a fotózási hullámban, az a concept art volt, amelynek a fotó, sokszor éppen az experimentális fotó volt a fő kifejezési eszköze.

Halász András fotókísérletei tehát ebben a művészeti légkörben kezdődtek, de nála még egy régebbi hagyomány is közrejátszott. Ő ugyanis kamerát szinte sohasem használt, csak fényt, fényérzékeny papírt és vegyszereket, ezért munkái műfajilag fotogramok. De a húszas évek ma már klasszikusnak számító szürrealista vagy konstruktív stílust idéző, dekoratív fotogramjaival szemben az ő munkái elvontak: őt nem a létrejövő látvány, hanem a készítés módszere érdekelt, illetve az a kiinduló gondolat, elvont filozófiai tétel, paradoxon, amelyet éppen a készítés módja tett láthatóvá.

Fotókísérleteit Halász otthon, a fürdőszobában végezte. A lakótelepi lakás szűk fürdőszobája mint műterem egyrészt kényszerűség volt, másrészt nem is kellett több: a sötét-kamra adva van, ezenkívül kell még egy kis piros papír a lámpára, egy tekeres fotópapír, vegyszerek, fényforrásnak ott van a nagytű, fixálásra, előhívásra, mosásra a mosdó és a kád, ha nagy méret készül – és szárításra ott a fregoli. Modellnek, fényképezendő tárgynak, már ha erre szükség van, bármilyen keze ügyébe eső tárgy megfelel, vagy éppen ő maga. Aztán este, amikor hazajön a család, az egészet nyom nélkül el lehet takarítani.

Sok-sok kép született ebben a sötétkamrában, kis- és nagyméretű képek, sorozatok, kíséreltek és eredmények.

A rész és az egész

Sok-sok kép készült, ezek a készítés módja és a látható eredmény alapján bizonyos típusokba sorolhatók. Az egyiket a rajtuk legfeltűnőbbben látható motívum alapján „rész és egész”-típusnak nevezhetjük. Ez nagyon egyszerű kompozíció: két részből áll, a részek láthatóan valaha egyben voltak, aztán szét lettek tépve, majd újraegyesítve. A nagyobbik rész teljesen fekete, a kisebbikben viszont egy alakzatot látunk, amelyben figyelmes szemlélés után felismerjük a nagyobbik rész kicsinyített mását, de abban az állapotban, ami-

kor az még fehér, tehát exponálatlan volt, viszont a sarka már le volt tépve. Ez a kép úgy keletkezett, hogy Halász még a sötétben letépte a fotópapír sarkát, kb. az egynegyedét; a letépett darabot a nagyító lencséje mögé helyezte. Ezután kívülről, a fürdőszobai villany-nyal az egészét megvilágította, jó hosszú ideig. A nagyobb papír teljes felülete fényt kapott, így előhívás után fekete lett, a kisebbik papírra viszont a nagyító lencséje ráfényképezte a nagyobb papír kicsinyített képét, még fehér állapotában. Előhívás, fixálás után a két részt Halász összeragasztotta. Az így elkészült kép mint vizuális kompozíció nem értékelhető, értéke, esztétikája a felismerés, belátás örömeiben rejlik. Akkoriban Halász András is úgy érezte, hogy az értelmezést nem bízhatja teljesen a nézőre, ezért mindegyik képtípushoz magyarázatot fűzött. Ebben az esetben ezt írta magyarázatul:

„Az egyik rész tartalmazza a saját helyét és a másik részt abban az állapotban, amikor az még a fénytől nem égett el (negatív – fehér), a másik rész előhívás után fekete, tehát tartalmazza ugyanazt a fény mennyiséget, mint az »egyk« rész. A részek párhuzamos viszonyban voltak a szituációban, az újraegyesítéskor megörzik a szituáció kifordított – a képben befelé ható – irányait.

A párhuzamosok találkoznak a végtelennel.

Mindkét rész külön-külön több, mint az egész, és több, mint a másik.

A részek, bár egyre bonyolultabb dimenziókban foghatók fel, abszolút szimmetriájukat soha nem veszítik el.

Ez akkor is így van, ha ez a szimmetria közvetlenül nem látható; ha folytatom a tépkedést, több részzel végzem el a műveleteket, s a mindenkori »következő lépés« láthatóvá teszi a szimmetria valamelyik oldalát.

Tehát ez a szimmetria dinamikus, és egyre távolodik a képzeletbeli tengelytől. Vagyis azonos időben nem valósulhat meg, de egy multidimenziós eszmei térben állandóan jelen van.” (1)

A magyarázat nem olyan bonyolult, mint első olvasásra tűnik. A kép valóban megzavarja az időről, az elő- és utóidejűségről, az eredetiről és annak képéről, valamint a rész és egészről alkotott mindennapi elképzelésünket. Itt egy időben látjuk, ami előbb és utóbb történt, vagyis azt, hogy a két fotópapír milyennek látta egymást, mielőtt hatottak egymásra; egyszerre látjuk a dolgot és annak képét vagy tükörképét, a negatívnak a pozitívját, vagy fordítva. Továbbá azt tapasztaljuk, hogy a rész önmagában az egészet is tartalmazza, és így az egész önmagánál több lesz. És így tovább, csupa paradoxon. A kommentár azért sántít, mert amiről itt szó van, az egyértelműen nem verbalizálható, viszont világosan látható. Ezek nem szimbolikus vagy metaforikus képek, amelyek valami másra utalnak, ezek önmagukkal azonosak, megfelelnek a wittgensteini szigorú követelményeknek is: a nemlétezőről nem lehet beszélni, az megmutatkozik.

1994-ben, tehát mintegy tizenöt év távlatából, Halász András – némi kvantummechanikai olvasottsággal – így néz vissza ezekre a tizenöt évvel ezelőtti képekre: „Ez egy olyan képcsinálás, ami nem másol valamit, ami nem úgy akar kinézni, mint az eredeti, hanem az előremenetelnek, a negatív, a nem látható világba való menetelnek a nyomai ezek. Nagyképű példa, de most ez jutott eszembe, a modern fizika, a kvantumelmélet... annak az a lényege, hogy a részecskegyorsítóban a részecskéket nem lehet látni, csak a becsapódásuk nyomait lehet egy ernyőn fölfogni. Nem is tudjuk, hogy hogy néz ki egy elektron, nem is tudjuk, hogy létezik-e egyáltalán; van, aki azt mondja, hogy nincs is. Azt is tudjuk, hogy nem ez a legkisebb részecske. Csak annyit tudunk, hogy ezek nyomot hagynak a fekete radioaktív érzékeny lemezen. De ezek a nyomok nem az esemény másolatai, magáról az eseményről, a részecskék ütközéséről semmit nem tudunk. Voltaképpen vissza kell menni egy teljesen negatív helyzetbe, ahol az esemény nem a fény felé, hanem a fénytől el megy. A múltba. Ezek a fotogramok ilyen kísérletek voltak, nagyon naiv, nagyon egyszerű kísérletek, gondolom, egy fizikus számára ez teljesen halandzsza... de nem is akart ez más lenni ebből a szempontból, de az nagyon fontos volt, hogy a fény, a fény-

