

Pécsi Tudományegyetem
Művészeti Kar
Képzőművészeti Mesteriskola

GEOMETRIA ÉS GESZTUS A KORTÁRS FESTÉSZETBEN

DLA ÉRTEKEZÉS

Tolnay Imre

2 0 0 3.

Témavezető: *Keserü Ilona*
festőművész, egyetemi tanár, akadémikus, PTE MK KM Festészet program vezetője

Teoretikus konzulens: *Havasréti József*
tudományos munkatárs, PTE BTK Kommunikációs Tanszék

Tartalomjegyzék

I.	A geometria és a gesztus fogalmai a művészettörténetben, művészetelméletben.....	3
II.	Geometria és gesztus jelenléte a kortárs magyar festészetben.....	28
III.	A geometria és gesztus és kapcsolata saját munkáimban.....	62
IV.	Művészetpedagógiai tapasztalatok, gondolatok és program építészhallgatók képzésében.....	85
V.	Bibliográfia.....	90
VI.	Irodalomjegyzék.....	93

I. A geometria és gesztus fogalmai a művészettörténetben, művészetelméletben

A gesztusban és geometriában gondolkodásmódok, a világról alkotott különböző modellek, filozófiák ölthetnek testet, eltérő vagy rokon térszemléletek testesülhetnek meg, vagy kaphatnak szerepet. Ennek az értekezésnek a témája ugyanakkor nem a geometrikus festészet és a gesztusfestészet, hanem e két képalkotási elem együttes jelenléte. Mivel e két emberi jelhagyási metódus a modern és posztmodern képzőművészetben – bár bizonyos értelemben az ornamentika révén a geometria jóval korábban - vált önálló kifejező eszközzé, említésüknek és elemzésüknek a modern művészet, az avantgarde összefüggésében van igazán értelme. Ugyanakkor, mivel két meglehetősen nagy halmaz (geometrikus és gesztusfestészet) közös elemeit vizsgálja ez a disszertáció az alábbiakban, kategorikusan és olykor önkényesnek tűnően bizonyára kimarad e dolgozathból néhány klasszikus gesztusfestő és geometrikus művész tárgyalása, ezzel szemben néhány, szinte ismeretlen fiatal oeuvre említése a címadó téma értelmezési lehetőségének bizonyos sajátos útjait jelöli ki. Az utóbbi évtizedben számottevően változott és változóban lévő művészeti és kulturális kontextusok indokolják a címadó téma új időszzerűségét. A hatvanas évek óta lezajlott kulturális, mediális és egyéb változások, az újfestőiség, a kép fogalmának átértékelődése „geometria” és „gesztus” fogalmának új megközelítését, lehetséges olvasatait nyitja meg. Ezekkel az aspektusokkal az alábbi bekezdések foglalkoznak, majd egyéni alkotópéldákra fókuszálva igyekszem ezeket szemléltetni.

A témaválasztás okát röviden a műalkotás bizonyos definiálhatósági kritériumai indokolják, nevezetesen, hogy a minőségi kép létrejöttét nagyban meghatározza a szellemi-vizuális gesztikulálás (*gesztus-szándék*) alapvető igénye és a megfontolás, tervezés, szerkesztettség (*geometria-elv*) alapvető igénye. A két iménti elemet bármely alkotás igen fontos alappillérei közt kell említenünk, előbbi a szellemi-lelki, tudatos és tudattalan tartalmak teljes szabadságának *lehetőségét*, utóbbi a spirituális-racionális szabályok, organikus és geometrikus konstrukciók és struktúrák alkalmazásának *szükségességét* feltételezi.¹ Ha Worringer precíz és érzékletes fejtegetéseit és elemzéseit vesszük alapul a modern képzőművészet, s benne geometria és gesztus

¹ Wilhelm Worringer: *Absztrakció és beleérzés / Abstraktion und Einfühlung*, München, 1908/ Gondolat Kiadó, Budapest, 1989. 13-17.

meghatározásához, említett műve címe alapján talán azt mondhatjuk, *absztrakció* az anorganikus irányt, a geometriát, *beleézés* az organikus irányt, a gesztust jelenti. Az absztrakció azonban – írja Földényi F. László – „olyan ráatalálást jelent, aminek egyszersmind a lemondás az előfeltétele. S mivel képről, festményről van szó, érdemes felidézni azt a különös ellentmondást, amelyben alighanem minden absztrakció gyökerezik. A Biblia tanítása szerint Isten a maga *képére* és hasonlatosságára teremtette meg az embert (1 Mózes 1,26). Mégis, János állítása szerint az ember éppen attól ember, hogy nem hasonlít Istenre (1 János 3,2). Vagyis attól isteni, hogy emberi. A végtelen közelség és a végtelen távolság szegül szembe egy és ugyanazon lényben.”²

Az értekezés megpróbál tehát rávilágítani a két felületkezelési, jelhagyási mód egymást kiegészítő mivoltának sajátosságaira, jelentéstartalmaik, lehetséges ikonográfiai és más értelmezési lehetőségeik változásaira, elsősorban alkotói életművek, metódusok sajátosságainak bemutatásával. A gesztust az egyik legőszintébb, legemocionálisabb művészeti jelnek tarthatjuk, míg a geometria a racionalitásnak, a (főleg vizuális) világ modellezhetőségének egyik legősibb megnyilvánulási formája.³ A képi gesztus a festészeti szenvedély egyik mértékegysége, míg a geometria a szerkeszthetőség, rendszeralkotás eszköze, többek között a mesterséges környezetet tervezők egyik vizuális nyelve.⁴ A két jelhagyási metódus rendkívül nagy alkotói energia közvetítésére alkalmas, hiszen egy felületen történő alkalmazásuk páratlan (a párosból, kettősségből adódó) feszültséget hordoz. Geometrikusnak, vagy legalábbis azzal összefüggésbe hozhatónak tekinthetünk mindenféle szerkesztettséget felvonultató képi teljesítményt. Gesztusnak nevezhetjük a legtöbb tisztán érzelmi, indulati festészeti megnyilvánulást. Sőt ez utóbbi művészi tettek közé sorolható minden önkényes – racionális vagy irracionális, átgondolt vagy esetleges – festőien testet öltő cselekedet, tehát egy folytonosság megtörése, megszakítása, elcsúsztatása, valamely képi elem radikális eltakarása, elkenése, destruálása, földarabolása is. Valóban távoli rokonság, de a témaválasztással kapcsolatba hozható – különösen az új művészeti médiumokkal élve – a szándékos nagyítás, kicsinyítés, torzítás, repetíció⁵, vagy más képi minőségben (például médiumban) való megjelenítés. Motívumok nagyon különböző hordozókon

² Földényi F. László: *A testet öltött festmény / Birkás Ákos festészetéről*, Jelenkor, 1996/X. 863-868.

³ James G. Frazer: *Az aranyág*, Századvég Kiadó, Budapest, 1994.

Zolnay Vilmos: *A művészetek eredete / Pokoljárás*, Magvető Kiadó, Budapest, 1983.

⁴ Moholy-Nagy László: *Az anyagtól az építészetig*, Corvina Kiadó, Budapest, 1968.

⁵ Beke László: *Ismétlődés és ismétlés a művészetben* / in: *Művészet / Elmélet*, Balassi Kiadó - BAE Tartóshullám - Intermedia, Budapest, 1994. 39-46.

egymással, illetve közegükkel történő szembesítése egyben műfajok, szemléletmódok, metódusok, sőt kultúrák szembesítése is! Ezeket pedig elvi, gondolati gesztusoknak kell tekintenünk. A különféle – előbb felsorolt - vizuális transzformációk pedig ismert geometriai transzformációk. Ugyanakkor geometria és gesztus a képi kifejezőmód két szélső értéke, két legtávolabbi töltésű, jellegű pólusa: a gesztus a tudatalattiból vagy az animizmusból, az állatiból is táplálkozó tett, míg a geometria a szakrális tartalmak (itt: irracionalitás vagy inkább transzcendencia) különösen az ikonoknál⁶. Geometria van dominánsan jelen a mitológiai jelrendszerek ikonográfiájában is⁷, vagy éppen a racionális, a tudományos, a mérhető, a matematikailag meghatározható gondolatok kifejezőeszköze.⁸

A két vizuális-metodikai tényező (geometria, gesztus) szinte egyazon dolognak két ellentétes irányból való megközelítései, hiszen miként a *Koppenhágai Iskola* természettudósai is kijelentik, nem az anyag az elsődleges, hanem annak elrendeződése.⁹ A túlzónak tűnő kijelentést oldani látszik a megállapítás, miszerint gesztus és geometria egyaránt a síkhoz és térhez való viszonyunk alapvető elemei, illetve a világ modellezhetőségéről alkotott vélekedésünk elemi jelei, megnyilvánulásai. Azért is lehet szerencsés e két fogalom együttes jelenlétével való foglalatalkodás, mert ahogy a képzőművészet fogalom-és eszköztárába a XX. században került – sok mással együtt – e két tényező, úgy az építészeti gondolkodásba is viszonylag későn, a XIX. század végén került például a tér (mint a keletkező űr) fogalma¹⁰, e dolgot pedagógiai fejezete ugyanis építészhallgatók vizuális képzésével foglalkozik. Többek között az építész munkájában kerül(het) harmóniába *racionalitás* és *intuíció*, *humán* és *reál* gondolkodás, melyek, ha nem is egyeznek meg geometria és gesztus fogalmával, analógiaként érzékletesek.

Mi motivál vajon egy alkotót e két – végletes üzenetet is hordozó - jelhagyási metódus együttes alkalmazására? Mi mindent jelenthet egy-egy ilyen önkifejezési forma, ha egyeseknek akár szélsőségesen eltérőt? Milyen alkotói magatartásra, önkifejezési szándékra utal, ha valaki egy szerkesztett, mértanias művet gesztussal részben ellehetetlenít? Mi minden indíthat és irányíthat egy képzőművészt racionális,

⁶ P. Florenszkij: *Az ikonosztáz* / Moszkva, 1972./ Corvina Kiadó, Budapest 1988.

V. Bicskov: *A bizánci esztétika* / Moszkva, 1977./ Budapest, 1988.

⁷ Wilhelm Ziehr: *A kereszt / Jelkép és valóság*, Helikon Kiadó, Budapest, 1988.

⁸ Sain Márton: *Nincs királyi út! / Matematikatörténet* / Gondolat Kiadó, Budapest, 1986.

⁹ Werner Heisenberg: *A mai fizika világképe*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1958.

¹⁰ Ferkai András: *Űr vagy megélt tér?* / in: Pannonhalmi Szemle 2002. X/2. 19-27.

szerkesztett művei felől az emocionális, érzékibb kifejezésmód felé? Hogy változott a XXI. századra viszonyunk a gesztushoz, geometriához, hiszen a virtuális és más technikai lehetőségek révén szinte nincs lehetetlen a képi gesztus létrehozása és manipulálása, vagy geometriai problémák modellezése terén. Lehet-e egy műalkotásban a gesztus kiszámítottan megtervezett, vagy a geometria szenvedélyesen ösztönös? A sok és összetett kérdésre – remélhetőleg – részben már a fentiek is választ adhattak, de az alábbiak szolgálnak majd hitelesebb, részletesebb magyarázattal.

E disszertáció témáját hatvanas-hetvenes évekbeli jelenlétére reflektálva, hazai képzőművészeti történései okán már több forrás említi és elemzi¹¹, de az azóta eltelt idő sok tekintetben változást hozott. Nem hiábavaló tehát a geometria és a gesztus fogalmát, együttes jelenlétét és létjogosultságát az új kontextusokban is megvizsgálni. Érdekes és érzékletes megközelítés a téma megközelítésére a *káosz* és *rend* kettősség mai kontextusokban történő vizsgálata is¹². Változott hazánk szerepe a világ és Európa társadalmi-politikai-kulturális színterén és technikai-mediális vonatkozásokban is másképp ítéltetik a kép és a képzőművészet fogalma. Talán érdemes egy akkori reakciót, *Herbert Read* egyik 1965-ben kelt írásának néhány részletét megfigyelni: "A stílus hiánya a brutalitás felmagasztalására vezet. Talán nem is meglepő, hogy vandál, bűnösen erőszakos korunk a brutalitást kínálja fel a stílus pótlására. E tendenciát a mesterkéeltség és túlfinomultság ellen való lázadás eszméje motiválja és indokolja is bizonyos mértékig, és figyelemre méltó, hogy erősebb az építészetben, mint a művészet többi ágában(...) Egy brutális gesztus a művészetben éppen olyan bántó, mint a mindennapi viselkedésben. Brutális gesztusokkal rettegést lehet kelteni és vannak is a művészetben bizonyos helyénvaló hatások, amelyek eszköze a félelemkeltés vagy a terribilitá." Read írásában, bár még számos más, mai szemmel mindenképp furcsa kijelentés is található, cikke végén az alkotók egy része számára ma is érvényesnek tűnő, bár kissé apokaliptikus hangvételű mondat is van: "Amíg fel nem tudjuk tartóztatni a romlás és szabványosodás, a materializmus és tömegkommunikáció jelenlegi tendenciáit, addig a művészetet szakadatlanul a széthullás réme fogja

¹¹ Aknai Tamás: *Egyetemes művészettörténet 1945-1980.* / Dialóg Campus Kiadó, Budapest-Pécs, 2001.101-124.

Andrási Gábor-Pataki Gábor-Szücs György-Zwinkl András: *Magyar képzőművészet a 20. században* / Corvina Kiadó, Budapest 1999. 164-176.

Szabolcsi Miklós: *A neoavantgarde elterjedése, A neoavantgarde hozadéka* / A neoavantgarde, Gondolat Kiadó, Budapest, 1981. 99-114.

¹² Sóllymos Sándor: *Káosz és rend / káosz és rend értelmezése az ezredvégen*, előadás, Budapest, 1999.

fenyegetni."¹³ Hogy az iménti sorok születése óta mi történt, annak egy-egy szeletével foglalkoznak az alábbiak.

Geometria és gesztus szerepei, megközelítési lehetőségei

Nyilvánvaló, hogy a huszadik század képzőművészete bizonyos értelemben önmagával (önmeghatározásával), alapkérdéseinek felvetésével foglalkozik¹⁴, az új évezred hasonlóképpen, viszont minden megnyilvánulási forma változik az idővel, az alkotó generációk váltakozásával.

A közép-kelet-európai és ezen belül a magyar művészet igen markáns teljesítményeket adott és ad a címadó témák tekintetében a kultúra egésze számára.¹⁵ A képzőművészetben dolgozó kortársak egy jelentős részének tevékenysége is köthető a fent említett témához, még ha napjainkban többnyire más festészeti trendek jelentik is a hullámhegyet. Az értekezés szeretné egyértelművé tenni, hogy a címben szereplő két fogalom egymást kiegészítő, meglehetősen eltérő jelentéstartalmú elemek, emberi megnyilvánulásformák vizuális modelljei. Másként fogalmazva, - többek között - a festészet két fontos gyökerének, a gondolatnak és az indulatnak a - nem csupán kortárs - lenyomatai a geometria és a gesztus.¹⁶ A disszertáció szeretne rámutatni, hogy a geometria és a gesztus leginkább egyidejű jelenléte egy szellemi teljesítményben, nemcsak vizuális-esztétikai és ikonográfiai-szimbolikus szándékot illetve jelentést hordozhat, hanem filozófiai, etikai magatartást, illetve szellemi és szociális lázadást, de belső tartást, fegyelmezettséget is közvetíthet. *Greenberg*nél a modernizmus története a lehető legtisztább festésre való törekvést jelenti, azaz műfaji megtisztítással, redukcióval és egyfajta politikai programként is leírható.¹⁷

E dolgozatnak a kultúra egészével foglalkozó gondolatait a címadó téma és a művészeti-kulturális aspektusok és viszonyok változásai indokolják. Ugyanakkor – ezzel lejjebb részletesebben is foglalkozom – a jelen és a közeljövő képzőművészetének szinte kikerülhetetlen kihívásai, kérdései közé fognak tartozni a kultúrához való

¹³ Herbert Read: *A forma felbomlása a modern művészetben /1965.* in: *A neoavantgarde*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1981.160-165.

¹⁴ Umberto Eco: *A nyitott mű / Válogatott tanulmányok*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1976.

¹⁵ Pernecky Géza: *A Fekete négyzettől a Pszeudo-kockáig (Kísérlet a kelet-európai avantgarde tipológiájának megalapozására)* in: *A korszak mint műalkotás*, Corvina Kiadó, Budapest, 1988. 57-90.

¹⁶ Herbert Read: *The Meaning of Art / Penguin Books*, Suffolk, England, 1966. 33., 171.

¹⁷ Clement Greenberg: *Avantgarde és giccs / in: Művészetszociológia*, szerk.: Józsa Péter, Közgazdasági és Jogi Kiadó, Budapest, 1978. idézi Danto, 1994. 321-333.

viszonyunk, sőt magának a kultúra fogalmának az újradefiniálása is. Ennek a véleményemnek az okait röviden abban látom, hogy a képzőművészet a XX. század második felétől (újra?) szorosabb kapcsolatba került a többi művészeti és kulturális ággal. És míg fokozatosan eltávolodott – korábban meghatározó – alkalmazott-szokrális feladataitól, addig idézetszerűen, sőt egyidejűleg azelőtti töltését, tartalmait másként újratereztve lép színre olykor.¹⁸ Mialatt Nyugaton kulturális-vallási dominanciák, preferenciák vannak eltűnőben, addig Keleten, ahogy a globalizáció hatásai következtében múlni látszik, úgy nő is bizonyos tradíciók szerepe a hétköznapiakban és a kultúra szféráiban. Ezt két okból nem könnyen hagyhatja figyelmen kívül egy térségünkben, így Magyarországon alkotó: egyrészt hazánk mindig – földrajzilag, kulturálisan egyaránt – e két zóna határmezsgyéjén volt, másrészt a művészet egyik feladata, a művész egyik ismérve a hagyományhoz, a civilizációhoz való viszonyának feldolgozása. Bizonyos, az emberek gondolkodását, így az értelmiséget is determináló, de legalábbis befolyásoló „nyugati” tényezők – demokrácia, pluralizmus, multikulturalizmus stb. – az eddigiéknél jóval nagyobb expanzióval bírnak, míg e látszólagos hegemoniát jelentősen gyengíteni látszik az ázsiai térségek, vagy Latin-Amerika nemcsak demográfiailag növekvő szerepe.¹⁹

A művészek – így a képzőművészek – számára eddig adott technikai eszközök, lehetőségek tárháza mennyiségileg és minőségileg is gyarapodott az utóbbi évtizedekben. A *mennyiségi* tényezőben az az elgondolkodtató, hogy sok olyan társadalmi réteg, közösség kerül kapcsolatba a kommunikáció új eszközeivel, így a valóság új megközelítési lehetőségével (!) amelyekről ez egy hasonló korábbi műfajváltásban nem igazán volt elmondható. A *minőség* olykor dermesztően vagy delejezően ható változásai egyfelől valószínűleg nem „ütősebbek”, mint a fotográfia, vagy a film színre lépésekor.²⁰ Másfelől azonban mű és valóság, kép és tárgy, természetes és mesterséges élet viszonyai és kérdései egyre több és egyre komolyabb vizuális-etikai problémát vetnek fel. A gesztus és a geometria két olyan stiláris végpont, megnyilvánulási szélsőérték, amelyek, ha végigtekintünk a képzőművészet történetén,

¹⁸ R. Wittkower - M. Wittkower: *A Szaturnusz jegyében* / Osiris Kiadó, Budapest, 1996

¹⁹ Clifford Geertz: *Kultúrák / Az értelmezés hatalma*, Osiris Kiadó, Budapest, 1993.

²⁰ Vilém Flusser: *A fotográfia filozófiája* / Tartóshullám – Belvedere – ELTE BTK, Budapest, 1990. 32-33.

már jóval a nonfiguratív művészet előtt, illetve a tőlünk távol eső kultúrákban is tetten érhető szervezőelemei (voltak) a műalkotásnak.²¹

Társadalmi-politikai presszió, mondhatni gesztus elszenvedője, része, érintette lenni, hatása alá kerülni - valamiképp alávetettséget, egyfajta áldozattá válást jelent, mely történés gyakoribb kísérőjelensége volt a közép-kelet-európai művész-létnek, mint másutt. Ezért tetszhet hitelesnek a megállapítás, hogy például a hazánkban tevékenykedő művész gesztusa és geometriája megéltebb, mélyebb tartalmak hordozója (lehet) másokénál. A Nyugat-Európában vagy az Újvilágok valamelyikében alkotó művész extrovertáltabban viszonyul saját képi gesztusához, mint kontinensünk keletibb felén tevékenykedő, igaz, a személyes sors és vérmérséklet legalább annyira meghatározó, mint bizonyos földrajzi-társadalmi determináltság. Egy szabad alkotónál ez az előbb említett önmeghatározás, viszony-meghatározás szerencsés esetben, általában fontosabb, mint a valahova tartozás minduntalan való hangsúlyozása. Annak az értelmiségnek, akinek hazájában a közelmúltig szinte semmit sem volt szabad és minden számított, minden folt, szín, gesztus és geometriai szerkezet többlettartalommal, rejtett szellemiség esélyével bírt. Ma, amikor mindent szabad, már szinte semmi se számít.

Bár a geometria tudománya vitathatatlanul sok nagy Nyugaton született teljesítménnyel gazdagodott, talán nem véletlen, hogy *Lobacsevszkij* vagy a *Bolyaiak* tér-teóriái épp Európa tépázottabb felén jelentek meg és a tudomány kerekén részben a térségünkől származó elmék tevékenysége fordított nagyot a XX. században. Nem lehet például véletlen, hogy hazánkban a „Má”-t alapító *Kassák Lajos* valamennyi művészetet egyesíteni akaró, a művészi létezés formáját korszerűen törvényesítő forradalmi tudatossággal lépett fel.²²

A modern, nonfiguratív, tehát többek között geometriából és gesztusokból építkező képzőművészet létrejötté a világ és az európai kultúra alakulása mentén szükségszerű, logikus következmény volt. Ahogy a *Bolyaiakkal* a *nem-euklideszi tér*²³ problematikája, *Dosztojevszkij* a *nem-ödipuszi dráma*, *Schönberg*gel, *Bartók*kkal a *nem-hétfokú zene* a zenében, *Freuddal* és *Junggal* a *nem tudat-alapú lélektan*, *Nietzsche* *nem-idealista morálja*, *Bergson* *nem-racionalista ismeretelmélete* megjelent, vagy akár

²¹ H. Lützel: *Absztrakt festészet* / Corvina Kiadó, Budapest, 1970. 32-38. 96-99. 160-171.

²² Hamvas Béla – Kemény Katalin: *Forradalom a művészetben / Absztrakció és szürrealizmus Magyarországon* / Pannónia Könyvek, Pécs, 1989. 18.

²³ Bolyai János: *Appendix, A tér tudománya* / Akadémiai Kiadó, Budapest 1987

Marx utópiájában a *nem-osztálytársadalom*, úgy kell természetes jelenségnek tartanunk a *nem-figurális, nem-objektív képzőművészet* kibontakozását.²⁴

Ma egyfajta újromantika korát éljük, amely minden eddiginél tágabb stílári és metodikai pluralizmust hordoz. Nehéz újfajta gesztus, vagy geometrikus előadásmód képzőművészeti kitalálójának lenni a XXI. században. Műveinkkel felfűződünk egy láncolatra, melynek összképe általunk megváltozik, s e sorban elődeink és szomszédaink jelenléte által produktumaink és megítélésünk is módosulni látszik. Konstruktivitást és dekonstruktivitást egyaránt felmutató korunkra nyilván destrukció is jellemző, olykor hasonló mértékben, mint amilyen intenzitással alkot a világ. Amikor - nem is olyan régen - a kultúrák között viszonylag jól észlelhető és biztosabb határvonalak húzódtak, az emberek kultúrából is annyit fogyasztottak, amennyi fizikai, lelki, szellemi szükségleteiknek és kapacitásuknak megfelelt, a kultúrák nem pusztították egymást.²⁵ Pontosításként: a kultúrát ma inkább fogyasztani szokás, mintsem részének lenni, hedonista módon gyűjtjük, ahelyett hogy megélnénk, pótszereink "tengődés" helyett mélységeiben kellene "mámorosodni". Mindazonáltal kétségtelen, hogy a kultúrák harca a kultúrákkal egyidős és a médiumok dominancia-küzdélme sem a mai értelemben vett médiumokkal kezdődött.

Geometria és gesztus - bár igen sokféle, sokféleképp értelmezhető művészeti ténykedésre ráfogható a kultúrtörténetben, van néhány olyan ismérve e fogalmaknak, mely talán sajátosan a közelmúlt és napjaink közép-kelet európai (és magyar) alkotójának eszköztárára jellemzők. Egy erkölcsileg és szellemileg destruáló politikai-társadalmi környezetben a konstruáló művész személye a szembenállás, az alkotói autonómia, a kreativitás kifejeződése. Ez szinte bármilyen kor és rendszer szempontjából kritikus pont, ha nem sztereotip, ha nem udvari művészetről, vagy díszítőművészetről van szó, szinte mindig valami újnak a felvetése. Jellemzőnek gondolom, hogy gyakran csak felvetésről, nem kifejtésről beszélhetünk. A címadó téma két szava szemszögéből talán végigvizsgálható szinte az egész művészettörténet, igaz, ez elég sematikus, leegyszerűsített és túl didaktikus képet nyújtana. Bár a globalizáció elől, úgy tűnik, nincs menekvés, mégis vannak jellemzők, melyek irányultságai és centrumai ugyan el-eltolódnak, el-elmosódnak, de megmaradnak. A kelet inkább energiákban, bizonyos értelemben szakrális és intellektuális gesztusokban bővelkedik, a

²⁴ Hamvas Béla - Kemény Katalin *i.m.* 26.

²⁵ Hermann Keyserling: *Az újonnan létrejövő világ / Die neuentsehende Welt*, Darmstadt, 1926. 19-35.

nyugat inkább a szabályok, törvényszerűségek felfedője, őrzője, - többek között geometriai - rendszerek kreálójá, bár ez a kategorizálás kétségtelenül kolonizáló olvasatot is adhat. Az európai és ázsiai kultúra közötti különbség – sok más között – leginkább jelhagyási metódusaiban érhető tetten. A nyugati típusú írásrendszerekben a szerkesztettség, vagy inkább racionális absztrakció (itt: geometria), míg a keletiekben a kalligrafikusság és emocionális redukálás (itt: gesztus) dominál. A nyugati tipográfia a sokféle (betű)típus megteremtésében keresi a szabályt, a rendet, az orientális írásbeliség az *egyedi*, a megismételhetetlen jelekből kreál logikai rendszert. Az előbbi radikálisan absztrahál, az utóbbi a képi olvasat – számunkra nehezen befogadható gazdagságú - tradíciójához kötődik.²⁶ Talán ezen a ponton, és az írás-jel, a betű modelljén keresztül lehet legérzékletesebben szemléltetni, hogy a *gesztus* és a *geometria* egyaránt hordozza, hordozhatja a *statikus* és *dinamikus* tartalmakat.

E két fenti kulturális pólus metszéspontjaiban születtek a mi térségünk szellemi teljesítményei, még ha ezek jelentős részéről a világ szerencsésebbik fele nem is eléggé vett tudomást. Talán elfogultság és bármiféle hazabeszélés nélkül állíthatjuk, hogy ebben a kétpólusúságban rejlenek a közép-kelet-európai térség népművészetének és képzőművészetének mélységei, gazdag rétegei.

A formanyelv közelmúltbeli megteremtői, nagy alakjai

A XX. század egyik művészeti teljesítménye a mindenfajta ábrázolási feladattól megszabadított, és önmagával azonosult kép, illetve a médiumok kibontakozó sokfélesége, ami – bizonyos tekintetben - mentesítette a képet a tőle idegen elkötelezettségektől.²⁷ Az 1940-es évek végét és az 50-es évek elejét festészetében az ábrázolt tárgytól való távolodás jellemzi. Lazul a formák és a színek kapcsolata a motívummal, amelyek egymáshoz korábban szorosan kötődtek, de anélkül hogy teljesen önállósulnának. Nyilvánvaló az absztrahálódás folyamata, amely a második világháborút követő időben egész Európában kötelező erővel jelentkezett.

Geometria és gesztus együttes jelenlétének, expresszív, de misztikus, lírai formanyelvének egyik kortárs európai megteremtője és igen termékeny, markáns

²⁶ Miklós Pál: *A sárkány szeme / Bevezetés a kínai pikúra ikonográfiájába*, Corvina Kiadó, Budapest, 1973.

²⁷ Kazimir Malevics: *A tárgy nélküli világ / részletek*, 1923-27.

képviselője *Antoni Tàpies*. Az egyik legnagyobb élő katalán művész, aki máig aktív, meghatározó tényezője a festészetnek. Világára provokatív, a mű anyagiságát hangsúlyozó alkotásmód jellemző. Hagyományos és nem hagyományos technikájú festményeket, grafikákat, szobrokat készít, hétköznapi anyagokat-tárgyakat használ fel műveihez. Katalán gyökerei – mint mondja – mélyen összefonódnak országa történelmi sajátágaival, „a nagy portyák és kulturális kölcsönhatások országaként” jellemzi hazáját. Fiatal korában hatott rá a barcelonai szecesszió, szülei révén a könyvek közelségében telt ifjúkora, sok szürrealista festő és költő barátja volt. Alkotótársaival 1948-ban művészeti folyóiratot alapít *Dau al set (A kocka hetedik oldala)* címen. Nemcsak barátjaként, hanem példaképeként is számon tartja *Joan Mirót*, bár nem annyira képei, mint inkább szemlélete, jelleme miatt.

Korai műveire a spanyol polgárháború és az azután kapott tüdőbaja, illetve az abból való kilábalása alatti és utáni meditációs gyakorlatokban szerzett létélményei és élelátása hatott. Anyaghasználat szempontjából a dolgok szélsőséges végletei érdeklik: a matéria és az antimatéria szerepe az életben és a művészetben. Diktatúra-ellenes elkötelezettsége miatt börtönbe is került, munkáinak jelképrendszerét is erős filozófiai és etikai töltés jellemzi. Vallomása szerint Tàpies hisz a művészet mindennapi életre ható és jobbitó erejében, ilyen értelemben egy tudatos, a geometriához hasonló elvű szerkesztettség vonul végig művészetén. Ugyanakkor rendkívül fontos szerepet ad a spontaneitásnak, a gesztusnak, szándékosan gyorsan használható anyagokkal, például homokkal dolgozik. Teljesen eltérő méretű művein disszonáns harmóniát alkotnak a - sokszor szakrális jelentéssel is bíró – hagyományos jelképek és a hétköznapi legprofánabb tárgyai, talált konstrukciói, valamint a legmélyebb ösztönvilágot és indulatokat megidéző gesztusok.²⁸ (1; 2. kép)

A jelentős XX. század közepe utáni vizuális átalakulási folyamathoz hozzájárult életművével *Emil Schumacher* is. Művészete, bizonyos jelenségek domináns szerepe alapján, több szakaszra osztható. Schumacher az 50-es években ballaszt-anyagokkal – például homokkal – gazdagított alapozást alkalmaz. A kép hordozóanyagának testiségét hangsúlyozza a szín rovására, amely színtelenségévé sorvad és a forma rovására, amely vékony rovátkákban kapaszkodik az anyaghoz, ráncokkal barázdált öreg bőrhöz hasonlóvá alakítva a kép felületét.

²⁸ Török Judit: *Lidércek és mágnesek / Beszélgetés Antoni Tapies-vel*, Új Művészet, 2000/6. 9-11.

Az 1960-as évek elején készült képeken súlyos vonalak ássák be magukat az alap közegébe, mintha lávafolyamok lennének. A forma magából a festési, képkalkotási eljárásból adódik. Papírt, bádogot és más anyagokat – úgynevezett tapintási objektumokat - applikál műveibe és ezzel egyrészt fokozza a képkalkotó elemek anyagszerűségét, másrészt önállósítja a vonalat, vagyis elkülöníti azt, amit előbb összehozott. 1967-68-ban nyolc hónapra Minneapolisba megy, a School of Art vendégprofesszoraként, túlnyomórészt ott jönnek létre, papírlapra, azok az érdes, merev kompozíciók, amelyeknek meghatározó eleme a vonal. Ezeknek a sora a hetvenes évekig folytatódik, e képek megpróbálják egyetlen összefoglaló és oltalmazó gesztussal körülhatárolni a színeiben és anyagában szikárrá szegényített képet. „Mindenekelőtt meg kell szabadulnunk a korábbi képektől, amelyeket már megcsináltunk. Az utolsó kép, amit megfestenék, még elérhetetlen cél, azért kezdek neki újra és újra. Gyakran tönkre kell tennem szép részleteket, tetszetős és élvezetes dolgokat annak az igazságtartalomnak a kedvéért, amit a képpel ki akarok fejezni.”²⁹

Emil Schumacher úgynevezett *Késői képei* egy olyan paradox módon megközelíthető művészet, amely nem a fogalmi gondolkodás számára készült, de produktív módon, fogalmilag kell megközelítenünk. Olyan objektumokat készít – írja róluk Beke László – melyeknek jelentése az, hogy korábban nem léteztek. Teremtésről, teremtettségről, születésről, létezésről „szólnak”. „Meggzóalattatják” a festéket a maga anyagosságában, amint éppen színné válik, de még nem vált azzá. Az anyag létezés módját a néző olyan elementáris módon éli meg, mint például a szikkadt föld, vagy az iszap, a buján rothadó hulladék, vagy a fortyogó lekvár látványát. A képek dekomponáltak, mert a művész valószínűleg nem tervezi meg előre az alkotását, hanem „hagyja” a matériát működésbe jönni, majd e működést önmagától megszűnni.³⁰ Gesztusait szinte nem engedi formává válni, valamilyen hallatlanul fegyelmezett felszabadultsága (!) irányítja e folyamatot, vonalai is vezetnek a felületeken keresztül-kasul, de csak egy majdnem-geometria elemei, tiltva van nekik konkretizálódás, egzaktta lényegülés. Schumacher festményei nem téveszthetők össze Tàpies vagy *De Kooning* műveivel, noha testvéri rokonságban állnak velük. Ezek a képek mégis önálló egyéniségek, bizonyos mértékben még az alkotójuktól is függetlenítik magukat: a festék

²⁹ Dieter Honisch: *A kép önálló lehetősége Emil Schumacher művészetében* / Kiállítási katalógus, Bp. Műcsarnok, 1989.11-18.

³⁰ Beke László: *Jobb későn, mint soha* / *Schumacher festészetének létezés módjáról* / Kiállítási katalógus, Bp. Műcsarnok 1989.7-8.

texturája magához igazította a Késői képek szignatúráit – a festő legszemélyesebb jelét is kusza vonalhálóvá alakította. (3. kép)

Geometria és gesztus, mint regionális kulturális sajátosságok

E dolgozat érdeklődési köréhez a hazai mellett a mai kelet-európai festészet áll közel leginkább. Ezért itt most nem bizonyos életművek szorosán a disszertáció témáival párhuzamba állítható elemzésére vállalkoznék, hanem néhány – nézetem, vagy inkább érzésem szerint - kulturális sajátosság felvázolására. Kulturális jelenségek különös együttállása, szinte törvényszerű, hogy különös, egyedi karakterű művészetet, ez esetben képzőművészetet teremtsen.

