

KRONOSZ KIADÓ

AKNAI TAMÁS

*Polyphemos
Bajkonurban*

A SZOBRÁSZ FUSZ GYÖRGY

AKNAI TAMÁS

POLYPHEMOS BAJKONURBAN

AKNAI TAMÁS

*Polyphemos
Bajkonurban*

A SZOBRÁSZ FUSZ GYÖRGY



KRONOSZ KIADÓ







Jelen elektronikus kiadvány a Kronosz Kiadó gondozásában
2014-ben megjelent nyomtatott kötet változatlan kiadása

pdf ISBN 978-615-6027-97-9

KIADJA Kronosz Kiadó

FELELŐS SZERKESZTŐ Erőss Zsolt

BORÍTÓ- ÉS KIADVÁNYTERV Nagy Emma, Simon Péter Bence

SZÖVEG TÖRDELÉS Molnár Viktória

MŰTÁRGYFOTÓ Schöck Gyula

KÉPFELDOLGOZÁS Fusz Kristóf

CÍMLAPON Fusz György: GAIA [részlet]

Pécs, 2014

1. Előszó		9
2. Polyphemos Bajkonurban		13
<i>Magyar művészek a hetvenes években</i>		
<i>Az álom a valósághoz tartozik</i>		
3. Non omnis moriar (Horatius)		19
4. A szekszárdi gyerekkor		31
<i>A tanonc, a mesterjelölt... A legkorábbi munkák</i>		
5. A teljes szemnyitás. Művésztelepek		39
<i>Ösztöndíjak, tanulmányutak</i>		
6. A szobor és a képződmény		49
<i>Az első professzionális művek</i>		
7. A teremtés fájdalmat okozó erőforrásai		63
8. Mire bólint?		79
<i>Deformáció és átalakulás</i>		
<i>Priapos árnyékában...</i>		
<i>A romantika öröksége</i>		
9. Átváltozások		101
10. Loki, Fenris és a Tanulmányfigurák		113
11. Ne bujálkodj a romlással!		121
12. Termeszroham és garabonciás		131
13. Az élet természetes energiaformái		149
14. Utószó		205
<i>A „befelé végtelen” perspektívái és a művészet érzéki nyelve</i>		
<i>Az eszme és az érzékek</i>		
15. Summary		217



ELŐSZÓ

1. fejezet

A két főnév, Polyphemos és Bajkonur, Fusz György szobrászművész életművében soha nem került elő. Egy erős képzettársítás csak a könyv szerzője részéről, amelyben a klasszikus antikvitás egy nem éppen kedvelt alakja, egy isten fiaként is szörny alkatú és lelkű lény és egy idejét múlt világbirodalmi *brand* találkoznak. Varrógép és esernyő a műtőasztalon. Nem annyira értelmetlen azonban a kép, mint Lautreamont grófjának verssora.¹

Miért szentelünk könyvet Fusz György tevékenységének bemutatására és értelmezésére? Azért, mert ha nem is beszélhetünk ismeretlenségben rejtőzködő és rejtettségben alakuló életműről, a keramikus-szobrász személye mint művészeti egyetemeken tevékenykedő oktató, a kultúrákővetítésben és irányításban járatos „poeta doctus” inkább felidéződik, mint az autonóm művészé. Egyetemi professzorként végzett munkája valamelyest elfedi azt a szakadatlanul alakuló-alakított plasztikai világot, aminek időszerűsége és a kortárs művészethez kapcsolódó szellemi-fizikai erővonalai különösebb élességgel mindeddig nem tárulhattak fel az érdeklődők előtt. Egy könyv a művek értelmezését és értékelését, a tájékozódást a benne lévő dokumentációval és a művész életének szemléjével bizonyosan segítheti.

Mitológiai képek, emberi találékonyosság, sár, föld, tűz, tenger, kíváncsiság és a tudomány leleményei kapcsolódnak egybe a címben. Múlt és jövő, antik idill és a modern ember sérülékeny technikai nagyravágyása keveredik az abszurd szókapcsolatban. Alkalmas előérzeteket teremt egy olyan művészeti program megértéséhez, amelynek korszerűsége éppen az egyetemes emberi és természeti folyamatok egymásra gyakorolt kölcsönös hatásaiból táplálkozik. Polyphemos [Polüfémosz]² az *Odysseia* [Odüsszeia] egyik szereplője, a görög mitológia egyik Küklopsz [Küklopsz] gigásza, aki Poseidon [Poszeidon] és Thoosa gyermekeként egyszerre fejezi ki az erő és a rosszindulatú ostobaság zagyvalékaként a békés antik világ zavarát a tökéletlennel szemben. Egyszeremind a fantáziaelemekkel gazdagított mesélőkedv jelenlétére is utal. Odüsszeusz „Senkinek” nevezi magát Polyphemos előtt, és ebből dráma és mulatság egyaránt származik. Szörnyalak. Hatalmas és egy szeme van. Ravaszodik. Odüsszeusz is.