érzékenység és a számomra adott lehetőség között valami olyat találok, olyan tükröt állítsak magam elé, amely nem szembe tükör, hanem egy mögöttes tükör. A Zsigának volt egyszer egy ilyen munkája... festmény, tükör, arra hasonlít ez némiképp. De ez sokkal radikálisabb, sokkal kevésbé akar irracionális vagy esztétizáló lenni. Itt egyszerűen a dolog magától történt, nem én csináltam, én csak elindítottam a folyamatot, mint amikor valaki egy kísérletet csinál. És aztán az eredményből levonja a következtetést.” (2)

Ahogy a fizikusok a történet eredményét egyformának látják, de következtetéseikben igen különbözőképpen magyarázzák azt, így a kommentárok is egymástól igen eltérőek lehetnek ezekről a paradoxonokat felmutató művekről.



Halász András: *Fotogram*, 1977, 18x13 cm

A hiány és a többlet

Egy másik képfajtnak még egyszerűbb a kompozíciója: a kép egyik sarka hiányzik, láthatóan le van tépve, a maradék nagyobb részt egy, a kép háromnegyed részét elfoglaló fehér folt tölti ki, fekete „háttér” előtt. Ha figyelmesen megnézzük a fehér folt alakját, akkor rájövünk, hogy az nem más, mint a hiányzó letépett sarok felnagyított képe, a tépésformák is pontosan megegyeznek. Ez a kép úgy készült, hogy még a sötétben a művész letépte a fotópapír egyik sarkát, a letépett darabot a nagyítóba tette, oda, ahova a negatívokat szokták tenni, majd bekapcsolta a nagyítót amely a sarkot így rávetítette, ráfényképezte az alatta levő fotópapírra. Előhívás, fixálás után megjelent a sarok nagyított fehér képe.

A köznapi mennyiségi szemlélet szerint valamiből elvenni vagy hozzáadni, azaz a hiány és a többlet, az összeadás és a kivonás: két egymással ellentétes dolog. Ezen a fajta képen viszont azt látjuk, hogy a kettő nem zárja ki egymást, egyszerre is jelen lehetnek, illetve a hiány lehet többlet is. „Az biztos, hogy ez nem nyelvi, hanem képi idea. Ha nyelvre akarom lefordítani, akkor ez a hiány és a többlet egyszerre való jelenléte. Abból lesz többlet, amiből hiány van. Abból lesz kép, amije nincs neki.” (3)

A hiány fogalma akkoriban nagyon izgatta az avantgárd művészeket, szívesen felírták egy papírra, hogy void, és akkor az ember elgondolkodott a verbális és a vizuális nyelv közti különbségen. De igazság szerint ez a közlés, akármekkora papírra írták is, verbális maradt, a hiány képi megjelenítését nem oldotta meg. „Hogyan mutatkozik meg, ami nincs, a kép hiánya, ami mégis kép. Ez az, amin akkor gondolkodtam, és ma sem tudom megmondani, hogy van-e olyan, hogy nem kép. Paradoxon, amit soha nem tudok feloldani... és nem is akarok, paradoxonokból élünk. Az, hogy a tudatunkkal tudunk olyan képet festeni, amely a kép hiányáról szól.” (4) Ehhez csak annyit lehet hozzátenni, hogy ez a kép nem csak a tudatban létezik, ez tisztán és konkrétan látható, a többször idézett „be nem látható” itt megmutatkozik.

A látható paradoxon

A következő fotogram-típus látható része még kisebb mint az előzőké. Az egyik változatán fekete alapon két egyenes fehér vonalat látunk; egy vékony, éles és egy vastagabb, tépett szélű vonalat. A kép leginkább a fizikában használatos színeképelemzés felvételéhez hasonlít. Közvetlenül nem olvasható le róla, hogy hogyan készült; ez valóban magyarázatot igényel. Leírása szerint a művész ezt úgy csinálta, hogy a szokásos módon a nagyító tárgylemezére helyezte a fényérzékeny papírt, majd egy cérnaszálból kötött hurkot lógatott a nagyító és a papír közé oly módon, hogy a hurok egyik része a nagyító lencséje mögé került, a másik része ráfeküdt a fotópapírra. A művész ezután a szokásos módon bekapcsolta a nagyítót. A megvilágítás hatására a cérna kétféle képe ráfényképeződött (negatívban) a papírra. A vékony fehér vonal a cérna közvetlen nyoma, a vastagabb vonal a cérna vetített, felnagyított képe.

Ez a kép megint csak többféle paradoxont hordoz magában. Ugyanazon a felületen van egy esemény nyoma és képe, amely szintén nem felel meg a köznapi törvényeknek, ez vagy idő-, vagy tér-paradoxon. „...a cérnaszakas vetített képe sokszoros nagyításban került saját előzményének »fehér árnyéka« mellé, tehát a kép hamis, érzékcsalódást jelelt meg. Érzékcsalódás, gondolatcsalódás (a lét a csalódasban tudatosul).” (5)

Egy fotós számára természetesen a készítés alaphelyezetei azonnal átláthatók, valamint az is, hogy a két vonal miért nem esik egybe: mert a cérna, valamint a nagyító lencséje, állványa és tárgylemeze nem hajszálpontosan vízszintesek, illetve függőlegesek, az általuk bezárt szögek így nem pontosan derékszögek. Készült egyébként olyan nagyítás is, amikor ezek a feltételek megvalósultak – a vízszintes és függőleges pontos derékszöveget zárt be –, ez az esemény egy szélső, nem tipikus értéke; ekkor a képen csak egy vonalat láttunk, mert a nyom és a kép egybeesett. A vetített kép „eltakarta” a nyomot, de ezt már nem látjuk, ezt már csak tudjuk, és elgondolkozhatunk azon – újabb paradoxon –, hogy a nyomot, amely általában „materiális” természetű, eltakarta a kép, amely inkább „immateriális”. Az első típusú kép kapcsán említett analógia a képek és a kvantummechanikai szemlélet között tehát egyáltalán nem képtelenség: azok az összefüggések, amelyeket mi paradoxonnak nevezünk, a kvantumfizikában már létező dolgok. Képszerű „ábrázolás” pedig a fotó mint médium közvetítésével lehetséges.

Fényképészeti szempontból ezek nagyon egyszerű eljárások, de azt nem tagadhatjuk, hogy a végeredmény valahogy mindig több és más információt hordoz, mint ami a kiinduló helyzetből következne. A fotó esetében a „conchetto interno” és a „conchetto estero” között a távolság sokkal nagyobb, mint a festészetben. „Az idea géppé válik és létrehozza a művet.” *Sol LeWittnek* ez a mondata a konceptualisták jelmondatává vált, és ez a képalkotó módszer sokkal közelebb van a fizikatudományban alkalmazott módszerekhez, mint a tudatos komponáláshoz.

