

VIRÁG ZOLTÁN

Kortársi horizont és történelmi kontextus

Fenyvesi Ottó újabb kollázsairól

Az intuitivitás és az asszociativitás felpezsdítette technikák révén a mozgástérnek a tőle megszokottól némileg elrugaszkodó kitágításairól tanúskodnak Fenyvesi Ottó 2014 óta keletkezett művei. Zömüket az utóbbi két-három esztendőben kezdte készíteni, komplett sorozattá viszont csak mostanában véglegesítette kollekcióját. Nyári tárlatán tizennégy nagy és harmincegy közepes méretű produktuma bocsáttatik közre. A negyvenöt darabos összegződéshez a stabilitás és a változás kiegyensúlyozottságát szokták társítani a numerológiában. Spirituális tekintetben angyali számként (esetében a káosz angyalát illendő mondani), a kemény munka iránti elköteleződés, a friss célok kitűzésére nyitottság szimbólumaként könyvelhetjük el eme gyűjteményének mennyiségi mutatóját.

Számmisztikai vonzódásától egyáltalán nem idegen, hogy a felszabdalásokkal kialakítások, a más-más vetületekkel szembesítések, a hézagolásokkal, sávozásokkal, barázdálásokkal gazdagítások rendszertartozékokként funkcionálnak nála. Az általa gyümölcsöztetett atmoszférateremtés, kiteljesítve az innen-onnan összeollózott textuális egységek vagy más természetű applikációk ragasztásos rögzítésével, a bíráló élű véleményezéstől kapja biztos támaszát. Kíváncsiságának homlokterébe hol a közfigyelmet felkeltő, hol a szűkebb publicitású mozzanatok helyeződnek. A mechanikus fogyasztói képzetekkel törődik, az eldologiasodás kockázatait, a témátültengések árnyoldalait puhatolja. A mikro- és makrostruktúrákig hatolva töpreng a civilizáció örökbecsű letéteményein, deríti fel a kultúratermelés marginális maradványait. A szépérzék nem kiiktató mérlegelési gyakorlata, a prodesse et delectare elvéhez híven javallja befogni és megemészteni a ránk nehezedő világ eseménybonyolódásait.

A tanítás és a gyönyörködtetés horatiusi receptjére épülő, a képregények esztétikája koronázta, a graffitik karakterjegyei, a fanzine-ek kisszerűségi készítményi fortélyai uralta betű-szó-kép dekorációi nemcsak vonzzák, hanem kihangsúlyozzák, felerősítik egymást. Játékos igénybevételre csábítanak, a pusztulástünetek librettóiként, a katasztrófaképzetek partitúráiként vethetők latba. Mintha klasszikus és modern zeneszerszámokat, egyéb hangkeltő eszközöket hallgatnánk nézegetéseik, bensőnkben rezonálásaik közepette. Elütő mintázatokkal, eltérő anyagsegregletekkel és motívumhatványozásokkal létrehozott állományai, komoly rajztudást, professzionális színgazdálkodást és ecsetkezelést bizonyító felülettagolásai apropót kínálnak arra, hogy vitatkozni vagy szakítani lehessen ama elképzeléssel, amely a perspektívát egyenértékűnek ítéli az ábrázolással. Szintén gyanút ébresztenek azzal a meggyőződéssel kapcsolatban, amely szerint egy műtárgynak organikus egésznek kell lennie ahhoz, hogy a művészet hitelesítő pecsétjét nyomhassák rá.

A felrázás taktikaival ezúttal sem takarékoskodó kreációi – néhányat a duplázással forrasztott relevánsabbá – az elvont dimenziók és az oldottabb leképezések eklektikáját tükrözik. Az egymásra tapasztás, a tépkedett, egyenes vagy szakadt élekkel illesztés mesterfogásait most a saját rajzok, grafikák, festmények bevonásának ötletgeneráló műveleteivel ötvözi. A hibridizációt az egyes korszakok és irányzatok közötti elválasztó vonalak halványításához veszi igénybe, mi-

A szöveg rövidített részletei 2025. július 4-én hangzottak el a veszprémi Dubniczay-palotában, a Művészetek Háza Várgalériájában rendezett, *Minimum Rock and Roll* című kiállításon.

közben sürgető társadalmi és politikai kérdésekben mélyed el. A hatások széles skálájából merít, a művészet és közönsége folyamatosan differenciálódó viszonyait, generációs nézetűt-közéseit vázolja kommentárjaival, hadd férközzünk a lehető legközelebb a hétköznapijainkban tenyésző paranoiák szövedékéhez. Szabad szintaxisának audiális és vizuális síkokba plántálásaival zavartalanul feltalálja magát a technológiai horror átjárta digitális éraban is.

