ELTE
Bölcsészettudományi **K**ar

DOKTORI **D**ISSZERTÁCIÓ

BEKE **Z**SÓFIA

TÉRBENYÍLÓ **F**ESTMÉNYEK
AZ **E**ZREDVÉG **M**AGYAR **K**ÉPZŐMŰVÉSZETÉBEN

KÉPKÖTET

MŰVÉSZETTÖRTÉNET DOKTORI ISKOLA

A doktori iskola vezetője:
Dr. Passuth Krisztina

A Bizottság tagjai:
Dr. Passuth Krisztina – elnök
Dr. Rényi András, PhD; Dr. Zwickl András, PhD. – bírálók
Dr. Ágoston Julianna - titkár
Dr. András Edit, Dr. Gergely Marianne, Dr. Szőke Annamária – tagok

témavezető:
Dr. Peternák Miklós, a művészettörténet tudomány kandidátusa

Budapest
2005

A kép tere és a tér képe
A nézőpont függvényében megnyíló kép-tér
A festészet építészeti struktúrái
Absztrakció, konstrukció, struktúra más szemszögből

TARTALOMJEGYZÉK

1. BEVEZETÉS
(1)
1.1. A festmény mint kép. Meddig festészet a festészet? *(2)*
1.2. Előzmények *(4)*
1.3. Idő és mozgás (*7)*
1.4. Világnézetek, tér-képek, térfelfogások, térelméletek, dimenziók, struktúrák *(14)*
1.5. A kép térszerveződésének lehetőségei *(19)*

2. AZ ÁBRÁZOLÁSON BELÜLI TÉRMÉLYSÉG *(23)*
2.1. A perspektíva és dekonstrukciója *(23)*
2.2. Nézőpont – nézet – látás – szempont *(40)*
2.3. A felülnézet *(58)*
2.4. A szem becsapása *(66)*

3. AZ ABSZTRAKT/GEOMETRIKUS KÉPEK TÉRMÉLYSÉGE *(79)*
3.1. A négyzetháló *(79)*
3.2. Centrális szerkezetek. Körkörös, policentrikus és lyukacsos tér. Kör, spirál, labirintus *(111)*
3.3. Kaleidoszkóp- (szőttes-) szerkezet *(120)*
3.4. Hullám-tér
(127)

4. KILÉPÉS A VALÓS TÉRBE *(139)*
4.1. Festmény vagy domormű? *(139)*
4.2. Hajtogatás, gyűrés *(164)*
4.3. Formázott vászon, festmény, kép *(179)*
4.4. Képobjekt, festett objekt *(193)*
4.5. Festett – kép – installáció *(209)*
4.6. Falfestmény és festett tér *(240)*
4.7. Festett szobor, festő-szobor, festői szobor *(244)*

5. BEFEJEZÉS.
Keret és doboz. A végtelen tér. Kiállítás mint (tér-)alkotás *(254)*

IRODALOM *(285)*

1. BEVEZETÉS

Ahogyan Erwin Panofsky egy adott korszakra, társadalomra és világnézetre jellemző, szimbolikus formának tekintette a festészeti teret megteremtő perspektívát; olyan módon vállalkozom az 1990-es évek magyar festészetének egyfajta térelméleti, „tér-képészeti" feltárására, alapvető sajátosságainak, jellemzőinek, sajátos típusainak meghatározására.

A jelen tanulmány célja a kilencvenes évektől kezdve a magyar festészet térábrázolásának, térhez való viszonyának vizsgálata; a különböző generációk és a festmények strukturális-kompozíciós sajátosságai alapján szerkezeti – formára, technikára is vonatkozó – kategóriák, csoportok megállapítása. A körvonalazható festmény-csoportokat mind a festő, mind a néző (a kritikus) szempontjából vizsgálom. Az így született megállapítások és kategóriák – ha nem is különböző világnézetekbe, de – bizonyos művészi felfogásokba, trendekbe nyújtanak betekintést. Ezek – vizsgálati szempontjaim szerint – a művészi látásmódok, nézőpontok, nézetek eltérése vagy épp egyezése alapján képviselnek külön típusokat.

A síkból a térbe, a 2D-ből a 3D-be való átmenetet mintegy félszáz, általam példaértékűnek tartott magyar művész esetében vizsgálom; a fő jellegzetességeket, térbeli szerkezeteket három főbb típusban és 8-10 altípusban ragadom meg. Számos művész életművén belül több típus módszeres alkalmazása, térbeli kibontása – akár egy alkotáson belül is – megfigyelhető, ezért ezekre a művészekre és az alkotásaikban, módszereikben, szerkezeteikben megállapított típusokra több fejezetben indokoltnak láttam ismételten kitérni.

Az összegyűjtött művek bár formailag különbözőek, sajátos kapcsolatba kerülnek a konceptuális művek a konkrét, konstruktív, op-art, geometrikus és minimalista tendenciákkal. A művekben közös, hogy a képi – elsődlegesen síkbeli – megjelenés mögött (előtt? – alatt? – felett?) húzódik, sőt, gyakran szándékosan és kifejezetten dinamikusan nyilvánul meg a tér – gyakran egészen újszerű, virtuális – meghódításának kísérlete, szándéka vagy hatása.

Napjaink nézőpont-változásairól, s az ennek következtében történő művészi térszemlélet-váltásról; perspektívánk párhuzamos tágulásáról és megsokszorozódásáról, lehetséges okairól, magyarázatairól, megközelítési módjairól szándékozik tehát szólni a jelen tanulmány.

Végül, a szembeötlően sok idézet alkalmazását szeretném indokolni. A disszertáció anyagának gyűjtésekor ugyanis nem csak az általam felállított csoportoknak és szempontoknak megfelelően gyűjtöttem a művészeket és alkotásokat, hanem mind az alkotók, mind a művészettörténészek és kritikusok megnyilvánulásait – mintegy a disszertáció

alapfelvetését alátámasztandó, különösen fontos forrásokat – tartottam említésre érdemesnek. Véleményem szerint ugyanis, a disszertáció címében is említett „térbenyíló” tendencia – mint ok és okozat – egyaránt jelentkezik az alkotásokban, valamint tetten érhető az alkotó, a néző, a kritikus és a művészettörténész szemlélet- és gondolkodásmódjában, egyre nyilvánvalóbban kiélezve a különféle térproblémákra.

1.1. A festmény mint kép. Meddig festészet a festészet?

A XX. századra, különösen annak második felére vonatkozó elméleti közhely a „műfaji határok elmosódása”. Az egyre inkább virtuálissá váló kép, a képiség dominanciája a festészet és a festmény fogalmát, kategóriáit is átértékeli, megkérdőjelezi, kereteit, határait átvitt értelemben és a szó szoros értelmében egyaránt kitolja, negligálja, sok esetben meg is semmisíti, destruálja. Ezzel egyidejűleg, természetesen, a festészet, szobrászat, építészet hagyományos kategóriáinak határai is felbomlanak, elmosódnak, kitolódnak, egymást átfedik.

A festészettől a domborművön (falfestmény, freskó, relief, épületplasztika) keresztül vezet az út a szobrászatig és az építészetig, napjainkra – és vizsgált szempontjaink alapján – azonban már csak a festészeten belül is megannyi „beszüremkedő és kitüremkedő” optikai, virtuális, technikai, geometrikus, plasztikus elem és tényező dekonstruálja a képi síkot, hogy annak már műfaja is megkérdőjelezhetővé válik (assemblage, shaped canvas, objektek, environment, installáció, nem beszélve a fotó, a film, a videó, a kompjúter alkotta képződményekről).

Külön tárgyalható a kép vagy festmény mint tárgy, a keret mint a műalkotás eleje vagy kezdete és vége; határainak körvonalazhatósága, meghatározása; elöl-, hátul-, vagy oldalnézete, valamint hátoldala (amennyiben van jelentősége); a kép kerete, (vak-)rámája vagy széle; alja vagy felső része; hordozófelülete; anyaga; technikája; alakja; végül (de nem utolsó sorban) a kompozíciója, azaz a tartalma. Mindezen paraméterek megléte, nem-léte vagy hiánya ugyanis az ezredfordulóra külön jelentéssel és jelentőséggel bír – minden esetre tendencia értékű.

Egyfajta folyamat követhető figyelemmel a festmény mint falra helyezett kép és mint sík felől egyrészt a tárgyiasulás, másrészt ezzel együtt a falról a tér irányában történő – virtuális és valóságos – terjeszkedés irányában. Ezt igyekszik a tanulmány nyomon követni, s a magyar ezredvég képzőművészetének egyfajta tendenciájaként körvonalazni, ezen belül

fokozatokat és csoportokat megkülönböztetni, s mindezt a magyar képzőművészeten belül elsősorban a festészetre vonatkoztatva értékelni, bemutatni.

1.2. Előzmények

Nyilvánvaló és közhelyszerű említeni azt a változást – akár paradigmaváltást -, ami a klasszikus perspektivikus képalkotástól a XIX. század során vezetett a XX. század festészetének a tér felfogása, leképezése és átstrukturálása szempontjából is végbement megváltozásához, változataihoz és izmusaihoz (impresszionizmus, kubizmus, futurizmus, konstruktivizmus, szuprematizmus, orfizmus, vorticizmus, strukturalizmus, minimalizmus stb.).

Diplomamunkám[1] során a térfelfogást és a kép terének leképezésében történő változás, szemléletváltás két alapvető technikai találmányát, a fényképezést és a repülést, vagyis a fényképezőgépet és a repülőgépet „okolom" a festészeti téralkotás és térfelfogás gyökeres megváltozásáért és mutatom be az impresszionizmustól kiindulva a futurizmusig (külön kitérve és részletesen tárgyalva az olasz aeropittura motívumait és kompozíciós sajátosságait).

A táblakép-festészet mint festőállvány-festészet „halálának" általános deklarálásával párhuzamosan **Kassák Lajos** képarchitektúrája és a magyar aktivizmus tekinthető a legnyilvánvalóbb hazai előzmény(ek)nek. „1919 előtt a kép az aktivisták számára vagy ábrázolás volt – igaz, többnyire elvonatkoztatás, jelképalkotás szintjén –, vagy primér érzelmek kifejezése színekkel, formákkal. A húszas években az aktivisták felfedezték, hogy a kép építmény, architektúrához hasonló konstrukció is lehet. *(...)* Az aktivisták legtöbb képzőművészeti alkotása a mozgalom második korszakában is a síkművészeti műfajokban valósult meg, noha a művészek igen erősen arra törekedtek, hogy a síkot a ráfestett színnel, rávetített fénnyel, ragasztott rétegzéssel vagy más eszközökkel eszmei vagy valóságos térré alakítsák.

Az építészeteszmény együtt járt a művészet minden mimetikus funkciójának teljes tagadásával. 1921-ben Kassák ezt írja **Bortnyik** színes albuma bevezetőjében*: 'Többé nem festészet a szó akadémikus értelmében. Képarchitektúra. Egy ember világérzésének materiális formába kényszerítése, teremtés.'* "[2]

Moholy-Nagy László 1922-ben verbálisan is bírálja a képarchitektúrát, hiányolva belőle az építészethez nélkülözhetetlen materiális jelleget, az anyagot. „A különböző elvont formai elemekből és a valóság egy-egy rögzített részletéből konstruált montázs ellentmondásosabb, bonyolultabb világ képleteit teremthette meg, mint a síkban vagy térben komponált

[1] Adalékok a felülnézet történetéhez az európai művészetben (I A felülnézet – II Az aeropittura), ELTE, BTK, Művészettörténet Tanszék, Budapest, 1995.

[2] Kassák Lajos: *Előszó Bortnyik Sándor színes albumához.* Bécs, 1921. A MA kiadása. Idézi Szabó Júlia in: *A kép és a tér felfogásának változataI Az aktivizmus elméleteinek műfaji megvalósulása.* In: Szabó Júlia: A magyar aktivizmus művészete 1915-1927, Corvina, Bp. 1981, 106-107.o

architektúra. A montázs lényegét elsősorban nem a kivágás és összeillesztés technikája, hanem a tartalmi-formai rétegezés, ellenpontozás adja."[3] Ez a „rétegzés", ami architektonikussá, anyagilag és szerkezetileg egységes struktúrává alkotja, építi – Moholy-Nagy szerint – a képarchitektúrát.

„A magyar aktivizmus „ideológiai formának" nevezett gondolatmontázs-képződményét az 1919-es freskóplakátprogramot folytató Uitz alkotta meg."[4] Bár **Uitz Béla** a jelenetsor mozgását hagyományos kompozíciós eszközökkel teremtette meg, kísérleteket folytatott viszont „arra vonatkozóan, hogy a geometrikus konstruktív képépítés és a tartalmi hangsúlyok szerint tagolt képi elbeszélés összefüggéseit szimbolikus jelentéssel felruházott mértani formák – kör, ellipszis, spirál (B.Zs.) - használatával szemléltesse."[5] Ily módon minden kompozíció a kör, a háromszög és a négyzet (testek esetében a gömb, a kocka és a kúp) alapelemére épül. S míg a „centrális proletárművészetet" egyenlő oldalú háromszögek rendszerével szemlélteti, úgy Uitz „nagy kereke" a kapitalizmus jelképe. S bár ő maga „hierarchikus ideológiai formát akart teremteni, s ehhez művészettörténeti példákat a moszkvai útján megismert és tanulmányozott, bizánci hagyományú orosz ikonfestészetben talált"[6], mégis, a magyar aktivizmus képarchitektúrája és az absztrakt geometrikus képi gondolkodás és alkotásmód előzményei közt elsősorban az orosz konstruktivizmust, Malevicset, a szuprematizmust, Rodcsenkót és El Liszickijt kell említenünk, annak társadalmi, ideológiai tartalmával együtt.

Péri László 1922-23-as, a berlini Sturm által kiadott grafikai mappájának képalkotási rendszere megfelel a képarchitektúra és a montázs műfajának. Gáyor Tibor hetvenes évektől kezdve készített képeinek előzményeként, „Péri mintha mindkét oldalán más-más színnel befestett papírsíkot hajtogatott volna változatos téri formációkká, majd úgy építette volna rá őket a papír síkjára, mintha képarchitektúrát vagy plasztikus faldekorációt tervezett volna. A színes grafikai lapok változatos téri feszültségeket jeleznek, többirányú mozgások képzeteit keltik."[7] A későbbiekben Péri – a papír architektúrán és a kollázson keresztül – elérkezett hasonló kompozíciók létrehozásához, anyagában színezett betonreliefek formájában, létrehozva így az orosz El Liszickij Prounjaihoz és kontrareliefjeihez hasonló módon „az aktivizmus képarchitektúrájának egyik dinamikus, szinte repülő építészetnek nevezhető változatát *(...)*. Az építészet gyakorlati céljánál jobban foglalkoztatja az építészet

[3] uo., 111.o.
[4] uo., 111.o.
[5] uo., 111-112.o.
[6] uo., 113.o.
[7] uo., 118.o.

szimbolikus, téri jelet alkotó funkciója, a szobrász-építészetnek nevezett, ideologikus tartalmú építészet gondolata”.[8]

[8] uo., 118.o.

1.3. Idő és mozgás

Elkerülhetetlen az idő fogalmának megemlítése egy a térrel foglalkozó tanulmány során. Az időbeliség, a negyedik dimenzió pedig a térben történő mozgással függ össze.

Az egy-egy festményen belül nyomon követhető időbeliség, azaz mozgás, szorosan összefügg a néző tekintetének mozgásával vagy optikai, vizuális; valamint gondolati-konceptuális reakciójával, ami pedig megfeleltethető vagy engedelmeskedik a kép többnyire geometrikus szerkezetének vagy koncepciójának (Vasarely Viktor optikai alkotásain túlmenően Saxon-Szász János polidimenzionális fraktál képei; Wolsky András aleatorikus alkotásai; Maurer Dóra festményei; Braun András körkörös alkotásai; Bullás József és Bernát András hullámzó ecsetvonásainak útvonalai; Rozsda Endre és Nagy Imre László tekintetet, távolságot és sebességet az idővel szintetizáló, policentrikus képei).

A másik csoportba a sorozatokat sorolom, illetve a több darabból álló együtteseket, installációkat (Gáyor Tibor hajtogatott sorozatai; Rákóczy Gizella, Molnár Vera, Maurer Dóra munkáinak java része; Jovánovics Tamás sorozatai és együttesei, Wolsky András bizonyos munkái), szeriális alkotásokat, amelyeknek többnyire lineáris olvasata feleltethető meg az időbeli mozgásfolyamatnak.

Hajdu István **Hencze Tamás** művészetével kapcsolatban ír a magyar szeriális művészet jellemzőiről**:** „A szeriális művek mozgás-fázisokat, minimális történeteket rögzítő sorozatok, melyek egy-egy kiragadott elem – tiszta konstrukció vagy viszonylagosan amorf alakzat – mennyiségi változásait jelezték, s a változások révén az alig észlelhető, mindennapi mozgás-jelenségekben rejlő esztétikumot tárták fel, vagy esztétikaivá tehető algoritmusokat, permutációs, valamint variációs sorokat elemeztek a vizualitás eszközeivel. A változások *(...)* a határok közé igazított mozgás, folyamat erejét, lényegét mutatták be.

A szeriális munkák, a sorozat-művek egy szinte minden művészeti ágat átható, újraéledt igénynek adtak speciális megjelenési formát. A geometrikus absztrakcióban kifejeződő szerialitás azzal a különlegességgel bírt, hogy a mozgás-fázisok, a puritán történetek a forma különösségének keretein belül egyszerre voltak egyediek és általánosak. Metaforikus értéküket többek között az adta, hogy e sorozatok modellként jelentek meg *(...)*. A geometrikus tendenciákon belüli szerialitás a szín-variációktól a forma-permutációkig széles skálán mozgott. Ide kell sorolnunk végül is az emblematikus törekvések szülte szín-moduláció sorozatokat, a geometrikus absztrakcióban megjelenő szürrealisztikus-sejtelmes

szériákat, s azokat a munkákat is, amelyek a történetet nem egyenes vonalra, nem a mennyiségi változások függvényében rögzítették, hanem bonyolultabb logikai és matematikai – szisztematikus, aleatorikus – sorolási elvek szerint fűzték fel és vizsgálták. Ez utóbbiak a sorozatokon belül bekövetkezett változásokat a fázisok egymáshoz mért minőségi különbségein keresztül vizsgálták, tehát nem egy struktúra megteremtésére törtek, hanem a kész rendszeren, struktúrán belüli alakváltozásokkal foglalkoztak. Így például Maurer Dóra többek között a mágikus Fibonacci-féle szám 'ritmusában' készítette szériáit, Türk Péter valamiféle érzékelés-algoritmust kutatott kockáival. E rendszerek ugyanakkor nyitottak is voltak; a bennük rögzített mozgás nem szorult határok közé, mint a korábban említett szeriális munkák esetében. Sorolási elveik végül is gondolatképletek, másképpen fogalmazva: a gondolkodás mechanizmusának képszerű vizsgálatára, képpé alakítására törekedtek. Ilyen értelemben persze a minimal arthoz már nem volt közük. A szerialitás lehetőségeit legkonzekvensebben Mengyán András kutatta, aki permutációs rendszereit vizuális grammatikává kívánta tenni. "[9]

Fajó János *Lapozó képeskönyv sorozat*ot készített többedmagával: „Mi most magára az egymáshoz-egymásba fűzött lapok sorrendiségére, a lapozásra építjük fel a vizuális gondolatot. Az időben egymás után és egymásba átváltozó lehetséges szín és forma szituációk viszonylataira komponálva magát a lapozást, a képi időbeni azonosságot és különbözőséget, a változást, a folyamatot szemléltetjük, erre a folyamatra építünk!"[10]

Maurer Dóra *Timing* című filmje – azon túl, hogy műfajából adódóan mozgó képek sorozata - már a címben rejlő időbeliség témával, valamint a hajtogatás elvével egyaránt foglalkozik.

Maurer „teljes közvetlenséggel, szinte érzelmek nélkül tanulmányozza a mozgásfolyamatokat, bontja fázisokra az elmozdulások nyomait *(...)* A *Szónyomok* és *Környomok* deformációhoz, a szó szerinti, tartalmi és formai kiindulópont megváltozásához vezetnek mind a természet, mint természet, mind a műalkotás síkján."[11] „Elvileg *(...)* fenomenológikus mozgásokat és mozgásfolyamatokat világít meg művészetében."[12]

„*A Displacements-ábrák* két réteg átrendeződéseivel foglalkoznak. *(...)* Az elmozdulások során az egymást átfedő rétegek sűrűsödnek-ritkulnak, a színek váratlan

[9] Hajdu István, in: Hajdu István: Hencze Tamás, Kogart, PolgArt, Bp. 2004. 103-106.o.
[10] Fajó János: *Bevezető,* 1983. In: Fajó János retrospektív kiállítása, Műcsarnok, Bp. 1990.
[11] Dieter Ronte: *II Kísérletek/Cselekevések,* in: Dóra Maurer: Arbeiten/Munkák/Works 1970-1993, (Dieter Ronte – Beke László), Present Time Foundation, Budapest, 1994. 34.o.
[12] uo., 49.o.

mélységi hatásokat idéznek elő. *(...)* A felnagyított részleteket kvázi-képeknek nevezem, ezzel is utalva nyitott struktúrájukra."[13] (1-6. kép)

„A szeriális eljárás időtudatot feltételez, a megjelenítés időbeliséget. *(...)* Az egyes megduplázódik, autonómmá válva ismétlődik, hogy érzékeltesse önnön deformációjának, megváltozásának vizuális folyamatát. A kiindulási pozíciók, pl. a falapokból álló *Széttolt négyzeté* (1974), eltolódnak. A mennyiség, a felhasznált anyag tömege nem változik, matematikája sem, önmagában azonban eltolódik, felvetve ezáltal megoszlás és többlet-minőség kérdését. Összességében minden változatlan, a részletekben azonban minden eltolódott. A fekete és piros *5-ből 6* (1979) azt demonstrálja, hogyan tolódnak el a Fibonacci-sor szerint a síkokat elválasztó közök. A négyzet részletek vörösre vannak festve, de a növekvő üres helyek ugyanolyan jelentőségre tesznek szert, mint a festett síkok. *(...)* A mű absztrakciót igényel."[14]

„Maurer művészetét végeredményben mindvégig a displacement elve magyarázza, a másként látás, másba fordítás, az eltolódás folyamata és közbenső állomásai a valóságbeli kiindulóponttól annak fantáziagazdag művészi átformálásáig. *(...)* Maurer megmutatja, hogyan ragadható meg, és hogyan pontosítható egy architektonikus elem a kvázi kép kivágatában."[15]

Beke László az „eltolódás"-t jelöli meg központi fogalomként „amelyre Maurer többi módszere – nyomhagyás, kvázi-kép-alkotás, szuperpozíció, szukcesszív kitakarás stb. – visszavezethető."[16] Beke a strukturalizmusra jellemző tudományos törekvések időszakába illeszti Maurer munkásságát. „Ekkor válik nyilvánvalóvá, hogy e művek egyik legfontosabb olvasata egy adott struktúra elemeinek változtatásából fakad."[17] Maurer az eltolódásokon keresztül a „vizualitás alapvető törvényszerűségeit" vizsgálja, ami „elsősorban az elemi mozgás képi megragadására irányult."[18] A mozgás megragadásának vizuális alapfeltétele pedig többnyire a koordináta-rendszer, a rácsszerkezet, a háló, amit Maurer nem csupán „inerciarendszerként" használ, hanem megbontandó, deformálandó, elmozdítható, torzítható, gyűrhető, hajtható vizuális felületként is kezel. „A mozgásábrázolás minden területén feltétel, hogy mennyiségfelhalmozás jöjjön létre. *(...)* Másfelől a fényképészeti mozgásfázisok más és más szekvenciákká összeállítása egyértelműen analóg a filmi montázzsal."[19]

---

[13] Maurer Dóra: *Displacements,* uo., 120.o.
[14] uo., 39.o.
[15] uo., 54.o.
[16] Beke László: *Tárgyilagos gyengédség*, in: Dóra Maurer: Arbeiten/Munkák/Works 1970-1993, (Dieter Ronte – Beke László), Present Time Foundation, Budapest, 1994. 86.o.
[17] Beke, uo.
[18] Beke, uo., 89.o.
[19] Beke, uo., 91.o.

Az „elrejtés” és a „nyomhagyás” bizonyos értelemben az eltolódás marginális, ill. szélsőértékeinek is tekinthető. Maurer az utóbbi műtípust „pedotípiának” nevezte. „Benne rejlik ebben a felfogásban a process-jelleg is – a folyamat minden egyes fázisa egyenértékű, illetve a folyamat egésze fontosabb, mint a végeredmény -, ugyanakkor a nyomhagyás műveletében megjelenik a felhalmozás, felsorolás, megszámlálás igénye is.”[20]

Gáyor Tibor (1-9. kép) legtöbb munkájában N. Mészáros Júlia „ciklikus szimmetriá”-t vél felfedezni, „azaz a képsorozatban – ha kidolgozná valamennyi fázisát – a nyitó- és záró-tag minőségileg megegyezne, és a ciklusra jellemző számú transzformáció után vagy ugyanarra a helyre jutna, ahonnan elindult, vagy a teljes ciklus adott pontjától egy másik adott pontig. S bár a sorozaton belül bármelyik képet tekinthetnénk nyitó képnek, sőt maga a ciklus a koordinátarendszer bármely irányában tovább bővülhet, e modifikáció még mindig zártnak nevezhető, hiszen a kép/gondolat-sor véges számú elemi transzformációból épül fel (*Q4/4 D* – sorozatok, *Couple* című munkák, *Hajtásépítmény, Lebegő, Scherzo, Örs 1-2*. stb.)”[21]

Egy újabb, a másodikból következő csoport a falon egyszerre több – meghatározott vagy meghatározatlan; követendő vagy követhetetlen – irányba terjedő, akár variálható pozíciójú, helyű képek együttese. Más kérdés, hogy ilyen esetben az együttes vagy annak egyes elemei, alkotó-képei tekintendők egy/a vizsgált műnek; hogy mi a rész és mi az egész; a művész vagy a kiállítást rendező kurátor állítja ki ilyen formában a kompozíciót; kinek – a művésznek vagy a kurátornak – a műve ez a végeredmény; sőt, az összetevő rész-képek akár minden kiállított formában más helyet foglalnak el. Ez a térbeli képrendszer vagy képes térszerkezet hasonlítható egyfajta labirintushoz vagy egy társasjáték tábláján található lépési mezők rendszeréhez vagy interaktív képeskönyvhöz, leporellóhoz; titulálható akár *remiz*-nek; s tekinthető a festménycsoport elnevezésen kívül fali objektnek vagy installációnak is (Köves Éva, a Wechter/Wächter testvérek, Tolnay Imre, Radák Eszter, Varga Tünde bizonyos alkotásai).

Barabás Márton (1-9. kép) nehezen besorolható festett tárgyainak és tárgyiasult képeinek „működésben adódó” világa szorosan kapcsolódik a mozgáshoz. „Önéletrajzából megtudjuk, hogy *(...)* valaha perpetuum mobile-t próbált készíteni *(...)* Amikor azonban arra vezet rá a tudomány, hogy a szubatomi részecskéktől a galaxisokig minden mozog, *(...)* és szinte magától, talán örökkön, akkor a működésben adódó világ egy szelete esetleg egy darabka perpetuum mobile-nek tűnhet a művész kezében.”[22]

---

[20] Beke, uo., 88.o.

[21] N. Mészáros Júlia: *Párhuzam és szimmetria,* in: Gáyor / Maurer – Párhuzamos életművek / Parallele Lebenswerke / Parallel oeuvres, Városi Művészeti Múzeum, Győr, é.n. (2002), 210.o.

[22] Pethő Bertalan, in: Barabás Márton munkái 1990-1994, Dovin Galéria, Budapest, 1994.

