





## PSZEUDO\*

A PSZEUDO magyar megfelelői: ál, hamis, nem valódi, valódinak látszó.  
A szobrászatban Pauer Gyula 1970-ben készült munkáival kapcsolatban került alkalmazásra. A szobor egyik feltűnő tulajdonságát jelzi, s ezen keresztül a szobrászat egy új aspektusát. A PSZEUDO szobor nem annak látszik, ami valódi formája. A PSZEUDO szobor nem a szobrászatról beszél, hanem a szobrászat helyzetéről.

A PSZEUDO szobor egyik történeti előzménye a MINIMAL ART. A MINIMAL szobor néhány egyszerű geometrikus formára redukált plasztika, melynek szkizrozó hatása éppen a tiszta, puritán megjelenés, a díszítő hatások, vagy az érzelmesség tudatos kerülése. A másik előzménye az OP ART művészet illuzionista technikája. Az OP ART a tiszta formát a mozgás végtelen lehetőségeibe oldja fel. Az OP ART azonban megmaradt síkművészetnek, díszítő illuzionizmusnak.

A PSZEUDO a MINIMAL-szobor puritán formái elé egy másik szobor felületét hazudja, s így tulajdonképpen két szoborról ad egyszerre képet. Ezt úgy éri el, hogy az egyszerű geometrikus formák felületére egy másik, kevésbé egyszerű plasztika képet vetíti. A leképezés szacráliszerűen történik, a szobor felületén egy másik szobor felülete jelenik meg. A PSZEUDO szobor így egy tárgyon egyszerre jeleníti meg a létezőt és a látszóat, az anyagot és az anyagtalant. A konkrét formák felfoghatók, de tudomásulvételüket az illuzionista kép állandóan megzavarja.

A PSZEUDO végülis a következő szobrászati témákat tartalmazza:

1. A plasztika meglétét
2. A plasztika hiányát
3. A PSZEUDO jellegű attitűdöt, a tárgy manipuláltságát

E témák kilepnek a szobor anyag teréből és funkcionális értelmezést keresnek. A következő értelmezést tartjuk megfelelőnek:

A PSZEUDO jelleg a szobor plasztikát manipuláltságát jelenti.

A manipuláltság a művészet általános egzisztenciáját jellemezheti.

A PSZEUDO szobor formái és technikai manipuláltsága csak szimbóluma a szobrászat/és a művészet/ egzisztenciális manipuláltságának.

A modern művészet a XX. század utolsó harmadában a fogyasztói cikkek újat végigjárva került a társadalmi manipulációk örvényébe.

A PSZEUDO szobor természetesen nem beszélhet a művészeti cikkek árainak, forgalmazásának, reklámmódszereinek és tárgyi funkcióinak manipuláltságáról, mert a PSZEUDO-szobor nem történeti értekezés, nem szociológiai dolgzás és nem illusztrált népszerűsítő előadás. A PSZEUDO-szobor plasztika, amely önmagát mint manipulált plasztikát mutatja be és ezzel a manipulált egzisztencia létét bizonyítja. A PSZEUDO önmagát leplezi le, mint hamis képet, vagy legalább is mint összetett, hamis látszóat is adó objektumot.

A PSZEUDO azonban nem kitélezi el magát csupán a leleplezés aktusán.

A PSZEUDO-szobor az egyszerű és konkrét tárgyak felületére óvatosan új felületeket helyez, s a tárgy felületére finoman rákötő vizuális elemek új szemszögből mutatják be a formákat. A PSZEUDO tehát nemcsak tagadja a manipulált egzisztenciát, hanem igent is, amikor megvilágítja összetettségét, szerkezeti gazdagságát. Végülis a PSZEUDO nem értelmezhető egyirányú állásfoglalásként. Az igen és a nem dialektikus egységében önmagán túl a világba mutat, de vissza is tér önmagába. A PSZEUDO nem filozófia, nem történelem, hanem az, ami megszületése pillanatában is volt: - szobor.

A PSZEUDO addig egzisztál, amíg a látszat igaz tényező, és viszont.

Budapest, 1970 október

\* Az ELSC PSZEUDO MANIFESZTUMÁ.



# „KUTATÓ SZOBRÁSZNAK ÉRZEM MAGAM...”

BEKE LÁSZÓ ÉS PAUER GYULA BESZÉLGETÉSE 1970 NOVEMBERÉBEN<sup>1</sup>

**Pauer** – A pseudo szobrászatot úgy lehet igazán megérteni, ha történeti helyét tisztázzuk, és megvizsgáljuk azokat a körülményeket, melyek szükségessé tették megszületését. Az októberi első kiállításához<sup>2</sup> készített szövegben<sup>3</sup> utalás történt arra, hogy a pseudo szobrászat egyik történeti előzménye a minimal art. Aktualitását pedig a művészet általános egzisztenciális helyzete indokolja. E tanulmány célja, hogy mélyebb összefüggéseket keressen a fenti megállapítások igazolására. Szükséges tehát közelebbről bemutatni a minimál szobrászatot, hogy a kapcsolatok világosabbá váljanak. A minimal art a hatvanas évek elején jelent meg mint új képzőművészeti törekvés, ma már mint önálló stílus az egész világon népszerű. Képviselői minden nemzet haladó képzőművészei között fellelhetők. Tulajdonképpen a század eleji konstruktivizmus legidőtállóbb eredményeit fejlesztik tovább. Elődeik között lehet számon tartani Tatlint, Rodcsenkót, Mondriant, Pevsnert stb. A minimal a szobor szigorúan fizikai természetét hangsúlyozza. Számára a szobrászat lényeges alkotóelemei csak azok lehetnek, melyek kapcsolataik folytán a műből kiemelődnek, hogy a tér, a fény és a néző látómezejének funkciójává váljanak. Ezek az összetevők a következők: anyag, egységes forma, méret, arány, tömeg, tér és fény. A tér és fény, tehát e két utóbbi síkjára transzponálódik a kifejezés. Nyilvánvaló, hogy ilyenformán a tárgyaknak csak fizikai létéről értesülhet a néző. Megismeri a tárgy méretét, alakját, téri helyzetét, anyagiságát, és a látotakból maga teremti viszonyt, miután ezeket különböző helyzetekből a fény- és a térbeli összefüggés változó feltételei között érzékeli. A néző tehát pontosan érzi, hogy ugyanabban a térben létezik, amelyben a mű.

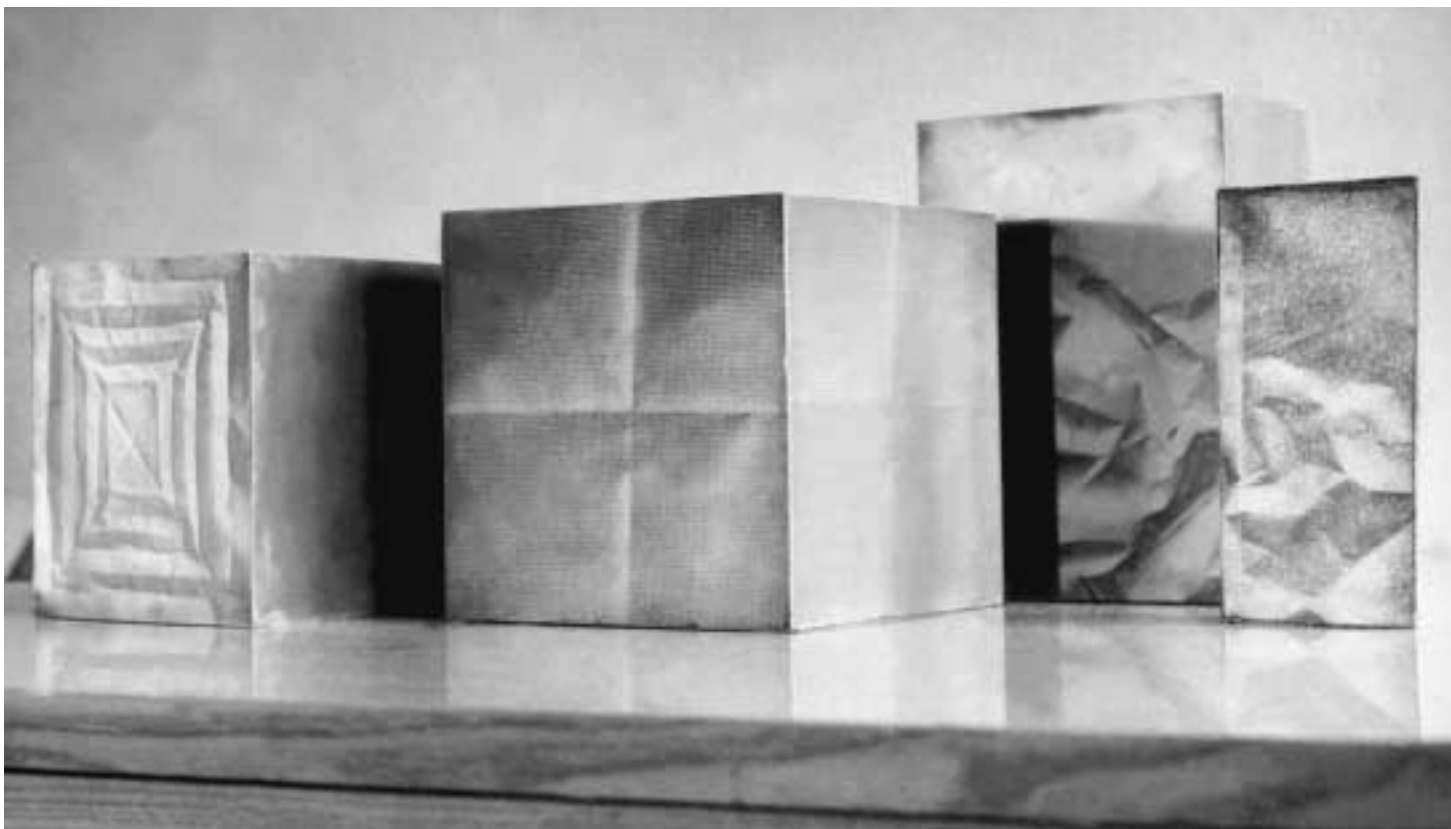
A minimál szobornak semmi olyan belső kapcsolata nincs, mely nem a néző és a szobor közötti közös térre utalna. Kerüli az intimitást előidéző elemeket. Ilyenek például a felületi struktúra, a részletezés, a színesség, az exkluzív anyag vagy a megmunkálás és hasonlók, vagyis megszünteti a szobor úgynevezett magánéletét. A néhány alapformára, egyszerű

geometrikus tárgyra redukált téma lehetővé teszi a forma azonnali megértését. A néző figyelmét a továbbiakban az köti le, hogy összehasonlítást végez a tárgyról benne kialakult konstans kép és a valóban látott tárgy téri helyzete között. A szenzációt tehát nem a tárgy megértése, hanem annak téri helyzetéből származó változásai jelentik. Jóllehet ebből éppen a tárgy fizikai igazsága derül ki. A minimal rendkívül döntőnek tartja a méretet, az emberi mérethez való arányítást. Az egyén ugyanis más csoportba sorolja a nála kisebb és másba a nála nagyobb jelenségeket. A kis szobrok tulajdonsága, hogy az embertől független, intim térrel rendelkeznek. A közeli szemlélés során a téri kapcsolataikat elveszítik, és részleteikre hívják föl a figyelmet. Tulajdonképpen a kis méretben rejlő intimitás szubjektív gondolatátvitásokat eredményez, ezért mindenképpen az egyénnek a belső, szubjektív gondolatmozgását segíti elő. Igazán közösségi élményt tehát csak az emberhez méretben közelálló vagy nála nagyobb szobrok adhatnak. A roppant nagy, gigászi méretek, ha nem kerülnek alkal-

mas térbe, ugyanazt az eredményt hozzák, amit a kis szobrok, amelyek részleteikre hívják fel a figyelmet. Erről még nagyon sokat lehetne beszélni, mert itt a Pseudo problémájáról is szó van, vagyis arról, hogy a méret milyen szerepet játszik a műben, tehát hogy mennyire közösségi élmény a Pseudo, mennyire szükségelteti a közösségi élményt, illetve hogy természeténél fogva mennyire kizárja az intimitást, az egyénnek azt a sajátos élményét, amelyet nem tud megosztani más emberekkel. Ehhez a nagyon vázlatos fejtegetéshez még hozzá kell tenni, hogy a minimal eredményeinek az itt írottak vagy itt elmondottak csupán az egyik lehetséges értelmezését adják. Közelebbről azt az irányvonalat, amelyre a Pseudo ráépül. A Pseudo tulajdonképpen ezeken a kevés tulajdonságú formákon jelenik meg, anélkül, hogy teljesen elfedné eredeti jelentésüket. Abból a hipotézisből indul ki, hogy plasztika megjelenhet matéria nélkül is, amennyiben megőrzi vizuális tulajdonságait. Természetesen nincs szó festészetről vagy fényképről, mert ezek képigényűek, vagyis egy önálló, a külső tértől függet-

Az 1970-es *Pseudo* bemutató meghívója





Pseudo „kockák” 1970-ből: *Kocka II* (Szjsz097), *Kocka I* (Szjsz094), *Kocka III* (Szjsz098), *Háromoldalú hasáb* (Szjsz102) (Fotó: Pauer Gyula)

len, bonyolult, heterogén rendszerrel rendelkeznek, és téri tendenciáik a képsíkba befelé irányulnak. Pontosabban, a tériség illúziója csupán a képek mögött érvényesül. Bár vannak törekvések a sík előtti tér meghódítására a festészetben is. Vasarely plasztikus hatású képein a sík képzeletbeli tengellyé húzódik vissza, amelynek következtében a térillúzió behatol a szemlélő és a kép közötti közös térbe. Virtuális értelemben...