1. „Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d' une machine a coudre et d' un parapluie” Lautréamont grófja írta a *Maldoror énekek* hat cantóját 1868–1869-ben. Az uruguayi-francia költő igazi neve Isidore Lucien Ducasse volt. A 20. században számos szürrealista művész és elméleti ember idézte ezt a művet, mint megkerülhetetlen modellt.

2. Fusz György mitológia-közeli szobrainak írásában a régies görög változatot használja, erre utal a nevek ortográfiája.

3. Bajkonur - próby / nagrania / miejsce, Piłsudskiego 135, Łódź, www.bajkonur.pl

A könyvcím jelképes voltát és iróniára hajtó kapacitásait jelzi, hogy Bajkonur manapság még a lengyel művészvilágban is ismert hely. Nem legenda, de számon tartható. Művészeti központ, koncertterem és kávézó. És mit tesz Isten, Szajúznak hívják a stúdiójukat. Łódźban működik, a Widzewska Textilmanufaktura egykori épületének harmadik emeletén.³ Afféle kulturális inkubátorház, ahonnan a vers, a színpad és a muzsika megújítását célzó törekvések indulnak el.

De ez a név, városnév elsősorban az 1955-ben Kazahsztánban létrehozott egykori szovjet űrkísérleti központot [*kozmodrom*] jelenti, ahonnan az első Szeptnyik indult. Bajkonur az Űrváros. Innen lőtték fel Jurij Gagarint, az első űrhajóst, és 1980. május 20-án Farkas Bertalant is a Szajúz-36 fedélzetén. Számos más *geostacionárius* űrállomást, holdrakétát, kozmikus térséget ellenőrző berendezést indítottak Bajkonurból. Ma már részben használhatatlan és ősdzsungelre emlékeztető területén leromlott épületek, az űrhajózás őskorszakának sokszor felismerhetetlen maradványai riogatnak mint titokzatos archeológiai leletek feltámadásra váró in situ kísérletei.

A pályakezdés kora, a nyolcvanas évek mint az egyetemes művészeti paradigmaváltás térédeje alaposan előkészített, határozott vonásokkal sejtetett periódusnak látszik. A posztmodern folyamat, amely a modern művészet elzárkózó és kizárólagosnak mutató tendenciáit fellazította, elsősorban az új mediális technikáknak köszönhető. A kiállítási intézmények a korábbiakban majdhogynem szakrális funkcióikkal felhagyottak, iparszerűen működő, célracionális vállalatokká váltak. A felvilágosodásban gyökerező európai racionalizmus és angolszász pragmatizmus mögött erősen kritikus támadáspontot rajzolt fel a posztmodern stratégia⁴. Az antik hérosz, Polyphemos, és a modern kor megváltó jelentőségű, de sérülékennyé váló technikai szignálja, a bajkonuri űrközpont talán segítséget adnak az új művészeti indítványok fesztávjának felmérésében. Az elméleti irodalom sem fukarkodik a jelzett képből exponált problémák átgondolásával és értékelésével.⁵

4. Pethő Bertalan, *Előmérkőzések posztmodern csatározásokhoz*. Platon, Budapest, 1995, 45.

5. Günther Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen*. 1. kötet: *Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*. 2. kötet: *Über die Zerstörung des Lebens der dritten industriellen Revolution*. Verl. C.H. Beck, München, 1988.