* Utalás Halász Andrásnak a készülő kötet előző fejezeteiben idézett megfogalmazására, mely szerint a művészet nem más, mint „a be nem láthatóan tisztán és konkrétan való megjelenítése”.

** Utalás az előző fejezetekben tárgyalt összefüggésre.

Ujjnyomok

Ez megint egy másik képtípus, amelynek egyik változatán a kép majdnem teljes felülete fekete. A felületen két szabálytalan kör alakú tépésnyom látható, amelyet azonban a széleknél gondosan összeillesztettek. A tépésszélekből életlen kontúrú fehér foltok nyúlnak ki. Ezek úgy jöttek létre, hogy a művész a sötétben a fotópapír közepéből kis darabokat tépett ki, az így keletkezett nyílásokon átdugta az ujjait, a kitépott darabokat pedig a nagyítóba helyezte, majd az egészet kívülről megvilágította. Előhívás, fixálás után a kitépott darabokat – amelyek szintén feketék lettek – gondosan visszragasztotta a helyükre. A sima, érintetlen fotópapírhoz képest itt sok esemény történt: tépés, eltávolítás, átnyúlás, feketedés, de úgy tűnik, mintha valaki el akarta volna tüntetni az események nyomait, és az majdnem sikerült is: a kitépott részek ugyanolyan feketék, mint a nagyobb papírlap, a széleket gondosan összeragasztották, csak a két fehér folt árulkodik a behatolásról, így pontosan nem lehet rekonstruálni, hogy mi történt.

A test fehér árnyéka

Az „életnagyságú” fotogramok készítése módja, gondolati háttere, illetve következményei hasonlóak az előzőkéhez, de az eredmény, a kép hatása mégis egészen más. Ez egyrészt a nagy méretből adódik, másrészt abból, hogy itt nem tárgy, hanem az emberi test nyoma jelenik meg a papíron; a szikár, gondolati kép itt esztétikai, érzelmi tartalommal töltődik meg.

A nagyméretű fotópapíron egy test elmosódó körvonalú fehér alakját látjuk; fej, kar, mellkas, csípő foltja életnagyságban. Az egyik változaton a fej-árny közepén tépett nyílás van, ebben egy másik képet látunk, a művész kicsinyített fényképét, abban a kivágásban és pózban, ahogy az a nagy fényképről is sejthető. Máskor csak egy tépett nyílás marad üresen, a hiányzó rész valahol máshol található. (Egyelőre nem tudjuk, hogy ez a kis árnyalatos kép pozitív vagy negatív.)

Az eljárás itt is hasonló volt, mint az elsőként elemzett képeknél. A művész a fotópapírból kitépett egy darabot, azt behelyezte a nagyítóba, a nagy fotópapírt függőlegesen rögzítette, különböző pózokban elé állt, majd külső fénnel az egészet megvilágította. (A fürdőszobai világítás gyengesége miatt ehhez nem kellett segítség, a villany felgyújtása és a modellhelyzet elfoglalása közt eltelt rövid idő alatt a fény nem okozott lényeges feketedést.) Előhívás, fixálás után a nagy papíron megjelent a test fehér árnyéka, a kitépott kis papíron viszont a test kicsinyített fényképe. Ez utóbbi árnyalatos negatív kép, és valahogy mégsem: a fekete háttér előtt álló világos alak akár pozitív képnek is nézhető. A készítés módja és a kép filozófiája vagy fizikája ugyanaz, mint a „rész és egész”-nek nevezett képeknél, de az emberi test jelenléte módosítja a kép jelentését, itt már nemcsak a rész-egész, a pozitív-negatív közötti paradoxon, hanem a kép egzisztenciális tartalma is fontos. Valójában ez új szituáció, a tárgyak és papírok mellett maga a művész is jelen van, belép a szituációba, a „fekete dobozba”, hogy önmagán végezzen kísérleteket. Testét mint tárgyat használja, hogy azzal csináljon képet.

Az olyan szituációra, amikor a művészek saját vagy mások testét használták képalkotó eszközzül, az aktuális művészetből Halász András sok példát ismerhetett. Dokumentumképekről biztosan ismerte *Yves Klein* szertartásait, amelyek során a művész kék festékbe mártott meztelen nőkkel festett képeket. Ismerte *Arnulf Rainer* pszichológiai, ön-analizáló önarcképeit, önbemutatóit, és közvetlen közlőként ismerte *Hajas Tibor* performance-ait és az ezek során keletkezett „húsfestményeket”. Mégsem követte ezt az utat, elkerülte az önmegmutatásnak, önfeltárásnak és az emberi testtel való manipulálásnak ezeket a csábító és nagyon hatásos megoldásait. Az ő önanalízise sokkal hűvösebb, tárgyiasabb, kevésbé személyes.

„H. I. Azokat a képeket, amelyek a nagyító segítségével, mintegy fotogramként készülnek, meg lehet-e különböztetni az azonosítás-azonosulás felől? Tehát azonosulsz-e az anyaggal akkor, amikor a gép alá fekszel?”

H. A. A képek szempontjából nagyon lényeges a »laboratóriumi« szituáció, amelyben néhány órára létezem és gondolkodom. Egyedül vagyok egy szűk, piros lámpával megvilágított helyiségben, nagyítószerszemet és vegyszeres tálak társaságában. A külvilág tapasztalatai fokozatosan szertefoszlanak, hogy átadják a helyüket az »izolációból« eredő tapasztalatoknak. A gondolkodás irányai megváltoznak, ezzel együtt a pszichikai készenlét is. Minden dolog, ami körülvesz, fokozatosan megszabja lehetőségeimet, és fordítva. Kölcsönösen feltételezzük egymást, »eggyé forrunk«. A laborálásnál nem számolok »időket«, a vegyszerek hőmérsékletével sem törődöm, nem érdekes, hogy milyen papírt használok. Ennek ellenére sohasem tévesztjük el egymást. Ha a nagyítóval készíték felvételt, akkor sem szabom meg az időt, hiszen egészen biztos, hogy valami történni fog. Tehát a kapcsolat intenzív, és a »legabsztraktabb« képek is hiperkonkrétak.

A külvilág tapasztalatai ebben a térben konkretizálódnak és hatnak vissza rám, nem általában, hanem »éppen akkor.« (6)

A művész tehát nem játszik szerepet, nem akar önmagáról pszichológiai képet adni, tétét, arcát tárgyának tekinti, ugyanúgy, mint az előző szituációkban: megteremt a kiinduló helyzetet és a többi rábízta a lélektelen eszközökre. Az eredmény azonban itt is több lett, mint az előzetes elképzelés. A nagy sötét háttérből előtűnő fehér árnyak azt a képetet keltik, mintha egy emberi test éppen most bontakozna ki, „születne meg” a fekete úrból; vagy fordítva, éppen most veszne bele a semmibe. A kitépott részekben a kicsinyített szellemképek pedig mintha ennek az alaknak az előképei vagy hátrahagyott emlékképei volnának. Végül is ezek festmények, fotópapírral, fénnel és vegyszerrel festett szimbolikus, konceptuális festmények, amelyek hatása éppen a kettős, vizuális és intellektuális tartalmukban rejlik.