Ami a balkáni művészeti oktatási intézményekben, illetve az onnan kikerülő - bármely nemzetiségű - művészek munkáiban is tetten érhető, hogy van egyfajta kulturális-művészeti kötődésük a bizánci tradícióhoz. A bizánci mozaikok, díszítmények, miniatúrák, és máig élő, meglehetősen konzerválódott jellegük, műfaji és stílári kisugárzásuk, az ikonok kompozíciós-, szín-, és több esetben témavilágával állítható párhuzamba a kortárs romániai és a többi balkáni ország képzőművészete. Ezen országok lakói nyilván a Nyugattól eltérő kulturális, társadalmi és vallási hagyományaik miatt valamelyest másként gondolkoznak időről, térről, hierarchiáról, hagyományról és megújulásról, mint a művészetben ma meghatározóbb népek.³¹

Kétségtelen az is – legyen az bármilyen meglepő a szekularizálódott magyar művészeti közegben – hogy keleti szomszédaink képzőművészete a mienknél sokkal intenzívebben és mélyebben foglalkozik önmön identitásának és a (vallási) tradícióknak a kérdésével. A transzcendencia és a művészet szoros kapcsolata, ami Nyugaton (*Newman, Bacon, Beuys, Rainer*) vagy Magyarországon (*Türk, Lovas, Jelenczky*) inkább egyéni vállalás, hajlam, döntés függvénye, a román alkotók számára szinte kollektív probléma, egyike a nehezen kikerülhető, válaszadást igénylő feladatoknak.³² Az orosz alkotóknál egy igen erőteljes és páratlan súlyú irodalmi-művészeti folytonosságból kinövő, az orosz hagyományt és a modernista vizualitást és gondolatiságot ötvöző filmművészetet hozott létre *Tarkovszkij*.

A friss, de kimódolt ecsetvonás, gesztus a távol-keletiekénél írásos vagy képi

³¹ Viktor Bicskov i.m., Pavel Florenszkij i.m.

³² Pataki Gábor: *Stiliztikai mátrix a mioritikus térben*, Új Művészet 1998/VII. 14-16.

információ hordozója, mindig hosszas meditáció eredménye és rendkívüli tiszteletben tartott tradíció átörökítése. Ugyanezt (is) hordozhatja a mi kultúránkban születő gesztus is, de többnyire nincs olyan előzménye, mint keleti kollégáinknál, még ha sok európai művész e hitben él és úgy is tesz, mintha lenne. Hogy Kelet-Ázsia mint fogalom használható-e viszont a kortárs kultúrában is, e kérdésre valószínűleg csak nemleges válasz adható. Korunkban és attól tartok a következő évtizedekben is, igencsak központi kérdés lesz a művészet és egyáltalán bármilyen érték megítélése szempontjából, hogy a kulturális, regionális illetve tradicionális sajátosságok, vagy a globalizáció mindenhatósága, avagy ezek sajátos, változó arányú elegye lesz-e a meghatározó.³³ Lesz-e a fönti összetevők között még nagyobb szakadék, vagy sem? Úgy tűnik, a kortárs művészet Európában meg az USA-ban "születik". Japán vagy Kína esztétikai elvei (sőt egész kultúrája, gondoljunk bele, mennyi mindent vett át tőlük a világ a gasztronómiától, a gyógyászatot a sportokig) elég jelentős hatással voltak az elmúlt másfél évszázadban a mindenkor ránk is ható Nyugatra. Mégis valószínűleg egyre nehezebb megtalálni a határmezsgyét, ahol ez vagy más hagyomány összeegyeztethető az egyetemes kortárs művészet nyelvezetével. Ugyanakkor nyomon követhető, hogy a legközelebbi (itt térségünkre gondolok) és a távoli illetve legtávolabbi Kelet (Ázsia) számára a mércét, az abszolútnak hitt értékmérőt a nyugati művészeti akadémiák és galériák jelentik. Ez persze nem jelenti azt, hogy minden nem Nyugaton alkotó művész a Nyugat felé sodortatik, vagy hogy vigyázó szemünket csak Párizs irányába tudnánk és akarnánk vetni. Így joggal teheti fel magának a kérdést a mai közép-kelet-európai alkotó, mihez vagyok, mihez legyek közelebb, Kelethez vagy Nyugathoz?

Nyelv és vizuális nyelv összefüggései

A huszadik század második felében a világ bizonyos értelemben átköltözik a nyelvbe. Azt is mondhatjuk, hogy a nyelvi jelek könnyen vizuális jelekké válhatnak. E két terület közötti átjárás mentén furcsa kettőslátásban ragyog fel a jelölő-jelöllet (régábban: jel-jelentés) viszonya. Új jelölt objektumokat behelyettesítve megzavarhatjuk fogalomtárunkat, új dimenziókra szabadítva egyben a vizuális kifejezésformákat is. Ezen utakat, tehát új elemek beemelését a képzőművészetbe, tudatosan alkalmazzák, mint látjuk a mai művészek. Ezzel kapcsolatban sok érdekes

³³ Miklós Pál i.m.

kérdés fölmerülhet, az egyik az, hogy mitől tekintünk egy behelyettesítést eredetinek, attól-e hogy ki használja először a képzőművészetben, vagy hogy hogyan kerül oda, a reklámokból, virtuális vagy akár ipari-technológiai folyamatokból?³⁴

„Az ember bensejében fokozódnak... a szólásra képtelen rétegek, hiszen a nyelv adja a Belső és a Külső lényegi kapcsolat mezejét és a nyelv olyan mértékben magvas és realitással teli, amennyire a két oldal szilárd gyámköve között kiépíti magát. Köznyelvünk sajátos fakóvá válása azonban egyre kevesebb eszközzel egy nagyobb hitel felvételére kényszerít minket, így azután immár bevontuk a nyelvbe az összes elérhető szuperlatívuszt, ezeket már csak végtelen ismételtetéssel lehet meghosszabbítani.”³⁵

Gehlen szavai jól kifejezik azt a terminológiai, módszertani válságot, amivel a századvég-századelő művészettörténet-írása küszködik. Különösen igaz ez, ha figyelembe vesszük, hogy a fenomenológia, a hermeneutika és más XX. századi filozófiai irányzatok milyen túlbujánzó terminológiai apparátust vonultattak fel. A tudományhatárok berobbanásával a nyelvi, terminológiai dzsungel még áthatolhatatlanabbá vált. Gondoljunk csak arra, hogy a strukturalizmus divatja már rég elmúlt, de a mai napig nem sikerült mindenki által elfogadható struktúra-meghatározást létrehozni, viszont számtalan különféle tartalmú és terjedelmű – korlátozott érvényű struktúra-meghatározás létezik, ilyen például a posztstrukturalizmus. Súlyosan érinti a művészettörténet-írást ez a probléma, mert a terminológia-alkotás nem mindig tud lépést tartani a kortárs művészet formai gazdagságával. Kettős veszély fenyegeti az interpretátort: vagy megmarad a standardizált klasszikus terminológiáknál és ezek variánsaiból újabb mutáns létrehozásával próbálja felépíteni mondandóját, ami azzal a veszéllyel jár, hogy a szofisztika és a tautológia terméketlen csapdájába esik, vagy utat nyit az új terminológiáknak, melyek parttalaná tesznek egy értekezést – esetleg érthetlenné – és azzal a veszéllyel járnak, hogy interpretáció és interpretáció között ismét nagyobb lesz a különbség, mint mű és mű között. Az értelmezés problémája hatványozottan jelentkezik, ha a nem ábrázoló művészetet próbáljuk leírni. Például *Mathieu* (4. kép), *Soulages*, *Tàpies*, műveit szemlélve azzal a dilemmával kerülünk szembe, hogy a meglévő szakkifejezéseket nem mindig, vagy nem egyértelműen tudjuk

³⁴ Umberto Eco: *A modern festészet progresszív szerepe* in: *A nyitott mű*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1976. 164-174.

³⁵ Arnold Gehlen: *Kor-képek / A modern festészet szociológiája és esztétikája*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1987.

alkalmazni, sőt a kialakulóban lévő kifejezések is közelebb vannak a költészeti, filozófiai műszavakhoz, ha nem egyenesen onnan származnak. Ezek a kifejezések szubjektivitásról szólnak, kozmikus víziókról és spirituális, lelki mozzanatokról. A szavak jórészt nem képzőművészeti jellegűek, az ikonográfiai szótárban nem ismertek. Valamiféle gondolati áttételt feltételeznek, azt is mondhatnánk, hogy a koncepció tárgyiasulására.

Köztudott, hogy a modern igazság angolul beszél.³⁶ (A Nobel-díjasok 62%-a a természettudományokban vagy amerikai, vagy ott dolgozik, 14%-uk brit. Aki szépet ír, és jót cselekszik, annak nem muszáj szükségképpen az angolul beszélő világból jönnie, lehet ázsiai vagy dél-amerikai is. A tanulság ebből az, hogy napjainkban egy komoly ember – és a Nobel-díj Bizottság tagja mindig ilyen - úgy gondolja, hogy az igazság angolul beszél, míg a szépség vagy a jóság egyenletesebben lehet elosztva több nyelv és kultúra között. A tudomány objektív univerzalizmusa a világ egy kiválasztott (San Francisco és London közötti) sávjában virágzik, míg az etikai és esztétikai partikularizmusok általánosabban oszlanak meg. Hogy hogyan súlyozódik ez a vizuális kategóriák, formanyelvek esetében, arra éppen az előző szakaszban írottak világítanak rá, furcsamód ahelyett, hogy az irodalomról az utóbb írottak vonatkoznának a képzőművészetre is. A művészet, mint tudjuk, nemzetközi, csak ennek a nemzetköziségnek a karaktere, preferált megnyilvánulásai determináltak valamelyest. A képfelületen megjelenő „hiba, tévedés”, egy felület felsértése ma csak többszörösen szándékos lehet. Az avantgard elődök generációi véletlen, vagy inkább annak láttatott tettekkel, gesztusokkal bukkantak elő, a mai utódok szinte csak idézők-idézetők lehetnek. A mai képzőművészek műveiben – legyen az kép, installáció vagy performance – a korábban is feldolgozott témák és ezelőtt is használt vizuális eszköztár elemei jelennek meg, de ma valamelyest másként, mint a 60-70-80-as évek kontextusában. Hűvös távolságtartás, ironikus tárgyilagosság jellemző inkább a mai művészeti trendek többségének produktumaira. Így bizonyos szempontból konzervatívnak is nevezhetjük a gesztus és a geometria kifejezésmódjával alkotók szemléletmódját. Bár ez esetben a konzervativizmus, mint bizonyos, ma már nem korszerű művészeti eszközök makacs újraértelmezését, a folyamatos időszerűséget is jelentheti, míg az aktualizmus az épp legaktuálisabb trend meglovaglását.

³⁶ Sergio Benvenuto: *Az igazság angolul beszél* / Magyar Lettre Internationale 2000/37. 71-77.

Művészet és kultúra átváltozásai a közép-kelet európai térségben

A posztsztálinista országokra úgy tekintett a nyugat, mint a modern, azaz a nyugati kultúrák egyre erősödő színtereire.³⁷ „A nyugat «kolonializációs stratégiájának hatékonyságát fokozta a nyugati kultúra jellemző Kelet-Európa-felfogásmódja. Keleten ezt a fajta «kolonializációt» inkább felszabadító, mintsem elnyomó erőként fogták fel, ellentétben a szocialista-realizmussal, amelyet mindig is par excellence kolonializációnak tartottak.»³⁸ A legpontosabb, ha ezt a posztsztálinista térséget érintő történet, nyugati törekvést posztkolonializmusnak nevezzük, egy mára divatba jött terminológiával.

Önazonosságunk problematikája nem redukálható a szubjektivitás-objektivitás kérdésére, figyelembe kell vennie a „röppályát”, a mozgást, az emberi lények mind fizikai, mind kulturális szempontból „vektoriális természetét”. A kelet-nyugat fogalma semmiképp sem semleges. A fogalmak értelmezése sok tényezőtől függ „ideát” és „odaát” és különböző, sokszor teljesen ellentmondásos elrendezésű koordinátarendszerek vázolódnak fel. Az ily módon megalkotott európai kultúra dinamikus geográfiája, amely valóban nem egy, hanem sok Európa létezését fedi fel, akkora kihívást jelent, amelyet életterünk/tereinek megértése érdekében érdemes vállalni. A földrajzi fogalmak, és különösen azok vektorainak szemiotikája feltárja egy adott hely kulturális dinamizmusát.

Ma Európa földrajza valójában nem kevésbé, hanem sokkal összetettebb, mint negyven, vagy akár tíz évvel ezelőtt. Tíz-tizenkét évvel a vasfüggöny és a berlini fal leomlása után Európa földrajza jelentős átalakuláson ment keresztül. Ahogy azt egyik művével *Bukta Imre* képzőművész is tulajdonképpen bemutatta, Európára még mindig sokféle felosztás jellemző (Fekete fehér igen nem – Az ördög nem alszik, performance, Miskolc, 1989). Több az ország, hosszabbak a határok, egyre összetettebb megosztottságok jelentkeznek, Európa lakói új feszültségek és háborúk tapasztalatain osztoznak.

³⁷ Gianni Riotta: *Elég volt a nyugati kultúrából!* / Magyar Lettre Internationale 1997/25. 76-78.

³⁸ Zygmunt Baumann: *Identitás és globalizáció* / Magyar Lettre Internationale 2001/42. 76-78.

A kilencvenes évtized előtt térségünkben Jugoszlávia például különleges státuszt élvezett és kulturális területen sokkal nyitottabb volt, mint Lengyelország vagy Magyarország – Bulgáriáról, az NDK-ról és Romániáról nem is beszélve -, annak ellenére, hogy a Tito által megteremtett rendszer sem tűrt semmiféle szervezett ellenzéket és tiltotta a politikai és más állásfoglalások egyértelműen független formáit. A volt Jugoszlávia utódállamainak kulturális-művészeti önazonosság-keresését rendkívül érdekes, tanulságos és „geokulturális” szempontból hazánk tekintetében bizonyos értelemben hasonlatos jelenségnek tartom.

Míg Szerbia az orosz-ortodox kapcsot próbálja szinte töretlen folyamatossággal erősíteni, Szlovénia egyértelműen és megérdemelten Közép-Európára jellemző csatlakozási ambíciókat dédelget. Szlovéniában bevallottan jelentős anyagi, szellemi és szervezési energiákat fordítanak a hazánk negyedét kitevő területű és ötödét kitevő lakosságú országban a művészetek, a kultúra támogatására. Ugyanakkor az egész jugoszláv és ex-jugoszláv térség a művészetek több ágának egyik erőteljes bázisa volt és maradt is. Méltán nevezhetjük a térséget több kulturális ágban Európa meghatározó részének, például a grafikában máig az egyik legfontosabb centrum Ljubljana.

Ilyen körülmények között már nem lehetséges Európát kizárólag a kelet-nyugat politikai kategóriával leírni. A szovjet (és Jugoszlávia esetén „orosz-közeli”) birodalom helyén kialakult „szürke zóna”, amely „már” nem a kelethez tartozik, de „még” nem a nyugat része, azaz a Baltikumtól a Balkánig nyúló új Közép-Európa valószínűleg nem lesz hosszú életű művészeti értelemben. A közeljövőben új határok, (a berlinihez hasonló) új falak fognak húzódni a hagyományos értelemben vett Közép-Európa területén; az újra felosztott Európa új határvonala valószínűleg a történelmi Közép-Európa szívéen (vagy ahogy *Konrád György* írta, „köldökén”) fut majd keresztül Szlovénia és Horvátország, Csehország és Szlovákia, Lengyelország és Litvánia valamint Magyarország között. A közép-európai kultúrák röppályái változófényben vannak; a földrajzi, kulturális hivatkozási pontok egyre összetettebbé válnak.³⁹

A reklámok, mivel továbbra is az emberi kreativitás hozza létre őket, most is megújulásra képesen, sok egyéni és eredeti elemmel jelennek meg a színen. Másrészt ebből a szemszögből nézve a képzőművészet valószínűleg még mindig szerencsésen függetlenebb helyzetben van, mint a média reklámjai, a multimédiás produktumok. A

³⁹ Piotr Piotrowski: *Európa Szürke zónája / A Fal után – Művészet és kultúra a posztkommunista Európában* című kiállítás katalógusa / Moderna Musset, Stockholm 2000, ford. Varga Katalin

műalkotást létrehozónak minden alkotói tetteinél, több eszköz, köztük hagyományosan közvetlen eszközök állnak rendelkezésére, így több személyes momentumot vihet munkájába. Bár az autonóm és az alkalmazott művészet egyre inkább hatással vannak egymásra, bizonyos jellemzőket, úgy tűnik, sosem tudnak, nem is akarnak elhódítani egymástól. Multimédiás CD-romokat szerkesztők szerint egy-egy ötletük néhány hónap vagy hét alatt elavulhat, munkájukat tehát a „mindig újat” elve kell, hogy motiválja leginkább. A képzőművészetben létrejövő műnek ha csak az elkészülési, bemutatási (kiállítás) idejét és az azt leereagáló publicisztika megjelenését tekintjük, már e folyamat egyetlen fázisa is hosszabb lefutású lehet az imént említett műfajnál.

A közelmúltról, mai képzőművészetünk előzményeiről

Magyarországon 1957-től kikristályosodott egy többé-kevésbé radikális modernista (avantgárdnak, később neoavantgárdnak nevezett) csoportosulás és különböző experimentális irányzatok, melyek túlnyomó többségét a honi kultúrpolitika a „három T” túrt és tiltott kategóriájába sorolta.⁴⁰ Az elítélés egyik legfőbb oka az volt, hogy ezek az irányzatok egytől egyig nyugati, polgári jellegűek, következésképp ellenségesen lépnek fel a szocializmus ideológiájával szemben. Az 1960-as, 1970-es évek avantgárdja következetes harcot folytatott a kifejezés szabadságáért.⁴¹ Ennek létrejöttével értelmüket veszítették a művészeti protestálás összes lehetséges műfajai és formái. Az avantgárd egyes ágai a művészeti demokratizmus újabb formájáért küzdöttek: azt hirdették, hogy „mindenki művész”.

A kilencvenes évek művészete Magyarországon négy fő pilléren, hazai hagyományon nyugszik. Az első három pillérnek a magyar avantgárd tradíció három rövid „aranykorszakát” tekinthetjük. Ezek pedig az aktivista, konstruktivista mozgalom, a *Kassák-kör* művészete a tízes évek végétől a húszas évek közepéig, majd az Európai Iskola, illetve a *Kállai Ernő* szervezte csoportok tevékenysége a negyvenes évek végéig, ezután pedig a neoavantgárd törekvések *IPARTERV*-es generációja a hatvanas években. A negyedik pillér a transzavantgárd, az új festészet – „új szenzibilitás” jelensége és

⁴⁰ Révész Sándor: *Aczél és korunk* / Sík Kiadó, Budapest, 1997.

⁴¹ Tábor Ádám: *A váratlan kultúra / Esszék a magyar neoavantgárd irodalomról és művészetről*, Balassi Kiadó, Budapest, 1997.

holdudvara, az elsősorban *Hegy Lóránd* koncepcionálta, hazai és nemzetközi kiállítások a nyolcvanas években.⁴²

Az „új szenzibilitás” a hivatalos nyilvánosság vezető intézményeiben jelent meg: az Ernst Múzeumban (Frissen festve, 1984); a Budapest Galériában (Új szenzibilitás III., 1985), a Magyar Nemzeti Galériában (*Eklektika '85*, 1986) s végül a nemzetközi kortárművészeti reprezentáció legfontosabb fórumán, a Velencei Biennálé magyar pavilonjában (*Bak-Birkás-Kelemen-Nádlér*, 1986). Az „új szenzibilitás” paradoxona, hogy noha elmélete a „modernizmus válságára” adott esztétikai válaszokat kívánta összefogni, a magyarországi helyzetben az idesorolható jelenségek megmaradtak a hetvenes évekből átöröklődött „mozgalmi” kontextusban egészen addig, amíg a nyolcvanas évek végén az említett „képzőművészeti rendszerváltozás” valamennyire nem konszolidálódott. Az „új szenzibilitást” gyors sikerei vonzóvá tették, a nemzetközi szellemi és piaci integrációt is közel hozta, de legalábbis illúzióját felkeltette. Az eseményeket némileg megelőlegezve írta 1983-ban *Pernecky Géza*: „Ezek a vendégkiállítások, amelyek Kelet és Nyugat, illetve Észak és Dél hírhedt határai fölött nyújtanak kezét egymásnak, nem hatnak vissza egyik oldalon sem a művészeti alkotómunkára, tényleg kimerül a feladatuk a reprezentálásban.” Az „új szenzibilitás” relatíve gyors lefutása ellenére, felépült általa az említett pillérek közül az utolsó is. Utána azonban a hangsúlyok inkább az addig „tűrt” és „tiltott” jelenségekre helyeződtek. Ez a kissé megkésve definiált mainstream akkortájt „készült el”, mikor világszerte a hasonló (de természetesen más körülmények között létrejött) építmények dekonstrukciója került napirendre. Ehhez az imázshoz a magyar művészek és művészettörténészek java tette hozzá évtizedeken át – a hatalom helytelenítő tekintete dacára – a magáét: alkotóerejét, szaktudását, morális elkötelezettségét. Az így nyert kép lett a legutóbbi magyar művészet ön-olvasata, a hatvanas években indult neoavantgárd én-képe.

A magyarországi festészetet ért közelmúltbeli hatásokról

Az elmúlt öt-tíz évben egy alapvető szemlélet-és nemzedékváltás következett be a magyar művészetben, s ezen belül a festészetben is. Az igazi fordulat a kilencvenes évtized legelején történt. Az addig etikai és/vagy művészetpolitikai síkok meghatározta

⁴² András Gábor: *Modernizmuson túl* / Európai füzetek, 1990.

szemléletváltások generációs konfliktusokként kezdtek körvonalazódni. Egy új generáció képviselői – művészek, művészettörténészek – léptek színre, akik vagy nem fogadták el az éppen hogy csak érvényre jutott mainstream logikáját és értékrendjét, vagy eleve mint befejezett, zárt történeti képződményt tekintették és viszonyítási pontjaikat – a múltban és az aktuális terepen is – máshol jelölték ki.

Az „öregék” és a „fiatalok” közé szorult nemzedéknek a megosztottsága sajátos kísérőjelensége a magyarországi művészetben végbement generáció-és szemléletváltás. Egy részük az „új szenzibilitás” kiállításain a volt avantgárdokhoz zárkózott fel, mások (*Bukta Imre, Böröcz András, Gerber Pál, Kicsiny Balázs, Roskó Gábor*) kezdetől fogva a főáramtól eltérő úton járnak, s most a náluk később indulókkal találnak kapcsolatot.

A szemléletváltás lehetővé tette, hogy mindaz, ami a mainstream hídjáról alátételezve zavarosan örvénylő, válogatás nélkül mindent magával sodró áradásnak látszott, partot érve artikulálódjék és önmagára ismerhessen. Korunk posztmodern kultúrája mindenekelőtt szinte teljesen szabad (bár e szabadsággal kapcsolatos fenntartásaimra még visszatérnék később), se nem nacionalista, se nem internacionalista, hanem kozmopolita (világpolgár) és nomád. Bár ez utóbbi szót van okunk akár szó szerint érteni a különféle „arte povera” megnyilvánulások és a rusztikus (sokszor drasztikus) anyaghasználat-illetve megjelenítés miatt. A rendszerváltástól napjainkig terjedő időszak „kortárs” („korszerű”) művészetében a posztmodern egyik képzőművészeti megfelelője, a „transzavantgárd” festészet és grafika dominál (figuratív és nonfiguratív egyaránt), és a szobrászatot jelentős mértékben kiváltó installáció és a performance. Közülük itt most az első kettővel fogok részletesebben foglalkozni és ennek képi világa áll a legszorosabb kapcsolatban az ízlésdivattal, illetve a műkereskedelemmel, vagyis ez formálja a leginkább a mai polgárság kulturális igényeit. „A mai polgári érdeklődés szemszögéből a festménynek dekoratívnak kell lennie, azaz erőteljesen harmonikusnak, kissé ironikusnak, frivolnak vagy groteszknek, kihívónak, valamint expresszívnek, mert csak a szabályostól való eltérés biztosítja az egyediséget. Ami túl intim, vagy éppen túl harsogó és drámai, nehezen illeszthető be a polgári lakás vagy a vezérigazgatói szoba falai közé. Hasonló a helyzet a grafika képi világával, csak ez könnyedebb, olcsóbb volta miatt kevésbé lehet státusszimbólum, mint a festmény.”⁴³

⁴³ Beke László: *Rendszerváltás – művészeti változások* / Budapesti Negyed 1996/14.

Ez utóbbiak felsorolásával máris visszatértünk az imént fölvetett problematikához. Az előbb említett szoros kapcsolódási pontok vajon nem viszonylag állandó kísérői-e a művészetnek? Nem került-e a kívánatosnál is ragadósabb függésbe a mai képzőművész egy tőle olykor látszólag, máskor meg demonstráltan független világgal? Igen, hiszen egy mai alkotó, nemcsak képzőművész számára már-már elkerülhetetlennek tűnik a virtuális eszközök használata. Ez az elvi kérdés, úgy tűnik, a képzőművészetre vonatkoztatva kevésbé merül fel, bár igaz, hogy a képzőművészet megnyilvánulási lehetőségei mindig sokkal tágabb spektrumban voltak lehetségesek, mint az irodaloméi.

Nyilvánvaló, hogy a virtualitást létrehozó technikai szerkezetek csak eszközök, a valóság egy kódolt lenyomatát továbbítják, így hiteles információértéküket helyesen kell tudnunk megítélni. A képzőművészetben azonban a méret, anyag (anyagszerűség) és sok esetben a szerepeltetési helyszín (bármifajta eredetiség) mind fontos dolgok és ilyen esetben a korszerű számítástechnikai eszköz sem tudja, nem is akarhatja realizálni, hitelesíteni, helyettesíteni őket. Ma a kiállítási meghívók egy jelentős része is virtuóz computeres eszköztárral igyekszik a bemutatandót, illetve a kiállítót mintegy pótolni, kiváltani. E nyomdai produktumok egyre inkább művészeti alkotásokká avanszálnak, szinte a művészi oeuvre részévé válnak. A képzőművészet „ortodox” megjelenési formáiban (is) hívők számára ez a jelenség egy nem esélytelen, kihívást jelentő többesélyes játszma.

„A rendszerváltással Magyarországon a művészetfogyasztói szokások azonban szociológiai szempontból kevésbé változtak. Számunkra inkább néhány új társadalmi réteg kialakulása figyelemre méltó, illetve egyes, már meglévő rétegek, csoportok helyzetének változása: vállalkozók, «újgazdagok, menedzserek», politikusok, pénzemberek, értelmiségiek és természetesen maguk a művészek. Különös, hogy az alkotó emberek jelentős része hazánkban – és nyilván másutt is errefelé – kénytelen volt valamiféle vállalkozóvá avanszálni, s ezáltal egy tőle sok esetben oly távol álló réteghez sorolódni.”⁴⁴ Az új generáció színre léptével megszűnt a magyar művészet eladdig rendíthetetlen festészet-központúsága. A változatos és bátor tárgy-használat a kilencvenes évek magyar művészetének egyik fő sajátossága. Az új generáció, működését már magától értetődően nemzetközi összefüggésrendszerben gondolja el, melyben az

⁴⁴ Beke László i.m. *Rendszerváltozás – művészeti változások* / Budapesti Negyed 1996/14.

egymást átfedő régiók szabadon átjárható kisebb-nagyobb körei szélesebb – európai és interkontinentális – kontextusba illeszkednek.

„A kortárs magyar művészet a mindenkori kortárs művészeten belül értelmezett nemzetközi mainstream tendencia perifériáján található. Ez a tendencia olyan művészet, mely - bárhol készüljön – ugyanúgy érthető és «ugyanúgy» néz ki. Rendelkezhet helyi sajátosságokkal, illetve lehetnek egyedi változatai, mégis mindenki számára értelmezhető, és a művek szabadon felcserélhetők egymással (olykor még össze is lehet őket keverni).” Ha belegondolunk, ez nem annyira ijesztő, hiszen „az egyazon kultúrához tartozó művészt, tudóst vagy kamionsofőrt több dolog köti egy másik kultúrában élő művészhez, tudóshoz vagy kamionsofőrhöz, mint hármójukat egymáshoz.”⁴⁵

Fiatall magyar művészek és a kilencvenes évek⁴⁶

A művészek ma leginkább a nemzetközi kulturális közegből merítenek, mégis meghatározó az egymásra hatás, az inspiráció helyi értelmezése és jelentéssel felruházása. A 80-as években a művészetek támogatása még a politika egyik „feladataként” az állami tevékenységek közé tartozott, s ezt a kilencvenes évek elején indulók (diplomázók) már nem tudták meglovagolni. Az előbb említett évtizedben a Képzőművészeti Főiskola intézménye is jelentősebb állami támogatást élvezett, melynek köszönhetően a művészeknek a nagyméretű, anyagigényesebb művek kivitelezése nem jelentett különösebb gondot. Akkoriban – bár ez e sorok íróját még nem érinthette – létezett évenkénti minisztériumi vásárlás is. Az 1989-et követő időszak – mint tudjuk - fordulatot jelentett a kultúra támogatásában is, ami érzékelhető hatást gyakorolt a művészet fejlődésére. A főiskolát akkor végzők abban reménykedtek, hogy a nyugati galériarendszer Magyarországon is szükségszerűen létrejön. Mivel a kiállítóterek a 90-es évek első felében nem a legfiatalabbakkal foglalkoztak – érthető okokból, ezért a művészek egyre kevésbé bíztak abban, hogy munkáik valamiképpen értékesíthetők lesznek.

A fiatalok művei megjelenésükben tényleg a kortárs nemzetközi művekhez hasonlatosak, helyes olvasatukban azonban legtöbbször mégis közrejátszanak a lokális

⁴⁵ Noel Villers: *A kortárs magyar művészet és a nemzetközi mainstream* / Európai füzetek-Bp. 1998

⁴⁶ Petrányi Zsolt: *Helyzet van! / Fiatall magyar művészek és a 90-es évek* / Európai füzetek-Bp.1998.

körülmények. Az alkotók azokat a forrásokat használják információik beszerzéséhez, amelyek a legkézenfekvőbbek: a rendelkezésre álló képzőművészeti folyóiratokat (*Flash Art, Artforum, Art in America*, stb.) a kiállítási katalógusokat, amelyek közül kiemelkedik néhány rendezvény dokumentációja (*Kasseli Documenta, Velencei Biennálé*, stb.), az internetet, és végül, de nem utolsósorban személyes utazási élményeiket és kapcsolataikat. A visszas a használt forrásokban csupán az, hogy az említett kiadványokban és nemzetközi tárlatokon az úgynevezett „mainstream” művészek kerülnek bemutatásra és a művek koncepciója csak a nemzetközi művészetelméleti status quo szűrőjén kerülhet el hozzánk.

A fiatal magyar művészek karakterisztikumát valószínűleg nem nacionalista vagy internacionalista beállítottság határozza meg, hanem sokkal inkább azok a történelmi tények, amelyek az ország művészetének alakulását befolyásolták az elmúlt kétszáz évben. Ezzel a csatlakozási vággyal és felzárkózási kényszerérzéssel természetesen nem vagyunk egyedül, hiszen a környező országok, illetve Európa, vagy a világ kulturálisan kevésbé fontos szerepet betöltő államaiban a művészek hasonló gondokkal küszködnek. Ennek eredményeképpen sokszor azt nem veszik figyelembe művészeink, ami munkáik érdekességét jelenti: hogy a „mainstream” forma mögött egészen más tartalom rejlik, mint a hatások eredőjében álló nemzetközi példák, esetleges előképek esetében.

Az új generáció szemléletváltásának egyik alapvonása az, hogy maga mögött hagyta az élesen szembeállított kategóriákban gondolkodó harcias mentalitást. A nemzedéken át továbbörökített, temérdek energiát felemésztő, a magyar művészetfejlődés skizoid vonásaivá rögzült polarítások – mint „absztrakt” kontra figurális, „hivatalos” kontra „tiltott”, nemzetközi kontra „provinciális”, és fordítva: nemzeti kontra divatmásoló – fokozatosan elvesztették érvényességüket, feszültség-generáló erejüket. Ugyanígy megkopott az anyaggal és a mostoha körülményekkel birkózó, mindenek felett álló individuum, a művész-hérosz romantikus mítosza is. Az életművek nyitottsága és váratlan fordulatai is akadályozzák a normatív kritériumok alapján történő – „tömbösödést”, de maguk a kurátorok sem tartják feladatuknak a „programadást”, a művészetideológusi szerepet. Az utóbbi évtizedben látványosan megszaporodott a – hosszabb-rövidebb életű – önszervező művészcsoportok aktivitása (*Block, „C” csoport, Fű, MaMű, Pantenon, Tűlsó Part, Újlak*). Az egymást-keresés

majd az azt követő együttes fellépés valójában feszültségoldás és nyereség egyszerre: a mainstreamen kívül rekedt értékvezetekre irányítja rá a figyelmet.

A hagyományos olaj-vászon képkalkotásban a monokróm és a plasztikus felületképzés új útjai és az ábrázolás, figurativitás „témán” túllépő, pontosabban a látszólag banális témába (életkép, tájkép) a festés tulajdonképpeni indítékát, konceptuális „feladványt” rejtő törekvések mellett a festményt objektként, environmentális tényezőként értelmező felfogás érvényesül (*Gál András, Koronczai Endre, Köves Éva, Nayg István*). A figurativitás ismét előtérbe került, újabbnál újabb változatai nyertek teret bizonyos művészek révén (*Hajdú Kinga, Király András, Kósa János, Nemes Csaba, Szépfalvi Ágnes, Szűcs Attila és mások*). A grafikában a sokszorosítás és az egyediség ellentmondásai és összeegyeztethetősége; a rajzi elemek redukciója és a személyesség megőrzése; a munka önmagát-generáló folyamatszerűsége és befejezhetetlensége, valamint a lapok – gyakorta háromdimenziós – installációvá építése került napirendre (*Csontó Lajos, Gallusz Gyöngyi, Kótai Tamás, SziJ Kamilla, Faa Balázs vagy Nagy Gábor György és Szűcs Tibor* korábbi munkái).

Művészeti centrumok? Perifériák?

A legkritikusabb elmék is ritkán mutatnak rá arra, hogy a korunk multikulturalizmusáról folyó vitáikban csak a metropoliszokkal foglalkoznak, az azokon kívül eső területekkel nem. Az aktuális trendeket, az időszerű művészeti karaktert a fentebb említett nagyvárosok diktálják. A fizikai-biológiai jellegű áramlási sajátságokból tudjuk, hogy a hatás nemcsak a dózis centrumának közelségétől, hanem az uralkodó széljárás irányától is függ, azaz több dolog is befolyásolja, ki, kik merre vetik vigyázó szemüket. Az EU-csatlakozás részben a kultúra terén vethetne fel égető kérdéseket. Az európai nemzetek egységesedési törekvései ma még elképzelhetetlen politikai és gazdasági homogenizációs folyamatokkal járnak együtt. Ez az új állapot, melyet Európa-szerte bejegyzett, általánosított normatívák, kondíciók és szabványok jellemeznek a gazdaság és a politika terén, az országok életképének szürkülésével jár együtt. A nemzeti sajátosságok, értékek egyetlen megnyilvánulási területe ezt követően az adott ország kultúrája maradhat csak. Ebben az új szerepkörben már nemcsak a hagyományos értelemben vett: „kultúra egyenlő a társadalom tükré” olvasat érvényes, hanem a kultúra egy ország legnagyobb reprezentációs lehetőségévé, stabilitásának

értékmérőjévé válik. A kultúra így visszahat a gazdaság területeire a promóció és a marketing részévé válva. Az érdekesebb, erősebb, vagy ismertebb kultúra, mint egy ország ismertetőjegye, annak nemzetközi megítélését, ismertségét, elismertségét növeli. A kultúrának ez az új funkciója nemcsak nemzetközi viszonylatban jár ekkora horderővel, hanem egy régió, vagy egy város megítélésében is hasonló szerepet játszik. Egy város kulturális értékei, azok megfelelő bemutatása elkerülhetetlen tényezők gazdaságának életben tartása és fejlesztése terén.