Barabás művészetével és napjaink képeivel, képnézésével kapcsolatban ír Pethő Bertalan a folyamatos mozgás és működés paradigmájáról**,** ami a mű szemlélésének folyamatát; a kép és a nézési folyamat viszonyát is megváltoztatta. „A festészet azért válhatott hosszú időn át az egyik vezető művészetté, mert nemcsak a kész festmények szemléletesek, hanem mintájuk és keletkezésük is szemlélődéshez kötött. Ennek a pardigmának az uralmát (immár múlt- /B. Zs./) századunk első évtizedétől kezdve törte meg a mozgás és a működés paradigmája – gondoljunk csak a futuristákra és Marcel Duchampra –, miután a kísérlet, az

experimentum, és a tárgyak saját mivoltuk miatti becse felbukkant a művészetek területén. Harminc-negyven éve pedig a *(...)* médiumok használatbavételével átbillent az érzékelés és a mozgás, ill. a szemlélődés és a működés jelentőségének az aránya az utóbbiak javára. Nem csupán 'minden mozog', hanem minden működésben van a világon, sőt a mozgásban és a működésben válik egyáltalán azzá, ami, nem pedig valamilyen – már előre kész minta, vagy örök előkép, idea szerint. *(...)* A mai művészetek egyik fő forrása a működésben-adódó világgal való kapcsolat."[23]

[23] Pethő, uo.

1.4. Világnézetek, tér-képek, térfelfogások, térelméletek, dimenziók, struktúrák

A Révai Nagy Lexikon így ír a térről: „a dolgok rendje egymás mellett, míg az idő a dolgok rendje egymás után. Ezek nem igazi meghatározások, csak körülírások; ily számunkra egyszerű, eredeti, a maguk nemében páratlan fogalmakat nem lehet meghatározni, mert az alkotó részeiket nem lehet felmutatni, se felsőbb fogalomból nem lehet leszármaztatni ” A lexikon még három fölfogást említ, mely megkísérelte a teret definiálni Az első, amely a fizikusok és a matematikusok körében honos, a teret „tőlünk és a dolgoktól független valóságnak tekinti, mintegy edénynek, amelyben a dolgok el vannak helyezve és mint üres tér, ha a testeket el is távolítjuk belőle, megmarad. Bajos ugyan fölfogni, hogy miben különbözik az ilyen üres tér a semmitől (…). Ezzel szemben főleg Leibniz képviselője annak a felfogásnak, hogy a tér nem független a dolgoktól, hanem a dolgoknak egymáshoz való viszonya, rendje, amely ha a dolgok megsemmisülnének, maga is semmivé válnék; üres tér tehát abszolút értelemben lehetetlen. E felfogás ellen Kant felhozta, hogy ez a tért (sic! – azaz: teret) intellektuális viszonnyá teszi, holott a térben vannak viszonyok, amelyeket a szemlélet nyomban fölfog (jobb-bal, fönt-lent stb.), míg az értelem számára érthetetlenek.” Kant a teret és időt „érzékiségünk egyetemes, eredeti formáinak mondja; ezért kell a külső érzék minden tárgyát térben, a belső érzék minden tárgyát időben fogni fel. Tér és idő tehát szubjektívek, érzékiségünk (értsd: érzékelésünk) formái ”[24]

Világunk a legáltalánosabban a tér és idő koordinátái által definiálható, írható le. A világot magyarázó természettudomány részeként a fizika mindezt mérni, a matematika számolni igyekszik az algebra és a geometria eszközeivel. Ez utóbbi, azaz a geometria – eredetileg: föld-mérés - nőtte ki magát leginkább a tér ábrázolásának tudományává (Euklideszi, Bolyai-féle geometria, majd az építészetben használt ábrázolások: perspektivikus, axonometrikus, projektív stb.).

Einstein haláláig, 1955-ig dolgozott az ún. egységes térelméleten, „amely a gravitációs és az elektromágneses teret azonos geometriai alapon akarta egyesíteni *(...)* A klasszikus gravitációs és elektromágneses térhez a hullámmechanika révén újabb terek járultak. *(...)* Ha az elektromágneses teret tisztán geometriailag lehet értelmezni, akkor *(...)* a sok más új teret is ennek a törvényszerűségnek kellene alávetni, hogy azt mondhassuk: a fizika nem egyéb, mint geometria.”[25]

---

[24] Révai Nagy Lexikon, CD-rom, ? kötet, 169.o.

[25] Gamow: *A fizika története* (Kiss István ford.), id. in: Simonyi Károly: A fizika kultúrtörténete, Gondolat, Bp. 1981, 355. o.

Mindezzel párhuzamosan a fizika is különféle tereket, rendszereket alkot és nevez meg – az erő, a nyomás, valamint az anyagok függvényében (mágneses-tér, a föld Newton-féle gravitációs tere, a levegőé, a vízé, a fényé stb.) vagy a mozgás leírásaként, s jut el a felvilágosodáson keresztül, Descartes-tal a három, majd a négydimenziós koordináta rendszerig.

A reneszánsz kultúrán belül találkozik a legtöbb tudomány, amelyeket a perspektíva arányrendszere kapcsol össze – egyszersmind egységes világnézetű rendszerré: matematika, geometria, képzőművészet, építészet.

A filozófia az adott világképeknek, világnézeteknek – teret adva nekik - egyszerre létrehozója és továbbgondolója, továbbértelmezője. A különböző filozófusok Arisztotelésztől és Platóntól kezdve, Kanton át Bergsonig a világ, a föld, az anyag, a tér, az idő és a mozgás elvont és konkrét fogalmait képezik le a gondolkodás lineáris nyelvén keresztül, és ez már nem áll távol az elképzelés, a képi gondolkodás, vagyis a képzőművészet kép- és virtuális térteremtő kifejezésmódjától sem, amelyen hol belül, hol kívül helyezi magát az ember; hol szereplőként, hol alkotóként, hol pedig nézőként.

S ahogyan a történelem során a művészet egyre hívebben igyekszik – egyre nagyobb sikerrel – a valóságot látásunkhoz hűen megközelítve reprodukálni, úgy jutunk el a XX. század egyik legnagyobb találmányához: a fény alkotta tér képéhez: a fényképhez. A mozgás és az idő egysége hozza létre a filmet, s az autó, a vasút és a repülőgép egyre nagyobb távolságokat, távlatokat teremt, a sebesség révén mintegy kitágítva a világot, s az arról alkotott képet egyaránt.

A XX. század izmusait áttekintve – a megelőző század „teret hódító” törekvéseinek megfelelő panorámaképeit és madártávlatból készült látképeit követően – a tér szempontjából tehát az impresszionizmus az első, ami a fényképezés vívmányát, vagyis a szabad térben (plein air) terjedő, áradó fény és az emberi szem pillantását (impresszió) felhasználva alkotta képeit a világról, az embert körülvevő térről; leggyakrabban a szabadban, a természetes fényviszonyoknak megfelelő színek rögzítésével, vagy életszerű esetlegességgel megörökített mozgásokkal, mozdulatokkal és ennek megfelelő, fotografikus képkivágásokkal, keretezéssel (Degas).

A kubizmus a látás prioritását háttérbe szorítva, egyre kézzel foghatóbbá, tömbszerű, kubusos anyaggá igyekezett materializálni a leképezett teret (Cézanne), geometrikus elemekből újra konstruálni. Ezzel nem csak a külső teret képzelte el és képezte le másként, hanem másfajta valós tereket is hozott létre pl. a kollázs technikával, amitől csak egy lépés választja el a képsíkból kiálló, azt megtörő képi alkotásokat, amelyek a transzparencia és a

tükrözés (tükörkép) eszközeit, effektusait is beépítik a képi alkotásokba (Duchamp: *Nagy Üveg*).

A szürrealizmus annyiban rugaszkodott el a valós tértől, amennyiben – nevéből adódóan – föléemelkedett, s kitágította azt, bár többnyire az ábrázolás szintjén. Itt említendők meg Dali vagy Magritte csalóka terei is.

A futurizmus képi téralkotására részletesen a diplomamunkám során tértem ki[26]. A tér-idő, a mozgás, a sebesség, a szimultaneitás, a légi perspektíva és az embernek, a nézőnek a kép közepébe, belsejébe vitele; a változó nézőpontból és/vagy mozgó tárgy megörökítése stb. mind jelentős változást hoztak a tér képi megfogalmazásában vagy megalkotásában.

Végül, a konstruktivizmus tér vissza a legegyértelműbben a reneszánsz perspektíva négyzethálós koordinátáihoz, azonban a másik irányból, vagyis megszűntetve a háló által leképezhető virtuális teret és az előtérbe, azaz a felszínre hozva magát az absztrakt és egyben geometrikus hálót, mint az ábrázolás tárgyát.

A jövőbe, legalábbis a XXI századba mutató technikai találmányokat kísérő terek és az azokat szemléltető általános összefüggések (és fordítva) virtuálisan is hatással vannak a képzőművészetben megjelenő, felhasznált, alkalmazott és létrehozott terekre. Ilyenek például a számítógép virtuális, cyber-tere; az imaginárius tér; a polidimenzionális tér; a fordított perspektíva; a fraktálok[27] stb.

---

[26] vö.: a szerző diplomadolgozata (*Adalékok a felülnézet történetéhez az európai művészetben. I A felülnézet – II Az aeropittura,* Bp, 1995), valamint a Perspektíva, Műcsarnok/C3, 1998-as szimpozium keretében elhangzott előadása: *Perspektíva-Felülnézet-Absztrakció. A kép tere és a tér képe az olasz futurista aeropitturában,* publ. in: PERSPEKTÍVA/PERSPECTIVE, tanulmánykötet és kiáll. kat., C3/Műcsarnok, Bp. 2000, 205-217.o.

[27] A fraktálok rendszerének megfelelő geometria térbeli szerveződéséről Perneczky Géza a számítógép mint világkép eredményeképp ír, melynek következtében „*a régi szemléletnél sokkal dinamikusabb világképre volt szükség – és természetesen az igen hosszú (elméletben végtelen)matematikai sorok számítástechnikai bonyolultságát is jól kezelni tudó komputertechnikára. Amikor aztán az egyes tudományágak képviselői elkezdték keresni a léptékváltással szemben invariánsan viselkedő formákat saját szűkebb területeiken is, kiderült, hogy szinte az egész természeti világ ilyen. Nem a régről ismert euklideszi geometria, hanem a szimmetriának ez a különös fajtája az, aminek alapján a világ megszerveződik.*

Az ennek a dinamikus szimmetriának megfelelő alakzatokat nevezte el aztán Benoît Mandelbrot fraktáloknak. Az elnevezés a latin 'fractus' melléknévi igenévből ered, ami 'tört'-et jelent. Abból adódik, hogy az ilyen arányosorokra épülő formák karakterisztikus vonása, hogy a síkon kirajzolt körvonalaik vagy a térben megjelenő volumenük rajza nem hibátlanul két- vagy háromdimenziós alakzat, hanem annál szabálytalanabb, elmosódott körvonalakra hajlamos, illetve 'töredékes' vagy 'üreges' formákat kiadó dolog – ahogy azt például a felhők nehezen követhető alakja, vagy a páfránylevelek sok türelmet igénylő csipkézettsége, illetve az emlősállatok tüdejének mikroszkopikus méretekig ismétlődő elágazása is példázza. Mandelbrot matematikai felfedezései óta beszélhetünk például egy satírozássá sűrűsödő vonal esetében 'másféldimenziós' objektumról, vagy ha egy térforma habfelületté válik, teszem azt, 'kettő egész nyolc tized dimenziós' alakzatról."Perneczky Géza: The Poly-dimensional Fields of Saxon-Szász, MADI, Bp. 2002, 11-12.o.

1.5. A kép térszerveződésének lehetőségei

A sík valamiképp mindig térben van, sohasem anyagtalan, még ha leheletfinom festékréteg formájában is jelenik meg, mint a falfestmények. Mindig jelöl valamilyen teret, utal téri viszonyokra, még ha monokróm is. Egyetlen festményen belül is többféle térszervező szabályrendszer figyelhető meg, sőt, elmondható az is, hogy maguk a képek hoznak létre tér-rendszereket maguk körül; maguk építik meg a szemünkben kirajzolódó vizuális térélményt, ami viszont ismételten, tekintetünk (a néző tekintete) tükrében szintén alakulhat, ill. többféle lehet.

Mit nevezünk (nevezhetünk) térnek a síkművészetekben; mi adja egy festmény terét? Mit értünk egy figurális, illetőleg egy absztrakt kép terén? Mindenek előtt célszerű elkülöníteni a realitás felől az absztrakció felé haladó leképezést; valamint a mű fordítva történő értelmezését. A tér fogalmát, annak értelmezését valahogyan mindig a „realitás", a reális, valós tér felől történő megközelítés nyújtja. Ez teljesen érthető a figurális festmények esetében (gondoljunk a reneszánsz perspektíva képalkotó rendszerére, mely még a mai festészetben is érvényesül). Az absztrakt festészet esetében azonban többnyire akkor beszélhetünk egyértelműen térről, amennyiben reális, figurális múltat vagy jelentés-, ill. asszociációs tartalmat, értelmezést tulajdonítunk neki; hisz a tér a realitás közege (a perspektíva pedig annak leképezési rendszere), illetve a geometrikus absztrakción belül léteznek különböző szerkesztések, melyekhez teret asszociálunk. Éppen ezért, a hangsúlyosan absztrakt művek esetében célszerű akár *tér* helyett a *szerkezet* (*kompozíció / struktúra*) fogalmát használni, hisz **Bak Imre** is felhívja a figyelmet arra, hogy „a struktúra azért már Pollock-nál is teret jelent."[28]

A tekintet, a nézés, a képnézés; ebből fakadóan a kép szerkezete is megváltozott a XX. század eleje óta; s mindez szintén az absztrakció mezsgyéjén haladva nagymértékben összefügg a távolság növekedésével – a tekintetnek a látvány képsíkjától való eltávolodásának arányában (fényképezés, repülés stb.) is. Ez lényegében egy pszichológiai folyamat következménye; a látásérzékelés és az agyban lezajló folyamatokról való tudás megváltoztatja a térlátásról alkotott felfogásunkat.

Tudományos világnézetünk, matematikai, geometriai, fizikai tér-képzetünk ismert elméletei és elméleti rendszerei, módszerei – a Newton, Einstein, Bolyai nevével fémjelzett; az euklideszi, és a „nem-euklideszi" geometria; a négyzethálós és a centrális/globális

[28] *Műtermi beszélgetés Bak Imrével,* in: Bullás József: Munkák/Works 1989-2002, Ernst Múzeum 1999 - Vadnai Galéria 2002, Bp. 2003,

geometria; a különböző alkalmazott és optikai szabályoknak megfelelő leképezési rendszerek; a reneszánsz perspektíva, az axonometria, a teljes rövidülési alaprajzok és síkszerű, kétdimenziós nézetek; sőt, a negyedik dimenzió, a mozgás és az idő, a fraktálok – a XX. század végére olyan technikai eszközökkel egészülnek ki, mint a fotó, a film, a videó, a számítógép stb. Így a legmodernebb művészi képalkotás technikai lehetőségei és médiumai felhasználásával egy-egy művészi kép térrendszere egyrészt több rétegűvé, keverhetővé, variálhatóvá, átjárhatóvá, többféle módon nézhetővé és interpretálhatóvá válhat; másrészt akár egészen új kombinációt, mutánst; sőt, addig talán ismeretlen szabályú, rendszerű tér-képződmény hordozóját, annak egy-egy síkmetszetét fedezhetjük fel benne.

A főként a kilencvenes évek, ill. az arra jellemző művészi képalkotásának néhány rendszerét kísérlem összegyűjteni és meghatározni. Szándékosan beszélek képalkotásról, hiszen a festészet addig tiszta műfaja a kilencvenes évekre – főleg a fiatal generáció esetében – „kihaló-félben" van, azaz egyre gyakrabban keveredik a fotó, a számítógép alkotta kép, a digitális óriás-poszter, a több rétegű kép, kollázs, installáció, szobor, architektúra, terv, objekt technikáival, fogalmaival, műfajaival. A kép fogalma ezzel együtt sokkal sűrűbb térré, tér-képpé, gazdagabb és áttételesebb, differenciáltabb, rafináltabb rétegződésű, szövetű szerkezet hordozójává válhat, ha csak szigorúan véve a kétdimenziós, sík felület - a kép - keretei között is.

Célszerűnek látom már a sík képeket, festményeket bizonyos általánosabb térszerkezetű csoportok szerint vizsgálni, egyrészt az ábrázolás (a perspektíva) szintjén, valamint az absztrakt-geometrikus művek esetében, mint: négyzetrács, háló, raszter; centrális, körkörös, policentrikus vagy lyukacsos tér; kaleidoszkóp-, szőttes szerkezet; spirális térszerkezet; hullám.

A térbe történő valóságos kilépés feltételei, előzményei, módjai, fajtái és típusai, azaz, összességében ennek folyamata kerül végül bemutatásra a legtöbb alfejezetből álló részben. A hagyományos festmény, illetve a festett kép kereteit és síkját feszegető, maga mögött hagyó, onnan a teret egyre nagyobb mértékben meghódító, de a festmény jelleget még maguknak mondható, az ezredvégre tendenciózusnak mondható törekvések fajtái, típusai egyaránt megsokszorozódnak.

Kezdetben a gondolati jelleg, a koncepció és a látási folyamat, a tekintet – hisz a látott kép a szem és az agy összehangolt tevékenységéből adódik – szintjére épülő, a virtuálisan háromdimenziós, valójában még a síkra leképezett alkotások, képek, festmények kerülnek áttekintésre; majd a sík megtörésével, hajtogatással készült művek csoportjának bemutatása előzi meg a vastag faktúrával rendelkező, reliefszerűen kidomborodó festészeti alkotásokat,

asszamblázsokat. A *shaped canvas* fogalma nyomán olvasható a következő fejezetben a formázott vászon, festmény, illetve kép kategóriáját és sajátosságait. A festett objekt s a tárgyiasult festmény vagy kép típusainak sorra vételezését megelőzi a keret és a doboz közti átmenetet taglaló fejezet, ami a lezárt sík és a megnyílt tér variációira szolgál példákkal és elméleti fejtegetéssel. A képek installációszerű elhelyezése a falon, valamint a falról lekerült festményt mint festett installációt tárgyaló terjedelmes részt a fal-festéssel, fali festményekkel és a festett térrel foglalkozó fejezet követI Végül, tulajdonképpen befejezésnek is tekinthető a festett szobor, festő-szobor, festői szobor szélsőséges „műfajaival” foglalkozó rész.

2. AZ ÁBRÁZOLÁSON BELÜLI TÉRMÉLYSÉG

2.1. A perspektíva és dekonstrukciója

(Kőnig Frigyes, Kósa János, Bachman Gábor, Megyik János, Kapitány András)

A jelen fejezetet is teljességében csak a "Nézőpont – nézet – látás - szempont" címet viselő résszel összefüggésben tárgyalhatjuk. "Ez azért van, mert a perspektíva több mint jel, inkább annak leírása, hogyan is látunk."[29]

Természetesen ezúttal sem kerülhető el Erwin Panofsky meghatározása, mely szerint ő a perspektívát térképző (a teret megformáló, képi formába öltő) és távolságteremtő szimbolikus formának tekintette – az ábrázoláson belül: "…a perspektíva történetét éppen úgy tekinthetjük a távolságteremtő és objektiváló valóságérzék diadalának, mint a távolságteremtést tagadó emberi hatalomtörekvés diadalának, éppen úgy tekinthetjük a külvilág megszilárdításának és rendszerezésének, mint az énhatárok kiterjesztésének…"[30] A térrel, azaz a kép tárgyával és az énnel, a nézőponttal kapcsolatban Ernst Cassirer 1931-ben, a Negyedik Esztétikai Konferencián tartott előadásában egy bizonyos kettősségre hívja fel a figyelmet: "Ugyanis a tárgy a művészi ábrázolás tartalmaként egy új distanciába, messzeségbe kerül az éntől - s csak ebben nyeri el saját önálló létét, a 'tárgyiasság' egy új formáját."[31] E szerint a perspektíva a "szemléletes és szimbolikus formában képzett tér távolisága, amelynek messzeségét és minket pozicionáló jellegét fel kell mérnünk, meg kell értenünk az így és ekként az elhelyezés jelentését. A képződő esztétikai térben a perspektíva által teremtett distancia azt a saját létet célozza, amely minden műalkotásnak más és más módon a sajátja."[32]

Bár a jelen tanulmány többnyire a képi (hagyományos, lineáris) perspektívának – az absztrakció következtében történő - megszűnését követő térbeli sajátosságokkal és ezek eredetével foglalkozik, a vizsgált területen is felfedezhetjük a perspektivikus ábrázolás nyomait vagy egy-egy sajátos felfogás- és/vagy ábrázolásmódját. Érdemes nyomon követni

---

[29] Patrick Hughes saját munkáiról, in: PERSPEKTÍVA/PERSPECTIVE, Műcsarnok, C3, Budapest, 2000, 319.o.
[30] E. Panofsky: *A perspektíva mint szimbolikus forma,* in: A jelentés a vizuális művészetekben, (ford. Tellér Gyula, szerk: Beke László), Gondolat, Budapest, 1984. Idézi Bacsó Béla a *Perspektíva és észlelés* c. tanulmányában, in: PERSPEKTÍVA/PERSPECTIVE, 2000, 303.o.
[31] E. Cassirer: *Mythischer, aesthetischer und theoretischer Raum* (1931), in: *Symbol, Technik, Sprache.* Hrsg. E. W. Orth és J. M. Krois Meiner Verlag, Hamburg, 1985, idézi Bacsó Béla, uo., 304.o.
[32] Bacsó Béla, op.cit, uo.

azonban, hogy hol, mikor és milyen körülmények között, minek következtében szűnik meg a reneszánsz értelemben vett lineáris perspektíva mint racionális, matematikai úton megszerkesztett képi rendszer egyeduralma; és ennek ismeretében megvizsgálni, hogy a harmadik évezred küszöbére milyen művészi képi ábrázolás-, ill. szerkezetek térnek vissza hozzá; hogyan alakítják azt át; s mindezt milyen módon alkalmazzák.

„A szubjektív perspektíva-rendszereket kidolgozó kortárs mesterek hol a távolságok és arányok geometrikus, Brunelleschi és Vasari nyomán haladó meghatározásából, hol az illuzionizmus más, Vitruviusig és Leonardóig visszavezethető módszereiből indulnak kI *(...)* A háromdimenziós téralakítás évszázados uralmát alapjaiban megrendítő Cézanne egyetlen festményen belül egyszerre alkalmazta a három dimenziós és két dimenziós szerkesztést, a tájat pedig a geometrikus formákhoz közelítette."[33]

Peter Weibel *A perspektíva mint a konstrukció elve felé vezető út* című tanulmányában[34] a perspektíva új térfogalmát és mint világábrázolást, majd annak megszűntét, azaz a végtelennel való felcserélődést tárgyalja - a konstrukció, ill. a XX. századi konstruktivizmus következtében. A perspektíva szerkesztésének "kifejezési módjaival kezdtek a térről és a képről beszélnI A perspektíva mint egyedül legitim térszerkezet, a képet először kezeli konstrukciós problémaként" - írja, s ebből arra a következtetésre jut, hogy a perspektíva vezette be a konstrukció (lásd a későbbi, XX. századi konstruktivizmus irányzatát) fogalmát a művészetbe, s ezzel együtt az arányosság, a mozgás és a végtelen (tér) kérdéseit.

A (klasszikus) perspektívát Weibel egy "technikailag geometriai egyenletként" leírható módszerként definiálja, "amelynek segítségével háromdimenziós tárgyakat lehet kétdimenziós sík vászonra leképeznI A perspektíva feladata tehát, hogy kétdimenziós síkon háromdimenziós térbeli mélység illúzióját keltse." – írja. "A perspektívának ez a tudományos, geometriai karaktere az ily módon megalkotott, a térbeliség illúzióját nyújtó képeknek objektivitást kölcsönöz." Ebből a tudományos, racionális objektivitásból vezeti le a konstruktivizmus objektív jellemvonását, mely szerint tehát: "A konstruktív művészet ettől fogva mindig a rendszer, a szigorúság és a tudományosság jegyeit fogja magán viselnI "

A végtelen fogalmát, s annak képi ábrázolását (a jelen tanulmányunk szempontjából, mint az absztrakció kezdeteit) Weibel az enyészpont megjelenésével hozza összefüggésbe, amely már valójában "nemcsak hogy nem egy elképzelt horizonton található, hanem magán a festményen kívül, sőt, valójában a végtelenben. A háromdimenziós tér kétdimenziós képpé

---

[33] Gellér Katalin: Szikora Tamás, Új Művészet Kiadó, Bp. 2001. 23.o.

[34] Megjelent in: Kunstforum 1990 január/február, pp. 168-178., magyarul in: PERSPEKTÍVA/PERSPECTIVE, Műcsarnok, C3, Budapest, 2000, 233-245.o. A továbbiakban innen idéztem.

való leképzése ezzel *(...)* az 'imaginaritás' nagy árát fizette meg. Ilyen értelemben ez az enyészpont egy imaginárius geometria kezdetét is jelenti" számára.

Kőnig Frigyest elsősorban a tér-idő és a perspektíva iránti klasszikus, tudományos és egyszerre művészi gyűjtőszenvedélye „sodorta" ebbe a fejezetbe, pontosabban kutatásainak, vizsgálati szempontjainak tárgya és módja: „hogyan lehet művészi eszközökkel meghódítani a világot, helyesebben a vizualitás eszközeivel összegyűjteni és így megismerni a világot, még pontosabban, kvázi tudományos eszközökkel megszerkeszteni, vagyis leképezni a látványt…"[35]

Azonban „Kőnig nem elsősorban látványt fest, hanem azt kísérli meg, hogy a tér élményét, valamint a térről való tapasztalatot és tudást (no és persze: látási észlelést) sűrítse bele a kép kétdimenziós szerkezetébe, valamint a képkivágás elhatároló keretébe, s ráadásul úgy, hogy egyszerre teremtse meg és tüntesse el a térről való kutatás és tudás szinte mérnöki analitikáját is. *(...)* Kőnig soha nem *(...)* önmagában vett tárgyakat vagy látványokat fest meg, hanem struktúrákat és viszonyokat – őt az érdekli, mi tartja össze látásunkban és tapasztalásunkban a térnek egyébként össze nem függő elemeit, mi rántja *(...)* egy struktúrába *(...)*, *(...)* ő nem azt festi meg, hányféleképpen látszik egy tárgy vagy táj az érzékelés pillanatnyi önkényének kitéve, hanem épp az ellenkezőjét, vagyis azt, hányféleképpen nézhető egy tárgy vagy modell, ha a látószöget, a látástechnikát, a szemlélési módot (vagy épp a képkeretet) cseréljük ki *(...)*, tájkép a geometrikussággal érintkező téranalízissé válik, a téranalízis viszont illuzionisztikus tájképpé vagy szürrealisztikus architektonikává. *(...)* Kőnig képeinek szemlélése ugyanis soha nem statikus, hanem mozgást indukál: azt szeretné, mintha ő maga lenne az utazás *(...)*. "[36]

Kőnig 1977-78-ban *Fényvándorlás* címmel ceruzával és tussal papírra készít képeket; *Látóterek* címmel papíron akvarellel; valamint 1994-ben *Hommage á Diderot (Kép vakoknak; azok számára, akik látnak)* címmel, olaj, vászon és farost felhasználásával illuzionisztikus, többféle perspektívát, torzítást, több, azonos motívum együttes szerepeltetésével alkalmazó tromp l'oeuil-t a perspektíva, a tér és a látás tanulmányozása, feldolgozása végett.[37]

„*(...)* minden bizonnyal a tér is a dolgok közé tartozik, a dolgok teremtik meg azt. A tér egy olyan fajta, anyagilag tetten érhető közeggé válik a dolgok bemutatása során, hogy

---

[35] Beke László: *Kőnig Frigyes: Egy lehetséges művészi magatartás? Megjegyzések a Várak és erődítmények a Kárpát-medencében című könyv kapcsán,* in: Balkon, 2002. 03. – www.balkon.c3.hu
[36] Margócsy István: *Kőnig Frigyes utazásai,* in: ÉS, 47.évf. 21. sz.
[37] *Fényvándorlás,* 19788, ceruza, tus, papír, 28x46 cm; *Látóterek,* 1978, akvarell, papír, 24x23 cm; *Hommage á Diderot (Kép vakoknak; azok számára, akik látnak),* 1994, o.V , farost, 150x150 cm. Repr. in: PERSPEKTÍVA, 2000. 324-326.o.

formaként kell vele számolnI ”[38] A „tér mint forma” és fordítva; a forma mint tér Peter Weibel gondolatmenetével rokon módon a perspektíva, a végtelen és a konstruktivizmus kapcsolatát, egymástól függését világítja meg, mint ahogyan jómagam „*a kép tere és a tér képe*” játékos kifejezésére építettem a Perspektíva kiállítás és szimpozium keretében elhangzott előadásomat[39], ami a felülnézeti ábrázolásokat tekinti közös nevezőnek a perspektíva, a nagy távolság (eltávolodás) és a geometrikus konstrukció, azaz absztrakció közt.