Még egy „önarckép”

Miután úgy tűnt, hogy a fotópapírok, a fény és a tárgyak – beleértve az emberi testet is – egymással való kölcsönhatásainak lehetőségei kimerültek, logikusan adódott a következő lépés: nézzük meg, hogy mi történik, ha a fotogram és a valóság egymás mellé kerülnek. Ez megint csak úgy hangzik, mint valami kémiai kísérlet: nézzük meg, mi keletkezik, ha ezt meg ezt az anyagot összeöntjük.

Az eljárás most is nagyon egyszerű volt. Halász készített egy „fotogram-önarcképet” profilból (az is lehet, hogy ez az arckép az előző képek mellékterméke). Ebből a szellem-arcképből kitépett egy tenyérnyi darabot, általában a közepéből, és ezt a lyukas képet az arca elé illesztette, úgy, hogy a árnykép és a valóság nagyjából fedésben legyen egymással. Így az árnykép nyílásában megjelent a hiányzó rész a valóságban, megjelent a szellem valóságos füle, szeme, orra. Ez így meglehetősen triviális együttes, de messze menő következtetések levonására ad alkalmat. Az a szellemkép, amelynek nyílásán egyszercsak a valóságra látunk, meglehetősen szokatlan élmény, és megint csak ellentmond elvárásainknak, legalábbis a képzeletünk és fogalmaink megszokott használatának. Ez ugyanis azt mondja, hogy a valóság van „elől”, az az „elsődleges”, és annak képe, árnyképe, szellemképe van „hátral”, az a „mögöttes” – vagy ha időben akarjuk ugyanezt elgondolni és kifejezni, akkor „előbb” történik a valóság, és csak „azután” lehet róla kép, árnyképet, szellemképet készíteni. Hacsak... hacsak nem platonista vagy kvantumfizikai módon gondolkodunk, mert akkor mindez nagyon is lehetséges, és itt ebben a szituációban láthatóan jelen van, „tisztán és konkrétan”.

Ezokról a szituációról azután rendes fényképek is készültek, pusztán azért, hogy meg legyenek örökítve, meg azért is, hogy még bonyolultabb legyen az egész. Mert a fényképen mindkettőből, a valóságból is, meg a szellemképből is fénykép lett, a kettő egyrészt így közelebb került egymáshoz és csökkentette a két közeg sokkoló egymasmellettségét – ily módon valahogy mindkettő egyforma távolra került. Halász András egyik jegyzetében egy szóban foglalta össze ezeknek a bonyolult önarcképeknek a jelentését: ALTEREGOSZELLEMLÉLEKÁRNYÉKTÜKÖRKÉPMÁS – így, csupa nagybetűvel.



*Halász András: A Vallás előttes állapot c. sorozatból, 1979, fotogram, 168x114,5
(Museum van Hedendaagse Kunst, Gent)*

A kísérlet mégsem volt olyan új, mint ahogy első pillanatra látszott. Hajdánvolt fényképezek éltek hasonló trüffel: a fényképezkedni kívánókat tetszés szerinti vágyott világba – léghajóba, pálmafás tengerpartra – juttatták el. A műteremben, ott voltak megfestve ezek a világok, a kliensnek csak az arcát kellett bedugni a kulissza megfelelő nyílásába, és a kész képen ott láthatta magát, amint a tengerparton, gyönyörű nő vagy férfiak társaságában éli az életét. Ez hamisítatlan giccs volt, de ha jobban belegondolunk, a maga módján ez is tér- és időkorrekció; az analógia nem csökkenteni Halász András munkájának szépségét.

Vallás

„Barátaim, készüljétek föl a vallásra!”

Halász András 1979-ben meglepő dologgal állt elő. Egy négy részből álló kiállítás-sorozatnak, amely lényegében egy műnek számított, azt a címet adta, hogy *Vallás*. A Rózsa csoportban, de még szélesebb avantgárd körökben is – nagyobb nyilvánosságról akkoriban még nem volt szó – ez a cím és ez a téma zavarbaejtő és érthetetlen volt. A „transzcendens”, a „metafizikus”, a „láthatatlan”, a „szellemi” – mindennapi beszédtemek voltak ebben a körben, de a vallás mint téma túl konkrét, túl egyértelmű, ugyanakkor kihívó volt, és mindenkinek úgy tűnt, hogy nem illik a művész eddigi, elvont, intellektuális érdeklődéséhez és munkáihoz.

Ő azonban nem akart sem megdöbbenést, sem feltűnést kelteni, egyszerűen akkoriban ez a téma foglalkoztatta, és nem látta akadályát, hogy abból csináljon művészetet, ami éppen érdekli. Töredékes jegyzetei között erről is olvashatunk:

„Vallás-előttés állapot

Egy lehetséges állapotnak ez a minősítése egyszerre egzisztenciális...

Ez az állapot az egzisztencia egy állapota. Az elnevezés utal *Freud* tudatelőttés fogalmára. A különbséget egy feltételezésben képzelem el, nevezetesen abban, hogy a tudatelőttés (ösztön) az álmokban, emléknymokban, a kultúra, a vallás, a művészet szimbólumrendszerében jelen van.

Vallás-előttés állapot.

A vallás súlya nyomasztóan terhel és szinte minden...

A vallás előtt nincsenek szavak.

Vallás-előttés állapot.

A vallás hamis tudat, hamis állapot.

A vallás állapot, a vallás tudat.

A vallások felé történetileg mindig a kevesebb mutat, egészen az egyistenhitig. Szerintem sokkal elvontabban ezt az utat minden ember mikrovilágában végzi el.

A gondolkodásomat az életem egy szakaszában egyetlen szóösszetétellel jelölöm. A szó, ha mégoly képlékeny is, alkalmasnak látszik arra, hogy bizonyos egyensúlyt érzékeltessen a látható és láthatatlan világ közt. A valláselőttés állapot egy kép címe. A kép...” (7)

A „vallás” szó végül is összefoglaló lett; az 1979-es kiállításorozaton Halász e címszó alá sorolta mindazokat a műtípusokat, műfajokat, amelyek addigi tevékenységét jellemezték, a fotogramot, a performance-ot, az environmentet, az írást.