**Beke** – szóval kifelé..., hátrafelé..., nem a mi közös terünkbe, hanem...

**Pauer** – hanem vissza, a képsík mögé. Tehát mintha egy üvegfal lenne a kép tengelyében és attól kifelé és befelé is terjed a kép, eltérően attól – ahogy régebben volt –, amikor a plasztika vagy távlat legközelebb eső pontja tulajdonképpen még e mögött a képzeletbeli üvegfal mögött van, tehát a képsík mögött kezdődik a kép, nem jön ki a képsík elé. Keserű Ilona egyik, a valóságban valóban plasztikus képének a fotóján úgy tűnik, mintha az a képsíkból kijönne, tehát mintha nem a papírlapon kezdődne a plasztika, hanem mintha a papírlap valóban domború lenne. Az ilyen térigényű képek már tulajdonképpen a pseudo plasztika közvetlen előzményei.

A Pseudo azonban szobor, vagyis nem használhatja azokat az eszközöket, melyekkel a festő él. Másrészt az egységes síkot felváltja a fe-

lület, melynek szabad téri irányai lehetnek, attól függően, hogy milyen alakzatot borít. A Pseudo azonban nem csupán ilyen tulajdonságai révén különbözik az op art technikától, mert valójában az eredete egészen más, lévén szobrászati probléma. A Pseudo tulajdonképpen a látvány eredeténél kezdődik. A tömeg és a fény, a külön-külön láthatatlan két fizikai elem összeütközéséből, konfliktusából származik a látvány. A szobrász különböző anyagok formáját változtatja meg egy meghatározott program érdekében. Ezek a változtatások, akár függnek az eredeti anyag természetétől, akár függetlenek attól, mindenképpen esztétikai következményekkel járnak. A hagyományos szobrászatban a szenzációt az okozza, hogy milyen a szobrok alakja, formája, egyedi sajátosságai,

*Pseudo gömb*, 1970 (az Szjsz104 variációja, reprodukált alakjában már nem létezik) (Fotó: Pauer Gyula)



nem pedig az, hogy a valóságos formák igazi téri kiterjedésűek. A Pseudónál viszont nem a formák alakján vagy az általuk közölt mondani-valón van a hangsúly, hanem egyáltalán a létezésükből vagy nem létezésükből származó dilemma kerül előtérbe. Vagyis elvi szobrászatról van szó. Ebből pedig az következik, hogy közvetlenül a forma jelenti a tárgy esztétikáját. Végül is minden segédeszköz vagy egyébként használatos, úgynevezett szobrászi elem szükségtelenné válik a Pseudóban, mert szenzációja abból az egyszerű tényből fakad, hogy reálisnak látszó irreális tárgy. Persze a dolog azért mégsem ilyen egyszerű, mert a Pseudo következzeszerű esztétikuma, tehát konzekvens esztétikuma, megköveteli.... Bár ez így nem helyes, hogy megköveteli, mert az esztétikum nem követel meg semmit a Pseudónál, mert a Pseudóból születik az esztétikum. Vagyis egy fizikai törvényszerűségnek a megsértése lavinaszerűen magával hoz egy csomó szükséges törvényszerűséget, amiből az esztétikum – vagyis a szenzáció, a néző élménye – megszületik. Tehát itt tulajdonképpen arról van szó, hogy nemcsak az illúzió jelentkezik a tárgyon, hanem a valóságos forma is. Sőt, a valóságos, tényszerű forma ugyanolyan intenzitással kell, hogy jelentkezzen, mint amilyen intenzitással jelentkezik az illúzió, vagyis egyensúlyról van szó. Van egy kockám, amelyen a

fény–tömeg konfliktus megteremtí számomra a látványt, és ennek a kockának van egyfajta tulajdonsága. Most ha egy képzeletbeli másik, ugyanilyen méretű, de meggyűrt vagy valamilyen formai differenciálódáson keresztülment formának a látványát ráteszem, rávetítem erre a hasonló méretű, de sima, unalmas, tulajdonképpen üresjáratú kockára, akkor a kettőnek össze kell hangzani. Tehát most nem arról van szó, hogy két tárgy van, hanem egy tárggyá olvad össze a kettő, oly módon, hogy az egyik valóságos lesz, a másik illúzió. Miután mind a kettőnek szerepelnek a vizuális tulajdonságai, vagyis a szobrászatnak azok az elemei, amelyek a vizualitást elősegítik, ezért függetlenül a szobrászati tömegtől vagy akár a fizikai tömegtől avagy az alaktól, ezek láthatóvá válnak. A láthatósággal még nem feltétlenül lehet megfejtetni, hogy valódi anyagi látványról van-e szó vagy csak egy képi illúzióról. Tehát a két dolognak, a két jelenségnek, az anyagi és az illuzórikus jelenségnek az egybehatásáról, egybecsengéséről van szó, aminek aztán megvannak a külön törvényszerűségei.

Most megint visszatérnék a méretre, vagyis arra, hogy a minimálnál rendkívül döntő a méret, mert ezzel próbál közös hangot megütni, tehát lehetőleg kevés szenzációt előidézni, hogy a szenzációk értelmezhetőek, analizálhatók legyenek, vagyis – ahogy az előbb is mondtam – elkerüli az intimitásokat, a részleteket. Eleve minden olyan tulajdonságát kikerüli a szobornak, amely arra utal, hogy a közelébe kell menni és elmerülni a belső tulajdonságaiban, a kis részletekben, vagyis hogy kizáródjék a közös tér, a környezet. Az intim szobroknak az az egyetlen hátránya, hogy kizárják a környezetet, a közelükbe kell menni és vizsgálgatni kell őket, és a részletek asszociatív lehetőségeket teremtenek, amelyek teljesen egyéni meglátások. Nyilvánvaló, hogy ha egy művész teremt valamit, akkor azt szeretné, hogy ha lehetőség szerint azt értenék meg a művéből, amit ő is gondolt, mert olyasmiket akar közölni, amik közösségi problémák. A minimal ennek érdekében megnöveli a méretet, hogy közös teret teremtsen a tárgy és a környezete között. Tehát hogy a kettőt ne lehessen szétválasztani. A Pszeudónál nincs erre szükség, ugyanis az illúzió, ahogy én azt az eddigi munkáim során tapasztaltam, egyszerűen nem tud megjeleníteni intimitás kíséretében. Azért nem, mert amennyiben a felületen jelentkező formai képzet olyan rész-intimitásokkal rendelkezik, amelyek nem korrespondálnak az eredeti tömeg-



*Pszeudo félgömbök, 1970 (az Szjsz103 variációja, reprodukált alakjában már nem létezik) (Fotó: Beke László tulajdona)*

gel, vagyis a valóságos tárgyi, materiális tömeggel, akkor abban a pillanatban grafikává, fotográfiává válnak, amiről már az előbb beszéltem.

**Beke** – Ez körülbelül az a probléma, mint amikor fejet tettél a kocka sarkára<sup>4</sup>, hogy elvonja a figyelmet.

**Pauer** – Igen. Az a probléma, hogy odatettem egy fejet, és ez a fej már nem viszonyult semmiképpen az alatta lévő síkhoz. Tehát amikor egy síkon... – de most már ne használjuk a sík szót, mert ez a festészet problematikája. A felületet én differenciáltabb dolognak tekintem, mert az bármilyen alakú, idomú, téri helyzetű lehet, attól függően, hogy milyen alapformát borít be. Tehát az illúziókeltő motívumoknak a felülethez való viszonya roppant döntő: egy olyan kapcsolat áll fenn, amelyet nem lehet részleteiben megtekinteni, csak egységben

*Pszeudo felület Pauer portréjával, reprodukált alakjában már nem létezik (Fotó: Gulyás János). A fotó megtalálható Gulyás János 1970-ben összeállított mappájában, amely a Pszeudóról készített filmmel kapcsolatos fotókat, dokumentumokat tartalmazza. A továbbiakban Gulyás János mappája 1970.*



a tömeggel. Na most, ha ehhez közel megyek, vagyis kizárom a közös teret, akkor eltűnik az illúzió.

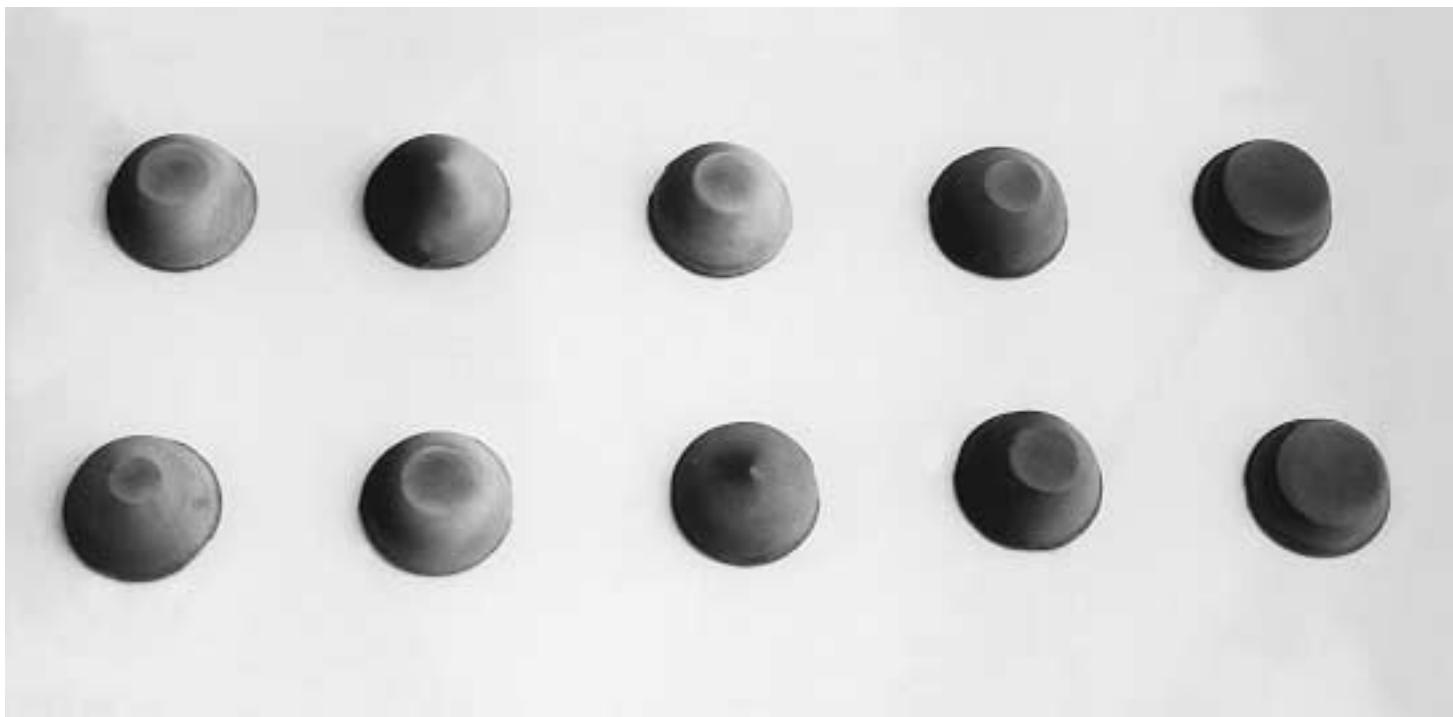
**Beke** – Tehát vagy közösség, vagy intimitás.

**Pauer** – Igen. Vagyis a minimálnál egyértelműen a szobor mérete, nagysága határozza meg, hogy mennyiben közösségi élményt keltő tárgy, vagy mennyiben intimitásra hajlamos. Eleve a minimálnak egyik alaptétele, hogy lehetőleg a tárgy olyan méretű legyen, mint az ember, vagyis emberszabású legyen, tehát olyan viszonya legyen a nézőhöz, amelyben az válik döntő kérdéssé, hogy nálam nagyobb-e vagy kisebb-e ez a tárgy. Nyilvánvalóan más-képp szemléli az ember a nála nagyobb dolgokat, mint a nála kisebb dolgokat, valahogy más csoportba teszi. Ha egy kockára, mondjuk, azt is rá tudom mondani, hogy piros, akkor a színek intimitása következtében az válik döntővé, hogy piros kockát látok, és nem az, hogy egy nálam nagyobb vagy kisebb kockát látok. Na most, a Pszeudóban az történik, hogy az illuzórikus és a reális tárgy vagy látvány közötti viszony csak úgy tud megszületni, ha egy bizonyos távolság, közös tér van. Mert hogyha közel megyek, akkor a látvány fölbomlik részleteire, mert részletekkel rendelkezik a Pszeudo. Amit én a felületen naturális egységnek vagy elemnek tekintek, ezek a gyűrődések stb., nem egyedi tulajdonságaik miatt, tehát, hogy milyen asszociációs képzeteket keltenek vagy milyen formájúak, milyen alakúak, nem emiatt vannak ott....

**Beke** – Tulajdonképpen elvont jelként szerepelnek.

**Pauer** – Elvont jelként. Annak a ténynek az igazolására vannak csupán, hogy hamisak, és nem azért, hogy hasonlítanak valamire vagy asszociálni lehessen róluk erre vagy arra. Tehát ha a részleteibe megy bele, a néző elveszti a





Pseudo félgömbök az 1970-es 'R' kiállításon (Fotó: Kovács Ferenc), és a mű mellé helyezett felirat (Szjsz103)

fonalat, a tárggyal nincs többé kapcsolata.

**Beke** – Bár itt hadd vessem közbe azt, hogy ezek a gyúrt felületek – talán nem is gondoltál rá – tartják a kapcsolatot a régebbi szobrászatodnak bizonyos esztétikai értékeivel, tehát a szervessége, a szürkesége... gondolj a fém plasztikáidra. Ez adja a folytonosságot.

