

A formálás útjai

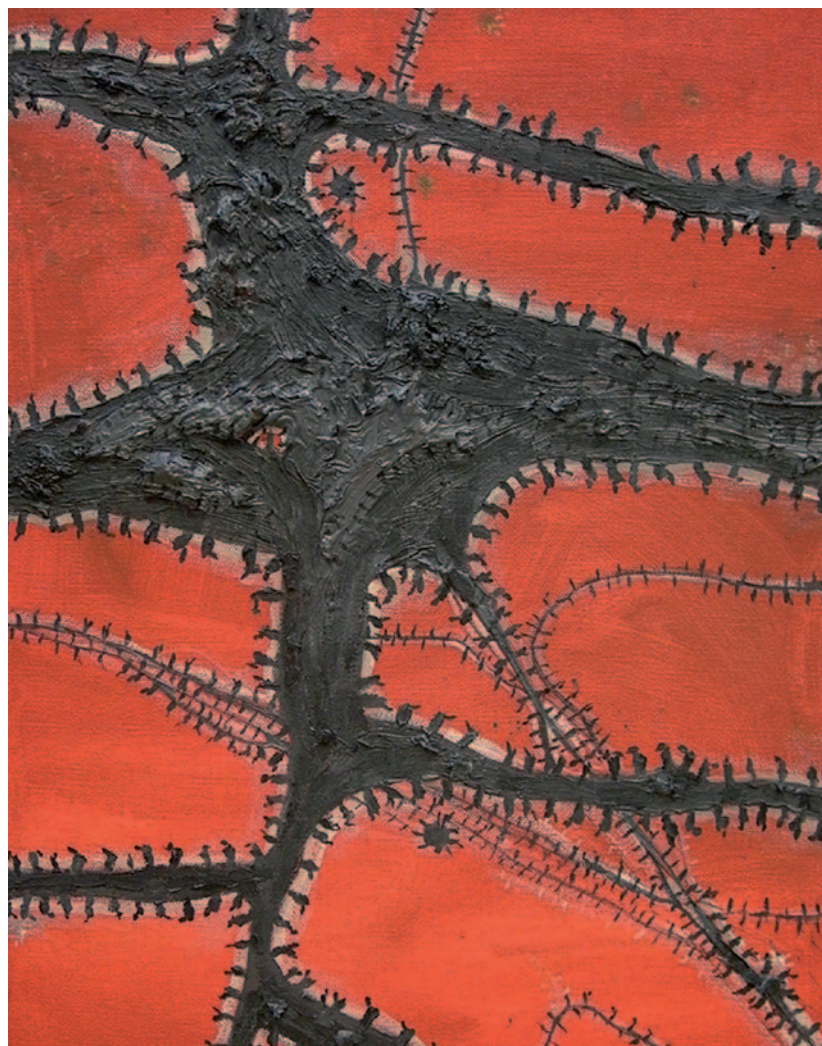
Hencze Tamás és Gunter Damisch kiállítása elé

➤ A Galerie Gaudens Pedit szervezésében (Osztrák Kulturális Fórum, Budapest)

➤ 2012. május 18 – június 1.

„A formálás: mozgás, tett. A formálás: élet”¹ – jut eszembe Paul Klee megállapítása, miközben HENCZE TAMÁS és GUNTER DAMISCH műveit szemlélem, melyek mintha egymás komplementerei lennének. A kiállítóterben egymás mellé rendelt művek, meditációs objektumként is felfogható festmények és plasztikák végteleen dialógusát figyelem: a hasonlóságok és különbségek dialektikáját. Két markánsan eltérő habitusú művész alkotásai – Hencze rideg, geometrikus, neonfényű kvázi-geztusait, tükörsíma képfelületeit Damisch organikus, természet- és földközeli víziói, sűrű impasto-felületei, növényként sarjadó plasztikai ellenpontozzák. Ellenpontozzák, mégis kiegészítik egymást, tán épp szembetűnő ellentétességük miatt. Ha az egyik *verso*, a másik *recto*, ha az egyik immanens, a másik transzcendens, ha az egyik anyagtalan, a másik anyagszerű, ha az egyik az aszketikus redukció és a monokrómia útját választja, a másik a horror vacui színgazdag tob-

¹ Klee, Paul: A vándorló nézőpont... (1921), Tandori Dezső ford., in: *A Bauhaus. Válogatás a mozgalom dokumentumaiból*, Mezei Ottó szerk., Gondolat, Budapest, 1975, 129.