A művészet ekkori nagy teljesítményei már teljességgel leszakadni látszottak a politikumról, bizonyos tartózkodást fejeztek ki az aktualitást siettető intézményrendszerrel, a divatfolyamatok befolyásolta közvéleménnyel is. Mert kétségtelen, hogy a nyolcvanas évek kezdetén a művészeti piac a reklám mechanizmusaival színezetten jelenhetett csak meg. Ami nem jelent kevesebbet, mint azt, hogy a művészet tényei és tárgyai a korábban nem így látott módon és mértékben kaptak a reklám lehetőségei révén nyilvánosságot. A reklám-dimenzió pedig úgyszólván önálló kulturális tematikává válik, és ebben integrálódik az időszak minden aktuális mediális művészeti kísérlete is. A kulturális marketing és a művészetet forgalmazó intézmények körültekintő P[ublic] R[elation] tevékenységének eredményeként az ismeretek, a tájékozottság, valamint a szenzuális hatáskeltés területén robbanásszerű változás következett be. Megjelent a művészeti menedzserek közössége, akik a megelőző korszak ezerszer elátkozott, „kizsákmányoló” galeristáit a visszaemlékezésekben egy csapásra mosolygó és jámbor puttókká változtatták, a szerencse nemtőivé, akik mint utolsó mentsvárak a művészet belső és lényegi történéseinek, tulajdonképpen véglegesen lelepleződtek. A közönség szervezett birtokba vételének új korszaka következett el, miközben a művészek a maguk saját feladatát, vállalását még mindig a képzeletnek, a megismerésnek, a kísérletnek és az „új valóságok” megteremtésének vágyképével hozták összefüggésbe.

Polyphemos és Bajkonur egyidejű említése készlet röviden összefoglalni, hogy milyen mozzanatok helyezkednek el a talapzaton, amelyek a nyolcvanas évek paradigmaváltását előidézték. Az már bizonyos volt ekkor, hogy a kultúra lineáris formálódása, a fejlődés és szervesség gondolata, a koherencia vélelme nem tartható fent. A művészettörténettel – mint garanciális adottsággal – már nem számolva, a pluralizmus és polivalencia szociológiai és statisztikai kondíciói a kultúrában is megnehezítették a minőség felismerését. Mindezek a legkülönbözőbb, olykor teljességgel személyekhez és egyes életmű-periódusokhoz köthető irányzatok a kaotikus kiismerhetetlenség élményét hozták magukkal. Az új századvéghez közeledve felismerhetővé vált, hogy a művészet megújulása – bár

e feladat számos szociáltechnikai leleménnyel is biztosíthatónak látszott, magyarul: mesterségesen – leginkább a nagy gazdasági-kulturális rendszerektől, azok befolyásától valamelyest független térségekben játszódott le.

A témabővülések, új mondanivalók igen gyakran a kisebbségi helyzetekben, a nagy művészet korábbi meghatározása szempontjából periférikus közegben jelentek meg, hallatlanul vitális és toleráns viszonyokat teremtve a kultúrán belül. Nem feltétlenül jelentett mindez formai forradalmat, hanem sokkal inkább a modernizmus esztétikai rendszerének és fogalmi készletének kiterjesztését, az értékek rangsorának átrendezését. Különös fogékonyság alakult ki a technikai haladás ébresztette optimizmussal szemben azok iránt, akik nem élték át a modernizáció nyílegyenes tendenciáit, viszont „lemaradottságukban” őrizték egy korábbi létforma emberibb léptékű viszonyait, az alárendelt és kiszolgáltatott közösségek ellenállásának módszereit. Valamelyest a „homo creator”, Polyphemos világát.⁶

A tömegpusztító fegyverek birtoklása viszont érdekes módon rendezte át a kulturális viselkedés formáit is, a világméretű szolidaritás a veszélyeztetett nemzeti és földrajzi zónákkal tengernyi bizonyítékot hozott létre. Bajkonur ezek kompromittálódásának egyik mintája és a kétely magja. A posztmodern korszakban mély értelemváltozáson ment keresztül az avantgárd művészettörténeti megítélése, amennyiben a „jelenkori” képzőművészet haladó törekvéseiben nem az avantgárd tüneteit tekintettük érvényesnek. Nem az állandó támadást és ellenzékiséget, vagy a forradalmi politikumot. A posztmodernben összekapcsolódott a hatvanas évek radikalizmusa és a hetvenes évek pluralizmusa és ez a kapcsolódási tendencia ironikus-irracionális, és igen érdekes reprezentációt is hozott. Minden poétikai természetű kísérletet alapjában meghatározó legfőbb kérdések ezek voltak: miképpen foglalja el helyét a művészet a „nem művészettel” létrejött szoros kapcsolatrendszerben, illetve milyen módon újíthatja meg nyelvi kifejezőkészségét, belső strukturális viszonyait a hagyományhoz és a valósághoz képest. Polyphemos és Bajkonur emlegetése egy magyar szobrász alkotásaira vonatkoztatva sem szól egyébről, mint a művészet és „nem művészet” korántsem elidegenült kapcsolatáról. A könyv több helyütt lesz kénytelen állást foglalni e kapcsolatról, Fusz György szobrászművész munkáit számba véve.

