



VISSZASZÁMLÁLÁS
COUNTDOWN

BARABÁS
MÁRTON

FESTÉSZETEN TÚL, ZENÉN INNEN BARABÁS MÁRTON KIÁLLÍTÁSA ELÉ

Barabás tud valamit a világról, amit a szélesebb publikum alig, az antropológia és a műtörténet specialista művelői is jobbra csak sejtene. Barabás kreativitása fókuszában – leegyszerűsítve – az a felismerés áll, hogy a kommunikáció első lépését nem a barlangrajzok, hanem az ősi, primitív zene hangszeres és vokális formái jelenthették. Ezért a tudásáért és a két primer művészeti terület közötti hídépítő munkálkodásáért is több évtizede követem – nem csak művészeti íróként – és tisztetem Barabás Márton munkásságát.

A fenti távlatos szemszög mellett szívesen idézem meg az életmű konkrétumait. Látszólag közös személyes emlékeinknek tűnhetnek ezek itt, ebben a bevezetőben. Valójában azonban Barabást a tudomány és a művészetek izgalmas, bonyolult összefüggéseit kutató, majd felismeréseit a műveibe építő és a közönség számára élményként átadni képes alkotónak látom, aki igen egyéni úton jár. Tág műveltségű alkimista, aki műfajokkal kísérletezik, azok mágiikus elegyében a Nagy Művet keresi.

A Múcsarnok vezetőjeként rendezett első csoportos kiállításunk (*Illuminációk – a Gutenberg-galaxis stopposainak*, Kamaraterem, 2015) az írott szöveg és a vizuális művészetek áthatásaival foglalkozott. Nyolc aktív alkotó és két művészlegenda, Korniss Dezső és Kovásznai György műveit hívtuk meg Orbán György könyvkiadó-kultúraszervezővel. Köztük volt Barabás Márton, akitől zenei gyökerű, zenei utalásokkal teli művészkönyv-tárgyakat, plasztikákat választottunk. A tárlat emlékezetes kísérőeseményén – a *Magyar Művész-könyv Alkotók Társaságával* közös fórumon – Orbán Györgygyel, Barabás Mártonnal, Kovalovszky Mártával és Szirányi Istvánnal elemeztük a Gutenberg-korszak kiterjesztését a művészeteken túli dimenzióban. Az újabb múcsarnoki idők sikeres kezdeteként, jó szívvel emlékezem a tárlatra és hozzá kapcsolódó rendezvényekre.

Kevésbé ismert Barabás sikeres pályán egy másik, nagy ívű közös vállalkozásunk: a *Zenén innen* címmel általam – valamint Gőz László zeneművésszel, producerrel – kurátorként 2009-ben Barabás Márton és Kapitány András festők munkáira és a magyar zenére épített kiállítás tervével pályáztunk a Velencei Nemzetközi Képzőművészeti Biennálé magyar pavilonjára kiírt versenyen. Nem ez a pályázat győzött. Számomra a terv több eleme szorosan összefügg a mostani kiállítás szellemiségével. Idézek kurátori pályá-

zat-vázlatomból: „Kiállító: Barabás Márton és Kapitány András képzőművészek; hangkupa supervisor: Gőz László zeneművész/kiadó (BMC). A főkurátorok és a magyar kurátorok kiállításkonceptióinak egy hiányzó láncszemét konstátalom. Nevezetesen a vizuális művészetek és a zeneművészet, az akusztikus installációk és az ezeket összefűző elmélet hiányát érzékelem. Konceptiókat ennek az adósságnak a tudatában, a művészekkel, alkalmazókkal és tudósokkal együtt alakítva fogalmazom meg. Különös tekintettel arra, hogy a Magyar Pavilon jövőre lesz 100 éves, és annak középső apszisa Maróti Géza elképzelései szerint egykor zeneteremként működött. Ennek felidézését a méltó emlékezés kortárs kereteként – Klangdombban – fogalmazzuk meg, és ugyanott Liszt Ferenc, Bartók Béla, Ligeti György, Kurtág György, Eötvös Péter zenéjének és a vizuális művészetek szerves kapcsolatát megteremtve, a társművészetek intermediális jövőjének szükséges és termékeny irányaként tárjuk fel. [...] A Pavilon egykori zenetermébe a BMC/Gőz László Klangdom/Hangkupolája épül be, egy 24 hangszórós hanginstalláció.”

Barabás Márton szinopszisából is idéznék: „...Egy oktávnyi billentyűzetet tartottam meg egy pianínóból. A billentyűkhöz tartozó kalapácsok fém rudakat ütnek meg. A hangszerszobrot Kurtág György zeneszerző Gőz Lászlótól kapta a 80. születésnapjára. Az átadás a Zeneakadémia rektori dísztermében volt és Kocsis Zoltán játszott a hangszerszobron először. A magyar pavilon középső apszisában van a zeneterem. Ebben a térben kapna helyet a hangkupa (Klangdom) nevű térháló, amely a Budapest Music Center interaktív zenei rendezvényeinek színtere. Ebben a plasztikailag is érdekes térben hangoznának el például Eötvös Péter zeneszerző kompozíciói. Ezek egy része eleve ebbe a speciális hangzó térbe készült. A kivételes hangzást a felület hangszórói biztosítják. [...] Munkám három részből áll: 1.) *Rondó installáció*: korábbi plasztikám kiterjesztett továbbfejlesztése. A 14 fekete korong a falra kerülne. A korongokat csillagszerű, zongorák belső mechanikájából készült alakzatok táncolják körül. A korongok középebe kis hangszórók lesznek beépítve. Ezek a hangszórók szenzorral működtethetők – önálló hanggal rendelkeznek. A korongok és csillag-gyűrűk harmonikabillentyűkhöz hasonlóan

helyezkednek el. Az installáció másik szolamát 6 fotóállvány és a hozzájuk kapcsolódó térvonalak képeznek. Minden állvány az előzővel lesz össze- illetve sorba kötve. Ez a tér plasztikailag legfontosabb része. Nehezen verbalizálható: kapcsolódást, ismétlődő hullámzást modellez, sajátosan térbeli eszközökkel. A fa fotóállványok szintén kivezetnek a közvetlen jelen időből. 2.) *Kóló*: hangszer-installáció öt részből. Az egyik hosszú fal mentén helyezkedne el három konstrukció. Előttük a térben további kettő. A belső gyűrűk palástján helyezkedne el a billentyűzet. Mivel a külső szerkezet rögzített, a belső gyűrűnél lehetőség nyílik a forgatásra...”

Jóval korábban még mehökkentett a fiatal Barabás Márton égő zongorája, de nem csak a művész magyarázata, inkább az elmúlt évszázad primer barbársága oldotta fenntartásaimat. Igen, Európa átélt két világháborút, gáztámadásokat, könyvégetéseket követő gázkamrákat, civilek lakta városok blokádjait, szőnyegbombázásait és a legbarbárabb korokat idéző kirablását. Csak két, a festők és a zeneszerzők sorsán át könnyen felfogható példát idézek meg – Rockenbauer Zoltán *Kotta és paletta* című esszégyűjteményéből – arról, hol és milyen idöket éltek át a zene és a képzőművészet kapcsolatának legkiemelkedőbb művelői és néhai polgári közönségük. *A Bayreuthi levél*, 2000 c. írásban, a kötet 98. oldalán egy 1945-ös fotó látható. Ezen egy fiatal, flegma amerikai katona pózol a kamerának a Wahnfried villában, Wagner zongorájánál ülve. Egyik keze a billentyűkön, másikkal a zongorára támaszkodik, inkább a pohara felé nyúl. A zongora fedelén a törmeléken kívül még a katona hetykén odavetett sisakja és egy gyertya látható. Maga az írás a Wagner operák új látványait övező – ideológiáktól nem mentes – rendezéseiről, a Wagner-játszás ádáz vitáiról szól.

