

ARS
HUNGARICA
1991

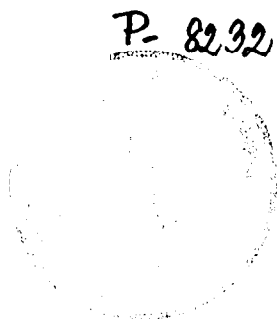
1

FELELŐS SZERKESZTŐ	BERNÁTH MÁRIA
SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG	DÁVID FERENC GALAVICS GÉZA MAROSI ERNŐ PATAKI GÁBOR TIMÁR ÁRPÁD
SZEMLE	WEHLI TÜNDE

ARS HUNGARICA

XIX. évfolyam I. szám

1991



A Magyar
Tudományos Akadémia
Művészettörténeti
Kutató Intézetének
Közleményei
Bulletin of the
Institute of
Art History of the
Hungarian Academy of
Sciences

Revízió
1999

KÉZIKÖNYVTÁR

TARTALOM

TANULMÁNYOK

- Hegy Lóránd: Kalligráfia, absztrakt expresszionizmus, informel Magyarországon
1958–1970 között 3
- Keserü Katalin: Pop art Magyarországon 15
- Hegy Lóránd: Struktúraelvű és geometrikus művészet Magyarországon 1968–1980
között 29
- Andrási Gábor: A Zuglói Kör (1958–1968) 47
- Mezei Ottó: A Szürenon és kisugárzása 65

DOKUMENTUM

- Molnár Sándor: A festői elemek analízise (1962) 85
(Sajtó alá rendezte: Andrási Gábor)
- Dokumentumok a Szürenon és kisugárzása című tanulmányhoz
(Összeállította: Mezei Ottó) 111

RÉSUMÉS

STUDIEN

Lóránd Hegyi: Kalligraphie, abstrakter Expressionismus und Informel in Ungarn zwischen 1958–1970	14
Katalin Keserü: Pop-art in Ungarn	26
Lóránd Hegyi: Strukturalistische und geometrische Kunst in Ungarn zwischen 1968–1980	45
Gábor Andrási: Der Zuglóer Zirkel	64
Ottó Mezei: Das Surrenon (ung. Szürenon) und seine Ausstrahlung	82

DOKUMENTE

Sándor Molnár: Analyse der malerischen Elemente (Zur Drucklegung vorbereitet von Gábor Andrási)	109
Dokumente zu der Studie Das Surrenon und seine Ausstrahlung (Zusammengestellt von Ottó Mezei)	136

1. Az absztrakt expresszionizmus jelensége

A negyvenes évek legelején részint az Egyesült Államokban, Jackson Pollock, Willem de Kooning, Franz Kline, Arshile Gorky, Mark Rothko, Hans Hofmann, Adolph Gottlieb, Robert Motherwell művészetében, részint pedig Európában, Wols (Alfred Otto Wolfgang Schulze), Jean Fautrier, Hans Hartung, Jean Dubuffet művészetében olyan radikálisan expresszív, spontán festői nyelvezet születik meg, melynek célja a közvetlen, minden tematikus réteget levető, minden ábrázolási konvenciót és leképező „átíró” módszert elutasító, kizárólag a képfelületen sűrűsödő drámai ecsetírás és faktúra által hordozott érzelmi-indulati jelentések kinyilvánítása. Szélsőségesen szubjektív, önkifejező művészet ez, mely hátat fordít a realista, naturalista, posztimpresszionista természetelvűségnek, illetve a tízes-húszas évek racionális, szerkezetelvű, geometrikus absztrakt művészetének. Felfokozott kifejezőereje már-már sokkoló hatású; szenvedélyessége, drámai konfliktusgazdagsága, szélsőséges érzelmi-indulati túlfűtöttsége valóban szétrombolja a modern művészet konvencióit. A kifejezés erőteljességét szolgálja a méretek növekedése, azaz az Anthony Everitt által „murális jelleg”-nek nevezett¹ sajátosság: a képméreteknél messze az európai táblaképeket meghaladó, falként, óriási és minden irányba folytatható, megdolgozott felületként előttünk álló expanziója. Ez utóbbi már strukturális sajátosság is: az ún. „all-over-effect”, azaz a mindenben szétáradó, túlvezető festői intenzitás, a képfelület belső dinamikájának kiáramlása a kép valóságos szélein túli térbe. Ugyancsak strukturális sajátosság az európai „hieratikus kompozíciós elv” elutasítása, a mellérendeléses kompozíció. A képfelületet teljes egészében energiamezőnek tekintti, amely nem tűri az egyetlen kiemelt mozzanat köré szervezett kompozíciót, s a képmezőt teljes egészében az egymással ütköző, indulati töltésű színek és a kirobbanó, automatikus ecsetírás terepévé teszi. Ez utóbbi mozzanat, az ún. „automatikus írás” a húszas évek szürrealizmusából származik át az absztrakt expresszionizmusba.² De ahogy magában a szürrealista művészetben sem valósulhat meg teljes mértékben, éppúgy az absztrakt expresszionizmusban sem érvényesül a maga teljes következettségében. Az absztrakt expresszionizmus sem tagadja meg egészen azokat a – többé-kevésbé – tudat alatt működő képszerkezési elveket, kompozíciós konvenciókat, a sűrítés és fokozás esztétikai artikulációit, melyek némiképp korlátozzák a teljesen automatikus, mindenfajta tudatkontroll nélküli ecsetírás közvetlenségét. Az absztrakt expresszionizmuson belül az ún. „action painting” (akciófestészet, gesztusfestészet) művészetében érvényesül legnyilvánlatban az „automatikus írás”; Pollock, Motherwell, Kline, Kooning és Sam Francis festészetében is megfigyelhetők ugyanakkor bizonyos tudatos rendezőelvek, melyek még a legszélsőségesebb önfeltárulkozást is esztétikailag kontrollálják. Pollock és Kooning egyes alkotói korszakaiban pedig a figurativitás képi maradványai (főként a torzított emberi alak és arc motívumai) korlátozzák a közvetlen és indulati töltésű gesztusfestést. Mark Tobey, Clyfford Still, majd pedig Mark Rothko, Barnett Newman és Ad Reinhardt művészetében a szubjektív önkifejezésen alapuló „automatikus írás” vagy sajátosan „megszelídített”, artikulált, sorokba rendezett, erősen visszafogott és intellektuálisan irányított formában jelenik meg (Tobey), vagy pedig teljesen eltűnik és átadja a helyét egy elvont, testetlen, anyagtalan, meditatív festői felület kialakításának, a „hűvös festészet” filozofikus szemléletének. Az ér-

zelmi indíttatás itt is fennáll, de a szélsőségesen szubjektív és drámai konfliktusokból kiinduló gesztusfestés helyett elvont, transzcendens, szellemi és meditatív tartalmakat hordozó, a személyesen átélt egyetemes teret manifestáló „hűvös”, visszafogott festésmód érvényesül.

Az amerikai absztrakt expresszionizmus kezdetét 1940 körül lehet megállapítani, bár Jackson Pollock 1937-es „Láng” című festménye már programadó műnek tekinthető. Pollock 1943-as „Nőstényfarkas” című festménye pedig tisztán mutatja az új művészi kifejezésmód szürrealista gyökereit éppúgy, mint a szürrealizmustól eltérő pszichikai direktesség, feszültség-halmaz, fakturális durvaság, szélsőséges expresszivitás mozzanatait. Az absztrakt expresszionizmus amerikai ágán belül természetesen több eltérő áramlat térképezhető fel, ezeket itt csak jezésszerűen említhetjük: az „action painting” (Pollock, Kline, Kooning, Motherwell, Hoffmann) – itt a művészi alkotótevékenység az indulati, pszichikai tartalmak durva, gátlástalan, szélsőségesen szubjektív és konvenciótagadó kiírására tesz kísérletet; a meditatív-kalligrafikus festészet (Tobey, Gottlieb, Sam Francis, Alcopley) – itt a „szubjektív írás” elvontabb, áttételesebb, intellektuálisabb tartalmak kiírását és az ezekről való meditációt szolgálja; a „hűvös festészet”, mely a későbbi „colour field” (színes mező) festészet előzmények tekinthető (Mark Rothko, Barnett Newman, Clyfford Still, Ad Reinhardt) – itt a művészi meditáció nem szubjektív pszichikai tartalmak kiírásához kapcsolódik, hanem elvont, transzcendens gondolatisághoz, ami távol áll a művészi Én megjelenítésétől, s inkább az univerzális értékek és az idő egyetemességének, illetve a tér egyetemességének megragadására törekszik, gyakran vallásos tartalmakhoz kapcsolódva. Ez utóbbi művészeknél teljesen eltűnik a szubjektív írás, s egy mindenre kiterjedő, személyen túli, egyetemes érzés telíti hűvös és mozdulatlan festményeik képzeleti terét.

Az európai absztrakt expresszionizmuson belül is feltérképezhetőek különböző vonulatok. Wols, Fautrier, Hartung és Dubuffet művészete Paul Klee utolsó korszakának „kalligrafikus” kifejezésmódjához, játékos, „átíró-torzító” formaképzéséhez kapcsolódik. Hartung festészete ugyanakkor a tisztán nonfiguratív, önelvű kalligrafikus művészethez érkezik el, anélkül azonban, hogy teljes következetességgel felszámolná a tudatos esztétikai komponálás elemeit. Míg az amerikai gesztusfestészetben brutálisan szétfoszlanak a 20. század első felének kompozíciós elvei, s a német expresszionizmus érzelmességét messze meghaladó indulati kifejezés tűnik fel, addig a francia kalligrafikus művészetben, Hartung, Mathieu, Sonderborg (Kurt Rudolf Hoffmann), Michaux kalligráfiáiban mindig elevenen működik a kiegyensúlyozás, a kiemelés és az artistikus részletképzés festői tradíciója. Wols ebből a szempontból éppoly fontos kezdeményező és „átvezető” művész Európában, mint Pollock az Egyesült Államokban. Wols és Fautrier festészete jól mutatja az európai informel esztétizmusát, valamint a klee-i spiritualizmus és intellektuális intimitás meditatív gondolatiságának megőrzését. Ahogy Karin Thomas megjegyzi: „A színes vonalak hálózatának káosza saját totalitásában egy határtalan kreatív értéket nyilvánít ki, mivel egyfajta esztétikai érték jelenik meg a káoszban megnyilvánuló rend és a deformáción keresztül ható megformálás által. A sűrű, tömött vonalhálózat összképét a szemlélő esztétikai rendként fogja fel, és a vonalfolyondárok labirintusai részleteikben egyszerre irritálják és lekesítik.”³ Részint ehhez a művészetfelfogáshoz kapcsolódik az európai tasizmus „északi” iskolája, az ún. „Cobra-csoport” művészete.⁴ Az erősebben expresszív Karel Appel, Asger Jom, Comeille és Pierre Alechinsky festészetében az érzelmi-indulati telítettség közvetlenül és vadul tör felszínre; ugyanakkor többé-kevésbé megőrződnek bizonyos figuratív maradványok (itt is főként az emberi arc és alak torzításán keresztül). Bár a Cobra-csoport 1948-ban alakult, s 1951-ben már fel is oszlott, hatása rendkívül erős volt az ötvenes évek holland, belga, skandináv és német festészetében. A Német Szövetségi Köztársaságban Ernst Wil-

helm Nay, Emil Schumacher, Bernard Schultze absztrakt expresszionizmusa felszámolja a félfiguratív, átíró mozzanatokot és a tisztán színhatáson és faktúrán alapuló (Nay) lírai absztrakció, vagy az erőteljes gesztusfestés (Schumacher) útján fejlődik.

A párizsi „lírai absztrakció” legjelentősebb művészei Jean Bazaine, Pierre Soulage, Alfred Manessier, Jean-Paul Riopelle és Maurice Estève; ugyanakkor ide kapcsolódnak, művészi szándékaikat és kifejezőeszközeiket tekintve a spanyol El Paso csoport tagjai is, Saura, Feito, Canogar és Tapies. Míg az európai talajon létrejött első absztrakt expresszionista csoportosulás művészi tevékenységének megnevezésére az „informel” kifejezés szolgált,⁵ addig az 1950 körüli második hullám művészetére egy új fogalmat alkalmaz a kritika: a tasizmus (folt-festés) szó bevezetésével. Pierre Guégin kritikus vezeti be 1950-ben, Hans Hartung, Georges Mathieu és Sonderborg művészetére vonatkoztatva. A lírai absztrakció másik iskolája ezzel szemben mindvégig megőrzi a harmonikus kompozíció elvét, s bár a foltfestést ugyancsak alkalmazza, sohasem érvényesíti az automatikus írás tudatkontroll nélküli, direkt önkifejező gesztusait. Bazaine, Soulage, Manessier, Riopelle és Estève művészetében a képfelület olyan harmonikus, kidolgozott és önmagában megálló, zárt egységgé válik, ahol a természetben munkáló rejtett folyamatok lágyan egymásba folynak, élesebb konfliktusok nélkül szövődnek egyetlen egészé. Míg Soulage festészetében kétségkívül jelen van a gesztusfestés bizonyos „megfékezett”, visszafogott, „ellenőrzött” alkalmazása, addig a lírai absztrakció többi képviselője a hagyományosabb faktúraalakításból és festői felületképzésből indul ki, formáik minden oldalról kimunkált, meghatározott formák. Ebből adódik a sík dekoratív értelmezése, valamint a rend és a harmónia képzetének állandó jelenléte.

Az itáliai absztrakt expresszionizmus kiemelkedő képviselője Alberto Burri és – bizonyos vonatkozásban – Lucio Fontana. Mindkét művész főként az anyag roncsolásának, a felület térré alakításának esztétikai problémáiból indul ki; s a képfelület erősen plasztikus, fakturális kialakítása foglalkoztatja őket. Míg Burri művészetében a destrukció érzelmi-indulati töltést nyer, addig Fontana filozofikusan interpretálja a teret. Ugyanakkor az akció mozzanata (mint a roncsolás, égetés, átfúrás, szétszakítás stb.) mindkét művésznél jelen van, csak más kontextusban bontakozik ki.

Az európai akciófestészet jelentős képviselője az ötvenes években az osztrák Amulf Rainer, akinek komor hangvételű, drámai konfliktusokon alapuló művészete indulati telítettségével és kozmikus tragikum-felfogásával a legszélsőségebb absztrakt expresszionista megnyilvánulásokhoz kapcsolódik.

Az absztrakt expresszionizmus tehát a negyvenes évek legelejétől az ötvenes évek végéig rendkívül intenzíven hat az egyetemes művészetben; 1948 és 1956 között minden más áramlatot háttérbe szorító vezető művészeti irányzattá válik. Bomlása az Egyesült Államokban előbb kezdődik, mint Európában: Pollock 1956-os és Kline 1962-es halála, az „új realizmus”, a „pop art” kialakulása és a szubjektív írás drámai tartalmainak kifáradása egyaránt hozzájárul a lassú felmorzsolódáshoz. Az absztrakt expresszionizmus a második világháború okozta hatalmas megrendülés, szellemi és etikai válság szélsőségesen szubjektivistá, pesszimista és „neoromantikus” kifejeződése; az ötvenes évek végétől kialakuló új, ipari-technikai tömegtársadalmak fogyasztói és jóléti életformája alapjaiban rendíti meg a tragikus alapállású absztrakt expresszionizmus szemléletét. Nem véletlen, hogy a háború után a francia egzisztencializmus szabadság-felfogása hatott az absztrakt expresszionistákra, mely az Én és a külvilág között egyetlen választás-geztusra redukálta a kapcsolatot. Az „újrealizmus” és a vele párhuzamos strukturális és technicista irányzatok pedig a hatvanas évek strukturalista filozófiájára és a fogyasztói társadalom újbaldali kritikájára támaszkodtak – s ez új korszak már az egyetemes művészetben.

2. Kalligráfia és absztrakt expresszionizmus Magyarországon

Az 1956 után kialakuló új művészeti helyzetben a kalligrafikus festészet megjelenése alapvetően megváltoztatja a hazai művészet összképét. A kalligrafikus absztrakcióval olyan jelenségcsoport épül be a magyar művészetbe, ami egyrészt közvetlenül kapcsolódik nyugati előzményekhez – és ennyiben a „felzárkózás” európai programját jelenti –, másrészt pedig semmiféle korábbi hazai művészeti irányzatot nem tekint előzményének, s nem vállal rokonságot a megelőző évtized egyetlen jelenségével. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy az egyes művészek egyéni fejlődésében ne figyelhetnénk meg bizonyos előzményeket; de a kalligrafikus festészet, a maga tiszta megjelenési formáiban (Komiss Dezső, Hencze Tamás, Tóth Endre, Nádler István) semmiféle folyamatosságba nem köthető. Nemcsak új korszak kezdődik 1957-ben a hazai művészetben, ahogy ezt Németh Lajos korszakos jelentőségű és mindmáig frissnek, merésznek tűnő cikke megállapítja,⁶ hanem egy alapvetően új irányzat bontakozik ki, ami a hatvanas években felnövő új művészgeneráció egész szemléletét és későbbi munkásságát meghatározza. Az absztrakt expresszionizmus ugyanis még akkor is hat, amikor az egyes képviselőinek életműve más pályákra tér át: ugyanis egy olyan esztétikai szemléletet hordoz (még elhalása után is, az egyes művészek tevékenységében), ami gyökeresen szakít mindenfajta természetelvű, leképező, realista-naturalista és posztimpreszionista művészeti gyakorlattal. Kis leegyszerűsítéssel azt mondhatnánk, hogy az absztrakt expresszionizmus, a kalligráfia, az informel, a lírai absztrakció egyfajta „tabula rasa” a magyar művészetben, egy olyan radikális és messzire ható szemléleti és stílusbeli fordulat, ami egy alapvetően új mozzanattal gazdagítja a hazai művészet 1956 utáni fejlődését.

Az 1957-es híres tavaszi szalon után, úgy tűnik, négy egymással párhuzamosan fejlődő irányzat bontakozik ki az új művészeti helyzetben. Egyrészt tovább hat az ötvenes évek realista-naturalista stílusa, természetesen modernizált változatban. Ehhez sorolható a poszt-nagybányai és alföldi realizmus jelensége is. Másrészt új életre kel az Európai Iskola – önmagában meglehetősen heterogén – párizsias orientációjú művészete; s ide kell sorolnunk az egykori Elvont Művészek Csoportjának tagjait is. Harmadrészt kibontakozik a Kondoriskola, valamint a Csemus-iskola, s ez már főként az ötvenes években felnövekvő fiatal művészgeneráció körében szerveződik. Bár Kondor és Csemus művészete meglehetősen eltérő stílusvonalatot képvisel, mindenképpen közös benne a hazai tradícióhoz való hűség, a drámai emberábrázolás és az európai klasszikus művészet nagy toposzainak újraértelmezésére tett kísérlet. Rembrandt, Vermeer, Caravaggio, Goya és Blake így válik a kondori szimbolista és a csemusi szürnaturalista művészet belső értékévé, mely nem oldódik fel, hanem éppen az egyetemesen keresztül kapcsolódik a modern magyar kultúrához.

A negyedik vonulatként az ötvenes évek végén, hatvanas évek elején kibontakozó absztrakt expresszionizmust, kalligrafikus festészetet rajzoljuk fel. Az absztrakt expresszionizmus művészei radikális választ adnak az egyetemes és nemzeti művészet viszonyának kérdésére: ők az egyetemeshez való közvetlen és kompromisszum nélküli „felzárkózás” útjára lépnek. Ugyanakkor az egyes művészek egyéni pályáin jól nyomon követhetőek azok a kötődések, kapcsolódások, melyek munkáikat a hazai művészeti tradíció bizonyos rétegeihez fűzik.

Az absztrakt expresszionizmus és a kalligráfia hazai kialakulásában sem tekinthetünk el bizonyos előzményektől. Legfontosabb absztrakt expresszionista kísérletnek Komiss Dezső 1942–1944 közötti munkái, illetve az 1945–48 közötti ún. „csurgatásos” képek tekinthetők. Ahogy a francia szürrealizmusban megfigyelhető, maga a „csurgatásos” eljárás önmagában még korántsem vezet absztrakt expresszionista művekhez. André Masson és Max Ernst már a harmincas években alkalmazzák ezt a technikát, mégpedig teljesen a szürrea-

lista „automatikus írás” szellemében. Mivel az „automatikus írás” a tudat irányító-ellenőrző szerepének teljes kiküszöbölésére törekszik, azaz Breton szavaival: „Tollbamondott gondolat, függetlenül az értelem bármiféle ellenőrzésétől, s minden esztétikai vagy erkölcsi törekvéstől”,⁷ ebből logikusan következik egy olyan „technika” kialakításának az igénye, amelyik teljesen szabadon engedi érvényesülni a spontán, tudat alól feltörő, közvetlen és ellenőrizhetetlen képzeteket. Masson, majd Max Ernst ennek érdekében alkalmazzák a csurgatásos eljárást, ahol is semmiféle ábrázoló, leképező, átíró funkciót nem kell figyelembe venni, de még a formák festői megrajzolását, a felületek egzakt kialakítását sem: a festékanyag közvetlenül csurog a vászonra, s így közvetlenül hordozza a művészi gesztikuláció eseményeit, a véletlen és tudattalan mozgásokat. Komiss 1942 és 1944 között olyan szürrealis, félfiguratív műveket készít, melyeken részint a csurgatásos, részint a vésett, roncsolt felületkialakítást alkalmazza, többnyire drámai tartalmak kifejezésére. Az 1944-es „Búcsú” című műve a hazai absztrakt expresszionizmus legfontosabb előzménye.⁸

1945 és 1948 között készíti szürrealista csurgatásos képeit, melyek többnyire szörnyeket, félelmetes vagy groteszk lényeket, torz alakokat, vergődő, véres, sebzett és szenvedő élőlényeket asszociálnak. Az 1947-es „Kentaur” és az ugyancsak 1947-es „Unicornis” jól mutatják a komissi szürrealizmus absztrakt kalligrafikus irányba való elmozdulását. Ugyanakkor jól mutatják azt a különbséget is, ami az 1956 utáni tiszta kalligrafikus absztrakció és a még szürrealista gyökerekből táplálkozó, félfiguratív csurgatásos művek között fennállnak.⁹

Komiss 1958-tól készit folyamatosan kalligráfiákat, töretlenül 1963-ig. Ezután érdeklődése az informel térszerződés intimebb, poetikusabb, ezoterikusabb formái felé fordul, bár 1967–68-ig készit kalligrafikus műveket is. 1963 után sajátos kísérlet tanú lehetünk: Komiss megőrzi az expresszív, spontán, közvetlen önkifejezés gesztusait, ám újra strukturálni kezdi és sajátos képzeleti terekre szervezi ezeket. „Metamorfózis”-sorozatában (1963–64) a tudatos beavatkozás és a sokszor bonyolult, raffinált térszerződés háttérbe szorítják a gesztusfestést, de megőrzik annak tartalmi mozzanatait, elsősorban a szubjektív önfeltárás bensőségességét. Az ötvenes évek végi, hatvanas évek eleji Komiss-kalligráfiák szélsőségesen és priméren közvetítik az indulati tartalmakat, a művészi Én pszichikai állapotának jelzéseit. Ugyanakkor még a legszélsőségebb gesztusfestményekben is nyomon követhető Komiss alkati szigorúsága, meghatározott képi viszonylatokra való törekvése. Éppen ezért a komissi kalligráfia nem tekinthető a pollocki, kline-i, kooningi, motherwelli „action painting” rokonának; közelebb áll Mark Tobey meditatívabb, elrendezettebb, visszafogottabb festészetéhez. A Tobey-féle „white writing” („fehér írás”) alkalmazza ugyan a spontán akciófestés elemi és szervezetlen gesztusírását, ám a meditatív alkotói folyamat során mégis ellenőrzi, szervezi, irányítja is e gesztusokat. Komiss is csak nagyon ritkán merészkedik a teljesen automatikus, spontán, szabadjára engedett, utólag nem kontrollált akciófestés mezejére. 1958-ban és 1959-ben készit néhány kalligráfiát, melyeken az elemi gesztusok a maguk provokatív csupaszágában és szervezetlenségében jelennek meg. Ekkori kalligráfiái valóban az akciófestés legszélsőségebb megnyilatkozásaihoz köthetők. Ám amint kibontakozik a komissi kalligráfia, megindul a rejtett szerződés, esztétikai komponálás, s az elemi gesztusok sorokká, a sorok – belső rendező elv alapján összetartott – eleven, lüktető struktúrákká válnak. Az ún. „íráso” kalligráfiák vizuális előképeként Komiss gyakran hivatkozik a paraszti kerámia bizonyos csurgatásos felületképzésére, illetve – egészen más forrásvidékről – a távol-keleti kalligrafikus festészetre. Ez a két forrás is jól mutatja, hogy a hazai kalligráfia képviselőiben megvolt az igény arra, hogy tradicionális előképeket keressenek gyökeresen újszerű, s itthon meglepően szokatlan művészeti törekvéseik „legitimizálására”. Különösen áll ez Komissra, akinél a kalligrafikus kor-

szak kezdete egy három évtizedes alkotói periódus radikális lezárását jelentette: a kalligrafikus festészet nem vezethető le a szentendrei korszak ún. „konstruktív-szürrealis” programjából, amely a közép-kelet-európai népi tradíció és a nyugat-európai modernség szintézisére törekedett.

A komissi korszakváltás azért is különösen jelentős művészettörténeti szempontból, mert 1956 után a hagyományos absztrakt, félabstrakt, postszürrealista és posztexpresszionista festészet is új életre kel. Komiss viszont, aki pedig jelentős szerepet játszott az Európai Iskola művészetében, s ekkor már az idősebb generációhoz tartozik, kalligrafikus festészetével egy merőben új, tradíció nélküli, gyökeresen más, eddig jelen nem lévő művészi kifejezőmód első képviselőjévé válik. A magyarországi absztrakt expresszionizmus, kalligráfia, informel, lírai absztrakció képviselői főként az 1935–40 körül született, 1956 után induló, akkor legfiatalabb művészgeneráció tagjai. Egyéni fejlődésükben, noha sokan közülük messzire távolodtak az absztrakt expresszionizmus szubjektivista, drámai közvetlenségű, érzelmi-indulati tartalmú művészetétől, mégis az absztrakt expresszionizmus tölti be az „indulás”, a művészi „eszmélés”, az „első rátalálás” szerepét.

3. A magyarországi absztrakt expresszionizmus irányzatai

„Erősebb hatással van a fiatalokra Komiss Dezső, aki a negyvenes években az *Illumination* című grafikai sorozatával a könnyed kalligrafikus festésmódnak vetette meg az alapjait, s ezzel járható utat kínált a modern kalligrafikus irányzatok, az informel és a gesztusfestészet eredményeinek alkalmazására.” – írja Parneczky Géza a hatvanas évek új művészi kezdeményezéseiről.¹⁰ Az absztrakt expresszionizmus egyik hazai vonulatának valóban a kalligrafikus festészet, illetve a gesztusfestészet tekinthető. A Komiss által művelt kalligráfia mellett előképül szolgálnak a hatvanas évek elejétől nálunk is ismertté váló amerikai és nyugat-európai akciófestők, elsősorban Pollock, Kline, Kooning, Motherwell, illetve Hartung és Mathieu. A kalligrafikus és akciófestészeti vonulat természetesen önmagában is differenciált képet mutat: az artistikus, elegáns, kiegyensúlyozott és fegyelmezett, szervezett kalligráfiától a szenvedélyes, vagdalkozó, nyers és drámai gesztusfestészetig, és az ezek közötti átmenetek egyéni útjaig sokféle megnyilatkozás megfigyelhető. Ebbe a csoportba sorolható maga Komiss, valamint a hozzá legközelebb álló két művész, Hencze Tamás és Tót Endre. Mindkettőjük művészetében már közvetlenül érződnek az amerikai gesztusfestészet szemléleti és formai elemei. Nádler Istvánnak a hatvanas évek végén készített gesztusfestményei ugyancsak ebbe a csoportba sorolhatók. Frey Krisztián absztrakt expresszionizmusa e vonulat legszélsősegebb megnyilvánulása. Keserű Ilona erőteljes, drámai töltésű, konfliktusgazdag tasiszta képei pedig sajátosan egyesítik az amerikai akciófestés és az európai, főleg francia, spanyol, olasz tasiszma indulatiságát, s ugyanakkor bizonyos hazai festői tradíciókat is megőriznek magukban. A kalligrafikus kifejezőmód sajátos, késői leáramlásából táplálkozik Galántai György és Csáji Attila festészete, melyben a jelek képi szerveződése egyre fontosabbá válik.

A hazai absztrakt expresszionizmus másik fő vonulatát a lírai absztrakt és informel törekvések alkotják. Itt kevésbé érhető tetten az amerikai „action painting” hatása, s a „drip painting” („csurgatásos festészet”) módszereivel sem találkozunk. Rendkívül jelentős viszont az európai – főként francia és spanyol – lírai absztrakt festészet, Manessier, Bazaine, Soulages, Estéve, Riopelle hatása, valamint a spanyol Tapiés fakturális telítettségének és érzelmi gazdagságának példája. A primér gesztusok minden szerkezeti megkötöttséget szétfeszítő, robbanó erejű, destruktív érvényre juttatása helyett itt az intim, szemlélődő, filozofikus festőiség formaszervező törekvéssel találkozunk. A magyar lírai absztrakt

festészetben is a spontán formaszerveződés intellektuális kibontakoztatása, a belső átleskítetttség által összefogott eleven rendszerek, képi organizmusok harmonikus kialakítása a cél. Anthony Everitt írja az európai lírai absztrakcióról: „...Európában nem találjuk a festőállvány-festészet megtagadását a méretek növelése által: itt nincs a képszéleken túlradó (all-over) színes mező.”¹¹ Ugyanez érvényes a magyarországi lírai absztrakcióra is. Molnár Sándor, Hortobágyi Endre, Molnár László, Bak Imre, Nádler István hatavanas évek elejikezépi közepi mindvégig megmarad a képszéleken belül megteremtett önálló organizmus „zárttsága”, azaz a képi egység nem minden irányba folytatható, hanem belülről kifelé szervezett, lehatárolt rendszert alkot. A színintenzitás nem robbantja szét a képfelületet, hanem inkább a belső vizuális összetartóerőt élteti, lelkesíti. A képméretek növelésével sem találkozunk. Megmarad a festői felület apró és finom elemekkel való kialakítása, az egymás mellé helyezett foltok harmonikus, de feszültséget is tartalmazó szerves összeépülése. Ahogy a francia lírai absztrakt festészetben is egy harmonikus alapélmény, a világban munkáló rendszer elevenségének harmóniája fejeződik ki, úgy a magyar lírai absztraktok is egy szerves és minden részletében kidolgozott, artisztikus egység megteremtésére törek-szenek. Ez ugyanakkor nem jelenti az erősebb indulati tartalmak elfojtását, csupán artiku-lálást. Az érzelmi-indulati telítettség fokában nagy eltérések mutatkoznak az egyes művé-szek között. Bak Imre és Molnár Sándor intellektuálisabb, „hűvösebb” alkatok; műveik-ben a rendszerré szerveződés kiegyensúlyozottan és harmonikusan folyik. Molnár László és Nádler István érzelmesebb, líraibb alkatok; rendkívül izgalmas, kolorista festményeiken közvetlenebbül érződik a művész pillanatnyi pszichikai állapotának lejegyzése.

A lírai absztrakción belüli irányok a hatvanas évek második felében tovább finomod-nak. Bak Imre fokozatosan a strukturális problémák felé fordul, s elsőként távolodik el a szubjektív, közvetlen, érzelmi telítettségű informel festészettől. Molnár Sándor művésze-tében mind a mai napig megmarad az érzelmi-indulati tartalom, ugyanakkor egyfajta „hű-vösödés” mutatkozik festészetében a hatvanas évek második felében. Míg Bak a struktu-rális művészet felé halad, addig Molnár Sándor a hazai monokróm festészet úttörőjévé vá-lik. A némiképp Rothko hatását mutató, egy-egy szín belső tónusértékeiből felépített, mély-tűző, kolorista értékekben gazdag „színes mező” festményei az egyetemes művészetben is bekövetkező fejlődési folyamat fontos hazai megjelenítői. A másik póluson Hortobágyi Endre, Molnár László és Nádler István művészete helyezkedik el: itt erős az érzelmi mo-tiváció, a felületek eleven lüktetése személyes és közvetlen önkifejezésből táplálkozik. Ná-dler eljut a tiszta kalligráfiáig, s művészete itt az első nagy vonulathoz, a kalligrafikus és gesz-tusfestészethez kapcsolódik. Bár érdeklődése hamarosan a geometrikus alapformák rend-szerszervező lehetőségei felé fordul, a minimálformák hűvös szerkezetei mellett továbbra is alkot gesztusfestményeket. Ez a párhuzamosság jellegzetes közép-kelet-európai művészi attitűd. Valószínűleg az időbeli megkésetttség és a gyors „felzárkózási igény” hozza létre a magyar művészetben az egymással ellentétes művészi kifejezőmódok tartós párhuzamos jelenlétét – és bizonyos egymáshatását. Ezt látjuk Tót Endre és Frey Krisztián absztrakt expresszionizmusában, ahol bizonyos pop art elemek (számok, betűk, jelvények, szignál-szerű motívumok stb.), valamint pop art kompozíciós módszerek épülnek be a gesztusfest-mény szövetébe. Nádler István művészetében pedig majd egy évtizeden keresztül párhuza-mosan van jelen a primér geometria és a primér gesztus. Hencze Tamás rendkívül leszűrt, monokróm festészetében pedig a szemléleti hasonlóság feltűnő: akkor is egy-egy alapelem, illetve vizuális hatás határozza meg műveit, amikor már szakít az egyetlen festői gesztusra szorítókozó kalligrafikus festéssel. Hencze műveiben az egyetlen, kizárólagossá tett „ese-mény”, „történeés”, „folyamat”, „fejlődés” válik meghatározóvá, kiszorítva minden más

differenciáló mozzanatot. S ez a szemléleti alapvetés mindvégig jellemzi rendkívül következetes és tiszta művészetét.

Úgy tűnik, a hazai absztrakt expresszionizmus két fő vonulata, azaz a kalligrafikus és gesztusfestés, illetve a lírai absztrakció – a sajátos művészettörténeti szituáció meghatározó tényezőinek hatására – nem olyan élesen konfrontálódik az öt követő irányzatokkal (a pop art hazai megnyilvánulásaiival, illetve a geometrikus és strukturális művészettel, a „hard edge” itthoni formáival), mint ahogy ez az egyetemes művészetben történt. Az Amerikai Egyesült Államokban a megszülető pop art éles gúnyal és kíméletlen destrukcióval fordult szembe az absztrakt expresszionizmussal.¹² A geometrikus formákból építkező, hűvösen intellektuális, személytelenül tárgyyszerű, érzelemellenes „hard edge” („kemény él”) és „colour field” („színes mező”) művészet pedig egyértelmű élességgel zárta le a személyes önkifejezésen alapuló, érzelmi-indulati indíttatású, neoromantikus festőiség korszakát. Más kérdés, hogy a kibontakozó pop art és újrealizmus nem egy képviselőjének, mint pl. Robert Rauschenbergnek és Jasper Johnsnak a művészetében jónéhány évig még továbbél a gesztusfestészet ecsetírása, festői felületalakítása – de alapvetően más értelmezésben.

A hazai absztrakt expresszionizmus inkább lassan és csendesen alakul át; s egyes művészeknél bűvópatakaként hosszan továbbél. Szemléletileg pedig a korai hetvenes éveket jelentősen befolyásolja. Az absztrakt expresszionizmus egyfajta „vízválasztó” az ötvenes évek és a hetvenes évek művészete között: azok a fiatal művészek, akik átmentek az absztrakt expresszionizmus valamelyik iskoláján, a hatvanas évek végén, hetvenes évek elején merészen és elfogulatlanul nyúltak új művészi kifejezőeszközökhöz, míg azok, akik nem művelték sem a kalligráfiát, sem a lírai absztrakciót, többnyire valamelyik hazai tradíció-vonallal ötvözték a friss avantgarde áramlatokat.

4. Az egyes művészek – egyéni utak

Korniss Dezső művészetéről már részletesebben szoltunk; itt csupán az 1958 és 1968 közötti kalligrafikus korszak egyes állomásait kívánjuk felvázolni. Az első nagyméretű gesztusfestmények 1958-ban keletkeztek; ezt megelőzően 1956 decemberében készített nonfiguratív kalligráfiát.¹³ Itt teljesen szabadon érvényesül a primér gesztus spontán, zabolátlán, drámai ereje. Röviddel ezután, már 1959-ben megjelennek a jellegzetes „írásos kalligráfiák”, ahol a vizuális rendszerré szerveződés sorokká, kis egységek ritmusává alakítja az elemi foltokat és csurgatott vonalakat. Ecsetet jónéhány évig nem használ Korniss: zománcfestéket csurgat, különböző színű, sima vagy rücskös felületekre. Gyakran használ homokos alapot is. Az „írásos kalligráfiák” egy típusában a csurgatott vonalak apró foltokká esnek szét, s a ritmikus elrendezés ezeket használja alapelemekként. Az „írásos kalligráfiák” másik típusában megmaradnak az örvénylő, egymást keresztező, egymásba fonódó csurgatott vonalak, s dzsungelszerű, sűrű, egyre bonyolultabb és tömöttebb képfelületeket alkotnak. Itt a vonalak megőrzik az indulati tartalmakat, a kifejezés frissességét, elemi erejét, gyakran destruktív, struktúra romboló zabolátlanságát.

1964 és 1968 között számos kisméretű ecsetrajzot alkot Korniss, melyek a gesztusfestés kirobbanó ereje helyett az intimitás, a csendes és finom kalligrafikus rögtönzések szépségével lepik meg a nézőt. Gyakran feltűnnek itt bizonyos szimbolikus alapjelek (kereszt, csillag, tagadást kifejező X-forma stb.). Korniss páratlan biztonsággal, keccsességgel és intellektuális érzékenységgel varázsolja a papírra képi gondolkozásának meditatív jeleit.

Ezzel párhuzamosan alkotja a Metamorfózis-sorozatát, melyben a térszervezés poetikus, érzelmi tartalmú és asszociációgazdag lehetőségei foglalkoztatják. Számúzi a zárt kontúrú formákat, az egyértelmű síkszerűséget és képzeleti mélységet sugalló, párába, ködbe

burkolózó tájakat, jéggé dermedt vízfelületeket, távoli bolygók elképzelt felszínét asszociáló festői felületet képez. A csurgatott vonalak és foltok helyett a felület kaparással, maratással, dörzsöléssel elért gazdagsága hordozza az érzelmi-lírai tartalmakat. 1968 után azonban végleg szakít a szubjektív önfeltárulkozás formáival, többé nem készít sem kalligráfiát, sem emocionális tartalmú, poetikus informel képeket, hanem visszatér a szigorú, hűvös, személytelen és objektív rendszerelvűséghez.

Korniss közvetlen közelében alkot Tót Endre, akit joggal tekinthetünk ebben a korszakában Korniss-tanítványnak. Tót korai, 1963–64-es munkái meglepően érettek, frissek, érzelemgazdagok és merészek. Színvilágában messze távolodik Korniss fekete-fehér-vörös szigorjától és kedvvel nyúl a zöldes, rózsaszínes, barnás és szürkés árnyalatokhoz is. Széles ecsetnyomokkal és csurgatott foltokkal egyaránt dolgozik; s képeiben mindvégig teret hagy egyes konkrét, tárgyias, „informatív” elemeknek (számoknak, betűknek, szavaknak, sőt 1967 körül fotóberagasztásoknak is – Robert Rauschenberg és Jasper Johns hatására). 1963–64-es gesztusfestményei lendületesek, indulati tartalmuk nyilvánvaló. Tót gyakran érzékeltet képzeleti mélységet festményein, s gyakran fest több rétegben, lazúrosan. Ez a gondosság és festői telítettség nem csupán esztétizmus, hanem komoly alkotói program hordozója. Tót festészetében ugyanis merészen megkísérli egységes művészi világgá építeni a hazai festői tradíciót és az egyetemes modern áramlatokat. Perneczky korán észrevette Tót művészi szándékának szintézis-jellegét: „Tót művészete társai között a legátfogóbb, éppen ezért minden korszerűsége mellett is a legtöbb szállal kapcsolódik az elmúlt ötven év magyar festészetéhez is. Korniss tanítványaként ő is kalligrafikus munkákkal jelentkezett; de kezdettől fogva megvolt képein az az atmoszférikus hatás és vörhenyes-zöldes kolorit, amely a posztimpresszionista festészet magyar iskolájára jellemző. ...Tót legfőbb ereje az a könnyű, festésre teremtett kéz, amely szinte Frans Hals faktúráját tudja pillanatok alatt a vászonra varázsolni.”¹⁴ Később, a hatvanas évek közepén Tót színei is változnak: több vörös és fehér színsáv tűnik fel, s a kalligrafikus ecsetfutamok lágyágát disszonánsan megtörik a piros-fehér-zöld csíkok, fekete számok, betűk. 1967 után Tót festészete gyorsan eltávolodik a gesztusfestésztől és a pop art emblematisus megnyilvánulásaihoz zárkózik fel. Tót fejlődése jól mutatja a hazai absztrakt expresszionizmus sajátos összetettségét és nagyszabású, több jelenséget összefogni akaró, kissé naiv lelkesedését. Tót szinte egy évtized alatt megteszi az utat a posztnagybányai lírai természetátérzéstől a kalligráfián át a pop artig, s mindezt egyéni hangvétellel, többé-kevésbé vállalt magyar tradíciókkal.

Hencze Tamás merész, nagyvonalú, végletes ellentétekre épülő fekete-fehér kalligráfiái teljesen elszakadnak a hazai festői hagyomány minden iskolájától. Hencze 1964 és 1967 közötti munkái képviselik legtisztábban a primér gesztusfestészetet Magyarországon. Sem leképező, átíró elemeket, sem atmoszférikus táj-felérzéseket, sem szintézis-igényt nem találunk műveiben: Hencze egyetlen gesztusra szorító, drámaian a „semmibe” hasító indulatlanymatai Kline és Kooning fekete-fehér festményeivel rokon szellemiséget árasztanak. Míg Korniss gesztusfestményeiben ott munkál a rejtett belső zártság, addig Hencze gesztusfestményei „kívülről” szakadnak be a fehér alapra, többnyire egy irányból csapódnak be az „üres” térbe és telítik végletes feszültséggel a képi teret. Nincs feloldó átvezetés, csakis keményen egymásnak feszülő erők. Hencze puritán és végletekre redukált festői ecsetírása olyan képi energiákkal telített, melyek szétzúzzák a keretek közé szorított képteret és kiáramlanak a valóságos térbe. Ha lehetséges egyáltalán „all-over-effect”-ről beszélni a hazai absztrakt expresszionizmusban, akkor ez Henczénél helytálló. Művészetében a hatvanas évek harmadik harmadában „hűvösödés” és intellektualizálódás figyelhető meg, s a személyes tartalmak direkt és drámai kifejezése helyett a végtelen terek és a zárt struk-

túrák egymásra vonatkoztatása, a mozgásnak szinte a mozdulatlansáig való megdermesztése foglalkoztatja. Az elemi tisztaság, a végtelenen lényegretörő fogalmazás és a teljes nonfigurativitás mindvégig megmarad.

Frey Krisztián festészete az absztrakt expresszionizmus utolsó fázisához kapcsolódik. Egyrészt semmiféle hazai hagyományra nem támaszkodik; másrészt pedig a szubjektív ecsetírást a „firkálás”, rajzolgatás, szavak, jelek, nyomok nagyvárosi kalligráfiája felé viszi el. Pemeckzy Frey művészetét tekinti a leeurópaibb magyar kalligráfiának: „Frey Krisztián a kalligráfia legtisztább, mondhatnánk: leeurópaibb változatát teremtette meg fehér kloritú képeinek bő sorozatán. 1964-től készült képein nemcsak e stílus külső jegyei, az írva mozgó ecset dinamikus mozgása biztosította ezt a kalligráfiát, hanem a szó szoros értelmében vett írás is, hiszen a képek faktúráját az egymásra írt szövegmentumok, az összetorlódozó kurzív betűk játéka tette dússá és szenvedélyessé. Frey Krisztiánnak nincsenek magyar elődjai, mert az ő szenvedélyes és eruptív kalligráfiái mellett Komiss képei is inkább a megállapodott dekorativitás, a hibátlan ízlés mintadarabjai.”

A hatvanas évek harmadik harmadában Frey és Tót egyaránt¹⁵ fotókat illeszt a gesztusfestmény kavargó, szeszélyes, indulati tartalmú felületébe. Frey festményei ugyanakkor mindvégig erősen expresszívek, míg Tótnál lassú lehülés figyelhető meg. Ugyancsak eltérő Frey és Tót kolorizmusa. Frey minden ekkori képe a fehér tónusok és a fehéren fehér kalligrafikus örvénylések visszafogottan szenvedélyes, csupán fekete és szürke jelek, betűk, szavak által felszaggatott felületekből áll, míg Tót festészete az egymásba mosódó lágy színek sokféleségéből tevődik össze. Míg Tótnál alapvetően harmonikus felületek keletkeznek, Frey festményei zaklatottak, sebzettek.

Nádler István útja a hazai absztrakt expresszionizmus másik fő vonulatából, a főként francia hatásra kibontakozott lírai absztrakcióból indul. 1963-as „Niké” című, rendkívül gazdag kloritú festménye jól mutatja a Riopelle-féle sötét, dinamikus, lendületes színsávok érzelmi kifejezőerejének megértését, Bazaine és Manessier hatását.¹⁶ Jellemző, hogy Nádler itt még „figuratív” alpból indul ki, viszont a választott motívum nem „természeti”, hanem „művészi” tárgy: a hellenisztikus Niké szobor. 1963-ban és 1964-ben készített lírai absztrakt festményei többnyire Manessier és a párizsi iskola harmonikus felületszerveződésének átéléséből születnek, mindvégig lágy, meleg, mélytüzű színekkel, gazdag részletekkel. A hatvanas évek második felében azonban Nádler olyan kalligráfiákat alkot, melyek a primér, szélsőséges ellentétekre épülő, egyetlen mozdulattól, egyetlen erős indulattól származó gesztusokat juttatják érvényre. A tiszta fehér alapon megjelenő bama, kék, fekete ecsetnyomok a rögtönzés és a spontán indulatkifejezés radikális útját tárják elénk; leginkább Hencze Tamás gesztusfestményeivel tartanak rokonságot.

Keserü Ilona festői indulásakor már egyfajta eleven egyensúlyt teremt az indulati önkifejezés tiszta közvetlensége és az intellektuálisan szervezett, fejlesztett kompozíció zárt és meghatározott világa között. Ennek a törekvésnek felel meg a lendületes, erőteljes ecsetnyomok kavargó, lüktető rendszeréből kialakított felületi intenzitás „keretek közé zárása”. Keserü képei mindig zárt kompozíciók; nem találjuk nyomát az „all-over” hatásnak. Sőt, Keserü festészetének monumentalitása abból fakad, hogy merészen kiemel bizonyos alapformákat és ezek köré szervezi a lüktető képi organizmust. Színei nem olyan lágyak és sejtelmesek, mint Nádler 1963–64-es festményein, hanem sok szürkét, bamát, valamint feketét tartalmaznak. A körforma és tojásdad alakú, fekvő vagy álló folt mellett Keserü gyakran alkalmazza az egyenes, vagy enyhén ívelt sötét sávot, amit gyakran ceruzával firkált felület egészít ki. Érzelmi telítettsége, vad és elementáris gesztusai miatt Keserü a hazai gesztusfestészet monumentális erejű képviselőjének tekinthető; ugyanakkor a harmonikus kompozíció megőrzésének, a befelé építkező képi organizmus megtartásának igénye miatt

festészete kapcsolódik a másik fő vonulat franciás iskolázottságú lírai absztrakt festészetéhez.

Molnár Sándor, Hortobágyi Endre, Bak Imre és Molnár László művészete sok közös mozzanatot mutat a hatvanas évek elején. Mindannyian zárt kompozícióban gondolkoznak, s egyikük sem alkalmazza sem a csurgatásos eljárást, sem a primér gesztus-nyelvezetet. Ehelyett a sötét és világos, illetve mélységet és síkot sugalló foltok rendszeréből szervezik harmonikus hatású kompozícióikat. A szín itt elsődleges kompozíciószerű elem. Nem csupán kitölt egy formát, hanem formát és teret alkot, képi összefüggéseket teremt. Nem csupán értelmezi a síkot, hanem átélkesíti, érzelmi tartalmakkal telíti. Bak Imre ekkori művein a sötétkék, bordó, lila és sötétvörös tónusok dominálnak; s a színek úgy szerveződnek formákká, hogy közben maga a képi egész ritmizálódik, bizonyos rejtett erővonalak, tengelyek mentén. Nincsenek kiemelt formák, hanem az egész képfelület kap festői értelmet. Molnár László és Hortobágyi Endre képein ugyancsak az egymás mellé rendezett, apró és lágy részletformákkal kialakított ritmusegységek eleven rendszerre válását figyelhetjük meg. Színeik többnyire mélytűzűek, a faktúrák hol simábbak, hol egészen zaklatottak, rücskösek. Molnár László és Molnár Sándor festményei gyakran élnek a durvább fakturális hatásokkal, s vastag festéknyalábokat visznek fel, hol csikokban, hol kerekesebb foltokban a képfelületre. Bak Imre festészetében a felület közvetlenül nem kap ilyen erős hangsúlyokat, mivel nála mindig a képmező egészének ritmikus összehatása dominál, s a felületek visszafogottabbak, hűvösebben kialakítottak. Bak festészete a magyar lírai absztrakció intellektuálisabb vonulatához kapcsolódik, míg Nádler, Hortobágyi, Molnár László festészetében az érzelmi telítettség és a kolorista értékek fontosabb szerepet játszanak.

Molnár Sándor, aki az ún. „zuglói kör” megalapítója,¹⁷ s a hazai lírai absztrakt művészet képviselőinek legtudatosabbja, művészetében az erős indulati rétegek képi organizmussá szervezésétől a „hűvös”, meditatív, egyetlen szín belső tónusértékeivel kiképzett „colour field” („színes mező”) festészetig jut el, alig négy év alatt. 1966-os önálló kiállítása a budapesti Mednyánszky Teremben, majd pedig 1968-as tárlata a KFKI Klubjában a hazai lírai absztrakció rendkívül jelentős eseményei. Az 1966-os tárlaton 30 művel szerepel, egytől egyig nonfiguratív alkotásokkal. 1963-as első párizsi útja után megerősödik benne a teljes nonfigurativitásra való törekvés; bár festményei gyakran keltenek tájképi asszociációkat, nem annyira a látvány tárgyiassága, mint inkább hangulati tartalmai miatt. 1966 után az apró foltok rendszeréből kialakított, intim hangvételű, egymáshoz lágyan simuló formák ritmikus elrendezésével szervezett képeit fokozatosan felváltják a mélységes csendet, belső nyugalmat, hallatlanul visszafogott, lassú mozgásokat sejtető monokróm képek. Ezzel a fejlődési folyamattal Molnár Sándor is eltávolodik a lírai absztrakció szélsőségesen szubjektív korszakától és fokozatosan a személyen túli, elvont és szellemi jelentések megragadása felé fordul. Ugyanakkor Molnár festészetében mind a mai napig megőrződik a hatvanas évek lírai absztrakciójának érzelemgazdagsága, organikussága, a rejtett szerveződések elevensége és a képi harmóniára való törekvés.

1968 és 1970 között az absztrakt expresszionizmus végleg átalakul. Ennek az átalakulásnak a jegyeit viselik Galántai György kalligrafikus ecsetrajzai, ahol a fekete–fehér ellentét már kevésbé indulati tartalmú, sokkal inkább a későbbi strukturális kutatások alapanyagául szolgáló pozitív–negatív pólusok hordozója. 1970-re lezárul az absztrakt expresszionizmus hazai jelenlétének korszaka.

(1983)

JEGYZETEK

1. EVERITT, A.: Abstract Expressionism. Thames and Hudson – London, 1975.; – The All-over Field. 13.
2. Az „automatikus írás” („écriture automatique”) a szürrealisták által javasolt és gyakorolt módszer, amely azt célozza, hogy a művész mindenfajta tudatos ellenőrzés, intellektuális elhatározás, terv, elrendezés nélkül, közvetlenül beszélje ki, írja ki magából a tudat alatti képzeteket. A freudizmus pszichoanalízisét használva alapul, Breton a művészetben megvalósuló szabad önfeltárulkozás módszerének tekintette az automatikus írást. Lásd még: A szürrealizmus. Szerk.: Bajomi Lázár Endre. Gondolat, Budapest 1968.
3. THOMAS, K.: Bis Heute – Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert. Verlag M. DuMont Schauberg, Köln, 1971.; 269.
4. Párizsban 1948-ban alapították a Cobra-csoportot, holland, belga és dán művészek. A Cobra elnevezés a három ország fővárosának nevéből származik (Copenhagen, Brüssel, Amsterdam). Tagjai: Pierre Alechinsky, Karel Appel, Corneille, Constant, Asger Jorn stb. A csoport 1951-ben feloszlott ugyan, de tagjai ezután is gyakran állítottak ki közösen. Az európai absztrakt expresszionizmus jelentős képviselője volt; sajátos európai változata az amerikai akciófestésnek, melyben számos európai expresszionista hagyomány is új életre kelt.
5. Az „informel” (szó szerint: „formátlan”, forma tagadó) kifejezést elsőként Wols, Dubuffet, Fautrier 1945-ös párizsi kiállítása alkalmával vetették fel, maguk a művészek. A René Drouin galériában kiállított munkáik ugyanis nem csak az expresszív mozzanat felerősödését mutatták, hanem a forma roncsolásának addig ismeretlen fokát. Bár Dubuffet festményein még félfiguratív elemek is voltak, s Fautrier is gyakran arca asszociáló formációkat festett, vésett, nyomott a homokos festékbe, ezek a motívumok mind belemélyedtek a festői felület faktúrájába, melyet addig kevésbé szokásos módon munkáltak meg a festők. A zárt kontúrú alakzatok átadták helyüket a felület roncsolásával létrehozott, lüktető és zaklatott foltoknak, vonalaknak, festékcsoomóknak. Az informel kifejezés később általánosabbá vált.
6. NÉMETH L.: Megjegyzések képzőművészetünk helyzetéről. Új Írás, 1961/8. 738–744.
7. BRETON, A.: A szürrealizmus első kiáltvány. 1924. In: A szürrealizmus. Gondolat, Budapest, 1968.; 175.
8. Korniss Dezső: Halott katona. 1944. olaj, papír, vegyestechnika, 22x18,5 cm; magántul. Korniss Dezső: Búcsú. 1944. olaj, papír, vegyestechnika, 13,5x19,5 cm; magántul. A „Búcsú” című képet először Kassák Lajos közli a „Képzőművészetünk Nagybanától napjainkig” című, 1947-ben, Budapesten, a Magyar Műkiadó Kiadásaként publikált tanulmánykötetében, Korniss művészetének elemzése mellett a 79. oldalon.
9. Korniss Dezső: Unicornis. 1947. olaj, vászon, 23,3x17,5 cm; magántul. Korniss Dezső: Kentaur. 1947. zománc, papír, 32x21 cm; magántul.
10. PERNECZKY G.: A líraiság és a konstruktivizmus új útjai a magyar festészetben. In: Képzőművészeti Almanach 1. Corvina Kiadó 1969.; 55.
11. EVERITT, A.: Abstract Expressionism. Thames and Hudson, London 1975.; 42.
12. „Egy Kooning-rajz 1953-ban végrehajtott kiradírásával Robert Rauschenberg (szül. 1925) hasonló nulla-pontot állított fel az amerikai művészet történetében, mint Marcel Duchamp az ő 1915-ben kiállított Urinoir-művével. Az absztrakt expresszionizmus gesztus-nyelvezetét a kioltás és szimbolikus aktuusa lezárta, mivel az többé nem tudott új lendületet adni az alkotásnak. Az új ugyanakkor az akciófestészet spontán intuíciókiáramlásától való elfordulásban formálódott meg, a használati tárgyakkal végzett spekulatív manipulációként...” – írja Karin Thomas, i. m. 298.
13. Korniss Dezső: Kalligráfia 1956. olaj, zománc, vászon, 18x35 cm; magántul.
14. PERNECZKY G.: A líraiság és a konstruktivizmus új útjai a magyar festészetben. In: Képzőművészeti Almanach 1. Corvina, Budapest, 1969.; 56.
15. Perneczky Géza: i. m. 56.
16. Nádler István: Niké 1963. olaj, falemez, 200x125 cm; a művész tul.
17. A „Zuglói Kör”-ről lásd u. e. számban András Gábor tanulmányát. Lásd még: HAJDU I.: Csiky Tibor: Mai Magyar Művészet, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest 1979.

Lóránd Hegyi: Kalligraphie, abstrakter Expressionismus und Informel in Ungarn zwischen 1958–1970

(Vom Verfasser wurde keine Zusammenfassung der Redaktion zur Verfügung gestellt.)

Szubjektív bevezető

Életem meghatározó élménye volt, már a 70-es években, egy földszintes áruház az arizonai sivatagban (Kingmanben), a vadnyugati filmekből ismert magas, sárgára festett homlokzattal. Az áruház neve ugyanis ezért Sárga homlokzat (Yellow Front) volt. Rejtett és hátsó szándék, szimbolika nélkül, csak úgy egyszerűen.

Ezen üdítő közvetlenséggel, mely az 50–60-as évek amerikai pop artjának gyökerét jelenti, a magyar pop art kétszeresen sem találkozhatott. Magyarországot vasfüggöny védte a Nyugattól, leginkább az amerikanizálódástól, habár éppen Amerikában alakult ki az egyöntetű tömegkultúra a szervezett és földrésznyi szolgáltatóhálózat révén, ami elvben a szocializmus ideáinak megfelelően lehetett volna. Másfelől itt, helyben, a folytonos üldözöttség nyomán kihalt a természetes nyíltság. Minden az emberről árulkodott. A névtelenség itt nem a mindenkinek szóló egyforma lehetőségek boldog tengere, hanem elérhetetlen me-
nedék volt. Egy becsomagolt, virágokkal kifestett, kitömött jávorszarvas az utcasarkon még 1972-ben is félelemmel, gyanakvással töltötte el a járókelőket – legalábbis ezt tanúsítják a Szemadám György akciójáról készült felvételek. Azonkívül Magyarországon az 50–60-as években egységes tömegkultúra sem létezett, ill. csak a hivatalos ünnepek tömegdemonstrációiban, tehát eleve nem hozzáférhető banalitásként, hanem előírt ideológiai-politikai szimbólumrendszerként. A szolgáltatások egyenlensége, bizonytalansága, hihetetlenül alacsony színvonalú szintelen (szürke) és jellegtelen „környezetkultúrát”, szegénységet jelzett, a városi (polgári) kultúra tradícióinak hivatalos lerombolásával párhuzamosan. A kultúra ilyenformán csak a grand artot jelentette, és az értelmiséghez kötődött. A szocialista kultúrpolitika ugyanis a mecénatúra és kultúraépítés legavíttabb, legarisztokratikusabb, a kiválasztottakra és egyediségre alapozó típusát élte tovább, keverve azt a felülről való népszerűsítés 19. századi gondolatával. A kultúra művelődési anyagként került a tömegek elé (természetesen szelektálva és agitpropos szándékkal), valóban ingyen, de nem vette körül őket. Az értelmiség kultúráját pedig, a valódi grand artot kettős fal zárta el hermetikusan a közönségtől: a természetes elefántcsonttoronyé és a nyilvánosságól való kirekesztettségé.

A pop artnak nevet adó Lawrence Alloway 1954/55 telén, a populáris kultúráról rendezett előadássorozatot egyik szervezőjeként a londoni Institute of Contemporary Artban a mozi- és reklámról, sci-firől, pop zenéről mint a pop art forrásairól szólt. Ennek Magyarországon semmi párhuzama vagy következménye nem lehetett. Az évtized végére is inkább egy olaszos-franciás szentimentális sláger- és tánczenei stílus, divat, valamint filmrepertoár hódította meg a lakosságot. Popzenét csak a tájékozottabbak hallgathattak a Szabad Európa Rádió Cseke László vezette műsorában vagy az Amerika hangja luxembourgi adóján. Amerikai moziért Lengyelországba lehetett utazni, reklám és sci-fi nem volt. Természetesen az a demonstráció is ismeretlen maradt, amit 1963-ban Németországban Konrad Lueg és Gerd Richter szervezett a „kapitalista realizmusért”. Az 1960-as keletű, francia eredetű újrealizmus (Pierre Restany rendezte a kiállítást Milánóban) is csak szűk körben, a Franciaországba véletlenül eljutó Csemus Tibor révén hathatott (Lakner László munkáira a 60-as évek első felében, Méhes László „kacateltárjaira” az évtized közepén).

Ez a nyugat-európai pop art lényegesen különbözött az amerikaiétól. A direktség, a banalitás, a személytelenség távol áll az európai művészettől, mely ún. újrealizmusában is

tovább élte a „rétegzett”, rejtett jelentésű műalkotást, annak intellektualizmusát, a mindennapi realitás helyett a mindennapok mitológiáját fedezve fel, s azt szubjektív realitásként, a szürrealizmusra is hagyatkozva jelenítette meg. A magyar értelmiség ekkori franciás műveltsége (egzisztencializmus stb.) hozzájárulhatott ahhoz, hogy az Európai Iskola óta lapangó szürrealizmus megújulhasson. Ezen kívül a szocialista realizmus áldirektsége, árealizmusa után az újrealizmus többértelműsége, a tárgyakban rejlő emberi, kulturális-történelmi tartalmat felszínre hozó szubjektívizmusa, az álpátosz helyett a líraiság felszabadítóan hatott. Természetesen arról szó nem igen lehetett, hogy valami saját tradíció a szétrombolt városi és falusi kultúra maradványain mutatkozzék nálunk. Hacsak éppen ez nem: újrealizmusunk (az ún. mágiikus realizmus) szegényes, ósdi, perifériális tárgyi kultúrára támaszkodott (Lakner László: Egy szoba múltja, 1961 – Gyémánt László: Az idő melléktermékei, 1965).

Azt mondhatnánk, e kor sajátos, mert jelképekben megmutatkozó populáris kultúráját az utókor fedezte fel. Például Pauer Gyula, amikor az Állami Áruház c. korabeli színmű kaposvári előadásához (1976) olyan díszletet tervezett, amely kiemelt néhány sajtáságot az 50-es évekből (a Pobjeda autót, a munkásöklöt, majálist) mint szimbólumot, vagy Bernáth(y) Sándor, amikor a 80-as évek elején az 50-es évek újságképei nyomán festette hiperrealista képeit (Tanulni, tanulni..., Ifjúság, tiétek a jövő), szembesítve az egykori jelszavakkal a nézőkben testet öltött valóságot. E sajtáságok valódi toposzai a komak, de csak a „szocialista realista” képeknek, így pseudo-populáris motívumoknak nevezhetjük őket. (Nem véletlen, hogy a pseudóval foglalkozó Pauer színpada olyan emlékezetes maradt.)

Mindebből úgy tűnhet – különös tekintettel a pop art és a valóság legendás kapcsolatára –, hogy a magyar pop art legfeljebb egy idegen stílus elsajátításának újjgyakorlataira korlátozódhat, nem lévén megfelelő forrása a valóságban. De nem így történt. A pop art ikonográfiáját, módszereit ugyanis nem csak a külső feltételek határozták meg. Maga a pop art volt az, ami „átszínezte”, esetenként „feldíszítette” a valóságot (Pemeckzy Géza: A kor szak mint műalkotás, 1988), bármilyen lett légyen is az. S ez a kedv nem ismert határokat. (Igaz, útlevel is jött hozzá a 60-as évek elején.) Így Konkoly Gyula „lányított” kezét formázó Főiskolai tanulmányát (1968) a szocialista realizmus kíméletlen szatírájaként láthatnánk (lásd munkásöklöt), ha nem sütné át rajta a szabadság majdnem brutálisan harsány öröme.

A hazai pop art „felfedezése”

Magyarországon soha nem rendeztek pop art kiállítást. Az egyetlen, pop és hard-edge című (Józsefvárosi Kiállítóterem, 1980) nem tartalmazott magyar műalkotásokat. Viszont a második Iparterv-kiállítást (1969) pop-kiállításnak nevezték (Szamosi Ferenc: Kunstgewerbe und Pop. Budapesti Rundschau 1969. nov. 28.) az egy térben megjelent különféle, a szokatlan témákat, anyagokat mindjárt nagy méretekben képviselő pop-művek átütő hatása miatt, ami megmutatkozott a kiállítást és katalógust szervező személyek utólagos rendőrségi és bírósági meghurcolásában is. Kétféle kiállítástípus foglalkozott mégis a pop arttal. Az egyikkel valóságos (ready-made és talált) tárgyakat felhasználó ill. tárgyalgó sajátossága folytán került kapcsolatba. Szentjóby Tamás Altorjay Gáborral 1966-ban tervezett egy pop objekt-kiállítást olyan tárgyakból, melyek kiállításon való bemutatása képtelenségnek vagy elképzelhetetlennek tűnt addig. Ilyenformán a pop art dadaista, ironikus-abszurd voltát szándékozták kihangsúlyozni. (Szentjóby a második Iparterv-kiállításon mutatott be ilyen tárgyakat.) 1971-ben Szemadám György rendezett objekt-kiállítást saját munkáiból az Állatkert oroszlanbarlangjában. Ezen azonban inkább a különösség, a szürrealitás dominált (kitömött zsiráf ezüstre festve, Csontangyal, Godot-ra várva, Keresztelő Szent

János feje egy tálon = belül kifestett kalap stb.). Attalai Gábor 1981-ben szentelt egy kiállítását a tárgyalatásra képes textilnek (Objektek, szituációk és ellenpontok lágy anyagokkal, Múcsarnok). A magyar objektművészet összefoglaló bemutatója 1985-ben nyílt meg 101 tárgy címmel (Óbuda Galéria, rendezte András Gábor).

A másik kiállítástípus a kortárs művészet és a valóság viszonyát vizsgálva foglalkozott a pop arttal is. Így a Tendenciák c. sorozat 2. kiállítása (Másodlagos realizmus, Óbuda Galéria, 1980. rend.: Sinkovits Péter), majd a Többféle realizmus (Fészek Galéria, 1982. rend.: Keserü K.) és a Feltámasztott mimézis 1955–1988 c. váci tárlat (1988. rend.: Bárdosi József). Természetesen a magyarországi neoavantgárdot áttekintő nagy kiállítások (Tendenciák 1. Óbuda Galéria, 1980. rend.: Keserü K. – Nagy Ildikó, Új művészetért 1960–1975. Szeged, 1983. rend.: Mezei Ottó, „helyzet” 1983. Budapest Galéria Kiállítóháza, rend.: Bán András – Török Tamás, „Idézőjelben”. Székesfehérvár, Csók I. Képtár, 1986. rend.: Kovalovszky Márta – Ladányi József – Pataki Gábor, Mágikus művek. Budapest Galéria Kiállítóháza, 1987, rend.: Keserü K. – Török Tamás, Régi és új avantgárd 1967–1975. Székesfehérvár, István király Múzeum, 1987, rend.: K. Kovalovszky Márta – Ladányi József, Újdadaizmus. ELTE, 1988, rend.: a Művészettörténeti Tanszék hallgatói) mindig tartalmazták a magyar pop art reprezentánsait. A pop újjáéledését tanúsító friss kiállítások a ^mSzaft^m (Ernst Múzeum, 1988, rend.: Novotny Tihamér), a tatabányai Groteszk art és Új fétišek (1988, 1989, rend.: Varkoly László).

Összefoglaló tanulmány sem íródott a pop arttról. Nagy Ildikó A pop art megítéléséhez c. cikkén kívül (Valóság 1970. május) a Képzőművészeti Almanach 2. Mi a pop art? c. bemutatója a nagy amerikai popművészeket ismertette (1970). Egyetemes jelentkezésére tért ki Szabó György is az 1962-es Velencei Biennálé kapcsán írt, a kortárs művészet problematikáját Magyarországon elsőként tárgyaló könyvében (Képek és lagúnák, 1964), még neodada néven nevezve az irányzatot. (Ismeretlen maradt a magyar közönség előtt Czigány Magda 1967/68-as, e témába vágó cikkeinek, előadásainak sora, mely a Néző a képben c. kötetében olvasható. London, 1973.) Részletesebben Sík Csaba írt a pop art magyar képviselőinek sajátosságairól Fiala művészek fővárosi tárlatokon c. cikkében (Képzőművészeti Almanach 3. 1972.), és természetesen az első Iparterv-kiállítás rendezője, Sinkovits Péter a katalógus betétlapján.

A nem célelvű, nem centrális (dadaista) montázsszerkesztés és tárgyhasználat, a felhasznált tárgyak defunkcionálása, trivialisítása és a készített tárgyak abszurd szatírája, ezeken keresztül a stílusfejlődésből való kilépés és a mű helyett a valóság érzellemmel telítése (utóbbiról Perneczky Géza: Tanulmányút a pávakertbe, 1969) tűntek a legkézzelfoghatóbb pop art-jegyeknek, egyaránt mutatva az amerikai „cool” és az európai, áttételesebb, helyenként társadalomkritikai pop művészet sajátosságait. A magyar változat kultúrkritikai szemléletére Sík Csaba és Szabolcsi Miklós utalt (A neoavantgarde, 1981), eszerint a hazai pop art kentaurok jellegű: kultúrához kötődik, jelképei és technikái az egyetemes és sajátosan magyar művészeti hagyományba ágyazódnak. Ez utóbbihoz adalék Szőke Anikó tanulmánya: Piros fehér zöld (in: Sub Minervae nationis praesidio, 1989) ill. Keserü Katalin: Avantgárd és tradíció (in: Jelenkor, 1989. december).

Történet

A magyar pop art kezdetei arra az időre esnek, amikor az amerikai meghódította Európát (Rauschenberg nagydíja az 1964-es Velencei Biennálén). A főiskolát épp befejező két fiatalember (Jovánovics György és Konkoly Gyula) nyugati utazásának első állomása és döbbenetes élménye ekkor a bécsi nagy amerikai kiállítás volt. Ők azután Párizsban, a Sonn-

abend Galerie-ben folyamatosan kísérhették figyelemmel az amerikai pop art művészek munkáit. A magyar pop art képviselői azonban többfelől érkeztek, így sokféle volt az ipartervi bemutatók (1968, 1969) anyaga is, amit a magyarországi pop reprezentánsának tartathatunk. Vannak köztük olyanok, akiket akkor kifejezetten pop művészeknek ismertünk (Frey Krisztián, Konkoly Gyula, Siskov Ludmill, Tót Endre), egyesek életútjában a pop csak átszínezte a művek egy csoportját (Baranyay András, Lakner László, Major János, Méhes László), másoknak a pop art kínálta lehetőségek az életmű belső, autonóm törvényeit segítették kibontakozni, ezért csak egy-egy művel vannak jelen abban (Altorjai Sándor, Jovánovics György, Keserü Ilona, Paizs László). Végül – és már a 70-es években – sokak munkáiban szétválaszthatatlanul összefonódik a pop art más avantgárd irányzatokkal (Attalai Gábor, Galántai György, Pauer Gyula, Pinczehelyi Sándor, Szentjóby Tamás, Várnagy Ildikó).

A modern festészetünk hagyományától elzárt festészen belül (tehát idegen anyagot nem használva) a Csernus-körben jelent meg az a montázs szerkezet és eltárgyasító naturalizmus, ami semmitmondó témákkal ötvözve jellegzetesen popos műveket eredményezett, először Konkoly főiskolától búcsúzó Gyógyfürdő parkja c. festményén (1964). A kép minden motívuma, figurája valahonnan kivágott, elidegenített elemnek látszik, akárcsak a pop art egyik alapműve, a valódi montázként készült R. Hamilton-kép esetében (Pontosan mitől is olyan különbözőek, olyan rokonszenvesek a mai otthonok? 1956). A polgári idill így abszurd és humoros, ugyanakkor az alkotói szabadság öröme hatja át, ami a különféle (vattával, pengével kitörölt, nylonnal „cuppantott”) festékfoltok alkalmazásában is megnyilvánul. A Csenustól tanult, a motívumok megjelenítésének nem-ábárhozó módjai mellett Méhes Kacatleltárán 1964-ben bukkant fel M. Ernst decalcomanie-nek nevezett cuppantásos eljárása és Méhes új módszere, az ún. monopolitípa is. Valóságos tárgyat, a szürrealizmusnak az Európai Iskola által közvetített lehetőségeire támaszkodva, Keserü Ilona applikált képbe Egy színésznő emlékére c. munkáján (1965). A talált tárgy, kiállítási darabként, az esztétikumot tagadó dada „mindent lehet” elve alapján Szentjóby Új mértékegységként bemutatott ólombotjával született újjá ugyanekkor. Majd az első happening nyomán (1966) a hulladékanyagok és az assemblage-kompozíció is meghonosodtak (Konkoly munkáiban). Az újságkivágatokat Tót emelte a festménybe combine paintingjein (Az utcán, 1965). Ő és Keserü a gesztusfestészet képviselőiként alkalmazták a lendületes, személyes kézjegyet is képeiken. 1967–68-ra a festékcсурgató, hard edge-es felületekkel és figurális motívumokkal együtt, szinte általános megoldássá vált (Konkoly: Mireille Darc). Ezek a stíláriis jegyek és módszerek az évtized végére a pop art két új technikájával gazdagodtak. Egyrészt a fotóreprodukciós sokszorosítással (szítanyomat), amivel motívumvariációk készíthetők. A hazai technikai felkészületlenség okán ugyanis ezek nálunk eleinte manuális úton, a forma sziluettjét adó sablonnal s a sziluett utólagos „kifestésével” készültek (pl. Marilyn Monroe figurái Konkoly UGARRAGU c. képén, 1967 stb.). Személytelenségüket, tárgyiasságukat a reklámgrafika betűtípusainak utánzása és képre festése is aláhúzza, ami nálunk először talán Lakner A saigoni buddhisták emlékére c. festményén jelent meg (1965). A másik újdonság, a festékszóró pisztoly használata magát a festői eljárást személytelenítette (Siskov Ludmill képein).

A pop art „tanulmányok” után 1967-re teljes szabadságában bontakozott ki az irányzat Magyarországon. A combine painting és az assemblage Altorjai Sándor Süllyedjek felfelé (E. M. portréja: Integetőis kép) c. hatalmas munkáján teljesedett ki, az applikált kabáttal, mozgatható kerámia-kézzel és újságképekkel, fotókkal megidézett figuráról szóló groteszk és személyes vallomással. Gesztus és hard edge, hard edge és naturalista képfelület jellegzetesen popos együttese jellemezte Tót új munkáit (A futó) ill. Lakner festményvariációit

(Füst I–III). 1968-ban a kisebb egyéni kiállítások (a BME diákothonaiban Frey Krisztiáné, Lakner és másoké, Tóte, a Mednyánszky Teremben Göbolyös Gyuláé, a Budafoki Művelődési Otthonban Gyémánt Lászlóé) az egyéni karakterek kirajzolódását segítették. Így az év végi Iparterv-kiállításon markánsan egyéninek mutatkozott Frey, teleírt vásznaival (Cseh A. emlékezetére, 68 augusztus) és próbababájával (Francesca Bertolini emlékére), a személytelen tárgyiasítás hatását még mindig manuális motívumsokszorozással, felnagyítással elérő Lakner (Csontok), a hagyományos műfaji és ágazati kereteket legbátrabban áttörő Konkoly hulladékanyagokból összeállított, rauschenbergi assemblage-aival (It's a quarter to one) és felnagyítás útján jelképpessé emelt, ugyanakkor az előállítás dadaista módjával a jelképpiséget bagatellizáló, ironizáló textilplasztikáival (Lágyított tojás). Nem lehetett véletlen, hogy éppen az ő Mednyánszky-termi egyéni kiállítását nem engedélyezte a Lektorátus teljes vezetőségét felvonultató zsűri.

Az anyag egy részét azonban összefogta egy sajátos problematika: a művészeti klasszicitás és a pop art hétköznapiságának küzdelme. Jovánovics György Ember c. szobrában a tükölyre emelt realizmust ugyan a gipszlenyomat technikája helyettesíti, a klasszikus szobrászi anyagot a törékeny gipsz és valódi sál; a Bourbon-liliomos mustra ugyan homogenizálja és semlegesíti a legszemélyesebb (test)részeket, így tehát az egész Ember egy mű-tárgy, mégis a tökéletesen elvont, nagyjából az anatómiától is független gyűrődésekbe merevedő drapéria a szobrászat autonóm értékeinek hordozója. A pop art eszközeivel a szobrász a szobrászatra kérdez. A tárgyiasítás bevallásával, az autonómiát tagadó avantgárd-hullám kellős közepén, a mechanikusan előállított mű-tárgy a kiindulópontja egy új szobrászati autonómiának.

Ikonográfia

A második Iparterv és más 69-es kiállítások kapcsán már körvonalazhatunk egy sajátos pop art ikonográfiát, ami – tekintettel a magyar hiánygazdaságra, kezdetleges tömegkommunikációs és reklámtechnikára – alig kötődik az egyetemes pop tematikához. A bevezetőben jelzett városias tömegkultúra egyedül Konkoly hatalmas sárga, vászon telefonjában testesült meg (1969). Mert Méhes „fétise”, a tésztából összegyúrt, a TV-ből ismert Mazsola már ironikus hangon szól az újdonsült autóvezetőkről, Cím nélkül című, ugyancsak 1969-es, fűzővel összetartott tézstakompozíciója pedig a nőkről. 1970 körül kezdett Langyosvíz-sorozatában a hiperrealizmus festői eszközeivel, csoport- ill. életképekben ábrázolta e típusokat a vidékies Magyarország groteszk társadalomrajzaként. (Előzménye lehetne Konkolytól a Gyógyfürdő parkja, de Méhes eltávolodott a képalkotási lehetőségek popos kavalkádjától.) A nagyvilág, a popkultúra a sztárok (Marilyn, Liz Taylor), a walesi herceg, néhány jazz-zenész és Louis Malle sablonokkal, intenzív festőiséggel összehabzsolt alakjai révén jelent meg Konkoly csurgatással és hard edge-sávokkal is megmozgatott képmontázsán, az UGARRAGUn (1967). Van Gogh cipője és a szomorú arcú szerető azonban nem hagy kétséget afelől, hogy ez a nagyvilág nem Magyarország.

Nem jelképek útján, de magazinfotókkal, festői gesztusokkal üt át Tót Endre sodró lendületű combine paintingjein a vitalitással, nyüzsgéssel telített városi lét elementáris élménye (Az utcán, 1965, Nonstop magazine, 1967). Alloway szavaival ez a város szubjektív átérzése. Mozgalmas, plakátra vagy újságlapra festett munkáin (1965) a pop mindennapisága találkozott Tót mestere, Komiss Dezső Illuminációinak és Metamorfózisainak materiális szegénységével. Tót lavírozott tusrajzain hasonlóan izgatott gesztusok között jelenik meg a futó figura vagy a futballista (A futó, 1967, Futballisták, 1967, 1968), amik végül mégis statikus, sablonnal készült hard edge kompozícióba merevednek (Futók, 1969). A városi

életnek a pop által felfedezett területe, a sport Tót sziluettszerűségük folytán személytelen figurái mellett Siskov elmosódott kontúrú (szórópisztolyos) képein jelent meg (Grand Prix, 1965–68, Rugby, 1968). Tematikai távolságuk az amerikai ún. hűvös pop art közvetlen hatásáról tanúskodik. (A kontúrok bizonytalansága magátólértetődően esik egybe a homályos képi információkkal összefüggő Asztronauták c. képén, 1968.)

A vidékiességet kritizáló groteszk és a várost birtokbavevő expresszív vagy tárgyias hangvétel között sajátos, az adottságokat derűsen elfogadó (s ezzel jellegzetesen popos) hangot üt meg Keserü Ilona applikációja (Út a városba, 1968). Az ipari vashulladék nyomán eredménytelenül helyben kereköző vásári mézeskalács-biciklista egyúttal a pop artban is életképesnek mutatja a Magyarországon valóban populáris, ám az ipari civilizáció termékeitől messze eső, tarka csecsebecsét.

A pop art „pozitívista jelenszemelete” és egy elmúlt polgári kultúra szentimentalizmusa találkozott össze más hasonló motívumok banalitás-értékének felfedezésében. Ilyen közhelyszerű, a lenézett polgári érzelmekre utaló populáris motívumot emelt ki és nagyított fel személytelen, szórópisztolyos technikával Siskov a Rózsák c. nagy képén (1967). Applikált tárgyakként rózsák keretezik a magazinfotókkal és gesztuszrajzolatokkal megjelenített Párt Keserü Ilona képén, az egykori esküvői emlékkompozíciók mintájára, de azok szemérmességét meghazudtoló nyíltsággal aktfiguráiban (1967). Konkoly „lányított”, majd Lakner tökéletes, hatalmas, üvegharmanccseppekkel telerakott textilrózsaszobra (1968, 1969) és olajfestménye után a rózsza Lakner egyik első szitanyomatának fő motívumát alkotta. Az udvarlás-szerelem e jelképe még ahol el is személytelenedett, ott is megőrzött valamit régi jelentéséből, s éppen ez és a tárgyyszerű felnagyítás közti ellentétből születik az az elfogadó-távolságtartó önironia, mely az amerikaival szemben az európai pop art nagy részét is jellemzi. (Laknernek már hiperrealista Egy zsák magja, Bundája – 1969, 1970 – ezt a popos derűt nem hordozza. A letűnt, múzeumba került paraszti kultúra emlékeinek múzeumi leírókartonok fotói nyomán felnagyított megfestése úgy tart távolságot, hogy közben nem veszi birtokba tárgyait.)

Ugyanígy a tárgyiasítás ellenére is személyes, a tárgyak ellenére is emberhez kötött motívumkincset mutatnak a mindennapi banalításokat felfedező-felnagyító művek, melyek jobb híján magához az emberi testhez kötődnek. Lakner Füst-sorozata után (1967–68), mely egy dohányzó férfi portréjából kiindulva ötvözte a naturalista és absztrakt festői megoldásokat, egyre inkább – talán J. Rosenquist műveinek hatására – a részletekre terelődött a figyelem (Csont, 1968). Baranyay András felnagyított test- és kézrészletei (1969–70) mellett Lakner szájkompozíciói e festői leginkább pop artos művei: Man Ray dadaista-szürrealista ihletésű, Az obszervatórium óráján – a szeretők c. festményére visszautalva (1932–34), a kanadai Sunao Urata már popos Akril csók c. erotikus triptichonjára (1965) emlékeztető, szitanyomatként sokszorosított és variált Szájak (1969) testetlen (ironikus) fétisek. A hiperrealista Mosoly (1969) szőrszálakkal körített férfiszája nőies voltával ironikus szexuális szimbólum. (Párdarabja lehetne Keserü gubancos vászondomborítása, az ugyancsak 1969-es, függőleges Forma.) A Cipők és Kalapok, a Régi szép idők női feje Tót festményein (1969) sablonos formáik és hard edge-es környezetük révén igazolják a pop art monográfusának, Lucy R. Lippard-nak állítását, miszerint a pop art, szemléletében is, lényegileg az absztrakt művészethez (a festőiség utáni absztrakcióhoz) áll közel, s nem a realizmushoz. Nem mond ellent ennek Frey Krisztián posztamensre állított, összefirkált női Cipője, 3180 címen kiállított kombinéje (1969) vagy ugyancsak telerajzolt női próbababája (Francesca Bertolini emlékére, 1968), e festői gesztussal személyessé változtatott tárgyak megidéző ereje, fétisszerűsége, ábrázolás-ellenessége.