6. Az állítás alátámasztására álljon itt példaként a kolumbiai Fernando Botero, az amerikai Phil Gaston (1913–1980) vagy a svéd Hans Josephsson késői újrafelfedezése. In: Kristin G. Congdon és Kara Kelley Hallmark, *Artists from Latin American Cultures: A Biographical Dictionary*. Greenwood Publishing Group, 2002., 40., ill. Velencei Biennálé 2013.



POLYPHEMOS

BAJKONURBAN

2. fejezet

Fusz György alkotói pályafutása alapvetően kötődik a magyar vidékhez, a Dunántúl egyik igen jelentős kulturális múlttal rendelkező térségéhez, Szekszárdhoz és Tolnához. De nem kizárólagosan, hiszen az 1955-ben született művész nemzedéke már a szocializmus kulturális politikájának nemzetközi felzárkózást sem kizáró törekvéseihez is kapcsolódhatott, amelyek a hetvenes évek elején vették kezdetüket. Neki is volt már módja nemzetközi összemérési kísérletekben részt venni, illetve cselekvően alakító, társkereső és társakra találó volt a hazai szimpozion mozgalomban, amelynek kerámiaművészeti szárnyát működésével meg is határozta. Ennek ellenére vidéken él, és e tény is jellemzően befolyásolja tevékenységét, mint mindazokét, akik a főváros kulturális potenciálját nem kívánják, vagy nem tudják igénybe venni.

Beszélnünk kell azonban úgy is róla, mint aki a magyar szobrászat egy különösen izgalmas csomópontjában munkáival integrációt ígér szinte valamennyi plasztikai művészetnek. A posztmodern eszméjétől megtermékenyített munkáiban találkozást kínál valamennyi anyagban megformált hagyományos kifejezési formának, stílusnak. Fel kell idéznünk az alakját akkor is, amikor a magyar szobrászatban érvényesíteni törekszik (hogy meghonosítsa, nos, ezidőtájt ebben még kételkedünk...) egy szemlélet- és alkotásmódot, ami a szobrot újra „transzcendentális értelmű tárggyá” kívánja tenni. Valami szobron kívüli többnek és másnak a kifejezésévé, ami ugyan alig meghatározható, de egy műalkotásban, a plasztikai értelemben megmutatkozó jelenségsor sokfélesége által mégiscsak létrejövő minőség. Valaminek az érzékeltetőjévé, aminek a jelenléte kétségbevonhatatlan – ez a kor hangulata, az élet misztériuma –, a művészettel magával kapcsolatos kételyek, a keletkezés és elmúlás, a fajok és nemek természettudományos értelemben történő tömörödése egy újonnan megragadott tárgyban.

Valaminek az érzékeltetése, ami tulajdonképpen nem lehet tárgya az érzéki megismerésnek, mert nem egy jelenségben tűnik fel, hanem olyanként, mint ami csak elgondolható, és korlátozottan megismerhető. Megismerhető mint idea, vízió, ami a megismerésre teremtett művészet tárgya csak akkor és csak annyiban lehet, amennyiben egy alkotó, aki elgondolja, formát talál neki. Az új szobrászati forma megtalálásának manapság végbemenő kalandjaiban ilyenformán van Fusz Györgynek is némi szerepe. Ez ugyan alapvetően érintkezésben van az anyagot eminensen tisztelő keramikus mivoltával, de ugyanakkor akaratlanul is bölcséleti alapú megindításokra utal, amikor Fusz György szobrászatának némely ciklusát elővesszük és egyes darabjait értelmezni kezdjük. Ebben a tekintetben sok hazai elődre nem tekinthet vissza. Alapvetésében valamiféle konceptuális frigiditást is felfedezhetünk, munkáiban mindenekelőtt az anyag és a forma által bekövetkező, az ő folyamataik által elbeszélte jelenségek szólnak meg. Ennyiben az avantgárd leszármazottja. Miközben a jelenségek közül kibontakoztatott „meséi” az élet anyagból szellemmé formálódásának lehetséges és valószínű modelljeit állítják elő. De nincs irodalom, amely ezt a plasztikai „beszédmódot” szavakkal megfelelően helyettesíthetné. Formálás közben felvetődő kérdései a kortárs szobrászat sokasodó problémáira is utalnak, és ami ennél sokkal lényegesebb, ezeket anyagban, dimenziókban, érzéki értelemben teszi megragadhatóvá. Munkáinak indíttatásában a szellemi-fogalmi összetevők általában csak közvetett módon játszanak szerepet, de érdekes módon válnak mégis élővé egyes plasztikai „elbeszélések” és „leírások” során. A szobrászat és kerámiaégetés fajlagos eszközeivel. Közvetlenül soha nem szellemi természetű közbevetésekkel. Nem filozófiai konceptusokkal. Ábrázol, de ezzel a döntésével nem elsődlegesen a helyzetet, a tárgyat, hanem annak keletkezési feltételeit és körülményeit írja körül. A plasztikai jelenségek önmagukon keresztül az anyagi világ alakulásának sajátos fikcióját teszik megismerhetővé.