Tragikus véggel zárul egy másik – bécsi – híres villa története, a *Piktor és a Kaszás*, *Egon Schiele tulli és Carl Moll bécsi kiállítása kapcsán* (1998) című Rockenbauer-írás ugyanitt: „1945 áprilisában a Vörös Hadsereg bevonult Bécsbe. Ezen a tavaszi éjszakán Moll egyetlen édeslányát a fosztogató orosz katonák megszerzőkolták. Másnapra a festő – lányával és vejével együtt – öngyilkos lett. Sietve kaparták el őket az elegáns villa kertjében. ... A vásznakon azonban mindebből nem látszik semmi. Ez nem esztétika. Ez csak történelem.” (A ház ma



is áll a Hohe Warte művészkolóniájában, Josef Hoffmann volt az építész.) Nyilvánvaló, hogy a villák, a zongora, a hangszerek a közép-európai magaskultúra tárgyi képviselőiként igen kifejező szimbólumai a 20. században több felől is szétbomlasztani kívánt geopolitikai status quónak és a hozzá tartozó, évezredek alatt kialakult művészet-fogalom elvesztésének. Ezek a jelképek ott vannak Barabás műveiben. A „teljes világkép látása” az alkotó belső igénye – erről előadásában is mindig meggyőzi hallgatóságát. Úgy gondolom, a tágabb összefüggések ismerete nélkül Barabás Márton munkái is nehezebben befogadhatók. Zenei vonatkozású művei ugyanakkor az újjászületésről is szólnak: az égő zongora-klavíratúra akcióját ma valamiféle beavatásnak tartom.

Ha a dadaista kiáltványtól indulva végiggondoljuk a 20. század véres történelmét és zaklatott műtörténetét, Barabás életművéről talán nem túlzás állítani, hogy nem csak a zene és a képzőművészet között nyit átjárókat, de a fent említett Carl Moll és Egon Schiele – a világ számára ikonikus jelentést hordozó – igen eltérő vektorokkal működő munkássága között is. De átköt Gustav Klimt és Oskar Kokoschka festészete, Josef Hoffmann és Adolf Loos építészete, vagy a bécsi klasszikus zene és Alexander Zemlinsky vagy Arnold Schönberg avantgárd zenei világai között is.

Végül a fent felidézett közös kalandot summázva: öröm tudni, hogy a közeljövőben a Liget igen autentikus helyszínén valósul meg a Gőz László Klangdom-jának továbbépített változata. Nem sokkal pályázatunk után, 2011-ben a Velencei Biennálén megrendezett 55. Nemzetközi Kortárszenei Fesztiválon pedig Eötvös Péter Arany Oroszlán életműdíjat kapott.

Valószínűnek tartom, hogy amikor Barabás Márton tavaly meghívták a bécsi Haus der Musik *Hommage à Beethoven* c. monumentális önálló kiállítására (2020. 09. 11. – 2021. 11. 07.), a művek egy része most onnan érkezett a Műcsarnokba), tisztában voltak a zene és képzőművészet szinergiáját egyéni módon alakító eddigi életművének jelentőségével, erre építettek. Így tesz a Műcsarnok is.

BEYOND PAINTING, FROM MUSIC AN INTRODUCTION TO MÁRTON BARABÁS'S EXHIBITION

Barabás knows something about the world that the general public is virtually unaware of, and scholars of anthropology and art history only suspect at best. In the focus of Barabás's creativity lies – in simple terms – in the realisation that the first steps in communication were not cave drawings but the instrumental and vocal forms of primitive music. This knowledge, and his efforts to bridge two major fields of art, have compelled me to follow Márton Barabás's career for several decades (not just as an art critic), and earned my admiration for his work.

Besides the broad overview above, I'm also happy to discuss some of the specifics of his oeuvre. These may come across as shared recollections here, in this introduction; but in fact I see Barabás as an artist who treads a very unique path, exploring the exciting and complex interrelationships between science and the arts, with an ability to build his discoveries into his works and present them to the public as an experience. A versatile alchemist who experiments with genres, seeking the Magnus Opus in the magical potion that he mixes from them.

Our first group exhibition in my capacity as artistic director of Kunsthalle Budapest (*Illuminations – the Hitchhiker's Guide to the Gutenberg Galaxy*, 2015) explored the interplays between the written word and the visual arts. With the publisher György Orbán, we invited the works of eight active artists and two artistic legends, Dezső Korniss and György Kovásznai. Among the artists displaying their creations was Márton Barabás, from whose works we selected art book objects and sculptures that were packed full of musical references. At a memorable event held to accompany the exhibition – a discussion forum held jointly with the Hungarian Artist's Book Association – György Orbán, Márton Barabás, Márta Kovalovszky, István Szirányi and myself explored the concept of extending the age of Gutenberg into supra-artistic dimensions. I look back on this exhibition, and its related events, as the successful start of a new era for Kunsthalle Budapest.

A less well-known event in Barabás's career was another ambitious project that we embarked on together. In 2009 in the capacity of curator, together with the musician and producer László Gőz, I entered our planned exhibition *From Music* – built on the works of Márton Barabás and András Kapitány combined with Hungarian music – in the competition for the Hungarian Pavilion of the Venice International Fine Arts Biennale. Our entry was not the winning one. For me, several elements of that plan are very close to the spirit of the present exhibition. Some quotes from my curator's notes for the competition entry: "Exhibitors: Márton Barabás and András Kapitány, artists; Sound Dome supervisor: László Gőz musician/publisher (BMC). I can detect a missing link in the exhibition concept of the chief curators and the Hungarian curators. Specifically, I sense the lack of visual arts combined with musical art; acoustic installations and a theory that ties them together. We have developed our concept to fill this gap, shaping it in collaboration with artists, users and scientists, with special regard to the fact that the Hungarian Pavilion will be 100 years old next year, and its central apse once functioned as a music room in accordance with the intentions and designs of its architect Géza Maróti. This is expressed in a worthy, contemporary framework for remembrance – a sound dome or 'Klangdom'. Here, creating an organic connection with the music of Ferenc Liszt, Béla Bartók, György Ligeti, György Kurtág and Péter Eötvös, we reveal a necessary and fertile direction of the intermedial future of art. [...] The Klangdom/Sound Dome created by László Gőz and the Budapest Music Centre will be installed as a 24-speaker acoustic installation in the Pavilion's former music room."

To quote from Márton Barabás's synopsis: "...I saved an octave of key from an upright piano. The hammers connected to the keys strike metal bars. László Gőz gave the instrument sculpture to the composer György Kurtág for his 80th birthday. The gift was presented in the rector's hall of the Academy of Music, and Zoltán Kocsis was the first to play it. The music room is in the central apse of the Hungarian pavilion. This space will house the spatial grid known as the sound dome (Klangdom), a structure used for the Budapest Music Centre's interactive musical events. Within this space, which is also interesting from a sculptural point

of view, we might hear, for example, the musical compositions of Péter Eötvös, some of which were created specifically with this platform in mind. The exceptional sound quality is assured by the installation's speakers. [...] My work consists of three parts: 1.) *Rondo installation*: an evolution of my earlier sculpture. The 14 black discs will be mounted on the wall. Forms created from the internal components of pianos will dance around the discs. Small loudspeakers will be built into the centres of the discs. These speakers can be activated by sensors – each has its own sound. The discs and star-rings are positioned similarly to accordion keys. The other voice of the installation consists of six camera tripods and the space-lines connecting them. Each tripod will be connected in series to the one before it. This is sculpturally the most important part of the installation, although it is difficult to verbalise: It makes use of uniquely spatial devices to model connections and repetitive waveforms. The wooden tripods also take us out of the direct present. 2.) *Kolo*: an instrument installation in five parts. The structures will be positioned along one of the long walls, with another two in the space in front of them. The keys will be positioned on the mantle of the inner rings. The external structure is fixed, so the inner ring can be rotated..."