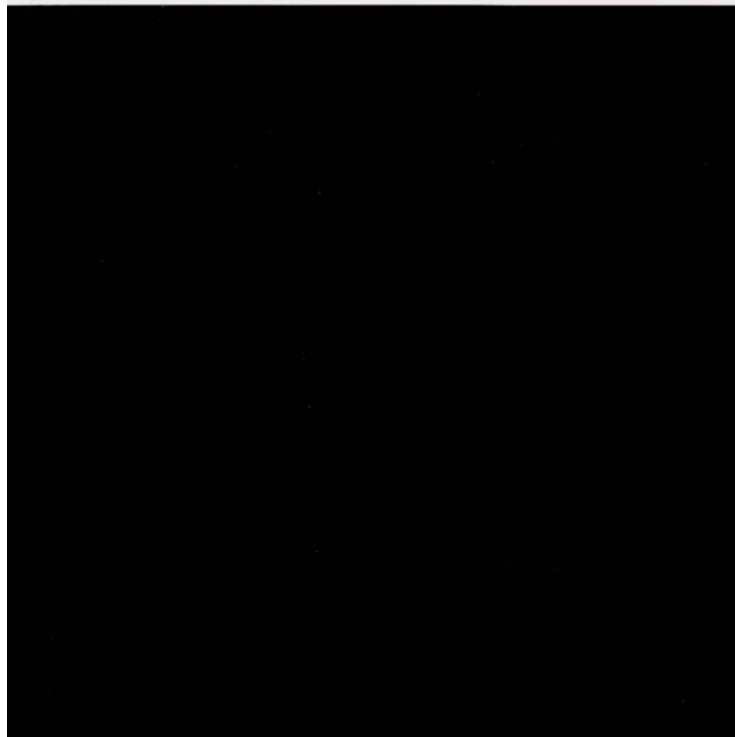
GUNTER DAMISCH
GRAUWEGORT, 2010,
olaj, vászon,
70×50 cm

zódását; az ellenpárok felsorolása a végtelenségig folytatható. Az értelmező szinte lehetetlen feladat előtt áll, ha e két markánsan eltérő, ha tetszik, diametrálisan különböző világ, világkép között bármiféle kapcsolatot próbál tétélezni, a kettőt valamiféle közös (értelmezési) keretbe foglalva. A két művész lényegi problémafelvétele azonban, még ha a nézőpont és az artikuláció mikéntje oly különböző is, mégiscsak mutat némi hasonlóságot, ha kiindulópontnak tekintjük Paul Klee idézett mondatait. Hisz mindketten végső soron a formálást, a mozdulatot mint tettet, mint energiát vizsgálják. A képfelület pedig a létezés nyomaként, lenyomataként szilárdul élet-zárvánnyá, az eredendő mozdulat maradványává, a tekintet imaginárius (szín)terévé.

