



DÉLCEG KATALIN (1954–2010)
© fotó: Rosta József

dása a részben (az egyes tárgyakban) és az egészben, amikor véletlenszerűen elrendezett csoportokban installálja fekete-fehér parafinkozmoszát. Egy tárgy létrejötte egy játék elindításával kecsegtet. Felületet nyújt, amelyen a dolgok és a létezők, amelyek egyébként nem találkoznának, gyengítik és erősítik egymást. A műfaji határok elmosódása képző- és iparművészet, műalkotás és designer tárgy között rendkívüli módon izgatta Déléce Katalin gondolkodását. *Megtévesztés* címmel kiállítást⁴ is szentelt a témának 2007-ben, sőt talán nem túlzás azt állítani, hogy a szobrászathoz is ez a kérdés vezette el, amikor egy év múltán kigondolt egy hosszú, évadnyi lakomát a frissen készült szobrok bemutatására. A Dovin Galéria szobrászati sorozata, megítélésünk szerint, egy kvázi kutatási programot ad ki, amely a tárgyak jelen idejű jelentésének és használatának társadalmi akusztikájára vonatkozik. Ebben az akusztikában benne rejlik a fogyasztás technológiai és marketing spirálja ugyanúgy, mint az a viszonyrendszerünk, amellyel a műalkotásnak tartott tárgyakat elkülönítjük a többitől és külön státusszal, plusz jelentéssel ruházzuk fel. A posztindusztriális piacokon a tárgyak („birtoklása”) helyettesíti, illetve teremt a társadalmi státuszt, a világban való eligazolódás információs bázisát – a „műveltséget” –, és indukálja az interperszonális pszichodinamikákat és mintázatokat – a fogyasztási klaszterek kialakulását. Déléce Katalin merész receptorai a műtárgyak jelentésének aktuális erőzójának területeire vezettek. Csak egyfajta játékos és poétikus scenárióként tudjuk felvázolni az általunk meglátott/megfejtett tisztán vizuális program narratív, teoretikus oszlopait. Déléce Katalin a Dovin Galériában tehát felállította az ünnepi asztalt – a szobrászati sorozatot –, és vendégeket – kiállító művészeket – hívott. Elhívta a bányászt és a földművelőt is (a műtárgy és/vagy dizájn archetipusait) a felület és a mélység szimpóziúmára. Azok pedig örömmel jöttek, hisz oly ritkán találkoznak, mert míg a földműves a napsütötte felszínt műveli, és a fenomenológia jól ismert, kiszámítható talaján mozog a megszokott rítus biztonságában, a bányász alámerül a mélybe és mélyfúrásokat végez a részekre hasadt sötét féltekén az ismeretlent kutatva, hogy újra felszínre hozza azt, ami elveszett, így segédkezően abban, hogy újból megszülethessen a teljesség. A két alak a labda két fele. Egyik sem létezhet a másik nélkül. A mi feladatunk, hogy hellyel kínáljuk és meghallgassuk mindkettőt, odaadó figyelemmel követve a szelíd, vértelen pattogást, ami ezúttal a galéria terében folyik és a mi fejünkben ér véget. A kortárs magyar művészet közönségének ritkán van alkalma, hogy ilyen egyszerre átgondolt, de érzékenyen szabadon hagyott friss művészeti programot, de legfőképp annak tárgyi eredményeit hónapról hónapra megtekinthesse. Valóban szükség van-e arra, hogy a műalkotásnak narratívája legyen, hogy értelmezzük, beszéljünk róla? Nagy Karolina tárgygyűjtése, úgy tűnik, arra ad lehetőséget, hogy hozzáadjuk magunkat a tárgyhoz és magunk rakjuk össze a részeket. Újból megalkotva az egészet: a lebukó fekete Napot követve alászálljunk és felhozzuk a fényt hozó Napot. Persze csak szimbolikusan, hisz Karolina már összeforrasztotta a labdákat. Mi pedig itt állunk lényünk labdájával, mely a kozmoszban pattog és játékra hív. És eleven történetek erőterébe nyújt bebocsátást.

⁴ *Megtévesztés* – Duronelly Balázs, Elek Imre, Engler András, Varga Ferenc, Kotormán Norbert szobrászművészek kiállítása, Dovin Galéria, Budapest, 2007. február 23 – március 20.