Töretlenül hisz a papír felfedezésével körülbelül azonos időben megjelent, de ismertebbé csak 1900 után vált fixálási eljárásban. Töviről hegyire ismeri az alakuláshistóriáját, tiszteli a hagyományait, legyen szó Henri Matisse látásromlás miatti kényszerhelyzetéről, Georges Braque, Pablo Picasso kubista kombinációiról, Tristan Tzara, Kurt Schwitters, Hannah Höch, Marcel Duchamp dadaista praktikáiról, illetve Max Ernst, Joan Miró, Salvador Dalí szüretlen álomszerűséget, irracionális aspektusokat pártoló kísérletezéseiről, továbbá Andy Warhol, Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein elitizmust megkérdőjelező, a konzumerizmus metaforáiba kapaszkodó valóságérzékel(tet)éséről, esetleg a meditatív spontaneitásával az emberi psziché mélyére hatoló Jackson Pollock akciófestészetéről. Egyikük-másikuk nevét külön elővillantja, ahogy a „Nouveau art”, a „Conceptualism”, a „Fluxus”, a „Wiener Aktionismus”, az „Arte povera” meg a „Global-Art-Fusion” felirataival terelget bennünket, nyomtatékosítandó a performance-ok, a happeningek, a szegényes nyersanyagokból összerótt minimalista eszköz-készlet és az utcai művészeti fegyverarzenál intermediális kitüntetettséget, a műkincspiac bojkottálásának provokativitását.

A szemléletmódját befolyásoló, az alkotói képzeletszervezését megtermékenyítő elődök sorából olyasvalakit hoznék fel, akiről feltétlenül szükséges megemlékeznünk. A valamikori Szerb Királyság társadalmi elitjéhez tartozó család sarjáról, Jugoszlávia 1945 augusztusában Párizsba delegált nagykövétéről, a franciául, németül, oroszul egyaránt perfekt Marko Ristićről azért indokolt szót ejteni, mert André Bretonék szürrealista modelljét ő integrálta a déli szláv kulturális környezetbe. Az 1920-as és 1930-as évekbeli kollázsainak, asszemblázsainak szín-palettáival, hierarchiakat lebontó váratlan tárgyválasztásaival és témakijelöléseivel, sőt, a szocialista realizmus ellenében ható, a diktatúra előtti meghajlásokat kizáró poétai remekléseivel az európai mértékeket és léptékeket olvasztotta be a 20. század szerb irodalmába és művészetébe.¹

Az autonómiát védelmező dinamizmusa támad fel, az arisztokratikus regiszter és a tömegmédia metszéspontjaira koncentrálásának eltökéltsége szökken szárba Fenyvesi Ottónál. A nyomdaipari termelés szövegáradata kiváltotta, a fotódokumentációs és a mozgóképi túlcsoordulások fölfokozta nyughatatlanság mellett az írás gesztusával életre keltett, lendületbe hozott történeti tudat² köti szorosan össze kettejüket. Marko Ristićnek a pszichoanalízis és a dialektikus materializmus összefüggéseit boncolgató, a Kommunista Párt ideológiájával szembeni küzdelemre buzdítás szellemében fogant esszéjét (*Moralni i socijalni smisao poezije*, magyarul: *A költészet erkölcsi és társadalmi értelme/jelentése*) kérkedően demonstratív, a proletárforradalmi optimizmust kifigurázó programként bélyegezték veszélyesnek 1934-ben, míg *Turpitude* című, Zágrábban publikált, Krsto Hegedušić illusztrálta poémáját ((Liber, Mladost, 1938)³ a hatalmi berendezkedés esztétikai és morális mércéit megsértő jellege okán már el is kobozták, ahogy a partizánmozgalom diadalútjáról és a munkás-önigazgatás világra szóló csodájáról ódákat zengeni képtelen Fenyvesi Ottó hosszúversét, az *Orgia mechanikát* hajszára ugyanilyen vádak alapján péccézték ki és tiltották be 1981-ben a tartományi pártbizottság cenzúrázni szerető vajdasági magyar elvtársai.