A fentieket átgondolva adódik a kérdés: például egy Győrött élő és alkotó művészre vajon mi fog döntőbben hatni, a nemzetének fővárosából sugárzott „anyag” vagy a földrajzilag azonos távolságban, illetve netán közelebb fekvő metropoliszok (Bécs, Pozsony) művészeti történései? Egy határok nélküli térségben vajon milyen hatások lesznek a legmeghatározóbbak? Átvesznek-e vezető szerepeket olyan városok, melyek kulturálisan-művészetiileg kimaradtak az eddigi arculatformálók közül, álomba kényszerültek-szenderültek, vagy alig léteztek. Ha az iménti felsorolás utópisztikusnak tűnő lehetőségeket említett volna, gondoljunk arra, hogy New York két évszázaddal ezelőtt, Új-Amszterdamként, egy faházás faluként nőtt ki a földből, a második világháború után pedig (nemcsak) a művészetek egyik központja lett, mely szerepét részben máig megtartotta.

II. Geometria és gesztus jelenléte a kortárs magyar festészetben

A geometria és gesztus első magyar képzőművész-nemzedéke

Az ötvenes években megtorpant a hazai művészet fejlődése, és ez a kényszerű állapot a fiatal generáció tagjait érintette leghátrányosabban. A Képzőművészeti Főiskola növendékei ezekben az években nem ismerhették meg a modern művészet eredményeit. Néhányan mégsem voltak hajlandóak elfogadni, hogy *Cézanne*-nal véget ért a művészettörténet. *Molnár Sándor* még főiskolásként megszerzett néhány klasszikus avantgárd művésszel foglalkozó könyvet, amelyek bepillantást engedtek a modern festészet addig ismeretlen területeire. A *Zuglói kör* tagjai az áttanulmányozott stílusokat kipróbálták (*Molnár Sándor* mellett *Bak Imre*, *Nádler István* és *Deim Pál*, majd *Hencze Tamás* és más festők, szobrászok is.) Nyilvános szereplési lehetőséget keresve a *Zuglói kör* tagjai a hivatalos művészetpolitika falaiba ütköztek, több kiállításukat bezárták.⁴⁷

Az itt tárgyalt művészek (számos elődjükkel és kortársukkal) a hatvanas-hetvenes években elkötelezték magukat a magyar művészet – elsősorban a festészet – megújítása mellett. Meghatározó művészek ők a mai napig, úgy is, hogy melléjük azóta természetesen új nemzedékek is felsorakoztak. Munkában és szereplésben egyaránt aktívak, mely által nem csökkent hazai és külhoni tekintélyük, mely egyrészt egyáltalán nem szűkíti a fiatalok esélyeit, másrészt nem teremt(ett) beteges tekintélyelvűséget a magyar művészetben, némely vélekedés túlzó aggályai ellenére. Ugyanakkor nem tarthatjuk elfogadhatatlannak, ha egy produkció-centrikus szakmában – talán hazánkban hagyományosan erőteljesebb – hierarchia kialakul. Olyanfajta mester-tanítvány

⁴⁷ András Gábor - Pataki Gábor - Szücs György - Zwickl András: *Magyar képzőművészet a 20. században* / Corvina Kiadó, Budapest, 1999. 159-164.

folytonosság ez, mely valószínűleg konzerválódott a volt keleti tömb országában és a türelmetlenebb, etikailag liberálisabb, változtatásban radikálisabb Nyugat hatására eltűnőben van mifelénk is.

Egy szó szerint és átvitt értelemben is színtelen korban mertek radikálisan színesek lenni. Egy szellemileg szegény itthoni időszakban szellem-éhségükhöz önkifejezési manifesztumokat, archaikus-vallási-kulturális szimbólumokat kerestek. Hallatlanul sztereotip társadalmi és vizuális közegben egyedi-egyéni, új utakat kerestek, sémákba merevedett művészeti kontextusokkal szemben dinamizmust képviseltek, személytelen, kiürült formák helyett személyes, mély tartalmakat hoztak felszínre. „A nyugatról beszüremelő, s ott már kimerültni látszó tasizmus és informel itthon termékeny talajra talált. Ám a gesztus kizárólagos ereje ekkor már képtelen volt szuverén módon kifejteni a hatását, szervesen beépült az egyes életművek esztétikai, etikai rendszerébe.”⁴⁸

Olyan művészek maradnak ki e fejezetből, akik koruknál és jelentőségüknél fogva is idetartozók volnának, de – nem elmarasztalható – különállásuk miatt a disszertáció külön részben foglalkozik életművükkel. Ugyanakkor azzal, hogy az iménti alkotókat mutatom be először, (különösen témám szempontjából) őket tartom a legmeghatározóbbaknak, melyet az sem cáfolhat, hogy lényegesen fiatalabb, ismeretlenebb művészekkel is esetleg hasonló terjedelemben foglalkozom.

Bak Imre a hazai művészetben az egyik első és egyik legkövetkezetesebb képviselője annak a szemléleti fordulatnak, amit a posztmodern értékrendszer megjelenéséhez és az új eklektikus művészet térnyeréséhez, illetve az egész avantgarde kultúra radikális újragondolásához lehet kapcsolni. Bak Imre munkái a mai magyar festészet egyik legfelkészültebben és legkövetkezetesebben létrehozott életművét alkotják. Különböző stílusokból és különböző értékrendszereket közvetítő vizuális nyelvi töredékekből összeépített radikális eklektikát valósít meg. Egy kultúrtörténeti utalásokkal telített, fragmentumokból felépített geometrikus rendszert dolgozott ki, melyben az egyes elemek nem csupán meglepő, meghökkentő formai kombinációkat eredményeznek, hanem asszociációik révén más és más korszakokat, kulturális kontextusokat idéznek fel és mosnak össze, mintegy „összezavarva” a történeti

⁴⁸ Kárpáti Zoltán: *Festébe fagyott gesztusok* / Hencze Tamás kiállítás a Múcsarnokban, Új Művészet, 1998. január-február, 6-10.

linearitás naiv és ahistorikus képleteit. Ezzel nem csupán relativizálja az egyes, önmagukban abszolút érvényűnek tekintett értékrendszereket és az ezeket közvetítő vizuális nyelvi struktúrákat, hanem a jelrendszerek történeti determináltságára és a történeti folyamat redukálhatatlan összetettségére, ellentmondásosságára utal meggyőző vizuális erővel.⁴⁹ Bak festészete hűvösebb Nádlerénál, formái és színei kevésbé érzéki hatásúak. A hatvanas években készült képein kétdimenziós „történeteket” látunk: sávnyalábjai záródásának lépcsős záródású asszimetriáját váltakozó szíkontrasztok tagolják. Később, a nyolcvanas évektől a formázott vászon révén térbe lógatott festmény viszi tovább lépcsőzetes építkezésű alakzatait. A végsőkig absztrahált mitikus-misztikus szimbólumainak a geometriával történt kombinálásai, ütköztetése után mára egy radikálisan mértani, bár továbbra is – talán nem túl szerény és pontatlan a jelző – élményközpontú festészetet művel. (5. kép)

„*Fajó János* olyan festő, mint az orosz konstruktivisták, vagy a holland Piet Mondrian, radikális aszketizmussal zárja festői lehetőségeit szigorú kánonok közé (függőleges, vízszintes irány, derékszögek, három alapszín), s ezt a kanonizált aszketizmust – mint valami erkölcsi normát – hallatlanul komolyan veszi, ugyanakkor azonban – korlátain belül – igen gazdag variációkat hoz létre. Művészetével hirdeti az alkotói fantázia elementáris erejét még akkor is, ha az jószerivel csupán a kompozícióra redukálódik, az oda vezető utat viszont rendkívül következetesen járta-járja be. Geometrikusként is a legkonzervatívabb iskolához kapcsolható, legföljebb a színhasználatban található jelentékenyebb változást nála. Fajót a geometriához (mint annyi más művészt) a klasszikus konstruktivizmus rendteremtő fegyelme vitte, a szigor, amely – természetesen – megnyilatkozott már korai tanulmányainak természetelvé világában éppúgy, akár kubisztikus elemzéseiben, ebben az értelemben a geometriáról esetében úgy kell beszélnünk, hogy az mégiscsak egyféle imago mundi (világtükör): készítés az értelmes, tudatos rend megvalósítására. *Hulló négyzetek* című képe előtt állva nem tudunk nem gondolni a négyzet (az abból kiinduló térformák) történetére – a piramisok alaprajzától, alapidomától a zikkuratokon át *Malevics* kissé torzult fekete négyzetéig, mivel egy ilyen kitüntetett mértani idomnak hangsúlyos történelme van. Az igazi lehetőséget azonban az egyszerű és bonyolultabb alapforma-variálásokban találja meg, amelyekben különös és igen egyéni hangsúlyt kapnak a formatalálkozások, az

⁴⁹ Hegyi Lóránd *Bak Imréről / „Mintha”* (katalógus), Francia Intézet, Bp. 1996

ebből önkényesen, de egyúttal mindig ésszerűen is választott formaáthatások, metszések. Önkényesen, de semmiképpen sem esetlegesen, Fajó minduntalan tudósít bennünket egy legalább látszólagosan létező térről (síkfestésben is) amely eleve meghatározza ezeknek a találkozásoknak a kölcsönösségét az összekerült formákon. Igen, ezek az elvileg közömbös mértani idomok, a mindennapos élménnyé rögzült színek képesek lelki válaszok ébresztésére, mégha esetleg alkotói szándékon kívüli is a jelképiség jelenléte. „Fajó «melegen tartotta» a geometriát azok számára, akik rövidesen átlépnek a divatjamúlt gesztusfestészetből ebbe a mégiscsak szigorúbb formavilágba.”- írja róla Fábrián László.

Gáyor Tibor festészete konkrét, nem pedig absztrakt festészet, mert semmi sem konkrétabb, valódibb a vonalnál, a színnél, a felületnél. Vagy netán egy asszony, egy fa, vagy egy tehén konkrét elemek lennének a felületen, a festővászonon? Gáyor műveinek anyaga egyik oldalán (a „színén”) fehérrel lealapozott festővászon. Ez a vászon azonban nem veszi fel annak a felületnek a szerepét, amely a képet hivatott hordozni. A képhordozó helyett egy „semleges” monochrom tábla, amely kompozicionális szempontok szerint a felületén elhelyezett konfiguráció számára háttérként illetve alapként szolgál. E konfiguráció igénybe veheti a képtábla közepét vagy a széleit (például oly módon, hogy „átvonul a tábla egyik oldaláról a másikra). Minden konfiguráció a formára szabott és meghajtott vászomból épül fel – miközben a vászon megtartja haptikus, érzékelhető minőségét (az eredeti munkáknál természetesen sokkal erősebb mértékben, mint - a mindig nivelláló – reprodukciók esetében). A vonal és a szín hagyományos szerepeit az alapozott vászon veszi fel. Míg a vászon szélei a „belső rajzolatot” adják és a forma „körvonalát” húzzák meg, fehér, illetve „természetes színű” oldalai a színeknek felelnek meg. Gáyor a szemünk láttára kifordítja nemcsak a festményt, hanem a festészet (egyik) több évszázados hordozóját, a vásznat. A geometriával gesztikulál, mert önkényes hajtogatói, azaz gesztusai geometrikusak. Rendkívül tömör eszköztárú, szikár koloritású, igen átgondolt képein Gáyor nemcsak hogy önkényes, hanem az – „előre” – esetlegességnek, a hajtások véletlenjeinek is úgy tűnik, teret enged.⁵⁰ (6. kép)

⁵⁰ Hegyi Lóránd: *Jegyzetek Gáyor Tibor művészetéhez*, katalógus / Museum Moderner Kunst, Wien, Ernst Múzeum, Budapest, 1986

Hencze Tamás művészetében a formai redukció éveit követően, a mechanikailag pontos, gépies hatást keltő művek fokozatos telítődése, a személyes gesztus jelteremtő erejének mind nagyobb térnyerése figyelhető meg. Az 1960-as években megtalálta a maga médiumát, a festőhengert, és ezt használja mind a mai napig. Jellegetes festménytípusa egy négyzet-, helyesebben rombuszháló mentén elhelyezett szürke foltrendszer (szürke, fehér vagy sárga alapon), ahol a foltok – elmosódó széleik és pszeudo-árnyékhatásuk következtében – hol plasztikusan kidudorodni, hol betüremkedni látszanak. Azt hihetnénk, hogy ez a hatás az op-arttal együtt született, holott a jelenség nem merül ki a dekoratív, felületi vibrációban, hanem a két dimenzió, a formátlanság és a forma (ezen belül a pozitív és a negatív forma), a fény és az árnyék, az üresség és a telítettség, a festmény a nem-festmény, sőt a festmény és a fénykép közti titokzatos átmenet szemtanújává avat minket. Ha az 1960-as években képeinek faktúráját patternekbe (mintákba) rendezte, a következő években áttér a képalkotó elemként felfogott motívumok alkalmazására. A motívum pedig nem más, mint a képenként változó gesztus. Hencze ezzel megpróbálja a legtávolabb eső ellentéteket összebékíteni, a szeszélyes és dinamikus gesztust szigorú, csaknem tudományos precizitású eljárással rögzíteni, geometriával „megfegyvelmezni”. Ezen a ponton – de képeinek láttán is – egyértelműen körvonalazódik, mennyire „iskolapéldája” az ő festészete e disszertáció tematikájának. Hencze következetesen mindvégig megőrzi a festőhengert – és a fekete-fehér-szürke-vörös (vagy bíbor) színharmóniát, de egyúttal egy hatalmas, szenvedélyes ecsetvonás „kontúrjai” közé (ha létezik egyáltalán ilyen) szorítva. Azt is mondhatnánk, hogy a festmény alapsíkját alkotja a színes tónusátmenet, ezt fedi le egy homogén fehér vagy szürke felület, és ez utóbbiból tép ki – tesz láthatóvá egy óriási ecsetvonásnyit a gesztus. Ez a dekolázs-elv ma is festészetének sajátja, csupán a gesztus válik egyre kalligrafikusabbá, keleti írásjelhez hasonlóvá. Folytatódik az alak és az alap harca.⁵¹

Keserü Ilona nagyívű, igen termékeny és konzekvensen sokoldalú eddigi életművét – nem túlságos sokféleség miatt – nehéz volna egy mottóval jellemezni. Ami biztosan állítható, hogy egyetlen motívumot és annak valamennyi lehetséges tartalmi és formai rétegét igen kevesen képesek (vagy kevesen akarják) olyannyira körüljárni és kimeríteni, mint ő. Korai, de a fentiekből következően nem rövid korszakát egy igen

⁵¹ Beke László *Hencze Tamásról* – Az Olaj / vászon című kiállítás katalógusa, Műcsarnok Bp. 1997

szerencsésen gazdag(gá tehető) motívum kiválasztása és konokul kitartó kiaknázása jellemzi. Ha nem felejtjük, hogy az alkotó nő, és hogy ezáltal a világ egyfajta pólusai felett predestinált, akkor fogalmazhatunk úgy is, a balatonudvari temető egyedi sírkövei választották Keserü Ilonát képzőművészeti vallatásukra. Aki síkban használatos, emblematikusan ismert jelhez nyúl, sok mindent találhat benne, gazdagíthatja, de minden bizonnyal arra lehet a legtöbbet építeni, aminek jelentése és eredeti megjelenése már eleve összetett, többrétű. Az élet-halál kérdésével sokkal közvetlenebbül érintkező nő számára egy temető anyai kőalakzatai sokkal árnyaltabban szólhatnak meg, mint egy férfi számára. Idő-koptatta és esetlegesen egyforma kövek, térbe tett közösségi, szakrális tárgyak „olyannak valók”, akinek van köze a szobrászathoz, a térbeliséghez, az egyszerűben, ismétlődőben, szimmetriában rejlő tökéletességhez. Keserü Ilona ilyen, nem ijesztette meg a csupasz, szikárnak tűnő forma és nem szégyellte annak hosszas vallatását sem.

Keserü Ilona képei a hagyományos táblakép képviselői, annak ellenére, hogy festőjük nagyon régóta és nagyon következetesen feszegeti a műfaj kereteit. Számára a kép élő, az idő és a megítélés változásainak kiszolgáltatott organizmus, ugyanakkor folyamatosan működő szellemi potenciál. Egy kiállításán (Budapest Kiállítóterem, 1997) rekonstruált vagy mesterségesen előidézett néhány olyan helyzetet, melyek a műteremben természetesekek és mindennaposak. Ez a spontán montázs megannyi új képet hoz létre. Keserü képein a geometriai ősmotívumoknak is, a gesztusoknak is olyan gazdag tárházat találjuk, hogy egyrészt ezek az egymással ellentétes karakterű elemek „összeszelídülnek”, másrészt filozofálgatástól, miszticizálástól mentesek, így személyesek, de univerzálisak tudnak maradni. A festő hullámzó ívei egyszerre organikusak és geometrikusak, mesterségesek és természetesekek, így párhuzamosan képesek felidézni matematikai függvényeket, fizikai amplitúdókat vagy bioszférikus történeteket, vízparti tájakat és erotikus testtájakat. Ebből következik, hogy Keserü művei ugyanúgy szólnak az állandóságról és a változásról, mint ahogy az emberi test, vagy a természet.

A festőnő képei gyakran elemző jellegű, festészetelméleti kérdéseket taglaló művek, feltűnnek rajtuk, különböző léptékben, a spektrum színei – hol heves gesztusként, hol barokkos gubancként, hol szigorúan illeszkedő sávokként (*Mind I-X*. 1986-89). Plasztikai vonzalma nem mindig éri be a festészet nyújtotta illúziós lehetőséggel; sokszor használ domborúan applikált vásznat vásznain (*Jel /Koponyára*

emlékeztető/-1984, *Lágy mozdulat*, 1987, *Rétegződés*, 1989, *Gyűrött*, 1994, *Dühös közelítés*, 1994 stb.). Munkái olykor több különböző beavatkozási szándék fázisait rögzítik, tudatosan, az alkotói döntéshozatal felelősségének súlyát dokumentálva ezáltal (*Átfestett rák*, 1987, *Képhi*, 1992-97). Keserü nemegyszer készít tablószerű képeket, ahol az általa használatos – akár egészen távoli karakterű – motívumokat sorolja fel, vagy inkább ismétli változó léptékben, színben és vehemenciával, kis önálló számvetésekként, összevetésekként, leltárként egy felületen (*Idézetek Kornissnak*, 1990, *Szél szekvenciák*, 1984).

Keserü Ilona számomra legérdekesebb képei az egy-vagy többfajta különös vizuális élményt felvonultató *utókép-variációk*. Az erős megvilágítás után a lehunytt szemhéj belső falán sajátos fényjelenségeket érzékel az ember. Bizonyos zenészeknek, zeneszerzőknek – *Beethoven* így írta legnagyobb remekműveit – *belső hallása* van, Keserü Ilona pedig *belső látását* dokumentálja, vizualizálja, mely egy fanatikus kíváncsisággal és szenvedélyes önkifejezési késztetéssel társul. A festőnő természettudományos igénnyel és szerkesztettséggel előadott tüzes színeket szembesít szikár, de súlyos, színtelen gesztusokkal. Az utókép-téma érdekelte a fiatal alkotó kíváncsiságával és közelmúltbeli kutatásai, sőt egy szemorvosi vizsgálat kapcsán is. Ezek a képei igen markánsan körvonalaznak egy saját mitológiát, melyben gyakoriak a feladványok, különböző töltésű és tartalmú szférák megjelenítései és vallatásai. Próbára teszi a rajzi elemeket, a festői lehetőségeket, a felvarrva megjelenő plaszticitást, az idézetet – és nyilván önmagát meg a szemlélőt. Szellemi és vérmérsékleti kalandokba kezd, előhívja magából (és az anyagból) a női és férfi princípiumot, újra meg újra felülbírálja viszonyát a képpel és újabb síkot (térreteget) helyez a festménybe. A ráció, a konstruáltság vezérli a képet, majd szerepet kap a véletlen, az önmagát gerjesztő gesztus, a szerkesztés után (fölött) a részleges ellehetetlenítés felszabadult öröme, a mértani rend megbontásának alkotói kötelessége jut érvényre.^{52, 53} (7; 8. kép)

Maurer Dóra egész életműve a műfaji kategóriák, technikai kísérletek és a képzőművészeti anyagok, struktúrák és médiumok vallatásával, ártértelezésével, ugyanakkor igen sokrétű gondolatisággal jellemezhető. Pályája az általa „pszichorealistának” nevezett rézkarcaival indul, a magyar grafika egyik megújítójaként

⁵² Mezei Árpád: *Keserü Ilona* / Hartsdale, New York, 1991

⁵³ Várkonyi György: „*A kaland s a rend perpatvara*” / Keserü Ilona kiállításairól, Új Művészet 1997/X-XI.

említhetjük. Majd asszociatív, szokatlan társításokkal hoz létre műveket, a sokszorosított grafikai lapot nyúlászórral, a tusrajzot is állati szőrrel kombinálja (*B8, 1970; Hegy és ember PB-0, 1979*), itt mindenekelőtt a cselekedet, az eltérő anyagok sajátos gesztusú történő szembesítése a fontos. *Actio Naturale* című munkáján is a természet-ember viszonylatot feszegeti, ezen a csurgó festék gesztusa mértanias hálót képez, az egyenes-kusza fűszálak kaotikus, öntörvényű rendszert formáznak (1970). Párjával, Gáyor Tiborral együtt a művészi szerepvállalás szem előtt tartása jellemzi az egyéni elmélyült munka mellett életművet, számos közös akció, kísérlet, művészeti-társadalmi projekt fémjelzi párhuzamos munkásságukat. Több megnyilvánulásuk – amint Pernecky Géza is írja a korszak hazai művészetét jellemezve⁵⁴ - aposztrofálható művészetszociologikus vagy politikai színezetű (de apolitikus) műként. Maurer természeti és grafikai anyagokkal, festészeti és geometriai transzformációkkal, később a mozgó képpel kísérletezik, és mindvégig dokumentálja experimentális tevékenységének fázisait. A legkülönbözőbb eljárásokkal készítette redukált elemekből összeálló munkáit, melyeknek geometrikus rendjébe az elcsúsztatás, eltakarás és megvilágítások gesztusaival avatkozott bele (*Széttolt négyzet, 1974; Rejtett struktúrák, 1979; Zsilipek, 1980.*). A nyolcvanas évek óta főleg festészeti problémák foglalkoztatják, de Maurer Dóra a piktúrát is kiterjedt médiakutatásaként kezeli, különböző színű, ugyanakkor monokróm geometrikus vonalstruktúrákat feszít kísérletezően különféle térgeometriai felületekre. A szigorú festői síkokat önkényes, de racionális gesztusokkal megszakítja, megtöri, egymás elé-mögé, alá-főlé csúsztatja, térillúziókkal torzítja („4-ből 5 sorok”, *Quasi-képek, Quodlibetek, Hemiszférikus sorozatok, Tértfestések; 1975-2002.*). Maurer Dóra festészeti munkássága metodikai kontinuitást mutat bizonyos, klasszikusnak nevezhető festészeti hagyományokkal, így a pointillizmussal (*Standard színek egymásutánja, variációk 3 rendszerben, 1993/99*), a geometrikus absztrakcióval, konstruktivizmussal (*Overlappings, 1999-2002*), de egy teljesen autonóm, igen következetesen felépített, nagyívű életművet hozott létre.⁵⁵ (26. kép)

Nádlér István a '60-as évek végétől, '70-es évek elejétől kibontakozó magyar hard edge, strukturális és szeriális művészet, az absztrakció egyik legmarkánsabb

⁵⁴ Pernecky Géza i.m. 89. old.

⁵⁵ Kaszás Gábor: *Egy művészpár. Maurer Dóra – Gáyor Tibor*, in: *Párhuzamos életművek / katalógus*, Városi Művészeti Múzeum, Győr, 2002. 69-114.

N. Mészáros Júlia: *Párhuzam és szimmetria*, in: *Párhuzamos életművek / katalógus*, Városi Művészeti Múzeum, Győr, 2002. 207-212.

képviselője. Korai munkái az informel festészetből kiinduló, a francia lírai absztrakcióhoz kapcsolódó alkotások voltak. Erősen érzelmi-érzéki indíttatású festészetét később felváltja egy személytelenebb, intellektuálisabb, belső árnyalás nélkül festett, homogén színmezők ütköztetésére épülő szemlélet. Élénk, keveretlen, egymással élesen konfrontálódó színek dinamikai viszonyai határozzák meg a kompozíciót, egyúttal rendszerépítő aktivitással törnek egy tárgynélküli festészet felé. Alapvető motívumai például a *Malevicstől* örökölt háromszög, négyszög, kereszt-forma - egyfajta minimalista redukcionizmus meglétéről tanúskodnak. Képei közvetlen kapcsolatot tartanak tudatalatti mechanizmusokkal, zenei struktúrákkal, élményekkel, - máskor kellemes meditatív környezetet teremtenek a szemlélődéshez. Színfelületei hatásának fokozására alkalmazott bevett technikája, hogy különböző karakterű anyagokat (homok, üveg) kever a vászonra felvitt festékbe. Életműve két alapvető művészi problémakör, a geometrikus forma és a dinamikus gesztus kettősségére épül: művei középpontjában a motívum keresése és megtalálása, majd visszatérő festői gesztusokban való megformálása áll. A szintézis megvalósítása, szellemi tartalmak expresszív kifejezése jellemzi tevékenységét. Mégis, talán a legfontosabb elemnek Nádler István képeiben a fény rejtett, vagy pregnáns jelenlétét tarthatjuk. Festészetét, nagyívú és igen gazdag életművét végigkíséri néhány, megújulva fel-felbukkanó momentum, mely olyan széles látókörre vall, ami nem gyakori a képzőművészetben sem. Fontos szerepet játszik nála például a zeneiség és az olykor azt idéző szerialitás, a ritmus, a mozgás, a periodicitás. Míg korábban a *Steve Reich* zenéjére komponált képein jelenik meg ez az egyetemesség, a kilencvenes években tibeti buddhista szerzetesek meditatív zenéjére alkot. (10; 11. kép)

Gesztus és geometria együttes jelenlétét hordozó további művész-életművek

Bernát András festményeit e dolgozat témájának markáns kortárs megnyilvánulásaiként említhetjük. „Bernátot a monokróm festészetnek sohasem érdekelte az a változata, amely pasztózan, informel eszközökkel viszi fel a vászonra a festékanyagot, sem az, amely a leghomogénabban tölti ki a felületet a személytelenség és a kontextusba állított jelszerűség érdekében. Most egy harmadik variációhoz jutott el, ahhoz a redukciós fokhoz, amely bizonyos értelemben Ad Reinhardt fekete képeire is jellemző volt: formák jelentek meg az azonos minőségű alapon vagy háttérben: fekete

a feketében, kék a kékben, «szín a színben».”⁵⁶ Színei elég szűk skálán mozognak, de Bernát a festékbe olykor fémport kever, mely szemünket az ecset húzásának (gesztus) irányaira vezeti. Képein a formák a láthatóság határán egzisztálnak, lételemük meghatározója az idő. Az egymással szöveget bezáró ecsetnyomok térbeli *Objektumokká* állnak össze, rideg, de spirituális terekké, melyek valamiféle senkiföldjének illékony, derengő erődjei, *Tarkovszkij Stalkerének* tereivel is rokonok valamelyest. (13. kép)

Birkás Ákos kilencvenes években készült fejei hatalmas, kibővített pontok, eldönthetetlen, hogy koncentrikus oválisokból vagy egyetlen, oválist alkotó spirálból, elementárisan körkörös gesztusokból. 0 mint kezdet, úgy is mint nulla és mint origó, vagy analógiásan, mint ovoid, mint tojás. Egyszerre informel-gesztus módon absztrakt és ábrázoló figuratív, mert emlékeztet többek között arcra, fejre és sok más organikus formára. *Brancusi* tojásának, *Jawlensky* fejének, *Malevics* üres ikon-arcainak, Borsos Miklós budapesti 0-kilométerkövének leszármazottja. 0-ból keletkezett 1, mely egyébként két részből áll. Kevés olyan kortárs festőnk van, aki annyira ragaszkodik egyetlen témához, mint Birkás. Mindegyik fej-képe, annak ellenére, hogy azonos a témájuk, egy-egy külön világ, kapuk, melyeken mégis ugyanabba az *egy* univerzumba nyílik belépés. Viszont ahogy a sokszor ismételt „fej” szó már nem jelent fejet többé, ugyanúgy egy idő után a sokszor megfestett oválist sem fejnek látjuk – csupán. Az érzékszervekre hatnak e festmények, mégis egyfajta érzéken túl élményben részesítenek, szellemünkig hatolnak. Birkás valószínűleg mégsem törekszik valamiféle misztikus hatás kiváltására, hanem egy konkrét alakzaton dolgozva küszködik az anyaggal és egy zárt világot hoz létre. Minimális eszközzel maximális hatást ér el, ez nem a festés materiális oldalát jelenti, hiszen sok festéket hord fel, hanem hogy a képet létrehozó gesztust egyetlen mederben hagyja.

Birkás műveit meditációs tárgyaknak is nevezhetnénk, ha nem lenne olyan drámai erejük, mely ellentmond a meditációhoz szükséges nyugalomnak, ellentmond, de nem zárja ki. Ősi megalitokra, kőidolokra hasonlítanak, bepólyált fejekre, elmosódott röntgenfelvételekre, de nincs arcuk. Személytelenséget árasztanak, de ezzel ellentmondóan lüktetnek, vibrálnak. Ráadásul diptichon-jellegük miatt önmagukkal is

⁵⁶ Beke László: *A láthatóság határán – Bernát András képei* / Új Művészet, 1995. szeptember, 68-69.

párbeszédet folytatnak. Birkás Ákos *fejeket* fest, méretük mégis inkább a *test* méretével egyezik meg, fejeket látunk, egész testet érzékelünk, a látvány szó szerint testet ölt képein.⁵⁷ Hatalmas, bár éppen „ember-léptékű” gesztusokkal hoz létre geometriát, az egyik legegységesebb és legősibb motívumból, mely formát szinte valamennyi, egymástól olykor igen távol eső kultúra használt. Nagy ovális alakzata már-már perspektivikusan mélyül befelé, egy olyan középpont irányába, amely végül egyetlen képén sem lokalizálható, bár az egész kép e centrum keresését sugallja. Birkás azzal, hogy több darabból állít össze egy festményt, vizuálisan lezárja, spirituálisan viszont nyitottá teszi munkáit. Képei a fejről-testről, az egyik legfolytonosabb európai képzőművészeti témáról szólnak, de objektumai úgy egzisztálnak, hogy nincs konkrét terük.⁵⁸ Birkás képei tehát egyszerűségükben is mélyek, összetettek, szenvedélyesek és visszafogottak, személyesek és személytelenek, drámaiak és dermedtek, tüzesek és hűvösek. E dolgozat témájának egyik legesszenciálisabb életművét alkotják. (14. kép)

Braun András festészetét két gondolati inspiráció határozza meg. Az egyiket nevezzük összefoglalóan „raszter”-nek, a másikat pedig nagyításnak. A „raszter” mint nyomdászati kifejezés, nemcsak a pop art festészetének utóhatásaként, hanem kompozíciós alapelemként is megjelenik munkáin. A szabályosan ismétlődő foltok egymásra rétegezhetőek és különös szövevényt alkotnak a képfelületen. Az általa szerepeltetett kör-forma nemcsak a megalitok, vagy az antikvitás formanyelvének gyakori eleme vagy a reneszánsz tondo-it juttatja eszünkbe, de egy nagyon alapvető geometriai tényezőt használ, cinikusan ismételve és gesztusszerűen egymásra „pakolva”. Braun András e technika használatában ott is tér el elődeitől, hogy a foltokat nem a nyomtatványokon megszokott tónusokkal színezi, hanem maga határozza meg azok árnyalatát és felületét. A nagyítás, mint eljárás lehetővé teszi, hogy figurális alapanyagból, mint például a pénz (papír százforintos), az óriásplakát vagy különböző levelek felszíne, olyan részleteket emeljen ki, amelyek már nem árulkodnak eredetükről, hanem mint önálló alkotások működnek tovább. E két módszer vegyítésével olyan alkotásokat hoz létre, amelyek megjelenésükben az absztrakció határán állnak, de indítékuk miatt mégsem nevezhetők absztrakt műveknek. A kép, mint

⁵⁷ Földényi F. László: *A testet öltött festmény / Birkás Ákos festészetéről*, Jelenkor, 1996/X. 863-868.

⁵⁸ Wieland Schmied: *Birkás Ákosról / megnyitóbeszéd*, elhangzott B. Á. salzburgi kiállításán, 1991-ben

festői felület hat ránk, de befogadásához nem elégséges a vizuális élmény, hanem szükséges létrehozásának megfejtése is.⁵⁹ (15. kép)

A korábban expresszív grafikákat készítő, informel-festészetet művelő, majd szociális-etikai-kulturális alapkérdéseket is feszegető festői ihletésű installációval⁶⁰ foglalkozó *Erőss István* 1998-ban több tucatnyi katedrális alaprajzot szitázott egymásra, illetve egymás mellé, amorf alakzattá rendezve őket. A szürke, szabályos geometrikus szerkezetek amorf, kaotikus gesztusrendszerre álltak össze. Egyre inkább úgy tűnik, napjaink európai embere számára egyetlen ilyen rajz szimbolikája, génusz loci-ja is távol eső dologgá válik. Ugyanakkor Erőss arra vállalkozik, hogy egy időben tőlünk távoli kor művészeti termékét – a katedrális alaprajz formájában illessze be különféle szokatlan, és kulturálisan tőle teljesen idegen vizuális miliőbe (ipari környezet, ázsiai írásjelek). Tekinthejtük az alaprajzot tervnek avagy kezdetnek, de végnek is, a kész mű sajátosságai képletté redukálásának, tehát az alkotó szándék kiteljesedésének. Talán nem mindegy, hogy az előbb említett nagy felülnézet-gyűjtemény készítője Erdély azon részéből származik, ahol épp a kis gótikus erődtemplomok láncolata jelzi bizonyos értelemben a keleti és nyugati kultúra határát. Erőss többször járt Afrikában, Ázsiában is, ahol rendkívül szórakoztatta és elgondolkodtatta a szerencsétlen naivitással egymásba csúszott kultúrák keveredése. Katedrális-alaprajzait, szó szerint, e távolban szerzett jel-élményeibe, kalligrafikus írás-gesztusaiba is "belemártotta". Egy épület alaprajza, az európai racionalitás hagyományának, a mérnöki-művészi tapasztalat kommunikációs lehetőségének, a geometria-tudományának lenyomata. Elsősorban gyakorlati haszna van, egy összetett emberi tevékenységsorozat kiindulópontja, modellje. Mint minden praktikus dolognak, van egy esztétikai olvasata és üzenete. Aki ezt másra, másképp és máshol használja, mint amire hivatott, az szokatlan kulturális gesztust tesz az alaprajzzal. Gesztust tesz továbbá kultúránkkal, felrúg vagy legalábbis kitágít és átértelmez bizonyos egyezményes alkotói területeket. A cselekvő alkotói gondolkodás vagy a gondolkodó alkotói cselekvés ezen módját, - bár korábban nem fordult elő a művészetben – képzőművészetnek kell neveznünk. (16. kép)

⁵⁹ Petrányi Zsolt *Braun Andrásról / Az Olaj / vászon című kiállítás katalógusa*, Műcsarnok, Budapest, 1997. 76.