Kósa János (1. kép) terei első látásra – mind terüket, mind tematikájuk idejét tekintve – a klasszikus festmények perspektivikus tereI „Kósa János legfrissebb festményei nemcsak maradandó vizuális élvezetet okoznak, hanem módot adnak arra is, hogy a sokszor eltemetett és sokadik reneszánszát élő festészet helyét firtassuk az ezredvég valós és virtuális, kulturális tereiben, *(...)* s kis túlzással állíthatjuk, hogy festészetének elsõdleges témája maga a festészet, illetve annak története és aktualitása.”[40] Mindez azonban többféle kritikát is hordoz, éppen a kortárs térábrázolásokra vonatkozóan, amire Hornyik Sándor is felhívja a figyelmet. Hornyik a festészet klasszikus térfelfogásának megingatását, ezzel együtt a festészet műfajának „halálos” végveszélybe kerülését, kiemelését is felfedezi Kósa művein, s ennek alapján háromféle „teret”, - a mi szempontunkból nézve, a félreértések elkerülése végett - inkább „helyszínt” különböztet meg, s ezek inkább tematikusan különülnek el egymástól: 1) Temető 2) Műterem 3) Cyberspace. „Az első kettőt kifejezetten lokális, a művészettörténeti diskurzusra jellemzõ helyként” értelmezi Hornyik, „míg a harmadikat egy olyan globális és korspecifikus térként, amelyben a festészet jövõje vizsgálható. Kósa János kiállított festményei egytõl-egyig elhelyezhetõk valamelyik térben.”[41]

Az első helyszín – leginkább - a fotográfia és a mozgókép feltalálása következtében halott festészetet konzerváló vagy rekonstruáló Temető, a művészettörténet tere. A „mit tehet egy állóképeket festõ mûvész a digitálisan manipulálható mozgókép korában?” kérdésre Kósa válasza Hornyik olvasatában: „fessünk látványos, színes, szélesvásznú, digitális asszociációkat keltõ mûvet, ami azonban technikája és logója révén ízesül a festészethez is.”[42] Claude Lorrain és Nicolas Poussin ideális tájainak rekonstrukciója „ilyen értelemben korunk ideális tájának része, amely a sci-fi filmeket és comicsokat idézõ, fekete világûrben suhanó

---

[38] Kőnig Frigyes: Orbis Pictus, előszavából idéz: Forgách András: *Kőnig korszakai,* in: Balkon, 2004/1-2 – www.balkon.c3.hu

[39] Beke Zsófia: *A kép tere és a tér képe az olasz futurista aeropitturában,* in: PERSPEKTÍVA/PERSPECTIVE, Műcsarnok, C3, Budapest, 2000,

[40] Hornyik Sándor: *A festészet praktikus helye és diszkurzív tere az ezredfordulón. Kósa János Festőnők és robotok c. kiállításáról (Deák Erika Galéria, 2001. márc14. - ápr. 28.),* in: Balkon, 2001/04. - www.balkon.c3.hu

[41] uo.

[42] uo.

csillaghajót és a pixelesített, digitális teret foglalja magában. Ebben az ideális tájban kell ma elképzelnünk nemcsak a festészet halálát, hanem magát a festészetet is."[43]

A második helyszín a Műterem, ami szempontunk szerint egyben a kortárs festészet művi tere; minden absztrakt festmény készülésének tere, helyszíne. „Kósa János festményeinek tere többnyire a mûterem, egy színpadszerû, lehatárolt belsõ tér, amelynek határait akkor is érezzük, ha bizonyos festõi megoldások folytán a falak láthatatlanok. E védett és különféle tradíciók által definiált térben láthatók a festõi jelenetek, a külvilágra azonban nagyon kevés dolog utal: *Abhorreo ab aetate nostra*", amely „idézet értelme körülbelül az, hogy „irtózom korunktól". (…) A festészet számára továbbra is a mûterem a legbiztosabb hely, saját terében képes uralni a külvilágból importált tárgyakat és berendezéseket is."[44] Hornyik is megemlíti Kósa mű-tereinek és a hagyományos műterem-ábrázolásoknak egyik elengedhetetlen kellékét, motívumát és szereplőjét: a drapériát, ami a jelen disszertáció szempontjából érdekes jelentőséggel bír, s véleményem szerint megér egy külön bekezdésnyi említést a jelen fejezeten belül.

A drapéria tekinthető egyrészt a természetre nyíló ablak függönyeként, mely a klasszikus, reneszánsz perspektívára enged betekintést; másrészt mint a napjainkig egyre absztrahálódóbb háttérként, ami a hullám-tér című fejezetben leírtakig is elvezethet; harmadrészt a klasszikus példázatok alapján (művészetek versengése) a szemet megtévesztő trompe l'oeil-ök kedvelt motívumaként, mint virtualizálódó tér, ami a kettő és a három dimenzió közti határt is megtestesítI

A harmadik helyszín, vagyis Kósa által alkalmazott tér: a *Cyberspace*, aminek sajátos (mármint a perspektivikussal egy térben történő, egyidejű) felhasználására az acb Galéria egy ismertetője tér ki részletesen: „Más helyeken az ábrázolási technika is eklektikus: Kósa ezeken kétféle ábrázolási módot használ egyszerre. A térábrázolás koherenciáját megtartva egyes testeket mint tömegeket mutat be, más testek helyét pedig vékony vonalak hálójával jelöli ki a térben. Ez a vonalháló a perspektívaszerkesztés hagyományos módszerét tárja fel, ugyanakkor a digitális háromdimenziós (3D) modellezés virtuális tereihez hasonló. E vonalháló a térillúziót keltő kép készülésének metodikáját teszi láthatóvá, mégpedig annak tradicionális (körzővel-vonalzóval szerkesztett) és high-tech (számítógépes programmal működtetett) verzióját."[45]

„Kósa a valóság és a mûvészet közötti fiktív kapcsolatokat preferálja, amelyben a festészet nem mint leképezés (e tekintetben nyilvánvalóan nem versenyképes a fotográfiával

[43] uo.
[44] uo.
[45] Az ott rendezett kiállítást Hajdu István nyitotta meg, 2003. okt. 16-án – www.sziget.hu

és digitális videóval szemben), hanem mint teremtõ erõ jelenik meg. Jó példa erre a Hacker múzsája II, ahol a tapétával borított falat nem egy külvilágra nyíló ablak szakítja meg, hanem egy égõ várost megjelenítõ metafizikus festmény. A kép további érdekessége, hogy a másik potenciális „ablak", a hacker elõtti képernyõ láthatatlan marad, illetve csak a hacker látja, a nézõ nem."[46]

A magyar dekonstrukció korai előfutárai közt is Moholy-Nagy László neve említhető elsősorban, aki a konstruktivizmus és a Bauhaus szemléletét képviselve, a fény- és az árnyékvetés felhasználásával készítette gyűrt, hajtogatott vagy tört felületű fotogramjait; „arról nem is beszélve, hogy minden magyar konstruktivista és 'aktivista' szellemi atyamesterének, Kassák Lajosnak ez volt az egyik jelmondata: Romboljatok, hogy építhessetek – építsetek, hogy győzhessetek!"[47] majd a későbbiekben a sajátosan „kaotikus szerkezeteket építő, *(...)* fotografáló Kondor Béla".[48]

Megyik János (1-5. kép) szemlélete – saját bevallása szerint – „képi (táblaképi)", annak ellenére, hogy leginkább térkonstrukcióiról ismert. Tanárának, Harmos Károlynak köszönhetően is annyira vonzódik a festészethez és a táblaképhez, hogy a bécsi Képzőművészeti Akadémia festőszakára iratkozott be, s már neves képzőművészként is állítja: „Munkámban a táblakép foglalkoztat, amely statikus megjelenésében a világot képes sűríteni", valamint: „A motívum számomra olyan ürügy, amelynek segítségével a szem könnyebben tájékozódhat a geometria homogén világában."[49]

Megyik művészi gondolkodásmódját eleinte a reneszánsz perspektíva, majd a geometria, azon belül a projektív geometria iránti érdeklődés, ezzel együtt a látás és a látvány törvényszerűségeinek kutatása inspirálta és jellemezte. Ennek során állapítja meg, hogy „a perspektivikus ábrázolás furcsa módon eltűnteti saját hordozóját, a síkot. Ezt a síkot definiálom újra a geometria eszközeivel, amikor téri képződményként értelmezem. *(...)* A perspektíva ezáltal a projektív geometria kontextusába kerül, ahol a szerkesztés a horizonton túl is folytatható…" – idézi Bujdosó Alpár[50], aki előszavában Megyik felismerései, felfedezései közt kiemeli azt, amit jómagam Panofsky alapján a jelen tanulmány kiindulópontjaként határoztam meg a korábbiak során, nevezetesen, hogy: „a perspektivikus képábrázolás nemcsak a síkot bontja fel (virtuálisan), és a síkon ábrázolt látványt tolja ki a

---

[46] Hornyik, op. cit.
[47] Beke László: *A dekonstrukció Magyarországon (Egy művészettörténeti kirándulás)*. In: Peter Weibel: A művészeten túl, Kortárs Művészeti Múzeum – Ludwig Múzeum Budapest, Soros Alapítvány C3 Kulturális és Kommunikációs Központ, Bp. 1996. 680.o.
[48] uo., 678.o.
[49] Megyik Jánost idézi Bujdosó Alpár: *Megyik Jánosról,* in: Megyik János, Modern Képtár / Vass László Gyűjtemény, Veszprém, 2004. 3.o.
[50] Bujdosó, uo., 3.o.

térbe, hanem a perspektíva törvényei egyben a reneszánsz filozófiai gondolkodás (egyik) alapját is képezik", s hogy „a mai (derridai, deleuze-i) dekonstrukciós filozófia úgy rokon a projektív geometrián alapuló képszerkesztéssel, mint a reneszánsz gondolkodása a perspektivikus látással."[51]

Megyik János már 1964-től megkezdi a két gyújtópontra épített képgeometria kidolgozását, miközben "figyelme a projektív geometria felé irányul. E tudomány a vetítéssel, az alakzatoknak a projekció során megtartott, megszerzett vagy elveszett tulajdonságaival foglalkozik. (A reneszánsz perspektívája ebben a rendszerben speciális esetként tárgyalható.) (...) Észre kell venni, hogy a projektív geometria törvényei szerint összefutó (vagy esetleg párhuzamos) egyenesek, a vetítés sugarai mentén mi és hogyan jöhet(ne) létre, hol jelöl ki két egyenes egy síkot, milyen fontosak azok a pontok, amelyekben az egyenesek metszik egymást. Mindez hoz-e, és ha igen, milyen üzenetet arról, amit a tanulmányban" – mármint az 1972-es *A semmi konstrukciója* címűben (Magyar Műhely, 43-44., 1974) – "megfogalmazhatatlanként kezeltek."[52]

"A kilencvenes években figyelme a klasszikus perspektíva kritikájára irányul: *'A klasszikus perspektíva-tan (nézőponttal, enyész-ponttal, horizonttal) egy reális képet igyekszik létrehozni, amely tetszőlegesen manipulálható. Emiatt csupán fél-elemekkel dolgozik – ami geometriai értelemben hiba –, azaz az elemek a horizontnál befejeződnek* (...). *A perspektivikus szerkesztést geometriai értelemben 'korrigálom': a horizonton túl folytatom, ami által két tér keletkezik – a horizontvonal előtti és mögötti téri képződmény. A létrejött kettős kép (fordított tükörkép fordított perspektívával) alternatív téri forma, amelyben az egyik kép a másiknak egyben az üres helye, geometriai értelemben a hiányának a formája.'"*[53] Ezeknek a szerkesztéseknek a nyomai láthatók az acéllapokba vágott alkotásain. "Mivel a horizonton van a hangsúly, az események 166 cm magasságban zajlanak, a horizontvonal közelében, mely maga csak imagináriusan 'kreálódik' ott, ahol a ferdén, kis szögben odatámasztott acéllemez a fallal találkozik. Egyben ez az a tengely is, melyen keresztül a fent említett kettős kép létrejön. Természetesen a kimetszett alakzatok árnyékaként kialakuló grafikai kép is része a konstrukciónak."[54]

---

[51] Bujdosó, uo. 3.o.
[52] Bujdosó, uo., 3-4.o.
[53] Bujdosó Alpár idézi Megyik Jánost (*A művészeten túl,* Kortárs Művészeti Múzeum-Ludwig Múzeum, Bp. 1996, Szerk: Peter Weibel), in: *Megyik Jánosról*, in: Megyik János, Modern Képtár, Vass László Gyűjtemény, Veszprém, 2004. 4.o.
[54] Bujdosó Alpár: *Megyik Jánosról*, in: Megyik János, Modern Képtár, Vass László Gyűjtemény, Veszprém, 2004. 4.o.

A reneszánsz, majd később a barokk perspektíva *de-konstruktivitása* – Megyik János észrevételei alapján is – a képet, a látványt hordozó sík felületnek ha nem is lerombolásában, de a "természetbe vágott ablak" révén annak transzparenssé tételében, vagyis ily módon megszűntetésében rejlik. A reneszánsz táblaképek vagy barokk freskók tehát de-konstruálják, megbontják, felbontják, sőt, megnyitják annak az épületnek a falait, amelyen elhelyezték vagy amelyre festették őket. "Megyik ugyanilyen szándékot vél felfedezni a dekonstrukciós építészetben. A forma nem a tektonika szolgálója, hanem a geometriai alkotók hangsúlyozásával bizonyos elemeket lebegtet, mellyel *'új dimenziót, új szcenáriumot hoz létre, a kint-bent levés érzését, vizuális percepcióját változtatja meg*.'"[55]

„A St.art Galériában kiállított, falhoz támasztott fémlemeze egy térbeli objekt (épület) negatív sziluettje. Megyik ezzel a művel a megszokott képépítő módszer minden elemét „negatívba fordítja", a hagyományos anyagoktól, technikáktól valamint a látás konvencióitól is eltér. A többrétegű architekturális szerkezet (térplasztika, festmény, akár installáció) helyett fémkeretbe zárt „lyuk", a hiány alkotja meg a döntő formát. A falon lévő grafika perfekcionista mívességével, kifinomult igényességével mintegy az átgondolt konstruálás, tudatos tervezés, a mű eredeti koncepciójának más irányból, több aspektusból való feldolgozását és kivitelezését mutatja."[56]

Dieter Ronte Megyik korábbi fakonstrukcióit "szerkezet mint élménytér"[57] megnevezéssel illetI A dekonstrukciós építészet teret megszűntető, megbontó, átkonstruáló, átdimenzionáló szándéka - Megyik János kutatásai és művészete alapján is - rokonítható a XX. század végének azon jellemvonásával, amit a jelen tanulmány a képi sík "térbe-nyíló" tendenciájaként fogalmaz meg. Ennek a tendenciának, folyamatnak iránya azonban a reneszánsz perspektívával szemben fordítottnak mondható. Míg az ezredvég sík-képei a néző (= alkotó) felé (vagy annak szándékának megfelelően) irányulnak és nyílnak meg, vagyis a tekintet teremtette "térbe nyílnak", interaktív, gyakran virtuális kapcsolatot hozva létre kép és néző közt, addig a reneszánsz típusú perspektíva a kép mögötti térbe nyújt betekintést a kép előtt álló számára.

„A kép struktúráját és a látás reflexióját, illetve ezek összefüggését kutatom. A táblaképet a tér egyik elemeként, előzetesen definiált síkként értelmezem. A perspektívát a

---

[55] Bujdosó, uo., 4.o.

[56] Merhán Orsolya: *Wolsky András és Megyik János kiállítása a Start Galériában.* 2001. május 16-június 15. In: www.exindex.hu

[57] Dieter Ronte: *Valóság mint absztrakció,* in: János Megyik - Holzkonstruktionen Fotogramme Zeichnungen - Fakonstrukciók Fotogramok Rajzok, Museum Moderner Kunst - Palais Lichtenstein, Wien, 1988 és Műcsarnok, Budapest, 1988-89. 10.o.

projektív geometria részének tekintem, amely a geometria alapelemeinek (pont, vonal, sík) végtelen kiterjedést ad.

A kép történeti képződmény, nyitott arra, hogy beavatkozzam. A síkra vetített perspektívával létrejön egy olyan képszerkezet, amely a szem természetét rekonstruálja, és ez a szerkesztés furcsa módon saját hordozóját, amely révén létrejöhet, a síkot semmisíti meg.

(…) A klasszikus perspektíva által eltűntetett képsíkot definiálom újra."[58]

Az építész-diplomás **Bachman Gábor** (1-3. kép) *Építészeti festményei* (1994) egyben az általa kidolgozott dekonstruktivista teóriának, a *Semmi építészeté*[59]-nek kétdimenziós leképezései, modelljei és önálló művészi kifejezései, s festészeti variánsai egyidejűleg. A manifesztum szövege emlékeztet az olasz futurista kiáltványok egyetemes igényű hangvételére; s a valós társadalmi-politikai rendszerrel szemben egy utópikus, dekonstruktivista tér létrehozása és szerkezete pedig némiképp rokon az orosz konstruktivizmus forradalmi elképzeléseivel, konstrukcióival.

A Semmit, mint az építészet kezdetét és kiindulópontját, Bachman eleve konstrukciónak tekintette, egyszerre nyitott és zárt, azaz „csiki-csuki" rendszernek. A Semmi, a „zug" és az „átláthatatlan" fogalmát és „terét" metaforikus értelemben a szocialista társadalom – mint „*egyirányú* rendszer" – szolgáltatta Bachman számára. „Építményeimet a többpontúság jellemzI Ennek segítségeként a projektív geometriát felhasználom. A valós élet gyanakvóvá tett az igazsággal szemben. Ezt leküzdendően kiagyaltam a legsűrűbb és legbonyolultabb dzsungelt, ahol gerillaharcosként garázdálkodhatok a térben. Hogy tisztán láthassak, csak a bonyolulton keresztül sikerült. Az építményben a film-vágás – plán (schnitt, ami a szabásmintát is jelentheti – B.Zs.) – gondolkodását alkalmazom *(...)*. A vágás – szétszedés – új kontextusban láttatás – eredményezi, hogy eljutottam a legsűrűbb káosz jelenlétéhez. A hirtelen (értsd: esetleges – B. Zs.), az össze-nem-illővel való bíbelődés egy nagyon barbár konstrukciót eredményez. Építményeimben a sűrűség, a dússág eredményezi, hogy a tér dinamikát kap és robbanásra vár. A feszültség és a téren kívüliség elvezetett a magány megtapasztalásához. Hiszek a sűrű, az esszencia fogalmában, nem érdekel az, hogy tereim kellemesek vagy szépek legyenek. Inkább legyen veszélyes ez a tér, sőt, olykor zagyva is. A tagoltságot ugyanakkor fontosnak tarom *(...)*. Az építészet materializálódását nem tartom az egyedüli járható útnak, és így vagyok a funkció, kompozíció stb. kérdésével. Úgy gondolom,

---

[58] Megyik János: *A hiány formái*(1999). In: Peter Weibel: A művészeten túl. Kortárs Művészeti Múzeum – Ludwig Múzeum Budapest, Soros Alapítvány C3 Kulturális és Kommunikációs Központ, Bp. 1996. 677.o.

[59] Bachman 1994-ben, Rómában fogalmazta meg a *Semmi építészetét*, Prof. Franco Purini számára (kézirat)

én az ideálokat kell, hogy tudatosítsam és aerodinamizálni akarom az építészetet. *(...)* Építményeim olyanok, mint egy idegen bolygó kozmikus katasztrófájának követeI "[60]

Bachman *Építészeti festményei*-nek és valós konstrukcióinak, építményeinek kapcsolata is dekonstruktív, azaz fordított, hiszen bármilyen (háromdimenziós) konstrukció építését általában megelőzi a tervrajz, a jól ismert ábrázoló geometria leképezései alapján elöl-, oldal- és felülnézeti vetületek kétdimenziós síkjaival, amelyek azután szélesség, hosszúság és magasság derékszögű koordinátarendszerének axonometrikus terében pontosan meghatározhatók. Ezzel szemben Bachman háromdimenziós konstrukciói szolgálnak modellként építészeti festményeihez, mely utóbbiak így a háromdimenziós modelleknek egy síkra préselt, akár a végtelenségig folytatható, különböző nézeteit sűrítik magukban.

Ezek a festmények hasonlíthatók a térbeli modell végtelen sok, változó irányból megvilágított árnyékvetületeinek együttesére, a filmvágás-technikával rokon módon, hisz Bachman számára a filmben valósul meg a szabad, képzelt, abszolút térrendszer, melyben az igazi absztrakció a perspektíva zárt rendszeréből való kilépést, az attól való elvonatkoztatást jelentI

A képek rendezőelve nem centrális, sem nem horizontális és vertikális koordináták függvénye, hanem vonzások és taszítások, mozgások és elhajlások többféle nézeteinek együtteséből tevődik össze. Kozmikus fekete lyukak, örvények, Bermuda-háromszögek által befolyásolt nyílások és zárulások (zugok és zárványok), eltűnések és felbukkanások nyitott, „csiki-csuki" rendszerei ezek a festmények.

Ahogyan a dekonstrukció, úgy a deklináció, a decentralitás, s a dekoncentráció fogalmai is a Bachman-struktúrákat jellemző definíciók. Olyan nem-euklideszi és nem-einsteini térre utalnak, amelyben a tömegvonzás és a centrifugális erő nem konstans; van, amit jobban, van, mit kevésbé vonz.

Bachman modelljei, térkonstrukciói eleve új rendszerbe, egy másik dimenzióba kerülnek a kétdimenziós építészeti festményeken. A képeken belül is kétféle térrendszer viszonyul egymáshoz – Marcel Duchamp *Nagy Üveg*-ének két részre osztott terével összefüggésbe hozható módon –, több esetben egy hajlott, deklinált határmezsgye két oldalán, oly módon, hogy az egyik (szabálytalan formájú) terület egy-egy motívuma a másik térfélen megsokszorozódott, kicsinyített állapotban és egész más elrendezésben jelenik meg.

Maurer Dóra (6-9. kép) célja „a norma áttörése, nem a formáció, hanem a *Deformáció* (1974), a szilárd forma megtörése, alkotóelemeire bontása, amelyeket az átlók szerkezete mégis egységbe foglal. Az alakzatnak ez a szétrobbanása új identifikációkhoz vezet.

[60] Bachman Gábor: *A Semmi építészete*, Prof. Franco Purini számára (kézirat), Róma, 1994

Fotogramjaiban a téglalapokat és négyzeteket (1979) töréssel és hajlítással zavarja meg geometriai rendjükben, hogy a kivetített négyzet paramétereit megváltoztassa. A kiindulási pozíciót néhány művészi fogás szétrombolja, a vizuális benyomás korrigálhatóvá válik, *Rejtett struktúrák* (1977) válnak láthatóvá a frottázs médiumában."[61]

Kapitány András (1-3. kép) „festészetében részint a kinetikus művészet és a geometrikus strukturális gyakorlat, részint pedig a computer művészet vizuális élményvilága kapcsolódik össze. Bizonyos térbeliséget szuggeráló perspektíva szerkezetei és az absztrakt művészetben szokatlan fényhatások új hangot jelentenek a magyar festészetben."[62]

Kapitány András, Mengyán András, Prosek Zoltán és a Balkan Fanatic mint CTRL-Group, *Tér-képzetek* címmel rendezett egy projektorokkal a falra vetített számítógépes, 3D-s interaktív „bemutatót" a mozgó képek és a fény alkalmazásával, amelyek a falakra, a mennyezetre és a padlóra vetítve átalakítják, befolyásolják a tér jellegét – mintegy manipulálva azt –, így a „térben elfoglalt helyzet a vetített 'kép' függvénye *(...)* – a látogatók mintha súlytalanul lebegnének egy határtalan tér-kontinuumban**.** *(...)* A kiállításon *(...)* nyomon követhető a különböző minőségű sík- és téralakzatok kapcsolódásának meghatározása és megoldása. *(...)* Az alakzatok, elemek modulációs kapcsolódása, szakadása *(...)* olyan végtelen láncolatot indít el, amit csak logikai úton lehet megoldanI *(...)* A tér transzformálása *(...)* örökké aktuális kérdéseket is felvet, mint pl. hogyan tudjuk átalakítani az adott teret optikai eszközök segítségével? *(...)* Hogyan érzékelik a látogatók a mozgó képeket a tér kontextusában?"[63]

Kapitány terei a modulrendszernek – a fraktálok szerkezetéhez hasonlóan – értelmében tekinthetők végtelen tereknek. Grafikai szemléletű, számítógépes technikát alkalmazó alkotásai és képei – azon kívül, hogy „nem törődik az anyagisággal"[64] – a sötét, homogén háttérnek köszönhetően is (látszólag ellentmondásként) a végtelenbe szerkesztődnek, épülnek.

Befejezésképp, Beke László szerint „formai szempontból a dekonstrukció számlájára írható az 1990-es években szinte divattá vált számtalan hegyes, éles, szúrós motívum – építészetben, installációban, designban, festészetben és grafikában egyaránt. Tartalmi szempontból azonban arra kell felfigyelnünk, hogy a dekonstrukció egy másik – még jelentősebb – kulturális tendenciával folyik egybe: a digitalizációval. Minden, ami elemeire töredezett szét, egy tetszőleges sűrűségű raszterhálóvá vált – akár szabályos pixelekből tevődik össze, akár kaotikusan szeszélyes, csupán statisztikusan kezelhető atomokból –,

[61] Dieter Ronte: *II Kísérletek/Cselekevések,* in: Dóra Maurer: Arbeiten/Munkák/Works 1970-1993, (Dieter Ronte – Beke László), Present Time Foundation, Budapest, 1994. 35.o.
[62] Strabag festészeti díj, 2004. Ludwig Múzeum Budapest – Kortárs Művészeti Múzeum szórólapja.
[63] Prosek Zoltán, Ludwig Múzeum Budapest – Kortárs Művészeti Múzeum, 2004. július 6 – aug. 8. szórólap
[64] Manfred Wagner: *Kapitány András,* in: c:/kapi8/parazita/animációk, Bp. 2003, 6.o.

ugyanannak az univerzumnak a részeként értelmezendő. Az értelmezést továbbra is a tudós, a technikus és a művész végzI ”[65]

[65] Beke László: *A dekonstrukció Magyarországon (Egy művészettörténeti kirándulás)*. In: Weibel, 1996., 680-681.o.

2.2. Nézőpont – nézet – látás – szempont

(Maurer Dóra, Gáyor Tibor, Érmezei Zoltán – Rauschenberger János, Várady Róbert, Rozsda Endre; Bak Imre, Szikora Tamás, Kapitány András, Keserü Ilona, Molnár Sándor)

"A perspektíva mint szimbolikus forma rendszerében a pont az a nem-hely, amelyből kiindulva és amelyre irányulva a vonalak és a síkra vetített tömegek fölépülnek. Álláspont, szempont, viewing point. Amikor meghatározzuk, kilépünk a kivetítendő valóságból, és eltávolodunk tőle, *(...)* ami élesíti a perspektívát."[66]

Az emberi látás, kép- és téralkotás és térfelfogás, térlátás és képzelet a két szem és az agy közös – részben szubjektív, részben objektív – tevékenységének következménye, mint ahogyan a *perspektíva* kifejezés is kétoldalú, kétirányú folyamatra utal; a szemére és a szem előtt lévő látvány és kép együttesére. Umberto Eco *Nyitott mű*-ve is ezt a kettős (a mű, vagyis kép, valamint a néző) működését, együttes tevékenységét, gyakorlatilag egy kétirányú és mindkét irányban végtelen folyamat keresztmetszetét, találkozási (vagy kiinduló) pontját határozza meg egy-egy műalkotás vagy kép „felszínén", felületén.