A kreativitás és a függetlenség korlátait feszegető önkifejezést a szokatlan gondolatalkatatokig növeszti analóg médiuma segítségével. Élvezettel lubickol az archaizáló stratégiákban. A múlt megbecsülésében gyökerező módszerével mindent megtesz, hogy ne távolodjon el egymástól a kollázs és a festészet, a textúra és a szövegszerűség, a figyelemfelkeltés és a többszintű rétegzettség, a reprezentáció és az absztrakció. A déli szláv felségterületek modernizmusának (zenitizmus, hipnizmus, kozmizmus, szumátraizmus, szignalizmus stb.) zászlóvivőit

ezért igyekszik kimenteni a feledés homályából. A személyes ismeretségekből táplálkozó rokonszenvét sem leplezi az olyan horvát, szerb, szlovén és részint magyar alkotóközösségeket illetően, mint az EXAT 51, a Mediala, a Decembarska grupa, a Gorgona, az OHO, a Grupa 69, a Bosch + Bosch, a KÔD, az (Э, az (Э.-KÔD, a TOK, az Oktobar 75, a Grupa 143, a Grupa šestorice autora meg az IRWIN művésztömörülései.

Szövetségre léptet, csoportos átfedéseket keres, szimbiózisokat igazol. Írott és nyomtatott latin meg cirill betűk intarziás sokasításaival, magyar, szláv, angol, német, francia, skandináv etc. szóforgácsok vagy mondatcsonkok hangulatsztító ömlesztésével serénykedik rendületlenül. Napilapok fejleceivel bíbelődik, vezércikkekből és sajtófotográfiákból tallóz, divatmagazinok beszámolóiból és reklámhirdetéseiből válogat, rock- és popzenei szakkiadványok elemzéseit, koncertajánlóit szemezgeti.

Hazai és külföldi címoldalakat (pl. *Newsweek*, *New York Times*, *Bangkok Post*, *Der Spiegel*, *Stern*, *Új Symposion*, *Delo*, *Vreme*) szúr be. Teret szentel a Weimar–Subotica–Novi Sad tengelyt üzemeltető *Út* aktivista folyóiratnak, a *Biciklikereke* előtt szivarozva üldögélő Marcel Duchampnak (*Digitális lidércnyomás*), a tarkóra tolt kalapban merengő William S. Burroughs-nak (*Amikor a világ dolgai oly bonyolultak*). Halálos rémségekre utal Saigon kapcsán (*A felkelő Nap háza*), fényképekkel idézi Willy Brandt és Leonyid Iljics Brezsnyev randevúinak egyikét, a Ronald Reagan elleni merényletet, de felsejlenek II. János Pál pápa, a manökenként, sztár-énekesként, filmszínnyelként sokáig tündöklő Grace Jones (*Alakul a molekula*) meg a mérsékelt basszusgitárosi tehetséggel megáldott muzsikusbálvány, a tragikus vesztébe rohant Sid Vicious (*Messze túl az emberélet felén*) karrierpillanatai is.

Eszmei támpilléreihez hű maradt az ellillant évtizedek során: Platón, az egzisztencialista filozófusok, Ezra Pound, Thomas Stearns Eliot, Vilém Flusser, Arthur C. Danto, Jean Baudrillard, Peter Sloterdijk és Bill Viola képviselik értelmiségi élbolyját. Szellemi horizontjának oltalmazásával fáradhatatlanul foglalatoskodik. Értékközközi preferenciái a Petőfi Sándor (*Régen voltak ezek a költők*), Ady Endre (*Minimum Rock and Roll, Maximum egzisztencialisták*), Babits Mihály (*Álmaimba barna ködök jöttek*), Moholy-Nagy László (*Tűzben tündöklő rész és egész, Moholy-Nagy László nyomában*), Tolnai Ottó (*Agyonvert csipke*) és Ladik Katalin (*Gyere velem a geometriába*) előtti főhajtásainak elévülhetetlen érdemeket konstataáló gesztusaiból bontakoznak ki.