**Pauer** – Igen, ez kétségtelen. Ennek az az oka, hogy ha nem is domináns az a tulajdonságuk, hogy valamit ábrázolnak, de akkor is ábrázolnak valamit, és ha valamit ábrázolnak, akkor már elemként szerepelnek ebben a szobrászatban, s akkor viszont már nem mindegy, hogy milyenek. De nem elsősorban lényeges, hogy milyenek, hanem másodsorban vagy harmadsorban, vagyis az alapélményt az jelenti, hogy valódi a dolog vagy nem valódi. Ezt nem győzőm eléggé hangsúlyozni, mert tulajdonképpen itt van egy óriási különbség. Megszűnik egy áttétel, ami a hagyományosabb jellegű szobrászatban mindig szerepelt, hogy az esztétikum nem a fizikai faktorban, tehát a természeti faktorban történik, hanem egy manipulatív úton létrejött anyagi–mennyiségi változás során jön létre az esztétikai élmény vagy a szenzáció, míg a Pseudónál ez előre kerül egy fokkal. Nem az a lényeges, hogy mit jelent, hogy mit ábrázol a szobor, hanem az, hogy a szobor van vagy nincs, vagy milyen állapotban van. Tulajdonképpen ezzel kapcsolatban most megint vissza kell, hogy térjek a méretre. Kétféleképpen lehet növelni a méretet, és ezáltal a közönségi attitűdöt is, a szenzáció-, az élménykeltés

tulajdonságait, vagy más szóval az eredők többfélék lehetnek. Az egyik lehetőség az, hogy megsokszorozítom a tárgyat, tehát a méretét nem kiterjedésében, hanem számában növelem meg. Ez engem kevésbé érdekel, mert itt minőségi különbség nem jelentkezik. Ellenben ha megnövelem a tárgyat valójában, akkor minőségileg változik, sőt más kategóriába is kerülhet a dolog. A Pseudónál ez a két kérdés majdnem hogy mindegyé válik, éppen azért, hogy a Pseudótól mindenképpen meg kell tartani egy bizonyos távolságot. Most a téri távolságra gondolok és a szellemi távolságra is abban az értelemben, hogy az ember ki kell, hogy zárjon magából minden olyan fölvetett alapállást, amellyel bármilyen más szoborhoz közelít, mert ebben az esetben a szobor nem jelent semmit, vagy a szobor egyszerűen csak egy általános értelemben vett szobor. Ha valaki csak azt veszi észre a szoborban, hogy egy valóságos tárgy, és nem fedezi föl, hogy illúziót lát, annak nincs értelme, mert akkor egy középszerű látvány, aminek semmi különösebb kvalitása sincsen. Egy példát tudok erre mondani. Fotón megmutattam valakinek, sőt nem csak fotón, ezeket a manipulált félgömböket. Megnézte, és azt mondta: na jó, jó, de mi ebben a poén? Ez végül is semmi, mert ilyen belapított félgömböket ezerszámmra lehet látni a minimal artban vagy a régebbi stílusirányzatokban is, mindenütt előfordul, díszítőelemként stb. Tehát mindaddig, ameddig meg nem győződött arról, hogy illúziót lát, hogy a valódi forma egészen

más, mint amelyet lát, addig nem volt a számára érdekes a dolog. Én erre ügyelek is, hogy ne legyen a Pseudótól független külön szenzációja a műnek. Ezek a tanulságok már a minimalból következtek a számomra. Tehát hogy a szenzáció egységes legyen. Egyértelmű dolgok nincsenek, tehát azt nem tudom elérni, hogy csak pseudo legyen a mű, vagy csak illúzió jellegű legyen, csak egy reális–irreális viszonylat keletkezzen, mert minden dolognak több tulajdonsága van, több természete van. De azt el tudom érni, hogy kidomborítsak bizonyos tulajdonságokat, méghozzá úgy, hogy eleve kevés tulajdonságú dolgokkal manipulálok, és ezek között is óriási különbségeket teszek az egyik vagy a másik javára. Ebben az esetben teljesen mellőzhetőnek vagy nem túl fontosnak tartom azt, hogy milyen gyűrődések vannak például a felületen, hogy ezek mennyire esztétikusak vagy nem esztétikusak egy hagyományos értelemben. Hát persze azért lényeges, mert itt jönnek elő az egyéni, specifikusabb tulajdonságok, az, hogy én csinálom-e, vagy ő csinálja, vagy egy harmadik csinálja. De már ez az eléggé fontos dolog, hogy ki csinálja a szobrot, ez is másodrendűvé válik a Pseudónál, és ez is elgondolkodtató, mert tényleg másodrendűvé válik, akár akarom, akár nem, mert mint mondtam, az a tény az elsőrendű, hogy a szobor hamis. Ez az elsőrendű, pillanatnyilag legalábbis ezt az értelmezését tartom a legaktuálisabbnak. Azért van másik is, mert végül is, ha jól meggondolom, akkor egy alapmodellről van

NE LÉPJEN TOVÁBB  
 AMIG VALAMI RENDKÍVÜ-  
 LIT ÉSZRE NEM VESZ  
 EZEN A MŰVÖN!  
 ÉN RA' JÖTTEM; MIND EGYFORMA!  
 (HASZNÁLHATJA MÁS ÉRZÉKSZERVEIT IS!)  
 (PAUER)

szó, a szobrászatnak egy modelljéről.

**Beke** – Éppen az alapmodellre akarok rákérdezni, hogy számokra a legfontosabb az, hogy bemutatód azt, hogy hamis. Egyetértek azzal, hogy a hamist csak úgy lehet felmutatni, hogy mellette az ember állandóan a reálist is mutatja, tehát eleve erre a kettősségre építesz, de miért olyan fontos az, hogy most te a hamisságot akarod megmutatni?

**Pauer** – Ez érdekes. Tulajdonképpen ez nem feltett szándékom volt, hanem később vált fontossá, következmény lett. Mint ahogy mondtam az előbb, az alaphelyzet, az alapmodell az, hogy van két reális fizikai, tényszerű elem. Az egyik az a kvázi szobrászi tömeg, amit alapformaként használ egy szobrász, a másik a fény, amelynek a beesési szögeiből, egyáltalán, ahogy a felülettel találkozik, születik a látvány.

**Beke** – Itt is hozzá kell tenni, hogy a kettő egymás nélkül a valóságban nem...

**Pauer** – A kettő egymás nélkül a valóságban mint vizualitás nem létezik, tehát nem látom sem a fényt külön, sem a tárgyat külön. Az, hogy a levegőben mégis világos van, az a levegőtől függ... Ez tényleg középiskolás anyag a fizikában, de hát itt történik változtatás részemről, mert én külön konfliktust teremték a fény és a tömeg között, és ezt egy másik tömegre viszem rá. Tehát képzeletben két tömegem van, a valóságban mint végső eredmény csak egy. Az egyik anyagi tömeg, aminek megvannak a nagyon is világos, reális téri törvényszerűségei, téri helyzete, a másik pedig egy elképzelt, vagyis egy előzőleg történt valamiféle konfliktusnak – a fény és a tömeg közötti konfliktusnak, találkozásnak – az eredménye. E kettőnek

a kapcsolatából az következik, hogy nem az a látvány a számomra, ami a valójában megtörtént fizikai eseményből, a tömeg és a fény viszonyából keletkező látvány, hanem egy „meghamisított” látvány – tehát már fizikai szinten meg van hamisítva. Más fénybeesés, más felületen játszó fény kerül egy egészen más felületre. Még egyszerűbben úgy lehetne megfogalmazni, hogy különválasztottam a fényt és a tömeget. Ennek a két külön elemnek egy hagyományos viszonyát megszüntettem, és egy általam teremtett viszonyát állítottam fel. Mi lett ennek a következménye? Ennek a következménye lett az illúzió. Törvényszerű következménye. Ahhoz, hogy ez létrejöhessen, nekem azt kellett megtenni, hogy egy feszültségi helyzet, egy ellentétes helyzet alakuljon ki a tömeg és a fény játéka között. Tehát az eredeti tömegnek, mondjuk egy kockának, simának, unalmasnak, egyhangúnak és végtelenül jellegtelennek kell lenni ahhoz, hogy egy differenciáltabb forma vagy egy más rendszerű forma rajta a hitelesség érvényével bírjon, tehát hitelesen meg tudjon jelenni. Ha azt csinálom, hogy az eredeti formám is bonyolult, és differenciált formákból, különböző alakzatokból áll, és erre viszek rá egy másik alakzatot, akkor kaotikus helyzet áll elő, mert akkor nincs ellentéte a dolog. Nincs kontraszt, és nem tudom, hogy melyik a valódi és melyik nem az igazi, sőt valószínűleg az derül ki, hogy éppen egymást ütik a dolgok. Így viszont egymást építik, tehát ami az egyik tulajdonságában nincs meg, az megvan a másik tulajdonságában.

Kicsit hosszan mondtam ezt el, de most már visszatérek arra, hogy nem a szándékom a

Pseudo, hanem a következménye ennek az egész manipulációnak, ennek a cselekvéssornak. Mert az történt, hogy megörökítettem az anyag egyik formai helyzetét, az anyagot eltüntettem belőle, és rávetítettem egy más formai helyzetre. Ebből az következett, hogy mint elem, külön él a fény a szobron, és mint elem, külön él a tömeg. Nem úgy élnék együtt, ahogy azok fizikailag egyesültek, hanem úgy élnék együtt, hogy azokat én egyesítettem. Nekem nyilvánvalóan nincsen jogom ahhoz, hogy ezt megtegyem, és ebből következményszerűen valami hamis dolog fog születni. Azért vezetem vissza a dolgot szigorúan a szobrászati meg a manuális problémákra, mert az esztétikai következményeinek a megmagyarázására én most tényleg nem vállalkozhatom. Az már olyan kérdés, mely a társadalomra vetődik ki, és a dolog pillanatnyi aktualitását jelentheti. Számomra maga a probléma az igazán érdekes és kevésbé az, hogy milyen társadalmi tendenciái vannak ennek, vagy hogy a társadalomban milyen megfelelői lehetnek. Gondolok itt a művészeti társadalomra vagy akár az általános társadalmi kérdésekre. Én kutató szobrász vagyok magam, elsősorban hobbim meg mániám az, hogy a tömeggel, a formával, a fényvel és ezekkel az általam szobrászi elemeknek tartott valamikkel foglalkozom, és ezeknek a változásaiból vagy ezeknek az alakításából bizonyos következtetéseket levonok. Ilyen következtetés a Pseudo is, tehát nem állt szándékomban hamis tárgyat csinálni, hanem ez következmény volt, ez így kialakult.

**Beke** – Az az érzésem, hogy aktuálisnak lenni a művészetben körülbelül annyit jelent, hogy egy olyan problémára egyéni választ adni, amely a szobrászatnak egy pillanatnyilag általános és talán legfontosabb problémája. Az az érzésem, hogy a pseudo probléma, vagy fogalmazhatjuk úgy is, hogy az illúzió problémája, egy ilyen általános jelenség. Föl lehet sorolni néhány embert, akik más és más oldalról eljutottak eddig a következtetésig. Tőled azt szeretném megkérdezni, hogy mit jelent az, hogy Pseudo, Pauer Gyula-féle értelmezésben ez a szó mit jelent?

**Pauer** – Hát akkor egy kis etimológia. Tulajdonképpen a szó egy görög kifejezés: hamis, ál, nem valódi, ez a magyar jelentése. Az én értelmezésemben olyan magatartást jelent, amely minden olyan tulajdonságú dologgal foglalkozik, amelyik megjelenési formájában őszintének, valódinak látszik, és alaposabb vizsgálat után kiderül róla, hogy hamis, illúzió.



Pauer az 1970-es *Pseudo* bemutató pseudo falának készítése közben (Fotó: Gulyás János)

Tehát azok a dolgok, amelyek a felületen jelentkeznek, de nem hordoznak igazi tartalmat. A szobrászatban ez úgy jelentkezik, hogy a felületen illúzióként jelentkező látvány nem hordoz materiális tartalmat.

**Beke** – Ez azért nagyon fontos probléma, mert ha történetileg nézzük az előzményeket, volt egyfajta illuzionizmus a művészetben, amely a festészet minden alkotására jellemző, tehát amikor két dimenzió harmadik dimenziót nyit. Egy felület, amely látszólagos téri vagy plasztikus viszonylatot ad. Egy másfajta illúzió volt, amit optikai csalódásnak nevezünk, és inkább pszichológusok kutatták. Szintén felületi, geometrikus formák általában kétféle értelmezésre adnak lehetőséget, esetleg kétféle téri helyzetet mutatnak, másrészt síkban lévő ábrák

térbe mennek át. Egy harmadik értelmezése az illúzióknak vagy a pseudo problémának lehet maga a naturalizmus is. Ismered azt a példát, hogy egy görög festő úgy festett meg egy szőlőfürtöt, hogy rászálltak a madarak. Na most, a *Pseudo* tulajdonképpen rokonságban van mindezekkel, de valahol mégis más. Ezt abban érzem, hogy szobor felületére, tehát eleve egy három dimenziós tárgynak a felületére visz rá egy két dimenzióból adódó illúziót, egy felületi illúziót. Jól értelmezem?

**Pauer** – Igen, jól értelmezted. Azt hiszem, hogy a festészetnek alapvetően a természetéből fakad, hogy illuzionista, tehát nem programja, hogy illuzionista legyen, sőt, véleményem szerint a századforduló óta azt lehet mondani, hogy majdnem minden festői törekvés arra irá-

nyult, hogy megszabaduljon ettől a vele született illúziós jellegtől. Tehát valamiképpen megpróbálták realizálni a látványt, olyan értelemben, hogy az igazi belső, az emberi alkatnak megfelelő realitással bírjon. Tehát megpróbálták kiküszöbölni az illúziót. A szobrászatnak erre soha nem volt szüksége. Én tulajdonképpen abból a megfontolásból merészkedtem mélyebben a problémába, hogyha a festészetnek – tulajdonképpen paradox – feladata vagy szándéka, hogy megszabaduljon az illúziótól, mint valami tehertől, és a szobrászat ezzel a tétellel eleve, születésénél fogva nem rendelkezik, akkor mi történne akkor, ha én meg ráerőltetném, belevonnám az illúziót a szobrászatba, vajon milyen igazságokra vagy milyen következtetésekre lehetne ebből jutni? Ez volt a szándékom. A különbséget én pont ebben látom. Tehát, az én célom az illúzió megteremtése, amelynek aztán egyéb társadalmi tanulságai is lehetnek, mint például a pellengérré állított tárgy, a pellengérré állított hamis tárgy, hogy íme, van hamis tárgy! A művészet és a társadalom örökös viszonyából az következik, hogy ha én ilyen ábrázolok, ha ilyen van, akkor ennek kell legyen megfelelője a társadalomban vagy a közéletben is, és így tovább.