Zsikla Mónika

Az anyag nullfoka

Anti/Form. Sculptures from the MUMOK Collection

- 📍 **Kunsthau Graz**
- 📅 **2011. február 5 – május 15.**

„A dolgok maradandó formáitól és szabályaitól való elszakadás pozitív hozzáállást jelent. Ez része annak, hogy a műalkotás a továbbiakban megtagadja a forma esztétizálását, amennyiben azt előre meghatározott végpontnak tekinti.”

Robert Morris: *Notes on Sculpture*, 1966

Kivételes dolog a művészet történeti tradíciójában, hogy egy szobrászati irány létrejöttének előfeltételeit a festészet teremtse meg. A ,60-as évek minimal art mozgalma azonban ez a különös helyzet jellemezte. A szokatlan konstelláció kialakulására pedig leginkább az alábbi tényezők hathattak: egyrészt, hogy a minimalista mozgalmat elindító öt művész – CARL ANDRE, DAN FLAVIN, DONALD JUDD, SOL LEWITT és ROBERT MORRIS – közül négy is festőként kezdte a pályafutását; másrészt pedig az a minden műfajra kiható absztrakciós vákuumhatás, ami a második világháború utáni amerikai festészetet jellemezte. Gondoljunk Rothko lebegő színmezőire, Pollock csurgatott festményeire, vagy akár Barnett Newman „zip” képeire. Vagyis azokra az iko-

Anti/Form, részlet a kiállításról, az előtérben: MICHAEL KIENZER, Cím nélkül, 1991, szőnyeg, 54 × 245 cm, © fotó: Nicolas Lackner, Universalmuseum Joanneum





MARIO MERZ
Armadio, 1983
olaj alumíniumon, üveg, fa, vas, 280 × 142 × 64 cm
© fotó: VBK, Vienna 2011, MUMOK, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien
on loan from the Austrian Ludwig Foundation

nikus alkotásokra, amelyek azon túl, hogy önállósították magukat az európai festészeti tradíciótól, gyökeresen befolyásolták a klasszikus kompozíciós elvek újragondolását.

Az új művek születésekor azonban nemcsak a megfelelő kritikai nyelvezet hiányzott, hanem a művek megítéléséhez szükséges átfogó elméleti háttér is. Az új betöltésére azonban csak addig – csupán néhány évet – kellett várni, amíg CLEMENT GREENBERG tollából megszületett az első, és vitathatatlanul az egyik legnagyobb hatású modern művészetelmélet. Greenberg teóriája, azon túl, hogy alapvetően hozzájárult egyes festészeti pozíciók – pl. radical, monochrome painting – sikeréhez, a **minimalista művek koordinátarendszerének meghatározásához** is kiindulási alapot teremtett. Daniel Marzona szavaival élve¹: Immanuel Kant episztemológiai elmélete iránti vitathatatlan affinitásával Greenberg azt a nézetet képviselte, amely szerint minden műfaj felelőssége, hogy kritikailag rákérdezzen saját alapvető létfeltételeire, hogy azután ezekből alakíthassa ki leglényegibb jellemzőit. A kanti ismeretelmélet Greenberget egy szigorúan formalista esztétikai álláspontra helyezte, ami kezdetben a minimalista kritikai kutatás kiindulópontjának ugyan megfelelő volt, de hamarosan annak első számú célpontjává változott. A páfordulást az okozta, hogy a mozgalom elutasította Greenberg befogadélméletének normatív jellegét, amely azt sugározta, hogy a műalkotás olyan misztikus jelentések hordozója, amelyeket intuíción útján, csak a beavatottak képesek megérteni.

Így a kezdeti rokonekvívóság oda vezetett, hogy Greenberg lett az első, aki nyilvánosan támadást intézett a *Recentness of Sculpture* című írásában a minimal art ellen. Az irányzat képviselőit azzal vádolta, hogy összekeverik az innovációt az újdonsággal, szobraikat pedig designművekhez hasonlította.