A magyar szobrászat huszadik századi történetében – éppúgy, mint a társadalom életének minden ekkori szintjén – a normáktól történő izgalmasabbnál izgalmasabb el- és leszakadások, valamint felzárkózások jelzik az útkeresés kényszerét. Külön útra irányítana a feladat: válaszolni az említett kényszerek tényleges kiváltó okaira, amelyek szinte évszázadok óta létező és egyre erősödő ütemben tágítják a klasszikus hagyomány kereteit. De nem térhetünk el eredeti tervünkől. Egy magyar vidéken élő művészről kívánunk szólni, akinek pályára kerülése közben a neoavantgárd indítványok mellett érzékelnie kellett, hogy a formabontó irányokhoz hasonló intenzitással hat a fontolva haladás, a hagyományok tiszteletben tartásának igénye, az óvatosabb modernizációra törekvés is. Az egyetemes művészet korszerűnek mondott irányában jó arányú a magyar részvétel. Radikális mutatvány ezek között kevés maradt fent, ezek is valamelyest követő jellegűek voltak. Miközben majdnem paradox értelművé teszi a kijelentést, hogy éppen ezekben az irányokban tetszik a legelhanyagolhatóbb mondanivalónak a „nemzeti” plasztikailag megfogalmazható jelentése. Megkockázatható, hogy a nemzeti minőség megmutatkozása a modern művészetekben már lehetetlen is. Chirico – *Piazza Italiája*, Franz Marc – *Szegény Tirolja* vagy Immendorf *Café Deutschlandja*⁷ narratívák szerint kapcsolódik nemzeti mondanivalóhoz, de nehezen volna bizonyítható előadásmódjuk kreatív frazeológiájáról ugyanez. Így van ez Fusz György műveiben is.

MAGYAR MŰVÉSZEK A HETVENES ÉVEKBEN...

Egyetemesen érvényes és a korszerűség kritériumai között elfogadható, beépíthető „magyar” jelzőként a nemzetközi sokféleségben talán egyedül a részvétel ténye. Az alkotó nemzeti hovatartozásának megmutatkozása teheti érvényessé a nemzeti jelentőséget. Mint ahogy a „nemzeti” művészet korszerűségének garanciái is azoktól várható el, akik az egyetemes értékek gyarapításában magyarként cselekedtek közfigyelemre méltót.

A hetvenes évek magyar szobrászatának együttműködésre kész, szimpozion-képes nemzedéke, például az akkori villányi kőszobrász művésztelep tagjai és az alkalmasszerűen meghívott vendégek

7. Giorgio de Chirico,
Piazza d'Italia
1913., Olaj, vászon,
35.2×25 cm.
Art Gallery of Ontario,
Toronto, Canada.

Franz Marc,
Szerencsétlen Tiroli,
[*Das arme Land Tirol*],
1913., Olaj, vászon,
131.1×200 cm.
Solomon R. Guggenheim
Museum, New York,
46.1040 ltsz.,

Immendorff, Joerg,
Café Deutschland – Cafeprobe,
1980., Szintetikus pigmentek,
vászon, 280×350 cm.
Magángyűjteményben