⁶⁰ Sinkó István: *Túlsó P'art innen nézve / Új Művészet*, 1995/ 4.

„*Gál András* alkotásai nem a minimalista redukció manifesztumai, hanem kommentárfélék a festészetéről.”- írja róla Kollár József az Új Művészetben. Határterületeket piszkál, monokróm, de mégse egészen az, vagy nem úgy, mint eddig másoktól láthattuk, formázott vászon, de inkább csak finoman csonkolt vagy provokatívan „derékszögtelenített”. Ezeknél a festői tetteknél érdemes időzni egy kicsit. Képei a festészetet ismerők (ismeri Ön a festészetet?...) számára a mindössze párszáz éves múltú táblakép alapkérdéseit feszegetik. Ugyanakkor - mint általában a képzőművészet -, az illúziókeltés megmaradt lehetőségeit, paradoxonát firtatja. Így kapcsolatban van térproblémákkal is, hiszen a sarkaitól megfosztott derékszögű felület a térillúzió „majdnem-perspektíva”-élményébe keveri az euklideszi geometrián felnőtt európaiat. Gálnak önmagukat játszó, önmagukkal kísérletező monokrómjai vannak és ilyesmi tudomásunk szerint másnak nincs. Homogén színhangúnak tetsző festményei önkényes, de tudatos gesztusokkal felvitt festékrétegekből állnak, mely felületek a fényt sajátosan megtörik, a tekintetet pedig illuzionisztikus élménnyel gazdagítják-bizonytalanítják. Gyakorlati haszon nélküli, másként fogalmazva többszörösen matematikai egyenletek, melyek tudatosan következtelen geometriai problémákat vetnek fel, s így csak a beavatottak számára megmutató esztétikai értékűek. (17. kép)

Haász Ágnes, bár nem a megszokott munkái legnagyobbbrészt úgynevezett elektrografikák, bár nyugodtan nevezhetnénk őket elektrofestményeknek, igaz, ehhez ki kellene jelentenünk, hogy nemcsak az ecsettel és hagyományos festékekkel készült képeket tekinthetjük festménynek. Haász képeinek gyakrabban van hangulati, érzelmi álláspontokat rögzítő vonzata, mint koncepcionálisan tartalmi, eltervezett alapja, az alkotó igazi nő-művész, a szó legnemesebb értelmében. Ugyanakkor racionálisan irányítja a gépet, azt téve az ember szolgálatába, nem az alkotó ember idomul a technika diktátum-mivoltához.⁶¹

Hajas Tibor – bár tevékenysége csak bizonyos elemeivel köthető ide – a kortárs magyar képzőművészet egyik jelentékeny fényű üstököse volt. Munkássága kapcsán át kellene gondolnunk, hogy egy adott kor elváráshorizontján lazán vagy nagy

⁶¹ Szombathy Bálint: *Lélekvándorlás a fényen át* / Haász Ágnes művészetéről, Új Művészet, 2000/6. 30-31.

erőfeszítéssel befogadható művek bukkannak fel, utóbbiak át is helyezik a látóhatárt. Egy nehezen érthető opusz későbbi befogadói számára könnyen érthetővé szelődül. Hajasról mindenekelőtt tudni érdemes, hogy a magyarországi performansz első valódi képviselője, de e dolgozat témáját érintő művei is vannak. (Működésének közvetlen előzményei *Szentjóby Tamás* és *Erdély Miklós* happeningjei és akciói. 1980-ban a vasfüggönyön túl (vagy innen) szellemi rokonságot mutat *Arnulf Rainer*nek a body art és a performansz határán egyensúlyozó művészetével, a vágóhidak világát az égbe emelő és a misztériumokkal kapcsolatba hozó *Hermann Nitsch*-csel, és olykor a teozófia felhőibe burkolódzó *Joseph Beuys*-szal. *Kék háttér* című 1978-ban készült munkáján a legvadabb ösztönösség tanújeleként odafröcskölt gesztusok mellett egy szintén gesztusszerűen megfestett koordináta-rendszer képe látható. Az első látásra geometriai feladványnak tűnő, lepedőre készült függvény-ábra (nyilván szándékosan) hiányos is és tartalmaz érthetetlen megoldásokat, elemeket is. A lepedő jobb oldalán lévő fröcskölt folt nem élet-és halálszerűen vörös, hanem misztikusan kék, mely kékség közepén, a balra lévő (szaggatott, vaskos) x tengely magasságáig érő fehér nyíl mutat fölfelé. Tragikus-filozofikus lét-és én-élmény, ókeresztény olvasatban *Ámor és Psyché – test és lélek* küzdelmének tömör, elvont ábrázolása. Hajas Tibor szenvedő hőse mintha csak a felfelé mutató nyilat követve szabadulhatna a test kínjaitól. A tragikus sorsú művész igen meglepő és ugyanakkor rendkívül eredeti metaforákkal szolgált a második évezredvégi, de a XXI. századi művészeti világ számára is.

Károlyi Zsigmond, aki „a hetvenes években a legobjektívabb művészetet csinálta, mára szélsőségesen szubjektivizálódott.”⁶² „A nyolcvanas évek elején két látszólag összebékíthetetlen elemet egyesített: a geometriát, amit nála a *távol-keleti tangram* formák képviselnek, és a ruhátlan emberi testet, amit részben vagy egészben a tangram-idomokra festett rá.”⁶³ A kétségtelenül nem könnyen folytatható program után összetett, végtelenül redukált alapmotívumokban tömöríti, szembesíti a mértant és a gesztust. Festői, fotó-és grafikai eszközökkel, azok kombinálásával egymásra „pakolja, szereli” a gesztust és a geometriát. Az ács-állványozós műszavak itt most nem véletlenek, fölállványozott házokról, aládúcolt gangokról készült fényképek voltak a kiinduló motívumok. A kereszt-forma merőleges szárai hatalmas szellemi és érzelmi

⁶² Gyetvai Ágnes: „Itt még valamit találok!” / interjú Károlyi Zsigmonddal, in: Fotó, 1988/2.

⁶³ Pernecky Géza: *Az új festőiség magyarországi jelentkezése* / Új Symposion, 1984/9. 25.

energiát hordoznak – a sík birtokbavételének legradikálisabb, legegyszerűbb elemei, az igenlés jele (+), átlókká forgatva (×) a tagadás jele, nem-sem, András-kereszt, de leginkább a kreativitást hordozó gesztus. Gesztust és geometriát helyez tehát egymásra, destrukcióra konstrukciót és fordítva. Sík-elemek térbeli konfliktusa, tér-élmény, rétegek, gesztus és geometria misztifikációja.⁶⁴ (19. kép)

A fentiek után *Fényrácsokat* fest, emocionális geometriát, továbbra is rendkívül koncepciózusan. „Körülbelül olyan képet szeretnék festeni, mint amikor a festmény nem látszik a becsillanó festéktől” (K.Zs.). A 90-es években készült festményei, megnövekedett vastagságuk révén a fal függőlegeséből szinte dobozszerűen kiemelkednek, mintha a kép és hordozója, a tárgy és a kép felületén: a „homlokzaton” felerősödő gesztusok síkjának határozott és egyértelmű elkülönítése lenne a cél. A homlokzat síkjáról a vakkeret oldalaira is kifutó festett felületek ugyanakkor a kép dimenzióit, az alig mozduló síkok plasztikai értékeit erősítik. A szimultán módon egymás mellett működő különböző térérzetek egymást kölcsönösen meghatározó viszonyai a kubista elv jegyében követhetők nyomon (via negativa: ahogy egy barokk templombelső egyetlen nézőpontból befogadhatatlan és felfoghatatlan). A festmény térélményének kibontakoztatására talán legalkalmasabb kiállítási módjának pontos meghatározása lehet – mint a művésztől származó, a nézőnek szóló instrukció -, hiszen a térbe helyezés, a megvilágítás, a fény-árnyék hatások és a képek felületi rendszerének bonyolult összjátéka így, együttesen képes az egyébként látens módon rejtőző struktúrák megmutatására. A fundamentalista festészet fontosnak tartja a szín primátusát, Károlyi számára azonban mégsem a jelentéssel bíró szín az elsődleges. Munkáin, mint a kerék a földúton, a festékmassza káoszában karakteresen utat kereső ecsetnyom az, amely „kósza individualitásként, statiszta-szerepben tör célja felé, kitérő irányok rendszerét rajzolva.”^{65, 66} (21. kép)

Klimó Károly az absztrakt expresszionizmus európai válfajának, az informelnek az egyik egyetlen autentikus hazai képviselője. Ez egyrészt a festői autonómiára, másrészt ennek az autonómiának a több évtizedes hagyományára helyezi a hangsúlyt. Klimó nem gesztusfestő, de képei impulzívok; nem transzban fest, hanem mintegy

⁶⁴ Hajdu István: *Károlyi Zsigmond realizmusa / Részlet a Szemérmetlen magyarázat-próbákból* / Művészet, 1987/4.

⁶⁵ Sasvári Edit *Károlyi Zsigmondról*, katalógus-előszó / Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár, 1995

⁶⁶ Herbert Read i.m. *The Meaning of Art* / Penguin Books, Suffolk, England, 1966. 171.

megformáltan lejegyzí a felgyűlt szenvedélyeket. Kavargó színei és a színek által létrehozott terek és formák egy narratív, gondolati elemhez kapcsolódnak, ami sokszor a címben is megjelenik. Az egyensúly megteremtése Klimó számára pszichikai mélyrétegekből feltörő ösztönösség és az intellektus egybehangolását jelenti. Ismeri saját kultúráját és a meghatározottságokat, amiket ez a kultúra jelent: voltaképpen az informel reflektív változatát fejlesztette ki. Spontán festői megnyilvánulásait nem ellenőrzi, de pontosan tudja, mit csinál. Graffiti-típusú festményei vagy tematikusak – például a fény utáni sóvárgást hirdetik -, vagy olyan erőteljes, durvára hangszerelt firkák, amelyek azonban minden robusztusságuk mellett is szerkezetes, a néző asszociációit irányító, vezető kompozíciók. Klimó festészetében jelentős változásra utal például a piros szín különféle árnyalatainak változó értéke és jelentése. A nyolcvanas években arannyal és feketével párosítva egyfajta magasztos, ünnepélyes emelkedettség hordozója volt, míg a kilencvenes években inkább véres, a test és a lélek infernális tartományaira utal. (20. kép)

Konok Tamás úgy európai – ha tetszik francia, vagy svájci – művész, hogy közben szervesen kapcsolódik a magyar, sőt tágabb értelemben a kelet-európai geometrikus absztrakt, konstruktivista hagyományokhoz, bár ez e dolgozat témaköreit csak érinti. Az iméntiek fényében Konok a geometrikus festők közé sorolható, de képeinek zenei és vizuális ívei, olykor dinamikus feszültsége Több évtizedes igen konzekvens és tudatos életművet épített fel Franciaországban, mely anyagot a nyolcvanas évektől itthon is nyomon követhetünk. Az a tény, hogy Konok ezt az irányvonalat választotta, aligha lehet véletlen. Európának ezen a felén a konstruktivista hagyomány messze többet jelentett esztétikai irányultságnál, pedig önmagában ez se lenne kevés. Morális értékű választás volt, voks a tiszta gondolkodás és formálás mellett. Konok Tamás a már említett közép- és kelet európai hagyományt vállalva magába szívta az *École de Paris* geometrikus absztrakt örökségét éppen úgy, mint a német-svájci konkrét művészet tiszta logikáját. Ebből alakította ki azt a saját nyelvet, amelyről ráismerhetünk, és amely tenyérnyi méretben és monumentális formában egyaránt érvényes. Konok győri gimnazistaként zenei konzervatóriumba járt, mely tanulmányok mélyen befolyásolták a pályakezdő, majd a kiforrott utat járó művész képépítési módszerét, gondolkodását a vizualitás zenei vonatkozásairól. Ugyanis míg a legtöbb festőnél szenvedélyes momentumként megjelenő dolog a gesztus, addig

Konoknál a képépítés kezdeti fázisában a fejben meglévő lendületes ívek, mint a mértani alakzatokat összekötő gesztusok, fegyelmezett, kiszámított ívekben öltenek testet. Még a vad lendület is csak fegyelmezett, kiszámított ritmusértékű kottafejekben vizualizálható egy zenész számára. Az ösztönöket, érzelmeket „prognosztizáló” gesztusok Konoknál úgy váltak szerkesztett ívekké, geometrikus síkidomokká és vonalakká, ahogy a szeszélyesen burjánzó, harmonikusan vagy diszharmonikusan zengő zene a kottában egy egyezményes rendszerré rendeződik. (22. kép)

Kopasz Tamás – akár korábbi, akár mostani munkáit nézzük, - valami dionüisztikus művészetet művel, mely a psziché mélyebben fekvő rétegei iránt érdeklődik. Művein az absztrakt expresszionizmus éppúgy jelen van, mint a lírai absztrakt materiál-piktúrája. Eszünkbe jutnak *Rauschenberg* préselt, applikált képei, a tűzzel festő *Yves Klein*, a poranyagokat vegyítő *A. Tapies*, a salakkal, bitumennel dolgozó *Fautrier* és a stílus egyik apostola, *Emil Schumacher*. De Kopasz nem utánoz, szertelenül alkalmazza az informel és az akcionizmus módszereit, lelkialkatának megfelelően. A *Szerelmes képek* túlfűtött lelkiállapotról, robbanó belső feszültségről tanúskodnak és egyben az anyaggal való küzdelem lenyomatai. Rituális falak ezek, átélt események szenvedéses-szenvedélyes lenyomatai, sok irracionális, ösztönös töltéssel. Míg az imént említett sorozata – durva felületei, véletlenszerűen alakuló dekomponált részletei és szabadon csapongó gesztusai – egy romlott világ megtestesülésének tekinthetők, addig az *Aranykor* ciklusnál egyensúlyba kerülnek a véletlenszerűen és tudatosan alakított minőségek. Az *Aranykor* egyszerre idézi fel a vad társadalmak „primitív” tisztaságát és a civilizált ember Árkádia iránti vonzalmát, amit *Poussin* óta *Gauguin*tól *Rodin*ig oly sokan érezték. E festményeinek szinte fogalmi, érzéki arany terét nem lehet valódi térrel összekeverni.

Rézkor címet viselő művein visszatér a szabad „téralakító” gesztusokhoz, már-már a lírai absztrakt imaginárius mélységeit ismerhetjük fel benne. A *Rézkor* kalandja után Kopasz Tamás visszatér a kihűlt, kötött gesztusokat létrehozható felületekhez. Ezt tapasztalhatjuk a *Bronzkor* című munkák megzabolázott, síkhoz kötött gesztusaiban, melyeket az *Ornamentika* képek követnek. Ezeknél a gesztus, írásjelek repetitív hálójává strukturálódik, például az antikvitásból ismerős jeleket látjuk rajtuk, beégetve, eltakarva, sokszor szinte tönkretéve. Kopasz Tamásnál a térbeliség konkrét anyagiságként jelentkezik. Az utóbbi időben síkplasztikákat és szoborként

apoztrofálható műveket is készít. Összefoglalja az addig elért eredményeket: a faktúrává szelídült ösztöngesztusok új rendjét, a motívumokban rejlő archaikus időtlenségeket, valamint az egészet értelmező közösségi jellé vált gesztust, a vágást. Szobrainál az akcionizmus és a gesztus háttérbe szorulásával a morfológiai motívumokra épülő műveket a lírai absztrakció egyetemesebb formái váltják fel. Kopasz Tamás egyedi utat jár, de nem tekinthető egyedülinek és előzmény nélkülinek, azonban munkái szervessége önálló stációkat jelentenek a kortárs hazai művészetben. Nála – Klimóval és Záborszkyval ellentétben – nem a minőségek, eljárások ütköztetésére épül mű, hanem azok kohéziójára. A gesztus Kopasznál immár nem elszabadul, hanem faktúrába ízesedik. A szellem és a matéria szinbiózisa, amely elmerít az archaikus időtlenségben, az írásnélküliség, a festészet előtti képcsinálás rituáléjában.⁶⁷,⁶⁸

„*Köves Éva* fekete-fehér festményeiben fekete-fehér fotókat használ fel, amelyeket ezeknél nagyobb méretű vászakra kasíroz, majd oly módon fest rájuk, hogy összemossa a fénykép és a festmény határait. A fényképeken általában a városi mikro környezet elemei jelennek meg: építkezési állványok, pályaudvar, körfolyosó, illetve tengerpart, hegyvonulat, majd legutóbb lepedők. Ezekben a képekben közös az, hogy a fény-árnyék problémájának eklatáns megjelenítői: Köves munkásságában ez a közvetetten *Moholy-Nagy László*tól származó inspiráció.” Ugyanakkor a festőnek a fotó nyújtotta információhoz való viszonyulása szerintem sokkal emocionálisabb, mint a forradalmi módon újat kereső *Moholy-Nagy* esetében. Míg a Bauhaus mestere radikálisan leválasztja a fotográfiát addig megszokott izolált szerepéről, szinte új médiummá téve azt, addig Köves sajátosan integrál két műfajt egymással, ezáltal kísérletet tesz újraértelmezésükre. „A festéssel sohasem próbálja meg teljesen eltüntetni a kétféle minőségű kép határait, vagy egyáltalán közös létezésüket illuzionisztikusan egybemosni: a kicsit is figyelmes néző számos esetben meg tudja határozni a felhasznált fotó eredeti méretét. Mégsem a festészetből jól ismert kép-a-képben elem alkalmazásáról van szó, mert a végső kép – azaz a festmény – szempontjából a belső kép – azaz a fotó – nem jelent önálló, elkülönülő reprezentációs egységet. Mindezek mellett az átfestés révén érvényesül a képeken belül egyfajta homogenizáló hatás, amely

⁶⁷ Novotny Tihamér: *Részletek az Aranykorból* / Kopasz Tamás munkáiról

⁶⁸ Tolnay Imre: *Ronda, de szép* / Kopasz Tamás kiállításáról, Új Művészet, 2001/12.

tulajdonságot általában a – főleg fekete-fehér – fotó sajátjaként tartunk számon. Köves képei ezzel is utalnak a két médium korántsem problémamentes viszonyára, ráadásul felvetik azt a kérdést is, hogy vajon az egyes kép vagy a több kép szolgál értelmezési alapegységként. Köves tevékenységének középpontjában éppen ezért tágabban véve a művészet, illetve ezen belül a festészet és a fotográfia indexikus (azaz mimetikus) természetének kommentálása áll. «Szárász», már-már antifestészeti festészetével a posztkonceptualisták közé sorolható.⁶⁹ Műveivel a mesterséges környezet, a hétköznapiok fényben változó geometriáját rögzíti hűvös dokumentarizmussal, majd teszi önkényes összeillesztésekkel gesztusokká. Nem a fénykép inkarnálódik Kövesnél festménnyé, hanem életterünk racionális(nak hitt) elemei alakulnak irracionális(nak tűnő) rendszerré. Bár módszerében érezhető talán némi hatásvadászat vagy inkább esztétizálás, ugyanakkor elvitathatatlanul eredeti a módszere, mely révén érvényes jelentéssel ruházza fel a piktúrát a XX - XI. század fordulóján, az elektronika korában. (23. kép)

Lengyel András művészetében a geometrikusnak és a gesztusszerűnek is metaforikus jelentése, másodlagos, mintegy következményszerű szerepe van. Ezt úgy értem, hogy jobban érdeklik a kultúra bizonyos szegmensei, jelenségei, mint a képzőművészet, ettől válik rendkívül intellektuálissá művészete. Azért üdvös dolog ez, mert nem árt, ha az ember képes a saját szakmáját is, annak tárgyait is felülről nézni, kritikával szemlélni. Ezen a ponton is rokonnak érzem munkásságát, stílárjegyében is, *Károlyi Zsigmondéval*. *Baranyai András* pedig - akinek művészetén leginkább a kéz motívuma vonul végig, kimeríthetetlenül, - tudomásom szerint egyetlen képet készített, *Táplálék* címen, melyen könyvek gesztusszerűen sorjázó gerincei és almák vannak, rembrandti sötétben, „mindössze”. Tömör, majdnem cinikusan egyszerű vallomás a szellem és a test szükségleteiről. Lengyel András „csak” könyveket ábrázol, jó ideje már. A minduntalan változásra ösztökélő korunkban különösen rokonszenvesek az *egy-egyű* alkotók, akik roppant igényességgel, minden mélységet faggatva járnak végig egyvalamit, akár egész életművüket erre áldozva. Ha a művészet elkötelezettség, akkor Lengyel kettősen elkötelezett: a művészet és a könyvek rendteremtő küldetése mellett. Bár a *rendteremtésről* - főleg Európa innenső felén – sok igen kellemetlen dolog is

⁶⁹ Timár Katalin *Köves Éváról / az Olaj / vászon című kiállítás katalógusa*, Múcsarnok, Budapest, 1997

eszünkbe juthat, itt most a magunkban teremendőről, hordozhatóról, táplálhatóról eshet csak szó. A káoszról való kozmoszteremtés egyik archetípusa kultúránkban az írás, illetve ennek rendszere, a könyv. A Gutenberg-galaxis univerzitása ugyanakkor rendkívül viszonylagos, tudjuk, hogy az egész emberi közlésrendszernek csak igen kicsi szelete lehet egy (például latin-betűs) könyv. Lengyel András könyv-festményei, a csalódást okozóan odaragasztott vagy hiteles gesztussal megfestett könyv-gerincekkel, ezt a kulturális relativizmust tárják elénk.

Lengyel András egész életművében alapvető törekvés, hogy a káoszban meglelje a rendet, a láthatóban a láthatatlant. Ezt példázzák a művész azon festményei, melyek egy térbeli látvány asszociációja, sziluettje következményeként geometrikus elemekből épülnek fel. Gyakran van jelen a háromszög motívum képein – összetett jelentésrendszere közismert – az isteni hármasság, tökéletesség szimbóluma.

„Az 1986-ban készült *Véletlen geometria II.* háromszög alakú vásznán is egy lefelé fordított könyvet láthatunk. A *Szelíd geometria I-III.* triptichonján négy fejesvonalzóval, egy táblai szögmérővel és két háromszögvonalzóval kísérli meg újjáépíteni az örökkévalót. A *Szelíd geometria IV.* darabján még egy eszköz szerepel, a fotóállvány – visszautalás ez Lengyel korábbi, fotóalapú konceptualista munkáira s arra a lehetetlen erőfeszítésre, hogy racionálisnak hitt földi eszközök segítségével felmérjük, megismerjük és rendszerezük az égi, spirituális világot, a kozmoszt.”⁷⁰ (24. kép)

Lengyel András tabló-vagy inkább ikonosztázszerűen falra tett *Könyvek méterbe* című sorozatát szakrális tartalmúvá emeli nemcsak az, hogy a Biblia, vagy bármely vallási kinyilatkoztatás könyve szent, hanem hogy szigorú arany nyomású gerinceikkel valamiféle ortodox ikonosztázt alkotnak. Bár első látásra gögösen pöffeszkedő, „személytelen” könyvespolcok síkmetszeteinek tűnnek, feldarabolással és festett, fehér gesztusokkal ellehetetlenítve, mégis eszünkbe juttathat „kifordított” számítógépet vagy más, emberi tevékenységet helyettesítő gépet. Ez nyilván nem véletlen, Lengyel nem csupán könyvekről „beszél”, hanem az egész emberi kultúra devalválódásáról, szellemi tárgyaink pusztulásáról, világunk megismerhetetlenségéről, a valóság hozzáférhetetlenségéről.

⁷⁰ Dékei Krisztina: *Káosz és rend: galaxis a múzeumban* / Lengyel András kiállítása, Új Művészet, 1997, január-február

Nádler Tibor a hatvanas-hetvenes években, pályája kezdetén konstruktív törekvésekhez sorolható műveket hozott létre és ez határozta meg szemléletét a nyolcvanas évekig. Eddigi életműve jól mutatja, miként lépett át a korai feszes, majd egyre lazább geometria világából az oldott, organikus formák világába úgy, hogy ez az átlépés nem a korábbi szándékok feladását, hanem személyessé tételét jelentette. Ez a váltás nagyjából egybeesett azzal a változással, amit a posztmodern törekvések egyre erősebb magyarországi jelenléte jelentett. De ez a nála is tetten érhető változás azt is példázza, hogy művészenként igen eltérő módon végbement lassú átalakulási folyamatról volt szó, melynek során a korábbi példaképek, ösztönző hatások sora újjakkal gazdagodott. Nádler Tibor térkonstrukcióinak például, az orosz konstruktivisták repülő szerkezeteiben, *Tatlin* konstrukcióiban találjuk meg elődjüket, párhuzamukként az olasz *Emilio Vedova* hatvanas években készült installációja kínálkozik. Ősmadarakat idéztek e térkonstrukciók, s a repülést, a testet védő burok gondolata vezette a művészt a nád felhasználásához először a lebegő konstrukciókban, majd tőlük függetlenül önálló alkotások részeként. Egyszerre kap plasztikai és festői szerepet ez az anyag Nádler Tibor munkásságában, hiszen művei egy részében arra a plasztikai hatásra épít, amelyet az egymásra halmozott, a felület plasztikai kifejező erejét fokozó, olykor gipszalapozással is megerősített nádcsomók adnak, más művein pedig a hol felhalmozva, hol szétszórtan megjelenő szálak kompozíciós rendje kerül előtérbe. Hol foltszerű hatás érvényesül, hol finom vonalak keresztezik egymást a felület nagyságának köszönhetően ugyanis megváltoznak az arányok, s a vékony nádszálak vagy éppen a nádcsomót leszorító drótfonat más elemekkel szemben a finomság, törekenység érzetét keltheti.⁷¹ (28. kép)

Nádler Tibor akrilképei olyan plasztikus hatású művek, amelyek átmenetet képeznek a hagyományos értelemben vett festmények és a reliefek között. E munkák anyagukat tekintve is sajátos, ha úgy tetszik, egyszemélyes műfajt alkotnak, hiszen Nádler Tiborhoz hasonló módon senki sem használta a magyar képzőművészetben a nád-drótfonat-festett farost lemez együttesét. Ezek a munkák többnyire a nyolcvanas évekből, a kilencvenes évek első feléből származnak.⁷² *E dolgozat írója e sorokkal szeretne tisztelni a talán nem méltón ismert és elismert, nemrég elhunyt művész életműve előtt.

⁷¹ András Gábor *Nádler Istvánról / Kiállítási katalógus*, Budapest, 1987-90.

⁷² P. Szabó Ernő: *Ősmadarak, nádkompozíciók / Nádler Tibor művei / Napi Magyarország*, 2000. márc.1.15.

Nayg István művészetében törésvonalak szelik ketté fekete folytonosságú munkáit, ahogyan hasadások, rések, megtörtetések mentén szerveződnek mindennapjaink is. Hasadás tartja össze tudatunkat, identitásunkat, együtt élünk réseinkkel és töréseinkkel, folyton távolodva és közeledve magunktól, magunkhoz. De amint Nayg művei is mutatják, ez a távolság, törésvonal összeköt, létesít, vonz és taszít egyidejűleg, személyes és egyetemes is egyszerre. Anyag-, eszköz- és színhasználatában, valamint a formaalkotásban megnyilvánuló redukció egy igen erőteljes lemondási folyamat művészi megnyilvánulása: lemondani a festésről, a színről, a művészetéről: így hozni létre befejezett művet, egy emberi gesztussorozat szándékolta művészetté tétele. Nayg István többnyire teljesen feketébe, gyászba burkolódzó alkotásainak „külső sötétsége” egyrészt befelé fordulva magát a képet destruálja, elnyeli, betemeti, másrészt minden színt és fényt – mélységével, fényelnyelő képességével – tartalmaz és egyesít. Redukciós művészete egyszersmind fókuszálás, koncentráció. Eredménye pedig: eljutni újra meg újra kezdetekhez, a képen túl a kerethez; a keret által bezáruló és megnyíló térhez, a gyászos és egyben emelkedett feketén keresztül pedig a színhez. A művek szembeötlő dualizmusa, kettészakítottsága megtört szimmetriájukból, kétféleségükből, két részre törtségükből fakad.

Amennyiben a hagyományos felfogás szerinti táblakép „ablak a valóságra”, úgy korunkban – és Nayg esetében is – a kép és ablak közti közös nevező egyre inkább tárgy- vagy objektum jellegében keresendő. *Duchamp* a festőiséget úgy tagadta, hogy a festővásznat üveglappal helyettesítette, annak is hátoldalára festett, majd például a *french window* (francia ablak) szóképpel asszociáló *Fresh widow* (víg özvegy) című ready-made-jében az üvegtáblát fekete bőrrel bevont ablakkeret – mint monokróm vakablak – váltotta fel. Nayg képeinél a keret már nem keretez és határol többé, hanem épp ellenkezőleg; eltűnik, megsemmisül; betakarózik a bőrbe vagy más anyagba.⁷³ (27. kép)

Nayg a geometria egyik legegyszerűbb elemét, az egyenest, és legalapvetőbb viszonylatait, a párhuzamosságot, merőlegességet szerepelteti művészetében a legmélyebb, legösszetettebb színben, a feketében, a legradikálisabb gesztusokat, a törést, hasítást, szakítást a legtöbbet alkalmazva.

⁷³ Beke Zsófia: *Szétört darabok* / Nayg István kiállítása, Duna Galéria, Budapest, 1997 (megnyitóbeszéd) in: az Olaj / vászon kiállítás katalógusa, Műcsarnok, Budapest, 1997. 224.

Raffai Réka bizonyára nem hisz az ötletek mindenhatóságában. Képein, mint a görög mitológia *Arachné*-jének rokona, egyrészt finoman, de azért határozott ecsetvonásokkal szőtt hálókát fon, tesz egymásra. Egy-egy képe, mint *Várkonyi György* írja róla „megszámlálhatatlan egyedi döntésből, ezek rétegeiből, újabb döntések sorából áll, melyben gyakran az előző döntések revíziója is benne foglaltatik.”⁷⁴ Ezt a *fonást* szinte szó szerint is érthetjük, mert több munkáján madzag és vászon szó szerinti összefonódását tárja elénk, minimális változtatású repetíciókkal. Olyasféle munkametódus ez, mint bizonyos régi miniatúra-festő szerzeteseké, akik úgy gondolták, hogy minden húzott vonással egy sebet ejtenek az ördögön. Raffai Réka persze elsősorban a feladatként – az anyag és önmaga feladványaként kapott – előtte álló vásznon akar „elkövetni” valamit, de minden kis döntése a *színen*, a *felületen* halálosan (élően) komoly cselekedet. Aki fest – vagy talán bármit *létrehoz* – ismeri az olykor édes kínlódást, olykor fájdalmas örömet, amelyek egy-egy, vagy sok-sok döntés nyomán alakuló nyomainkat kísérik. Ami biztos, hogy Raffai Réka nem mások által felvetett problémákon dolgozik, ez a gyanúsítás okkal sértené alkotói függetlenségét, a saját felvetés – saját megoldás-elvét. Persze, tudjuk, hogy nem könnyű vadonatúj ügyet felvetni a festészetben, de egy – mondjuk impresszionista – feladvány geneziséét végigjárni a némileg *Roman Opalkáéval* is rokon konceptualizmussal, vagy egy festészeti „kvantumkutató” alaposságával – mint láthatjuk - nem hiábavaló. Meditációs festékrétegek létrehozása, szembesítése, interferálása – a szó legnemesebb értelmében vett *munka*, mely tudomásul veszi a kudarokat, és amely mértani szigorral és női ösztönösségű gesztusok harmóniájában, vagy e harmónia szüntelen keresésében zajlik.

Az előttünk járó generációkból e dolgozat témájának egyik leghitelesebb képviselője *Schmal Károly*. Geometriájának finoman emocionális fűtöttsége és gesztusainak racionális, intellektuális mélységei - talán nem csak számomra – egy igen gazdagon meditatív vonulatát képezik kortárs képzőművészetünknek. Munkássága nagyon közel áll hozzám. Méretükben nem, de hatásukban monumentális munkái, hajtogatott, tépett, kezelt és roncsolt felületei sokrétű és sokrétegű üzeneteket hordoznak. Így ír róluk *Kováts Albert* egy katalógusban: „...Ez a vetélkedés a természettel nem a naturalizmus mimézisén vagy valamely külsőséges utánzáson alapul.

⁷⁴ Várkonyi György: „*Idő van...*” / *Raffai Réka munkáiról* / katalógus, Pécs, 2000

A hasonlóság az öntörvényűségben és a szuverenitásban van. A motívumkincs részben nagyon is természetidegen. Előkelő itt a geometria szerepe. Ez olykor távoli, a képmezőn épp csak átderengő mértan, más esetben pedig markánsan jelen lévő geometria, a képszerkezet geometriája, mely mint valami előhívó oldatban, gazdag festői háttér közelében rajzolódik elő. Némelykor az átlókra épül ez a konstruktív képanalízis, máskor a hajtások egyenesei indítják el a képépítést. Az elvont eszközök és az intellektuális töltet ellenére a művektől távol áll minden doktriner avantgarde jelleg, semmiképpen se képzeljünk hát magunk elé ezerszer látott konstruktivista munkákat. A geometria Schmalnál felhőtlen házasságban él a festőiséggel. Festői az a bizonyos „háttér”, ami persze nem ezen az anyagon, a finom, érzékeny érintésektől a drámai beavatkozásokig – közöttük csakugyan jelen van a „piszok” és a „penész” is.” Schmal Károly akár az autonóm, akár az alkalmazott művészet területein tevékenykedik, hallatlanul sajátot és egységeset hoz létre. Akár plakátot, akár kiadványborítót vagy emblémát, logotípiát tervez, igen határozottan testet ölt ezeken egyénisége, a fényhez, a térhez, az anyagokhoz, a felületekhez való viszonya. A műalkotásban rejlő, teljességet alkotó szép paradoxon mindkét – számomra fontos – görög időfogalmát, a *kronoszt* és a *káiroszt* egyaránt megszólaltatják a Schmal-művek. (30. kép)

Swierkiewicz Róbert munkásságán markánsan végigvonul a gesztus szerepe, felületosztó szigora, szimmetriára törekvése (a szüm-metria összemértséget jelent) pedig geometrikus szerkesztési hajlamra vall. *Isten veled költészet* című kiállításán szenvedélyes-filozofikus heroizmussal mutatta be vallomását arról, amikor *Arthur Rimbaud*, a démoni ifjú költő szakítva a költészettel, elhagyta Franciaországot és Abesszíniában elefántcsonttal és fegyverrel kereskedett. 1999-ben a „Fészek Galériában” bemutatott vásznak Rimbaud költészetét átélő szenvedéllyel vallanak a körvonalas, vázaltszerű rajz erejének újraalkotásával és érett arany, vörös, kék és fekete színekkel egy rendkívüli művésztől-költőről, akinek élete, minden sora, sőt minden hangja inspirációt jelent sok huszadik századi költő, képzőművész és filozófus után *Swierkiewicz Róbert* számára is. *Swierkiewicz* régóta vállalja az irodalommal, filozófiával, a szeánszá váló happeninggel való szoros kapcsolatát. Az azonosulás és átélés egyre magasabb fokozatain születik Rimbaud-korszaka, ahogy előbb kezdődött *Hölderlin*-korszaka is, akár, mint pályája kezdetén *Ady Endrével*, később egy-egy ószövetségi prófétával azonosul. *Swierkiewicz* festményein a megélt idő érezhető térré

változik, szerepet kap az esetlegesség és a szándékosság egyaránt, érzéki és gondolati rétegek kerülnek egymásra. A hallgatásba burkolózó költő figurájának épít (fest) menedéket a festő, mégsem pesszimista, nem „temetőt” készít. Archaizáló, vallomáserejű képeivel inkább Ady-féle Muszáj-Herkules-szerepben osztozik a búcsúzó prófétákkal, erre utalnak drámai súlyú képeinek ironikus, kissé illusztratív-rajzos részei is.⁷⁵ (29. kép)

Szabados Árpád eddigi életművének nagyobbik hányadát elemzők többnyire metaforikusan fogalmazzák, vagy analizálnak és többnyire az életről, és valamiféle ösiségről beszélnek művei kapcsán. Korai munkái sokban régi mesterekéhez hasonlíthatóan részletezők, leírók voltak. Később Szabados érezte, mint mondja, hogy „egy teljesen racionális világot tudnék teremteni, elmehetnék a tisztán geometrikus formavilág felé, precízen, hidegen. A hajlamom és érzékem megvolt hozzá, de ez a lehetőség zavart. (...) végül a racionalitásom kényszerített rá, hogy ösztönösen fogalmazzak.”