**Beke** – A pellengérré állított hamis tárgyról egy furcsa kép jutott eszembe. Van egy múzeumban egy hagyományos szobor, mondjuk egy akt. Vajon ezt nem pellengérré állították-e, ha az ember meggondolja, hogy egy eleve három dimenziós tárgyat kénytelen vagyok kizárólag szemmel nézni? Tehát éppen úgy kell néznie, mint a festményt. Vajon nem arról van-e szó, hogy a szobrászat eleve a plaszticitás jegyében született, tehát a szobrász, amikor csinálta, akkor fogta, tapintotta, kézzel formálta a tárgyat, a néző viszont kénytelen csak nézni, ő nem nyúlhat hozzá, a teremőr rászól. Nem egy hasonlóan paradox helyzet ez?

**Pauer** – Tulajdonképpen ezt is annak lehet mondani, de véleményem szerint a szobor tárgyi tapinthatóságának az elvi lehetősége megvan, ha nem is a múzeumban, de végül is fizikailag nem zárja ki azt a lehetőséget, hogy meg lehet tapintani. Pontosan abból fakadóan, hogy tulajdonsága az, hogy tapintható. Tapintható, és a tapintható formák nem mondanak ellent a láthatóságnak. Van egy formai, tapintható, tömegi létük és egy vizuális létük, és ez a kettő egybeváogó.

**Beke** – Szóval, én azt talán fontosabb dolognak tartom elméletileg, mint te, hogy a tapinthatóság a szobrászat fejlődése során teljesen hát-





Az 1970-es *Pseudo* bemutató environmentje (Szjsz100). Gulyás János a Pernecky Gézával készített felvétel közben, Gulyás János mappája, 1970.



Az 1970-es *Pszseudo* bemutató: Jobbra Pauer csákóban a kiállító térben, a padlón „Csákó a divat” feliratos tábla, a háttérben Pszseudo kockák (Fotó: Gulyás János)

térbe szorult. Olyan helyzetekben jelennek meg a szobrok, hogy a tapintás lehetősége eleve ki van zárva. Na most, amikor te egy pszeudo szobrot vagy művet készítesz, a néző önkéntelen reakciója az, hogy a tapintás révén meggyőződnek arról, hogy igazi tárgyról van-e szó vagy nem.

**Pauer** – Igen, de akkor igyekeznek hozzányúlni vagy egyéb érzékszervüket is használni, tehát megtapintani, amikor valami bizonytalansági helyzet áll be a szemlélet során. Nézik a tárgyat és valahol nem eléggé meggyőző ennek a fizikai léte. Tehát rögtön segítségül hívják az ujjukat és hozzáérnek a dologhoz, hogy vajon alá van-e támasztva materiálisan?

**Beke** – A Pszeudónak az a nagy előnye, hogy eleve úgy adja a problémát, hogy az ember kénytelen ellenőrizni. Tehát eleve kétértelműséget mutat. Ha nincs kétértelműség, akkor az ember elmegy mellette, mert azt hiszi, hogy ez egy valóban plasztikus tárgy. Neked mik az eszközeid arra, hogy ezt a kettősséget be tudd mutatni?

**Pauer** – Hát először is az az egymást kiegészítő helyzet, amely a valóságos tömeg és a fény

játéka között fönnáll. Most ezt úgy tudnám érzékelteni, hogy elmondom a metodikáját, hogy hogyan is történik ez. Veszek egy olyan anyagot, amely alakítható, vegyünk például egy papírlapot. Ezt meggyűröm, összegyűröm, és valamilyen fényállásba behelyezem. Jobb oldalról esik rá a fény és bal oldalra esik az árnyék, tehát a jobb oldalon fényes, vagyis fehér, világosabb. Ebből születik a látvány. Na most, nekem ahhoz, hogy meg tudjam örökíteni ezt a helyzetet, két lehetőségem van. Vagy a fényt helyettesítem be valamilyen más eszközzel, mondjuk fehér festékkel, vagy pedig az árnyékot, mondjuk feketevel. Nyilvánvaló: ha a fénynek az a tulajdonsága, hogy attól függően keletkeznek az árnyalatok, hogy milyen mennyiségben esik rá a felületre és milyen mennyiségben verődik vissza a szemembe, akkor ugyanilyen tulajdonságai lehetnek egy hasonló mozgásenergiájú anyagnak is. Tehát a festéket nem ráfestem a felületre, hanem rászórom, és az, mint a fény, rászóródik az ellenkező oldalra. Tehát a fekete festékkel az ellenkező oldalról szórom meg. A festékszemcsék

durván ugyanolyan tulajdonsággal vetődnek rá a felületre, mint a fény. Miután ez megtörtént, árnyalatok keletkeznek, egyelőre még teljesen egybevágóan a valódi fényjelenséggel és a valódi árnyékkal. Ezután a felületet kisimítom, aminek következtében a felület materiális alátámasztása megszűnik, tehát nincs anyaga többé. A felületen mégis ott van egy konfliktus nyoma: valamilyen anyagi állapotnak a fénnel való találkozásából származó konfliktus nyoma, vagyis a látvány számomra éppen úgy adott, mint a maga plasztikus valóságában. Pusztán részletkérdés, hogy milyen fokig keresem ki a legoptimálisabb tónusértéket akár a fény, akár az árnyék szempontjából, vagyis mennyire teszem hitellessé a jelenséget. Tévedés azt hinni, hogy ahhoz, hogy az illúziót megteremtsem, totális és optimális tónusértékeket kell megteremteni. Ez nem igaz, ugyanis ebben az esetben az történik, hogy egyértelműen illúziókeltő tárgyat kapok, amely nem árulkodik a maga bizonytalanságáról, tehát nem árulkodik arról, hogy illúzió. Ez egyfajta zsákutca, mert a néző elmegy mellette,

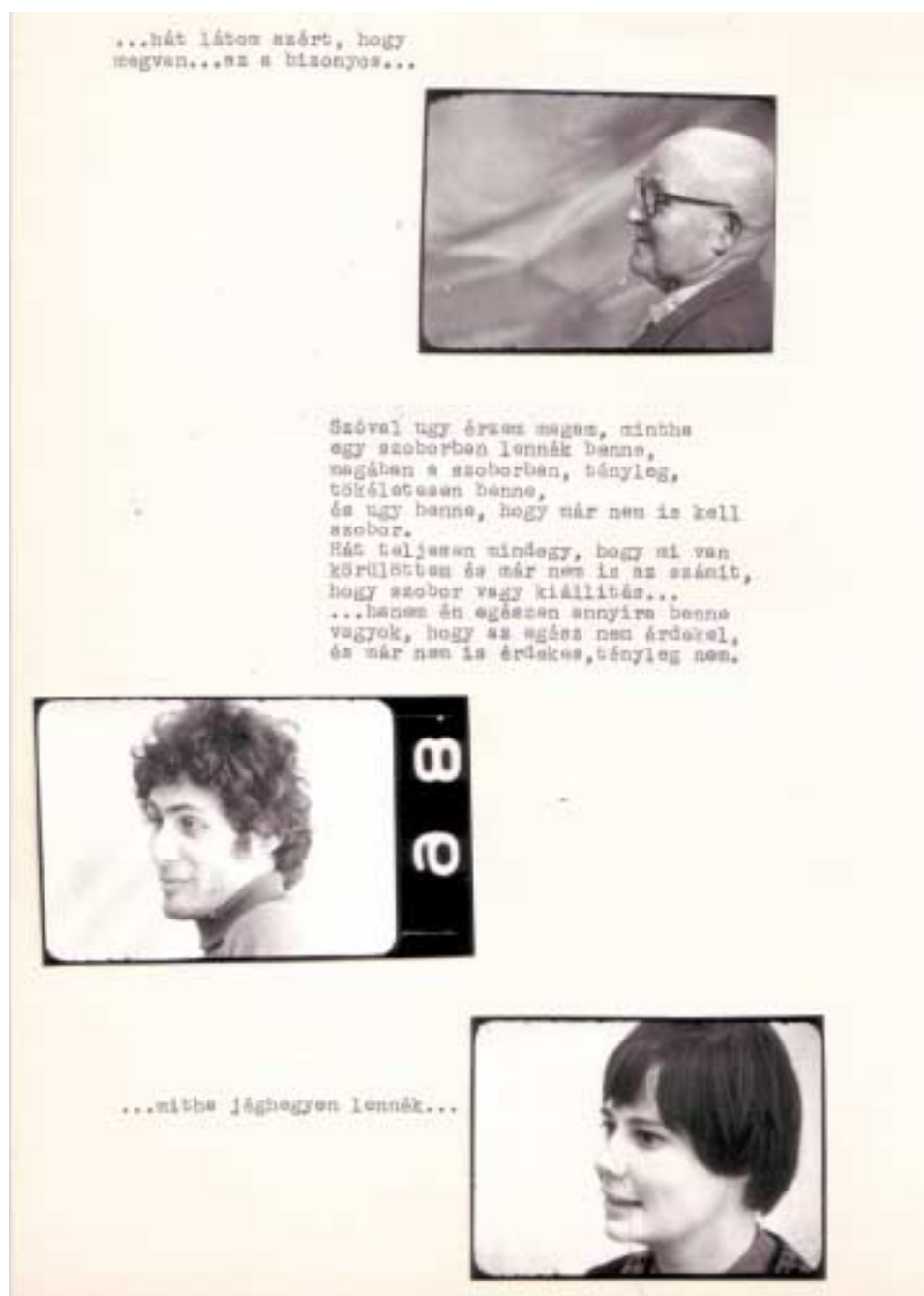
mondván, hogy látott valami furcsa gyűrt felületet és kész, jó napot kívánok, tovább nem érdeklődik az ügy iránt. De ha ez úgy van megteremtve, hogy fönnáll egy olyan egyensúly, hogy azért a valóságos helyzet – vagyis hogy a felület az sík – is kiderül a látványból olyan mértékig, hogy a nézőt elbizonytalanítsa, abban a pillanatban a néző megáll, és elindul a lavinasor, elindul a gondolatsor, amellyel aztán élni lehet.

**Beke** – A végén eljut oda, hogy kénytelen...

**Pauer** – ...a tárgyhoz nyúlni. Tudott dolog, hogy csinálnak vak emberek is szobrokat, én magam láttam nem is egy portrét, rendkívül érzékeny dolgokat, amelyek csak az első látásra megdöbbentőek. Normális esetben valóban az a helyzet, hogy a tömeg alakítása az ujjakkal jön létre, de a szemmel ellenőrzöm, tehát a szem mint egy állandó ellenőrző műszer szerepel. Ha ezt az ellenőrző műszert kiiktatom, és valamilyen más egyéb, természetből kapott tulajdonsággal pótolom, éppúgy tudok szobrot csinálni. Én magam is megpróbáltam bekötött szemmel kis fejet gyúrni, és a térérzésem, tehát azon téri érzésem ellenőrzése következtében, hogy a jobb és a bal kezem milyen téri helyzetet foglal el abban a pillanatban, abban a mikroszituációban, ragyogóan meg tudtam csinálni azt a fejet, egész izgalmas volt, és nem is voltak túl nagy torzulások rajta. Matisse is dolgozott csukott szemmel...

**Beke** – Ugyanakkor ennek az eljárásnak meglehetett az az előnye is, hogy a szobrászathoz csak másodlagosan hozzátartozó elemeket, tehát a kifejezetten a szem számára készült felületi játékokat kiküszöbölted vele.

**Pauer** – Tulajdonképpen, igen. Mindenesetre vita tárgya lehetne az, hogy a szobrászatnak eredendő tulajdonsága-e, hogy megfoghatósága és látványa is van. Csukott szemmel is tudok élvezni egy szobrot, mert addig tapogatom körbe-körbe, amíg végül is megismerem a formáját. A festészet a vakok számára nem jelent semmit, de a szobrászat már jelenthet valamit. Egy szobrot esetleg egy vak is tud élvezni. Na most, az kétségtelenül igaz, hogy ez a kérdés, vagyis hogy tapinthatósága is van a szobrászatnak, nálam másodrendűvé válik. Másodrendűvé, mert én ezt nem tartom annyira fontosnak. Lévnén a szobrászat vizuális műfaj, megpróbáltam csak vizuális eszközökkel manipulálni. A tömeget végérvényesen persze nem lehet kizárni, mert valamilyen megjelenési formát kell adni a dolognak, tehát valamilyen formát kell adni. Ha egy vak ember tapogatná meg az egyik pszeudo tárgyat, teszem azt egy



A *Pszeudo* bemutató közönségének reakciója a látottakra. Részlet Gulyás János *Pszeudo* című filmjének dokumentációjából, Gulyás János mappája, 1970.

kockát, akkor ő tényleg csak a kockát érzékelné. Nem tudná, hogy mi a probléma, számára ez nem jelentene élményt.

**Beke** – Hogyan vetődött föl benned először ez a probléma?

**Pauer** – A születő formát kutattam tulajdonképpen. Az volt az első hozzáállásom a kérdéshez, hogy olyan formákkal, szobrászati elemekkel dolgozom, amelyeknek az eredetét valahol a végső ponton – nem a hozzám legközelebb eső végső ponton, hanem a tőlem legtávolabb eső ponton – nem ismerem. Tehát hogy hogyan keletkezik ez.

**Beke** – Úgy érted, hogy a szobrászatban vagy egy szobrász kezén hogyan születik meg egy forma?

**Pauer** – Igen.

**Beke** – Tehát egy spirálforma hogyan születik meg abból, ami korábban nem volt spirál?

**Pauer** – Igen, hogy hogyan keletkezik ez, mik az összetevői ennek az egész dolognak. Meg is próbáltam csinálni egy spirált, ahogy említetted. Egy dugóhúzó furcsa síkját vettem szemügyre, amiből nem biztos, hogy feltétlenül ez következik, de hát az ember csapong, fantasztikus intervallumokat járunk be az agyunkkal, amikor valamilyen jelenséggel találkozunk, ami tulajdonképpen nagyon szürke jelenség, minden nap lehet vele találkozni. Megfigyeltem azt, hogy a felületen körbetekeredő... vagyis a térben körbetekeredő felület alakja jelenti tulajdonképpen a formát.