„A művek által másként látunk, s bár a jelenlegi tudományos nézőpont szerint a látott világ és a fizikai világ nem azonos, a mű, az elkészített tárgyiasult kép olyan sajátos konstrukció nyoma, mely szemünk elé kerülve összemérhetővé teszi a szerző és a befogadó látásmódját, legalább két szinten: mondhatjuk talán, hogy a művek érzékelése a szokásos nézői attitűd, látása pedig saját(os) interpretáció. De konstruáljuk-e látványvilágunkat, mint az alkotó a művét, vagy érzékelésünk mindenekelőtt arra kondicionált, hogy pontos lenyomatát állítsa elő a látható világnak?"[67]

A magyar származású **Moholy-Nagy László** *Vision in Motion* című írása a magyar ezredvég művészetének dinamikus, mozgásban lévő nézőpontjai, térfelfogásai számára is élő, aktuális előzményként tartható számon.[68] „A művész *(...)* új látási struktúrákat is teremthet. A művészek újra tanítanak látnI " – Mindezt Dieter Ronte „érzékelési szokásaink megváltozása"

---

[66] Siegfried Zielinski: *Idő pont nulla*, in: PERSPEKTÍVA/PERSPECTIVE, Műcsarnok, C3, Budapest, 2000. 31.o.
[67] Peternák, in: VISION, 2002, 3.o.
[68] Moholy-Nagy László: Látás mozgásban, Műcsarnok, Intermédia, Bp. 1996

természetes következményeként említI A művész „a még nem látottat koncipiálja, új felismeréseket közvetít.”[69]

Maurer Dóra (1-8. kép) az egyik legflexibilisebb művész, aki „nem marad meg a természet hagyományos leképezésénél, ábrázolásánál, hanem megpróbál a tárgyi világ struktúrái mögé hatolnI ”[70] Munkáiban az érzékelés különösen fontos szerepet játszik a konkrét, konceptuális, konstruktivista, geometrikus gondolkodás mellett: „a láthatóvá tevés közvetlen folyamata és nem a rekonstrukció *(...)* jellemzi Maurer művészi törekvését.” [71]

„A festői-matematikai folyamat vizuális végigviteléhez nincs szükség a teljes entitás, az egész bemutatására. A művész joga és feladata meghatározni, hogy mely ponton keletkezzék elhagyás, átrétegzés, átcsoportosítás útján új képi struktúra, amely egyúttal a szemlélő aktív szellemi együttműködését feltételezI A teljesség könnyen átlátható hiánya a lehetséges változók továbbgondolására késztet, Maurer korábbi játékos alkotásaihoz hasonlóan, a befogadóra az aktív megfejtő szerepét osztja. *(...)* Az így keletkező kvázi-képek túlmutatnak azon, amit a szemlélő ténylegesen lát, terjedelmük és jelentésük egyre növekszik, ha a szemlélő aktivizálja fantáziáját. Ezt a befogadási kreativitást azonban eleve meghatározza Maurer matematikai kiindulópontja. Kombinatorikája minden esetben újabb intellektuális kihívás a befogadó számára. *(...)* Maurer *(...)* megszűnteti az emberi tartózkodásra szánt tér eredeti funkcióját, hogy *(...)* a látás szabadságát fokozza, azaz *(...)* felrobbantsa a szem DIN-normáját.”[72]

A „*relatív Quasi-képek*”-et „a látvány szenzációja” váltotta ki: „A megfigyelés tárgya ezesetben nem külső dolog, hanem az általam festett Quasi-kép, véletlen kivágás egy rendszerábrából, *(...)* nincs optimális nézőszöge, optimális megvilágítása, nem úgy lépünk vele kapcsolatba, mint művel, hanem mint környezettel *(...)*”[73]

Gáyor Tibor (1-9. kép) tektonikus képépítkezése „azért kritikája a vetületként felfogott képnek, a spontán észlelésnek, mert természetszerűen előhívja azt a sémákkal értelmező látást, amit majd kétségbe von; *(...)* a kétféle látásmód összeegyeztethetetlenségének a felismerésé”-t[74]; új követelményeket támasztva a látás fogékonyságával szemben. „Ezek a művek a kép fogalmának, a látványnak, a látásnak a kritikái”; egyszerre annak, amit tudunk,

---

[69] Dieter Ronte: *I Elvek/Kiindulás*, in: Dóra Maurer: Arbeiten/Munkák/Works 1970-1993, (Dieter Ronte – Beke László), Present Time Foundation, Budapest, 1994. 11-13.o.
[70] Dieter Ronte, uo. 13.o.
[71] Dieter Ronte: *II Kísérletek/Cselekvések*, uo., 30.o.
[72] Dieter Ronte: *III Rögzítések/Változtatások,* in: uo., 52-53.o.
[73] Maurer Dóra: *A relatív Quasi-képekről,* in: Dóra Maurer: Arbeiten/Munkák/Works 1970-1993, (Dieter Ronte – Beke László), Present Time Foundation, Budapest, 1994. 143.o.
[74] Wessely Anna: *A látvány kritikája*, in: Gáyor. Faltcollagen / Hajtott kollázsok 1972-1986, Museum moderner Kunst, Wien, 1986 – Ernst Múzeum, Bp. 1986, Bp. 1986, 19.o.

és annak, amit hiszünk; „szokásszerűen rögzült látványazonosító *(...)* viselkedésünk korlátoltságáról”.[75]

Frits Bless megállapította, hogy Gáyor „vizuális-plasztikai filozófiát hoz létre; *(...)* új látószöget talál *(...)*”[76]. Ez a látószög szorosan összefügg a művész analitikus (vizuális tekintetben szintetikus) gondolkodásmódjával. A hajtogatással párhuzamosan kirajzolódó „gondolatmenet” alkalmas a szerialitás és a variációk időbeli végigkísérésére, az építészeti-térbeli és a vizuális-képi összefüggések konstruálására.

Bacsó Béla tanulmányában (*Perspektíva és észlelés*[77]) a "fokról fokra újra elsajátított látás"-nak tulajdonítja a legfőbb szerepet a perspektíva mint szimbolikus forma Panofsky, ill Cassirer szerinti megközelítései alapján ("A változó szempont/nézet a látottat egy észleletszerű mássá teszi"). E szerint maga az észlelés az, "mint önmagában strukturált, az értelem egy határozott rendjébe illeszkedik", ami a perspektívának elsősorban szimbolikus formát, értelmezést kölcsönöz, s ami a látás és a művészet görög felfogásához visszavezetve: "értelmet szülő artikuláció", azaz: "nem reflexív tudatosítása valami előzetesen látottnak, hanem az, amit látunk, együtt engedi látni azt az illeszkedést és struktúrát, ahogy valami a számunkra megjelenik."[78]

Bacsó végkövetkeztetése is megerősíti azt, a XX-XXI századra egyre erősebbé váló tendenciát, amely a perspektíva (mint "antropocentrikus" szimbolikus forma) indítványozására "mind pontosabban jelölte ki az ember helyét és azt a távolságot, ahonnan a látvány uralható. Ennek megszűntével a kérdés csak az, hogy képesek vagyunk-e látni a teljességgel beláthatatlant, azt az egyszeri és megismételhetetlen viszonyt, amelybe a kép állít minket, amikor azt követeli, hogy értsük meg."[79]

A nézőpont, a kép-nézés szorosan kapcsolódik a tükörkép tematikájához, ahogyan pl. Lacan is (Weibel tanulmányában), aki a "perspektíva-problémán" belül "nem csak a tükröt szerepeltette *(...)*, az enyészpont és a nézőpont dialektikájából levezetett szubjektumelhelyezési problémát *(...)* perspektivikus észlelési problémaként definiálta."[80] A térábrázolástól kezdve a jelenlét "ábrázolásáig tartó nagy ívben *(...)* ismerjük meg a perspektíva transzformációit a konstrukció tiszta perspektívájától a konstrukciós elv dekonstrukciójáig, *(...)* egészen addig az elágazási pontig, ahol az észlelési problémában a

---

[75] Wessely Anna: *A látvány kritikája*, in: Gáyor, 1986, 18.o.
[76] Bless, in: Gáyor, 1986, 13.o.
[77] uo.
[78] Bacsó Béla (op. cit, uo. 307.o.) idézi Wolfgang Schadewalt: Die Anfange der Philosophie bei den Griechen c. művét (Hrsg., I Schudoma, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1978)
[79] Bacsó Béla (op. cit., uo. 308.o.)
[80] állapítja meg Peter Weibel, in: Kunstforum 1990 január/február, pp. 168-178., magyarul in: PERSPEKTÍVA, 2000, 233-245.o. A továbbiakban is innen idéztem.

szemlélő és a látómező az 'én-problémával' szembesül. *(...)* Az észlelés érzékelési adatfolyam, többszörös perspektívák és 'relativizáló' pillantások váltakozó mezeje." Mindez 1900-ban arra késztette **Ernst Mach**ot is, hogy "a szubjektum 'érzéseinek analízise' révén" legyőzze "a perspektíva és az egyetlen nézőpont egyeduralmát", ahogyan ez időben egyre szaporodtak a mozgás kétdimenziós ábrázolásáról szóló írások, ami aztán egyenes úton vezetett a kubizmus *többszörös perspektívájához* – a statikus tárgy körül mozgó szemlélő változó nézőpontjának megfelelően –; valamint a futurizmus – ami "álló nézőpontból figyelte a mozgó objektumokat" – policentrikus, szimultán képi szerkesztésmódjához, "(…) kioltva ezzel a perspektívát" – ahogyan Weibel is megállapítja – "Cézanne és Delacroix óta a perspektíva eltűnt a festészetből" – miközben logikusnak is tartja, hogy az (mármint a perspektíva) "épp akkor tűnik el a festészetből, amikor Ernst Mach az én 'abszolút voltát' kérdőjelezi meg."[81]

Érmezei Zoltán és **Rauschenberger János** *Rajzoló tükörkép*[82] címmel a tükörben, a tükörre és ezt megörökítendő, kép a képben, végül a vászonra rajzolták magukat és egymást.

A XIX-XX. század fordulóján bekövetkezett forradalmi változások következtében került középpontba tehát a mozgó nézőpont és mozgó szemlélő megjelenésének kutatása, ami a festészetben az impresszionizmus (majd a kubizmus és futurizmus) megjelenését eredményezte. "*A perspektíva problematikája akkor tűnt el végleg a festészetből, amikor egy másik eszköz alkalmasabbnak mutatkozott ennek kezelésére, és ez a fényképezés volt.*"[83] A századfordulótól az 1930-as évekig a fénykép ("az új látásmód" néven) "felgyorsított perspektívája" azután egyenesen a képet hozta mozgásba, ami a mozgókép felfedezését eredményezte. A mozi, a film pedig azonos a képnek a térbe történő kilépésével - az idő függvényében, a mozgás által.

A kép és a szemlélő kölcsönhatásának előtérbe kerülésével egyre inkább a néző kerül a kép kompozíciójának, konstrukciójának középpontjába vagy előterébe, egyszer s mind annak (tovább-)alkotójává válva. "A néző dolga, hogy korábbi ismeretei és a képnézés közben megszülető ötletei révén részben rekonstruálja, vagy ha tetszik, továbbépítse a festő által létrehozott lehetséges világot." - írja Kollár József is.[84] A konstruktivizmus és az op-art óta a képek aktív szemlélőt kívánnak meg: "Csak a szemlélő és a kép kölcsönös viszonya szerkeszti a képet művészi alkotássá. (…) A perspektíva – (amely addig pl El Liszickij szavaival "behatárolta és lezárta a teret") – enyészpontja nézőponttá vált, s (…) a szubjektum helyzete,

[81] uo, in: op. cit. 236-237.o.
[82] *Rajzoló tükörkép*, 1989, olaj-vászon, 145x175 cm. Repr. in.: PERSPEKTÍVA, 2000. 411.o.
[83] Weibel, uo.
[84] Kollár József, in: PERSPEKTÍVA, 2000, 315.o.

nézőpontja meghatározóvá vált a kép létmódját tekintve."[85] Ettől kezdve, a szemlélő lineáris viselkedésmódjának megszűnésével, az euklideszi tér lerombolásával nyílik meg a végtelen irányába a képek tere, aminek sajátosságait, és egyedi eseteit a kilencvenes évek magyar művészetén belül tárgyaljuk.

A konstruktivizmus, ill. az absztrakt művészet képi szerkezetével és a testek kiterjedésének megszűnésével kapcsolatban Weibel Alexander Dorner 1931-es (a *Képzőművészet új térszemlélete* című) írását idézi (miután a kubizmus az abszolút nézőpontot relatív nézőponttal váltotta fel): "A művészek *(...)* a tér lényegét *(...)* annak valótlan sokoldalúságában látják, és abban, hogy háromdimenziós érzékeléséhez ténylegesen be kell járnunk azt. Így tűnik el lassanként a testek kiterjedése (Liszickij) az absztrakt művészeti fejlődés további szakaszában, így a késői konstruktivizmusban is. Az anyag végül letisztult terekre és vonalakra bomlik, amelyek - tömegtelenül és átlátszóan - 'folynak' egymásba. Így a tér *(...)* a mozgás- és energiafolyamok kereszteződéséből alakul kI "[86] Weibel következtetése szerint "A szemlélő és a kép interakciója teremtette meg a művészi alkotás tulajdonképpeni létét. Szemlélő és kép ezzel egy dinamikus rendszer virtuális részévé vált", azaz részeinek "tulajdonságai *(...)* csak magában a kölcsönhatásban válnak láthatóvá. A virtuális tér és a kölcsönhatás tehát a perspektíva térkifejezési módjának további rejtett tartalmaI "[87]

Végül is az emberi tekintet hozta létre a perspektívát, Weibel szavaival "A perspektíva a nézés reflexiója, a pillantás megfigyelése, s mint ilyen, a konstrukció elvének kezdetét, a 'costruzione legittimá'-t, a logocentrikus racionalitást jeleníti meg." A perspektíva építő-("konstruktív-") elve "fedte fel a kép és szemlélő közti interakciót, *(...)* az én-problémát," az ego (néző-pont-)-centrikus képszerkezetet. "A posztmodern művészetben ez utóbbiból kiindulva kezdődik el a konstrukció elvének dekonstrukciója, *(...)* s a négyzet szenvedni kezd." (A dekonstruktív és nem euklideszi teret egy külön fejezet tárgyalja; itt pusztán a nézőpont függvényében deformálódó, dekonstruálódó négyzetre, képi konstrukcióra történik utalás.) A "konstruktív elv" azonban "továbbra is beteljesítheti azt a feladatát, amelyet a perspektíva tűzött ki: látni, ami van, és láthatóvá tenni, ami nincs. Megtévesztve láttatni és láthatóvá tenni a megtévesztésben."[88]

Várady Róbert *Fraktálok II* (1998) című festménye[89] (1. kép) egyszerű, esztétikus és kozmikus módon, szerkezetében Escher lehetetlen tereit sugallja. A kékeszöld felületbe

---

[85] Weibel, uo, in: PERSPEKTÍVA, 2000, 238-239.o.
[86] Weibel a Malewitsch-Mondrian, Konstruktion als Konzept, Kunstverein Hannover, 1977, p. 21. -t idézi, in: PERSPEKTÍVA/PERSPECTIVE, Műcsarnok, C3, Budapest, 2000, 239-240.o.
[87] uo, 239-240.o.
[88] Weibel, op. cit. 244.o.
[89] repr. in.: Várady Róbert, Kiáll. kat. Ernst Múzeum, Budapest, 1999.

(képsíkba) vágott, álló hasábokra egyszerre alulról, jobbról és balról nyílik rálátás. A hasábok axonometrikus teret formálnak; hátoldaluk vagy teljesen árnyékolt vagy nyitott egy koromfekete, sötét térre. A következetes axonometria vagy a centrális (lineáris) perspektíva egyidejű sugallása és hiánya a néző tekintetét egyszerre készteti a fal mögé hatolásra, de egyszersmind a fal (kép) síkján való toporgásra, zavarodott bolyongásra.

Rozsda Endre (1-4. kép) akkor tekinti késznek a képet, amikor, mint mondja, "visszabocsájtja a tekintetet. Nem egyszerűen visszabocsájtja, vagy visszaadja, hanem amikor a kép néz téged."[90]

Rozsda 5 éves korától jó néhány éven keresztül megszállottan rajzolt női cipőket szobája falára. "Azt gondolom, ez a forma plasztikusságában érdekes, talán, mert a női testre hasonlít. Nagyjából természetes méretben rajzoltam cipőket. Ötévesen cipőkről álmodtam, és 'föltaláltam', hogy hátulról látom őket. *(...)* A szüleim azt mondták: ez semmI Eddig cipőket rajzoltál, ez pedig egy váza, egy forma..., ez most már így semmI Senki sem értett semmit. Ötévesen már meg nem értett festő voltam! Annyira büszkévé tett, hogy föltaláltam ezt a látásmódot. Ez legalább olyan fontos volt, mint Mantegna számára Jézus perspektívája! A saját víziómból támadt találmány."[91] A nézőpont, a látásmód, a nézetek változása, megváltoztatása, egyik rendszerből a másikba áthelyezése, ötvözése (mint a fölülnézet vagy a teljes rövidülés: a skurc is) - véleményem szerint - a már említett 19-20. sz. fordulón, többek közt a fényképezés és a repülés következtében, bekövetkezett változások révén - az absztrakt festészetet létrehozó egyik alapvető komponens. Ily módon jött rá erre Rozsda is, s ennek megfelelően - mint Rosenberg is konstatálja - "gyakran fölidézi ezt a gondolatot vagy attitűdöt, mely abból áll, hogy forog egy dolog körül azért, hogy nézőpontot váltson, és így új vagy kevésbé ismert formákat fedezzen föl."[92]

Rozsda Endre kép-szerkesztési módjai, valamint erőteljesen absztraháló látásmódja részben Kandinszkijjal is összefüggésbe hozható, amint ezt maga Rozsda is említi: "Kandinszkij fordított képének nyomán folyamatosan forgatom a képeimet, egészen addig, míg meg nem találom azt az oldalt, ahogyan majd befejezem. Az egyik pillanatban azt hiszem, hogy egy kép vízszintes lesz, vagy töprengek, hogy függőlegesre állítom, mert így más lesz az egyensúlya. De amikor még alig kezdtem el, van időm meglátni, melyik oldalán fogom befejeznI "[93] Tudva levő, ugyanis, hogy az anekdota szerint Kandinszkij 1910-ben oly módon fedezte fel, vette észre és hozta létre az első szándékosan és tudatosan absztraktnak

[90] *Rozsda Endrével beszélget David Rosenberg.* In: Rozsda Endre, Retrospektív kiáll. kat. Műcsarnok, Budapest, 1998. 29.o.
[91] uo. 40-41.o.
[92] *uo.*, 41.o.
[93] *uo.*, 41.o.

tartott festményt, hogy műtermébe lépve egy nap, megpillantott valami váratlan és ismeretlen szépet (amint ezt Rozsda is elmeséli): "ahogy közelebb lépett, fölismerte, hogy ez az ő egyik műve, mely fordítva volt felakasztva."[94] Amint már több helyen szóba került, s itt is látható, a felülnézet, ill. a teljes rövidülés következtében létrejött absztrakció sajátossága és következménye a tetszőlegesen forgatható nézetű kép - egyben az absztrakt (terű és szerkezetű) kompozíciók egy újabb jellemzője.

A tükröződés és a szimmetria – a két enyészpontra szerkesztett – reneszánsz perspektíva óta szorosan összefügg a képen kívüli, külső, emberi nézőpont (mint rendszerező, rendszert alkotó, konstruktív tekintet) kép-alkotó sajátosságaival. Peter Weibel már említett tanulmányában a (perspektivikus) képen kívüli enyészpontból kiindulva szoros párhuzamot von a perspektíva és a tükör fogalmai között, hisz azok, mint mondja, "már a kezdetektől (Brunelleschitől) fogva párt alkotnak."[95]

Hajdu István **Bak Imré**nek (1-9. kép) az 1990-es években készült festményeivel kapcsolatban a „szigorú, centrális komponálás”-nak tulajdonítja a felerősödött térillúziót. „S igaz ez fordítva is: az erőltetett-hangsúlyozott középpont konceptualizálása maga is megerősödik az illúzionisztikus perspektíva révén.”[96] Ezzel szemben azonban – e tanulmány és a jelen fejezet szempontjait figyelembe véve - érdemes hangsúlyozni, hogy Bak a 90-es évek elejétől különös figyelmet szentel a tengelyes szimmetriával (vagy épp annak megbontásával) történő kísérletezésnek, pontosabban, a későbbiekben a függőleges tengely vagy tengelyek ide-oda tologatásának, nem hagyva fel emellett – az évtized második felében - a horizontálisan osztott alapkompozícióval sem. Ezek, az évtized első felében készült, központi tengelyre szerkesztett képek sem teljesen tükörszimmetrikusak.

A fő tengely motívuma, a csúcsos élben végződő oszlop-, ceruza- vagy falloszmotívum a sötétebb és világosabb jobb és baloldalra osztott szerkezetétől térbeli hatást kelt, s a képet gyakran egy fénnyel telítettebb, valamint egy sötétebb, árnyékosabb oldalra osztja. A föntről lefelé tartó diagonálisok pedig a centrális perspektíva illúzióját keltik. A középső tengely a későbbiek során kisebb, a képtérben lebegő, függőlegesen, vízszintesen és diagonálisan elhelyezkedő koporsóformákká alakul, amelyek térhatása hasonló módon erősödik a két, világos és sötét félre osztottságuknak köszönhetően.

A kilencvenes évek második felétől, de főként az ezredfordulót követően a képek motívumai külön-külön külön elveszítik térhatásukat; eltűnnek a festményekről az organikus,

---

[94] uo.,39.o.
[95] Megjelent in: Kunstforum 1990 január/február, pp. 168-178., in: PERSPEKTÍVA, 2000, 233-245.o. A továbbiakban innen idéztem.
[96] Hajdu István: Bak Imre, Gondolat, Budapest, 2003, 51.o.

eklektikus motívumok és jelek; s a végtelennek tetsző szín-terekbe helyezett színes, leegyszerűsödött geometrikus síkokból felépített kompozíció térhatását átveszi a colourfield mezők szelvényezett, díszletszerűen rétegzett (szín-)perspektívája.

Ezek, a Bak Imre legfrissebb munkái közül kikerülő, hatalmas méretű és szín-terű (sic!) kompozíciók a néző tekintetére épülnek, a camera obscura-szerű nyílásokon keresztül bevonva a szemlélőt grandiózus terükbe, de egyszersmind a külső teret is meghódítva.

Bak Imre képeinek belső dimenziója – mint ahogyan Kovalovszky Márta is megfigyelte – a kilencvenes években „ismét változóban van: míg a kontrapunktikus szerkesztésű kép festője és szemlélője egyaránt belülről, a kompozícióban helyet foglalva, mintegy annak részeként, közelről látja a 'tájat', most azon kívül helyezkedik el, azon a ponton, ahonnan a perspektíva megnő és az egyszerű formák megnyugtató és otthonos monumentalitása maradéktalanul érvényesül."[97]

Bak Imre hatalmas, egynemű felületein keresztül és szögletes színmezőkből szelvényezett terei, megnyitott síkjai által egyértelműen azzal kísérletezik, hogy a néző milyen mértékben vonható be a festői térbe. Hatalmas méretű monokróm síkjaival meghaladni igyekszik a befogadó – és a kép befogadható – látó (és látható-) határait. Saját elmondása alapján „a tér beszív magába, bele tudsz hatolni, ugyanakkor ki is sugárzik rád és teljesen körbevesz, szóval hogy ez volna a dolognak a lényege." [98]

„A SÍK és a TÉR viszonyának az eldönthetetlensége e festmények esetében magára a keletkezésre és a teremtésre irányítja a néző gondolatát: a SEMMI és a VALAMI viszonyára. (…) a hol fehér, hol fekete, hol lángszínű hasíték maga is kettős aspektussal rendelkezik: ha papírból kivágott síkidomnak tekintjük (hommage á Hans Arp?), akkor a plasztikus falloszra vár a feladat, hogy a síkot térré termékenyítse; ha viszont hasítéknak, térbe vágott lyuknak látjuk őket, akkor neki kell a SÍKBELI téglalapokat magába szippantania."[99]

Bak magát a látást is rétegzettnek fogja föl: „Szóval olyan rétegzetté és bonyolulttá válik az ember látása is, tehát nem csak a tudata, hogy egy idő után kibogozhatatlan, hogy melyik réteg hova tartozik, és valószínűleg nem is kell ezen gondolkodni, hanem tudomásul kell venni ennek komplexitását."[100]

---

[97] Kovalovszky Márta: *Kétszer tizenöt/Twice fifteen,* in: Bak Imre: Kétszer tizenöt/Twice fifteen 1965-1999, Szent István Király Múzeum-Csók István Képtár, Székesfehérvár, 1999. 11.o.
[98] Hajdu István interjúja B.I -vel, in: Bak Imre "Mintha / Quasi" 1999-2000, kat., Platán Galéria, Lengyel Intézet, Bp. 2000.
[99] Földényi F. László: *Sík, tér, semmi, valami, templom, koporsó. Bak Imre legújabb festményeiről.* Fővárosi Képtár / Kiscelli Múzeum Templomtér, 1994. május 27. – július 1. Id.: Hajdu István: Bak Imre, Gondolat, Budapest, 2003, 52-53.o.
[100] Bak Imre in: Hajdu István: Bak Imre, Gondolat, Budapest, 2003, 54.o.

Hajdu István átvitt értelemben is értelmezve a – főként a kilencvenes évek végétől készült - képek illuzionisztikus perspektívájának rétegzettségi szempontjait, fajtáit, legalább négyféle szintet különböztet meg: „egyrészt a klasszikus konstruktivizmus 'rétegelt', az egymást fedő síkok titkolt perspektívájá"-t „(*Rejtélyes analógiák,* 2001); másrészt a colourfield painting színintenzitáson és színhangulaton alapuló térélménye"-t „(*Város,* 1999); harmadrészt az 'ábrázolás', a sejtett narrativitás, az asszociációk esélye által keltett térképzet"-et „(*M. visszanéz,* 2000*)*; negyedrészt – az ellentmondással együtt – a művészettörténeti (idő)perspektívá"-t „(*Morandi, I*, 2000)*;* mely különös, de nem meglepő módon lesz része a fizikai térnek, hiszen az idézet, szervesülése ellenére is, önálló térrel bíró felületet követel."[101]

Nem véletlen, és nem pusztán átvitt értelemben létezik Bak Imrénél az előbb említett „művészettörténeti perspektíva", hiszen – állítása szerint – a reneszánsz képek perspektívája valóban foglalkoztatja a festőt: „és ahogyan nézem ezeket a képeket, azt érzem, hogy mint Barnett Newmannél behatol az ember a kép vörös terébe, ugyanúgy bele lehet sétálni a reneszánszban, mondjuk, egy Giovanni Bellininek vagy egy Raffaellónak, Peruginónak a képi terébe, de fizikailag. Szóval, ezt az ember persze valahogyan vizionálja, de mégiscsak rendkívül konkrét élményeket lehet abból szerezni, hogy belesétálok a terébe. *(...)* A képi tér *(...)* egy metafizikus tér, ahol fantasztikus kisugárzása van a fénynek*, (...)* egy furcsa szellemi tér és szellemiséggel telített, a szellem fényével megvilágított tárgy."[102]

Szikora Tamás (1-21. kép) munkáin a „kubus és tere mindig új és új szempontokat bevezető ábrázolásában" 1997-től „Hantai Simon művészetének inspirációja is közrejátszott. *(...)* Hasonló módon kanyarodott el modelljétől 1997-98-ban, alulról nézett, a halszemoptika nézőpontjára emlékeztető, görbült tereket, egyszínű vagy csíkozott körformákat ismétlő festményein. Az ebbe a csoportba tartozó műveken a főmotívum négyzetes síkja és az azt körülvevő körök plasztikus formája ellentétet alkot, s erőteljesen kiemeli a színeiben is hangsúlyos központi motívumot. *(...)* A két doboz sárga aurával című (1998) fára festett munkáján még dominál a szabálytalan alapformájú festményt ellenpontozó, alulról nézett és 'szabálytalanul' árnyékolt geometrikus forma, amelyet szinte megperdít, körpályára kényszerít a mögé helyezett sárga szabálytalan folt. *(...)* Ugyanígy, alulról nézve láttatja lila, fekete, kék csíkozású, görbített háttér elé helyezett világítóan sárga dobozát és a doboz fekete árnyékát a *Doboz sávokkal* című olajfestményén (1998). Ezekben a művekben, az anamorfózis hagyományának saját rendszerére való alkalmazásával, az elsődlegesen frontális

[101] Hajdu István: Bak Imre, 2003, 55.o. (a reprodukált képek száma felsorolás szerint: 195; 173; 182; 63)
[102] Bak Imre, uo., 55-56.o.

nézőpontból, két fő fixált pontból való kiindulással szemben a mozgó szem, az időfaktor beépítésére épít."[103]

Szikora valójában egyszerre helyettesíti, irányítja és összezavarja a néző perspektíváját, nézőpontját és a mű körül elfoglalt helyét és mozgásban lévő pályáját, s mindezen több nézőpont – és több fényforrás – együttesét szimultán egyesíti egy-egy művön; a dobozokat egyszerre felnyitja, felfedi, mintha meg akarná mutatni belsejüket, ez azonban puszta illúzió, hiszen közelről szembesíti a nézőt sík mivoltukkal, vagy éppen azzal, hogy „tartalmuk", sőt testük is valójában árnyék vagy az árnyék festett mása, festett árnyék.