Talán e belső harcnak voltak valamiféle dokumentumai, amikor úgynevezett „munkafotókat” készített, racionalizmust és időbeli-térbeli, tehát fizikai gesztust tett, amikor köveket dobált föl és fotózta őket, a kép szerint álltak a levegőben, soha nem estek le. Vagy óriási faragott fakéseket készített (a „gesztustevés” egyik racionalizált formájú eszköze), melyeket utóbb rituálisan fölhasogatott, aztán máglyát építve belőlük, elégetett, az egyik üszökkal rajzolt, a rajzot az egyik késsel szétszaggatta. Nem nevezhetők ezek – alkotójuk szerint sem – erős érzéki módon való megjelenésük miatt sem, koncepteknek, viszont végigvonul rajtuk egy tudatos és ösztönös párhuzamos jelenléte a kiszámítottságnak és az indulatiságnak.

Szabados Árpád munkái jelentős részén dilettáns vagy gyerekrajzokat imitál, de sohasem utánoz, képei nagy részén ember van, vagy ami van, az valahogy emberből van. Ritkán egész alakban, sokszor torzan, vagy szétszóródott részletekben. Mint mondja, nem tud jobb jelentéshordozót az embernél. „Úgynevezett figurális képei kapcsán érdemes elgondolkodni azon, vajon miért gondolkodik ennyire perspektivikusan az európai kultúra Giottóék óta, ellentétben számos kultúrával az egyiptomitól az arabon át Indiáig? Szabados mindenestre szubjektív, belső tereket

⁷⁵ Szabó Júlia: Búcsú a prófétáktól / Swierkiewicz Róbert Isten veled költészet című kiállítása, Új Művészet, 1999/XI. 16-17.

ábrázol, - e sorok írójához közelálló módon – mely új, szintén belső tereket indukál. A geometriai elemek, az összimbólumok közül a háromszög annyiszor és annyiféle módon jelenik meg nála, hogy lehetetlen volna leltárt készíteni róla, holott a geometria nem Szabados legjellemzőbb kifejezőeszköze. E dolgozat tematikájához leginkább a *Lapok egy vázlatfüzetből* (1993), *Motívumok* (1999), illetve a *Bartók II. zongoraversenyéhez* (1998-99) című sorozatai köthetők, valamennyi már szinte nonfiguratív, egy rendkívül következetes alkotói utat summázó festmény (32. kép). Ide sorolandó a XVII. Országos Grafikai Biennálén, Miskolcon nagydíjat nyert *Hármaskép* című litográfia-sorozata is.

A „Lapok egy vázlatkönyvből”- Szabadostól viszonylag szokatlanul – csupa mély földszínnel előadott, drámai kompozíció. Tömör fogalmazású, súlyos formák feszítik a képmezőt; organizmusok küzdenek a szabályossá válással, mértani szabályosságok olvadnak gesztusokká a festő olvasztótégelyében. A „Motívumok”-sorozatnál felszabadult, – *Szinyei* és társai egeinek színében ragyogó – önfelelt ecsetnyomok társaságában az *orosz konstruktivisták* világát megidéző elemek felelnek egymással. A bartóki ihletésű képsorozat pedig szellemi és fizikai értelemben is túlfűtött imaginárius térbe vezet, ahol minden illusztráló szándék nélkül sorskérdésekkel, gondolati, tér- és időtávlati problémákkal szembesülünk. Gyanús pátosz nélkül, emberi és nemzeti sorskérdések sejlenek fel a nézőben, aki Bartóknak és Szabados Árpádnak köszönhetően igazi, átható zenei élmény részese lehet. Misztikus fény-, festék (és hang)nyalábok nyújtózkodnak (és hangzanak) a hol gomolygó, hol élesen metsző, máskor meg zenei lüktetéssel ismétlődő, harciasan szűrő, távlatokba hanyatló, kozmikus térbe vesző alakzatokat felvonultató képeken. Ahogy Bartók, Szabados sem tesz mást, mint korunk festészeti nyelvezetét egyéni hangon, egyéni összefüggésekben használja, szinte előzmény nélkül teremtve így. Ebben rejlik az ő, hasonlóan, mint egyik legnagyobb zeneszerzőnk eredetisége és egyetemessége is.

Szilvitky Margit festő, grafikus, textiles és művészetpedagógus a Magyar Iparművészeti Egyetem Textil Tanszékén 1968-ban indult új stúdió programjának egyik kidolgozója. Bevezeti a kreatív vizuális gondolkodást fejlesztő gyakorlatait, majd megjelenteti a *Látás élménye* című hiánypótló tankönyvet, ő a kísérleti textilművészet egyik kezdeményezője. A hatvanas években készült munkáiban természetesen kapcsolja össze a hagyományokat és a modernitást, a történelmiből megőrzendőket és a korszerűt, mesterei a tízes-húszas évek avantgárd művészei (főleg oroszok). *Pernecky Géza* már

1970-ben megállapítja róla, hogy „tág szintézis megalkotója”. Az 1970-es években gyűródéstanulmányai során rátalált a hajtogatásokból származó geometrikus alakzatokra (Evidencia, Elmozdulás, 100x100 négyzet, Margináliák-sorozat), úgynevezett minitextiljein, hajtogatott vásznain ugyanezzel kísérletezik.⁷⁶

Közeliék e dolgozat témájához *Szörtsey Gábor* 90-es években készült munkái. Ha e képek címeit és abból következő „témáit” veszem sorba, nagyjából saját érdeklődési dolgaimhoz jutok. Lehet, hogy a téma szót nem kellett volna idézőjelben használnom, hiszen talán nemcsak egy művésznél kellene igazán komolyan vennünk, hogy egy köznevet említvén a saját világának valamely elemére gondol. Kezdet, töredék, labirintus, katedrális, tájkép, életút, ünnep. Bár a jelenkori képzőművészetben nem mindig kell túlzott jelentőséget tulajdonítani a képcímeknek – nála is gyakran fordulnak elő cím nélküli munkák -, mégis felismerhető, hogy festményeinek ezek az elnevezései világosan határolják be műveinek szakmai, szellemi tartalmait.

A megfoghatatlanra, a megérthetetlenre, a kimondhatatlanra keressük ma is a választ. *Wittgenstein* azt mondja, amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell. Talán ezért nyúl eszközei után a művész is. Illetve olyasmiről van módja beszélni, amiről a tudomány, a filozófia nem képes. *Szörtsey* az általa felvetett szellemi problémák szélső pólusait szelíden ütközteti: immanens és transzcendens lét, anyag és szellem, ösiség és modernség, valóság és illúzió, földi, kozmikus és belső tájak, geometrikus és expresszív. „Míntha” tájakat látunk nála – amikre én is gyakran törekedtem – üregekkel, építményekkel, tárgyakkal, melyek furcsa, önmagukból kiforduló geometrikus formák is egyben és terek is egyben. Stíluselemei eléggé összetettek és egyidejűleg többféle jelentéstartalommal bírnak. Geometrikus, illuzórikus terei strukturált, de expresszív felületekből bontakoznak ki, melyeknél nagyon fontos az érzelmeket, a személyiséget megjelenítő gesztus, az ecset mozgása, az érzékeny vonalelemek is.⁷⁷ (31. kép)

Tolvaly Ernő képzőművész számára a legfontosabb és a legfigyelemreméltóbb, a festészet gyakorlásán kívül, működésének a megfigyelése és a vizsgálata. Csinálja, ízig-vérig festő – ha lehet ma még ezt a jelzős kifejezést patetikus felhang nélkül használni – de mint vallja, szívesebben gondolkodik el azon, hogy működik, mint azon, hogy

⁷⁶ S. Nagy Katalin: *Az Univerzum töredékei* / Szilvitzky Margit pályaképe, Új Művészet, 2000. január, 19-21.

⁷⁷ Bak Imre előszava *Szörtsey Gábor* katalógusához, Budapest, 1996.

hogyan kell csinálni. A festő, aktivitásának egy részét sokszor arra használja, hogy szembehelyezkedjen az éppen aktuális festői gyakorlattal, ilyen értelemben, mint mondja, *fegyelmezetlenül* vegyen részt, nem feltétlen figyelve a játékszabályokra. Ugyanakkor Tolvaly minden képe a festészet történeti és rituális mivoltának, profán és szakrális tartalmainak individuális ünneplése, a *kép* átélése, újrafogalmazása. Képein számos festészeti hagyomány és klasszikus műfaj iránti vonzalma, meditatív, filozófikus nyitottsága elemi erővel üt át. Mert elementáris erővel csordulnak alá impresszionisztikusan indított festék folyamai, gesztusai, homokkal, fémporokkal kevert vaskos színfoltjai, hogy mindezekon keresztül egyidejűleg osszon meg velünk belső feszültséget és tradicionális táblaképbe préselt hangulati –és térélményt. Tolvaly képein tehát nemcsak festészeti, hanem művészettörténeti és mélylélektani értelemben is több réteg rakódik egymásra. Monumentális, delejes festői felületei gyakran záródnak le szigorú, bár sokszor nem derékszögű, gesztus-zabolázó, egyszersmind kint-bent viszonyt keltő geometrikus szigorral. Szívesen kezeli a képi tartományt, önmagát és tevékenységét felülbíráló-felülíró módon, ironikus, kritikus önkénnyel, például dominánsan antikizáló aranyozott keret keltette vákuumba lógatva. (33.kép)

Váli Dezső művei – néhány momentumot kivéve – nem köthetők e dolgozat témájához. Készített azonban néhány variációt a *Passió* témára, tussal újságpapírra, melyek e disszertáció témakörébe esnek (Az említett művek éppen egyházi berkekben váltottak ki erősen megosztott véleményeket, értetlenséget és felháborodást is.) *Megszentelt gesztusok* címen írtam róla egy – az ötletemet támogató - folyóiratnak, mely végül Váli lelkesedése ellenére sem jelentette meg az írást. Az alábbiakban a recenzió alig rövidített változata következik:

„Néhány sötét ecsetvonás a lehető legszerényebb felületen, egy kivégzés koreográfiájának rendkívüli tömörségű megfogalmazása. Tudósítás egy koncepció perspektívájának követő statáriális gyilkosságról, egy kétezer évvel ezelőtti eseményről a ma újságpapírján, a múlté. Passió: út a vesztőhelyre, az áldozat vonulása a tömeg részvételével-részvételével. Mindez olyan távolságból, mely *Saint-Exupéry* fizikai és lelki rálátásával és tisztánlátásával rokon. Váli Dezső nem akarta illusztrálni az eseményt a hétköznapi értelemben, „csak” jegyzetel, reagál, fölidéz, megnevez. A mindennapokban rejülő dráma, föloldozás és kinyilatkoztatás egyik lelkiismeretes szószólója. Áll és csöndesen figyel, mert *a művészet engagement immobile*, mozdulatlan elkötelezettség,

ahogy *Pilinszky*, kedvenc gondolatával mondja. Halkan, éberem szemlélődik tehát: viszonylag ritka ma ez a képzőművészetben is.

Nápoly spanyol negyedében, van egy nagyon mély katakombába, melyet még a latinok előtt ott járt görögök csináltak. Szűk, monoton szürke, síkos agyaglépcsők vezetnek a minden értelemben hűvös járatokba, termekbe, melyek falába az évszázadok alatt ottjártak, menedéket keresők vésték egyszerű, tömör mondandójukat. Kép és betű itt szervesen egységes rendszerré rendeződik, mint a kódexlapokon. Az ember léttel és a külvilággal vívott küzdelmének, jelhagyási kényszereinek, magunkra maradottságunk egymásra utaltságunk mementója ez a hely. Sok-sok nemzedék gondolat-és indulatlerakodó falai voltak ezek az első világháborúig.

Váli Dezső, keresztút-lapjain egy ilyen nyelven szólal meg. Egyszerre szól stációin az utca profán világa, a fal-és börtönfirkák nyersessége és egy ősi kényszer, mely azt hiszem, hogy a techné pillérénél-korlátjánál mindig erősebb tényezője volt a képcsinálásnak. Jelszerűségével rokona az őskeresztény katakombák szimbolikus alakjainak, egyetemes orante-figuráinak és sorsunk változtathatatlanságának – befolyásolni akarásának küzdelméről is szólnak. Ahogy barlanglakó eleink túlélését hivatottak szolgálni a vadász-mágia sziklarajzai. E passió hieroglif metamorfózisán egy több kultúrában felbukkanó mindenáron reagálni akarás üt át. Azt is mondhatnánk: világít át. Fekete ragyogás, hiszen a legtöbb fényt kapott fotopapír a legfeketébb, a camera obscura esélye az épp legszebb fény őrzése. A gyász feketesége hordozhatja a legerősebb fényt. Életünk is, az első pillanattól, fény utáni vágyakozás (olykor meg persze fény előli menekülés).

„Az élet értelme, hogy Isten felé zuhanunk.”- mondja Váli. Keresztútja e zuhanás jel-fázisait rögzíti súlyos gesztusokként. Az ember, az Emberfia és a tömeg végtelenül szűkszavú felülnézete, a drámával, a bűnnel való szembesülés lenyomatai a tények térképén. Feketén világító üstökösökként láttatva a teremtményeket, önmagunk sodrását-sodortatását. A sötét ecsetvonás itt a beégetett jel, belénk égetett üzenet, melyre vágyunk. *Simone Weil* írja: „Az embernek meleg csend kell és hideg tumultust adnak neki.” Váli Dezső mintha a Teremtővel együttérezve követné Jézusnak egy közönséges bűnözőként való kivégzését. Nem „tetszik” ez a keresztút. De amióta – sokat – hallottam felőle, majd miután alkotója egy fényképsor-változatával megajándékozott, azóta izgat, nem hagy békén, egy keresztútnak valószínűleg ezt kell tennie. A Passióstációk soha nem azért készültek, hogy gyönyörködtessenek. Korunk káprázataiban,

kép-áradatában elfáradt és közönyös tekintetünk nem figyel a csöndes, szűkszavú teljesítményekre. Nemcsak a mi hibánk, de mintha a művésztől túl sokszor szórakoztatást várnánk. A Váli-keresztút radikálisan tömör gesztusai alatti szavak festett betűi se „szépek”, nem akarnak azok lenni. Viszont szigorúak és szikarak, alkotójuk lelki alkatára utalnak. De a betűtípus kiválasztása, egyáltalán a betűk jelenléte éppúgy fontos, mint az, aminek (ahogyan) ábrázolásától (itt vagy másutt) tartóztatja magát a művész. Szűkszavúság? Gondoltunk-e rá, hogy a különbözőképp elrendeződő nyomdafesték vagy tinta, egy rövid szó olvasata akár, mekkora változásokat tud létrehozni bennünk. Váli nem a sorok között olvas (ad olvasatot), hanem a sorokra ír (fest). Nem a tények mögött nyilvánul meg, hanem mindennapjaink profán hírei elé (az újság szavai fölé) helyezi a tragédiát. Behatol egy történetbe, ami már megtörtént, ami lejátszódhat újra, holott megismételhetetlen. A tények a mieink, a valóság a természetfelettié, a megfoghatatlané. A művészet és a tudomány pedig nem tesz mást, mint szüntelen megpróbálja e kettőt egyeztetni, föltárni, ezt kísérli meg Váli Dezső keresztútja is, a hétköznapi nyomdatermékének textúráján, a végtelen abszolútum és a véges relatívum drámájának textusával, esendő törvényeink szövetére egy örök érvényű üzenet szövegével. Az ebben rejlő kettősséget felfognunk nem könnyű, talán nem is kell. Tehát „csak” jegyzetel, reagál, fölidéz, megnevez. „Megnevezni azonban annyi, mint teremteni”(Böhme). Megszentelt gesztusaival a festő a Gutenberg-galaxist „megsértve” az univerzum üvöltő némaságát szólaltatja meg egy végső alkonyat és virradat határmezsgyéjén. (34. kép)

Záborszky Gábor nem önmagáért a kísérletezésért kísérletezik az anyaggal egész életében, bár ez utóbbi sem lenne alkotói negatívum. A legmegfelelőbb anyagot igyekszik használni meditatív gondolatainak, érzéseinek kifejezésére. Az *arte povera* szellemiségének legeredetibb hazai képviselőjének tartom. Ezt írja róla *Enzo di Martino* 1992-ben: „Záborszky Gábor úgy tűnik, hogy a nyomatkészítés művelésének szélsőséges kifejezőmódját váltja valóra. Legújabb munkáiban a nyomóminta /matrix/ olyan formai megjelenéssé válik, amely nem egy utalás csupán, hanem a fém fizikai-kémiai kezelésén át, igazi lenyomatként a maga valójában jelenik meg a fémek alkalmazása által. Munkái iránti érdeklődés nem a fémek e különleges alkalmazása okán létezik, hanem ahogy azt Ő az egyes formákban kialakítja.

Záborszky a nyomómintát szárazon, festék nélkül használja, de ugyanakkor különleges eljárással felhasználja az anyagot, papírművészeti alkotásai kiegészítőjeként. Technikája révén alkotásainak felületén a homorú és domború felületek váltakoznak, így a felhasznált anyagok árnyalatai és fénytörései jelennek meg a papíron. Egy kockázatos kifejezőmód formai játékáról van tehát szó, amelyet felerősít egyes területeken az arannyal történő megjelenítés.

Az aranyozott geometriai felület kapcsolódása a szabálytalan fehér domborulatokhoz Záborszky művészetének esztétikai célját határozza meg. Mindez úgy tűnik kettős felfogás értékeinek kifejezőmódját jelenti a kortárs magyar művészetben. A művész egy kifejezési stratégiát működtet mely révén kevés eszközt vesz igénybe, bizonyos értelemben megszűnik a szín hatása, de ugyanakkor az érzelmi visszacsatolásokkal eléri a formák, térhatások, árnyékok történelmi megjelenítését.” (35. kép)

Geometria és gesztus kapcsolata a plaszticitással, a térrel és a téralakító művészetekkel néhány magyar alkotó munkáiban

Ennek a dolgozatnak a témája elsősorban a festészet és néhány azzal összeköthető kulturális jelenség. A képzőművészetben egy kettős irányultságnak lehetünk tanúi az utóbbi évtized(ek)ben: a hagyományos műfaji határok egyre jobban eltűnnek és kitágulnak, ugyanakkor szinte heroikusan feltámadva, újra önálló létjogosultságukat keresik az egyes műfajok. Nemcsak a tradicionális táblaképfestészet vagy a klasszikus műfajú szobrászat, hanem az ezeken belüli tematikai műfajok is újjáéledni látszanak. Lám, a médiaművészet által nem haltak ki a festők, az installációművészet mentén nem tűntek el a szobrászok. Mindezek mellett és ellenére talán érdekesebb az egyes szakmai „ágazatok” izolálása helyett egyszerűen képzőművészetről beszélni, egyrészt ezért elkerülhetetlen a térben megjelenő, plasztikai problémákkal foglalkozó alkotásokról is szólni. Másrészt nem szabad elfelejtenünk, hogy ezek a műfajok mindig szoros kapcsolatban álltak egymással. Harmadrészt e dolgozat kutatási területe és így a tárgyalt képzőművészet is fölvet nemcsak térkérdéseket, hanem téralakítási kérdéseket is. Végül, de nem utolsósorban e disszertáció pedagógiai fejezete nagyrészt leendő térformálók, építészek vizuális képzésével foglalkozik.

Dekonstruktivizmus, a semmi építésze

A dekonstrukció fogalma Jacques Derridától származik, aki e szóval jellemezte gondolkodói módszerét. A dekonstrukció a nyugati metafizikájának kritikáját jelenti, a gondolkodás merev struktúrájának megbontását, minden érték általános átértékelését.⁷⁸ (25. kép) A kilencvenes években hazánkban is ismertté vált téralakítási irányzat, melyet külföldön olyan neves építészek munkássága fémjeléz, mint *Peter Eisenmann, Bernard Tschumi, Coop Himmelblau, Daniel Liebeskind, Zaha Hadid, Hiromi Fuji, Peter Wilson* és mások. Miközben a dekonstruktivizmus merít az orosz konstruktivistáktól, valami lényegileg más esztétikai magatartásról van szó: a húszas évek konstruktivizmusának hite egy kritikai attitűdbe csapott át.⁷⁹ Magyarországon többek között *Bachmann Gábor, Rajk László, Szalai Tibor, Kovács Attila* munkássága köthető az irányzathoz. Bachmann Gábor – akinek képzőművészeti tevékenysége is jelentős – képviselte dekonstruktivista műveivel hazánkat az *1996-os Velencei (Építészeti) Biennálén*.

Bohus Zoltán, aki elsősorban üveggel foglalkozik, munkáanyaga révén a valódi fény geometriájának és gesztusának művésze. A rendkívüli precizitással egymáshoz illesztett, tulajdonképpen ismétlődő, vagy középpontosan változó méretű ívek geometriai zárványok, üvegbe dermesztett, mértanná szelídült-szilárdult gesztusok. Legfontosabb tulajdonságuk mégis talán transzparenciájuk, ezáltal a fényben illetve a térbeliségben rejlő és megmutatkozó szinte végtelen vizuális lehetőségeik.

Deli Ágnes szobrász egymástól nagyon különböző tulajdonságú anyagokat „kényszerít” egy formává. Alkotásról lévén szó, nevezhetnénk ezt összeszelidítésnek is, de be kell látni, hogy másfajta – különösen elég távoli – materiák eggyé alakítása radikális beavatkozásnak tekinthető cselekedet. Deli Ágnes szobrászata amúgy is szinte csupa progresszív plasztikai gesztus – a szó elvi és fizikai értelmében. Ezt úgy értem, hogy egyre inkább nem hagyományos szobrász anyagokat tesz szoborrá, távol eső és igen eltérő jellegű anyagokat társít, gondolati és fizikai feszültségeket generálva ezzel materiák és koncepciók tekintetében egyaránt. Ugyanakkor sokkal spirituálisabb szobrászat az övé, mintsem hogy pusztán az anyaggal való heroikus küzdelem volna munkálkodásának középpontjában.

Farkas Ádámot az utóbbi időben mintha nagyjából egy probléma foglalkoztatná, az anyag mélyén (bensőjében) rejlő erők megismerése, megmutatása és heroikus, de harmonikusan előadott befolyásolása. Csavart organikus-rusztikus oszlopai szinte ismétlődőknek tűnnek. Mindegyik ugyanarról szól, de mindegyik más. Előfordul, hogy Farkas Ádám csak a léptéket, a kő fajtáját változtatja. Ezzel a Zen-buddhista szerzeteséhez hasonló, vállaltan meditatív programmal egy természetközeli, szemlélődő alkotóval van dolgunk. Így szobrai a bioszféra egy sajátos rendben megnyilvánuló részének képződményei – egyfelől. Ezt a – számára szinte elkerülhetetlen – gyökeret tisztelve, egy Japánban

⁷⁸ Andreas Papadakis: *Deconstruction – omnibus volume* / Academy Editions, London, 1989. idézi: Kunszt György: *Eisenmann, a dekonstruktivizmustól a „folding”-ig* című könyvében

⁷⁹ A Magyar Építőművészet című folyóirat tematikus száma, 1996/I.

faragott „kövét” is például olyan helyre szánta, ahol „a szobor is jól érzi magát”, a mű szemszöge is foglalkoztatta.

Gaál Tamás a nyolcvanas években elterjedt újexpresszionizmus szobrászati vonulata helyett nyugodt, konstruktív formákkal dolgozik, ezzel a kilencvenes évek új formanyelvéhez is hozzájárulva. Ezzel azonban mégsem a szobrászatunkat immár emberöltő óta meghatározó újkonstruktivista-minimal stílushoz kötődik, hanem a forrásokhoz, a XX. század tízes éveinek orosz konstruktivizmusához. Ezzel az egyetlen előzményként felfedezhető pontot említettem Gaál Tamás művészetében. Ezért tehát Gaál alkotásmódját nem a geometrikus formák – kocka, téglatest, hasáb stb. – végletekig való leegyszerűsítése jellemzi, hanem a térben való szerkesztés, építkezés. Munkáin a konstruktív kubisztikus formák szinte szervesen kapcsolódnak egybe, miközben a szobrászat tömörszerű, zárt és vázszerkezetre emlékeztető nyitott alakzatok váltják egymást. De ahogy ezt teszi, sokszor használva önkényesen, gesztusszerűen is a különböző anyagokat, a szobrászi gondolkodás egyik legradikálisabb megújulását követhetjük nyomon általa.

Ha ezeket a jellegzetességeket konkrét alkotásokkal is illusztrálni akarjuk, elmondhatjuk, hogy Gaál Tamás pályája első szakaszában emberi testet, testrészeket igyekezett – sikerrel – geometrikus konstrukciókká redukálni. Ezek az 1998 táján született kompozíciók, bár címük az emberi testre utaló – *Portré, Arc* -, önmagukból építkező szuverén nonfiguratív szobrok. Elemeik dőlnek, elvékonyodnak, szétválnak, de soha nem állnak derékszögben. Ez a szerkesztettség és építettség általában együtt jelentkezik rusztikus szinte már újhullámos fafelületekkel (*Pajzs, Arc*), fényesre polírozott, tükröződő, különböző tónusú fémfelületekkel, matt, patinázott részekkel.

Gaál 1990 körül szakított a hagyományos körplasztika formával és térben kezdett el konstruálni, saját teret kezdett el szervezni. Ezen environment jellegű vas-és kőszobrok imaginárius tereket (a művész nevezte el így) hoznak létre környezetükkel szervesülve. Sokszor szinte embermagasságból, a kiállítóterem függőleges falától indulnak el és egy szabálytalan, olykor meg-megtörő ívet leírva érnek a padlóra (*Testek*). Gaál Tamás, érdeklődésemmel nagyon rokonszenvező módon, berendezi a teret, a felhasznált kő jellegét, színét, „tisztaságát” ünneplően érvényre juttatva, a patinázott, maratott, vagy polírozott fém „arcait”, hangjait megszólaltatva, az ipari sablon, maradványtermék vagy hulladék asszociatív formagazdagságát fölállalva.

Plasztikai munkái mellett képeket is készít Gaál Tamás. Nyugodt lelkiismerettel nevezhetjük ezeket igazi szobrászrajzoknak, de finoman átgondolt, sajátos anyaghasználatuk tiszta, autonóm művészetté teszi őket: alkotójuk viasszal és grafittal is dolgozik, sőt, a képsíkba különböző formájú papírdarabokat is applikál. Például a Kapcsolatok II-n a grafittal és a viasszal rajzolt motívumok mellé az egyik szobra készítésénél felhasznált patkó alakú papírsablont ragasztott. Üvegre készült rajzainak csoportjai rétegesek, ugyanis ezek úgy születtek, hogy a három egymás elé állított üveglap elé, közé, illetve mögé rajzol, helyez papírformákat a művész, így az egyes motívumok nemcsak virtuálisan, hanem valóságosan is térbe kerülnek.

Jovánovics György szobrászi attitűdje sok érintkezési pontot mutat a képzőművészet más műfajaival, holott éppen az anyag jellege, fehér „egyfélesége” egyik legfőbb ismérve műveinek. E dolgozat kutatási területével leginkább reliefsjei és téralakító tevékenysége hozható kapcsolatba. Dombormű-plasztikai az áttört, szerkezetes, újkonstruktív-dekonstruktív jellegűektől a térképészeti-grafikai-fotográfiai finomságú minimál-reliefekig terjedő skáláján mozognak a felületképzésnek. Idézetszerűen, önkényes, de nagyon racionális készítéseikkel előhívott ősfarmái, sajátos építészeti elemei emblematikus momentumaivá váltak vizuális kultúránknak. 1956-os emlékműve, XX. századi történelmünk és kultúránk egyik esszenciális tömörségű mikro-polisza és egyben nekropolisza, mely egyben monumentális szobrászatunk maradandó alkotásait is gyarapítja.⁸⁰

A fa és a fém egy erősen strukturális képalkotás anyaga *Lukács József* műhelyében. A fiatal pécsi művész egyfajta plasztikus képalkotást, „térfestészetet” művel, melynek anyaga a fa és a fém. Munkásságát olyan matéria-és mesterség-tisztelet jellemzi, melynek révén az emberiség ősi anyagának legjobb megmunkálóival rokonítható. Az alaposan megmunkált, de önazonosságát hűen őrző anyag, mint egy térbe dobott jel, kommunikációs eszközzé válik. Matériák beszélnek egymással és az ebből a párbeszéből álló mű kommunikál a környezettel. A hagyományos európai szobrászi és festői gondolkodásnál meditatívabb alkotási folyamat termékeivel van dolgunk. Meditációs objektumok, melyek szinte hasonló szerepet kaphatnak, mint a tengerből kiemelkedő japán buddhista kapuépítmény.

Megyik János mostani és közelmúltbeli munkáin a szemlélő egy három kiterjedésű geometriai tételvezést lát, amely, mert vonalai józanok, világosak, először értelmezhetetlen, de ha alaposabban szemügyre vesszük, intellektus és intuíció izgalmas ellentmondásának bizonyul. Másként fogalmazva, *Megyik* plasztikai térbeli racionalizált gesztusok és szövvényes-szenvedélyes konstrukciók egyaránt. Azt a pascali teret próbálja elsajátítani, amely lényegileg egzisztenciálisan feszül ráció és irracionális között, matematikai gondolkodással áthatva a művészi intuíciót. A művész műterme is olyan, mint egy építész-iroda: nagy rajzasztalokon tervek lapjai, a lapokon a modellek kidolgozásai. Ám amire *Megyik János* törekszik, az nem megépíthető architektúra, hanem valamely szerkezet, mint élménytár. Holott az alkotó képzettsége szerint valójában festő. Expresszionista művészetet tanult a bécsi Képzőművészeti Akadémián. A hatvanas évek közepéig sajátos festő-geometriai rendszert épít ki magának, mely a perspektívához és a látás természetéhez igazodik. Eredendően festői indíttatása máig megmaradt. A festői geometriák azonban nem elégtették ki, lézerholográfiáról álmodott, házilag készített holográfiával kísérletezett – pálcikákból. 1964-ben volt képművészeti kiállítása, 1972 táján tevékenységi területet váltott. Elméletileg foglalkozott a bipolaritás problémájával. E töprengések első lecsapódása a *Bujdosó Alpárral* együtt írt „A semmi konstrukciója” című tanulmány (1972). Innen már nem hosszú az út a projektív geometria dualitás-elvéig. *Megyik*

⁸⁰ Beke László: Polisza és nekropolisza / szempontok Jovánovics György 1956-os emlékművének értékeléséhez, Magyar Építőművészet, 1994 / VI.

lemondott a színekről és fakonstrukciókat, rajzokat és fotogramokat készített. Nála a konstrukció tapasztalatok és igazságok vetülete, egyben a szubjektív művészi törekvés kifejezése.⁸¹

Péter Ágnes bár igazán szobrászi gondolkodású, nemcsak számos síkművészeti technikával foglalkozik rendszeresen, hanem a kezébe kerülő szobrászi alapanyagok minden lehetséges – akár szokatlan – vizuális vállalására vállalkozik. Nyilván nem szerencsés egy szobrászt a *nem-szobrai* felől közelíteni, de itt és most ezzel az alkotó sokoldalúságára utalnék.

Talán az ő – plasztikai és síkművészeti – tevékenységében lehet legerőteljesebben és a művek jellegét tekintve legdominánsabban geometria és gesztus együttes jelenlétét felfedezni a mai magyar szobrászok között. Ugyanakkor nemcsak a nevezett önkifejezési elemek vizuális jelenlétéről van itt szó, hanem nagyon átgondolt és átélt – a szemlélő számára pedig jól átgondolható és átélhető – szellemi és érzelmi jelenlétről, személyes és egyetemes jelrendszeréről, ősi, de előremutató üzenetekről, hagyomány-és mesterségtiszteletről, de progresszív és szókimondóan új gondolatokról illetve érzésvilágról.

Péter Ágnes művei egyszerre szubjektív lét-interpretációk és a világ egységéről, teljességéről alkotott titokzatos jelrendszer, amely megsejtett ősi emlékművekre emlékeztet, isteni erők megsejtésére készítet. Magával ragadja azokat is, akik nem kívánnak elmélyülni a jelentések megfejtésében. Ágnes a valóságból kiemelt tárgyat elemi, geometrikus formákra és organikus szimbólumokra egyszerűsíti, ugyanakkor jelentősége van nála a tudatosan szabálytalanná tett formáknak, az ipari anyagok durva, rozsdás és géppel megmunkált felületek együttes használatának. Művészetének két mozzanata sajátosság: a fémanyagok átlényegítése érzetté, és visszafordítása képzetté, amelynek újabban alkalmazott eszközei a fénypont irreális fénye. *Közösség* és *Négy elem* című nagyméretű, valamint *Holtvíz gátak közt* és *Kétféle mozgás* című kis bronz 1989-ben készült művei ennek a vázolt alkotó gondolkodásnak a jellegzetes produktumai. Szobrainak van bizonyos kozmikus jelentésük, de emellett megidéznek a konkrét, profán hétköznapi tárgyakat is. Nem csak az anyag felületének szépségét, ipari jellegét, vagy a konstrukciót demonstrálják ezek a plasztikák, mint *Csiky Tibor* vagy *Bohus Zoltán* munkái hanem mítikus objektumok is, és ebben az értelemben már a posztmodern kor szülőit.

Szobrászata jól demonstrálja a honi művészetünkben meghatározó konstruktivista kifejezőmód átértékelődését: a pusztán minimal és geometrikus elemekre épülő kifejezőmód átalakulását, az installációs effektusokat és a szerkezetet hangsúlyozó alkotásmód kiteljesedését. A *Beégetett jel* (Salzburg, 1992) a *Fekete elemek, Fehér elemek* (1993), valamint a *Fény X* (Győr, 1992) esetében a plasztika teljesen belesimul környezetébe, a természetbe, mint valami archaikus oltár vagy történelem előtti kultuszhely.

Péter Ágnes szobrainak kvalitásáról leginkább a szobrásznő rajzaiból nyerhetünk távolabbra vezető információt. A nagy méretű, szénrel megdolgozott lapokon lendületes oválisok követik egymást, amelyek a kéz motorikus gesztusairól és valamilyen eruptív, turbulens erőről egyaránt tanúskodnak. Elnyugvásukból egy-egy fekvő X keletkezik, mely már egy szobor, pontosabban installáció talajon fekvő eleme. Hasonló tér-, idő-, felület-, és látványproblémák foglalkoztatják Ágnest akár fémplasztikát, akár

⁸¹ András Gábor: *Festői térkísérletek – a perspektíva változásai* / M.J. kiállításáról és Karátson Gábor könyvéről, Új Művészet, 1994/5. 19-22.

kerámia-vagy üveg munkát készít, installációt vagy köztéri emlékművet, óratornyot konstruál, templom- vagy bank-enteriőrt alakít, érmet vagy grafikát csinál.