VÁZLAT

Honni!

A filmben, Pauer Gyula szobrász portréjának megrajzolása keresztül vizsgálom új szobrászati korszakának, a pszeudó plasztikának keletkezését, valamint tartalmi és formai meggyilvánulását is.

1. A film Pauer Gyula riportjával kezdődik. Négy - öt mondatban beszél arról, hogy mikor született, nem végzett főiskolát, több évig díszítő szobrászként dolgozott, stb. majd a riport végzetével felveszi vésőjét és kalapácsát és tovább faragja a megkezdett szobrot.

Közeli képek a dolgozó kezekről, a le-fel mozgó kalapácsról, a kemény márványt faragó vésőről, figyelő szemekről.

Fekete mezőből lassan előtűnik a fényváltásokkal változó cím:

P S Z E U D O

PX.30 X.1-2

2. Neves művészettörténész ismerteti, értékeli Pauer első szobrászati korszakait, miközben a kamera ráközelít egy a háttérben álló szoborra, vagy egy szobor fényképére. A képen Pauer Giacometti figuráit látjuk, Moore-os kompozícióit. A kamera körbejárja a szobrokat, részleteket emel ki, fény-játékokkal megautatja, és kiemeli felületi megoldásaikat, miközben hangban az előző művészettörténész értékelését halljuk szinkronban a szobor képekkel. Egy-egy vitatottabb szobornál más művészettörténészek, kritikusok vagy esztéták is elmondják tömören, ellenkező vagy megegyező értékelésüket. A korszak utolsó műve a mobil, és miután befejeződtek az erről mondott értékitételek, Pauer lép a műhöz és leállítja miközben folytatja az interjút. A forma általános igazságáról beszél és új értelmezéséről, a társadalom és művészet mindenkorai kapcsolatáról, a képzőművészeti pszeudó korábbi létezéséről, és hogy őt milyen társadalmi jelenségek indították / néhány példát is említ / a pszeudó gondolati kidolgozásához és szobrászati megfogalmazásához.

Egy másik művészettörténész elmondja, hogy inkább nyugaton kéne ezzel foglalkoznia, itt semmi sem lesz belőle

Pauer a művész politikusságával válaszol, majd egy művészettörténész beszél a képzőművészeti ábrázolásokról és hogy erről az



egyensúlyi állapotról nem csak a művészet beszélhet, hanem szociológusok és pszichológusok is felmérhetik.

Válaszként Vitányi Iván mondja el nézeteit és felméréseinek eredményeit erről a kérdéstről

Pauer terveket készít, miközben válaszolja megvalósítási elképzeléseit, formai megoldásait, megmutatja a már elkészült műveket

A kamera először egy idősebb / Stróbl / majd egy fiatal / Harasztí/ képzőművész műtermét járja körbe, mutatja alkotásait, míg az alkotók külön-külön véleményt mondanak Pauerről, munkásságáról és a pseudó koncepciójáról valamint megvalósításáról.

X. 3.

3. Natur hangok, zörejek kíséretében Pauer gondolkozik, tőpreng, vázlatokat készít, áthuz, javít, néha abbahagyja, egyet összeragaszt, cigarettára gyújt, iszik egy pohárból, felemel egy kalapácsot, de az már a szobrot faragó vésőre csap le. Zenei ütemre változnak a képek, eggyé olvadnak az alkotási folyamatok, szemek, dolgozó kezek, hegesztés, kőfaragás, fém alakítás, festékszórás, öntés készülletei, majd leül, megtörli homlokát - elkészültek a művek. *3. sztatista*

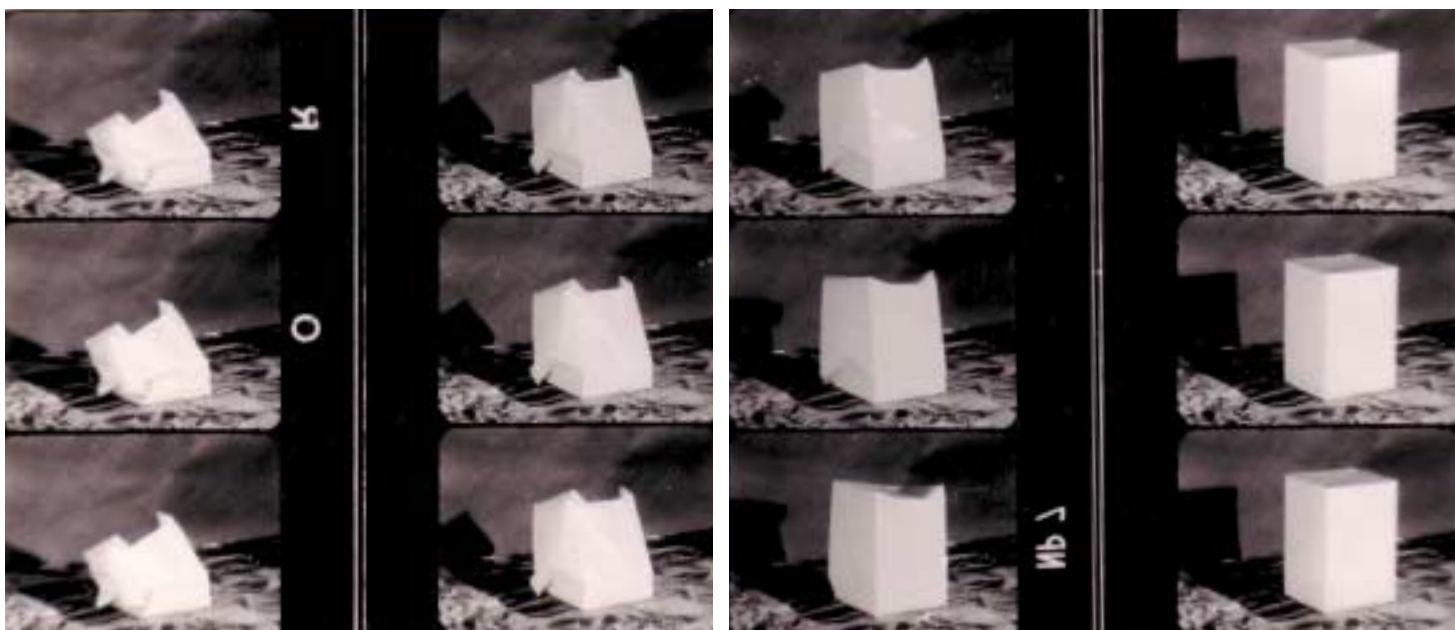
IX. 28-29

4. A kiállítás megnyitó beszéde, idegen kifejezések, nagy szavak, majd felcsattan a taps. Rövid interjú a kulturális igazgatójával a kiállításról, a pseudóról. A megnyitó beszédet mondó megköszöni a tapsot és a közönséggel együtt a kamera is elindul bemutatni a pseudó kiállítást. A körbejárást rövid interjúk szakítják meg, néhol az alanyt is látni, máskor csak azt amiről beszél de mindenki arról beszél, hogy milyen hatást tett rá a kiállítás, mit értett meg belőle stb. Az állatállásos kaverodásban Pauert szinte nem is látni.

X. 4.

5. Pauer a kertjében sétál, körülötte nylonba csomagolt 3-4 méteres szobor kompozíciók. Egyet-kicsomagol és ahogy elötnik a málladozó, fagytól és víztől tönkretett szobor, fel-fel villan egy-egy kép a már új szoborról, egy-egy kiállításról. Teherautó jön, a pseudó kiállítás anyagát hozza. Pauer letör egy darabot a szétterjedezett szoborról és a falra firkolgat vele. Em-lékképek tűnnek fel a márvány faragásról, a falon a felirat: *Tehertaxi*

PAUER CYULA 1970



A Pszeudo kockák készítésének szemléltetése. Képkockák Gulyás János *Pszeudo* című filmjéből, Gulyás János mappája, 1970.

**Beke** – Egy nagyon egyszerű síkidom térbeli elhelyezkedése...

**Pauer** – Egy nagyon bonyolult plasztika. Például egy nagyon egyszerű geometrikus test térbeli elmozdulásából, a mobilitásából származhat egy roppant differenciált plasztika. Így van ez a spirálnál is. Elindul egy hósos felület párhuzamos síkon, szóval a két szélső pontja egyforma távolságra van egymástól, elindul, a térben elkezd csavarodni és olyan helyzeteket vesz föl, amelyek az egyik oldalról vagy a másiktól nézve nem érthetőek. Valahogy nagyon bonyolultak az ember számára, és téri, dimenziós problémákká válnak. Végül is az, hogy van-e benne anyag, vagy ez csak egy sík lap-e, vagy végsőkéig leegyszerűsítve: csak egy képzeletbeli absztrakt sík-e, aminek anyaga nincs, vagy van-e anyaga – ez a kérdés a számomra elvezíti a jelentőségét, mert csak a felületet látom. Tehát a felület az, amely számomra érvényes. Mindegy, hogy tömör az a szobor vagy nem tömör, csak a felület az, amely számomra érdekes. Ha pedig ez mindegy, akkor az a kérdés vetődik fel, hogy szükség van-e egyáltalán az anyagra, vagyis hogy hogyan születik a forma? Vettem egy csomó pingponglabdát, és ceruzával kis bütyköket, különböző kis kiemelkedéseket satíroztam rájuk. Ezek a lapos formák – így hívtam őket: lapos formák – a gömbfelületen önálló életet kezdtek élni, és teljesen megállapíthatatlanná vált, hogy ez most anyagilag alá van-e támasztva vagy nincs.

Tehát rájöttem, hogy tulajdonképpen a szobrászat az anyagot csak segítségül hívja ahhoz, hogy formákat hozzon létre, mert végül is a lát-

vány az, ami hat. Ha az anyagot csak segítségül hívja, akkor talán ezt el is tudom tüntetni, illetve ki is hagyhatom, talán nincs is rá szükségem. Hát persze, ad abszurdum vive ez nem érvényes, mert valamire, amivel dolgozik, szüksége van az embernek, de esztétikai értelemben maga az anyag nem szól bele a problémába. Érdekes módon, a szobrászatnak ezt az egy tulajdonságát, hogy a szobrász anyaggal dolgozik, mindig is figyelembe vették, de esztétikailag nem kalkulálták be soha...

**Beke** – Tehát következetesen a minimumra re-

dukálták...

**Pauer** – ...a minimumra redukálták az anyagnak a jelenlétét. Voltak olyan törekvések, hogy a szobrászat legyen anyagszerű, de ezek az anyag természetét hangsúlyozták, nem pedig az anyag létét. Ez roppant lényeges. Na most, ebben a szobrászatban, ahol én tulajdonképpen ki akarom küszöbölni az anyagot, válik döntővé, hogy mennyire lényeges az anyag, sőt az anyag, a matéria jelenléte önálló esztétikumot hordoz, mert abban a pillanatban, amikor megszüntetem... Igaz, hogy pont a megszüntetés ténye ál-

Részlet Gulyás János *Pszeudo* című filmjéből: Pauer a homlokára vetített portréjával, Gulyás János mappája, 1970.



A pszeudo jelleg  
esszobor  
plasztikusi manipuláltságát  
jelenti.

A manipuláltság  
a művészet  
általános egzisztenciáját  
jellemozheti.



tal történik meg az, hogy esztétikai következményei vannak... Tulajdonképpen nem tudom, nagyon egyszerű hasonlatokat lehetne találni erre. Ha irodalmi beállítottságú ember lennék, azt mondanám, hogy akkor tudom meg, mi a levegő, amikor elszívják a levegőt előlem, vagy akkor tudom meg, hogy mi az egészség, amikor nincs, amikor beteg vagyok, mert különben olyan állapot, amely természetes. Tehát a szobrászat anyagi műfaj, és az anyag nem hordozott, nem feltétlenül vagy nem elsősorban hordozott esztétikai tanulságokat a szobrászatban, és a célom az volt, hogy ezt megteremtsem.

**Beke** – Vegyem tehát az egész pszeudo szobrászatot olyan gesztusnak, ami rá akar mutatni a szobrászat jelentőségére azáltal, hogy amit csak lehet, elvesz a szobrászat eszközeiből?

**Pauer** – Igen, nagyon-nagyon erősen szó van erről, ugyanis számomra a minimálnak az a tanulsága, hogy kevés információt kell adni ahhoz, hogy az információk elég intenzívek legyenek és elég kvalitással bírjanak, nagyon lényeges volt. Annyi fölösleges elemet használ a szobrász, amellyel eltereli a figyelmet a közösségi élményről. A közösségi élmény nagyon döntő a szobrászatban a 20. században, akkor, amikor van a szürrealizmus, ahol szinte elemekre bomlik, polárrissá válik az egész műélvezet, nincs közös platform. Ahány ember, ahány műtörténész, ahány szemlélő, ahány művész, annyiféleképpen értelmez egyugyanazon jelenséget, és ha volna egy olyan enciklopédista, aki az összes értelmezést össze tudná vonni, nem derülne ki még annyi tanulság sem az egészből, amennyi egy nagyon egyszerű, világosan érthető kockának a tanulsága. Lehet, hogy a kockából csak az a tanulság, hogy ez egy kocka, de ez legalább egyértelmű, világos tanulság.

**Beke** – Tehát a szobrász, aki világosan érzékeli a szobrászat mai helyzetét, nem tehet mást, mint egy nullpontot, tiszta lapot teremt, hogy legalább ezt tudjuk érzékelni. Miért van erre szükség pillanatnyilag, 1970-ben, Magyarországon?