Hencze Tamás olvashatatlan pseudo-írássai, autonóm kép-jelei a szubjektum kivetüléseként, automatikus írásként is felfogható, esetleges emberi gesztust dermesztik meg. A geometrikus struktúrába, az üres képalap atmoszférikus meta-terébe íródó, lebegő formák Hencze korai, hatvanas évekbeli tasiszta ecsetvonásait idézik – művészettörténeti metaforák és önidézetek egyszerre, Franz Kline, Georges Mathieu vagy Pierre Soulages autonóm képi és poétikai értéket hordozó kalligrafikus jeleivel, a zen meditációs ábráival is összevethetők. Hencze azonban felszámolja az önfeledt gesztusban, a jelteremtés aktusában rejlő közvetlenséget: kvázi-geztusait sablonnal formálja, hengerrel alakítja és modellálja, s így megszüntetve őrzi meg azok dinamikáját, személyességét. Az eleven emberi érintés mechanikus, steril, érintetlen, szeriális struktúrává dermed, afféle végérvényessé redukált egzisztenciális metaforaként. Hencze gesztusai, melyeket joggal nevez monográfusa, Hajdu István *gesztogram*oknak, „absztrahált jel-szimulakrumoknak”,² esetlegesek, mégis kiszámítottak, személyesek, mégis személytelenek, síkszerűek, mégis térbeliek, törékenyek, mégis szilárdak. A repetitív, mégis változatos minimál-geztusok kozmikus világtérbe transzponált kollázsokként, az egymással áthatásban lévő (lét) síkokat összekapcsoló elemekként teremtik meg – Beke Lászlót idézve – „a két dimenzió és a három dimenzió, a formátlanság és a forma [...], a fény és az árnyék, az üresség és a telítettség, a nem-festmény és a festmény közötti titokzatos átmenet”.³ A végtelenség és a végesség, a zártság és a nyitottság kettősségét. Optikai és stílári átmenetek, melyek egyszerre hordozzák az op art, a kinetikus művészet, az informel, a colour field painting sajátosságait, konceptuális jellegű, médiumelméleti orientációjú, „high-

² Vö. Hajdu István: *Hencze Tamás*, Budapest, 2004, 137–141.

³ Beke László: Hencze Tamás a kortársak között, in: *Hencze Tamás festmények / paintings. 1963–1997*, kat. Műcsarnok, Kozák Csaba – Pócs Péter – Sík Csaba szerk., Budapest, 1997, 5.



HENCZE TAMÁS
Négyzet felett, 2009, olaj, vászon, 120 x 80 cm
© Fotó: Juhász László

tech” illuzionizmust teremtve (mely olykor Gerhard Richter fotórealista függöny-kompozícióival is összevethető). A látszólag esetlegesen lecsorgó festékpacák, Rorschach-teszthez hasonlatos foltok egyszerűségét az ismétlés monotóniája, az alakzatok, vonalgubancok formátlanságát a kép-egész szimmetrikus rendszere relativizálja; a geometrikus alakzatokat, Barnett Newman-i színmezőket is integráló, olykor archetipikus fekete-piros kontrasztokra épülő eszmei architektúra. Hencze ismétlésen alapuló, ám legkevésbé sem narratív, a repetitív zene dallamépítkezésére emlékeztető sorozatait „olvasva”, a finom elmozdulásokat végigkövetve, az illúzió és a realitás, az állandóság és a változás viszonyának kérdéseivel szembesülünk, miközben képzeletünkben újrátjátsszuk a festői formateremtés extatikus – ám Hencze által lelassított, áttételesé, közvetetté tett, intellektualizált – folyamatát. Az olvashatatlanság írásjelek, alakzatok, az elidegenített emberi jelenlét végső, fagyott nyomai. Végtelenen



HENCZE TAMÁS
Négyzet felett, 2009, olaj, vászon, 120 x 80 cm
© Fotó: Juhász László

koncentrált, mégis játékosan felmutatott energia-konzervek. Meditatív, mégis immanens mozdulat-ikonok, tartózkodóan monokróm, tükörsima héjstruktúrák, jelentésküldő, ürességük ellenére is telített jelek. A paradox módon „nem kézzel festett”, mégis manuális-jellegű ecsetmozgás (valójában annak másolata) mintha a nyomhagyás személyen túli, antropológiai ösztönének, kényszerének engedelmesskedne.

A nyom- és jelhagyás antropológiai-archeológiai kérdésköre más szempontból, más perspektívából szemlélve, Gunter Damisch művein is felbukkan. Érzékeny érdes réteg-struktúrái, „kép-tesztjei”, élő organizmusokhoz hasonlatos, növény-szerű plasztikai archaikus jellegű ősz-jeleket hordoznak: tibeti rajzolatokra, reneszánsz ornamensekre, dekoratív textíliák parttalan jel-dzsungeleire, alkímiai ábrákra is emlékeztetnek, ahogy erre egy nyilatkozatában maga a művész is utalt.⁴ Expresszív, nyers indahálózatok, hurkolódó vonalrácsozatok teremtik meg az idegrendszerhez, érrendszerhez, ugyanakkor csillagrendszerekhez is hasonló, egyszerre mikro- és makrokozmosz látomásokat. Damisch végletesen élezi ki a gyermekien megrajzolt, Dubuffet-re, Fautrier-re, esetenként Klee-re vagy Max Ernstre is emlékeztető, ugyanakkor az osztrák művészetet pszichologizáló ten-