Long before, I had been shocked by the young Marton Barabás's burning piano; but as much as the artist's explanation, it was the sheer barbarity of the past century that eased my reservations. Yes, Europe had lived through two world wars, gas attacks, book burnings followed by gas chambers, the blockading, carpet bombing and pillaging of cities inhabited by civilians. Here I will cite just two clear examples that illustrate, through the fates of painters and composers – taken from Zoltán Rockenbauer's collection of essays *The Score and the Palette* – the times lived through by some of the most prominent explorers of the relationship between music and visual art, and their public. On page 98 of *The Bayreuth Letter, 2000*, a photograph from 1945 shows a young, phlegmatic American soldier posing for the camera in the Wahnfried villa, sitting at Wagner's piano. One of his hands is on the keyboard as he leans on the piano with his other hand to reach for his glass. On the lid of the piano, along with the rubble, we can see the soldier's helmet, carelessly tossed aside, and

a candle. The essay itself is about the ideologically charged performances of Wagner operas and the fierce debates regarding the playing of Wagner.

The story of another famous villa – in Vienna – has a tragic ending. From another Rockenbauer essay in the same collection, entitled *The Painter and the Reaper, the exhibitions of Egon Schiele in Tull and Carl Moll in Vienna* (1998): "In April 1945 the Red Army marched into Vienna. On that spring night, Moll's only daughter was raped by the looting Russian soldiers. The next day the painter – together with his daughter and son-in-law – committed suicide. They were hurriedly buried in the garden of the elegant villa. [...] The canvases, however, show nothing of this. This is not aesthetics. This is just history." (The house still stands today in the Hohe Warte art colony. Josef Hoffmann was its architect.) It is clear that the villas, the piano, the musical instruments, as representatives of Central European high culture, are very expressive symbols of the geopolitical status quo that came under attack from several quarters in the 20th century, and of the loss of the associated concept of art that had developed over the millennia. These symbols are present in Barabás's works. The artist has an inner need for a "complete view of the world" – as Barabás always argues in his lectures. I believe that Márton Barabás's works are harder to understand without a knowledge of the broader contexts. Nevertheless, his music-related works are also about rebirth. Today, I look back on the burning piano installation as a kind of initiation.

If we consider the bloody history and troubled art history of the 20th century beginning with the Dadaist manifesto, it is no exaggeration to state that Barabás's oeuvre creates passageways not only between music and visual art, but also between the iconic works of the aforementioned Carl Moll and Egon Schiele, which work with very different vectors. However, it also links the painting of Gustav Klimt and Oskar Kokoschka, the architecture of Josef Hoffmann and Adolf Loos, the classical music of Vienna and the avantgarde sounds of Alexander Zemlinsky or Arnold Schönberg.

Finally, as a culmination of the shared adventure described above, it is a joy to know that an evolved version of László Gócz's sound dome is to be realised in the highly appropriate setting of Budapest's City Park. Not long after we submitted our competition entry, in 2011, Péter Eötvös received a Golden Lion Award for Lifetime Achievement at the 55th International Contemporary Music Festival of the Venice Biennale.

I am sure that when Márton Barabás was invited last year to hold his monumental solo exhibition *Hommage à Beethoven* in the Haus der Musik in Vienna (11. 09. 2020 – 07. 11. 2021). Some of the works came from there to Kunsthalle Budapest, the organisers were building on their awareness of how instrumental his oeuvre to date has been in shaping the synergy between music and fine art. Kunsthalle is doing the same...



2 | „Piros pongyolában a sztrádák szélén elvéreznek a Madonnák” | „In her Red Cloak, Madonna Bleeds at the Edges of the Highways” | 1978 |
olaj, farost | oil on fibreboard | 90 × 70 cm | magántulajdon | private collection

A KÉPLÉKENY IDŐ NYOMÁBAN

1984-ben az akkor harminckét éves Barabás Márton a Műcsarnok Kamaratermében rendezte meg egyik első önálló kiállítását, amelyről Rózsa Gyula írt kritikát. A szerző szerint a bemutatott művek: „Szépek, mert nemes kézműves darabok, s szépek, mert tárgyi jelentésük óhatatlanul harmóniát asszociál. Nem kultúrarombolást, ellenkezőleg, inkább nosztalgiát, mert Barabás műgondja a tárgyrészek összeszerkesztésekor sem lankad: gyöngéden, avatottan, érzékenyen végzi a tárgyfelbontás hajdan klasszikusan és szándékoltan brutális gyakorlatát. [...] Az érzékeny és ihletett Barabás széttöri és fanyar dadaista gesztusokba (poszt-dadaista gesztusokba) aprítja közvetlenül megfestett lírját.”¹ Az írás jól körvonalazza Barabás művészetének ekkorra már kialakult fő csapásirányát: a poétikus felfogású és konstruáló tárgyalás igényét, amely tudatosan keresi és kutatja a múlthoz való kortárs kapcsolódás lehetőségeit. Most, harminchét évvel később ugyanitt, a Műcsarnok termeiben Barabás Márton az életmű rekonstrukciójára, szűkebb és tágabb összefüggéseinek, belső törvényszerűségeinek, ok-okozati viszonyainak, illetve motívumvándorlásának vizsgálatára tesz – nem kronologikus, hanem inkább organikus megközelítésű – kísérletet. Ugyanis Barabás útja, pályájának alakulása határozott kérdések mentén szerveződik, melyeknek elmélyült vizsgálatához újra és újra visszatér. Műfaji szempontból roppantul tág művészetének legjellemzőbb elvont motívuma a zene, valamint a zeneiséget jellemző fogalmak, mint az ismétlés, a repetíció, a rész és az egész egymáshoz való viszonyának kérdése; másik pedig a zene megtestesülését jelképező konkrét motívum, a zongora (és egyéb hangszerek, illetve a zenéhez kapcsolódó tárgyak), melyek szervezőelemként alkotói periódusainak mindegyikében központi szerepet játszanak. Barabás Márton tudatosan kísérletező művészetének szemlélete alapvetően a 20. századi avantgárd tradíciókban gyökeredzik (duchamp-i ready made, szürrealizmus, pop-art, műfaji határok elmosása stb.), és e gazdag hagyományból a formai kifejezés olyan széles spektrumát integrálta saját alkotói praxisába, ami egy roppantul sokszínű és összetett életművet eredményezett.

„Lehettem volna valaki más,
de más az valaki más lett...”

Presser Gábor: *Mi lesz velem?*

„...Bolond hangszer: sír,
nyerit és bűg...”

Ady Endre: *A fekete zongora*

A 20. század művészetének egyik meghatározó eleme volt a múlthoz való viszony; a tradíciót elutasító avantgárd száz év távlatából maga is hagyománnyá nemesült, sőt ellenében felváltott programmá vált a posztmodern idejében a múlthoz való tudatos visszatérés. A tradíciók szerepének és helyének értékelése folyamatosan változik, és nagyban meghatározza az adott földrajzi és történelmi közeg. George Kubler 1962-ben megjelent, *Az idő formája* című nagy hatású esszéjében megjegyzi: „...a művész nem alkothat pusztán a maga akarata szerint: helyzetét megköti a múlt eseményeinek láncolata. A lánc számára láthatatlan, és korlátozza mozgását. Nem is tudja, hogy ez a lánc számára *vis a tergo*, a mögötte lévő múltbeli események hatóereje.”² Barabás Márton művészi alakulásának felfejtéséhez érdemes megvizsgálni azt a speciális *vis a tergo*-t,³ amely a 20. század végének Magyarországon, tágabb és szűkebb környezetében körülvette az alkotót.

¹ Rózsa Gyula: Égetett zongora. Barabás Márton kiállítása a Műcsarnokban. In: *Népszabadság*, 1984. január 18. 7. o.