A *Felkészülés* című előjáték ezúttal nem művelődési házban, hanem egy magánlakásban (8) játszódott, meghívott közönség, főleg barátok előtt. Halász itt egy rítust mutatott be, a saját maga kreálta vallásnak egy rítusát, nagyon szerény, visszafogott eszközökkel, látványelemekkel. Az üres szobában egy textillel letakart pohárszék, rajta és mellette egy ősrégi rádió, egy magnó, egy lemezjátszó és egy diavetítő, valamint egy gyerekszobába való subaszőnyeg a falon: ennyi volt a berendezés. Ő maga a pohárszék előtt a földön térdelt. A rítus monoton, ismétlődő hanghatásokból, zörejekből, szövegekből állt: a lemezjátszó surrogó-csikorgó hangja (a kar az üres korongon forgott) és a művész szövege,

amelyet előre fölvelt magnóra és ott, a helyszínen, a rádión keresztül kierősítette: „Barátaim! Készüljete föl a vallásra! Készüljete föl a kereszténységre, készüljete föl a zsidóságra. Készüljete föl a buddhizmusra. Készüljete föl az iszlámra. Készüljete föl a hinduizmusra. Legyetek keresztények. Legyetek muzulmánok. Legyetek zsidók. Legyetek Krishna-tudatúak. Legyetek Buddhák. Legyetek muzulmánok. Legyetek keresztények. Legyetek zsidók. Készüljete föl a vallásra. Készüljete föl Mohamedre. Készüljete föl Krisztusra. Készüljete föl Krishnára. Legyetek Mózes. Legyetek Krisztus. Legyetek Mózes. Legyetek Krishna. Legyetek Krisztus. Legyetek Mohamed. Készüljete föl a buddhizmusra. Készüljete föl az iszlámra. Készüljete föl...” (9)

És így tovább. A zörejek és a szöveg alatt a művész csak annyi időre mozdult ki térédelő, előrehajló helyzetéből, amíg felemelte a diavetítőt és a padlóra vetítette az előre bekészített diaképeket, amelyek szintén magát a padlót ábrázolták. Amikor a hangfelvétel véget ért, akkor átvette a szólamot ő maga: a padlón dobolt az ujjaival, amit szintén a mikrofonon keresztül fölérősítve lehetett hallani. Az egész cselekvés nagyon visszafogott volt, testközelben játszódott és „térmdagasságnál” följebb alig emelkedett. Az alázatnak és az intimitásnak ezt a fucsa keverékét enyhítette a távolról jövő, közvetített hang.

A tulajdonságok nélküli művészet

A rítus szövegében a festészet is szóba került. Halász régi festményeiről beszélt: „Ezek a képek figurálisak voltak. És többnyire háromszereplősek. Az egyik szereplő egy fiatal lány volt, a másik, az egy öregasszony, a harmadik egy gyerek vagy egy gyümölcsöstál. Vagy Krisztus, vagy egy öregember. Valamiféle bibliai utánérzés.” (10) A festészeztől itt mint emlékről beszél a művész, mintha az már csak elérhetetlen ábránd volna, és ami elérhető, az ez a történet, az akció.

Ahogy a fluxusnak, úgy az akciónak, a performance-nak is megvolt a maga varázsa a hetvenes években Budapesten, hiszen nem sokan művelték, és akik csinálták, azok sem kaphattak igazi nyilvánosságot. Erdély Miklós, Hajas Tibor, *Eskulits Tamás*, *El' Kazovszkij* ritka fellépései jelentették azokban az években a performance-ot. Ennek ellenére Halász már nem sok lehetőséget látott ebben a műfajban. „A performance olyan divat, ami fejet hajt az »öntőformáknak«, azokat mint adottság-intézményeket fogadja el. A performance engedelmeskedik a dokumentáció hatalmának, az üres kiállítóhelyiségnek, a megtanult jelszavak kategóriáinak, a közönségnek, a közönség tapasztalatainak, mindannak, amiről kész fogalmak vannak” (11) – írta a *Tulajdonságok nélküli művészet* című írásában.

Vagyis a *Felkészülés* nem egy példaszzerű performance-ot akart demonstrálni, egyszerűen csak arról volt szó, hogy a *Vallás-sorozat*ot így tudta bevezetni, és az adott körülmények is hozzájárultak, hogy az ilyen intimre és „szobaszerűre” sikerült.

Budaörsről Budapestre

A lakásbemutató után újra egy vidéki, Pest környéki művelődési ház volt a helyszín: a Budaörsi Művelődési Házban, majd Pesten, a Fiala Művészek Klubjában folytatódott a *Vallás*. A budaörsi, meglehetősen szegényes kiállítóteremben a művész néhány nagyon egyszerű, köznapi használati tárgyból és fotogramból egy installációt rendezett be. A terem egyik sarka oltárszerűen volt kialakítva: a falon, az oltárkép helyén egy elrontott fotogram, előtte egy dobogón oltár gyanánt egy műanyag konyhai hokedli, otthonról, rajta egy törött tükör, amelyben a fölötté lévő fotogram bizonyos szögben tükröződött. A terem különböző pontjain és a földön egy subaszönyeg, amelyből még csak csik volt elkészítve, mellette egy nem működő hőszűrő, szintén otthonról, egy aktatáska, nyitva, amelyből egy Möbiusz-szerűen meghajlított acéllemez állt ki, a falon körben fotogramok és egy hajót ábrázoló gyermekrajz. A terem sarkában falnak támasztva, háttal egy nagyméretű festmény, csak annyi látszott belőle, hogy egy vakkeretre feszített vászon-olajkép. Ez volt a látvány, szegényes tárgyakból

összeállított együttes, amelynek konkrét jelentését nem lehetett tudni, csak a hangulatát érzékelni. Nem volt megnyitó beszéd, egy bizonyos idő után a művész a hátára vette a festményt, amelyről ekkor kiderült, hogy egy kétajtós barna szekrényt ábrázol, majdnem naturalista módon megfestve. Halász András elindult a hátán a festménnyel Budapestre, gyalog. A megnyitó közönsége némi tétovázás után rájött, hogy mi a dolga, követni a mestert a hosszúsú menetelésben. Ez jó kétórás gyaloglás volt, pihenés nélkül, először a sötét országúton, majd át a városon a Fiatal Művészek Klubjáig, ahol folytatódott a *Vallás-kiállítás*.

Ez volt a fő kiállítás, itt kerültek bemutatásra – egyébként először – az életnagyságú fotogramok, egyik falon a nagy képek, velük szemben a kis kitépelt darabok. Szép, elegáns bemutató volt; a „megnyitó közönség”, azaz a barátok másik része itt várakozott, mivel amúgy is ez volt a törzshelye. A művész azonban elkerülte a fő kiállítást és egyenesen az alagsori kiállítóterembe ment, ahol néhány széken és asztalon kívül nem volt semmi. Itt a falnak támasztotta a festményt, és úgy, ahogy volt, télikabátban leült az asztalhoz, majd rövid várakozás után dobolni kezdett az ujjával az asztalon, úgy, ahogy a lakásbemutatón a padlón. De itt nem volt semmiféle mikrofon, itt csak úgy dobolt magának, mintha egyedül lenne a teremben. Ezt a monoton dobolást addig folytatta, amíg az utolsó ember is elhagyta a termet, ki zavarában, ki unalmában.