törekvései – a maguk formai szabadságvágyának a kifejezésével – ott rejtőznek Fusz plasztikai motivációi között. Fusz György indulásának pillanataiban ezekről csak úgy szólhatunk, mint valamilyen váratlanul felbukkanó egyszerűsége törekvésről, amelyről hihető, hogy segítségével lecserélhetővé válik az előző korszak didaktikus és hamis díszítőkedvvel bonyolított formavilága. A természetesnek és művészileg kigondolt, különböző stilizálásokkal éppencsak átírt szobornak az Iparművészeti Főiskolán tanító Borsos Miklós adta meg számára a leghatékonyabb mintáit. A Mester példája alighanem a legfontosabb a huszonéves művészek esetében. De Pauer Gyula, Csiky Tibor, Konkoly Gyula és mások is ott voltak munkáikkal a „második horizonton”, a botránykő kiállításokon, a „türt” művészeti világ szerény fórumain. Szekszárd és a térség, amely végeredményben állandó közegének számított, efféle választásokat szerényebben kínált. És feltétlenül említést kell tenni e helyt Schrammel Imréről, aki a siklósi szimpozion megindításától, majd a hatvanas évek legvégétől számítva, éppenhogy plasztikai jelvilágának szuverenitásával tűnt fel. Fusz György tanáraként, fáradhatatlan szervezőként és művészeti stratégaként is ott van alakja azok emlékezetében is, akik valamilyen módon és minőségben a közelében voltak, maradhattak. Aztán az évfolyam- és kortársak. A vele azonos időben indulók, a vele egyidejűleg műhelyt alapítók – akik az érvényesülés, a művészi szerepvállalás csapásain jártak, mint Fusz György. A pécsiek itt is fontos szerepet játszottak, R. Füzesi Zsuzsa és Molnár Sándor a szimpozion periódusban közvetlen munkatársai. Füzesi analitikus és égetéstechnikák iránti érdeklődésével és örök kíváncsiságával, Molnár filozófusi alapkarakterével, módszerének és figurációjának mitologikus ihletettséggel. Rendkívüli következetességével, amellyel – ma már látjuk – stílusosan tömör és tematikusan hézagmentes életművét létrehozta.

A meggyőző és sikerképes klasszikus művészeti képzés alapja a kifogástalan technikai ismeretek elsajátításában adott segítség, illetve a kultúra és valóság korszerű szemléletét ígérő törekvések támogatása volt. Borsos Miklós és Jánossy György humanizmusa feltétlenül terhelhető kiindulópont. Ehhez társultak azok a – a plasztikai formálásra feltétlenül következményekkel járó és a kerámiatárgyakkal kapcsolatos gondolatokra is hatással lévő – technikai újítások, amelyek Schrammel Imre főiskolai csoportjaiban, illetve a hatvanas években már műhellyel rendelkező fiatal keramikusművészek munkáiban feltűntek. Ezek egyike, hogy a kézműves műhelyekben is meghonosodtak a nagyüzemi kerámiagyártás anyagai, folyamatai. Az iparművészet funkcionális átalakulásának időszzerű érlelésében tartós elméleti viták zajlottak ekkor. Helyet csinálni a gondolkodásban és az iparművészeti tárgyak piacán a modernitás, a korszerűség vágyképeinek, ez volt az elméleti viták és a különböző műtermekben létrejött új műtárgyak lényegi célja.

Megteremteni az akkor elterjedő, új típusú építészeti formanyelv követésének iparművészeti feltételeit, akár a kétezrelékes beruházások keretei között. Megtalálni a stílusos és funkcionális megoldásokat, amelyek az előre gyártott, vagy döntően szeriális – struktúraelvű – architektúra közegében méltányolhatók lehettek. Fusz György alkotói világának küszöbéről felmérve mindezt, az említettekhez hozzátehetjük, hogy az idézett viták élénken vetették fel a hagyományos népi kultúra megtartásának követelményéből, illetve a tömegtermelés és fogyasztás létrejöttéből fakadó ellentéteket is. Ezek között megtalálni a történetileg és személyesen is hitelesebb választásokat: embert próbáló feladat.

A Fusz György indulásának idején aktuálisnak tetsző posztmodern individuális mitológia [amelynek hatékony feltűnése egyáltalán nem kizárólagosan a kulturális eszme-import eredménye volt] nem más, mint egy felfokozott intenzitású törekvés a – csak az alkotóra jellemző – plasztikai világ megteremtésére, amelyben a jelek, megoldások kombinációi önmaguk bekövetkezésének nyilvánvaló elmesélésével hozzák létre különös tartalmukat, titokzatos krónikájukat. Megjelenése jelzi, hogy az 1980-as évtized első éveiben átfogó érvényű változás zajlik le a művészetben. Igen összetett ez az időszak, egymás mellett él párhuzamosan, és adja át helyét, ambícióit az új-avantgárd a *posztmodernnek*.