Kapitány András (1-3. kép) M.C. Escher lehetetlen, ún. Furcsa Hurkainak - melyekben a végtelen fogalma rejtőzik - „tovább csomózásakor" kitágította „a táblaképeknél használt 75 fokos látómezőt 360 fokig."[104] (1. kép) Ez, a teljes kört leíró látómező, vagyis kép, megjelenésében eltér mind a XVII-XVIII századtól ismeretes ún. ciklorámák (körpanorámák) szerkezetétől – amelyek esetében az alkotó és a néző tekintete a vízszintesen, saját tengelye körül teljes körben megfordulva pásztázza maga körül a frízszerűen, kört bezáró látványt -; mind pedig a szintén ekkortól dívó, körtárcsára szerkesztett, s a kör közepén egy függőleges tengely mentén felülnézetből, teljes rövidülésben látszódó centrális látvány képétől. A számítógép közreműködésével szerkesztett, komponált és leképezett, dekonstruált, se nem euklideszi, se nem kizárólag perspektivikus vagy axonometrikus tér, ill. kép, habár a képernyő négyszögletes keretei közé szorított, mégis kivágásként a végtelenben való, minden irányban történő széttartást, terjedést és folytathatóságot érzékelteti – néhol tölcsérszerű, néhol hiperbolához hasonlatos (végül is egy végtelen huzal Furcsa Hurkainak tekeredéseit követő) erők hatásának megfelelve. Mindez megfeleltethető egy szabálytalan (?) mozgásban lévő nézőpontra szerkesztett térnek.

A *Szemtanúk* című munkájában (2. kép) Kapitány – szintén a számítógép alkalmazásával – nagy látószögű lencsén át hozza létre (szó szerinti) fény-képeit, amelyek Piero della Francesca *Krisztus ostorozása* című képének fényforrásai alapján rajzolódnak (szerkesztődnek) kI Ily módon a képsorozatot néző tekintet azonos a fényforráséval. Megjegyzendő, hogy „a számítógép virtuális terében csak akkor létezik valami, ha van fény".[105] A természetes fényforrás (napfény) mellett az egyik Krisztus glóriájából sugárzik, a másik egy rejtettebb, misztikus eredetű fényforrás: s az Atya tekintetével azonos; valójában tekinthető a képen kívülinek is. Erre a fényforrásra irányul Krisztus tekintete is, aki tehát, ily módon kitekint a képből, de nem a néző valós terébe, hanem egy „virtuális" térbe, ami

[103] Gellér Katalin: Szikora Tamás, Új Művészet Kiadó, Bp. 2001. 56-57.o.
[104] Kapitány András: Parazita *.SR, kézirat
[105] Kapitány András: Szemtanúk, kézirat

Kapitány feldolgozásában valóban azonos a számítógép virtuális terével/fényével/nézőpontjával. Ezek után Kapitány Andrást már csak az érdekelte, „hogy ki mit láthatott ebből az ostorozásból”[106], vagyis, szerette volna a képen szereplők – belső – nézőpontját a képen kívülre helyezve azonosítani a mi – nézők – külső tekintetével.

E fejezet végén érdemes szót ejteni **Keserü Ilona** ún. „utóképei”-ről, amelyek a „lehunyt szemhéj mögött megjelenő látvány” ábrázolásai, vagyis „az előzőleg erősen nézett sötét-világos, fény-árnyék jelenség nagyon intenzív, fényszínekben megjelenő áttételes képe”- I „Az utókép látványok mozgó, hemzsegő, elúszó, világító, történő folyamatok. *(...)* Nem biztos, hogy megragadható, tárgyiasítható, ábrázolható.”[107]

Ezek az utóképek – térelméleti szempontból, azaz a tér leképezését tekintve – valójában a tér abszolút hiányát testesítik meg. Tisztán optikai (természetes) jelenségek, amelyek a szemhéj mögé zárva a teljes sötétségben és mindennemű rálátás, dimenzió hiányában még csak sík-képeknek, sík leképezéseknek sem tekinthetők. Nem tudunk – kellő távlat hiányában, s lecsukott szemhéjunknak köszönhetően – még csak rájuk nézni sem; így valójában képet sem alkothatunk róluk. Lényegében agyunk emlékképei és a fény lenyomatai ezek a sötétben, a „tértelen” és fénytelen szemünk / agyunk / fejünk belsejében. S mivel a látással, a nézéssel is fordított módon állnak kapcsolatban, azaz teljes mértékben belül vannak – abszurd módón - a látáson vagy látványon, így egyszerre tekinthetjük ezeket végtelennek (mivel elejük, kezdetük és végük teljességgel megragadhatatlan a térben), valamint tökéletesen korlátoltaknak és a térben, sőt, a tértől elzártaknak, mivel reprodukálják, rekonstruálják a „belső látást, az utolsó fénytörést, a külső világ bennünk hagyott nyomának működését, a nyomok kognitív elrendezését, tömörítését a memóriában. A táguló világegyetem bensővé fordított beszűkülését.” [108] – mint írja Nádas Péter.

S bár például Molnár Sándor katalógusa mottójaként vallja, hogy „A helyes látás nem objektív, hanem személyes”[109], Peternák Miklós Moholy-Nagy László kapcsán a XX. századnak a látás objektivizálása, illetőleg objektivizálhatósága irányában tett tendenciózus törekvések illúzióját hozza fel: „A 20. századi művészet egyik legjelentősebb illúziója volt az a hit, hogy megtalálható a képnyelv ’grammatikája’, valamint a látványvilág bázisformáinak azonosítható készlete, s e formulázás által hasonló egyszerűséggel kezelhetővé és tanulhatóvá

---

[106] uo.
[107] Keserü Ilona: *Utókép optikai jelenség.* In: Közelítés Gubanc Áramlás c. kiállításának vezetője, szórólapja – a művész írása. Ludwig Múzeum Budapest / Kortárs Művészeti Múzeum, 2004. márc. 18-máj. 2.
[108] Nádas Péter: *Saját jel. Semleges látás Keserü Ilona festészetében.* In: Ilona Keserü Ilona: Közelítés Gubanc Áramlás / Approach Tangle Stream, Ludwig Múzeum Budapest – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2004. 9.o.
[109] Molnár Sándor, Műcsarnok, 1997-98, Bp. é.n (1998), 3.o.

válik a vizualitás univerzuma. *(...)* Közös némelyest ez a kudarc az érzékelést (ezen belül a látást) tudományos szempontból és eszközökkel vizsgáló diszciplinák 'csalódásával' is, mivel titokban a legutóbbi időkig ott is valami hasonló, lingvisztikai analógián nyugvó struktúra fennállásában és persze feltárásában reménykedtek, s talán máig sem terjedt el annak *(...)* a belátása, hogy a látás olyan folyamat, mely több csatornán és szimultán futó információfeldolgozást jelent, s hogy már talán a retinán létrejövő 'kép' sem tartható általánosítás (a látás folyamatából az egyetlen 'megfoghatónak' tűnő kép is kiiktatódik), s hogy a látáskutatás egyenlő gondolkodás+agykutatással."[110]

Végül, hogy miért rendeznek az utóbbi időben egyre több olyan tematikájú kiállítást, ami a látással, a látvánnyal, a nézőponttal, a nézetekkel, a percepcióval, s a perspektívával foglalkozik, - mint a PERSPEKTÍVA (2000) vagy a VISION (2002) címmel a Műcsarnokban rendezettek voltak -, azt ismét Peternák támasztja alá, lévén, hogy: „korábban a látást mint érzékelést gondoltuk el, most pedig gondolkodásként kell érzékelnünk." „A művek által másként látunk, s bár a jelenlegi tudományos nézőpont szerint a látott világ és a fizikai világ nem azonos, a mű, az elkészített tárgyiasult kép olyan sajátos konstrukció nyoma, mely szemünk elé kerülve összemérhetővé teszi a szerző és a befogadó látásmódját, legalább két szinten: mondhatjuk talán, hogy a művek érzékelése a szokásos nézői attitűd, látása pedig saját(os) interpretáció. De konstruáljuk-e látványvilágunkat, mint az alkotó a művét, vagy érzékelésünk mindenekelőtt arra kondicionált, hogy pontos lenyomatát állítsa elő a látható világnak?"[111]

---

[110] Peternák Miklós: *„Vision in Motion" (Látás mozgásban),* in: Peter Weibel: A művészeten túl, Kortárs Művészeti Múzeum/Ludwig Múzeum, C3, Budapest, 1998, 100.o.

[111] Peternák Miklós: *Látás – kép és percepció.* In: VISION. Látás, kép és percepció / Vision, Image and Perception, C3, Bp. 2002. 3.o.

2.3. A felülnézet[112]

(Baranyai Levente, Romvári Márton, Wolsky András; Bak Imre, Herczeg Nándor)

A felülnézet teljes rövidülésben történő képi alkalmazása gyakorlatilag megszűnteti, kioltja a perspektívát és végeredményben a reális leképezési módok közül a lehető legnagyobb mértékben absztrahálja a látványt, a hagyományos értelemben vett, és a lineáris perspektíva megszokott rendszerében megjelenített teret.

Baranyai Levente (1-4. kép) a festészet egyfajta műfordítójaként, fotó után alkotja meg "háromrétegű (fakturális alap; formaalakító felület; terepasztal-szerűség), felülnézeti, madártávlati képeit. Ezzel együtt, a fényképek háromdimenziós, objektiv hatását Baranyai festményein "repülőszőnyeghez" hasonló módon kétdimenziós, geometrikus síkká transzponálja.

1993-ban festett, kék színű, *Úszó elefánt*ja első látásra légifelvételnek, óceánba nyúló kontinensnek is tetszhet. Ezt az alkotását 1994-ben számos (szám szerint hat) - egy forgatható földgömb inspirálta - globuszábrázolás követi; fekete, kék, fehér és barna alapon; *Arctis, Amerika, Afrika, Antarktisz, Óceánia* és *Ausztrália* címekkel, ezek többnyire vegyes technikájúak, porfestékkel, illetve olajjal készült egyéni feldolgozású, szivárvány színekben játszó festői üveggolyók.

Baranyai 1995-ben készítette három igen érdekes felülnézeti alkotását (*Florida I-III*), amelyek az olasz harmincas évek aeropitturáit is idézhetik. Ezek a mozaikszerű alkotások már kifejezetten absztrakt kompozíciók, nyomon követhető rajtuk a légiperspektiva distanciációs, így elvonatkoztató karaktere, absztrakt jellege.

1996-ban több változatban festette meg az iraki *Karbala* városát felülnézetből. Az első változat színhasználatával és objektív nézőpontjával még a fénykép sajátosságaihoz ragaszkodik. A további (piros és sárga tónusú) változatok már egyszerre szubjektív, festői interpretációk, valamint elvont, absztrakt mintázatú szőnyegek, amelyek egyre inkább távolodnak, elrugaszkodnak a háromdimenziós-reális térábrázolástól és válnak egy expresszív – vagy szürreális – kétdimenziós felületté, vagy ha tetszik, *felszínné*.

---

[112] A felülnézet volt diplomamunkám témája, annak kialakulása a síkművészetekben, a fotográfia és a repülés következtében történt elterjedése; másodsorban a két világháború közötti olasz fututrista Aeropittura jellemzőinek, ikonográfiai csoportjainak meghatározása, összegyűjtése. Lsd: Adalékok a felülnézet történetéhez az európai művészetben (I A felülnézet – II Az aeropittura) Budapest, ELTE, BTK, Művészettörténet Tanszék, 1995.

1997-ben készített festményei - *Konyak/Cognac-tanya* (2. kép) és *Poszeidon-templom* - első látásra "földhözragadtaknak" tetszenek a "föld színéhez" közelítő nézőpont következtében. Kivitelezésmódjuk azonban korántsem realisztikus vagy műterem-szagú; sokkal inkább hasonlítható egy harsogó színekben pompázó, napsütötte "terepasztalhoz", amelyen alkotójuk a festékrétegeket sűrű, reliefszerű plaszticitással helyezte egymásra. Ez a három dimenzióhoz visszatérő, mégis festői eljárás a legeredetibb módon a franciaországi tanya vertikálisan kidomborodó és erőteljes fény-árnyék hatású szőlősorain érzékelhető leginkább.

1998-99-ben készült munkáit *Biogeometria* címmel foglalta össze (Dovin Galéria), amelyeken a felülnézeti látvány természetes-biológiai adottságai és a teljes rövidülés, a leképezés következtében „végbemenő" geometrikus absztrakció egysége, vagy olykor egyik, máskor pedig a másik dominanciája érvényesül. A *biogeometria* elnevezés utal a biológia, a természet szerkesztési elveire a felülnézet során; a felülnézetet teszi a (felülről) látott és alkotott kép (látvány) geometrizáló, a természetet egyben geometrikus úton absztraháló kompozíciós eszközévé.

Petrányi Zsolt szerint Baranyai Levente „Megtagadja *(...)* a festészeti tradíció azon kiindulópontját, miszerint a valóság reprezentációjára törekvő művésznek olyan nézőpontot kell választania, amit a képének nézője is ismer, tapasztal."[113] Bár napjainkban egyre divatosabb nézőponttá válik a felülnézet, elsősorban a fotográfia és a repülés, a mikro- és a makrovilág sokáig megközelíthetetlen dimenziókká növelése és csökkentése/kicsinyítése következtében – már a festészetben is, Petrányi utal a felülnézet szokatlan mivoltára, legalábbis abban a helyzetben és pillanatban, amikor azt a kép nézője (a képen) szemlélI Petrányi meglátása szerint a felülnézet (mint látvány és mint kép vagy festmény) a felülnézeti fényképek objektivitása (objektív nézete) miatt tárgyilagos, dokumentatív jellegű (gondoljunk a térképészetre vagy a turizmusra, valamint a képeslapokra.) Baranyai munkái épp ezért (vagy épp ettől eltérő módon azért, mert festmények) „a látvány objektivitása és a megfestés szubjektivitása közötti határon állnak. Vastagon viszi fel a vászonra az anyagot, a kép nézeteit elnagyolja, így azok közelről szemlélve non-figuratív foltok csupán, amik messziről nézve állnak össze tudatunkban egy valós kép részeivé. Egyedi szemlélete a kortárs művészet e hagyományos műfajának elméleti hátterére is hatással van."[114]

Bár – úgy gondolom – nem Baranyai egyedi szemlélete van hatással a festészet elméleti hátterére, hanem maga a felülnézet, annak a festészetben történő elterjedése - a fényképezés

[113] In: Baranyai Levente, Kiáll. Kat. Dovin Galéria, Budapest, 2000.
[114] Petrányi, uo.

és a repülés - a XIX.-XX. század fordulója, az impresszionizmus, majd a két világháború közti olasz futurista aeropittura óta történő „nézőpontbeli", szemléletbeli, ideológiai, optikai, tudományos (stb.) változások alakították, terelték az absztrakció vonalán a síkművészetet erre az új útvonalra. Ennek köszönhetően találkozunk a XX. század korábbi magyar festészetében is felülnézeti alkotásokkal, ami az olasz futuristák, a francia kubisták, vagy még korábban Cézanne s az impresszionisták hatására (nagybányai festők némely munkáján, az aktivizmus vagy a Római Iskola – pl. Galimberti házaspár, Bortnyik Sándor, Uitz, Derkovits, Aba Novák stb. – alkotásain) de akár egészen egyéni szemléletnek (?) köszönhetően is elő-előfordulnak (Román György).

Baranyai Levente katalógusában egy Kaposi Tamás-idézet[115] mutat rá a festészet és a film műfajait összekapcsoló fotográfiára, melynek elsajátítása nélkülözhetetlen „a képkomponálás, a tér megismerése és ábrázolása" során (a festészetben). S hogy mindez épp Baranyai Levente katalógusában található, az – szintén – a felülnézet sajátosságainak köszönhető, ahol is egyedi helyzettel találjuk szemben magunkat, amikor tér-ábrázolásról és képkomponálásról van szó, s ahol, Baranyai Levente szavaival élve „a biológia organikus egysége tombol az ember szigorú mértani keretein belül."[116]

A tökéletes felülnézet esetében ugyanis nehéz a lineáris perspektíváról beszélni, hisz igen nagy távolságból nézve a föld (= kép) síkjára, a tér látszólag (szemmel láthatóan) megszűnik, vagyis eltűnik egy dimenzió (a mélységé vagy magasságé), s a teljes rövidülés következtében egy bizonyos mértékben absztrakt *síkot* látunk magunk előtt (= alatt). A képet komponálni részben ebből fakadóan igen nehéz a szó hagyományos értelmében, illetve sajátos problémáknak van alárendelve, részben azért mert a festő nézőpontja a) távol esik a látványtól; b) túl sok minden (nagy terület) befogására képes; c) a látványtól függően viszonylag meghatározott; d) a látványhoz képest viszonylag nehezen változtatható, kivéve, ha repülőgépen tartózkodik, ebben az esetben viszont folyton és gyorsan változik, s gyakorlatilag nem megismételhető.

Mindebből is látható, hogy javarészt a látvány szerkezete az, ami a felülnézeti ábrázolásokat komponálja: az ember lakta urbánus területek sommásan, távolról szerkesztve absztrakt-geometrikus kompozíciókat hoznak létre; a természetes, „biológiai", organikus és öntörvényű látvány pedig az absztrakt-expresszionista kompozíciókhoz áll közel. „Vajon a geometria öltötte karon a biológiát vagy a biológia a geometriát?"[117]

[115] Kaposi, 1989, in.: Baranyai Levente, Dovin Galéria, Bp. 2000
[116] Baranyai Levente, in: Baranyai Levente, Kiáll. Kat. Dovin Galéria, Budapest, 2000.
[117] Baranyai: *Párbeszéd madártávlatból* (1999 január 31.), in: Baranyai Levente, uo. A költői párbeszéd teljes szövege: *„ Itt csíkos öltönyét vette föl a Föld! – Ott mesterséges tengerszemek kövér halakat rejtenek – Amott aszfaltkígyó hempereg! – A sok jóságos rom csak aranylón szendereg. – Vajon a geometria öltötte karon a*

A felülnézet szürreális, nem mindennapi, exkluzív, fölényes nézőpont, ahonnan a figuralitás eltörpül, viszont a geometrikus, absztrakt színmezők uralják a kitágított horizontú panorámát. Másrészt ez a nézőpont nincs tekintettel – hagyományos értelemben - a kép nézőjére, a befogadó helyzetére.

Baranyai képeinek egy másik „térbe-nyíló" sajátossága a terepasztal-szerűség, a „rusztikus faktúrák iránti vonzódása *(...)*. Baranyai ugyanis egyszerre festi és építi festményeit. *(...)* Szisztematikus munkamódszerében elsőként a kompozíciót meghatározó terek és irányok szerint vastag alapot rak fel, amelyre azután szinte felragasztja a félig megszáradt olajfestékből gyurmázott plasztikus elemeket. Végül sok szárazlazúr használatával emeli ki a sötét háttérből a világosabb formákat; így a színnel és a valós háromdimenziós plasztikus formákkal egyaránt hangsúlyozza a térbeliséget."[118] (1. kép) A művész saját tanúsága szerint pedig, „jöttek a légifelvételek és már egyszerűen nem bírtam tovább megmaradni a kétdimenzióban, a festmény síkjában. *(...)* Inkább a kiszélesedett horizont érdekel, egy tudattágítóbb, a végtelen felé haladó képek foglalkoztatnak."[119]

Romvári Márton az olajfestés felületképzési lehetőségeit kutatva jutott el a felülnézethez, azon belül is az asztalra helyezett, ételekkel teli tányérok képéhez, mint a felületformáláshoz, rétegződések képzéséhez a legkézenfekvőbbnek tetsző, szinte magától adódó témához.

A reneszánsz és barokk gasztronómia, az ételek készítésének, fűszerezésének esztétikája valójában a négy alapelemnek megfelelően nem csak az ízek, hanem színek szerinti „komponálásmódra" is törekedett. Mindez a keleti konyhaművészetre máig jellemző.

A fiatal festő esetében a térképzés tehát elsősorban anyagok keverésének, a főzéshez hasonló módon azok összhatásának eredménye: textúra, felület, reliefhatás, anyagszerűség, a föld hatása, valamint árnyékolás, vetületek, rétegek együttese. Komponálási alapelvei közt a „síkérzet tériesítése"; a sík és a tér egyidejű alkalmazása; több dimenzió keverése; a transzparencia; „áthatások"; a fényeknek megfelelően a színhatások változásai szerepelnek; valamint az az igény, hogy – mint mondja – „fontossági sorrendben egymás alá kerüljenek a dolgok".

A felülnézet absztraháló jellegét Romvári egyrészt a tematika (az ábrázolt tárgy) területén, másrészt a felületkezelés; harmadrészt pedig a nézőpont (ill. a látó távolság) megválasztásával követte nyomon. A tányérokon elhelyezett ételekről figyelme önkéntelenül

biológiát vagy a biológia a geometriát? – Az biztos, hogy emberi kéz van a dologban, ahogy kedvenc kultúrnövényeit párhuzamos sorokba rendezi, állatait hízlaldába zárja és kultúráját felépíti, hogy az romba dőlhessen."

[118] Molnár Edit: *Fentről nézve, lentről festve*, in: Baranyai Levente, Kiáll. Kat. Dovin Galéria, Budapest, 2000.

[119] cit. Molnár Edit: *Fentről nézve, lentről festve*, uo.

egyre inkább a tárgyakra terelődött: az edényekre, tányérokra, mosogatóra, a poharakra, terítőre. Ezzel együtt született meg benne az igény, hogy az (ábrázolt) asztal felületét – különféle művészi eljárásokkal – dörzsölgesse, megbontva annak homogenitását. Mindezt azzal az igénnyel és eredménnyel, hogy a kép, a látvány közelről nézve nyújtson valami pluszt, többletet.

Herczeg Nándor (1. kép) festő-szakon végezte tanulmányait, s a tájkép grandiózus, festői látványát fogalmazza meg egészen sajátos módon, nem festői eszközökkel, különös, nézőpontból – felülnézetből -, ennek ellenére jelentéktelennek tűnő színnel és anyagból (gumiöntvény, kaucsuk), és egészen nagy, valamint egészen kicsi méretből.

„Munkám témája: tájkép, - pontosabban: tájdombormű, illetve tájszobor. Az alapmotívumot egy légifelvétel adta, amelyen egy falu felülnézeti képe látható. Ennek alapján makettet mintáztam műtermem padlóján a következő módon: a relief síkja 20 fokos szöget zárt be a padlóval, ékalakot képezve. A létrejött pozitív formáról folyékony gumi segítségével negatív másolat készült, amit a falra függesztve állítottam kI A mű egyik szélét geometrikus pontossággal vágtam le, ezzel ellentétben a többi oldal esetlegesen bontakozik kI ”[120]

Wolsky András (1-6. kép) intermediális festményei alkotójuk munkamódszere alapján tekinthetők „felül-nézetből”, felülnézetűeknek, hiszen a felülnézeti képeknek nincs meghatározott nézetük, vagyis a felülről-lefelé-nézés tengelye körül elforgathatóak, így tetszőleges nézetből szemlélhetőek. „Nézegetem, forgatom” ezeket a képeket – állítja Wolsky – , „mert ezeket minden irányból lehet néznI Nincs meghatározott nézetük, nem is úgy készülnek, hogy egy állványon van a vászon, én meg előtte állok, hanem vízszintesen helyezem el, és körbe-körbe járom készítés közben is. Aztán próbálom megállapítani, hogy melyik irányból a legizgalmasabb, és örülök neki, hogy milyen érdekes dolog született.”[121] Mindemellett Wolsky András munkamódszere – a kockadobás alapján történő, „szándékoltan véletlenül” készülő leképezésmód - mint aktus, is felülnézeti cselekmény.

A felülnézet, mint a XX. századra jellemző, bizonyos értelemben – a fényképezés és a repülésnek köszönhetően elterjedt – újszerű és dinamikus, valamint absztraháló képességű nézőpont, a geometrikus-absztrakt festészetben gyakran valóban nézőpont, szemléletmód kérdése, s bizonyos esetekben csak a néző látja felülnézetből az absztrakt, többnyire geometrikus képeket, pontosabban véli bennük felfedezni a felülnézeti ábrázolást, mint például **Bak Imre** (1-9. kép) festészete esetében, akinek „posztgeometrikus” művészete – Kovalovszky Márta észrevétele alapján - a nyolcvanas évektől sajátos, szubjektív

[120] Heczeg Nándor, in: *Tér-képzetek I-V* , 1996. 20.o.
[121] Interjú W.A.-sal (n.n.) in: ZÁSZLÓNK, 2002. okt. (13. (LIX.) évf. 2. szám, 16.o.

perspektívával egészült kI „Mintha a festő most új szemszögből, felülről, a magasból pillantaná meg eddig is használt, ismert motívumait: ez az új, 'fölényes' nézőpont egyúttal egyfajta szabadság kifejezése. A szabadság szellője fújdogál a motívumok között, a kép síkján, az emlékezet terében; e tér centrumában maga a festői szubjektum áll, *(...)* ő az, aki lát, emlékezik és meghatározza a formát. A szubjektum áll a fókuszban, ő a viszonyítási pont, amelyben tér és idő, emlékezet és történelem összefut, hogy azután innen visszaverődve hullámozza be a kép felületét és mélységét egyaránt."[122]

A felülnézet sajátossága, hogy a nézőpontra merőlegesen felfűzött kép centrális kompozíciót alkot. Ennek következtében a néző – lsd. az olasz futurizmus aeropitturákon – a festőéhez hasonló módon, optikailag a „képbe", a sík kompozíció centrumába kerül, s bár a látványt (a leképezést) nagy távolságból, messziről, teljes rövidüléssé absztraháltan látja, a műnek bizonyos értelemben, nézőpontjánál fogva - szerkezetileg, elméletileg és optikai hatásában -, maga is alkotójává, részesévé, komponálójává válik.

[122] Kovalovszky Márta: *Kétszer tizenöt/Twice fifteen,* in: Bak Imre: Kétszer tizenöt/Twice Fifteen 1965-1999, Szent István Király Múzeum-Csók István Képtár, Székesfehérvár, 1999. 9-10.o.

2.4. A szem becsapása

(Vasarely Viktor, Fajó János, Orosz István**,** Várnai Gyula, Pauer Gyula, Hencze Tamás, Barabás Márton, F. Farkas Tamás, Szikora Tamás)

Az op art kétértelmű tereinek eredete a magyar művészetben az axonometria és a színes síkok felhasználásával Vasarely Viktor nevéhez köthető. A hatvanas évektől sok magyar festő művészetében észlelhető e játékos, kétértelmű, geometrikus-absztrakt terek alkalmazása, hatása (Fajó, Hencze, Bak, Nádler stb.). Leginkább Fajó János és F. Farkas Tamás művészetén követhető ennek a vonalnak a legkövetkezetesebb alkalmazása.