**Pauer** – Véleményem szerint azért van erre szükség, mert ha én közlök valakivel valamit, akkor szeretném, ha azt meg is értené. Ebben az esetben nem az én közlésem minősége vagy tendenciája a legérdekesebb, mert közölhetek én rosszat vagy jót is, akkor is azt szeretném, hogy megértsék. A lényeg az, hogy ebből tanulságot vonjanak le. Tehát ha én Magyarországon vagy bárhol szobrot készítek vagy közlök valamit az emberekkel, akkor azt várom ettől, hogy abból ők valamilyen tanulságot vonjanak

le. Most ha a közlésem olyan, hogy az megérthető, tehát a szándékom érthető benne, akkor nagyobb esélyem van arra, hogy levonják belőle a tanulságot, vagy azt a tanulságot vonják le, amit én magam is levontam, mint hogyha ez a közlés zavaros, sokrétű, bonyolult, differenciált és rengeteg kvalitást, emberi tulajdonságot igényel a megértése. Tehát, ha János bácsi odaáll a Pszeudo elé, ő is meg fogja tudni állapítani, hogy itt egy olyan tárgyat lát, amely valójában nem olyan, mint amilyennek látja. Ha semmi mást, akkor – egész egyszerűen és profanizálva – annyit megért belőle, hogy lám, lám, mégsem mindig igaz, amit én látok! Egyszerűen – ha mást nem is értem el vele – megrendül abban a hitében, hogy csak a szemének higgyn. Nem beszélve arról, hogy ahogy egyre differenciáltabb rétegekben jelenik meg a probléma, egyre gazdagabb és szélesebb körű tanulságokat lehet belőle levonni.

**Beke** – Hát, adódik számomra egy ilyen tanulság, az, hogy – egészen durván szólva – azzal a szobrászattal, amely manapság a szobrászati termelés 70 százalékát adja, – anya gyermekkel stb. – már nem megyünk sokra. Ez az én tanulságom, mert tulajdonképpen egy anya gyermekkel szobor plasztikailag teljesen kiüresedett forma. Tehát ez már semmit nem tud közölni, azon kívül, hogy egy jelet letesz, hogy ez egy anya gyermekkel. Ezen túlmenően mást nem tud mondani. Na most, úgy érzem, hogy te éppen ezt a helyzetet rögzíted, tehát rámutatsz egyúttal arra is, hogy a szobrászattal egyrészt meg tudnánk mindent csinálni, egész primitív eszközökkel is, másrészt viszont...

**Pauer** – ...egészen érthető eszközökkel. Ez az, ami döntő. Szóval, hogy azért a művészet legyen közérthető! A végső absztrakcióra azért van szükség, hogy minél világosabbá, az ember által minél érthetőbbé váljon a dolog és nem azért, amit a közhiedelem tart, hogy minél zavarosabbá, minél misztikusabbá váljék a dolog. Itt tulajdonképpen tényleg egy végső absztrakcióról van szó. Nem tudom, hogy ez most új lapot nyit-e a szobrászatban vagy pedig lezár egyfajta szobrászati alapállást. Én azt hiszem, hogy vagy az egyiket sem, vagy mind a kettőt megteszi. Mind a kettőt inkább azért, mert végül is egy modelljét állítja fel a szobrászatnak mint problémának, mint elvi kérdésnek, mint elvnek, a szobrászatnak mint olyannak. Íme, itt

Gulyás János *Pszeudo* című filmjének kezdő jelenete: Perceczy Géza szövege és „performance”-a, fotók Gulyás János mappájából, 1970.

Hölgyeim és Uraim!  
Ne hiddjének a szemüknek.  
Amit látnak az sincsen egy,  
ahogyan látják.  
Sőt, amit az előbb nem láttak  
és most látnak, az sincsen egy  
ahogy látják most.  
Mert mit látnak?  
Engem látnak?  
Nem, én nem vagyok itt.  
Itt csupán egy vetítősáv van.





### PSZEUDO

A PSZEUDO magyar megfelelői: ál, hamis, nem valódi, valódinek látszó. A szobrászatban Pauer Gyula 1970-ben készült munkáival kapcsolatban került alkalmazásra. A szobor egyik feltűző tulajdonságát jelöli, s ezen keresztül a szobrászat egy új aspektusát. A PSZEUDO szobor nem annak látszik, ami valódi formája. A PSZEUDO szobor nem a szobrászatról beszél, hanem a szobrászat helyzetéről.

A PSZEUDO szobor egyik történeti előzménye a MINIMAL ART. A MINIMAL szobor néhány egyszerű geometrikus formára redukált plasztika, melynek sokkírosó hatása éppen a tiszta, puritán megjelenése, a díszítő hatások, vagy az érzelmesség tudatos kerülése. A másik előzménye az OP ART művészet illuzionista technikája. Az OP ART a tiszta formát a mozgás végtelen lehetőségébe oldja fel. Az OP ART azonban megmaradt síkművészetnek, díszítő illuzionizmusnak.

A PSZEUDO a MINIMAL-szobor puritán formái elé egy másik szobor felületét használja, s tulajdonképpen két szoborról ad egyszerre képet. Ezt úgy éri el, hogy az egyszerű geometrikus formák felületére egy másik, kevésbé egyszerű plasztika képét vetíti. A leképezés fotoeljárással történik, s a szobor felületén egy másik szobor felülete jelenik meg. A PSZEUDO szobor így egy tárgyon egyszerre jeleníti meg a létezőt és a látszatot, az anyagot és az anyagtalant. A konkrét formák felfoghatók, de tudomásulvételüket az illuzionista kép állandóan megzavarja. A PSZEUDO végül is a következő szobrászati témákat tartalmazza:

1. A plasztika meglátót
2. A plasztika hiányát
3. A PSZEUDO jellegű attitűdöt, a tárgy manipuláltságot.

E témák kilépnek a szobor anyagi teréből és funkcionális értelmezést keresnek. A következő értelmezést tartjuk megfelelőnek:

A PSZEUDO jelleg a szobor plasztikai manipuláltságot jelenti. A manipuláltság a művészet általános egzisztenciáját jellemezheti. A PSZEUDO szobor formai és technikai manipuláltsága csak szimbóluma a szobrászat /és a művészet/ egzisztenciális manipuláltságának.

A modern művészet az XX. század utolsó harmadában a fogyasztói cikkek útját végigjárva került a társadalmi manipulációk érvényébe. A PSZEUDO szobor természetesen nem beszélhet a művészeti cikkek árának, forgalmazásának, reklámmódszereinek és tárgyi funkcióinak manipuláltságáról, mert a PSZEUDO-szobor nem történeti értékesítés, nem szociológiai dolgozat és nem illusztrált népszerűsítő előadás. A PSZEUDO-szobor plasztika, amely önmagát, mint manipulált plasztikát mutatja be, és ezzel a manipulált egzisztencia létét bizonyítja. A PSZEUDO önmagát leplezi le, mint hamis képet, vagy legalábbis mint összetett, hamis látszatot is adó objektumot.

A PSZEUDO azonban nem kötelezi el magát csupán a leleplezés aktusának. A PSZEUDO-szobor az egyszerű és konkrét tárgyak felületére óvatosan új felületeket helyez, s a tárgy felületére finoman ráakadó vizuális elemek új szemszögből mutatják be a formákat. A PSZEUDO tehát nemcsak tagadja a manipulált egzisztenciát, hanem igenli is, amikor megvilágítja összetettségét, szerkezeti gazdagságát. Végül is a PSZEUDO nem értelmezhető egyirányú állásfoglalásként. Az igen és a nem dialektikus egységében önmagán túl a világba mutat, de vissza is tér önmagába. A PSZEUDO nem filozófia, nem történelem, hanem az, ami megszületése pillanatában is volt: -szobor.

A PSZEUDO addig egzisztál, amíg a látszat igaz tényező, és viszont.

Budapest, 1970 október

van a szobrászat, ezeket az elemeket használja évezredek óta, már az ősember is ezeket használta! A fénynek és az anyagnak az egysége. Mind a kettő anyag, de nekünk vizuális értelemben ketté kell a dolgot választani...

**Beke** – Szóval éppen ebben van a lényeg, hogy te határozottan kettéválasztod és így rámutatsz a különféle jelenségekre.

**Pauer** – Rámutatok, hogy ez két külön jelenség, de ennek olyan tanulságai vannak, amelyek jelzik, hogy itt valami manipuláció, valami hazugság történt. A tárgy jelzi, hogy én már valamiképpen beleszóltam egy természetes, eredeti funkcióba, a fény és az anyag kapcsolatába. Nem rajzoltam rá semmit, nem adtam neki gondolatokat vagy gondolathordozó elemeket, hanem maga a tény, hogy egy szobrász hozzányúlt ezekhez a dolgokhoz, már jelentkezik, méghozzá tanulságokkal jelentkezik. Jelzi, hogy itt hamisítás történt.

**Beke** – Elképzelhetők más utak is a hamisítás bemutatására. Például nem úgy, hogy egy semleges faktúrát viszel rá a szobor felületére, mint ahogy teszed, hanem visszatérsz egy hagyományosabb megoldáshoz, és egészen anyagszerű, naturális formákat viszel rá egy szobor felületére.

**Pauer** – A naturális formák pillanatnyilag is fennállnak, mert épp ezek segítik elő, hogy a látványt valamiképpen elhiggyem egy ideig. A gyűrődések naturális struktúrák vagy faktúrák.

**Beke** – De ezeknek a gyűrődéseknek nincs a tárgyi életből vett szigorú jelentésük.

**Pauer** – Nincs, és nem is akarom, hogy legyenek. Éppen ez a lényege, hogy a szobrászat az szobrászat, és nem irodalom, amely szavakkal, eleve absztrakt tulajdonságú dolgokkal manipulál. A szobrászat a természetből vett reális dolgokkal manipulál, és nem elvontta kell azokat tenni, hanem a reális dolgokat realizálni kell, méghozzá úgy, hogy valamiképpen belenyúlok...

A szobrászat meg kell, hogy szabaduljon az irodalmi, tehát az áttételes tartalomtól. Önmagát kell, hogy jelentse mindig. Önmagát, azt a fizikai attitűdöt, amelyben él, amelyben létezik.

**Beke** – Azért mondom – ki akarom élezni a problémát –, hogy nem arról van szó, hogy egy szobor sík felületére rávigyünk egy fejet vagy egy fát avagy egy üveget. Abban a pillanatban egy illuzionista festménnyé válna.

**Pauer** – Vagyis azt kérdezi meg a néző abban a pillanatban, hogy „mit akar ezzel a fejjel ábrázolni?” Még nyelvtanilag is érdekes: nem az a kérdés, hogy a fej mi, hanem hogy mit akar ábrázolni? Nagyon furcsa. Ezt akarom kiküszöböl-

ni. Nem valamit ábrázolni akarok, hanem ami van, az látható, és az nem jelent mást, mint ami, tehát csak önmagát. Ez, azt hiszem, hogy a legpregnansabban jelen van a Pszeudóban. A gyűrődés csak a gyűrődést jelenti és még csak nem is azt, hogy a gyűrődés ilyen vagy amolyan.

**Beke** – És nem azt, hogy ez egy ruhának a gyűrődése, tehát még ezt az asszociációs lehetőségét is kizárja.

**Pauer** – Csak azt, hogy hiszem-e, hogy az egy gyűrődés vagy nem hiszem. Hiszem-e, hogy az dolog, vagy nem hiszem, hogy az dolog.

**Beke** – Magyarán szólva egy filozófiai problémának a lemeztelenítésére vállalkozol.

**Pauer** – Tulajdonképpen azért is nevezem ezt a szobrászat modelljének. A következő kérdés az, hogy hogyan lehetne ezt tovább vinni, mi ennek a folytatása? Az a fajta továbbfejlesztése, hogy különböző variációkban különböző képleteket állítok föl arra a kérdésre nézve, hogy a dolog dolog-e vagy nem dolog – majdnem szükségtelen. A folytatás nem úgy érdekel, hogy a Pszeudót szériában gyártom. A szobrásznak vannak bizonyos társadalmi kötelezettségei. Ha valamit csinál, akkor információt ad róla az embereknek, és ennek érdekében sokszorosítani kell a művet, vagy több szobrot kell csinálni, hogy minél többen megismerjék, de ez még nem jelent a problémában minőségi változást. Számomra az az izgalmas, hogy minőségileg hogyan tudom ezt tovább építeni, mikor jutok a Pszeudón át egy újabb problémához? A Pszeudo problémája fel van vetve, véleményem szerint meg van csinálva, és azt hiszem, ezt már csak gazdagítani lehet, tehát a különböző variációival eljátszogatni. Mivel szerelmes vagyok a problémába, eljátszom vele, nem unom meg egykettőre. A megúnás sem úgy történik, hogy az ember elveszti a kedvét, hanem mivel egy új problémába kezdett bele, a dolog elveszti az aktualitását. Hogy ez az új probléma mi lesz, arra még nem tudok választ adni, mint ahogy nem tudtam a Pszeudo előtt sem, hogy ez Pszeudo lesz.

**Beke** – Gondolkodó művészek sorra rájönnek arra, hogy pillanatnyilag ki kell mondanunk: ami a szobrászatban eddig folyt, az már nem vihető tovább. Tehát azért kell egy ilyen lemeztelenített alapigazságot kimondani, hogy tovább menjünk.

**Pauer** – Igen. Amit az előbb mondtál, hogy üresek a formák, azt én ellenkező aspektusból nézve úgy tudnám megfogalmazni, hogy inkább beteltek. Nem tudnak már az eddigi információjukon túl újabb információkat közölni. Szóval ha egy anya gyermekkel szobrot látok, akkor mindig azt látom, amit már eddig is láttam hetven-

hétezerszer, mindenféle variációjában. Azzal nem hozok újat, ha új kifejezési formát találok az anya gyermekkel problémára, mert a probléma itt az, hogy az anya gyermekkel téma szobrászi felvetése elvesztette az aktualitását.