Ami kevésbé érdekelt a normatív utópiákban vagy antiművészeti provokációkban. A posztmodern elsősorban az építészetben hagy nyomokat. Eklektikus, szimbolikus és mesélő idézetekkel elegyes. Az évtized végére a *dekonstrukció*ban radikalizálódik (Bachman Gábor vagy Szalai Tibor, Megyik János). Magyarországon kialakul a korszak egy romantikus-konzervatív irányzata is. Az *organikus építészet* az előregyártással és a technikailag adott csúcsteljesítményekkel szemben foglalt állást az ősi és népi, kézműves lehetőségek javára (Makovecz Imre, Csete György és követőik). A posztmodern hazai megfelelője a Hegyi Lóránd által kialakított *új szenzibilitás*, illetve a Birkás Ákos festőművész kezdeményezte *új-festészet* (Bullás József, Ádám Zoltán, Mazzag István és mások). Ezek előzményei az amerikai példák mellett a német újexpresszionizmus mutációi voltak.

A legfontosabb összefoglaló kiállítás *Frissen festve!* címmel 1984-ben volt az Ernst Múzeumban. Több mint egy évtizeddel később viszont a Műcsarnokban megrendezett *Olaj/vászon* című kiállításon (1997) már mintegy húsz aktuális festészeti irányzat-változatot különíthettünk el. A szobrászatban is érvényesült egy expresszív vonulat (Mata Attila, Chesslay György), illetve az *installáció* önálló műfaja vagy még inkább irányzata (Erdély Miklós, Trombitás Tamás, Szalai Tibor, Sugár János, Kiss Péter, Chilf Mária, Deli Ágnes, Csörgő Attila, Gerhes Gábor). Az önálló szoborral szemben a térbeli helyzet hangsúlyozása, egy kvázi-építészeti objektum, és még sok minden más – mint például a *hanginstalláció* (Galántai György, Móder Rezső, Lois Viktor) vagy *videó-installáció* (Forgács Péter, Komoróczy Tamás, komputerrel kombinálva: Waliczky Tamás) tartozik ebbe a körbe. Az elmúlt két évtized során a képzőművészet sok alkalommal vállalt partnerséget a zenével, a nyolcvanas évek *new wave* mozgalmainak együtteseitől (Balaton, Trabant, Kontroll Csoport, Európa Kiadó, A. E. Bizottság), a mai DJ [disc jockey] kultúrákig.

E tekintetben valószínűleg ugyanarról a társadalmi folyamatról van szó, aminek jegyében nagyszámú alkotócsoport jelent meg: Hejtes Szomlyázók, az Újlak Csoport, az Erdély Miklós vezette FaFej (Fantáziafejlesztő Gyakorlatok), majd InDiGó (InterDiszciplináris Gondolkodás) elnevezésű szabadiskolák, az építészeket és formatervezőket is bemutató Na-Ne Galéria, a MAMÚ Társaság és a hozzá közelálló Block Csoport. Az ezredforduló utáni egyik legfrissebb kezdeményezés a Kisvarsó (Havas Bálint és Gálik András). Az új évezred elején a globalizáció, a multikulturális helyzetek, a nemzeti és lokális elszigetelődések, a nemzetközi konfliktusok, a környezetvédelmi szemlélet, a számítógép megjelenése, a média okozta kommunikációs, hatalmi, gazdasági és kulturális változások, az információs társadalom és a személyiség kapcsolata bomlanak ki a képzőművészet teljesítményeiből.⁸

AZ ÁLOM A VALÓSÁGHOZ TARTOZIK

Ha Fusz György legkorábbi szobraira tekintünk, különös és megalapozottnak tetsző kételyek jelennek meg bennünk úgy a realista-naturalista, mint a költőien stilizáló és „magukban való” művészi állítások tényleges aktualitását illetően. Valami olyant ismerünk fel, ami szerint az ideológiai természetű valóságmagyarázatok fogékonyvá tettek bennünket, az ún. modern embert arra, hogy történetünket akár dezinformációk történetének is tekintsük. A morálisan többnyire tiszta valóságkeresés indítványai rendre hamis valóságokat, vagy inkább valóságképeket hoztak és hoznak ma is létre, amelyek erőként és igazságként is képesek létezni. Ideig-óráig. Évtizedekig. Mert a tudományt, a kutatást szokták a legritkábban megbélyegezni a félrevezetés vádjával. Könnyebb volt mindig kivárni az újabb dezinformáció hullámát, amelyben átíródik minden, ami eddig valóságnak, erőnek, igazságnak volt tekinthető. Ráadásul az igazsághoz szükséges felismerések lassan születnek meg, ha kutatását előítéletek, vagy nehezen megváltoztatható kulturális politikai dogmák nehezítik.