Az akadémikus művészet kiválóságainak vívmányait méltányolva, a konvencióktól nem tartózkodva közelít a festőállvány előtti szorgoskodásokhoz. A képmezőt alkalmanként uraló

sűrű felhordásai, pasztózus részletgyarapításai, érdes borítású figuratív vagy nonfiguratív kivitelezései (*Brutális antropológia*, *Azok a drága, szép szavak*, *Az időtlenség urai a nyelv labirintusában*, *Gondoljunk valami posztmodernre*, *Minden napra egy töredék*, *Neked nem jár nosztalgia*, *Háttal a valóságnak – Platón barlangjában*) üdítően hatva állnak kölcsönhatásban a más-más ihletésű felületképzés Piet Mondrian-i, Kazimir Malevics-i, Kassák Lajos-i, Pierre Soulages-i, Benes József-i, Csernik Attila-i nüanszaival.

Párbeszédet kezdeményez, megfontolásait kiterjesztve a trendek up to date meglovaglóiára. A közvetítői pozíció betöltésével ejti szerét annak, hogy rávezessen: adathalmazokkal operálásai, látványszüretelésekkel és ritmusvariációkkal tevékenykedéseinek artistikus fejleményei a társadalmi és kulturális termékek hasznosításaiból, potenciális újrafeldolgozásaikból⁴ származnak. A réseket hasításra, a beléjük furakodásra, a rajtuk áthatolásra kihelyezett-séggel műveltségi feladványok tömkelegét, látás- és hallásközpontú próbatételek forgatagát nyújtja. A legkevésbé



sem ad hoc unaloműzésekről, hasraütésszerű felhajigálásokról, tehát az eredetiség tévhite fakasztotta megtáltosodás banális képződményeiről beszélhetünk, hanem az értelemszóródások invenciózus terebélyesítéseiről.

Egy fölöttébb elszánt, kesztyűs markában lakatoskalapácsot szorongató zilált férfiú két ízben feltűnő egész alakos portréjáról (*Amikor a világ dolgai oly bonyolultak, Először majd elmegy az áram 2.*) nem feltétlenül juthat eszébe mindenkinek, hogy a legirigyeltebb elismeréseket (pl. National Board of Review, Golden Globe, BAFTA, Oscar) bezsebelő Ernest Borgnine ama standfotóját látja (Shack, a potyutasokat, bliccelőket örökre eltántorító-eltakarító vasúti jegyellenőr szerepében), amelyet Robert Aldrich 1973-as kalandfilmje, *Az Észak Császára* (*Emperor of the North Pole*) híres posztereihez vettek alapul Hollywoodban. Az író-rendező fenegyerek, Rainer Werner Fassbinder vezetékeve szintén ismétlődik (*Túl szép lett volna azon a napon meghalni, A szétesés határán 2.*). A jobb alsó sarokban virító „Southern Comfort” nyomán (*Was Ist Kunst?*) némelyeknek egy whiskeylikőr üvegének címkéje ötlhet fel, másoknak Walter Hill 1981-es, Andrew Laszlo (László András) operatőri bravúrait, Ry Cooder gitárbűvöléseit dicsérő akcióthrillere ugorhat be (nálunk *A lápvédék harcosaira* rondították), egyeseknek talán mindkettő.

A „Valentino” névalak (*Tequilla Sunrise*) a némafilm aranykorának egykori legnépszerűbb olasz hősszerelmesét, Rudolph Valentínót (anyakönyvileg: Rodolfo Alfonzo Raffaelo Pierre Filibert Guglielmi di Valentina d'Antonguolla) ugyanúgy evokálja, mint divatmogul honfitársát, a Valentino márka szülőatyját és felfuttatóját, Valentino Clemente Ludovico Garavanit, vagy, mondjuk, ama Szarajevóból indult kompániát, amely *Volim te još* című nótájával 1983-ban besüvített a jugoszláv újhullám (onnan ismerős fordulatokkal: Novi Val, Novi Talas) üstökösei-nek mezőnyébe.