⁴ Vö. Vogel, Sabine B.: Kunst als Massage der Nervenzellen. Gunter Damisch im Gespräch, in: Gunter Damisch. Weltwegschlingen. Zeichnungen / Malerei. 1997-2010, Bucher Verlag, Hohenems – Wien, 2011, 14.



GUNTER DAMISCH
DUNKLES LEUCHTROTWELTCOLLAGENFELD, 2011–12, olaj, vászon, 180 × 110 cm

denciáihoz (így például mesteréhez, Arnulf Rainerhez) is köthető „metamorf” alakzatainak szemantikai nyitottságát.⁵ Gesztenyeszerű burokrendszerei papucsállatkáknak, bogaraknak, esetleg stilizált napjeleknek, csillagoknak is tűnhetnek – kompozíciói egyszerre idézik a mikroszkóppal szemlélt enyészetet és a csillagászati távcsővel vizsgált univerzumot. A gesztenyeszerű formákat Damisch világoknak nevezi; parányi, nyüzsgő figurákkal benépesített, izolált bolygórendszereknek tűnnek, melyek a leibnizi monászokat idézik. „Az anyag minden egyes részét tekinthetjük dús növényzetű kertnek és halakkal teli tónak. De a növény mindegyik ága, az állat mindegyik tagja, nedveinek mindegyik cseppje ismét ilyen kert és ilyen tó”⁶ – idézhetjük a német filozófus *Monadológiájának* költői

5 Ehhez a kérdéshez lásd még: Samsonow, Elisabeth von: TAST.FIGUR. Die Durchlässigkeiten sensibler Membranen. Zu einem Element in der Malerei von Gunter Damisch, in: *Gunter Damisch „Aus dem Weltengarten”*, kat. Landesgalerie Oberösterreich, Galerie Figl, Kunsthalle in Emden, Peter Assmann – Achim Sommer szerk., Linz, 1998, 81–84.

6 Leibniz, G.W.: *Monadológia*, Endreffy Zoltán ford., in: *Gottfried Wilhelm Leibniz válogatott filozófiai írásai* (vál. Márkus György), Budapest, Európa, 1986, 57.



HENCZE TAMÁS
Színtörés, 2009, olaj, vászon, 120 × 60 © Fotó: Juhász László

tömörségű leírását, mely képszerű megfogalmazását adja annak a megállapításnak, miszerint „a természetben minden telítve van”.⁷ Ennek a horror vacuihoz hasonló telítettségnek igézetében alkotta meg Damisch expresszív, Klee-vel összevethető kert-vízióit, centrum nélküli „all over”-jeit,⁸ melyek elemei, mintha valamiféle folyton alakuló plazmában, a mindenség őszanyagában, a képek képlékeny szövetében úsznának, melyet a fiatalon elhunyt magyar esszéistát, Popper Leót idézve *Allteignak* is nevezhetünk.⁹

A művész „egy darabka természet a természet terében [...] A mai művész több mint túlfinomult felvevőgép, bonyolultabb, gazdagabb, térbelibb. Földi teremtmény, és az Egészben álló teremtmény, vagyis: csillagok között csillag teremtménye”¹⁰ – idézem újfent Klee-t, mintha csak Damisch műveiről írta *A természet tanulmányozásának útjait* vizsgálva, „a természeti tárgyakkal folytatott párbeszédéről”¹¹ írva. Másutt Klee a művészi formálás organikus karakterét hangsúlyozza – a „jó” forma: genesis, sarjadás, lényeg.¹² A műalkotás csíráként sarjad ki, a mű maga az út, a metamorfózisok folyamata: „mozgások szövedéke a világ-

7 Leibniz, G.W.: A természet és a kegyelem ésszerűen megalapozott elvei 3, in: Leibniz, 1986, i.m., 294.

8 Az „all over” problematikájához Damisch kapcsán lásd még: Diedrichsen, Diedrich: Fraktale und Familienähnlichkeit, in: *Gunter Damisch. Gusswelten und -wege. Güsse 2000-2010*, Bucher Verlag, Hohenems-Wien, 2011, 12–21.