Ezzel a magyar pop art egy különleges problematikájához érkeztünk: az utánzás, a mesterség, a művészet belső kérdéseire, amik a művészettörténet korábbi alkotásaira reflektáló művekben fogalmazódtak meg. A pop-művész másutt is alkalmazott korábbi festői eljárásokat, hogy kiválóságukat az ugyancsak kiváló árucikkéhez hasonlítsa, ilyenformán egyszerre jelképként kiemelve és birtokba véve, köznapiasítva értékeiket. Nálunk a hasonló festmények, „szobrok” a festészetre, a szobrászatra is kérdeznak, mint Lakner Tanulmány c., a rauschenbergi combine paintingre emlékeztető, de rézkarcban kivitelezett képmondtáza (1965) vagy a L. Rivers Holland mesterek és szivarok II. c. képének (1963) változatoként is felfogható, „HOL A FÉNY?” feliratot viselő Rembrandt tanulmányok c. festménye (1966). Az illúziókeltés tökéletessége mint akadémiai szint másoknál is az akadémizmus (a hagyományos művészetfelfogás) megkérdőjelezésével és bagatellizálásával járt együtt (Konkoly: Tulp doktor anatómiai leckéje, 1967, Siskov: Rubens improvizáció, 1969). Konkoly Szent József a gyermek Jézussal c. assemblage-án valódi kabáttal burkolja a szentet: e baráti gesztus a festészetre is irányul, lévén alakjai Le Nain stílusára emlékeztetők. Az akadémizmus és a nyútt kabát, kiegészülve gesztusserű ecsetvonásokkal, Konkoly végső búcsújának tűnt a hagyományos reprezentációs módoktól (1967). Kiegészítette ezt a több táblából álló kompozíciók összerakásának variálhatósága. Főiskolai tanulmány c. hatalmas, merevített textilkeze már kigúnyolása a tanulható mesterségnek. Ugyancsak textil Lágyított tojása (1968) pedig talán a modern művészet egyik kulcsművére, Brancusi Tojására is utal, megroggyantva a tökéletes formát, elutasítva értékeit. Oldenburg lágy, műanyag ételszobraitra emlékeztetve ugyan, de a motívum látható természetével (a tojáshéj keménységével) ellenkezve, konkretizálva a címet Konkoly kétségbe vonja az ábrázoló művészet valóságosságát, az elvont művészet akadémizmusának értelmét, egyúttal felmutatja a pop art direktségében rejlő humorát.

A pop art lényege tehát egy új értékrend felfedezése, mégpedig banalitásokból. Szemünk ugyan elszokott a nemzeti zászlótól, Tót Trikolor c. olajképe útján mégis a pop art közvetlenségével vette birtokba 1966-ban, J. Johns amerikai zászlót ábrázoló variációi és a hard edge forma- és színekultúrája nyomán. (Johnsra mint mesterre utal Tót Számok és betűk tánca c. nagyméretű festménye is.) E művek is igazolják, hogy sem „a valóság lényeges összefüggéseinek megismerésére”, sem bemutatására vagy természetűsége irányuló realista igénnyel nem találkozunk a mágikus realizmustól a hiperrealizmusig ívelő irányzatban. Ezért is történhetett, hogy Lakner útja egy kiállított, vászonra függesztett kötéllel és annak képmásával a művészet mibenlétére kérdező concept art felé hajlott, míg Jovánovicsnak Watteau képére utaló Részlet a Nagy Gillesből c. gipszszobra (1968) a főiskolai drapérian tanulmányokra is hagyatkozva a plasztikának igazán a „részletekben” megmutató, önálló értékeit hozta felszínre.

A kulturális-művészeti hagyományhoz kötődő magyar pop artnak van egy hajtása, mely aktivista, s a világban zajló, közvetlenül vagy tömegkommunikáció útján megismert kortárs történelmi-politikai események hatására nőtt ki. Lakner A saigoni buddhisták emlékezetére, Frey '68 augusztusára festett, Paizs László egy trónörökös pár meggyilkolására készített (akrilba öntött újságpapírból szarvasbogarakkal, 1970) tiltakozó művet. Mások a pop artból csak kiindulva, konceptuális karakterű, tárgyakban testet öltő nyelvi-társadalmi-strukturális abszurdításokkal gazdagították a pop ikonográfiát (Szentjóbó Tamás: Háromszemélyes hordozható lövészárók, Csehszlovák rádió stúdió, 1968, Haraszty István: Fügemagozó, 1969, Konkoly jégből, vattából, gézből készült csöpögő Emlékműve, 1969). Folytatásuk Haraszty életműve, hatásuk dadaista hagyományt vállaló művészetünkben máig él (Gellér B. István: Hordozható háborús emlékmű, 1971, Gulyás Gyula 1919 című, szállítható utcaköve, 1973, Halász Károly: Hordozható dunai tájkép, 1973, Bukta Imre: Szemcseppek,

1982–84). E művek a pop artos bagatellizálással a hagyományos mestermunkáknál lényegesen nagyobb erővel hívják fel a figyelmet az erőszak tényleges, társadalmi méretű bagatellizálására. A politikát elutasító ikonográfiának a következő évtizedben sajátos, szatirikus karaktere lett. (Elindítói közt tarthatjuk számon Kemény György konzervdobozokból összeállított Konzervatív székét 1969-ből, lezárásaként pedig a TDDSz Art által forgalmazott, konzervdobozba zárt, 1989-es A kommunizmus utolsó lehetését.) Természetesen Szentjóbý dadaista-konceptuális banalitásai (Hűlő víz, 1969) is élnek máig művészetünkben (fe Lugossy László: Élővíz, Otthonvíz, 1985).

Utóélet

A pop art utóélete, legalábbis a művek számát tekintve, még gazdagabb, mint a 60-as évek második felét jelentő virágkora. A tömegkultúra egyre inkább a banalitások groteszk paradicsomának tűnt Magyarországon. Így például temetőink világa Major Jánosnak a 70-es évek elején sírkövekről készült fotóin. Vagy hulladékok kimeríthetetlen televényének láthatjuk környezetünket Altorjai Sándor csikkeket, konzervdobozokat, szőlőkarókat és leveleket applikáló képein (Szőlősgazda, igazi jó bor, 1970–79). A hulladékokból készült assemblage-ok és environmentek (Bajkó Anikó kompozíciói a mohácsi textiltemetőben gyűjtött anyagokból, 1979, Lois Viktor háztartási gépek alkatrészeiből összeállított Bútor és Hangszerprogramja, 1980-as évek, a Hejtettes Szomjazók Siralomház-rekonstrukciója és Gazdálkodj okosan! című Capitally-parafrazisa, 1986 ill. 1989) máig éltetik – olykor groteszk felhanggal vagy iróniával – a pop art közvetlenségét és leleményességét a legszélőségebben művészietlen anyagok és módszerek útján.

De a pop art a 70-es évek elején induló életművek kezdő lépéseit is jelentette, mint Kocsis Imrének egy jellegzetes pop-témát igencsak szelíd erotikával megjelenítő Manekenjében (1971) vagy Banga Ferencnek az újrealizmus felhalmozás-esztétikájához, leltárszerűen összegyűjtött tárgyaihoz igazodó, de azokkal (Arman, Yayoi Kusama műveivel) szemben letűnt használati tárgyakat felvonultató Spiccvasgyűjteményébe (1970 k.). Másrészt a pop szemlélete megmaradt a vele párhuzamosan bontakozó konceptuális művészetben ill. az évtized végére concept artosokká váló, hamarosan külföldre távozó művészek munkásságában (Frey, Konkoly, Tót); az 1969-től nyomon követhető hiperrealizmusban; természetesen a pop és concept art összefonódása jegyében induló új nemzedék munkáiban, majd a neodadaizmusban, végül a posztavantgárd sajátos, új pop artjában. A továbbiakban elsősorban az új nemzedék konceptuális pop művészetére térek ki.

I.

Történetéből úgy tűnik, társadalmunk a 70-es években élt a mélyponton, amikor közösség a társadalmi lét semmilyen területén sem alakult ki. Így jelképként kiemelhető ideák vagy tárgyak (a „fridzsiderszocializmus” ellenére sem), de még személyek („sztárok”) sem léteztek. Közhasználatban állt és közismert jelképeink pedig készen kaptak és idegenek voltak, felmutatásuk mindennapos és kötelező. A pop arta fogékony művész tehát ezek vizsgálatába fogott, hogy eredeti értelmüket megtalálja, hogy kisajátítsa vagy elvesse és üzenetképpé tegye őket. Azonosítási kísérleteket végzett (a művek ezért gyakran fotódokumentációk), hogy találjon természetes gesztussal felmutatható értelmet bennük. Így a politikai jelképek konceptuális-szubjektív-művészi átértelmezése, az ideológiai réteg lehántása figyelhető meg az 1970-es évek jelképszerűségükkel, tematikájukkal a pop arthoz tartozó munkáin, Maurer Dóra 1971-es Utcakőakciójától kezdve.

Pinczehelyi Sándor 1972-es akciófotóival kezdődő „csillagvizsgálata” az utcakő (mint forradalmi szimbólum) és az ötágú vöröscsillag azonosításán keresztül (Az utcakő a prole-

tariátus fegyvere, 1973) tart rokonságot Attalai Gáboréval, aki a duna-parti lépcsőkön kialakított „kemény” csillagformát „lágy” és mulékony hóval tette egyáltalán láthatóvá, így egyúttal tűnékenyvé, relatívává, konceptuálisan tagadva jelkép voltát (Negatív csillag I–III. 1970). Míg azonban Attalai a pop lenyomattechnikáját is alkalmazva a csillag-jelvény (kitüntetés) negatívjával azonosította és utasította el kora hivatalos művészetét (A kultúra azonosítása. A szocialista kultúráért, 1972), Pinczehelyit a pophoz közelebb álló akcióiban a jelkép megtisztítása érdekelte. A jelképet politikailag defetiszizálta és művészi formaként vette birtokba utcaő-munkáiban Gulyás és Pauer Gyula. Pinczehelyi a személyessé tételen keresztül próbált eljutni a sarló és kalapáccsal folytatott kísérleteiben a jelkép értelmének megújításához (1973, szitanyomatok). Micsoda óriási távolság választja el ezeket a sajátos problémákat hordozó műveket például a csillagokként és csillagokkal sztárokat favorizáló amerikai munkáktól (P. Philips: Csak férfiaknak, MM és BB főszereplésével, 1961), de még a sztárkultuszba belekóstoló magyar pop artosokétól is (Konkoly: UGARRA-GU)!

A korábban Tót (és Korniss Dezső) festményein felbukkant nemzeti trikolór popos, kisajátító gesztusként került kultúránk szimbólumértékű tárgyaira. A kenyeret az osztrák önkényuralom óta nemzeti jelképként („magyar nemzeti házikenyér”), a népköztársaság megalakulásától politikai szimbólumként (új alkotmány = új kenyér) kezelő ideológiák helyett a földműves kultúrák aratás utáni rítusaihoz kötve, eredeti értelmében, hazai terméként mutatta fel Kéri Imre Kenyércimke c. makói szitanyomatán (1978), mellérendelve a piros-fehér-zöld színsávot. Majd Pinczehelyi 1979-ben indított el egy sorozatot, szintén Magyar kenyérrrel (s az ugyancsak rituális természetű karácsonyi beiglivel: Karácsonyi lap, 1982), valódi pop artos jelképpé stilizálva s háromszínű márkajeggyel látva el mezőgazdasági termékeink javát (Pzf paprika, 1981 stb.). „Honfoglalása” végül egész kultúránkra kiterjedt (Pzf tájkép, installáció, 1983), függetlenségét-identitását jelezve a fogyasztói és az ideologikus társadalmak (a Coca-Cola és az ötágú csillag) között (Pzf hal, csillag, Coca-Cola, 1981). (A fennálló azonosságokat megkérdőjelező konceptuális művészetben a trikolór egészen más jelentésű. Erdély Miklós 1984-ben a közlekedési lámpák három színét azonosította a kultúrpolitika három kategóriájával – tiltott, túrt, támogatott –, így nemzeti sajtósággként jelenítve meg ezt.)

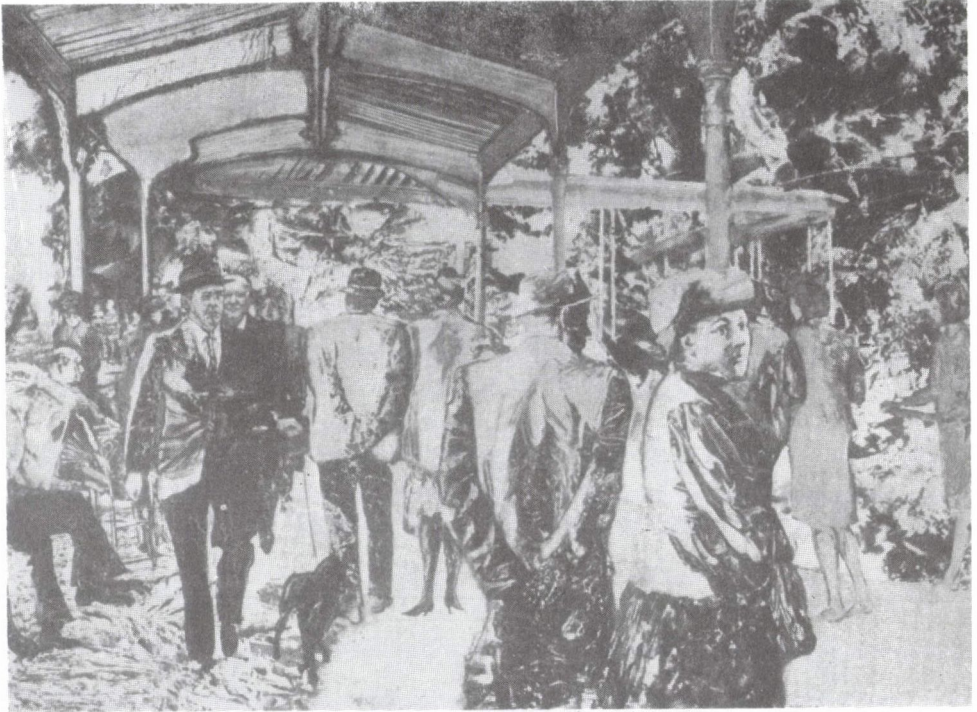
Azonosítást végzett Nagyvári László is, amikor „sztárképein” (Rákosi, Rákóczi stb.), Azonosítási panoptikum c. szitanyomatos portrészorozatán az ismert arcokat megkopaszítva egymással azonosított hősöket, terroristákat, diktátorokat. Ez az értékeket megkérdőjelező konceptualitás különbözik a pop art egyértelmű sztárportréitól. A figura karakterét felerősítő kettőzés révén sajátos a warholi figurassorozásra (Háromszoros Elvis, 1962) rímelő Kemény-féle duplikáció, az évtized egyetlen igazi magyar sztárportréja (Két Garas, 1978). Kelemen Károly nagyméretű radírfestményein már az avantgárd kiemelkedő személyiségei jelennek meg (Duchamp, Beuys). Felnagyításukkal, egyedi eljárással roncsolt képmásaikkal nem a közérzület, hanem a személyes viszony, talán a tranzavantgárd kap hangot (Beuys fojtogatás – ego tetoválás, 1979). Gulyás Gyula későbbi szoborportré-sorozatán viszont a pop alkotó és kedvelt sztárjai már magának az irányzatnak rekonstruált stílusjegyeivel jelennek meg, a pop emlékműveiként, igaz, itt-ott színezett gipszből, de meghazudtolva a pop jelenközpontúságát, mulandóságát, emlékmű-ellenességét (A. Warhol, 1983).

Pauer Gyula ugyancsak „mozgalmi” szimbólumhoz nyúlt Tüntető táblaerdő c. kompozíciójával (1978, hivatalos utasításra lefűrészelve a nagyatádi szoborparkban). A megszokott, hivatalos jelszavakat hordozó felvonulási transzparens-forma a rávéssett, ugyancsak szokatlan, mert személyes és művészetre vonatkozó gondolatok révén azonban megújult. A szokatlanságból fakadó humorral (a gondolatok „forradalmi rohama”) és a gondolatok

eltárgyasításával a konceptualizmus új plasztikai és téralkotó lehetőségeket fedezett fel, hasonló a pop environmentális vagy installációs kompozícióéhoz. Gulyás Gyula Brigád c. dunaújvárosi csoportkompozíciója éppen ellenkezőleg: a négyszögletes keretbe csoportképként foglalt, frontálisan sorakozó, vas sziluettekkel jellemzett, de arcnélküli tömeg stabilitásával változtatja banálissá a „forradalmi munkásosztály” megszokott, közhelyes, dinamikus ábrázolásait (1979). A jelnek és értelmének a magyar társadalomban tapasztalható ellentmondásos összetettsége vezethetett végül Lux Antal Jelek és funkciók c. ofszetso-rozatához (1980), mely az összefüggéseiből kiragadt feliratok, jelek groteszk érthetlenségét dokumentálta. De továbbél az a pop artos közvetlenség is, mely a talált tárgyat festői gondolattal, valamely banális tárggyal azonosítja (Altorjai Sándor fa Dinnyéje, 1978).

A 70-es évek magyar pop artjának a történelmi érzékenység talán a legsajátabb jegye, hiszen maga az irányzat ahistorikus. A 70-es évek konceptualizmusa pseudo-tárgyak sorát hozta létre, melyek között számos történelmi jelkép jelent meg, amiből úgy tűnik, a nemzeti tömegkultúra a történelmi tudatban él. (Ez az évtized a történettudomány, a történelmi forráskiadványok virágkora is Magyarországon.) A politikai jelentudattal szoros szimbiózisban élő történelmi tudat a pseudo-tárgyak pop artos vonásai révén felszabadulni látszik az ideológiák súlya alól. Hiszen a művek legszembetűnőbb vonása a defetiszizálás, depolitizálás és defunkcionálás a szokatlan, a valóságos tárgyat alkotó anyagnak valamilyen ellentmondó materiák révén. Kéri Ádám fából készült töltényei, Szilasi Anna gyapjú Téli kokárdája (1976), Szenes Zsuzsa gyapjúhímzéssel kialakított gázálarca (Ami korábban használati tárgy volt, most dísz, 1975), Pázmándy Antal rózsákkal kifestett kerámia gázálarca öltöztetett, rózsaszín, Sérült próbababája (1982) egészen Kungl György katicabogarakkal telepíngált Lenin-mellszobrái (Csurunga, 1989), a töltényhüvelybe világító rózsaszín szájrúzt festő Hérics Nándor Punk c. képéig (1987) sajátos vonulatát alkotják a magyar pop artnak. (Képző- és iparművészet határainak elmosódását jelzik a felhasznált anyag révén átértelmezett köznap tárgyak: Pázmándy Antal TV-képernyőt formázó kerámia-kenyere – Mindennapi kenyérünk, 1982 –, Kéri Ádám erotikus fa árammegszakítói – 1977/78 –, Gulyás Kati embriókat formázó textil Babokja – 1986.)

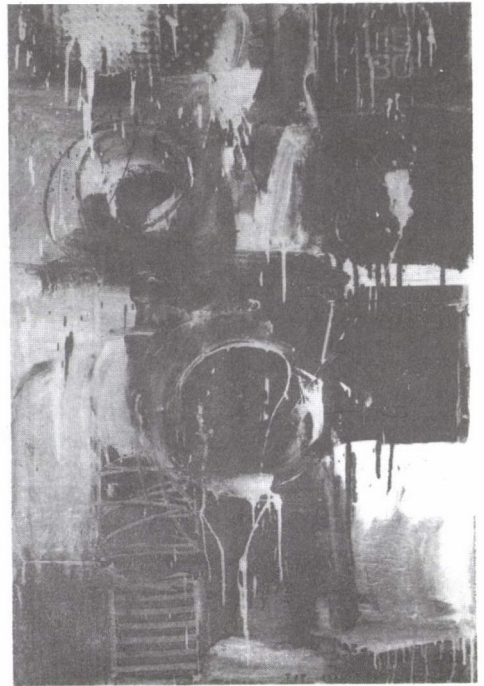
A pop art e második virágkorában historizáló ikonográfia is kimutatható. Haraszty István ready-made-je, a Bilincs című és Távoból vezérelhető alcímű mérőműszer (1974) a játékos formaazonosításon túl egy konkrét (kultur)politikai szituációra utal. Habár a tárgy maga közönséges és semmitmondó, lényege épp ezért általánosítható, vonatkoztatható mindenkire, mint egykor a bilincses történelmi hősök képei az országra. Ez a szituáció lehet az ideológiailag ellenőrzött művészeté vagy a külső nagyhatalom által ellenőrzött ország politikai életé, ami tehát súlytalanná válik a tárgy banalitása révén. A ready-made azonosítása egy egészen más jelentéssel különbözik az azonosítás szükségét nem is ismerő, a dolgokat nevükön nevező nyugati pop arttól. De azért van egyetemes jelentése: a mai ember kívülről irányítottágára is utalhat, mint feloldható közhelyre.) Hasonlóak Galántai György talpas szobrai (1975-től). Az ipari hulladékvasakból alakított kompozíciók (Két lépéskonzerv, 1977, Helybenjáró stabilmobil, 1979 stb. (eleinte a dunaújvárosi, majd a győri művésztelepen készültek. Motivumaikban Kemény Györgyre, Tót festményeire, sőt az első magyar happeningen összetákoltt, mozdíthatatlan kerékpárra utalnak vissza, így anarchista-dadaista és pop art jellegűek. Miközben a magyar valóság (haladás helyett maradás a 68-as reformok befagyasztása óta) megcsúfolja a forradalmi menetelés romantikus-avantgardista magyar ikonográfiáját (Madarász Viktor: Zách Felicián, 1859 – Derkovits Gyula: Menetelők, 1930), ezek a művek, kimeríthetetlen ötletességgel a megcsúfolást teszik nevetségessé.

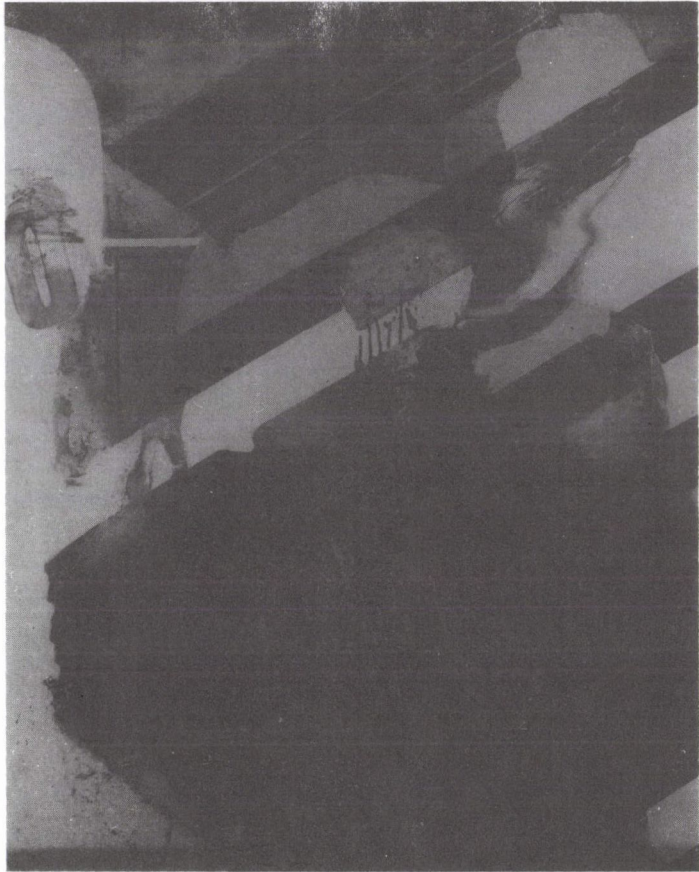


1. Konkoly Gyula: Gyógyfürdő parkja. 1964. o.v. 120x160 cm

2. Tót Endre: Az utcán. 1965. o. kollázs, 40x50 cm

3. Tót Endre: Cím nélkül. 1967. MNG





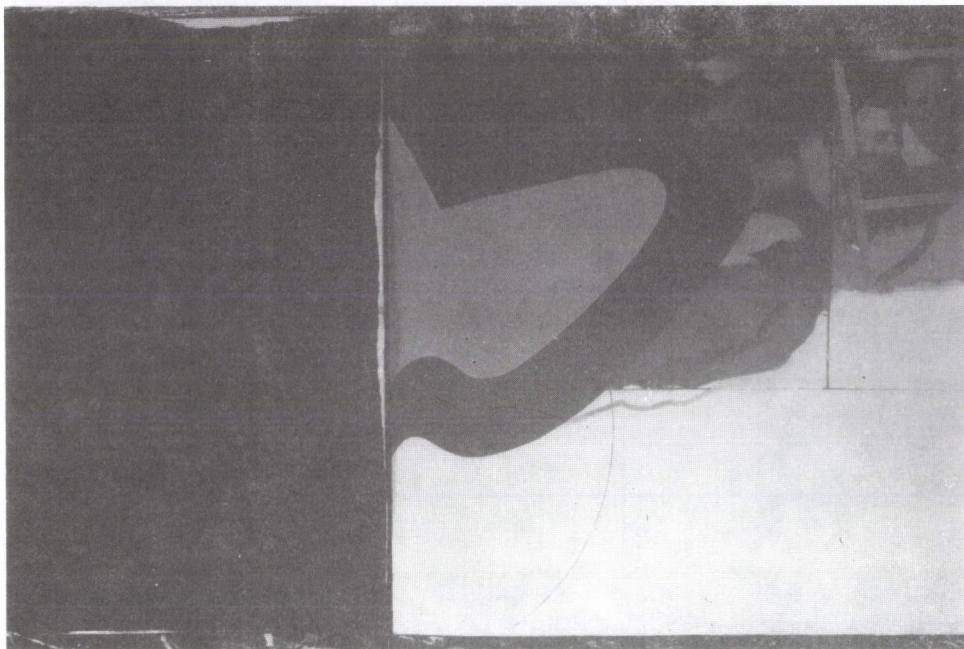
4. Lakner László: Tanulmány egy cigarettázóról. 1967. MNG

5. Altorjai Sándor: Süllyedjek felfelé (integető) 1967. o. farost, vegyes technika, 305x342 cm MNG



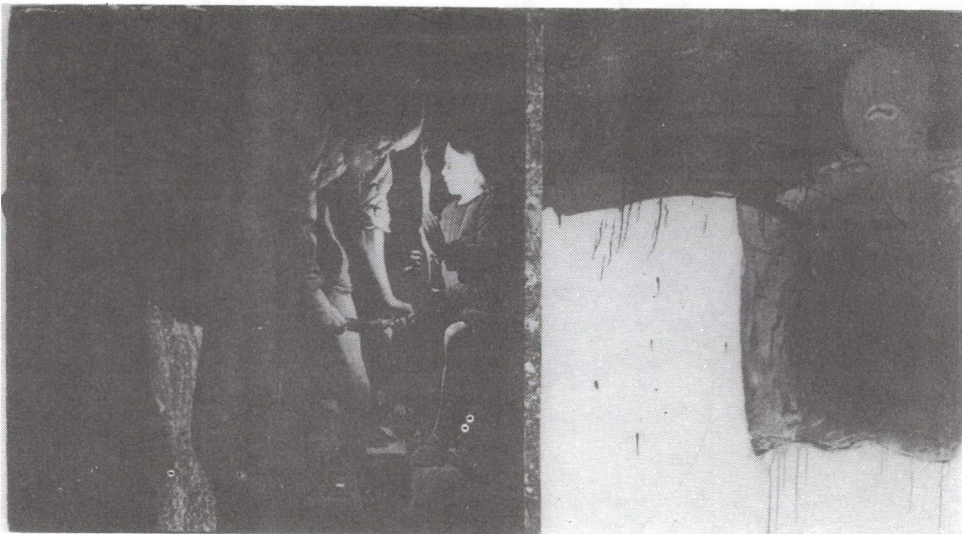


6. Lakner László: Rembrandt-tanulmányok. 1966. o.v. 130x100 cm



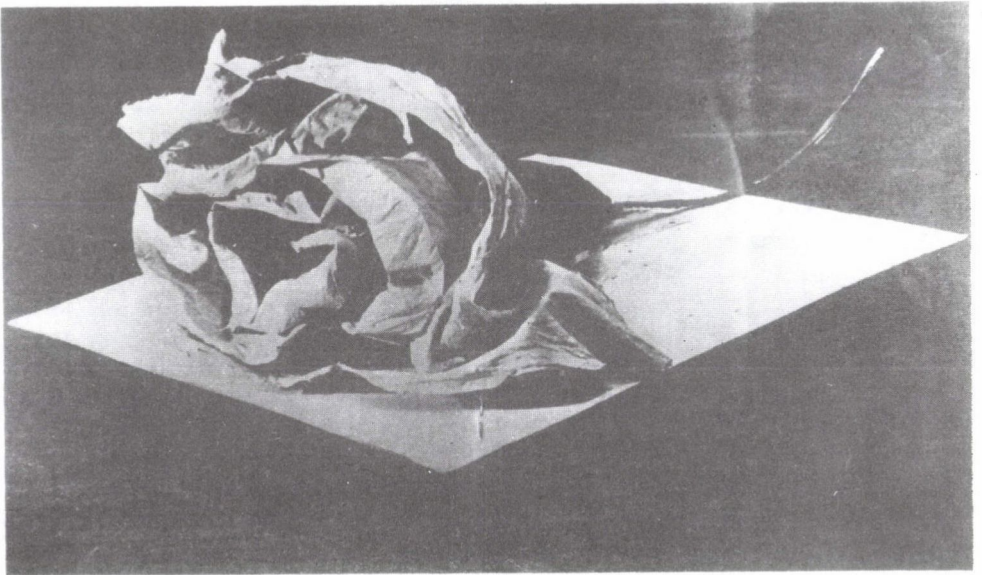
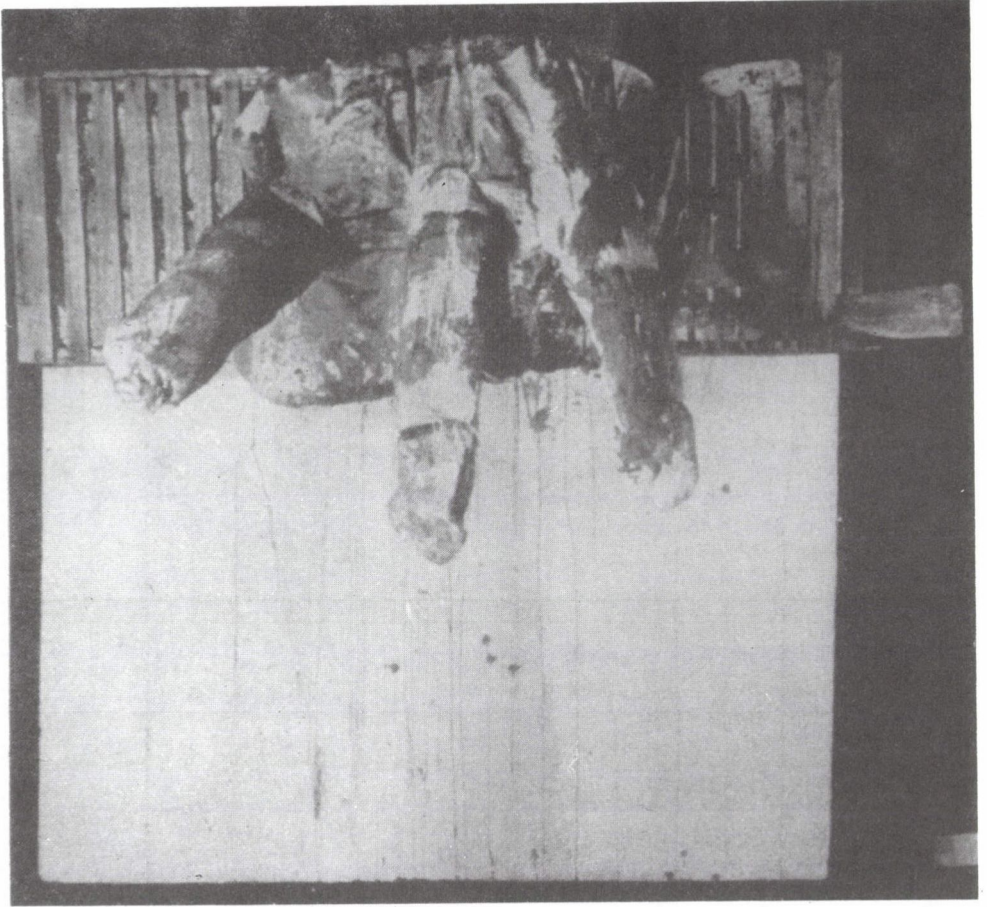
7. Konkoly Gyula: Tulp doktor anatómiai leckéje. 1967. MNG

8. Konkoly Gyula: Szent József a gyermek Jézussal. 1967. vegyes technika, 133x157x10 cm Székesfehérvár, István király Múzeum

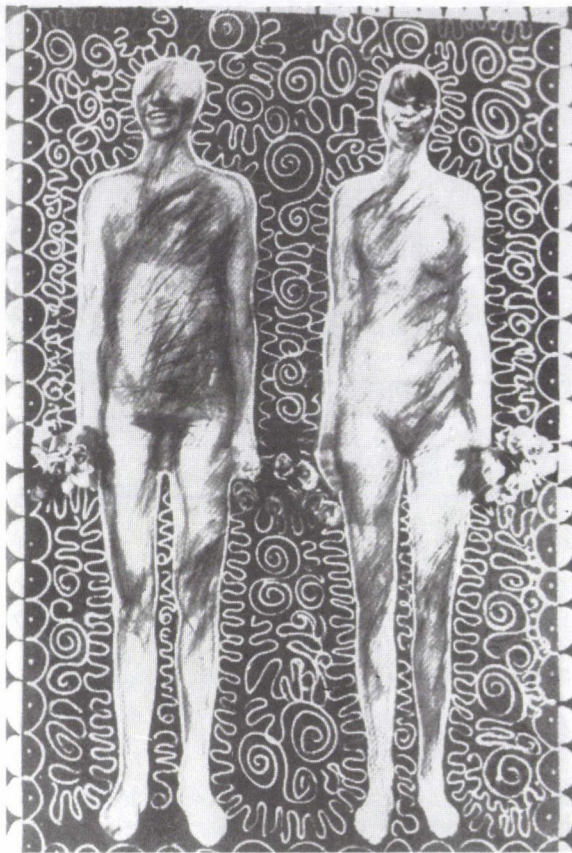


9. Konkoly Gyula: Főiskolai tanulmány. 1968. objekt, 130x120x200 cm ►

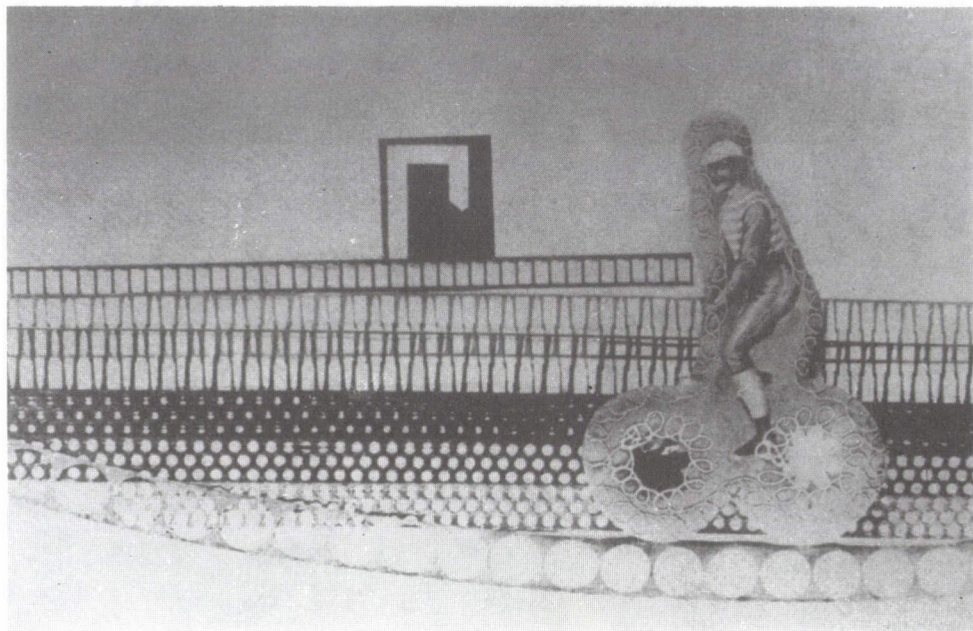
10. Konkoly Gyula: Rózsa Goethének. 1968. o. zsákvászon, 150x150x40 cm ►



11. Keserü Ilona: Pár. 1967. o.v. applikáció, grafit, 195x135 cm



12. Keserü Ilona: Út a városba. 1968. applikáció, 35x52 cm

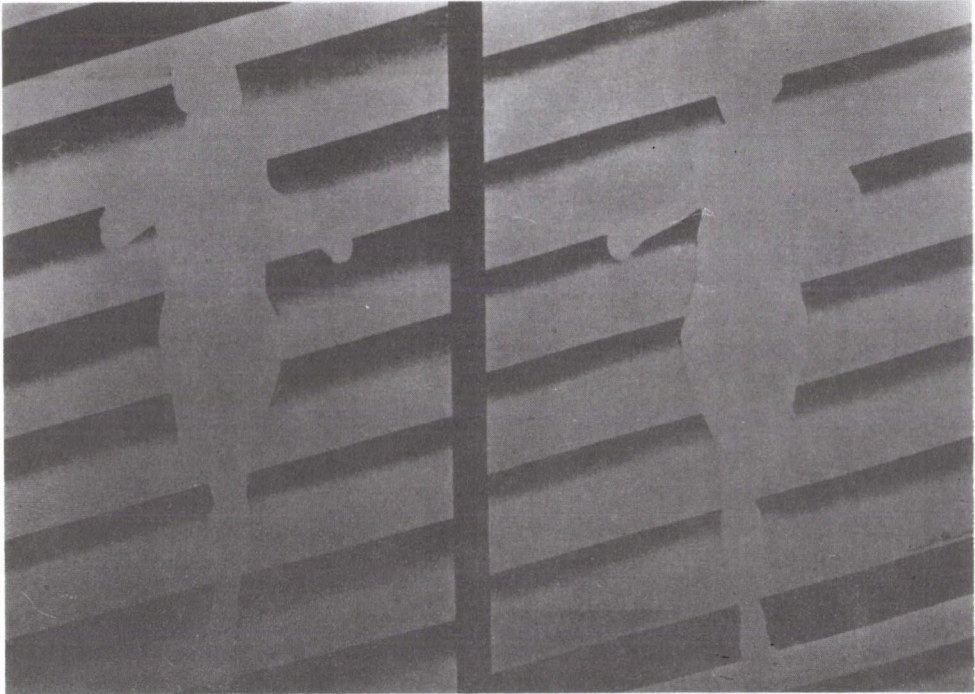




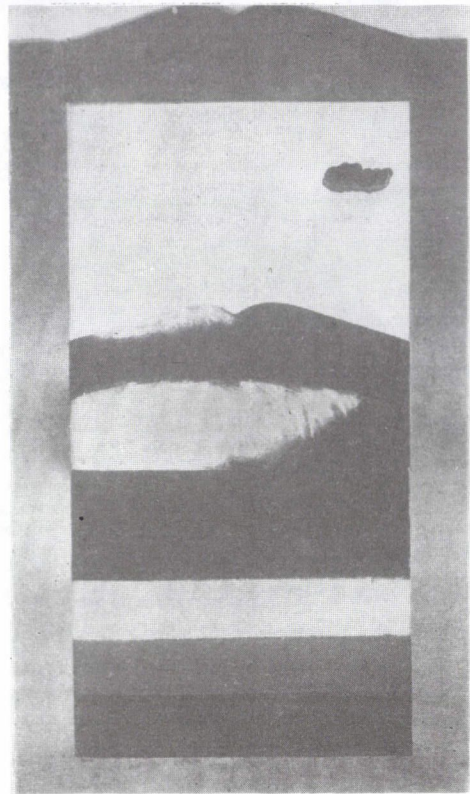
13. Méhes László: Lajos (Mazsola). 1968.
tészta, textil, m: 40 cm



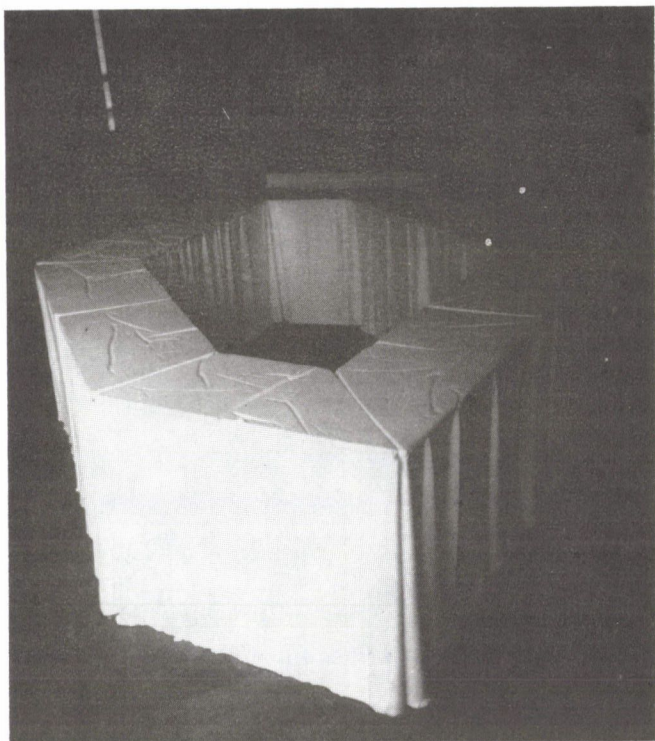
14. Frey Krisztián: 3180 (Kombiné). 1969.



15. Tót Endre: Futók. 1969.



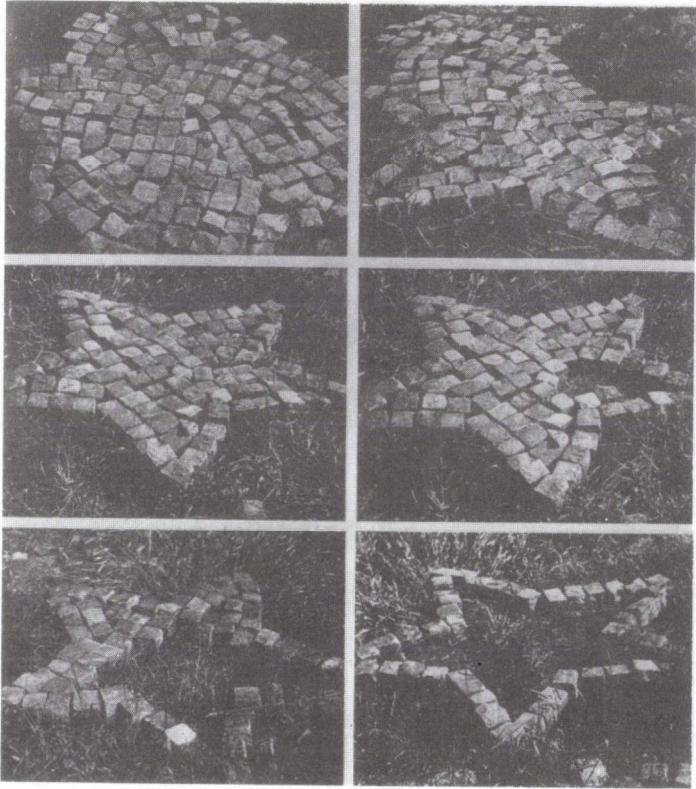
16. Lakner László: Száj-variáció. 1969.



17. Jovánovics György: Environment a Fényes Adolf teremben. 1970.

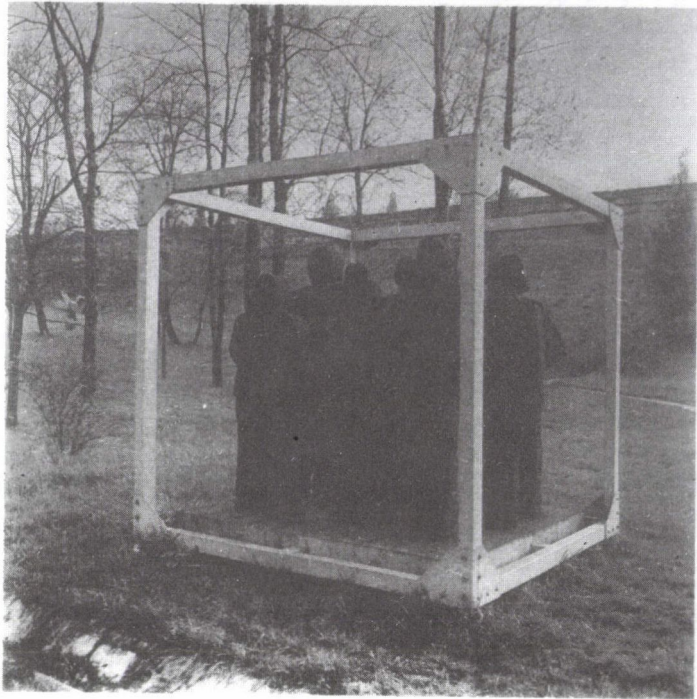
18. Major János: Sírkövek. 1971–72. fotó

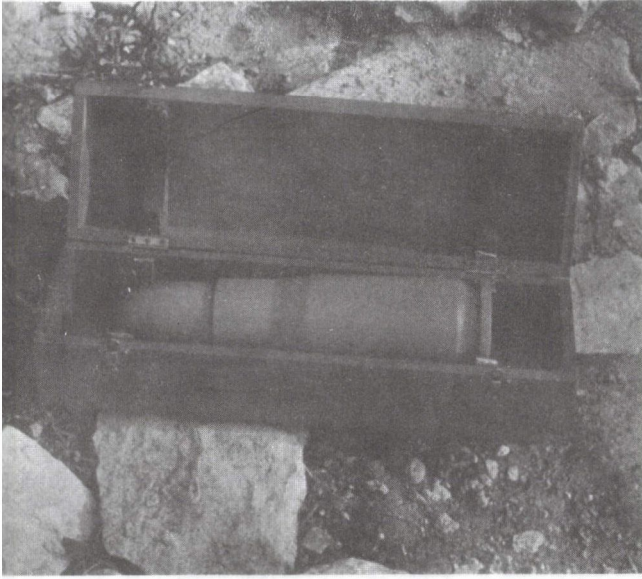




19. Pinczehelyi Sándor:
Csillag (utcakő). 1972. ak-
ciófotó

20. Gulyás Gyula: Brigád.
1979. 250x250x250 cm
Dunaújváros, szoborpark

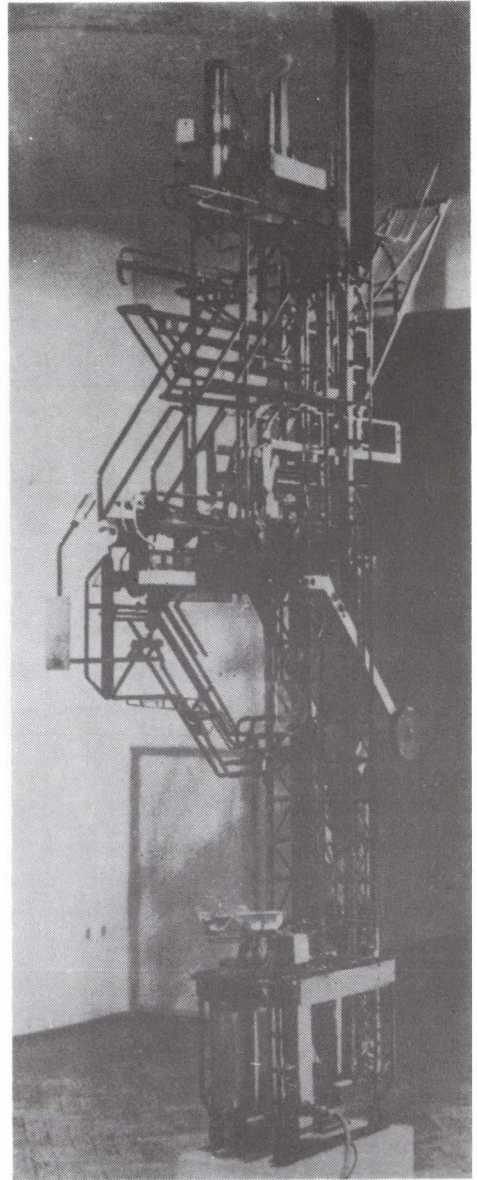




21. Kéri Ádám: Tölténydoboz I. 1977. fa, 31x48x12,5 cm

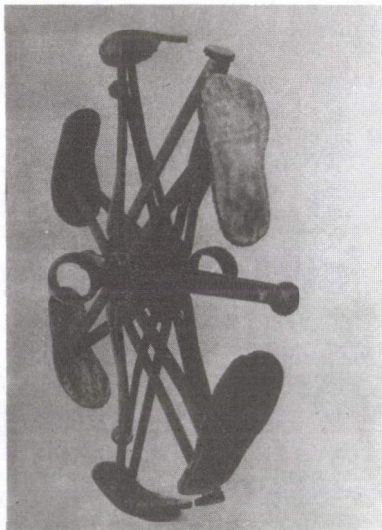


22. Szenes Zsuzsa: Ami korábban használati tárgy volt, most dísz. 1975. gyapjúhímzés, 18x15x15 cm



23. Haraszty István: Fügemagazó. 1970. acél, réz, plexi, elektromechanika, 250x150x30 cm. Duisburg, Lehbruck Museum

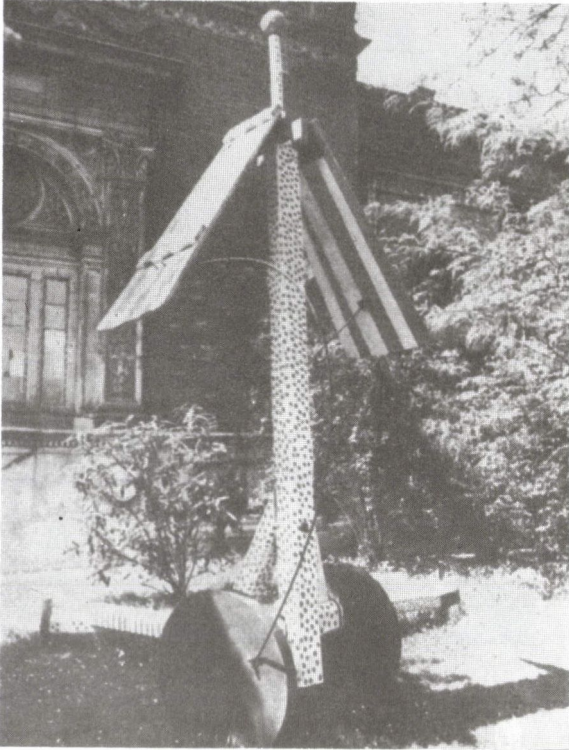
24. Galántai György: Féltlépő. 1975. vas, ϕ 80 cm



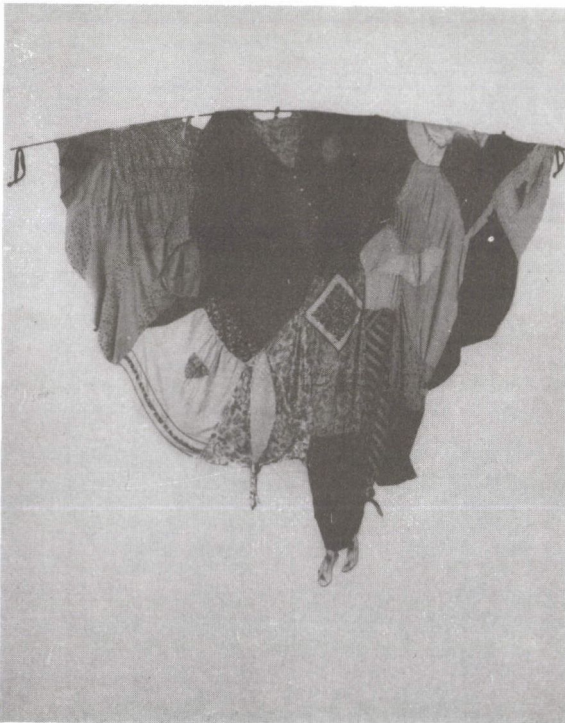
25. Újházi Péter: Jellasics futása. 1973. Székesfehérvár, István király Múzeum

26. Helyettes Szomjazók (Fekete Balázs – Várnagy Tibor): Siralomház (Munkácsy Mihály nyomán) – Hazám, hazám sorozat II. 1986. vas, fa, 4,5 m²





27. Samu Géza: Szitakötő. 1974.



28. Várnagy Ildikó: Ízisz a táncversenyen. 1988. applikáció



29. Nyári István: Cím nélkül. 1980. szita,
32x45 cm

30. Gulyás Gyula: Marilyn Monroe. 1983.
gipsz, plexi, 181x50x40 cm



II.

A 70-es évek közepén jelentkező új, dadaista szemlélettel dolgozó generáció számára ez a konceptuális, a pseudo-struktúrát és -működést groteszk szerkezettel és alkalmatlan anyagokkal neveltségessé tévő tárgykonstruálás már magátólértetődő módszer volt (Bukta Imre: Műanyagból tiszta búzát készítő cséplőgép, 1975, Mezőgazdasági gép a köztisztaság szolgálatában, 1977). A 60-as évek végének pop artja, a 70-es évek konceptuális vagy szubjektív természetű pop art-változatai után egy újdadaista hullám elindítójává vált. Ebben a hullámban a neoavantgárd abszolút jelenidejűsége mellett (ami tehát elutasította a haladás avantgárd gondolatát) az alternativitás felmutatása jelent új minőséget, értéket (Lois Viktor: Új magyar járműprogrammal a technikai haladás nyomában: Szöcskebicikli, Anarchista bicikli, 1986).

Az új dadaizmus narratív nyelvében a történelmi szimbólumok eredeti, mindennapi környezetükbe kerültek vissza, nyomasztó súlyától szabadulva meg (lásd Pinczehelyi pfzcsendéleteit). Ilyenformán a pop art environmentális érdeklődése különös ikonográfiával bontakozott ki Magyarországon. Dózsa parasztjainak kaszái Derkovits lázadóinak kezéből visszakerültek a mezőre mint „zsebkaszákat” Bukta Imre environmentjeiben (1980). A forradalmi gondolat bagatellizálása vagy általánosítása, esetleg felszámolása ez? Az alternatív interpretáció lehetősége új, a pop art egyértelműségénél nem kevésbé felszabadító hatású sajátossága a belőle kinövő újdadaizmusnak.

A graffitti (egy új primitivizmus) megjelenése tovább árnyalta a pop art dadaista szellemű utóéletét. Igaz, graffitit „ábrázolt” már Méhes László (Palánk, Lacházai emlék, 1967), és graffitti volt az a személyes gesztus is, amivel Tót vagy Frey teleírták saját műveiket, amiből műveik összeálltak, de anélkül, hogy a falfirkák „stílusát” átvették volna. A graffitti ilyen értelmű felhasználása újabb jelenség. (Szöveges gyűjteményt tett közzé Háy Ágnes: Hülye, aki elolvassa. Mozgó Világ, 1980, fotografáltat Bakos Zoltán–Kiss Mihály: Budapesti falfirkák. Fényes Adolf terem, 1986). Ez a „talált”, primitív stílus átlenyegítette a historizáló témákat: az esetben formák révén, a gyermekrajzstílussal látszik igazán populárisnak, kortársinak történelmünk (Újházi Péter: Jellasics futása, 1973, Párvialdal, 1976). Másfelől a szubkultúra eszközeit használó művész hitelesen szóló társadalmi jelenségekről, a tömeg kultúrájáról. Ez méltán irritálta az avantgárdot magas művészetként éppen elfogadni készülő kultúrpolitikát, különösen, ha aktivistának mutatkozott (Wahorn András A miniszter Mercedesese elhalad az 1124. számú italbolt előtt, 1978).

A valósághoz szorosan kötődő, annak elemeit és nem művészi eszközöket használó újdadaizmus idejére a nyugati tömegkultúrát (a popkultúrát) is elurulta a szubkultúra, ami egyenesen otthonra lelt itt, az elmaradottság miatt virágzó szubkultúrák hazájában (lásd a gyöngyösi mezőőr háztartási hulladékokból összerótt házát). Az alkotók nemcsak felhasználták a populáris szubkultúra különféle elemeit, de maguk is egyszerre művelték, egyesítették „műfajait”: (punk) zenei előadásaik (primitíven) díszletezett térben elhangzó (brutális) költői szövegek (lásd az 1978-ban alakult A. E. Bizottság működését). Vagy fordítva: rockzene hallgatása közben készültek közös műalkotások (Méhes Loránd – Vető János koncert-tárlatai 1980-tól), amiket populáris jelek borítanak el. De a pop artéhoz hasonlóan klasszikus műfajú táblaképek is a legköznapibb jelekből épülnek (ef Zámbo István), s néha éppen a több-értelműséget kihangsúlyozó egyértelmű feliratot is kapnak (Wahorn: Mindenki megesz valamit stb.). Az új primitivizmusnak ez az élet szinte minden körére kiterjedő motívumkincse-ikonográfiája külön feldolgozást igényel.

A 70-es évek magyar pop artjában különös, mert egyetlen motívumból áll és a népi játékok elvére épül Samu Géza óriási, festett fa, tologatható Szitakötője (1979). Benne a populáris a paraszti kultúrával találkozott. Ugyancsak különösek Várnagy Ildikó munkái, mert

személyes és egzisztenciális jelentőségüknek mutatják a leghasználhatatlanabb hulladékot, a legjátékosabb, legközhelyszerűbb jeleket is (Fű és hajam, vas, műszál, 1977–82, Hazám, faszobor, 1974). Mágikus jelentésű minden, a falvédők mintájára vászonra varrott szava (12 szó, 1978 k., Szavak, 1981), rituális célú a személyes ruhadarabokból applikált Férfiszőnyeg, Nőszőnyeg. Igazi ikon, megidéző erejű a használt szoknyákból, cipőkből, hímzésből applikált hatalmas palást, a szombathelyi rendezvényekre utaló Ízisz a táncversenyen (1988).

III.

Applikált textilkompozícióik és festményeik formavilágával, színeivel már egy rekonstruált pop art stílust alakítottak ki Méhes Loránd és Vető János a 80-as évek elején, amit ők posztmodernszociálimpresszionizmusnak, mi poszt pop artnak is nevezhetünk (Munkázásló, 1983, Két szív egy pár, Összecsendül két pohár, De nehéz az iskola TV!). A felhasznált elemek (szívek, gyöngyök, flitterek ill. világító színek) érzéki gazdagsága (Szerelmezásló, 1983) Keserü Ilonának a 60-as évek végén készült, varrott, gubancos, csillogó, vásári mézeskalácsokra és vitrinek emlékeire visszautaló munkáit, azok mágiáját idézik fel (Alak, 1969). Míg installációik barbár, primitív rítusok kellékeinek tűnnek (Pinceszoborkert, kiállítás a szentendrei Vajda Lajos Stúdióban, 1982: Jelenkert, Jövőkert): a színes porok, drótok, kövek, tollak, alkatrészek, csontok stb. a jelen teljességét hozzák egy szintérré.

Gulyás Gyula már említett szobrain, Marilyn Monroe-sorozatán kívül az utóbbi években Vácsi Miklós elevenítette fel egy sajátos pop art képtípust: az ábrát (lásd A. Warhol: Fox Trot, 1961, R. Lichtenstein: Cézanne feleségének portréja, 1962) úgy, hogy korabeli, meglehetősen banális, de népszerű ábraanyagot, ti. nyelvkönyv-illusztrációkat nagyít fel festményein. A vonalas rajzú város- és sportképek s a szószedet számai nagyjából egynemű színfelületen jelennek meg, festőileg lágyítva az egykori pop art ábrák szigorát. Hasonló eszközökkel él, hiperrealista képei után, Fehér László, ám a festett helyszínébe rajzolt áttetsző, ábraszzerű figurák szürrealisztikus, szubjektív emlékképek, így valójában nem a poszt-, hanem a transzavangárd képviselői. A pop magyarországi ikonográfiáját és festői problematikáját eleveníti fel Károlyi Zsigmond Cigaretta c. festménye (1989). A banális téma, a sötétben felvillanó fényben látható arc a Rembrandttal játszó Laknert juttatja eszünkbe, de a kép festőisége inkább a „klasszikus” festészet asszimiláló erejéről, a konceptuális művészet (s a fotó mint médium) beszippantásáról tanúskodik, nem úgy, mint a festészetnek ellentmondani kívánó pop art. E művek – s a kivételek – révén napjaink posztavangárdjában a pop art évei és utóélete után harmadik virágkorát szemlélhetjük Magyarországon.

(A dolgozat a Képzőművészeti Kiadónak 1985-ben felajánlott, majd ott 1986-ban visszatartott kézirat változata.)

Katalin Keserü: Pop-art in Ungarn

Die Pop-art gelangte in Ungarn in der zweiten Hälfte der 60er Jahre des 20. Jahrhunderts nach einer kurzen, den Einfluß des französischen Nouveau Réalisme und des abstrakten Expressionismus zeigenden Periode zur Entfaltung. In ihrem künstlerischen Instrumentarium knüpfte sie gleichermaßen an das Erbe des Surrealismus und an die Abstraktion (Gestenmalerei, hard edge) und wendete – als Teile der Werke – sowohl naturalistische als auch realistische gegenständliche Elemente (ready made) an. In ihrer Technik spielten – neben Montage und Vervielfältigung – Applikation und Assemblage eine wichtige Rolle. Hinsichtlich der verwendeten Stoffe war die Gegenstandsformung aus weichen Stoffen charakteristisch. In Ungarn erschien also eine Pop-art, die sowohl mit der europäischen als auch mit der amerikanischen Pop-art verwandte Züge aufwies. In der Ikonographie sind jedoch neben der Hinwendung zum turbulenten

Großstadtleben auch gewisse Besonderheiten: die Motive des Provinziales, die Gemeinplätze der untergegangenen bürgerlichen Kultur sowie die Körperbezogenheit zu entdecken, was sich aus der sozialökonomischen Rückständigkeit des damaligen Ungarn erklären läßt. Dazu trat noch auch die Problematik, die Traditionen der Kunst umzuwerten, kräftig hinzu. Mit einigen Werken erschien auch die aktivistische Variante der Pop-art.

Nach den beachtlichsten Ausstellungen der Epoche (Iparterv I–II, 1968, 1969) entstand in den 70er Jahren eine ausgeprägt konzeptuelle Pop-art vor allem durch die Hand einer neuen Generation und durch die konzeptuelle, subjektive und künstlerische Umwertung sowie Abklärung der Zeichen und Symbole. Die Depolitisierung und Defetischisierung vor allem politischer und historischer Symbole sowie derer der Arbeiterbewegung vollzogen sich durch eigenartige „Identifizierungs“-Übungen, wobei das Photo, die Photoreihen, die Pseudogegegenstände eine große Rolle bekamen.

Der Neoprimivismus, der in der zweiten Hälfte der 70er Jahre mit den Elementen der Subkultur auftrat, wertete mit ihrer Narrativität und ihren alternativen Interpretationsmöglichkeiten diese Symbole noch weiter um und befreite sie vom historischen Ballast. Seltsam war in dieser Periode auch das Erscheinen der volkstümlichen Sachkultur sowie die Beglaubigung der ritual-magischen Beschaffenheit der Pop-art durch Zeichen persönlicher, existentieller Bedeutung.

An den Anfang der 80er Jahre läßt sich eine neue Erscheinung, die Stilrekonstruktion der Pop-art, datieren, die unter den zeitgenössischen post-avantgardistischen Erscheinungen als Post-Pop-art zu bezeichnen ist.

Es kann also festgestellt werden, daß die Pop-art in Ungarn auf eine – bisher unbekannte – überaus reiche Geschichte zurückblickt.

1. A struktúraelvű művészet jelensége a hatvanas évek egyetemese művészetében

Az absztrakt expresszionizmus és informel hatalmas viharai és lassú lecsendesülése után, az ötvenes évek harmadik harmadában, új művészeti szemléletrendszerek tűnnek fel mind az Egyesült Államokban, mind Nyugat-Európában. Ennek a szemléleti változásnak központi mozzanata a személyességtől és az expresszivitástól való határozott elfordulás, mégpedig a személytelen, objektív, „hűvös” és anti-expresszív, tárgyias rendszerek felé. Az ötvenes évek második felében, Jackson Pollock 1956-os halála után, az absztrakt expresszionizmus indulati-érzelmi telítettségű vonulata helyett a meditatív, nem személyes gesztusokkal közlő, „hűvös” és visszafogott vonulat erősödik meg. Legjelentősebb alkotói Mark Rothko, Barnett Newman és Ad Reinhardt. Az ő művészetük, valamint Helen Frankenthaler és Morris Louis festészete már átvezet a hatvanas évek legjelentősebb nonfiguratív vonulatához: az ún. „festőiség-utáni absztrakció” művészetéhez.¹ Ez a számos különböző irányzatot magába foglaló gyűjtőfogalom mindazokra a jelenségekre vonatkozik, amelyek szemben állnak a „festőiség”, azaz a személyes festői gesztus érzelmi-indulati tartalmakat hordozó kifejezőmódjával. A „festőiség” nem más, mint az absztrakt expresszionizmus: a festői gesztikuláció személyes, pszichikai jelentésrétegeket felszínre hozó kifejezőerején alapuló művészet. A „festőiség-utáni absztrakció” művészete fontosabbnak véli az objektív, személytelen, egzakt módon meghatározott plasztikai rendszerek felépítését, mint a személyes lét és érzelmi-pszichikai állapot kifejezését. A „festőiség-utáni absztrakció” tehát érzelem-ellenes, kifejezés-ellenes, személytelen és struktúraelvű. Nem szubjektív festői gesztusokban, hanem objektív plasztikai rendszerekben gondolkodik. Ezért is nyúl szívesen a geometrikus formákhoz – de ez korántsem kizárólagos. A geometrikus absztrakció új irányzatai, a „hard edge” („kemény él”) művészet, a „primary structures” („elsődleges szerkezetek”) művészete, a „minimal art”² és a különféle technicista irányzatok csupán mint a legkézenfekvőbb jelrendszer nyúlnak a geometrikus jelekhez, de ezek mellett, ezekkel az irányzatokkal párhuzamosan, olyan kifejezőmódokat is találunk, melyek nem alkalmazzák a geometrikus formákat. Az absztrakt expresszionizmus filozófikus, „hűvös”, meditatív vonulatának alkotói már az ötvenes években eljutnak a nagy, homogén színmezők mozdulatlanúságot és időtlenséget sugárzó vizuális világához, s ebből nő ki a hatvanas években a „festőiség-utáni absztrakció” jellegzetes „colour field” („színes mező”) festészete, ahol az egy-egy színnel kitöltött, minden ecsetnyomot nélkülöző, személyes gesztust felszámoló, nagy és homogén színfelületek uralkodnak. Ellsworth Kelly, Jules Olitski, Larry Poons, Allan Cote, valamint a késői Barnett Newman, Mark Rothko, Ad Reinhardt „színes mező” festményei a szín plasztikai energiáit aknázzák ki és teszik a festői alkotófolyamat abszolút értelmévé. A szín itt nem egyszerűen valaminek a színe, hanem önmagában strukturális jelentőségű, minőséget teremtő vizuális energia. Ezért színeik testet alkotó, teret szervező színek; melyek ráadásul – a homogén felületek belső sugárzása által – mintegy kiáramlanak a külső térbe, s bevonják szellemi körükbe a külső valóságot is. Végtelenen tiszta, személytelen, rezdületlen, tárgyszerűen kemény színmezők ezek, melyekben a néző nem a művész személyes érzelmvilágának kifejeződését fedezheti fel, hanem a dolgok, a dologias jelenségek, a kemény és objektív „plasztikai tények” hatalmát. A „colour field” művészet a szín felfokozott belső

energiái által vizuális rendszereket teremt, melyek kizárólag a szín minőségteremtő erején alapulnak. Az alkotó eltűnik az általa létrehozott „dolgszerű szín-tárgyak” mögött, nem akarja saját személyiségét előtérbe állítani, hanem a struktúrát kívánja önmagában demonstrálni.

Ugyanez a személytelen, érzelem-ellenes, antiromantikus művészi magatartás jellemzi a struktúraelvű művészet forma-központú vonulatait, az elemi geometrikus formákból építkező, agresszív forma- és színkapcsolatokat teremtő „hard edge” („kemény él”) művészetet és az intellektuális „minimal art”-ot. A formalista irányzatok közös sajátossága a végletes egzaktásra való törekvés, a kivitelezés és a személyes közreműködés láthatatlanná tétele, a plasztikai formák mindenfajta érzelmi-hangulati és asszociatív jelentésének teljes felszámolása, a szerkezeti tisztaság és következetesség megteremtése. Ugyancsak fontos mozzanat – különösen a „hard edge” művészet esetében – a nagyvárosi, technikai civilizáció ipari tárgyai agresszivitásának, tolakodó, harsány, kíméletlen, kemény anyagszerűségének, dolgszerűségének átvétele a műalkotásba. Frank Stella, Kenneth Noland, Al Held, Jack Youngerman „hard edge” művei absztrakt, geometrikus formák, ám harsány színességük, borotvaélesen kimetszett vonalaik, a hagyományos táblaképet felszabdáló ún. „formázott vásznak”³ a modern nagyipari termékek gépi precizitását és a technikai civilizáció kíméletlen tárgyközpontúságát idézik fel. Ugyanez jellemzi az európai „hard edge” művészet képviselőinek munkáit is: Philip King, Anthony Caro, David Smith, Thomas Lenk, Erich Hauser szobrai, Karl Georg Pfahler, Richard Paul Lohse, Max Bill, Winfried Gaul, Lothar Quinte festményei személytelen tárgyszerűségükkel, hűvös fegyelmezettségükkel, egyértelmű és objektív formális meghatározottságukkal tűnnek ki. Akár a „színes mezők” expanzív, térszervező, kifelé áramló vizuális energiáit, akár a precíz, kemény, éles formameghatározottságot, akár pedig az agresszív „tárgyszerűség” kvázi-ipari, technicista jellegét hangsúlyozzák is ezek a művek, közös bennük a struktúraelvű, antiromantikus műalkotás szemlélet. Olyan szemlélet ez, ami a plasztikai műalkotást kizárólag objektíve meghatározható struktúráján fogja fel, ami eltekint a művészet expresszív funkciójától és ezzel szemben a tárgyalkotó és rendszeralkotó funkciót abszolútizálja.

A „festőiség-utáni absztrakció” struktúraelvű művészete az ötvenes évek közepétől kibontakozó pop art és újrealista tendenciákkal⁴ párhuzamosan, ezekkel szoros kölcsönhatásban fejlődik. Legjelentősebb képviselőinek élesen antiromantikus, antiexpresszív megnyilatkozásai már az ötvenes évek második felében feltűnnek. Itt azonban két fontos megjegyzést kell tennünk. Az egyik az „európai racionalista tradíció” kérdéskörét, a másik pedig a „festői, expresszív absztrakció” és a „festőiség-utáni, anti-expresszív absztrakció” kapcsolatát érinti. A Bauhaus második generációjának néhány tagja, így elsősorban az ún. „svájci iskola” két mestere, Richard Paul Lohse és Max Bill, valamint az USA-ba emigrált Josef Albers munkásságában mindvégig jelen van a nemzetközi konstruktivizmus geometrikus-strukturális szemlélete. Művészetük az absztrakt expresszionizmus, az informel, a kaligráfia virágkorában is az absztrakció másik útját, a racionális és strukturális művészetfelfogást képviseli. Ez tehát azt jelenti, hogy – ha háttérbe szorulva is, de mégis – továbbél a konstruktivista hagyomány, s az ötvenes évek második felében felszínre törő új struktúraelvű törekvések némiképp támaszkodhatnak erre a megőrzött „európai racionalista tradícióra”.

A másik kérdéskör a „festői-expresszív” és a „festőiség-utáni, anti-expresszív” művészet kapcsolata. Jeleztük már többször is, hogy Barnett Newman, Mark Rothko, Ad Reinhardt „colour field” festészete, az absztrakt expresszionizmus „hűvös” vonulata miként fejlődik tovább az új struktúraelvű művészetben. Az ötvenes évek második felében fellépő új „colour field” művészek, Ellsworth Kelly, Helen Frankenthaler, Morris Louis átveszik a „hűvös”

festőiség meditatív, személyen túli állapotokat közvetítő, mélységes nyugalmat árasztó, univerzális tereket megjelenítő kifejezőeszközöket, a homogén színmezők intellektuális fegyelmét, ám szinte teljesen kilúgozzák az érzelmi-hangulati közlést, a sejtelmességet, a személyen túli érzések és transzcendens sejtések jelentésvilágát. Különösen Morris Louis és Ellsworth Kelly jutnak messzire ebben a folyamatban: műveik a felfokozott színintenzitást nem meditatív célok érdekében alkalmazzák, hanem strukturálisan értelmezik, objektív térszervező energiaként. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy az Ellsworth Kelly, Larry Poons, Morris Louis, Jules Olitski által gyakorolt „colour field” festészetben a szín konkrét, míg a Barnett Newman, Mark Rothko és Ad Reinhardt által gyakorolt „expresszív” tartalmú „colour field” festészetben a szín transzcendens és meditatív jellegű. Ahogy Edward Lucie-Smith megjegyzi: „A 'hard edge'-absztrakció sohasem halt ki teljesen, még Pollock és Kline legdicőségesebb napjaiban sem. 'Hard edge' kifejezéssel az absztrakt festészetnek azt a fajtáját jelölöm, melyben a formáknak meghatározott, tiszta körvonalai vannak, nem pedig elmosódott, lágy határai, amilyent például Mark Rothko alkalmazott. Az ilyen típusú festészet jellegzetessége, hogy maguk a színnyalatok síkszerűek és differenciálatlanok, így talán helyesebb, ha nem formákról, hanem szín-területekről (colour-areas) beszélünk.”⁵ Edward Lucie-Smith nem is választja szét a „hard edge” és a „colour-field” festészetet, mivel alapvetően közös bennük a színintenzitás abszolútizálása. Ez a mozzanat elválasztja őket a hagyományos konstruktivista művészettől, másrészt pedig ez a vonás feltárja az absztrakt expresszionizmus „hűvös” áramlatával való szellemi kapcsolatát. A döntően új a „festőiség-utáni absztrakció” művészetében a strukturális mozzanat érvényesítése és az ipari civilizáció agresszív tárgyközpontúságának átvétele. Ez utóbbi mozzanat viszont a pop art és a „post-painterly-abstraction” rokonságát mutatja. Ugyanis mind a pop art, mind pedig a struktúraelvű „festőiség-utáni absztrakció” művészeti áramlatai a hatvanas évek ipari tömegtársadalmának fogyasztói-jóléti valóságára reagálnak, annak tényleges kölyvetét és a tárgyi valóság impulzusait kísérik meg művészetükben megfogalmazni.

A „hard edge” művészet legjelentősebb képviselői Kenneth Noland, Frank Stella, Jack Youngerman, Al Held amerikai és Karl Georg Pfahler, Wilfried Gaul, Lothar Quinte európai művészek. Az élesen metszett, geometrikus formák és a harsány, agresszív színek tárgyas hatásán alapuló „hard edge” művészet pop art felé közeledő ága az ún. „szignálművészet”,⁶ mely az absztrakt formákat konkrét, felismerhető, szociológiailag azonosítható tárgyra, jelekre, emblémákra vonatkoztatja. A geometrikus absztrakció és a tárgyas, emblemikus pop art között helyezkedik el; s egyesíti a struktúraelvűséget az ironikus tárgyfel fogással. Főbb képviselői Kumi Sugai, Allan d'Arcangelo, Nicholas Krushenick. A struktúraelvű művészet másik szélső pólusát jelenti a „minimal art”, melynek képviselői szélsőségesen redukált formarendszerben fejezik ki a plasztikai rendszerek vizsgálatából, a plasztikai rendszerszervezés elvi, általános kutatásából leszűrt gondolati jelentéseket. A „minimal art” a konceptuális művészettel szorosan összefonódik, problémafelvetésének teoretikus, gondolati, analitikus jellege miatt. A „minimal art” olyan általános érvényű modelleket teremt – többnyire végtelenen letisztult, a hagyományos művészi munkafolyamatokat eltüntető, gyakran gépileg kivitelezett, személytelenül precíz formális összefüggések által –, melyek a művészi kommunikáció alapjait demonstrálják, tautologikus összefüggéseket mutatnak be, illetve a pozitív-negatív, anyagi-szellemi, „külső” (véletlenszerű) és „belső” (megtervezett) ellentétpárjait vonatkoztatják a formális rendszerekre. A „minimal art” formakompozíciói mindig teljesen zártak, önmagukban elrendezettek; mind jelentérendszerük, mind formarendszerük alapvető logikai kapcsolatokat konkretizál. A „minimal art” alkotásokban a „látszat” és a „lényeg” teljesen egybeesik: nincs mögöttes, poétikus jelentésréteg, csakis az adott, látható, mérhető, érzékelhető plasztikai formális jelenség érvényesül. Ez egy-

részt a lehető legszorosabbra zárja a jelölő-jelölt viszonyt, mivel a kettő egymásra csúszik (a plasztika az, ami); másrészt viszont a konkrét plasztika modellként felfogva a lehető legtágabban nyitja az értelmezés pályáit, mivel az absztrakt modell a valóság minden jelenségére, összefüggésére vonatkoztatható. A modell értelmezése nem kapcsolódik magához a konkrét plasztikához, hanem csupán az általa bemutatott rendszerhez. Ebből adódik a „minimal art” és a konceptuális művészet közömbössége a konkrét vizuális minőségek felé: nem a mű egyedisége, hanem a mű által reprezentált modell általános értelmezhetősége foglalkoztatja. Ezért a „minimal plasztika” képviselői gyakran gyárilag, előre elkészített mémöki utasítások és tervrajzok alapján, manuális részvételük teljes kiküszöbölésével hozzák létre munkáikat – hiszen a „művesség”, az egyéni stílus, a szubjektív művészi „kézjegy” fontossága megszűnt. Ebből az aszketikus „anti-esztétikai” felfogásból adódik a „minimal art”-ban erősen érvényesülő elanyagtalánítás-elv, a műalkotás szellemi produkcióként való felfogása, ami nem, vagy csak korlátozott mértékben igényli az anyagi megvalósítást. Sol LeWitt amerikai szobrász munkáiban az anyagiság valóban a minimális szintre csökken. szigorúan logikai, formális rendszereiben csak annyi a „szobor” (az anyag), amennyi a rendszer bemutatásához feltétlenül szükséges. A személytelen, precíz, hófehérre festett, tökéletesen összeszerelt, a fizikai folyamatok semmi nyomát nem mutató, intellektuális plasztikák elvont gondolati modellek. Dan Flavin amerikai művész úgy számolja fel az „anyagi szobrászatot”, hogy színes neoncsövekből építi „minimalista plasztikáit”. Itt a fény, mint anyagi tényező, ugyan továbbra is jelen van, de a szobor maga nem fogható, tapintható, mérhető, tömeggel rendelkező „test”, hanem csupán fénystruktúra. Carl Andre úgy csökkenti az anyagiság és a testiség szerepét, hogy vékony, lapos lemezekből állítja össze szobrai, melyeket a földre fektet, s ily módon elveszejtí testiségüket, pusztán kétdimenziós geometrikus formákként prezentálja rendszereit.

A „minimal art” legjelentősebb képviselői az amerikai Sol LeWitt, Donald Judd, Carl Andre, Robert Morris, Robert Smithson, Dan Flavin, Walter de Maria, valamint az európai Carel Visser, Peter Struycken, Daniel Buren, Enrico Castellani, Piero Dorazio, Niele Toroni, Richard Long. A „minimal art” művészeti koncepciójából nő ki egyrészt az ún. „land art” (természeti környezetbe áthelyezett „táj művészet”), mely az expanzió szellemében kilép a műtermekből és galériákból, a múzeumokból és a hordozható, értékesíthető „műtárgy”-termelésből, s műveit hatalmas méretekben kivitelezzi, szabad természeti környezetben.⁷ Másrészt a „minimal art” nyomán bontakozik ki az ún. „analitikus festészet”, amely viszont a kétdimenziós táblakép műfajában értékesíti azokat a gondolati eredményeket, illetve azokat a vizsgálati módszereket, melyeket a „minimal plasztika” a hatvanas évek második felében kidolgozott. Az „analitikus festészet” problémakörével rokon némiképp az ún. „monokróm festészet”, amely ugyancsak kutató szándékkal, a festői tér- és formaszervezés alapegységének tekintett szín vizsgálatával kíván új térélményeket megfogalmazni. A „monokróm festészet” és az „analitikus festészet” számos geometrikus absztrakt művész munkásságában megjelenik; éppen ezért rendkívül nehéz szétválasztani a „festőiség-utáni absztrakció” különböző irányzatait. Ezt jól példázza az ötvenes évek végén megalakult, német kezdeményezésű, de nemzetközi „Zero Gruppe”,⁸ melynek sokirányú tevékenysége szintézisbe hozta a strukturális művészet legkülönbözőbb irányzatait, a technikai médium nyújtotta élményvilág alapján. A „Zero” az európai minimalizmus fontos előkészítője volt.

2. A struktúraelvű és geometrikus művészet Magyarországon

A tanulmány 1968 és 1980 között mutatja be a hazai struktúraelvű és geometrikus absztrakt művészet jelenségeit. A választott időhatárok két problémát vetnek fel. Egyrészt a korszakolás problémáját – ami a hatvanas és hetvenes évek hazai modern törekvéseinek feltérképezése szempontjából elengedhetetlen; másrészt a hatvanas és hetvenes évek struktúraelvű és geometrikus absztrakt művészetének a konstruktivizmushoz való viszonyát. Ez utóbbi részletes kifejtésére itt nincs mód, csupán jelzésszerűen utalhatunk néhány mozzanatra. Az egyetemes művészetben a konstruktivizmus par excellence a tízes-húszas évek művészetének tekinthető. Ebben a korszakban éli át a nemzetközi avantgarde a maga legradikálisabb forradalmait (a futurizmustól és a kubizmustól kezdve a dadaizmusig, majd a konstruktivizmusig és a szürrealizmusig); s ebben a zaklatott korszakban születnek meg a legszélsőségesebb – és legutópisztikusabb – expanzionista törekvések. Ahogy Werner Hofmann megfogalmazza: „Itt már nem a művészet önértékéről van szó, hogy a táblakép hagyományos gyakorlatáról ne is beszéljünk; itt a művészetteremtő akarat elveszti öncélúságát, megszabadul az elszigetelt műtárgyakra korlátozottságától, és sokkal szélesebb alapokon nyugvó alkotói impulzust jelent, melynek célja a valóság egészének szellemileg vagy anyagilag történő birtokbavétele. Ennek a törekvésnek a szolgálatában állnak a dadaisták és a szürrealisták, a holland De Stijl csoport, a weimari Bauhaus és az orosz konstruktivisták.