A nyilvános konfrontációt követő szakadás után leginkább Donald Judd² és Robert Morris³ elméletei biztosították a mozgalom számára a teoretikus hátteret. Szövegekben mindennemű, a minimal art művekkel kapcsolatos metafizikai értelmezést elutasítottak: a befogadó szerepének megváltoztatása révén, az adott művek konkrét percepciójára történő összpontosítást várták el. A kohéziós elméleti bázis ellenére mind az öt művész elutasította a mozgalommal kapcsolatosan a „minimalista” jelző használatát. Így nem meglepő, hogy a fogalomnak még ma sincs – sem teoretikus, sem esztétikai értelemben vett – pontos definíciója. A meghatározásra irányuló kísérleteket mindmáig olyan közös elemek analízise jelenti, mint a szerializmus, a redukált formakincs, az irracionális kompozíciós elvek, vagy az ipari előállítás.

1 Daniel Marzona: *Minimal Art*, Taschen, Budapest, 2006. 8. o.

2 Donald Judd: *Specific Objects*, 1965

3 Robert Morris: *Notes on Sculpture I and II*, 1966



Anti/Form, részlet a kiállításról,
PIER PAOLO CALZORALI,
ROBERT MORRIS, MERET
OPPENHEIM, RICHARD LONG
munkái, az előtérben: CARL
ANDRE, 20 cédrus fatömbje,
1990, 20 db cédrushasáb,
30 × 90 × 600 cm,
© fotó: Nicolas Lackner,
Universalmuseum Joanneum

Néhány éven belül az öt minimal art művész – tudatosan vagy sem, de – más irányú tendenciák felé indult. Andre a hierarchia mentes szerialitásra, SoLewitt moduljai a konceptualizmusra, Morris folyamatosan változtatható szobrai pedig az anti formára fókuszáltak. Az elágazó utak ellenére a művészettörténet a minimal art összefoglaló terminus technikus alá sorolja életműveiket. Ennek a helyzetnek kívánt hadat üzeni PETER PAKESCH, a kiállítás kurátora, amikor az általa összeválogatott szobrokat Robert Morris manifesztumának címén állította ki. Morris '68-as szövege⁴ a folyamatosan változó, helyzetfüggő percepció gondolatát olyan műsorozatra vonatkoztatta, amelyben a művek megjelenését a folyamatos átalakulás jellemzi. Értelmezésével Morris nemcsak nemezából készült munkáit legitímálta, hanem egy új esztétikai megközelítésnek is utat nyitott, miszerint a műalkotás már nem végtermék, hanem egy nyitott folyamat kiindulási pontja. Pakesch Morris elméletét tematikus alapnak tekintette a MUMOK szobrászati kollekciónak történő válogatáshoz. A koncepció alá rendezett munkák nagyjából három évtized interkontinentális keresztmetszetét mutatják. Morris egy szürke, nemez anti forma szobra mellett a korábbi pályatársak közül Carl Andre 20 *Cédrus fatömbje* '90-ből, és Sol LeWitt öt darabos *Form Derived From a Cube* című '96-os munkái is szerepelnek. A korszak rokon irányzatai közül az olasz arte povera PIER PAOLO CALZORALI jégfelirat⁵ folyamat szobra és MARIO MERZ oldallapok nélküli keret szekrénye⁶ reprezentálja, a land art klasszikusok közül pedig RICHARD LONG 280 cm átmérőjű *Stone Circle*-je (1980) bír kiemelt jelentőséggel. A kurátor ugyanis a tematikát inspiráló hivatkozások között Robert Morris mellett Harald Szeemann legendás *When Form Becomes Attitude* (1969) kiállítását is megemlíttette, ahol berni tájsétájával elsőként debütált nyilvánosan az akkor még csak 23 éves Long.