Escher abszurd tereit is fölülmúló sokszínűséggel és leleménnyel hoz létre a grafikus **Orosz István** (1. kép) anamorfózisokat, lehetetlen tereket, lépeket, többértelmű alakzatokat.[123] **Várnai Gyula** (1-2. kép) anamorfózissal egy Heisenberg-idézetet - „A VALÓSÁG ATTÓL FÜGGŐEN MÁS ÉS MÁS, HOGY MEGFIGYELJÜK-E, VAGY SEM.”, lejjebb: „W. H.” – torzított betűkkel írt körbe a székesfehérvári Szent István Király Múzeum kiállítóterének falára. A szöveg a tér egyetlen egy pontjáról tekintve, s körbefordulva rajzolódik ki, s válik olvashatóvá, ellensúlyozva a perspektíva torzító hatását.[124]

Pauer Gyula (1-18. kép) neve immár egybeforrt az általa 1970-ben kitalált, létrehozott és csaknem minden műfajban általánosított, ún. *pszeudo*-val (amit ő maga az op-art-tal, a minimal art-tal és a konceptuális művészettel hozott összefüggésbe). A pszeudo nem pusztán szemtévesztés, illúzió, térhatás, hanem a művészet és a műalkotás és a valóság, valóságosság, valódiság és látszat általános értelemben vett fogalmainak konceptualista értelmezése, megkérdőjelezése és analízise is, ami vonatkoztatható nem csak a felület és a tér; a leképezés és a valós realitás; hanem a művészet minden (vagy bármely) területe és a gyakorlati élet közti kapcsolatra is. „Pszeudo: megdöbbenés, kételkedés *(...)* állapotot hoz létre, mindenképpen változást. *(...)* Művészet terén: hamis és eredeti; mi az igazi művészet, van-e? A világban minden hamis? Önvizsgálat.

(...) Mozgás! (a pszeudo alkotásokkal kapcsolatban) *(...)* Nyitott művek: be nem fejezettség, folyamatosan alakulnak. Díszletek az állandó mozgásra épülnek”[125]

---

[123] *Lépcső 1-4.* 1992, akrilfestmény, installáció. Fotó in: Orosz István, Balassi Kiadó, Bp. 1994. 30-31.o.

[124] *W. H.,* 1996, anamorfikus betűk, hang, Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár, fotó: Várnai Gyula. Repr. in: L’assunzione della Techné, 1999. 132.o.

[125] *1979-ben Galéria (Előadás),* Imre Emma dokumentációja Szőke Annamária előadásáról. Elhangzott az ELTE Művészettörténet Tanszékén Beke László egyetemi szemináriuma keretében. in: Pauer. Fotó- és szövegdokumentáció. Összeállította: Szőke Annamária, Bp. 1985, 5.o.

Pauer Gyula is, Körösényi Tamáshoz hasonlóan tárgyalható akár a festő szobrászokról / festett szobrokról szóló fejezetben, hiszen díszítőszobrászként végezte a középiskolát, s – bár 1992-től a Szinyei Merse Társaság tagja, később elnöke - 1994-ben a Magyar Szobrász Társaság alapító tagja és alelnöke, mégis, ugyanúgy kap 1993-ban (festészeti) Munkácsy-díjat, mint 1999-ben Koszorús Szobrász Díjat. Az elsősorban, illetve kezdetben szobrász Pauert tehát már a hatvanas évektől foglalkoztatja az „álcázás", a figurák strukturálása, valamint az egy- és a többnézetűség problematikája.

A pszeudo szobor (1-4. kép) „tulajdonképpen két szoborról ad egyszerre képet. Ezt úgy éri el, hogy az egyszerű geometrikus formák felületére egy másik, kevésbé egyszerű plasztika képét vetítI A leképzés szórópisztollyal 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 anyagit és az anyagtalant"[126], - „a plasztika hiányá"-t és „a plasztika megléte" -t, vagyis redukált, „minimalista" formáját, valamint látványát az illuzionista, festett sík-képe, felülete révén. A pszeudo mindemellett a tárgy (és a szobrászat, és a művészet) „egzisztenciális manipuláltsága", ami felfogható úgy is, mint a háromdimenziós tárgy manipuláltsága a festett, síkban leképezett, optikailag érzékeltetett jellegénél fogva. Ily módon, a festészet által megvalósított, megfestett tér csak manipulációja a szobor valós terének. „A pszeudo önmagát leplezi le, mint hamis képet, vagy legalább is mint összetett, hamis látszatot is adó objektumot. *(...)* A pszeudo addig egzisztál, amíg a látszat igaz tényező, és viszont."[127]

Maga a technika a festészetével rokon eljárás: „egy meggyűrt papírlapra, vagy más módon manipulált (például: hajtogatott) puha, sík felületre Pauer szórópisztollyal festéket szór, ami által rögzíti a térbeli alakzat fény-árnyék viszonyait. A fényképezéssel és a fotogrammal is összefüggésbe hozott eljárás eredményeként az ismét kisimított hordozó felületen a háromdimenziós forma látszatképe megdöbbentő valósághűséggel idézi fel az eredeti térbeli formát annak köszönhetően, hogy lényegében absztrakt, nem ábrázoló alakzatokról van szó. Ezt az illuzionisztikus képet Pauer aztán újabb térformákra helyezte rá, ami által az alapjában véve festészeti eljárást a szobrászat összefüggésében használta fel."[128]

1970-72-től kezdve, a művészet hazug és látszat mivoltát hangsúlyozandó, olyan munkákat készített, amelyeknek kivitelezője, megvalósítója, befejezője valójában a néző tekintete és képzelete, természetesen a művész szándéka és sugallata alapján, hiszen „ha a művészet csak látszat, akkor nem létezik, csupán a képzeletben." Így látszólag helytől

---

[126] Az első pszeudo-kiállítás manifesztuma, Bp. 1970 október; id. a 2005-ben, a Műcsarnokban rendezett Pauer Gyula retrospektív kiállítás egy szórólapjáról, ami a manifesztum „reprintje".
[127] uo.
[128] Szőke Annamária: Kiállítás ismertető. Pauer retrospektív, Műcsarnok, Bp. 2005. 2.o.

független, valójában bárhol – vagyis a művész szándékának megfelelő helyen – megvalósuló, de igazán nem térigényes alkotások születhettek – akár számtalan helyen és megszámolhatatlan mennyiségben, az alkotó szándékától részben függően, részben függetlenül. Ezek a feliratos, és konceptuális munkák azonban már csak tangenciálisan és általános értelemben, csak távolról érintik a festészet és terének tárgykörét.

Festett objekteknek vagy installációknak is tekinthetők azok a háromdimenziós, valós tárgyak, amelyeknek árnyékát Pauer – a fényképezés analógiájára – megfestette/lefestette, vagyis rögzítette a síkban, vagy tárgyak, testek felületén.[129] (4-8. kép) „A vetett árnyék, akár a tárgyak által vetett árnyékról, akár a tárgyakra vetülő árnyékról legyen is szó, a kilencvenes években vált az egyik legfontosabb témájává."[130] „A valóság vagy néző elé táruló látvány leképezésének különböző módozatait *(...)* újabb és újabb művekben elemezte, rámutatva a valóság és a kép, a leképezett és a leképező viszonyának filozófiai vagy egzisztenciális összefüggéseire is."[131]

1996-tól „álcázott vásznak"-nak vagy „feszített vásznak"-nak nevezi festményeit. (9-16. kép) „A festmény elsősorban mint az illúzió maga jelenik meg, de fontos összetevője és hatóeleme e munkáknak a sokszor jelképes tartalmat is közvetítő szín, a felületi struktúra szépsége, valamint a grafikai, a festői és a plasztikai minőségek izgalmas összjátéka."[132]

Ezekről a pszeudofestményekről maga Pauer Gyula így ír az 1997-ben rendezett *Olaj/vászon* kiállítás katalógusában: „Két kiterjedésű, érzelemmentes fény-árnyékok, mozdulatlan, festékes vásznak. / Tökéletesen függetlenek, nem érintik meg az emberi lelket. Nincs elragadtatás, meglepetés van. Ezek az illuzionisztikus, poligravitációs pszeudoképek csak nagyon lassan változnak, vagy soha. Úgy hatnak, mintha megtörtént volna valami, vagy meg is történt – mással. Csupán mesterséges nyomok. 'Milyen szép az ég, eltűntek a felhők!' A festő sincs jelen, a fura történetből semmi, csak a kép látszik."[133]

---

[129] *Pohár és árnyéka,* 1999, üveg, pohár, talapzat: diófa, csiszolt üveglap, alatta fotó, 4 verzióban: 1 db Gombai Nagy Tibor tulajdona, 3 db: Pauer Gyula tulajdona, Szőke jegyzékszám: 442, repr.: Pauer. Pauer Gyula műveinek jegyzéke, Műcsarnok, Bp. 2005, 30. o.; *Mende széke napsütésben,* 1999, festett fa, vászon, 80x40x40 cm, Roisz László tulajdona, Szjsz: 443, repr. uo, 30.o.; *Hastöredék lombárnyékban I-II* 1999, műgyanta, akril, lakk, 37x23x13 cm és 25x27x5,5 cm, Pauer Gyula tulajdona, Szjsz: 447-448., repr.in: Pauer. I m., 30.o.; *Napozó ágy,* 1999, festett nyugágy, M: kb. 1 m, talapzat: festett vászon, 1x2 m, Kovács Lajos gyűjteménye, Bp. Szőke-jegyzékszám: 444., repr. in: Pauer. I m., 30.o.; Pauer Rauschenbergerrel: *Kerti székünk novemberben,* 2004, fa, vászon, akril, 120x70x85 cm, Pauer Gyula tulajdona, Szőke jegyzék-szám: 508, repr. in: Pauer. I m, 34.o.; *Terülj, terülj asztalkám,* 2002, asztal, festővászonnal bevont gipszkarton, akril, tányér, kanál, üvegpalack, üvegkorsó, 125x76 cm; M: 84 cm; palack M: 30 cm; Kortárs Művészeti Múzeum – Ludwig Múzeum Budapest, Szjsz: 472, repr. in: Pauer. I m., 32.o.

[130] Szőke Annamária: Kiállítás ismertető. Pauer retrospektív, Műcsarnok, Bp. 2005. 12.o.

[131] uo. 8.o.

[132] uo. 14.o.

[133] Pauer Gyula: *Megjegyzések az '56-os vásznak, a Szőke-jegyzékszám szerinti 456-472 című képekhez,* 1997, in: Olaj/vászon, Műcsarnok, Bp. 1997. 242.o.

Hencze Tamás (1-15. kép) „jellegzetes festménytípusa az 1960-as évek második felében egy négyzet-, helyesebben rombuszháló mentén elhelyezett szürke foltrendszer (szürke, fehér vagy sárga alapon), ahol a foltok – elmosódó széleik és pszeudo-árnyékhatásuk következtében – hol plasztikusan kidudorodni, hol betüremkedni látszanak. Azt hihetnénk, hogy ez a hatás az op arttal együtt született, holott a jelenség nem merül ki a dekoratív, felületi vibrációban, hanem a két dimenzió és a három dimenzió, a formátlanság és a forma (ezen belül a pozitív és a negatív forma), a fény és az árnyék, az üresség és a telítettség, a nem-festmény és a festmény közti titokzatos átmenet szemtanújává avat minket."[134] (1. kép)

Ugyancsak Beke László hívja fel a figyelmet a pszeudo-térhatással kapcsolatban a festészet és a fénykép (véletlen) találkozására a vásznon: „ami a fénykép negatívján vagy pozitívján a megvilágítás hatására elsötétedő ezüstsó folyamatos átmenete a fehérből a feketébe, az a festményen a fekete (vagy szürke) festékszemcse (pigment) ritkább vagy sűrűbb elhelyezkedése."[135] (2-4. kép)

Hencze – saját bevallása szerint (s eszerint rokonságot fedez fel Vasarelyvel) tudatosan – alkalmazza a mozgás illúzióját is. Moholy-Nagy hagyományait is magáénak szeretné tartani, „mert ő kilépett a táblakép síkjából a harmadik dimenzióba."[136], miközben (mármint Hencze) „a plasztikusan funkcionáló formák kialakítására"[137] törekszik. Moholy-Nagy László *Térmoduláció*-elméletének, valamint a fénnyel és árnyékkal készített, fekete-fehér fotogramjainak hatása és rokonsága valóban megmutatkozik Hencze művészetében.

A gumihenger segítségével „a hordozóra felvitt festékfolt határait annyira egyenletes átmenetekben tudja feloldani, hogy a néző szemében a görbült felület, a plaszticitás rendkívül erőteljes illúziója jön létre."[138] (2-4. kép)

Hegyi Lóránd a végtelen térhatás sávokra osztásában látja Hencze képeinek illuzionista térhatását: „A keretező sávokon belül feltáruló monokróm színmező a végtelen kiterjedésű kozmikus tér áthatolhatatlan mélységét sugallja. („Piramisos" képein) a 'piramis' formáját kísérő keskeny sávok itt egyfajta 'ablak' kereteként szolgálnak, melyen keresztül a határtalan, az emberi léptéket meghaladó értelmezhetetlen időbeli és térbeli végnélküliség képi metaforája tárul fel számunkra *(...),* a gesztuson belüli illuzionista térhatásokat" hozva létre. „Második lépésben a gesztus felületére – hengerrel – illuzionista térmélységet keltő tónusokat visz fel. A hófehér képtérben megjelenő, távolról artikulálatlannak, spontánnak tűnő, 'kvázi-

---

[134] Beke László: *Hencze Tamás a kortársak között,* in: Hencze Tamás – festmények/paintings 1963-1997, Műcsarnok, Bp. 1997. 5.o.
[135] uo. 5.o.
[136] Frank János: *Hencze Tamásnál,* Élet és Irodalom, 1969. április 12. Publ. uo. 8.o.
[137] uo.. 9.o.
[138] Keserü Katalin: *Hencze Tamás sorozatairól,* Ars Hungarica 1979/1.; Publ. uo. 11.o.

gesztus' térbeli mélységet sejtet, ezáltal megnyitja, átszakítja a síkot, s az elsődleges formától független másodlagos jelentést közvetítI A látszatra egyetlen lendületből húzott gesztus lefékezi önmaga lendületét: az illuzionista térhatás leleplezi, hogy itt nem spontán gesztusról van szó. *(...)* Az eredetileg egysíkú *(...)* gesztus itt egy olyan 'rés' a képfelületen, melyen keresztül *(...)* a végtelen tér illúziója tárul elénk." Ezen kívül „a végtelenül finom tónusátmenetek" is „mélységet sugallóvá teszik a formát."[139] (5-10. kép)

Hajdu István Hencze festményeit egyrészt egy nagy és folyamatos sorozat részeinek, fázisképeinek tekinti (főként a nyolcvanas évekig), másrészt – a gumihenger technikájának köszönhetően – a mozgófilmhez, sőt, a strukturalista filmhez hasonlítja azokat. „Az idő-mozgás-tér nyugodt, univerzalista hármassága nyilatkozik meg Henczének a késő hetvenes években készített művein is, melyeken azzal, hogy struktúradarabokat metsz ki és nyitott rendszert ábrázol – eljárásával egyúttal a rész-egész kapcsolatát is érinti –, a kép síkján lezajló folyamat teret kap, pontosabban kiléphet a térbe, átterjedhet a vászon határain, s kissé patetikusan fogalmazva, egy új 'rendszer' formájában, keretei között érintkezhet az élő realitással."[140] (1, 3-4. kép)

A véges és a végtelen, pontosabban a végtelenségig folytatható és ismételhető szakaszok ellentétéből adódó feszültségre épül Hencze legtöbb képe. „A képek ilyenfajta feszültségének *(...)* forrása a háttér 'plaszticitásából' ered. Hencze a logikus és racionális formai rendszert némileg fellazítja az alap 'domborításával', pontosabban és szigorúbban fogalmazva dimenzióváltást provokál; egy alapvetően festői gesztussal a térbe helyezi képeinek 'cselekményét'. A szándék önmagában véve egyáltalán nem jelent újdonságot hiszen a festészetnek, különösen a reneszánsz óta, egyik alapvető formai célja volt és maradt a tér és a síkon való ábrázolás közti ellentmondás feloldása vagy legalábbis a törekvés a feloldásra: a tér illúziójának megteremtése. A 20. századi illuzionista formálási mód alapjában véve nem tér el a reneszánszban kikísérletezettektől, legfeljebb áttételesebben alkalmazza és bonyolultabb viszonyrendszerekbe ágyazza a két térábrázoló elvet – a vonalperspektívát és színperspektívát *(...)*. Hencze a levegőperspektíva absztrahálásával jut el sajátos világához, s ez adja munkáinak jellemző, sűrű atmoszféráját."[141]

Hajdu alapjában véve – amint a fentiek is ezt igazolják, – a reneszánsz perspektíva folyamatos következményének tekinti az 1970-től napjainkig követhető, a sík és a tér között fellelhető és egyre erőteljesebben és összetettebben fokozódó, dinamikus festészeti-leképezési problémát. Ez arra enged következtetni, hogy a tér leképezésének és illúziójának tekintetében

[139] Hegyi Lóránd: *Hencze Tamás művészetéről* (kat. előszó), Ernst Múzeum, Bp. 1987. Publ. uo. 20-21.o.
[140] Hajdu István, in: Hajdu István: Hencze Tamás, Kogart, PolgArt, Bp. 2004. 87-94.o.
[141] Hajdu, uo. 100-101.o.

(Hajdu) nem tesz lényeges különbséget klasszikus, vagyis figurális és absztrakt térszerkezet között.

Hencze „atmoszféra-képei”-nek előzményeiként Hajdu az orosz konstruktivistákat; Malevics görbült felületeit, Ivan Kljun és Rodcsenko „sugárzó, plasztikusnak látszó, irizáló-opálos körei”-t; az ötvenes évek „’post-painterly abstraction’ színmező festőinek vagy a német Rupprecht Geiger” műveit és az „ugyancsak német Otto Piene jegesen fénylő, kvázi kinetikus” munkáit említi – Yves Klein neve mellett.[142]

„Végül is a levegőperspektíva transzformálása válik Hencze lírai, kissé misztikus vágyának adekvát kifejezési eszközévé, mellyel a horizont elérésére vagy legalábbis képi birtoklására tör. Ugyanakkor ez a formává vált tér sok esetben *(...)* kifejezetten ’henger alakú’, s olyannyira az, hogy nyugodtan gondolhatjuk: a forma nem más, mint az eszköz, a gumihenger hivalkodó önmanifesztuma. Hencze ’henger alakú’ terei, vagyis az ezekkel felépített képeinek ’valóság íze’ igen erős, így illuzionizmusuk révén sok hasonlóságot mutatnak Pauer Gyula pszeudó műveivel is.”[143] (Pauer, 9-10. kép)

Barabás Márton (1-9. kép) háromdimenzós, festett tárgyegyütteseit – melyek gyakorlatilag festett szobrok és domborművek – teszi a kilencvenes évektől kezdve képei főszereplőivé: „Mostanság megkísérlem a tárgyegyütteseket síkban megjelenítenI A szobrok a képeim szereplőI Körülöttük és gyakran általuk gyarapszik az illúzió, a kitalált képi mélység, az elképzelt tér. Élmény számomra a képépítés önkénye. Egymás mellé sodródnak különféle dolgok, valahogy egyforma távolságban, átírtságban a való világ tárgyai tárgyaitól. És egymás mellé kerülnek arányok, irányok, akár egy absztrakt képen. Csodálkozva nézem, hogy ugyanabból az anyagból egyszer zengő együtthangzás, említésreméltó diszharmónia, máskor ügyetlenségében is érdektelen tehetetlenség születik.”[144] (1. kép)

F. Farkas Tamás „eredeti szándéka az volt, hogy az alkotóelemek logikus módon történő összekapcsolásával folytonos ’lehetetlen alakzatokat’ hozzon létre. A ’lehetetlen’ kifejezés arra vonatkozik, hogy ezeknek az alakzatoknak nagy részét lehetetlen három dimenzióban megalkotnI Háromnál több dimenziós terekben azonban – bizonyos szellemi műveletekkel – ezek vizualizálhatók.

Ezeknek a rendkívül komplex struktúráknak a szokatlan megjelenése egyrészt a síknak és a sík kvázi-térhatású formáinak nyilvánvaló konfliktusából, másrészt különböző nézőpontok egyesítéséből adódik.

---

[142] Hajdu, uo. 102.o.
[143] Hajdu István, in: Hajdu István: Hencze Tamás, Kogart, PolgArt, Bp. 2004. 103. o.
[144] Barabás Márton, in: Barabás Márton munkái 1990-1994, Dovin Galéria, Bp. 1994

(…) Farkas Tamás bár ugyanabban az országban született, mint Victor Vasarely, (…) megpróbált más utat találni, és tudatosan tartózkodott műveiben a látványszerű megjelenítéstől."[145]

Szikora Tamás (1-19. kép) művészetével kapcsolatban a doboz fogalma – mint motívum és téralkotó szerkezeti elem – jut eszünkbe. A doboz – (részletesebben a befejező fejezetben kerül kifejtésre) - egyszerre tartalmazza a síkot és a teret; kívülről szemlélve tároló, titkot rejtő, zárt forma vagy motívum, belülről tekintve teret keretező, tartalmazó, teremtő struktúra; optikailag a kukucskáló dobozok, s a fényképezéshez szükséges camera obscura építménye; s a perspektívaszerkesztésben és az axonometrikus ábrázolásban egyaránt alapja a leképezésnek. Ahogyan Paul Diel a képzelet, az illuzórikus felmagasztalását látja benne[146], úgy Szikoránál különböző helyzetekben (perspektivikusan, axonometrikusan, plasztikusan, virtuálisan és árnyékolva) a szemet, a nézőt zavarba ejtő illúzió egyik legfőbb megtestesítője, eleme, képe, szimbóluma és létrehozója – az árnyék mellett, az árnyékkal együtt.

Szikora Tamás eredetileg az építészkarra jelentkezett, s talán ennek is köszönhető a térbeliség és a térillúzió létrehozása, megkonstruálása festményein, grafikáin, fotókon, objekteken, plasztikus reliefeken és installációkon egyaránt. „Főleg az anyagfelületek megmunkálása foglalkoztatott, (…) a falba lapított emberi testek lenyomataI Nem a figura érdekelt, hanem a vásznon megjelenő anyagszerűség kibontakoztatása" – állítja. „Ebben az időszakban egyre jobban kezdtek foglalkoztatni a régi rajzok, metszetek, ládák, dobozok, a fa anyagának természete."[147]

Mivel Szikora dobozképei kezdetben grafikák, ceruzarajzok voltak, ez erőteljesen arra enged következtetni, hogy a dobozoknak elsősorban a síkra vetítettsége foglalkoztatta, míg „végül is egy építmény keletkezett a lapon." S bár a művész szerint képeinek szerkezetes megformáltságában nincs jelentősége korábbi műszaki tanulmányainak, elismeri, hogy korábban sokat tanulmányozta a régi Művészet „Vajda Lajos-számát, amely az imaginárius térrel, az ellenperspektívával foglalkozott", s „ennek nyomán" helyezte el „a dobozokat ebbe az imaginárius térbe. A fordított perspektíva, a széttartó dobozívek, a régi ikonok, a régi metszetek hatására alakultak kI "[148] Mindez ismételten az alkotásoknak a síkból a tér felé

---

[145] F. Farkas Tamás és Érdi Péter: *'Lehetetlen' formák, kísérleti grafikák és elméleti asszociációk.* In: Peter Weibel, op. cit. 1996, 401.o.
[146] lsd: "scatola" címszó, in: Jean Chevalier, Alain Gheerbrant: *Dizionario dei Simboli,* Rizzoli, Milano, 1993, 338.o.
[147] Sinkovits Péter (Beszélgetés Szikora Tamás festőművésszel): *A megzavart árnyék,* in: Új Művészet, 2001.október, XII/10., 14-17.o.
[148] uo., 14-17.o.

irányuló – tehát a reliefek kategóriájába sorolható – jellegét hangsúlyozza a szemet megtévesztő, virtuális módon.

A szem becsapása című munka a látszat-tér valóságossá tételével foglalkozik: „Arra gondoltam, miért ne határozhatná meg a perspektíva törvénye a kép formáját. Lehet vízszintes perspektíva, a kép felső szintjébe futó és tölcsérszerűen lefele futó perspektíva. Az ilyen típusú képen a térbe mozdítok egy fiókot, amelynek reliefszerű, axonometrikus hatása okozza a feszültséget. *(...)* A doboz árnyékát súlyos, mély színekkel" festette meg, szembeállítva a valóságos fényviszonyokkal. „A képsík *(...)* ferdén fut, s a térbe kiemelkedő fiókok a képsíkkal ellentétes mozgást folytatnak, tehát a két ellentétes irányú sík reliefszerűen, csak kicsit emelkedik ki a térből, ugyanakkor a sötét árnyék mély térérzetet kelt"[149] – vallja, nem tagadva, hogy az intarziás bútorok perspektivikus, térbeli hatású faberakásai is hatással voltak rá. (1-4. kép)

Az árnyék általában véve az, ami a síkleképezés során - szintén sík elemekből építkezve - a harmadik dimenziót, vagyis a teret a fény segítségével létrehozza, érzékelteti; a képen a teret kialakítja, láttatja, kirajzolja. Az amerikai indiánok több törzse is azonos szót használ az árnyék, a lélek és a kép kifejezésére. A görög mitológia óta sok ősi nép is úgy tartja, hogy akinek nincs árnyéka, az nincs is, hisz nincsen alakja, nincs léte.[150] Ily módon, a jelen tanulmány (leképezés, vetület) szempontjából érdekes az árnyék, mint "kép"; "megtestesítő", teret formáló, azt létrehozó, a képet, tárgyat ily módon életre keltő sajátossága.

„Emellett, ha különböző arányban, de mindig megmarad a festészeti illuzionizmus különböző megjelenési formáihoz való kötődés is *(...)*, a talált tárgy téri kapcsolatokból kibontakoztatott viszonyainak előtérbe állításával, a klasszikus és avantgárd hagyományok egész tárházát hívja elő, elindítva a reneszánsz perspektíva, a barokk illuzionizmus és a konstruktivista hagyomány újragondolását, szubjektív átformálását."[151] A nem szabályosan alkalmazott perspektíva és árnyékvetés sokkal inkább axonometrikus alkalmazása; vagyis, hogy „a távolodó vonalak nem tartanak össze, gyakran párhuzamosak", „bizonytalanságot keltenek; oldják a rend komor súlyosságát, de nem bontják szét teljesen. A rend jelen van, de a szemünk előtt válik bizonytalanná. (3-7. kép)

Szikora kezdettől tudatosan alkalmazta az álperspektivikus megoldásokat. A látszatvalóság kialakításában nagy szerepet játszanak az erőteljes, éles szögben vetett árnyékok. *(...)* A dobozok nyitott felső részén a fény-árnyék hatások kvázigeometriája tovább

[149] uo., 14-17.o.
[150] lsd: "ombra" címszó, in: Chevalier-Gheerbrant, op. cit. 1993, 154-155.o.
[151] Gellér, op. cit. 2001. 23-24.o.

bonyolítja a teret, az egyes formák által vetett árnyékok egymáshoz való viszonyát, látszat-egységét."[152]

Szikora „különböző szinteket fest a térbe: a néző felé illuzionisztikusan kinyíló fiókokat, tetőszerűen ívelt, szemből vagy alulnézetből ábrázolt hasábformákat. Úgy tűnik, magukkal a tárgyakkal fest, mintha ráragasztotta volna őket a síkra, melyből később reliefszerűen ki is lépnek a tömör fióktestek" (*Hasított tér,* 1987). „A *Nagybányai doboz* (1987) *(...)* kompozíciós vonalai nyugtalanító módon, hol összetartó, hol széttartó perspektívájúak. "[153] (1-7. kép)

1993-ban kezdi érvényesíteni művein az olasz reneszánsz intarziaművészet hatása. Ahogyan az intarzia műfaja a reneszánsz perspektíva játékosságának és bravúrjainak egyik leggazdagabb megnyilvánulásait nyújtotta, úgy talál rá Szikora, mint a tér és a sík közti illúziókeltés kiváló alkalmazási módjára.

[152] uo. 24.o.
[153] uo. 24-25.o.