Az alkotás új 'helyének' meghatározásai olyan határterületekig nyomulnak előre, amelyekben a műalkotás már nemcsak hogy kérdésessé válik, de önálló léte is megszűnik. Céljuk totális valóság létrehozása, nem pedig egy bizonyos valóság-aspektus interpretálása csupán.”⁹ Ez a „totális valóság” a klasszikus konstruktivizmus végső vágyképe. Ennek megteremtéséért munkálkodnak a produktivisták, akik a gyakorlati, konkrét, hasznos társadalmi feladatvállalást hirdetik, s az egyéniség kifejezése helyett – melyet a polgári individualizmus művészi megnyilvánulásának tekintenek – az objektív és anyagi szükségletek kielégítését tűzik ki célul.¹⁰ De ugyanennek a „totális valóságnak” a megteremtésére törekednek azok az alkotók, akik egy új, tökéletes harmónián alapuló, a társadalmi, politikai, gazdasági, vallási, kulturális ellentéteket örökre kiegyenlítő „szellemi egység” művészi kinyilatkoztatását tekintik feladatuknak, mint Kazimir Malevics, vagy Piet Mondrian. Míg a Tatlin és Rodcsenko által kialakított produktivista konstruktív művészet a dialektikus materializmusra támaszkodik, s naív-mechanikus módon értelmezi az objektív szükségyszerűség érvényesülését, addig a szellemi univerzalitás mondriani felfogása a neoplatonizmusra építve hirdeti az egység és a mindenre kiterjedő törvényszerűség elvét, amely felszámolja a partikuláris szempontokat és egy új szellemi valóságot teremt. A klasszikus konstruktivizmus technika-kultusza is ennek az új egységnek rendelődik alá: a technika teszi képessé az embert arra, hogy leküzdje a múlt összes konfliktusát, hogy felszámolja az elidegenedett munkát éppúgy, mint a tömegektől elidegenedett, egymással szembenálló államokat, nemzeteket, vallásokat. A konstruktivizmus internacionalizmusa szorosan összekapcsolódik a tízes-húszas évek világorradalmi illúzióival; illetve a gépi civilizáció egységesítő hatásába vetett hittel. Akár neoplatonikus objektív idealizmussal, akár miszticizmussal, akár mechanikus materializmussal közeledett is a konstruktivista művész a valósághoz, végső célja az új, „totális valóság” megteremtése volt, szellemi vagy anyagi eszközökkel. Expanzionista gondolkozásában a művészet valóban elvesztette önértékét, s csupán a „totális valóság” létrehozásának – vagy kinyilvánításának – eszközévé vált. Malevics szuprematizmusában a „jószág, szeretet és igazság” válnak alapkategóriákká, azaz morális értékekre vezet vissza művészi célkitűzéseit – hiszen a művészet egy új valóság letéteményese, szellemi szimbóluma.¹¹

Az ötvenes évek végén, hatvanas évek elején kibontakozó „festőiség-utáni absztrakció” struktúraelvű művészetében nyomát sem találjuk a klasszikus konstruktívizmus jövőképeknek, „szellemi egység”-vágyának. Az új struktúraelvű és geometrikus absztrakt művészet nem hisz semmiféle szellemi egységben, sem pedig a technika megváltó erejében. Ugyanakkor számol a technikai civilizáció tárgy-kultuszával, a gépies munkafolyamatok személytelenségével, a tökéletesen kivitelezett tárgy agresszivitásával. Azaz míg a klasszikus konstruktívizmus a technikai civilizáció harmóniát és egyensúlyt teremtő megváltó képességét hirdeti, addig az új struktúraelvű művészet a már megvalósult technikai civilizáció személytelenségét, objektivitását, agresszív tárgy-uralmát és rendszerekben való gondolkozását mutatja fel. Míg a klasszikus konstruktívizmus utópista, optimista, kollektivista és expanzionista (azaz a művészetet az élet részévé kívánja tenni, hasznossá és termelékennyé), addig a hatvanas évek struktúraelvű művészete utópia-ellenes, objektivista, érzelm-ellenes, személytelen és mindenfajta jövő-képpel szemben közömbös. Megmarad ugyanakkor az expanzió mozzanata – ám ez „dezilluzionista” expanzió, nem pedig optimista, jövőt hirdető, patetikus.

Az expanzió mozzanata itt azt jelenti, hogy a strukturális művészet „tárgyai” környezetükben élnek, sőt erőszakosan környezetet teremtenek maguknak. A tárgyak „fogyasztói tülekedésében” a strukturális művészet tárgyai kihatározzák maguknak területeket, benyomulnak a valóságos tárgyak világába, szétfeszítik a művészet korábbi kereteit és belesodrónak a konkrét, valóságos tárgyi környezetbe. Legélesebben ez a „hard edge” művészetben vetődik fel; illetve a „colour field” festészet agresszív színhasználatában. Ez az expanzió ugyanakkor nem „totális valóságot” akar teremteni, hanem éppen a banális tárgyi valóságba akar hatolni, mintegy új tárgyakat helyez a meglévő tárgyi környezetbe. Ezek a színes, harsány, keményen formázott tárgyak agresszívek és provokatívek; ám nem hordoznak utópisztikus mozzanatokot, nem vonatkozathatók egy majdani, kiegyensúlyozott, harmonikus „totális valóság” vágyképére. „Tárgy-parafrázisoknak”¹² is felfoghatók, különösen az ún. „szignálművészet” esetében. Ironikus tartalmak is felfedezhetők a hűvös, analitikus, rendszerező tevékenység mellett – s ez ismét a „pop art”-tal való szemléleti kapcsolatot mutatja. Az expanzió tehát megmarad, sőt provokatív formát ölt, de eloldódik az utópiától és az optimista jövő-képtől.

Mindez a hazai művészetben korántsem jelentkezik ilyen tisztán. Számolnunk kell ismét a néhány éves fáziskésés tényével, másrészt pedig azzal a szubjektív mozzanattal, hogy számos fiatal művész magára vállalja a magyar konstruktívizmus örökségét – amitől hosszú ideig el volt zárva –; s így az újgeometrikus művészeti impulzusokra finoman ráéreződik a kassáki „Képarchitektúra”, illetve a MA bécsi emigrációs művészetének szelleme.¹³ Természetesen alapvetően másról van ekkor szó, mint a heroikus optimizmussal a jövőbe tekintő bécsi emigráció művészeti törekvései, mégis, a művészek tudatosan hivatkoznak a hazai konstruktivista tradícióra akkor is, amikor műveik sokkal közvetlenebbül kapcsolódnak Stella, Noland, Kelly, Krushenick, Pfahler műveikhez.

Ez a mozzanat arra is rávilágít, hogy a hazai művészeti fejlődésben nem számolhatunk olyan tiszta és végtelen elhatárolódásokkal, mint az egyetemes művészetben. Ehhez járul az a tény is, hogy Magyarországon sokszor ugyanazok a művészek képviselnek, különböző korszakaikban, egymástól erősen eltérő irányzatokat. Hencze Tamás, Tót Endre, Nádler István tipikus példák erre a sajátos hazai jelenségre, nem is beszélve Komissról, aki egy több évtizedes nagy korszak után hirtelen tér át a kalligrafikus festészetre (bizonyos szürrealista előzmények után), majd pedig 1968 után ismét radikális stílusfordulattal a geometrikus absztrakció képviselőjévé válik. Az egy-egy életműben felfedezhető szemléleti sokféleség jellegzetesen hazai jelenség.

Némiképp ide tartozik az 1968-as és az 1980-as korszakhatárok kérdése is. Ez nem azt jelenti, hogy 1968 előtt nem lehet felmutatni fontos és esztétikailag kiértelt struktúraelvű művészeti megnyilvánulásokat; vagy azt, hogy 1980 után teljesen megszűntek volna a hazai művészet ilyen irányú törekvései. Ugyanakkor az 1968-as és az 1980-as évszámok korszakhatárnak tekinthetők. 1968 az új magyarországi avantgarde radikális felszínre kerülésének éve: az első IPARTERV-kiállítás és a SZÜRENON-kiállítás mutatja ezt,¹⁴ melyen az akkor legfrissebb irányzatok képviselői együtt szerepeltek. Az IPARTERV-kiállítások (1968-ban és 1969-ben) jelzik egy új, az egyetemes művészethez közvetlenül és szorosan kapcsolódni kívánó generáció erejét, nyitottságát, sokféleségét, tehetségét és provincializmus-ellenességét. 1968-ban már érett művekkel szerepelnek a hazai struktúraelvű művészet képviselői, így Hencze Tamás, Bak Imre, Nádler István, Tót Endre, Molnár Sándor; ez pedig azt jelenti, hogy a probléma már 1968 előtt érelődött, s különböző megoldási kísérleteket termett.

1980 ugyancsak korszakhatárnak tűnik a hazai modern művészet történetében. A hetvenes évek harmadik harmadában felnövekvő legfiatalabb művészgeneráció 1980 táján jelentkezik komoly, kiértelt művekkel, önálló kiállításokkal. Néhány jelentős alkotó életművében radikális fordulat következik be; illetve új, összetett, eklektikus formák jelennek meg a korábbi purista, reduktivista formák mellett. Felszínre kerül egy befelé forduló, szubjektív poetikus, eklektikus, anti-reduktivista „új szenzibilitás” és „új bensőségesség”, valamint az új expresszionista festészet különböző irányzatai. 1980 és 1983 között jelentősen átstrukturálódik a hazai művészeti helyzet.

A magyarországi struktúraelvű és geometrikus absztrakt művészet különféle irányzatainak fejlődése a hatvanas évek harmadik harmadától követhető nyomon. Az 1968-as és 1969-es IPARTERV-kiállítások résztvevőinek mintegy fele tartozik a struktúraelvű művészet képviselőihez. Munkásságukkal párhuzamosan bontakozik ki Fajó János, Maurer Dóra, Gáyor Tibor, Lantos Ferenc és Csiky Tibor struktúraelvű művészete, majd pedig az ún. „Pécsi Műhely”¹⁵ geometrikus művészete. Míg a „Pécsi Műhely” fiatal alkotói, Ficzek, Halász, Kismányoki, Pinczehelyi és Szíjártó a hatvanas évek legvégén, hetvenes évek legelején meglehetősen rokon felfogásban dolgoznak, s valóban műhelymunkában, addig a budapesti struktúraelvű művészek meglehetősen eltérő utakon járnak. Az IPARTERV-kiállításokon nem szereplő Deim Pál és Maurer Dóra tevékenységében sokáig megőrződnek bizonyos emocionális tartalmak, melyeket elsősorban a felületi megmunkálás hangsúlyozott finomságai közvetítenek (Mauremél a rézkarc, Deimnél a festői felület). Deim művészete némiképp rokon Keserü Ilona monumentális, tiszta, tüzes színekben megfogalmazott, egy-egy alapmotívumot érvényre juttató festményeinek világával, amennyiben szimbolikus alapformákból építkeznek: Keserü a „sírkő-motívumban” és az ebből származtatott „madár” (vagy „számy”) motívumban, Deim a végtelenségig leegyszerűsített, idolszerűvé tett ember-alakban találja meg, hosszú évekre, festészetének alapmotívumát. Keserü és Deim festészete a „szignálművészet” sajátos hazai értelmezéseként is felfogható, olyan különös útként, amely tudatosan épít a hazai tradícióra és vállalja a „szignál”-motívumok történeti, lírai, szimbolikus jelentéseit is. Némiképp rokon ezzel a felfogással Nádler István „szignálművészete”, mely 1968 és 1971 között olyan művekben nyilatkozik meg, amelyek egyaránt nyúlnak a közép-kelet-európai történeti/archeológiai motívumokhoz és a természeti motívumokhoz, illetve a tájba helyezett ipari tárgyak motívumvilágához. Nádler festészetében is rendkívül erős az érzelmi töltés; s Nádler festészete – Keserü Ilonáé mellett – az újabb magyar struktúraelvű művészet legkoloristább megnyilatkozása.

A monokrómia problémáját – meglehetősen eltérő értelmezésben – Hencze Tamás és Molnár Sándor festészete veti fel 1968 után. Míg Hencze hűvös, kiszámított, precíz és

személytelen képi rendszerei inkább a német és belga monokrómiával rokon szemléletet mutatnak, addig Molnár Sándor monokróm vásznai mindvégig megőrzik az érzelmi telítettség és a személyesség mozzanatát, s ennyiben Mark Rothko szemléletének hatása fedezhető fel bennük. Molnár színvilága ugyanakkor teljesen egyedülálló a hazai festészetben, s nem rokonítható a „hűvös festészet” egyetlen képviselőjével sem: alapvetően meleg, mélyről felizzó, elfojtott feszültségeket hordozó, bármikor robbanékony színei még a „Princípium”-sorozat intellektuális fegyelmét és megszerkesztettségét is végletekig feszítik.

Tót Endre és Bak Imre művészete közvetlenül az amerikai „hard edge” művészet problémaköréhez kapcsolódik. Az ő festészetük jelenti 1968 és 1970 között a hazai struktúraelvű művészet legkeményebb, legszemélytelenebb, leginkább érzelem-ellenes, leginkább tárgyyszerű és konkrét megnyilvánulását. Sem Tót, sem Bak nem enged teret az érzelmi kifejezésnek; hidegen megszerkesztett, személytelenül festett, agresszív élességgel kimetszett formákból építkező festményeik a „hard edge” művészet „ipari tárgyyszerűségét” hordozzák. Bak Imre elsőként alkalmazza a „shaped canvas” („formázott vászon”) technikáját: nagyméretű, geometrikus kompozíciói nem a hagyományos négyzet vagy téglalap alakú vásznon jelennek meg, hanem „formázott vásznon”, azaz a kép alakja felölti a konstrukció alakját. Szabálytalan, szokatlan, agresszív, tárgyként térbe hasító vásznak keletkeznek így, melyek „szín-test”-ként állnak előttünk, provokatív és harsány színességükkel belépnek a környező térbe.

A magyarországi struktúraelvű művészet kezdettől fogva nagyon sok irányú; s ezt erősíti a tradícióhoz való szorosabb kötődés. Míg az egyetemes művészetben a hatvanas évek „hard edge”, „colour field”, „shaped canvas” törekvései egyértelműen megtagadják az európai festészeti tradíciót, beleértve a konstruktivizmust is, illetve annak festészeti leszármazott-irányzatait, addig Magyarországon mindvégig jelen van a tradíció felvállalásának igénye. Egyik ilyen tradíció-forrás a népművészet. A síkban komponált, leegyszerűsített, megtörtetlen színmezőkkel kifestett, éles kontúrú népművészeti formavilág rendkívül alkalmas a „festőiség-utáni absztrakció” számára, egyfajta vizuális-formális feldolgozás, „átírás” módszerével. A népművészeti tradíció beépítésével egyrészt megoldhatónak tűnik az egyetemes művészet „közép-kelet-európaivá” alakítása, a hazai vizuális tradíció és a nemzetközi módszerek szintézise; másrészt pedig lehetőség nyílik olyan jelrendszerek kidolgozására, amelyek egyfajta „kollektív érvényességgel” rendelkezhetnek, kollektív vizuális nyelvvé válhatnak. Ez ismét egy olyan törekvés, ami felfogásunk szerint tipikusan magyarországi jelenségnek tekinthető. Formális megoldásai szempontjából erősen rokonítható a nemzetközi „szignálművészettel”. Csakhogy míg a „szignálművészet” tipikusan a technikai civilizáció jellegzetes tárgyi-vizuális környezetét dolgozza fel, az ipari társadalmak vizuális jel áradatát, a tárgyak, emblémák, feliratok, jelvények tömegét, a közlekedési jelek és a reklámok jeleit építi be agresszív és kemény formaszervezésébe, addig a hazai folklór-inspirációjú művészet éppen a múltból, a paraszti közösségek vizuális kultúrájából, vagy a természeti népek és ősi kultúrák szimbolikus motívumaiból épít ki sajátos képi rendszert. A folyamat nemcsak eltérő forrásból táplálkozik, hanem fordított utat jár be. Ugyanis a „szignálművészet” a technikai civilizáció triviális jeleit, jelzéseit használja fel, amelyek valóban mindenki számára ismertek és használatosak (pl. közlekedési jelek, reklám emblémák, egyezményes szignálok); azaz a hétköznapi életben valóban kollektív érvényességűek, olvasatuk egyezményes és egyértelmű. A művész csupán ironikusan átértelmezi a szignálokat, harsány és provokatív jeleket alkot belőlük, ám származási helyük, azaz az ipari civilizáció konkrét környezete egyértelmű. A hazai törekvések viszont úgy nyúlnak egy – valaha homogén, kollektív, egyértelmű olvasatokat tartalmazó – vizuális jelrendszerhez, a folklórhoz, hogy maguk alkotnak ebből új jeleket, melyeket kollektívnek szánunk, noha

valójában ezek a jelek ma már nem kollektív érvényűek, s régen eltűntek már a hétköznapi vizuális kultúrából. Ebből következik, hogy az így keletkező jelek óhatatlanul szubjektív, poetikus, asszociatív tartalmakat foglalnak magukba, vagy pedig elvont, spekulatív értelmezések alapján fejthetők csak meg.¹⁶ Komiss 1968 utáni, ragyogó tüzes színekkel, borotvaéles kontúrokkal festett, elegáns, végletekig kicsiszolt, merész egyensúlyokon alapuló, feszes ritmusú „Szürmotívum”-sorozatai bizonyos szürreális, asszociatív tartalmakat hordoznak – s ezzel alapvetően eltérnek az amerikai és nyugat-európai „festőiség-utáni absztrakció” hűvös, személytelen, érzelem-ellenes megnyilvánulásaitól. Bak Imre „Nap–Mádár–Arc” jelsorozatai pedig elvont jelmagyarázatokon alapulnak, melyek főként az archaikus kultúrák jelrendszerei alapján új, kollektív jelképeket, kollektív kommunikációra alkalmas vizuális jelkészletet kívánnak kidolgozni.¹⁷ A jelértelmezés folklórból, illetve archaikus kultúrákból merítő törekvései a hetvenes évek végére többé-kevésbé lezárulnak.

Ebben a folyamatban nem lehet figyelmen kívül hagyni a konceptuális művészet hatását sem. S ez ismét sajátosan magyarországi jelenség: a konceptuális művészet számos esetben erősen beleszövődött a struktúraelvű művészetbe (Bak Imre, Maurer Dóra, Türk Péter, Csiky Tibor, Gulyás Gyula munkásságában). A szerialitás problémája erősen összekapcsolódik a konceptuális művészet folyamat-vizsgálataival, s az ezek dokumentálásával létrehozott rendszerekkel.

A hazai „land art” törekvések ugyancsak nem differenciálódtak olyan mértékben, mint az egyetemes művészetben. A „Pécsi Műhely” ilyen irányú kísérletei a hetvenes évek első harmadában viszonylag elszigetelt jelenségsopornak tekinthetők. A „land art” művek dokumentálásakor a puritán fotó mellett a színes szitanyomat sorozatok is megjelennek, melyek formai megoldásában a „pop art” hatása egyértelmű. Ez ismét azt mutatja, hogy a hazai struktúraelvű művészet sokkal erősebben fonódik össze más, vele párhuzamos irányzatokkal, mint a nyugati művészetben.

Végezetül külön meg kell említeni a struktúraelvű törekvések egyik lehetséges expanziójának, a design és az alkalmazott művészet felé való nyitásnak a kérdését. Erre elsősorban Fajó János, Csiky Tibor, illetve a körülöttük kialakult, többnyire fiatalabb művészekből álló műhelyi tagjai vállalkoznak. E törekvés felfutása és legintenzívebb kibontakozása a hetvenes évek közepére tehető; a hetvenes évek végén már egyértelmű a kifáradás jelensége. Ez magyarázható egyrészt a társadalmi felvevő közeg merevségével, a vizuális kultúra anyagi alapjainak hiányosságaival; másrészt pedig a művészi kezdeményezések bizonyos egységével, a kész építészeti helyzetekhez való alkalmazkodás szükségszerű problémáival.

Összefoglalva a hazai struktúraelvű és geometrikus művészet általános jellemzését, a következő vonulatok rajzolódnak ki a hatvanas évek harmadik harmadától a hetvenes-nyolcvanas évek fordulójáig: 1. „hard edge” és „shaped canvas” törekvések (Bak Imre, Tót Endre, Fajó János) – e tendencia kimondottan a hatvanas évek utolsó harmadát és a korai hetvenes éveket jellemzi; 2. „szignálművészeti” törekvések (Nádler István, Keserü Ilona, Deim Pál, Bak Imre, Halász Károly, valamint – a fiatal generációtól némiképp eltérő módon – Komiss Dezső) – ez a tendencia a hetvenes évek közepéig tart, s erősebben épít a hazai festői tradícióra; 3. „colour field” és monokróm festészeti tendenciák (Molnár Sándor, Nádler István és Hencze Tamás) – itt nem lehet egyértelmű időhatárokat megállapítani, mert 1968 és 1980 között mindvégig érvényesülő tendenciáról van szó, jelentős egyéni eltérésekkel; 4. „analitikus-konceptuális” és „land art” törekvések, valamint „minimal art” megnyilvánulások (Maurer Dóra, Gáyor Tibor, Halász Károly, Csiky Tibor, Gulyás Gyula, Mengyán András, Türk Péter, Kismányoki Károly, Szijártó Kálmán); 5. design- és környezetesztétikai orientációjú törekvések (Fajó János, Csiky Tibor, Heritész Gábor, Paizs László).

Természetesen az itt felsorolt öt tendencia nem különíthető el élesen egymástól. Időbeli párhuzamosság éppúgy megfigyelhető, mint az egyes alkotók többféle érdeklődése, az egyes alkotói korszakok eltérő felfogása, a tárgyalt 12 év alatt elfoglalt különböző pozícióik változatos összképe. Itt csupán a főbb vonulatokat kívántuk tisztázni, az egyes alkotói pályák elemzésére nem térhettünk ki.

3. Az egyes művészek – egyéni utak

Mivel a hazai struktúraelvű és geometrikus művészet jelensége rendkívül szerteágazó, csak a legfontosabb életművek elemzésére térhetünk ki részletesen. *Bak Imre* és *Tót Endre* művészetéről az absztrakt expresszionizmus kapcsán részletesen szóltunk már. Mindketten a hazai „hard edge” és „shaped canvas” művészet kezdeményezőivé válnak a hatvanas évek végére, miután fokozatosan eltávolodnak az absztrakt expresszionizmustól. *Bak* művészetében már 1966 körül megindul a szerkezeti tisztázódás, az érzelmi-indulati közlés felszámolásának folyamata, illetve a festői felületkialakítás szubjektivitásának visszaszorítása. 1967 és 1972 között olyan kristálytisztá geometrikus rendszereket alkot, melyekben a személytelenül megfestett, az egyéni ecsetnyomoktól megtisztított, harsány és tömör színtestek egymásnak feszülő plasztikai ellentétként jelennek meg. Ennek logikus továbbvitele a vászon megformázása. *Bak* elsőként alkalmazza Magyarországon az amerikai „festőiség-utáni absztrakció” formázott vásznait, melyek a festményt tárgyyszerű, keményen a környezetbe belépő, agresszíven magának helyet foglaló „dologgá” teszik. Ez a hűvös, objektív, megbonthatatlan „dolog”-szerűség választja el leginkább *Bak Imre* „hard edge” művészetét a hazai előzményektől és kapcsolja közvetlenül az egyetemes művészethez. A hazai szakirodalom mégis ragaszkodott ahhoz a leegyszerűsített képhez, miszerint a hatvanas évek harmadik harmadában kibontakozó ún. „neokonstruktivizmus” a hazai konstruktivizmusra támaszkodik. „Erősen kötődik a magyar konstruktivizmus hagyományához, de annak szabadabb, kötetlenebb formáját látjuk a ... Kompozíció esetében.” – írja Romváry Ferenc *Bak* 1969-es Kompozíció c. festményéről.¹⁸ Meggyőződésünk szerint nem a magyar konstruktivizmus „szabadabb, kötetlenebb formáját” fejleszti tovább *Bak* a „shaped canvas” művekben, hanem radikálisan az egyetemes művészet kortárs áramlatához kapcsolódik, a „hard edge” szemléletéhez, melynek távoli formális analógiákat leszámítva nincs köze a klasszikus konstruktivizmushoz.

Bak Imre 1972 után jelentős fordulatot hajt végre: a konceptuális művészet jellegzetes ismeretelméleti és metanyelvi kérdéseivel kezd foglalkozni. Ebből a korszakból nő ki *Bak* „szignálművészeti” korszaka, melyben a tiszta geometrikus jelek szimbolikus, kollektív jelentelményeket vesznek magukra. „A népművészet gondolkozásmódjának, jelrendszerének megfigyelésével kezdte kutatni a részek egészévé szervezhetőségének a lehetőségét, a világ totalitását, azt a teljesebb világképet, amely a parányi részekről az egész megragadásáig képes átfogni és láttatni az embert körülvevő és állandóan táguló univerzumot. ... Számos kortársával szemben a népművészetből nem a felületet, a külsőséget vizsgálja, hanem az ősi jelekben, jelrendszerekben kifejezésre jutó gondolatra koncentrálnak.” – írja Bánszky Pál, jól látva a különbséget *Bak* munkája és a folklorista tendenciák között.¹⁹ *Bak* „szignálművészeti” korszaka a hetvenes évek végén olyan alapjelekig jut el, melyek az európai civilizáció bizonyos alapvető gondolati szimbólumaira utalnak: a labirintus jelképehez, a kereszt, kör, háromszög jeléhez, az alfa és omega jeléhez. Ezen a ponton *Bak* művészetének egy hosszú, több mint egy évtizedes korszaka lezárulni látszik: a primér, tárgyyszerű, személytelen és anti-szimbolikus geometrikus formától eljut a tisztán jelképi formáig, mely egy bizonyos kultúrtörténeti tradíció folyamatába ágyazódik.

Tót Endre rövid, de annál tisztább és következetesebb „hard edge” korszaka a hazai festőiség-ellenes absztrakció legkeményebb megnyilvánulása. Tót 1970-es „Csíkok” c. képsorozátán a geometrikus forma elveszti minden szimbolikus, mögöttes jelentését és tisztán tárgyszerű, lebonthatatlan, kemény és tömör „dologgá” válik. Tót színei antiesztétikusak, formái sem nem változatosak, sem nem mozgalmassak, a kompozíció pedig a függőlegesek és vízszintesek nyugalmán alapul. Ez a nyugalom azonban nem transzcendens, nem egy totális szellemi állapot vizuális kifejeződése, mint Mondrian esetében: Tót nem akar más tompa színű, mozdulatlan és személytelen képeivel, mint a tárgyi világ megbontását egy új „tárgy” beállításával. Színes „tárgyak” ezek a képek, melyek semmiféle személyes üzenetet nem hordoznak, csakis önmaguk jelenlétét állítják. A műalkotás itt egy olyan plasztikai struktúra elemeként létezik, amely a tárgyi világgal egyenrangú akar lenni, s átveszi a tárgyi világ személytelen semlegességét.

A hazai „hard edge” törekvések markáns képviselője Fajó János, aki nemcsak festőként és szobrászként, hanem szervezőként is a hetvenes évek struktúraelvű művészetének és a design, a környezetesztétika, az építészeti téralakítás felé forduló művészi gyakorlatnak jelentős személyisége. Munkássága közvetlenül kapcsolódik – 1966 után – a nemzetközi geometrikus absztrakció hűvös, tárgyilagos, struktúraelvű művészetszemléletéhez. Tiszta, homogén, megtöretlen színmezői, borotvaélesen kimetszett, egyértelmű formakontúrái képeit tárgyszerűvé, a tárgyi környezetbe belehasító „dologgá” teszik. Fajó a „hard edge” tárgyfeldolgoását ugyanakkor kiindulópontnak tekinti egy expanzív vizuális környezetesztétika számára: művei ezért egyaránt értelmezhetők önmagukban, mint objektumok (melyek nem személyes érzelmeket, pszichikai tartalmakat közölnek, hanem objektív plasztikai rendszereket állítanak); s értelmezhetők „projekcióként” is, azaz egy kiterjeszhető, megvalósítható, nagy méretben és mechanikusan kivitelezhető plasztikai rendszer modelljeként. Erre utal Fábrián László, amikor kijelenti: „ez már nem pusztán festészet, hanem vizuális térszervezés: építészeti program, ha tetszik – ehhez viszonyítva festésze merőben kísérleti jellegű (noha önmagában, persze, semmiképpen nem tekinthetjük annak): mintha nagyobb távlatú föladatokat foglalkoztatnák a mégiscsak hagyományos természetű és lehetőségű táblaképfestésnél –”²⁰

A hazai talajon kialakuló „szignálművészet” képviselői meglehetősen egyéni pályákon járnak. Nádler István 1968 és 1971 közötti festményei részben archeológiai leletekből származó, jellegzetesen Kárpát-medence-beli formákból indulnak ki, részben pedig dél-franciaországi és németországi tartózkodásának tárgyi élményvilágából, melybe a természeti környezet éppúgy beleépült, mint az ipari-városi környezet. Nádler nagyméretű, tüzes, intenzív színekkel festett, izgalmasan bonyolult, feszültségekkel teli, mozgalmassá kompozíciói ekkor közvetlenül kapcsolódnak a nemzetközi „szignálművészet” szemléletéhez, ironikus tárgyátírásához, ugyanakkor színvilágukban, a színek melegségében, érzelemgazdagságában, olykor atmoszferikus asszociációiban a magyar festészet kolorista hagyományát is felvállalják. Leginkább Keserü Ilona „Sírkő”-variációinak színvilágával rokonítható Nádler színhasználat, nem konkrétan, hanem szemléletében. 1972 után Nádler művészetében jelentős fordulat következik be: a színesség átadja helyét a fekete-fehér-szürke tónusoknak, a kompozíciós mozgalmasság pedig a nyugodt, merev, monumentális és megbonthatatlan formák hűvös és személytelen mozdulatlanságának. Ekkor dolgozza ki Nádler jellegzetes „átló-motívumát”, ami mintegy fél évtizeden át végigkíséri művészetét. Ekkortól kezd plasztikákat készíteni, melyek minimalista rendszerek, többnyire alapképleteken nyugvó (tükröződés, ismétlődés, növekedés) objektív formasorozatok. Festészetében elsőként alkalmazza a szerialitást: hosszú képsorozatai egyetlen elem fejlődését dokumentálják. Nádler 1972 és 1978 között a hazai „minimal art” egyik legkövetkezetesebb képviselője.

1978 után ismét felerősödik művészetében a szín térszervező szerepe. 1978 és 1980 között olyan „colour field” festményeket alkot, melyek néhány intenzív színmező belső kép energiáinak kiáramlása, térbe való kiterjedésén alapulnak. Nádler festészetében a szín mindvégig központi fontosságú, kivéve a „minimal art” kutató, objektív, dokumentáló szemléletében fogant műveit. 1980-ban éles stílusváltás következik be Nádler munkásságában, a geometrikus művészettől való teljes elfordulás szellemében.

Keserü Ilona, Deim Pál és Korniss Dezső „szignálművészeti” munkásságában rokon a jelértékű motívumok kollektív-tradicionális talajból való származása. Keserü számára a provinciális barokk művészet motívumai, Deim számára a szentendrei keverék-folklor, Korniss számára pedig egyrészt a szűr-motívumok ornamentális tárgyértelmezése, másrészt bizonyos történelmi motívumok képezik azt a kiindulási alapot, melyből – a szín fokozott térszervező hatásával – kompozícióikat felépítik. Keserü Ilona 1968-tól alkotja páratlan szépségű „Sírkő”-sorozatát, mely a hazai „szignálművészet” tradíció-igényét, a helyi motívumokhoz való kötődését remekül szemlélteti. „A XVIII. századi úgynevezett parasztkarok népi művészet leegyszerűsödött formavilága, a sírkövek szív alakú stilizált vonalritmusa a felfedezés erejével hatott rá. Nem a temető elmúlás-képzetet keltő romantikája, mint inkább a földbe süppedt, szélfúttá kövek mohával benőtt lukacsos felületének nemes formagazdagsága ragadta meg, mely egyúttal a formák kikristályosodási folyamatának, továbbélésének állandóságát is bizonyítja.” – írja Romváry Ferenc.²¹ Keserü a hetvenes évek közepén sajátos „colour field” műveket alkot, melyekben az egyes spektrum-színeket a kiindulási alapnak tekintett, leginkább az emberi test színére emlékeztető „semleges” alapszínhez viszonyítva rendszerezi, megtoldva ezt a szín környezettszervező lehetőségének vizsgálatával. A hetvenes évek végén ismét felerősödik művészetében az érzelmi-pszichikai kifejezést hordozó spontán festőiség, s lazul korábbi műveinek hűvös formaszigora.

Deim Pál az emberi alak stilizált, jelszerűvé tett motívumával, illetve az architektúra, mint szimbolikus jelentőségű tér (templom, ház) egymásra vonatkoztatásával építi ki jellegzetes festői világát. A hetvenes évek közepén olyan alapjelekből álló rendszert alakít ki, melyben minden jel minden más jellel kapcsolatba kerülhet, ám variálhatóságuk, kompozíciós összetettségük, váratlan és komplex térszervező aktivitásuk mégis egyetlen zárt gondolati körben mozog. Deim művészete a hazai „szignálművészet” leginkább tradicionalista megnyilatkozása: bár béeépülnek festészetébe olyan alapjelek, melyek ipari környezetre, a modern tárgyi valóság személytelen, gépies, hűvös világára utalnak, mégis a stilizált emberalak, illetve az ebből származtatott bábu-motívum által a deimi festészet mindvégig megőrzi a hagyományos emberközpontúság mozzanatát. Míg Nádler, Keserü, Korniss, Halász Károly „szignálművészetében” absztrakt jelekből szerveződik a mű, addig Deim sajátosan megőrzi az ember-alakot.

Korniss Dezső 1968-tól készített „Szűr-motívum”-variációi a Deimmel ellentétes utat járják be. Míg Deim az ember-alakot absztrahálva jut el bizonyos alapjelekig, addig Korniss az ornamentális jelek absztrakt formáinak antropomorfizálását kísérli meg. Korniss az ornamentális motívumokat úgy állítja egy összetett kompozícióba, hogy dramatizálja őket, emberi gesztusok és viszonyok hordozóivá teszi a szűr-motívumokat. Geometrikus absztrakt kompozícióin némiképp hasonló módszert alkalmaz: a pajzs- és zászló-, illetve kereszt- és sáv-motívumok egyszerre tűnnek tárgynak és sajátos „dramatizált” ornamentális képnek. Különösen „Pajzs”-sorozatában valószínűsíthető a „tárgyszerűség” kornissi felfogását: a borotvaélesen kimetszett formák, személytelen, hűvös színek, homogén színmezők olyanná teszik a képet, mint egy tárgy a sok közül. Ezt fokozza a leképezett motívum tárgy volta: Korniss zászlót, pajzsot, sávos címetáblát (felfogható akár közlekedési jelnek is, ha az ipari civilizáció jelei felől nézzük) fest le, de úgy, hogy a lefestett motívum azonos ma-

gával a képpel. Így Komiss mintegy „megismélti” a tárgyat, kivitelez egy új tárgyat, ami a többi mellé kerül. Csakhogy ezek a tárgyak egyként konkrét, megfogható, anyagi, fizikai tárgyak és elvont, intellektuális, kollektív szimbólumok (zászló); s így Komiss egyszerre tárgvyiasít egy elvont tartalmat és absztrahál egy konkrét tárgyat.²²

Halász Károly 1975 és 1982 közötti „szignálképei” a szó szoros értelmében jelek: országúti táblák, illetve nagy ipari tárgyak jelszerű átírásai. Halász festészetében közvetlenül felfedezhető a nemzetközi „szignálművészet” hatása, elsősorban Allan d’Arcangelo ipari-technikai környezetből vett jeleinek és kompozíciós módszerének hatása. Ugyanakkor Halász olyan rejtett festői finomságokkal dolgozza fel jeleit, melyek nem az ironikus tárgy-értelmezés irányába, hanem egy intellektuális, elvont problémákat kutató, sajátosan európai „szignálművészet” irányába mutatnak. Nem véletlen az sem, hogy Halász Károly művészetében erősen hat a „konceptuális művészet” is; s a hagyományos táblakép műfajában is többnyire konceptuális kérdések is foglalkoztatják. 1981-től Halász Károly művészetében is jelentős fordulat következik be, a személyes tartalmú „új festőiség” felé.

Nádler István művészetében már elemeztük a „colour field” szerepét. *Molnár Sándor* festészete a hetvenes években is megőrzi a „színes mező” festészet alapvető érzelmi telítettségét, a színek hordozta felfokozott pszichikai közlés mozzanatát, noha ekkor Molnár is elvont gondolati struktúrákba szervezi az expresszív mozzanatokot. „Principium”-sorozatában a függőleges-vízszintes alaptengelyek elvont meditatív tartalmak köré rendezik a „színes mező” hordozta személyes tartalmakat. Molnár Sándor munkássága a hazai struktúraelvű művészet legszemélyesebb megnyilvánulásai közé tartozik.

Vele éppen ellentétes *Hencze Tamás* alkotói pályája. Hencze festészetében 1967 után felerősödik a tisztán strukturális problémák iránti érdeklődés; 1968-ra teljesen eltűnnek művészetéből a személyes, pszichikai-érzelmi mozzanatok, amint hosszú időre uralomra jut a teljes monokrómia is. Hencze hűvös, mozdulatlan, személytelen, intellektuális művészi világában a tér elvont, testetlen, személyen túli univerzumként jelenik meg. Nem csupán fizikai értelemben végtelen, hanem metafizikai értelemben is: emberen túli, az egyéni akaraton kívüli álló, a választás szabadságát nem ismerő, mindent elnyelő kozmosz. Hencze rendkívül lecsupaszított, puritán képi világában a legkisebb elemnek is döntő jelentősége van. A lilásszürke, fehértől feketéig terjedő tónusok a kiismerhetetlen, befogadhatatlan, ellenőrizhetetlen végtelen érzetet keltik; a visszafogott, hűvös színvilág a csend képzetét sugallja, az ismétlődő formák monotonosága pedig az idő múlásának végtelen lassúságát, pontosabban az emberi, szubjektív idő-érzés eltűnését. Ami az egyes individuum számára felfoghatatlanul tág, felfoghatatlanul lassú, az a végtelen tér számára tompa és megváltoztathatatlan adottság, mely önmagában nem minősíthető. Ebbe a végtelen térbe hasítanak bele Hencze negatív struktúrái: fehér sávok, vagy fekete csíkok, foltok, vonalak. Ezek olyan módon kísérlik meg rendszerbe foglalni a teret, hogy az értelmezhetővé váljon: növekedés vagy csökkenés, közeledés vagy távolodás, szűkülés vagy tágulás folyamatai rajzolódnak ki ezáltal, melyek végső soron egy szigorú, zárt, meghatározott struktúra felépülését vagy szétesését hordozzák.

Egyedülálló a magyar festészetben az a következetesség és redukció, ami Hencze művészetében megvalósul. A hatvanas évek harmadik harmadában még felfedezhető az op art illuzionisztikus térérzékeltetésének némi hatása, ám egyre inkább a tér intellektuális-meditatív felfogása válik döntővé. Hencze megőrzi ugyan a térillúzió bizonyos mozzanatait, ám ezeket szigorúan alárendeli spirituális mozzanatoknak. Így a tér egyszerre jelenik meg fikatív-képzelteti erőterként, bizonyos folyamatok tereként és gondolati-spirituális térként, a végtelen univerzum metafórájaként. A képfelület egyszerre „üres”, „konkrét”, „sikyszerű” (még ha ezen a síkon térillúzió, látszat-mélység jelenik is meg); s ugyanakkor „telített”,

„meditatív”, spirituális értelemben „mély” (mert nem a tér mélységének látszatát nyújtja, hanem a végtelenség és az emberen túli világ gondolatilag befogadhatatlan, sőt „morálisan elfogadhatatlan” végtelenségét). Ebben a vonatkozásban Hencze művészete Yves Klein metafizikus monokróm festészetével, a német Zero Gruppe természetmisztikájával, Jef Verheyen végtelenséget sugalló monokróm művészetével áll szoros kapcsolatban; s némiképp Gerd Richter festészetével, amennyiben mindkettőjük művészete arra a feszültségre épül fel, ami a képfelület konkrét, illuzionisztikus felfogása, illetve a képnek mint elvont, metafizikai tartalmakat közvetítő, egy elvont térszemléletet megtestesítő, jelszerű, intellektuális felfogása között van.

A struktúraelvű művészet legintellektuálisabb, analitikus, experimentális vonulatát képviseli Maurer Dóra, Gáyor Tibor, Mengyán András, Türk Péter, valamint Gulyás Gyula és Csiky Tibor bizonyos munkái. Közös művészetükben a műalkotásnak mint egy plasztikai folyamat dokumentációjának a felfogása; illetve az objektív plasztikai összefüggések személytelen és precíz feltérképezésének igénye. Ez ugyanakkor jelentős egyéni eltérésekkel valósul meg. Maurer Dóra munkásságába jelentős mértékben beépülnek a konceptuális művészet önreflexióis mozzanatai, az eszközök vizsgálatától a mű létrehozása eszközeinek a létrejövés folyamata során való megsemmisüléséig. Maurer olyan lenyomatokat készít, melyekben a nyomó felület (lemez) az újabb nyomás során roncsolódik, vagy jelentősen megváltozik, mígnem felszámolja önmagát. Az újabb nyomatok mindig roncsolják az alap-eszközt, s a mű mint sorozat ennek dokumentációja. Más munkáin, így az 1978-ban Hollandiában bemutatott „Eltolódás”-sorozatokon²³ a „hard edge” formavilágához hasonló geometrikus rendszerből indul ki, ám expanzív jelleggel fejleszti tovább a térben kiterjeszhető kompozíciót. Az „Eltolódás”-sorozatok magukba foglalják egyrészt a megfestés folyamatát (ezt 1983-ban filmen dokumentálja); másrészt modellezik egy potenciálisan végtelen térbeli terjeszkedés folyamatát is (ezt adott belső terek „kifestésével”, azaz egy lehatárolt intérieur vizuális birtokbavételével valósítja meg 1982-ben és 1983-ban). Mindez azt mutatja, hogy Maurer Dóra experimentális művészetében a struktúra mindig projektív jellegű, azaz mindig úgy is értelmezhető, mint modell, mint kiterjeszhető plasztikai rendszer koncepciója – ugyanakkor határozott önérteket is képvisel.

Gáyor Tibor és Mengyán András purista, kutató művészetének középpontjában a térbeli rendszerek kutatása áll. Gáyor a tér és a sík viszonyának, illetve a térben szervezhető plasztikai folyamatok síkbeli jelzésének problémájával foglalkozik. A térben lezajló plasztikai mozgások síkbeli megfelelőjének kutatása ugyanakkor olyan sorozatokat hoz létre, melyek nem egyszerűen dokumentálják a folyamatokat, hanem maguk válnak önértékű folyamatokká, gyakran több irányú következtetéseket nyújtó „alternatív” megoldásokat mutatva fel. Mengyán András több szempontból rokon kérdésekkel foglalkozik, nála azonban a struktúra határozottan képi struktúraként jelentkezik, mégpedig úgy, hogy a két-dimenziós felület, a fekete-fehér-vörös (esetenként egy másik szín) színrendszer mindig az adott, konkrét képsíkra vonatkoztatva jelenik meg, azaz képi jelként; míg Gáyor esetében inkább térbeli jelzésekről lehet beszélni, egy potenciálisan három dimenziós térstruktúra jeleiről.

Kismányoki Károly és Szijártó Kálmán közös „land art” kísérletei 1970–71 során a hazai „land art” első megnyilatkozásaiként értékelhetők. A természeti környezet véletlenszerű, nem tudatosan alakított kerete a behelyezett geometrikus elemekkel átértelmeződik: a tudatosan oda állított elemeken követhetővé válnak a természeti mozgások, folyamatok, s ezáltal a környezet jelzései beépülnek a szigorú, reduktív rendszerbe, míg ez utóbbi – tárgyként – beépül a természeti környezetbe. Ez a kettősség számos elvi kérdést is felvet: egyrészt a műalkotás tágasságának, lehatárolhatóságának kérdését; másrészt a véletlen és a

tudatosság, megtervezettség viszonyának kérdését; harmadrészt a műalkotás tárgy-jellegének, anyagiságának, illetve intellektuális szemléletként, koncepcióként (azaz tárgy nélkül valóként, anyagtalanként) felfogott létének kérdését. A „Pécsi Műhely” alkotói, rövid geometrikus absztrakt és op art alkotói korszakuk után, közvetlenül az egyetemes művészet experimentális irányzataihoz, elsősorban a „land art”-hoz és a konceptuális művészethez fordulnak. Kivéve a pécsi képzőművészeti tradíció világából, az egyetemes modern művészethez való felzárkózás képviselőivé válnak, s a hetvenes évek első felében a hazai struktúraelvű és konceptuális művészet igen jelentős alkotóiként értékelhetők.

Haraszty István mobilművészetét a struktúraelvűség és a konceptuális kérdések iránti érdeklődés egyaránt jellemzi. Ugyanakkor sajátos naivitás, groteszk szemlélet is belecsempesződik Haraszty világába. Munkái távolról sem a hűvös, személytelen, technicista strukturális plasztika és kinetikus művészet termékei: a játékos és olykor csúfondáros, ironikus szemlélet visszabillenti Haraszty műveit a „pszeudo-gépek”, a használhatatlan szerkezetek visszájára fordított poetikusságába. Haraszty szerkezetei többnyire egy-egy jellegzetes emberi tulajdonság sajátosan rejtett, egzakt szerkezet mögé bújtatott, ironikus megfogalmazásait nyújtják; illetve a gépek tökéletessége és a gyakran megdöbbentő értelmetlensége közötti feszültséget fejezik ki. Művészete egyedülálló jelenség.

(1983)

JEGYZETEK

1. A „festőiség-utáni absztrakció”, az angolul „post-painterly-abstractation” az ötvenes évek végén alakul ki, s a hatvanas években válik az egyetemes absztrakt művészet fő áramává. Élesen antiromantikus, antiszubjektív, érzelem-ellenes, kifejezésellenes, személytelen és objektív művészet, melynek célja nem a személyes pszichikai-emocionális tartalmak kifejezése, hanem a tárgyszerű, személytelen, hűvös és precízen meghatározott struktúrák felépítése. Különböző irányzatai egyaránt a struktúraelvűséget érvényesítik a kifejezéssel szemben. Első megnyilvánulási formája az amerikai Frank Stella, Kenneth Noland, Al Held és Jack Youngerman által képviselt „hard edge”, illetve „shaped canvas”, melyben a geometrikus formaképzés teljesen elveszti személyességét, érzelmi és szimbolikus jelentésrétegeit és a maga közvetlenségében tárgyszerű, dologszerű plasztikai „tényként” jelenik meg. Másik jellegzetes irányzata a „colour field” festészet, amely az absztrakt expresszionizmus „hűvös” vonulatából, Mark Rothko, Barnett Newman, Ad Reinhardt festészetéből indul ki, Helen Frankenthaler és Morris Louis festészetén át jut el Ellsworth Kelly, Larry Poons, Jules Olitski művészetéhez. További irányzatot képvisel a „minimal art”, melyet az amerikai Sol LeWitt, Donald Judd, Carl Andre, Robert Morris, Robert Smithson, Walter de Maria, Dan Flavin művészetéhez kapcsolhatunk. Európai talajon mindezek az irányzatok elsősorban a nyugat-német és a holland, valamint az itáliai művészetben, illetve – némiképp önálló úton fejlődve – az angliai szobrászatban jelentkeznek. A francia művészetben alig találjuk nyomát a „festőiség-utáni absztrakció” hatásának. Lásd még: SMITH, R.: Minimalism. In: STAN-GOS, N.: Concepts of Modern Art. Thames and Hudson, London, 1981, 244.; LUCIE-SMITH, E.: Movements in Art since 1945. – Post-painterly

abstractation. Thames and Hudson, London, 1969. 1975., 94.

2. A „minimal art” szűkebb értelemben Sol LeWitt, Carl Andre, Donald Judd, Robert Morris, Robert Smithson, Walter de Maria amerikai művészek, illetve a holland Carel Visser és Peter Struycken, a francia Daniel Buren, az olasz Enrico Castellani, Piero Dorazio, Niele Toroni, az angol Richard Long, a német Thomas Lenk munkásságához kapcsolódik. Tágabb értelemben azonban ide számítanak mindazok az absztrakt, többnyire geometrikus alapformákból építkező művészek, akik a plasztikai struktúraszervezés alapjait kutatják, bizonyos legalapvetőbb viszonyokat, összefüggéseket demonstrálnak, s a plasztikai rendszereket saját szélsőértékeikig (anyagtalanság, dimenziótlanság, „laposság”, átlátszóság stb.) viszik el. A „minimal art” tiszta képletekben, egyértelmű modellekben gondolkodik; s alapvető ismeretelméleti kérdésfelvetéseiben sokban rokon a konceptuális művészettel. Sol LeWitt munkásságában a kettő össze is kapcsolódik. Lásd még: THOMAS, K.: Bis Heute: Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert. DuMont Schauberg, Köln, 1971. – Minimal art. 243.

3. A „formázott vászon” (angolul: „shaped canvas”) a „hard edge” művészet egyik jellegzetes megoldása, melyet Frank Stella, Kenneth Noland, Jeremy Moon, John Walker, valamint – más összefüggésben, a „colour field” festészetben – Ellsworth Kelly alkalmazott, főként a hatvanas és korai hetvenes években. A hazai művészetben Bak Imre, Nádler István, Molnár Sándor, Fajó János művészetében jelentkeznek.

4. A „pop art” és az ún. „újrealizmus” az ötvenes évek közepétől kibontakozó, s a hatvanas évek első felében kiteljesedő művészeti jelenségsorozat, amely főként az iparilag fejlett, fogyasztói társadalmak tárgyfetizmusára, a tö-

megmédiók – mindenekelött a fotó, film, televízió – tudatformáló, standardizáló hatására, illetve az elszemélytelenedés, elidegenedés tényére reagál. Míg az angliai és Egyesült Államok-beli „pop art” törekvések radikálisan a sokszorosított, mechanikus tárgy-termelés jelenségét emelik ki, addig a francia „Nouveau Réalisme” az élet és művészet radikális egyesítését, az esztétikai arisztokratizmus teljes felszámolását tekinti fő feladatának. Míg az angol és amerikai „pop art” hűvösen ironikus, távolságtartó és semleges, addig a „Nouveau Réalisme” politikailag elkötelezett, baloldali, anarchista, a diákmozgalmakkal szimpatizáló és szociológiailag tudatosan kritikus pozíciót képvisel. Lásd még: LIPPARD, L.R.: *Pop Art*. Thames and Hudson, London, 1970.; FINCH, Ch.: *Pop Art – Object and Image*. Studio Vista/Dutton Pictureback, London 1969.; A „pop art” és a „Nouveau Réalisme” tendenciáknak a velük párhuzamos egyéb irányzatokhoz való viszonyáról és a korszakolás kérdéséről lásd: HEGYI L.: *A nyugati művészet történetének periodizációs kérdései*. In: *Művészet* 1981/9. XXII. évf. 47.

5. LUCIE-SMITH, E.: *Movements in Art since 1945*. Thames and Hudson, London 1969. 1975. 94.

6. A „szignálművészet” a modern ipari civilizáció hétköznapi életében, a nagyvárosi környezetben felhalmozódó jelek, emblémák, szignálok, vizuális jelzések dömpingjének hatásából indul ki. A „pop art” és a „festőiség-utáni absztrakció” között helyezhető el, mivel egyrészt szociológiailag felismerhető, jelzesszerű tárgyakat, emblémákat dolgoz fel, tehát a hétköznapi, populáris kultúrából meríti ironikusan átértelmezett anyagát; másrészt viszont gyakran absztrakt, geometrikus képi rendszerbe szervezi ezt az anyagot, ritmizálja, agresszív színekkel dinamizálja, ismétlődő rendszereké fejleszt. Hársány, provokatív zínai és keményen kimetszett, dinamikus formái a modern ipari társadalmak tárgyközpontúságát, a tárgy agresszív térhódítását tárják elénk, s egyben ironikusan visszajára is fordítják a tárgy „komolyságát”. Lásd még: THOMAS, K.: *Bis Heute: Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert*. Verlag M. DuMont Schauberg, Köln, 1971. – *Signalkunst* 228. – *Neue Figuration* 297.

7. Lásd: THOMAS, K.: i. m.: 112.; WALKER, J.A.: *Art Since Pop*. Thames and Hudson, London, 1975. – *Back to nature: Earth, Land and ecological art* 35.

8. A Német Szövetségi Köztársaságban 1958-ban alakult művészcsoport, a düsseldorfi Heinz Mack, Otto Piene és Günter Uecker részvételével, majd hamarosan több külföldi művész csatlakozásával (Yves Klein, Lucio Fontana, Piero Dorazio, Jesus Raphael Soto) olyan nonfiguratív, struktúraelvű művészet kialakítására törekedett, amelyben a természet, a kozmosz és az ember által teremtet „második természet”, a gépi civilizáció új összhangra talál. A „Zero Gruppe” művészetfelfogásában részint Mondrian, Malevics és a Bauhaus purista, reduktív spirituális szemléletére épített, részint az op art és a kinetikus művészet kezdeményezőire, részint pedig a fénynek, mint anyagtalannak, átszellemült jelenségnek művészi felhasználására, térszervező és rendszeralkotó képességére támaszkodott. A fény minőségének kibontakoztatásán és a fény által meghatározott tiszta, elvont, geometrikus rendszerek intellektuális-metafizikus jelentésain alapult a „Zero Grup-

pe” sajátos modern panteizmusa. Lásd még: THOMAS, K.: i. m.: – *Op art* 234.

9. HOFMANN, W.: *A modern művészet alapjai*. Bevezetés a modern művészet szimbolikus formáinak világába. Corvina, Budapest, 1974. 273.

10. Lásd: GRAY, C.: *Das grosse Experiment. Die russische Kunst 1863–1922*. Verlag M. DuMont Schauberg, Köln 1974. – VIII. 1921–1922. *Für und gegen eine utilitaristische Kunst; Das Ende der Tafelmalerei*; 223.

11. „A jóságban, a szeretetben és a testvériségben az egységnyira való törekvést látom, vagy másként fogalmazva, a terhek elosztására való törekvést. A mérnökök és az építésszek is, alapjában véve, semmi mással nem foglalkoznak, mint azzal, hogy a súlyokat egy súlytalan rendszerbe szervezzék. ... A jócselekedetek az embert szentté teszik, ami azt jelenti, hogy elveszti a súlyokat, terheket, a hatalmát és a személyiségét.” – írja Malevics „A szuprematizmus mint tiszta megismerés” című tanulmányában, melyben az esztétikai értékeket közvetlenül etikai értékekre (egyensúly = a terhek megosztása, a hatalomról való lemondás; univerzális harmónia = az individuális érdekek felszámolása; tiszta tárgy nélküli művészet = a dologi-tárgyas érdekekről való lemondás, a széthúzó anyagi mozzanatoknak egyetlen szellemi rendbe szervezése stb.) vezeti vissza. Malevics spirituális művészetfelfogása 1920 után, de még élesebben 1922 után szembehelyezkedett a Tatlin és Rodcsenko által képviselt produktívizmussal, amely a közvetlen társadalmi hasznoságnak vetette alá a művészetet. Lásd még: GRAY, C.: i. m.: 233.

12. THOMAS, K.: i. m.: 228.

13. A „Képarchitektúra” művészetfelfogásáról lásd: KASSÁK L.: *Az izmusok története*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1972. – *A MA története*, 202., 258.; KASSÁK L.: *Éljünk a mi időkben*. Írások a képzőművészetéről 1915–1927. Corvina Kiadó, Budapest, 1981. – *A kép és a tér felfogásának változatai*. Az aktivizmus elméleteinek műfaji megvalósulásai, 106.; HEGYI L.: *A tárgy nélküliség értelmezése Kassák képarchitektúráiban*. In: *Művészettörténeti Értesítő* 1981, XXX. évf. 3. szám, 194.

14. A SZÜRENON-kiállításról lásd: SINKOVITS P.: *Jubileumi kiállítás a Kassák Klubban*. *Művészet* 1980/2. 40.; az IPARTERV-kiállításokról lásd: BEKE L.–HEGYI L.–SINKOVITS P.: „IPARTERV” 68–80. kiállítás katalógusa, Budapest, IPARTERV, 1980.

15. A „Pécsi Műhely” munkásságáról lásd: HEGYI L.: *A Pécsi Műhely plakátjairól*. In: *Művészet* 1976/11. 24.; HEGYI L.: *Konstruktivistische tendenzen in de Hongaarse kunst*. In: *Hongaarse konstruktivistische kunst 1920–1977*. Kiállítási katalógus, Utrecht 1978.; HEGYI L.: *Pécsi Műhely 1970–1980*. Kiállítási katalógus, Székesfehérvár, Csók István Képtár, 1980.

16. A modern képzőművészet kollektív kommunikációs lehetőségeiről lásd: BAK I.: *A képzőművészet új funkciólehetőségei*. In: *Régi és új formák*. Szerk.: Zelnik József. Budapest, Népművelési Intézet, Magyar Helikon, 1980. 20. *A modern művészet és a mítosz kapcsolatáról, a mítosz vizuális jelképeiről és ezek művészi felhasználásának lehetőségeiről* lásd: BAK I.: Mí-

tosz, művészet, jel. In: Kapcsolatok. II. kötet, Mítoszok, mesék, jelek. Népművelési Intézet, Budapest, 1980. 65.

17. A Bak Imre által kidolgozott „szignálművészetéről” lásd: HEGYI L.: „Magyar konstruktivista tendenciák” kiállítás Utrechtben. In: Művészet Évkönyv 1978. 277.

18. ROMVÁRY F.: Bak Imre: Kompozíció, 1969. In: HÁRS É.—ROMVÁRY F.: Modern Magyar Képtár Pécs. Corvina Kiadó, Budapest, 1981. 294.

19. BÁNSZKY P.: Bak Imre. Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1982. 20.

20. FÁBIÁN L.: Fajó János. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1979. 22.

21. HÁRS É.—ROMVÁRY F.: i. m. 290.

22. Korniss legújabb alkotói korszakának tárgyértelmezéséről lásd: HEGYI L.: Korniss Dezső három új képerő. In: Művészet Évkönyv 1976. 258.

23. Lásd: Hongaarse konstruktivistische kunst 1920–1977. Utrecht 1978. 90, 91, 92. sz. mű.

Lóránd Hegyi: Strukturalistische und geometrische Kunst in Ungarn zwischen 1968–1980

(Vom Verfasser wurde keine Zusammenfassung der Redaktion zur Verfügung gestellt.)

„...ennek a korszaknak, a 60-as évek művészetének nagyobbik része még föltáratlan. Önről és kortársairól legendák élnek. Ilyen legenda például az IPARTERV, amely kiállítást úgy tartanak számon, mint a Zuglói Kör és a Lakner-kör nagy, közös jelentkezését. Mi volt a Lakner-kör? Volt-e egyáltalán Lakner-kör?
– Visszakérdezek: mi volt a Zuglói Kör? Ilyenről én sose hallottam. Ezek a meghatározások elmenetelem után születhettek.”

(Gyárfás Péter beszélgetése Lakner Lászlóval, *Mozgó Világ*, 1986/9.)

A „zuglói kör” kifejezés először *Hajdu István Csiky Tibor*ról írott kismonográfiájában (Mai Magyar Művészet, 54. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1979.) bukkant fel az imént használt kisbetűs-idézőjeles formában. A csoport történetéről és az ott folyt munkáról önálló publikáció mindeddig nem jelent meg; a Kör neve azonban újra és újra előke-
rült a korszakkal kapcsolatos publikációkban, művész-interjúkban. E sorok írója 1985 őszén kezdte meg a feldolgozást, mely dokumentum-gyűjtésre és a Kör egykori tagjaival folytatott beszélgetésekre épült. Tisztában van azzal, hogy e „történeti” jellegű összefoglalás csupán „első megközelítés”; alaputatás. Az igazi eredményt egy, a korszakban ke-
letkezett, csaknem teljes egészében publikálatlan művekből álló, a Körben végzett közös munka hatásait bizonyító reprezentatív kiállítás megrendezése jelenthetné.

*

1956-ban, a Képzőművészeti Főiskola hallgatójának, *Molnár Sándor* festőnövendéknek egy antikváriumban sikerült megszereznie három könyvet: egy *Kandinszkij*ről, egy *Mondrian*-ról és egy, a kubizmusról szóló művet, melyek hatására teljesen átértékelni kényszerült addigi ismereteit és művészetfelfogását, mely elsősorban az impresszionizmus és a poszt-impresszionizmus (*Renoir, Van Gogh, Cézanne*) tanulmányozásán alapult. Festői gyakorlatában megkísérelte rekonstruálni a kubista formateremtés gyakorlatát: a kezdetek látványt-felbontó analizisét, majd a későbbi (saját munkálkodásában azonban az előbbivel *párhuzamosan* zajló), az összefoglaló formákat egységben-láttató, nagy színelületekkel és széles síkokkal operáló periódus eredményeit. Titokban, önmagának dolgozott, de e nyugtalanító és nap mint nap új szellemi izgalmat okozó tevékenység mellett, „álcázás”-ként a főiskolai penzumot is „letudta”. *Kandinszkij* és *Mondrian* megismerve merült fel benne, hogy bizonyára voltak (vannak?) Magyarországon is absztrakt festők. Még ugyanebben az évben kezdte felkutatni a teljes visszazorítotttságban élő és alkotó hazai absztrakt művészeket. A Rottenbiller utcában *Jakovits* megmutatta neki szobrait és *Vajda Lajos* műveit. Itt jutott egy címlista birtokába is, melyen zömmel az egykori Európai Iskola tagjai szerepeltek, és mely alapján megkezdhette műteremlátogatásait. Emellett igyekezett minél frissebb és színvonalasabb információkhoz jutni az időszerű művészetről. Ez az önképző módszer vált az alapjává a későbbiekben barátaival közösen folytatott munkának.

Az 1958–59-ben kialakult társaság – *Bak Imre, Deák Klára*¹, *Deim Pál, Molnár Sándor, Pikler István*², *Nádler István* – bizonyos rendszerességgel találkozott Molnár – végzősnek kijáró – epreskerti műtermében. 1962-től összejövetelük színhelye Molnárék *zuglói* lakása (Erzsébet királyné útja 89.) lett. Innen származik a csoport utóbb elterjedt elnevezése.

A fentebb említett kollektív-önképző módszer három összefüggő tevékenységből állt. Az első feladatot a korszerű művészetre vonatkozó információk előteremtése jelentette. Az ötvenes-hatvanas évek fordulóján mindez számos nehézségbe ütközött. A művészettörténet oktatása – összhangban a korábbi (a hagyományból *Courbet*-t és *Munkácsy*t respek-

táló) szocialista-realizmus koncepció engedékenyebbé válásával – nagyjából a posztimpreszionizmusig követte az európai fejlődést. A könyvtárakban csak némi ügyeskedések árán lehetett a „zárolt” polcokról megszerezni valamit; a régi kiadásokat tulajdonosaik nem szívesen „vallották be” és még kevésbé szívesen adták ki a kezükből; az újak importja gyakorlatilag szünetelt. Friss folyóiratokhoz, katalógusokhoz jutni ezidőtájt csaknem lehetetlen volt, hiszen nyugat-európai utazásokra jobbára csak 1963–64-től nyílt lehetőség. A hazai kiállításokon az illusztratív naturalizmus mellett ugyan megjelenhettek az oldottabb látványfestészet képviselői, ám az is kétségtelen, hogy a „jóvátételei” tárlatsorozat³ – melyben nagyrészt az egykori *Nyolcak* egyes tagjai és néhány, művészetében a konstruktív hagyományokra is építő idősebb mester kapott helyet – 1958-ban lényegében le is zajlott.

A Kör érdeklődése elsősorban az európai avantgarde hagyományra terjedt ki, centrumában az absztrakció különböző útjainak megismerése állott. Ehhez először vissza kellett nyúlniok a modern művészetnek az absztrakciót megelőző fázisaihoz is, ezért az impreszionizmus és a posztimpreszionizmus elemzésével kezdték meg a közös munkát.

Szövegekre és reprodukciókra vadásztak, könyveket, folyóiratokat, katalógusokat szerettek meg vagy kértek kölcsön. A megfelelő részeket – esetenként a teljes könyvet vagy tanulmányt – lefordították (lefordították) és lehetőségeikhez mérten sokszorosították. A feladatokat megosztották: aki a fordításban nem vett részt, az a gépelésben segített. Az így keletkezett példányokat körbeadták, s mikor mindenki elolvasta, közösen megvitatták a felmerülő lényegesebb kérdéseket. Az évek során e sajátos „fordítás-szamizdatok”-ból több száz gépelt oldalnyi gyűlt össze.⁴ Ma már csupán elenyésző töredéküknek azonosítható a fordítója.⁵ Legtöbbjük – még egyes valóban nagyon komoly felkészültséget igénylő, tekintélyes terjedelmű szöveg esetében is – nem tartotta fontosnak (vagy egyenesen veszélyesnek hitte) saját személyét feltüntetni munkáján. Ez bizonyos fokig érthető, hiszen akkoriban a fordítás megjelentetése teljesen elképzelhetetlennek látszhatott. Meg kell jegyezni, hogy ezek a szövegek gyakorta „kijutottak” a Körből.^{5a} Különösen a hatvanas évek közepén – mikorra Molnárék tevékenységének híre elterjedt – számos, a csoporthoz nem tartozó művész kért kölcsön ezekből és így, vagy egyéb – sokszor igen tekervényes – úton-módon; „közvetítő” segítségével az „olvasótábor” megsokszorozódott.

Ha végignézzük a fennmaradt olvasmányok jegyzékét⁶, azonnal feltűnik, hogy az írók zömének szerzője maga is festő, aki saját (ritkább esetben kollégája vagy „elődje”) művészetét értelmezi. A Zuglói Körben az önreflexiót igen nagy becsben tartották és általában hitelesebbnek fogadták el a művészettörténészek és kritikusok megközelítéseinél. Mindez nem véletlen – inkább a „rossz élmények” természetes következménye. A korabeli hazai kritika általános helyzete – hangneme, melléfogásai és az ötvenes évek változatosan kísértő frazeológiája – érthetően szkeptikussá tette a Kör tagjait a művészet „ideológusai”-val szemben. Ezért közvetlen és elsősorban „szakmai” jellegű információk után kutattak. A kérdést azonban nem kezelték dogmatikusan s így számos kiváló szerző (*Francastel, Grohmann, Hofmann*) könyvéből fordítottak. Különös fontosságot tulajdonítottak az absztrakció meghatározó egyéniségei által írott elméleti műveknek. Olyan „alapkönyvek” lefordítása történt meg ekkor, mint Kandinszkij: *A szellemről a művészetben* valamint Pont és vonal a síkon; Klee: *Pedagógiai vázlatkönyv*; Malevics: *A tárgy nélküli világ*; Mondrian: *Natural reality and abstract reality* című munkája.

Európán kívüli, elsősorban keleti kultúrák művészete iránti érdeklődésről tanúskodik a szövegek egy része. Ezek közül ki kell emelnünk a távol-keleti kalligráfiával foglalkozó írásokat,⁷ melyek a Körben a háború utáni nyugati gesztusfestészet problémáival összefüggésben merültek fel. A keleti és a nyugati „írás” közötti szellemi és fizikai távolság – en-

nek leküzdése lehetett *Tobey* és *Michaux* utazásainak végső célja – és az ebből eredő szembeötlő formai különbségek kérdéskörének aktualitása következtében az amerikai és európai absztrakt expresszionizmus, az informel és a tasizmus képviselői (*Pollock, Kline, Tobey, Hartung, Michaux, Mathieu*) rendre felbukkannak az olvasmányok között.⁸

Különösnek tűnhetnek a túlnyomórészt „szakmai” jellegű szövegek környezetében *Jaspers* és *Jung* tanulmányai.⁹ A korabeli marxizáló esztétika és determinista történetfogra építő művészetszemlélet, valamint a pszichológiát eleve fenntartással kezelő elméleti álláspontok légkörében érthetővé válik e „leghanyagoltabb” – ám a művészeket leginkább, közvetlenül-létükben-érintő – területre: az alkotás belső összetevőire, a művész-egzisztenciára és szellemi környezetére, művészet és lélek kérdéseire irányuló figyelem.¹⁰ De érthető más szempontból is: a személyiség és a rehabilitált, létezőnek elismert lélek igényes megismerése valójában elengedhetetlen feltétele mindenfajta művészet „gyakorlásának”.

Az önképző módszer második összetevője szorosan kapcsolódott a festők mindennapi munkájához. Lényege a különféle stílusoknak nem pusztán elméleti, hanem tényleges, gyakorlat útján történő megismerése és „művelése”. A megszerzett reprodukciók (ritkábban személyes élmények¹¹) közös analízise és megvitatása után a Kör tagjai megkíséreltek az elemzett stílusban dolgozni. E stúdiókat utóbb megmutatták egymásnak és az eredményt ismét megtárgyalták.¹² Molnárék számára kezdetben a kubizmus szolgált a legtöbb tanulsággal. (E kérdésre a későbbiekben visszatérünk.) A módszer az egyes izmusoknak élő, belülről történő elsajátítására vezetett és emellett érzékelhetővé tette a festészet történetének immanens „logikáját”. Azt ugyanis, hogy ez az egyes „régii” kérdésekhez visszavisszatérő, másokat magávalgörgető, egyféle originális szellemi „többszerűség”-ből újra és újra „időszerű” vonatkozásokat felszínrehozó mozgás nem más, mint a festészet önmaga és hagyománya is egyben, hiszen „a festészet hagyományát mindenkor a múlt festészetéből reánk maradt, még megoldatlan problémák jelentik.”¹³

Harmadik összetevőként a Kör tagjai műteremlátogatásokat szerveztek az idősebb generációhoz tartozó, a kiállításokon még szórványosan is csak elvétve látható hazai „absztraktok” művészetének megismerése céljából. Az évek során – változó összetételben és létszámban – felkeresték az *Európai Iskola* és a *Kállai Ernő* vezette *Galéria a négy világtájhoz*-csoport egykori tagjait, valamint néhány, e mozgalmakhoz nem tartozó festőt. Legtöbbjük teljes elszigeteltségben, régi sérelmek és fájó személyes ellentétek közé zártan élt és dolgozott ekkoriban. Jártak *Losonczy Tamás, Gyarmathy Tihamér, Kassák Lajos, Vesszelszky Béla, Korniss Dezső, Bolmányi Ferenc, Magyarász Imre, Klie Zoltán* és *Monostori-Moller Pál* műtermében, fogadta őket *Gadányi Jenő* özvegye is és kapcsolatban álltak *Mezei Árpáddal* és *Szegedy-Maszák Györggyel*. Molnár 1961-től több esztendőn át évente felkereste *Martyn Ferencet* Pécsen.

E látogatások jelentősége abban állt, hogy – miként a fordítások és stúdiók útján a modern nyugati fejlődés megismerését, a szellemi aktualitáshoz történő felzárkózást kísérelték meg a Kör tagjai a hasonló, mindenekelőtt erkölcsi tekintetben „felvállalható” hazai törekvések felderítésével – a korszerű magyar művészet „tudatának” rekonstrukciójára, a művészetpolitika által megszakított folytonosságának visszaállítására tettek erőfeszítést.

Ma már látható, hogy a „kollektív önképző módszer” jelentősége túlnőtt a zuglói lakás falain. A hazai „művészeti élet” tízéves amnéziája idején induló generáció hátrányosabb helyzetbe került, mint az idősebb nemzedék, hiszen tagjai nem rendelkeztek személyes élményekkel, tapasztalatokkal sem az egyetemes művészet huszadik századi fejleményeiről, de még a háborút közvetlenül megelőző, majd követő itthoni jelenségekről

(Vajda, Európai Iskola, absztraktok) sem. Ennek a „lemaradás”-nak felismerése és a megszüntetéséért végzett tudatos és szisztematikus munka vált egyik szakmai és erkölcsi bázisává a hatvanas évek végére – a konzervatív, hivatalos ill. álművészettel szemben – kibontakozó új-avantgarde mozgalmaknak. A Körből szerteágazó életművek esetében az oppozíció legfontosabb közös eleme az aktuális festői problémák ismeretén alapuló időszerep-tudat volt.

* * *

1962–63-ban – nagyjából két év alatt – a Kör létszáma alaposan megnövekedett. Barátok, ismerősök közvetítésével Molnárék összejöveteleinek híre gyorsan terjedt, és egyre több – zömmel alkalmi – látogató kereste fel az Erzsébet királyné úti lakást. A kíváncsiszkodók mellett akadtak néhányan, akik felismerték a közös munkában rejlő lehetőségeket, és csatlakoztak a csoporthoz. A fölbukkanó „új tagok” közül rendszeresen részt vett az elemzésekben és vitákban *Attalai Gábor, Csiky Tibor, Csutoros Sándor, Halmy Miklós, Hencze Tamás, Hortobágyi Endre* és *Molnár László*.¹⁴ A Kör magját továbbra is a Molnár–Bak–Deim–Nádler négyes alkotta. A körülmények ennek ellenére megváltoztak. Az „újjak” között túlsúlyban voltak az autodidakták,¹⁵ akik mögött – némi „szakköri” múlttól eltekintve – egyénileg – más-más úton és színvonalon – megszerzett ismeretek állottak. A társaságot szervező Molnár Sándornak – a foglalkozások sikere érdekében – kisebb, alkalmanként változó összetételű csoportokkal kellett folytatnia a munkát, hiszen majdnem mindenki „másra” volt kíváncsi; máshol tartott és ezért más feladatokra, szövegekre, reprodukciókra volt szüksége.¹⁶ Mindebből következik, hogy a Kör szervezettsége nem volt egyenletes; egymáshoz lazán kapcsolódó, „szektafegyelem” nélküli kisebb csoportokból állott. Az összejöveteleken mindenki szabadon, saját igényeinek megfelelően, más-más rendszerességgel és intenzitással vett részt.

1963-tól meglátogatták egymás műtermeit is, ahol a „vendégjog” a házigazda műveinek bírálatára is kiterjedt.¹⁷ A közös munka nem járt konfliktusok nélkül. „Csak pár évig jártunk össze, de nagyon jó emlékeink vannak erről az időről. Mert ha sokat veszekedtünk is – voltak eltérő vélemények –, azért mindenkiben nyomot hagytak a művészetéről, a művészetpolitikáról, az aktualitásról folytatott beszélgetések.” – emlékezett vissza Deim Pál.¹⁸ Önéletrajzában Csiky Tibor is felidézte ezt az időszakot: „A későbbi torzalkodások és gyerekes személyeskedések ellenére a légkör rendkívül jó volt. Értem ezalatt azt, hogy mindnyájan eleve a legkorszerűbbre törekedtek, maguktól is előítéletmentesen igyekeztek tájékozódni az egyetemes művészetben és talán ez a legfontosabb: nem a pénzre és a szokványos művészkarierrre (befutásra) mentek.”¹⁹

A Kör önképző módszeréről, a vitákról, a fordításokról és a látogatásokról a csoport egykori tagjai – a fentebb részletesen elmondottakkal és egymással is – nagyjából egybehangzóan nyilatkoztak.²⁰ Mégis, e ponton szükségesnek látszik tisztázni egy, az előbbiekkal szorosan összefüggő kérdést: a Zuglói Kör és *Hamvas Béla* viszonyát. Ehhez vissza kell térnünk az ötvenes évek legvégére. Ekkor került ugyanis először Molnár Sándor kezébe *Hamvas*-szöveg; egy valódi kézirat, mely olyan hatással volt rá, hogy lemásolta magának.²¹ 1961-ben, a kecskeméti művésztelepen szerezte meg előbb Weöres Sándor, majd a költő útján *Hamvas* címét. Levelezni kezdtek, később személyes találkozásokra és kölcsönös látogatásokra is sor került. (*Hamvas* nyugdíjaztatásáig egy vidéki erőműépítkezésen dolgozott raktárosként és csak a hétvégeket tölthette Budapesten.) A barátság kialakulását segítette az a körülmény, hogy *Hamvas* Molnárékhoz igen közel – az Erzsébet királyné útja 11-ben – lakott. Mindennek következtében Molnár számos kéziratához közvetlenül hozzájuthatott; a *Hamvas*-életmű pedig döntő szellemi élményévé lett. Ezek után érthető, hogy a Körben

Hamvas-szövegek is jártak kézről-kézre; alkalmanként pedig Hamvas és felesége, *Kemény Katalin* különféle fordításai segítették a csoport munkáját.²² Látható, hogy Hamvas *közvetve* fontos szerepet játszott a Kör életében, azonban munkássága iránt ki-ki eltérő mértékben érdeklődött, így nem is lehetett egyforma hatással mindenkire. Inkább a lehetőség volt adott betekinteni Hamvas – térben és időben szokatlan távolságokat átívelő – kultúrtörténeti ismeretein alapuló életművébe. A Zuglói Kör azonban nem állt Hamvas Béla eszmei irányítása alatt,²³ nem is állhatott, hiszen tagjai mindenekelőtt képzőművészeti, „szakmai”, a művészi gyakorlattal kapcsolatos kérdések megvitatására gyűltek össze. „Tény az, hogy Molnár a Zuglói Körben is népszerűsíteni szeretne volna Hamvas gondolatait, sőt magát Hamvas is meghívta, találkozzék barátaival, ezek a kísérletek azonban nem voltak sikeresek.”²⁴ A Zuglói Kör látogatóit legkivált szigorúan képzőművészeti problémák foglalkoztatták.²⁵ Hamvas közvetett szellemi „jelenléte” mégsem tagadható, s ez elsősorban a kultúra, a művészetek és az ember spirituális teljesítményei – és a legtágabb értelemben felfogható „valódi” hagyomány – iránt elkötelezett létmodell példája lehetett.

„A 'zuglói kör' mintegy az Európai Iskola szellemi gyermeke-örököse volt. Nem létezett ugyan egyértelműen tisztázott, vezérelvként elfogadott elmélete, de volt egy majd' mindenki által elismert közös nevező – mely egyben az Európai Iskola és a 'zuglói kör' közötti hidat is jelentette: a Molnár által interpretált Hamvas Béla-féle ismeretelmélet alkotáscentrikus, pszichológián alapuló művészetfelfogása.” – írta Hajdu István.²⁶ Hamvas és a Zuglói Kör, valamint Hamvas és az Európai Iskola kapcsolata alapján – mechanikus logikával – elképzelhető lehetne a Zuglói Kör – Európai Iskola összefüggés is. A helyzet azonban ennél bonyolultabb. Kétségtelen, hogy tágabb értelemben – a korszerű nyugati törekvésekre (ezen belül elsősorban a francia művészetre) irányuló figyelem, a szellemi kapcsolattartás, az Európához-tartozás programja tekintetében – ez a folytonosság létezett. Mint erre már az idősebb mestereknél tett műteremlátogatások kapcsán utaltam, a Kör mindenekelőtt erkölcsi tekintetben kötődött a volt Európai Iskola-tagokhoz. A két csoportosulás közötti rokonság inkább egyféle szélesen értelmezhető művészetszemléleti beállítottságban: a formai aktualitásigényben és a provincializmus és konzervativizmus erőivel szembeni morális oppozícióban ismerhető fel, mint Hamvas „Európai Iskolától a Zuglói Körig” ívelő művészetelméletének interpretációjában.

Szűkebb, „szakmai” értelemben pedig a kapcsolódás igencsak problematikus, hiszen a Zuglói Kör magját alkotó festők (Molnár, Bak, Deim, Nádler; utóbb Hortobágyi és Molnár László) a közös stúdióriumok révén a lírai absztrakció francia változatához, *Jean Bazaine* körének („A hagyomány fiatal francia festői”) művészetéhez jutottak el. Az Európai Iskola stílász megosztottsága – az a tény, hogy a látványfestészetté „szelídített”, a látványfestészetben feloldott, és így sajátos módon asszimilált izmusok és a par excellence absztrakt művészet képviselőinek közös platformot kínált – magában rejtette a szakadást, az „absztraktok” kiválását. Az Európai Iskola művészete nem kevés szürrealis reminiscenciát hordozott; még – témánk szempontjából elsődlegesen fontos – absztrakciója is gyakorta mutat szürrealis hatásokat.²⁷ Bazaine-ék festészete pedig éppen a szürrealizmus hagyományának tagadásán, és a poszt-szürrealizmus formavilágának kritikáján nyugodott. Lírai absztrakciójának gyökereit – Bazaine-ék nyomán – a Zuglói Kör is a kubizmus formafelbontó látvány-analízisében ismerte fel.

Az Európai Iskola és a Zuglói Kör művészeinél „közös” tehát – az egyébként éppen a szürrealizmus kérdésében egymásnak élesen ellentmondó alapon álló – „francia orientáció”, mely a magyar művészetben a hatvanas évek elején már több mint félszázados hagyomány. Az egymást követő művészgenerációk első útja rendre Párizsba vezetett. Ám a Kör franciás igazodása nemcsak e hazai gyakorlatból, hanem az önképzés logikájából is – az

egymást felváltó izmusok megismeréséből – következett: Bazaine-ék absztrakciója „logikusan” épített a kubizmus eredményeire, s e lépés Molnárék számára is érthetőnek és követhetőnek bizonyult.²⁸

Az a körülmény, hogy a csoport fentebb említett tagjai az absztrakciónak éppen e sajátos, érzelemgazdag és természethez-kötött változatát művelték, a modern magyar művészet egyik lényeges, „igazodáson” és stílusokon túlmutató, Kállai Ernő-felismerte vonására is utal: „új-romantikus” jellegére. Ez a közép-európai légkörben fogant, az *École de Paris* bármilyen tökéletes elsajátítása után is, annak elegáns-könnyed formáin is szakadatlan-át-sugárzó *súlyosság* jelen volt már a két világháború közötti művészetünkben is; az Európai Iskola időszakában is és most a Zuglói Kör absztrakciójában is tettenérhető. E tragikus „súlyosság” a szellemnek mindig-máshogyan-ellenséges körülmények-szorította voltából, fenyegetettségéből, „a művek közös és legbelül időtlen vonása”-ként születik meg újra és újra. E „levegőtlen présben” (*Pilinszky*) világrahozott művek „olyan képzeletvilágoknak vagy temperamentumoknak adnak kifejezést, melyek távlatokban, ’élan vital’-jukban túl-lendülnek a természetszerű, az érzéki módon adott világ határain, de még a konstruktív értelem, vagyis a tisztán formailag és tárgyilag felfogott képi plaszticitás határain is.”²⁹

A francia lírai absztrakció talán legfontosabb elméleti műve – Jean Bazaine: *Jegyzetek a mai festészetéről* (1953); fordította Kemény Katalin – mint „szamizdat” közkézen forgott a Körben s a csoport magja számára alapvető olvasmány volt, mivel belülről világította meg Bazaine szellemiségét és festői módszerét. Ez a kiváló alkotáslektani esszéfüzér több szempontból is rokona Kandinszkij: *A szellemről a művészetben* című 1912-ben megjelent könyvének (mely egyébként a Zuglói Kör egyik legelső és legalaposabban megvitatott olvasmányai közé tartozott). Mindkét szerző a fennálló szellemi és művészeti helyzet kritikájára építi elméletét; mindketten az absztrakció sokszor félreértett fogalmának tisztázását és elvi indoklását is feladatuknak tekintik és mindketten érzékletes képet adnak saját művészetük „működéséről”: az „elvont” formát teremtő spirituális motívumokról és a festői munka léthelyzetéről. A leglényegesebb közös vonás Kandinszkij és Bazaine művében a nézőpont, melyet mindketten a témán „belül” helyeznek el – szemben a hagyományos művészettörténeti és esztétikai megközelítésekkel –; írásaikban a festészetéről szólva sohasem válik ketté szemlélő és szemlélt; a festészet szemlélete számunkra mindenekelőtt önmaguk szemlélete.

Bármilyen tanulságokkal szolgáltak is Bazaine írásai, a Kör egészére nézve nem jelentettek „kötelező” stílári igazodást. Külön úton járt Halmy Miklós, aki – egyedül a társaság festői közül – 1960–64 között határozottan szürrealis jellegű, saját kifejezésével: ún. „szférikus-absztrakt” képeket alkotott. Az absztrakció más irányaihoz – angolszász törekvésekhez ill. konstruktív hagyományokhoz kapcsolódtak Attalai Gábor és Hencze Tamás korai munkái. A szobrászok – Csiky és Csutoros – ezidőtájt organikus-absztrakt műveket készítettek; Csiky 1964-ben faragja első „struktúráit”.