8. Beke László,
<http://artportal.hu/lexikon/klaszkusok/muveszeti-iranyzatok-a-20--szazadban>

Előtűnnek majd szobor-szereplők, akiknek láttán eltűnődünk azon, hogy a tyrannoszok miként képesek bizonyítás nélkül lecserélni igazság- és valóságfogalmakat. Semmiképpen sem függ ez össze azzal a feltételezéssel, hogy az emberiség, vagy maga az ember buta és könnyű félrevezetni. Az emberiség okos, az ember pedig átlát a szitán. De boldog akar lenni és ezért a megfoghatatlanul illanékony lelki és fizikai állapotért fenntartásokkal, mórirkálva magát, de odadob sok mindent, amit egyébként morálisan értékesnek tekint, és úgy tesz, mintha elhinné a hazugságokat, csak hogy cserébe valamilyen szellemi-fizikai komfortérzést kaphasson. Szokták ezt társadalmi szerződésnek is nevezni. Ami azonnal betegeskedni kezd, mihelyt az emberek nem hisznek a híreknek (a szemüknek, fülüknek). Ha a hírek (a valóságról szóló eligazítások) nem biztosítják vagy nem garantálják, hogy igénybe vételükkel tele legyen az ember hasa. Ha a „jólét” és az idézett „szellemi-fizikai komfortérzés” garanciáit már nem ezekben az eligazításokban látja, akkor bizony a művészet is bajba kerül. Amikor a „beleélés” és „együttérzés” állapotai már nem feltétlenül válthatók ki. Amikor nem megállítható, hogy a valóságkép – amely eddig működőképes világkép is lehetett – összezavarodjon, hogy a szemléletek és érzelmek kohéziója megbomoljon, az orientációk felcserélődjenek. Vagyis, hogy a művészet – mint közvetlen eligazítás – fennmaradjon akkor is, ha már a beleélés és együttérzés lehetőségét, az élményt és megigazulást már senki nem ettől kapja. Bekövetkezik a hamis eligazítások ideje. A művészet megszűnése. Most azt az állapotot éljük meg, amikor az emberiség még nem felejtette el teljesen azt, amiben évezredekig biztos volt. Az élet megváltozott, a művészet ugyan már nem az ember álmát fejezi ki, de még egészen nem veszítette el ebben tükröződő létalapját. Mert a valósághoz tartozik. Az álom a valósághoz tartozik. Az álom a művészethez tartozik. Az álomtól tanulja az ember a vízió szabadságát.

A posztinformációs korszak az, amelyben az adaton alapuló tájékoztatás olyan valóságokról szól, amelyek bár átélhetőek és a legkülönbözőbb kreatív technikákkal igen meggyőzőnek is mutatkozhatnak, mégsem hihetőek. Amik már nem biztosítják a beleélés és együttérzés késztetéseit, ezért ösztönösen fordulunk az érzékileg még igazolható, megragadható bármely esélye felé. A velünk született érzéki apparátusok elvesztésének félelme legyőzi az információk által megragadhatónak ígért végtelen illúzióját. Olyan szobrászat közelébe kerülünk, amely számba kívánja venni annak a ténynek esetleges következményeit, hogy az ember még nem felejtette el teljesen azt, amit története ösztönvilágnak nevezve beégetett DNS-térképébe. Mint eddig minden figyelemre méltó műalkotásban, Fusz György munkáinak esetében is nagyban befolyásolja az információ (ész-műveltség) és érzéki tapasztalatszerzés harcának eredményességét a megmaradt érzelmi energiáknak az ereje. A valóság felöltöztetésének személyes kalandjai során elképesztően sokféle valóság jön létre a műalkotások formájában, és nemcsak az alkotói oldalon, a befogadó részéről is elvárható ösztönvilágunk kibomlása a felöltöztetett és létezővé tett valóságok szenzuális tapasztalatszerzés útján történő bejárásával. Számoljunk azonban azzal is, hogy még egyetlen „valóság” sem mutatkozott teljesen közösnek valamennyiünk számára, noha az ember soha nem volt közömbös és reménytelen ezen lehetségesen közös valósággal kapcsolatban. Legszebb küzdelmei ennek a valóságnak földi és spirituális megteremtése érdekében folytak, és e küzdelem legméltóbb dokumentumait a művészet története őrizte meg.