Az *És akkor beszipantotta egy féregjárt* pirosuló zónáiba verzális szedéssel passzított „Geburt einer Nation” a szlovén Laibach 1987-es dalcímén (ahol a *One Vision* árnyalás járul melléje) és nevezetes videóján keresztül alludál az első történelmi mozieposzra, David Llewelyn Wark Griffith 1915-ös, fekete-fehér attrakciójára (*The Birth of a Nation*), ami német nyelvterületen *Die Geburt einer Nation*ként, mivelénk *Egy nemzet születése*ként honosodott meg. E Ljubljana német nevét kisajátító, a retro-elvet sikerre vivő zenekar újfent a megfajtás az „Under the Iron Sky” majuszkuláinak kiböngészésekor, hiszen ők jegyzik Timo Vuorensola 2012-es sci-fije, az *Iron Sky* (*Támad a Hold*) soundtrackjén beazonosítható szerzeményt, az ott fellelhető harminckilenc többi felvétellel egyetemben. A közjük beszerkesztetten megbúvó „Midnight Express”, továbbá az *Ebben a hangszerelésben sok a gordonka* felső régiójában és a *Messze túl az emberélet felén* középső szegmensében lapuló „Last Exit to Brooklyn”, valamint a *Was ist Kunst?* bal széli blokkjába ékelt „American Beauty” látszólag utazási közleményként, közlekedési instrukcióként, tömjénező szlogenként szolgálnak, aminek kényelmesen bedőlhetünk, amivel bőven megelégedhetünk.

A pislákoló gyanú azonban ráeszmélthet, hogy az első Alan Parker Oscar-díjat hozó, 1978-as börtönsztorijához (*Éjféle expressz*) bizvást köthető, akár a komponistaként segédkező Giorgio Moroder szintén Oscar-díjjal jutalmazott stílusvarázslatát is felelevenítendő. A második Hubert Selby Jr. tabudöntögető, 1964-es bemutatkozó nagyepikai dobására s ennek 1989-ben Uli Edel vászonra vitte adaptációjára kacsint ki (*Az utolsó kijárat Brooklyn felé*, Greskovits Endre regényfordításában: *Utolsó letérő Brooklyn felé*, Európa Könyvkiadó, 1991), az apai ágon magyar felmenőkkel büszkélkedhető Mark Knopfler melodikus támogatásait üdvözölve. A har-



madik pedig a szexuális frusztrációkat s az életközepi válságot taglaló, 1999-es szatirikus vígjátékra (*Amerikai szépség*) fókuszál feltehetően, pláne, hogy a Sam Mendes debütálásához dukáló hanghordozón Peggy Lee, Betty Carter, a Free és a The Who opuszai csendülnek fel. Hasonló párhuzam dereng elő a „The Pursuit of Happiness”-nél (*Járt itt egy boldog ember*), mivel ez szintén vonatkozhat egy Oscar-díjra nominált, 2006-os életrajzi drámára (*A boldogság nyomában*), miként arra a kanadai bandára, amelynek klipjeit gyakran rotálta a Music Television (MTV) az 1980-as évtized második felében.

S ha már a muzikalitás dominanciájánál tartunk: egymást érik a jazz, a blues, a beat, a soul, a funk, a disco progresszív törekvéseire célzások. Fenyvesi Ottó az ízlésgárdírozás, a lakosság-szórakoztatás hajdani jugoszláv letéteményeseinek, a zágrábi Jugoton és Suzy meg a ljubljanei ZKP RTLJ kiadóknak a lenyűgöző hagyatékát sem engedi ködbe veszni. A 33-as és 45-ös fordulatú korongjaik impozáns kavalkádjából a Beatles 1967-es *Sgt. Peppers's Lonely Hearts Club Band*-je, a Rolling Stones 1968-as *Sympathy for the Devil*-je (ami előtt egy címátvételező önállóvá érleléssel és hét feldolgozással tiszteltgett a Laibach 1990-ben) s Donna Summer 1979-es, Giorgio Moroder elektronikus fűszerezéseinek rengeteget köszönő *Hot Stuff*-ja vetülnek elő.