E formai szempontból „külön utak”-tól eltekintve a Zuglói Kör festői 1960–67 között – ki-ki hosszabb-rövidebb időn át – mindnyájan dolgoztak lírai absztrakt stílusban. Mindnyájuk életművében határozottan felismerhető és jól elkülöníthető – s tegyük hozzá: igen termékeny – periódusról van szó. A korszakkal foglalkozó irodalomban mégis gyakran kérdésként merül fel: létezett-e a Zuglói Körnek „közös stílusa”?³⁰ Az egész Körnek – az imént láthattuk – természetesen nem. Ám lírai absztrakt képeket festő tagjai kétségkívül közös stílusban dolgoztak. Ez a stílus nem volt differenciálatlanul egységes; nem volt „egyenruha”. Éppen a „festői hangvétel” különbségeiben mutatkoztak meg annak jelei, hogy „meglehetősen eltérő alkatú művészekről” volt szó.³¹ A személyes különbözőségek – ugyanúgy, mint a franciáknál Bazaine, *Manessier* vagy *Le Moal* festészetének kü-

lönbözőségei – mégis megmaradtak „egyetlen stílustendencián” belül. Éppen a „rokon szemléleti orientáció és a közösen folytatott tanulmányok” eredményeképpen az „elvont forma” olyan elvi konszenzusa teremtődött meg a csoporton belül, mely nem pusztán elméleti, hanem gyakorlati téren; a formák létrehozásának mindennapos festői gyakorlata terén is megnyilvánult. Festészetük a látvány elemeinek, a természeti motívumoknak radikális felbontásán és az így keletkezett derivátum többértelműségén alapult, s olyan egymásbajátszó, egymást „átható” formagyökökből álló képzőművészeti eredményezett, mely – a közösen művelt absztrakciós módszernek köszönhetően – a Kör tagjainál mind „szemléleti”, mind formai szempontból rokon vonásokat mutat. A Zuglói Kör lírai absztrakciójának stílusa tehát a közös művészetelméleti felfogásra épülő festői formalitás és formateremtés hasonlóságában gyökerezett.

„...csupán sejtjük, hogy ezek a munkák inkább kordokumentumok, mint igazi művészi értékek, hiszen e franciásan festett képek nemcsak Nádler, hanem kortársai gyűjteményes kiállításairól is hiányoztak.” – írja Sinkovits Péter.³² Minden mű – jó és rossz egyaránt – „kordokumentum”; pontosabban egy személyiség szellemi állapotának tanúja, s e „dokumentumok” közül bizonyára a legkiemelkedőbbek (mint „igazi művészi értékek”) lehetnek visszatekintve periódus-meghatározók. Frissen festett művek között is születhetnek pusztán „kordokumentumok” és e kevésbé ismert időszakoknak is – nemcsak sejthetően, de ténylegesen is – léteznek csúcsteljesítményei és remekművei (Hortobágyi Endre 1985-ös óbudai kiállítása).

Ha elfogadjuk, hogy a hazai új-avantgarde művészetben a hard edge, a pop art, a koncept stb. elsajátítása, az éppen-adott aktualitáshoz történő felzárkózás alapján vannak korszakok, illetve *korszakok vannak*, akkor miért éppen a franciás lírai absztrakció szellemi és formai birtokbavétele lenne ez alól kivétel és ne eredményezne – az előbbiekhöz hasonlóan – „korszak”-ot? Ezt az analógiát persze nem lehet ad absurdum alkalmazni. A csoport munkájában a lírai absztrakciót megelőző analízisek és tanulmányok összes fázisára képtelenség volna kiterjeszteni, bármilyen kitűnő eredményekre is bukkanunk ezek között. A Kör magját alkotó festők számára 1963–64 körül Bazaine-ék művészete volt az a „művelhető aktualitás”, melyben a stúdiók természetesen összegződtek és melyben már saját festői problémáik megfogalmazása is megkezdődhetett. Ekkorra már úgy érezték, hogy a műtermekben összegyűlt munkák megértek a nyilvánosságra. „Ez az igen aktív periódus sok képet produkált, szerettük volna őket bemutatni.”³³

* * *

Absztrakt, vagy „absztrakt-gyanús” művekkel nyilvánossághoz jutni a hatvanas évek első felében – reménytelen vállalkozásnak bizonyult. Már az első próbálkozás kudarcra szétoszlatta az illúziókat.

1963-ban a *Képzőművészeti Főiskola KISZ-klubjában* – tehát tulajdonképpen zárt körben – a végzős növendékek egy csoportja (*Bak, Deim, Nádler, Galambos Tamás, Gyémánt László, Simon Balázs*) kiállítást rendezett friss munkákból, melyek – szemben az aktuális művészetpolitikai elvárásokkal – a többé-kevésbé titokban folytatott stúdiók eredményeit – az absztrakció és a korszerű figurális törekvések ismeretét – mutatták. A „zártkörű”, mindenekelőtt szakmai jellegű bemutató „...váratlan botrányral végződött. Bezárták a kiállítást, talán mert egy határozott formai akarást tükrözött.”³⁴

Ezek után a „hivatalos” kiállítóhelyek még a legmerészebb álmokban sem merülhettek fel. Létezett viszont egy kényszer-szülte hagyomány: a *műteremkiállítás* hagyománya, melyet hol a konzervatív művészeti élet, hol a szűkös anyagiak, hol mindkettő együttes szorítása hívott életre a modern művészetben. Vajda Lajos életében két alkalommal (1937-

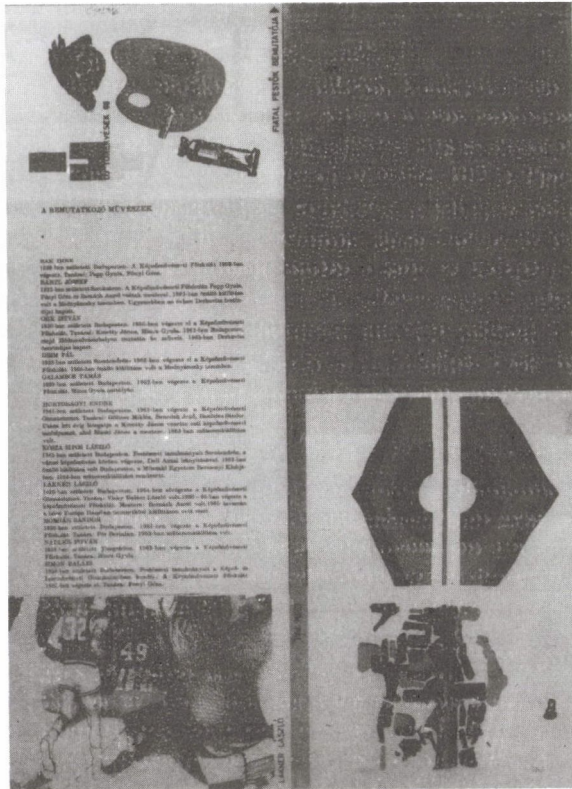
ben és 1940-ben) rendezett ilyen kiállítást; korszakunkból pedig Gyarmathy Tihámér 1964-es Tanács körüti tárlatát említhetjük. A művészetpolitikai elvek alapján sterilizált intézményes nyilvánosságból kirekesztett szellemi erők a hatvanas években is létrehozták saját fórumaikat; így a képzőművészet „második nyilvánosságát” is. A hivatalos lehetőségek és a magánkezdeményezések, a lakás- és műteremkiállítások mellett – pontosabban ezek közötti szféraként – létezett még a „kvázi-nyilvánosság” jelensége is. A propaganda és publicitás nélkül, vagy ezek elemi-kezdetleges szintjén maradó, „zárt körben” (például egyetemi klubokban), vagy a körülmények folytán gyakorlatilag zárt körben (Isten háta mögötti művelődési házakban) zajló művészeti események *látszólagos nyilvánossága* a hazai avantgarde sajátos megnyilvánulási területévé vált.³⁵ A „tűrés” és „tiltás” finom fokozatainak módosulása; egy-egy irányzat, stílus, vagy művész megítélésének változásai jól érzékelhetők az iménti nyilvánosság-típusokban elfoglalt helyükből. A Zuglói Kör művészei számára a hatvanas évek első felében elsősorban a „második”- és (elvértve) a „kvázi”-nyilvánosság fórumai nyújtottak bemutatkozási lehetőséget.

„Mindnyájunknak ott voltak a műtermekben az addigra elkészített művek, de nem tudunk felvonulni. (...) Mindig spekuláltunk rajta, hogy hol lehetne kiállítani, de nem lehetett sehol.”³⁶ Ezt a helyzetet oldotta meg a Kör kapcsolatfelvétele *Petri-Galla Pállal*, aki fellekereste Molnárt és felajánlotta belvárosi lakását „műteremkiállítások” céljaira. Petri-Galla egészen különleges színvonalú és összetételű hanglemezgyűjteménnyel rendelkezett (klasszikus és kortárs-zenei felvételekkel egyaránt), Vécsey utcai lakásán közös zenehallgatások és irodalmi estek zajlottak. Írógéppel sokszorosított műsorszövegetője szerint úgyszólván kultúrházként „üzemelt”; a zenei, irodalmi és képzőművészeti programok gyakran az egyetlen nagy szoba méreteit messze meghaladó tömegeket vonzottak. 1963–64-ben a Kör tagjai közül – hozzátéve sorrendben – Bak, Hortobágyi, Csiky és Nádler (ők közösen), Molnár Sándor, Csutoros, Halmy, Csiky (Veszelszky Bélával közösen) rendezett kiállítást Petri-Gallánál. Bármennyire „válogatott” szubkulturális közönség látta is ezeket a bemutatókat, mégiscsak közönség volt; a megnyitókön beszélgetésekre és vitákra is adódott alkalom. A fennmaradt vendégkönyvek bejegyzései között az idősebb pályatársak mellett írók, költők, zenészek, színészek neveire bukkanhatunk.³⁷

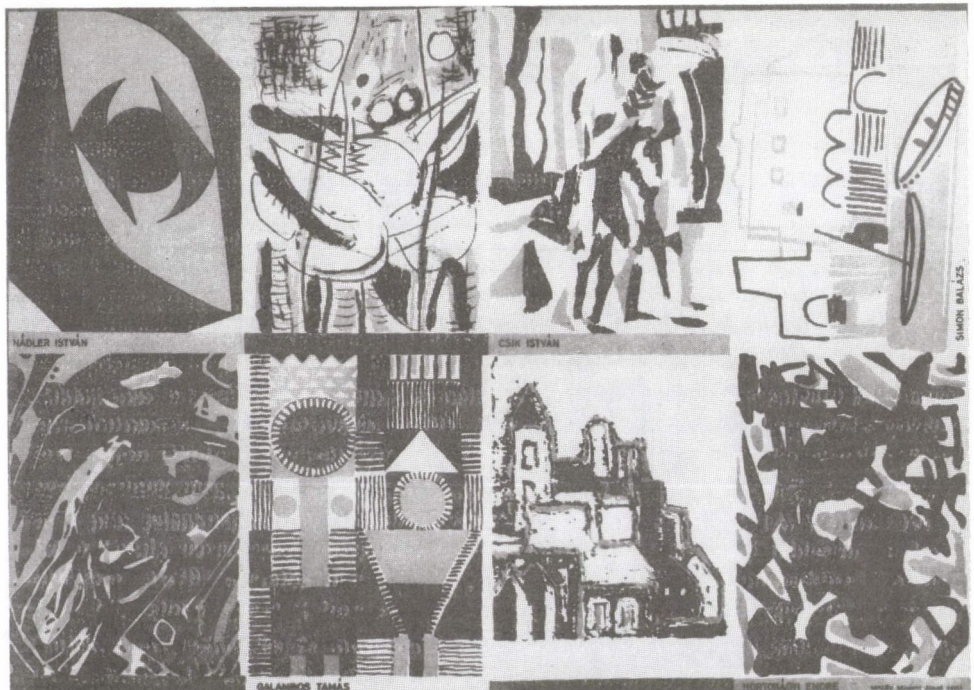
Az 1963–64-es műteremkiállítás-sorozat – melyet a csoport első megnyilvánulási fórumának tekinthetünk – mellett ezekben az években a Kör tagjai (szórványos, főleg vidéki kollektív tárlatokon egy-két munkával történő egyéni részvételeket nem számítva) önálló kiállításához csak elvértve jutottak. Ha mégis megtörtént a csoda – mint Halmy esetében, aki 1963-ban a *Fiatal Művészek Klubjában* mutathatta be 1960 óta festett műveit – akkor a „kvázi-nyilvánosságon belüli nyilvános vitára” lehetett számítani, melyben a jelenlévők többnyire a modernizmus kiméletlen bírálatába csomagolták hűségnyilatkozataikat.³⁸

Művésztelepi tartózkodása alkalmával Bak Imre 1964-ben *Barta Lajos és Szabó Ákos* társaságában szerepelhetett egy kecskeméti kiállításon. Bak hasonló „térítést” végzett a vele egyidőben Kecskeméten dolgozó művészek körében, mint ugyanitt három évvel korábban Molnár, akinek találkozása és beszélgetései Fajó Jánossal feltehetőleg hozzájárultak ahhoz, hogy Fajó felhagyjon addigi „szentiványis” stílusával. „Itt van Szabó Ákos és Bak Imre (aki eddig elképzelhetetlen eredménnyel megnyert az absztrakt festészetnek!). Ők a fontosak...” – írta Kecskemétről barátjának *Altorjai Sándor*.³⁹

Különleges helyet foglal el a csoport tagjainak egyéni kiállításai között Deim Pál 1965-ben, a *Mednyánszky teremben* rendezett tárlata. Ez volt az első „hivatalos” helyen megvalósult kiállítás, mely minden kellemetlen incidens nélkül lezajlott, sőt kedvező kritikai visszhangot keltett. Az előbbiekkal összevetve ez ellentmondásosnak tűnhet, ezért magyarázatra szorul. A tárlatot 1965 áprilisában rendezték, így azon csak az 1964 végéig – 1965



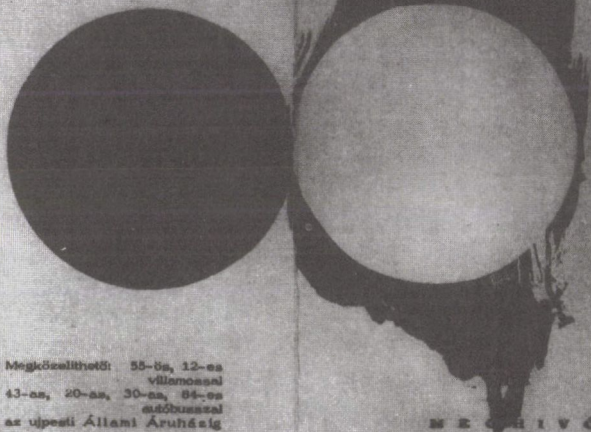
31–32. ÚT '66 c. kiállítás (MALÉV KISZ, Feriehegyi repülőtér) kiadványa, 1966



33-34. Kiállítási meghívó az Ady
Endre Művelődési Otthonba.
1966

A BEMUTATÓ MEGTEKINTHETŐ

hétfőn, kedden,	10-17 óráig
szombaton, pénteken	20-23 óráig
csütörtökön	10-12 óráig
szombaton	10-12 óráig
vasárnap	13-18 óráig



Megköszönhető: 55-ös, 12-es
villamossal
43-as, 20-as, 30-as, 64-es
autóbuszokkal
az újpesti Állami Áruházig

M E G H Í V Ó

B A K I M R E
F R E Y K R I S Z T I Á N
H E N C Z E T A M Á S
H O R T O B Á G Y I E N D R E
M O L N Á R S Á N D O R
N Á D L E R I S T V Á N
T Ó T E N D R E

F E S T Ó M Ű V É S Z E K

B E M U T A T Ó J Á R A
A Z A D Y E N D R E
M Ű V E L Ő D É S I O T T H O N B A N
(Budapest, IV. Árpád u. 66.)
A M E G N Y I T Ó T T A R T J A
1966. DECEMBER 22.-ÉN
E S T E 8 Ó R A K O R
P E R N E C Z K Y G É Z A

művelődési igazgató

elejéig készült művek szerepelhettek. A festmények még Deim „absztrakció előtti”, első-sorban *Braque* és *Gadányi* hatását mutató, lírai hangvételű és színvilágú, egyidejűleg a képi szerkezetet is hangsúlyozó, a tárgyi motívumok egységét megőrző felfogását képviselték. A grafikai anyag – apró tus- és diófacap-rajzok sorozata – már egy újabb, a táj, a természet élményét elemi formák nyüzsgő rendszereként láttató szemlélet jegyében született. Deim sajátos – a figurativitást maradéktalanul sohasem felszámoló – absztrakciója 1965–66-ban bontakozott ki, így 1965-ös kiállítása nem válthatott ki formalizmus-ellenes indulatokat.

Bak Imre szervezőmunkája eredményeképpen 1966 februárjában *ÚT (Új törekvések) '66* címmel fiatal festők műveiből rendezett „bemutatót” a Ferihegyi Repülőtér KISZ-klubja.⁴⁰ A résztvevők (*Bak, Bartl, Csik, Deim, Galambos, Hortobágyi, Kósza-Sipos, Lakner, Molnár S., Nádler, Simon*) többsége a Zuglói Kör tagjai közül került ki.⁴¹ A „bemutató” megjelölést taktikai okokból hangsúlyozta az esemény prospektusa („Fiatal festők bemutatója”, „a bemutatkozó művészek”, „a bemutató megnyitása”, „a bemutató nyitva”, „a bemutató megközelíthető”), ugyanis az eredeti elképzelés szerint zártkörű és zsűrimentes „bemutató”-t – és nem különböző adminisztrációs feltételekhez kötött *kiállítást* – terveztek. A taktika nem vált be; a tárlatot – a mégiscsak összehívott zsűri pozitív állásfoglalása ellenére – a Lektorátus igazgatója a megnyitás napján betiltotta. A műveket így csak az időközben egybegyűlt megnyitó-közönség láthatta. Beszéd sem hangzott el, mert *Pap Gábor* nem érkezett meg időben külföldi útjáról.

A körülmények ellenére a repülőtéri vállalkozás elsőként érzékeltetett az új generáció új művészetének irányából néhányat és ezek csoportba szervezhetőségét. „ÚT '66 – ez a jelszó első megfogalmazásban azt jelenti: utat vágni a közöny és az előítéletek rengetegében, hogy szembenézhessünk korunk művészetével. (...) ...úttörő jelentőségűnek számít a kezdeményezés azért is, mert ha az adott keretek között meglehetősen szűkszavúan is, mindenesetre megpróbál tájékoztatást adni napjaink képzőművészetének néhány kevésbé ismert törekvéséről.” – olvashatjuk *Pap Gábor* szövegében. Megfogalmazása némiképp rokon az *IPARTERV* I. katalógusának az „áttörés” szükségességéről és a „közegellenállás”-ról közzétett gondolataival: „Meg kellett honosítaniok a haladó művészeti áramlatokat olyan megkonstruált környezetben, ahol az újatmondást bizalmatlanság övezte.” Azonban míg az *IPARTERV* már határozottan „a világ legjobb avantgarde irányzatai”-val történő „együtt lépés” mellett foglal állást,⁴² az *ÚT '66* három évvel korábban még óvatosabb, általánosabb megfogalmazással („korunk művészete”, „napjaink képzőművészetének néhány kevésbé ismert törekvése”) él. És míg az utóbbi szöveg – feltehetően a helyi rendezőket megvédendő – a „bemutató” közművelődési jellegével, „egy igényes, a művészetet érteni és értelmesen élvezni vágyó közönség” megszületésével, művész és közönség „egymásra találásával” érvel, addig az *IPARTERV* megnyitóján *Tölgyesi János* Kassákot idézve (és saját beszédében is Kassák verseinek és manifesztumainak, a tizes-húszas évek avantgarde-jának stílusát követve) a művészek „kegyetlen magárahagyatottságáról” és a „közömbös tömeg turista-rohanású pillantásai”-ról; a korszerű művészet és a konzervatív közönség között tátongó szakadékról beszélt.⁴³

A februári repülőtéri kudarc után két hónappal, 1966 áprilisában Deim, Nádler és Kósza-Sipos újabb kísérletet tettek műveik bemutatására. Szentendrén, a *József Attila Művelődési Házban* rendeztek kollektív kiállítást.⁴⁴ A betiltás oka: „avantgardizmus”, mely egyben a Deim munkásságában 1965 körül lezajlott változásokat is jelzi.⁴⁵

Májusban, a STÚDIÓ '66 absztrakt és figurális „új törekvéseket” különterembe rendezendő „reformkiállításán” szerepeltek Deim és – a „különteremben” Bak, Molnár Sándor és Nádler művei is.

Molnár 1966 június-júliusban kapott lehetőséget önálló kiállításra a Mednyánszky teremben.⁴⁶ A tárlat Molnár lírai absztrakt munkáiból állt és egy kellemetlen epizódtól eltekintve – egy látogató rátámadt a falakon függő képekre – „rendben” lezajlott. Kritikai visszhangja teljes értetlenségről tanúskodott; a kedvező vélemények közzétételére a cikkíróknak nem nyílt lehetősége.⁴⁷ Molnár kiállítása valójában záróakkord; lírai absztrakciójának összegző bemutatása. Záróakkord kétszeresen is, mert egyben a Zugló Kör lírai absztrakciójának is végső, reprezentatív megnyilvánulása. 1966–67 a csoport magját alkotó festők számára szellemi és stílári fordulópont; mindnyájan – Hortobágyi kivételével – szakítanak Párizsi Iskolás festésmódjukkal.

A stílusváltások ellenére a Kör még ebben az évben – 1966 decemberében – újabb közös „bemutatót” rendezett.⁴⁸ Újpesten, az *Ady Endre Művelődési Otthonban Bak Imre, Frey Krisztián, Hencze Tamás, Hortobágyi Endre, Molnár Sándor, Nádler István és Tót Endre* – tehát a társasághoz szorosan és lazábban kötődő festők együtt állították ki munkáikat. A lírai absztrakciót – hazai kiállításon utolsó alkalommal – Hortobágyi és Molnár vásznai képviselték (bár Molnár ebben az időben már „üres” képein dolgozott); Bak és Nádler „átmeneti” periódusukra jellemző, az új-geometria felé mutató képekkel vettek részt. Hencze és Frey első bemutatkozásán előbbi konstruktív, plexivel applikált munkákkal, utóbbi a később általánosan ismertté vált, fehér faktúrájú „írott” képeivel, Tót pedig a kalligrafikus gesztusfestészet jegyében született műveivel jelentkezett.

A kiállítások betiltásának és engedélyezésének rapszodikus gyakorlata, a hasonló szellemen született művek megítélésének szeszélyessége művészetpolitikai bizonytalanságot árult el. Még korszakunk vége felé – tehát 1966–68 körül – sem zárult le végérvényesen az „absztrakt-vita”; a nem-ábrázoló művészet létjogosultsága még nem volt központilag eldöntött (!) kérdés. A „három T”-ből – a pillanatnyi helyzettől (zsűritagok személye, hivatalnokok éberségének és elszántságának foka) függően egyaránt lehetett számítani a középsőre és az utolsóira is.⁴⁹

A Kör több kollektív tárlatot nem rendezett, noha tagjai – változó összetételben, két-három-négy fős alkalmi csoportban, vagy más művészek társaságában – újra és újra feltűnnek együtt is a különféle avantgarde megnyilvánulásokon. Így 1968 februárjában, a Korniss Dezső-szervezte műegytemi kiállításon⁵⁰ – mely az idősebb és a fiatal avantgarde generáció kapcsolatát és egymást-vállalását demonstrálta – Bak, Csiky, Hencze és Tót Endre Gyarmathy Tihamér, Korniss és Veszelszky Béla társaságában vett részt. Egy hónappal korábban ugyanitt Csiky és Hencze szerepelt közös kiállításon. 1964–65-től – együttes nyugat-európai utazásaik nyomán megváltozott szellemi és formai orientációjuk rokon vonásai következtében – Bak és Nádler is szorosabb munkakapcsolatot vállalt egymással, mely végül 1968 őszén Stuttgartban, a *Galerie Müllerben* rendezett közös hard edge-kiállításukban realizálódott. A két IPARTERV-kiállítás (1968 december és 1969 október) résztvevői között ismét együtt találjuk Bak Imrét, Frey Krisztiánt, Hencze Tamást, Molnár Sándort és Nádler Istvánt. Csutoros Sándor egyéni kiállításai (FMK, 1967 és Eger, 1968) után 1969-től a Csáji Attila-szervezte csoportokhoz („*Progresszív törekvésű festők és szobrászok*”, József Attila Művelődési Központ, Budapest majd Rákostliget; később *SZÜRENON*, Kassák Klub, Budapest) csatlakozott.

Az utak tehát szerteágztak, és a Zuglói Kör 1968-ban végérvényesen megszűnt. Tény, hogy a csoport „már korábban is mutatta a bomlás jeleit”.⁵¹ Az egymástól történt eltávolodás, majd elszakadás okai azonban csak részben magyarázhatók az évek során kiéleződött személyi ellentétekkel.⁵²

A hatvanas évek közepétől olyan változások kezdődtek a politikában és a művészetpolitikában, melyek következtében a csoportkohézió egyik legerősebb összetevője – az in-

formációk beszerezhetetlensége, pontosabban az információk megszerzésének kollektív munkához, egyféle szellemi és „lokális” bázishoz-kötöttsége (mely a Kör legnagyobb vonzerejét jelentette) – rendült meg a híryanagyok, könyvek, katalógusok, folyóiratok lassan meginduló szabadabb áramlásával. A másik ehhez kapcsolódó fejlemény: a nyugat-európai utazások, a „turistautak” lehetősége, melyek reprodukciók helyett eredeti művek tanulmányozására, a megkésített információk helyett friss és közvetlen tapasztalatok gyűjtésére kínáltak alkalmat. A Kör tagjai közül 1963-ban Molnár Sándor és Hencze, 1964-ben Bak és Nádler, 1965-ben Csiky, Halmy, Molnár S., Bak és Nádler,⁵³ 1967-ben Molnár László járt tanulmányúton Nyugat-Európában. Az utazásokon az egyénileg megszerzett információk, személyes benyomások a csoportkonszenzus felbomlását, az „érvényes aktualitás” eltérő megítélését eredményezték.

Ezzel párhuzamosan a Zuglói Kör teljesítette „szakmai” feladatát; végzett a modern művészetet elemző-feldolgozó stúdiókkal; „ledolgozta” a sztálinizmus évei alatt felhalmozódott hátrányt és felvette a kapcsolatot a hazai avantgarde idősebb mestereivel is: betöltötte a „generációs hiást”.

A Kör magjának közös stílusa, a lírai absztrakció – mint szellemi és formai összetartó erő 1966–67-ben elvesztette vonzerejét. Bak és Nádler 1964-es, majd 1965-ös utazásán találkozik először a pop art és az új-geometria, a hard edge jelenségeivel, melyek meghódítani látszanak Európát. Megtekintik a *Velencei Biennálét*; Bak Imre Londonban látja a *Painting and Sculpture of a Decade 54–64* című kiállítást; 65-ben Stuttgartban megismerik *Lenk, Pfahler, Hauser és Quinte* új-geometrikus művészetét. Hazatérve tapasztalataik nyomán fokozatosan, lépésről-lépésre alakítják ki új stílusukat. Molnár Sándor 1966-ban szakít a lírai absztrakcióval; megfesti e korszakát összegző és lezáró művét, a 2x6 méteres „Sárkányölő”-t, s megkezdí „üres” képeinek sorozatát. Egyidejűleg művészetszemlélete is alapvető fordulatot vesz: „A korszerűség fogalma átértékelődött bennem. Arra megállapításra jutottam, hogy önálló közép-európai művészetet kell létrehoznunk és ki kell lépniünk az utánczó szerepből.”⁵⁴ Elméletét ismertette a Kör néhány tagjával, de számukra nem hatott reveláció erejével; már alapvetően más úton jártak. Így volt a csoport többi tagjával is: „...mindenki egyéniségének-szellemiségének megfelelő útra lépett.”⁵⁵ És viszont: Molnár számára az új-geometria nem jelentett közös platformot. Bár a találkozások ekkor még nem szakadtak meg,⁵⁶ ez az alapvető elvi és stílári egyet-nem-értés, a különböző irányba haladó alkotói programok a Kör magján belül előrevetítették a teljes felbomlást.

A művészetpolitikai változások másik vonásaként az absztrakt művészet 1968 táján a „tűrt” kategóriába csúszott át. Ezt az egyre szaporodó kiállítási lehetőségek és az egyre ritkuló betiltások jelezték. A több lehetőség – a már elmondottak mellett – természetesen hozzájárult az addig kollektív akciókban összekovácsolódott csoportok erejének megosztásához; az egyéni érvényesülésnek itt-ott kiszámíthatatlanul működő kiskapuk nyíltak. A mozgás kétirányú volt: egyrészt a nagyobb csoportok bomlottak fel kisebb, két-három-négy fős társaságokra; másrészt ezek a kis csoportok alkalmanként egy-egy nagyszabású vállalkozásban kumulálódtak (IPARTERV I–II., 1968–69 és „R”-kiállítás,⁵⁷ 1970 december).

Így történt a Zuglói Kör esetében is, melyben már 1964–65-ben, az érdeklődési területek differenciálódása, majd az egymással különösen összeegyeztethető művészetfelfogások vonzása révén – létrejöttek ezek a kisebb csoportok. Csiky és Hencze Komiss Dezsővel alakított ki kontaktust; Bak és Nádler közös új – amerikai és német – orientációjuk következtében került közelebb egymáshoz; Halmy Franciaországból 1967-ben hazatérve Váczy Lászlóval, Molnár Sándor pedig Hortobágyival és Molnár Lászlóval tartott szorosabb kap-

csolatot, Csutoros a SZÜRENON-csoport tagja lett; Attalai pedig rövidesen mint a hazai „új textil” egyik meghatározó képviselője vált ismertté.

A Zuglói Kör megszűnte után a társaság egykori tagjai közül azok, akiknek törekvése összhangbahozhatónak látszott – a zuglói foglalkozások mintájára és pótlására – ismét találkozókat szerveztek. „1969 januárjában Bak Imre megkeresett, hogy össze kellene jönni azokkal, akiknek legközelebb áll egymáshoz a koncepciója. – írta Csiky önéletrajzában. – Így kezdtünk rendszeresen összejárni közel egy évig: Attalai, Bak, Csiky, Hencze, Nádler, felváltva egymás lakásán. A fő cél szellemi és információs volt, még kiállításra sem törekedtünk. Problémáink: új geometria, hard edge, minimal art stb.”⁵⁸

1969 január. Mindez már a Zuglói Kör „utóéletének” eseménye.

(1986–90)

JEGYZETEK

1. Deák Klára, restaurátor; 1962 óta Molnár Sándor felesége.

2. Fikler István, szobrász, 1961 körül kivált a Körből.

3. Kiállítások 1958-ban: Márffy, Czobel, Egry, Bene, Gadányi, Ámos (emlékkiállítás).

4. Hasonló munka folyt Végh László és Erdély Miklós körében. A Zuglói Körön kívül Gyémánt, Lakner és társaik is lefordítottak és kézzel-kézre adtak számos fontos művet (vö. Művészet, 86/1. 19–20.). A szövegek áramlása e különböző források között valószínűnek látszik.

5. Azonosítható fordítások: Bak Imre: Malevics; Pop Art; Hard edge. Deák Klára: Mondrian; Grohmann; Kandinszkij. Kemény Katalin: Bazaine (vö. Függelék).

5a. Példaként megemlíttük, hogy Korniss Dezső birtokában is jónéhány, minden bizonnyal a Zuglói Körből származó szöveg volt (vö. Függelék). A közvetítésben Csiky Tibor vagy Hencze Tamás szerepe valószínű. A Barta Évánál felejtett Komiss-féle dosszié tartalmára György Péter hívta fel figyelmemet.

6. Vö. Függelék.

7. Kobayashi, Shi Tao. L. Függelék.

8. Vö. még Jürgen Claus írásaival, l. Függelék.

9. L. Függelék.

10. Korszakunk közepén, 1965-ben jelent meg harmadik kiadásban Lukács György: Az ész trónfosztása című műve. (A kéziratot Lukács 1951 januárjában zárta le.) Jasper munkásságát Lukács (Heideggerrel együtt) „A parazita szubjektívizmus hamvazószerdája” című fejezetben tárgyalja és összefoglalóan a „fasiszta irracionális- és ütegyengetői”-nek minősíti filozófiájukat. (l. m. 408.)

11. Az első, Kelet-Európa nagy múzeumi megtekintésére tett utazások 1958–62 közé esnek. (Molnár Sándor: Kiev – Leningrád – Moszkva, 1958; Bak Imre: Szovjetunió. 1962. Élmények: Matisse, Gauguin, Picasso, Léger, Kandinszkij.)

12. Az „analízisek eredményét” Molnár 1962-ben írásban is rögzítette. Az így született szöveget l. a „Dokumentum” részben. Általános-azellemi vonatkozásában Hamvas Béla „Egységlogikájá”-ra (vö. 21. jegyzet) épül; festészetelméleti fejtegetései pedig Kandinszkij és Malevics teoretikus műveinek ismeretét mutatják. Bak Imre hasonló munkáját – Vizuális alkotás és alakítás címmel –

1977-ben jelentette meg a Népművelési Propaganda Iroda. A kiadvány egyrészt a hetvenes évek rendszerelvű-strukturális-azellemi gondolkodásának, másrészt a hazai közművelődés rövid fellendülési szakaszának jegyeit viseli magán: ekkor a „vizuális nyelv” elsajátítása révén létrejövő minőségi „kommunikáció” és az új „médiások” megismerése és elterjedése nyomán kialakuló művészet-közösség-környezetalakítás harmóniája elérhető közelségben látszott. Bak Imre könyve aforisztikus és racionalis. Témánk szempontjából fontosabb a Függelék (Programterv képzőművészeti és tárgyformáló szakkör számára), mely képet ad a Zuglói Körben bevált módszerről és az egykori összejöveteleken folytatott munka jellegéről (az izmusok elsajátításáról az impreszionizmustól az aktualitásig). A Feladatok között újra és újra olvashatjuk: „A megbeszélte anyag megvalósítása”.

13. KARÁTSZON G.: Hármaskép, 1975. 162.

14. Rendszeresen járt még a Körbe Kószasipos László festő, Deák Klára és Vizi László építész. Winhardt Ferenc zenész (1974 óta külföldön él) és Nagy Károly antikvárius. Kószasipos (aki Dabason népművelőként dolgozott), 1961-ben kereste fel Molnárt Kecskeméten, a művésztelepen. 1966-ban két kiállításon vett részt a Kör tagjaival. 1970-ben külföldre távozott. Deák László építész, D. Klára öccse, a Pécs Csoport tagja; 1970-ben Pécsre költözött. Ő hívta fel Molnár figyelmét Hortobágyi Endre és Vizi László „házikiallítására”, melyet Pethidegkúton, egy fészerben rendeztek. Hortobágyi és Vizi osztálytársakként vettek el 1961-ben a Képző- és Iparművészeti Gimnáziumot. Utóbbi építésztanulmányai miatt maradt ki a Körből.

Alkalmanként megfordult Zuglóban Csáji Attila, Galambos Tamás, Tót Endre, Świerkiewicz Róbert és az utolsó években Szentjóbgy Tamás is; a művészettörténészek közül Pap Gábor, Tölgyesi János, Perneczky Géza és Sinkovits Péter. Nem tartozott a Körhöz, ám bizonyos rendszerességgel meglátogatta Molnárt és egyénileg végzett hasonló munkát Fajó János és Frey Krisztián. Utóbbi részt vett a Kör kiállításán Újpesten, 1966 decemberében.

15. Attalai Gábor 1959-ben fejezte be az Iparművészeti Főiskolát; Hortobágyi Endre képzőművészeti gimnáziumot végzett. A megjegyzés a többiekre vonatkozik.

16. „A csoportot túl nagykn tartottam; úgy gondoltam, érdemi munkát ennyi emberrel nem lehet végezni, ezért a hét más-más napján találkoztunk külön, kisebb csoportokban és mindenki megkapta az elvégzendő feladatát.” (Molnár S.: Életrajz, 1980. kézirat)

17. „...úgy terjesztettük ki a közös munkát, hogy mindig más 'műtermében' találkoztunk, és annak az új munkáit elemeztük, ami mindenki számára tanulságos volt.” (Beszélgetés Nádler Istvánnal, Művészet 86/1. 25.)

„Elkezdünk többek között egy kurzust annak földerítésére, hogy mire is vagyunk képesek. Végigjártuk egymás műtermeit, elbeszélgettünk s megkritizáltuk egymás munkáit. Ez kb. egy évig tartott.” (Beszélgetés Halmy Miklóssal, Művészet, 81/9. 32.)

18. Beszélgetés Deim Pállal. Művészet, 81/9. 36–37.

19. Csiky Tibor: Önletrajz, 1971. Idézi Hajdu István: Csiky Tibor, 9.

20. „Összevetettük a külföldi és a hazai avantgarde törekvéseket. (...) Elemző cikkeket, tanulmányokat fordítottunk. Összegyűjtöttük a külföldi folyóiratokat, hogy legalább reprodukciók útján tájékozódni tudjunk a különféle művészeti irányzatokról.” (Beszélgetés Deim Pállal, Művészet, 81/9. 37.)

21. Magia Sutra (Egységlogika). Molnár Bothár Barnától kapta kölcsön. Az eredeti kéziratnak utóbb nyoma veszett. A Molnár által készített másolat – számos idegennyelvű idézet kihagyása következtében – hiányos. Molnár és Hamvas kapcsolatának körülményeiről l. Művészet, 86/3. 35.

22. Vö. Függelék.

23. „1962-ben találkoztam azzal a művészkörrel, amelyet Hamvas Béla gyűjtött szárnyai alá. (...) ...abban az időben elég sivár és primitív szellemi élet uralkodott nálunk és ez a zártság, lefojtottság számunkra az ő révén nyílt meg, tárgult ki, nem is akármilyen dimenziókban.” (Beszélgetés Halmy Miklóssal, Művészet, 81/9. 31.)

24. Hamvas egyetlen alkalommal (1964-ben) tartott a Zuglói Körben előadást, mely a „hiteles életmű” problémáját vizsgálta meg S. Exupéry, A. Schweitzer és Gandhi példáján.

25. Fábán László: Molnár Sándor, 10.

26. Hajdu István: Csiky Tibor, 9.

27. Barta Lajos, Jakovits József, Biró Iván szobrászata. Olykor még a „kvázi-geometrikus” absztrakció is szürrealis hatású lehet (Lossonczy Tamás és Gyarmathy Tihamér). Más kérdés az egyes, „volt” Európai Iskola-tagok hatvanas évekbeli művészetének kapcsolata a Zuglói Kör alkotóival. Erről l. később.

28. A francia lírai absztrakció előítéletes minősítésének példája LUCIE-SMITH E. műve (Movements in Art since 1945. London, 1969.), melyben a szerző – nyilvánvaló angolszász elfogultságból – pusztán az amerikai absztrakt expresszionizmus európai hatásának (fauve-izmusból, kubizmusból és expresszionizmusból gyúrt „amalám”-nak) tekinti Bazaine-ék festésétét. l. m. 71–72.

29. KÁLLAI E.: Új romantika (1944) in. „Művészet veszélyes csillagzat alatt” 324.

30. „A Zuglói Körnek volt egy jól elkülöníthető Párizsi Iskolás stílusa” (Sinkovits Péter in. Művészet 86/3. 35.)

„A rokon szemléleti orientáció és a közösen

folytatott tanulmányok kitermeltek egy jellegzetesen közös festői hangvételt. Nem közös stílus volt ez, hiszen meglehetősen eltérő alkatú művészekről van szó, nem felzárkózás egyetlen stílustendenciához, – bár a francia lírai absztrakció mindegyikükre hatott –, hanem sokkal inkább egy szemléleti alap, melyről mindenki a maga útját járva indulhatott el.” (HEGYI L.: Hortobágyi Endre kiállításához, 1985. kézirat.)

31. Az „eltérő alkat” nyilvánvalóan nem zárja ki a közös stílus lehetőségét. Gondoljunk pl. a kubistákra: Braque, Picasso, Gris, Gleizes, Léger igencsak eltérő alkatára.

32. Művészet 86/1. 30.

33. Művészet 86/1. 25.

34. Nádler István visszaemlékezése (Művészet 86/1. 25.). A részletekről Deim Pál beszélt: „Rendeztünk a klubban egy kiállítást, ami teljesen váratlanul érte a tanári kart. Domanovszky is csak este, otthon értesült róla. Valaki telefonált neki. Másnap berohant, és látta, hogy mindenféle szürrealista, absztrakt meg félabsztrakt képek vannak kirakva, amit a növendékek otthon maguknak festettek. Persze azonnal becsukták a kis rendezvényünket.” (Művészet 81/9. 36.) A kiállításon résztvevő Gyémánt László az esetre mint tudatos akcióra emlékezett: „Egyszerűen fullasztó volt a légkör. Gondold meg! 1963-ban a Nagyvilágban megjelent Hruscov és Iljicsov közös nyilatkozata a polgári dekadens művészetek ellen. Akkor a főiskolai KISZ-klubban Galambossal, Nádlerrel, Bak Imrével, Simon Balázssal, Deimmel... én is kiállítottam. Azért, hogy szellemi közönséget válasszak azzal a mozgalommal, amely ezzel a gesztussal ellenezte az említett nyilatkozatban meghirdetett elvek vulgáris értelmezését. Az egész társaságot úgy, ahogy volt, majdnem kirúgták a főiskoláról.” (Művészet 86/1. 19–20.)

35. Vö. Beszélgetés Csáji Attilával, Művészet 86/3. 39–40.

36. Halmy Miklós visszaemlékezése, 1981. kézirat.

37. A Petri-Galla-féle kiállítások idejéből származott a Kör tagjainak ismeretsége Károlyi Mihálynéval. Nem sokkal később – mikor nyugat-európai utazásokra nyílt lehetőség – a Franciaországban járó festők közül Bak, Nádler és Halmy is vendége volt Károlyiné Vence-i művésztelepének.

38. „A tárlat ideje alatt rendeztek egy ankétot, amelyen tüzes vita alakult ki arról, hogy így nem szabad festeni, ez nem az a magatartás, ami célravezető. Patay László és Kucs Béla – mint hangadók – például kategorikusan kijelentették: a szocialista realizmushoz ennek semmi köze, tehát ez nem olyan törekvés, amelyet bármilyen formában támogatni lehetne.” (Halmy Miklós visszaemlékezése, Művészet 81/9. 31.)

39. Altorjai Sándor levele, Kecskemét, 1964. február 9. Közölve: A. S. kiállítási katalógusában, Óbuda Galéria. 1980. április 29.

40. Bak Imre egykori gimnáziumi osztálytársa, Pintér József grafikus révén vette fel a kapcsolatot a MALÉV KISZ-klubjával. Pintér tervezte a kiállítás prospektusát. (A közölt reprodukciók eredetijeji Bak I. tulajdonában.)

41. Vö. 14. jegyzet. Lakner meghívottként (!) vett részt a kiállításon. Bartl és Csik Pap Gábor révén került a névsorba. Galambos és Simon már az 1963-as főiskolai kiállítás is szerepelt.

42. Az idézetek Sinkovits Péter Bevezetőjéből, ill. a katalógus angol nyelvű betétlapjáról valók. (Újra közölve: IPARTERV 68–80 kat. 21. és 22.)

43. Tölgyesi megnyitója közölve: IPARTERV 68–80 kat. 38–39.

44. Rendezte Kovalovszky Márta, megnyitotta Kovács Péter.

45. Deim a Kör későbbi kiállításain nem vett részt. „A helyzet a következő volt. Az induló avantgarde-mozgalom nem túl jó szemmel néztek. Féltő volt, hogy ha én továbbra is részt veszek ezeken a többnyire betiltott kiállításokon, akkor nem kapok műtermet Szentendrén. A legfontosabb az, hogy dolgozni tudjon valahol az ember. Elég rossz körülmények között éltünk, már család is volt, két gyerek. Nem fértünk el két kis szobában. Így végleg elmaradtak a tárlatoktól és a létszámban felduzzadt csoporttól.” (Deim Pál visszaemlékezése, Művészet 81/9. 37.)

46. A kiállítást rendezte és megnyitotta Losonczy Tamás.

47. Ezek: Hamvas Béla – eredetileg a katalógusba szánt – írása, valamint Bencze László és Kiss Dénes költő cikkei.

48. Megnyitotta Perneczky Géza. Az Újpesten szereplő művészek közül Csiky és Attalai 1966-ban közös tárlatot rendezett Göteborgban (Modern Nordisk Galleri), majd ugyanebben az évben Csikynek még egy kiállítása volt Krakkóban (Galeria Krystofory).

49. „A kiállítások kritikái... még megpróbálták – néhány józanabb írást kivéve – kísértetiesen idézve-ismételve az 1957-es Tavasz Tárlat után elhangzottakat, absztrakt-figurális ellentétre szükíteni az üveget, kimutatva, hogy az absztrakció idegen, talajtalan, hagyomány nélküli a magyar művészetben, vagy bizonygatták, hogy a non-figurativitás az ellenséges ideológia hajlékony eszköze.” Hajdu István e megállapítását az 1968–70 között megjelent kritikákra vonatkoztatja. (In: Hajdu István: Csiky Tibor, 16.)

50. BME Vásárhelyi Pál Kollégiuma

51. Fábíán László: Molnár Sándor, 18. – a Kör felbomlását az IPARTERV I. kiállításához köti. A kiállítás – az új törekvéseket elsőként összegző jellege folytán – valóban fordulópont a magyar új-avantgarde történetében. Az 1968 végére már gyakorlatilag felbomlott Zuglói Kör szempontjából azonban nem fűződik hozzá különösebb esemény, inkább a Kör „utóéletéről” tanúskodik.

52. „Annak ellenére, hogy viszonylag természetes úton jöttünk össze; most, hogy nagyjából megismertük egymás munkáit, s külön-külön így megmértünk, nyomban előjöttek azok a személyes és preconcepionális problémák, amik végül is megakadályozták, hogy egységes művészecsoport legyünk és amik miatt ez a társaság szét is porlott.” (Halmy Miklós visszaemlékezése, Művészet 81/9. 32.) „A 'zuglói kör' – ahogy Csiky tapintatosan megfogalmazta – 'torzalkodások és gyerekes személyeskedések' következményeképpen lassan felbomlott.” (Hajdu István: Csiky Tibor, 10.)

53. Erre az utazásra Bak és Nádler – saját műveik mellett – Deim, Molnár S. és Hortobágyi-grafikákat is vittek magukkal „mutatványpéldány” céljából, galériák számára.

54. Molnár Sándor visszaemlékezése, Művészet 86/3. 36.

55. Molnár Sándor: Életrajz, 1980. kézirat, 8.

56. „Elméleti tevékenységem kettévált tehát; egyrészt a csoporttal foglalkoztam tovább a megszokott módszer szerint, másrészt magam számára új alapokon új utat kezdtem, amiről többet nem tettem említést.” (Molnár Sándor: Életrajz, 1980. kézirat, 8.)

57. „Új magyar avantgarde”, BME „R” klubja, Csáji Attila szervezésében.

58. Hajdu István: Csiky Tibor, 12. Mindezek tudatában nem lehet véletlen, hogy az itt felsorolt egykori Zuglói Kör-tagok 1970 áprilisában a pécsi Modern Képtárban a Mozgás '70 című kiállításán együtt szerepeltek Kornissal, Keserű Ilonával, Fajó Jánossal és a SZÜRENON egyes tagjaival (Bocz, Haraszty, Lantos, Pauer).

IRODALOM

Fábíán László: Molnár Sándor, Képzőművészeti Alap, Bp. 1981.

Hajdu István: Csiky Tibor, Képzőművészeti Alap, Bp. 1979.

Bak Imre: Vizuális alkotás és alakítás, NÉI, Bp. 1977.

Molnár Sándor: Stúdiumok, 1962. (kézirat)

Molnár Sándor: Életrajz. 1980. (kézirat)

Sinkovits Péter: Az impressziótól a metamorfózisig (Beszélgetés Molnár Sándorral), Művészet, 86/3.

Menyhárt László: Axis mundi (Beszélgetés Halmy Miklóssal), Művészet, 81/9.

Lóska Lajos: A tárgyak csendje (Beszélgetés Deim Pállal), Művészet, 81/9.

Nagy Zoltán: Zenére forgó (Beszélgetés Nádler Istvánnal), Művészet, 86/1.

Menyhárt László: Az elgurult üveggolyó nyomában (Beszélgetés Gyémánt Lászlóval), Művészet, 86/1.

IPARTERV 68–80 (katalógus) Szerk. Beke L., Hegyi Lóránd, Sinkovits Péter.

A kibontakozás évei (A huszadik század magyar művészete), Székesfehérvár, 1983. kiállítási katalógus

Sinkovits Péter: Motivúmvándorlás (Nádler István kiállítása a Műcsarnokban), Művészet 86/1.

Dátumok a magyar avantgarde művészet történetéből, 1966–1979. (Összeállította Beke László) Művészet, 80/10.

Hegyi Lóránd: Hortobágyi Endre kiállításához (megnyitó beszéd az Óbuda Galériában, 1985 szeptember), kézirat.

Lóska Lajos: A jelrácoktól a lézerig (Beszélgetés Csáji Attilával), Művészet, 86/3.

Altorjai Sándor emlékkiállítás (katalógus), Óbuda Galéria, 1980. április.

Pap Gábor: „ÚT '66” (kat. szöveg), MALÉV KISZ-klub, Ferihegy, 1966.

Gyetvai Ágnes: A valóság rejtett arca (Hortobágyi Endre kiállítása), Magyar Nemzet, 1985. október 18.

Andrási Gábor: Hortobágyi Endre kiállítása, Művészet, 1986/1.

Gyárfás Péter: A festészet szabadságát keresve (Esseni beszélgetés Lakner Lászlóval), Mozdó Világ, 1986/9.

FÜGGELÉK

Olvasmányok a „Zuglói Kör”-ben*

- Alquie, Ferdinand: Az ész magánya, 1946.
 Appel, Karelről Lupasco: Orgia az úrben
 Appel, Karelről Lupasco: Appel, az élet festője
 Arp, Jean két verse
 Atreya, B. L.: Az indián kultúra
 Baziotés, William
 Bazaine, Jean: A festő és a mai világ (előadás)
 Bazaine, Jean: Fiatal festők kutatásai in. Formes et couleurs – arts d'aujourd'hui, 1943/6.
 Bazaine, Jean: Az absztrakt művészetről
 Bazaine, Jean: Jegyzetek a mai festészetéről 1953. (ford. Kemény Katalin)
 Bazaine, Jeanról A. Maeght, Paris, 1953.
 Bazaine, Jean beszélgetése George Bernier-vel: „Egy festő filozófiája” címmel
 Bazaine, Jean műterme, írta Albert Gilou
 Bazaine, Jean (ism. cikk)
 BAUHAUS – a Bauhaus-tananyag
 Baumesiter, Willi
 Becket, Samuel: Bram Van Velde
 Bertholle: A fény és árnyék dialógusa (beszélgetés)
 Bertholle és régi mesterei – írta H. Galy Charles
 Bill, Max
 Birolli – önmagáról
 Bissière
 Bonnard – aforizmák és gondolatok
 Bonnard: A lózsacsokor (idézetek) 1943.
 Bouleau, Charles: Szerkezetek – A festészet titkos geometriája, 1963. (Jacques Villon előszavával)
 Brookes, Sam
 Cioran, E. M. Paradoxonjai – beszélgetés Leonhard Reinischsel, 1967. (ford. Darabos Pál)
 Claus, Jürgen: Informel
 Claus, Jürgen: Az informel strukturálása
 Daniélou, Alain: A hagyományos művészetek és helyük India kultúrájában (A kultúrák eredete c. 1953-as UNESCO-kiadványból.)
 Daniélou, Alain: A hindu vallásos művészet törvényei és a szimbólumok tudománya, 1968.
 Delaunay, Robert: Az impresszionizmusról
 Doerner, Max: Régi mesterek technikája
 Dorazio: A szín, mint technika és költészet
 Dubuffet: Tárgy és tudat
 Ernst, Max: Mi a szürrealizmus?
 Estéve, Maurice: Az alkotás állomásai
 Estéve, Maurice – írta P. Francastel
 Fautrier, Jean: A festészet össze kell törjön
 Filliozat: Misztika és önmegtartóztatás, 1952.
 Francastel, Pierre: Maurice Estéve
 Gadányi Jenő: A rajzról
 Gadányi Jenő: Mozgás – ritmus
 Gadányi Jenő: Naplórészletek
 Ghyka, Matila: Az arányok esztétikája a természetben és a művészetben, 1927.
 Gjeure, M.: A szürrealizmus (A modern festészet c. műből)
 Gorky, Arshile
 Gorky, Arshileről Willem de Kooning
 Gris, Juan: Önmagáról – levelek
 Grohmann, Will: Kandinszkij (részlet)
 Hamvas Béla: Logika és ellentmondás – Stéphane Lupasco
 Hamvas Béla: Yantra és absztrakció (Lossonczy Tamás)

*Az itt felsorolt szövegek többsége cím, forrás és fordító megjelölése nélküli, gyakran töredékes gépirat-másolatban maradt fenn Molnár Sándor birtokában. A jegyzéket – nyilvánvaló filológiai pontatlanságai ellenére – a Körben folyt munka jellegének és irányultságának jobb érzékeltetése céljából adjuk közre.

- Hard edge (ford. Bak Imre)
 Heidegger, Martin: Mi a metafizika? 1929.
 Hoctin, Luce: A modern festőművészet 1905–1940. Jardin des Arts, 1960. április
 Hofmann, Werner: A művészetnélküliség művészete
 Hofmann, Werner: Beszélgetés Hans Hartunggal
 Husserl, Edmund: Bölcsélet, melyben az emberiség tudomásul veszi önmagát
 Itten, Johannes: A színek elmélete
 Ismeretlen: Az absztrakció Bazaine-ig
 Ismeretlen: A keleti és a nyugati művészet viszonyáról
 Ismeretlen: A hindu szobrászatról
 Jaspers, Karl: A pszichológiai megértés, 1923.
 Jaspers, Karl: Korunk szellemi helyzete, 1931.
 Jaspers, Karl: A nappal és az éjszaka ellentéte, 1932.
 Jaspers, Karl: Ami rémületet kelt, 1949.
 Jung: Jelen és jövő (48 oldalas munka)
 Jung: Az analitikus pszichológia kapcsolatairól a költői alkotáshoz
 Jung: Az archaikus ember (VIII. előadás a Hottinger Felolvasó Körben)
 Jung: A modern ember lelki problémája (XIV. előadás a Hottinger Felolvasó Körben)
 Kallós Pál – művészetéről
 Kandinszkij: Pont és vonal a síkon
 Kandinszkij: A szellemről a művészetben, 1912. (teljes)
 Kandinszkij – írta Will Grohmann (ford. Deák Klára)
 Kandinszkij-biográfia ismeretlen szerzőtől
 Kassák – Pán: Az izmusok története (részletek)
 Klee, Paul: A modern művészet elmélete (részlet)
 Klee, Paul: Pedagógiai vezetőkönyv (teljes)
 Klee, Paul: Schöpferische Konfession
 Klee, Paul: Művész alkoss, és ne beszélj!
 Kitayama, Junyu: A kozmosz, mint a festészet tárgya, 1942.
 Kitayama, Junyu: A technika
 Kobayashi, Hideo: A japán kalligráfia
 Koncz Sándor: Kierkegaard és a világháború utáni teológia
 Kooning, Willem de: Arshile Gorkyról
 Lanskoj: Gondolatok
 Lapicque – önmagáról
 Lapicque: Gondolatok
 Lapoujade: A valóság a második látás színvonalán
 Lapoujade – önmagáról
 Léger: Önmagáról – és levelek
 Léger – idézet 1945-ből
 Léger – ismeretlen eredetű szövegrészlet
 Leisberg, A.: Új tendenciák, 1961.
 Lossonzcy Tamásról Hamvas Béla: Yantra és absztrakció
 Lupasco, Stéphane: Orgia az űrben (Karel Appel)
 Lupasco, Stéphane: Tudomány és absztrakt művészet
 Lupasco, Stéphane: Appel, az élet festője
 Maeterlinck: A térről
 Major Máté: Művészetünk helyzetéről, Valóság 1962/2.
 Malevics, Kazimir: A tárgy nélküli világ (ford. Bak Imre)
 Malreaux: Meghalt-e az ember? 1946.
 Manessier: írása a művészetéről
 Manessier – interjú-részlet
 Martyn Ferenc: Jegyzetek
 Martyn Ferenc novellája
 Masson-Oursel, Paul: A yoga (ford. Bothár Barna)
 Mathieu: A forma feladása
 Mathieu: A hanyatlás fázisai
 Mathieu: Az informel kettős eredete
 Mathieu: A jelek embriológiájának vázlata
 Mathieu: A gyorsaság esztétikája
 Mathieu: Wols után
 Mezei Árpád – Jean Marcel: A szürrealista festészet története

- Mondrian, Piet: Natural Reality and Abstract Reality. An essay in dialogue form 1919–20. (ford. Deák Klára)
- Mondrian, Piet: Az újplaszticizmus a festészetben, De Stijl N^o 1, 1917. október
- Oppenheimer, Robert: Egy bölcsesség új feltételei, 1955.
- Persita, Alexander: A fantasztikus építészet (J. Joedicke, A. Guedes, B. Goff, E. Schulze-Fielitz)
- Pignon: A realitás vállalása
- Pop Art (ford. Bak Imre)
- Prassinis, Mario – művészetéről
- Redon, Odilon: Napló 1867–1915.
- Redon, Odilon: Feljegyzések
- Reinhardt, Ad: Művészet mint művészet
- Roh, Julien: Ahogy ők rajzolnak
- Rood, O. N.: A színek tudományos elmélete, 1880.
- Rothko – P. Selz katalógus-előszava
- Sartre, J. Paul: Egzisztenciális pszichoanalitika
- Saura, A.: A festőaktus interpretációja, mint létforma
- Saura, A.: Kép és realitás
- Schmidt, Georg: A művészet és a természeti forma
- Serpan, Jaroslav: Művészet és tudomány
- Serpan, Jaroslav: A kép új organizációja
- Serpan, Jaroslav: Nyílt forma
- Severini: A neofuturista képzőművészet
- Shi Tao beszélgetése a festészetéről; Pierre Rykmens kommentárja az „Egységben a kalligráfiával” c. XVII. fejezethez
- Sourian: Létezik-e úgynevezett francia paletta? (Art de France)
- Stael, Nicolas de: Jegyzetek a festészetéről
- Stael, Nicolas de: Levelek (három kéziratos kötet)
- Szenes Árpád – interjúrésztlet
- Taillandier, Yvon: A szem utazása (Az absztrakt művészet megismerése)
- Tapiés: Művészet dialógusban
- Tapiés: A művész és anyaga
- Tzara, Tristan: Gáz – Szív
- Villon, Jacques – művészetéről
- Villon, Jacques: Színelmélet
- Webern, A.: Megismerni a törvényeket
- Weöres Sándorral beszélget Cs. Szabó László (Magyar Műhely, 1964/7–8.)
- Wols: Versek
- Wols – beszélgetés Wols-szal, 1947.

„Szöveggyűjtemények” – Fordítás-antológiák

- I. (Egybekötve) Bazaine – Manessier – Capogrossi – Fritz Winter – W. Scott – É. Hajdu – K. Appel – V. da Silva – Afro – Soulages – Dubuffet – Tobey (interjú és levél) – Pán Imre: A modern művészet teológiája
- II. W. George – Vasarely – Sonia Delaunay – Gromaire – A. Lhote – A. Maurois – J. Cassou – M. Seuphor
- III. Manessier – Bazaine – Dubuffet
- IV. Tobey – Klee – Bazaine – Bonnard
- V. (Antológia) Malevics – Liszickij – Apollinaire – Delaunay – Marc – Klee – Tobey – Ernst – Kandinszkij – Klee: Pedagógiai vázlatkönyv – O. Redon – Kubin – Breton – Matisse – Beckmann – Rouault – Cézanne – Van Gogh – Gauguin – Höelzel – Braque – Gris – Gleizes – Léger – Chirico – Picasso

A „Zuglói Kör”-ből származó szövegek Korniss Dezső tulajdonában

- Badings – de Bruyn: Elektronikus zene, 1957.
- Barr, A. szerk. Georges Hugnet esszéi: Fantasztikus művészet, dada, szürrealizmus. New York 1947.
- Bill, Max: Egy emlékmű
- Ernst, Max: Mi a szürrealizmus?
- Grohmann, Will: Max Bill és a szintézis. Werk 7, 1957. július
- Kandinszkij: A szellemről a művészetben, 1912. (részlet)

Kassák – Pán: Az izmusok története (részletek: Expresszionizmus, fauveizmus, absztrakt művészet)
 Klee, Paul: Pedagógiai vázlatkönyv
 Kitayama, Junyu: A kozmosz, mint a festészet tárgya, 1942.
 Moholy-Nagy László: Mozgásban-látás (részletek: Festészet, Fényképezés, Szobrászat, Egy javaslat)
 Mondrian, Piet: Visszaemlékezések és gondolatok a neoplaszticizmusról
 Staber, Margit: A konkrét művészet kezdetei, Werk 10, 1960. október

Gábor András: Der Zuglóer Zirkel

Der Zuglóer Zirkel – Sándor Molnár, Imre Bak, István Nádler, Pál Deim, Endre Hortobágyi, László Molnár, Tibor Csiky, Sándor Csutoros, Miklós Halmy, Tamás Hencze, Gábor Attalai – hielt seine Zusammenkünfte zwischen 1958 und 1968 in der Budapester Wohnung von Sándor Molnár.

Obwohl die ehemaligen Mitglieder des Zirkels überwiegend bekannte Vertreter der Mittelgeneration der ungarischen bildenden Künste von heute – und zugleich Mitglieder der vierten Generation der ungarischen Avantgarde – sind, ist ihre im obengenannten Zeitraum entfaltete Tätigkeit trotz der vielen über sie erschienenen Publikationen und Bücher größtenteils unerschlossen.

Die mal lockerere, mal straffere Künstlergruppe, deren Mitglieder in Person und Zahl wechselten, bearbeitete die Quellen der universellen und der ungarischen modernen Kunst mit einer kollektiven und selbstbildenden Methode. Sie übersetzte zu jener Zeit unzugängliche Texte, analysierte und diskutierte frei und zugleich systematisch Werke und Stiltendenzen. Ihre Arbeit diente einem zweifachen Zweck: einerseits zu den geistigen und formellen Aktualitäten der sechziger Jahre aufzuholen, andererseits die in den fünfziger Jahren unterbrochene ungarische kunsthistorische Kontinuität wiederherzustellen.

Die Mitglieder des Zirkels suchten bewußt den Kontakt mit den mundtot gemachten Vertretern der ungarischen modernen Kunst (Gyarmathy, Lossonczy, Kassák, Veszelszky, Korniss, Bálint) und machten sich mit der Tätigkeit der ehemaligen Europäischen Schule sowie mit dem Lebenswerk von Lajos Vajda vertraut.

Durch die Schaffung eines gemeinsamen theoretisch-praktischen Programms und einer Plattform – die sich auch auf die Alltagsarbeit in Form von Studien und gegenseitigen Atelierbesuchen erstreckten – arbeiteten die den Kern des Zirkels ausmachenden Maler Jahre hindurch in einem gemeinsamen Stil, wobei sie der französischen Variante der *lyrischen Abstraktion* folgten. Es handelt sich dabei um eine Epoche, um mehrere hundert Werke, die fast ausnahmslos unveröffentlicht sind.

Die Studie sucht eine Antwort auf die Frage, unter welchen Umständen und unter der Wirkung welcher zwingenden Kräfte diese Gruppe entstand, behandelt die Ereignisreihe der ersten Ausstellungen, in denen die Mitglieder des Zirkels mit ihren abstrakten Werken Publizität zu bekommen versuchten, und ermittelt schließlich die äußeren und inneren Faktoren, die zur Auflösung des Zirkels führten.

A 20. századi magyar művészet történeti megközelítése és elfogultságoktól mentes értékelése – a szerző nyilván nem áll egyedül ebbeli véleményével – az egyetemes művészeti áramlatokba való bekapcsolódásunk *mikéntjében* kristályosodik ki. Az e körül támadt ellentétek, hivatalos és nem hivatalos álláspontok, véleménykülönbségek, művészetpolitikai sakkhúzások – az immáron letűnő század hazai művészetére visszatekintve – a 60/70-es évek fordulóján erősödtek fel és mutatkoztak meg *látványos módon*. A helyzetet bonyolította, s a tárgyilagos megítélést megnehezítette a (képző)művészet hagyományos fogalmának gyökeres átalakulása (amely Nyugaton még a század első felében végbement), egyéb művészeti ágakkal való kapcsolódása, amelynek Magyarországon nem voltak számottevő, tartósan meggyökerezett hagyományai. A század első felének hivatalos, államilag támogatott művészete (vitathatatlanul kvalitásos vezéregyéniségei ellenére), eltekintve az Európai Iskola néhány éves működésétől, a későbbiekben is nyomasztó súllyal nehezedett egyoldalú, művészetpolitikai és ideológiai sémák által megszabott művészeti életünkre. Az sem hagyható természetesen figyelmen kívül, hogy a két világháború közötti időszak társadalmi, politikai légköre – ismert történelmi okoknál fogva – nem is kedvezett egy szabad szellemű, nyugati típusú értelmiségi réteg kialakulásának.

Ez az áldásosnak aligha nevezhető állapot – mint ismeretes – a „szocialista realizmus” egyeduralmukodóvá tételében, majd a pszeudomodernizmus marxista ideológiával átszótt formalizmusában tetőződött. A hatvanas évek művészfiataljai és szabad(abb) gondolkodású szakemberei előtt, akik ez idő tájt kezdtek hozzá a részben emigrációba szorult magyar(országi) művészet progresszív hagyományainak feltárásához, nem volt kétséges a kortárs nyugat-európai, illetve amerikai törekvésekhez való „felzárkózás” szükségessége.¹ A felismerés és az abból levont következtetés az 1919, 1945 és 1956 után folyamatosan – kényszerből vagy kellő politikai indok nélkül is – Nyugatra emigrált művészek tevékenységének akárcsak megközelítő ismeretében *azokban az években* – nem kétséges – kézenfekvő volt.

Az 1968 decemberi Iparterv kiállítás, amely a kortárs nyugati (amerikai) törekvésekhez igazodó fiatalok demonstratív bemutatkozása volt, a hazai szakmai közönség előtt a modern magyar művészet jelentős vagy kifejezetten sorsdöntő eseményeként ismeretes.² A kiállítás előtörténete azonban néhány évvel korábbra nyúlik vissza, s ennek érintőleges ismerete nélkül sem az Iparterv-kiállítás, sem az írásunk témáját képező Szürenon kiállítások, illetve a Szürenon szellemiségű csoportosulás további kiállításokra, bemutatókra kiható – egyes vonatkozásaiban csak érintőlegesen tárgyalt – kisugárzása aligha közelíthető meg érdemlegesen. Tény ugyanis, hogy a művészfiatalok körében a „felzárkózás” igénye a hatvanas évek második felében egyre nagyobb méreteket öltött, ez az igény azonban már korábban, a művészeti tájékozódás jobbára rejtett csatornáin keresztül megérintette a fiatalokat és a modern művészetek iránt érdeklődők szűkebb körét.

Az Iparterv-kiállítás résztvevői közül például jónéhányan már a hatvanas évek elejétől bekapcsolódtak a Molnár Sándor köré csoportosuló Zuglói Kör tevékenységébe, amelynek célja a külföldi és a hazai progresszív hagyományok és törekvések feldolgozása volt, beleértve az elméleti irodalmat is. A kör tagjai között 1966 körül – a nyugati utazások fokozódó lehetőségeivel párhuzamosan – kezd meglazulni a kapcsolat. Molnár Sándor nem követi az újabb irányzatokat, „a korszerűséget akartam megragadni – mint mondotta –, de

csak a számomra érvényes módon... A festő-jógám megóvott attól, hogy az újdonságot kövessem.”³ Még tovább kutatva a múltban, az is tény, hogy Molnár Sándor 1963 körül felvette a kapcsolatot Petri-Galla Pállal, akinek Vécsey utcai lakása már korábban fiatal művészek, írók, költők, zeneszerzők és zenekedvelők kedvenc találkozóhelye volt. Lakásában a zuglói körösök közül többnek (Bak, Csutoros, Molnár, Nádler), de másoknak is szerény körülmények között kiállítási, bemutatkozási lehetőséget biztosított.⁴ Papp Oszkár – emlékezete szerint – 1961/62-ben két alkalommal is bemutatta az idő tájt készített munkáit, Csáji Attila 1965-ben az egy évvel korábban festett Szürenon-sort állította ki „Szürreális és organikus képek” címmel. Csáji 1964-ben fejezte be főiskolai tanulmányait Egerben, a modern művészet elméleti kérdései őt is komolyan foglalkoztatták. Még 1959/60 tájékán egy szűkebb baráti kör közreműködésével részben magyar szerzőségű, részben magyarra fordított külföldi folyóiratcikkeket, tanulmányokat sokszorosítottak 10–15 példányban.⁵

A Zuglói Kör a 68-as Iparterv-kiállítással végképp felbomlott, s ezzel együtt, sőt már korábban, megszűnt a *szokványos értelemben vett korszerű műalkotások létrehozására irányuló*, modell értékű műhely működése is. Az Erdély Miklós és Maurer Dóra vezette Fluxus szellemiségű ún. Kreativitási gyakorlatok, illetve az Indigó csoport működése a hetvenes évek közepén indult meg a Ganz-MÁVAG Művelődési Központban.⁶

Az Iparterv-kiállítást követően 1969. ápr. 27-e és máj. 4-e között zajlott le a Progresz-szív törekvésű (fiatal) festők és szobrászok elnevezésű kiállítás az angyalföldi József Attila Művelődési Házban. A Csáji Attila szervezte kiállítás a fél évvel későbbi, nevében is Csáji 1964-es sorozatára utaló Szürenon kiállítás közvetlen előzménye volt. A 69-es tavaszi kiállítás résztvevői a következők voltak: Baranyay András, Csáji Attila, Csutoros Sándor, Gyémánt László, Méhes László, Papp Oszkár, Pauer Gyula, Rádóczy Gyarmathy Gábor, Siskov Ludmíl, Visky Balás Csanád és Zeisel Magda. A kiállítás anyaga (valószínűleg kisebb módosítással) május elején bemutatásra került a rákosligeti Művészetbarátok Körében is „zártkörű klubest” keretében.⁷ Az angyalföldi kiállítást Beke László nyitotta meg, Rákosligeten Kömer Éva a bemutatott művészek munkásságát a posztimpresszionizmust elutasító szentendreiek, illetve az Európai Iskola törekvéseivel és Kállai Emő bioromantika néven ismert művészetelméleti gondolataival hozta összefüggésbe.

A kiállítók közül egy korábbi generációhoz, a „fényes szelek” nemzedékéhez tartozó Papp Oszkárt (szül. 1925) a különböző törekvések szoros egymásutánja nemigen foglalkoztatta. Következetes elemző módszeren alapuló figuratív és nonfiguratív (absztrakt-szürreális) festészetét, az ő értelmezésében a természetelváúság sajátos kifejeződését, az ötvenes évek közepétől alakította ki. A hivatalos művészeti élettől távoltartotta magát, 1950-től falképre restaurátorként dolgozott, s így megkímélte magát azoktól a buktatóktól, melyek nemzedéke számos tagjának előbb-utóbb szárnyát szegték. Kortársa, az irodalomtörténész Lukácsy Sándor nemzedéke „legkifejezőbb művészné” nevezte, akinek festészete egy egész értelmiségi korosztály szellemi megpróbáltatásainak hű tükré.⁸ Nem hagyható említés nélkül, a későbbiek szempontjából különösképpen, hogy a művészfiatalok mozgolódásának hajnalán – másfél évtizeddel az Európai Iskola felszámolása, hét évvel Kállai Emő halála és öt évvel az emlékezetes 1957-es Tavaszi Tárlat modern szellemiségű termének bezáratása után –, 1962 legelején a 20. századi művészet és tudomány értelmében korszerű művészet(szemlélet) elfogadtatásáért szállt síkra az Új Írás hasábjain. Tanulmányát anakronizmus lenne kiterjedtebb érvényű programszövegnek tekinteni, de tény, hogy a későbbi szürenonosok munkássága több ponton érintkezik már 1961-ben megfogalmazott gondolataival, amelyeknek az említett időbeli korrespondenciákon túl Sz. T. Meljuhin A véges és végtelen problémája című művének megjelenése adott időszerűséget.⁹

Magának a Szürenon-programnak Csáji Attila a szerzője. „A szó bennem 1964-ben született meg – mondta később egy interjúban. – Az első két jelentés, a szürrealizmus és a nonfiguráció csupán a kiindulás. Mást is fed, például a szürrealizmus tagadását. És ezen túl jelenti a *sur et mont*, a *felettet* és a *netet*. Nem az országot vagy a helyzetet tagadtuk, ahol mindez megszületett, hanem a divatot és a hivatalos irányzatot, a posztimpresszionizmust. Egy független művészi állapot szükségességét hirdette a Szürenon, a szabadság kényszerűségének az állapotát. Mert a művészet alapvető feladata az, legalábbis számomra, hogy szabadságot teremtsen. Mindig azokat a művészeket kedveltem, akik el tudták oldani a kötelékeimet, akik szabadabbá tudtak tenni. A szabadság azonban csak akkor nagy-szerű, ha az Igazság vonzásában való életet jelenti.”

Az eredeti Szürenon programszövegben az idézett interjú utolsó mondatához kapcsolódóan az alábbi két mondat is olvasható: „A nyitottság (további) megőrzése, egy független emberi kutatómód vállalása. Az ITT és MOST elfogadása.” Az interjúban további lényeges megállapítások is elhangzottak: „... olyan embereket, festőket, szobrászokat, grafikusokat igyekeztem összegyűjteni, akikben megvolt a nyitottság, a naprakészség, és művészetük nem csupán hídszerepet játszik a nyugat-európai vagy az amerikai és a magyar művészet között – bár nem győzöm hangsúlyozni a hídszerep fontosságát –, hanem azt is igyekeztek bemutatni, hogy mi történik itt, ezen a parton. A Szürenon magvát olyan munkák képezték, amelyek a közép-európai hagyományokból nőttek ki, például a *kelet-európai lét intenzív átéléséből születtek* (az interjú szövegéből ez a rész kimaradt – M. O.), és valami sajátos színt hordoztak.”¹⁰ Az emberi, művészeti tartásnak, a független személységnek és a művészetnek ezt az összefonódását, amiről a korabeli kritika – szándékosan vagy egyfajta beidegződés folytán – nem vett tudomást, a csoportosulás több tagjának ekkori és későbbi munkái – ma már nyíltan leírható – eléggé egyértelműen tanúsítják. Történhetett ez akár közvetlen utalások formájában, akár körülírtan, metaforikusan, egyfajta *emocionális és intellektuális feszültség* közvetítése révén.

A Progresszívek kiállításának katalógusa műtárgyjejegyzéket nem közöl, csupán fotókat, művészenként egyet-egyet (Baranyaytól, Gyémánttól és Méhestől nem), név és cím szerint az alábbiakat: Csáji Attila: Üzenet; Csutoros Sándor: Független forma; Papp Oszkár: Gyökérformák I.; Pauer Gyula: Feszültség; Siskov Ludmil: Asztronauta; Rádóczy Gyarmathy Gábor: Hasadás; Visky Balás Csanád: Dzsessz; Zeisel Magda: Nephentes. Ismeretes viszont egy sokszorosított műtárgylista, amelyben – a helyzetet bonyolítandó – a katalógusban reprodukált művek egyike-másika nem szerepel. A rákosligeti bemutatóra készülhetett, s így voltaképpen az angyalföldi kiállítás katalógusának számít. (Baranyay munkái Rákosligeten nem kerültek bemutatásra.) A lista a következő (a méretek feltüntetése nélkül):

- Baranyay András: Könyök, Kéz (két db, különböző méretben; mindhárom litográfia);
 Csáji Attila: Kis ezüst pár, Jel, Az élő torpedó emlékezete, Ikon transzparens, Üzenet IV.;
 Csutoros Sándor: Független formák I–III. (fa), Réz rúd (réz, ólom, lószőr), Család (égetett-festett fa);
 Gyémánt László: Idézet lord Russell könyvéből, Zenekari improvizációk 7 tételben, Kagylók (mindhárom vegyes technika);
 Méhes László: Forgás I–II. (tempera);
 Rádóczy Gy. Gábor: Falból kinézők, Zuhanás, Álom, A táltos temetése (valamennyi rézkarc);
 Papp Oszkár: Fuga (olaj), Növény metamorfózis (olaj, olajpasztell), Május (olaj), Szürkesárga metamorfózis (olajpasztell), Karácsony (olaj);

Pauer Gyula: Bika (fém), Oszlop, Feszültség (patinázott gipsz);
 Siskov Ludmil: Virágok, Kompozíció (mindkettő akvarell);
 Zeisel Magda: Nephentes, Egyenlenség, Blue Sky (mindhárom olaj), Grafika.¹¹

Egyes művészek részben itt szereplő, részben más korabeli munkáinak ismeretében aligha tűnhet túlzottnak a megállapítás, hogy egy-egy pop-artos munka (Gyémánt: „Idézet lord Russell könyvéből”, Rádóczy Gyarmathy Gábor egy-egy munkája) társadalmi jellegű indítéka folytán merőben különbözött a „jóléti társadalom” nagyvárosi élethelyzeteit ábrázoló pop-art festményektől.¹² Ami pedig a nonfiguratív munkák alkotóit, Csájit, Papp Oszkárt és a szobrász Csutorost és Pauert illeti, annyira különböző formai indítékok vezették mindegyiküket, hogy műveik aligha hozhatók közös nevezőre, már csak a műfaji különbözőség okán sem. Hogy a formai és a személyes, művészetikail indítékok mennyire összefonódtak még egy szobrász tevékenysége során is, Csutoros alábbi 1968-as önvallomásszerű soraival illusztrálhatjuk: „Munkámat és életemet kísérletnek tekintem. Emberlétem realizálására törekszem. Intellektuális és ösztönös felismeréssorozatra gondolok. Az ember és a személyiség története – az emberré válás története... Önmagunk burkának tágítása, hogy erőfeszítéseink, történetünk által embervoltunkat felismerjük... Részesei vagyunk egy új természetértelmezés születésének... Az emberré válás szövetében hiszek.”¹³

Az angyalföldi és a rákosligeti kiállítást (bemutatót) követően 1969. okt. 2-án nyílt meg – immár Szürenon elnevezéssel – a következő Szürenon kiállítás a XIV. kerületi Kassák Lajos Művelődési Házban. Az intézmény korábbi névadója, Kacsóh Pongrác helyett ebből az alkalomból vette fel a kiállítók kezdeményezéseként a hivatalosan is elfogadott új elnevezést. A kiállítást a magyar avantgarde és az új szellemű fiatalok művészete mellett írásai-iban is kiálló Sík Csaba nyitotta meg. Kassák két festménye („Játék a sárgával és vörössel”, „Fölkelt a nap”) a hazai konstruktív hagyomány és művészetikail tartás jelzéseként szerepelt is a kiállításon.

Kiket érthetett Csáji a Szürenon magján? – kérdezhetjük. A fiatalok közül Harasztyt (mobilokat ő választotta tőle a kiállításra, ezeket ugyanis az autodidakta Haraszty körvezető szobrász tanára, Laborcz Ferenc nem tartotta szobroknak), Pauert és Türk Pétert maga is említi az interjúban, de a névsort kiegészíthetjük továbbiakkal: Csájihoz ezekben az években közel álló, a sajtóban már többször méltatott Csutorossal, az akkor még ismeretlen Haris Lászlóval, az érdeme szerint nem becsült, úgyszintén autodidakta Ilyés Istvánnal és a jobbára grafikusként számon tartott Prutkay Péterrel. Nagyjából ezek alkották a Szürenon-fiatalok magját, ők képviselték talán legszembetűnőbben – eleinte, illetve a későbbiekben is – a programszövegben megfogalmazott emberi-szellemi, művészetikail tartást, munkáik pedig – sajátosan kapcsolódva a korszak társadalmi (politikai) légköréhez – behatárolható, de mégis egyéni hangú stílusos megjelenést mutattak. Papp Oszkár, akit Csáji más helyütt ugyancsak a maghoz tartozóként említ meg, korábban, az ötvenes évek közepén kényszerült szembenézni más természetű művészi problémákkal.¹⁴

Prutkay Péter nyilvánosság előtti első szerepléseként nemcsak grafikákat állított ki a Szürenonon, hanem a katalógusban nem említett „Csontváry Kosztká Tivadar emlékére” című 200x100x100 cm-es objektet („emlékszobát”) is, amelyet azonban a megnyitó után három nappal felsőbb utasításra lebontottak. A Csontváry „emlékszoba” – a fenti összefüggésben tekintve – nemzeti és egyetemes szempontból megérdemli a felidézést. A szürrealizmus kiágazásához sorolható mini-environment, amelynek hazai – aktuális társadalmi és tágabb értelemben nemzeti szellemű – jelentésköre a megnyitó ideje alatt egy szelíd spontán akcióval szélesbedett, a művésznek a szerzőhöz intézett levele alapján a következőképpen képzendő el: „Paravánokkal körülhatárolt zárt doboz. Elöl teljes hosszában

nyitott. Az előtérben egy női próbabábu, nyakán lókoponyával. Szájában 40 cm átmérőjű földgömb. A szemben lévő falon egy zárt vitrin, benne nem látható tárgyakkal. A zárt vitrin ajtajából tépett kőctömeg ömlik ki jobb oldalról a doboz bal alsó sarkára. A bal oldali falon különleges tárgye gyűttek lógnak fejjel lefelé. Kitömött madarak. A doboz jobb falán természetelvű fényképek. Lent egy vagy 30 cm átmérőjű trópusi csiga, száraz avaron. Összegyűrt napisajtó termékeivel, örölt borssal megszórva (NÉPSZABADSÁG, MAGYAR NEMZET, szovjet kultúra (sic/ stb.)). A doboz felső részének 1/4 részét vörös fonallal és egy pókkal sűrűn beszövettem. – A kiállítás megnyitása alkalmából Csösz János gyémántcsiszolónak igen megtetszett és saját elhatározásából beköltözött, félig fekvő testhelyzetet vett fel a megnyitó végéig.”