² George Kubler: *Az idő formája. Megjegyzések a tárgyak történetéről*. Gondolat, Budapest, 1992. 195. o.

³ *Vis a tergo*: latin, eredetileg orvosi szakkifejezés, jelentése: „mögöttes erő”.



3 | Janus arc narancsokkal | Face of Janus with Oranges | 1987 | op. 152 | olaj, farost | oil on fibreboard | 80 x 100 cm | magántulajdon | private collection

Barabás Márton 1952-ben született Budapesten, polgári családban. Önmeghatározásának és hivatástudatának fontos eleme, hogy családjában generációk óta jelen volt a művészet, hiszen apai ágon oldalági rokona Barabás Miklósnak, a neves 19. századi romantikus arcképfestőnek; nagyapja, idősebb Barabás Márton pedig vándorló tájképfestő volt, akinek festőállványát a mai napig őrzi. A művészi múlt emlékeztetét ápoló családi háttér segítette a fiatal Barabást, hogy maga is alkotói pályára lépjen. A Képzőművészeti Szakközépiskolában tervezőgrafikát, majd érettségi után egy évig nyomdászatot tanult, 1971-ben pedig felvették a Képzőművészeti Főiskola festő szakára. Barabás számára a főiskolai évek a klasszikus akadémiai képzés tanulói idejét jelentették, a tudás elsajátításának terepét, ahol a személyiségéből fakadó nyitottsággal kutatta az önálló hangvétel lehetséges útjait. Kezdetben Kádár György, majd harmadévtől Kocsis Ignác lett a mestere. A festészet mellett Barabás már ekkor is vonzódott a plasztikus kifejezőmóddhoz, ezért tanulmányainak utolsó két évében a murális szakot is elvégezte Kocsis Imre irányítása alatt. Itt sajátította el a későbbi háromdimenziós munkáihoz szükséges technikai ismeretek nagy részét. Látókörének szélesítése érdekében 1976–1977 körül járt Erdély Miklós és Maurer Dóra „Kreativitási gyakorlatok” foglalkozásaira a Józsefvárosi Műve-

lődési Központba, ahol az akadémiai képzéstől távol álló oktatási módszer és szakmai gyakorlatok újszerű, meglepő és progresszív művészetmegközelítésre adtak lehetőséget.

Barabás a főiskolás évek közepétől előbb főtőn alapuló képeket festett, majd a Kocsis Ignác által inspirált absztrakt-expresszív formavilág felé lépett. Az ettől való teljes elszakadás 1978–1979-ben következett be, amikor Kocsis Imre meghívására a Makói Grafikai Művésztelepre látogatott, ahol az ott dolgozó művészek egy része a fotóból kiindulva alkotta meg kísérleti grafikai lapjait. A fotón kívül azonban Barabás és Kocsis érdeklődésének volt még egy metszéspontja; ez pedig az állatpreparátumok, a botanika, a gyűjtés és rendszerezés iránti szenvedély. Kocsis akkurátus lepkegyűjteménye ráadásul nem önmagában állt, hanem visszatérő motívumként a festményeinek szerves részévé vált. Barabás több művén is visszanyúlt Kocsis gyűjtői-preparatori módszeréhez; a *Mindennapi kenyérünk* című dobozmunka (1982, 14. kép) létrejöttét – a lepkegyűjtés analógiájára – fél éven át tartó kenyércímkegyűjtés előzte meg. A kenyérhéjas-

tul levágott címkék a profán mindennapok leletei, egyúttal kor- és életdokumentumok, amelyek a környezetükből való kiemelés és a dobozba zárás során egyfajta szakrális többletjelenéssel gazdagodtak.

A leletmentés, az archiválás, illetve a gyűjtés természettudományos megközelítése és az autonóm képzőművészet ötvözése közel állt Barabás Márton érdeklődéséhez, és ez lett az egyik olyan vezérfonal végül, amely az egész életmű alakulását meghatározta. A főiskola befejezését követően két karakteres művel indította pályáját: az *Ikarusz* című installációval (1978, 9. kép) és a *Zongoraégetés* performansszal (1979, 11. kép), és bár mindkét kísérleti alkotás

folytatás nélküli zárvány maradt az életműben, megvalósulásuk körülményei és ezek tanulságai mélyen beépültek Barabás későbbi eljárásaiba. Az *Ikarusz* narratívája mitológiai eredetű, valójában azonban önreflexív alkotásként fogható fel. A minden oldalán nyitott, négyzetes oszlop alakú konténerben egy farmernadrágot viselő, repülésre alkalmatlan, szitakötőszárnyú fiatalember zuhan alá, a becsapódás pillanatában teste éppen a víz felületét érinti (9. kép). A metafora viszonylag könnyen megfejthető, azonban a guruló szoborinstalláció kivitelezésének újszerű megoldásai, mint a bemozdulást imitáló, három rétegben megvalósított arc, a nem hagyományos szobrászi anyaghasználat (a dróthálóból készített test, a vákuumfóliázott műanyag, az alak „lebegtetése” stb.) egyedi módon ötvözte a kortárs konceptuális-progresszív szobrászat tanulságait.



4 | Nadrágba bújt felhő | A Cloud in Trousers | 1979 |
olaj, farost | oil in fibreboard | 113 × 147 cm | Szépművészeti Múzeum – Magyar
Nemzeti Galéria | The Museum of Fine Arts – Hungarian National Gallery, Budapest

A *Zongoraégetés* performansz (Kertészeti Egyetem Arborétuma, Budapest, 1979, 11. kép) létrejöttének körülményei, majd utóélete jól példázza a késő hetvenes évek hivatalos aczéli kultúrpolitikájának „szizofréniáját”. Barabás egy budafoki zeneiskola pincéjében talált egy használhatatlan, kidobott zongorát, amelynek billentyűzetét és lábait alumíniumvázból megépített camouflagé zongoratestbe helyezte. A performansz során a megépített hangszerbe száraz avart szórt, majd az egészet fóliával takarta le. Miután az avart meggyújtotta, Ady-verseket szavalt. A performanszról fotódokumentáció készült, melyet néhány évvel később, 1981-ben állított ki a Stúdió Galériában rendezett egyéni kiállításán,⁴ ahol nemcsak a performansz fotóit, hanem a megtalált és megmentett zongora további darabjaiból készült tárgyakat és festményeket is kiállította. A korabeli sajtóban megjelent, széles spektrumon mozgó, kritikai hangvételt megpendítő recenziók⁵ mellett Aczél György figyelmét is felkeltette az akció, aki később egy nyilvános fórumon marasztalta el a művészt, tettét a könyvégetés eretnek aktusához hasonlította. A zongoraégetés-akció, bármennyire provokatív és radikális eszközökkel jött is létre, nem politikai állásfoglalásként született, sőt alapvető célja nem a megbotránkoztatás volt, hanem inkább a figyelemfelkeltés, erős képi metafora létrehozása, és – mai szemmel nézve – az áldozatbemutatás. Bár nem feltételezhető, hogy Aczél vagy a korszak újságírói ismerték a Fluxus művészcsoport 1962-től induló *Piano Activities* performanszait, amely során tudatosan, egyfajta politikai-társadalmi állásfoglalásként rombolták a zongorát, vagy Joseph Beuys filcbe csomagolt, megnémult zongoráit (*Infiltration for Piano*, 1966), esetleg Arman roncsolt zongorából épített asszambulázsait (*Chopin Waterloo*, 1962), mégis bomlasztónak, reakciónak és rendszerellenesnek tűnt az arborétumi zongoraégetés. A zongora, mint a polgári élet, a burzsoázia szimbóluma, már a hatvanas évek eleje óta a nyugati avantgárd művészek célkeresztjében volt, elsősorban a megszenteltetés dekonstrukciós szándékával. Azonban Barabás Márton sem ismerte a fenti előképeket, ráadásul közép-európai fogalmaink szerint a zongora, mint kultúrkincs vagy szimbólum, egész egyszerűen mást jelentett a korabeli Magyarországon, mint a hatvanas évek Franciaországában. Más a szótár, más a jelentés, és más a mögöttes kulturális tradíció. A helyzetet Barabás fogalmazta meg a legfrappánsabban 1981-es kiállítása kapcsán: „...a már használhatatlan zongora tovább rombolása teljesen értelmetlen a zenei eszköz szempontjából. Hangszerléte megszűnt. A leépülés »tovább pofozása« már csak valamilyen más lét szempontjából értelmes.”⁶