3. AZ ABSZTRAKT/GEOMETRIKUS KÉPEK TÉRMÉLYSÉGE

3.1. A négyzetháló

(Molnár Vera, Maurer Dóra, Gáyor Tibor, Kovács Attila, Wolsky András, Rákóczy Gizella, Mengyán András, Fajó János, Matzon Ákos, Haász Katalin, Bak Imre, Saxon-Szász János és MADI)

Alapjában véve a legkézenfekvőbb, eddig legjobban bevált leképezési rendszer a négyzetrácsos, azaz a vízszintes és függőleges tengely mentén szerveződő kép-tér, főként ha figyelembe vesszük azt is, hogy a képek bevett formája a négyszög; a téglalap vagy a négyzet. Sőt, a centrális perspektíva megszerkesztési módjának is elengedhetetlen feltétele a négyzethálós leképezési mód. Ebbe a kategóriába sorolható gyakorlatilag minden geometrikus-absztrakt képtípus, és valójában igen sok átfedés található a továbbiakban részletezett fejezetekben is, amelyek így a négyzethálós rendszeren belül - vagy annak alfajaiként – értelmezendők.

Mivel az 1990-es években már az absztrakt művészet „hagyományos értelemben vett" (konstruktivista) korszakán is túl vagyunk; az absztrakt fogalmát ki kell egészítenünk – a vizsgált képeket tekintve – leginkább egy olyan jelzővel, mint a „geometrikus".

Rosalind Krauss több tanulmányában[154] hangsúlyozza, hogy a rácsszerkezet, mint struktúra, a XX. század modernizmusának, a modern művészet autonómiájának emblematikus kifejezője. A rácsszerkezet által „a természetnek hátat fordító" XX. századi művészet „ellaposított, geometrizált, szabályozott, antinaturális, antimimetikus, antireális".

A reneszánsz típusú festmény perspektíva-szerkesztést segítő négyzethálójával szemben a XX. századi rács nem a mögötte lévő teret (tájképet, épületet, városképet, szobabelsőt vagy embercsoportot) vetíti a kép (festmény) síkjára; hanem maga a felület válik képpé, festménnyé; így a kép fizikai és esztétikai megjelenése és jelentése egybeesik, egyidejűleg létezik, ugyanazon a helyen: a kép síkján. Egyszóval, a sík valamiképp „mindig" tartalmazza (vagy elrejti, magában hordozza, megnyitja, láthatóvá teszi) – mint lehetőséget - a teret.

A Párizsban élő **Molnár Vera** (1-3. kép) a számítógép felhasználásával kutatja a képi rácsszerkezeteken véghezvitt matematikai-geometrikus beavatkozások – eltolás, elforgatás, tükrözés, transzparencia stb. – során bekövetkezett, folyamatos változásokat. „Ha folytatjuk

[154] Első sorban: *Grids* c. fejezet, in: The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths, 1985-ben írt, először 1986-ban kiadott, s az általam használt hatodik, 1989-ben megjelent kiadás alapján, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London.

ezeket a kísérleteket, akkor időnként megszületik az a különös vizuális jelenség, amely azt a bizonyos 'művészetnek' nevezett intenzív örömöt okozza. Egyszerű formákat használok, mivel ezek lehetővé teszik számomra, hogy lépésről lépésre ellenőrizzem a képszerkezet keletkezését és közben megpróbálhatom pontosan meghatározni azt a pillanatot, amelyben a 'művészet evidenciája' láthatóvá válik. Ezen szisztematikus kutatás kivitelezéséhez számítógépet használok."[155] (1. kép)

Molnár Vera a matematikailag és geometriailag szabályosnak (pl. szimmetrikusnak) mondható, egyszerű formákból felépülő szerkezeteket valamilyen utasítás, rendszer vagy szabály alapján lépésről lépésre változtatja, s ezt a változást akkurátusan nyomon követi, hogy az ily módon, virtuális értelemben létrejött mozgás (elmozdulás) folyamatán keresztül tetten érje a művészit, a művészetet okozó tényezőt vagy pillanatot; a szabályoson keresztül a szabálytalant; a rendből kiindulva a rendetlennek látszót stb.

Az absztrakt művészetet alkotó egyszerű, alapvető geometrikus formákon kereszül keresi a kompozíciót létrehozó, biztosító, összetartó erőket, tulajdonságokat, kezdve a szimmetriától, az egyensúlyon-ellensúlyon, a kontraposzton át a véletlenszerűig, az esetlegesig, az aleatorikáig, a komponálatlanig. Csaknem tudományos vizsgálatának kiindulópontja a vonal, a vonalvezetés, a folytonosság, a formációk a szabályostól a szabálytalanig és fordítva, a szabálytalantól a szabályosig. (1-3. kép)

Egyik, falra helyezett installációja 5x5 db, azonos méretű, fekete négyzeteknek egy nagy négyzetté illesztésével készült oly módon, hogy az 5x5-ös négyzetháló függőleges és vízszintes egyeneseit a 25 db négyzet oldalai szolgáltatják, pontosabban, szolgáltatnák, ha a négyzetek mindegyike nem lenne – egymáshoz képest – elmozdítva. A négyzethálós koordinátarendszer egyeneseinek látszólagos egyenetlensége, töredezettsége, valamint a közeikbe zárt négyzetek „renitenciája" ily módon egyszerre kelti a mozgás, rezgés, „ficánkolás" vagy véletlenszerű „izgés-mozgás" benyomását, valamint a fal síkjától való eltérés – kitüremkedés, kipúposodás, eltartás, részleges elválás domborzati hatását.[156]

A *Quatre quarts*[157] négy, egymás mellé illesztett fehér négyzet alapon 4-4, többé-kevésbé álló (dülöngélő, tehát ferde) téglalapok (de-)kompozíciójának sorozata. A térhatás itt is kettős: A látszólag – vagy tényleg – esetleges, véletlenszerűen (de-)komponált négy kép egymásutánja egy időbeli mozgás – látszólag vagy tényleg – rendszertelen folyamatát

---

[155] Molnár Vera, 1983, In: *Vera Molnár*. Galerie St. Johann, Saarbrücken, 1990. Id. in: Peter Weibel: A művészeten túl. Kortárs Művészeti Múzeum-Ludwig Múzeum Budapest, Soros Alapítvány C3 Kulturális és Kommunikációs Központ, Bp. 1996. 196.o.

[156] *Déchirement*, 1994, installáció, 25 db négyzet, 240x240 cm. Repr. in: Vera Molnar, März galerien, Mannheim-Ladenburg, 1994-1995.

[157] *Quatre quarts,* 1993, akril, lenvászon, 4 db 100x100 cm. Repr. uo.

sugallja; míg a transzparens felületekkel jelzett egymásra csúszásuk térbeli síkok rétegeire enged következtetnI

Művészetének előzményeit a francia kritika is a magyar konstruktivistákig vezeti vissza, nevezetesen a Kassák, Moholy-Nagy, Csáky, Beöthy, Bortnyik, Vasarely, valamint Kepes György nevét említve.[158]

Maurer Dóra (1-17. kép) legtöbb művének, képeinek és szériájának alapja egyértelműen a raszter, a négyzetháló, amiből különböző műveleteken keresztül - eltolással, torzítással, vetítéssel, elhajlítással, nagyítással, kivágással stb. – hozza létre alkotásait. *„A kvázikép szerencsés kifejezése annak, hogy ezek a festett műalkotások nem igazán képek (nem 'leképezései' vagy 'ábrázolásai' valaminek),* (…) *az egymáson elcsúsztatott raszterekből* kinagyítás, 'szétvetítések', anamorfózisok, 'lágy sarkok', 1986-tól a képvetületekből a 'fehér', az 'üres' mezők kivágása s ezáltal valódi, átlátható térrácsok kialakítása, a rács-konstelláció szabálytalan idomokra való széttördelése, 1992-től 'lebegő kváziképek' stb."[159] (1-17. kép)

Munkamódszerei közt megemlíthetjük az eltolódásokat, az általa vizsgált tárgykörökön belül a mágikus négyzet vizsgálását is, valamint a színperspektíva térhatásának figyelembe vételét. „A színek transzparens kezelése érzékelteti a térbeli viszonyokat, melyhez a színkezelés additív elvét alkalmazza. (*Szférikus pikkelyek*) (…) A fokozatosan sűrűsödő átfedési felületek a torlódás centruma felé közeledve egyre világosabb tónusértéket, azaz egyre több fényt hordoznak (*Overlappings 7,* 2001)."[160] „A kiindulás és a színtér egy 5:4 arányú, derékszögben lehatárolt terület, amelyet függőlegesen és vízszintesen vonalháló oszt 10x10 egységre. Ezen a területen két vele egybevágó sík réteg fekszik. Az alsó réteget meleg, a felső réteget hideg színű átlós vonalak jelzik. Mindkét színes réteg további négy egyenlő mezőre tagolódik, ezek a szabály alapján történő odébbtolás elemeI A mezők sorban, egymás után egyet lépnek balról jobbra haladva a hálózat egységei szerint. A hideg színek átlós, a meleg színek vízszintes-függőleges mozgatásával bonyolult takarási helyzetek jönnek létre."[161]

A kváziképek eredményei, tehát kvázi- („csak"-) leképezései, ábrázolásai, vetületei valami másnak. Az ilyen típusú képek egymáson elcsúsztatott raszterek kinagyított részei,

---

[158] Vincent Baby: *Cette ligne que d'avance l'oeil, avec l'intelligence, a reconnue…* In: Vera Molnar. Extrait de 100000 milliards de lignes, Le Crédac – Centre d'Art Contemporain d'Ivry-sur-Seine, 1999, 11.o.

[159] Beke László: *Tárgyilagos gyengédség*, in: Dóra Maurer: Arbeiten/Munkák/Works 1970-1993, (Dieter Ronte – Beke László), Present Time Foundation, Budapest, 1994. 95.o.

[160] Kaszás Gábor: *Egy művészpár. Maurer Dóra – Gáyor Tibor. Két életpálya vázlata,* in: Gáyor / Maurer – Párhuzamos életművek / Parallele Lebenswerke / Parallel oeuvres, Városi Művészeti Múzeum, Győr, é.n. (2002), 100.o.

[161] M.D.-t idézi Beke László (*Konkrét művészet és kváziképek*) in: M.D. Arbeiten /Munkák /Works 1990-1997, Kort. M. Múz. Ludwig M. Bp, Josef Albers M Quadrat, Bottrop, Bp. 1998

„szétvetített”, elhajlított, megnyújtott anamorfózisaI Az anamorfózis szabálya bizonyos esetekben egy már kész kép kis részleteinek megtízszerezése, ami bizonyos értelemben azonos tekintetünknek a képsíkhoz való közeledésével. Ily módon képről képre 1:10-szeres közelítéssel hatolunk bele egyre „mélyebben” a struktúrába, amelynek mintája szükségszerűen változik és a színei fogynak.[162] Ezeket a képeket szerzőjük *handmade fraktálképeknek* nevezI A nagyítás, azaz mennyiségileg többszörözés; valamint ennek fordítottja; a kicsinyítés – mint mennyiségi osztás – egyidejűleg egyenes és fordított arányosság leképezéseként, vetületeként is megjelenhet, hiszen csak egy-egy (pl. 1:10) részlet tízszeresére (10x1) történő nagyításáról van szó; vagyis, amit Maurer egy képen eloszt tízzel = tizedrészeire bont; annak egy darabját szorozza meg azután tízzel, vagyis nagyítja tízszeresére, mindez egy sík koordinátarendszerben történik. A képek ezzel egyidejűleg, rész-egész viszonylatában pedig fraktálok szerint értelmezhetőek. (1-7. kép)

A „struktúrába egyre mélyebben történő behatolás” Maurer Dóránál elsősorban színes párhuzamosok és diagonálisok mentén szerveződő négyzethálós síkok egymásra helyezéséből adódik. Ezek térbelisége a fraktálképek esetében egymással párhuzamos síkok sűrű vagy ritka szövetéből, fedésbe kerüléséből rétegződik, tevődik egymásra. Az alapvetően négyzethálós szerkezetű „rendszerábrák” (későbbiekben kvázi-képek) a hetvenes évek második felétől egyre inkább kitörnek saját rendszerükből, saját kereteik közül, s engedelmeskednek egy külső hatásnak. „A kvázi-kép a rá ható tényezők befolyására módosul: magában egyesíti saját változó jellemzőit és a környezet jelenségeire adott különböző válaszait is.”[163] „A mű létrejöttének szigorú játékszabályai ezzel viszonylagossá váltak, Maurer annak szinte minden paraméterét kísérletei tárgyává tette. A korábbi alkotásaival, rendszerével szemben tanúsított kritikai, reflexív álláspont a kötött rendszer általános érvényének feladását, abszolút státusának tagadását jelentette.”[164]

Maurer Dóra erőteljes távlati hatásokat vagy épp erőteljes rövidülést keltő „modellváltozatainak külön érdekessége, hogy ’képek a képben’, vagyis térbeli helyzetűek, a falfelület és a padló síkja is jelezve van rajtuk.”[165] A kilencvenes években kváziképei függetlenné válnak a falsíktól (*Lecsúszott Quasi-kép; Ledőlt Quasi-kép alapformával,* 1986/91), ezáltal már nem csak virtuálisan, hanem valóságosan is kilépnek a harmadik dimenzióba. „A térfestmény látványához kapcsolódó következtetésekből származik a képfelület megváltoztatása is, az eredeti sík alapfelülettől eltérő térformákra történő projekció,

[162] M.D. uo., 34.o.
[163] Kaszás, I m., 102.o.
[164] uo., 99.o.
[165] Beke László: *Konkrét művészet és kváziképek* in: M.D. Arbeiten / Munkák / Works 1990-1997, Kort. M. Múz. Ludwig M. Bp, Josef Albers M Quadrat, Bottrop, Bp. 1998

mely újszerű formaelemek megjelenéséhez vezetett. A felület töredezettségeit, a domború vagy hajlított alapsík nyújtotta lehetőségeket több sorozatában használta kI *(...)* A rendszer fellazítását szabálytalan hullámfelületre vetítve is kipróbálta, s az így létrehozott, torzult rendszerábrát sík táblán rögzítette (*Puha sarok 3*, 1989/97). Elkészültek a rendszerábrák egy nézetre komponált, perspektivikus képei (*Falnyitás*, 1993), sőt, maguk az anamorfikus kvázi-képek perspektivikus, 'döntött síkú' (*Görbült sík, szárnyas,* 1996) és átfordult (*Quod libet 39*, 1999) adaptációi is. Újabb munkáin a projektált rendszerábra gömbfelületre történő alkalmazásáig jut el."[166] (1-7. kép)

Maurer Dóra munkásságát összevetve művész- és élete párjáéval, **Gáyor Tibor**éval (1-9. kép), megállapítható, hogy ez utóbbi – eltávolodva „a véges számú elemtípusból tektonikus térbeli szerkezeteket konstruáló építészettől"[167] – sokkal szorosabban ragaszkodik alkotásainak négyzetes, merőleges egyenesek, azaz négyzethálós koordináták mentén konstruált, csúsztatott, hajtogatott síkjához, - a hajlítás által a vászon átfordul, egy pillanatra kilép a síkból, majd visszatér, - valamint az erősen redukált két ellentétes szín jelzés értékű használatához; ezzel együtt az alapvetően geometrikus-mértani szerkesztési módhoz (1-2. kép). Ezzel szemben (vagy inkább párhuzamosan) Maurer nem csak optikailag, hanem több esetben gyakorlatilag is megtöri, deformálja, elhajlítja, deklinálja, elcsúsztatja a kép terét formáló, alkotó, gazdag színskálájú síkokat, sávokat. S míg Maurer Dóra – (a festő-szak mellett) képgrafikusi végzettségével - a síkhoz erősen kötött grafika műfaját lépte túl későbbi művészetében – teljes mértékben átrendezve, újraalkotva, másképp látva és kitágítva a művészeti teret, addig a tervezőépítész Gáyor a háromdimenziós architektúrák építészeti műfajáról „mond le" a kötöttebb formanyelvű képi szerkezetekért, egészen odáig, hogy „a képsík fikcióját dekonstruálja néhány egyszerű műveletből álló algoritmus alapján."[168]

Az 1980-as évek közepére már mindkét művész alkotótevékenységének és gondolkodásmódjának középpontjába került a mű szerkezetének struktúrájának, működési alapelveinek, rendszerének képi, vizuális feltárása, analízise; fel- és lefedése (sic!) egyaránt. A Maurer-Gáyor művészpáros közös kiállításával kapcsolatban Wessely Anna megállapítja, hogy „végül is olyan 'képek' lógtak a falon, amelyek egyike sem kép, hanem vagy síkba hajtogatott szobor vagy a síkon hagyott nyom, a síkon felfogott vetület."[169] Az alkotópáros közös kiállításának a Győri Városi Művészeti Múzeumban otthont adó N. Mészáros Júlia a szimmetria felől közelíti meg a két – párhuzamos – életművet. Míg Maurer munkamódszerét

[166] Kaszás, I m., 100.o.
[167] Wessely Anna: *Két művész egy háztartásban,* in: Gáyor / Maurer – Párhuzamos életművek / Parallele Lebenswerke / Parallel oeuvres, Városi Művészeti Múzeum, Győr, é.n. (2002), 42.o.
[168] uo., 42.o.
[169] uo., 44.o.

nyitottnak; addig Gáyorét „zárt szimmetriájúnak” tartja, „csak míg például Maurer Dóra quasi-tereket leíró képeinél az alkotói rendszer topográfiai szerkezetének megfeleltethető új szerkesztési művelet virtuális szimmetria-transzformációként (lásd háromdimenziós koordinátarendszer segítségével pontosan leírható terek, amely terek szerkezeti elemeinek kapcsolódási pontjai térben meghatározhatóak), Gáyor Tibor ugyanazon időben készült műveinél az alkotómódszer funkcionális szimmetria-tanszformációként fogható fel (formáinak szerkezete elsősorban absztrakt térben értelmezhető, és a szerkesztési művelet azonos azzal a folyamattal, amelyben a szimmetrikus rendszer – leggyakrabban négyzetforma, illetve annak szabályos egységével történő körülírása – ténylegesen létrejön).”[170]

Gáyor Tibor (1-9. kép) legtöbb munkája négyzetes (4/4 osztású) alkotás (1-7. kép). Legismertebb - sorozatszerű - képeinek csaknem mindegyike középpont köré szerveződik, csavarodik. A csavarodást, „a középpont köré tekeredést” időbeli folyamatként szemlélhetjük, amennyiben a négyzetes alkotásokat egymás mellett, után, egyfajta sorozat, szekvencia részeiként fogjuk fel, ily módon a harmadik dimenzión túlmenően beszélhetünk a negyedik dimenzió, az időbeliség és a mozgás szerepéről is Gáyor művészetében. „Attól a pillanattól kezdve, hogy a képsíkot egy háromdimenziós tárgy – átjárható, megtörhető, térbe fordítható – valóságos vagy virtuális oldalaként fogta fel, kialakított egy számára értelmes és szabad mozgást engedő világot…”[171]

A munkák mindegyikének látszólagos végeredménye síkbeli; dinamikájukat a felület valóságos (vö. *Amphigrammák*) kihajtogatásából adódó verso- és recto-oldalak sötét és világos fény-árnyék hatása kelti, és teszi térhatásúvá. „Vásznai hol geometrikus történetek narratív elbeszéléseihez szolgálnak eszközül, hol az axonometrikus szerkesztés és a perspektivikus látványképzés tudatos összemosásával, az illúzió és az egzakt szerkesztettség egymásba transzformálásával kelt zavart az általa már historikus módon szemlélt expanzív, modernista percepcióelméletben.”[172]

Bár a hetvenes években nem pusztán térhatású, hanem a gyakorlatban is a térbe nyíló (hajtott) sík alapú műveket hozott létre (*Amphigrammák*), mégis elmondható, hogy a későbbiek során leginkább a fekete-fehér; a sötét-világos ellentéte képviseli a síkban a teret. Ez jellemző már az előbb említett *Amphigrammák* utóéletére is, melyekről - Maurer Dóra *Zsilipek* című (1980) sorozatához hasonlóan – a fény síkrajzolatait, vagyis fotogramokat

[170] N. Mészáros Júlia: *Párhuzam és szimmetria,* in: Gáyor-Maurer, op. cit. é.n. (2002),
[171] Wessely Anna: *Két művész egy háztartásban,* in: Gáyor-Maurer, op. cit., 42-43.o.
[172] Kaszás Gábor, in: Concrete Art – in 6 Countries of Central Europe from 1945 to These Days / Konkrét művészet Közép-Európa 6 országában 1945-től napjainkig, Városi Művészeti Múzeum, Győr, 2000.

készített, pontosabban „fotón rögzítette a térbe nyíló, fokozatosan kiemelkedő kartonfelületek alá beszűrődő fény nyomait, melyen az *Amphigramma* inverze, negatív képe (*Q 4/4 D 1*, átvilágítva, 1979) jelenik meg."[173]

Az építész végzettségű Gáyor a 70-es évek elejétől kezdve űzi módszeres felépítésű, logikai és matematikai készséget igénylő, szabályok és törvényszerűségek mentén szerveződő munkasorozatait. Képeinek sora önmagán belül rendezhető és tagolható, teret teremtő „tömegek és mennyiségek". Logikai gondolkodása alapján a négyzetre, mint egységnyi elemi formára redukálja alkotásait. Az alapforma bonyolításával tudatosan vállalja az egyoldalúság, saját szavával az „egysíkúság" vádját.[174] Az alapforma osztásával, hajtásával a sík teret hódít, áthatol önmagán, a négyzet kilép a síkból; síkban és térben is terjeszkedik; optikailag megteremti maga körül a teret. „Gáyor új szabad tereket hoz létre, de ezek nem épített architektúrák (…); ezek szellemi, matematikailag szerkesztett szabad zónák".[175] (5-6. kép)

Gáyor Tibor a négyzetet mint alapformát mindig (újra meg újra) más és más irányból közelíti meg. A vágásokból, hajtogatásokból, osztásokból adódó variációk együttese differenciálja a négyzethálós rendszerben megtervezett, sorozatként szemlélendő négyzeteket, és ebből adódik, hogy a kronologikusan, egymás után értelmezett, osztott négyzetek pozíciója adott jelentéssel bír, így a forgatás bizonyos állapotának, fokának feleltethető meg. Itt jegyzendő meg, hogy az említett szempontból Gáyor munkamódszere talán leginkább Mengyán András, vagy Rákóczy Gizella munkamódszerével állítható párhuzamba; szemben pl. Wolsky András módszerével, aki egy-egy négyzetes festményén belül (az aleatoria, a véletlenszerűség felhasználásával) hoz létre egy deformált (vágásokból, osztásokból adódó) hálórendszert; s ennek következtében képeinek mindegyike egyenként, tetszőlegesen forgatható, nézőpontjuk tetszőlegesen (akár kockadobásoknak megfelelően) változtatható.

Hegyi Lóránd Gáyor módszeres művészetét Bak Imrééhez hasonlóan az „egy-egy problémát kibontó, analitikus művészpályákhoz" sorolja, s a „XX. századi művészeti utópiák egyikének, az 'esztétikai univerzalizmus' manifesztációinak" tekintI [176] Ezen az alapon **Kovács Attila** (Kovács, 1-3. kép) képi rendszereivel is összevethetők Gáyor geometrikusan osztott képi síkjaI

1983-tól kezdve próbálgatja a vászon, mint „elvont plasztikai összefüggéseket 'megjelenítő' hordozóanyag" előtérbe léptetését „a maga relief-hatásával. Ugyanis a szigorú rendszer szerint felosztott képsíkon az egymásra rétegződő vászonfelületek plasztikai értékei

[173] Kaszás Gábor: *Egy művészpár,* in: Gáyor / Maurer, op. cit. 110.o.
[174] Idézi Dieter Ronte in: Gáyor, Faltkollagen / Hajtott kollázsok 1972-1986, Museum moderner Kunst, Wien – Ernst Múzeum, Bp., 1986. 4.o.
[175] Dieter Ronte, in: Gáyor, 1986, 6.o.
[176] Hegyi, in: Gáyor, 1986, 7-8.o.

önálló képi-szobrászi minőségekként tűnnek fel", finom árnyékhatásokkal egészülve ki; „s a fehéren-fehér formák minimális térbeli különbségei tónusértékekként, (…) 'színességként' jelentkeznek."[177] Ez utóbbi pedig a színperspektíva talán legerőteljesebb - a sűrűsödés és a terjeszkedés hatásával kiegészülő - térbeli fokának tekinthető. (1-3., 5. kép)

A térbeli effektusok külön csoportját képviselik a kettős formákból – tükörszimmetrikus, tengelyesen szimmetrikus, elforgatott és ismétlődő alakzatokból – szerveződők; majd ismét másik csoportba sorolhatók az egyetlen négyzetforma „roncsolásából", elmozdulásából, torzításából keletkező kompozíciók, amelyek a saját maguk zárt rendszeréből történő kilépéssel, elmozdulással, elcsúszással; a mozgás, növekedés, fejlődés látszatát, folyamatát; vagyis egyfajta kaotikus, kibillentett, látszólag szabálytalan állapotot szándékoznak megteremtenI (5-6. kép)

Egyértelműen egy raszter-rendszerből indulnak ki azok az alkotások, amelyek egy művön belül kétfajta térbeli rendszer illúzióját és valós képét egyszerre jelenítik meg. A tér és a sík kettős játéka abból fakad, hogy a kis fehér négyzetekből összerakott raszter - mely rendeltetésszerűen a sík hatást keltené – alkotóelemeinek felülete külön-külön felpúposodik, és a fekete, végtelen hatású háttérből az előtérbe, a harmadik dimenzióba törekszik. Ezzel szemben a sík felületű, de nem homogén rajzolatú sáv, mely a fehér négyzetekből hajtogatódik ki a fekete háttérbe, axonometrikus térhatással bír: „a kihajtott rész, mint térbeli látvány és ennek axonometrikus ábrázolása egy rendszeren belül jelenik meg. Az 'olyan, mintha' (a virtuális, illuzionisztikus tér) és a 'valóságosan olyan' (valós tér, valós sík) egyetlen képi rendszerben, együtt jelenik meg. Logikai illuzionizmusnak is nevezhetnénk ezt a megoldást, hiszen *(...)* az illúzió a rendszer belső logikájának felismeréséhez segít hozzá."[178]

Heinz Gappmayr egyértelmű alapfeltételként említi Gáyor művészetében a síkot és a teret. A „kép alapsíkja *(...)* egyfajta semleges környezet." – írja.[179] Alapkompozíciójukat „többnyire raszter képezi, melynek entropikus funkcióját Gáyor aszimmetria és tagolás révén megszünteti és fokozza. A felületek ismétlődései és megfordításai a hasonlóság, az egyenlőség és az azonosság közti különbséget tematizálják. *(...)* Szimmetrikus struktúrákban egymás tükörképeiként jelennek meg a pontok, vonalak és felületek. *(...)* Minden hely adódik a többiből. A részek viszonyban állnak a kép egészével – sőt a kép hátoldalával is."[180]

A rész-egész viszonylatában Gappmayr ugyanitt szintetikus, „inkább integráló, semmint additív" munkamódszert vél felfedezni Gáyor művészetében, szemben Rontéval és Hegyivel,

---

[177] Hegyi, in: Gáyor, 1986, 8-9.o.
[178] Hegyi, in: Gáyor, 1986, 10.o.
[179] in: Gáyor, 1986, 16.o.
[180] Heinz Gappmayr: *Sík, tér, struktúra*, in: Gáyor, 1986, 16.o.

akik inkább analitikus gondolkodásmódot látnak a sorozatok hátterében. Gappmayr kiemeli, hogy Gáyort „a kép egysége érdekli, de ezt nem a részek egymáshoz hasonlításával, hanem kontrasztjukkal éri el. Az átlós hajtások révén illuzionisztikus háromdimenziósság jelentkezik. *(...)* A struktúrának elsőbbsége van a részletekkel szemben."[181]

A fekete és fehér, a sötét és a világos „színhasználat" által fokozódik a sík és a tér közti feszültség, „a topográfia szimultán megragadása lehetővé teszi az absztrakciónak és érthetőségnek a művészi koncepcióban kijelölt mértékét. *(...)* A fekete és fehér mint szélsőséges ellentétek a puszta szemlélődés számára kizárják a tagolt síkkal való azonosítást. *(...)* A kép homogenitása *(...)* az észlelhető elképzeltté alakítása."[182]

Wessely Gáyor munkáinak nem képmás jellegét hangsúlyozza; hanem az egyes művet mint anyagi elemek rendszerét mutatja be, amely létrejötte folyamatáról, mint egy spirális felbontás lépéseiről árulkodik; arról, „hogyan teremtett teret a mozgás és iktatta ki azt a következő fázisban"; a kiinduló állapotról – a térben való eltűnéséig.[183]

Sokszorosan többrétegűek, „több dimenziósak" Gáyor képeinek terei: a realitás szintjén; a realitás látszatainak szintjén; az időbeliség és mozgás (a 4.D.) szekvenciájából adódó szinten; a 180 fokos vagy sugárirányú (45 fokonként történő) elforgatás (spirális) szintjén; az elől és a hátul felcserélődésének szintjén; a látvány és a gondolat szintjén stb. egyaránt. Wessely információk – a térmélység, perspektivikus rövidülés, atmoszféra - vizuális hordozóiként fogja fel ezeket a képeket, amelyek elemei „nem térben elhelyezendő tárgyak, hanem a maguk helyét a térben kijelölő, s ezáltal a teret is szervező dolgok, *(...)* valóságos struktúrák."[184]

Erdély Miklós Gáyor tábláinak hátterét a sík számára nem létező harmadik dimenzióval azonosítja, ami egyben egy plusz dimenzió létét jelölő sík hiánya. "A sík, amikor tért közöl, a tér illúzióját nyújtja, az egyben mintegy a sík visszavonása is." Erdély írásában a sík, a festő vászna "egy önmagánál magasabbrendű lét (vagyis: tér – B.Zs.) illúziója."[185]

Gáyor a vizuális variációk gondolatmenetével a számítógép végteleníthető sűrűségű és kiterjedésű raszterháló-rendszerét is elő-feltételezte, s "ha a tetszés szerinti térbeli rögzítés megoldható lenne", és "ha az így működő formagenerátorhoz megfelelő színrendszert is rendelhetnénk" - írja 1981-ben egy lábjegyzetében –, "egy ilyen virtuális szupergenerátorral létrehozhatóvá válna a szintetikus, háromdimenziós naturalizmus is."[186]

---

[181] uo.
[182] Wessely Anna: *A látvány kritikája*, in: Gáyor, 1986, 18.o.
[183] uo., 18.o.
[184] uo., 19.o.
[185] Erdély Miklós: *Gáyor táblái,* in: Gáyor, 1986, 21.o.
[186] *Gáyor táblái,* in: Gáyor, 1986, 23.o. (?)