9 Vö. Popper Leó: Idősebb Peter Brueghel, in: uő.: *Esszék és kritikák*, szerk. Tímár Árpád, Budapest 1983, 73–82.

10 Klee, Paul: A természet tanulmányozásának útjai (1923), Tandori Dezső ford., in: *A Bauhaus*, i.m., 122–123.

11 u.o., 125.

12 Klee, Paul: A vándorló nézőpont..., i.m., 128–129.

mindenségben”¹³ – írja Klee az *Alkotói vallo-*
más első változatában. S mindennek kapcsán
lehetetlen nem Damisch élő organizmusokhoz
hasonló, telített képfelületeire, s az azokat inda-
ként behálózó, gabalyodó-hurkolódó „világ-
újaira” gondolnunk. Spirituális, fantasztikus
meta-tájak, melyeket – ahogy ezt Peter Baum
és Dieter Ronte is megállapította¹⁴ – sajátosan
értelmezett romantika jellemez. Bioromantika –
tehetjük hozzá, bár aligha ismeri Damisch Kállai
Ernő híressé vált terminusát, és a negyvenes
évek magyar „bioromantikus” festőit, Martyn
Ferencet, Gyarmathy Tihamért vagy Lossonczy
Tamást (ám utalhatunk a nem bioromantikusok
közül Bolmányi Ferencre is), noha Damischt sem
foglalkoztatja más, mint a „természet rejtett
arca”, a „kaotikus turkálás az élet belső részei-
ben”, „az én és a természet csíraszerű lényei-
nek, struktúráinak összefonódása”.¹⁵

Damisch világokat, helyeket hoz létre, nem
pusztán eszmei-intellektuális, hanem vizuá-
lis értelemben is: érzéki színmezői, virtuálisan
letapogatható rétegstruktúrái, organikus, olykor
kaktuszokhoz hasonló, növényeket, tobozo-
kat magukban foglaló szobrai, tereket, fizi-
kai értelemben jelenvaló helyeket létesítenek.
Tömör, sírkőszerű falba vájt lyukában fogazat-
ként örvénylő kvázi-figurák. A gesztenyefor-
mák inverzei. A semmi körül létesített helyek,
mintha csak Heidegger megjegyzését illusztrál-
nák, miszerint *az üresség helyeket alapít*.¹⁶

S mindez visszavezethet Hencze tükörsíma
felületeihez, melyek mintha az üresség telített-
ségét, a redukció gazdagságát demonstrálnák.
Rezonans terei, éteri atmoszférái, s a bennük
elhelyezett, lebegő sablonba zárt, olykor neon-
fényű körformába komponált gesztusok, mintha
másképp kérdeznének a szubjektum és az uni-
verzum, a pillanat és a folyamat, a létezés és az
elmúlás viszonyának legvégső kérdésére.

S talán ez az a kérdés, problematika melyben
Hencze és Damisch, e két gyökeresen ellentétes
habitusú és gondolkodású művész mégiscsak
osztozik. Mindkettejük végső témája a cseleke-
det, az anyag mozgatása, a formálás mint per-
manens küzdelem a szó szoros és metaforikus
értelmében egyaránt. A képteremtés másként-
másként megélt egzisztenciális tapasztalata,
mely kapcsán újra és újra felidézhetők Paul Klee
mondatai: „...a forma: vég, a forma: halál. A for-
málás: mozgás, tett. A formálás: élet.”¹⁷

13 Klee, Felix: *Paul Klee élete és munkássága, hátrahagyott feljegyzések és kiadatlan levelek alapján*, Tandori Dezső ford., Corvina, Budapest, 1975, 144.

14 Vö. Ronte, Dieter: *Köstliche und erlesene Früchte*, in: *Gunter Damisch. Malerei, Skulptur*, kat. Museum Folkwang, Essen, 1991, o.n.