A *Zongoraégetés* drasztikus nyitánya lett annak az életművön végigvonuló és az ars poetica-ba szervesen beépülő motívumhasználatnak, amit Barabás a következőképpen fogalmazott meg: „Nagyjából kész volt a 80-as évek elején az a pár soros program, miszerint a kidobott, használhatatlan zongora képbe, szoborba építve még egy esélyt kap, hogy a művészet eszköze legyen. Kisebb-nagyobb megszakításokkal a zongorával való kapcsolatáról szólt a pályám...”⁷

Barabás Márton első autonóm művei formailag és szellemiségükben sok szempontból kapcsolódnak a szűkebb környezetéből érkező művészi impulzusokhoz. Az egyik ilyen a korszak festészetét alapvetően meghatározó, fénykép alapú hiperrealizmus volt, amely Barabás 1980 és 1984 között készült képeit és tárgyait is jellemezte. Számára a hiperrealizmus elsősorban festői eszköz volt egy olyan kompozíciós elv kialakítása érdekében, amely során a kép struktúrája különböző idők és terek szimultán egymásba játszásának terepévé válhatott. A *Pillangó utca* című triptichon (1979–1980, 15. kép) összetett felépítése jól példázza ezt a szándékot: a suhanó metró dinamikájának illúzióját kelti a hosszú expozíciójú fotók elmosódására emlékeztető, többszörösen bemozduló ablak, a szét-töredező tipográfiai elem és a lepkegyűjtemény szűkülő doboza. Az egyetlen statikus motívum az ablakban tükröződő felhős ég, ami a természet egy darabját idézi meg. A metróállomás összképe láthatatlan marad, de az ismerős és könnyen kódolható *részletek* felidéznek az egész hangulatát. Barabás ezen művében fogalmazza meg először a részletekben rejlő egész komplex kérdéskörét, ami szintén meghatározó aspektusa marad későbbi művészeti vizsgálódásainak.

A pusztai illúziókeltésre szolgáló, konvencionális, négyzetes képtér határait Barabás már a korai művein is törekedett kibillenteni, a legváltozatosabb formájúvá kiterjeszteni (*Dunalépcső*, 1980; *Kettős elmozdulás*, 1982, 10. kép). Ennek egyik fontos állomása, amikor a régi budafoki, leselejtezett zongora fedőlappja – minden kulturális konnotációjával együtt – Barabás festményének alapjává és hordozójává vált, leelőször a pop-artos hangvételű *Nadrágba bújt felhő* (1979, 4. kép) című képen, majd később számos

⁴ Variációk egy zongorára (Barabás Márton egyéni kiállítása), Stúdió Galéria, 1981. II. 18. – III. 7.

⁵ Harangozó Márta: Barabás Márton plasztikái. Stúdió Galéria. In: *Új Tükör*. 1981. január–március, 18. évfolyam, 12. szám; Lóska Lajos: Beszámoló Barabás Márton Stúdió Galériás kiállításáról. In: *Művészet*. 1981/3. 61. o.

⁶ Barabás Márton előszava. In: *Barabás Márton kiállítása a Stúdió Galériában* (kiáll. kat.), 1981. [hibásan a kiadványon 1980 szerepel] II. 18. – III. 7. o.

⁷ Zongoraátiratok. Halasi Rita riportja Barabás Mártonnal. In: *Atrium*, 1997/2. (április–május) 59–67. o.

más alkotásán is. Az életmű kisszámú figurális műve is ekkor készült (*Utazás északon*, 1979, 22. kép; *Belső tér*, 1981–1982; *Önarckép*, 1981–1982, 8. kép; *Károly, kicsit odébb egy telefon*, 1982, 18. kép), melyeken a fotórealista alakok, bár valós személyeket ábrázolnak, a kép terében mégis csupán staffázsszerepet töltenek be, mint motívum szerepelnek. A két képi rétegből kialakított *Negatív belső tér* (1982, 20. kép) síneken mozgó felső layere valójában épp a festészeti tér határait relativizálja. A filmszerű mozgást előidéző kettős réteg a fő- és mellékmotívumok viszonylagosságával, a képi tér átrendezhetőségének lehetőségével kísérletezik.

1980-ban a Velencei Biennálé magyar pavilonjában *A hetvenes évek művészete* című csoportos kiállításon a több tucat magyar alkotás között Barabás Márton *Nadrágba bújt felhő* című művét is bemutatták (5. kép). Ezzel párhuzamosan két meghatározó kiállításra is sor került a biennálén: az Achille Bonito Oliva és Harald Szeemann által rendezett első *Aperto* kiállításra, ahol az új festészetet képviselő fiatal olasz művészek mutatkoztak be a transzavantgárd első kiállításaként; valamint szintén itt, az Arsenaléban szervezte meg Paolo Portoghesi az 1. Velencei Építészeti Biennálé eseményeként megrendezett *Strada Novissima* című kiállítást, amely a posztmodern első deklarált bemutatkozása volt. Az 1980-as Velencei Biennálé történelmi pillanat. Az avantgárd nagy korszaka végérvényesen lezárult, helyét a festészet újrafelfedezése, a posztmodern idézeteken keresztül kibontakozó „anything goes” elve, a kisajátított stílusok eklektikus kavalkádja vette át. Barabás Márton ellátogatott az 1980-as biennáléra, látta a *Strada Novissima* tört oszlopú timpanonjait, barokkosan túlzó építészeti megoldásait, de a posztmodern hatása végül közvetve, 1984 körül jutott el hozzá, amikor a magyar művészeti élet teljesen a transzavantgárd és az új festészet hatása alá került.

Barabás Márton posztmodern időszakát bizonyos szempontból megágyazta 1980 és 1984 között készült műveinek felfogása; míg az előbbieken a képstruktúra rendező elve a fotó és a film hatásmechanizmusa mentén kibontakozó szinkronitás, a képi elemek fázisszerű ismétlése,