Ezek voltak tehát a látnivalók és események, amelyek végül művé álltak össze, és együtt alkották a mű jelentését és érzelmi tartalmát.

Vallás vagy metafizika?

Ha a vallás fogalmát megfelelően tágan értelmezzük, akkor azt mondhatjuk, hogy Halász ezzel a Gesamt-művel a kortárs művészet egyik fontos aspektusát érintette. Egy évvel bemutatója után rendeztek Berlinben az 1945 utáni művészetből egy nagy kiállítást *Zeichen der Glaubens – Geist der Avantgarde: Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts* címmel, melynek főszereplői *Barnett Newman, Mark Rothko, Beuys, Arnulf Rainer* és *Francis Bacon* voltak. Az ő műveik, legyen az festmény vagy installáció, nem a keresztény vallásról szóltak, sőt semmilyen tételes valláshoz nem lehetett azokat társítani.

Beuys ugyan használta olykor a keresztet, mint a keresztény vallás legfőbb jelképét, de rítusaiban olyan tárgyakat és anyagokat alkalmazott, amelyeknek ő maga adott szakrális tartalmat. Barnett Newman saját maga jelölte ki műveinek szakrális értelmét a már idézett „sublimis” fogalmával. Nitsch szertartásait, az *Orgien-Mysterien Theater*t is inkább a pogány áldozati szertartásokra lehet visszavezetni, mintsem valamely tételes vallásra. A példák azt mutatják, hogy a válogatás ilyen téma esetében csak szubjektív lehet, hiszen a felsoroltakon kívül még nagyon sok művésznél kimutatható volna a vallásos vagy metafizikai indíttatás.

Az egzisztenciális kápolna

Halász András tehát egy fontos, a képzőművészek és a teoretikusok érdeklődésének középpontjában lévő témát érintett kiállításával. De az ő kérdésfeltevése, szemben a fent említett művészekével, egészen konkrét. *Vallás-előíttes állapot, Felkészülés, Vallás* – ebben a sorozatban nem rejtett transzcendens tartalmakról, hanem valóban magáról a vallásról van szó, lett légyen az bármilyen ismeretlen vallás. Többször idézett visszaemlékezésében Halász elmondja, hogy családja nem volt vallásos, a zsidó vallásról szinte semmit nem tudott, de később, művészettörténeti tanulmányai során megismerte a keresztény vallás ikonográfiáját és a templomok építészetét. Néhány évig a Mátyás-templomban dolgozott mint restaurátor, és ott nemcsak a templom festészetét és architektúráját ismerte meg, hanem nap mint nap látta a szertartást, amely a restaurálás alatt zavartalanul folyt. Így ezt a kiállításorozatot a katolikus templom építészetének és szertartásrendjének a mintájára alakította ki: a budaörsi kiállítás egy kápolnához hasonlóan volt berendezve, ahol az oltárt, oltárképet, kegytárgyakat az ő művei és személyes tárgyai he-

lyettesítették, illetve képviselték. Így ezek a profán tárgyak inkább az ő személyiségét rajzolták ki, és nem egy tételes vallás szimbólumai voltak. Ezek az egyszerű tárgyak egyszerű körülmények között élő, már-már aszketikus, ugyanakkor melankolikus személyiségre vallottak: „...talán így képzeltem el magamat. Hogy így nézek ki... egy intim pillanatban, talán ilyen, itt-ott összeszedett darabokból próbálok a saját kétségbeesésemet összeállítani. Más oldalról meg akkoriban sokat beszéltünk az arte poveráról, a minimalizmusról, úgyhogy nem volt teljesen ártatlan ez a kiállítás. Másfelől viszont, ahogy most már eltelt húsz év, kiderült, hogy valóban személyes volt, divattól és mindentől függetlenül, az akkori állapotomról pont ennyi és nem több mondott el mindent. Szóval, nagy adag fáradtság volt benne, biztos, hogy egyfajta kétségbeesés is, egyáltalán nem a lelkesedés dühöng benne. Nincs benne élénk provokáció vagy az általában a fiataloktól elvárt hősiesség. Ha valamihez akarnám hasonlítani, ami nagyon közel állt hozzám, akkor – sok képét tanulmányoztam és másoltam – Watteau képeinek hangulatához hasonlítanám, a melankólia, a töredékesség, az elmúlástól való szomorúság, nem a félelem, hanem a szomorúság.” (12)

Ha tehát vallás, akkor itt a vallásnak az egzisztenciális rétegéről volt szó, arról, amelyről Kierkegaard ír, aki Halász Andrásnak is állandó olvasmánya volt. *Kierkegaard* éppen úgy, mint Wittgenstein, kerüli a nagy metafizikai, filozófiai fogalmakat, ő mindig az egyes emberről beszél, a vallás is az egyes ember ügye, amely nem nagy eszmékben, hanem cselekedetekben nyilvánul meg, és ez az egzisztenciális hit előbbre való, mint az egész vallás. Legfőbb példája Ábrahám, aki a hitet képviseli, de a hitet csak általános fogalmakkal lehetne megközelíteni, míg az ő hite egyszerű és megismételhetetlen. Az egyes fölötté áll az általánosnak, ez a hit paradoxona. (13)

Ez a paradoxon különösen jól jön a művészetnek, amely szintén csak konkrét dolgokkal tudja magát kifejezni. Így lehetett a fürdőszobában elrontott fotogramból oltárkép, a konyhából származó hokedliből oltár, a törött borotválkozótükörcből Mária tükre anélkül, hogy az egész allegorikussá vált volna.