A szomszédságukba költözteti a punk és a postpunk irányultság, a monotóniát magasztalás, az indusztriális zajáradatba feledkezés, a melankóliába temetkezés úttörő együtteseit. A „Bauhaus” nyomatékosítással (Turbózzák a mikrót) így nem pusztán a konstruktivizmus dessau-i bölcsője iránti reverenciája sugárzik ki, hanem azt a brit bandát is megünnepli, amely e hajdani iskolánévre lecsapva, az intézmény 1919-es alapításának hatvanadik évfordulóján futott be, és aratta le a babérokat: a vérszipoly Drakula gróftól lekörözhetetlenül megtestesítő Lugosi Bélának dedikált (anti)slágerével. Az underground mozgolódások emblemikus helyszíne, a New York-i CBGB klub duplán említődik (*A szétesés határán*, *Minimum Rock and Roll 2.*). Felzárkóztatja a független szcéna tűzcsiholóját, a Vágtázó Halottkémeket örömmel felkaroló San Francisco-i Alternative Tentacles kiadót (*Agyonvert csipke*), de előkandikál a fősodorba tagozódni képtelen alzsánerek elitebb branchait kevésbé önzetlenül pátyolgató, ötszörös Grammy-díjas pénzfialtató, Steve Lillywhite fizimiskája is (*Azok a drága, szép szavak*).

Félszáz tételt meghaladó előadói lajstroma az Újvidéki Rádió éterbe sugározta felpörgető repertoárjával (*Zenedoboz*, *Hangverem*, *Zenei kaland*, *Maximum Rock and Roll*) esik egybe, sőt analóg a *Magyar Szó* műsormellékletében és a *Képes Ifjúságban* felvirágoztatott rovatainak elsőrendű szelekciós listáival. Kedvenc amerikai négyesfogata – oszlopos tagként az eleinte a dobok mögött ülő, aztán a produceri székbe átkívánczó Erdélyi Tamással (Tommy Ramone, Tommy Erdelyi) –, a Ramones 1977-es korosztályi himnuszának, a *Sheena is a Punk Rocker*-nek címcscillantása vagy a The Clash ugyanekkor beköszönő albuma borítómásolatának szembe-szökő felsimítása korántsem szimpla telepítések, nosztalgikus révedezések. Jelzőcölöpök, a lázas aktualizálás, a korindexekkel boldogulás kötőelemei, pláne, ha felgöngyölítjük, hogy az előálló jelentésválaszték, nyelvi és kulturális közegcserebere tökéletesen rímél a londoni kvartett 1980-as triplalemezét (*Sandinista!*) indító *The Magnificent Seven* fölös értesülésekkel töltekezéseinket parodizáló, a brandmániából és a gátlástalan szerzési vágyból gúnyt űző fogyasztáskritikájára.⁵

Noha a vastagítottan harsogó „A Momentary Collapse of Reason” nyugtázás-pontosítás, fölötte a „The Cure” eligazítással (*Betemet bennünket az ostobaság*) egy gyógyterápia felvezetéseként, valamiféle kúra beharangozásaként sem elhanyagolható, vélhetően jóval izgalmasabb vonása, ha rádöbbenünk, hogy a világ legpatinásabb múltú könnyűzenei hetilapjának, a *Melody Maker*-nek az 1989. május 6-i számából kinyisszantva felcsíkozott díszítmény fölött mélézünk. Akinek véletlenül a birtokában van ez a lapszám, vagy hajlandó utánanézni, a 8. oldalon fog ráakadni. Alkotónk a „lapse” és a „collapse” fogalmak önvonatkoztató egybe(cs)úsztatásával a Robert Smith elodázhatatlan tagkirúgás felé sodródó, Lol Tolhurst talpára végül útilaput kötő csapatának brilirozásán (a *Disintegration* ösvénypadosításának kétségtelen erényein) morfondírozás

áthallásait s az 1985-től Roger Waters nélkül menetelő Pink Floyd pályafordulatáról árulkodó 1987-es lemezcímét (*A Momentary Lapse of Reason*) láncolja össze saját, ugyanezen évi kötete, a *Kollapszus* médiafilozófiai és médiumelméleti inspirációival, rocktörténeti beágyazódásaival.