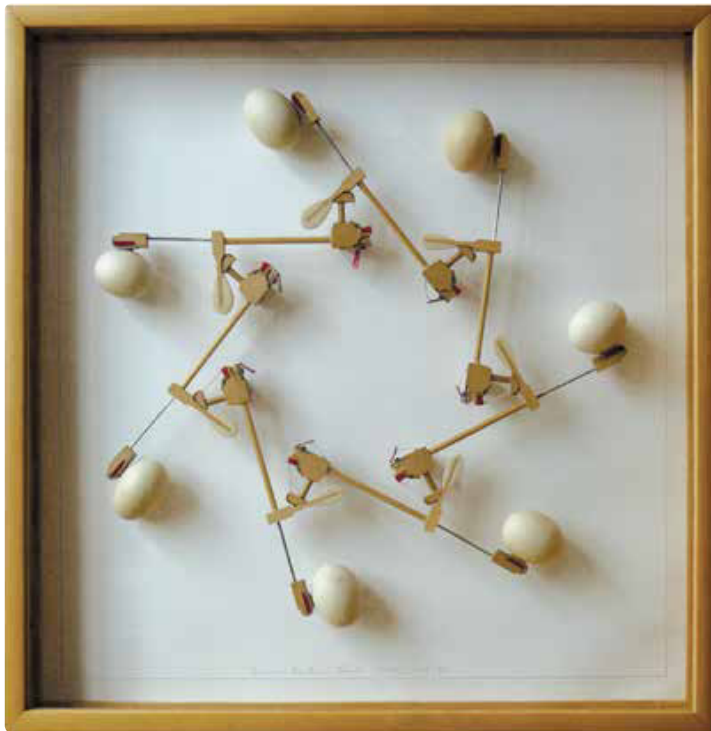


tehát egy folyamat modellezése, addig 1984 után a képépítés elvét a kollázszerű szerkesztés⁸ és bizonyos statikusság jellemzi. A korábbi tárgyi motívumokat (figura, felhő, tömegközlekedési eszköz, tipográfiai elemek) felváltja a századfordulós Budapest eklektikus és historizáló építészeti öröksége, illetve a késő hellén művészet idézetként beemelt számos eleme. A fekete-fehér zongorabillentyűk csupán ritmust adó motívummá, halk kiegészítő mellékszólammá, egyfajta véd- és kézjeggé válnak e műveken. A háttér legtöbbször sötét és meghatározhatatlan közege előtt az eredeti környezetükből kiragadott, illuzórikusan megfestett, grisaille színvilágú történelmi töredékek megidézése konfrontálódik a jelen terében létező tárgyak színesen megfestett motívumaival (narancs, villanykörte, élénkzöld borostyánindák, kockás ingdarab), illetve harmadik réteggént a festmény terébe illesztett valós objektummal (zongorabillentyű, húrozat, trombita, kürt stb.). Bonyolult, összetett jelentésű művek születnek Barabás műtermében 1984 és 1989 között, amelyeket kezdetben finoman kiegyensúlyozott kompozíció jellemez (*Pergamon zongora*, 1986), majd az időszak vége felé egyre halmozódó motívumok groteszk diszharmóniában és bizarr dekorativitásban kulminálnak (*Niké telefonnal*, 1988, 25. kép). Barabás „szubjektív historizmusának”⁹ fókuszában a múltra utaló élettelen kultúrtörténelmi fragmentumok, művészettörténelmi idézetek, az *egészet megidéző részletek* gondolatisága áll, amelyet újra és újra ütköztet az életet jelképező organikus motívumokkal (botanikai elemek, borostyán, akantusz). Barabás életművének korszellemmel együtt pulzáló „posztmodern liezonja”¹⁰ 1989-re olyan radikálisnak tűnő sűrűsödést, akkumulálást, manierista dekórumot ért el, amelynek szűkszerű következménye volt a művészi megtisztulás igénye.

⁸ Barabás „radikális eklektikájáról” és képszerkesztésének elveiről bővebben: Hegyi Lóránd: A látszat rejtélye. [1989] In: *Barabás Márton művészete. Avantgárd és akadémizmus*. Dövény Művészeti Kiadó, Budapest, 1990. 34–39. o.

⁹ A fogalom eredete: Hegyi Lóránd: *Új szenzibilitás*. Magvető Kiadó, Budapest, 1983.

¹⁰ A fogalom eredete: Szabó Noémi: *Barabás Márton*. Hungart, Budapest, 2011. 13. o.



Míg Barabás korai pop-artos, hipperralista művein a festészeti tér határait tette viszonylagossá, addig posztmodern műtárgyai a stilizált/absztrahált/relativizált *időről* szólnak, majd az 1990-es évek elején bekövetkező szemléletváltáskor a tárgyhoz és az időhöz való viszonya is megváltozott. Ekkoriban kristályosodott ki Barabásnak azon premisszája, hogy a múlt integritását úgy lehet a legteljesebben megőrizni, ha a megmentett tárgyat saját jellemzőinek puritán és őszinte felmutatásával helyezi új kontextusba. A megmentés–átértelmezés–felmutatás szintézise mentén pedig olyan egyedi műtárgy jön létre, ahol a tárgy ideje folyamattá válik; múltja és emlékezete egybefonódik a művész, Barabás Márton jelen idejével, illetve jól körvonalazható jövőképet kap, múzeumba vagy magángyűjteménybe kerül és kanonizálódik. Ebből fakadóan Barabás műtárgyalkotási módszere az 1990-es évek óta holisztikus szemléletűvé vált, ahol indokolatlannak tűnik műfajokról vagy a műfaji határátlépések – amúgy az avantgárd óta tradíciónak tekinthető – problematikájáról beszélni. „Az a művészi magatartás, amely a zene, a festészet és a szobrászat hármásából próbál esztétikai egységet létrehozni, nem igazán kortársi jelenség, hanem a kultúra tradíciójának olyan eszméje, amelyre a kultúrával (szinonima: nemes, kifinomult, kiművelt életcél) átitatott ember törekszik. Azt gondolom, Barabás Márton ilyen ember” – írja a művészről Kürti Emese.

Barabás Márton 1991-ben épp a schönbrunni Pálmaházban megnyíló kiállítását rendezte, amikor figyelmes lett a földön szorosan egymás mellé és egymásra halmozott, színes művek telítettséget sugárzó kavalkádjára (27. kép). Az élmény hatására kidolgozott új plasztikai megközelítés során a festmény kétdimenziós elemeit a tér illúzióját keltő (*trompe-l'œil*), de alapvetően sík objektumokba transzponálta (*Kompozíció*, 1992, 7. kép), majd a kilencvenes évek közepétől fokozatosan elhagyta az illúziókeltő szobortörödékeket (*A szobor*, 1989, 28. kép) és növényi motívumokat (*Billenő levélpár*, 1993), majd később a színeket is (*Halkan és csendben*, 1997, 32. kép). Figyelmét ekkoriban a posztmodern határait feszegető milánói designkollektíva, a Memphis csoport tevékenysége keltette fel, akik rendkívül színes, absztrakt, aszimmetrikus, geometrikus formákkal és mintákkal megálmodott bútorokat és kiegészítőket terveztek. A Memphis nem az antikvitást tekintette az idézetek forrásának, hanem a korai avantgárdot, annak is elsősorban az *ornamentális* vonatkozásait. (30–31. kép). A stilizált, lecsupaszított, túlzó díszektől és mindenfajta illúziótól megszabadított ornamens és annak repetíciójából létrejött ornamentika vált Barabás egyik legfontosabb rendező elvévé a kilencvenes évek folyamán. A váltás másik eredője, hogy 1992-ben, egy norvégiai ösztöndíj révén lehetősége adódott tanulmányozni a helyi fatemplomok jellegzetes díszítőelemét, az élőlények növekedési mintázatát is meghatározó, illetve az arany metszés arányrendszerét is magába hordozó spirálformát,¹¹ melynek revelatív hatásáról így írt később a művész: [a fatemplomok kapufélfáin látható spirálok] „Nem mechanikus, hanem lelki hullámzásokra, spiritualításra utaló indázást jelenítenek meg. Olyanok, mint a lélek lehetséges leképeződései.”¹² (34., 39. kép)

¹¹ A spirálforma ábrázolása végigvonul a művészettörténeten az ősi vikingektől egészen a szecesszióig. Paul Klee a pont után a spirálisan tekeredő vonalat határozta meg a legalapvetőbb rendező elvként.

¹² Barabás Márton: Zenei analógia. Ornamentika és modernizmus (2006). In: *Barabás Márton: Zongoraátirat. Művészeti írások*. Új Művészet, Budapest, 2021. 47. o.