**Beke** – Na most, egy képzettársítással visszatérnék a te alkotásaid materiális valóságához, ahhoz, hogy ez a szobrászat helyzetére jellemző nullpont nálad is jelentkezik bizonyos alkotásaidban. Arra gondolok, hogy bizonyos szobrokon megjelenő faktúráid egy bizonyos helyzetből, megvilágításból nézve homogén, szürke felületet adnak. A pozitív és a negatív formák interferálnak. Ez a pont nálad is a nullpontot jelenti, ameddig el lehet jutni, és amelyen túl kell lépni, esetleg. Másrészt ez az egész szobrászat helyzete. Például Jovánovics György szintén eljutott eddig a következtetésig, azonban őnála a probléma nem így jelentkezik, hanem úgy, hogy – érdekes módon szintén gyűrt felületek anyagszerűségükben adnak föl egy pszeudo problémát – látszólag textíliát látok, és kényszerítve vagyok arra, hogy megnézzem, textil-e, és rájövök arra, hogy gipsz.

**Pauer** – Érdekes, hogy fölmerül a probléma, ugyanis Jovánovicsnál az a különös helyzet áll fenn, hogy a szobrászata mindenképpen eklektikusabb, mint a Pszeudo.

**Beke** – Persze, mert ő tárgyi elemmel is dolgozik, vagy éppen emberfigurákkal...

**Pauer** – És roppant lényeges, hogy mit csinál. Tulajdonképpen neki egyrészt az a szándéka, hogy a dolgok felületét, mai állapotát valamilyen formában megörökítse, méghozzá nem valamilyen formában, hanem eredeti, hiteles formájukban megörökítse, hogy az legyen az érzésem, hogy a dolgot látom, holott egy gipsz változatát látom, vagy valamilyen anyagból kiöntött változatát. Úgy, hogy ráönti a felületre a matériát, és annak a lenyomatát adja vissza. Ez a probléma ugyancsak fölvet egy pszeudós attitűdöt másod-, harmad- vagy ötödrendűen, de fennáll az illúzió jelenléte is azért, hogy annak az eredeti textíliának a lenyomata olyan hiteles erővel jelentkezik, hogy már-már összetévesztem az eredeti dologgal. Azt lehetne mondani hogy ez is Pszeudo, és csak azért nem priméren az, mert Jovánovicsnak nem ez az egyedüli eszköze, amivel szobrokat csinál, tehát még egy csomó más is van. Jovánovics, azt hiszem, komplexebb ilyen értelemben mint szobrász, de ugyanúgy az információfölvétel is többértű, sokrétűbb Jovánovicsnál, mert ott azért az ember elproblémáztat azon is... Szóval hordoz még tradicionális tartalmakat is, a régi szobrá-



szatból átmentett tartalmakat. Ez magatartás kérdése. Érdekesebbnek tartom azonban Hencze Tamásnak ezeket az újabb képeit a pontokkal, amelyek szétolvadnak, szétfolynak a felületen. Ő tulajdonképpen egy olyan hamis téri illúziót teremt, ahol a problematika már nagyon-nagyon közel áll az enyémmhez, és az előbb, amikor Vasarelyvel, a plasztikus hatású képekkel hoztam kapcsolatba a Pszeudót, már tulajdonképpen föl is merült ez. Hencze is azt csinálja, hogy a képei elé hozza ki a...

**Beke** – Beszélj Lakner László kötéléről<sup>5</sup>, majd visszatérünk még a másik dologhoz, mert ezt kinéztem magamnak, és te is pontosan ugyanerre ráharaptál. Miért?

**Pauer** – Hát, mert kapcsolódtam hozzá. Végülis még nem volt sehol sem a Pszeudo, amikor Lakner kötélét már láttam, és a valódi kötél jelenléte és ennek lenyomata, ez éppen úgy kapcsolódik a Jovánhoz, mint hozzám, sőt számomra ez nyilván tanulságos is volt.

**Beke** – Sőt, emlékszem egy jellemző epizódra: amikor nálad voltam a legutóbb, láttam egy tapétát, amelyen háncsfonat volt látható, és te említetted, hogy Csiky Tibornál megláttad, és azonnal lecsaptál rá, mondván, hogy ez a te problémád. Most térjünk vissza a méretek és a kollektivitás összekapcsolódására. Tehát a legadekvátabb kollektív műfajjára akkor válik a Pszeudo, hogyha egy pszeudo térbe visszük bele a nézőt.

**Pauer** – Az egyik változata.

**Beke** – Na most, mi történik a kis méretnél?

**Pauer** – A kis méretek a sokszorosíthatósági lehetőségüknél fogva rejtik magukban a kollektivitást.

**Beke** – Tehát olyan értelemben, hogy gondolatot lehet velük továbbítani.

**Pauer** – Igen. Viszonylag olcsó eszközökkel, egyszerű eljárásokkal lehet nagy számban előállítani ilyeneket és üzletben árusítani. De az esztétikai, közösségi, kollektív élményre gondolva azt hangsúlyoznám, hogy nem tud előtérbe kerülni semmi olyan tulajdonsága a Pszeudónak, amely nem azt az egyértelmű ténnyt közli, amelyről már többször beszélgettünk, hogy hamis, tehát ha nem vezeti félre a nézőt. Üzbegisztánban, Pekingben, Dél-Amerikában vagy bárhol, ha meglátnak egy ilyen tárgyat, mindenkinek az lesz az egyetlen döntő élménye, hogy hamisított dolgot látott. Hogy ebből aztán melyik lesz az az ember, akire ez döntően hat, és gondolati láncreakciót indít el benne, tanulságokat sző belőle, az már részletkérdés, az az egyéni kapacitástól, kvalitástól vagy beállított-

ságtól függ.

**Beke** – Na most, vegyük azt a lehetőséget, hogy a méretet növelni lehet. Nem térté, amibe belemegegyek, hanem nagy méretű tárgyként, amit körüljárhatok.

**Pauer** – Ebben az esetben a Pszeudo, jellegénél fogva, meghatároz egy bizonyos teret, amin belül a szemlélés értelmetlenné válik, vagyis nem hozza ki a tárgy eredeti tulajdonságait.

**Beke** – Nem arról van szó, hogy ezen a bizonyos határon belül lepleződik le az illúzió, a Pszeudo?

**Pauer** – Nem feltétlenül. Ezen a bizonyos határon belül nemhogy lepleződik az illúzió, hanem nem látok illúziót. A részletét látom a dolognak, amiről meg vagyok győződve...

**Beke** – Nahát, itt lepleződik le az illúzió egy meghatározott távolságból!

**Pauer** – Vigyázzunk, ez elvi kérdés. Illúzió csak akkor lepleződik le, ha feltételezek vagy látok illúziót.

**Beke** – Azt akarom mondani, hogy egy bizonyos távolságból nézed, teszem azt, a három méteres kockádat, és 10 méterről nézve illúziót kelt, de ha átléped a 10 métert, közelítesz hozzá...

**Pauer** – Tudok rá válaszolni, nem is kell folytatnod. A következőről van szó, ki is kísérleteztem. Megvan a Pszeudóhoz szabott tériségnek a nagyon pontos leírása. Egy 6 centiméter átmérőjű gömböt 42 centiméterről lehet nézni, ezen a ponton válik a dolog bizonytalanná. Ezt kísérleti úton állapítottam meg. Ezt hatványozva lehet kiszámítani, hogy egy két méteres gömbnél – pontosan nem tudom most a számokat, de le van írva – 18 méter az a pont, ahonnan még illúzió is van, és ki is deríthető, hogy illúzió. Ezen túl, tehát ennél távolabb, egyértelműen az illúzió jelentkezik, ezen belül pedig egyértelműen maga az anyagi realitás. Ez nagyon lényeges. Ezért nagyon fontos megteremtetni egy ilyen szobor építészeti terét, tehát a közeget. Például el tudom képzelni, hogy a Kálvin tér körforgalmának a közepére behelyezve pontosan ki lehet számítani, hogy mi az a maximális méret, ami oda elfér, azt hiszem, két méter átmérőjű gömb az optimális.

**Beke** – ...hogy még illúzió is legyen, megrealitás is.

**Pauer** – Igen, pontosan. A fűre már nem lép rá senki, tehát megközelíteni már nem tudják. Távolabb mehetnek, vagyis az illúzió mint egyértelmű realitásérték mindig fönnáll, bármilyen távolságból nézik, egészen addig, amikor maga a látvány tűnik el. Ennél közelebb nem mehetnek, tehát a végső pont meghatározza azt,

hogy itt kell annak az egyensúlynak érvénybe lépni, hogy a felületnek az igazsága és a hamis felület igazsága vagy hamissága kiderüljön vagy egymással egyenértékű legyen...

**Beke** – Na most, gondoljuk tovább elméletileg a dolgot. Nem tudsz elképzelni olyan megoldást, ahol ez a bizonyos küszöbérték – az illúzió és a valóság egyszerre – megőrződik, annak ellenére, hogy a néző változtatja a helyét? Elméletileg lehetséges.

**Pauer** – Hát nagy toleranciák vannak különbözőben is, szóval nem ilyen pontos...

**Beke** – De én olyan tárgy megalkotására gondolok, amely maga is változik. Tehát egy átlagos járókelő mozgását feltételezve, annak megfelelően változik a tárgy. Egy mobil vagy vetítés.

**Pauer** – Ezek a távolabbi problémák, amelyek fölmerülnek és amelyek egyik variációját is adják a koncepciónak. Például a vetítés, vagyis az, hogy egy idomra különböző jelenségeket vetíték rá a hitelesség erejével, hogy azok illúziókeltőek legyenek. Ezt kétféleképpen lehet csinálni, akár kívülről történik a rávetítés, akár belülről a kivetítés egy átlátszó, transzparens felületre. Bizonyos pontokból életre lehet kelteni különböző felületeket, formákat, plaszticitást, amelyek csak abból a bizonyos pontból élvezhetőek. Viszont a néző rá is van kényszerítve, hogy abból a pontból nézze, mert csak addig él ez a látvány, ameddig ott van, hiszen egy nyomógommbal hozza létre. Megnyom egy gombot, és akkor megszületik egyfajta látvány, ami lehet önmagán belül még mobilis is, tehát mozoghat – lehet egy állandóan gyűrődésben levő kocka is. De mihelyt elengedte a nyomógombot és ellép a helyéről, már nem élvezheti. Tehát oda van szögezve, oda van kényszerítve a látvány szempontjából. Ellenben azok a szemlélők, akik nem a nyomógombot kezelik és különböző helyzetekből nézik a dolgot, nem vesznek észre illúziót. Észrevesznek valamilyen látványt, változást, de nem az illúzió hitelével. Ez nagyon döntő, és már egy differenciálódása a problémának olyan értelemben, hogy nem egyformán észleljük az illúziót, szóval ez egy szimbolikus értelmezése lehet ennek az egész problémakörnek.

**Beke** – Magyarán szólva, a társadalom különböző rétegei másképpen reagálnak bizonyos problémákra.

**Pauer** – Hát igen, ezt te mondhatod ki így, mert te vagy a történész.

**Beke** – Ilyenfajta tanulságot le lehet vonni. Mint egy parabola...

**Pauer** – Igen, ezek a lehetőségek megvannak,



*Pseudo búcsú a terhességtől (Pseudo terhességmegszakítás), 1970 (Szysz101) (Fotó: Gulyás János)*



meg aztán van még rengeteg variáció...

**Beke** – Én kifejezetten arra gondolok, hogy egy mozgó teret létrehozni valamilyen módon, ahol mondjuk egy folyosóban megy az ember, a folyosó végén van egy felület, ami annak megfelelően állandóan változik, ahogy az ember közeledik feléje, és minden pillanatban megőrződik az illúzió és a realitás közti határ.

**Pauer** – Hát ez, mint lehetőség benne rejlik a Pszeudóban, de a megvalósítására technikailag gondolni sem lehet. Azonkívül nagyon kell vigyázni, hogy lehetőleg csak olyan elemek maradjanak bent, amelyek kifejezetten, szigorúan szobrásziak. Bizonyos nagyon bonyolult eljárások árán... Például a folyosóban benne van az a tulajdonság is, hogy folyosó, és nem tudom, hogy a folyosó mint jelenség szobrászati-e? Hát lehet.

**Beke** – Véleményem szerint éppen ez a másik nagy aktualitása a szobrászatnak, hogy kilép a térbe, téralkotó művészet lesz, ami még nem építészet. Az environment az szobrászat vagy egy újfajta plasztikai lehetőség, amit nem lehet figyelmen kívül hagyni. Ez volt a te tered is.

**Pauer** – Az volt az én terem is [*Pszeudo bemutató*, 1970], de ezek tulajdonképpen a problémának azokat a pontjait érintik, amelyek még

tisztázásra várnak. Ezért volna szükség arra, hogy ezt többen kézbe vegyék, és rájöjjenek, hogy a művészetnek is van története, és csak az a művészeti alkotás érvényes, amelyik ezt a történetet építi vagy ehhez hozzászól, ebbe beleszól. Nem kifejezetten a Pszeudóról beszélek. Ha egy másik alkotó egy aktuális problémára rátalál és aktuálisabbnak érzem a Pszeudónál, akkor én is rá fogok állni, és tovább építem azt. De az a meggyőződésem, hogy nem csak egymásból nőnek ki a problémák, hanem külön-külön is megszülehetnek problémák, ezért van létjogosultsága másfajta szobrászati törekvéseknek is. Tehát nem egyértelmű állásfoglalás a Pszeudo, itt pusztán egy társadalmi és fizikai jelenségnek a megvizsgálására került sor, azért, mert a 20. század szobrászatának legutolsó eredményei erre predesztináltak.

**Beke** – Na most, még egy kérdés. Szintén egy aktuális probléma a szobrászati vagy a művészileg megalkotott tér, az anyagi tér szembesítése az élő emberrel. Tehát egyrészt a happeningek lehetnek ilyenek, másrészt például az a megoldás, amit te csináltál, hogy mi, akik bementünk a teredbe, nemcsak élvezőjévé, hanem szerves alkotórészévé is váltunk a térnek. Tehát az én szenzációm, az én élményem egé-

szén más lett volna akkor, ha egyedül vagyok abban a térben, és teljesen más lett azáltal, hogy láttam vagy 30 embert piros csákokkal ebben a szürke térben. Elképzelhető-e pszeudo lehetőségek egy ilyen happeningszerű megoldáson? Azt hiszem, hogy elképzelhető olyasmi is, hogy élő embereket és emberek manipulált változatait szembesítjük egymással. Te csináltál olyasmit, hogy bizonyos embereket testrészeket megfestettél és azok eltűntek.