Hit és blaszfémia

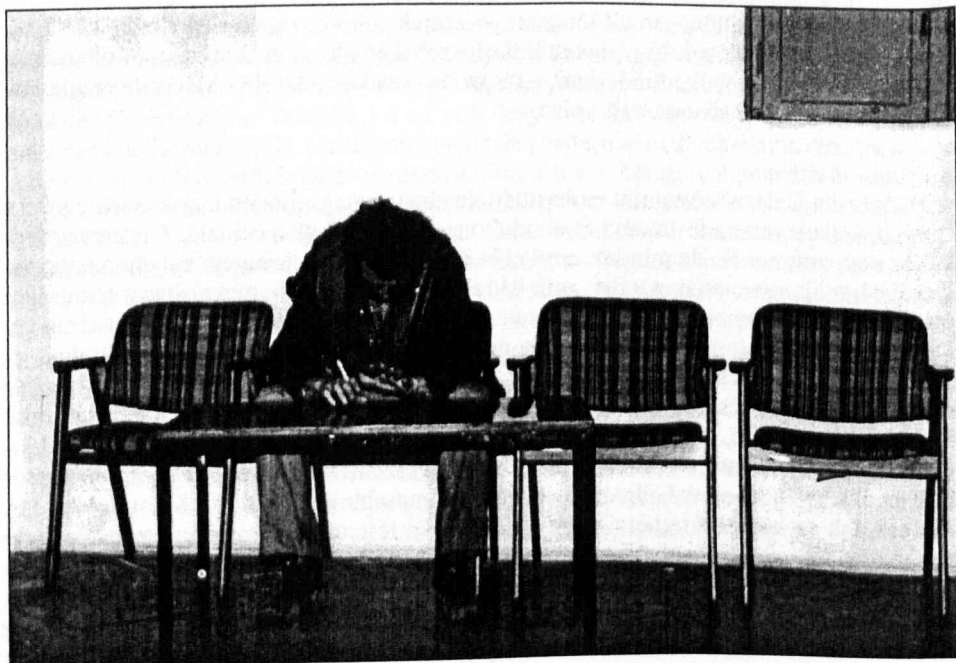
Budaörsön Halász szó szerint és átvitt értelemben is maga mögött hagyta személyisége romjait, vállára vette a festményt és elindult vele egy ismeretlen cél felé. A festmény fizikailag nem volt nehéz, de mindaz, amit ebben a szituációban jelentett, súlyossá tette, súlyosabbá, mint mindannak a terhe, amit hátrahagyott. Ebben a kontextusban a fáradtságos úton terhet cipelő ember képe egyértelműnek tűnt: a keresztet cipelő Krisztus kálváriája. De azért ez nem volt ennyire komoly, az ironia feloldotta a képnek ezt az egyértelmű jelentését, az áhitat átcsapott blaszfémiába, isten fia itt nem keresztet, hanem egy kétajtós szekrényt, annak is csak a festett mását cipelte, hogy könnyebb legyen. A názáreti mintabútorszállító munkás, ez minden, csak nem vallásos kép. De a vallás, amit ironiával kibűszített az egyik oldalon, visszatért a másikon, művészetnek álcázva. Ezt a „művészetvalást” nem lehetett ironiával elintézni, ez sokkal fontosabb volt annál a művész számára. A művész volt az, aki itt a terhet cipelte, és a teher, a festett barna szekrény magát a festészetet jelentette, amely „súlyosabb”, mint egy kétajtós szekrény és amelyet nem lehet letenni; cipelni kell egy életen át. Az összes olvasott és leírt teóriánál világosabban fejezte ki ez a kép Halász ambivalens, szeretem-gyűlölöm viszonyát a festészethez. A terhet még súlyosabbá tette, hogy ő ezt nem csak a maga nevében, hanem egész nemzedéke nevében cipelte, azoknak a művészeknek a nevében, akiknek hasonló volt a festészethez és általában a művészethez való viszonyuk. Némi ironia itt is enyhítette a szituáció komolyságát. A mód, ahogy a kép meg volt festve – a képteret majdnem teljesen kitéltő barna szekrény, frontális nézetben, egyfajta elnagyolt „akadémikus” modorban ábrázolva –, ez maga volt az antifestészet, inkább nevetségesnek, mintsem gyűlöletesnek tűnt. De amelyet még így is, ebben a megoldatlan formájában is hősiiesen cipelni kellett. Félig komolyan, félig iro-

nikusan a festészetnek minden lényeges aspektusa, kérdése – a festészet mint ábrázolás, a festészet mint megoldandó probléma, a festészet mint hivatás, mint küldetés – felvetődött ebben a szituációban, anélkül, hogy a művész valamiféle megoldást sugallt volna.

Talán legközelebb volt a megoldáshoz a fő kiállítóterem – a főhajó, ahogy a művész nevezte – az életnagyságú fehér árnyékokkal. Ebben a kontextusban ezek a képek is valóságos jelentést kaptak: a széttárt karú, elmosódó körvonalú emberalak, kitépott szívével maga volt a szenvedő ember: Ecce Homo. Ugyanakkor ezek a képek voltak a legfestőibek Halász András addigi pályáján.

„Az avantgárd halála”

Ő maga azonban elkerülte a „főhajót”, egyenesen az alagsori üres kiállítóhelyiségbe ment, a képet a falnak támasztotta, leült az asztalhoz, és elkezdte monoton dobolással aláfestett várakozását. Itt megint csak eltűnt az irónia, ez a hely, az ő elnevezése szerint, ebben kontextusban a „kripta”, a megérkezés, a halál színhelye. A várakozás, a monoton dobolás az asztalon azonban arra utalt, hogy ez a megérkezés talán mégsem végleges, hogy még érdemes várni valamire – hogy a kripta nem csak a halál, hanem a feltámadás színtere is. A nézőknek, a barátoknak, az idegeneknek, azoknak, akik végigkísérték őt a hosszú menetelésen, és azoknak is, akik csak itt várakoztak, nem volt kétséges a jelenet teljes komolysága, nem volt kétséges, hogy itt mind egzisztenciálisan, mind művészileg valaminek vége van és nem lehet tudni, hogy van-e folytatás. A legtöbben ezért oldalogtak el, mert nem tudták elviselni, hogy egy művész nyilvánosan néz szembe önmagával, nyilvánosan tart önvizsgálatot.



Halász András: Vallás, 1979, akció (Helle Mária felvétele)

A jelenet komolyságát már csak azért sem lehetett kétségbe vonni, mert köztudott volt, hogy Halász Andrásnak ez az utolsó budapesti szereplése; elutazása, emigrációja csak hetek kérdése. És akkoriban egy elutazás sokkal többet jelentett, mint ma, egyfajta halál, legalábbis az otthon maradtok szemében, és ki tudja, milyen feltámadás az elutazónak. Más-

részt az is világos volt, hogy itt nem csak róla van szó, hanem a többiekéről is, a művésztsákról, valami az ő számukra is véget ért. Halász András nemcsak egzisztenciális, hanem művészi okok miatt döntött az emigráció mellett. Az a fajta művészet, amit együtt kezdtek a Rózsában, az utópikus, radikális, etikus, provokatív és még ki tudja milyen művészet, ami olyan fontos volt számukra, az véget érni látszott, valamilyen módon mindenkinek el kellett utazni – és ha más nem is, a rózsások ezt nagyon jól tudták, ha nem is mondták ki ilyen világosan. Ezért nem nézték szívesen Halász András kényszeres dobolását, mert tudták, hogy helyettük is dobol, hogy őket is várakozásra és döntésre kényszeríti.