15 Vö. Kállai Ernő: *Bioromantika* (1932), in: Kállai Ernő: *Művészet veszélyes csillagzat alatt. Válogatott cikkek, tanulmányok* (vál. Forgács Éva), 147–152.

16 Heidegger, Martin: *A művészet és a tér* (1969), Bacsó Béla ford., in: Heidegger, Martin: *...Költőien lakozik az ember...*, *Válogatott írások*, Budapest, Szeged, 1994, 217.

17 lásd: 1. jegyz.

Krunák Emese

Matthew Ritchie és az univerzum

The Morning Line

📍 Schwarzenbergplatz, Bécs*

📅 2011. június 7 – július 1.

Monstrance

📍 L & M Art, Los Angeles, Venice Beach

📅 2011. november 2 – 2012. január 14.

Ritchie 1990 körül kezdett foglalkozni a világegyetem művészeti ábrázolásával, amit a fizika, a művészet, a filozófia, a vallás és a történelem elemein és azok ötvözetén át kívánt megközelíteni. Szerinte a tudomány vette át a művészet és a vallás szerepét, létrehozva számos, egymással párhuzamos mitológiát és kozmológiát. Ritchie egyike a mítoszteremtőknek, mivel az élet kezdetének és a végének történéseit mutatja be különböző művészeti technikák segítségével. Teoretikus gondolkodása és a fizika területén való elmélyült tudása lényeges eleme művészetének. Az élet keletkezéséről mondta: „szinte lehetetlen megérteni azt, hogy mi volt a kezdetben, amint számtalan pontocska szétbonthatatlanul összekötődve lebegett az űrben, beszéljünk inkább arról, hogy mi történt velük az idők során. Rengetegen voltak és már túl régóta vártak. A testük össze volt préselve, mint a lapok egy könyvben, szorosán, úgy, hogy kénytelenek voltak egymásba olvadni és ezáltal átlényegültek egymásba, ezen a soha véget nem érő első napon, bezárva az egylényegűség szívébe. Mindez minden előtt, az időszámítás, a történelem előtt történt, amikor az egész világmindenség, a születés, a remény és a számomkérés, az álom, az áruulás és a bosszúállás: mindez ott várakozott egyetlen ici-pici, forró pontban.”¹ Ritchie szerint a világ a kezdeténél és a végénél a legszörnyűbb. Apokaliptikus videóin, mint például az *Augur-on* (L & M Art, 2011–2012) a Napot látjuk egy zavaros víz mélyéből felnézve, majd közelebb kerülve a felszínhez, egy magányos sejt formálódik a szemünk láttára, hogy később a vízből kilépve benépesítse a földet. A táj felett hirtelen pusztító orkán söpör végig és hatalmas tűz keletkezik, amely fémes csontvázzá éget mindent. Mindezek fölött egy óriási szögesdrótból formált golyó – egy atom modellje – száguld felénk. Mindez olyan, mint egy őrült próféta látomása a teremtésről és a végítéletéről, gyorsított felvételen. A látvány bűvöletét fokozza *Bryce Dessner* zenéje és *Shara Worden* hangja, mely hol éteri magasságokban lebeg, hol barokkosan gazdag, míg máskor csupán zajok és zörejek komplikált kompozíciója, amely akár jöhetne egy párhuzamos univerzumból is. Ritchie célja, hogy elgondolkoztassa a nézőt az élet összetettségéről, beleértve annak fizikai, biológiai és szocio-ökonómikus tényezőit is.

Ritchie Londonban festőként kezdte a pályáját, majd New Yorkba költözött, ahol eszköztárába bevonta a szobrászatot, a videót, a fotót, a zenei kompozíciókat, az írást és az installációt, amely néhol építészeti nagyságrendűvé vált. Owen Drolet-nak adott interjújában² Ritchie körvonalazta alkotói módsz-

1 *The Mythology of Matthew Ritchie: An Attempt to Rewrite the Beginning of the Universe... Sort of...* by Audra Esker, religionnerd, 2010. december 16.

2 Working Model. Urban desires 1; 1995. március – április

* A Thyssen-Bornemissza Art Contemporary szervezésében.