„Az objektet – olvasható még a levélben – ma már így jellemezném: Egy térben hármas tagozódás, felvilág, középvilág és az alvilág. A kóc mint összekötő elem az alvilág és a felvilág között. A köztes tér nem lényeges, mert onnan szemlélődünk a nemlétből a szélső terek, pozitív és negatív tér felé. A felső beszótt tér a fizikai elérhetetlenséget szimbolizálja. Az alsó a napi hazug, racionális sajtóorgánumot, amely idővel aktualitását és hitelét veszti.”¹⁵ Prutkay – emlékezete és a katalógus alapján – kiállított egy kisméretű, vegyes technikával készült objektet is (csiszolóvászson, barométer üveglapjának és mutatójának felhasználásával), továbbá két grafikát, amelyek későbbiekben felerősödő társadalomkritikai gondolkodásának további megjelenéseiként értelmezhetők.¹⁶

Haraszty István hamarosan magasra ívelő kinetikus művészetének négy korai darabját, fém mobilját állította ki. Rendhagyó, az akkori hazai közfelfogás szerint egyik sem volt a (hagyományos) művészet műfaji kategóriába beilleszthető. Alkotójukat azonban nem a külföldi előképekhez való igazodás (amelyekről nem is volt tudomása), hanem a gépszerű, mechanikus mozgás elemi lehetőségei foglalkoztatták.¹⁷

Pauer Gyula két szobrát mutatta be, a „Feszültség”-et, amely a Progresszíveken is szerepelt, és a „Torzó”-t.¹⁸ A katalógusban említett „Spirál” (elpusztult) eszerint nem volt kiállítva, a Pauert emlékezete szerint már ekkor foglalkoztató s a Csájival folytatott baráti beszélgetések nyomán kikristályosodó pszeudo-problémakörök ez a mű mindenképpen jellegzetesebb előképe lehetett, mint a „Feszültség”. A pszeudo-problémának, „a művészetben és az életben jelentkező visszasságok modelljeinek” (Beke László), a természetes és a mesterkelt, az organikus és a művi, a *valódi* és a *hamis* ellentétpárok végül is mozgásba hozható műanyag „Biomobil”-ja volt az igazán látványos és ironikus plasztikai kifejeződése. Ezt a munkáját ugyanezen év decemberében, két hónappal a Szüreenon után az újpesti Derkovits Ifjúsági Klubban rendezett csoportkiállításon mutatta be.¹⁹ A „Feszültség” a pszeudo-problémakört megelőző időszak – mondhatni – monumentális alkotása. Magától Pauertől ismeretes egy korabeli (1968-as) szöveg, amelyben a mű keletkezéséről részletekbe menően beszámol. A beszámolóból világosan kitűnik, hogy – az esetleges látszattal szemben – mennyire nem absztrakt-stiláris megfontolások, hanem „egyfajta természet-élmény” realizálásából fakadó, a címadással mélységesen összefüggő, de természetszerűen architektonikus szempontok vezették.

Csutoros Sándor plasztikái a fenti ellentéppárral aligha jellemezhetők; egyértelműen népi ízű, erotikus képzetektől sem mentes „organikus-szürrealis” formai sajátosságokat mutatnak. Kiállított munkái ha cím szerint nem azonosíthatók is, a kiállításról készült felvételek kellő támpontot nyújtanak. A katalógusban feltüntetett „Embrió” (bronz) és „Család” (festett fa) eszerint nem kerültek bemutatásra, ellenben ki volt állítva a „Torzó” (ólom, lószőr), a „Három kis forma” (akácfa) és négy „kobaktök” (bronz; katalóguson kívül).²⁰

Ilyés István – emlékezete szerint – négy munkáját állította ki. Ezek közül a „Flótázók”, a „Meditáció a kenyérről” és az „Éjszakai zene” – technikailag a ködmönkészítő szücsmes-

terek munkáira emlékeztetően – domborított, festett vászonzóból készültek. A „Flótázók” figurális, a másik kettő nonfiguratív, a „Meditáció a kenyérről” középütt egy kagyló applikálásával készült textildomborítás, szerkesztileg sajátosan hármas tagoltságú. Negyedik munkája, az „Ünnep” (vas, festett bükkfa) későbbi, éveken át gyakran feldolgozott motívumának, az életfaszerű „növekedés formának” eredeti ízű, kibomlásában még nem gátolt változata. Gazdag texturális tagoltságú festett, domborított vászna, a „Karácsony este” az 1971 áprilisi Színek, képek, formák, hangok, fények című, az Egyetemi Színpad előcsarnokában rendezett bemutatón szerepelt.²¹

Bocz Gyula, a magát akadémikus előképzés nélkül, önerejéből felküzdő pécsi szobrász, aki 1969-ben két csoportkiállításon is szerepelt már Borsos Miklós elvontabb megformálású műveivel rokonítható plasztikáival, úgyszintén az „organikus-szurreális” vonalat képviselte. Szürenonon kiállított munkái ma már nem azonosíthatók ugyan (a katalógusban reprodukált plasztikája a Pécs és Baranya képzőművészeinek kiállítása című MNG-beli kiállításon szerepelt „Tánc” címmel 1969 nyarán), de korabeli munkái ismeretében ezek is a nem népi érintettségű hazai nonfiguráció vonulatát gazdagíthatták.²² Már ekkor – kisméretű motívumokkal egyidőben – foglalkoztatta őt *jel értékű* („organikus”) motívumok monumentális méretű demonstratív megjelenítése is, ami a jelenkori hazai szobrászatban különleges vállalkozásnak nevezhető.²³ Bocz Gyula voltaképpen ezen a ponton érintkezett sajátosan egyéni módon az ezekben az években számos művészt, szürenonosokat és másokat, sőt a hazai szaktudományt is foglalkoztató jel-problémakörrel.

Az úgyszintén pécsi Lantos Ferencet – emlékezete szerint – ezekben az években „a geometrikus és az organikus formák ütköztetése” izgatta (részben hazai kortárs művészek munkáival összefüggésben). A Szürenonon kiállított munkái, tűzzománc táblák és tuskompozíciók, „a szerkesztett geometria alkalmazása előtti pillanatát” képviselték művészetének. Kedvelt motívuma volt a kör, de végső soron a *körszerűség* fogalmának vizuális megjelenése foglalkoztatta, egybehangzóan későbbi törekvésével, amikor is szabályos körökkel dolgozott, oly módon, hogy a szabályszerű megjelenést megfelelő formai és színbeli hatásokkal ellensúlyozza, semlegesítse. Ezekben az években a vizuális nevelés – később egyre szélesedő, más művészeti ágakat is érintő – módszertani kérdéseivel is foglalkozott. A tűzzománc épületdíszítő alkalmazása céljából (1968-ban egy-egy későbbi szürenonos művész-szel közösen) a Bonyhádi Zománcgyárban folytatott rendszeresen kísérleteket. A Szürenonon bemutatott munkái részben szerepeltek a Pécs és Baranya képzőművészeinek említett MNG-kiállításán is.²⁴ Lantosnak a rendszerelvűség jegyeit mutató festészete – akkortájt és a későbbiekben – a művészetek egymás közötti (interdiszciplináris) kapcsolódására utal, amely a formai „tendencián” alapuló besorolhatóságtól függetlenül, átmenetileg vagy kitaratóbban, több kortársát is foglalkoztatta.

Türk Péter ötrészes papír reliefje metszően éles belső kontúrjaival, kimetszett alakzataival az „organikus-szurreális” problémakörből az eszményien tiszta „konstruktív” irányba lép. (A katalógus „A kör szorítása” címmel mindössze hármat tüntetett fel.) A befoglaló körforma és az ehhez különbözőképpen illeszkedő síkformák – az ő későbbi szavaival – „a látás természetén való gondolkodás” első, látványelemeket (fotókat) még mellőző formai megfogalmazásai, a rész és egész viszonyának, szerves összefüggésének mondhatni eszmei, emblematisz jelzései.²⁵

A kiállítás legidősebb művésze, Veress Pál (szül. 1920) újszerű technikával, festék, festékpör, kokszzhamu elegyítésével előállított plasztikus anyagból készült „salakreliefjeivel” az az évi (1969-es) Fényes Adolf termi – önköltséges – kiállításon keltett feltűnést. Korábban, 1965-ben Párizsban volt kiállítása, 1947-ben pedig a Kassák Lajos szerkesztette Alkotás című folyóirat segédszerkesztőjeként dolgozott. A Szürenonon – emlékezete sze-

rint – a szürrealizmusba oltott *art brut*tel rokonítható törekvésnek korai darabjait, az „Öreg bálvány kicsinyével” című salakreliefet (1965), az egyik legkorábit, valamint a „Honvág”-at (1966) állította ki. (A katalógusban feltüntetett temperakép, a „Korhatag bálvány” ezek szerint nem szerepelt a kiállításon.) A művész monográfusa, Tüskés Tibor a bálványszerű salakreliefeket a törzsi művészet alkotásaival is összefüggésbe hozza. Az övével rokon szemléletű Papp Oszkár szerint mitologikus vonzalmuk, érzékenységük „az európai, görög-keresztény mitológiánál ősbibb, 'barbárabb' folklorisztikus rétegekig hatol(t)”.²⁶

Ezt a szemléleti rokonságot Papp Oszkár kiállított munkái közül elsősorban a „Május” című olajképe szemléltette, a „Növénytorony” és az „Ezüst kép” a nonfiguratív „organikus-szürrealis” problémakör sajátosan egyéni, következetes motívum-analízisen alapuló megoldása. Utóbbi a „Növény metamorfózis (Tao)” című képcsalád egyik darabja, s ugyanebbe illeszthető jobbára a katalógusban szereplő további három olajkép (papír alapon) is: a „Jógi”, az „Athanor” és a „Vulkán”, festészetének az ezoterikus alkímiával érintkező darabjai.²⁷ Kiállított műveire is áll az a rövid jellemzés, amelyet az MNG Műhely sorozat 1978-as kiállítása alkalmával adott festészetéről jelen sorok szerzője: „Ha a látványszintű valóságról részben le is mondott (a művész), nem mondott le a természet világában, ásványi szinten s a szerves élet különböző megnyilatkozásaiban, így az emberi szervezetben meglévő szerkezetek alkalmazásáról, nem téve különbséget a közvetlenül és a segédeszközzel tapasztalható között. A szabályos alakzatok éppúgy megjelennek képein, mint az ágas, hálózatos szerkezetek s a 'dinamikus formák' változatai. Nem mondott le természetesen a színek kifejező erejéről s a különböző anyagok és technikák gondolatébresztő, asszociációs felhasználásáról sem.”²⁸ A fenti sorok – ha botladozva is – mintha csak Weöres Sándor 1968-as Papp Oszkár munkáira című vers-rögtönzésére rímelnének: „Az ürességből formák bontakoznak / hol párálnak gomolyognak / hol megkövülnek / hol kristályosak hol elevenek / különböző időszakok vannak / olykor csorog belőlük a nedv / máskor életüknek szikrája sincs / igazi létük nem az élet / és nem az élettelenység / hanem az érvény”.²⁹

Karátson Gábor inkább a kiállítás vendégének, mintsem az (időleges) csoportosuláshoz akárcsak laza szálakkal kapcsolódó művésznek számított két nagyméretű olajképével („A 12 éves Jézus a templomban a doktorok között”, „Jelenet a nappal, holddal, csillagokkal...”). Festői problémái úgyszintén eléggé távol estek legtöbbször vizuális avagy festői törekvéseitől, leginkább „szürrealis színezetű” képi fantáziája, sajátos kozmológiai, mitológiai szemlélete s mindenfajta szokványos megoldást kerülő technikája folytán találhattak helyet festményei a stílusosan heterogén összetételű együttesben.³⁰

Csáji Attila, a kiállítás szervezője hat festményét állította ki: a „Pajzs”-ot, az „Üzenet” sorozat három darabját (IV. X., ?), az „Ikon transzparens”-et és „Az élő torpedó emlékezet”-t. (A katalógusban a „Látogatók” című idolszerű alakzatokat ábrázoló festmény fotója szerepel.)³¹ A festmények, elsősorban az „Üzenet” sor darabjai stílusosan rokoníthatók ugyan az informellel, a gesztusfestéssel, de a szabályos alakzatokba rendezett „plasztikus kalligráfiák” a személyesség fokozott erejű, az anyag különleges kezelésével hangsúlyozott nyomait mutatják. „A festés intenzív sűrített élet – írta Csáji 1967/68 fordulóján (az eredeti kézirat 1966. dec.-i dátum szerepel – M. O.) –, melyben az összesűrűsödött létproblémák vizuálisan kulminálnak. Magában az anyagban valósul meg a vizuális gondolat és meditáció, s így különösen követeli az aktusban a legteljesebb koncentrációt... Képeimnél a rend, amelyben megszilárdulnak, nem geometrikus, hanem az élő szervezet rendje, nem biológiai asszociációk, hanem egy benső dinamizmus kényszerűsége miatt.”³²

„Az élő torpedó emlékezet”-nek (1968 vége) gyűrődései a különös, lapátkerékszerű formációval, az arany és ezüst szín mellett és alatt felsejlő komor feketékkel már egy újabb sorozat, az immár szürkékben és koromszínekben tobzódó „Feketék” előrelépése. Azoké

a képeké, amelyek miként már 1967-től festett munkái – fokozottabban, mint a korábbiak – a surlófény éltető közegében megelevenedve „azon időszak valóságos, csak éppen elleplezett, elfedett társadalmi, kulturális atmoszférájában gyökereznek”. Míg a hatvanas évek közepéről származó festményein az idehaza Csernus Tibor meghonosította technika sajátosan egyéni alkalmazására ismerhettünk, 1967 után festett képei a felület szemcsés, borszerű hatást keltő, tüéles ráncokba rendezett kezelésével, tárgylenyomatok, majd pedig valóságos tárgyak, hulladékanyagok gondosan eldolgozott, reliefszerű beiktatásával a műfaj szokványos kereteit valósággal szétfeszítik.³³

A kiállításon a fotó műfaját Haris Lászlónak az „Üzenet” sor egyik darabja nyomán készített részletfotója képviselte, amely a katalógus borítóján (is) szerepelt. „A makroszkopikus arányokban felnagyított részletekkel”, ezzel és a soron következőkkel – írja Haris első kiállításának recenzense – „a fotós mintha a természet rejtelméibe kívánna behatolni (a natúra darabjának tekintve a festmény felületét).”³⁴ Ez a törekvés Haris gondolati telítettségű fotóművészetének első szakaszára jellemző.

Ezzel a Szürenon kiállítással Csáji Attilának kétségkívül egy olyan együttest sikerült immár harmadízben összefognia, amelynek tagjai a szürrealizmussal és a nonfigurációval érintkezve, de azok megmerevedett eredményein túllépve, több szállal kapcsolódtak a *nyomaiban idehaza is* fellelhető nyugati törekvésekhez. Ezeket azonban – a kortárs törekvésekről nem egyszer mit sem tudva – a maguk alkatahoz, személyiségéhez, bontakozó avagy megszilárdult vizuális, plasztikai problémaköréhez, szellemiségéhez méretezték, elutasítva mindenképpen a „hivatalos” és „divatos” irányzatokat. Ez jelentette egyúttal az „itt és most” kritikai élű elfogadását is, tagadását nemcsak az aktuálpolitikai szempontoknak és irányelveknek, hanem a politikai rendszer létéből eredő kulturális, szellemi lehatároltságnak. Ez a tagadás jelentkezhetett ezen a kiállításon különböző művészi szinten, akár a felszínes megoldásokra csábító, bevett múzeumi gyakorlattal szemben kamaradarabok formájában, de végül is legnagyobb részt fiatalokról, kezdő művészekről, fele részben autodidaktákról volt szó, akik a gyakran – igaztalanul – pejoratív értelemben használt „kísérletezés” jogcímén vállalhatták a vállalták is „a nyitottság további megőrzését, egy független emberi kutatómód” könnyű sikerekkel aligha kecsegtető létformáját.

Mindez nem azt jelenti, hogy az együttes az adott időpontban kizárólagosan képviselte volna a vázolt művészeti és szabad szellemű művészeti törekvéseket, akárcsak a művészfiatalok körében. Az viszont tagadhatatlan, hogy mindhárom kiállítás, illetve bemutató és szervezőjük, valamint néhány progresszív gondolkodású művész és animátor művészettörténész, kritikus tevékenysége e néhány évben a hivatalos művészetpolitika irányítására is kiható katalizátor szerepét töltötte be. Ez a katalizátor szerep a politikai rendszer merevségénél fogva eleve hálátlannak, a művészetpolitikai sakkhúzások folytán kilátástalannak bizonyult, legalábbis vajmi kevés reménnyel kecsegtetett. Az sem tagadható, hogy ez a szerep egy szabad légkörű demokratikus államban más megítélés alá eshet, mint Magyarországon, ahol – a Szürenon katalógushoz mellékelt szórólap szerzőjét, Ungváry Rudolfot idézve – „az egészséges művészi, művészeti élet és egy új művészeti kontinuitás megteremtéséről volt szó”. (Hogy egy új művészi értékrendhez igazodó, alkalmasint hatalmi „helycsere” gondolata megkísérthette Csájit is, azt az „Anagramma” című 1970-es konceptuális grafikájának egyik, bizonyára nem belemagyarázásnak tűnő jelentésrétege mutatja is.)

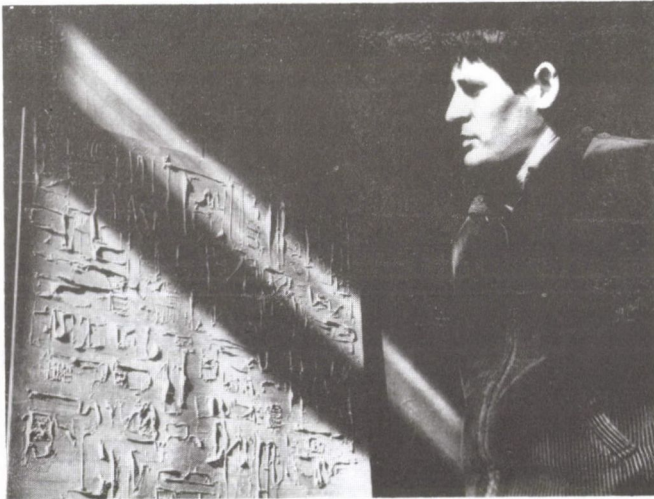
Ennek az „organikus” fejlődésnek *szabad utat* engedni, *folymatos kibontakozását* lehetővé tenni (éspedig nem idegenből mesterségesen átplántált képi minták révén), s ezzel a hatvanas évek pszeudoművészetét az őt megillető helyre állítani: ez a spontán törekvés vagy program volt az, amiről a politikai, ideológiai rendszer alapelveiből és felépítéséből



35. A Progresszív törekvésű (fiatal) festők és szobrászok kiállításának megnyitója

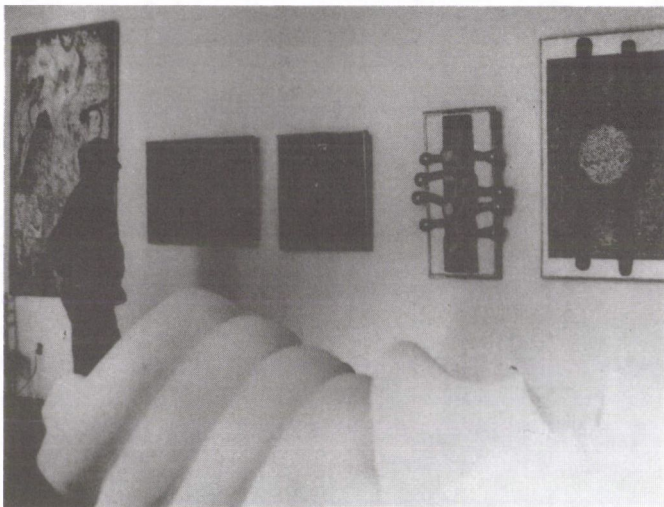


36. A Progresszív törekvésű (fiatal) festők és szobrászok kiállításához készült ismertető borítója

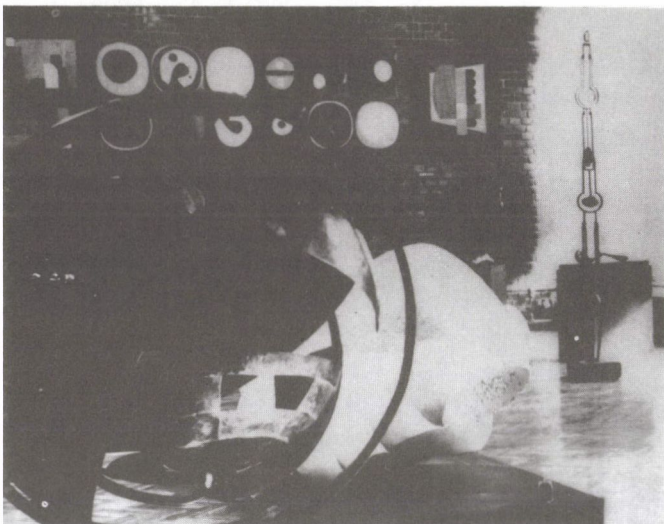


37. Csáji Attila a Szüreenon kiállításon festménye előtt

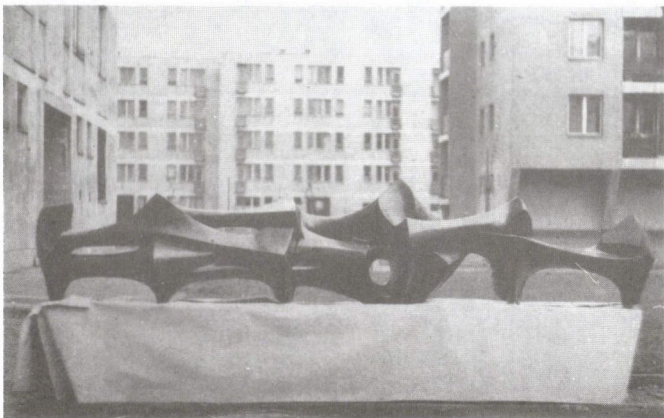
38. A Szürenon kiállítás részlete. Az előtérben Pauer Gyula szobra, a falon Karátson Gábor, Csáji Attila és Ilyés István munkái



39. A Szürenon kiállítás részlete. A térben Haraszty István mobiljai és Pauer Gyula szobra, a falon középen Lantos Ferenc munkái



40. Pauer Gyula „Feszültség” című szobra, szállítás közben



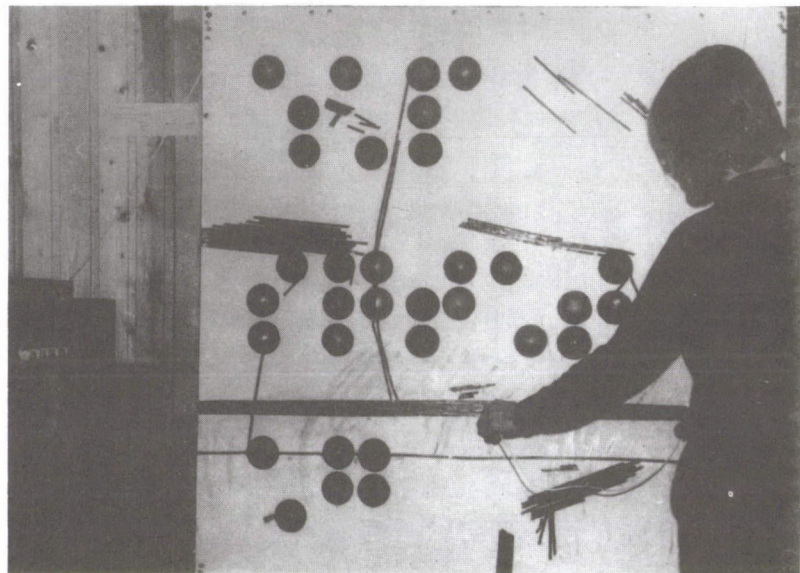
SZÜRENON



budapest 1969

41. A Szürenon kiállításhoz készült katalógus borítója Haris László fotójával.

42. Szentjóbý Tamás és műve a műgyetemi R-kiállításon





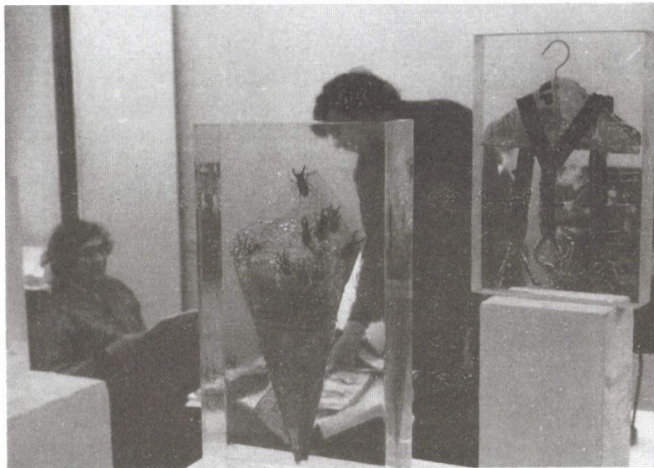
43. Csáji Attila, Antony Zidron és Csutoros Sándor a lengyel képzőművész szövetség által rendezett kiállítás megnyitóján a poznan Arsenalban



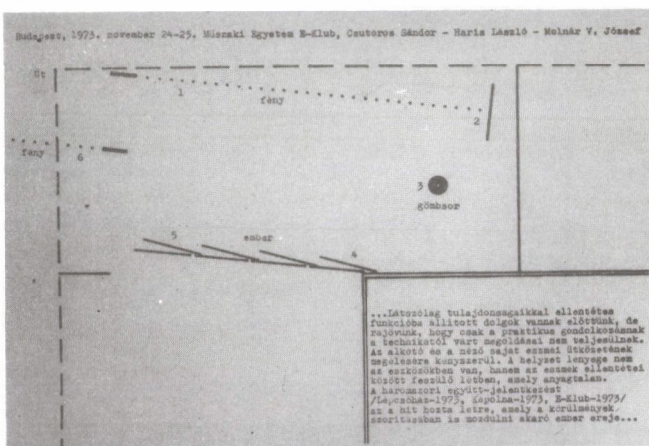
44. Tót Endre munkái a poznan Arsenalban rendezett vándorkiállításon

45. Balatonboglár, 1970. A falon Haris László és Papp Oszkár munkái

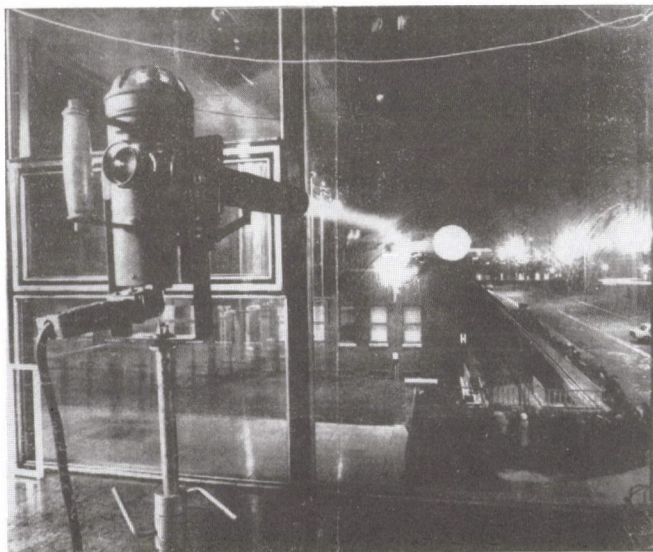




46. Paizs László és Haraszty István Paizs László munkáival az 1972-es Fialat budapesti művészek című újvidéki kiállításon

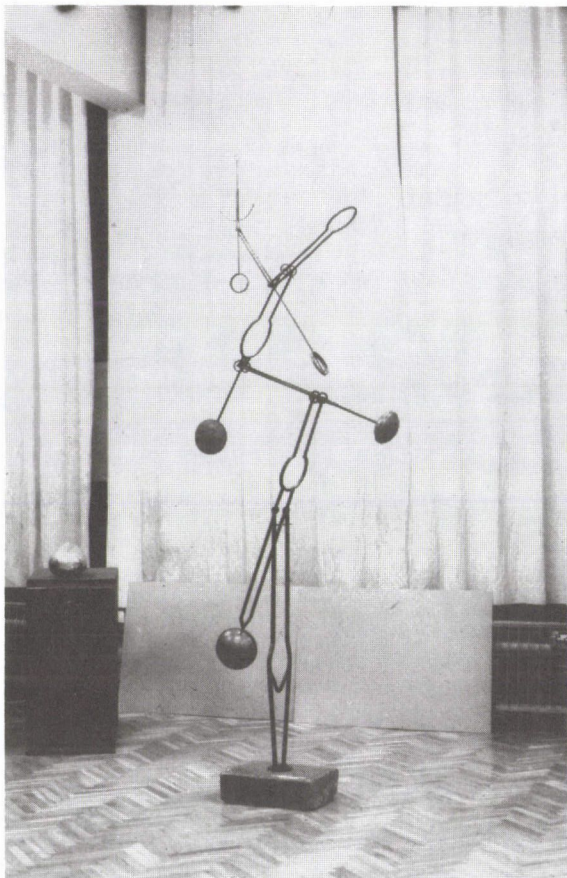


47. A Műszaki Egyetem E-Klubjában rendezett térszervezés (1973) helyszínrajza. (Az ismertető nyomán.)

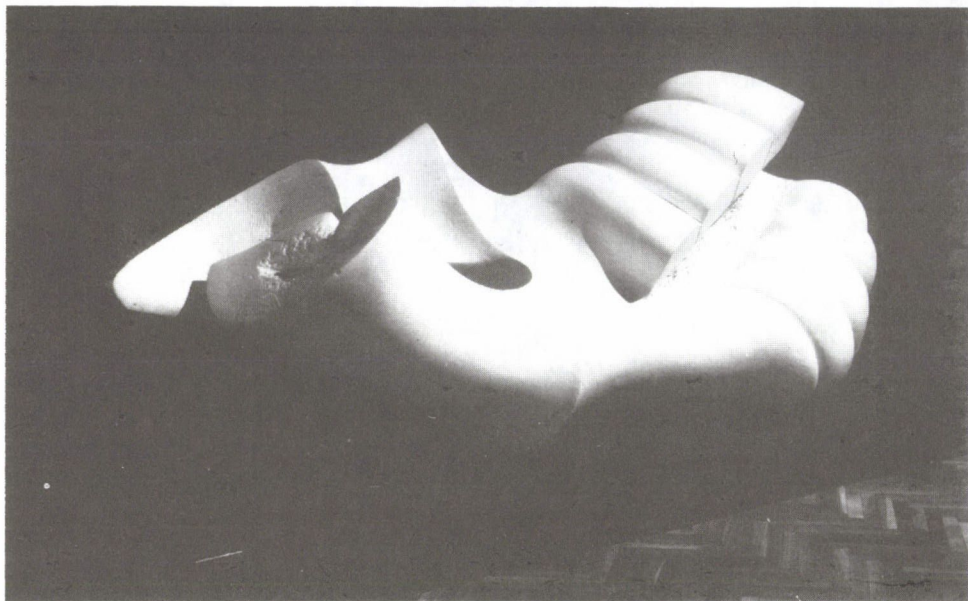


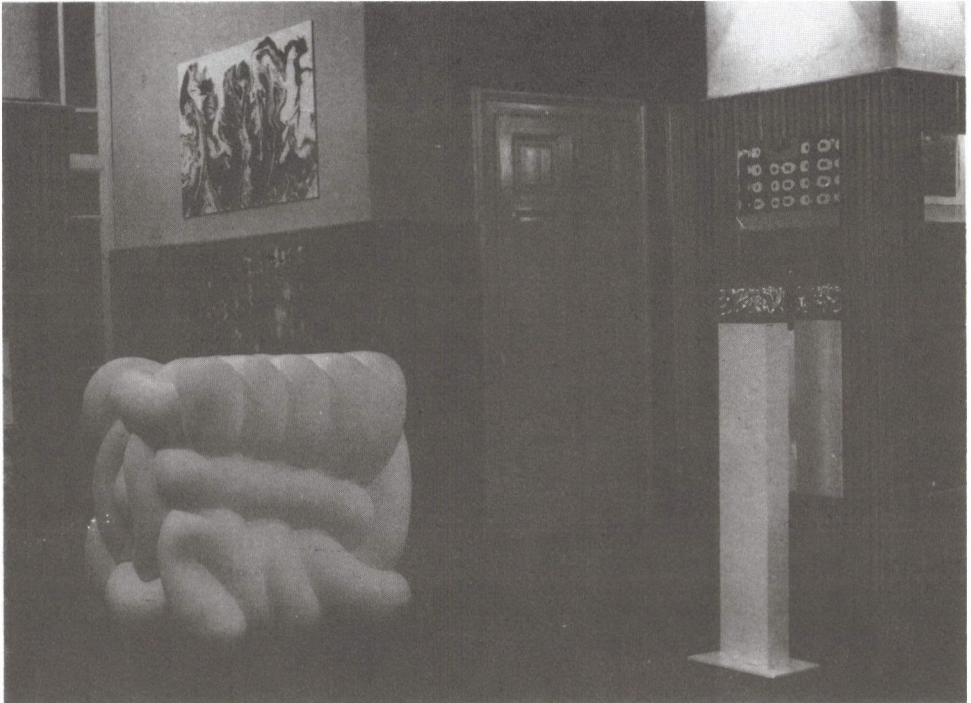
48. A Műszaki Egyetem E-Klubjában rendezett térszervezéshez készült ismertető szét-hajtható borítója

49. Szűrenon, 1969: Haraszty István mobilja



50. Szűrenon, 1969: Pauer Gyula szobra („Torzó”)



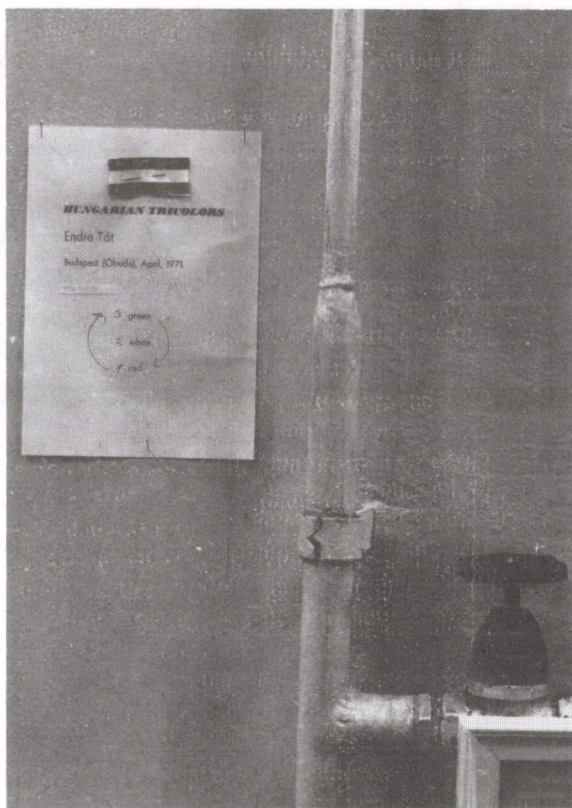


51. Egyetemi Színpad előcsarnoka, 1971: Gulyás Gyula, Haris László és Molnár V. József munkái

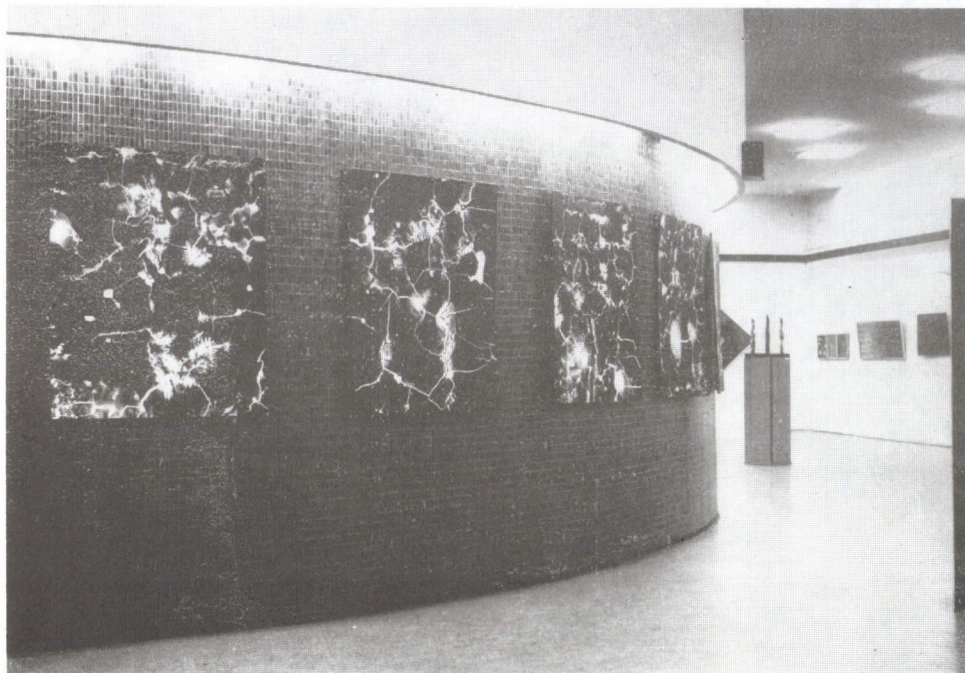
52. TIT Természettudományi Stúdió, 1971 (Anyag és forma): Részlet a kiállításról



53. TIT Természettudományi Stúdió,
1971 (Anyag és forma): Tót Endre munkája



54. TIT Természettudományi Stúdió,
1971 (Anyag és forma): Haris László munkái



következően eleve nem lehetett szó. Ami legfeljebb szóba jöhetett, az az új törekvésekkel rokonszenvező, szabadon gondolkodó művészfialatok időnkénti – eltűrt avagy az utolsó pillanatban megakadályozott – összefogása, minél nagyobb számban, tartozzanak akár a Szürenonhoz, akár az ipartervesekhez, keresve egyúttal a kiállítás, bemutatkozás lehetőségét a szomszédos államokban is, hiszen Csáji megállapítása szerint „a Szürenon kiállítás magját olyan munkák képezték, amelyek a közép-európai hagyományokból és a kelet-európai lét intenzív átéléséből nőttek ki, és valami sajátos szint hordoztak”. Magán kezdeményezésű külföldi kiállítások szervezésére a hatvanas években korábban is volt már jó néhány példa, de ezek egy idő után sajnálatos módon vakvágányra futottak.³⁵

Csáji Attila 1970 januárjában a Kassák Lajos Művelődési Házban újabb kiállítást szervezett, amelynek megnyitásként – a különböző művészeti ágak egymás közötti kapcsolatát keresendő – Picasso: Farkán csipett vágy című színműve került volna felolvasásra, Rózsa T. Endre fordításában. A Lektorátus a kiállítást engedélyezte, a demonstratív akciónak szánt felolvasást azonban betiltotta. (A darabot a fordító végül is Csáji lakásán olvasta fel.) A kiállításon – Csáji emlékezete szerint – az alábbiak munkái szerepeltek: Csáji Attila, Csutoros Sándor, Haraszty István, Lantos Ferenc, Molnár V. József, Papp Oszkár, Pauer Gyula, Prutkay Péter. A kiállítótér korlátozott volta miatt jobbára (nyomtatott) grafikák, fotó jellegű munkák, kispasztikák kerülhettek bemutatásra. Picasso eredetileg *Le désir attrapé dans la queue* című darabjának, amelyet Simone de Beauvoir baráti köréhez tartozó művészek a II. világháború alatt a németektől megszállt Párizsban mutattak be, idehaza az adott pillanatban a politikai szféra nyomását ellensúlyozó önfelelt vidámság adott aktualitást.³⁶

Ezen a kiállításon szerepelt Csájinak az „Anagramma” című (nyomtatott) konceptuális grafikája, amelyet ebben és a következő egy-két évben még szókimondóbb, politikai élű munkák követtek. 1970-ben készítette az „Egységben az erő”, „A proletáriátus fegyvere az utcakő” és „A forradalom egyik periódusa” című nyomtatott grafikákat. 1971-ben részt vett Beke László Elképzélés című „kísérleti, tanulmányi és dokumentatív jellegű munkájában”, amelynek „egyetlen feltétele” az volt, hogy „a műről olyan leírás készüljön, melynek alapján elképzélést nyerhetünk róla”. Beke Lászlónak ebbe a széles körű akciójába kapcsolódott be Csáji a korábban Stuttgartban fogant „Pneumatikus objekt” című elképzélésével. (Beke második felhívására 1970-ben készült konceptuális grafikáit küldte el, ennek a nagyszámú, „utcakő” témájú anyagnak a bemutatására politikai okokból nem kerülhetett sor.) Pauer Gyula 1971. okt. 20-i keltezésű „Kartoték” felhívására („A kartoték az egyetlen olyan okmány, amely a műtárgy létezését, azonosságát hitelt érdemlően igazolja!”) Csáji – korabeli képreliefjei értelmezéséhez is támpontot nyújtva – „a kartoték ányképét, potenciális hulladékát: a Pauer Gyulának címzett borítékot” küldte el.³⁷

Csáji Attila és néhány szürenonos társa kezdeményezéseként alakult meg 1970 első felében a „balatonboglári Kápolna-tárlat alkotó csoportja” (tagjai: Balogh Ferenc, Csáji Attila, Galántai György, Haris László, Magyar József, Molnár V. József, Tóth József³⁸). A tárlatok koncepcióját Csáji Attila a következőképpen fogalmazta meg: „1. Gyorsan pergő kiállításokon bemutatni azt, hogy Magyarországon a különböző avantgarde törekvések nem 10–15 képzőművész elszigetelt küzdelmét jelentik. 2. A tárlatok ne csupán egy meghatározott tendenciájú avantgarde csoport bemutatói legyenek.”³⁹ Galántai György pedig (mütermi) kiállítások rendezésére bérbe vette a boglári Körmeny kápolnát, amelyet galéria minőségében Rónay György avatott fel 1970. júl. 26-án.⁴⁰ Az 1970-es évad (aug. 10 – szept. 13.) kiállítói legnagyobb részét szürenonosok voltak. Szerencsésebb művészetpolitikai helyzetben, a társadalomkritikával szemben sem ellenséges és az új szellemű művészet természetes jogait tudomásul vevő légkörben a Kápolna-tárlat – legalábbis egy időre – modell-

értékűvé válhatott volna. Ehelyett azonban nem a lassú kimúlás jutott osztályrészéül, hanem a Pártközpont közreműködésével hatósági beavatkozás vetett véget tevékenységének 1973-ban.

Ugyancsak 1970 nyarán történt, hogy Csáji Attila a Lengyelországban élő Brendel János művészettörténész közreműködésével hazai – jobbára – fiatalok munkáiból nagyszabású vándorkiállítást szervezett, amelynek állomásai Poznań, Łódź (Biuro Wystaw Artystycznych) és Szczecin (Muzeum Pomorza Zachodniego) voltak. A katalógust Brendel János tanulmánya vezeti be, a kiállító művészek szüreneonosok és ipartervesek, kiegészítve néhány rokon törekvésű művésszel (Fajó János, Fóth Ernő, Paizs László, Tilles Béla), az idősebb progresszív nemzedéket Bálint Endre, Gyarmathy Tihamér és Vajda Júlia képviselte.⁴¹ Ez a kiállítássorozat a műegyetemi R-kiállítás közvetlen előzményének, a hazai progresszív fiatalok újabb, erőpróbaszerű összefogásának tekinthető.

Az R-kiállításra – a lengyelországiakhoz hasonlóan – ugyancsak 26 festőt, szobrászt, grafikust sikerült megnyernie Csájinak. A kiállítást a hivatalos szervek nem engedélyezték, megnyitását végül is Solymár István, a Nemzeti Galéria igazgató-helyettese vállalta el. Jóindulatú beavatkozása s ezzel a kiállítás legalább illetékes szakmai oldalról való legitimizálása, ha nem is a szabad szellemű progresszív művészeté *en bloc*, a merev művészetpolitikai irányelvek további reményekre jogosító – bár mint a későbbiekben kiderült, csupán átmeneti – oldódásának jele volt. A „szüreneonalizmuson”, majd a pop arton nevelődött s most éppen a fotórealizmust követő fiatalok (Lakner, Méhes, távolabbról Jovánovics), a Zuglói Körből indulók s néhány éve a minimal arthoz felzárkózók (Bak, Nádler), s mások, akik részben még frissebb irányzatok melletti elkötelezettségükkel, az alkotás és az alkotást „szóra bíró” szemlélő kapcsolatának aktivizálásával (Szentjóbó Tamás) a képzőművészet hagyományosnak vélt műfaji, technikai, technológiai, értelmezési kereteit szétrombolták, sőt magának a művészetnek a fogalmát is tagadták (Erdély Miklós) – ezen a monstre bemutatón együttesen vonultak fel az úgyszintén különböző törekvéseket képviselő – most már nyilván idézőjeles – „szüreneonosokkal”.⁴² A kiállítás egyedülálló volta ma már nem annyira az egymástól olyannyira különböző (hazai) törekvések, tendenciák demonstratív bemutatásában keresendő (abban is persze), hanem sokkal inkább abban a korábban elképzelhetetlen tényben, hogy egy ilyen nagyszabású bemutatót a hivatalos pszeudoművészet teljes kizárásával, magán kezdeményezéssel sikerült létrehozni. Elgondolkodtató az is, hogy a lengyelországi vándorkiállításon, illetve az R-kiállításon szereplők közül a következő évi, 1971-es Új művek című (hivatalos) szövetségi kiállításon 13-an, illetve 9-en vettek részt, előírászerűen egy-két munkájukkal.

A Szüreneon manifesztum lényeges pontja – hadd legyünk következetesek a szóban forgó szempontokhoz –, „az itt és most (kritikai élű) elfogadása” felől tekintve a kiállítás összképét, a bemutatót akár a manifesztum (önkényes?) kiterjeszthezőségeként is értelmezhetjük. A Kritikában (1971. 6.) megjelent Az utak összeérnek? című recenzió szerzője, Rózsa T. Endre ugyanezt a kérdést veti fel. A hazai etnikumhoz és társadalomhoz kapcsolódó jellegzetességeket ugyanis a volt ipartervesek közül Bak és Nádler munkáiban („megpróbálnak gyökeret keresni a magyar népművészeti motívumokban”) éppúgy jelenlőnek ismeri fel, mint Laknemek a „K. u. K. csatahajók a Boszporuszon” feliratú képlap nyomán felnagyított festményén vagy Méhes „Langyos víz” című úgyszintén fotórealista képén. De ide sorolnám – a szerző szkeptikus véleménye ellenére – akár Szentjóbó „Festmény vakok számára” (főcíme: „Szép sötétség” – M. O.) című magnóval kombinált tárgyat vagy Erdély Miklós „Szelidség medencéje” című, a kiállítás megnyitásakor funkcionáló environmentjét (vagy az ilyen című eredeti változatát) is.⁴³

„Ha a magyar képzőművészet valamikor is fel akar zárkózni a világ élvonalába – olvasható a cikkben –, *csak önmaga vállalásán juthat el ide* (M. O. kiemelése)... Nekünk a mával kell szinkronba jutnunk. De mindent csak organikusan, saját, belső, logikus alapról lehet megcsinálni.” A bemutató java részvevőinek ezt a szándékos vagy spontán törekvését, amely a nemzeti és az egyetemes összefüggésének mélyen emberi problémakörét érinti, Juhász Ferenc ismerte fel a kiállításról írt költői soraiban. A nemzeti és egyetemes fogalma azonban nem klasszikus, Fülep Lajos-i értelemben veendő, hanem azt – a 20. századi magyar történelem szomorú tanulságai nyomán – kiszélesítve, a művészeti tartásból eredő *s a szabad értelmiségi gondolkodástól elválaszthatatlan őszinteség* kifejezéseként: „a tárgyi valóság, ipari valóság, környezeti valóság, történeti valóság nyers, kemény, agresszív, dühödt, kínos, kényelmetlen, ostoba és durva kérdéseire és kihívásaira” adott válaszként.⁴⁴ Csáji a „Feketék” sorozat néhány darabját mutatta be, többek közt a „Város, fém, csend”-et, Pauer pseudokockáit és félgömbjeit, Haraszty a kiállítás fő látványosságát, egész akkori társadalmi rendszerünk abszurd mechanizmusának ironikus kritikájaként értelmezhető elektromos mobilját, a „Fügemagózt”-t. A sor folytatható, nemcsak a fentebb említettek munkáival, hanem volt szüreneonosokéval és másokéval is, akik valamennyien a Juhász Ferenc-i „kérdésekre és kihívásokra” későbbi munkásságukkal is – az ilyesfajta értelmezést akár vállalva, akár elutasítva – sajátosan egyéni választ tudtak adni. Magyarországon az elmúlt évtizedekben, sőt már korábban – a művészet értelmezése körüli fogalomzavarból adódóan – elfelejtődött, hogy a modern művészet maradandó, akár torzóban maradt életművei legtöbb esetben emberi tartással, pszichével, szellemi alapállással, belső hittel, meggyőződéssel egybeszőődött teljesítményként születtek meg.

Jelen sorok szerzője egy évvel később, 1971. decemberben, ugyancsak nagyszámú (27) művész részvételével, kísérleti kiállítást szervezett és rendezett Anyag és forma a képzőművészetben címmel a TIT Bocskai úti Természettudományi Stúdiójában. Szerepeltek ezen (volt) szüreneonosok, Szüreneonon kívüli fiatalok és akkor még kevéssé méltatott idősebbek munkái, festmények, szobrok (tárgyak) és grafikák.⁴⁵ A nagyarányú kiállítás alapjául egy idea szolgált, annak a tudományos elméletnek kortárs képzőművészeti alkotásokkal történő dokumentálása, amelyet nagyszámú művészeti, művészetelméleti és természettudományos anyag bevonásával René Huyghe, neves francia művészettörténész Formák és erők – Az atomtól Rembrandtig című, frissen megjelent kötetében fogalmazott meg. „A kiállítás – olvasható az írásos tervezetben – nem tudományos illusztratív anyagot óhajt nyújtani, hanem azt szemléltetni, hogy különböző művészek koncepciózusan összeválogatott alkotásai formatípus-sort adnak ki, az egyes szerveződési formák invenciózus felhasználásával, egyszerűbb vagy összetettebb variálásával. A sor – az anyagi megjelenés vetületét tekintve – az ún. 'szilárd' formákkal kezdődik, az időfaktor bekapcsolásával a 'dinamikus' és a 'növekvő' formákkal folytatódik (beleértve az 'ágas rendszert' is), majd az 'energia' formákkal zárul.”⁴⁶

Az Huyghe által erőelmélete végső igazolásaként idézett svájci Hans Jennynek a hanghullámoknak kitett anyagrészecskékkal folytatott kísérleteit, illetve az ezek nyomán készített (fekete-fehér) fotókat a formai metamorfózis lépcsőzetes változatossága, hihetetlenül gazdag sokfélesége szempontjából érdemes összevetni Csáji „fényművészetének” néhány évvel későbbi lézer fotóival, ún. szuperpozíciós felvételeivel. (Hans Jenny kísérleteiről fényképfelvételekkel gazdagon dokumentált kötetben számolt be.) De nemcsak Csáji színpompás preholografikus képei vehetők egybe Hans Jenny eredetileg Rudolf Steiner-i indítatású kísérletei nyomán készült felvételekkel, hanem – korábban név említése nélkül utaltunk az összefüggésre – Papp Oszkár általa „természetelvűnek” nevezett festészete is.

A TIT Természettudományi Stúdiójában rendezett kiállítás – két évtizednyi távlatból visszatekintve – végül is így kapcsolódott be egy olyan nagyjából másfél évtizednyi kifutású művészeti folyamatba, amely nemcsak a művészet általánosan elfogadott stílris és műfaji kereteit feszítette szét, hanem magát a szokványos értelemben vett művészetét is, miközben néhány művész, anyagait, eszközeit megválogató alkotó – ideológiai, politikai kötöttségekkel, hatósági tilalmakkal dacolva s azokon felülemelkedve – egzisztenciális élet- és léthelyzetek vizuális, plasztikai, sőt a teret szó szoros értelemben átható közvetítésére is vállalkozott.

Ilyen volt – a tárgyalt időszaknál előrébb tekintve – Csáji Attila fénykinetikus művészete, „a természet rejtett arcának” művészi elgondolású kibontása koherens fény segítségével. S ilyen volt – Rózsa T. Endre elvi alapállású írásához és Juhász Ferenc lírai reflexiójához kapcsolódóan – annak a háromtagú kollektívának néhány vállalkozása, amelynek tagjai ezekben az években Csáji szüzenonos köréhez tartoztak. Csutoros Sándor és Haris László már korábban, Molnár V. József, aki Harissal együtt tagja volt a balatonboglári Kápolna-tárlat alkotó csoportjának, valamivel később csatlakozott az együtteshez.⁴⁷ A három közös akcióra 1973-ban, a boglári Kápolna-tárlat hatósági felszámolásának évében került sor, de közösen kialakított elképzelésük egyfelől aktuális művészeti, művészetpolitikai, sőt kifejezetten politikai jelenségekkel állt összefüggésben, másfelől a boglári alkotó csoport eredeti programjából nőtt ki, a most egymással társulók vizuális és plasztikai problémaköréhez igazodóan.⁴⁸

Az első Fluxus-szerű közös vállalkozás „Lépcsőház akció” néven ismert, s „tiltakozás (volt) – miként Szemadám György írta 1980-ban – a dekadenssé és prostituálttá váló művészi-kiállítás-kiállítóterem-vásárló rendszere ellen”. A következő akcióra, amely a belső tér eredeti szakrális rendeltetésére utaló, environmentszerű kialakításával kapcsolódott össze, a boglári kápolnában került sor „Szembesítés (Rekviem egy kápolnáért)” címmel. Személyes indítéka az évekig elhúzódó koncepció gyöngyösi orvosper volt, amelyben Csutoros orvos felesége is vádlottként szerepelt. A harmadik – a három közül eszméileg legjelentősebb – vállalkozás színteréül a kollektíva az üvegfal műegytemi E-klubot választotta, amely a bemutató időtartama alatt is – természetes kontrasztként – megszakott, nyüzsgő és zajos életét élte. Az erre az alkalomra készített fényképes ismertető (készült ilyen az előző két akcióhoz is) pontos képet ad az eredeti, ugyancsak Fluxus-szerű elképzelésről, a belső átélés igényével megtervezett „út” értelméről. Az „út” stációi: egy fekete vászon, közepén egy színházi reflektor (fényágyú) által ráirányított fénykörrel (a vászon elnyeli), egy üveggömb sor (egyenként különböző magasságban vízzel töltve: a világ jelenségei látszólag megbízhatóan mérhető), egy emberi alak, arc különböző távolságból fényképezve, az utolsón, a negyedikén a szem, pontok halmazaként megjelenítve (a valóság megismerésére hivatott eszköz ennél többre nem képes), végül egy újabb fényágyúból az üvegfalra irányított fény, amely azon áthaladva a külső térbe, az éjszaka sötétjébe vetül.⁴⁹

Haris és Molnár, korábbi törekvéseik folytatásaként, egy újabb akcióval tettek pontot együttműködésük végére, az óbudai Mátyás-hegy felhagyott kőfejtőjében 1975 tavaszán. Haris a Molnár V. által készített és a hatalmas sziklafal elé erősített fekete vászonlobogóról s a nap járása szerint vándorló ámyékáról fotósorozatot készített. A lobogót is meg az ámyékét is természetesen a nap fénye tette láthatóvá, leképezhetővé. Csakhogy az előbbi mozdulatlanásával és állandóságával szemben az utóbbi – a nap járásához igazodóan – alakját folytonosan változtatta, szabálytalan alakzatok egész sorát vette fel. A tiszta szemléletté, meditációs helyzeté átlényegült akció, amelynek időbeli behatárolását a nap útja szolgáltatta, végletes egyszerűsége ellenére (vagy talán éppen amiatt) többretegű

jelentés kibontására válhatott alkalmassá. Ezek a rétegek – egymáshoz szervesen kapcsolódva – a tevékeny emberi élet, a művészet (általában s „itt és most”), a tudomány (néprajz, szemiotika) és a filozófia (emberlétünk értelme, kozmikus törvényszerűségek felismerése) szféráit egyaránt érintik. Haris egy rövid filozofikus szövegben foglalta össze ez irányú gondolatait: „Fölötted lebeg a Jel, mely mozdulatlan. Árnyéka a Földön helyről helyre, időről időre folyton változik. Ha az árnyékot figyeled, megtudsz valamit a Jelről, de ezt a tudásodat mindig módosítani kell. Ha a Jelet figyeled, megtudsz mindent.”

A négy Fluxus-szerű akció végső soron a Szürenon köré csoportosulók szellemi egyetértéséből eredt. A meghatározó már nem ilyen vagy olyan „tendencia” követése, átírása volt, hanem egyfelől a művészet, a művészeti eszközök megismerő funkcióinak kétségbe vonása, az akkori évek világszerte felvetett művészeti problémáira adott válaszsorozat, másfelől az adott korszak (művészet)politikai visszasságainak leleplezése, s ezzel párhuzamosan egyfajta eszmei, eszményi szintű megközelítése emberlétünk eredendő, az egymást túllícitáló művészi gesztusok kavargásában számon kívül maradt kérdéseinek. S megszólt mind ez a valóban aktuális vizualitás nyelvén, olyan eszközökkel, amelyek a sürgető gondolati mondanivaló tömör kifejezésére leginkább alkalmasnak bizonyultak. A költő Balázsovics Mihály írta akkor – 17 éve – a „Lépcsőház akció” sugalmazására az alábbi sorokat: „Beérett akasztás öntörvények szerint. / Ezekután halottakká, cinkosokká váltunk. Újra kell / fogalmazni jelenünk. Tisztán. Keményen. / Minden további magyarázat felesleges, ön maga ellen / fordul. / A Dolog az, Ami.”

Mindez – ismétlem – nem azt jelenti, hogy a szürenonosok és a többé-kevésbé hozzájuk kötődők voltak az egyedüliek, akik a korabeli művészeti, művészetpolitikai állapotok egészségesebbé tételében fermentumként működtek közre. Mindenképpen meggyorsították a művészi-művészeti élet öntisztulási folyamatát, miközben – ezt éppen napjainkban szükséges hangsúlyozni – kellő figyelemre máig sem méltatott szellemi, művészeti értékeket hoztak létre. Ma már az sem kétséges, hogy e folyamat háttérében az a később ismételten leblokkolt politikai és gazdasági reformtörekvés húzódott meg, amely a szellemi élet egészére kiterjedt.⁵⁰ Neves írók, költők, előadóművészek és képzőművészek egymás közti kapcsolatára korábban is számos példa volt, de az a mód, ahogyan e bontakozó, részben már beérett nem-hivatalos művészet mellett ezekben az években ismételten kiálltak, mutatja, hogy térfoglalását, jelenlétét a nemzeti szellem őszinte, kendőzetlen megnyilatkozásaként tartották számon. Az sem hagyható figyelmen kívül, hogy ebben a hatvanas évek végére felerősödő művészi mozgalomban – akár spontán módon – része volt az Európán végigsöprő forradalmi hullámnak, amely elült ugyan, de tisztító ereje nem maradt hatástalan. *Ezért is* lépi túl számos művészfiatal ekkori és későbbi alkotása a „múzeumi művészet” szokványos kereteit, *ezért is* van szó Európának ebben a szögletében többről avagy *éppencsak másról*, mint az éppen „soron következő” vagy „divatjuk múlt” törekvések, formai megoldások pusztá átvételéről.

Amikor pedig nem az Európához való sürgős, azonnali „felzárkózás” a tét, hanem a 20. századi (modern) művészethez való értelmes kapcsolódás általában, a hatvanas években jó néhány olyan hazai kezdeményezéssel is érdemes számot vetnünk, amely úgyszintén az évtizedfordulón érett be, részben azok kezén, akiről korábban szó esett. Németh László megjegyzése a megszületésekor politikai vagy más okokból nem publikálható írásműről, melyet előbb vagy utóbb csak „kivet a föld”, műalkotásra vagy annak szükségszerű új értelmezésére is érvényes lehet. S nem hat – gondolom – sem patetikusnak, sem ide nem illőnek az élete nagyobbik felét emigrációban leélt Márai Sándor megmentőként hangzó mondása, amely nemcsak őrá, az íróra áll, hanem a nemzeti ügyét képviselő, sorsát vállaló

művészre is kiterjeszhető: „Magyar író vagyok. A nemzet dolgát képviselem a világban akkor is, ha a nemzet nem akar tudni erről.”

(1990. szeptember)

JEGYZETEK

1. „Az avantgardizmusnak még mindig komoly visszhangja van a fiatalok között — állapítja meg Végvári Lajos főiskolai tanár 1967-ben —, sokan most élik ki azokat a lehetőségeket, amelyekről az 'idős tekintélyek' a fiatalabb generációk egész sorát eltiltották. A ma 30–35 évesek vállalták a honi kárhozottak szerepét, vállalták a hálátlan tanítványság ódiúját... Lehet, hogy ezzel behozták azt a késést, amelyet Fülep Lajos és tanítványai a magyar művészet legfőbb hibájának tartottak.” (Gyémánt László kiállítása, Művészet, 1967. 7.) — Jelen tanulmány fő problémakörét, amely a 20. századi magyar művészet folyamatos alakulása, a nemzeti és az egyetemes viszonyának az elmúlt évtizedekben annyszor taglalt értelmezése szempontjából jellegetesnek, sorsszerűnek tekinthető, érdemes összevetni a nagybányai szabadiskolában hatvan évvel korábban lezajlott eseményekkel és az azokat kísérő sajtópolémiaiával, elsősorban Boromisza Tibor szabad szellemű, őszinte hangú írásaival. (Mezei Ottó: Nagybánya. A hazai szabadiskolák múltjából. Bp. 1983.)

1970-ben Sinkovits Péter, az 1968-as Iparterv-kiállítás szervezője így vélekedett: „Művészeink jogosan érzik szükségesnek, hogy eredményeiket (nyugati) kortársaikkal összehasonlítsák, és helyüket egy olyan nemzetközi mezőnyben keressék, amely a hasonló tendenciákhoz tartozó mestereket csoportosít.” (Kortársaink a Fészek Klubban, Művészet, 1970. 3.)

Mindkét véleményt idéztem az Új művészetért 1960–1975 című kiállítás (Szeged, 1983. febr.–márc.) katalógusa elé írt bevezetőben, ahol a monstre kiállítás szervezőjeként és rendezőjeként kétségbe vontam a „felzárkózás” egyedül üdvözítő voltát.

2. A részvevő művészek: Bak Imre, Frey Krisztián, Hencze Tamás, Jovanovics György, Keserű Ilona, Konkoly Gyula, Lakner László, Molnár Sándor, Nádler István, Tót Endre, Siskov Ludmil. 1969-ben a csoport további, az együtteshez inkább csak laza szálakkal kapcsolódó művészekkel (Baranyay András, Erdély Miklós, Major János, Méhes László, Pálfalusi Attila, Szentjóbó Tamás) egészült ki. „Iparterv 68–80” című kiállítás katalógusa. (A kiállítást szervezte, a katalógust összeállította: Beke László, Hegyi Lóránd, Sinkovits Péter.)

3. A későbbi ipartervek közül rendszeresen részt vettek a kör munkájában: Bak Imre, Nádler István, Frey Krisztián, Hencze Tamás, Molnár, Bak és Nádler a kör magjához tartoztak. Eljárt a Zuglói Körbe — többek között — Csutoros Sándor, Halmy Miklós, Pap Gábor és Pernecky Géza is. Sinkovits Péter: Az impressziótól a metamorfózisig. Beszélgetés Molnár Sándorral. Művészet, 1986. 3. (Halmy Miklós nevét Csáji Attila említette a szerzőnek.)

4. András Gábor: A Zuglói Kör 1958–1968. Egy művészcsoporthoz a 60-as évekből. Kézirat.

5. Kassák Lajos — Pán Imre: A modern művészeti irányok története. (Megjelent a Nagyvilág

1956/1. számában, amely a forradalmat követő években nem volt hozzáférhető.)

Malevics: Tárgy nélküli világ;

Mondrian: Visszaemlékezések és gondolatok a neoplaszticizmusról;

Mondrian: Az új plasztika (sic) a festészetben;

G. Huguen: A szürrealizmus fényében;

Pierre Guéguen: Soulages-ről;

Pierre Guéguen: Tasizmus és szétbontás;

Pierre Guéguen: Arisztotelésztől a lírai absztrakcióig (megjelent a L'Oeil 1959. ápr.-i számában).

Csáji Attila baráti köre — „kézirat gyanánt” — kiadott egy összefűzött kötetet, amelyben fotók, rajzok, versek kíséretében tanulmány olvasható Nagy Istvánról, Amos Imréről, utóbbi Naplójából részletek, egy tanulmány az Avignoni kisasszonyok születése címmel (szerzője: dr. Drávay György), továbbá A tiszta művészet a múltban és a jövőben című írás (szerzője: T. Elder Dickson, megjelent a Studio 1961. aug.-i számában).

Közreadta Csáji a magyarországi konstruktív törekvésekről és Gadányi Jenő festészetéről szóló dolgozatait is (1964).

A fordítási stb. munkában részt vettek: Csáji Attila, dr. Drávay György, Halmy Miklós, Hencze Tamás, Dávid Lehel.

(Az idézett anyag Csáji Attila tulajdonában.)

6. Beke László: Erdély Miklós munkássága. In: Erdély Miklós kiállítása, Óbuda Galéria, 1986. ápr.–máj. Katalógus.

7. A rákosligeti kör vezetője azokban az években Tóth Tibor volt, aki a hatvanas évek közepéig több progresszív szellemiségű kiállítást rendezett.

8. Lukácsy Sándor: Papp Oszkár Veronika-kendői. Új Írás, 1983. 8.

9. Papp Oszkár: A valóságábrázolás korszerűsége a képzőművészetben. Új Írás 1962. 1. Ugyanabban a hónapban került megrendezésre az Építők (Műszaki) Klubjában a Modern építészet — modern képzőművészet című kiállítás a Mérnöki Továbbképző Intézet, a Művészettörténeti Dokumentációs Központ és az Építők Klubja közreműködésével. (A katalógust összeállította és írta: Körner Éva és Mándy Stefánia.) A kiállításon az alábbi művészek munkái szerepeltek: Antalffy Mária, Barcsay Jenő, Gadányi Jenő, Gyarmathy Tihamér, Jakovits József, Kassák Lajos, Marosán László, Martyn Ferenc, Moholy Nagy László, Ország Lili, Sikuta Gusztáv, Szántó Piroška, Vajda Lajos, Vásárhelyi Viktor, Veszelszky Béla. A kiállítás a sajtó részéről merev elutasításban, ironikus hangú fogadtatásban részesült (pl. Magyar Nemzet: 1962. jan. 11. és 12., jan. 19.).

10. Lóska Lajos: A jelrácoktól a lézerig. Beszélgetés Csáji Attilával. Művészet, 1986. 3.

11. A műtárgylista (Papp Oszkár tulajdonában) a művek méretét is közli.

12. Gyémánt László 1967-es festményét (o., applikáció) „fontossága miatt” közli a művész 1985-ös műcsarnoki gyűjteményes kiállításának katalógusa. — A Poznanban tanult Rá-

dóczy Gyarmathy Gábor korabeli festményeinek víziószerű, tragikusan komor összbenyomásáról megemlékezett jelen sorok szerzője (Művészet. 1970. 2.). Röviddel ezután kiállított a Madách Színház foyer-jában is.

13. Csutoros Sándor kiállítása az Orvosegészségügyi Székházban, 1968. szept. Katalógus.

14. A Szüreenon magjával foglalkozó, részben a tárgyalat szempontot érintő néhány fontosabb írás:

Csáji Attila korabeli munkáival több ízben foglalkozott jelen sorok szerzője: Csáji Attila Úzenei. Híd (Újvidék), 1971. 6.; Antony Zidron és Csáji Attila kiállítása a Lengyel Kultúrában. Magyar Építőművészet, 1973. 2.; A fénykinetizmuson innen és túl. Csáji Attila kiállítása a Műcsarnokban. Művészet. 1989. 4. (A recenzió elején a két évszám – 1968, 1969 – elírás.) – Sík Csaba: Rend és kaland. Bp. 1972. 252–255. Sík Csaba: A történelem vonzásában. Horváth Endre Galéria, Balassagyarmat, 1979. Katalógus.

Haraszty Istvánról számos elismerő írás jelent meg: Solymár István: Haraszty István kinetikus szobrai. Művészet, 1971. 2. (Közli a Szüreenonon kiállított két mobilját is, „A gömb dinamizmusa”-t és „Mobil” aláírással az „Egyenlet”-et.) Sík Csaba: i. m. 250–252. Szabó Júlia: Haraszty István játék művészete. Műgyűjtő, 1973. 2. (Az „Energiaátalakító egység”-et elemzi.) Frank János: Szóra bírt műtermek. Bp. 1975. 348–351.

Pauer Gyulának az 1970 októberi keltezésű Pszeudo manifestuma félreérthetetlenül a korabeli társadalmi problémákörben gyökerezik. (Sokszorosított szórólap.)

Csutoros Sándorról: Perneczky Géza: Két klubkiállítás. Magyar Nemzet, 1967. márc. 25. Frank János: Csutorosnál. Élet és Irodalom, 1970. aug. 15. Frank János: Csutoros filmjei. Élet és Irodalom. 1988. máj. 13.

Ilyés Istvánról: Mezei Ottó: Ilyés István tizenegy szobra. Vigilia, 1986. 9.

Prutkay Péterről: Mezei Ottó: Művészek – fészekmű. Prutkay Péter kiállítása az Óbudai Pincegalériában. Művészet, 1987. 6.

15. A levél továbbírt részében Prutkay az objekt lebontásának hivatali processzusát ismerteti, amely egy hónap után a művelődési ház vezetőjének, a kiállítás befogadójának, Don Péternek azonnali elbocsátásával végződött. (A levél a szerző tulajdonában.)

16. A cím szerint egyértelműen nem azonosítható objekt („Képzelem, mert képtelen”? „Életkép”?) Mezei Árpád tulajdonába került, a „Szókratész védőbeszéde” és a „Perpetuum mobile I–II.” („Gépember fogaskerekekkel”) című grafikák Vörösváry Ákos gyűjteményében.

17. „A gömb dinamizmusa” Sík Csaba, az „Egyenlet” a pécsi JPM, a „Vulkanovibrátor” a Gulyás testvérek gyűjteményében. Az utóbbi mobil elnevezése Csáji Attilától származik, eredeti címe „Apollo 8”, de szerepelt „Csühögő”, illetve egy vendégkönyvi beírás nyomán „Vascicsergő” néven is. Szerepelt a kiállítás a „Körök” is, amely úgyszintén a pécsi JPM tulajdonába került. (A művész közlése nyomán.)

18. Pauer. Fotó- és szövegdokumentáció. Összeállította: Szőke Annamária. Bp. 1985. (Soksz. kiadvány)

19. Ezen az újpesti kiállítás szerepelt többekkel együtt Donáth Péter („F mint figyelmeztetés”) és Szeifft Béla („Organitmus”) is.

Itt jegyezhető meg, hogy a Szüreenonhoz stilárisan közelebről-távolabbról kapcsolódó hazai művészek közül – akárcsak előzményként – nem hagyható figyelmen kívül olyan művészek hatvanas évekbeli munkássága, mint Gyarmathy Tihamér, vagy a szobrász Szandai Sándor és Szlávics László. (Szandai Kassák Lajos baráti köréhez tartozott.) Gyarmathy 1966-ban kiállított Rákospalotán és az Építők Műszaki Klubjában, 1968-ban a KFKI-klubban. A környezetöként (is) dolgozó Szandainak 1967-ben a ceglédi Kossuth Múzeumban, 1968-ban a szolnoki Damjanich Múzeumban, Szlávics Lászlónak 1965-ben a KKI kiállítóterében volt a központi művészetiirányítási szervek részéről nagy visszhangot kiváltó kiállítása.

20. Csáji Attila közlése nyomán.

21. Ez a bemutató szellemében ugyancsak szüreenonos volt. Szerepeltek ezen Csutoros, Haraszty, Haris, Papp Oszkár és mások munkái is. (B. B. M.: Színek, képek, hangok, fények. Élet és Irodalom, 1971. máj. 8.) – Ilyés István „Fló-tázók” című műve a művész tulajdonában, az „Éjszakai zene” és a „Meditáció a kenyérről” Szilvássy Géza (Szekszárd), az „Ünnep” Kerényi Imre (Budapest) tulajdonában.

22. Bocz Gyula gyűjteményes kiállítása 1987–1988. Pécs, Szekszárd, Paks. (Katalógus, szerk. Romváry Ferenc) – A művész a Szüreenonon bemutatott munkáiról, holléteiről a vele folytatott beszélgetésor (1990 nyarán) nem tudott közelebbi felvilágosítást adni.

23. Beke László: Van-e mai magyar szobrászat? (III.) Kritika, 1971. 3. 11–12. 46.

24. 1968 nyarán a Zománcipari Művek bonyhádi telepén együtt dolgoztak helyi művészekkel karöltve: Lantos Ferenc, Papp Oszkár, Pauer Gyula és Gyarmathy Tihamér. A Zománc-szimpozium munkáit helybeli kiállításon be is mutatták. (A kiállításához katalógus is készült.) Az itt készült munkák színek, motívumok, szórópisztoly alkalmazása szempontjából nem eredménytelen összehasonlításra kínálhat lehetőséget. A szórópisztolyt Papp Oszkár és Pauer később is alkalmazták.

A Szüreenon kiállítás részvevői közül Bocz, Haraszty, Lantos, Pauer együttesen szerepeltek a Mozgás '70 című (1970. ápr.-i) pécsi kiállításán, amely a Pécsi Balett ünnepi hetének egyik rendezvénye volt. (Katalógus)

25. Az eredetileg öt munkából három (Forgács Péterné) dr. Török Eszter gyűjteményében.

26. Tüskés Tibor: Veress Pál. Bp. 1988. 29. és 40–41. Az „Öreg bálvány kicsinyével” reprodukciója a katalógusban, a „Honvagy”-é a monográfia címlapján. (A művész közlése nyomán.)

27. A „Növény torony” a Gulácsy Galéria, a többi a művész tulajdonában. – Az irodalmat I. Mezei Ottó: Papp Oszkár. Bp. 1980.

28. Papp Oszkár kiállítása MNG Műhely sorozat, 1978. márc. Ismertető. A sorozat keretében Csáji Attila és Veress Pál munkáiból is rendezett kiállítást jelen sorok szerzője.

29. A telefonba mondott Weöres-vers – tudomásunk szerint – nem jelent meg kötetben. Közölte a Papp Oszkár és Veress Pál kiállításának (Pécs, Színház tér 1, 1977. febr.) megnyitójára invitáló meghívó.

30. Mindkét festmény a művész tulajdonában. „A 12 éves Jézus a templomban a doktorok között” című festményről érdemes megjegyezni,

hogy ezt az európai festészetben népszerű témát dolgozta fel – jelen sorok szerzője szerint – Csontváry a „Panaszfal Jeruzsálemben” című festményén. (Ars Hungarica, 1986/2)

Karátson Gábor korabeli értékeléséhez: Pernecky Géza: A líraiság és a konstruktívizmus új útjai a magyar festészetben. In: Képzőművészeti Almanach 1. (Szerk. Szabadi Judit.) Bp. 1969. 55–56. Beke László: Magyar nem-ábrázoló művészet I. Kritika, 1971. 1.

Karátsonnak 1968 márciusában a Fényes Adolf Teremben egyéni kiállítása volt, amelynek katalógusában a művész önvallomása olvasható. Karátson ekkori munkái színhasználat és alakértelmezés szempontjából még leginkább a goethei indítással Rudolf Steiner-i ember- és világgéppel vehető egybe. Antropozófiái ihletésű volt pl. az osztrák Georg Jung (1899–1957) festésze, aki Karátsonéval rokon színválasztása mellett „egyre inkább modelljeinek asztráltetését adta vissza”. (Nikolaus Schaffer: Aufbruch ohne Sprengsatz. In: Jenseits des Realismus. Figuration Abstraktion Informel 1945–60. 110. Katalógus.) Az Alpen Adria által rendezett vándorkiállítás anyagát a Szombathelyi Képtár is bemutatta 1989/90-ben. (Megnyitotta jelen sorok szerzője.)

31. Csáji „Az élő torpedó emlékezete” című festményének címadásával a második világháború japán „élő torpedóinak” analógiájaként az ön-feláldozó elszántságra kívánt utalni. A „Pajzs” szerepelt az 1988/89-es múcsarnoki kiállításon (katalóguson kívül), a három „Üzenet” lengyelországi múzeumokhoz került, „Az élő torpedó emlékezete” ismeretlen helyen, az „Ikon transzparens” olaszországi gyűjteményben.

32. Ez és a következő idézet a szerzőnek A fénykinetizmuson innen és túl című i. írásából.

33. Az összehasonlítás kedvéért érdemes megemlíteni, hogy gyűrt fémlemezekkel, azoknak tisztára plasztikai és vizuális hatását kiaknázandó, a hatvanas években Szandai Sándor dolgozott, a neoadadisták, illetve a francia „újrealisták” módszerére emlékeztető mini-tárgygyűtéseket pedig Szlávics László készített nagy számban. Dolgozott roncsolt, tépelt felületekkel a hatvanas évek második felében Fóth Ernő is. Csáji, Fóth, Szandai és Szlávics korabeli munkái szerepeltek az 1. sz. jegyzetben említett Új művészetért 1960–1975 című szegedi kiállításon.

34. Bodri Ferenc: Haris László fotókiállítása, Hotel Műszaki, 1970. május. Fotóművészet, 1970. 3. A kiállításkatalógus bevezetőjét Csáji Attila írta. Későbbi méltatás: Szemadám György: Utak és határok. A Magyar Képző- és Iparművészek Szövetsége Tájékoztatója, 1980. 1.

35. Ezeknek a külföldi kiállításoknak a kezdeményezője a művészeti életből még 1969 körül kilépett dr. Piltz Edéné Ádám Judit volt, aki 1961 második felében felvette a kapcsolatot Kassák Lajossal, majd 1962 elejétől nyugati és szomszédos államokbeli múzeumokkal levelezésbe kezdett. Idehaza körülbelül másfél tucat művészettel és kritikussal állt kapcsolatban, 1962 és 1969 között pedig nagyjából 300 (!) múzeummal és galériával levelezett, s ennek eredményeként egy kb. 3500 (!) darabból álló katalógusgyűjteményre, valamint jelentős számú plakátanyagra tett szert. A hatvanas években idehaza és külföldön több kiállítást szervezett, ismert hazai művészeket kapcsolt be a nyugati és a kelet-európai művészet vérkeringésébe. Utolsó jelentős vállal-

kozása 1969 nyarán a bielefeldi Kunsthallében rendezett magyar kiállítás megszervezése volt 23 művész munkáinak szerepeltetésével. Részt vettek ezen többek közt az alábbiak: Ágh Ajkelin Lajos, Almár György, Csohány Kálmán, Czumpf Imre, Fekete (Nagy) Béla, Frey Krisztián, Illés Árpád, Keserü Ilona, Kürthy Sándor, Magyarász Imre, Máriási (Masznyik) Iván, Molnár Sándor, Papp Oszkár, Pásztor Gábor, Szandai Sándor, Tót Endre, Vajda Júlia, Várady Sándor. Ádám Judit korabeli tevékenységét kéziratok beszámolóiban foglalta össze. (A szerző tulajdonában.) A hatvanas évek szabad szellemű művészeti életének feltárása szempontjából alapvető fontosságú tevékenysége természetesen a hivatalos állami szervek folytonos ellenállásába ütközött.

36. A darab eredetileg Tamkö Sírátó Károly fordításában jelent meg, később az Egyetemi Színpad műsorra is tűzte. (Rózsa T. Endre szíves közlése.) – A kiállítás meghívója Csáji Attila tulajdonában.

37. 1976-ban Csáji Attila konceptuális munkái nyomtatásban is megjelentek. Néhányat közül belőlük az i. múcsarnoki kiállítás katalógusa.

38. Balogh Ferenc költő az 56-os forradalomban való részvétele miatt börtönbüntetésre ítélt rokkantnyugdíjas volt, Tóth József koruszerző katolikus pap, aki megtagadta a „békepapi” feladatokat ellátását.

Ismeretes Balogh Ferenctől egy 1970-es keltezésű gépirásos szöveg, amely a boglári Kápolnátárlat kezdeti szakaszának, az alkotó csoport tervezett működésének jellegzetes dokumentuma. Az elgondolás nemessége miatt egy részét érdemes idézni:

„A szellemi képesség, miként a primitív társadalmakban (ítélje bár a társadalom széklábfaragásra) egy személyben kell legyen orvos, pap, tudós, művész, egy közösség lelkiismerete, a kötelességét mindenképpen teljesítenie kell, mert az elmulasztott kötelességek láncreakciói vezettek a népek mindenkorai katasztrófáihoz.

A XX. század művésze semmiképpen sem elégedhet meg a valóság ábrázolásával. Aki így tesz, azt a látszatot kelti, hogy a világban minden ismétlődik. Tévednek azok is, akik a tudományos kutatás melléktermékeként próbálnak művészetet csinálni egy szüntelenül változó fizikai világkép szolgálatában. Mind gyakrabban találkozunk az esztétikai technicizmus ügyeskedéseivel, melyek az élet tartalmát kítőltő szépség helyett figyelmünket az érdekes irányába akarják terelni...

A műalkotás folyamatában, a bennünket körülvevő valóság kényszerben túl, az alkotó tudattartalmainál sokkal fontosabb az alkotó tudatállapota, bár ezek egymástól éppen etikai vonatkozásban nem függetlenek. A tudattartalmaink határozzák meg az ember figyelmének irányát, a tudatállapot pedig a látását. A jó kép mágikus eszköz a megnyomorított emberi látás megjavítására, mely egyet jelent a tudatállapot megváltoztatásával. Olyan műalkotásokra van tehát szükség, melyek a közönséget felemelik a génusz, a logikai-etikai-esztétikai alkotóképesség látásának teljességére. A festészetnek nem ismereteket kell terjesztenie, nem oktatnia kell, hanem láttatnia, láttatva gyógyítani. A művészet tehát vallás, egyelőre sokféle eszme sokhitű vallása (óriási fejlődési lehetőség), mert a jó műalkotás az élet mélyesges hitében, a kontempláció eredményeképp jön létre, amikor is a határtalan ember megvalósulásáért a

szellem, alkotva, önmagát nyilvánítja ki, és a kor rácsain keresztül mosolyogva sugárzik át lényegébe." (A gépelt kézirat Balogh Ferenc tulajdonában.)

Balogh Ferenc írt katalógusszöveget a Kápolna-tárlat alkotó csoportjához tartozó Magyar József kiállításához (József Attila Művelődési Központ, 1970. ápr., a kiállítást megnyitotta Kürthy Sándor, aki 1965 és 1978 között a VI. ker. Hazafias Népfrent helyiségeiben számos kiállítást rendezett). Balogh Ferenc ezekben az években közelebbi kapcsolatban állt az alkotó csoport tagjai közül Molnár V. Józseffel, aki – a szerző emlékezete szerint – az övével rokon szemléletet vallott.

39. Csáji Attila festőművész kiállítása, Miskolc, Városi Művelődési Központ, Ifjúsági Ház Galéria, 1981. márc. Szöveges meghívó.

40. A megnyitó szövegét közli az Élet és Irodalom 1970. aug. 15-i száma (kihagyással).

Még ez év nyarán kiállítottak: Demeter István sajtószentpéteri plébános, akitől többezerszámra menő (nonfiguratív) taszitikus munka ismeretes (egy kisebb gyűjtemény Haris László tulajdonában), Haris László, Ilyés István, Magyar József, Papp Oszkár, Péterfy László, Csáji Attila, Csutoros Sándor, Molnár V. József, Pauer Gyula, (Csáji Attiláné) Temesi Nóra, Csiky Tibor, Galántai György, Haraszty István, Lantos Ferenc, Türk Péter.

41. A kiállítás katalógusa Csáji Attila tulajdonában.

42. Kiállítottak az alábbiak: Csáji Attila, Bak Imre, Baranyay András, Csiky Tibor, Csutoros Sándor, Donáth Péter, Erdély Miklós, Galántai György, Haraszty István, Haris László, Hencze Tamás, Ilyés István, Jovánovics György, Korniss Dezső, Lakner László, Lantos Ferenc, Major János, Méhes László, Molnár Sándor, Molnár V. József, Papp Oszkár, Pauer Gyula, Szentjóby Tamás, Temesi Nóra, Tót Endre, Türk Péter. (A meghívottak közül Attalai Gábor lemondta a részvételt. – Csáji A. közlése.)