Egy olyan – minden bizonnyal Péter Ágnes által teremtett – „műfajról” kell még itt szót ejteni, mely nehezen sorolható a szobrászat, de a rajz tárgykörébe is. Csiszológéppel (flex-koronggal) olyan felületeket hozott létre a művész, amik olyan térillúziót képesek kelteni, mint a barokk freskók. A fényes fémlemezbe tekergetett önfeléd kacsaringók nemcsak karakterük révén rokonai az ellenreformáció-kori szakrális vagy reprezentatív illuzionizmusnak, hanem azon tulajdonságaik által is, hogy különböző szögök különböző mélységeik tárulnak fel, sejlenek a szemünk elé. Egy felejthetetlen győri kiállításán ea matt-málló vakolatú pincét tette sajátosan szakrális térré fémplasztikáival és „fém-fény-festményeivel” Péter Ágnes, egyik Múcsarnok-beli installációjával pedig (*Tér-idő-génjelek* 1995) egy komplex meditatív-érzelmi-profán oltárt kreált.

III. A címadó téma eddigi munkáimban

E dolgozat elején azon szándékomat fogalmaztam meg, hogy utánajárok, milyen okai, gyökerei vannak egy disszertáció ilyen címadásának, tehát egy ilyen témakör melletti döntésnek. Az is egyre nyilvánvalóbb, hogy két olyan emberi-alkotói megnyilvánulási formáról van szó, melyek könnyen és okkal felfoghatók egymást kioltani, semlegesíteni képes tényezőknek. Aki az indulatait, érzelmeit, ösztönös késztetéseit mértani rendszerekkel zabolázza, olykor kicsi méretbe, míves technikába kényszeríti, akár ellentmondásosnak, de legalábbis bizonytalanoknak tűnhet. Ugyanakkor néhány képcímemből is kiderülhet, a geometriát a legtöbb esetben érzelmi megközelítéssel alkalmazom, tehát nem matematikai megoldást keresve. Egy nem matematikai (tehát számítást nem alkalmazó) megoldást, hanem vizuális-optikai problémát is felvető geometriai karakterű alkotás, elméletileg nevezhető matematikai problematikának is. Nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy a XX., de valószínűleg sok tekintetben a XI. század is, úgy a tudományban, mint a művészetben is az alapkérdéseket teszi fel és kísérli megválaszolni újra, a felmerülő új aspektusokból. Válaszkeresése érdekében, hol eszközként, hol már - bevallott vagy be nem vallott – célként, újabbnál-újabb médiumok, kifejezési eszközök, csatornák, sőt intézmények, kultúrák felé nyúl.

Köztudott, ezért sem e disszertációban kifejtendő, hogy a gyermekkorban szerzett élmények mennyire meghatározóak bármelyikünk számára. Egy alkotó tehát ha a saját önkifejezési világának forrásait keresi, jól teszi, ha az őt ért meghatározó emléksanyagban kutat. Ha viszont az összes magunkban fellelhető emléksanyagban kapaszkodót keresünk ehhez, tévutakra juthatunk, habár ki és mi alapján mondja meg nekünk, hogy „amiből merítünk, az bizony rossz kút, ezért meg ezért”. Annyit bizony állíthatunk, hogy az igazán átgondolt és átélt gondolatok és élmények a legérettebbek a művészi közlésre. Igaz, hogy több évtizede már mást is szokás műalkotásnak tekinteni, bár a *mű* hitelessége, üzenetének, szellemiségének időtállósága ez esetben kérdéses lehet. Itt most először egy saját alkotói szakasz kezdeteivel szeretnék foglalkozni.

A Képzőművészeti – akkori nevén – Főiskolán töltött éveket tekintem pályám kezdetének, pontosabban az 1990-től kezdve készített képeimet. Mivel a sokszorosító grafika – ma képgrafika - szakra jártam, ezek szinte mind grafikák voltak. A Főiskola

egyik nyári művésztelepén kezdtem el foglalkozni közel hozott emberi testrészletek – elsősorban arc és kéz – asszociatív ábrázolásával. Nem valamiről jutottak eszembe ezek a testrészek, hanem ezeknek részletei emlékeztettek más természeti formákra. Déja vu vagy inkább engramokból táplálkozó, vizualizált gondolataim, érzéseim, átélt vagy át nem élt élmények – álmok – képeit vetítették memóriám és fantáziám által az említett testrészekbe. Ezzel a nagyon elszánt kutatott érdeklődési területtel kezdtem a következő évfolyamon tanulmányaimat. Csak ez után ismertem meg egyik mesteremet, Baranyay Andrást, akinek kéz-témájú képeit korábban nem láttam.

Ezeknek a – főként – litográfiáknak a fő készítési módszere a kiszemelt testrészletre való ráközelítés, illetve szubjektív közelbe férkőzés. Olyan testtájakra hívtam általuk a szemlélőt, ahol például a tenyér verőerei, idegei a metavilág erővonalait mutatják. Bár szinte mindegyik képnek volt valamilyen centruma, mely hangsúlyosan, szinte erőszakosan – ezáltal olykor érzékiséget sugallva – lett megmunkálva, voltak rajtuk laza, „elszövetlen szálak”, vagy provokatívan hanyag gesztusokkal megdolgozott részek is. A néző tekintetét azonban nem kényszerítem a kompozíció sugallatával egy megjelölt útra. Időzhet a szemlélő a részletek finoman áttűnő vonulatain, s tudatosan vagy ösztönösen képessé válhat az egymásra rakódó jelentések együttszemlélésére. Egy azóta megszűnt holisztikus szemléletű folyóirat, a *Harmadik Part* – melynek születésétől kezdve munkatársa voltam - egyik számában *Stanczik Ervin* így írt akkori grafikáimról: „Az Ember az Univerzum modellje. Az Arcban a világegyetem végtelenül ésszerű elrendezése, a Kézben a változtathatóság lehetősége, a Szemben a sugallat jelképei rejlenek. Nem kell mesterséges szimbólumokat kreálnunk. Élő sokértelműség nő körülöttünk: gondolkodásunk az élet liturgiája. Tolnay Imre észreveszi, hogy a kisavazott köfelület nemcsak érdekes litográfiai texturát teremt, hanem átmenekíti képei hangulatába az időt, az elmúlást is”... Majd így folytatva:...”Evvél elérkeztünk a művész másik fontos szellemterületéhez: a mikropillanatok rögzítéséhez. Rövid sorozatokban, triptichonokban mutatja meg a szinte észrevehetetlen változások stációit. Olyan látvány szemtanúi leszünk – absztrakt folyamaton keresztül -, mely felhívja figyelmünket a Rezdulés fontosságára, ami lehet megérezés, égi áttűnés vagy élő földi burok

megpattanása. Ez a témaválasztás feltétlen sok lehetőséget tartalmaz még, s talán a technikai sokrétűség irányába is terelheti Tolnay Imrét.⁸²...

Az alábbi rövid fejezetek igyekeznek munkáimat e disszertáció tematikája felől közelíteni, mely remélhetőleg több ponton, többször egybe esik saját érdeklődési aspektusommal, kutatási, alkotási módszeremmel. Bár a rajz, a képgrafika mindvégig fontos maradt számomra, az utóbbi évekre mind nagyobb hangsúlyt kapott a festészet műfajába sorolható tevékenységem. Ugyanakkor elég jelentős szerepet kap munkálkodásomban a kísérletezés, a hagyományos és nem hagyományos műfajok határterületei, az anyag jellege.

Zsákvászon-képek

Budapesti egyetemi tanulmányaim utolsó évében találtam egy csomó vászon-zsákot. A rájuk nyomott, a sablon és a durva szövésű textil miatt szétesedező szöveg sajátos alapot adott képeimhez. Kávészákok voltak ezek, melyek önmagukban is üzenethordozó felületek, bennük gyönyörködve nem nagyon akartam beavatkozni világukba, csínján próbáltam eltakarni gazdag struktúrájukat. A *III. Győri Nemzetközi Grafikai Biennále* egyik eseményeként kiállításra készültem egy, a Rábán horgonyzó kis hajón (1995). A hely atmoszférájával azonosulandó költöztem be az építészirodaként (és akkor még galériaként is) „működő járműre” és ott készítettem képeimet a zsákokra. A hely szelleme és a zsákok asszociációjára egyik kedvenc Rimbaud-versem, a *Részeg hajó* hangulata is megérintett, sajátos bárka-motívumok kerültek a vásznakra. Nem nevezném őket festményeknek, bár rajznak túl festőiek, és első komolyabb kalandozásomat jelentették a festészet felé. A hajó, mint szimbólum, mint ősmotívum érdekelt, nem elsősorban mint közlekedéstörténeti eszköz.

Munkáim óvatos gesztusokból álltak össze, vagy másfelől közelítve emocionális mértanból, elszabadult vonalából. Hagytam, hogy a nyomtatott betűsorok sávjai a kép alkotórészeivé váljanak, szervesüljenek motívumaimmal. A nyersvászon színe a homok és a homokkő színére emlékeztet leginkább, így a rárajzolt-festett motívumok némelyeknél bevészt jeleknek tűnhetnek. A képek készítésénél a festékeken, krétákon kívül használtam vízüveges plectollal felhordott fémporokat is. A grafitszürke, misztikusan meg-megcsillanó, plasztikus folttá váló por révén még erőteljesebben

⁸² Stanczik Ervin: *A közelségben fölolvadó test / Tolnay Imre képeiről*, Harmadik Part, 1992/IV. 21.

érezhető rajtuk az idő dimenziójának fontossága, egyfajta archaizmus. Hajó-motívumaim – amint már utaltam rá – nem ésszerűen felépített, és hitelesen idézett járművek, hanem jelszerűen előadott formák, motívumok. Akkoriban, korábbi, különböző *terek*kel foglalkozó rajzaim és grafikáim sorában *Spirituális terek* címen készítettem litográfia-sorozatot. Ezen egymást metsző, megszüntető-kioltó és eltakaró gesztussávok alkotnak tér-rácsokat. Színeiket a raszterszerűen felhordott tiszta színekből hoztam létre, *színes szürkéknék* nevezem. Az előbb említett rácsoknak a többkevesebb sikerrel végződő rokonai a zsákvászon-képek, remélhetőleg sikerült őket azóta meghaladnom...

Egy évvel a hajós vásznak után „újabb” különös tér inspirált beavatkozásra, kiállításra. A belül akkor még romos, így a publikum elől bezárt győri Ráctemplom volt a következő szereplés helye (*Mediawave Nemzetközi Művészeti Fesztivál* keretében *Koronczi Endrével* és *Lévay Jenővel*). Ismét zsákvásznakat dolgoztam meg, hatalmas cirill (sőt bizonyos esetben csak az archaikus szerb írásban használt) betűkből álló kompozíciókat készítettem fekete-fehérben, mely szigort csak a zsákvászon dominánsan meg-megjelenő alapszíne oldott. Minden képen egy írásjel szerepelt, absztrakt, de térbeli motívummá alakítva. A sorozat a restaurálás miatt hiányzó ikonosztáz helyét foglalta el. A barokk-kori, misztikus tér, elhanyagoltsága, a mindent belepő finom szürkés por által még archaikusabbnak tűnt.

A „tartók”

Fentebb említett tér-és gesztusrácsaim a következőkben nem futottak ki a felület széléig, hanem szabálytalan trapézokat, vagy más konvex sokszögeket képezve öltöttek testet. Ezek eleinte grafikák – litográfiák, rézkarcok – voltak, majd speciális nyomtatással kombinált egyedi rajzok, később olajfestmények, illetve talált tárgyak megdolgozásai, *ready-madek* festménnyé alakításai. A hagyományos sokszorosító grafikai technikákat nem a leghagyományosabb módon használtam: a felcsiszolt litográfiai követ erőteljesen megkapartam, hogy ezzel előre meghatározzam a majdan szenvedélyesen tologatott kréta nyomát, a vonal lendületét. A felület helyenként nem engedi a beavatkozást, a nyomhagyást. Lenyomtatok egy színt (a kívánt példányban és a kívánt erőteljességgel), majd a követ csak annyira csiszolom meg, hogy a motívumok

még látsszanak, de a kő-szemcsék kissé elmozduljanak. Az újabb színt, színeket – melyek így nem sok új képi információt, formát hoznak – ezután rajzoló, vagy festem meg. Az így készült képek, szinte mindegy milyen technikával, többnyire egymáshoz szigorúan kapcsolódó, egymást kiegészítő térdarabok, fragmentumok. Doboz-féleségek, melyekbe kicsit beletekinthetünk, vagy ablak-féleségek, melyeken kinézhetünk valahova. Olykor felerősödő, repetitív vonalak, gesztusok tartói.

Ezek a munkák hasonló arányban tartalmazznak geometrikus, mint gesztus-elemeket. Így szándékom szerint egyaránt szólnak racionális és irracionális, spirituális és érzelmi tartalmakról, sőt szellemi és fizikai tevékenységről is (*Az utolsó rend, 1995-96*). Modellezni, tetten érni akartam velük gondolati és emocionális folyamatokat (*Szándék-tartó I-III, Gesztus-tartó I-VI, 1996*), kimerevíteni, láthatóvá tenni sajátos történéseket, a forma esélyeit (*Esély-tartó I-VI, 1996*).

Archaizmus, töredékesség

Munkáim egy részénél archaikus jelleg figyelhető meg. Nyilvánvaló, hogy ez egyike a napjaink festészetében (nemcsak ott) nyomon követhető törekvéseknek, de fontosnak tartom, hogy egy képzőművész szándékai ne csak előadásmódját jelentsék. Arról van szó, hogy amint a romantika szinte valamennyi művészeti ágában, úgy napjainkban is több alkotó eszköztárának kedvelt eleme a töredékesség. Az általam tisztelt *Molnár Péter, Tölg-Molnár Zoltán, Váli Dezső, Valkó László, Vojnich Erzsébet*⁸³ és *Záborszky Gábor-életmű* – hogy csak hazai, általam jobban ismert példákat említsek a teljesség igénye nélkül - közelmúltbeli munkássága személyes erejű közelségben győz meg arról, hogy világuk intimitásának nemcsak vizuális mélységei, rétegei vannak. Mégis a szándékosan leletszerű műveket elkövető művészeknek látniuk kell, hogy korunk különösen, olykor nyomasztóan tele van leletekkel, az utókor méginkább tele lesz, ha akarjuk, ha nem. Olyanok produktumaival is, akik "nagyon aktuális" (szándékosan rövid életű, egyszeri) vagy virtuális művet készítenek.⁸⁴

⁸³ In: *A Városi Művészeti Múzeum kortárs gyűjteménye, Győr / katalógus*, Budapest, 1993

⁸⁴ Szeifert Judit: *A töredék metaforái / Lírai archaizmus a kortárs magyar festészetben*, Új Művészet, 2000/V. 6-11.

Merített papír munkák

2001 elején, visszatérve a korábban kétszer már alkalmazott technikához, kézzel merített papírmunkákat készítettem. Pontosabban egy részüket papírmerítő géppel, másik részüket pedig a lehető legkézművesebb módon állítottam elő. A különbség, szerencsére, a kifejezési lehetőségeket gazdagítva elég számottevő a két módszer között. A merített papír jellege mindenekelőtt archaizáló, lelet-vagy inkább töredékszerű. Az így készült műveknél ezt a tényt nem igazán lehet figyelmen kívül hagyni, viszont jól és többféle megközelítésben lehet alkalmazni.

Első ilyen sorozatomnak, mely 1999 nyarán készült, a *Természetes geometria* címet adtam. Egyeneseket és íveket egyaránt tartalmazó, a korábbiakkal rokon módon megszokottan dobozszerű, fragmentumszerű alakzatokba rendeztem az általam előkészített, megdarált papírpépet. Bár már így, e fázis révén szinte kész produktumokat kaptam, utólag különböző anyagokkal, kávéval, pasztellal, terpentines aszfaltlével, sőt golyóstollal dolgoztam meg őket, a külső formából fakadó szerkezetüket mintegy kihangsúlyozva, belül folytatva, kiteljesítve. A geometria gesztusként megjelenve mozgatta meg a papírfelületek vizuális világát, hol rostjaiba szívódva szinte eltűnve, hol rusztikus felületén porózusan, lazán testet öltve. A tüzes színektől a hideg, már-már provokatívan rideg foltokig és vonalakig többféle karakterű képi elemmel gazdagítottam ezeket a papírokat. Némelyiken térbeli történések nyomai sejlének, másikon hajtogatott-elgyötört síkok erővonalai vagy egyszerűen egymástól elválasztódó tartományok különböző irányú és erejű határai metsződnek a papír játékos, asszociatív felületén (37. kép).

A következő sorozat egy papírmerítő-géppel készült 2000-ben. A készülő papírok súlya (leendő vastagsága) előre meghatározható a pép pontos lemérésével, így már kissé befolyásolni tudtam a darabok jellegét. Mindegyikbe eltérő eredetű, mennyiségű és épségű száraz növényi morzsalékot, falevelet szórtam a merítéskor, tovább alakítva a lapok karakterét. Ezután különböző, könyvlapokra vagy architektúrára emlékeztető, de strukturális jelleget is hangsúlyozó elemeket festettem, rajzoltam rájuk, a fentebb említett sokféle eredetű, szokatlan anyagokkal. Ezután a viszonylag halvány felületekre, transzparensen egymást fedő lazúros hatású geometrikus gesztusokra bibliai szövegrészletek gót, héber, latin, magyar és ógörög betűs változatait nyomtam,

laponként egyet-egyét. A szövegek nagy része átfordult, szinte olvashatatlaná vált, vagy szándékosan lefelé fordítottam a nyomatot, nem volt céлом a szöveg eredeti tartalmával. Az *Eszter könyve*-sorozat lapjai mind fekvő téglalap formátumúak, csak széleik szabálytalanok a merített papíroktól megszokottan.

Az ezt követő kollekció egy évvel később, 2001-ben készült, az első papírok módszerével, így karakterük is az 1999-es munkákhoz hasonló. Befoglaló formájuk azonban még szabálytalanabb, szinte alig tartalmaz geometrikus elemet. Az előzőknél tehát leletszerűbb, töredékesebbnek tűnő darabokról van szó. Felületükre egymásba szövődő szövegekként, vagy egymást derékszögben keresztezően nyomtattam két-két különböző kultúrából származó szövegrészletet. Az összekeveredő textusok textúrájára később vörösboros és különböző étkezési oldatos poharak lenyomatai, valamint ezeket kiegészítő ecset-geztusok kerültek, a szövegfoltokat finoman átfedően vagy kiemelően, melyek a szövegek archaizmusát, szakralitását némi cinizmussal profanizálták. Végül a munkák tartalmát döntően befolyásolóan mindegyikre egy számítógépes parancs-ikon felnagyított kézi másolata került. A címadó két parancs a „*Save as...*” és a „*Click here!*” voltak, melyek révén kissé ironikusan az (érték)megőrzés és a megérintés-megértés-birtoklás fogalmak változásával, relativitásával foglalkozom. Az emberiség vizuális, verbális nyelvei és a virtuális nyelvekhez való viszonyunk iránt további munkáim is nyitottak.

Deszka-diptichonok

Alkotásaink is megfejtendő töredékei lesznek itt járt önmagunknak, akkor is, ha nem olyan jellegűnek kreáljuk őket. Mindezek kiegészítése, személyes magyarázatoként egy nemzetközi kiállítás katalógusába, egyik deszka-diptichon munkámról írt soraimat írnám ide:

"Az utóbbi években grafikai, festészeti és plasztikai megoldások egyidejű alkalmazásával kísérleteztem. Bár a *nyomat* szót csak kitételekkel használhatjuk a grafika terén, ha nem vagyunk képesek azt többször ugyanúgy megismételni. Egyébként, mi is lenyomatai vagyunk valaminek, vagy mik? Sok nyomatot készítek a hagyományos értelemben, de csináltam képeket rozsdás vasdarabok nyomtatásával is. Ezek a munkák hordoznak némi üzenetértéket a sajátos dúcдарabok korábbi szerepének formai jelei révén. Régi, kopott, szinte színtelen de át-meg átfestett - kamraajtók

önkéntesen eldarabolt táblái lettek kiterjesztett média-kutatásom tárgyai. A talált tárgyak lettek profán szárnyasoltárim. Tényleg profának ezek, mert kidobott, durva deszkák? Keresztény töltésűek, mert szigorúan (ortodoxan) formáltak, és mert Jézus egy ilyen elemekkel körülvett istállóban született? Vagy zsidó »oltárok« ezek, mivel nem találunk rajtuk figurákat, csak illuzionisztikus ornamentikát? Spirituális terek ezek, két dimenzióban megjelenítve, bevéselt és kiemelt-feltárt vagy elfedett horizontokkal. Mi időszerű és mi konzervatív? Képesek vagyunk megőrizni a mi *időnk*et vagy a múltat? Kell, hogy legyenek kérdések, ha már ilyen súlyos produktumokkal terheljük környezetünket és az utókort."⁸⁵ (36. kép)

A fa erezetét festékkel eltömítem, vagy a festészet ortodox anyaghasználatától szokatlan módon grafittal kiemelem, és a diptichon plaszticitását egy pszeudo tér érzékeltetésével fokozom. A média erőteljes térhódításának korában nyíltan természetes anyagokkal munkálkodó művész akaratlanul is fölállal egyfajta radikalizmust (mint például akcióival Joseph Beuys) és egyfajta barbarizmust (mint annak idején *Cantata Profanajával Bartók Béla*). Mai világunk ikonjait szeretném megcsinálni, az ikon, mint tudjuk, képmást jelent. Az egzisztenciális jelenlétet, azaz a valamiben való időszerű, aktív jeladást az európai képzőművészetben legfolyamatosabban talán az arckép-ábrázolások képviselik (42. kép).

„Leletek”

1998 nyarán a fenti címen befejezetlennek tekinthető, vagy inkább befejezhetetlen sorozatot készítettem nyers lenvászon darabokból. A munkák mérete a néhány tenyérnyitól az egy négyzetméternyi felületűig terjed. Hajtogatott, nyers, keményített, visszafogottan színezett, formázott vásznak ezek, a térbe lógatva. Valódi törések és jelzett hajtogatások vannak rajtuk. Laza és szigorú rendezettségű textil objektok, melyeknek bonyolult előtörténeteket sejtető „átváltásai” után, kiállítva, viszonylag befejezett, ugyanakkor a továbbalakulás lehetőségét nyilvánvalóan fenntartó tárgyakként jelennek meg. Velük kapcsolatban, szándékkal nem ellentmondva, remélhetőleg több régészeti-történeti és művészettörténeti analógiát, előképet vehetnének elő. De amint a vásznak 1998-as pécsi kiállításáról (*Közelítés Galéria*, 1998. szeptember) *Aknai Tamás* írja, „nem döntések, hanem önfeledt elfogadások övezete a

⁸⁵ In: *18 Künstler – 18 Städte / Katalógus*, CCN-Graz, Ausztria, 1998.

tárlat. Mert a metafizikai szándék olyan energiával, olyan méltóságteljesen mutatkozik meg, hogy a megelőző, nagy tudatosságú értékelési elvek feleslegesen "hozott anyaggá" silányulnak. A hangulat szó hálót a látogató köré: nincs helye itt klasszifikációnak."⁸⁶

Ezek a plasztikus képek viszonylag kevés számú és kisméretű olaj-vászon festmény után készültek. Bár ezek az olajképek sem teljesen hagyománytisztelők, mert formázott, szinte „derékszögmentes” vakkereten feszülnek. Kézenfekvő magyarázatnak tűnik a nagy múltú technikában való elmélyedés kezdeti óvatossága, és az utána születő vászonhajtogatások, mégis más szándék is vezérelt a „Leleteknél”. Régóta foglalkoztatnak a hagyományos anyagok, műfajok, technikák határterületei, kimerítetlen (vagy annak tűnő) lehetőségei. Érdekel az anyag önmagában, vagy kevésbé megszokott módon vallatva, szerepeltetve. S bár ahogy Hamvas Béla írja, „az anyag tömény szellem”, számomra az alkotás eleddig több mint a megdolgoztatlan anyag műnek nevezése.

Ugyanakkor valóban nem akartam semmit sem ábrázolni ezekkel a vásznnal. A szándékos archaizmus, a különböző történeti *helyek* atmoszférájának érzése-éreztetése volt a fő információs célom. Az időről, az elhasználódásról akartam szólni. Valószínűleg ezért nem tűnik sosem hallott hangnak e ciklusom hangja, a vásznnal által kijelölt irányba fordulva kérdezhetjük: mi vé tesz bennünket, mi vé teszi teremtett tárgyainkat az idő? Verzióm egyszerre elfogadó-beletörődő és egyszerre alkotó-aktív. „Az elmúlás (korrózió), a véletlenek formateremtő kapacitása éppúgy jelképes jelentőségű összetevője munkáinak, mint az ezekkel a jelentésekkel való rajzos, festői párbeszéd.”- írta Aknai a művek tárlatáról.

A hajtogatott vásznnal úgy aggattam a falra a kis pécsi galériában, hogy egymáshoz közel álló, majd hogyan egymásból származó „mutánsok” láncolatának, egymást kiegészítő, egymással kommunikáló produktumoknak látsszanak. Hogy magukban is teljes értékű, komplex jelentésű dolgoknak is tekinthetők, azt talán jelezték a kisebb falszakaszokra lógatott munkák. A *győri Városi Művészeti Múzeum* Kamaratermében még ugyanabban az évben bemutattam ezt a sorozatot. Akkor azonban a vásznnal egyetlen nagyobb falfelületre kerültek, nagy ovális-szerű formába foglalhatóan, laza mozaikszerű rendszert, asszociatív ikonosztázt alkotva – a darabok

⁸⁶ Aknai Tamás *Tolnay Imre kiállításáról* / Echo, Pécs, 1998. október

közötti újabb kapcsolódási struktúrák, a kollekció másik variációs rendszerének felfedezése *Beke Zsófia* művészettörténész rendezése jóvoltából.⁸⁷

Geometriai elemek és ősfarmák előfordulásai, értelmezési-átértelmezési lehetőségei

Ami már ezen írás bevezetőjében egyértelművé válhat, a disszertáció tematikáját jelentő két – nemcsak – művészeti kifejezőmód szempontjából talán legfontosabbnak azt tartom, hogy megjelenésekor a geometria és gesztus jelentőséggel, jelentéstartalommal bírjon. A két képalkotó elemet tehát a tudatosság, vagy a tudatossággal vezérelt emóció működtesse, jelenítse meg a képfelületen.

„Azért vagyunk képesek a kör tökéletessége felől egyáltalán gondolkodni, mert a kör fizikailag nem létezik. Minden fizikai kör egy remény, a metafizikai tény létezésébe vetett bizalom illékony kivételése. A vízbe pottyánó kavics vetette koncentrikus hullámgyűrűk, a hold udvara, a szivárvány íve már majdnem-kör illúziók illékony közegek, párák és ködök által kirajzolódó metafizikai tények kép-(zet)-ei. De amint láttunk már kört darabban, szeletben, romokban és láttunk már kört hosszú árnyékot vetni vagy ellipszissé torzulni a térbeli rövidülésben, akként nyugszunk meg a torzulás, a roncs, a vetület láttán, s bízunk a hibátlan, az ép és a szép metafizikai létezésében.”⁸⁸

Munkáimon – legyen az egyedi vagy sokszorosított grafika, hagyományos értelemben vett festmény vagy saját készítésű papír, fotográfia vagy talált hordozóra készült kép – egy általam érzelmi geometriának titulált viszony jelenik meg a geometriához. Az emocionális relációt nyilvánvalóan részben a művek másik jellemző eleme, a gesztus jelenléte, vagy a mértani struktúrák gesztusszerűsége is erősíti. Grafikáim is, festményeim is egyetlen, zárt motívumkör jelentés-és formalehetőségeit kutatják, s hogy még zártabb legyen ez a világ, az alkotásokat esetenként egy-egy tengely, virtuális horizontvonal fogja össze, szintetizálja sorozatművekké. A téma mindig valami dobozszerűség, valami mesterséges test, amely illuzionisztikus térben jelenik meg, amely mintegy lebeg. Ebben a látszatszerű térben a dobozok határozott, biztos kontúrokkal meghúzott, behatárolt tereket, testeket, illetőleg síkrendszereket alkotnak, de ez a határozottság egyszersmind sejtelmességekkel áthatott: a határolólapok által megteremtődő test nem emlékeztet semmire, vagy nagyon sok

⁸⁷ Beke Zsófia: *Tolnay Imre*, in: Kortárs Magyar Művészeti Lexikon, Enciklopédia Kiadó, Budapest, 2001. 697.

⁸⁸ Sóllymos Sándor *Péter Ágnes miskolci kiállításához / részlet*, Budapest, 2000.

mindenre emlékeztet. Kitalált, ábrázolt *tárgyaimnak* nincs funkciójuk, célszerűségi mozzanatuk. E mesterséges alakzatokban egyenes és íves vonalakkal, gesztusokkal jellemzett, elvont történések zajlanak, mozgások keltődnek és szakadnak meg, szerkezetek formálódnak.

1998-as komáromi kiállításomról írta *Wehner Tibor*: „A doboz vagy a láda hosszú-hosszú múltra visszavezethető jelkép, jelentéssel terhelt motívum: általában valamilyen titok rejtekeként szerepel. Tulajdonképpen láda a görög Pandora szelencéje, amelyből minden baj kiáradt, láda a Biblia szent titkot rejtő tárgya. A történeti könyvekben a Jordánon átkeléskor azok vezették Izrael fiait, akik a ládát vitték. A ládáról, amely a bizonyság ládája, a frigy láda, Isten ládája, Izrael Istenének ládája, szent láda, szövetség ládája, tanúság ládajaként vonult be a kultúra és művelődés történetébe, számos leírás is fennmaradt. Így például az egyik ószövetségi interpretáció szerint 2,5 x 1,5 x 1,5 könyök nagyságú volt, akácfa-ból készült és kívül-belül beborították aranylemezekkel. Az adatok persze nem olyanok, hogy pontosan rekonstruálhassuk e szent ládát: a leírásokat teológiai okoskodások is vezérelték. Ezen mélyre nyúló analógiákat követve tekintsük hát Tolnay Imre láda-grafikáit és doboz-festményeit is valamifajta rekonstrukciós, vagy új mítoszteremtő kísérletnek.”⁸⁹ (36. kép)

A felmerült technikai, ikonográfiai és műfaji kérdések

- Hagyományos és új anyagok, grafikai, festészeti és plasztikai megoldások együttes alkalmazása

1997 óta kísérletezem nem hagyományos nyomatok létrehozásával. A nyomtatás szót ez esetben azonban csak megszorításokkal használhatjuk, mivel az általam alkalmazott rozsdás fémdarabok nem működnek olyan dúcként, mint a sokszorosító grafikai eljárásoknál megszokottak. Ezek a vizesen egymással feldörzsölt vasdarabok több lenyomat létrehozására is alkalmasak ugyan, töredékességük és a nyomásnál közrejátszó véletlenek, valamint a későbbi pasztell, grafit és egyéb kiegészítések egyedivé és megismételhetetlenné teszik a létrejött képeket. (*Malom I-VI*.)

Ezen a módon eleinte izolált dobozszerű munkákat készítettem, később azonban - részben a nyomódarabok fragmentum-mivolta által inspirálva - több egymással "kommunikáló" darabból összeálló kompozíciókat készítettem. Sőt, ezek a fragmentum-

⁸⁹ Wehner Tibor: *Ládd a láda / Tolnay Imre műveiről / Új Forrás*, 1998/9. 34-36.

tartók előző kiállításomon egy összefüggő, formailag is részben egymásból következő tizenkét darabból álló "ikonosztáz" alkottak, melynek részei remélhetőleg önállóan is „megállnak a lábukon” (*Tizenkét kép I-XII.*). Mivel az iménti munkák egyrészt lehatárolt kvázi-tereket, tér-bizonytalanságokat alkotnak, másrészt szétesésük révén "térben" lebegnek, állnak, egyre inkább érdekel valós térbeli kiterjesztésük, nagyobb méretben és más technikával történő megvalósításuk. Foglalkoztat továbbá másikat vagy több oldaluk is, amennyiben a kép fogalma nem feltétlenül kétdimenziós, egynézetű dolgot jelenthet csak. A rozsdalenyomatok készítésénél nyilvánvalóan befolyásolta a képek karakterét az őket létrehozó tárgyak néhai funkciója, illetve az erre utaló részleteik keltette asszociációk. Másként fogalmazva úgy gondolom, hogy a művet alapvetően meghatározó eszköz(ök) üzenetértéke a mű üzenetértékét is meghatározza.

Bár tartóim elnevezésükből fakadóan zártak, a belsejükben (bensőjükben?) lévő világ az egyik lényegük. Ezért plasztikává tételük esetén érdemes lesz majd áttetsző anyagot használnom, például állati bőrt, vagy belet, esetleg transzparens vásznat, vagy nyílont. Egy darabig úgy tűnt, a festészet eszközeként, hordozójaként szinte csak természetes anyag jöhet szóba, de több, a hétköznapok világában, illetve kortársaim alkotásaiból nyert esztétikai élmény arról győzött meg, a nem természetes anyag is viselkedhet természetesen és válhat nagyon természetes történések és cselekvések közvetítőjévé.

Talált tárgyak, mint festmény-hordozók

Régi, ebből fakadóan kopott (szinte színtelen), malterrel vagy mésszel összefröcskölődött (ezáltal részben ellehetetlenült, részben már továbbdolgozott) kamraajtókra, kidobott szekrények "bomlásnak indult" ajtóira-ajtóiból kreáltam 1997-98-ban képeket. Formára vágásuk révén (is) kapcsolódnak legutóbbi munkáimhoz, de anyaguk, volt funkciójuk, méretük révén új motívumokkal, új felületekkel és valószínűleg új tartalmakkal, hatásokkal bírnak. Az ajtón hagyott, bár a működésre már csak kevéssé utaló vaspánt a képnek egyrészt némi szakrális jelleget ad, mint egy ikon vagy oltárkép keret-darabja, dísze. Másrészt plaszticitását valóságosan is fokozza és a plasztikus rész síkban való folytatása a pseudo-tér paradoxonát is hangsúlyozza. A fa erezetének festékkel való eltakarása és grafittal való kiemelése együttesen próbál képpé

alakulni. Az ajtó deszka alkotóelemei fekvő formátumban a számomra korábban is fontos, olykor több képet egy rendszerré tevő horizontot is jelenthetik.⁹⁰

A talált hordozó lehetőségeinek további kutatása, plaszticitás

Továbbra is felhasználok képeim készítéséhez talált tárgyakat, mint kép-hordozókat. A felületen most is együttesen alkalmazok grafikai, festészeti és plasztikai megoldásokat. Grafikai megoldás alatt nem valamifajta rajzi metódus értendő ez esetben, hanem inkább felületkezelési mód, illetve vehemencia. Festészeti megnyilvánulásom ezeknél a képeknél nem a szakmai-konvencionális értelemben vett festőiség, hanem egy viszonylag szigorú, bár olykor szándékoltan bizonytalannak tűnő festésmód. Ami pedig a kép valós plasztikai mivoltát jelenti, az elsősorban nem általam került a felületre, hanem a hordozónak (itt: nyers, néhai kamraajtó) már meglévő alkotóeleme volt, beavatkozásaim révén hangsúlyt kapott, illetve új, térszerű hatás része is lett.