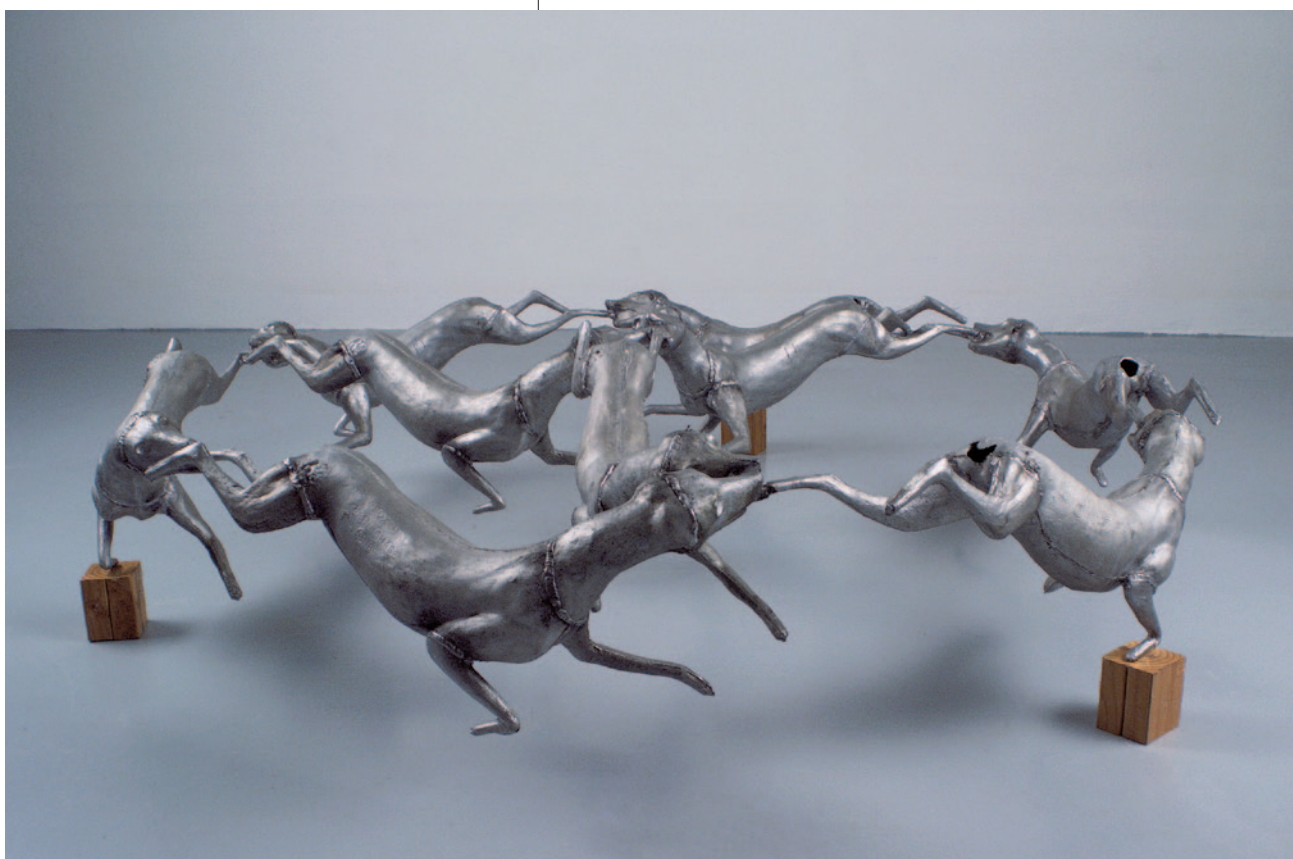
A kontinentális átfedés kulcsművei JOHN CHAMBERLAIN francia újrealista törekvésekkel rokon *Trixie Dee*-je (1963), és a szintén amerikai MIKE KELLY Karl Marx „lumpenproletár” fogalmára reflektáló, óriás szőnyeg alá „besöpört”, 48 darab textil játékot fedő installációja 1991-ből.

Az anti forma fogalma köré illeszthető honi művészekről pedig MICHAEL KIENZER gigantikus mennyiségű materiális és historikus leletgyűjtést felhengerelő szőnyegrollnija (1991), valamint ERWIN WURM és HEIMO ZOBERING szintén név nélküli, a 80-as évek második feléből származó objektjeivel találkozhatunk a Kunsthaus fénykürtői alatt.

- 4 Robert Morris: *Anti Form*, Artforum, 1968 április
 5 *Impazza Angelo Artista*, 1968, 92 x 140 x 140 cm
 6 *Armadio*, 1983, 280 x 142 x 64 cm



ROBERT MORRIS
 Cím nélkül, 1974
 Felt, metal mount; 230 x 200 x 70 cm
 © fotó: VBK, Vienna 2011,
 MUMOK, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien



BRUCE NAUMAN
 Fox Wheel, 1990
 Cast; 38 x 180 x 183 cm
 Photo © VBK, Vienna
 2011;
 MUMOK, Museum
 Moderner Kunst Stiftung
 Ludwig Wien,
 on loan from the Austrian
 Ludwig Foundation