A kiállításra megjelentetett ismertető műtárgyjegyzéket nem közöli, a bevezető szöveget Beke László írta. (Jelen sorok szerzőjétől fennmaradt egy, a kiállítást ismertető kézirat szöveg.)

43. Erdély Miklósnak az R-kiállításon szerepelt tárgyait felsorolja Beke László az i. Erdély-katalógusban. (Az itt említett „environment” fotója nem a kiállításban készült. – A szerző megjegyzése.)

44. (Cím nélkül) Új Írás, 1971. 5. 95.

45. A kiállításon az alábbiak munkái szerepeltek: Attalai Gábor, Bak Imre, Baranyay András, Csáji Attila, Csiky Tibor, Csutoros Sándor, Fajó János, Fekete (Nagy) Béla, Galántai György, Gulyás Gyula, Gyarmathy Tihamér, Haris László, Hencze Tamás, Ilyés István, Keserű Iлона, Kigyós Sándor, Korniss Dezső, Lossonczy Tamás, Molnár V. József, Nádler István, Papp Oszkár, Parrag Emil, Pauer Gyula, Orvos András, Szemadám György, Tót Endre, Veszelszky Béla.

A kiállításához katalógus nem készült, csupán meghívó a kiállítók felsorolásával. A kiállítás megnyitását Major Máté vállalta el. A sajtó – nyilván felsőbb utasításra – nem reflektált a kiállításra. A TIT Stúdió által 1972. jan. 4-én rendezett baráti beszélgetésen a kiállítás szervezője ismertette a kiállítás koncepcióját. A hozzászólók között volt Fekete (Nagy) Béla is.

46. René Huyghe magyar nyelvű kiadásra tervezett munkájáról a szerző (M. O.) részletes beszámolója megjelent a Művészet 1979/3. számában. (A kiállítás kézirat programja a szerző tulajdonában.)

47. Az eredetileg újságíróknak készülő Molnár (V.) Józsefet az 56-os forradalomban való részvétele miatt háromévi börtönbüntetésre ítélték. A büntetés letöltése után nyomdászként, majd műszaki szerkesztőként dolgozott. 1969 novemberében a Föv. Nyomdaipari Vállalat 1. sz. üzeme egységében (Vadász u.) a Grafika, tipográfia 69 című szakmai (csoport)kiállításon szerepelt munkáival, 1970 márciusában a József Attila Művelődési Központban, majd a Hotel Műszakiban egyéni kiállítása volt. (Az elsőt Papp Oszkár, a másodikat a szerző nyitotta meg.)

Jelen sorok szerzője a hetvenes évek közepén bekapcsolódott Molnár V. József számítógépes „formaszervezési és formaszerveződési” kutatásába, amelyek eredményei a néprajzra, az öskultúrákra, a modern képzőművészetre kiterjedő, sőt nem egy esetben a mikro- és a makrovilág struktúráiban is fellelhető jelszerű formációkat egyaránt érintették. E kutatások figyelemmel követője, támogatója volt Pap Gábor és Haris László is. (Mezei Ottó – Molnár V. József: Logikai formaszervezés és formaszerveződés I. és II., Művészet, 1977. 3. és 1978. 6.)

Ezekhez a kutatásokhoz kapcsolódóan rendezte ugyancsak jelen sorok szerzője a Tér – jel – forma című kiállítást 1976 októberében a veszprémi Vegyipari Egyetem aulájában, az alábbi művészek munkáinak szerepeltetésével: Csáji Attila, Csutoros Sándor, Fajó János, Farkas Tamás, Fekete (Nagy) Béla, f. Tóth Árpád, Galántai György, Gulyás Gyula, Gyarmathy Tihamér, Haász István, Halmy Miklós, Haraszty István, Haris László, Hencze Tamás, Illés Árpád, Ilyés István, Joláthy Attila, Koncz Béla, Kovács Albert, Körösi Papp Kálmán, Molnár Sándor, Molnár V. József, Nádler István, Nemes Attila, Oláh Mátyás, Papp Oszkár, Prutkay Péter, Szemadám György. (Összehajtható plakát-meghívó a résztvevők felsorolásával.)

Csáji Attilát a jelképződés dinamikus folyamata mindvégig foglalkoztatta. A jelszerűsége való törekvés nemcsak festészetében, „plasztikus kalligráfiáiban”, képrelieffeiben hagyott mély nyomot, hanem újabb lézer-munkáiban is. Így „Fénykút (Erdélyi motívumok)” című fényenvironment-jének „égen tündöklő csillagból támadt s a tulipán motívum köré szövőődő vonalas metamorfózis volt egyik látványossága”. (Mezei Ottó: A fénykintizmuson innen és túl, Művészet, 1989. 3.)

48. Korabeli beszámoló: Mezei Ottó: Három demonstratív térszervezésről. Magyar Építőművészet, 1974. 5.

49. Haris László szíves közlése nyomán.

50. A hatvanas években nemcsak a korábban említett helyeken voltak több-kevesebb rendszerességgel progresszív szellemű művészeti kiállítások, hanem olyan helyen is, mint a Valóság szerkesztősége, amely a reformista értelmiség egyik központjának számított. Itt mutatta be munkáit a későbbi szüreneonokok közül 1964-ben, a jelen tanulmányban vizsgált folyamatot tekintve időben korán, Papp Oszkár, aki a következő évben a Bercsényi Klubban, majd az Építők Műszaki Klubjában szerepelt munkáival (1969), ahol Veress Pál is kiállított. Papp Oszkár lakása az 1964-es és

1965-ös kiállítást követően, a hatvanas évek második felében, a hivatalos művészeti élet szorításán is lazítani igyekvő reformista értelmiség egyik találkozóhelye volt, ahol gyakran megfordult jelen sorok szerzője is.

Hogy a progresszív művészeti törekvések mennyire összefüggttek a politikai reformtörekvésekkel, mutatja az, hogy 1968 nyarán a jugoszláviai (délvidéki) Szombathy Bálint négy magyar művészt: Csáji Attilát, Ócsai Károlyt, Ország Lilit és Papp Oszkárt újdéki közös kiállításon való részvételre kért fel, amelyre a csehszlovákiai be-

vonulás miatt nem kerülhetett sor. (Papp Oszkár szíves közlése.) Ugyanott négy évvel később, 1972 novemberében néhány szüzenonos (szellemiségű) művész részvételével sikerült mégis egy csoportkiállításra sort keríteni. A kiállításon – többek közt – az alábbiak munkái szerepeltek: Csáji Attila, Csutoros Sándor, Galántai György, Haraszty István, Haris László, Molnár V. József, Papp Oszkár, Prutkay Péter, Paizs László, Szemadám György. (Katalógus, jelen sorok szerzőjének bevezető sorával.)

Ottó Mezei: Das Surrenon (ung. Szürenon) und seine Ausstrahlung

Das höchste Bestreben der progressiven jungen Künstler, die in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts vor die Öffentlichkeit traten, war, eine kompromißlose, zu den zeitgenössischen europäischen (amerikanischen) Bestrebungen synchrone Kunst zu schaffen. Dieses Bedürfnis stand nach dem Versagen des „sozialistischen Realismus“, in den Jahren des mit marxistischer Ideologie durchsetzten Pseudomodernismus, in vollem Einklang mit den ebenfalls progressiven fachlichen Standpunkt, wonach die vom Wege der internationalen Strömungen abgeführte ungarische Kunst des 20. Jahrhunderts zu der universellen Entwicklung nicht oder kaum aufzuholen vermochte.

Diese Emanzipationsbestrebungen sind vom Beginn des Jahrzehntes zu verfolgen, an der Jahrzehntwende traten sie dann mit durchschlagender Kraft auf. Im Dezember 1968 wurde die Iparterv-Ausstellung, im Frühling 1969 wurden die Ausstellung mit dem Titel „(Junge) Maler und Bildhauer mit progressivem Bestreben“ sowie – als deren Fortsetzung – die Ausstellung mit dem Titel Surrenon organisiert. Organisator der beiden letzteren Ausstellungen war Attila Csáji, der an diesen auch selbst teilnahm. Auch die Betitelung Surrenon stammt von Attila Csáji, so hieß eine frühere Gemäldereihe von ihm. Mit diesem Namen wollte er auf den Surrealismus sowie auf dessen Überwindung, auf die verschiedenen Äußerungen der Nonfiguration hindeuten, die sich sowohl an die Bestrebungen zu Beginn des Jahrhunderts als auch an die zeitgenössischen westlichen Bestrebungen knüpften. In der Geistigkeit des Surrenon kam jedoch auch eine kritische Reaktion auf die zeitgenössische ungarische Gesellschaft zum Ausdruck, wozu sich auch das „intensive Erleben des osteuropäischen Daseins“ (Csáji) gesellte.

Eine besondere Aufmerksamkeit verdient die gesellschaftskritische Stellungnahme gewisser Künstler und Werke, die Quelle der Geistigkeit und der Ausstrahlungskraft des Surrenon. Später kam es – unter anderem – zu einer weiteren Surrenon-Ausstellung in Rákosliget und dann (im Januar 1970) zu einer kleineren Ausstellung von (meist konzeptuellen) Graphiken und Kleinplastiken, bei deren Eröffnung Picassos Stück unter dem Titel „Le désir attrapé dans la queue“ vom Übersetzer selbst vorgelesen werden sollte, was aber nicht genehmigt wurde. Attila Csáji veranstaltete (im Sommer 1970) eine großangelegte Wanderausstellung in Polen und (im Dezember 1970) die R-Ausstellung an der Technischen Universität, Budapest, die das Zusammenhalten der Künstler von Surrenon und von Iparterv demonstrierte. Er war einer der Hauptinitiatoren der in rascher Aufeinanderfolge stattfindenden Ausstellungen in der Kapelle von Balatonboglár, die sommers zwischen 1970 und 1973 die ungarischen „avantgardistischen“ Bestrebungen zeigten. Diesen Ausstellungen wurde dann durch behördlichen Eingriff ein Ende gesetzt, doch konnten im Jahre 1973 noch drei Künstler des Surrenon (Sándor Csutoros, László Haris und József Molnár V.) – teilweise in Balatonboglár – drei „Raumorganisationsaktionen“ in der Art von Fluxus veranstalten, die den ursprünglichen künstlerischen und gesellschaftskritischen Standpunkt des Surrenon vertraten. An diese Reihe schloß sich eine neue gemeinsame „land-art“-Aktion von Haris und Molnár V. (1975) an, die eine philosophische Lösung des Zeichenproblems bot, das in diesen Jahren die zeitgenössische ungarische Kunst, Ethnographie und Semiotik beschäftigte.

Das Surrenon stellte letztendlich keinen künstlerischen Zusammenschluß dar, wenngleich es ein Gremium hatte, und es verpflichtete sich keiner bestimmten Tendenz. Es spielte aber eine unbestrittene Rolle dabei, daß das ungarische künstlerische Leben offener und freier wurde. Von der Geistigkeit des Surrenon geprägt entstanden sich an die neuesten internationalen Strömungen knüpfende Werke, die – unseres Erachtens – besondere künstlerische Werte von gesellschaftskritischer und kunstpolitischer Motivation darstellen. An die neuesten europäischen Bestrebungen knüpfte sich vor allem Attila Csáji, der diese auf originelle Weise, kontinuierlich und organisch in seine Arbeit einbaute, und der mit seinen

Laser-Werken, die in der Lichtkinetik unterzuordnen sind, am Anfang und in der Mitte der 80er Jahre internationale Anerkennung fand.

Die Studie wird durch ein ausgewähltes Dokumentenmaterial über die Tätigkeit des Surrenon ergänzt. Das Material spiegelt auch die im Laufe der Jahre bald bewußt erarbeitete, bald unbeabsichtigt entstandene organische Zusammengehörigkeit der Mitglieder und Sympathisanten des Surrenon sowie ihre Wechselwirkungen wider.

Molnár Sándor: A FESTŐI ELEMÉK ANALÍZISE (1962) (Sajtó alá rendezte: András Gábor)

Előszó

Az itt közölt írás „emlékeztető” arról a módszerről, amely szerint a Zuglói Kör festőivel és szobrászaival – barátaimmal – 1958–1968 között dolgoztunk. Nincs benne semmi eredeti, azokat a módszereket használtuk, melyeket a nyugat-európai művészet a század első felében felfedezett. A művészi nyelv elemzése az ABC-től a legbonyolultabb és legösszetettebb megnyilvánulásokig; színelemzés, a különböző művészeti korszakok stíluselmzése, a szám, arány, geometria, tér és a hozzájuk tartozó formai elemek, az örvény, a fény, a tónus gondos megfigyelése és törvényeik használatbavétele volt a cél.

A szöveg ennek a nagy munkának csak egy részét tartalmazza, 1962-ben írtam le, amikor a Zuglói Kör létszáma hirtelen megnövekedett s bizonyos módszerbeli változtatásra volt szükség. Nem a nyilvánosság számára készült, jegyzetszerű és igen szerény és igénytelen munka. Mindenesetre betekintést enged akkori tevékenységünkbe.

Természetesen a Zuglói Kör életében még hátralevő hat év nyugat-európai és amerikai felfedezései sem maradtak ki az elemző munkából. A művészek tanulmányainak és könyveinek fordításaival együtt, melyeket párhuzamosan készítettünk, igen alkalmasnak bizonyult a korszerű művészet felmérésére és megismerésére.

Budapest, 1990. október 7.

Molnár Sándor

I. Személyiség – Külvilág

„Ha céljaidat alacsonyabbra tűzöd, az igazság útjáról letérsz” (Babylon)

Az ember természetértelmezése három jelentős korszakra oszlik, amely egyúttal három logikát is jelent:

1. Analógiás logika
2. Dialektika
3. Egységlogika (mely most van kialakulóban.)

Ennek megfelelően a művészetben három jelentős korszak különböztethető meg:

1. Ősművészet (ősembertől a görögökig.)
2. Klasszikus művészet (a görögöktől a XX. századig)
3. Modern művészet.

Minden korszakot áttörhetlenül meghatároz az a természetérzés, mely akkor érvényes. Létezés-értelmezésünket meghatározza az a logikai forma, melybe beleszületünk, és saját szubjektív egyéniségünk. Minden természetértelmezés tehát szubjektív – és objektív nem is lehet. Két nagy kalickával kell tehát megküzdenünk, az egész emberiségre érvényes logikai formával és saját szubjektív személyiségünkkel, mert mind a kettő eltakarja előlünk a valóságot. Sem az analógiás életértelmezés idején, sem a dialektika időszakában nem volt művész, aki áttörte volna az analógiát és a dialektikát. És saját személyiségével is ki-ki különböző mértékben küzdött meg. Minden korlátozás – hazugság, nem-lét. Aki pedig valótlanra, nem-létezőre épít, korlátozottsághoz jut. Minden kötöttség hazugság. Most a dialektika halála és az egységlogika születése között állunk. Elengedünk egy kötöttséget és újat teremtünk helyette. Nem bírjuk elviselni a szabadságot – igaz, hogy megteremtéséhez sincs sem tudásunk sem erőnk. Azt tartjuk forradalmárnak, aki valamit felold, hogy aztán új kötöttségeket adjon. A bölcs mindent felold.

Most áttérek a szubjektumra, aki tudatával a teljes elkülönülést vagy a teljes egységet megteremti.

A tudat: a szubjektum – kapcsolata az objektummal > ez meghatározza a személyes létezés.
az alany – kapcsolata a tárggyal

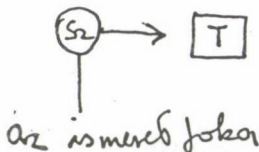
Az ismeret meghatározza a szubjektum viszonyát a tárgyhoz. (1. ábra)

vágy
idegenkedés — ellentét — a tárggyal szemben
feszültség (2. ábra)

A legkisebb személyiség is ellentétet ébreszt a tárgyi világban. Ez az ellentét feszültség. A feszültség feloldásának kísérletei:

1. *A vágyak kielégítése.* Bekebelezés. (3. ábra)

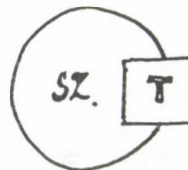
2. *Megsemmisülés.* Kikodás. Minden erő ugyanolyan nagyságú ellenerővel találkozik.



1. ábra



2. ábra



3. ábra

A vágyak kielégítése örökké növekvő éhséget eredményez, az Én és a Tárty növekvő feszültségét. Növekvő tragédiát. A tárgyi világ végtelen változatosságú, az „Én” vágy- és idegenkedés-világa ennek megfelelő. A kettő kapcsolata határtalan éhség. Kielégítés által tehát megoldás nem lehetséges. Rossz végtelenség.

Bekebelezés: a vágyak kielégítése, a szubjektum megeszi a tárgyat. Száj, nemi szervek, bél, felhalmozás, mohóság, undorító bogarak, férgek. Rágás, szuszogás, csámcsogás, nyelés, emésztés, ürítés, hányás, szellentés, bomlás, bomlasztó vegyi folyamatok. Ragadozó, tépés, szadizmus. A nemiségnél egyszerre vágyok bekebelező és bekebelezett. Tárty és személyiség. Vágy és idegenkedés.

Idegenkedés a tárgytól: undor, megemészthetlenség, megsemmisítési kísérlet, szadizmus, tépés, kínzás, vér, szenvedés, tragédia.

Idegenkedés lép fel mindennel szemben, mely a vágy, a bekebelezés, a mohóság kielégítését akadályozza. Az „Én” és a tárgy feszültségének feloldatlansága = szenvedés. Egyetlen megoldási lehetőség az „Én” megszüntetése. A szenvedés tehát az „Én” kapcsolata a tárggyal.

A személyiség oldaláról a tárgy tudat nélküli. (Harmonikus)

A tárgy oldalról a személyiség sebezhető, részleges.

A tárgy: vágytalan, kettősség nélküli, személytelen, teljes harmóniában van a teljességgel.

Pszichológiai tárgy: amikor a személyiséggel rendelkező lényeket is *tárgyként kezeljük*. Pl. egy másik embert. Önmagunkat személyiségnek érezzük, de mindenki mást tárgyként fogunk fel.

A személyiség: vágyakkal telített, kettősségben vergődő, a teljességet elveszítette, tragikus.

Ha tudatunkat külső hatások, tárgyak, vágy- és idegenkedés, személyes érzelmek uralkodják, széttépett, részleges.

Ha mindkettőtől független, akkor teljes.

Élet keletkezik bennünk, ha a végtelen ürességből, a teljességből vágy indul a tárgy felé; személyiség keletkezik, eltárgyasulás. A személyiség tehát eltárgyasulást jelent.

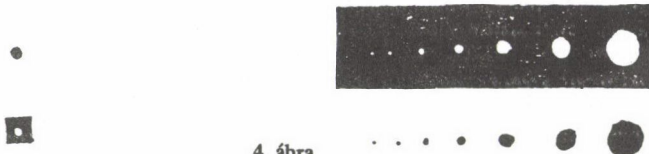
Halál keletkezik, ha vágyunk tárgyat nincs módunkban bekebelezni. Ha elszakad tőlünk. Tragédia. Rossz halál, megoldatlanság. Mindkét esetben létrejön az „Én” és a tárgy dualizmusa, feszültsége.

Mindezekből megérthető a tárgy nélküli művészet jelentősége.

„Az igazságot mindenki tudni véli, de mindenki csak a magáét; a sok fény vizsálya a sötétség s csak ahol egyetlen nap süt, van világosság.” (Shu-king)

II. A festői elemek analízise

A PONT



4. ábra

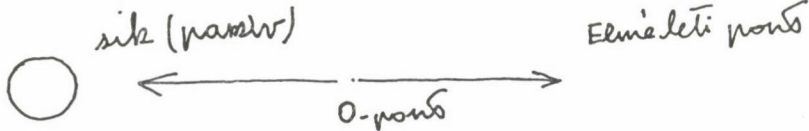
Elméleti pont: teljesség, üresség, abszolútum.

A látható pont az elméleti pont szimbóluma. Mert személyiséggé vált. A pont aktívabb, mint a sík.

Az elméleti pont nem nélküli. (tulajdonságok nélküli)

A látható pont aktív. (nőnem: fekete pont, hímnem: fehér pont)

A pont mennél kisebb, annál aktívabb. A méretcsökkenés folytán áttűnése az elméleti pont tulajdonságaiba nehezen lemérhető. Az aktivitás itt tulajdonság-nélküliségbe megy át. Mennél jobban közeledik a síkhoz a pont, annál inkább veszít aktivitásából. Aktivitásból passzivitásba megy át. A legaktívabb pont a szemmel még érzékelhető, ezt 0-pontnak hívjuk.



5. ábra

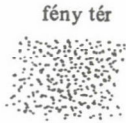
A pont önmagában való rezgés. Aktív vagy passzív irányban. A pont mennél inkább közeledik a síkhoz (körhöz), a rezgés önmagában köröző koncentrált mozgássá válik. (6. ábra)



6. ábra

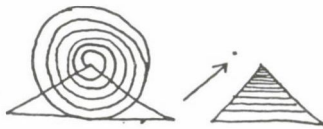
Ha viszont a láthatóság határához közeledik, egyre feszültebben rezeg, míg végül átfordul a tulajdonság-nélkülibe. Minden forma bizonyos méretcsökkenés után ponttá válik. A pont minden formát magába foglal, belőle teremtődik a látható világ, rokon tehát a fehér ill. a fekete színnel, mely + vagy - irányban minden színt magában foglal. A pont méretcsökkenés által keletkezik. A fehér szín az összes színek egyensúlyban tartása által. Másfelől: a fény első formája, a fehér szín és a pont. A pontok 0-pontjainak totális rezgése fényt eredményez. A legaktívabb sík a fény-sík. Fény = hő. Pont = hő. Pont-vonal-sík = passzív sík. Pont - legaktívabb rezgés - fény-sík = aktív sík. A fehér pont meleg, a fekete pont hideg.

A pont, ahogy a síkhoz közeledik, melegebb lesz, ahogy a 0-ponthez, hidegebb. A 0-pont a végtelen időtér szimbóluma, rezgés - fény tér; mennél inkább közeledünk a síkhoz, kialakul a központos, koncentrált tér (háromdimenziós tér). (7. ábra)

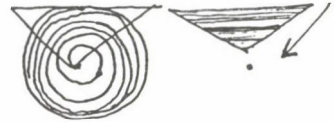


fény tér

sík-perspektíva.



passzív tér
Reneszánsz



aktív tér
Kubizmus-futurizmus

7. ábra

fehér pont - forma - fekete pont

fény

fehér szín - összes szín - fekete szín.

Fehér: aktív szín-egyensúly; fekete: passzív szín-egyensúly.

Mielőtt áttérnék a vonalra, röviden megemlítem, hogy az ember összes érzékelése kapcsolatban áll egymással. A művésznek ezt az adottságot teljesen ki kell fejlesztenie magában.

- Tehát:
- látás
 - hallás
 - szaglás
 - ízlelés
 - tapintás
 - mozgás
 - idő-tér
 - gondolkodás
 - befogadás (önátadás)

Egy szag-nak meg kell tudni mondani a színét, hangzását, formáját, tapintási érzetét, mozgását, tér-idő minőségét, helyét a szellemi ill. anyagi térfélen, a külvilághoz és minden érzetkezési viszonyát stb.

Érzéklni kell, hogy pl. egy háromszögnek milyen tapintási érzet, szín, hangzás, szag, íz, mozgás, idő-tér stb. felel meg. Aki erre képtelen, nem értheti meg a modern művészetet. Egy természeti látvány is feldolgozható ilyen módon, pl. egy kutya. Az ember megfigyeli mozgásának ritmusát, a ritmus színét, hangzását, tapintási érzetét, pszichológiai tulajdonságainak formáját, színét, hangzását, tapintásérzetének színét, formáját, ritmusát, ízét, hangzását stb. stb., míg végül a rendelkezésére álló vizuális anyagból képet konstruál, amely a kutya tényleges vizuális képe lesz, a maga kozmikus- és ösztönlétével, holott a vásznon „csak” absztrakt jelek lesznek.

A pont érzete:

hallás: fúvósok alacsony és magas hangjai tömegben, dobpergés

szaglás: friss hegyi levegő beszippantása

ízlelés: sós

tapintás: a 0-ponthez közeledve szűrősebb, a síkhoz közeledve simább, puhább.

befogadás: a legmagányosabb forma.

tapintás: összetett; fém, fa.

Minél kisebb a pont, annál inkább továbbrezeg energiája a környezetében. A pont önmagában képes tökéletesen egyensúlyban tartani a + -ot és - -ot.

A VONAL

A látható pont mozgása a látható vonal. Egy vagy több erő mozgatja a pontot – egyenes vagy görbe vonal keletkezik. A pont mozgása által passzív vonal keletkezik. (8. ábra)

Egyirányú mozgás (koncentrált); mélységmozgása nincs. Anyagi < —————
dinamizmus. A 0-pontok rezgése által, melyet szemünk vonallá egészít ki, aktív vonal keletkezik. (9. ábra) A pontnak saját rezgése megmarad, vonallá csak szemünk egészíti ki. Egyirányú
mozgása gyenge, aktivitása szellemi.

8. ábra

9. ábra

(passzív – anyagi – tompultság)

(aktív – szellemi – éber)

Két alapvető vonal létezik: 1. Horizontális

2. Vertikális

Mindkettő a föld tömegvonzása következtében létező. Kötöttségünk meghatározója. A víz-tér jellemzője a horizontális, melyet bizonytalanul egészít ki a vertikális. A föld-tér jellemzője a totális horizontális-vertikális uralom. Az űr-tér jellemzője a horizontális-vertikális hiánya – lebegés. Horizontális: anyag – nőnemű – meleg. Vertikális: szellem – hímnemű – hideg. A vertikálisnak „főlegyenesedés”, kétlábraállítás jelentősége van.

Horizontális: mozgása bal-jobb irányú. Minél vékonyabb, annál szellemibb. Minél jobban közeledik a síkhoz, annál anyagibb. Energiája nem rezgésben jelentkezik, mint a pontnak, hanem feszültsége mozgássá alakul – belső hosszanti mozgás –; így a vonalnak teherbíró képessége van (bizonyos rugalmasság). Minél vékonyabb, túlterhelés esetén annál rugalmasabb, minél vastagabb, annál merevebb – törésre hajlamos. A látható horizontális minél közelebb van az elméleti horizontálishoz – mely tulajdonság és nem nélküli –, annál kevésbé nőnemű; minél messzebb van az áttűnési ponttól, annál nőneműbb.

Hallás: vonós; a hegedű üveghangjaitól, a nagybőgő legmélyebb hangjái

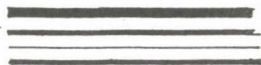
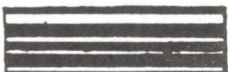
Szaglás: víz-föld

Íz: alma

Tapintás: vékony vonal: éles, fém; vastag vonal: tompa, fa.

A vékonyabb vonal hideg, a vastagabb meleg. A horizontális vonal: meleg – passzív-anyagi, anyagi aktivitás. A vertikális: hideg – anyagi; mozgása passzív – szellemisége éber, aktív.

A horizontális 0-vonala felé egyértelmű gyors mozgás, a síkká válás felé tartva, a vonal közepén egyenes, vékony, sebes mozgás, szélein hullámszerű lassú mozgás; összzhatásában lassabb, mint a 0-vonal. Minél jobban közeledik a síkhoz, annál lassabb. (10. ábra)



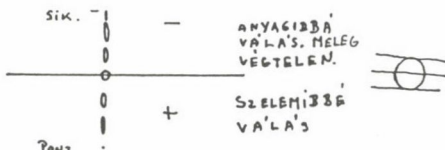
10. ábra

A vonal végtelen idő-tér. De irányba, a ponthoz viszonyítva, az anyagi felé való törekvés. A vonal belső tere: a sötét vonalnál a síktól befelé és vissza a síkig; a világos vonalnál a síktól kifelé és vissza a síkig terjed. (11. ábra)



11. ábra

A vastag vonalnak csekély mélységi mozgása is van. A hullámmozgás térbeli. Téri mélysége a hullám nagyságával egyenlő. (11/A ábra) A 0-vonal áttűnése az elméleti vonalba szellemi esemény. A sík felé hajló vonal szögletesebb belső mozgásterű, a kettő között lévő vonalak hengersizűek. (12. ábra)

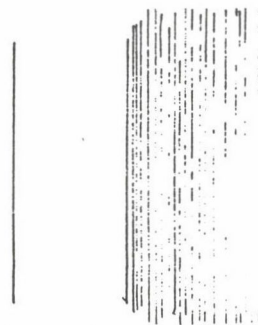


12. ábra

A vastag vonal tér-ideje a 0-vonalhoz képest anyagi, szűk öntudatú. Az egyenes egy végtelen körív része. Körívtörődék tehát minden egyenes, melyet a festő használ. A végtelen vonalmozgás, a vonal vastagodásának következtében, anyagibbá, fékezettebbé válik, térben való konkretizálásánál fogva is szűkebb tér-idő. A horizontális jól társul, kollektív lény. A fehér vonal szellemileg éber – hímnemű; a fekete vonal anyagian aktív – nőnemű. A 0-vonalak sebessége bizonyos fényenergiát ad. Ez annyival anyagibb a 0-pontok fényénél, amennyiben a vonal anyagibb, mint a pont.

Vertikális

Mozgása lentől fölfelé, és fentről lefelé irányul. Fölfelé a teljesség felé, lefelé az anyagi felé mozog. „Lefelé”-mozgás jellege van a jobb-bal horizontálisnak. A vertikális szabad, nagy levegőtér veszi körül. A horizontális nyomott közeget teremt, ez a továbbregzés a környezetbe.



13. ábra

A 0-vonalnál a vertikális sebessége fölfelé gyorsul, lefelé lassul, a vastagabb vonalnál felfelé gyorsulás, fölfelé lassulás tapasztalható. A vékony vonal tapintása fémszerű, éles, a vastag vonal tompa. A vékony vertikális belső tere ékszerű. (14. ábra) A vastag vertikális félkör szerű. A fehér vonal kifelé, a fekete befelé hajló félkör. (15. ábra)



14. ábra



15. ábra

A vastag sötét vertikális puhább, mint a 0-vonal. És tisztultabb tér, mint a vastag horizontális. A 0-vonal-tól a síkszerű ékszerű belső tér van, fémes csengéssel, mely a környezetre is kivetül. Végtelenje érzelem

nélküli. Szaglásra igen éles hegyi levegő. A 0-vonal energiái fénykeltők. A vastag vertikális vonal belső mozgása lassúbb, míg külső mozgása gyorsabb. Szellemi-éber tér. Jól társul, de nem ragaszkodik a formákhoz, elengedi őket. A vékony vonal hidegebb, a vastag melegebb – nem nagy különbséggel.

Horizontális: fekete szín – vasízű víz, szódavíz.

Vertikális: fehér szín – bizonyos borok íze.

Diagonális

Jobb-bal irányú. Egyenlő távolságra van a horizontáltól és a vertikáltól. Hidegben és melegben egyenlően részesül. (16. ábra) Labilis. Jobbról-balra és letről-felfelé való mozgása nagyon dinamikus. Benne

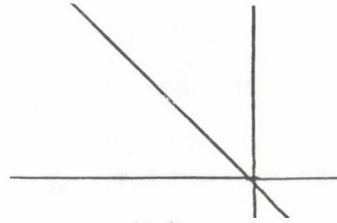
a horizontális és a vertikális tulajdonságai erősítik, vagy megsemmisítik egymást. A legsűrűbb anyagból a legnagyobb szellemibe vezet ez a mozgás. Semleges nemű. A vonal belső mozgása vékonyodva gyorsul, vastagodva lassul. A síkhoz egész közel egyenletessé váló belső mozgás. Belső tere sekélyebb, mint a horizontálisnak vagy a vertikálisnak. Nem mélyebb a szélességénél. Középvonala éles valósággal belehasít a síkba. (17. ábra) A vonal mozgása kifejezi az idő múlását. Indulási pontja a múlt, érkezési pontja a jövő. A vonalat időben nézem. Minden szakasza, amit már láttam, múlt, amit épp érzékelek, jelen, amit még nem láttam, jövő. Ez a látás időbelisége. A vonal elvékonyodása irányjelölő. Ha nincs határozottan jelölve az irány, könnyedén felcserélhető a múlt, jelen és jövő. (18. ábra) A sík felé haladva a belső hangzás különbséget jelent a környezet minőségében és saját belső gyorsuló, vagy lassuló mozgásában. A nyíl jelentősége az irány teljes határozottsága a szellemi vagy anyagi értelem felé. Ha vastagodik a vonal, belső mozgása közömbössé válik az irányok iránt. Ahogy vékonyodik, aktív mozgást látunk a szellemi irányba, míg az anyagi irányba vonakodó, visszafelé nem szívesen jön, csak ha erőszakosan akarja a szem. A vastag és a 0-vonal között a középvonal a háromdimenziós létezésre emlékeztet.

Hangzása a fémfűvósok és a vonások közötti hangzás. Szaglás: tavaszi langyos levegő. Íz: savanyú uborka. Tapintás: kő. Jól társul, kollektív jellegű. Színe szürke, piros, zöld.

Bal-jobb irányú diagonális

Egyenletesebb belső mozgása van, mint a jobb-bal irányú diagonálisnak. Mozgásiránnyal szemben teljesen közömbös (anyagi vagy szellemi felé). Hangzás: bályadt fuvola. Íz: fanyar. Szag: állott levegő. Színe zöld, épphogy vegetál. Tapintás: bőr. Szellemsége tompult. Társulásnál nyer aktivitásban. Múlt-jelen-jövő vonalai közötti különbség nem nagy.

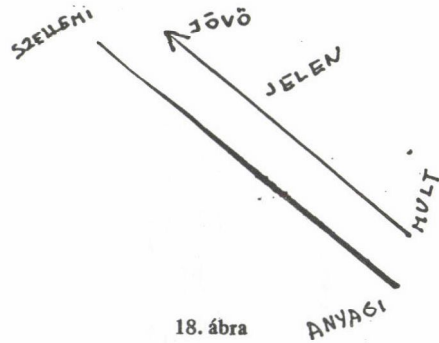
Szögletes vonal: két erő egymásután kifejtett hatásából keletkezik. (19. ábra)



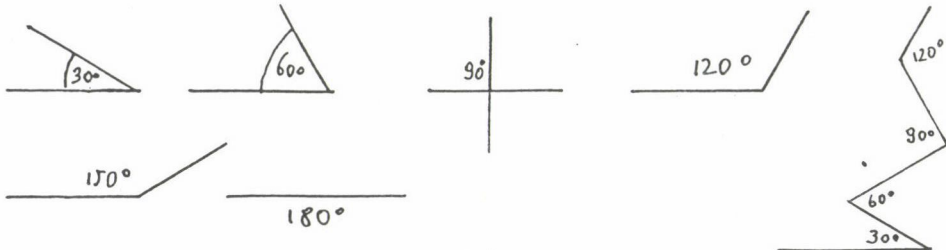
16. ábra



17. ábra

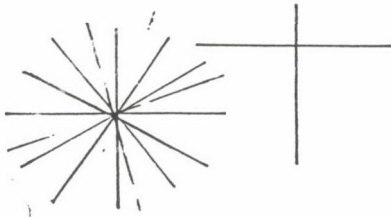


18. ábra



19. ábra

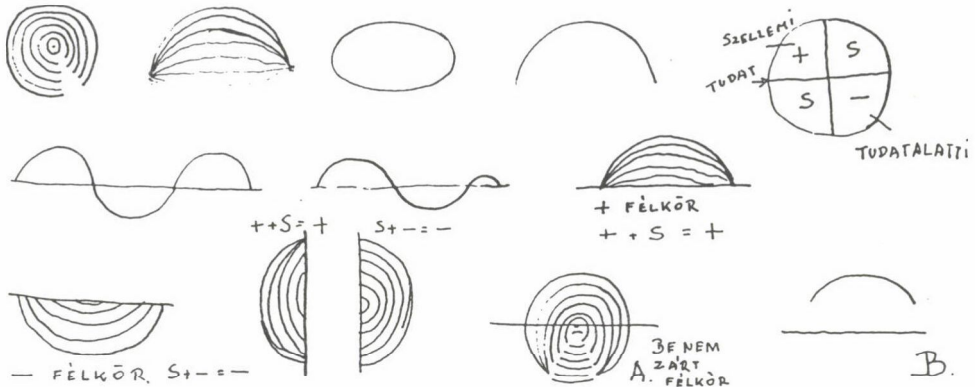
Horizontális-vertikális találkozásánál eseten mindkettő belső feszültsége nő, de közös hatásuk a tökéletesen kiegyensúlyozott nyugalom. A belső feszültség növekedése szellemileg éber nyugalom-jelleget ad. A horizontális és a vertikális egyaránt megtartja önállóságát, aktív egyensúly. A vertikális (szellemi) átvilágítja a horizontális (anyagi) és viszont. Ez biztosítja a teljességet. Így a szellemi már nem merülhet el a tisztán anyagiba. A pont önmagában teljes; a + és - teljes egyensúlya. A horizontális vagy vertikális vonal önmagában magányos, ez a kettősség. Megoldásuk, a horizontális és vertikális 0-vonalának kozmikus relációban való találkozás. Isten-szimbólum, akárcsak a fény. (20. ábra) Színe fény színű. Tiszta, átvilágított



20. ábra

szög felé agresszív, szadisztikus anyagi uralom, a tompaszög felé eltompulás, lezúllás. És minden anyagságuk, agresszivitásuk ellenére erőtlének a derékszöghöz képest. A brutalitás gyengeség. Az agresszivitás erőtlenség. A hegyesszög vagy a tompaszög irányában egyformán az anyagiba való alábukáshoz jutunk. A tér mindig a szellemi öntudat fokát jelenti. Ha az agresszivitás nő a formában, tér-ideje és vele szellemisége csökken. Ugyanez történik az eltompulás esetében is. A hegyes és tompaszögek nagyon jól társulnak. Saját tulajdonságaikkal elszínezik a társ-formát. A 30 fok savas, savanyú. A 150 fok szeszes ital, kávé, nikotin. 30 fok: tapintás: szúrós, hallás: kellemetlen éles, szaglás: szalmiákszesz, színe: vörös, sárga. 150 fok: tapintás: tompa, hallás: mély fa-hang, szaglás: fülledt, tompa; színei barnák.

Görbe vonalak: két vagy több erő hatásából keletkeznek. A szabályos görbék esetében az egyik erő egyenletesen torzítja a másikat. A körmozgás összefügg a derékszöggel statikusságában, zártságában, nyugalomban. A félkör összefügg a diagonálissal; egyensúlyvesztés, anyagi feszültség. A félkör nagy terherbírási, rugalmas. (21. ábra)



21. ábra

A vízszintes pozitív félkör fölfelé dinamikus, és középpontja felé laza mozgást ír le. A vízszintes negatív félkör majdnem teljesen egyenletes belső mozgású, függeszkedő. A függőleges pozitív félkör belső mozgása gyors, és egyenletesebb, mint a vízszintes pozitív félköré. Hidegebb, fémesebb mozgás. A függőleges negatív félkör lassabb belső mozgású, nehezkesebb, puhább, állottabb.

A) Az alsó részén – ahol bezáratlan a kör, ott a démoni uralkodik. A démoni magába szívja a szellemi mozgást, ezért megoldatlan. Bármennyire átéli tehát az ember a tudatfeletti területeket, ha a tudatalatti élet nem megoldott, nem átvilágított, a teljest megvalósítani nem képes. A tudatalatti (ösztön) területeket megkerülni, elnyomni, elfojtani nem lehet, le kell oda menni, meg kell szelédíteni, át kell

világítani. Különben a legmagasabbfokú tér-élmény, űr-élmény sem segít. A tudatalatti elsodorja azt, aki nem veszi figyelembe, még akkor is, ha a tudatfeletti szférákat a legteljesebben éli át. Ez a forma erről beszél.

B) Ahol nem éri el önmaga határát a félkör, ott mintegy felette lebeg. Könnyedség, lebegés, lírai, érzelmi, a szellemi szeretet, a megtisztult asszonyi, hold.

A vízszintes ellipszis összefügg a horizontálissal. Anyagi, meleg, negatív, kevésbé koncentrált, jobb-bal irányú mozgása van, feszültsége gyenge, nem teherbíró. A függőleges ellipszis pozitív, szellemibb mozgása van, hidegebb, feszültsége a csúcs környékén nagy teherbírási, gyorsabb mozgású. Egyenletesebb a belső mozgása, mint a vízszintesnek, egészében véve koncentráltabb.

A kör belső tere meditációs tér, a külső teret kizárja. Önmaga anyagiságától (három dimenziójától) önmaga teljességéig (a belső pontig) folyamatosan mozog. Koncentráció egy pontra, majd meditáció, a létezés teljes feloszlásáig. Koncentráció, tudatunk összpontosítása egy pontra, meditáció, a tudatműködés leállítás, beolvadás a teljes létbe. Vízszintes pozitív félkör: feszült energia indul a szellemi felé, amely visszazuhan eredendő pontjához, jobb-bal eltolódással, az átmérő hosszának különbségével. Közben belső energia elernyedéssel. Idő-tere, a háromdimenzió kiterjesztésének erőfeszítése az átom dimenziói felé, amely azonban sikertelen. A tudatalattit figyelmen kívül hagyja. Hangzás: fém fúvós emelkedő-eső hangzása. Szaglás: virágszag. Íz: csípős, kellemes íz, bor. Tapintás: farostlemez. Befogadás: jól kapcsolódik. A kör színe kék. A vízszintes pozitív félkör: vörös által aktivizált kék. Gyenge fényerővel rendelkezik. A festői elemek tér-idő tulajdonságainak érzékeltetéséhez szükséges a tér-idő probléma közelebbi meghatározása. *Einstein* mondja, hogy a tér és az idő vonatkozásainak tökéletes ismerete elégséges a világ leírásához. Az a távolság, mely egymásutáná különíti el az eseményeket, az idő. Minden létező formának van tehát időbeli kiterjedése. Az időt események népesítik be. „Nincs különbség idő és tér között, annak beszámításával, hogy öntudatunk az idő hosszában mozog.” (Silberstein) Az örökkévalóság, az állandó egyetemes egyidejűség, az örök jelen, ez teszi a tér és idő negyedik dimenzióját.

„A háromdimenziós tény-világ összeomlott, helyébe a nem-euklideszi négydimenziós tér-idő lép.” (Mae-terlinck)

Számomra a kép tér-idő konstrukció. Tér-idő összhang, mely összességében a negyedik dimenziót kell kifejezze; akkor a mű kvalitásos, akkor remekmű. A három dimenzióból való kilépés az ember három pszichológiai síkjának kibontását jelenti (tudatalatti, tudat, tudatfeletti), vagyis a korlátlan kozmikus fény átható erejének alkalmazását. A végtelen nem a véges határtalanul megtoldva végessel. A kozmosz lényege a Semmi. El kell érni a tér-idő és a pszichológiai síkok kibontása során azt a pontot, ahol minden jelenséget fölold és áthat a kozmikus fény, ahol megszűnik a tárgyszerűség és a metafizikai áthatás létrejön. A tér, az idő és a Semmi különböző tulajdonságait hordozzák magukban a festői elemek: a pont, vonal, sík, forma, folt, szín stb. és a kozmikus mozgás minden lehetőségét. A kép tér-idő összhangjának a dimenzió nélkülit kell kifejeznie. Az a tér, melyet egy ember érzékelni és kifejezni képes, egyúttal szellemi öntudatát is jelöli. Végtelen sok tér-idő érzékelhető. Összes érzékelésünk összefügg a tér-idővel. Mi most mindebből kiválasztunk nyolcat.

1. A kő tértudata. Idő-tér nélküli. Lehetőség nélküli. A fekete szín.
2. Vegetatív tértudat. Térről-időről és önmagáról csak tompa tudomása van.
3. Állati tértudat. Dinamikusan mozgó kétdimenziós idő-tér. 3 dim.-idő.
4. Emberi tértudat. Három dimenzió. A síkok lezárják.
5. Álom-tértudat. Föloldja a síkokat.
6. Tudatalatti tértudat. Minden analóg mindennel. Totális egység; kapcsolódások minden vonatkozásban. Analógia.
7. Tudat-feletti tértudat. Sugárzó űr. Az anyag föloldása.
8. Dimenzió nélküli. Időtlen-tértelen. A fehér szín. Lehetőséggel telített.

A vízszintes pozitív félkör tér-ideje a 4-es emberi tértudat felemelkedési kísérlete a 7-es tudat-feletti térig, de visszaesik a 4-es tértudat háromdimenziós világába.

A vízszintes negatív félkör tér-ideje, a 4-es tértudat három dimenziójától az 5-ös álomtudat és a 6-os tudatalatti feltárásáig, innen pedig vissza a 4-es három dimenzióba terjed. Erősen tudatalatti tér jellegű. Hangzás: oboa mély hangjai, szaglás: bomló növény, íz: állott hús, tapintás: nyers hús. Fényereje gyenge. Színe bomlás felé tartó lila, barnás okker. Pozitív ereje a tudatalatti feltárása.

A függőleges pozitív félkör a félkörök között a legtisztább forma, a tudatalatti világ kevésbé démoni területeitől a tudatfelettiig terjed, tiszta, éles, gyors mozgású, de nem tud önmagába záródni, befejeződni. Bejárja a 4-es tér három dimenzióját, az 5-ös álmot és a 7-es tudatfeletti egy részét. Hangzás: fölfelé ívelő hegedű, majdnem az üveghangig. Szag: intenzív tiszta szag, íz: sósborszesz, tapintás: üveg. Színe: fehérrel tört világoskék. Derengő fénye van.

A függőleges negatív félkör idő-tere a 4-es háromdimenziós tértől a 6-os tudatalattiig terjed. Legmagasabb öntudati foka a háromdimenziós végtelen. Hangzás: fa, szag: kutyaól, íz: nyers krumpli, tapintás: kemény fa, színe égetett umbra. Anyagba zárt, tragikus, kínlódó. Fénye nincs.

A) Az alubról nyitott kör tér-ideje a 6-os tudatalatti-tértudatot nem járja be, a többbit mind kifejezi. Mivel a tudatalatti legdémonibb területeit nem tudja átvilágítani, felkutatni, lezárni, élete megoldatlan, dacára annak, hogy a legszellemibb (tudatfeletti) területeket tisztán érzékeli. A démoni elsodorja, súlyos tragédiákba. Kegyetlenség, szadizmus, megoldatlanság. Íz: keserű mandula, szag: szabad levegőről, fülledt, zárt helyiségbe lépve van ilyen szag, tapintás: drót, színe: felső része kék, mely lefelé egyre melegszik, míg végül meleg barnában végződik. Szellemisége felemás: nagy szellemi feszültségek mellett nagy megoldatlanságok. Felső részén némi fény, alul sötét.

B) Körív, mely nem ér le a félkörig. Tér-ideje a 7-es tudatfeletti tértudat. Űrszerű térben mozog, nem nyilvánul meg a sűrű anyagban, Angyal, érzék fölötti létezés szimbóluma. Szellemisége nagy. Színe fény-szerű szürke. A mozgások a nyíl által ellentétükre fordítva rangeteg újabb variációt adnak.

Ellipszis: az összes problémákat felveti, de nem oldja meg, hanem elkeni, zavaros (a „misztikus”, aki összezavar). A materiálison túl megsejt dolgokat; ez indulás a szellemi felé. Szag: áporodott, hangzás: tompa kongás, íz: rágógumi, tapintás: gumi. Tompult szellemiség. Színe: zöldebbarna, fénye nincs. Abszolút önátadó.

Hullámvonal: Mozgása horizontális, vertikális, diagonális vagy szabad irányban képzelhető el. A szabályos hullámmozgások + és – irányban idő-teret és szellemiséget jelölnek a már megbeszélte alapon. Számításba kell venni az egész vonal mozgásirányát is (lentől-fel, jobbról-balra stb.), valamint a mennyiségi eltéréseket a hullámban.

Vonal típusok a különböző érzékelések szerint:

1. faktúra-vonal
2. súly–könnyűség
3. sebesség–lassúság
4. mélység–magasság
5. vonalnyomaték
6. konstrukció

Faktúra. Fémszerű vonal: hideg, ívelt, nagy feszültségű, nagy teherbírású, lehet éles, hegyes, tompa, vagy határozottan tördelt, ellenálló, nem alkalmazkodik. Férfias. (22. ábra.)



22. ábra

Szövetszerű vonal: teljesen alkalmazkodik a környezethez, melybe kerül. Űrszerű lebegés, vízszű lebegés és nehézkedési erő határozzák meg. A nehézkedésben levő szövetszerű vonal, felfüggesztett jellegű, egy vagy két (több) ponton. Az űrben és a vízben lévő vonal áramlás-jellegű.

Körszerű vonal: alkalmazkodásra képtelen, rideg, kemény, törik.

Súly: űrben lebegés – szellemi
tömegvonzás, statika – anyagi
vízben lebegés – dinamikus, szellemi.

A vízben lebegésnek tudatalatti mozgás-jellege van; a végső lehetőségükig süllyedő vonalak.

Sebesség: a letéves sebessége, nyomatéka és a vonal belső tere határozzák meg.

Konstrukciók: kristályok, sziklák, mikroszkópikus lények, növények, élőlények, levegő, víz, tűz, gépi mozgások belső vonalkonstrukciói.

A SÍK

A vonal mozgásából keletkezik a sík (23. ábra, négyzetes sík):

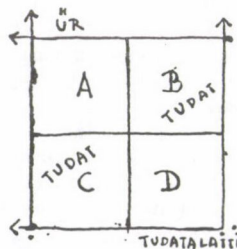
D rész a legsűrűbb, leganyagibb, nagy a teherbírása.

B résznél a függőleges szellemisége átvilágítja a vízszintes anyagiságát.

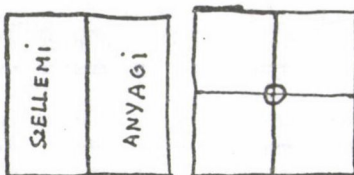
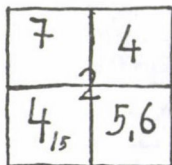
C résznél a vízszintes szellemisége átvilágítja a függőleges anyagiságát. (Ezért a B rész valamivel szellemibb, mint a C rész.)

A rész a legszellemibb, legritkább, csaknem súlytalan térrész.

A négyzetes sík tér-idő felosztása (24. ábra):



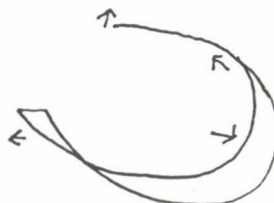
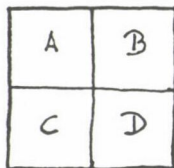
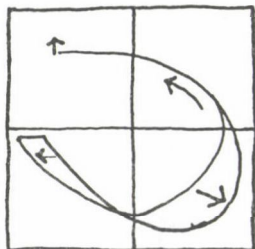
23. ábra



⊕ • PONT TÉR

24. ábra

A négyzetes síknál a síkot lezáró vízszintes és függőleges egyensúlyi, nyugalmi állapotban van. Az egyenlő méretű vonalhosszúság és a hideg-meleg egyenlőség biztosítja ezt, valamint a diagonális (45 fok). Ezért ez az alapsík a legegzaktabb. Fő jellemvonása a nyugodt egyensúly, de belső terében köröző mozgás van, melyet a tér-idő különbségek hoznak létre. Ez alig érzékelhető. Hangzás: összetett, az orgona mély hangjaitól a trombita felső hangjaiig. Íz: paprikás csirke, szag: frissen sült kenyér, tapintás: kemény filc, színe piros. Szellemi öntudata nagy, de nem sugározza ki, szűkszavúság. Jól társul más formákkal. A négyzetes alapsík belső tér-mozgása a már megadott A, B, C, D, szerint alakul. A D terület a leganyagibb, az A terület a legszellemibb, középpontja statikusan áll. (25. ábra)

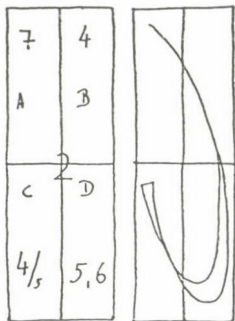


25. ábra

A függőleges téglalap-alapsík. A függőleges elszínezi a négyzetes alapsík nyugalmát, hideg, szellemi törekvés irányába. A szellemi felé törő erő, mely kibillent a négyzetes egyensúlyból, az anyagi létezéssel minden kapcsolatot megszakítani igyekszik. Itt a D rész is sokkal szellemibb, mint a négyzetes alapsík D része.

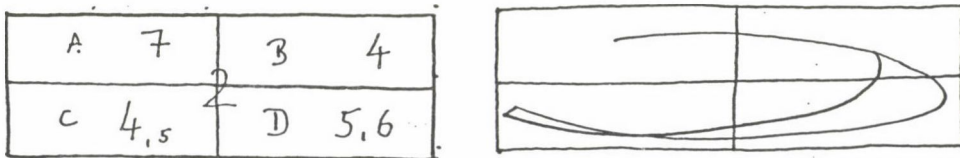
De labilisabb, mert nincs az anyaggal megfelelő kapcsolata. Az összes tér-időt magábafooglalja, de a függőleges mindent elszínez, elhomályosít, álomszerűvé tesz. A szellemi felé való mozgás nem teszi élesebbé a tisztánlátást. Sőt. Függőleges irányban teljes szabadságot enged, vízszintes irányban viszont nagyon korlátozott. Vagyis nem szabad. És csakis a minden irányú teljes szabadság (minden iránytól és korlátozástól mentes) teszi lehetővé a szellemi tisztánlátást. Nem elég tehát az emberi lépték (függőleges, mint az embert kifejező irány), hanem a szerves és szerves tér és idő teljes belső kibontása szükséges. (26. ábra) Hang-

26. ábra



zás: orgona felső hangjai, szaglás: tiszta hegyi levegő, íz: narancs, tapintás: nikkeles bádóg. Szellemi öntudata nem nagy, tekintve vízszintes korlátozottságát. Társulása: kisebb léptékű formák felett uralodni akar, ugyanakkor mély megvetést tanúsít irányukban. Ledobja őket magáról, nem társul, csak kényszerűen. Egyenlő léptékű formákkal szemben idegenkedik. Színe hideg kék.

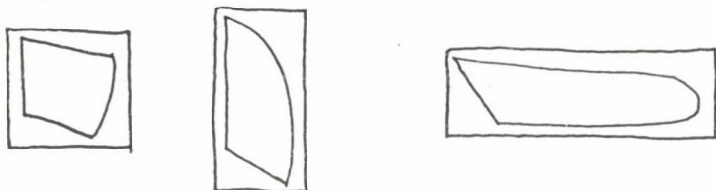
Vízszintes téglalap alapsík. Meleg sík. Itt is jelen van az összes tér-idő, de a vízszintes elszínezi, meleg anyagi értelemben. A föld vonzóereje intenzív, az anyagi és szellemi területek jóval kontrasztosabban jelentkeznek. (27. ábra)



27. ábra

Anyagi felé szabad, szellemi felé nagyon korlátozott. A függőleges alapsík esetében a vízszintes tendenciájú formák összezavarják a síkot, a vízszintes alapsíknál viszont a függőleges formák vesztik el jellegüket, a sík marad. Erőszakos, mindenre kiterjedő anyagiság. Mélysége, magassága csekély, nyugodt, nem szadisztikus. Hangzás: nagybögő mély skálája, szag: száros sült hús, íz: pörkölt, tapintás: bunda, szellemsége tompult, buta. Színe vöröses barna, jól társul.

Az alapsíkok belső tér-mozgása kiegészíthető még síkká, mely az alapsíkkal végtelen sok összefüggésbe hozható. (28. ábra)



28. ábra

- A sík átszellemítése: 1. lebegés
2. térré alakítás
3. fénysíkok mozgása.

A FORMA

- A formáknak három fajtáját különböztetjük meg: 1. űrszerű
2. bekebelező
3. tartó

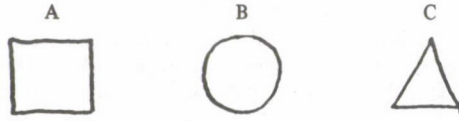
1.	_____	3.	_____	2.	_____
tudatfeletti	_____	tudat	_____	tudatalatti	_____
levegő	_____	föld	_____	víz	_____
megsemmisítő	_____	megtartó	_____	teremtő	_____
szellem	_____	élet	_____	ösztön	_____
fény	_____	szépség	_____	féreg	_____

1. *űrszerű*: tiszta geometrikus formák, tudat feletti térállapotok, űr. Személytelenség. A törvény világa. A formák relációi kozmikus viszonylatokat kell eredményezzenek, csak így válik elevenné az űr. A relációk bármilyen változatosak tehát, törvényszerűnek kell lenniük. Nem törődik a másik két kategóriával.

2. *bekebelező*: A tudatalatti világgal, a víz alatti, a kő alatti, föld alatti étellel tart teljes rokonságot. Ez a formarend szeszélyes, ötletszerű, meghatározója a támadás, félelmetesség, roncsoltság, tragédia és féktelenség. Nem törődik a másik két kategóriával.

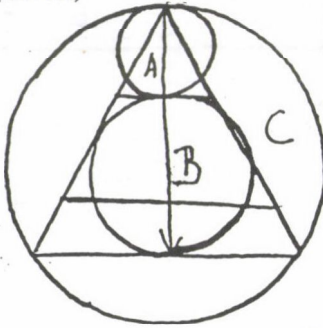
3. *tartó*: Tudat. Megtartó jellegű, kapcsolatot igyekszik teremteni a másik két kategóriával. Konstruktív; alapjellege a vízszintes-függőleges. Törvényszerű, melyet azonban nagyban elszínez a tömegvonzás.

1. Űrszerű formák: Alapformák



Háromszög

Két szabad vonal és egy vízszintes mozgása háromszöget ad (vagy két diagonális és egy vízszintes). A két szabad vonal hidegsége és a vízszintes melegsége közül a vízszintes elszínezi a síkot. A háromszög alapja a vízszintes és csúcsa a pont. A legsűrűbb anyagiságtól a legmagasabb szellemiségig mozog. Szűkülés a pont felé, vagy pontból való kibomlás. Tisztán mutatja az űrből a ponton keresztül történő kibontakozást egészen a legsűrűbb anyagi létig, majd a visszajutást a ponton keresztül az űrbe; ennek minden nehézségét és lehetőségét. (29. ábra)



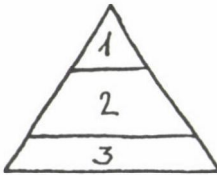
A = ANALÓGIÁS LOGIKA

B = DIALEKTIKA

C = EGYSÉGLOGIKA

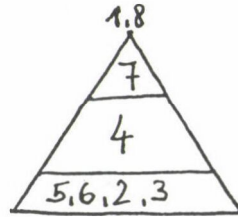
29. ábra

A pont kibontja a létezést a belőle induló függőleges vonal irányában, közben keresztülhalad analógián, dialektikán és eljut a legsűrűbb anyagi létig, a vízszintesig. Majd a vízszintes középpontjából elindulva mindkét irányban terjeszkedni kezd, míg eléri anyagi terjeszkedésének legszélső határát, melyet rendszert tragédiák szabnak meg. Aztán elhagyja a vízszintest (anyag) és elindul belső koncentráción keresztül eredendő alapjához, a meditációs ponthoz. Mindezek egysége világossá válik számára: egységlogika. Majd a pont fényké; az űr teljessé válik. Minderről beszél a háromszög. Minden háromszög külön személyiség. (30. ábra)



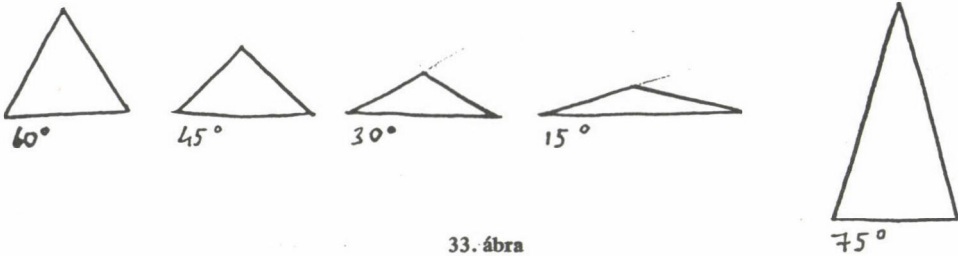
30. ábra

- 1. Tudat feletti
- 2. Tudat
- 3. Tudatalatti



31. ábra

A háromszög tér-idő öntudata (31. ábra) A létező összes tér-időt magába foglalja: 2-es: vegetatív, 3-as: állati, 5-ös: álom, 6-os: tudatalatti, 4-es: emberi, 7-es: tudat-feletti; 1-es és 8-as dimenzió nélküli. Mindebből következik gyors mozgása a csúcs irányába. (33. ábra) A nyíl ezért a mozgás irányának szimbóluma.

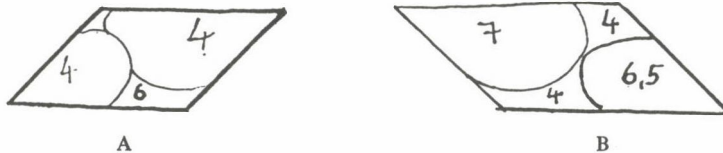


33. ábra

A háromszög megingathatatlan a teljesség bizonyossága miatt. Hangzás: rézfúvós, íz: vodka, szaglás: sós-borszesz, tapintás: fém. Színe sárga. Teljes szellemi öntudatú. 60°-tól a hegyesszög felé: kibillenés az agresszív, önös szellemiség irányába. Önkinzó szerzetes. Önmagát és mindenkit kínzó entellektüel. Az anyagit utálja. A szellemivel szemben is agresszív. 60°-tól a tompaszög felé: anyagiség, elbutulás, eltompulás, agresszivitás az anyagival szemben, a szerzésért, élvezetért. Alkoholmámor, emberölés, tompultság, butaság. Teljes testi és szellemi elzüllesztés. Szín: a hegyesszög citromsárga, a tompaszög felé egyre melegebb, míg 15°-nál meleg barna. A hegyesszög nem társul, fölülnyes, a 60°-os mindent egyenlő módon fogad, egyenértékűen. A tompaszög alárendelődik.

Rombusz

Két vízszintesből és két diagonálisból képződik. (34. ábra)



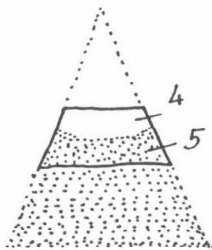
34. ábra

A) Tudat-túltengés, ugyanakkor szellemisége csaknem nulla. A tudatalatti eleven, de a tudat teljesen elnyomja. Vízfejű, degenerált. Mozgása fojtott, súlyos, romboló. A teljes realitás talaján áll. Hangzás: recsegés, szaglás: cserzett bőr, íz: fás karalábé, tapintás: deszka. Színe okker-umbra. Szellemi öntudata nincs. Kapcsolódása: a formák beleragadnak. Tér-ideje 4-es emberi tudat, és valamelyes 6-os tudatalatti tértudat.

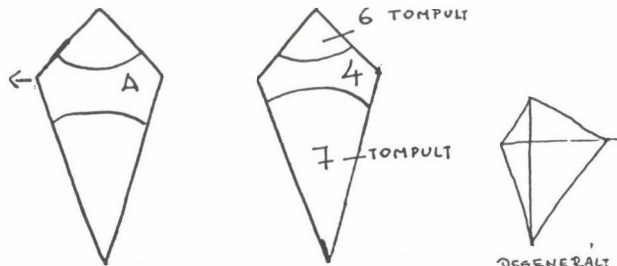
B) Tudat-kontroll gyenge, örültséghez közeli állapot. Degenerált. Lebegő, álomszerű. Hallucinált állapotok. Hallás: elnyújtott hegedűhang, havasi kürt, szaglás: parfüm, íz: édeskés, tapintás: vatta. Színe ernyedt lila.

Trapéz

Olyan háromszög, melynek hiányzik a csúcsa és az alja. (35. ábra)



35. ábra



36. ábra

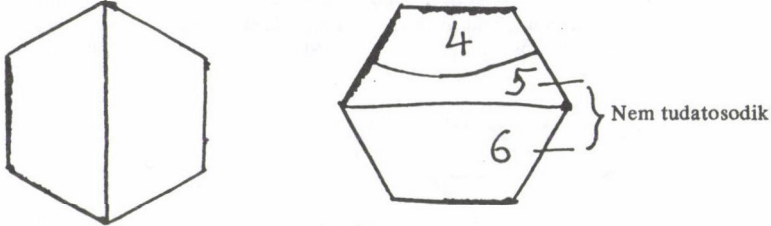
Egyformán hiányzik belőle a tudatfeletti űr, és a tudatalatti mélyréteg, a tudat és némi tudatalatti dominál benne. Ez az úgynevezett egészséges ember, a munkás, aki szeret dolgozni, kicsattan az egészségtől és erőtől. Anyagi erő, biztonság, egészség és semmi szellemi élet, semmi komplikáltság. Semmi szellem, csak anyagi tevékenység. Idő-terében a 4-es háromdimenziós tudat és valamelyes 5-ös tudatalatti, vagyis az egészséges álom szerepel. Hangzás: trombita, szaglás: izzadság, ízlelés: pörkölt galuskával, tapintás: öntöttvas. Színe égetett szíéna. Szellemi öntudata nincs.

Deltoid

Két háromszögből tevődik össze. Egy lefelé irányuló hegyes és egy fölfelé irányuló tompa szögből. (36. ábra) A mozgás irányát a lefelé irányuló szög jelöli. Az alsó háromszög csúcspontja besugározza a szöveget. Színe fehér. A felső csúcspont színe fekete. Két oldalsó pontja jelöli a vízszintes mozgást. Az A terület lassú vízszintes mozgású, majdnem áll. Tudatalatti és tudatfeletti területe egyformán korlátolt, nyomott. Éles, bűnözésre hajlamos forma. A tudatalatti parancsát minden további nélkül végrehajtja. Irracionális jelleget ad neki az alsó pont – önsanyargatás. Ha bármely irányban eltorzítjuk a formát, degenerálódik. Hangzás: klarinét, szaglás: rohadó krumpli, íz: állott citrom, tapintás: kőszilánk. Éles elméjű, szellemileg mégis használhatatlan. Színe zöldessárga, felső része meleg színtől elkoszolódik.

Hatszög

Formaalakító készsége van. Ezért anyagibb a többi formánál. Fügőleges hatszög: létbizonytalanság. Vízszintes: démoni, tompult, elzüllesre hajlamos. A 4-es tér uralkodó, a háromdimenziós. Erős az 5-ös álom és a 6-os tudatalatti is, de az utóbbi kettő nem tudatosodik. Ez nagyban elősegíti az elzülles lehetőségét. A fügőleges hatszögnél a józan ész uralma erős. (37. ábra)



37. ábra

2. Bekebelező formák: 1. bekebelező 2. bekebelezett

A bekebelezett formák három fajtája: A) amelyik maga is bekebelező
B) amelyik nem bekebelező, de szerves
C) szervetlen

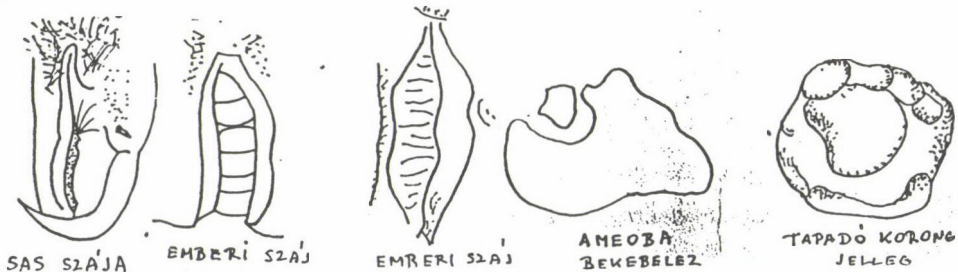
Bekebelező: roncsolt jellege van, amely azonban védett lehet (bőr, szaru)

A) amőba-jelleg: bekebelezés körülfolyás révén (haj)

B) szívókorong-jelleg (polip, húsevő növények)

C) hasadás-jelleg (száj)

(38. ábra)



38. ábra

A bekebelező forma tapadókorong-jellege démonibb, tudatalattibb. Tapadókorong – végbélnyílás – emberi száj repedezettsége. A szőr eredeti funkciója ízlelés és tapintás, a bekebelezés elengedhetetlen része volt. A lepke ízlelő és tapintó szőrei teljes egészükben működnek, kegyetlenek. Az ember hajzata már átvitt értelemben ilyen, ezért körülfolyóbb, amőbaszerűbb. A férgek és rovarok démonikus jellege attól van, hogy mintegy önálló életet élő nemiszervek, szájak, végbélnyílások, csak a bekebelezés funkcióját élik. Az embernél a karok és lábak az amőba mozgását jelentik. A bél, a has a bennük lezajló emésztési folyamatokkal a férgekkel rokon. A száj, a nemi szervek, a végbélnyílás a bekebelezés és a megemésztetlen kiakádása, a szőrzet a tapintó és az ízlelő szőrök csökevénye, a szem az észrevezés. Csupán az agy, a koponya jelent valami mást is, hiszen lényegében még az agy is mohó mindarra, amit feldolgozhat. A nyelv a tapadókorong és az ízlelő szőrök analógja. Minden érzékszerv a bekebelezést szolgálja. Ez az eleven, „nagy” tudatalatti a maga szolgálatába állítja a tudatot, mely olyan, mint a bőrbevonat. A bekebelező forma részleges, sérülékeny, félelmetes, tragikus, kínlódó. Funkciója a zabálás. A bekebelezés hatalmi kérdés, a hatalmi lény démoni lény. A növényvilág ugyanilyen (gyöker: polip-kar, kígyó stb.). Mozgása csúszómászó, siklás, kinyúlás, megnyúlás, hullámzó mozgás, melynek ritmusa a rágással és emésztéssel azonos. A bekebelező forma egyetlen törvénye az analógia.

Kifejezési lehetőségei (gyakorlatok az analógiás életérzés megteremtésére, önmagunkban történő újraki-fejlesztésére):

1. Ha a megszokott környezetbe oda nem való tárgyat helyezünk. A teljesen kifejtett analógiás érzés számára ez banális, és kezdetleges.

2. Több tárgy egymásra montálása. Vagyis egy forma mögött az összes többi forma ott van. És nemcsak megmerevedve, hanem teljes életével vagy életeivel, funkciójával, működésével, mozgásával, eleven létével. Nem a tömegvonzás, vagy testszerkezet szerint, hanem az analógia szerint. Mert itt az idő-tér nem a háromdimenziós, síkokkal elhatárolt, korlátolt idő-térrel, hanem az általunk 6-os tudatalatti tértudatnak nevezettel azonos. Itt megszűnik az elhatároltság, az analógiás forma kozmikus.
 3. A teljes analógiás forma áthelyezése, átszervezése a tudat feletti, sugárzó űrbe. Az átlátszó féregtestek az űrbe áthelyezve fények.
 4. Egy adott forma átalakítása oly módon, hogy teljesen más jellegű forma keletkezik belőle, holott az előző forma belső alakulásának törvényszerűségét teljes egészében figyelembe veszik.
- És mindezeknek lehetséges és elképzelhető összes változata. A gyakorlatok ábrái (39. ábra)



39. ábra

Minden analógiás formának van geometrikusan kikristályosodott része. Ezek a geometrikus területek fontosak. Most csak a szemmel fogunk foglalkozni.



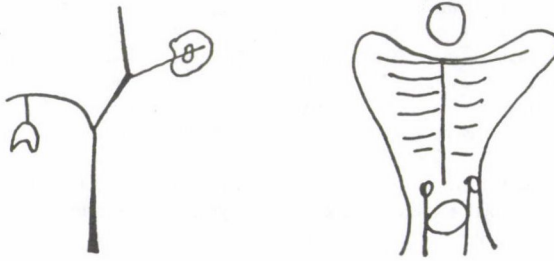
40. ábra

A szem. Környezete a hússal, szőrzettel a női nemi szerv és a szívókorong mohósága, tapintó szőrökkel. A szilva alakú kocsonyás rész az átlátszó féregekkel azonos. A koncentrikus körök űrszerű formák, az értelmezést, a tisztaságot jelentik. Olyan bekebelező forma, mely a vizuális élményeket mohón emészti, de értelmezi is, kapcsolatban az aggyal és az űrrel. Az analógiás formákba beépített geometrikus formák adják azt a konstruktív vázlat, mely tisztán mutatja a kapcsolatot a kozmikus fény-űr és az analógiás kozmikus idő-tér között.

3. Tartóformák

A bekebelező és az űrszerű formarend között állnak, a kettőt összekötni igyekeznek. Pszichológiai síkok közül a tudat (konstrukció). A konstrukció a belső növekedés törvényszerűsége. Minden természeti forma konstruktív. Van tartó konstrukció és a rajta lévő konstruktív forma, melyet hord. Igazi szerepe ott van, ahol a tömegvonzás a legerősebb. Vízalatti térben a jelentősége kisebb, a légüres térben, vagyis az űrben, ahol megszűnik a tömegvonzás, nincs szerepe. Az űr átélésénél a tudat és az „Én” felszívódik, a tudatalattiban viszont a tudat a tartó konstrukció, az tesz különbséget.

A növényi tartószerkezet rugalmas. A virág vagy a gyümölcs lehúzza, letörheti. Az emberi csont merev, a rugalmasságot az inak és izmok biztosítják. (41. ábra) A konstrukció: beépített, teljesen rejtett, vagy megmutatózó.



41. ábra

A vegetatív konstrukció szeszélyes, nem szabályos, nem geometrikus, mert a bekebelezés funkciója alakítja ki.

A tudatfeletti végtelen űr alakítja ki a geometrikus formák konstrukcióját, mely állandóbb, merevebb, mint a tudatalatti konstrukció. Törvényszerű.

1. Lehetséges tartószerkezet nélküli, belső erő szerinti, akadálytalan konstruktív alakítás.
2. Tartó szerkezet köré épülő, akadályozott, belső erő szerinti alakulás.
3. A tartószerkezeten függő belső erő szerinti forma.

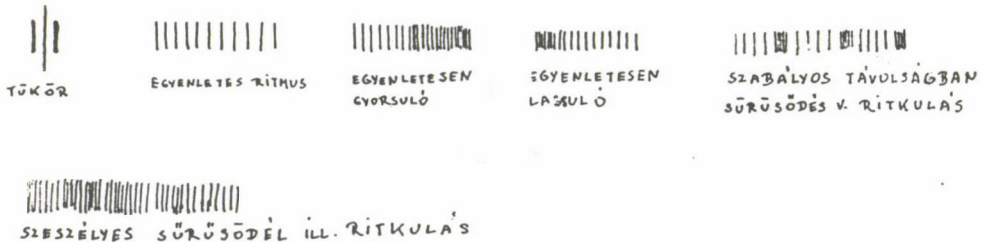
A kristályszerkezet maga a törvény, ez ellen semmit sem tehet, nem is akar (harmónia).

A szerves kiléphet ebből a törvény-rendből, de nem büntetlenül (tragédia, diszharmonia).

A konstrukcióval és a ritmussal összefüggő rend az egyensúly. Szintén a tömegvonzás határozza meg. Ahol nincs tömegvonzás, ott ez a probléma föl sem merülhet. Az egyensúly tökéletes példája a kötél-táncos.

Ritmus

Szabályos vagy szabálytalan ismétlődés. A legegyszerűbb de egyúttal nagy jelentőségű ritmus amikor ugyanaz a forma egyszer megismétlődik. Ez a szimmetria, vagy a tükörkép. Így keletkezik a kettősség, így lesz az egyből kettő. A csillagos ég a vízben, az őszellem a teremtésben ismétlődik, ahol az ismétlés már nem az eredeti, hanem a káprázat, a nem létező valóság (az ősművészet kedvelt ritmusa). (42. ábra)



42. ábra

A következő ritmus egy forma folyamatos, állandó ismétlése, egyenlő módon, egyenlő közökkel. Mértváltozás általi variációs lehetőségek és különböző formáknak a 42. ábra alapján történő variációs lehetőségei. A nyugalom elvesztése mozgást eredményez, mely ritmus alapján történik. Ez a ritmus szubjektív, a személyiség milyensége határozza meg. A spontán firkálásban a gyermekkori mozgásélmény jelentkezik. A kozmikus ritmusba az ember lélegzéskor – mely aktív cselekvés és visszahúzódás – a nap-szakok váltakozásakor – éjjel és nappal; alvás és ébrenlét – kapcsolódik be. Nincs objektív ritmus. A tudatfeletti fény-űr ritmustalan tágulás. A személyiség ritmusa a nappali tudat mozgásából tevődik össze. A tudatalatti ritmus felé az álmon keresztül közelíthetünk, míg csak föl nem tárjuk a mélytudat ritmus-folyamatait.

A képen mindenfajta ritmusnak szerepelnie kell. A képnek összességében a tudatfeletti fény-űr ritmustalanságát kell kifejeznie, mely a negyedik dimenzió formája. A szubjektív ritmusokat a vágyak határozzák meg, a kozmikus ritmusba a vágyak felfüggesztése árán kapcsolódhatunk bele.

A) megszakított ritmus

B) összefüggő ritmus

A tudatalatti mozgása. A nedvesen síklótól a csuklásszerűen hullámzóig terjedő ritmusokat mutatja. Elfolyóan kinyúló, összefüggő ritmusok.

Tudat. Egyéni ritmus. A személyiség határozza meg. A tudat, melyet a külső világ és az ösztönök határoznak meg, megszakított ritmusú.

Tudatfeletti. Az összes síkok ritmusának harmóniája. A szférák zenéje. Ezt érzékelni csak az képes, aki kibontotta és átvilágította mindhárom pszichológiai síkját.

A TÓNUS

Fény-árnyék. 1. Külső fény-árnyék

- a) természetes
- b) mesterséges

2. Belső fény-árnyék

A fény és az árnyék a formákat föloldja. A fény fölszívja, az árnyék beburkolja őket.

A *belső fény* a végtelen tér fölfokozása (kitárulkozása) fénné. Dimenzió nélküli. Forma nélküli. A *belső fény* időtlen-tértelen, túl van időn-téren. Az idő-tér belőle születik a pont keletkezésekor, mely az első forma. A *belső fény* árnyék nélküli. A megnyilvánult *belső fény* árnyéka a halál. A *külső fény* árnyéka is a fény megszűnése, halála. Az élet a fény, a nap. Az árnyék a halál, sötétség, démon, tudatalatti. Ha a fényben haladok előre, fénné válok, megszűnök létezni, felszívódom. Ha az árnyékban haladok előre, beborít a sejtelmes-sokrétű lét, titokzatos összefüggésekkel, de nem szűnök meg lenni, létem nem oldódik fel. A *belső fénynek* nincs színe, formája, árnyéka. Vizuális megjelenítése a szín, fény és árnyék által történik, valamint a formák által. A fény-árnyék a színerőt megszünteti, elszűrkíti, a színtelen felé viszi. A szín a fény materializálódása. A levegő fölbonthatja a színtelen fényt alkotóelemeire. A fény materializálódása kíméletlen, démoni jelleget ad a fénynek (*Matta, Soulages*), míg ha csak annyira materializálom, amennyire feltétlenül szükséges, hogy a *belső fény* kifejeződjön, szelíd és fölold (*Tobey*). A színtelen fény kapcsolatba kerül a tárggyal (levegő, fa, fém stb.) s ezáltal alkotóelemeire hull. A szín tehát részleges és materiálisabb, mint a fény. A szín a fény legmateriálisabb formája. A színek különböző fényerőben részesülnek. Minden színnek megfelelő fény is van (színes fény). A barna és a fekete azonban rendszerint fénytelen, a tudatalattival van kapcsolatuk, mágikus színek. A szín megnyugtatóbb, mint az ugyanolyan színű fény, amely kegyetlenebb.

Tudatalatti – árnyék – meleg színek – színes fények.

A szín kifejező ereje a káprázat. Ezen keresztül fejeződik ki a teljesség. „A fény első megzavarodása a fehér” (Goethe).

A *szürke* különböző mennyiségben tartalmaz fényt és árnyékot. A teljes fény-árnyék nem tulajdona; ezért megoldatlan. Különböző fényerejű szürkék vannak. A szürkék fényereje és a színek fényereje között kapcsolat van.

A színek személyisége (színerő) uralja a bennük lévő fényerőt. A fény dimenzió nélkülsége álomszerű föloldottságot eredményez. A fénynek van olyan pontja, ahol mindent világosan, éles tisztasággal megmutat (tudattal kapcsolatos). Végső formájában mindent felold, vagyis a végső összefüggéseket mutatja meg (tudatfeletti kapcsolatos). Tisztaság, érzelménküliség. Ha két ellentétes szín kioltja egymást, szürke keletkezik. A szürke negatív-passzív, a szín pozitív-aktív.

Faktúra

A pszichológiai síkoknak megfelelően három különféle faktúrát különböztetünk meg:

1. Tudalatti
2. Tudat
3. Tudatfeletti

1. Tudalatti: varangyos béka, tengeralatti lények, göröngyös, csúszósan sima, átfolyó, analóg faktúrák. Bő anyagiség, roncsoltság.

2. Tudat: ugyanaz, mint az előbbi kategóriánál, csak különválasztva és sokkal szárazabban (varangyos béka ott – fatörzs itt).

3. Tudatfeletti: kapcsolat a kristályokkal, világos szerkezettel, tiszta, egzakt, száraz, sima felülettel.

A faktúrával súlyt, mozgást, épséget, roncsoltságot stb. lehet kifejezni.

A vékonyan festett és csupán szemmel „tapintható” faktúra egyenértékű a vastagon fölrakott „kézzel is tapintható”-val.

A szín

A szín egyidejűleg személyes és személytelen, mindenfajta élmény hordozója. A szín nem tárgy és nem absztrakció, hanem a testi és a szellemi áthatásának élménytartalma. „Az egész áthatásának” kifejezője.

A fényből bomlik ki a színek világa. A színek anyagibb természetűek, mint a fény és különböző mértékben tartják meg a fényerőt.

A fény tér-időt jelent (fény-űr). A fekete a „lehetőség nélküli” tér-idő. Köztük feszülnek a színek, melyeknek tér-ideje függ a fény-erőtől.

A színt két részre oszthatjuk: 1. fényerő
2. színerő

Amilyen mértékben elszínesedik a fény, olyan mértékben növekszik anyagi energiája és asszociatív jellege. A színpszichológia is erre az asszociációra épül.

hang – zene
tér – építészet
plasztika – szobrászat
szín – festészet.

A fény a teljesség, a szín a személyes.

Ez a személyes jelleg asszociálható és összefügg minden más személyes jelleggel. A festő személyiségét elsősorban és legérzékenyebben a színvilág fejezi ki. A színnek nincs formája, nem határolt, lezárt, hanem önmagában határtalan. Konstrukciója a szín és a fény ereje, mely egyúttal tér-idejét is meghatározza. A szín tér-idejének konstrukciója a színerő és a fényerő. Ez egzakt. Tehát pusztán színfoltokból felépíthető egy olyan egzakt, konstruktív rend, mint amelyet *Mondrian* formákból hozott létre. A színkonstrukció tér-idő konstrukció. Minden szín végtelen és határtalan érzést kelt az emberben. A szín a forma végtelenné tétele. A forma mindig elhatárol, kirekeszt; az analógiás forma (mely a végtelenségig asszociálható) és a geometrikus forma is, és a nem konkrétan lehatárolt, hanem foltszerű forma is, melynek határai elmosódott átmenetet képeznek. A formakonstrukciónál a tömegvonzás hat. A színkonstrukció energiákban jelentkezik.