A formátum kérdése

E festmények befoglaló formája továbbra is szabálytalan konvex alakzat. Felmerült bennem a kérdés, miért ne lehetne egy kép konkáv, főleg ha van párja vagy több darabból álló együttes része, mely együttes összefüggő rendszert alkot. A derékszög, mint elfogadott és szinte kizárólagossá vált kép-alkotó, munkáimból szerintem nem száműzött, hanem nálam bemozdul, kvázi-térbe (imitált térbe, térszerűség-viszonylatba) kerül. A szabályos formátumot mozgásba igyekszem hozni, nemcsak a nézőt, hanem a képet (és önmagam) is bizonytalan helyzetbe hozom. Ez nyilván felveti a kérdést: mi a kép? mitől az, ami? Attól-e elsősorban, ami határain belül zajlik (hol a határ?), attól-e, amilyenek alakjával együtt láttatja magát, vagy attól-e hogy környezetével együtt hogyan nyilvánul meg. Környezet alatt szomszédos képeket és a képeknek helyet adó teret egyaránt értek, a tér adottságait, karakterét és üzenetértékét, eredeti funkcióját is figyelembe véve. Úgy érzem, a hozzám közelálló

⁹⁰ Készman József: *Az igazi kép és az igazi kép* / Kéri B. B. és Tolnay I. kiállítása, Új Művészet, 1998. augusztus, 22-23.

társművészet, az építészet sajátos, játékos kortárs és nem kortárs megnyilvánulásai hatottak-hatnak képeimre.

Ha – nem biológiailag, hanem filozófiailag - élő dologgá képes változtatni az anyagot a teremtésre vállalkozó művész, miért nem tudjuk akként kezelni utána a képet? Ezt az önállósulást illetve annak esélyét szeretném részben dokumentálni a perspektív problematikát hordozó alakú képeken.

Fragmentum-sorozat, mint önállósuló képek láncolata

A fenti címmel körülírt sorozatom az 1997 őszén általam először látott római katakombák atmoszférájának hatására született. E katakombák ikonográfiájához legközelebb álló, a rómaival szinte megegyező, annak egyetlen közeli rokona, a Pécs belvárosában lévő *ókeresztény sírkamra Ádám és Éva-ábrázolása*. Pécs atmoszférája a DLA-tanulmányok alatt itt töltött rövid időszakok által is erős hatást gyakorolt rám. Amint e dolgozatból több helyütt is kiderül, fontos, befolyásoló tényezői érdeklődésemnek és munkáimnak különböző kultúrák (olykor erodálódó vagy pusztuló) lenyomatai, különféle építészeti terek üzenete és mindezek változó, sajátosan testet öltő megjelenése. Az 1997-98-ban készült készült rajzaim (*Tizenkét kép I-XII.*) és festményeim (*Katakombák I-XII., Terhelt terek I-VI.*) szín-és formavilágát, hangulatát ösztönösen és tudatosan is befolyásolta Pécs mediterrános, olykor archaikus, máskor balkános, néha barokk, szecessziós vagy posztmodern – elsősorban – építészeti arculata. A dél-dunántúli város néhány mai építésének a tevékenysége nyomán olyan egyéni, merész, szellemes, ugyanakkor hagyománytisztelő és esztétikus architektúrát sikerült alkotniuk, mely nem csupán hazai viszonylatban egyedülálló és figyelemreméltó teljesítmény.

Amióta - reprodukciókról - ismertem a katakombák falképeit, alakjainak, motívumainak előadásmódja nagyon közel állnak hozzám, de Rómában leginkább e földalatti világ, mint tér hangulata, szellemisége, lelkülete hatott rám. Ugyanakkor magával ragadó a katakombafestmények egyszerűsége, expresszivitása, tiszta, szenvedélyes őszintesége. „Katakombák” című festmény-együttesem 12 darabból áll (mint ahány Izrael hajdani törzseinek, az apostoloknak, az év hónapjainak stb. száma). Méretük talán még nem "elégg" festmény-léptékű (többségük kisebb 1 m-nél és több közöttük valamely irányban elég keskeny), hordozójuk sem "ortodox" festői, hanem

karton, mely ráadásul továbbra is makacsul formázott, szabálytalan alakú lemez. A befoglaló forma általában egymást kiegészítő alakú szélekkel kapcsolódik a szomszédos darabhoz. Valamelyest egymásból következő festmények, ezáltal képpé teszik az őket tartó falat is. Nemcsak formájuk, hanem a bennük lévő motívum, leginkább valami közös horizont folytatódása-megszakadása is összekapcsolja őket. Színviláguk, bár visszafogott, vörösbarna-kék tartományban mozog, de helyenként elég tüzesen hat. Ezeket is tartóknak gondolom, tér-élmények, pszeudo-terek „dobozainak”. Az ilyesmikbe, mint valami titok-feltáró ablakon inkább *betekintünk*, de mivel kiállításuk a falsíkból némileg egy rejtett felfüggesztéssel kiemeli őket, olyanok, mintha valami lebegő, zárt enteriőrök lennének.

Formázott vásznak

1998-as, Ferencvárosi Pincegaléria-béli kiállításomon új, a fentiekben már leírt alakzatokra formázott olajfestmények is szerepeltek. Színviláguk a „Katakombákkal” majdnem megegyező, méretük már valamivel nagyobb, alakjuk kissé fegyelmezettebb, szabályosabb, mindegyik valamilyen trapéz-szerű forma. Ezek a formátumok mind közősek abban, hogy olyan négyszögek, vagy olyanok származékai, melyeket a térbe fordított derékszögű négyszögek torzulásaként látunk. Elforduló képek, eltakart, terhelt terekről. Az olajfesték vásznon való alkalmazása nagyobb méretre, erőteljesebb festőiségre ösztönöz, mint a kartonlemez. A sorozat címe (*Terhelt terek I-VI*) is talán utal arra, hogy a képek *terében*, erőterében zajló történések feszítik a képmezőt, terhelik a teret. A festmények szenvedélyes, de olykor elbizonytalanodni látszó motívumai általában szinte zavaróan eltakarják, ellehetetlenítik a mögöttük levő teret. Ez a dolog további formai redukció felé viszi e képeket. Terheltségük, tüzes, de túlnyomórészt sötét, fülledt színviláguk szándékos. Szenvedő terek, szenvedő képek, miért ne? Valószínűleg ehhez a gondolatmenethez tartozik az a gondolatom, hogy egy vakkeret nélküli vásznon, vagy más lágyszerű (vagy éppen durvább), fentebb már említett anyag, kiterített áldozathoz is hasonló munkákat eredményezne. Ezen hordozók ernyedtségéből következő plaszticitása, ebből fakadó fényhatásai és persze a festészeti beavatkozás újabb sajátos tér-tartókká alakíthatja őket.

Képi elemek jellege és jelentésváltozásai

Régebb óta foglalkoztat a tér fogalma és annak értelmezési, érzékeltetési lehetőségei. Minden festmény absztrakt mivolta abban rejlik, hogy tér –és idő illúzióját igyekszik kelteni egy kétdimenziós felületen. Kérdés persze, hogy szükségszerű-e a két dimenzió és a sík követelményének mindenáron megfelelni ahhoz, hogy képről beszélhessünk. Néhány szín egymásmellettsége már térérzetet idéz elő, a legfegyelmeltebb gesztussal történő beavatkozás pedig már meghatározza egy tér jellegét. Egyre erősebb meggyőződés, hogy minél motívum-mentesebb egy tér, annál több misztikumot és spiritualitást hordozhat. Csak a közép-kelet európai várótermek, régi ipari épületek, vasúti kocsik, kocsmák ablakain, falain átütő, lefolyó (vagy valaha lefolyt, nyomot hagyott) csapadék, rozsdá és ki tudja, még mi hoz létre olyan felületeket, melyek valószínűleg sok errefelé működő művészt inspirálnak alkotásra. Csak a közép-kelet-európai utcák jelentős része van úgy (és annyiszor) megcsinálva, hogy nem homogén felületeknek, hanem fragmentumok, repedések, kráterek, foltok, szürke tónus-és faktúraminták összességének, sőt kompozícióinak hatnak. Szeretnék csak ilyenek sűrű fényben játszó felülnézeteiről készült képekből kiállítást rendezni. Valószínűleg legbiztosabban az emlékezet és lehetséges lenyomata, a műalkotás képes egy-egy ilyen kvázi-térképet informatívvá, esztétikumá tenni, üzenetértékét leolvasni. Bár a balkáni vagy a mediterrán országok városaiban járálva gazdag tárházat találhatjuk meg – még valószínűleg jó darabig - az emberi beavatkozás eme sajátos egyvelegének, félő, hogy a fejlett országok sorában egyre inkább kifésülődik és „sterilizálódik” környezetünk. Egy olyan készülődő világban, ahol mindenki angolul beszél és ugyanazt (a „sokfélét”) lehet kapni mindenhol, mindenből, ott nem lesznek meglepetések. Egy túlságosan kiszámítható világ nemcsak unalmas, de esetleg kevésbé kíváncsi és rezonáns a művészetekre, mint bármely azelőtti.

Szerepüket veszített terek és a kép kapcsolata

Eddigi képzőművészeti munkásságomat áttekintve, vissza-visszatérően fontos benne a különféle, sajátos terekkel, más-más szerepű helyekkel való kapcsolat.⁹¹ Az alcímben szereplő téma számos olyan kérdést vet fel, mely nem csupán képzőművészeti témakört érint, hanem szociológiai, városépítési-építészetfilozófiai, etikai vonatkozásai is vannak. E terek kiállítási célra történő használatakor több, szinte megválaszolhatatlan felvetésbe ütközik az alkotó egy enteriőr képekkel való vallatásakor. Van-e jogunk egy korábban másra használt, más szerepre épített épületet új funkcióra kényszeríteni? Ez-e a kényszer, vagy az, amelyet egy mindenkor, önmagát megmutatni akaró művész egy tér által megérintve érez? Hogyan tér vissza egy profán és szakrális helyét elhagyó közösség a számára jel-értékű környezetbe? Milyen visszatérés, reinkarnáció ez? El tud-e jutni hozzánk egy szerepét veszített tér néhai üzenete és ha igen, tudunk-e, akarunk-e, érdemes-e, kell-e kezdenünk vele valamit? Bár a iménti kérdésekre az alábbiak nem adnak választ, e kérdéseket, mint fontos felvetéseket érdemes talán szem előtt tartanunk.

Az *altamirai barlangrajzok* és környezetük teljes, komplett projektnek tekintendők és minden elemükben természetesnek, sőt a hétköznapiak szerves - ha nem is profán - részének, ráadásul a túlélés egyik eszközének. Ez utóbbi a kortárs képzőművészetről is bebizonyítható ugyan, de sokkal nehezebben, áttételesebben... A művészettörténetben önkényesen hatalmasat ugorva, a jelhagyás-túlélés és a szocializáció problémájánál maradva *Joseph Beuys* képei⁹² és installációi - élményforrásait ismerve is – a fentiek szerint már csak részben tekinthetők komplett projektnek. A képzőművészet, amióta így nevezik, sokkal kevésbé az élet természetes része, mint a mágikus gondolkodású kultúrákban, vagy mint a művi környezetet létrehozó mesterségek egyikeként. Ezekből következően egy kortárs mű hathat ugyan egy mesterséges közegben természetesnek, de ettől még nem az. A hagyományos műalkotás a neoavantgarde számára csupán egy kiürült, szakralitást veszített létezés dekorációkkal való elfedése.⁹³

⁹¹ Ferkai A.: Úr vagy megélt tér? *Gondolatok az építészeti térről* - i.m.: Pannonhalmi Szemle 2002 X/2 19-27.

⁹² *Frühe Aquarelle von Joseph Beuys*, mit einem Text von Werner Schade / Schirmer/Mosel, München, 1989. 7-19.

⁹³ Tábor Ádám: *Ki ülhet a szombat trónjára?* / Balkon 1996/6. in: *A váratlan kultúra* / Balassi Kiadó, Budapest, 1997.

Valós plaszticitás a vásznon - Homok-geztusok és homok-geometria

A XX. századi művészet több olyan törekvését ismerjük már, ahol a festés, a tágabb értelemben vett képzőművészet, valamilyen módon közvetlenül összekapcsolódott a szertartásszerű, aurateremtő cselekvéssel. *Pollock* akciófestészetét, *Beuys* „társadalom-szobrászatát” lehetne a legkarakteresebb, a legnagyobb horderejű példaként említeni.

De jónéhány meghökkentő hazai megnyilatkozást is az emlékezetünkbe idézhetnénk. Közülük talán az egyik legmegrendítőbb, halálosan élő rítus, *Altorjai Sándor* utószülött, hátrahagyott manifesztuma: saját beszélő képe volt. Vagy *Klimó Károly* mindig valami morális élmény és felelősségérzet materiális lecsapódásaként felfogható, ugyancsak rituálészerű, expresszív anyagarc képeivel is példálózhatnánk.

Ezen képek készítésének legfőbb öröme, delejező – ilyen jelzővel neveztem el az egyiket (*Delejező tárgy*) (40. kép) - ereje valószínűleg abban rejlett, hogy sikerült olyan anyagot találnom, kikísérleteznem, mellyel a lehető legközvetlenebb módon, plasztikus-rusztikus geztusokat tudtam létrehozni. A homok természetes, okkeres-szürkés színe provokatívan egyszerű és nyers, ugyanakkor további megmunkálásra, ráfestésre késztet. A képekhez használt szabályos, négyzetes formátum egyfajta mértani szigort jelent, mely szabályosság talán jól ellensúlyozódik a felületen belüli szenvedélyes, de olykor szándékosan elakadó, fegyelmeződő geztusokkal. Az első ilyen, öt darabos sorozatnál – bár erős színeket is vittem fel rájuk – többnyire döntő maradt a homok színének jelenléte.

Szinte érzéseimet megfogalmazóan, *Cabanne*⁹⁴ így ír az iménti festői eszközökről: „A valóság esszenciális feltárulkozása a látványon túli idő-anyag-fény emocionális fúziójában” „...a lassan kibontakozó geztus kadenciák... olyanok, mint a növekvő katedrálisok.” „...a geztus magába foglalja a teremtő mozgás előtt megnyílt kozmikus víziót...” Bár az iménti sorok kissé patetikusak, néhány szándékkal ellentétesek, de jól kifejezik a „homok-festés” örömét. A következő homok-geztus képeknél már anyagában színeztem az enyves homokot. 2000-2002 között legnagyobb részt a plasztikus felületű, enyves homok geztusokból kiinduló festményekkel foglalkoztam,

⁹⁴ Marcel Duchamp: *Az eltűnt idő mérnöke / Beszélgetések Pierre Cabanne-nal*, Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1991.

számos rajzzal és néhány litográfiával kísérve kutatásomat-munkámat. E képek háttere már tüzezebb színű, bátrabban és gazdagabban megmunkált, mint az előző sorozaté, álló formátumúak, plasztikumot hordozó gesztusaik színesebbek. A korábbi grafikákhoz hasonlóan zártabb, tömörebb egységeket, formákat alkotnak, az előzőknél valamelyest konkrétabbak, antropomorfabbak, több geometrikus elemet hordoznak a gesztusok mellett (*Viseletek I-VI., Fragmentumok I-IX.*) (41. kép).

A fentieket követő homok-gesztus-kollekciót egy művésztelepen készítettem, a Szigetköz központjában, Mosonmagyaróváron. Ez utóbbi tényezőt azért említem, mert ekkori munkáimat a hely sajátságai (anyagai) ihlették, a helyi kavicsos vízparti homok segítségével nádat, sást applikáltam a képekbe. Az így készült, páronként eltérő méretű hat festmény, gesztusokból létrejött, de geometriát hordozó, némi térérzetet is keltő sajátos jeleket ábrázol. Ekkoriban fogalmazódott meg bennem a gondolat, szándék: „vizuális nyelvet teremteni, amelyet más nem beszél, de bárki érthet.” (*Szigetközi hieroglifák I-VI.*)

Kortárs ikonok?⁹⁵

Az utóbbi fél évben – nem először – erősen foglalkoztat az ikonok világa, a bizánci esztétika, elsősorban *Teofan Grek* és *Andrej Rubljov* művészete. A mostanában alkalmazott technikát arannyal (és néhány figurális-gondolati elemmel, szimbólummal) kiegészítve festettem legutóbbi sorozatomat. Két nagyobb méretű (130 x 180 cm) képpel indul ez a kollekción, melynek darabjait nemcsak az ikonfestőknek, hanem több esetben *Tarkovszkij*nek is ajánlva-tisztelegve készítettem. Az *Áldozat I-II.* című képeken a vízszintes, függőleges és íves gesztusok vezérmotívumai egy-egy ősi-ikonográfiai elemet, egy kelyhet és egy halat is közrefognak, melyeknél az ikonok aranyfüst technikáját alkalmaztam (43. kép). Színekben, az áldozatiság szent és profán mivoltát egyaránt hordozó csurgatásos és fröcskölt felületekben gazdag festmények ezek. Az *Ikon* című képet Rubljov *Szentháromság ikonjáról* az egyik fej ihlette egy geometrikus átgondoltságú gesztus-portréra (42. kép). Az *Átlényegülés I-II-III.* című munkák egy Teofan Greknek tulajdonított színeváltozás-téma alakjainak absztraktja, míg a *Mennyei*

⁹⁵ Beke László: *Istenkereső művészet ma*, 1991. in: *Művészet/Elmélet* / Balassi Kiadó-BAE Tartóshullám-Intermedia, Budapest, 1994. 280-284.

mértan I-II. a bizánci perspektívával, a geometria emocionális-szagrális megközelítésével foglalkozik.

Vizuális élmények hatása és fényképek beilleszkedése munkáim sorába⁹⁶

Azt, hogy milyen jellegű képeket készítek, nyilván hasonlóan meghatározzák a kisgyerekkorban szerzett élmények, mint személyiségem egészét. Egy alkotó munkásságát elég következetesen lehet jellemezni, illetve le lehet vezetni az őt valaha ért – elsősorban – vizuális impressziókból és azok feldolgozásából. Talán a művészetpszichológia sem foglalkozott „eleget” annak kiderítésével, hogy mennyit változott a képzőművészek ábrázolási döntéseiben a különféle elvárások szerepe az idők során. Továbbá érdekes volna összevetni a különféle alkotói tevékenységi területeket, melyeknél mekkora szerepet kap a tanult információ, a környezet, a tudatosság és az aktuális emóciók a gyerekkori emlékekkel szemben.

Amint a fentiekben már írtam, erős hatással van rám, foglalkoztatnak a természetes és mesterséges környezet sajátosságai, szokatlan látványai. Míg korai képeimre inkább a természet asszociatív formái, jelenségei voltak hatással, később, így mostanában is egyre erősebben kap teret munkáim világában a mesterséges környezet jónéhány érdekes szegmense.

Festményeim, grafikáim, vegyes technikájú képeim és nehezen meghatározható műfajú munkáim jelentős része a fenti, utóbbi élményanyag származéka. Vagy szinte szolgáian lemásolom (lerajzolom, lefestem) a látott, mások számára nemhogy nem esztétikus, de jelentéktelen vagy csúnyának tetsző fragmentumot, vagy saját képzettársításom, illetve szándékom szerint öntörvényűen átírom, vagy pedig lefényképezem, így hitem szerint rögtön alkotássá teszem a választott (vagy engem választó?) motívumot. Bár a fotó manipulálásával számos eltérő út kínálkoznék, ezekkel a lehetőségekkel főleg a közelmúltban szinte egyáltalán nem éltem. Az emberi környezet sajátos érzésének, pusztulásának, változásának nyomai gazdag tárházat nyújtottak itáliai házfalak salétromos vakolatai, balkáni kapuk kopott tűzessége, francia-svájci jelkavalkád, balaton-felvidéki öreg házfalak, romok, vagy görög halászbárkák, isztriai kikötővárosok tárgyai, pesti belvárosi részletek, győri külvárosi hangulatok révén. *Vasari* jegyezte fel életrajzgyűjteményében *Boticelliről*, *Piero di Cosimoról*, majd *Leonardoról*, hogy

⁹⁶ Beke László: *Az emlékezés szerepe a műalkotások interpretációjában*, 1984. in: i.m. 221-227.

korrodálódott falfelületekbe, salétromos kicsapódásokba „beleláttak” arcokat, formákat, alakzatokat. „Tekints olyan falakra, amelyeken nedvességfoltokat látsz, vagy kövekre, amelynek egyenetlen a színe. Ha valamilyen háttérrel kell kitalálnod, isteni tájakhoz való hasonlatosságot láthatsz ezekben.”⁹⁷ (*Boticelli és Leonardo beszélgetése*). Engem is vonzanak az efféle felületek, de munkáim létrejöttét nem valamilyen figura vagy forma keresése és felfedezése hívja életre, hanem szinte irracionálisan, illogikusan kiválasztott fragmentumok, illetve azok átdolgozása.

Ha az eddig készített és már többször ki is állított, publikált fényképeket csoportosítani akarom, akkor nehezen elkülöníthetően egyik csoportjukat fény-árnyék-rács gyűjteménynek nevezném (44. kép). Ezen képek nagy részében erős kontrasztok, többnyire geometrikus sziluettek szerepelnek, némi finomabb tónusú reflexekkel, bár szinte soha nem próbálom a megörökítendő helyzeteket manipulálni. A másikat lírai fény-deformációknak, a harmadikat pedig hely (45. kép) -és felület-gyűjteménynek. Az utóbbi időben erősen foglalkoztat ezek önmagukban való felhasználása, felnagyítva, esetleg egymással történő kombinálása, szöveg-felülettel, festéssel történő felülírása, számítógépes továbbmanipulálása.

Címadás

Édes kényszer, hogy munkáim elkészültekor szavakkal is alkossak. Hogy segítsék a képeimbe feledkezőknek, a mindent mindenáron érteni vagy érezni akaróknak, a munkáim iránt naivan, „félnaivan” vagy tiszta szívvel lelkesedőknek. Bár előre eltervezett (megfogalmazott) címhez ritkán készítek képet, régóta foglalkoztató gondolathoz, témához, koncepcióhoz gyakran. Ma (némileg talán túlságosan is) gyakoriak a tematikus, koncepcionális, prekonceptcionális művek, kiállítások, pályázatok, ilyen esetekben is gyakran előregondolt címekhez készülnek a művek.

Aki zeneművet, könyvet ír, az akár több órás vagy sok oldalas közlendőjét kénytelen egy-két szóban összefoglalni a címadáskor. E szavak súlya, ütőereje adott (szerencsés) esetben erős lehet. Ha egy művet megismételhetetlen, az emberiség kultúrkincsének gyarapítására esélyes alkotásnak tekintünk, az címével együtt teljes, mikro-makro-kozmosz, ennél, még ha némileg patetikusnak is tűnik, egy képzőművész

⁹⁷ Giorgio Vasari: *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete I-II*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1983.

sem adhatja alább. Ugyanakkor fontosnak vélem, hogy egy mű létrehozója tudjon olykor bizonyos távolságot tartani produktumaitól, képes legyen ironizálni témáival, az úgynevezett elvárásokkal, hiszen az alkotói szabadság érintetlenségét éppúgy sértheti a kurátor, mint a publikum vélt, vagy valós pressziója.⁹⁸

Mivel a romantikát megelőző korokban a „mit” kérdése nem volt, gyakran nem lehetett választás eredménye a művész részéről, a „hogyan” kérdése pedig nem befolyásolta a címet különösebben. A modern és posztmodern kor képzőművészei, úgy tűnik, gyakran élnek a címadás felelősségét olykor szerencsésen vagy ügyesen feloldó általánosító, közhelyes címekkel. Számomra, különösen egy ideje, egyre fontosabb a címbe sűrítendő minél egzaktabb tartalom, az intellektuális üzenet, az asszociatív utalás, elgondolkodtatás. Nyilván nem szerencsés, ha egy mű hiányosságai keltette vákuumot szavakkal (kvázi magyarázattal) próbálja az alkotó betömni, de ha a műalkotást címevel együtt tekintjük szerves egésznek, a cím is a mű része, tehát a cím is alkotás. Vizuális kreációhoz verbális kreáció. Bár a behelyettesíthetőség a képzőművészet, sőt az egész kultúra történetében egy folyamatos, fontos és érdekes kérdés, korunkban sokszor inkább (komoly vagy nem komoly) játék. A címadás jelentőségét, súlyát fontosabbnak vélem, mint amennyit e témával eddig a műelemzők foglalkoztak, különösképpen a képzőművészet meghatározó személyiségeinek kutató tevékenységére és nem jelentéktelen verbális munkásságára való tekintettel.

Képzőművészet és alkalmazott grafika, geometria és gesztus viszonylatában

Valószínűleg külön dolgozat témája is lehetne a fenti alcím, de talán egy rövid bekezdést ezen a helyen is megérdemel. Alkalmazott művészeti terület említése, párhuzamba állítása nem először történik meg e disszertációban, remélhetően nem értelmetlenül. Művészeti középiskolában is tanulván, foglalkozom alkalmanként reklámgrafikával és művészeti középiskolásoknak tanítom is részben ennek alapjait. Ha megfigyeljük a különböző cégek, szervezetek, események logoit, meglehetősen gyakran találunk köztük geometrikus és gesztusformából felépítetteket. A jelenségre a legkézenfekvőbb válasz ezen írás lelegejének soraiban leledzik, másként megfogalmazva: világunk érzelmi, irracionális és tudatos, racionális tartalmainak,

⁹⁸ Nagy Kriszta: *Kedves Christoph*, in: Out of Time kiállítás-katalógus, Műcsarnok, Budapest, 2001.

történéseinek két legredukáltabb elemével van dolgunk. A környezet-és arculattervezésre ma oly gyakran használt *design* szó jelölést, megjelölést jelent, egy embléma épp tömörsége lévén a legegyszerűbb jelekből épül fel. Egy logóban a tárgyi és gondolati világ kreációi és fogalmai legelvontabb alakjukban nyilvánulnak meg, öltének testet. Érdeemes végigkövetni, miként válnak művészeti-kulturális elemek, ősfarmák, olykor archaikus szimbólumok a hétköznapi produktumainak redukált részévé. Ezek a motívumok –például *Miró* gesztusa a *Barcelonai Olimpia* logójában – részben elveszítve eredeti jelentőségüket, részben új jelentéstartalmakat kapnak, olykor csak az új közeg és a léptékváltás által. Ugyanakkor figyelemreméltó, miként válhat a képzőművészet eszköztára (például geometria és gesztus) a művészetektől legalábbis látszólag távol eső szférák önmeghatározási eszközévé. A grafikai arculat-elemek egyik praktikus ismérve, hogy szinte bármilyen léptékváltásra alkalmasak, a disszertáció címadó témájának felhasználása esetén ez is a két jelhagyási mód univerzális, de legalábbis igen flexibilis mivoltát jelzi. Másfelől az alkalmazott grafika e tevékenysége révén hozzáférhetővé, - nem rossz értelemben – a hétköznapi részévé teszi a konvencionális képzőművészet számára mindmáig nem hétköznapi formanyelvet.

IV. Művészetpedagógiai gondolatok, tapasztalatok és program építészhallgatók képzésében

A kihívások, a feladat

A képzőművészetek klasszikus (antik illetve reneszánsz) felosztása szerint az építészet is a festészet és szobrászat mellett foglal(t) helyet. Mivel az építészet szükségszerűen integrálja a mérnöki tudományokat, meg kell fontolnia szociológiai, ergonómiai, funkcionális igényeket az esztétikai kritériumok és önkifejezési-önmeghatározási késztetések mellett, nyilvánvalóan az egyik legfajsúlyosabb, ha nem a legfajsúlyosabb környezetalakító tényező. Ebből következően az építész tevékenysége révén akkor válik *éppé*, azaz harmonikus egységgé ember és környezet, ha az architektúra művelője vizuális-rajzi eszköztár magabiztos alkalmazója, egyszersmind művész is.

Nyilvánvaló, hogy nem konkrétan e dolgozat témáját kell elsősorban közvetíteni a vizuális kultúrában az átlagosnál nagyobb jártasságra törekvő diákok számára. Azonban ahogy a kortárs képzőművészet is az alapkérdéseket teszi-tette fel újra, sok minden megkérdőjeleződik ennek legérintőlegesebb, legtradicionálisabb oktatásában is. Valamiben jártasnak lenni, nem feltétlenül jelenti ugyanazt, mint néhány évvel vagy emberöltővel ezelőtt. Ha a kép és tárgy viszonya, fogalma olyannyira megváltozott, kitágult, hagyományos értelmezése is megkérdőjelezhető. Ahhoz pedig, hogy egy vizuális nyelv kritériumai szerint értekezzünk, e nyelv alapelemeit (szókincsét, grammatikáját, logikáját és sajátosságait) kell, hogy újra tisztázzuk, legalább valamelyest egyeztessük. Ebből az is következik, hogy amint a megkérdőjelezhetőséget úgy az ezekről folyó kommunikációt is a hagyományos nyelv ismeretében és sokszor annak szintjén kell végeznünk.

Művészetpedagógiailag viszont szinte a rajz minden eleme felfogható a geometria vagy a gesztus valamely megnyilvánulásának. A minket körülvevő természet - egyfajta olvasatban - az azt létrehozó és működtető erők gesztikulációja, produktuma, organikus, illetve a kristályokban geometrikus jelenlétek együttese. Az ember által épített környezet pedig a természetből való kiemelkedés, az ahhoz való alkalmazkodás és visszatérni akarás eredménye. Ezen kívül a mesterséges környezet egy adott közösség, egyén vagy eszme önkifejezési lehetősége, egy kor technikai eredményeire és

szociális kihívásaira való reflektálás. A föntiek leképezésének, vizuális értelmezhetőségének lehetőségeit kell a leendő alkotók, építészek és képzőművészek számára közvetíteni. Ezt valószínűleg konvencionális képi rendszerek bemutatásán kell kezdeni, de mindenfajta, korunkra jellemző kifejezési mód és eszköz elfogulatlan ismeretében, párhuzamában kell ennek zajlania.

„Az építészet a megértés művészete. A létezés megértésének, egyfajta modellezésének a vágya hívja életre. A megértés a szemlélődésből indul, de a látszatvilág konstatálása még nem vezet építészethez. A szemlélődést esztétikai tettnek kell követnie. Ezt a tényt úgy gondolom, mihamarabb tudatosítani érdemes az építészjelöltekben. Amíg ez nem történik meg, szinte bizonyos, hogy „csak” úgy-ahogy rajzolni is tudó „úgynevezett” szakembereket képez egy építészkar, felelősen gondolkodó kreatív alkotók helyett.

Minden kor építésze a létről szóló tudat térbe fogalmazott gondolata. Elkülönítés a többi lénytől, saját képzeletébe zárás, közösség keresése – erről szól az építészet története. Témája tulajdonképpen örök: a tér. Hogy milyen és mekkora ez a tér, az önmagunkról alkotott képünktől is függ. A téralkotás, a térérzékelés alapvetően függ a kultúrától. Ez valószínűleg mindaddig így lesz, amíg a világ nem válik egy nagy, egységes, homogenizált masszává a globalizáció jegyében.”⁹⁹ A kultúrák – különösen közvetlenül az építészetre gyakorolt – hatását, úgy gondolom, meg kell ismertetni a leendő építészekkel.

Az építészet jó, ha nem sematikus, olykor nem egyszerű és nem kiszámítható, nem egységes, nem teljesen ésszerű. A forma kövesse a funkciót parancsa világos, racionális tételként állt előttünk. Csakhogy a világ nem racionális megismerése, mint racionális vállalkozás kudarcot vallott. Segíteni kell tehát feltárni egy ifjú számára, az ésszerűsége és számíthatóság mellett az emocionális, intuitív, irracionális metódusokat is. Megelőző korokban a stílus fegyelme volt az a külső korlát, ami erkölcsileg-esztétikailag megtartó tényező volt. Ma az építészet a belső fegyelmen is múlik.”¹⁰⁰

Lehetséges modellek, módszerek

⁹⁹ Lévay-Kanyó Judit: *A formázás a létezés örömeiből fakad* / in: Dobó Márton – Molnár Csaba – Peity Attila - Répás Ferenc: *Valóság, Gondolat, Rajz / Építészeti grafika*, Budapest, 1999. 6-7.

¹⁰⁰ Lévay-Kanyó Judit i.m.

1996 óta veszek részt a győri Széchenyi István Egyetem építészképzésének rajz- és művészettörténet oktatásában. Számomra, mint képzőművész számára nagy kihívást jelent mesterséges környezetünk alakításáért leginkább felelős, majdani szakemberek tanítása. Ez utóbbi megközelítés az építész elsősorban művésznek tekinti, akit egy racionális, leginkább európai (reneszánsz) konvenciókra és hagyományra épülő, lényegét tekintve szinte változatlan, állandósult vizuális nyelvbe kell bevezetni. Másik megközelítés szerint azonban a leendő építész műszaki szakember, mérnök, aki számára egy vizuális érzékenységet és szemléletet, alkotói bátorságot kell adni. A *Rajz és formaismeret* nevű tantárgy oktatásánál és szemléltetésénél az iménti két szemlélet összhangját kell segíteni kialakulni. Hinni kell az ízlés, esztétikum törekény fogalmak objektív mivoltában és ezek kialakítását a lehető legtöbb eszközzel indukálni, segíteni. Ez egyrészt az épülettervezést és annak alapjait oktató építészek feladata, de mivel óráikon olykor kevés lehetőség marad a fenti kérdések közös tisztázására a tervek funkcionális problematikája miatt, ezért ez nagyban a rajzot, művészettörténetet tanító tanár felelőssége. Segítenünk kell a hallgatónak kiaknázni a benne lévő kreativitást, valamint gazdagítani önkifejezési és művészettechnikai eszköztárát.

A *pusztán tradicionális-akadémikus* szemléletben működő és annak merev (statikus), élettelen metódusát sulykoló építészeti grafika-oktatás egyeduralma zsákutcának bizonyul és a környezetalakítás számos holisztikus kérdésére önmagában nem ad adekvát választ. A *Bauhaus* és más, radikálisan *funkcionalista-modernizációs* pedagógiai modellek szintén nem vesznek tudomást bizonyos kihívásokról és az előbbi módszerhez hasonlóan nem flexibilisek (nem alkalmazkodók), nem eléggé kommunikatívak (személytelenek, rövidlátók).¹⁰¹ A fentebb vázolt sokoldalú, szukcesszív vizuális tudás nem sajátítható el szerencsésen egyetlen, aránytalanul egyoldalú megközelítés révén, ezért sajnálatos, hogy egyfelől oktatásunk viszonylag kevés teret ad a kísérletező, szabad vizuális tevékenységnek, másfelől azonban sok nyugati intézmény elveti, elfelejti a konvencionális (antik-reneszánsz) rajzoktatást, pusztán az experimentális, önkifejező metodikát preferálva. Mint az évszázados tapasztalat mutatja, az építészek is és a képzőművészek is, nemcsak a világ jelenségeinek, történéseinek vizuális értelmezője és krónikása, spirituális és fizikai igényeink egyik megválaszolója, hanem egyfajta futurológusok, jövőformálók,

¹⁰¹ Moholy-Nagy László: *Az anyagtól az építészetig*, Corvina Kiadó, Budapest, 1968.

szeizmográfok is. Szükségszerű tehát, hogy a *művészi tapasztalatát-tudását* és *személyiségét* (személyességét), mint legfőbb munkaeszközét felkínáló tanár és a nagyrészt ugyanebből táplálkozó építész szándéka és szellemisége kölcsönösen termékenyítőleg találkozzék. A járható útnak épp a fentiek értékeit mindmáig megtartó és ötvöző, a műszakiság álcája mögé rejtett, de humán, művészeti karaktert is markánsan hordozó hazai építőművész-képzés tűnik.