A propagandafüzetké, a falragaszok, a szórólapok észrevétető rafinériáit, a tacepaós tájékoztatás látószögeit előszeretettel kamatoztatja. A plakátkampányok hevületét poentírozó, a korteshadjáratok buzgalmát karikírozó (tabló)konstrukcióinak betűomladékai, mondatmaradéka a hazai vagy külföldi tálatású politikai villongások, a közéleti botrányok, a tudományos szenzációk özönét, a kereskedelmi machinációk és a szórakoztatóipari fondorlatok bulváros lavináját zúdítják befogadókra. A 18 és 23 sor között ingadozó, 3×4-es osztású kompozíciója, *A nyúl éve – 2023*, valamint az oldalhajtsaiként akceptálható kollázsversei a kínai horoszkóp állatövi jegyeit párosítják a régi magyar irodalomban meg a népi kalendáriumokban használt, napjainkban főképpen a tömbben és szórványban élő kisebbségi magyarság becsben tartotta ősi hónapnevekkel. Évösszegző helyzetképei, kortörténeti jellemzései kritikai tónusú létsummázatokká, mellbevágó számvetésekké rendeződtek. Sorrendi csiszolásai, kibővüléseik Francesco Petrarca-i intenciójú költeményeket, szalagcím-szonetteket eredményeztek (*A tigris éve*, *A sárkány éve*), amelyeket folyóiratokban (*Jelenkor*), online platformokon (*Litera*) tett közzé az utóbbi időben.



Akril bázisú viola háttéren pompázó betűkorongjának (*Egy lila nap törmeléke*) tipográfiai szétszikkasztása a dallamfakasztó, tempódiktáló leolvasásokra ösztönzően, a nem mérsékelt hangerejű bezsongatásokra készítően vall Lovason otthonra lelő lemezlovasunk megingathatatlan hozzáállásáról. A magnókazetták, a vinylek, a CD-k felhalmozásának szenvedélyével, illetve a rádióhullámokon szárnyalásaival, zenei szakírói ékesszólásával a talált tárgyak, a kész termékek kisajátításának, szituációfüggő szerepeltetésének Marcel Duchamp-i útjára lépve kalauzol el a disc jockey attitűdnek a művészi produkciók területén alkalmazásához. Műfaji szimpátiáival, koncertpódiumok elé invitálásaival rávilágítva, hogy egy műalkotásnak anynyi megjelenési formája lehet, ahány kommunikációs csatornán át kerül vagy viszik be a kulturális cserefolyamatok nyilvános szférába.⁶

Lényegfeltárásai nem esnek messze az alábbi diagnózistól:

„Mivel az információ és a kommunikáció időszakában élünk, az avantgárd korszakához visszatérés lehetetlennek tűnik. Amikor kikapcsoljuk az információs funkciót, semmink sem marad. A tartalom eltörlése egyenlő az önellentétéssel. A mai emberiség egyetlen hatalmas hálózatnak fogja fel magát, amelyen keresztül-kasul áramlik az információ, az egyén pedig pusztá csomópontocska ebben a hálózatban, melyben a pénz és az árucikkek szintén információként köröznnek. A továbbítás globális apparátusának rabszolgái vagyunk. A mi szerepünk itt a tartalomfelkínálóké – önkéntesen, ha aktívan küldözgetjük közlendőinket ebbe a forgalomba, és önkéntelenül, amikor mindenféle szakszolgálatok megfigyelnek és elemeznek bennünket. Jóllehet mi biztosítjuk a tartalmat, e hivatalos gépezet az, amely kereteket ad neki. Ez a szerveződési mechanizmus lépcsőzetesen épül fel: nagyvállalatok, állami bürokráciák stb. irányítják. Elvesztettük a szuverén né válás képességét – csak részt vehetünk, s hasznossá tehetjük magunkat. Az egyetemes rabszolgaság rendszere, úgy tetszik, valóban teljesnek mondható.”⁷



A kulisorba taszítottságról, a tartalomcirkulátói robotolásról kifejtettek kézenfekvősége dacára sem enged abból, hogy a „Labor omnia vincit improbus” („A szívós munka minden akadályt legyőz”) vergiliusi szállóigéjének ironikusan érvényt szerezve emelje művészi rangra a maga keringetési kötelezettségét.