1996-ban a Dovin Galériában megrendezett *Festetlen szobrok* című kiállítási anyaga összegezte Barabás egyre elvontabb regiszterekben mozgó művészetének és gondolkodásmódjának új irányát. Míg a nyolcvanas években a hangszert közvetlenül megidéző zongorafedő mint atipikus képhordozó, a klaviatúra pedig dekoratív elemként, mint ritmust és vizuális többszólamúságot biztosító tárgy volt jelen, addig a kilencvenes évek közepétől Barabás figyelem a zongora belső mechanikája felé fordult; a zongora hangzását biztosító kalapács- és húrlefogó szerkezet titkos esztétikáját a boncmester precizitásával emelte autonóm műtárgyainak alapelemévé. A nyers fa kalapácsstengelyek, lökönyelvek, filccel borított tompítóelemek és egyéb apró alkatrészek spirálformára fűzött, ritmikus ismétlésével organikus formákat idéző, csigavonalakra emlékeztető struktúrák, objektumok jöttek létre (34., 39., 66. kép). A zongora belső elemeinek formája és arányrendszere adott, azonban az örvény/csigá/spirál végtelent megidéző kompozícióba szervezésekor az egyes apró alkatrészek sűrűsödése és ritkulása, egymáshoz való viszonyuk és ritmusuk mindig eltérő, így végül a minimális differencia és az ismétlésből fakadó, szordínós, de végtelen változatosság megtestesüléseivé váltak.

A zongoracsigák kapcsán érdemes megemlíteni Barabás törekvését saját műtárgyainak installációba rendezésével kapcsolatban: pályája eleje óta egészen a mai napig jellemző szemléletére, hogy művei nem kizárólag önmagukban létező, szeparált műtárgyak, hanem alkalmasszerűen (kiállításokkor) és tudatosan egy nagyobb installáció részévé válnak, kiegészülnek társaikkal és kontextust teremtenek a barabási univerzum egyéb tárgyaival: zongoracsigák a tévonalakkal, festmények a szobrokkal, objektumok a könyvtárgyakkal, akár az életmű különböző időszakaiból is. Ezen tárgyejegyettesek hívják fel a figyelmet arra, hogy Barabás Márton művészeti világában nem a műfaj kritériumaihoz alkalmazkodik a *téma*, hanem épp ellenkezőleg, azt keresi, hogy a *téma* kötöttségektől mentesen hogyan nyilatkozhat meg az anyag lehetőségeinek keretén belül. Ezért lehetséges, hogy festészetének saját plasztikai művei, szobrai és objektumjai az eredőit, ugyanakkor festészete nem korlátozódik a két dimenzióra (festett facsigák, zongorafedőre festett képek stb.). Életműve ráadásul 1995 után szimultán foglalkozik a különböző dimenziók kérdésével, és innentől még szorosabbá válik a kapcsolat és elevenebbé a párbeszéd a különböző műfajokban készített művek között. (27., 34., 39-40., 53., 58. kép)

7 | Kompozíció | Composition | 1992 |
 installáció | installation | változó méret | dimension variable |
 a művész tulajdona | courtesy of the artist



Bár Barabás Márton 1994 és 1999 között alig készített táblaképet, új festészeti korszakának monumentális nyitánya, zongorafedőre készített képe, a *Billenő billentyűív* (1999, 41. kép) már sűrítve hordozza mindazokat a jellegzetességeket, amelyek a máig ívelő festészeti érdeklődését meghatározzák. A tárgyalakítás és a plasztikai kísérletezés összes tanulsága valójában festményein bontakozik ki: a zongorából és saját szobraiból eredeztethető elvont, alapvetően geometrikus formák és a nehezen konkretizálható, színes és szabálytalan „formafoszlányok” olyan kaleidoszkópszerű kompozíciókban egyesülnek, ahol a tárgyak egymáshoz viszonyított sajátos együttállása pillanatnyinak, szertefoszlónak, és a háttérben feloldódónak tűnik. A reális ábrázolás, és így a jelentés zavaró terhétől megszabadított, egymásba fonódó háromszögek, a markáns, mindent felülíró körformák, a ritmikusan aláhulló abroncsok konstellációi leginkább a zenei dinamikát leíró fogalmak mentén verbalizálhatók: e festmények a halk piano pianissimótól a dinamikus forte fortissimóig ívelő széles spektrumon kibomló vizuális szimfóniák. (42-50. kép)

Barabás művészetének sokat idézett *zeneisége* viszonylag tág rendszerben értelmezhető: a konkrét zeneiség megidézésétől (a hangszer darabjainak megjelenése) az elvont zeneiségig (a zene absztrakciója és működése, a harmónia és diszharmónia kérdése) terjed. Talán a zeneiség komplex élménye és megértése teszi képessé arra, hogy hallatlan természetességgel terjessze ki ismét a térben az egyszer már téri formából transzponált síkot, ahogy ez legújabb szobrain megfigyelhető: a *Billenő végtelen három szólamban* és a *Tértánc három szólamban* című szobrai (2020–2021, 52., 51. kép) elválaszthatatlanok festményeitől (*Korpusz, Keletnyugat*, 2008, 47. kép). E koherenciáról így nyilatkozott a művész 2019-ben: „A zenében magától értetődő a többszólamúság. Törekvésem, hogy a képi-plasztikai jelenségek egymás melletti, egymás alatti »vonulása« egy közös, ritmikailag, fogalmilag is értelmezhető képiséget eredményezzen.”¹³

Barabás 1995 környékén ideiglenesen felhagyott a festéssel, műveit pedig az egyre szikárabb formaadás, elsősorban a konstruálás jellemezte. Ebben az évben az első csigaobjekttekkel párhuzamosan készítette első könyvszobrait is. Mindkét tárgycsoport létrejöttében hasonló motivációt fedezhetünk fel: a kidobott és funkcióját veszített régi tárgyak (legyen szó a zongora belső mechanikájáról vagy érvényüket veszített könyvekről) nemcsak a múlt megmentésének ideáját és igényét vetették fel, hanem fizikailag létező konkrét tárgyakként, művészeti *alapanyagként* is szolgáltak. Az első könyvinstallációk szürke felhőpapírral borított hi-

vatalos közlönyökből készültek, melyeket betűformájúra vágott ki, illetve a csigaobjekttekhez hasonlóan körforma köré applikálta (*Nagy és Kis könyvkút*, 1995–2000). A 2000-es évek folyamán az elsősorban zenei kottákból készült tárgyak átlényegítése bizonyos értelemben a montázs módszerét követi, hiszen a régi kotta az átszabás során elveszti eredeti funkcióját, az olvashatóságot, legjellegzetesebb részei (a borító és a hátlap) a kortárs művész invenciójának játszótérén egy sosem volt camouflaze tárgy részévé válnak. A montázstechnikával létrejött fiktív könyvek felszínébe a zongora jellegzetes darabjain (billentyű, zárszerkezet) túl egyéb, főleg kör alakú tárgyakat (fénykép, távcső, nagyítólencse, babakocsi kereke) is applikál a művész, míg végül a könyv teljesen kibillen szokásos értelmezési tartományából, és olykor forgathatóvá válik (*Forgatókönyv installáció*, 2008, 53. kép), máskor különleges tékaként rejt magában sűrű történeteket (*Eugenie Martin*, 2007). A kétezres évek könyvtárgyaira jellemző elegáns és dekoratív fogalmazásmód finom iróniával fűszerezve kérdez rá a múlt emlékeinek nosztalgijával való kapcsolatára (54-56. kép). 2010 után azonban Barabás új forrást talál: saját művészeti életútja során, a 80-as évektől az ezredfordulóig összegyűjtött katalógusok, folyóiratok, művészeti könyvek, meghívók, papíralapú dokumentációját dolgozza fel könyvtárgyaiban. Nemcsak egy korszak művészettörténeti eseményeire pillant vissza, hanem folytatja a hangszerek megőrzésekor és átlényegítésekor korábban már számtalanszor feltett kérdést: hogyan lehet viszonyulni a (közel) múlt emlékeinek megőrzéséhez a drasztikusan megváltozott jelenben? Mi a könyv üzenete és öröksége a digitalizáció és a virtuális valóság korában? A monumentális *Art of the 20th Century* című könyvtárgy-installáció (2005–2009, 57., 58. kép) darabjai különböző kortárs könyvleletek, amelyeken Barabás „mélyfúrás” végez. A könyvtestből kivágott betűk és részletek nemcsak újabb és újabb plasztikai és vizuális rétegeket tárnak fel, hanem rávilágítanak a közelmúlt művészettörténeti összefüggéseinek és asszociációs lehetőségeinek képlékenységére is.