Az avantgárd nyilvános búcsúztató beszédét *Birkás Ákos* mondta el, jó két évvel ezután a Rabinec Galériában, ahol Zuzu-Vető Nyújong festményét és Birkás Ákos már avantgárd utáni festményeit állították ki. „Hogy az avantgárd agonizál, kérem szépen ez jó hét-nyolc éve ennek az úgynevezett magyar radikális művészetnek, a magyar avantgárd második generációjának (...) egy ilyen belső használatú titka volt. Tulajdonképpen tudtuk, hogy döglődik és gyakorlatilag nincs esélye az életre. Ez egy nagyon súlyos etikai csapda volt. Avantgárdnak lenni olyan etikai döntés volt, amelyik felvállalt egy már mindannyiunk szemében többé-kevésbé reménytelen küzdelmet és sorsot. Ez a belső használatú titok egy nagyon furcsa meghasonlott viszonyt is szült, aminek legkiválóbb reprezentánsa Halász András volt, akiben az avantgárd belső átélése közben létrejövő belső kritika egész különlegesen szép és nemes formát öltött. Nyilván a hallgatóság 90%-a sosem hallott erről a névről, és ez is mutatja, hogy az avantgárd halott, mert ha nem az lenne, akkor annak első osztályú szellemiségéről, aki öt évvel ezelőtt működött Magyarországon, ilyen közönségnek, aki ma idejött, tudnia kéne róla.” Az avantgárd halálának további bizonyítéka pedig: „Nem az avantgárd helyzete, a teljesítménye stb. került válságba, hanem az avantgardista attitűd. Az avantgardista attitűd pedig a követelés. (...) Maga az avantgárd program egy »követelés-csomag« volt. (...) Ha ezt eddig el tudjuk fogadni, akkor megyek tovább, mert itt van egy kardinális pont: eddig a követelés-csomagig nagyon sok tekintetben hasonló a helyzet a nagyvilágban és nálunk is. De itt van egy nagy különbség: Nyugaton attól múlt ki az avantgárd, hogy a követeléseket teljesítették. Minálunk – nem akarok Kelet-Európát mondani – attól múlt ki, hogy nem teljesültek.” (14)

Mindezek sejtések formájában már ott kavarogtak a Fiala Művészek Klubjában Halász András dobolásában. És az a furcsa, barna szekrény a falnak támasztva, amely anynyira nem illett az avantgárd kelléktárba, arra utalt, hogy valami nagyon más kezdődik.

Avantgárd a múzeumban

Halász András pályájának következő szakaszán láhattuk, hogy mi történik akkor, ha – Birkás kifejezésével – a „követelések teljesülnek”. A *Vallás* hatására Halász meghívást kapott a genti múzeumtól egy kiállításra, azzal a feltétellel, hogy ott kell elkészítenie a műveket, és ehhez kap anyagot, műtermet, segéderőket, szállást, tiszteletdíjat. (15) Ott az ideális munkafeltételek mellett újra megcsinálta az életnagyságú fotogramokat, amelyek természetesen egészen mások lettek, éppen ezeknek a feltételeknek a hatására. Mivel már nem kellett egyedül a szűk pesti fürdőszobában szorongania, nem saját magáról, hanem modellről készíthetett fotogramokat. Válogathatott a modellek között, és egy szép fekete bőrű színésznőt kért fel modellnek, róla készítette a nagy fehér árnyképeket. Hogy fekete modellt választott, annak koncepcionális oka is volt: a nagy fotogramokon ugyan semmi különbség nem látszott a bőrszín tekintetében, de a kis kivágott képeken a fehér ruhás, fekete bőrű modell képe még jobban megzavarta a pozitív-negatív amúgy is homályos értelmezését. A világítást, előhívást profi fényképezészek csinálták, így a képekről elmaradtak azok a festői foltok, amelyek a pesti képeket olyan sajátossá tették. Eltűntek a tépelt szélek, a képek szépen körbevágva, egyenletesre szárítva, kasírozva kerültek kiállításra. Készült egy videofelvétel is, színesben, amelyen a fekete színésznő mondta vég nélkül a „Barátaim! Készüljete föl a vallásra” kezdetű szöveget, angolul.

Ezeknek a látszólag külsődleges változtatásoknak a hatására a műegyüttes mégis egészen más lett, mint budapesti elődje volt. A művek elvesztették intim és misztikus jelleget, egyértelműbbek, világosabbak, könnyebben értelmezhetőek lettek. Nem vált tehát a művek kárára, hogy a „követelések teljesültek” – Birkás Ákos sem úgy gondolta, hogy ez a mű rovására ment. Ellenkezőleg: a követelések teljesítése elengedhetetlen feltétele, hogy a mű teljes egészében megvalósulhasson, lehessen tudni, látni, hogy az milyen, és azután, de csak azután lehet továbblépni a következő elképzelésre és azt is megvalósítani... és így tovább. Így jutottak el a művészek arra a pontra, amikor egyszer csak úgy érezték, hogy ebben a gondolatkörben már minden megvalósult, már mindent kipróbáltak, most valami mást kellene csinálni. Ez volt az avantgárd halála abban a szituációban.

Halász András is érezte, hogy ez valami más, mint otthon volt, ugyanakkor élvezte is, hogy végére járhat egy elképzelésnek, és munkája eredményét múzeumi termekben állíthatja ki – visszamenőleg azonban ez már semmin nem változtatott. Mindettől függetlenül ő már valóságosan és lélekben is útban volt Amerika felé.

Jegyzet

- (1) HALÁSZ ANDRÁS: *Az öntudat megidézése*. Mozgó Világ, 1980. február, 88. old.
- (2) HALÁSZ ANDRÁS: *Életrajz, művek*. Kézirat, hangfelvételtől lejegyezve, 1994, 6. old.
- (3) Uo., 3. old.
- (4) Uo., 4. old.
- (5) HALÁSZ ANDRÁS: *Az öntudat megidézése*, i. m., 1980. február, 80. old.
- (6) HAJDÚ ISTVÁN: „*Megfigyelés alatt*.” Interjú. Mozgó Világ, 1980. február, 90. old.
- (7) HALÁSZ ANDRÁS: Kézirat, 1979. Artpool
- (8) *Felkészülés*: Halász András bemutatója. 1979. október 13. szombat este 8 órakor. Budakeszi út 55/c. I./6. Simon lakás.
- (9) HALÁSZ ANDRÁS: Kézirat, hangfelvételtől lejegyezve, 1979. Artpool.
- (10) Uo.
- (11) HALÁSZ ANDRÁS: *A tulajdonságok nélküli művészet*. Sokszorosított kézirat, 1979. – Ez is egy példa arra a már említett jelenségre, hogy hogy vált időszerűtlenné az, ami még ki sem bontakozott.
- (12) HALÁSZ ANDRÁS: *Életrajz, művek*, i. m., 52. old.
- (13) KIERKEGAARD, SÖREN: *A resignáció lovagja*. In: *Sören Kierkegaard írásaiból*. Bp. 1982.
- (14) BIRKÁS ÁKOS előadása, hangfelvételtől lejegyezve. AL 1. (1983) 32–33. old.
- (15) Hat magyar művész kapott meghívást: Erdély Miklós, Hajas Tibor, Halász András, Károlyi Zsigmond, Tót Endre, Vető János. A kiállítás *6 hongaarse kunstenaars* címmel a genti Kortárs Művészeti Múzeumban volt. Halász András ekkor már Párizsban tartózkodott, az amerikai vízumra várva, onnan utazott át Gentbe, hogy a kiállításon részt vegyen.