Megalkuvásmentes álláspontjával Fenyvesi Ottó ama konstellációk feltérképezésére és szokatlan minőségekkel felruházására tör, amelyekkel szemérmetlenül fricskázhatók a fantáziátlan leragadások, derekasan ostorozhatók a sztereotípiákkal dobálózások miatti

megrekedések. A szövegek és a képek közötti relációkat kutatja, a tollforgatói megnyilatkozások (lírikusi cizellálások, naplóízű adagolások, esszéisztikus kerekítések) és a vizuális absztrakciók (kollázsok, montázsok, ráfestések, grafikai betoldások, logók, árucímkék, matricák stb.) hozadékait vizsgálja. Képtábláinak szervezett káosza, az egyértelműen odaérthető diszkográfiái összefonta musique concrète, experimentális, ambientális hangkulisszák és zörejdírózások fakultatívvá teszik a balról jobbra haladás, a felülről lefelé pásztázás menettervezését.

Amennyiben elhíhető, hogy a nagy misztérium a filozófia, a tudomány szellemi tapasztalatait, netalán a vallás spirituális élményét meghaladó⁸ mivoltban rejtezik, ám manapság a művészet aligha tár elénk, aligha nyit nekünk új világokat,⁹ még inkább lehengerlő, amit Fenyvesi Ottó a maga szüntelen átültetéseivel prezentál. Az érintkezések, egymásba kulcsolódások fürkészőjeként, a tovagyrúzések változékony ütemének követőjeként ráébreszteni próbálva, hogy éppen a művészet az, ami az életet a művészetnél is érdekesebbé teszi.

JEGYZETEK

¹ Erről Ješa DENEGRİ, *Legat Marka Ristića*, in J. D., *Modernizam / Avangarda (Ogledi o međuratnom modernizmu i istorijskim avangardama u jugoslovenskom umetničkom prostoru)*, Službeni glasnik, Beograd, 2012, 248.

² Vö. Vilém FLUSSER, *Átírás = Uő, Az írás (Van-e jövője az írásnak?)*, ford. TILLMANN J. A., JÓSVAI LÍDIA, Balassi Kiadó, BAE Tartóshullám, Intermedia, Budapest, 1997, 11.

³ Az eredetileg 1933. október 30-ai dátumozású költemény magyarul is lapozgatható: *Turpitude*, ford. BRASNYÓ István, Híd, 1987/10, 1238-1252.; Különnyomatként: *Turpitude*, ford. BRASNYÓ István, Újvidék, Forum Könyvkiadó Intézet, Híd, 1988.

⁴ Ehhez Miško ŠUVAKOVIĆ, *Savremena umetnost = Uő, Umetnost i politika (Savremena estetika, filozofija, teorija i umetnost u vremenu globalne tranzicije)*, Službeni glasnik, Beograd, 2012, 31.

⁵ Legközzvetlenebbül az effélékre: „Gimme Honda, Gimme Sony / So cheap and real phony / Hong Kong dollars and Indian cents / English pounds and Eskimo pence”; „The lunar landing of the dentist convention / Italian mobster shoot the lobster / Seafood restaurant gets out of hand”; „You can be true, you can be false / You be given the same reward / Socrates and Milhous Nixon / both went the same way – through the kitchen / Plato the Greek or Rin Tin Tin / Who’s more famous to the billion millions?”

⁶ Vö. Miško ŠUVAKOVIĆ, *Savremena umetnost = Uő, Umetnost i politika (Savremena estetika, filozofija, teorija i umetnost u vremenu globalne tranzicije)*, Službeni glasnik, Beograd, 2012, 31–32.

⁷ Boris GROYS, *The Museum as a Cradle of Revolution = Uő, Logic of the Collection*, Sternberg Press, London, 2021, 273.

⁸ Erről Žarko PAIĆ, *Picture–Sign–Event: Contemporary Art as Time without History = Uő, Art and the Technosphere (The Platforms of Strings)*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2022, 29.

⁹ Uo., 72.