Tematika

A rajzi órák eddigi tematikája tehát - amint az előzőkben már utaltam rá, - egy olyan követelményrendszerre épül, mely egy kikerülhetetlen tudást jelent a jövő század építészei számára is. A tematika azonban azért aktualizálandó, mert elsősorban a számítástechnika révén olyan virtuális terek és képi lehetőségek létrehozására váltunk képessé (hogy csak a vizuális kultúra területét vizsgáljuk), mely azt a látszatot kelti, hogy sok hagyományos ismeretre nincs szükségünk többé. Azért használtam a "látszat" kifejezést, mert nem lehetünk benne biztosak, hogy egy kor és kultúra által egyszer száműzött vagy elfeledett tudás ne válhatna később újra fontossá, a technikai fejlődés eredményeit és e térhódításból fakadó következményeket tolerálva, tiszteletben tartva. A látszat és valóság viszonyának változása, a média szerepének növekedése, az anyagi és szellemi kultúra versenyfutása, különböző kultúrák és szubkultúrák közeledése, távolodása és szintézisei - csak néhány korunk azon problémái közül, mely közvetlenül érint építészet-és művészetfilozófiai kérdéseket is, így a jövő mérnökei számára szükségesnek érzem e kérdések megvilágítását elméleti és gyakorlati módon (speciális feladatok) egyaránt. Sőt, a hagyományos rajz-tematika bizonyos részei is esetleg csak a fentebbi dolgok fényében gondolhatók át vagy gondolandók újra.

A hatfélésves Rajz-és formaismeret tantárgy keretében először a látvány utáni vázlatos és összetett rajzi elemek elsajátítását célozza meg, az egyszerűbbtől a bonyolultabb mértani testek ábrázolásáig. Ezt követi az enteriőr és exteriőr, a természetes és a mesterséges környezet sajátosságainak rajzi szemléltetése. Ez utóbbinak a beható, kulturális és más vonatkozásait figyelembe vevő tanulmányozását az egyik legmeghatározóbb tényezőnek kell tekintenünk az építészhallgatók szempontjából. E karakterisztikumokat leginkább *intenzív* alkotó *kurzusokon*, *művészeti napokon* sikerül

leghatásosabban értelmezni, ez valósul meg többszörre, horvátországi szigetek földrajzi, kulturális, művészeti-művészettörténeti, szociológiai jellegű helyszíni megismertetésével, rajzi tanulmányozásával. Építészeti *ornamensek*, használati *tárgyak klasszikus és experimentális* feladatok révén történő *vizuális értelmezése* éppúgy szerepel a tantárgy tematikájában, mint *színelméleti és színdinamikai-tervezési stúdiumok*, különféle *rajzi-festési metódusok* elsajátítása, rajzi *szituációs gyakorlatok*, összetett *téralakító projektek, ábrázolása*. A képzés eddigi képzőművészeti programját, a fentiekre való tekintettel, a következő témakörökkel, feladattípusokkal érdemes bővíteni: *vizuális memória gyakorlatok, kompozíciós feladatok, bővebb színelméleti ismeretek és szintani gyakorlatok illetve kultúrtörténeti és esztétikai ismeretek, stílusgyakorlatok, ikonográfia, több kreatív és experimentális feladat, fotográfia, videó ismeretek* (44; 45. képek). Az iménti témakörökkel szorosan érintkezik a művészettörténet, építészettörténet, épülettervezés alapjai és az ábrázoló geometria tantárgyak ismeretanyaga is. Fontos lenne, hogy a műemlékvédelem tanulásának-tanításának is legyenek kapcsolódási pontjai a vizuális oktatással, mert e témakörben Európa igen nagy kihívásokkal szembesül napjainkban és a jövőben is kulturális-építészeti öröksége tekintetében, másrészt múltunk bizonyos elemei nagyon nehezen, vagy egyáltalán nem értelmezhetők és rekonstruálhatók pusztán korunk jelenségeinek, gondolkodásának és technológiáinak ismeretében.

Talán külön fejezetet érdemel és külön kurzusként oktatható-oktatandó a modern és a kortárs vizuális kultúra. Ez, mint választható szeminárium, az Egyetem szerveződő doktori iskolájának tervezett programjában szerepel is. A modern képzőművészet és építészet ugyanis egy gyökeresen új konstrukciójú világnak csak az egyik, de sok esetben mindent megelőző szelete. Ez a modernizmus, mely (részben) a romantikában gyökerezik, mára a történelem, a kultúra-és tudománytörténet része.

A nyolcvanas évek óta (tehát száz évvel a fentiek után) azonban a posztmodernnek nevezett világ alakult ki. Az akkori új konstrukció dekonstruálása¹⁰² (sok esetben rekonstruálása és destruálása¹⁰³) zajlik. Ezt és ennek törvényszerűségeit megmutatni az utánunk jövő nemzedéknek valószínűleg a modernizmus és posztmodernizmus állomásainak végigjárásával, közös értelmezésével történhet. Ennek elméleti, történeti és gyakorlati útjait párhuzamosan, a szakosodásnak megfelelő arányban volna érdemes

¹⁰² A *Magyar Építőművészet* című folyóirat 1996/I. tematikus száma, 18-57.

¹⁰³ Solymos Sándor: „*Keretes szerkezet*” / *Mikor, miért és hogyan ért véget a posztmodern?* 2002.

bejárni-bejáratni. Talán nem csupán etimológiai véletlen, hogy az „ép” szavunk, mint a természetes és művi környezetével, a világgal és önmagával harmóniára törekvő ember vágyának és munkálkodásának jele, az építészet és a képzőművészet szavunkban is, mint egy mag jelen van.

V. Bibliográfia

18 Künstler - 18 Städte Ausstellungskatalog / Cultural City Network, Graz, 1999.

AKNAI Tamás: *Egyetemes művészettörténet 1945-1980.* / Dialóg-Campus Kiadó, Pécs-Budapest, 2001.

AKNAI Tamás: *Tolnay Imre kiállítása* /Echo 1998/IV./

A NEOAVANTGARDE / Szerk.: Krén Katalin, Marx József / Gondolat Kiadó, Budapest, 1981.

ANDRÁSI Gábor: *Modernizmuson túl*

ANDRÁSI Gábor *Nádler Istvánról* / Kiállítási katalógus, Budapest, 1987-90.

ANDRÁSI Gábor: *Festői térkísérletek – a perspektíva változásai* / M.J. kiállításáról és Karátson Gábor könyvéről, Új Művészet, 1994/V.

BAK Imre előszava *Szörtsey Gábor* katalógusához, 1996.

BÁRDOSI József: *Kopasz Tamás munkáiról*

- BEKE László *Hencze Tamásról – Az Olaj / vászon című kiállítás katalógusa*, Múcsarnok, Budapest, 1997.
- BEKE László: *Művészet/Elmélet /Tanulmányok 1970-1991 / Balassi Kiadó - BAE Tartóshullám - Intermedia, Budapest, 1994.*
- BEKE László: *Polisz és nekropolisz / szempontok Jovánovics György 1956-os emlékművének értékeléséhez*, Magyar Építőművészet, 1994 / VI.
- BEKE László: *Rendszerváltozás – művészeti változások / Budapesti Negyed XIV. 1996.*
- BEKE László: *Jobb későn, mint soha / Schumacher festészetének létezmódjáról / Kiállítási katalógus*, Múcsarnok, Budapest, 1989.
- BEKE Zsófia: *Szét tört darabok / Nayg István kiállításának megnyitóbeszéde*, Duna Galéria, Budapest, 1997; *Új Művészet*, 1997/X-XI.
- BEKE Zsófia: *Tolnay Imre* in: *Kortárs Magyar Művészeti Lexikon*, Enciklopédia Kiadó, Budapest, 2001.
- BENVENUTO, Sergio : *Az igazság angolul beszél / Globalizációs tendenciák és a különbözőség / Ford.: Karádi Éva*, Magyar Lettre Internationale
- BICSKOV, Viktor: *A bizánci esztétika / Gondolat*, Budapest, 1988. ford. Kiss Ilona
- BOLYAI János: *Appendix, A tér tudománya / Akadémiai Kiadó*, Budapest, 1987.
- DI MARTINO, Enzo *Záborszky Gáborról*, 1992.
- ECO, Umberto: *A nyitott mű / Válogatott tanulmányok*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1976.
- ESSERS, Volkmar: *Henri Matisse / Taschen*, Bonn, 1986.
- FLUSSER, Vilém: *A fotográfia filozófiája / Tartóshullám – Belvedere – ELTE BTK*, Budapest, 1990.
- FORGÁCS Éva írása *Klimó Károlyról / A magyar jelenlét című kiállítás katalógusából*, Varsó, 1998.
- FÖLDÉNYI F. László: *A tetet öltött festmény / Birkás Ákos festészetéről*, Jelenkor, 1996/X.
- FRAZER, James G.: *Az aranyág*, Századvég Kiadó, Budapest, 1994.
- GEHLEN, Arnold: *Kor-képek / A modern festészet szociológiája és esztétikája*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1987.
- GEERTZ, Clifford: *Kultúrák / Az értelmezés hatalma*, Osiris Kiadó, Budapest, 1993
- GREENBERG, Clement: *Avantgarde és giccs / The Popular Art in America*, The Free Press, Glenco, 1957. in: *Művészetszociológia / Válogatott tanulmányok*, Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest, 1978. ford., szerk.: Józsa Péter
- GYETVAI Ágnes: *„Itt még valamit találok!” / interjú Károlyi Zsigmonddal*, in: *Fotó*, 1988/II.
- GYÖRGY Péter – PATAKI Gábor: *Az Európai Iskola és az elvont művészek csoportja / Corvina Kiadó*, Budapest, 1990.

HAJDU István: *Károlyi Zsigmond realizmusa / Részlet a Szemérmetlen magyarázat-próbákból / Művészet*, 1987/IV.

HAMVAS Béla – KEMÉNY Katalin: *Forradalom a művészetben / Pannónia Könyvek*, Pécs, 1989.

HEGYI Lóránd *Bak Imréről / „Mintha”* (katalógus), Francia Intézet, Budapest, 1996.

HEISENBERG, Werner: *A mai fizika világgépe*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1958.

HONISCH, Dieter: *A kép önálló jelentősége Emil Schumacher művészetében / Kiállítási katalógus*, Műcsarnok, Budapest, 1989.

ITTEN, Johannes: *A színek művészete / Göncöl Kiadó*, Budapest, 1997 /ford. Karátson Gábor

KASZÁS Gábor: *Egy művészpár. Maurer Dóra – Gáyor Tibor*, in: *Párhuzamos életművek*, Városi Művészeti Múzeum, Győr, 2002.

KESERŰ Katalin: *Emlékezés a kortárs művészetben / Noran Kiadó*, Budapest, 1998.

KÉSZMAN József: *Az igazi kép és az igazi kék - Kéri B. Bence és Tolnay Imre kiállításáról / A 90-es évek fiatal művészei - Új Művészet 1998/VIII.*

KEYSERLING, Hermann: *Az újonnan létrejövő világ / Die neuentsehende Welt*, Darmstadt, 1926. 19-35.

LE CORBUSIER: *Új építéset felé / Vers une Architecture*, Paris, 1966. / Corvina Kiadó, Budapest, 1981.

LÓSKA Lajos: *Gaál Tamásról / Imaginárius terek*, katalógus – Budapest 1992, Jászberény 1993.

LÜTZELER, Heinrich: *Absztrakt festészet / Gütersloh*, 1967. / Corvina Kiadó, Budapest, 1970.

A Magyar Építőművészet című folyóirat tematikus száma, 1996/I.

MALEVICS, Kazimir: *A tárgy nélküli világ / részletek*, 1923-27

MÁNYOKI Endre: *Az „egyetlen mű” közelében / M. E. és Szabados Árpád beszélgetése*, 1999.

MEZEI Árpád: *Keserü Ilona / Hartsdale*, New York, 1991.

MIKLÓS Pál: *A sárkány szeme / Bevezetés a kínai piktúra ikonográfiájába*, Corvina Kiadó, Budapest, 1973.

MOHOLY-NAGY László: *Az anyagtól az építészetig*, Corvina Kiadó, Budapest, 1968.

N. MÉSZÁROS Júlia: *Párhuzam és szimmetria*, in: *Párhuzamos életművek*, Városi Művészeti Múzeum, Győr, 2002.

NOVOTNY Tihamér: *Részletek az Aranykorból / Kopasz Tamás munkáiról*

PAPADAKIS, Andreas: *Deconstruction – omnibus volume / Academy Editions*, London, 1989.

PERNECZKY Géza: *A korszak, mint műalkotás / Corvina Kiadó*, Budapest, 1988.

PERNECZKY Géza: *Az új festőiség magyarországi jelentkezése / Új Symposium*, 1984/IX.

PETRÁNYI Zsolt *Braun Andrásról / Az Olaj/vászon című kiállítás katalógusa*, Műcsarnok, Budapest, 1997.

- PETRÁNYI Zsolt: *Helyzet van!* / Fialtal magyar művészek és a 90-es évek, Európai füzetek, www.c3.hu, 1997.
- PETRÁNYI Zsolt: *Keleten a helyzet változatlan* / Műértő, 2000/IX.
- PIOTROWSKI, Piotr: *Európa szürke zónája* / A Fal után – Művészet és kultúra a posztkommunista Európában című kiállítás katalógusa, Moderna Musset, Stockholm, 2000. ford.: Varga Katalin/
- READ, Herbert: *A forma felbomlása a modern művészetben /1965/ - A neoavantgarde* /Gondolat, Bp. 1981.
- READ, Herbert: *The Meaning of Art* / Penguin Books, Suffolk, England, 1966.
- RÉVÉSZ Sándor: *Aczél és korunk* / Sík Kiadó, Budapest, 1997.
- RONTE, Dieter: *Valóság mint absztrakció* / Museum Moderner Kunst / Palais Lichtenstein, Műcsarnok katalógus 1988.
- ROTTA, Gianni: *Elég volt a nyugati kultúrából*, (megjelölés nélkül)
- SAIN Márton: *Nincs királyi út! Matematikatörténet* / Gondolat Kiadó, Budapest, 1986.
- SCHADE, Werner: *Frühe Aquarelle von Joseph Beuys*, Schirmer/Mosel, München, 1989.
- SCHMIED, Wieland: *Birkás Ákosról / megnyitóbeszéd*, elhangzott B. Á. salzburgi kiállításán, 1991-ben
- SINKÓ István: *Túlsó P'art innen nézve* / Új Művészet, 1995/ IV.
- S. NAGY Katalin: *Az „Univerzum töredékei”/ Szilvitzky Margit festő, grafikus, textiles, művészetpedagógus pályaképe*, Új Művészet, 2000/I.
- SÓLYMOS Sándor: *Káosz és rend / káosz és rend értelmezése az ezredvégen*, előadás, Budapest, 1999
- SÓLYMOS Sándor *Péter Ágnes miskolci kiállításához*, 2000.
- SÓLYMOS Sándor: *„Keretes szerkezet” / Mikor, miért és hogyan ért véget a posztmodern?* / Kritika, 2002.
- STANCZIK Ervin: *A közelségben fölolvadó test* / Tolnay Imre képeiről, Harmadik Part, 1992/IV.
- STURCZ János: *Kiűzetés a Paradicsomból* / Festészet a festészeti utáni absztrakció és az újfestészet utáni Magyarországon / Új Művészet, 1999/III.
- SZABÓ Júlia: *Búcsú a prófétáktól* / Swierkiewicz Róbert Isten veled költészet című kiállításáról, Új Művészet, 1999/XI.
- SZEIFERT Judit: *A töredék metaforái / Lírai archaizmus a kortárs magyar festészetben*, Új Művészet, 2000/V.
- SZOMBATHY Bálint: *Lélekutazás a fényen át* / Haász Ágnes művészetéről, Új Művészet 2000/VI.

- TÁBOR Ádám: *Ki ülhet a szombat trónjára?* / Balkon 1996/VI. in: *A váratlan kultúra* / Balassi Kiadó, Budapest, 1997.
- TÖRÖK Judit: *Lidércek és mágnesek* / Beszélgetés Antoni Tapies-vel, *Új Művészet*, 2000/VI.
- VASARI, Giorgio: *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete I-II.* Európa Könyvkiadó, Budapest, 1983.
- VÁRKONYI György: *„A kaland s a rend perpatvara”* / *Keserü Ilona kiállításairól*, *Új Művészet*, 1997 / X-XI.
- VÁRKONYI György: *„Idő van...”* / *Raffai Réka munkáiról*, katalógus, 2000.
- VILLERS, Noel: *A kortárs magyar művészet és a nemzetközi mainstream*
- WEHNER Tibor *Gaal Tamásról / A kapcsolatok* , katalógus, Budapest 1995.
- WEHNER Tibor: *Ládd: a láda /Tolnay Imre komáromi kiállításáról*, *Új Forrás*, 1998/IX.
- WITTKOWER, Margot – WITTKOWER, Rudolf: *A Szaturnusz jegyében / A művész személyisége az ókortól a francia forradalomig*, Osiris Kiadó, Budapest, 1996.
- WOLFE, Tom: *Festett malaszt* / Európa Kiadó, Budapest, 1984. / ford.: Bartos Tibor
- WORRINGER, Wilhelm: *Absztrakció és beleérzés*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1989.
- ZIEHR, Wilhelm: *A kereszt / Jelkép és valóság*, Helikon Kiadó, Budapest, 1988.

VI. IRODALOMJEGYZÉK

- A MŰVÉSZET TÖRTÉNETE album-sorozat kötetei / Corvina Kiadó, Budapest, 1992-
A BÖLCSESSÉG ÚTJA / *Ókori kínai gondolkodók írásaiból*, vál., bev., jegyz.: Pászka
I., Kriterion Kiadó, Bukarest, 1988.
- ADY Endre *összes versei, írásai* (különböző kiadásokban)
- AQUINÓI Szent Tamás: *A létezőről és a lényegről* / Helikon Kiadó, Budapest, 1990
- BAINES, J. – MÁLEK, J.: *Az ókori Egyiptom atlasza* / Helikon Kiadó, Budapest, 1992.
- BABITS Mihály *összes versei* (különböző kiadásokban)
- BEKE László: *Műalkotások elemzése I-II.* / Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 2002.
Balkon című folyóirat 1998-2002. közötti számai
- BATTISTI, Eugenio: *La Capella Sistina* / Istituto Geografico de Agostini Novara,
1986.
- BRUEGEL, Pieter életműve / előszó: Giovanni Arpino, Corvina Kiadó, Budapest, 1994.
- CASTIGLIONE László: *Az ókor nagyjai* / Akadémiai Kiadó, Budapest, 1982.
- CSÁTH Géza: *A varázsló halála* / Szépirodalmi Kiadó, Budapest, 1982.

- DESCOLA-LENCLUD-SEVERI-TAYLOR: *A kulturális antropológia eszméi* / Osiris Kiadó, Budapest, 1994.
- DOSZTOJEVSZKIJ, F. Mihajlovics: *Megalázottak és megszorítottak – Feljegyzések a holtak házából* / Európa Kiadó, Budapest, 1983
- EISEMANN György: *Ősformák jelenidőben* / Orpheusz Kiadó, Budapest, 1995
- ELIADE, Mircea: *A szent és a profán*
- ELIADE, Mircea: *Az örök visszatérés mítosza* / Európa Kiadó, Budapest, 1993
- Élet és Irodalom* című folyóirat számai
- FALUDY Anikó: *Bizánc festészete és mozaikművészete* / Corvina Kiadó, Budapest, 1982.
- FALUDY György: *200 szonett* / Magyar Világ Kiadó, Budapest
- FRIEDEL, Egon: *Az újkori kultúra története I-VI.* / Holnap Kiadó, Budapest, 1993-94.
- FÜLEP Lajos: *Művészet és világnézet – cikkek, tanulmányok 1920-1970* / Magvető Kiadó 1976.
- GASSET, J. Ortega y: *Goya* / Helikon Kiadó, Budapest, 1983. (ford. Székács Vera)
- GOMBRICH, E. H. – GREGORY, R. L.: *Illúzió a természetben és a művészetben* / Gondolat Kiadó, Budapest, 1982.
- HAMVAS Béla *összes művei* / Életünk Könyvek, 1990-
- HAMVAS Béla: *Scientia Sacra* / Magvető Kiadó, Budapest, 1988.
- HOPPÁL-JANKOVICS-NAGY-SZEMADÁM: *Jelképtár* / Helikon Kiadó, Budapest, 1995.
- HRBAS, Milos – KNOBLOCH, Edgar: *Die Kunst Mittelasiens* / Artia, Praha, 1965.
- IONS, Veronica: *Indiai mitológia* / Corvina Kiadó, Budapest, 1991.
- JASPERS, Karl: *Bevezetés a filozófiába* / Európa Kiadó, Budapest, 1989.
- JOHANSEN, R. Broby: *Északi sziklarajzok* / Gondolat Kiadó, Budapest, 1979.
- JÓZSEF Attila *összes versei* (különböző kiadásokban)
- KAFKA, Franz: *Az én cellám* / Európa Kiadó, Budapest, 1989
- KÁKOSY László: *Fény és káosz / A kopt gnóosztikus kódexek* / Gondolat Kiadó, Budapest, 1984.
- KARINTHY Frigyes: *Nem mondhatom el senkinek* / Versek, Szépirodalmi Kiadó, Budapest, 1982.
- KEPES György: *A közösségi művészet felé* / Magvető Kiadó, Budapest, 1978
- KITSON, Michael: *Frans Hals* / The Masters / 5. London, 1963.
- KOÓS Judith: *Stytle 1900* / Képzőművészeti Alap Kiadó, 1979
- KRAUÛE, Anna-Carola: *A festészet története* / A reneszánsztól napjainkig, Kulturtrade Kiadó, Budapest, 1995.
- LÁNYI András: *Az írástudók áru(vá vá)lása* / Az irodalmi tömegkultúra a két világháború közti Magyarországon / Magvető Kiadó, Budapest, 1988
- LORENZ, Konrad: *Az agresszió* / Katalizátor Iroda, Budapest, 1995.
- LÜKŐ Gábor: *A magyar lélek formái*, Budapest, 1942 / reprint, Pannónia Könyvek, Pécs, 1987
- LYKA Károly: *Szobrászatunk a századfordulón* / Magyar Művészet 1896-1914, Corvina Kiadó, Budapest, 1983.
- MAI MAGYAR GRAFIKA, Kiállítási katalógus, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1968.
- MAI MAGYAR RAJZMŰVÉSZEZET, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1972.
- MAURER Dóra: *Rézmetszet, rézkarc* / Műhelytitkok, Corvina Kiadó, Budapest, 1976.

MŰVÉSZET ÉS FORRADALOM / *Orosz-szovjet művészet 1910-1932* / Katalógus, Műcsarnok, Budapest, 1987.
Műhely című folyóirat 1992-2002 közötti számai
Művészet és Új Művészet című folyóirat 1970-87 illetve 1990-2002 közötti számai
 NARSZKIJ, I. SZ.: *A nyugat-európai filozófia a XVII. században* / Gondolat Kiadó, Budapest, 1980.
Pannonhalmi Szemle című folyóirat eddigi (1992-2002 közötti) számai
 PHYSIOLOGUS / *Frühchristliche Tiersymbolic* / Union Verlag, Berlin, 1981.
 PILINSZKY János / *Beszélgetések...* / Magvető Kiadó, Budapest, 1983. (szerk. Török Endre)
 POPPER Péter: *Belső utak könyve* / Magvető Kiadó, Budapest, 1981
 RILKE, Rainer-Maria: *Duinói elégiák* / Helikon Kiadó, Budapest, 1988
 ROMÁN József: *Bálint Endre* / Képzőművészeti Alap, Kiadóvállalata, Budapest, 1980
 SAINT-EXUPÉRY, Antoine de: *Egyedül a felhők felett*, Révai Kiadó, Budapest
 SZENTKIRÁLYI Zoltán – DÉTSHY Mihály: *Az építészet rövid története* / Műszaki Kiadó, Budapest, 1994
 TRENCSENYI-Waldapfel Imre: *Mitológia* / Gondolat Kiadó, Budapest, 1960.
 Tudást Őrző Tiszta Tenger / *Tibeti Dalok*, Európa Kiadó, Budapest, 1986. (ford. Rab Zsuzsa)
 VÉRTES Edit: *Szibériai nyelvrokonaink hitvilága* / Tankönyvkiadó, Budapest, 1990.
 VOLLMAR, Emil: *Franz Marc*
 WITTEGENSTEIN, Ludwig: *Észrevételek*, Atlantisz, Budapest, 1995.
 ZOLNAY Vilmos: *A művészetek eredete / Pokoljárás* / Magvető Kiadó, Budapest, 1983.

SZAKMAI ÖNÉLETRAJZ

1968-ban születtem Győrben. 1983-87 Képző- és Iparművészeti Szakközépiskola, Budapest.
 1992 Diploma a Magyar Képzőművészeti Egyetem képgrafika szakán. Mesterek: Baranyay András, Kocsis Imre, Pásztor Gábor.
 1992-95 Tanulmányok a Képzőművészeti Egyetem mesterképzőjén. Tagja vagyok a Magyar Alkotóművészek Országos Egyesületének, a Magyar Grafikusművészek Szövetségének, a Fiatal Képzőművészek Stúdiójának és a Győri Grafikai Műhely Egyesületnek.
 1997-2000 DLA-tanulmányok a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Karán, Keserü Ilona festő osztályán. Évek óta tanítok a győri közép-és felsőfokú művészeti oktatásban és rendszeresen publikálok hazai folyóiratokban.

Egyéni kiállítások

- 1990 Képzőművészeti Egyetem - Epreskerti Kálvária, Budapest
- 1992 Petőfi Sándor Városi Művelődési Központ, Győr
Képzőművészeti Egyetem - Átrium, Budapest
Bezerédj-kápolna, Ménfőcsanak
- 1993 "Barokk hús" - Ringa Húsbolt, Győr (XXIV. Győri Nemzetközi Művésztelep)

- 1994 Vár Art Galéria, Győr
 1995 Táltos Klub, Budapest
 RAS-Galéria-hajó, Győr (*Farouk Shehatával*)
 1996 Szaller-Malom - Művészetek Völgye, Kapolcs
 Balassi Könyvesbolt Galéria, Budapest
 1997 Tabán Mozi, Budapest
 1998 Komáromi Kisgaléria, Komárom
 Ferencvárosi Pincegaléria, Budapest (*Kéri Bálint Bencével*)
 Közelítés Galéria, Pécs
 Városi Művészeti Múzeum -Kamaraterem, Győr
 Városi Könyvtár Galériája, Győr
 1999 "Lónyay" Grafikai Műhely, Budapest (*Kéri Bálint Bencével*)
 2000 Ökollégium Artgaléria, Budapest
 Akadémia Galéria, Győr
 2001 Új Színház Galéria, Budapest
 „Felnőtt játékok”- Galéria IX, Budapest
 Auschlössl, Graz / Ausztria
 2002 „Fragmentumok”- Petőfi Művelődési Ház, Győr (*MEDIAWAVE, Kopasz Tamással*)
 Városi Művészeti Múzeum – Váczy Gyűjtemény, Győr

Csoportos kiállítások

- 1990 Bencés Gimnázium, Pannonhalma
 1991 Művelődési Ház, Szeged (*Koronczi Endrével és Szabadi Zoltánnal*)
 XVI. Országos Grafikai Biennálé, Miskolc
 I. Nemzetközi Grafikai Biennálé, Győr
 5th International Biennial of Graphic, Taipei / Taiwan
 "Tatarozás" - Fesztivál - Múcsarnok, Budapest
 1992 ELIA-kiállítás - Képzőművészeti Egyetem, Budapest
 Győri Zsinagóga (*Koronczi Endrével és Lévay Jenővel*)
 1993 "Ensemble" - Józsefvárosi Önkormányzat, Budapest
 XVII. Országos Grafikai Biennálé, Miskolc
 II. Nemzetközi Grafikai Biennálé, Győr
 6th International Biennial of Graphic, Taipei / Taiwan
 Intergraf Alpe-Adria, Udine / Olaszország
 ART EXPO, Budapest
 Kuopio, Nurmes, Imatra / Finnország
 1st Internationale Grafiek Biennale, Maastricht / Hollandia
 1994 International Triennial of Graphic, Bitola / Macedónia
 Kisgrafika Biennálé - Újpest Galéria, Budapest
 1995 III. Nemzetközi Grafikai Biennálé, Győr
 21. Mednarodni Graficni Biennale - Moderna Galerija, Ljubljana / Szlovénia
 Vallomások a vonalról - Vigadó Galéria, Budapest
 1996 "Találkozások" - Városi Múzeum, Brassó / Románia
 XVIII. Országos Grafikai Biennálé, Miskolc
 Győri Szerb Ortodox Templom (*Koronczi Endrével és Lévay Jenővel*)
 Különös nyomatok - Vigadó Galéria, Budapest
 Megyei Tárlat - Napóleon-ház, Győr
 Ungarn-Woche '96 - World Trade Center Gallery, Bécs / Ausztria
 A Zalaegerszegi Nemzetközi Művésztelep jubileumi kiállítása - Kultúrcentrum,
 Zalaegerszeg
 1997 3rd Praha Graphic European Triennale, Prága / Csehország
 Audi Hungaria Motor Kft.-Konferenciaterem, Győr
 International Triennale of Graphic, Kairó / Egyiptom

- Post@Real / Mediawave-plakátok – Lloyd Galéria, Győr (*Kelemen B. Benjáminnal*)
 Országos Pasztell Biennálé - Vármúzeum, Esztergom
 Színesnyomat Kiállítás - Művészetek Háza, Szekszárd
 Országos hidegtű kiállítás - Vigadó Galéria, Budapest
 IV. Nemzetközi Grafikai Biennálé, Győr
- 1998 XIX. Országos Grafikai Biennálé, Miskolc
 Fiatal kortárs művészek kiállítása – Várfok Garázs Galéria, Budapest
 18 Künstler / 18 Städte - Kongreßsaal, Graz / Ausztria
 Pannónia Biennálé, Csáktornya / Horvátország, Eisenstadt / Ausztria,
 „Symposium” - Galeria Umelecka Beseda, Pozsony / Szlovákia
 „Ma – tematikus” - Pest Center Galéria, Budapest
 Országos Rajzbiennálé, Salgótarján
- 1999 Pannónia Biennálé - Szombathely, Muraszombat / Szlovénia
 JPTE Művészeti Kar DLA-hallgatók kiállítása - Pécsi Galéria
 23. Mednarodni Graficni Biennale - Galerija Tivoli, Ljubljana / Szlovénia
 Mediawave napok (Plakátkiállítás *Kelemen B. Benjáminnal*) – Bárka Színház, Budapest
 “Quodlibet” - Óbudai Pincegaléria, Budapest
 Zeitgenössisches Kunst aus Ungarn – Harderbastei, Ingolstadt / Németország
 Nemzetközi Grafikai Fesztivál, Kolozsvár / Románia
 Raab-Art Csoport-kiállítás, Petőfi Művelődési Ház Galériája, Győr
- 2000 Magyar Köztársaság Kulturális Központja, Bukarest / Románia
 XX. Országos Grafikai Biennálé, Miskolc
 Országos Pasztell Biennálé - Vármúzeum, Esztergom
 Időhíd 2000-Mesterek és tanítványok - MűvészetMalom, Szentendre
 Országos Rajzbiennálé, Salgótarján
 Országos Színesnyomat Kiállítás – Művészetek Háza, Szekszárd
- 2001 Feketén-fehéren – Millenniumi Grafikai Kiállítás – Mücsarnok, Budapest
 Megyei Tárlat – Rómer Terem, Győr
- 2002 „Árnyék a falon” – fiatal grafikusok, Kortárs Művészeti Intézet, Dunaújváros
 „Zeitgenössisches Kunst aus Ungarn” – Schwarzbach Galerie, Wuppertal /
 Németország
 XXI. Nemzeti és Nemzetközi Grafikai Biennálé, Miskolc
 18 Künstler / 18 Städte – Stadtmuseum St. Pölten / Ausztria
- 2003 Raab-Art Csoport-kiállítás, Magyar Galéria, Mosonmagyaróvár
 International Triennale of Graphic, Kairó / Egyiptom

Szimpóziumok

- 1991 Internationale Sommerakademie der Bildenden Kunst, Salzburg / Ausztria
 Művészettörténeti Szimpózium, Nápoly / Olaszország
- 1992 Concorzo Superiore di Disegno (*Markus Lüpertz*nél és *Gerard-Titus Carmel*nél),
 Como / Olaszország
- 1993 Európai Művészeti Akadémiák Találkozója, Maastricht / Hollandia
- 1994 a Hágai Királyi Akadémia ösztöndíja
- 1996 V. Nemzetközi Művésztelep, Zalaegerszeg-Gébárt
- 1997 III. Nemzetközi Kisgrafika Szimpózium, Moravany nad Váhom / Szlovákia
- 1998 II. Mednarodni Likovne Kolonije, Ormož / Szlovénia
- 1999 XXXI. Nemzetközi Művésztelep, Győr
 POAART Mednarodni Likovne Kolonije, Pohorje / Szlovénia
- 2000 Nemzetközi Festészeti Szimpózium, Finnetrop-Bamenohl / Németország
 „Est-Ouest” Nemzetközi Grafikai Szimpózium, Le Locle - Môtiers / Svájc
- 2001 „Aquila” Nemzetközi Festészeti Szimpózium, Lipovci / Szlovénia
 „Art Flexum” Nemzetközi Művésztelep, Mosonmagyaróvár

Munkák köz-és magángyűjteményekben

Városi Művészeti Múzeum, Győr
FEIN GmbH Gyűjtemény, Stuttgart / Németország
Nemzetközi Kortárs Művészeti Gyűjtemény, Zalaegerszeg
Magyar Nemzeti Galéria, Jelenkori Gyűjtemény, Budapest
Xántus János Múzeum, Győr
Postabank Vezérigazgatóság, Budapest
Dr. Nagy Miklós gyűjteménye, Győr
Janus Pannonius Múzeum, Modern Magyar Képtár, Pécs

Díjak / Prizes

Barcsay-díj (1991, 1992, 1994)
Győr Város díja, Megyei Őszi Tárlat, Győr (1996)
Grand Prix Pannonia, Csáktornya / Horvátország (1998)
A Győr-Moson-Sopron Megyei Önkormányzat díja, Megyei Tárlat, Győr (2000)

Publikációk:

Fényt kapott kezek (Baranyay András pannonhalmi kiállítása, Pannonhalmi Szemle (2001/III)
Jegyzetfossziliák (Gálics István grafikái a győri Városi Képtárban, Új Művészet 2001/VII.)
Benső tájakon (Marc Chagall a budapesti Zsidó Múzeumban, Pannonhalmi Szemle 2001/IX
Post scriptum, post print és más dolgok (Pavel Makov a győri Képtárban, Balkon 2001/X.)
Ronda, de szép (Kopasz Tamás kiállítása a Godot Galériában, Új Művészet 2001/XII.)
A világra nyomott ablak (6. Nemzetközi Grafikai Biennálé, Győr, Balkon 2001/XII.)
Elnyűhetetlen szürrealizmus (Farsang Sándor kiállítása a győri Képtárban, Új Művészet 2002/II.)
Kezelt kövek és kéz-kövületek spirituális térben (Valkó László a győri Akadémia Galériában, Új Művészet 2002/X.)
Zene kezekre (Baranyay András komáromi kiállítása, Új Művészet 2003/I.)

Bibliográfia:

Harmadik Part, 1994 / 1. - STANCZIK Ervin: A közelségben fölolvadó test
Új Művészet, 1998. augusztus - KÉSZMANN József: Az igazi kép és az igazi kék
Echo, 1998. október – AKNAI Tamás Tolnay Imre kiállításáról
Új Forrás, 1998 / 9. – WEHNER Tibor: Ládd a láda
Élet És Irodalom, 2002. július 5. – GAÁL József: Lélekből kibomló zárványok