A szín növeli a forma intenzitását. Minden festő más színkonstrukciót épít.

Két jelentős formatípus van: lineáris (grafikai) és
folt-forma.

Lineáris: görög művészet, gótika, reneszánsz, klasszicizmus, geometrikus absztrakció.

Folt-forma: az ősember művészete, japán tusfestészet, romantika, impresszionizmus, taszizmus.

A kettő keveredéséből még sokfajta átmenet keletkezett.

Azt a kozmikus jelleget, amit a lineáris forma formarelációk által ér el, a festői forma a színenergia és fényenergia egzakt konstrukciójával építi fel.

A geometrikus formák személyes jellege a szín személyes jellegével analóg. Egy színen belül a hideg kozmikusabb, a meleg anyagibb. A fény és árnyék egy színen belül kozmikus jellegű. Az adott tónus hideg, illetve meleg színnel kifejezve újabb tér-időt eredményez.

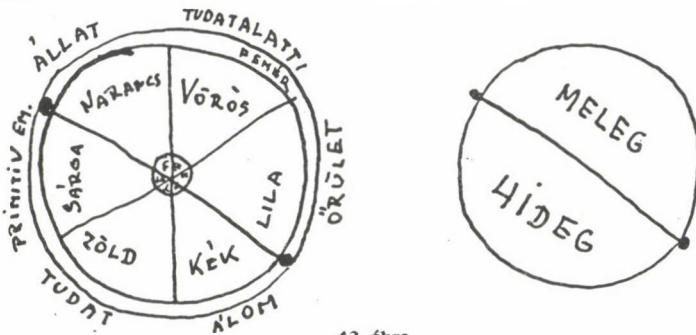
A tér-idő a színnel kapcsolatban:

- | | |
|---------------------------------|------------------------|
| 1. a kő tértudata – | fekete |
| 2. vegetatív-tértudat – | barnák |
| 3. állati tértudat – | narancstól a cinóberig |
| A. a primitív ember tértudata – | sárga |
| 4. emberi tértudat – | zöld |
| 5. álom-tértudat – | kék |
| 6. tudatalatti-tértudat – | krapplakk |
| B. az örült tértudata – | lila |
| 7. tudat feletti tértudat – | fehér |
| 8. dimenzió nélküli – | fény. |

Egy színt amilyen irányba viszek, olyan tér-idő konstrukciót építek. Meghatározó még az is, hogy az egész képet tónusban a világos vagy a sötét skálán tartom-e.

A meleg skála az állattól az egészséges ember tértudatán keresztül a tudatalattiig és az örületig képes a kifejezésre.

A hideg skála a primitív embertől a tudatoson keresztül a szellemi emberig képes a tértudat kifejezésére. (43. ábra)



43. ábra

meleg szín ↔ fény
 hideg szín ↔ fény
 meleg hideg szín ↔ fény

az egész képre jellemző ezek szembeállításának módja

A tört szín megtöri a színerőt a fény javára. Vagyis átmenetet teremt a teljes szín és a fény között. A tört szín használata tehát szükséges a színösszhang megteremtésénél.

Tudatfeletti – tudat – tudatalatti

Fény – tört szín – egész szín

A fehér felé törés fény-gyengédség. Egy szín kibontása minden irányban tört szín jelleggel bír.

A szín pszichológiai tulajdonságait kifejező táblázat

Sárga: életkedv, vidámság, jó hangulat, világosság, akarat (mint én-te egyensúly és igazság), érzékelés, mozgásenergia, változatosság, intellektuális igazságosság pusztá belátásból, okosság, ügyesség, idő.

Narancs: büszke intellektus, törtetés. Asztrológiai égitest: Merkúr.

Vörös: izzás, harag. (Rózsaszín: odaadó, de értékelő szeretet), érzéki önös szeretet, potenciális energia, mérlegelés, ítélkezés, értékelés, konstruktív gondolkodás.

Lila: kultikus áhitat, ünnepélyesség, magasztos, önzetlen szeretet, örület.

Kék: komolyság, tisztaság, bensőségeség, távlat, földfelettség, testetlen messzeség, érzékfelettség, önelgyőzés, odaadás, formaérzék, lelki mozgás, fantázia. Asztrológiai jel: Vízöntő.

Zöld: szimpátia, idomulási képesség, szenvedélytelenség, szenvedélytelen nyugalom, szenvedélytelen tudomásulvétel, önmagába merülő szemlélődés, kontempláció. Asztrológiai jel: Hold.

Szürke: önzés, hatalomvágy, anyaghoz kötött, egocentrikus érzékiség, korlátozottság.

Fekete: minden lehetőség nélküli.

A szín kapcsolatban áll összes érzéklésünkkel és ezeknek megfelelő tulajdonságai vannak, pl. könnyűség-súlyosság, gyorsaság-lassúság, üvöltés-suttogás, frissesség-szárazság, mélység-magasság.

III. A művészettörténetből önkényesen válogatott analízis, bevezetéssel

Az „absztrakt” és „figuratív” művészet problémái másképp vetődnek fel most, mint bármikor eddig. A művészetben az „áthatás” megteremtése az, ami az új szemléletnek megfelelő, a kialakuló egységlogikának. Vagyis a három pszichológiai sík teljes kibontása és a tudatfeletti fény-ürrel való átvilágítása. Az embernek van ösztön-síkja, biológiai síkja, érzelmi síkja, értelmi síkja, kifejező (alkotó) síkja, és fény-úr síkja. A tudatfeletti fény-úr minden síkot átvilágíthat. Ez a teljesség. Amikor az ember ismeri összes pszichológiai síkját, és azt átvilágítja a tudatfeletti fény-úr síkkal. A művészet személyes ösztönélet átvilágítva a fény-ürrel. S mennél átvilágítottabb, annál jobb. Az áthatás, amikor kiderül, hogy mindennel azonos vagyok, de differenciáltan azonos. Ahol a különbségek (és nem ellentétek) az azonosságon belül megmaradnak. Tehát minden történés három síkon játszódik le: a tudatalatti, a tudat és a tudatfeletti síkján. A tudatfeletti fény-sík a személyiséget teljesen átvilágíthatja, ezért a személyes élményvilág kifejezni képes a tudatfelettit. A személyiség tehát több, mint individuális. A fény-úr alakja a személyiség, mely személyiség teljes kibontása túljut az individuális tudaton és melyet magába foglal. A teljes a szemé-

lyesben jelenik meg, melynek eredete az univerzum. A művészet személyes formajegy, ösztönéletből, ösztönélményből, konkrét testi tapasztalásból származik. Személyes formajegy, melyet át kell világítani az univerzum fényé. A fényűr nem oldja fel a tudatalatti vagy biológiai síkot, hanem átvilágítja. A fa koronája fénnel világítja át a sötétben élő gyökereket. Az ember és a művészet belső válságokon keresztül fejlődik. A teljes ember válságai gyarapodnak, de azokat vállalja és fénnel átítatja (Pl. Krisztus megkísértése, gyótródései az Olajfák hegyén vagy a Golgotán).

A forma nélküli állapot nem feltétlenül magasabbrendű a személyesnél. Ha szemléletünkben az „áthatás” létrejön, ha képesek vagyunk a formán „átnézni”, úgy felismerjük, hogy mind a formával bíró, mind a forma nélküli élmény relatív. Ha szemléletünk csak a materiális testre, a fizikai jelenségekre, a formával bíróra korlátozódik és ezt tartjuk egyetlen valóságnak, korlátozottakká válunk (a pszichológiai síkokról így csak a tudatot realizáljuk és a tudatalatti és a tudatfeletti síkok fölismerhetetlenek maradnak). Ha a három pszichológiai sík közül csak egyet realizálunk, legyen az bármelyik, korlátozottsághoz jutunk. Mindhármát realizálni kell, ez az „áthatás”.

„A sötéttségben időznek azok, akik a világot tisztelik, de még nagyobb sötéttségben időznek azok, akik egyedül a végtelenséget tisztelik. Aki azonban mindkettőt magáévá teszi, megváltódik a haláltól a véges ismeretében és halhatatlanságot nyer a végtelenség ismeretében”. (Isa Upanisad)

„A földről az égbe emelkedik, azután ismét a földre leszáll, a felső és az alsó erőket magába szívja. Az uralmat az egész világ fölött így nyered el. E perctől fogva előled minden sötéttség kitér.”

„Minden erőben ez az erő ereje, mert a finomat legyőzi és a nehezét áthatja.” (Hermés Trismegistos)

A tudatfeletti fény-űr átélése a felszállás, (a földről az égbe emelkedni); a fény-űrrel átvilágítani az összes többi síkakat a „földbe visszafordulás”.

„Ereje tökéletes, ha a földbe visszafordul.” (Hermés Trismegistos)

Ez a „középső út”, amely nem vész el a végletekben, sem a végesben sem a végtelenben.

Az individuális áttörése a tudat fölöttibe megtörtént (Mondrian) viszont a tudatfelettiiben maradni korlátozottság és önámítás. A teljességben vonatkozások vannak. Az egység nem kvalifikátlan egység, nem szünteti meg a különbségeket (nem egyformaság), de végtelen személyesség is. A végtelen fény-tér a végesben, az alakatlan az alakban, az időtlen az időbeliben, az örök a pillanatban, a világeletti a világban, a személytelen a személyesben él.

A látszatra kibékíthetetlenül egymással szemben álló KETTŐSSÉG megszűnése nem differenciálatlanságot jelent, hanem a három valóságsík kibontását. Ahol a „kizárt harmadik” érvénye megszűnik.

Ahol az „áthatolás” megvalósul.

Az absztrakt művészet megteremtette a kapcsolatot a tudatfelettiivel (neo-plaszticizmus, szuprematizmus).

A szürrealizmus megteremtette a tudatalattival a kapcsolatot (expresszionizmus, dadaizmus, szürrealizmus).

A tudat művészete a naturalizmus, a klasszicizmus.

Meg kell teremtsük a transzcendentális realitást.

Ahol mindhárom valóságsík kibontott. Ahol állandó kapcsolatban leszünk a fény-űrrel, a tudattal és a tudatalattival is. Ahol a személyes átvilágított ösztönélményen keresztül adunk formát az univerzumnak. A külső világ nem különbözik a belső világtól. Az ember maga a világ. Nem lehet a művészetet és a természetet szembeállítani. Aki menekülni akar a világból, mindebből nem ért semmit. Aki ragaszkodik a világhoz, mindebből nem ért semmit.

„Ami lent van, az megfelel annak, ami fent van, és ami fent van, az megfelel annak ami lent van, hogy az egyetlen varázslatának műveletét végrehajtsd.” (Hermés Trismegistos)

Aki bármelyik valóságsíkját elnyomja, az elszárad. A teljesség kitarulkozás. A művészetből a külvilágot tehát nem kapcsolhatjuk ki. Meg kell tanulnunk minden tárgyat úgy látni, hogy az tárja fel előttünk szürreális-tudatalatti és kozmikus-tudatfeletti létezését, vagyis teljes létét, kapcsolatát minden „mással”. Olyan vizuális jeltünk lesz róla, amely egyszerre szürreális, tárgyi és kozmikus. Egy jel, amely nem csak szürreális, vagy csak tárgyi, vagy csak kozmikus (absztrakt), hanem mindez egyszerre, vagyis létrejön a transzcendentálisan reális jel. Mint csak tárgy (csak tudat-sík) megszűnik létezni, és mint „forma”, univerzális és szürreális forma kap életet. A transzcendentálisan reális forma föl sem veti az „absztrakt” vagy „nem absztrakt” problémáját. Ez olyan forma, amely minden részletében az „egész” világ kell legyen. Minden realitás közös struktúrája. Amely a világ egységét kell kifejezze. Az egész világ jelenlétét a legkisebb részben is. A végtelen része egyenlő az egészszel. Analógiás forma. Helyesebben: differenciált analógia. Ahol egy tárgy mögött az összes többi ott van teljes, mozgó, változó sorsával. Így újra felszabadulnak a jelek. Megszűnik a monotonía. Ösztönlétem, testi, érzéki kapcsolatom a tárggyal, és mindezen keresztül a fénnel, térrel, űrrel, semmivel, megteremti az egyformán személyes és univerzális jelet, mely a tér-időnek egymáshoz és a semmihez való viszonyát fejezi ki.

Az embert ki kell békíteni a világgal, melyben él. Nem fulladhat bele sem a tárgyba, sem a kozmoszba. A létezés minden síkja önmagunkkal azonos. Mindez nem sematikus, felületes, általános formajegyeket eredményez, hanem a világ kikristályosodott szerkezetű, közös struktúráját, mely egyformán személyes és univerzális.

A kettősség az ösztön és a tudat, a természet és művészet, a férfi és nő, az úr és a forma között csak lát-szólagos. Mindez tulajdonképpen differenciált egység. Ahol egy forma önmaga és tökéletesen más, és mind a kettő. Mint pl. *Arp*-nál egy forma egy amőba, és egy akt, és mind a kettő is egyszerre.

„Ahogy minden dolog az egyből származik, az egyetlen gondolatból, a természetben minden dolog átvitel az egyből keletkezik.” (Hermés Trismegistos)

A transzcendentálisan reális jeggyel a belső és külső világon, a tudatalatti, a tudat és tudatfeletti világon keresztül, mely maga az ember, az ember önmagát teremti, mely mindennel összefüggvén, a hatalmi ember megszűnését eredményezi. A művész tehát nem hatalmi ember. A művész szellemi ember. A hiúság örületét meg kell szüntetni a „látásban”. Az embert ki kell békíteni önmagával és a világgal. Az út ehhez önmaga teljes feltárása. Az egységlogikának megfelelő érzékelést a művészet teremti meg, s mint imaginatív kép fejt ki hatását, s az oly régóta visszasóvárgott aranykor békéjét újra megteremtheti.

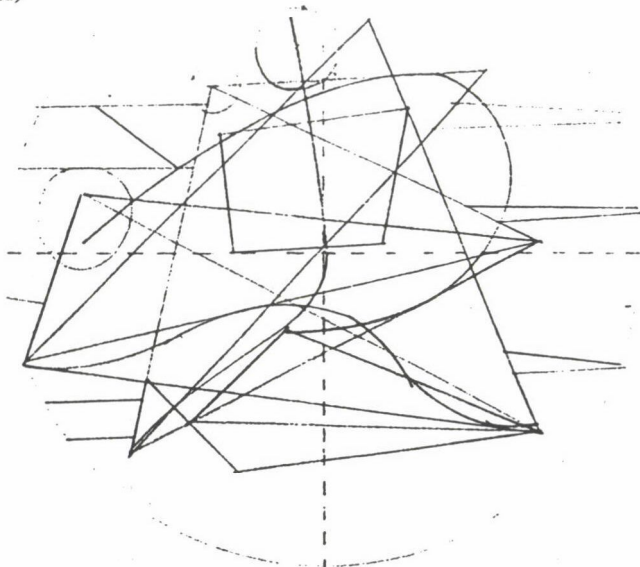
Üresség – tér – tudat – tudatalatti

Fehér vászon – absztrakt művészet – klasszikus művészet – szurrealizmus

Egy „ló”-nak geometrikus, kozmikus konstrukcióján és relációin, háromdimenziós formáján keresztül érzékelni a szürreális világot teljes analógiájában, egyszerre egy pillantásban s a mindennek megfelelő színvilágot is, ez az új látás.

Az individuális tudat, az univerzálisan átvilágított teljes személyiség s a kozmikus fény-tér egysége ez, mely lehetővé teszi minden festő személyiségének teljes kibontását. A geometrikus formák, amennyiben személyes-, érzelmi-, vágy-életet tartalmaznak, szürreálisok, és amilyen mértékben önmaguk vágytalanságával viszonyban állnak – mi van bennük túlsúlyban – jelöli öntudatukat. Másfelől a szürreális formáknak is van geometrikus, kozmikus szerkezetük. És a tudat is tartalmaz mindkettőből valamennyit. Az ember három síkja egymástól elválaszthatatlanul összetartozik, s kibontani valamelyiket is teljes mértékben csak úgy lehet, ha vele egyidőben kibontom a másik kettőt is.

A művésznek érzékennyé kell magát tennie, hogy a teremtő folyamat átáramolhasson rajta. Fényforgás. *Raffaello* (44. ábra)



44. ábra

Raffaello *Madonna d'Alba* (1511) című képének geometrikus, kozmikus konstrukció-relációi láthatók itt. Ez a kozmikus viszonylat adja a kép tényleges kvalitását, mely a háromszögek tér-idő viszonylataira épül. Az anyag átszellemítése ennek megfelelő, s mindezt csak beborítja a háromdimenziós tér és forma, de eltüntetni nem tudja. A kép emelkedettségét, szellemiségét a belső konstrukció biztosítja, amit csak észlelni tud a külső.

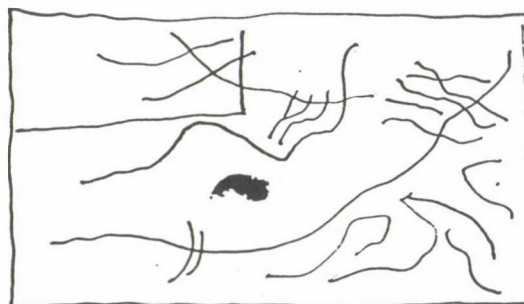
Grünewald (45. ábra)

Szent Antal megkísértése c. képénél a geometria másodlagos (be nem zárt oválisok). A vonalak mozgása kozmikus, de a törvényszerűség a bekebelezés belső mozgásából adódik. Analógiás formák.



45. ábra

Courbet tipikus tudat-sík realizáló. (46. ábra) A tudatot főleg a tudatalatti uralja, amiről azonban nem tud. A tudatfelettit megsejti, de egyiket sem tudja kibontani, megoldani. Mert csupán a különlevő, elhátárolt tárgyon belül sejt valamit. Rokonsága a trapézzel.



46. ábra

Az ősművészetnél az analógiás-szürreális formákat geometrikus formák fejezik ki. Vagyis tudatfelettvé van átrendezve, de a tudat is benne van, hiszen fölismerhető a madár, kígyó stb. háromdimenziós jelenléte is.

A japán festészetben a folt, mint szürreális, analógiás forma van föloldva a fényben, az űrben és a háromdimenzió is jelölt. Ezeknek megfelelő idő-tér. A sík némi fényvel átitatva kifejezi a tudatfelettit, a foltok a szürreális analóg teret, a vonalrend az éles tiszta tudatot, a figurák a három dimenziót.

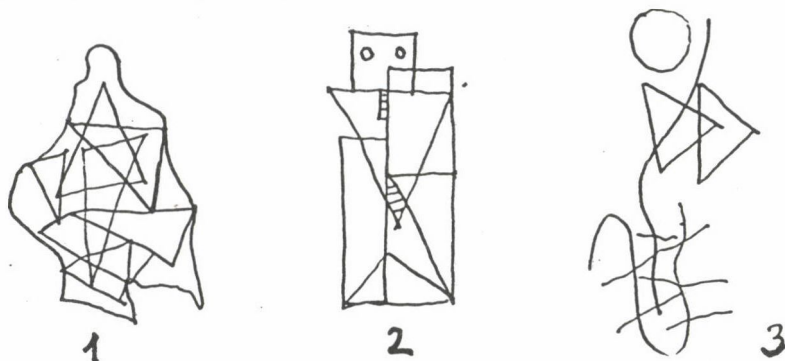
Mexikó. A fény mint démoni, aktivizálódott színek. A relief formarendszere a tudatalattinak megfelelő. A körplasztika tömbje nyugodt. A geometrikus formák szürreális értelemben aktivizálódnak.

Van Eyck: gyémánt fény.

Impresszionizmus. Forma nélküli festészetre törekedett, ahol a színerő, az atomisztikus formarezgések és a fény játssza a legnagyobb szerepet.

David: tudás, átélő képesség híján. Nincs közvetlen kapcsolata az intuitív és testközelségű, a természetet kialakító teremtő erőkkal.

Kubizmus: A tárgy szerepe megszűnik, és helyét a mozgó tárgy-tér relációi veszik át. Szerkezeti gerince a függőleges mozgás. Eszközei: pont, fény, vonal. (47. ábra)



47. ábra

1. Raffaello eltakarja a kozmikus kristálytisza geometrikus szerkezetet, amely azonban érintetlen marad.
2. A szintetikus kubizmus eltárgyasítja a kozmikus szerkezetet. Innen érthető *Malevics*, *Mondrian*, *Herbin* stb. törekvése ennek az eltárgyasult kozmikus formának fölszabadítására.

3. *Kandinszkij* a festői elemek belső életét ismerve, a belső érzelmi azonosság alapján dolgozik.

Mondrian. Felszabadította a festészetet a tárgy uralma alól. Formái és formarelációi a tudatfelettit fejezik ki. De saját tudatalatti világának kibontatlansága és megoldatlansága ezt megbolygatta, s ez utolsó képeinél látható (*Victory boogie-woogie* 1943–44). A geometrikus festészetnek a kubizmustól Malevicsig fő addicionális eleme a négyzet-téglalap.

Expresszionizmus: vonalrendszere érzelmi hullámzásokat hord. Foltrendszere nagy érzelmi életet mutat, színvilága roppant kifejező. Megtartja a háromdimenziós szemléletet, de minden tárgyat torzít. A tárgy és az ember (mint kettősség) viaskodása. Az automatizmus bizonyos foka már itt megjelenik. Felszabadul a festői elemek belső tulajdonsága, és a szín belső érzelemhordozó világa. A kubizmus tudat-és tér-felszabadító. Az expresszionizmus lassan elveszítette a tudattal és a természettel a kapcsolatot és létrejött a szentimentalizmus.

Chirico: a tudatalatti analógiás formarend ugyanannyira kozmikus, mint a tudatfölötti. A fény-élet árnyéka a halál. A fény mozoghat, sebességet kaphat, vagy teljes egyensúlyban az árnyékkal, mozdulatlanul állhat. Lokálszínek, amiket átítat a fény. Differenciált végtelen tér-idők; geometrikus és szürrealis formák, fény-árnyék mozdulatlanság biztosítja az egész időrendszer mozdulatlanságát. A festészetben nem a tárgy használata jelenti a tárgyiasságot, hanem a festői elemek használatának jellege.

Tárgyszerűség: csak a tudat-sík realizálódik a maga elkülönítettségében. A tudat-sík helyes használata a születő-meghaló idő-perspektíva, a tudatfeletti és a tudatalatti kozmikus végtelenbe belekapcsolva. A tudati forma prizma, melyen át az örökkévalóságba tekintünk. Állandó kapcsolatban kell lenni az összes síkokkal. Fényforgás.

Max Ernst: a formába való behatolás, a belülről történő kibontás. A pszichológiai behatolás és az analógia kibontása.

Tanguy: csend. Megtanulandó a végtelen idő-terek megállítása. A csend.

A szürrealizmus kialakulása:

érzelem-fölszabadítás
a tudatkontroll elvetése
álmfestés

szürrealizmus (mélytudat)

- expresszionizmus.
- dadaizmus
- tárgyas szürrealizmus, *Salvador Dalí* naturaliz-musa
- Tanguy. Teljes analógiás forma. Kísérlet az összes síkok összekapcsolására.

Tasizmus: kapcsolatban van a szürrealizmussal. Megfogalmazása foltszerű, nem formaszerű, tépett felület, vonal. Az analógiás szürrealis formának kozmikus vonal- és folt-mozgással átalakítása. A megszámlálhatatlan vonalrengés pontrezgéseket kelt, amit fényhatássá változtat a fehér, sárga és ezüst szín (*Pollock*). A fény mellett árnyék-színek, foltok halál-jellel. Atomisztikus, apró forma-fény, vibrációt teremt.

A tudatalatti feltárási folyamata: érzelem, tudatkontroll hiánya, álom, analóg forma belső kibontása, kozmikus mozgássá alakítása, atomisztikus forma-fény rezgés, fehér sík.

A tudat feltárási folyamata: a belső és külső világ elkülönítése, a külső világ megfigyelése, doboz-tér, az elkülönítés fokozódása a kvalitástalan naturalizmusig, ahol a művészet megszűnik. (A perspektíva idővé átalakítása – egy meglévő pontot a megsemmisülésig viszek. Születés-halál.)

A tudatfeletti feltárási folyamata: mozgásban látás, a geometria eltárgyasítása, a tárgy alól fölszabadulás, a tárgyszerűtlen érzékelés alól történő teljes fölszabadulás, fehér sík. Pollock működése az analógiás szürrealisztikus formától a fény-síkig terjed.

A művészet a fehér vászonnal kezdődik és ott végződik. A művészet a két fehér vászon közötti terület. A művészetnek ki kell bontania az összes pszichológiai síkokat, valóságokat. Feladata a személyes lét teljes kibontása. Teljes kibontása, mert ha csak egy valóságsíkot bontunk ki teljesen, akkor eljutunk az elszáradáshoz, a művészet megszűnéséhez. Az „áthatolás”, a valóság ténylegesen helyes szemlélete megteremt a transzcendentális realizmust.

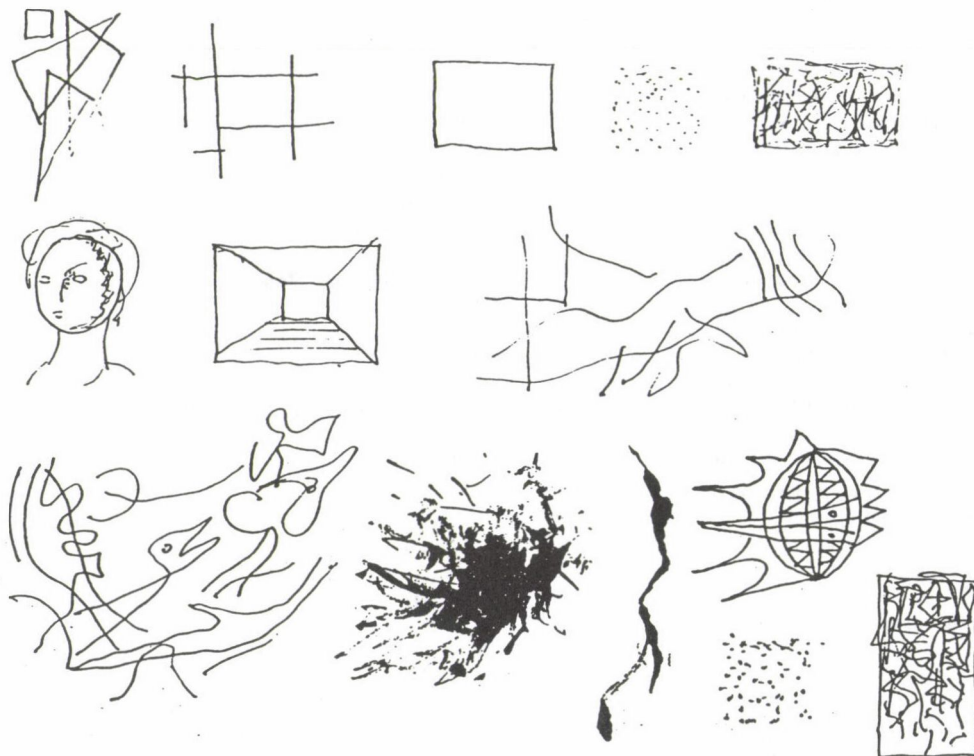
Néhány szó a *primitív- és népművészetéről*. Mindkettő az analógiás logika alapján áll. A művészet nem esztétikai teljesítmény, hanem az élet legfontosabb dolga; a szellemekkel való érintkezés, a démon legyőzésének egyetlen lehetősége. A művész mágus és varázsló, aki nem műtárgyat, hanem valóságot teremt. Minden egyes alkotást meditációs idő előz meg. A civilizáció felé haladva kialakul a népművészet, mely a primitív kultúrák emlékét megőrzi, de egyre inkább díszítő jellegűvé válik, majd megszűnik.

Adicionális elemek:

tudat feletti – geometrikus formák, fény, egyszínű sík, atomisztikus formarezgés

tudat – háromdimenziós forma, háromdimenziós tér, akár csak utalás formájában is. A festői elemek tudatos használata.

tudatalatti – roncsolt formák, bekebelező formák, roncsolt folt, roncsolt vonalrendszer, fény, atomisztikus formarezgés. (48. ábra)



48. ábra

Sándor Molnár: Analyse der malerischen Elemente (Zur Drucklegung vorbereitet von Gábor András)

Die hier veröffentlichte Schrift ist ein „Memo“ über die Methode, nach der wir, ich und meine Freunde, die Maler und Bildhauer des Zuglóer Zirkels, zwischen 1958 und 1968 gearbeitet hatten. Sie enthält nichts Originelles, denn wir wendeten die Methoden an, die in der ersten Hälfte des Jahrhunderts durch die westeuropäische Kunst entdeckt wurden. Unser Ziel war, die künstlerische Sprache vom A-b-c bis zu den kompliziertesten und komplexesten Äußerungen zu untersuchen, eine Farbenanalyse und die Stilanalyse der verschiedenen Kunstepoche durchzuführen, die Zahl, die Proportion, die Geometrie, den Raum und die zu ihnen gehörenden Formelemente, den Wirbel, das Licht und den Ton, zu beobachten und von ihren Gesetzen Gebrauch zu machen.

Der Text enthält nur einen Teil dieser großen Arbeit. Ich habe ihn im Jahre 1962 verfaßt, als die Zahl der Mitglieder des Zuglóer Zirkels plötzlich wuchs und eine gewisse methodische Änderung notwendig wurde. Diese Schrift entstand nicht in der Absicht, publiziert zu werden, sie ist daher eher nur eine bescheidene Aufzeichnung ohne besonderen Anspruch, gewährt allerdings Einblick in unsere damalige Tätigkeit.

Selbstverständlich wurden auch die westeuropäischen und amerikanischen Entdeckungen in den sechs Jahren, die dem Zirkel noch verblieben, bei der analytischen Arbeit nicht übergangen. Diese Arbeit erwies sich zusammen mit den zur gleichen Zeit angefertigten Übersetzungen der Studien und Bücher der Künstler als äußerst geeignet, die zeitgemäße Kunst zu ermessen und kennenzulernen.



DOKUMENTUMOK A SZÜRENON ÉS KISUGÁRZÁSA CÍMŰ TANULMÁNYHOZ (Összeállította: Mezei Ottó)

A szürenon kiállításokhoz, illetve a Szürenonhoz mint sajátosan hazai, progresszív szellemű emberi-művészi magatartáshoz kapcsolódó dokumentumok szükségszerűen e szellemiség több szempontú megközelítését tükrözik. A Szürenonnak nevezett művészeti jelenség ugyanis – a szerző álláspontja szerint – csakis ilyen módon írható körül érdemlegesen. Művészetileg legkézenfekvőbb a kortárs nyugati törekvésekhez való folyamatos kapcsolódás – művek által is természetesen hitelesíthető – dokumentálása. Ezt Csáji Attila saját munkáira vonatkozó írásai tanúsítják elsősorban, köztük a Szürenon manifesztum szövegével. Írásai független emberi-művészi személyiség igenlésének, a korszak hivatalos pszeudoművészetével való szembenállásának is a tanúbizonyságai. Szerepel itt egy 1961-es költői szövege is, amely a művészetét folyamatosan átható, fényvel folytatott kísérletezésének időben korai megfogalmazása.

Az idősebb nemzedék képviselőjétől, Papp Oszkártól két korai írásából vett részlet olvasható az összeállításban. Az első egy-egy szürenonos művész munkásságára jellemző tudományközi érdeklődést, a művészetek különböző ágaihoz, ágazataihoz való kapcsolódásukat, pozitív értelmű kísérletező készségüket vetíti előre. A második személyes hangvételi: merev műtörténeti kategóriákba aligha besorolható, egyfajta szellemi teljességigényt tükröző festészetéhez nyújt elméleti fogódzót. A kortárs művészet tudományközi kapcsolódását e sorok szerzője által szervezett kísérleti kiállításához készült program, a friss törekvések társadalomkritikai, illetve spirituális-gondolati célzatú integrálását Csutoros–Haris–Molnár V. József három „demonstratív térszervezésének” tömör gondolati váza szemlélteti. A fenti szövegek a szürenonos alkotók – művekkel is dokumentálható – szellemi kapcsolatára, valamint a magyar művészetelméleti irodalom neves alakjának, Kállai Ernőnek még a 40-es évek közepén megfogalmazott elmélete korszerű továbbélésére is mutatnak.

Szerepel az összeállításban a Szürenon története szempontjából két fontos, ám sajnálatos módon elpusztult, illetve felsőbb utasításra lebontatott mű (Pauer és Prutkay alkotásai) szövegszerű rekonstrukciója, Pauer Gyula Pszeudo-manifestuma, valamint Türk Péter 1979-ből származó levelének önvalomás-szerű részlete, amelyek a Szürenon többfelé ágazó művészeti, gondolati irányultságának további dokumentumai.

Természetesen nem mellőzhettem néhány kevésbé megfakult katalóguselőszót és kiállításkritikát, amelyek közül Rózsa T. Endré a magyarság és európaiság összefüggésének Fülep Lajos-i gondolatát eleveníti fel. Ezeket a szövegeket egészíti ki a Szürenon 1969–1979 című visszatekintő kiállításhoz készült kiadvány szövegrésze, az egyes művészek addigi pályájának tömör jellemzése.

Mezei Ottó

1.

Papp Oszkár: A valóságábrázolás korszerűsége a képzőművészetben (Részletek)

...Vannak olyan korszakok, amikor az emberi szellem érdeklődése nem elsősorban horizontális, hanem főképp vertikális. E korokban az érdeklődés kozmikus koncepciót, törvényszerűséget kutat, a művészet pedig ezt a koncepciót fejezi ki. Ilyenkor a valóságfogalmak, a tér- és időkategóriák átértékelődnek, a racionális szemléletmód és az ennek megfelelő természetes, értelmező ábrázolásmód háttérbe szorul. A látható valóság elemei a művészi megjelenítésben járulékosá, szabadon kezelhető elemekké, jelképmagyarázó eszközökké minősülnek. A művészet ilyenféle koncepcióját nem közölheti csak emberközélemben levő jelenségek tárgyyszerű ábrázolásával, hanem jelképsorozatok, több művészet és műfaj elemeit ötvöző, összehatásukban érvényes komplexumok létrehozásával; a megformálás szuggesztív, mágikus jellegét fokozza, ennek érdekében átalakítja a használt valóságelemeket, alárendeli vagy elhagyja őket, és arányaival, térelosztásával, ritmusaival, színegyütteseivel hat. Az inka, tolték, maya, sumér, asszír-babiloni korok után ilyen művészetük volt az egyiptomiaknak is, ilyenek a gótikus katedrálisok, a tibeti mandalák vagy az iszlám művésze-
zete.

Első pillanatban ezek után felvetődik a kérdés, hogy vajon mit keres a nem természetes ábrázolásmód racionális, maximálisan horizontális érdeklődésű, ismeretanyagú korunkban? De vajon valóban ilyen-e korunk, illetve valójában hova vezetett a hatalmas horizontális ismerettágulás? A tudomány korszerű álláspontjáról kiinduló dialektikus valóság szemlélet szükségszerűen ismét vertikális irányba fordult, illetve helyreállította a horizontális és vertikális nézőpont dinamikus egyensúlyát. A korunkra elsősorban jellemző vertikális vizsgálódás, a mikro- és makrovilágok kutatása során ugyanis eljutottunk az öt érzékszervű földi ember számára már közvetlenül nem érzékelhető, eddig ismert világunk törvényeitől eltérő törvényszerűségekkel rendelkező világok új dimenzióinak megismeréséhez... A gondolkodás vertikálisához ma nem égi és pokolbeli lényekkel való hierarchikus kapcsolat hiedelmén keresztül jutottunk, hanem a mikro- és makrovilágok új dimenzióiról való tudásunk és a velük való szerves összefüggésünk tudata útján. Ez egyben annak tudatát is jelenti, hogy mi magunk is többdimenziós lények vagyunk, tehát élményeink is többdimenziósak. Sőt, közvetlen földi világunk horizontális szemlélete is átalakul, és a minket körülvevő valóság csak úgy érthető, értelmezhető korunk szintjén, ha látjuk állandó, szerves összefüggését és metabolizmusát a valóság többi dimenzióival. Valóságfogalmaink kibővülnek és átértékelődnek, tudatunk többdimenzióssá tágul... A mikrokozmosznak nemcsak mikroszkóppal, ködkamrával dolgozó bűvárai vannak, hanem olyanok is, mint Bartók, Klee, Weöres. Saját mikrovilágunkba, a tudatalattiba nemcsak a modern pszichológia hatolt be, hanem a szürrealisták, expresszionisták is és a modern regény. A mélytenger most megismert látványanyaga sokban Tanguy vízióit igazolja, és az utóbbi évek egyre jobb elektronmikroszkopikus felvételei olyan jelenségek, formációk dokumentumai, melyekhez hasonlókat már előbb láthattunk ún. absztrakt vásznanon.

... Ez persze nem jelenti azt, hogy megszűnne a természetelvű ábrázolásmód értelme, hanem azt, hogy ez a kifejezésforma a valóság egyetlen szektorának egy bizonyos nézőpontú ábrázolására alkalmas, amely mellett más, illetve több nézőpont is létezik és az ezeknek megfelelő ártírt, vagy nem figurális megformálási mód is lehetséges. Azt, hogy miként alakítja át a kifejezésmód több nézőpontúvá válása a figurális ábrázolást, egy közismert példán figyelhetjük meg, Picasso Guernicája esetében... Visszatérve az erősen ártírt vagy nem figurális tanulmányok kérdéséhez, meg kell állapítani, hogy egy témakör ilyen jellegű művekben való analízise, körüljárása nemcsak élvezetes látvány hozzáfértők számára, hanem didaktikai szempontból is rendkívül hasznos vertikális elemzés tanújává teszi a művészi megfogalmazás, transzponálás műhelytitkaiba beletanuló nézőt. Többek között Matisse, Picasso, Braque, Mondrian, Klee ilyenfajta sorozatai ismertek. Ilyen műhelymunkák, művészi „levezetések” bemutatása és ismertetése azért is fontos lenne, mert köztudomású, hogy a modern művészet bonyolult analíziseken, merész, áttételes összefoglalásokon alapuló megformálásmódja a legtöbb ember számára első látásra érthetetlennek tűnik...

... Más a tudomány és más a művészet, mondhatná valaki. De vajon annyira más-e? A valóság megismerésének két, egymást kiegészítő útja a tudomány, mely a megértés oldaláról közelíti meg a dolgok lényegét, és a művészet, amely az átélés lehetőségét nyújtja a megismerésre vágyó embernek. A kettő között természetesen nem vonható mechanikus párhuzam, fejlődésük egyenetlen, hol egyik, hol másik lép előbbre. A reneszánsz idején például a művészet tette meg az újat kezdő lépéseket, ma, úgy látszik, a tudomány. Kétségtelen az is, hogy a megismerés két oldala állandó kölcsönhatásban fejlődik és a megismerés teljes élményét a kettő együtt nyújtja...

... Feltétlenül megjegyzendő, hogy sok félreértés és hiba onnan adódik művészeti életünkben, hogy, úgy látszik, megfeledkeztünk az ember és társadalom kérdésfeltevése mellett az éppoly indokolt ember és világ (a szerző által korábban érintett természettudományi és egyéb társadalomtudományi szempontú – M. O.) kérdésfeltevésének fontosságáról és jogosságáról.

Ahogy a tudomány egyre sokrétűbben és mélyebben hatol az anyag titkaiba újabb és újabb kísérleti módszerei segítségével, úgy a művész is szokatlanul új megformálásmódok segítségével közelíti meg a valóság korszerű értelmezését és ábrázolását. És ahogy a tudomány mai eredményeit sokoldalú kísérletezés előzte meg, ugyanúgy a művészettől sem várható korszerű eredmény merész és sokoldalú kísérletezés nélkül. Adjuk meg tehát a lélek mérnökei, vagy ahogy József Attila mondja: az adott világ varázsainak mérnökei számára a szabad kísérletezés lehetőségét.

(Új Írás: 1962. 1. 62–65.)

1/a

Papp Oszkár: A teremtés szépsége
(A természet láthatatlan esztétikája)
 (Részletek)

A szépség felismerése

Eddig a teremtésben megnyilvánuló szépségfeltételeket vizsgáltuk. Azt, hogy milyen szerves és elengedhetetlen feltétele minden életképes teremtésnek valamilyen genetikai (egy rendszer fejlődésével, alakulását befolyásoló környezeti tényezőkkel összefüggő, a rész és egész viszonyában megnyilatkozó, dinamikus – M. O. megj.) szimmetria, valamilyen alapvető mérték, amit – mivel mi is így teremtődtünk – harmonikusnak, szépnek értékelünk. A továbbiakban azt vizsgáljuk, hogy az ember tudatosodása, szellemi kibontakozása során vajon mi módon ismerheti fel a szépséget, hogyan lehetnek szépélményei, vagy másként fogalmazva, azt vizsgáljuk, a szépség felismerésének vajon mi az értelme, értéke, tudattágító, konzekvencia-termő lehetősége. A szépség felismerésének útja-módja az előzőkben vázolt teremtési folyamatnak megkettőzött átélése. Először kívülről, a jelenség külső jegyeiből, részleteiből kiindulva hatolunk befelé, az Egész felé: A jelenség vagy mű sajátos koordináta-rendszerében ismerjük fel a forma arányait, rendszerét, amely szerint a részek egymáshoz kapcsolódnak, és amelyben az energetikai metabolizmusok lezajlanak, anyagának metamorfózisai bekövetkeznek, ideamagja megjárja tapasztalatszerző körútját. Az így megértett jelenséget azután tudatunkban újra felépítjük.

Kötött nézőpontból csak a nézőpontunk szűk tudatskálájában megérthető jelenségek szépségét ismerhetjük fel. Minél kötetlenebb a nézőpontunk, minél elfogulatlanabban megértők vagyunk, annál több szépséget ismerhetünk fel a világban. Hiszen a természetben szinte semmi sincs, ami – valamilyen szempontból – ne volna szép. Ilyen kötetlen, rugalmas, különféle dimenziók iránt érzékeny „nézőpontból” bármely jelenségben felismerhetjük valamilyen esztétikai mérték érvényesülését. A dolgok megértése, célszerűségük, adekvát voltak felismerése szépségük titka. „Mikor a szépet megismerik, felbukkan a rút is: Mikor a jót megismerik, felbukkan a rossz is” – mondja Lao Ce, de hogy mit látunk szépnek és mit rútnek, az tudatállapot kérdése. Hozzátehetjük, hogy a teremtő folyamat fentebb vázolt értelmében az volna rút, amiben akár az idea hatóképtelensége, akár az anyag ellenállása következtében nem érvényesülne a teljes genetikai életvire az esztétikai mérték megszabta funkcionális-formai rend. Az ilyen alakulatok nem is életképesek, és a természetben sem tudnak tartósan megmaradni.

Visszatérve a szépség felismerésének kérdéséhez, le kell szögezni, hogy mindenféle kauzális módszer, logikai konstrukció csak gondolati segédeszközként, ideiglenes állványzatként jöhet számításba. A szépség felismerése végső soron csak intuitív módon elérhető, több síkú átélésállapot. Éppen ezért *lényegéről* szavakkal csak utalásokat lehet mondani, sőt még az is bizonyos művészi kifejezősmódot igényel. A teremtés szépségének az általunk választott szavakkal, fogalmakkal való jellemzése is csak durva közelítés, invokáló behangolódás lehet a szépélményekhez. A tervrajz vagy statikai számítás éppúgy nem architektúra még, mint ahogy az építőállvány is csak technikai segédeszköz ahhoz, hogy az épület realizálható legyen.

A szépség különböző szimmetriáinak, invariancia-feltételeinek geometriai, matematikai szimbólumokkal való jellemzése csak ilyen segédeszközök, állványzatok a bennünk kibontakozó szépélmény körül. Ezek sajátosságos nézőpontjai külön-külön könnyen az élmény elszegényítéséhez vezetnek. Együttesen és több síkon értelmezve azonban megnyithatják a jelenségek vagy művek azon rejtett összefüggéseit is, amelyek szükségesek a szépség felismeréséhez, mert mint Hérakleitosz mondotta: „A láthatatlan összhang a láthatónál erősebb.”

Koordináta-transzformációk lehetőségei

Ha a jelenségek koordinátáit nemcsak a formai megjelenés, de analógiás transzformációk lehetősége szempontjából is vizsgáljuk, lényegesen kitér a szépségélmények területe.

Természettudományos kutatások megállapították például, hogy sok esetben ha valamely jelenség koordinátáinak egymáshoz való viszonyát valamilyen szabályos kulcs szerint megváltoztatjuk, a jelenség transzformációját kapjuk. Ez az eredetinek analonja is. Thompson érdekes példákat mutat erre különböző halfajták és állatköponyák vizsgálata során Growth and Form című munkájában. A biológia szempontjait félretéve, számunkra ez azért érdekes, mert azt bizonyítja, hogy azonos fajtájú élőlények más-más életkörülmények közötti megjelenése más-más adekvát formai rendet eredményez, és hogy valamely élőlénytípus lehetséges változó életkörülményeit formai transzformációkkal követhetjük.

Ha már most a koordináta-transzformációk lehetőségeit nemcsak a fizikai, hanem pszichikai-men-

tális koordináták vonatkozásában is végiggondoljuk, ezzel az egy szemponttal is a megismerés és kifejezés gazdag módszeréhez jutunk.

Nyilvánvaló, hogy a pszichés vagy mentális szimmetriazavarok az anyagi forma szintjén is jelentkezhetnek és viszont. A művészetek élnek is ezzel a kifejezés-lehetőséggel. Leonardo karikatúrái, torz jellemképei például úgy keletkeztek, hogy a normális, arányos arc koordinátáit véve alapul, a rajzon valamelyik arcrészt – orrot, száját, állatkoponyarészt – egy irányban eltolt, miáltal sajátos, az átlagtól eltérő kifejezést jelenített meg. Az expresszionista és szurrealista jellegű művészetek is – minden időben – ezzel a módszerrel éltek. Bruegel és Bosch éppúgy, mint Dalí, a gótika éppúgy, mint Modigliani. Tanulságos összevetni – az ember normális átlagarányait véve alapkoordinátaként – a különböző korok emberábrázolásában megnyilatkozó pszichés-mentális tendenciaváltozásokat. Az őskor emberének súlyos anyagba kötött világát szépen példázza a Willendorfi Vénusz néven ismert, horizontális irányban eltorzított arányú női figura, különösen ha összehasonlítjuk a gótika jellegzetesen vertikális tendenciájú emberábrázolásaival, például a chartes-i katedrális valamelyik szobrával. Egy korszakon belül is találhatunk ilyen eltérő ábrázolásmódot, például ha a két kiváló barokk festő, Rubens és Greco figuráit vetjük egybe. Dürer csodálatos „imádkozó kezek” rajza („Egy apostol keze” című ecsetrajza – M. O.) másfajta lehetőségre hívja fel a figyelmet. Itt az a gondolat, melyet a gótika művészei rendszerint az ember fizikai arányainak vertikális torzításával fejeztek ki, a komponálás rendjének pszichikai-mentális koordináta-transzpozíciója útján kap formát.

Más művészetekben – például a költészetben, zenében – a tér helyett a téridő koordinátákhöz kapcsolódva vizsgálódhatunk, bár korlátozottan. A hangok egymásutánja még követhető így, de a hangszín és hangerő, éppúgy mint a költészet asszociatív vonatkozásai, vagy a festészetben a színek egymáshoz való viszonya, a tónus és valór gazdagsága már csak pszichés-mentális „koordinátákban” helyezhető el.

Olvasás a természet könyvéből

Tanulságos egy példa felvázolásán keresztül megnézni, hogy a szépségarány segítségével végzett formalemezés esztétikai praxisa milyen élmények lehetőségét ígéri.

Műalkotásokban eleve kihangsúlyozottak a tartalmat megjelenítő formák szépség-szimmetriái, szimmetria alatt természetesen továbbra is az idea kifejeződésének strukturális ágenciáit érve. Az ezt hangsúlyozó részletek mellől elmaradnak az esetlegességek. A természet jelenségeiben lényegesen több, de ugyanakkor rejtettebb változata van a szépség szimmetriáinak, és nézőpont változtatásoktól függ felismerésük.

Nézzünk egy egyszerű természeti példát, mondjuk növényt, virágot. Induljunk ki olyan részletéből, amely bizonyos esetekben önmagában is egészet mutathat, például egyik leveléből. Világosan felismerhető. Van szerkezete, rendje, vannak szimmetriái. Céljának megfelelő, arányos, szép jelenség. Ugyanakkor hierarchiafok is, atom-, molekula-, sejtsztruktúrák összefoglalója – egy levél egy száron, ágon, növényen, vegetációban, tájban, földön stb. *Ha a levélből kiindulva nézőpontunk spektrumszakaszát egy-egy hierarchiafokkal emeljük, más-más harmónia lehetőségeihez jutunk.* Először egy levél formáját, színét, szerkezetét, arányait, sajátos szépségét nézzük. Esetleg – alkatunk szerint – megkíséreljük a felismert szimmetriákat, jelleget, szépséget mint hangot, vagy mozdulatot felidézni magunkban, vagy megpróbáljuk, legalább vázlatosan lerajzolni. Majd egy nagyobb egység részeként nézzük a levelet, például egy ágon vagy száron. Ez a nagyobb egység már – az előbbivel való minden rokonsága ellenére is – formában, színben, szerkezetben, arányokban más és másképpen szép jelenség.

Azután az *egész* növényt vesszük így szemügyre. Most már ennek arányait, szerkezetét, szépségét, formainvarianciáit vizsgáljuk, mint fentebb az egy levélét. Majd megnézzük az elemzett részletek elhelyezkedését, szerepét egy még nagyobb együttesben, például virágállványon, virágoskertben: újabb arányok és összefüggések, újabb szépségek tárulnak elénk!

Nézzük meg virágunkat egy még nagyobb együttesben is, a vegetációban. Figyeljük meg a szerkezeti, formai, színbeli vagy botanikai hierarchiában való részvételét, viszonyait, először hasonló minőségű, tehát botanikai, majd más létű, létállapotú jelenségekkel összehasonlítva. Például hogy milyen állagának könnyűsége, formáinak hajlékony, íves jellege, színeinek áttetsző árnyaltsága a cseréphez képest, amiben van, vagy az asztalhoz viszonyítva, amin áll, vagy határozott forma- és színvilága milyen a háttért képező ég sokkal szubtilisabb színei, alakulatai előtt. Mindezek a jelenségek fizikai megjelenésének aránylag szűk, emberi szemmel könnyen befogható spektrumszakaszára vonatkoznak!

Ha ezt a spektrumszakaszt tagítjuk – egyelőre csak fizikai síkon –, az előbbiekől minőségileg eltérő megjelenésformákat, törvényeket, szimmetriákat találunk, ahol a levél mint egyedi, egész jelenség eltűnik, illetve átalakul. Ezt tapasztaljuk, ha valamely részletét nagyító vagy mikroszkóp alatt szemléljük, vagy ha egy táj részeként nézzük, ahol az egész növény vagy növénycsoport már legfeljebb csak egy

kis színfolt. Ezt láthatjuk akkor is, ha beavatkozunk sorsába, életébe, vagy különleges – a növény számára nem természetes – helyzetben vizsgáljuk. Így megint új és más jelenségekhez és az ezeknek megfelelő új és más arányokhoz jutunk: például ha nem természetes fény világítja meg vagy át, esetleg leszakítjuk, elégetjük.

Ha még tovább megyünk vizsgálódásunkban és a növényt téridőben szemléljük, a formák variációinak ismét más sorozatát nyerjük, a magtól és csírától a kifejlett növény formáin át, annak elhervadásáig, egyszeri jelenlétének lebomlásáig, illetve az újabb magig. Az egymást követő fejlődési szakaszok változásai, egymáshoz való viszonyaik, egymásba való átalakulásuk, valamint a fejlődés és lebomlás konzekvencia termő íve ismét más ritmust, szimmetriát tár fel, bontakoztat ki – miként egy zenemű.

A vizsgálódás lehetőségeinek következő foka az, amikor elhagyjuk a csak fizikai síkot, és a jelenséget mint érzélem- vagy gondolatforma kifejezőjét nézzük, a jelenség mögött a létbehívó ideát, annak karakterét, tapasztalatszerző tendenciáit, anyagba költözésének célját és sikerét keressük. Ez esetben a jelenséget, például a megfigyelt növényt mint hieroglifát vizsgáljuk. Mozgás-, illetve alakzattendenciáit, erővonalait, erőterét, téridőbeli elhelyezkedését, „színhangját” megfigyelve kutatjuk az idea és anyag misztériumának szépségszimmetriáit. A részletelemenken túl, megfigyeljük a részformák és résztendenciák összképét, eredőjét – mely már eszként más, mint az elemei külön-külön. Majd ráhangolódunk „hangulataira”. Vizsgáljuk érzelmkifejező jellegét s a már nem egyedi, hanem általános, „archetipikus” formát, és e forma értelmét bontjuk ki a jelenségből, szépséginvariációi segítségével.

Ily módon vizsgálódva – kezünkben a szépséginvariációival mint analógiakulccsal – lehetőségeink egyre többértévé válnak. A felismert formainvariációk mögött egész analógiasorozatok lehetnek. Felderíthető, milyen analóg megjelenésformák létezhetnek más létsíkon. Például milyen lehet egy ilyen arányok szerint szerveződött kristály vagy egy ilyen karakterű ember. Ebben az értelemben „hasonlít-e” valaki az ismert, látott emberek közül a vizsgált jelenségre? Vagy milyen lehet egy ilyen szerkezetű, hierarchiájú államképződmény? Esetleg – ha győzi képzeletünk – építsünk fel egy egész kozmoszt, ami szintén az analógiamag szépségszimmetriái szerint alakul.

Más irányba kiterjesztve kutatásunkat, kíséreljük meg a *belehelyezkedést* a vizsgált jelenség, virág létébe, úgy, hogy felvesszük formarendjének asztromentális pozitúráját. Ehhez először vissza kell vonnunk ideiglenesen tudatunkat létünk azon szektoraiból, melyek a botanikai fejlődésszakasz óta fejlődtek ki a kozmoszban. Ezután fokról fokra elképzeljük, átéljük a viráglét különböző aspektusait, sőt viszonylatba helyezük saját, megfelelő létvonatkozásainkkal. Ez az utóbbi, a *szinkron létállapotátélés különösen találóságos élményekhez segíthet*.

Az anyaggal, földdel való kapcsolatnak például egészen sajátos állapotát jelenti a helyhez kötöttség, begyökerezettség és az ily módon való táplálékfelvétel. Vajon egyéni „gyökereink” hova kötnek? Nedvdús-e „talajunk”, illetve nem férne-e rá némi mentális „tápsó”? Nem ragadtunk-e gyökereinkkel túlságosan az anyagba és ha igen, milyen vonatkozásban? Elgondolkozhatunk – élményszerűen – a helyhez kötöttség és a mozgás lehetőségeiről.

A mienknél könnyebb, lazább anyagból való testépítés milyen formalehetőségeket nyújt a virágnak? A virág szárának formája mennyivel könnyedebb, rugalmasabb a mienknél, de mennyivel kiszolgáltatottabb? Levél vétagjainak célszerű fényasszimiláló berendezése kapcsán felvetődhet a „fényhez” való viszonyunk kérdése. A virág levélvétagjai másfajta esztétikai megjelenés finomabb ritmusa szerint helyezkednek el a mienknél. Mi indokolja az állati, illetve emberi vétagformát? Vajon az életbehívó idea elérte már vétagjainkban a tökéletes formát? Szerveink befogadó-tudomásulvevő és aktív jellege is megvizsgálható ilyen összehasonlításban.

Ha átéljük a növény magkonzekvenciát termő virágjának építését, a célszerű koncentrációnak kitűnő példáját nyerhetjük. Tanulságos konzekvenciák szűrhetők le a virág-porzó-bibe egységének sajátos androginitásából, ha ezt a múltban és jövőben lehetséges létállapotként értelmezzük. Hamvas Béla kitűnően fogalmazza meg ezt az állapotot Fák című írásában: „A két nem állandó ölelésben tartja egymást, s egymásba olvadja mézét.”

Végül az évenként változó csíra-virág-mag, csíra-virág-mag metamorfózisok az élet-bardo ritmus közvetlen analógiapéldái. Ez a gondolat sor csak nyers vázlata egy lehetséges élmény alakulásának, amit valamely jelenség formaelemzése, esztétikai vizsgálata nyújthat. Mert más a most már több síkon értelmezett esztétikai mértéke, szépsége egy ápolat pompájú rózsának, mint egy létküzdelemben edzett gaznak vagy merev kaktusznak, más egy súlyos-tömör termést hozó növénynek vagy olyanoknak, mely termését a szél szárnyára bizza. És ismét más a növények könnyed, tagozott esztétikuma, mint a kövek, kristályok merev törvényrendje, vagy a zoológiai lét helyhez nem kötött, az előbbieknél sokkal bonyolultabb szimmetria komplexusai. Az ilyen élményszerű létállapotélés a vizsgált jelenséggel való unió intenzitásaig fokozható.

(1962. gépelt kézirat nyomán)

2.

Pap Gábor: Csáji Attila kiállítása. Fényes Adolf Terem
(Részletek)

Hányan és hányan indultak el így, költők, zenészek, képzőművészek és -faragók, ilyen nemes és fájdalmasan szép hevülettel ebben a mi kuszált századunkban – hová? – „az istenek ellen”. (A recenzió mottója József Attila Könnyű, fehér ruhában című versének utolsó versszaka. M. O.) De talán inkább úgy kellene mondanunk: a bálványok ellen. Mert bálványokat, butítókat, lankasztókat, mindenféle mozgás útjában állókat, dönteni valókat aztán igazán szép számmal születt ez az egyébként melengetőnek, anyásnak éppenséggel nem nevezhető kor.

Sokan indultak el az istenek ellen, de kevesen érték célba. „Akik hódítani indultak – írja egy helyütt Kassák igen szépen –, végül is meghajtják szép fejüket a megalázó tehetetlenségben.” Ám ha csekély is azoknak a száma, akik végig bírták a távot, ha a többség messze a cél előtt feladja is a küzdelmet, annál fényesebb dicsőség jár a kitartó keveseknek. Azoknak, akik a felismert korszerűségtől sarkallva tehetségük maximumát igyekeztek kamatoztatni embertársaik szolgálatában.

A sok tanácstalan, kapkodó próbálkozás után végtelenül megnyugtatóan hat egy-egy olyan kerekded, részleteiben és egészében egyaránt kimunkált, harmonikus gesztus, amilyennel ez a méreteiben nem, de igényeiben annál tágabb teljesítmény. Csáji Attila eddigi munkássága meglep bennünket. Csofárdatos ez a derűs magabiztoság, ahogyan ez a fiatal művész fokról fokra – és mindig a legalkalmasabb pillanatban és helyen! – tovább építi azt a világot, amelynek megteremtésére pályájának kezdetén, alig több mint fél évtizede, erős hittel elszánta magát. Nyoma sincs itt görcsös erőfeszítésnek, tétova bizonytalankodásnak. Mintha a szenvedés mozzanata teljesen kiküszöbölődött volna a szülési processzusból.

... Az a művészi magatartás, amely az érzelemlátás közvetítő-szűrő szerepét mindenekelőtt becsüli a hétköznapi valóság művészi átírásának aktusában, nem hogy nem vált korszerűtlenné napjainkra, ellenkezőleg: lépten-nyomon – és ez esetben különösen meggyőzően – tanújelét adja annak, hogy az ősi lombokon megcsillanó alkotói fényrezdülések rögzítésén túl még igen-igen sok fontos közölnivalója van korunkról...

Felémelő, erőt adó érzés tudni azt, hogy olyan művészek kortársai vagyunk, akik nem hagynak bennünket öröklött bálványaink bénító-butító törvényei szerint élni. Köszönet érte nekik. És köszönet Csáji Attilának azért, mert elkötelezte magát e mellett a magasztos – ugyanakkor nagyon is hétköznapi, mondhatnánk: kifejezetten népművelő célzatú – eszme mellett...

(Művészet, 1969. 1. 36–37.)

3.

Csáji Attila Hamvas Béláról

... Az az új avantgarde generáció, amely a hatvanas évek eleje-közepe körül jelentkezett – s amelyhez én is tartozom – sokat köszönhet Hamvasnak. Itt elsősorban Bak Imrére, Csutoros Sándorra, Halmy Miklósrá, Molnár Sándorra gondolok, hogy csak néhányukat említssem... Számunkra az előző avantgarde festőgeneráció működése inkább papírizú tény volt, mint valóságos. Könnyebben megismerkedhettünk a friss nyugati áramlatokkal – kétségtelen elsősorban a reprodukció szintjén –, mint a kortárs hazaiakkal. Nem hogy nagy visszatekintő tárlatokra nem nyílt alkalom, de még a kis műtermi bemutatók is csak elvétve valósultak meg. Így hamarabb megismerkedhettünk Veszelszkyvel vagy Komisszal, Gyarmathyval a fehér asztal mellett személyesen, mint munkásságukkal. Az ideológiával kicsit más volt a helyzet. Kállai Ernő, Pán Imre, Mezei Árpád vagy Hamvas Béla írásait – ha kissé utánanyomoztunk – könnyebben volt megtalálni. Visszatérő személyes beszélgetésekre számomra az említettek közül már csak Hamvas Bélával és Mezei Árpáddal nyílt alkalom, hiszen Kállai Ernő meghalt, Pán Imre Párizsba került. Mindkettőjükkel folyamatos kapcsolatom alakult ki, s hogy a modern művészetekhez fűződő elképzeléseik eltértek egymástól, ez korántsem zavart, inkább segített. Hamvas nemcsak vonzódott a nonfigurációhoz, hanem szellemi megalapozásában is segítségünkre volt. Az ideológián túli képi érzékenysége hatékony kritikussá változtatta... Fontosnak tartotta, hogy kövesse kiállításainkat. Ha véletlenül valamelyik kiállításomra valamilyen ok miatt nem tudott eljönni, levélben mentette ki magát. Bizonyára hasonló emlékeket mások is őriznek. Képeim közül főként a 67–70 között festett „Jelrácok–Üzenetek” ragadták meg. Ezekről többször beszélgettünk, főként képi tisztaságukat és strukturális következetességüket dicsérte.

Amikor először jelent meg nálam, 1966 körül, a falakon még főként a hatvanas évek elején készült

expresszív-szürrealis jellegű munkáim voltak, a „Halottsírató”, „A sejt hálójában”, „A Hold súrolja az idő tájait” és hasonló költői című és atmoszférájú munkák. Hamvas végigsétált köztük, majd komoran megszólalt:

– Tudod, hogy milyen erőket szabadítasz fel ezekkel a képekkel, s vajon tudsz-e parancsolni a felszabadított erőeknek?

Fenyegetőnek, de ugyanakkor költőinek is éreztem a kérdést, melyre nem szükséges válaszolni – legalábbis szavakkal –, de azért annyit megjegyeztem:

– Erők? Talán lények, melyeket hogyha felszabadítunk, meg is szabadulunk tőlük.

Rám nézett, majd nem szólt semmit, csak intett, hogy mutassak újabb képeket. Közben elővette dohányos dózniját, megsodort egy cigarettát, megnyálazta a papírt, rászorította a megsodort dohányra, kettétépte, majd az egyik félre rágyújtott. Mindezt komótosan, méltóságteljesen csinálta, szinte szertartásosan. A későbbiekben láttam, hogy sokszor visszatér ez a mozdulatsor. Az újabb képeknél lassan felengedett. De közvetlenebb kapcsolatba csak a „Jelrácsok–Üzenetek” idején kerültünk. Azért mesélem el ezt az epizódot, mivel pontosan jelzi, hogy véleménye határozott volt, belőle fakadó és kemény. Nem véleményének becsomagolására törekedett és szimpátia keltésre, hanem gondolatainak pontosítására. Egy megtalált és elvállalt szellemi vonal és élettechnika következetes megvalósítója volt. Nem volt szűksége udvariasságra. Az érzékenysége mellett volt benne valami monolitikusan egyszerű. Az a magatartás-forma, mely sugárzott belőle, legalább olyan élmény volt, mint a gondolatai. Hozzásegített bennünket ahhoz, hogy az elzártság nehéz idején megkeményedjen a gerincünk s differenciálódjék az agyunk...

... Az objektívizálódott elképzelésekből azok tudtak beépülni elgondolásaimba, magatartásomba, amelyek nem kitalálások, hanem olyanok, mint a mesék, intenzíven belülről fakadók. Azok, amelyek a bennem levő életerőt segítették vagy segítik. Azt az életerőt, amely a Bhagavadgítá szerint anyaméhe minden létezőnek. Hamvas egyik munkájában arról ír, hogy: „az élet annyi, mint helyet foglalni, tért hódítani, kitágulni, nőni. Az élet szüntelen terjeszkedés. Különösen ha az ember az anyagban már nem nőhet, nő a szellemben és a lélekben. A láthatatlanban mint tűz, míg elég.” ...

1981 december

(Bosnyák Sándor: Hamvas Béla nyomában című kéziratos kötetből)

4.

Csáji Attila írásaiból

F É N Y B Ő L

A fények játékát ősidők óta nézi az ember
a víz felületén
a lobogó lángban
a napnyugtában és csillámpalában
az emberi szemben és lidércclángban

A valóságot tűnékeny képe idézi
És a tűnékeny valósága a fény

a megfoghatatlan érzékelhető
a megfoghatatlant érzékeltető
a fény mely a létünk

tudósok mondják:

kölcsönzött fényből élünk

F É N Y B Ő L

mi oly sok millió
kilométerről

üzen
a Nap nekünk

bölcsek mondják:

F É N Y B Ő L

mely a befelé végtelen tér
mélységéből
belőlünk árad

(1961, gépelt kézirat nyomán)

E század az élet s a szellem roppant kataklizmáit élte át. Széthullt az az emberszabású világegyetem, melyben a láthatóság dominált, s amelynek gondolati és tapasztalati igazságai egy közvetlen érzékszervi realizmusnak voltak alávetve. Szétzúzódtak az értékkezők. Az emberiség előtt felnyílt és megtorlódott az összes emberi érzékenység- és léttapasztalat. Egy hatalmas, soha nem látott technikai civilizáció roppantotta szét az ellangyosodott kapcsolatot a természettel.

A változás a lét minden területét érinti. A tudós és a művész kutatásai és a forradalmár tettei mindenki életét befonják. Ennek ellenére az új valóság nem tudatosan magától értetődően, az érzékelés és a gondolkodás tehetetlensége folytán, melyeket nagyrészt a már normává stabilizált klisék szabnak meg.

Mindenkinek meg kell vívnia a harcát egy sablonmentes érzékelésért és gondolkodásért. E harc együtt jár egy átgondolt és átélt világszemlélet kialakításával, melynek zártságát feloldja a figyelmeztetés: az út folytatódik ott is, ahol most a horizontot sejtjük. A törvények nyitottságát vallom, a kép maga is nemcsak közöl, de sugárzásával átélésre kényszerít, s egy folyamatot indít el. Együtt vallom minden építővel az átgondoltság és a rend fontosságát, de századunk ilyen igényét leginkább az organikus és dinamikus rend elégítheti ki.

A művészet átél gondolkodás. A festés intenzív, sűrített élet, melyben az összesűrűsödött létproblémák vizuálisan kulminálnak. Magában az anyagban valósul meg a vizuális gondolat és meditáció, s így különösen követeli az aktusban a legteljesebb koncentrációt. A festő számára fontos annak a belső klímának a megteremtése, melyben vizuális gondolatai a legközvetlenebbül objektivizálódhatnak.

Az elképzelés olyan, mint egy tojás, melyben a meleg hatására konkrétabbá organizálódik az élet, hogy amikor megvalósult, a tojásból kikelve optimális tagadása legyen a tojásnak.

Képeimnél a rend, melyben megszilárdulnak, nem geometrikus, hanem az élő szervezet rendje, nem biológiai asszociációk hasonlósága alapján, hanem egy belső dinamizmus kényszerűsége miatt. Születésüket nem hangulati benyomások determinálják, hanem egy szellemi küzdelem aktuális megoldása.

Nem kötődöm irányzatokhoz. A szürrealizmus és a nonfiguráció között volt meg a lehetőségem a legkevésbé doktrinér módon megteremteni vizuális létezési képletet. Már régen megértettem, hogy a tasizmusban, az anyagon keresztül, egy paradoxális visszakanyarodás történik a természethez, valamint a gesztikulációban is, mint ahogy a szürrealizmussal az általánosságok és konvenciók útvesztőjét átvágva, önnön természetünkkel épül ki a legközvetlenebb kapcsolat. Egy nyitott szellemiséget vallok magaménak, mely „befogadja minden valódi erő és gyengédség áramát”, s állandó önvizsgálatra és kutatásra kényszerít. Pont ez teremti meg a lehetőséget egy sajátos egyéni szintézisnek, melynek állandó mozgékonyágában érződik az egység. A korszerűség annak ijesztő probléma, aki nem elég nyitottan s érzékenyen él, más eredményeit vagy a sajátját túllépni nem tudja, s így sorsa a megrekedés, valamint annak, aki ezt pillanatnyi látványszintekkel igyekszik feledtetni. A törvény: a megteremtődés, a keménységében caligulai tagadás és tovább lépés.

Tovább lépés annak ellenére, hogy eredményeket hagy el.

1966 december

Az ember lényege: a szabadsága.

Ma az illúzióvesztés szabadságában élünk. A hamissá váló értékeket e század már társadalmi méretekben pattantotta szét. A cinizmus valahol több a butaságnál, bárgyúságnál, megtöretésnél, hiszékenységnél, de roppant kevés, ha nem sikerül akár általa is feltárni a frissebb érzékenységet, amely még képes új belső tartalmak megtalálására, formálására. Igazi értelme egy parabolisztikus igazságkeresés. Itt dől el, meddig ember az ember. Ez a mérce. Ahogy kivesszük belőlünk, úgy válhatunk salakká, hulladékká. Belső elszennyeződésünk ebből fakad. Krisztus azt mondja, akik áhitozzák és szomjúhozzák az igazságot, megelégtetnek. És boldogok azok, akik háborúságot szenvednek az igazságért. Camus nagyon jól tudja, hogy a boldogság mint cél – képtelenség. A boldogság adomány. Lehet kapcsolat, kiteljesedett pillanat, a megvilágosodás, valami olyasmi, ami feloldja az elkülönülést, az individualisztikus létbezáródást. A szabadság csak akkor nagyszerű, ha párosul az igazság áhitatával. Másként csak rombolás, destrukció, cinizmus, bizonytalanság. A detronizált értékek romjai közt nem újabb jelzőpóznákra van szükség, hanem annak a kényszerítetttségnek a felismerésére, hogy a vizsgálódás nélküli élet nem embernek való.

Az igazság vonzásában való élésre.

Olvashatjuk mi Rimbaud-t, a Bibliát, Nietzschét, a buddhista írásokat vagy a Sánkhyát, csak annyiban segítenek, amennyiben ezt az érzékenységet felkeltik, ébren tartják, erősítik. Igen és annyiban, amennyiben nem a tunyaságot, a beletörődést, hanem a bennünk levő életerőt segítik.

1967

Hosszú ideig foglalkoztatott a gesztusban rejlő speciális érzékenység. Volt egy időszak, amikor az egymást követő gesztusok sorozata az egész képfelület akár egyetlen gesztussal végigíródó egységben valósult meg. Az időben egymást követő gesztusok, az előttük megvalósulót metszve, helyenként takarva rögzítődtek, s az így keletkezett struktúra alkotta a gesztusképet.

Ilyenkor a kéznek egy négyzet, illetve téglalap által meghatározott tánca – egymást követő pantomimikus mozdulatsor – íródik rá a képre, amelyen aztán a kéztánc időbeli folyamata egy feszültséggel terhes téri egységgé válik. Az akcióban születő képnek ez a felfogása kapcsolódik a csendes-óceáni iskola által elindított áramlatokhoz. A „spachti kalligráfia” 1964-ben vált uralkodóvá képeimen az ún. „Szürenon” sorral.

Jó néhány képen megjelenik ebben az időszakban is a konstruáló szándék. A gesztusok szövevényéből alakuló kép – asszociatív kapcsolódást követve – alakulásában lelassulva helyet ad egy mérlegelő képépítésnek. Ez arra hivatódik, hogy kibontsa a felrakott gesztusokban lehetőségként felismert célt. A kompozíciók asszociatív tartalma általában a szerves világhoz kapcsolódik. (Címük: „Organizmus I–II.”, „Centrális organizmus”, „Pár” stb.) Téri mivoltuk irracionális. Néha táji képzetekkel bír („Kö-ikonok”, „Mediterrán táj” stb.).

Míg a „Szürenon” kompozíciók színben gazdagok, addig a későbbiek („Dinamikus organizmus”, „Metsződés” stb.) színben redukáltak. Általában feketék (1965–66). Ezek a kompozíciók komor erőktől, dinamikától duzzadnak. Sokszor egy centrális magból robbannak szét. Végletes vállalásai a pillanatnak.

Az első lényeges változás 1964 körül a gesztikuláció megjelenésével, a második 1967-ben következett be: a színek megfagyásával (eluralkodnak a fémszínek) s a fénynek a kompozícióba történő speciális beiktatásával (dombormű jelleg).

Üzenet című soksz. szöveg alapján
Jelrácok
1967 – 1970

A „Feketék”-ről:

Jelenleg az ipari termelés hulladékanyagaiból konstruálok assemblage-okat. Az anyagfelhasználás hasonlatossága ellenére alig van valami köze a pop-art-hoz. Az alkotást ettől eltérő prekonceptió határozza meg. Speciális anyagokat válogatok ki: azokat használom fel csupán, melyek bizonyos tárgyak burkolására készültek, eleve funkcionális hulladékok, s így ezek a formák a mindennapok primer banalitásai (hullámpapír, préselt tojástartó, alufólia, rongyok és konzervdoboz tetők stb.).

Tulajdonképpen az a felfedezés kényszerítette a „mindenképpen ellopottat” anyagok felhasználására, hogy még ezek is elemi erejű vizuális intenzitások hordozói lehetnek, csupán megláttatásukra az új viszonylatteremtés, a szempont megváltoztatása, felfrissítése szükséges. Ezek az anyaglenyomatok – számomra a materiális lét plasztikai értékű árnyképei – tulajdonképpen formailag is paralelizálhatók előző képeim jelrendszerével.

Nyilvánvaló bennük a koncentrált konstruáló akarat. A sík-tér, a színtelenség-monokromitás és fényigény; geometrikus formák és szabad energikus gyűrődés-rendszerek; drámai felhang és a mindennapok tárgybanalításai, a fémszerű hatás és a kacsatok stb. visszatérő kettősségei. E képek szuggesztív energiái pont ezeknek az alapellentéteknek a kikísérletezett modellálásából fakadnak.

1971

A kollázsokról

Ez a sorozat tipikus műhelymunka. Amikor a „Feketék” születtek, gyűltek fel bennem azok a képszervezési problémák, melyeknek egy része ezekben az anyagkollázsokban fogalmazódott meg. A „Tiszteletadás Kassáknak” darabjaiban (a „Feketék”-kel ellentétben) a személyes jelenlét tudatosan visszaszorított. Elsősorban anyagszervezési és kompozíciós problémák foglalkoztattak készítésük közben. A képsík következetesen diagonális megszervezése – áttételesen – assemblage-aimban is visszatér. A „Feketék” energikus léttel telítettek. Drámaiságuk robbanásig feszült. Ezek a kollázsok lendületükben és színezégükben is higgadtak, és egyetlen térproblémára fűződnek fel.

Ugyanebben az időszakban születtek a kiállításon látható konceptuális grafikák. Nem mellékproblémák ezek. Belső indíttatásuk hasonló, mint a „Feketék”-é. Ezek is a kikerülhetetlen „indusztrializálódásból” és áttételes következményeiből: a külső és a belső szennyeződésből fakadnak. Nem magyarázzák a „Feketék”-et, inkább egy magatartásforma világítódik meg új eszközzel általuk.

A „Feketék”-ről és A kollázsokról című írás a Csáji Attila kollázsainak kiállításához /Kassák Klub, 1976 nov./készült ismertető szövege alapján

... A Szürenon esetében a nyitottság mellett az itt és most hangsúlyozódik. A szókreáció 1964-re datálódik – tőlem származik, ebben az évben festett képsorozatom címe. A szürrealizmus és nonfiguráció összefonásából keletkezett – ahogy erről a szó maga vall. De ez jelentéstartalmának csak kis részét hordozza:

Négy egymásra épülő jelentésrétegből áll:

1. Szürrealizmus és nonfiguráció.
2. Szürrealizmus non – a szürrealizmus tagadása egy olyan belső fejlődés után, melynél a szürrealizmus tapasztalatainak birtokában történik a továbblépés. A szürrealizmus itt már csak múlt, megjárt állomás.
3. Szürreális telítettségű nonfiguráció – olyan nemábrázoló festészet, amelynek atmoszférája szürreális, tudatosan vállalja a formák asszociációs gazdagságát.
4. Sur et non (szürenon) – „felett” és „tagad”. A „hivatalos” és „divatos” irányzatok *destrukciójának* tagadása. A *nyitottság* további megőrzése, egy független emberi kutatómód vállalása. Az ITT és MOST elfogadása.

Mindebből következik, hogy a Szürenon számára az utolsó évtizedek művészeti áramlatai közül elsősorban azok jelenthettek további inspirációt, amelyek egy ilyen szürrealizmust megjárt attitűddel, ha lazán is, összekapcsolhatók: az informel, a pop art, az arte povera, conceptual art, mobile art stb. Hiszen a Szürenon zárt ideológia helyett egy sajátos belső utat, ennek modelljét alakította ki a továbblépéshez. A személyes és individuális jegyek nem lúgozódtak ki ideológiai megfontolások miatt. Nem az irányzatokhoz való kapcsolódás frissességében különbözött, mondjuk, Pauer és Bak, hanem az egyes irányzatokból fakadó ideológiákhoz való hűségben. És abban az igényben, hogy saját ideológiájuk mennyiben nőjön ki az egyetemes és helyi talajból...

(A Néhány adat a magyar nemábrázoló művészet különböző irányzatai, valamint a pop art, conceptual art stb. kiállításairól, eseményeiről című írásból)

5.

Pauer Gyula: „Feszültség”

Pauer Gyula vagyok, 28 éves, szobrász. Megpróbálom összefoglalni néhány percben az utóbbi időben leginkább foglalkoztatott problémáimat egy általam legjellemzőbbnek tartott szobrom elemzésén keresztül.

A megfeszült idegpályák, a függőhidak szerkezete, az organikus és geometrikus formai intuíciók együttes élményhatásából szerveződött bennem a szándék, hogy megmintázzam ezt a szobrot. Ennek megfelelően sajátosságai nem új természetélményből, hanem egyfajta természetélmény sajátos realizálásából fakadnak.

Ha térben két egymástól távol álló függőleges egységet lerögzítünk, és ezeket megpróbálom egy vízszintessel (egyenessel) összehúzni, vizuális értelemben létrejön egy speciális feszültség-alaphelyzet. Akkor, ha a két függőleges egység különböző pontjait kötöm többszörösen össze, ez az alaphelyzet differenciálódik. Ha pedig az összekötő egységek, erővonalak között teremtünk kapcsolatot, a hatás fokozódik. Az erővonalak egymáshoz közelítések kis erőközpontok jönnek létre, eltávolodás esetén a két szélső függőlegesen ható erőt érzékeltük elsősorban, a differenciálás következtében figyelmünk az erőközpontok felé irányult. Valóságos dráma alakul itt ki, hiszen a különböző erőközpontok által kifejtett hatás megteremtí az erők formába öltözött dialógusát. Komplex értelemben pedig egy olyan vizuális megvalósulás, amely a kapott erővonalak értékében adekválódik.

Szobromat, miután téri kiterjedése erősen frontális, az optimális nézőpontoknak megfelelően látványegységekre osztottam, melyekben két kitartó pillér között a szobortörténetnek egy egységnyi részlete játszódik le. Ez három okból is jelentős:

Igy érhettem el, hogy két látóegység viszonylatában az ezen belüli erő(k)... egyértelműsége megváltozik, illetve különböző nemű és alakú formaalakulatokká rendeződhetnek, a racionális fizikai értékek megsértése nélkül. Szeretném hangsúlyozni, hogy sohasem ellenőriztem fizikai helyességét szobromnak, mindig csupán esztétikai, vizuális értelemben gondolkodtam.

A másik ok az volt, hogy ily módon látványegységeket addig szaporíthatok, míg az élmény maradéktalanul megvalósul. Létrehozhattam egy olyan szerkesztési módszert, mely lehetővé teszi a bevezetés – tárgyalás – befejezés hármását. Természetesen szigorúan formai értelemben, amely nem zárja ki, hogy a bevezetés esetleg befejezés is lehet, hiszen a kifeszített rugó éppúgy húzza a bal kezemet jobb felé, mint viszont. Kompozíciós értelemben ez a reláció törvényszerű. Mégis ha a történés során bekövetkezik a kulmináció a különböző irányú erők összeapásának helyén, a szobornál formai értelemben valaminek

el kell dőlnie, ami meghatározhatja a plasztika kezdetét és befejezését, természetesen az előbb említett egyensúly megsértése nélkül. A kibontakozás késleltetése, a tömegek szükségszerű csoportosítása, az erők begyűjtése adja ritmusát, harmóniáját, dinamikáját egy ilyen mozdulatlan, elemi küzdelemnek. A győztes mindig az erő. Az alakzatokban ésszerűbben csoportosított erő – a rendszerezés során alárendelőddött, félresiklott, rossz értelemben kifejlődött erőkkal szemben.

A harmadik jelentősége egy ilyen felbontásnak már nem is ok, hanem következmény, az ugyanis, hogy az érzékelésnek időben kell történnie, a látványegység egyben időegység is. A „Feszültség” című szobornál ez alárendelődik viszonylag kis mérete miatt (3 méter 30 cm). Ez a szobor inkább fölveti, mint megoldja ezt a problémát. Bizonyos látóterén túl (a néző) már nem képes rendszerezni a látottakat, vagyis a szobornak mindig csak a részleteit látja. A kitarató pilléreknek ilyenkor az a feladatuk, hogy rendszerbe foglalják a látottakat, támpillérei a szobornak is és a nézőnek is.

Csak éppen megemlítem, hogy az időben történő befogadás esetén, vagyis ha a szemünknek időre van szüksége ahhoz, hogy végigpásztázza a szobor teljes hosszát, felületét, (akkor) a formarend új törvényiből fakadó, egymásnak felelgető, gyors egymásutánban, gyors egymásutániságban bekövetkező pillanatnyi élményhatások erősen korlátozzák a szemlélő asszociációs lehetőségeit. Képzletét lekötí a gyors feltárási munka, így közvetlenül érvényesülhet a szobor szándéka, kevésbé motiválják a szemlélőből eredő és a szobor jelentését nem feltétlenül alátámasztó képzettársítások. Természetesen ha a szobrot épülettel vagy objektummal együtt helyezem el, figyelembe kell venni szemléltethetőségének a rendszer által megszabott határait. Ezért az ilyen szobor optimális élvezhetősége csak betervezés esetén lehetséges. Az ilyen jellegű plasztikáknak tehát alárendeltségükből fakadnak pozitív tulajdonságaik. Ebben az értelemben nem térek el a klasszikus építőművészeti hagyományoktól.

(1968, gépelt kézirat nyomán)

6.

Pauer Gyula: PSZEUDO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Budapest, 1970 október

(Sokszorosított gépirat nyomán)

7.

Csáji Attila: Pneumatikus objekt

1970 november 16-án a Stuttgarti Építészeti Műszaki Egyetem részére *Architekturális síkátíró* érkezett, egy 2 m 30 cm x 2 m 30 cm-es ládában. Az elektronikus irányítású gép – számos más lehetősége mellett – építészeti rajzok alapján *szimuláns terek létrehozására alkalmas*. A műszer együttes működését komputer irányítja. A rendkívül érzékeny szerkezetet a gépet burkoló láda belsejében elhelyezett, felfújható, külső ütközésektől és rezgésektől védő műanyag párnák óvták.