**Pauer** – Igen, ez már egy másik műfajra kacsintgat a megoldási lehetőségek szerint. Tudok olyan kísérletekről, hogy Amerikában csinálnak egy térhatású filmet, azt hiszem, Galilei címmel fog megszületni, ahol valóságos fényemberek mászkálnak és jelennek meg.

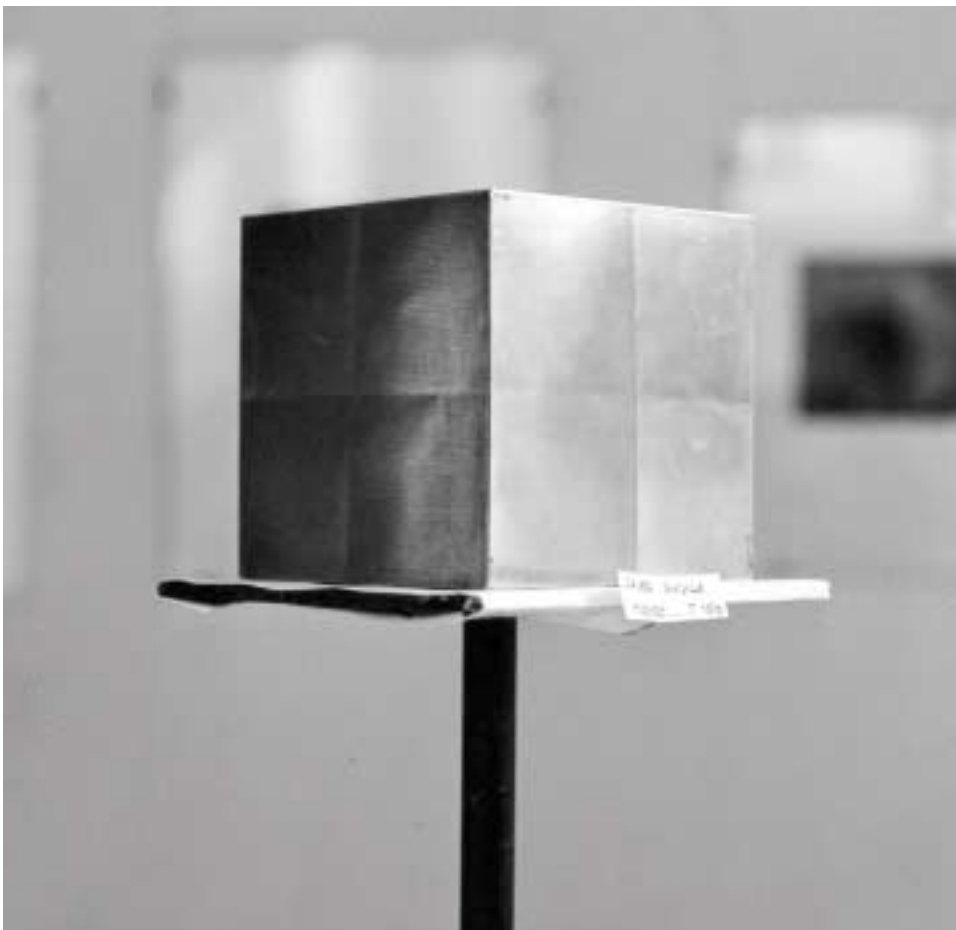
**Beke** – Ez a lézersugaras megoldás, amely szintén aktuális dolog. Háromdimenziós plasztikát vetítenek, ami materiálisan nem létezik.

**Pauer** – Nem létezik, csak mint fény, jön-megy és beszél, hangokat hallat és viselkedik, stb. Ez nagyon távol van még tőlünk. Az én variációm annyi volt, hogy egy terhes nőnek a hasát eltüntettem egy ilyen manipulációval. Gyakorlatilag nem történt más, mint minden egyéb szobrászi tömegnek valamilyen manipulatív úton történő deformálása vagy más alakúvá tétele esetében. Itt is az történt, hogy a terhes nőn nem látszott, hogy terhes, vagyis a hasa nem volt olyan kidomborodó. Fotón ez meg is maradt, hogy a filmen<sup>6</sup> mennyire fog érvényesülni, azt nem tudom. Tehát ennek is meg van lehetősége. A társadalmi vagy ipari, kereskedelmi alkalmazása a dolognak szintén nagyon széles körű lehet.

**Beke** – Várjál csak egy pillanattig. Én azt is hozzá szeretném tenni, hogy például Schaár Erzsébet plasztikáiban látom azt a megoldást, hogy amikor ember nagyságú nőalakokat teremt, és ezt tovább gondolja azzal, hogy ezekről filmet készít, ahol élő emberek kerülnek közel a szobor-emberekhez, szóval hogy ebben az esetben is egymásba játszik a realitás és az illúzió, különösen azért, mert szobrainak egy része teljesen naturális megmintázású. A filmen a kettő...

**Pauer** – ...összejöhét. Tehát egy másik műfaj segítségével már megteremtheti az illúziót. Ez kétségkívül Schaár Erzsébet műveinek a tulajdonsága, de mondok egy közelebbi példát, amiből viszont merítettem is. Biztos emlékszel Schaár Erzsébet kiállításán<sup>7</sup> arra a figurára, amely tükör előtt áll. Ott tulajdonképpen annyira bizonytalanlanná váltam, annyira elvesztettem a realitásérzékemet, hogy most sem tudnám pontosan megmondani, hogy két figura volt-e ott vagy

A *Pszeudo kocka I* a balatonboglári kápolnatárlaton, 1970 (Szjsz094) (Fotó: Haris László)



három, esetleg négy, mert a tökéletes csiszolású vagy legalábbis kvázi tökéletes csiszolású tükörökben nem torzult a kép, és a figuráról, amelyik a tükörrel szemben állt, először azt hittem, hogy az a tükörben tükröződő figura, holott az realitás volt. Mögötte volt, azt hiszem, egy másik tükör, amit viszont – annak a realitásnak a következtében, amit már fölfedeztem – szintén reálisnak láttam, holott az tükör volt, és az ebben megjelenő kép visszaverődés.

**Beke** – Itt arról van szó, hogy közben a tükört is összetévesztetted egy üveglappal.

**Pauer** – Igen, erről volt szó. Tehát Schaár Erzsí ilyen értelemben döntően hatott rám, befolyásolt. Ehhez az egész elmélethez Schaár Erzsí hozzásegített, mint egy nagyon aktuális jelenség fölmeréséhez. Bár a Pszeudo már előtte is létezett, de ezek a dolgok megerősítik az embert abban a tudatban, hogy íme, így élnek a problémák bizonyos művészeknél. Az, hogy Schaár Erzsí aztán, lehet mondani, más problematikákkal bibelődik vagy foglalkozik, egy másik kérdés, de ez nála is jelentkezett. Most már ott tartunk, hogy jelentkezett a probléma...

**Beke** – ...néhány jó szobrásznál...

**Pauer** – ...és néhány jó festőnél. És érdekes megfigyelni, hogy mindig azoknál jelentkeznek a probléma, akik a legaktuálisabbak ma, akiket a legkorszerűbb, a legmodernebb művészeknek tartanak...

**Beke** – Most még egyet említenék, Gyarmathy Tihámér egy képét – nem tudom, mennyire ismered. Gyarmathy problematikája a többféle térlehetőség, és már itt is van egy kapcsolódási felület, az egyszerre több tér lehetőségével. De az egyik képébe, – amit én észre sem vettem, csak nagyon sok nézés után a művész fölívta rá a figyelmemet – pontosan ebbe a kocka- és egyéb rendszerbe elhelyezett egy rózsát

tartó kezét, amely teljesen beilleszkedett a kockarendszerbe, ám hosszas szemlélés után mintegy kiugrott az egészből...

**Pauer** – A probléma Gyarmathynál így is létezik, de nála egy másik megoldása is jelentkezik ennek a problémának. Mikor Bonyhádon voltunk<sup>8</sup>, a zománc képeknél merült föl annak a lehetősége, hogy oldalról fehér festékkel megfújta a felületet, és a kis felületi faktúrát többszörösen kihozza. Tehát egy rücskös, rusztikus felületté vált egy gyakorlatilag sima felület. Ezt Gyarmathy csinálta először.

**Beke** – Helyesebben egy sima felület egy rücskös felület látszatát adta...

**Pauer** – ... de itt a minőségi különbség az, hogy azok valóban is rücskösek voltak, csak nagyon kis mértékben. Tehát fölerősítette, mint ahogy elektronikus úton fölerősítik a hangot, vagy...

**Beke** – ...vagy pedig a te fújásaidat fölerősítik, vagyis a szemcséket megnagyítják.

**Pauer** – Igen, igen. Hát itt az történt, hogy egy nagyon kis, finom faktúrával rendelkező felületet oldalról megfúj az ember, és az a fény nyel behelyettesíthetőnek hat, tehát úgy néz ki az a fehér festék, mintha oda fény vetülne, és ekkor megnőnek, fantasztikusan megnőnek az értékek. Ilyen volt például Csáji Attilának az a képe, amelyet a Szüreenonon állított ki, és meg volt világítva.<sup>9</sup> Ahogy a fényt oldalra elfordítotad, – és csak ebből a szempontból kapcsolódik ide – mind jobban megnőtt a plasztika. Mikor a fény szembe került, akkor, úgyszólván, eltűnt.

**Beke** – Van még egy érdekes lehetőség, amikor a fényt és az árnyékot színekkel helyettesítjük, tehát nem fekete-fehérrrel, hanem, mondjuk, egy komplementer színviszonylattal. Például Korniss Dezsőnél láttam egy zománcképen, – a zománcról jutott az egész az eszembe – egy zománcfestékkel festett képén, ame-

lyen riktó kék és vörös adott egy látszat plasztikai hatást. Persze ezek az ügyek egészen messze vezetnek.

**Pauer** – Annyiban tartoznak ide, hogy hol, melyik művésznél lehet föllelni azokat a jegyeket, amelyekben utalás történik a Pszeudóra. Szóval ennyiben roppant lényegesek, és hogyha ez minden festőnél valamilyen formában előfordul, az még nem jelenti, hogy a probléma kiélt, hanem azt, hogy a probléma él, de primér formában még valójában nem jelent meg sehol. Ha valaki aktuális művészetet akar csinálni, akkor számomra az egyetlen lényeges dolog, hogy primér formában hozza a problémát.

**Beke** – Még erről az ipari fölhasználásról beszélni valamit, és akkor be is fejeztük.

**Pauer** – Igen. Hát ennek nagyon széles tere van az egész társadalomban. Tulajdonképpen a csomagolási technikától kezdve a falburkoló elemekig számos jelenléte van.

**Beke** – Kimondhatjuk a színpadtechnikát is.

**Pauer** – A színpadtechnikánál is. Egyrészt már jelen is van, másrészt tökéletesebb formában is megvalósítható lenne. A Pszeudo ilyen irányú felhasználásai nem mellőzhetőek. Én rengeteg ilyen jelenséget láttam. A Mátyás-pince lejárataánál a hamis kőburkolás vagy hamis mozaik, vagy a János-pincének például az egyik előtérben van egy bordázott mennyezet, amely bizonyos nézetből teljesen hitelesnek tűnik, közben kiderül, hogy csak fotó az egész. Rengeteg ilyen van, csak figyelni kell. Mióta a probléma érdekel, rengeteg helyen találkozom vele.

**Beke** – Ehhez csak azt kell hozzátenni, hogy ezek a probléma fölhasználásaira példák, te viszont ezt a problémát kiemelted és dominánsá tetted – magát a problémát kutatód...

## JEGYZETEK

- 1 A Beke László tulajdonában lévő eredeti kazetta hanganyagát 1984 novemberében Pauerről írott szakdolgozata előkészítéseként Szőke Annamária jegyezte le, ám akkor az átirat publikálásra nem került. Jelen kötetben az átirat Sz. A. által szerkesztett változatát közöljük, amelyet B. L. és P. Gy. is átnézett. A szerkesztés elsősorban az élő beszéd esetlegességeinek, az ismétléseknek és a redundanciáknak a kiküszöbölésére törekedett, a lehető legkevesebb szöveg kihagyásával. A kihagyásokat valamint az értelemszerű beszúrásokat nem jelöltük. A beszélgetés elején P. Gy. egy nagy valószínűséggel előre megírt, de nem azonosított szöveget olvasott fel, és körülbelül az első kérdés utáni válaszában közepe táján kezdett teljesen szabadon beszélni.
- 2 *Pszeudo*. József Attila Művelődési Ház, Budapest, 1970. okt. 3-5.
- 3 Lásd *I. Pszeudo manifesztum* (Szjsz099).
- 4 Pauer az ún. *III. Pszeudo „kocka”* (tulajdonképpen hasáb, Szjsz098) egyik, keskenyebb oldalára, annak alsó széléhez, saját fotóportréját is rászitázta. A jelenleg lap-pangó mű ki volt állítva a Pszeudo bemutatón (lásd. 2. jegyzet), valamint az "R" kiállításon (Műegyetem R épület, Budapest, 1970. dec. 15-17.)
- 5 Lakner László: *Kötél*, 1969. Kiállítva a második Iparterv kiállításon 1969-ben.
- 6 A Színház- és Filmművészeti Főiskola hallgatójaként Gulyás János Pauer Gyuláról készítette el vizsgafilmjét 1970-ben. A film készítése során készített fotókból, dokumentumokból összeállított, A/4-es mappa Gulyás János tulajdona.
- 7 *Schaár Erzsébet szobrászművész kiállítása*. Múcsarnok, Budapest, 1970.
- 8 Bonyhádi Zománcművészeti Szimpózium, 1968. augusztus.
- 9 Csáji Attila: *Az élő torpedó emlékezete*, 1968.