¹³ Barabás Márton: Nyitány. Kiállítás a Miskolci Galériában. In: *Barabás Márton: Zongoraátirat. Művészeti íráskönyv. Új Művészet*, Budapest 2021. 166. o.



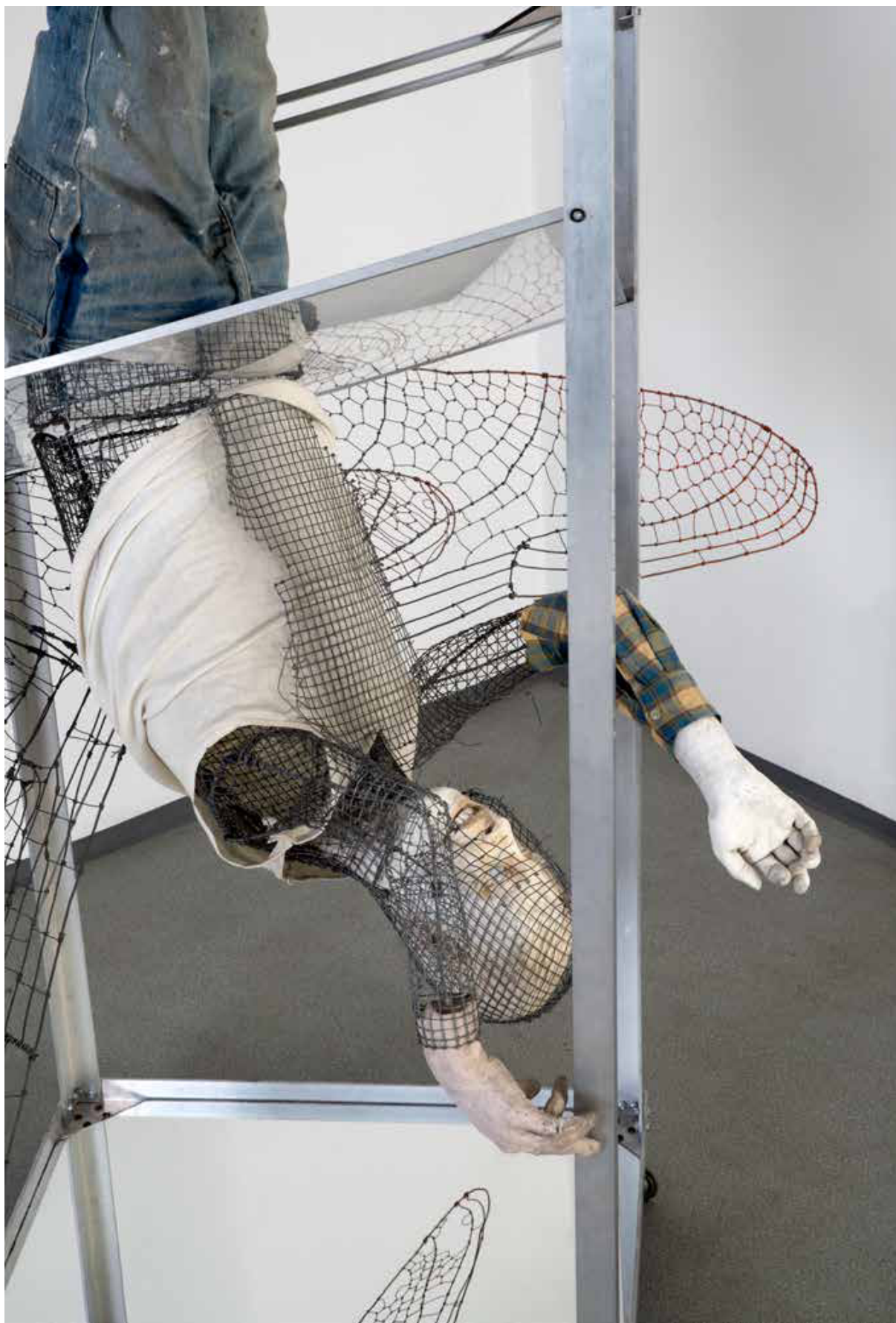
8 | Őnarckép | Self-portrait | 1981–1982 | op. 8 |
 olaj, fa, farost | oil on wood and fibreboard | 61 × 127,5 × 6,5 cm |
 Gyárfás gyűjtemény | Gyárfás Collection

Barabás Márton négy és fél évtizedes alkotói pályáján a tág értelemben vett kultúra újrahaznosítását tűzte ki céljául, amelyet olykor csendes konceptualizmussal, máskor érzéki festőiséggel, néha a preparátor szigorú következetességével, vagy épp áradó játékosággal és humorral bont ki, mint legújabb, kifejezetten szintetizáló jellegű munkáin. Ezek a naplószerű tárgyegyüttesek (*Hiányzó négyzet*, 2008; *Páva variációk*, 2018; *Lángliliom*, 2017, 62. kép) számos életrajzi utalást hordoznak: önreflexióként ismét felbukkannak a sokszor feldolgozott Parthenon-fríz ikonikus részletei, a gyerekkorban gyűjtött gyufaskatulyák egyes darabjai, vagy az itt-ott talált organikus geometriájú fenyőtobozok és apró kövek, melyek végül harmóniát és arányosságot sugárzó, átgondoltan megszerkesztett vizuális képrejtvényekbe szerveződnek, olyan asszemblázsokba, amelyek az állandó ismétlődésre, az örök körforgás determináltságára reagálnak.

Barabás Márton szisztematikusan, rendszerető és rendszerező művész; munkássága 2021 szeptemberéig a zenei katalogizálás mintája alapján vezetett opuszkatalógusa szerint összesen 1205 számozott és negyven számozatlan alkotást jegyez. Művei jelentős része magyarországi köz- és magángyűjteményekben található, pár tucat műve rangos külföldi intézményekhez (Szczecin, Nemzeti Múzeum; Biedermann Múzeum, Donaueschingen stb.) és neves gyűjtőkhöz került. Szinte évente rendez egyéni kiállításokat, melyeken alaposan átgondolt installációkba rendezve mutatja be legújabb műveit. Művészetszervezőként, kurátorként és művészeti íróként is aktív. 2010-től éveken át tanította a képi ábrázolás rejtelmeit egy budapesti egyetemen. 2017-től a Magyar Művészeti Akadémia rendes tagja.

A művészethez és a kortárs léthez való kapcsolatát saját szavai világítják meg legjobban: „A művész hagyományosan extravagáns, felhívja magára a környezet figyelmét. De mi van akkor, ha ez a környezet tele van tompítatlan hangokkal, a korábbi vagy a jelenbeli szabályokat, az együttélés szabályait átlépő emberekkel? Marad a ma művészenek a csend, ahogy a sok színes reklámplakát között a fekete-fehér fotó, grafika is kivételes figyelmet képes kiváltani a színességben megcsömlött nézőből. Marad a hangossággal való szembehelyezkedés. A piano a fortissimók között.”¹⁴

¹⁴ Barabás Márton: Naplótöredékek, feljegyzések. 2013 nyara. In: *Barabás Márton: Zongoraátirat. Művészeti írások*. Új Művészet, Budapest 2021. 226. o.



9 | Ikarusz-konténer (részlet) | Icarus Container (detail) | 1978 | alumínium, vasháló, szilikongumi, műanyag, textil, bőr | aluminum, iron mesh, silicone rubber, plastic, textile, leather | 210 × 110 × 110 cm | Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria | The Museum of Fine Arts – Hungarian National Gallery, Budapest