Engem a síkátíró potenciális hulladéka, a LÁDA érdekelt.

A láda adatai: Mérete: szélesség: 2 m 30 cm
hosszúság: 2 m
magasság: 2 m 30 cm

A láda felső 2 m x 2 m 30 cm-es része 30 cm-es vastagságban lerekesztett. Ebben a részben helyezkedik el a külső nyomásérzékelők által vezérelt kompresszor.

Anyaga: rétegelt lemez, belül dupla, fekete műanyag borítás, nyomásérzékelőkkel.

A láda a kiállítási helyiség középpontjába kerül. Az új feladatokat ellátó védőburkolat az egyik oldallapjára fektetve kerül kiállításra. A láda külső rétegelt lemezbitorításából 190 cm x 60 cm-es rész hiányzik. Ezen a nyíláson keresztül be lehet lépni a láda dupla műanyag fólia borítású fekete terébe. A műanyag fólián – a láda belső sarkában – az „Architekturális síkátíró” pontos műszaki adatai mellett fotók és a gép képességeinek érzékletes leírása szerepel. Röviden: meghatározott fényképfelvételek letapogatásából a gép elkészíti az objektum pontos építészeti tervrajzát, amelynek alapján az bármilyen meghibásodás után rekonstruálható, illetve a megfelelően kiválasztott rajzok alapján szimuláns belső terek kialakítására is alkalmas. Az ismertetés hosszasan sorolja a gép kitűnő tulajdonságait. Szállításához nagy körültekintés és elővigyázatosság szükséges, ezért egy hatalmas légpárnázott ládába tették, amely maga egy kisebb szoba méretű stb. A kompresszort a gép súlya hozza *működésbe*, a szenzorok a legkisebb nyomás csökkenésére reagálnak: kiegyenlítik.

A kiállítóteremben a belépő súlya hozza *működésbe* a *kompresszort*, az érdeklődő *néző*, aki a láda belsejébe elhelyezett képek szemléletébe, illetve az ismertetés olvasásába mélyed. A kompresszor először a bejárati nyílás melletti fóliákat fújja fel, melyek megduzzadva a bejáratot egyhamar elfedik. A ládában maradt *semmit* tovább *agresszívizálódik*. A három oldal és a tető dupla fóliái telítődnek fel, egyre kisebb téve azt a légteret, amelybe a *néző* került. A láda támadása menekülésre készíti a szemlélőt, aki a légpárnák közt átpréselődve, vagy a bejárat alsó, 60 cm-es szabadon maradt nyílásán távozik.

A műanyag fóliák túlfeszülése automatikusan kikapcsolja a kompresszort, szelepeket nyit, mellyel egyidejűleg a légpárnák ereszkedni kezdenek, hogy újabb ingerlésre a szelepek ismét záruljanak, s meginduljon újra az akció.

(Csáji Attila: *Konceptuális grafikák című kiadvány nyomán, 1976, megjelent 200 /számozott/ példányban)*

8.

Csáji Attila válasza Pauer Gyula „Kartoték” felhívására 1971 szeptember

A kartoték adatai: Hely: Bp. XVIII. Keszöce u. 3.
Anyag: csomagolópapír
Méret: 228 mm x 160 mm

Technika: tollrajz, fekete filc

Műtárgy címe és tárgya: Borítás, célinformációval

Művész neve és kora: Csáji Attila, 32 éves

Érték: erősen ingadozó

Állapot: enyhén megviselt

Leírás:

Klasszikus arányú (arany metszés) kettős téglalap. Háttul, fenn, háromszög alakban nyitott, lenn ellentétes irányú ismételt háromszög forma – zártan. A vizuális egység *enyhén térbeli* jelenség, mely az anyag sérülési veszélye nélkül egy darabig fokozható. Független irányú hajtás közepén, az objektum egyéb részein nehezen képletezhető gyűrődések és ráncok. Maga az *alapananyag választottan triviális*. Mindez abból következik, hogy: jelenleg az ipari termelés hulladékanyagaiból konstruálok festett assemblage-okat. Speciális anyagokat válogatok ki, azokat használok fel csupán, melyek *tárgyak burkolására készültek, s eleve funkcionális hulladékok*, így ezek a formák a *mindennapok primér banalitásai* (hullámpapír, préselt tojástartó, rongyok és konzervdoboz tetők stb.). Tulajdonképpen az a felfedezés kényszerítette a „mindenképpen elkoptatott anyagok” felhasználására, hogy ezek elemi erejű vizuális intenzitások hordozói, csupán megláttatásukra a viszonylatteremtés, valamint a szempont megváltoztatása szükséges. Ezek az anyaglenyomatok – számomra a materiális lét plasztikai értékű árnyképei – tulajdonképpen formailag is paralelizálhatók előző képeim jelrendszerével.

A jelen esetben például a kalligrafikus elemek horizontális és vertikális irányultsága korrespondéál ÜZENET című sorozatommal. És még egy apróság: a tartalma is üzenet.

A fentiekben vázolt prekonceptió készített arra, hogy a felhívásra legújabb művemként a *kartoték árnyképét, potenciális hulladékát*: a PAUER GYULÁNAK CÍMZETT BORÍTÉKOT küldjem a gyűjteménybe.

(Csáji Attila: Konceptuális grafikák című kiadvány nyomán,

1976, megjelent 200 /számozott/ példányban)

9.

Beke László bevezető szövege a Progresszív törekvésű (fiatal) festők és szobrászok című kiállításához készült ismertető füzetben

Milyen művekkel jelentkeznek a magukat progresszív törekvésűnek valló művészek? – (Jellemzés egyetlen asszociatív fogalmakkal és annak valamivel bővebb kifejtésével)

Ezüst

a fémszín központi szerepet tölt be Csáji Attila új festői periódusában; sejteni lehet, hogy szimbolikus utalások hordozója. Hol vidám, tarka színekkel körülvéve, hol sötét mélységek fölött hálóként feszülve. A színek hatását felerősíti a faktúra – az így születő formák *organikusan* bonyolódnak egymásba.

Kobaktók

Csutoros Sándor plasztikai csuklós ízületekkel, tehát *szervesen* egymáshoz kötődő forgástestek – szabálytalan csavarodással egymásra következő kihatások és elszürkülések. A fa belesimul a körülhevő térbe, és akadály nélkül lebeg, – ha pedig kontaktusban van a talajjal, formarészletei védekezőn fordulnak egymás felé.

Hot

az egymásból következő tételek megőrzik hangulati függetlenségüket a zenében, mert nem egyszerre halljuk őket. Így váltja egymást téri irányváltoztatással hét tabló, nem kell egyszerre látnunk brutális robbanást és lilába hajló álomvilágot a *szürrealizmus* hagyományából kiinduló Gyémánt László kompozícióján.

Csigakövület

Méhes László finom koloritú, kisméretű formái burjánzó kagyló- és csiga-struktúrákká dermednek, ám létrejöttük dinamikus tendenciája feszültséggel tölti meg a pillanatnyilag mozdulatlan *organikus* képződményt.

Növénygeometria

Papp Oszkár síkra redukált formái ölelkeznek, egymásba harapnak, egymásból nőnek ki – úgy viselkednek, mint élő *organizmusok*. Nem véletlenül: genezisük kiindulópontja valahol a biológiai szférában keresendő. A színek világosan határozottan válnak el egymástól – engedménytétel a geometrikus, művilég rendezett világ felé.

Biomechanizmus

jobb híján így nevezhetjük *Pauer Gyula Feszültség* c. szobrát. Monumentális alkatrészek kulcsolódnak össze és lényegülnek át egymásba – engedelmeskedve a deformáló belső erőnek. Dinamikus átmenet a konstrukció és a *szerves* forma között.

Dagerrotip

a múlt század kezdetleges fotóinak melankolikus világára nyílik ablak *Rádóczy Gy. Gábor* grafikáin. Bénító szürkeség mossa össze a formákat, denevér borítja föléljük szárnyait. A pop art elidegenítő montázs-technikája itt a nosztalgikus *dlombéli* emóciók szolgálatába állott.

Pop-Itta

a pop-alkotás általában triviális. A festői érdekek, a hagyományos esztétikum jelei néha csak melléktermékként jönnek létre benne. De jelenvalóak! *Siskov Ludmil* felnagyít, tehát brutalizál – ezáltal viszont a *szürreális* szépség talajára érkezik.

Virágerotika

Zeisel Magda kompozíciói is *organikusak*. Akkor is, ha kalligráfiját hideg kék alap objektíválja, akkor is, ha az „anatómiai” részletezés jogosultságát élettelen, de provokatív festékfoglalat adja – de leginkább akkor, mikor gomolygó, transzluclid rózsásliila képződményt hoz létre.

A kiállításon a mai avantgarde számos irányzata képviselve van. A heterogenitásban bizonyos mértékig mégis rendet teremt az, hogy bár különböző aspektusokból, de minden egyes művész szembenéz az organikus-szürreális problémakörrel. Ettől a középponttól egyrészt a konstruktivitás, másrészt a pop art irányába vezetnek összekötő szálak – három lehetőség arra, hogy a művész megküzdhesen a korszerű címért.

1969

10.

Sík Csaba utószava a Szüreneon című kiállítás katalógusához

Vasari nem ismert tolvajnyelvet, olyan egyszerűen írt a reneszánsz mesterek munkáiról, ahogy az asztalos-céh mesterei beszélgethettek egy „remek”-ről, több szakkifejezésre sem volt szüksége, mint nekik. Tehát eszközök, eljárások közismert neveit használta csupán, melyek ugyanazt jelentették Firenzében, mint Velencében, ugyanazt a művészt és a megrendelőt. Nem is számítana ma műértőnek; művész és közönség kapcsolatának elüzettedése óta a műértő személy igazolása a tolvajnyelv, olyan szótár és grammatika, melynek nincs egyezményes jelentése, nincs világos értelme. A műértő ennek az üzleti kapcsolatnak a piócája, tömör falanxot igyekszik alkotni művész és közönség között, nehogy megértsek egymást. Nehéz lenne eldönteni, melyik félnek árt többet. A művészt munkája örömétől fosztja meg, a tegnapi divat ideáljait akasztja képre-szoborra, kísérletet sem tesz egyéniségének, újdonságának megértésére; a nézőt terrorisztikus szóáradattal hallgattatja el, nehogy úgy feleljen a mű kérdésére, mintha egy ember szólt volna hozzá.

Pedig a művészi alkotás ma is, minden uniformizálódás ellenére is: egy életrajz fejezete. Személyes vallomás, a személyesség teszi hitelessé, a vallomásszerűség érvényessé. Persze, része egy tágabb szellemi közösségnek is, mozgalomnak, irányzatnak, s minél engedelmesebben olvad bele, annál jelentéktelenebb része. Egymással párhuzamos, egymást keresztező művészeti törekvések divatját éljük, melyekben a karaktert adó technikák, eljárások, látásmódokon kívül, néhány közös vonás is felfedezhető; ezeket nyilvánvalóan nem a mozgalmak parancsolják az időnek, hanem az idő a mozgalomnak. A szép már nem kulcsszó, legalábbis a görög, reneszánsz tradíció értelmében nem. A mai kép, szobor nemcsak szép, de művészi sem akar többé lenni. Szabadulni akar ettől az ellenszenves diktatúrától, mely rangsorolta a dolgokat, a természet és a teremtett világ tárgyait éppúgy, mint kapcsolatukat az emberrel, a megvetettség bélyegét sütte a hétköznapra. A művészi diktatúrájával küzdő művészet hétköznapi akar lenni.

Papp Oszkár és Csutoros Sándor kepei között ez a közösség felfedezhető fel, hiszen a tömegkommunikáció eszközei terjesztette vizuális világkép éppoly része – s nem rangtalanabb része – az emberi világnak, mint az organikus világ formái, s formát teremtő mozgásai. Figyelmet érdemel a rokonság, de még több figyelmet a különbözőség. A közöset vidáman táncolja körül a műértő, komoran definiálja a tolvajnyelvet, de az egyéni felfedezése a nézőre vár. Ez a felfedezés teszi alkotó-társá, ez ad neki örömet, ha nem engedi, hogy egy „esztétika” kiragadjon markából, s gyorsan meghámozza neki. A felfedezéshez nem okvetlenül kellene szavak; van mű, mely szóra bír, van, mely némává tesz. Csak annyi bátorság kell hozzá, hogy ki merje mondani a maga szavait, ha erre készíti a kép, s merjen néma maradni – amit az ún. szakértő sosem merne megkockáztatni. A művész ért ebből a hangsúllyal teli némaságból.

1969

11.

Ungváry Rudolf írása az 1969-es Szürenon című kiállítás katalógusához csatolt
kék betétlapon

Magyarországon a húszas évek elejétől a képzőművészeti életben a szünetek okozták a legnagyobb nehézségeket. Legjobb művészeink közül sokan vagy külföldön találták meg a kibontakozás lehetőségét (Moholy-Nagy, Amerigo Tot, Kemény Zoltán, Vasarely), vagy idehaza visszavonultan, redukciók árán alakították ki gyakran torzban maradt életműveiket.

Ami a harmincas években még újszerű volt, ma már befejezett tény: nálunk azonban sokan még csak most fedezik föl. Az olyan megjelenési formák, mint a pop art, az akciófestészet, az informel vagy akár a szituatív határjelenségek, mint a happening még szokatlanabban festenek, még bizalmatlanabb fogadtatásra találnak a két háború közötti demokrácia-szegény korszak posztdeákparti illuzionizmusságban fölnevelkedett közönségünk előtt, mint a húszas években az expresszionizmus. Aminek az eltelt fél évszázadban kellett volna megtörténnie, a fölzárkózásnak, az „állandó késés” művészete fölszámolásának, az csak a hatvanas években indult meg lassan. A hatvanas évek elején jelentkező generáció számára azonban – s ez alapvetően megkülönbözteti őket az előzőktől – már nem a Munkácsy–Bernáth örökség megtagadása volt a fontos; számukra ez az örökség már egyáltalán nem is létezik. Elődeik és hagyományaik nem az illusztratív festészet korlátolt illúzióvilágából származnak, bár a hagyományos művészet-szemléletben megrekedt környezet eléggé megnehezíti fejlődésüket.

Röviden talán ez volt az oka annak, hogy az újonnan jelentkező nemzedékek tagjainak nemcsak egyéni (ami nyilván elkerülhetetlen), hanem a kollektív fejlődés szempontjából is előlről kellett kezdenie mindent. „Szociális” magára találásukat ugyanakkor megnehezítik a csoportalkotás nehézségei. Mivel a homogén, kizárólag azonos törekvéseket egyesítő társulások kibontakozása az érthetően kiélezettebb és szélsőségesebb esztétikai jelentkezés következtében nem olyan könnyű, az esetleg mégis létrejövő csoportosulásokban gyakran a legellentétebb művészeti felfogások is találkozhatnak. Egyéni világukban, szemléletükben ezért nem feltétlenül találhatók közös vonások, elsősorban inkább a helyzetük hasonló egymáshoz.

Ennek a kiállításnak a résztvevői, jobban mondva azok többsége már két alkalommal jelentkezett a nyilvánosság előtt a Progresszív törekvésű művészek elég általánosan hangzó, de éppen ezért jobban is használható megnevezéssel. Új nevük – a Szürenon – már közelebről megjelöli tényleges helyüket, és egyben arra is utal, hogy valamiféle kiválasztódási folyamat megindulhatott a heterogén közösségben.

Azok a nehézségek, melyekkel művészeinknek jóformán koroktól függetlenül meg kellett birkóznok az elmúlt évtizedekben, az egymás után jelentkező nemzedékeknek abban a részében, mely ösztönszerűen idegenkedett mindenfajta tekintélyeltől, a történelmileg kialakult „hazai” hagyományokban, az ún. természetelvű ábrázolásban művészetünk „állandó késésének” egyik okát látta, sajátosság, szintetizálásra törekvő válaszreakciót hozott létre.

A szürrealizmus gyakran figurális és jóformán naturalisztikus megjelenítése azonban sok képen az informel törekvésekkel kapcsolódik össze. A művészek ugyanis ösztönszerűen szabadulni is igyekeznek a hangsúlyozottan epikus értelmezhetőségtől, ami a tiszta szürrealizmussal és szürnaturalizmussal könnyen együttjár, mivel fölismerték, hogy a képek minősége elsősorban a konkrét látványszerűsége múlik. Ugyanakkor csak kevesen mennek el közülük a látvány elemeire redukált, dekoratív abszolutizálásig, mivel ez megnehezítené, hogy számos olyan kérdést is földolgozhasanak, melyek – pótlandó a lemaradásokat – a mostani nemzedék munkásságában soron vannak.

A szürrealista és nonfiguratív törekvéseket egyesítő irányzatnak azonban van valami előzménye is a magyar képzőművészetben. Bálint Endre – Korniss Dezső – Vajda Lajos 30-as években indult nemzedékére gondolunk, mely a „konstruktív szürrealizmus” jelszavával indult annak idején. A konstruktív, geometrikus tendenciák azóta kissé a háttérbe szorultak, és legfeljebb az op-art technikákban ismerhetők fel. A „konstruktív-szürrealista” szándékok találkoztak a népművészet földolgozásának fontos feladatával és idővel a magyar szürrealizmus jellemző formavilágát teremtették meg. A Szürenon kiállítás képein is gyakran fölismerhetők ezek a mítikus, idolszerű formációk, esetenként az informel strukturális dekorativitásával és írásképszerűségével összeolvadva. Alaki szempontból éppen az különbözteti meg sokukat a Vajda nemzedéktől, hogy a nonfigurativitásnak elsősorban nem annyira a konstruktív, mint inkább az INFORMEL LEHETŐSÉGEIT igyekeznek kiaknázni. A képek másik csoportjánál ugyanakkor a népművészet helyett egy másik, ugyancsak valamiféle „TRIVIÁLIS NÉPIESSÉGET” kifejező irányzat erősödik föl, a pop art technikája, mely a maga nemében valószínűleg az ipari társadalom afféle pszeudoművészetének is tekinthető.

Az összekötő anyag a sokféleségben a kiállító művészek többségének organikus szemléletmódja.

Képeiken a világot általában szerves egységében igyekeznek megragadni, az intuíciónak ebbeli tevékenységükben hangsúlyozottan látványkiválasztó és nem látványrögzítő szerepe van. Az egyéniségek elemzésénél ezek az összekötő szálak nem minden esetben érzékelhetők egyértelműen, már csak azért sem, mert a kiállított képek a fejlődési utak különböző állomásait képviselik, és nem retrospektív áttekintést.

A bemutatott művek széles skálája a fiatal képzőművésznemzedék összerendeződésének és följelődésének egyik jele. A magyar avantgarde szintetizáló törekvéseinek követésével jelentős feladatot vállalnak magukra, egy új művészeti kontinuitás megteremtését.

(A szórólap nyomán)

12.

Beke László írása az R-kiállításához készült ismertetőhöz

A műalkotás elvülhetetlenségéről szóló törvény értelmében a ...-ik század végére olyan nagy mennyiségű festmény, szobor, iparművészeti tárgy stb. stb. halmozódott föl a világon, hogy drákói rendszabályokat kellett hozni a művészeti termelés korlátozására. A krízisjelenségek először a nagyvárosi múzeumok táján váltak érezhetővé; a raktározandó anyag kiszorult az utcákra, komoly forgalmi akadályok keletkeztek, sőt egyes városrészek csak az aktok, tájképek és portrébüszttök hegyein keresztülűrt járatokon vagy légi úton voltak megközelíthetők. Aki tehette, vidékre költözött. Miután a metropoliszok periferiáin létesített hatalmas műtárgylerakóhelyek lassan egész országrészeket kezdtek bekebelezni, a helyzet valóban tarthatatlanná vált.

Néhány művész ekkor cselhez folyamodott. Az engedélyezett évi kontingensen belül maradvá, néhány hófehér táblát készített, és azokat lehetőleg olyan területen állította föl, ahol az artártalom – így nevezték a műtárgyfeltettesség által kiválasztott pszichés betegségeket – még nem érte el azt a küszöböt, melyen túl már genetikai következményekkel is számolni kellett. A fehér táblák uralma több évig tartott, látszólag minden különösebb hatás nélkül, később azonban egyes pszichoszociológiai kutatások csalhatalatlanul bebizonyították, hogy a társadalom ily módon befolyásolt tagjaiban egészséges hiányérzet keletkezett. Amikor például egyes fehér táblákra kísérletképpen nagyon egyszerű jeleket – színfoltokat, geometrikus idomokat stb. – helyeztek el, a szemlélő a vártnál jóval nagyobb intenzitással tudta azokat felfogni. (Egyébként a nem befolyásolt gyermekek is hasonlóan reagáltak.) Bár még távolinak tűnt az az idő, amikor a világ minden táján felhalmozott műtárgyhegyek sorsával komolyan lehet foglalkozni – hiszen olyan bonyolult problémák vártak megoldásra, mint az anyag átértékelése, hasznosítható részének új felhasználása stb. –, a kezdeti eredmények mégis nagy társadalmi fellendülést váltottak ki. A felkiáltójel-szerű egyszerű táblák mellett megjelentek a bonyolultabb síkbeli és térbeli formációk is (azelőtt érthetetlennek tartották volna őket), majd különféle szerkezetek, melyeknek kezelését vagy a velük való játékot az emberek igen gyorsan megtanulták, sőt egyes tudósok kutatásaikhoz is ötleteket merítettek belőlük. Egyre nőtt a száma azoknak is, akik nem nevettek és nem is sértődtek meg, ha némely művész didaktikus ábrákat mutatott nekik, vagy furcsa kis tükrökkel mutatott rá legintimább vonásaikra, környezetük alpári de nagyon is valóságos részleteire.

Sok más érdekes mozzanat idézhető még e régmúlt korszakból, de mindez az iskoláskönyvekből is elolvasható. Azonban még ma sem árt emlékeztetni a fehér táblák történeti szerepére. Bizonyos értelem-ben gondolkodni tanítottak meg minket.

(1970., a kiállításához készült ismertető nyomán)

13.

Rózsa T. Endre: Az utak összeérnek?

Fontos és jelentős kiállítás volt 1970 decemberében a Műegyetem R épületében. A mai fiatal magyar képzőművészek két legnagyobb csoportosulása: az Iparterv-csoport (akik nem ipari formatervezők, de rajtuk ragadt ez a név, mert a két csoportkiállításuk 68-ban és 69-ben az Iparterv kultúrtermében volt) és a Szüreneon-csoport most közösen állítottak ki.

Fontos ez a kiállítás, mert egy nemzedék arca rajzolódik ki belőle. És még fontosabb az, hogy ez a két, különböző gondolati alapon álló, számottevő csoportosulás egy helyiségen belül, a konkrét művek szintjén találkozott és került szembe egymással.

Legelőször üdvözlőnk kell ezt a találkozást, mely remélhetőleg gyümölcsöző lesz mindkét csoport

alkotói számára. S valószínűleg az lesz, mert a kiállított művek egymás ellentétes fényében élesebbé teszik a problémafelvetések kontúrjait.

A gondolati vízvázlatot a két csoport között azon a kérdésen húzódik keresztül, amit először Ady fogalmazott meg egyértelműen a magyar művészetben, és amely kérdés azóta is a legélesebben kísért: lehet-e a magyar európai?

A két csoport, ennek a kérdésnek tükrében, önmagán belül sem teljesen homogén. Ez érthető is. De a két alapállás világos: a Szüirenon elsősorban a mi társadalmi közérzetünk tudatos vagy ösztönös vállalásával próbál a magyar művészet folyamatosságába beleilleszkedni, az ipartervesek pedig a mai nyugati képzőművészet áramlásához kívánnak csatlakozni. Az Iparterv-csoport ideológusa, Sinkovits Péter így fogalmaz: A kiállítás (Iparterv-kiállítás, szerző megj.) koncepciója az volt, hogy azokat a művészeket mutassa be, akik az aktuális törekvések legjellemzőbb változatait képviselik. Ezek a fiatalok nem folytatják közvetlenül a hagyományokat, hanem a világ művészetének jelenlegi állapotában próbálták tájékozódni, a leghaladóbb avantgarde törekvésekkel együtt lépni.

Itt kell megjegyezni: a szakadék a két csoport között nem olyan mély és merev, mint az az eddig elmondottakból kitűnne. Sok – fontos – közös mozzanat van a két csoportban, de ezek megtárgyalását terjedelmi okokból el kell hanyagolnunk. Ezért inkább a különbözőségekre helyezem a súlyt, és főként azt kísérlem megvizsgálni, maguk a konkrét művek hogyan viszonyulnak a magyarság – európaiság alapkérdéséhez.

Mit jelent elsősorban ez a kérdés: magyarság – európaiság? Mint az ilyen kérdésseltekve általában, a kizárásra kényszerítő: magyarság vagy európaiság, helytelen szemléleten alapul. A helyes megközelítés az összekapcsoláson nyugszik: magyarság és európaiság.

Le kell szűrnünk annak a helyzetnek következményeit, hogy tarthatatlanná vált a századelő lebecsmérlő meghatározása: a *balkániság* (eredendően hamis tudati) kategóriája. Manapság az igazán balkáni Bulgária is jól fejlett ipari államnak számít egy újonnan felszabadult afrikai ország mellett. E század első felének kelet-európai városi értelmisége az *européer* jelszó alatt vonult a nyugati kultúra asztalához egy kis morzsacsipegetésre.

Azóta – a társadalmi változások és egymás mélyebb megismerése miatt – a helyzet kölcsönösen megváltozott.

A mai nyugat-európai értelmiségnek nem jelent többé valami torz, barbár egzotizmust sem Kelet-Európa, de még Távol-Kelet sem. Ma ők figyelnek bennünket, de egész Kelet-Európát, Kubát vagy legújabbán Chilét is.

Részben ennek a megkülönböztetett figyelemnek a (kulturális) vetülete a lengyel, cseh vagy magyar filmrendezők nyugati sikere.

Ha a magyar képzőművészet valamikor is fel akar zárkózni a világ élvonalához, csak önmaga vállalásán juthat el ide.

Magyar képzőművészeknek lenni nem azt jelenti ma, folytassuk ott, ahol Szinyei Merse vagy Rippl-Rónai abbahagyta. Nekünk a mával kell szinkronba jutnunk. De mindent csak organikusan, saját, belső, logikus alapról lehet megcsinálni.

A minimal art folytatása a logikusan létrejött konstruktivizmusnak, és az amerikai pop art is organikusan jött létre az amerikai méretű konzum-társadalomból és a korai amerikai művészet örökös tárgyközeliségéből.

Hogy ezeket az ott organikusan létrejött nyugati áramlatokat ide egy az egyben átvegyük, az üres fantazmagória. Miután az alkotók nem a mai világunkra, hanem a nyugati képzőművészeti folyóiratokra támaszkodnak, szociológiai abszurdum, hogy ily módon – egy szűk, hisztérikus, sznob réteget leszámítva – valós műélvező közönség jöjjön létre.

Hosszabb távon e szűk, sznob rétegben sem bíznék, mert ők csak a divat szelében kovályognak. Mivel ma a nyugati képzőművészeti lapok azt írják: a pop artnak és a minimal artnak befellegzett, most a conceptual art a sikk, vagy inkább „chic”, hamarosan ők is odébb fognak állni. Márpedig műalkotás közönség nélkül – ez abszurdum.

Sinkovits Péter elképzelése a kihagyásos Nagy Ugrásról rokonszenves, de naív ábránd.

Érzi ezt a két minimal art-os, Bak Imre és Nádler István is. Ők a maguk minimal art-jához megpróbálnak gyökeret keresni a magyar népművészeti motívumokban. És minél inkább sikerül ez nekik, annál inkább kezdik meglelni a bartóki szintézis felé vivő utat.

Hasonló a helyzet Lakner László esetében. Lakner pályája a kiállítás résztvevői közül a leghosszabbak közé tartozik, az 50-es évek végén indult, Csernus egykor nagy hatású szürrealista csoportja környékén. Amely csoport szintén a nyugati képzőművészettel szembeni lemaradásunkból kísérelt meg lefaragni valamennyit egy specifikusan magyar szürrealizmus megkonstruálásával. Akkoriban e csoport

létrejötte várható és időszerű volt, sőt útkeresésük formai oldalával is – hogy éppen a szürrealizmus-hoz próbáltak csatlakozni – egy adott kelet-európai alapállásnak feleltek meg.

Gondoljunk bele: bár hamarabb, mint nálunk, de a nyugati képzőművészethez képest szintén elkésve, Bécsben (Wiener Schule) és Prágában, tehát a Monarchia utódállamaiban, ugyancsak hasonló (és kissé üvegházi) csoportok jöttek létre.

A magyar szürnaturalista csoport egy szükségszerűségnek felelt meg, a Rákosi-évek kényszerű kihagyását igyekezett pótolni, de csakhamar világossá vált; az idő közben nálunk is továbbment. Emiatt a 60-as évek elején a csoport szétszóródott, és volt tagjai különböző irányokban kerestek kibontakozást.

Lakner a pop art felé próbált kiutat találni. És itt újra, élesen felvetődik alapkérdésünk: a magyarság – európaiság viszonya.

Szinte kézzel tapinthatóan, Lakner minél inkább vállalta a szellemi exportőr szerepét, annál inkább idegenné vált a magyar valóságtól. Zsákutcájának végső pontja Dorottyia utcai kiállítása volt.

Sajnos, ennek a kiállításnak kritikusi, magyaros pontatlansággal az egészet újdonságnak tartották, vagy pedig – féltve a melegházi primórt – elkerülték a társadalmi kapcsolatok kérdését. Ekkor ugyanis lelepleződött volna a dolog talajtalansága és légbőlkapottsága.

Laknernek, ezen a kiállításon látott képe alapján: Amikor a Monarchiának még nagy volt a szája – úgy tűnik, éppen a vállalt közép-európaiság alapján, mégis sikerült továbbjutnia. Kiállított képe a „K. u. K. csatahajók a Boszporuszon” feliratú sovíniszta képeslevelezőlap hatalmasra nagyított másolata.

A cs. és kir. fellengzős imperializmus groteszk és fanyar módon jelenik meg a pop art-on iskolázott stílus feszültségében.

Nem szándék nélkül tértem ki ilyen hosszan a magyar szürnaturalistákra. Közvetve vagy közvetlenül ez a csoport majdnem mindegyik kiállító festő előtörténetéhez hozzátartozik. Ez a stílus a felszíni, problémamentessé oldott Szász Endre-i variációjával a szélesebb közönséghez is megtalálta a maga útját.

Méhes László vagy Jovánovics György – bár áttételesebben, mint Lakner – szintén ettől a csoporttól kapta az indító lökést.

Méhes Langyos víz c. képe: vízben ücsörgő hízott kispolgárok megvesztegetően fotószerű csoportja újra egy variáció a szürnaturalizmus meghaladására. Az időszerűtlen szürrealista sallangoktól mentes, fénykép hatású naturalizmus ennél a képnél sikeres és csattanóan ironikus. A kérdés itt csak az, vajon a továbbiakban is folytatható-e ez a stílus?

Jovánovics, akárcsak Lakner – Jovánovics egy erős Segal-hatás jegyében, a pop art felé keresett kiutat. De itt is újra ugyanaz a két probléma: Segal tökéletesen valóság-hű gipszemberei Segal konzumtársadalmának elmagányosodását tükrözik. Nálunk ez a dolog azért egy kicsit másképpen néz ki. A másik kérdés a folytatás nehézségei: a pop art hullám levonultával – miután a magyar pop átvétel volt – folytatás nincs. Sajnos, attól tartok, Jovánovics gipszkollekciója ezért következetlen és zavaros.

Szentjóbey Tamás egy korábbi kiállításon kis ledugaszolt üvegben vizet állított ki Hűlő víz felirattal, szignálva és évszámmal ellátva. Ez az alapvetően művészetellenes Marcel Duchamp-i gesztus helyesen sugallta azt: a régi művészet halott. Mostani kiállított műve: Festmény vakok számára, hasonlóan ideológiai gesztus. Festővászonra felragasztott magnószalag-csíkok egy magnófej végighúzása esetén hangjeleket adtak. Vagyis Szentjóbey éppen a legfontosabbat, a látást kapcsolta ki a festményből.

Szentjóbey a Hűlő vízzel, úgy látszik, iskolát teremtett. Erdély Miklós egy termoszt állított ki Tavalyi hó felirattal. De sajnos, ez a gesztus csak egyszer értelmes, s tökéletesen felszínes volt megterhelni a címadó Villon-idézettel (Mais où sont les neiges d'antan?). Kiállított nagyobb méretű műanyag mendencéje, amiben kilyukasztott tejkonzervekből sűrített tej folyt élesztőkockákra és macasztáblákra, miáltal gáz fejlődött az élesztőből, kétségtelenül fanyar és morbid humorú. Emiatt Erdély nem vette észre, így mindez egy epikus anekdóta, ahol, céljával ellentétben, éppen a II. világháború náci vérengzéseit és a szervezett zsidóirtást bagatellizálja el. Ugyanez a kátyú: Erdély attitűdöket vesz át a német Vostell-csoportból, és legfeljebb magyaros anekdotát csinál belőle.

Hencze Tamás az egyik legszínvonalasabb, legkövetkezetesebb kiállító. Kitalált egy olyan eljárást, amit senki sem használt a világon: fotóhenger végiggördítésével fest ritmikus, elmozduló kontúrú foltokat. Színvilága harmonikus, és mérsékelt távolságtartó hatású: fémes ezüst, sárga és szürke.

A mobil egy kicsit magyar műfaj. Moholy-Nagy indította útjára, majd 50 évvel ezelőtt. Kepes György is foglalkozott fénymobilokkal, és a mobil mai legnevesebb képviselője, Nicolas Schöffer, szintén magyar származású.

Ezekhez az alkotókhoz kapcsolódik Haraszty István is kiállított művével, egy hatalmas mobilgéppel, mely belső vezetősínein acélgolyókat futtat végig különböző hang- és fényjelek kíséretében, míg a golyók induló helyzetükre vissza nem jutnak. Ez a poétikus gépezet azt bizonyítja be számukra, rendkívül

színvonalas formában, hogy a gép még pszichológiailag sem feltétlen emberellenes mechanizmus, és nagy méretei ellenére is lehet akár olyan, mint egy játékos kigyerek.

Külön ki kell emelnünk Haraszty igen bonyolult gépezetének precíz technológiai pontosságát. Már csak azért is, mert nemrégiben Z. Gács György gondolatilag is, technológiailag is jóval egyszerűbb modeljeit a technológiai hibák csúrájában hatástalanná tették. Ahogy Rózsa Gyula, a Népszabadság kritikusa szellemesen írta: hasonlóak, mint nyugati társaik, „csak éppen az a magyaros ízü pontatlanság, mester-ségbeli-ipari megbízhatatlanság színezi hatásukat, ami a külföldi példákból hiányzik.”

Csáji Attila képei felületi érzékenységének jellemzésére Tapiész tudnám említeni, akinek képi textúrái olyanok, mint az öregemberek arca, vagy a kiszikkadt, repedező spanyol föld. Ahogyan a fény hatásait kutatja, erről talán a rayonista Larionov juthat az eszünkbe. De Csájinak semmiféle lényegi köze nincs se Tapiészhez, se Larionovhoz. Csájinak megvan a maga konok útja. Képeit szinte a monokromitásig egyszerűsítve, taszító fekete és fémes ezüst színeket használva industrializálódó környezetünket kísérli meg átérezni és kimondani a festészet eszközeivel. És egyúttal ugyanazon a képen belül harcot indít az ipari környezet ridegsége ellen a kívülről jövő változó hatásainak kihasználásával.

Itt említeném meg pontosabban, mit értek én az organikus folytatáson. Nem azt, hogy ha Csáji a fény festői természetével foglalkozik, akkor vegye föl Egry József elejtett fonálát. Már csak azért sem, mert Egry a képen belül foglalkozott a fénnel, Csáji pedig a képen kívüli fény képen belüli hatását vizsgálja. Az organikus folytató festészet problémafelvetései ne egy elmúlt magyar művészethez kapcsolódjanak, kötődjenek össze organikusán a mai magyar társadalommal, a képek gondolatköre gyökeredzen organikusán a mai világunkban. S ennek a kapcsolódásnak igényét erősen érzem Csáji munkáiban.

Pauer Gyula Pseudo címmel kiállított szobrai Kant egyik legmélyebb kategóriájával a „mintha”, az „als ob” kategóriájával lehetne a legjobban meghatározni. Fali reliefje üveg alapon egymástól azonos távolságban levő, teljesen azonos alakú és nagyságú félgömbök sorozatából áll. De ezek az azonos félgömbök azáltal veszítik el azonoságukat a szem számára, hogy a fedő szürke és a fehér szín különböző, egymáshoz viszonyítva szinte zenei ritmusban borítja el a felületeket. És ennek a szokatlan színezésnek másik furcsa tulajdonsága, hogy a valóságban domború felületeken a horpadtság érzetét kelti fel. Hasonló „als ob” gondolatra épül másik szobra is, ahol a valóságban sík fémfelület, szintén színezés révén, gyűrött és egyáltalán nem fémszerű benyomást kelt.

Csáji, Hencze és Pauer törekvéseit átgondolt, kiegyensúlyozott lehetőségnek érzem. Egyfelől azért, mert olyan irányban keresnek kibontakozást, amerre tudomásom szerint más nem tapogatózik. Ennélfogva a másodkézből való epigonizmus súlyos vádjában alig lehetne őket elmarasztalni.

Másrészt azért, mert ők, „az anyagba leszálltak” társadalmunk tudati valóságának helyes átélése, és ennek az átélésnek a festői-szobrászi anyaggal való kapcsolatba hozása révén olyan ritmus, mennyiség-minőség, fény és anyag viszonyokat tudatosítanak bennünk, melyek konkrét, mai társadalmi közérzetek és tudatformák képzőművészeti megfelelői.

Az e képzőművészeti alkotások által felvetett problémák végiggondolása – mert nem öncélú játékok az esztétikummal – tehetséges és következetes alkotóknál jelentős mélységig feltárják számunkra az adott társadalmi tudatot. Sőt, még az öncélú festészet is tudósít, ha felszínesebben is, valamiféle társadalmi tudatról, vagy esetleg hamis tudatról. Ebben az esetben szociológiai jelentősége van.

Nem könnyű ezeket a végiggondolásokat megtennünk. A fényképezés és a film megjelenésével és tömeges elterjedésével képi látásunk egésze természetszerűleg átförmálódott. Ez a folyamat bizonyos területekről kiszorította a festészetet, más, új területeket viszont megnyitott a számára.

Maguknak a festőknek a látásmódja is megváltozott.

A film – joggal vagy jogtalanul – nem sokkal megszületése után rögtön a kulturális érdeklődés centrumába került. Ez az eltagadhatatlan tény is jelentős hatással volt a festészet további fejlődésére.

De nem múlt el nyomtalanul a festészet fölött a tudományos-technikai forradalom vagy a műélvező közönség átrétegződése sem.

Minden eddiginél bonyolultabbá vált a festészet helye a művészetek között, és minden eddiginél a festészet formanyelve és e formanyelv és a közönség kapcsolata.

Régóta időszerű már e kérdések tisztázása itt Magyarországon, ahol e problémák megoldása a történelem hullámverései miatt napjainkig elodázódott. De a mai helyzet – egy új festőgeneráció színre lépése idején – minden eddiginél kedvezőbb. Most jött el az igazi ideje annak, hogy feloldhassuk e kérdések feszültségét és festészetünk valóban lényege szerint funkcionálhasson: legyen híradás a társadalmi tudat mélyrétegeiből.

(Kritika, 1971. 6. 54–57.)

14.

Mezei Ottó: Az Anyag és forma a képzőművészetben című kiállítás koncepciója

A kiállítás a TIT célkitűzésével és programjával egybevágó sorozat első részének tekintendő. A következő kiállítás, illetve előadás az építőművészet és a zene vonatkozásában vetné fel az anyag és forma összefüggéseit. A képzőművészet területén ezek az összefüggések konkrétan, kézzelfoghatóbban jelentkeznek, mint az építészetben vagy a zenében, ez indokolja a sorozat indítását ezzel a kiállítással. A kiállítás egyben kísérleti jellegű is: a művészek nemcsak a képzőművészeti alkotásnak kijáró igénnyel tárják műveiket az érdeklődő közönség elé, hanem a tudományos analógiák felfedezésére való ösztönzéssel is. Mindenképpen műalkotásokkal állunk majd szemben, de olyanokkal, amelyek mögött kiindulásként – közvetlenül vagy közvetve – az anyag különböző szintű elemi megnyilatkozásai, szerveződései formái állnak. Csupán kiindulásként, hiszen a művész – ha elemi formákkal dolgozik is – az anyag fölül emelkedik és új formakapcsolatokat, színviszonyokat teremt.

Az egyes művészek tehát elemi formátípusokkal dolgoznak, amelyek a természet világában fellelhetők, ritkább esetben látvány szinten (pl. kristályok), inkább műszerek segítségével, behatóbb vizsgálatok alkalmazásával. Ezek a formátípusok az „anorganikus” és „organikus” világ elemi szerveződési formái. A kiállítás – ismételjük – nem tudományos illusztratív anyagot kíván nyújtani, csupán azt szemléltetni, hogy különböző művészek koncepciózusan összeválogatott alkotásai formátípus-sort adnak ki, az egyes szerveződési formák invenciózus felhasználásával, egyszerűbb vagy összetettebb variálásával. A sor – az anyagi megjelenés vetületét tekintve – az ún. „szilárd” formákkal kezdődik, az időfaktor bekapcsolásával a „dinamikus” és a „növekvő” formákkal folytatódik (beleértve az „ágas rendszert” is), majd az „energia” formákkal zárul. A sorrend tekinthető önkényesnek, a folyamatosságot és a formai kapcsolódást a rendezés hivatott biztosítani.

A rendezés célja, hogy a jelzett folyamatot érdemleges művekkel láttassa, a lehetőségekhez képest minél gazdagabb kombinációkban. Nem művészcsoport szerepeltetése az irányadó, hanem a formátípusok folyamatos (ti. folyamatszerű M. O.) bemutatása, bonyolultabb szerveződések ezért nem jöhetnek számításba, illetve csak annyiban, amennyiben egy-egy formátípus keretébe illeszthető. A műfaji változatosság viszont a rendezés egyik alapvető célja, a festményeket és plasztikákat, illetve konstrukciókat vázson felhasználásával készült reliefek, fotók, szerigráfiák, zománctáblák, alkalmasint kollázsok egészítik ki. Ez a műfaji változatosság egyben arra is utal, hogy a mű és az ember kapcsolata a szokványostól eltérő módon is értelmezhető. A mű lehet sík felület vagy háromdimenziós plasztika, esetleg plasztikusan megmunkált felület, de adott esetben a környezet is számításba veendő, nemcsak mint tér, hanem mint fényviszonylatok teremtője, amelyek a mű létét és értelmét *de facto* meghatározzák, nem illúziót adnak, hanem a művet teszik teljesebbé. Mindez a mű formátípus jellegén mit sem változtat, legfeljebb a funkció értelmezéséhez nyújt – itt kibontásra nem kerülő – lehetőségeket.

A kiállítás jellege, koncepciója eltér a szokásostól, de tudományos és kísérleti vonatkozásainál fogva minden bizonnyal érdeklődésre tarthat számot.

(1971, az eredeti gépirat nyomán)

15.

Csutoros Sándor, Haris László és Molnár V. József szövege a Műszaki Egyetem E Klubjában rendezett demonstratív térszervezéshez

Az út (Budapest, 1973. november 24–25. Műszaki Egyetem E-épület) megfogalmazását megelőzte a lépcsőház (Budapest, 1973. május 26–27.) és a szembesítés (Balatonboglár, 1973. június 22–23.)

Csutoros Sándor szobrász, Haris László fotós, Molnár V. József tipografikus.

A lépcsőház, helyzetünk felismerése, önmagunk környezetünkkel való szembesítése a megfogalmazás volt.

A szembesítés környezetünk és helyzetünk szövevények felismerése volt.

Most az útról beszélünk. A kikerülhetetlen stációkról. Az út kezdetének megfogalmazásáról. A méreterésről. Az újrafelismerésről, ahol valóban megjelenik az ember: a közelebről, a még közelebről, és a szövegről, a felbomlás megismeréséről, a szabadságról: az út vizuális megjelenítésénél addig a fénysávig, különbözőségig, amely áttöri az üvegfalat.

(1973, eredeti gépirat nyomán)

15/a

Türk Péter levele Mezei Ottóhoz
(Részlet)

Pár éve úgy gondoltam, hogy a látás természetén való gondolkodás új szempontokat, más potenciális helyzetet teremthet az átélésben és a formai gondolkodásban. Hogy olyan egyszerű formai meghatározottságok, mint például: minden dolog nem látszik, ugyanakkor egyszerre több dolgot van alkalmunk látni, hogy figyelmünk összpontosulhat egy dologra, fontos kiindulópontok nemcsak a forma szám-szerű és minőségi értékelésében, hanem a filozófiai általánosításban és lelki karakterünk megformálódottságában is ugyanakkor.

Szóval lehet olyan érzékeny pontokat találni, melyek elég elemiek ahhoz, hogy a művészetnek mint formának a megismerését segítsék, ugyanakkor és ugyanabban a pillanatban lényünket érzékenyítsék. Ezeknek a pontoknak az „ingerlésével”, megmutatásával a szervezetünket és agyunkat arra kényszeríthetjük, hogy megmutassa saját alkotó módszerét, „stílusát”.

Ennek a „stílusnak” a keresése tartott izgalomban a katalógus számára elküldött munkámnál is (a Sárospataki Képtár tulajdona). Ezt a képet „vizuális általánosításnak” nevezem. Huszonöt darab utca-részletet ábrázoló fotó mindegyikét 1 x 1 cm-es modulokra vágtam fel. A 25 db kép minden azonos helyén levő elemét csoportosítottam, 5 x 5-ös blokkokat csináltam belőlük. Tehát egymás mellé, egymás közösségébe került 25 db egymáshoz hasonló kis modul. A látás mechanizmusán keresztül ezeknek a blokkoknak a közös tulajdonságai érvényesülnek, létrejön egy általánosított vizuális érték. A vizuális élményben fontos szerepet játszik maga az általánosítás ténye a kép tárgyának jelentésén túl. Tehát az UTCA, ahogyan fogalmi értelemben is használjuk, most vizuális értéket kapott.

Ez az alkotó módszer (a vizuális általánosítás) a maga mechanikus voltával együtt azért is fontos számomra, mert egy mai, átlagot kereső és átlagot építő szemlélet tükrének láthatom. (Kis szatirikus éllel is.)

(A szerzőhöz írt 1979. júl. 5-i levél nyomán)

15/b

Mezei Ottó: Bevezető a Szürenon 1969–1979 című kiállításához
(Kassák Lajos Művelődési Ház) készült fényképes kiadványhoz

Tíz évvel ezelőtt egy tizennégy tagú művészcsoport Szürenon elnevezéssel ugyanezen a helyen, a Kassák Lajos Művelődési Házban mutatta be újabb munkáit. Az elnevezés a kiállítás szervezőjétől, Csáji Attilától eredt, s elsődleges értelemben a szürrealizmus és a nonfiguráció kapcsolatára utalt. A laza csoportosulás néhány egymással szorosabb kapcsolatban álló művészre épült (Csáji, Csutoros, Haraszty, Pauer, Prutkay, Papp, Illyés, Türk), akik többször kiállítottak közösen. Valamennyien egyetértettek azonban „egy szellemi nyitottság és frissesség vállalásában, abban az igényben, hogy az emberi lét legzetesen e századi átéléséből, szellemi problémáiból fakadó formavilágot kell létrehozni, valamint abban is, hogy mindebből kiiktathatatlan a második világháború utáni évtizedek avantgarde irányzatainak formavilága, kutatása” (Csáji Attila).

Ha akkortájt a tágon értelmezhető szürrealizmus és a nem kevésbé formális értelmű absztrakció teremtettsége is egyfajta kapcsolatot a kiállító művészek és a művek között, évek során e megjelölés egyre kevésbé volt alkalmazható az akkori csoportosulás egészére. Változatlanul jellemezte azonban őket az automatikusan továbbélő „hivatalos és divatos irányzatok destrukciójának tagadása, a nyitottság továbbmegőrzése, egy független emberi kutatási mód vállalása”, s nem utolsósorban „az itt és most elfogadása”, ami ugyancsak az eredeti elnevezéséből, annak egy további értelmezéséből eredt. Ugyanakkor a csoport tagjai közül többen a kifejezetten jelszerű tömörségű kép- és plasztikai fogalmazást, illetve a (konceptuális, szeriális) fotó alkalmazását tették magukévá.

Így e kiállítás elsősorban a tíz év alatt bejárt utak összegezése, részben tehát azáltal, hogy a korábbi eredményeken való túllépést s az időközben felmerült problémák merőben újfajta megoldását szemlélteti, részben pedig azáltal – ami nem kevésbé reveláló értékű –, hogy a korábbi eredményeket az újabb munkákba szervesen beépítve és törésmentesen továbbfejlesztve mutatja. Nehéz lenne eldönteni, legalábbis hosszabb távon gondolkodva, hogy a kétfajta megnyilatkozás közül melyiket tekinthetjük elsődlegesnek.

Tíz évvel ezelőtt sem volt kétséges, hogy a csoportosulás tagjai a hatvanas évek elején-közepén újraformálódó magyar művészet jelentős, sajátos hangvételű és színezetű képviselői, akik a külföldi és a hazai úttörő kezdeményezésekről csupán részben informálódva vállalkoztak arra, hogy azon időszak gondolati-vizuális problémáit újszerű módon értelmezzék, tekintet nélkül arra, hogy tevékenységük széles körű elfogadásra talál-e vagy sem. E magatartásnak ma is természetesen csak a művek szerezhhetnek érvényt, kellő megbecsülést, s e művek, az itt láthatók és a továbbiak, így válhatnak érdemessé arra, hogy esetleges kritikai élük ellenére nyíltan a magunkénak tekintsük, hiszen élményanyagukban, problémafelvetésükben, jelentésszférájukban ide, itt gyökereznek, hozzánk szólnak.

(A fenti kiadvány nyomán)

15/c

Mezei Ottó: A Szüreneon 1969–1979 című kiállításához készült kiadvány művészpálya összegezései

BOCZ GYULA: A Szársomlyó hegy oldalában létesített siklósi kőszobrász alkotótelep alapító tagja, közel tíz éve az egész idényben itt dolgozik. Eleinte fába, majd kőbe faragta az anyag természetét, szerkezetét figyelembe vevő figurális munkáit. Siklóson készített s a szabadban álló, nagyméretű munkái a hazai absztrakt szobrászat jelentős képviselői, melyek Henry Moore plasztikáira emlékeztető szemléletre és stílusbeli folytonosságra mutatnak. A Keleti kőbánya egyik hatalmas sziklájának üregekkel megbontott plasztikai kialakításán egy évig dolgozott. A szürke mészkőbe faragott „Spirál” (1971–72) és „Buborékok” (1975) az újabb nyugati törekvésekre érzékenyen rezonáló monumentális jel-plasztikák, melyek leegyszerűsített formai megjelenésükkel, megmunkálásukkal ugyanúgy a természeti formákra utalnak, mint a természet alakító munkáját fokozottabban láttató plasztikai.

CSÁJI ATTILA: Első jelentősebb munkái absztrakt-szürreális jellegűek, majd a kivételes művész természetességével építi be műveibe az újabb avantgarde törekvések formai eredményeit, a gesztusfestészet, a francia „új realizmus” és a „strukturalisták” technikai, metodikai újításait. A munkáiból sugárzó, hol parázsló, hol felcsapó szenvedély jellemzi az „Üzenet-sor” („Jelrácok”, 1967-től) plasztikus kalligráfiáit és a „Feketék” (1970-től) monumentális tájait. Ez utóbbiak, melyek merevített fóliából, hulladékokból összemontírozott képreliefiek, egy önmagát kíméletlen őszinteséggel feltáró művész vallomásai. Valóságos emberi problémák, a század égető, megoldhatlanságukkal is aktualitásukat hangoztató sorskérdései feszülnek e tüélesen fogalmazott képi metaforákban. Legújabb munkáiban a rovásírás szabadon formált betűiből teremt jelegyütteseket, melyek festészetének az őskultúrákkal és a népművészettel való kapcsolatát mutatják. Készített rajzokat Ady verseihez (Ifjú szívekben élek, 1977), absztrakt plasztikákat és aktuális társadalmi problémákat érintő konceptuális munkákat, fotó felhasználásával.

CSUTOROS SÁNDOR: „26 éves vagyok. Munkámat és életemet kísérletnek tekintem” – írta magáról 1968-ban. Tíz év óta tart ez az életet alakító kísérlet, kísérlet sorozat, amelynek az ember, a művész és a különböző anyagokból formált mű az eszköze. Készített a népművészettel érintkező absztrakt szobrokat fából és polírozott fémből, melyek profán kultusz tárgyainak tűnnek; a tisztán elemi formák közül főként a gömb és ennek lehetséges alakváltozatai foglalkoztatták; Ady kuruc verseihez fából, kötelekből összerótt s a szöveget mozgatóval tolmácsoló bábokat szerkesztett. Munkái konceptuális tészervezési együttes tagjaiként is szerepeltek (Haris László és Molnár V. József munkáival közösen). Bódy Gábor filmjében, az Amerikai anizsben (1976) főszerepként Fiala Jánost alakította, majd fél tucat színdarab díszleteit és jelmezeit tervezte. Legújabb, vegyes technikával készült grafikai sorozatai korábbi, népművészeti indíttatású motívumainak továbbélését mutatják, más munkáit a szürreális képi fogalmazás jellemzi.

HARASZTY ISTVÁN: A hazai gépszobrászat legeredetibb képviselője. Amikor tízegynéhány éve első, még „praktikus” funkciójú mozgó tárgyait készítette, sem Tatlin, sem Schöffer munkáit, sem a manierista, illetve a XVIII–XIX. századi agyafúrt gépi szerkezeteket nem ismerte. Azóta félszáznál több, mérnöki szabatosággal megszerkesztett s mégsem mérnöki eljárással (előzetes tervrajz alapján) készített mobilja tanúsítja páratlan leleményességét, ösztönös konstruktóri tehetőségét, amely „a hajdani alkotó szellemű ezermesterek hagyományának örökösévé” avatja. Vannak a klasszikus mobil formai sémái szerint szerkesztett, fényt és mozgást párosító gépszobrai, s vannak olyanok, melyek működésük végiggon-dolásával fedik fel sajátos értelmüket. Ez – kétségkívül – gyakorta az abszurdításba torkollik, de az értelmetlenség apoteózisa nagyon is az értelemhez szól: a konceptuális objekték társadalmi visszasságokról, manipulációról, közhelyekről beszélnek, néha élesen, máskor csak érzékeltetve a káros jelenségek me-

chanizmusát. Valóban, „emberarcú” gépek ezek, a jelenben élő, gondolkodó művész hol ártatlan, hol keserű mosolyra, hol nevetésre készítő megnyilatkozásai.

HARIS LÁSZLÓ: Tíz év óta – miként írja – „a fényképezés lehetőségeinek határterületei” foglalkoztatják. Fotói, fotósorozatai, Csutoros Sándorral és Molnár V. Józseffel közös „térstruktúrák demonstrációi”, akciói, a Nagyító számára készített borítói a konceptuális fotó kereteit feszegető problémamegoldások. A valóságos, illetve a géppel rögzíthető vizuális információ határeseteit kutatja: a festményrészlet felnagyítja és – újjáértelmezi, máskor a nagyítás mértékének megsokszorozásával a valóságélem információs értékének szélső pontjára tesz javaslatot, egyszerűen minden felmerülő gondolatnak a végére akar járni. Végül is a vizualitás relatívnak bizonyuló minőségei mögött az állandót, a változatlant keresi, akár egyetlen jelnek (fekete zászlónak) a nap járása szerint változó árnyékát vizsgálva, akár egy utcarészletnek 24 órára kiterjedő, három percenként megismétlődő lefotózásával s e fotók tablóba rendezésével. E látszólagos szkepszisnek az emberi megismerésbe s a vizualizálható gondolatba vetett meggyőződés ad határozott tartást.

ILYÉS ISTVÁN: Vásznonra festett plasztikus képei, áttört fareteljei és gondosan kimunkált absztrakt (szürréális) faszobrai eredendő plasztikai tehetségre vallanak. Művészete érintkezik a népművészettel, annak legősbibb rétegével, amelyben az archetipikus formák még sallangmentesen jelentek meg. Ismert kifejezéssel „organikus” művészetet csinál, az elemi formai eszközök (tagoltság, ritmus, belső és külső forma stb.) felhasználásával, az ember ősi s ma sem avuló élményeit faragja fába ízig-veérgig korszerű plasztikai nyelven. A munka számára alapvető életműködés, a kialakítandó formát előzetes vázlat nélkül, gyakorta sok-sok hónap folytonosan szított belső ösztönzése nyomán faragja meg. Újabb munkái a korábbiaknál kifejezőbb és erőteljesebb megnyilatkozásai az organikus kibomlásában veszélyeztetett ember védelmet kereső gesztusának.

KARÁTSON GÁBOR: Kleet, a korai Kandinszkijt, Vajdát és Bálintot vallja mestereinek, ösztönzésük korai képein ki is mutatható. Merített gondolati és formai ösztönzést Novalis és Rudolf Steiner munkáiból, Goete Színtanából, az utóbbi kettő később is hatással van festői célkitűzéseire. 1968 és '74 között nagyméretű bibliai és történelmi képeket festett a figuralitást az absztrakcióval ötvöző, zaklatott expresszív stílusban. 1974 körül eszmél rá a civilizáció embert és környezetet károsító következményeire, ami higgadtabb és valóság közelebbi képfogalmazásra készíti. Külföldi magazinokból kivágott, extrém jeleneteket rögzítő fotókat fogalmaz, az, s e komikus, groteszk vagy az emberi kegyetlenséget ábrázoló helyzeteket, stilizált vonalvezetésű stúdiumok felhasználásával, még tovább élezi. Ugyanakkor a jelenetek brutális dokumentatív minőségét kiiktatandó, a képi átfogalmazás vizuális erejét lazúrosan felvitt gyengéd színekkel ellensúlyozza. Készített illusztrációkat Goethe Faustjához; több művészeti és művészettörténeti témájú kötet szerzője.

LANTOS FERENC: A 60-as évek elejétől alakítja ki a konstruktív hagyományokra és a Bauhaus szellemű vizuális pedagógiára támaszkodó művészetét, amely motívumaiban a népművészettel is érintkezik. A legkülönbözőbb műfajokban (grafika, sokszorosított grafika, festészet, textil, zománc, kerámia) otthonosan mozog, elméleti és gyakorlati tevékenységének egyik fő célját az építészet, képzőművészet és az iparművészet közötti kapcsolatok megteremtésében látja. Hallatlan bőségű motívumvariációit, jelkombinációit (elsősorban a körét és a négyzetét) a formatan általános szabályai szerint állítja össze, s munkái ilyenképpen a zenei szerkezetekkel is rokonságot mutatnak. „Természet – látás – alkotás” című sorozata (1972) országosan ismert. Hasonló törekvések szolgálatába állítja pedagógiai tevékenységét, erről írja 1970-ben: „Ahogy az ember előbbre jut az alkotó munkában, úgy kell tökéletesednie a tanítási tevékenységének is”. A hazai (játékos) vizuális pedagógia egyik legkiválóbb képviselője, aki negyedszázados működése alatt több nemzedéket bocsátott szárnyra.

PAPP OSZKÁR: 1960 körül alakítja ki azt a sajátos világszemléletet, melyet képeiben főként absztrakt-szürréális formanyelven szolgált meg. Egymást követő sorozatai („Növény-kristály”, 1960; „Növény-metamorfózis”, 1961-től; „Egregórák”, 1961; „Jégvirágok”, 1963–65 stb.) kristály- és növényformációk s az emberi alak elvonatkoztatásai, szabad kombinációi. Munkái voltaképpen a modern technikák és törekvések jegyében álló formai meditációk, melyek a fenti formátípusok alkalmazásával az emberi psziché különböző állapotait is felölelik („Fejek”, 1961-től). Részben a fentiek jellemzik a 70-es években készített tűzzománcait és különböző tárgyak, tárgymontázsok, növények lenyomatainak felhasználásával készült ún. zománccfrontázsait. Készített érmekeket, plaketteket, számos kötetet illusztrált, elsősorban Krúdy munkáit, a „Fejek” sorozat alapján animációs film készült (Arcok mögött, 1971).

PAUER GYULA: Első jelentősebb munkái betűfém-ből, majd gipszből, illetve zománccal lefűjt edényformákból készült absztrakt plasztikák. A megfaragottan merev kő benyomását keltő, tömör gumiból

formált mozgó szobra (1969) megtévesztő hatásával már jelzi későbbi fő érdeklődési körét. Nevét ismertette az ún. pszeudóval tette, ami „illuzionisztikus plaszticitást” jelent, más szóval a pszeudó az a jelenség, amelynél „a sima felület meghazudtolja a hordozó formát” (Beke László). Először „monumentális environmentként” jelentette meg: összegyűrt, majd lefűjt és kisimított műanyagfóliával a kiállító helyiség falait borította be (1970). Ugyanilyen, a felület eredeti jellegét megmászító benyomást állított elő szürke fémkocka, lassan forgó tárcsa és vékonyabb fémből készült, azonos félgömbök alkalmazásával. A pszeudót felhasználta ironikus célzatú projektjeihez is, sőt az illúziót fokozandó, az eredeti szürke mellett a vöröset is alkalmazta. Mint a kaposvári színház színpad- és jelmeztervezője, a pszeudó eljárását bravúrosan alkalmazta színpadterveiben is.

PRUTKAY PÉTER: Egyik legnyitottabb szemű grafikusunk. Nem bénítja sem a múlt művészi öröksége, sem a jelen stílárís mellékutakra és mellébeszélésre csábító formai rutinja. Társadalmi életünk visszasságait veszi célba, minden egyes lapja, sorozata gondolati és megoldásbeli telitalálat. Negatív tapasztalatait hol a nyílt állásfoglalás, hol a burkolt szókimondás formai mezébe öltözteti. A 70-es évek elején még szürrealisztikus, az eredeti motívumokat elváltoztató módon, majd a motívumok és a valóságból kölcsönzött anyag, sőt a fotó másítás nélküli felhasználásával, felsorakoztatásával, ami a gondolatosság fokozottabb előtérbe nyomulását vonta maga után. Sokszorosított grafikáinak gondolatísága szerencsésen párosul az íróniával és a rezignációval, s talán ebből fakad egyik legsajátosabb vonása, a paradoxon íránti erős hajlama. Kifogyhatatlannak tűnő ötletgazdagsága, amely minden esetben a vizuális-fogalmi jelentés szolgálatában áll, társadalmi aktualitásának egyik alapvető forrása.

TÜRK PÉTER: Újabb, a konceptuális fotóval kapcsolatos munkájáról a következőképpen számol be: „A látás természetén való gondolkodás új szempontokat, más potenciális helyzetet teremthet az átélésben és a formai gondolkodásban. Olyan egyszerű meghatározottságok, mint: minden dolog nem látszik s ugyanakkor egyszerre több dolgot van alkalmunk látni, vagy hogy figyelmünk összpontosulhat egy dologra – fontos kiindulópontok nemcsak a forma számszerű és minőségi értékelésében, hanem a filozófiai általánosításban és lelki karakterünk megformálódottságában is. A forma megismerését segítő érzékeny pontok 'ingerlésével', megmutatásával szemünket és agyunkat arra kényszeríthetjük, hogy megmutassa saját alkotó módszerét, 'stílusát'.” Ez a cél vezette mellékelt munkájánál is, amely 25, utcarészletet ábráholó fotóból áll. Ezeket 1 x 1 cm-es modulokra vágta szét, majd az azonos helyen lévő elemeket 5 x 5-ös blokkok szerint csoportosította. S az eredmény? „A látás mechanizmusa folytán e blokkok közös tulajdonságai érvényesülnek, létrejön egy általánosított vizuális érték. A vizuális élményben ugyanis, a kép tárgyának jelentésén túl, fontos szerepet játszik maga az általánosítás ténye. Tehát az utca, ahogyan fogalmi értelemben is használjuk, most vizuális értéket kapott.”

VERESS PÁL: A jelenkori festészethez a 60-as évek elején-közepén zárkózott fel, a megíjodott magyar művészet nagy lélekzetvételének első pillanataiban. E lépése a nyugat-európai s részben a hazai festészet újabb törekvéseinek tudomásulvételét jelentette, így az absztrakcióba ágyazott szürrealizmusét és a francia *art brut*ét, melyek elsősorban technikai, formai szempontból hatottak rá felszabadítólag. Legsajátosabb munkái salakreliefnek nevezett plasztikus képei, melyek fűrészpor, cement, plextol, lakk, kokszzhamu és festék (por) vegyítésével készülnek. E durvának tűnő anyag vizuális és plasztikai érzékünkre egyaránt hat, s e színésztézis erejét fokozza, egyes képein, az alakzatok „kettős olvasata”. Salakreliefjei mítoszteremtő törekvés szolgálatában állnak, az idolk benyomását keltő egyes, kettős és hármas figurák, a táncoló, groteszk mozdulatú alakok azonban – miként azt a „belső forma” alkalmazása mutatja – igazi, benső valójukat lepezendő öltik magukra az ironikusba hajló, archaizáló megjelenést, amely végül is egy eredendően ősi képzetkérnek a mába is átsugárzó jelenlétéről tanúskodik.

(A kiállításmertető nyomán)

16.

Csáji Attila kiállításához (Budapest, József Attila Művelődési Központ; Lenti, Sóllyom László Művelődési Központ; 1987. márc.–ápr.) készült ismertető szövege

Ezen a kiállításon a lézerfény képi lehetőségeiből mutatunk be néhányat. Láthatunk színes lézer-fotókat – és néhány tiszta interferenciát 1977-ből –, de a fotók nagy része arra az új transzformációs módszerre épül, amit Csáji Attila kísérletezett ki csaknem egy évtizeddel ezelőtt. Ezek az ún. preholografikus vagy szuperpozíciós felvételek jelentik a különböző bemutatókon szereplő lézerfényszimfóniák alapját is. A kiállításon ezeken a fotókon kívül szerepelnek reflexiós hologramok, lézer-forma elemzések, fénypartitúrák, fénymobil tervek és képlemezek.

Bevezető helyett Csáji Attila egyik írását közöljük, melyet az egyik fénypartitúra bemutatása alkalmából készített.

1. „A múlt fénylő kútja”.

2. „Sejtkristályok”, lézerfény- és hangjáték (Diósgyőr, Vár, 1982).

„A költészet szépsége nem más, mint a tudomány kivirágzása” – hirdette erős hittel a múlt század végén Walt Whitmann. Rendületlen bizalommal tekintett az egzakttudományokra és azok „gyakorlati mozzanataira”, a technikára, és szentül hitte, hogy ezek kitejesítik az emberi létet, nem akadályozzák, hanem segítik és bátorítják a nagy költők munkáját.

A század első évtizedének művészi forrongásában született az az idea, hogy a festőnek meghitt viszonyba kell kerülnie a színméréssel, a szín tiszta ragyogásával, hullámhosszaival, a mesterséges fényforrások lehetőségével. Moholy-Nagy László jövőbe látó ihletettséggel ír arról, hogy „a jövő legtöbb műve a fényfestő feladata lesz”.

A század első évtizedeiben meginduló kísérletek ma váltak különösen időszerűvé egy különleges tulajdonságú új fényforrásoknak, a lézerek a képzőművészetbe való bevezetésével. Az ezzel kapcsolatos első lépések a 70-es évek elején történtek. Ebbe a kutatásba kapcsolódunk bele Dr. Kroó Norbert fizikussal, a magyarországi lézerkutatás vezetőjével. Az interferenciák képi lehetőségeinek minél összetettebb feltárására koncentráltunk. Az igazi kalandot a jelenségnek a képzőművészetbe való átültetése jelentette. Mint festőnek meg kellett teremtenem a lézerfényvel és a különböző optikai eszközökkel azt a meghitt viszonyt, amely lehetővé teszi, hogy lézerben gondolkodni tudjak. Talán a leglényegesebb ebből az 1977 óta tartó kutatásban – melynek első eredményeit 1980 januárjában mutattuk be óriási érdeklődés mellett a Magyar Nemzeti Galériában –, hogy a lézerinterferenciákra egy képátfogalmazási rendszert építettem, mely a tiszta lézerinterferenciáktól a rendkívül bonyolult továbbtranszformálásukig terjed. Ez egy metamorfikus képi folyamatot tesz lehetővé, az érzékletesség és törvényszerűség összekötő hídjának láthatóvá tételét. A szemünk előtt születik különös nonfiguratív térhálóból a lüktető sejtek világa, a csillag és virág, és előttünk alakulnak át a felismerhető fényformák sejtlemes látomássá. Ez a metamorfikus folyamat a csak lézerrel létrehozható formák páratlan gazdagságát ígéri.

Korunk technikája kiterjesztette a szemünk által érzékelhető jelzések körét. A műszerek, ahogyan sokan írnak erről, minden bizonnyal kulcsfontosságúak civilizációnkban. A roppant méretű távcsövek, az elektronmikroszkóp vagy a lézerinterferenciák a mindennapok emberének azonban még távoliak, az általuk feltáruló világ egzotikum, „vertikális utazás”. A világnak ez az új képe nemcsak a tudományban, hanem a művészetben is egyre inkább megjelenik. Hisszük, hogy ez a távolság feloldható, s a természet rejtett arcának élménye a látvány közvetlen kibomlásának a frissességével a nagyközönségé lehet.

A diósgyőri Várban bemutatandó egyik fényszimfónia: a „Sejtkristályok” a természetnek erre a rejtett arcára épít, talányos titokzatos szépsége a képi alakítás építőköve. Külföldi szerepléseink alkalmából főként ez volt másoron.

A diósgyőri Várban megvalósuló „Lézerfény- és hangjáték”-ban egy új fényszimfónia is bemutatásra kerül: „A múlt fénylő kútja”, mely a hely történelmi hangulatától ihletett. Belelapozunk egy könyvbe, mely fal nagyságúvá tágul, beletekintünk a múlt különös kútjába, melyből fénylő lényeket hív elő a lézer. Különös metamorfózis ez: középkori apró bronzfigurák és fémgravírozások lényegülnek át, többszörösen anyagot váltanak, fojtókká formálódnak, s a spektrum tiszta színeiben gyűrűznek elő az interferenciák finom térhálóiból. Felismerhetőkké válnak és tovább lényegülnek, a metamorfózisok sokaságán át változtatják arcukat. S mindez egy, a tulajdonságaiban megejtő lehetőségű fényen és néhány plasztikai falon alapul. Múltunkkal mindig ezt tesszük... apró falsokat viszünk belé, céljainkhoz aktualizáljuk, múltképpünk a jelenünk lenyomata is – így válik mobilissá, éltető erővé és kiszolgáltattá. Bocssássák meg egy festőnek, aki a fényt tekinti legfontosabb anyagának, hogy sajátos falkákkal látta el a hajdani idők és parányi formáit, hogy ezáltal is átjárhassa őket a fény, s ne moossa egyre inkább homályba a feledés. A láttatás a célo, s nem a szűk horizontba fagyasztott aktualizálás. Hiszen az aktualizálás léptéke is változó. Van megkerülhetetlen, jövőt formáló, van görcsöket oldó és teremtő egyaránt. Összetett, miként a napfény: nélkülözhetetlen életcsoda s gyilkos perzselés s megannyi más e végletek között. A tudósok mondják: kölcsönzött fényből élünk, másfélszáz millió kilométerről üzen felénk a Nap. És kölcsönzött életekből is. A költő mondja: „Népek torlódtak azzá, mi én vagyok, minden emberi dologból alkotott”, de úgy tűnik, csupán tudjuk, s nem teljesedik ki: nem magunk életét éljük csupán.

Jómagam azokhoz tartozom, akik hagyomány-követés helyett inkább hagyományokat akarnak teremteni, de ez korántsem zárja ki a szerves kapcsolódás mély, átél igényét. Újrakezdésekkel megterhelt múltunk, átértékelésekkel tisztított, torzított önlátásunk megköveteli a leletmentést – az értékekért. A lézer középkori érmék figuráit fénylő lényekké változtatja itt. A román kor formavilágának naív hitet

sugárzó bája, a gótika aszkétikus figuráinak vagy méltóságjeltségének is, emberien esendő királyalak-jainak miniatúr szépsége ihlető forrásként jelent meg előttem. A „Sejtkristályok” a természet rejtett arcáról hozott híradást, képi művészetünk rejtett arcára ejt egy fénycsóvát „A múlt fénylő kútja”.

Mindezt kísérletnek tekintsek, melynek gyümölcsét a jövő érleli meg.

Csáji Attila (Budapest, 1982 május)

17.

Prutkay Péter levele Mezei Ottóhoz (Részlet)

Az objekt következményei (az 1969-es Szürenon című kiállításon bemutatott „Csontváry Kosztká Tivadar emlékére” című objektumról van szó – M. O.):

Harmadnap megnézvén a kiállítást, a legnagyobb meglepetésemre lebontották. Nem kaptam hivatalos értesítést erről. Az objektum hűlt helyére egy 30 x 40 cm-es táblát helyeztem el. A felirat a következő szöveget tartalmazta: ITT ÁLLOTT CSONTVÁRY KOSZTKA TIVADAR EMLÉKÉRE EMELT EMLÉK-SZOBA, AMELYET XYELVTÁRS LEBONTATOTT TUDTOM ÉS BELEEGYEZÉSEM NÉLKÜL. aláírás

Három nap múltán expressz ajánlott levélben a XIV. ker. Tanács Műv. oszt. vezetőjétől (aki tudomásom szerint Aczél György kulturális miniszter sógornője) a következő levelet kaptam: „EZ A BÓDÉ ZSÜRIZÉS HIÁNYÁBAN LETT ELTÁVOLÍTVÁ. CSELEKMÉNYE JOGELLENES ÉS ELJÁRÁST VONHAT MAGA UTÁN”; ikt. sz., pecsét és aláírás '69.

Egy hónap múltán a Műv. ház vezetőjét, Don Pétert állásából felfüggesztették.

A levelet a Műv. oszt. vez. utóda, Reszler Ernő 1980-ban elkérte tőlem.

A fotódokumentációról sajnos nem tudok. Lehet, hogy Haris László lefotózta.

Emléke bennem él és azóta sem tudok az objektumkészítésről és a grafikáról lemondani, immár 21 éve...

Mostanában a „Fészek” sorozat után koszorúzásokkal foglalkozom. Megkoszorúzom a koszorút, önmagát önmagával. A töviskoszorút olajjából font koszorúval, a babérmagkoszorút szögcsapkoszorúval, a tölgykoszorút fenyőkoszorúval stb. és ennek variánsai.

Budapest, 1990. június 18-án

P. S. ÉLET ÉS IRODALOM 1969:

PERNECZKY GÉZA: ... PRUTKAY PÉTER „SZÜRREALISTA” SZOBÁJA „JÓPOFA” ÉS TALÁN MULATSÁGOS IS, DE NEM SZÜRREALISTA...

Dokumente zu der Studie Das Surrenon und seine Ausstrahlung (Zusammengestellt von Ottó Mezei)

Die Dokumente, die sich an die Surrenon-Ausstellungen bzw. an das Surrenon als bezeichnend ungarische, progressive, menschlich-künstlerische Haltung knüpfen, spiegeln zwangsläufig die Vielfalt der verschiedenen Aspekte wider, unter denen man die Geistigkeit des Surrenon heranging. Denn die Surrenon genannte Kunsterscheinung kann – dem Standpunkt des Autors zufolge – verdientermaßen nur auf diese Weise umrissen werden. Unter künstlerischem Aspekt gesehen ist es am nächstliegend, die ununterbrochene Anknüpfung an die zeitgenössischen westlichen Bestrebungen – die natürlich auch mit Werken nachgewiesen werden kann – zu dokumentieren. Von dieser Anknüpfung zeugen vor allem die über die eigenen Werke geschriebenen Aufsätze von Attila Csáji, darunter der Text des Manifestes des Surrenon. Seine Schriften legen zugleich auch Zeugnis von der Bejahung der souveränen menschlich-künstlerischen Persönlichkeit und von der Opposition zu der offiziellen Pseudokunst der Epoche ab. Es ist hier auch ein im Jahre 1961 verfaßter, poetischer Text von Attila Csáji zu lesen, in dem er die seine Kunst später stets druchdringenden Experimente mit dem Licht konzipierte.

In der Zusammenstellung sind Abschnitte aus zwei frühen Schriften vom Vertreter der älteren Generation, von Oszkár Papp, zu lesen. In der ersten werden eine Surrenon-Künstler, ihr sie auszeichnendes interdisziplinäres Interesse, ihre Beziehungen zu den verschiedenen Zweigen und Tendenzen der Künste und ihre positive Experimentierfreudigkeit behandelt. Die zweite Schrift ist von persönlicherem Ton, läßt sich in starren werksgeschichtlichen Kategorien nicht unterordnen. Sie bietet einen theoretischen Anhalt für die eine Art geistigen Vollständigkeitsanspruch widerspiegelnde Malerei. Die interdisziplinären Beziehungen der zeitgenössischen Kunst werden durch das Programm der – vom Verfasser dieser Zeilen veranstalteten – Experimentierausstellung, und die gesellschaftskritische bzw. spirituell-gedankliche

Integration der neuesten Bestrebungen wird durch das gedrängte Gedankengut der drei „demonstrativen Raumorganisierungen“ von Csutoros–Haris–József Molnár V. demonstriert. Die obigen Texte zeugen von den – auch durch Werke dokumentierbaren – geistigen Beziehungen der Surrenon-Künstler sowie auch vom zeitgemäßen Fortleben der in der Mitte der 40er Jahre konzipierten Theorie von Ernő Kállai, der namhaften Gestalt der ungarischen kunsttheoretischen Literatur.

In der Zusammenstellung sind die textliche Rekonstruktion zweier für die Geschichte des Surrenon wichtiger, obgleich bedauerlicherweise zerstörter bzw. auf höhere Anweisung abgerissener Werke (von Pauer und Prutkay), das Pseudo-Manifest von Gyula Pauer sowie ein – in der Art eines Selbstbekenntnisses verfaßter – Abschnitt aus einem Brief von Péter Türk aus dem Jahre 1979 zu finden. Sie sind weitere Dokumente für die verzweigte künstlerische und gedankliche Tendenz des Surrenon.

Ich durfte natürlich auch einige – weniger verblichene – Katalogvorworte und Ausstellungskritiken nicht weglassen, unter denen die von Endre Rózsa T. Lajos Fülöps Gedanken über den Zusammenhang zwischen Ungartum und Europäertum beschwört. Diese Texte werden durch den Abschnitt aus der Publikation zu der retrospektiven Ausstellung mit dem Titel „Surrenon 1969–1979“ sowie durch die kurze Beschreibung der Laufbahn der einzelnen Künstler ergänzt.



A tipográfiai és műszaki szerkesztési munkákat a
LITTERA Műszerkönyv Szolgálat GMK, Budapest végezte
Táskaszám: T079/91
Felelős vezető: Hegedűsné dr. Bártfai Judit

9119766 Akaprint Nyomdaipari Kft, Budapest. F. v.: dr. Héczey Lászlóné

MEGVÁSÁROLHATÓ KIADVÁNYAINK

(MTA Művészettörténeti Kutató Csoport titkársága, Budapest Üri u. 62.

1014.

Postacím: 1250 Budapest I. Pf. 27.)

Ars Hungarica

A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportjának közleményei. 1973–

1974. Suppl. 1.	30 Ft	1985/1.	50 Ft
1975/1.	30 Ft	1985/2.	50 Ft
1975/2.	30 Ft	1986/1.	50 Ft
1976/2.	30 Ft	1986/2.	50 Ft
1978/2.	30 Ft	1987/1.	50 Ft
1979/1.	45 Ft	1987/2.	50 Ft
1980/1.	50 Ft	1988/1.	50 Ft
1980/2.	50 Ft	1988/2.	50 Ft
1983/1.	50 Ft	1989/1.	50 Ft
1983/2.	50 Ft	1989/2.	50 Ft
1984/1.	50 Ft	1990/1.	50 Ft
1984/2.	50 Ft	1990/2.	50 Ft

Művészettörténeti Füzetek

13/1–2. BALOGH Jolán: Varadinum: Várad vára. Bp., Akadémiai Kiadó, 1982. 1–2. köt. 163 Ft

14. GERVERS-MOLNÁR Veronika: Sárospataki síremlékek. Bp., Akadémiai kiadó, 1983. 71 Ft

15. Cs. DOBROVITS Dorottya: Építkezés a 18. századi Magyarországon. Bp., Akadémiai Kiadó, 1983. 64 Ft

*

Művészettörténeti Tanulmányok

Művészettörténeti Dokumentációs Központ Évkönyve 1956–1958. Bp., 1960. 45 Ft

Művészettörténeti Dokumentációs Központ Évkönyve 1959–1960. Bp., 1961. 50 Ft

*

Iratok a Magyar képzőművészet történetéhez

1. füzet., 1945. A forrásanyagot válogatta és a füzetet szerk. Kiss Dezső. Bp., 1973. 30 Ft

Acta Cassae Parochorum

7. füzet., Erdélyi, váci és veszprémi egyházmegye 1733–1779: művészettörténeti adatok. Az anyagot gyűjtötte Bónisné Wallon Emma, Sprenger Mária. Bp., 1980. 50 Ft

*

Urbaria et Conscriptiones

5. füzet., 51–70 fasciculus: művészettörténeti adatok: Abos–Zsujta. Az anyagot gyűjtötte Baranyai Béláné, Csernyánszky Mária, szerk. Bobrovsky Ida. Bp., 1979. 50 Ft

6. füzet., 71–100 fasciculus: művészettörténeti adatok. Az anyagot gyűjtötte Baranyai Béláné, Csernyánszky Mária, szerk. Bobrovsky Ida. Bp., 1981. 55 Ft

7. füzet. (1–2.), 101–200 fasciculus: művészettörténeti adatok. Az anyagot gyűjtötte Baranyai Béláné, Csernyánszky Mária, szerk. Bobrovsky Ida. Bp., 1984. 120 Ft

*

Önálló kiadványok

Magyar aktivizmus: Kiállítás a Janus Pannonius Múzeumban 1973. A kiállítást rendezte és a katalógust szerkesztette Szabó Júlia. Bp., 1973. 20 Ft

Fülep Lajos emlékszoja: A Magyar Tudományos Akadémia Fülep Lajos emlékülésén 1975. február 5-én elhangzott előadások: Fülep Lajos életrajzi adatai: vezetők az emlékszojában. Pécs, 1975. 67 Ft

Művészet I. Lajos király korában 1342–1382: katalógus. Szerk. Marosi Ernő, Tóth Melinda, Varga Livia. Székesfehérvár, Bp., 1982. 80 Ft

CSATKAI Endre: Kazinczy és a képzőművészetek. (1925). Az előszót Zádor Anna, az utószót és képválogatást Rózsa György készítette. Szerkesztette: Galavics Géza, Bp., 1983. 70 Ft

A középkori Magyarország főpapi pecsétjei a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportjának pecsétmátsolat-gyűjteménye alapján. Szerk. Bodor Imre. Írta Bodor Imre, Fügedi Erik, Takács Imre. Bp., 1984. 45 Ft

*

Az Ars Hungarica eddig megjelent példányai megvásárolhatók az Akadémiai Könyvesboltban (Budapest, Váci u. 22. 1052)

Ára: 50.— Ft