A 80-as évek második felében Gáyort már a "fényviszonyokra érzékeny tektonikus relief" foglalkoztatta, s a 0-15 fokos vagy 165-180 fokos tartományban mozgó hajtásszögek "a fehér színű felületek gazdag tónusskálájú árnyékhatása" mellett erőteljes térhatású, ún. "fényrelief-struktúrákat" hoztak létre, amelyek a "szabad térben kapnak optimális megvilágítást, ahol a fény változó intenzitását, beesési irányát és színét megfelelően reflektálják." Innen már nem sok választotta el Gáyort a "hajtott fotogram"-tól, ami "a fény és hajtás interakciójának síkon rögzített nyoma, *(...)* anyaga közvetlenül a fotópapír, amely a hajtás minden egyes fázisa közben többször is megvilágítható."[187]

Kovács Attila (1-3. kép) a négyzethálós koordinátarendszer végtelen területéből előreláthatólag végtelen számú négyzet alapú területet sajátít kI Kovács Attila gyakorlatilag magát a koordinátarendszert tekinti formának; matematikai úton ezt formálja meg. Képei látszólag vonalakból – még csak nem is síkokból – formálódnak. Ebből kifolyólag igen nehéz bárminemű teret felfedezni bennük.

Amennyiben azonban arra gondolunk, hogy a perspektivikus tér-ábrázolás is négyzetrácsos, lineáris rendszerben (vonal és mező révén) építi fel, képezi le a teret, ily módon, ami közelebb esik látómezőnkhöz (nézőpontunkhoz), azt benne nagyobbnak, s ami távolabb, azt kisebbnek látjuk; úgy Kovács képei felülnézetként felfogva, felületi domborzattal, mélységgel-magassággal is bírnak, sőt relief- vagy hullámzó mozgás-effektusokat keltenek, annak ellenére, hogy gyakorlatilag a fal síkja mentén, két dimenzióban terjeszkednek.

A fiatal **Wolsky András** (1-6. kép) - Maurer Dóra tanítványa - munkamódszere szorosan összefügg az aleatorikával, így a dobókocka felhasználása révén a véletlennel és a szándékolttal. "Szándékoltan véletlenszerű" kompozíciónak kiindulópontja a négyzetháló. Ebből a síkszerű "mértékegységből" metszi ki alkotójuk a kockadobásoknak megfelelően a "formát", amelyeket többnyire tiszta színekkel emel ki a fehér síkból. A színek a képen fölfelé haladva veszítenek intenzitásukból. A munkáknak nincsen meghatározott nézetük, éppen ezért, mint egyetlen középpont köré szervezett alkotások, felülnézetből szemlélt leképezéseknek is fölfoghatók, így azonban ismételten sík jellegük válik hangsúlyossá.

Legtöbbjük szerkezetét egy valóságos dobókocka hat oldalának 6x6-os felosztása képezi, s a festmény hatféle színmezejének kompozícióját, szerkezetét egyaránt a kockadobások száma (1-6) jelöli ki a négyzethálós szerkezetben. Ennek következtében látszólag statikus, kétdimenziós, konkrét-konstruktivista szerkezetek jönnek létre, amelyek azonban mind keletkezésükben, mind pedig eredményükben ("a néző-pontjából"),

[187] Erdély: *Gáyor táblái,* in: Gáyor, 1986, 23.o. (?)

viselkedésükben dinamikus, térbeli-időbeli (3-, sőt 4-dimenziós) alkotások. Létrejöttükben egyfelől képviselik a dobókocka és a kockadobások dinamikáját, térbeliségét, mozgását és számbeli alakulását; másrészt - eredményükben - a néző tekintetének és a festmény helyzetének tetszőleges irányát, forgathatóságát.

Munkáinak egy másik csoportja a térkép jellegű, de időbeli folyamatok leképezésének eredménye; a tér (vagy terek sorozata) leképezése (felülnézet), valamint egy felülről nézett útvonal időbeli grafikonjának, nyomvonalának a leképezett térben történő szimultán (egyszerre véletlen és szándékolt) szintézise.

Wolsky képeinek mindegyike, figyelmesen megnézve, azt a rendszert képezi le, amely azt létre hozta. Kiinduló helyzetük általában egy, a kockadobások következtében megzavart, elmozdult, „szálanként elcsúsztatott" négyzetháló, amelyhez végső soron a kezdeményező alkotónak (létrehozó? kivitelező? megfigyelő?) is alkalmazkodni kell.

A megbontott, transzponált négyzetháló váratlan térbeli effektusokat is idézhet elő (*Spirál I-IV,* 1995/96); akár kocka vagy szabályos hatszög oldalsíkjain is megjelenhet (*Kiterjesztett rendszer I-III,* 1995*; Kiterjesztett másolatok,* 1995). A *Rendszer* (1995/96) címet viselő „sík-installáció" 5x5 darab, négyzethálós rendszerre helyezett sík fatábla úgy ugrik elő a mögöttes síkból, hogy a különálló négyzeteken kirajzolódó, átlókkal kimetszett színmezők a négyzetes fatáblákon látszólag elforgatott helyzetbe kerülnek; egyszerre keltik így a szétszórtság, az egymásra dobáltság, a rétegződés, a lebegés; valamint a valamilyen módon, valaha (és még mindig egy kicsit) egybetartozás érzetét.

1996-ban készítette a *Sakktáblán egy dobókockával I-V* című sorozatát, ahol a sakktábla négyzethálós rendszerét alkotó fekete-fehér mezőket a kockadobásoknak megfeleltetve bontja meg. Ennek következtében nem csak az egymással párhuzamos vonalak kezdenek megtöredezve konvergálni, hanem a fekete, ill. a fehér mezők különböző (lépcsőzetes, trapéz) formákká, „pszeudo-perspektivikus" szelvényekké válnI A teljesen szabályos síkfelület bizonyos megkötés szerint, mégis rendszertelen, szabálytalan módon történő megbontása így egy olyan négyzetes síkot eredményez, amelyen belül egy vagy több ismeretlen rendszer szerint alakuló, látszólagos térkezdemények, „térsejlemények" (rövidülések, távlatok) bontakoznak ki vagy tűnnek el hirtelen, látszólag következetlenül.

A *Budapesti napló* sorozat 1996-ban készült. A harminc kép mindegyikét „széltől szélig különbözőképpen elforgatott, azonos léptékű raszter fedi"[188], rajtuk egy-egy feketével húzott, gyakorta párosan egymás mellett haladó, szabálytalan „körvonal"; a művész naponta befutott,

[188] Maurer Dóra: *Wolsky András kiállítása, Merlin Színház (1997 február 14-21)* kiállításmegnyitó szövege, megjelent in.: Balkon 1997/3; közölve: Wolsky András kat. Bp. 2000. 26.o.

megtett útvonalának képe: térképe, fölülnézetből, teljesen absztrakt módon vetítve a négyzethálós kép síkjára, lépték és felirat nélkül. Diplomadolgozata tanúsága alapján Wolsky számára a szabadság „a mozdulatlanság aszimmetriáiból létrejövő mozgás”[189], magyarán a mindig ugyanolyan, mozdulatlan viszonyrendszer - a négyzetháló - kimozdításától, vagy az ahhoz képest, benne/rajta történő, látszólagos mozgásoktól – valójában eltolódásoktól - válik „a mozdulatlanság” aszimmetrikussá. „A tagolatlan fehér fal, a zárt helység fala egyenlő a nyitottsággal” – írja szakdolgozatában, vagyis számára a zárt rendszer; a hagyományos fehér négyszög, amire fest és rajzol; valamint a négyzethálós rendszer, ami mindennek hátteréül, alapjául vagy kiindulópontjául szolgál, adják művészete, festési és gondolkodási módszere számára a szabadságot nyújtó mozgásteret, a kockadobások mozgása, folyamata leképezésének „nyitott”, „határtalan” és végtelen (képi) terét, miközben „arról beszél, hogy a hagyományos kép téglalap alakjának arányaival játszva házfalakként vagy tájként is értelmezhető formákat nyer.”[190]

Az *Öntörvény* sorozat hálórendszere már távol áll a négyzethálótól. Fekete alapon szabálytalannak tetsző csomópontokból kiinduló, 2, 3, 4 színű, egymás alatt-fölött elhaladó egyenesek hálózata, kereszteződési rendszere látható. A valójában kockadobások papírra vetéséből adódó, azok útvonalainak síkra vetítését térképező képek, „kockadobás-lenyomatok” megjelenési formája egy végtelen térben elhelyezett, végeláthatatlan kiterjedésű húrok, irányjelző vektorok sűrű szövevényét képezI

1998-as intermédia diplomamunkája (*Egy napi véletlen*) kockadobásoknak megfelelően történő egy napi gyaloglás, vagyis mozgási folyamat végterméke; hófehér (négyzet alakú) alapon, szögletesen meg-megtörő, meg-megszakadó kék sáv képében. A dolgozat, melynek lényegi része maga a munkafolyamat, hangsúlyosan *nem festmény*, nem is egyszerűen rajz, hanem csak (és kizárólag) *kép*; mégpedig *leképezés*: a mozgási folyamat és mozgástér, valamint a haladás (és a kép készülési folyamata) módszerének, szerkezetének leképezése, feltérképezése. Az eredmény véletlenszerű érdekessége, hogy a föld gömbölyűségére is enged asszociálni; s ezzel együtt szimultán egyesíti a földrajzi hálószerkezet vízszinteseinek és függőlegeseinek; valamint az egész rendszer centrális, gömb alakú jellegének *érzetét*, sugallatát, emellett a szerkezet nem geometriai értelemben vett centrumát, hanem a munkafolyamat kronológiai kiindulópontját, ami pedig nem véletlenül vált kiindulóponttá, hiszen Budapest mértani középpontjával azonos (bár ez a vég-képből nem derül ki).[191]

---

[189] idézi Maurer, in: Wolsky, 2000. 26.o.
[190] Maurer, in: Wolsky, 2000. 26.o.
[191] Repr. in: Wolsky, 2000. 32.o.

Rákóczy Gizella (1-4. kép) sík-szerkezetei egyszerre négyzethálósak; azon belül pedig a négyzetek centrális felépítésűek. Gáyor Tibor munkamódszeréhez hasonló módon Rákóczy a színek skálájának "perspektivikus-fogazatos" térhatását használja fel a belülről kifelé (vagy épp fordítva) csavarodó, spirálisnak tekinthető négyzetes szerkezetek kitöltéséhez; amivel bizonyos szempontból egyfajta "tojástartó felülnézetből" hatást kelt.

A permutáció, a kombinatorika és a variációs lehetőségek módszerén keresztül a négykarú spirálok viselkedését, geometrikus-ornamentikus alakzatainak szeriális lehetőségeit vizsgálja.

A négykarú spirál alapja, magja az „ablak”**,** azaz a négy négyzetre bontott négyzet. A négy negyedet Rákóczy négy színnel vagy árnyalattal tölti ki a kombinatorikai lehetőségek alapján - 15 féleképpen -, amelyek végül is összesen "hatféle, … teljesen kitöltött magot és spirált"[192] adnak; amelyekből "rögtön szembeötlik 3 alapkarakter. Formájuk következtében ezeket 'a', 'S', 'G' jelűeknek is nevezhetjük."[193] Ezek az alakzatok pedig megfeleltethetők egynegyedes elforgatások sorozatának.

Az eljárás párhuzamba állítható Gáyor Tibor módszerével; az elforgatás és a spirális szerkezet, valamint a négyzetre épülő, mégis középpontos-centrális felépítésű, egymásra épülő sorozatok ("a négykarú spirál elbontása") tekintetében.

Rákóczy térbeli, lépcsős piramis ábrájával szemlélteti[194] a négykarú spirál elbontási fázisainak szintézisét; vagyis a síkbeli ábrák sorozatát egy háromdimenziós, térbeli alakzattá transzformálja. Mindemellett az is igaz; hogy a centrum köré szerveződő, "egy irányba pörgő spirálok végtelen hálóba szervezhetők. (...) Ha két spirálhálót egymásra fektetünk, nagyon gazdag és dinamikus jelrendszer tűnik elő aszerint, hogy egymáshoz képest más-más irányú egyenes mozgást vagy más-más középpontú forgást végzünk. Az azonos metszetekhez (piramislépcsőkhöz) tartozó 'kettős spirál'-áthatások periodikus vonalrendszert, a különböző metszetekhez (emeletekhez) tartozó áthatások labirintust eredményeznek."[195]

A különböző színtónusok, árnyalatok bizonyos értelemben hullámmozgást is adhatnak.

Mengyán András (1-9. kép) alkotásai sajátos változáson mennek keresztül a 90-es évekre. Művészi gondolkodását a formatan, a formatervezés, a matematika, a logika és a geometria határozza meg. Elsősorban sorozatokon (amelyek természetesen négyzethálós síkra vannak vetítve) keresztül teremt új formákat, amelyek optikailag a síkból kilépve hódítják

---

[192] R.G.: Négykarú spirálok, Műcsarnok, Budapest, 1998.
[193] R.G. 1998.
[194] R.G. 1998. 8.ábra
[195] R.G. 1998.

meg a harmadik dimenziót. Építészként (az algebrát segítségül hívva) konstruálja meg képeinek szerkezetét. (1-3. kép)

A disszertáció célja megmutatni, feltárni a képek (mint leképezési felületek) síkjának virtuális, optikai, szerkezeti vagy konceptuális-logikai úton történő megnyitásának mikéntjeit (legyen az kifelé vagy befelé), és a kép felületén túli tér (terület, rétegek, világ) perspektíváit, dimenzióit.

Mengyán András nak az 1980-as évek végén és az 1990-es években készített képszerkezeteinek alapját, felületét és terét a négyzethálós szerkezet szabja és határozza meg; ebbe, ill. erre helyezi a művész a lebegést keltő geometrikus formákat, hol perspektivikus, hol pedig axonometrikus ábrázolásban. A háló-szerkezet segítségével Mengyán többdimenziós tereket jelenít meg a kétdimenziós képsíkon. (4-6. kép)

A képekbe helyezett térhatású formák hangsúlyos mértékű és egyszerre többféle perspektívával rendelkeznek; vagyis bizonyos értelemben eltorzulnak. Ez a fajta torzulás felfogható a külső nézőpont változtatásaként is; vagyis többnézőpontú térrel kerülünk szembe. Mengyán képeinek tereit gyakorlatilag –ahogyan Nagy Ildikó is rámutat – az abba helyezett formák hozzák létre, és fordítva. Ennek következtében pedig felcserélhetővé válik kint és bent is (interaktív terek). Mengyán legújabb, „neonszínnel" festett képeivel és installációival kapcsolatban 3-nál több dimenzióról is beszél. (7-8. kép)

A konstruktivizmuson túl Vasarely Viktor**,** az *op art,* valamint a Rubik-kocka és Rubik Ernő más találmányainak hatása, még ha látensen, indirekt módon, vagy egyenesen ellenkező értelemben, de egyaránt vissza-visszaköszönnek, meg-megjelennek a 90-es évek, az ezredforduló kortárs magyar művészeinek gondolkodásában, szemléletmódjában.

A közvetlen mesterének Kassák Lajost tekintő és kétértelmű tereket alkotó **Fajó János** legelső önálló kiállításán így vall geometriáról és térről: „A geometria a festészetben tudati séma, viszonyítási rendszer. Színek, formák, arányok vizuális megjelenítésére szolgál. Az Egyetemesség leglényegibb összetevőinek legtisztább képi megfogalmazása primér geometriai összefüggések formájában realizálódik. Szükségleteinket az oldott állapotban lévő térből kell kikristályosítanunk a körszerű, gömbszerű, négyzetszerű, kockaszerű stb. terekké. *(...)* Objektív, vizuális törvényeket feltáró 'láttató' művészetet akarok. *(...)* A szobrászat bevonult a festészetbe, a festészet formázott vásznaival belépett a térbe. Ismét helyreállhat az egység, a plasztikai totalitás."[196]

Az olasz futurizmussal szinte egybecsengő ez utóbbi jelmondat, s valóban, Kassák Lajos és a magyar aktivizmus festészetének, művészetének plasztikai és egyetemes törekvései

[196] Fajó János kiállítása, Fényes Adolf Terem, Bp. 1968

közt párhuzam vonható. Az ezredforduló térbeli tendenciáinak és törekvéseinek célja és indíttatása azonban a legkevésbé mondható szociálisnak, egyetemesnek, társadalmi igényűnek, még annyira sem, mint ahogyan Fajó 1969-ben, pályája korai szakaszában, 33 évesen – amely időponttól kezdve, bár, saját bevallása szerint művészete nem változott –, azt írhatta: „Szeretem az izgalmas variációkat, a szép formametszéseket, áthatásokat, tér-kinyílásokat. A régi illúzionisztikus terek (a tér elől elzárkózó passzív tömbök) a 90 fokos (horizontális és vertikális) statikus-, négyzetszerű terek mellé ma a perforált térstruktúrák, a görbe, a kör-gömbből származtatott lineáris képterek sorakoznak. Ezek az új téri-alapok 'végleges' és egyetemes rend kristályai, rideg tértörvény táblaI "[197] Kétértelmű terei gyakran azonos formák ellentétes színei által megvalósított, ellentétes tér-irányok sugallatával születtek (pl. *Formaünnep II* 1970[198]; *Kontraformák,* 1982[199])

Ebben a fejezetben csak utalunk **Konok Tamás** tanítványának, **Matzon Ákosnak** (1-10. kép) plasztikus festményeire, amelyek finom, grafikus hálórendszerekre épülnek, még akkor is, ha az alkotások többsége „ferde", diagonális szerkezetű. Mivel az építész végzettségű festőművész művészetében a vonal, a sík és a tér kapcsolatát relief jellegű kompozícióin feszegeti, vizsgálja, ezért egy későbbi fejezetben tárgyaljuk bővebben. (1-3. kép)

Saxon-Szász János (1-8. kép) munkáit "kozmikus lenyomatok sorozata részei"-nek[200] tekintI A makro- és a mikrovilág végtelen struktúráinak fraktáljait többnyire sárga és fehér négyzetekkel képezi le, amelyeket "dimenziókapuknak" ("dimenziósűrítésnek vagy -tágításnak") nevez, s ezeket a szövetek és kristályok szerkezetével állítja párhuzamba (1-4. kép). Itt érdemes megemlíteni Moholy-Nagy László *térmoduláció elméleté*-t.

A fehér Saxonnál eleve egy végtelen térként tárulkozik fel az egymást takarni látszó sárga négyzetek (kapuk) mögött, amelyek fénynyalábként törve utat maguknak a kép rétegeibe, behatolni látszanak a fehérrel jelzett kozmikus végtelenbe. (1-3. kép)

Saxon a szemünk által perspektivikusan látott (a képi térben elszórt, kisebb-nagyobb geometrikus elemekből álló) képi összefüggéseket a visszájára fordítja úgy, hogy a formák egymás mellé illesztésével megszűnteti a perspektívahatást. Állítása szerint így az „eltérő léptékű formák együtteséből kirajzolódó képstruktúrát kapunk. Az így létrejött 'polidimenzionális mezők' alkalmasak arra, hogy a természet működésében felismerhető

---

[197] Fajó János: *Ars poetica*, Bp. 1969, in: Fajó János kiállítása, Fészek Művész Klub, Bp. 1970
[198] *Formaünnep II* 1970, olaj-vászon, 200x180 cm, in: Fajó János retrospektív kiállítása, Műcsarnok, Bp. 1990.
[199] *Kontraformák,* 1982, olaj-vászon, 240x240 cm, in: Fajó. 1990.
[200] In: Weibel, 1996, 212.o.

önismétlő rendszereket", s azok „végletekig eltérő arányait modellezzék."[201] Saxon is látásmódváltásra vezeti vissza munkáinak képi szerkezetét. „Ez a fajta, ultra-vizuális látásmód a képzőművészetben, legalább annyira mondható 'természet utáninak', mint a németalföldi tájképfestészet" – írja.[202]

Matematikai arányok vizuális megjelenítésével foglalkozó érdeklődése és munkamódszere bizonyos értelemben megfeleltethető a Gáyor Tiborénak, annak ellenére, hogy a „fraktálgeometria" néven ismertté vált tudományág nézőpontjából megközelítve a lépték-, ill. dimenzióváltás" módszerét Saxon a konstruktivizmus felől közelítve, saját elnevezésével „polidimenzionalitás"-nak nevezi; Gáyor pedig a „plusz dimenziókat" a 4/4 osztású négyzet mint alapforma osztásából, hajtásából és forgatásából származtatja a spirálvonal mentén haladó, mozgásfázisoknak is felfogható variációk létrehozásával. Gáyor munkái is egy „új nézőpont" termékei, melyeknek következménye az ún. „háromdimenziós naturalizmus", a növekedés vagy fejlődés látszatát keltő „logikai illuzionizmus".

Saxon-Szász János „nem a káoszelmélet és fraktálok divatbajöttének az uszályába kapaszkodva kezdett foglalkozni a léptékváltással (saját kifejezésével élve: dimenzióváltással – Beke Zs) szemben invariáns formákkal, hanem teljesen önállóan, a konstruktivista képzőművészet eddigi eredményeire támaszkodva jutott el ezeknek a forma-kompozícióknak a felfedezéséhez."[203]

Haász Katalin (1-4. kép) *Sakk variációi*-t a sakktábla nyolcszor nyolc négyzete ihlette. Az 1997-től kezdve festett alkotások olajjal vagy akrillal – vászonra - készültek. Haász Katalin – saját állítása alapján[204] - munkáiban a koncentrációra törekszik. A koncentráció, a konvergálás bizonyos értelemben (pl. vizuálisan, optikailag, geometriailag és fénytanilag egyaránt) koncentrálás, összpontosítás, centralizálás. A négyzetrácsos sakktábla négyzet alaprajzú és négyzetekből felépülő síkja nem csak horizontálisan és vertikálisan, hanem középpontosan is szimmetrikus, centrális geometriai forma. A sakktábla centralizálása, koncentrálása egy fókuszpont köré pedig annyit jelent, mint a négyzet „körösítése", ezen túlmenőleg pedig akár „gömbösítése", „szferikussá tétele" is.

A koncentráció, a gömbösítés és körösítés módszere *(Sakk I-IV)* Haász Katalinnál a keret, az élek és derékszögek lekerekítése, a kontúrok deformálása és homályosítása; a

---

[201] Saxon-Szász János: Polidimenzionális mezők c. kiállításának meghívó-leporellója, Fény Galéria, 2000. dec. 14.
[202] uo.
[203] Perneczky Géza, in: Saxon-Szász János: Polidimenzionális mezők c. kiállításának meghívó-leporellója, Fény Galéria, 2000. dec. 14.
[204] Claire Chevrolet: *H.K., 1999. május 5.*, in: Kép és képiség/Bild und Bildigkeit, Collegium Budapest, Bp. 1998/99, 44-48. o.

négyzet elforgatása, sarkára állítása; végül a két szélsőséges szín: a fekete, illetve a fehér bizonyos értelemben vett „torzítása”; az előbbié sárgává, az utóbbié pedig barnává.

„A középpontból kiinduló festés” Chevrolet szerint[205] „feszültséget hoz a képbe, amely elmossa a kontúrokat, szétfeszíti a keretet és eltűnteti az ellentéteket”; nem csak a fekete és a fehér közti ellentétet, hanem ezzel összefüggő módon az egyenes és az ívelt, a négyzet és a kör; valamint a sík és a tér – vagyis domború/homorú; a kör és a gömb - közti ellentétet.

Haász Katalin sakk-táblái a nézőpont függvényében változó kép/-tér sajátos optikai aspektusainak is megfeleltethetők. A *Sakk IV*-en „a tábla torzulása még erősebb, (…) a nézőszög változása, a koncentráció felfelé húzza a tárgyat. A *Sakk V*-ben az elmozdulás még relief hatást is ad a képnek”.[206]

A fiatal művész „monográfusa”, Claire Chevrolet egy újabb optikai aspektust is felfedezni vél ezekben a sakk-tábla-képekben; mégpedig az anamorfózis-jellegűekben. Ebben az esetben (pl. *Az Utolsó*-n) „a kontúr fontosabb”, azaz élesebb, lineárisabb, „mint a középpont”, s ebben az esetben „a koncentráció elmozdul”.[207] (1-4. kép)

Haász Katalinnak ismerjük egy ún. „drapéria-képek” sorozatát is, ahol a „látószög megkettőzésével játszik”.[208] Ezek a festmények azonban már nem tartoznak a négyzethálós koordinátarendszerből kiinduló képek csoportjába.

Legújabb képei, „csendéletei ’furcsa hurkok’ (D.R. Hofstaedtertől kölcsönözve a kifejezést), melyek tárgya és témája első pillantásra a ’leképezett-megképzett’ végtelen. *(...)* Az egyfelületű és egy élű Möbius-szalagot ábrázolják, melynek lényege a két és a három dimenzió közötti ’közlekedés’ esélyének megfogalmazásában rejlik, s éppen ez a szimbolikus átmenetiség, más szempontból a szimbólum ambivalenciájának erős vizualitása teremti meg a kép és tárgya között a hurokszerű viszonyt, mely kis kétségekkel akár virtuális Möbius-szalagként is értelmezhető. Annál is inkább, mert a felderengő szalag – festett természeténél fogva, s másrészt, hogy egyáltalán elképzelhessük – pántlikává lesz, de azonnal ’kiegészíti’ saját funkcióját, szerepét: testre utalva maga is testté lesz, s visszaváltozik szimbólummá a festészettől övezve, hogy csendéletté lehessen.”[209]

Bak Imre (1-9. kép) festményei sokféle szempontból, többféle térelméleti kategórián belül tárgyalhatók. Miután a jelen fejezet elsősorban a négyzethálós rendszerre épülő kompozíciókat vizsgája; itt említendő meg a Bak Imre festészetén belül az 1990-es évek

---

[205] Chevrolet, uo.
[206] Chevrolet, uo.
[207] Chevrolet, uo.
[208] Chevrolet, uo.
[209] Hajdu István: *Haász Katalin,* in: Táblakép, St.art Galéria katalógusa, 2004. szept. 6.-2005. június 30.

folyamán egyre nyilvánvalóbban végbemenő tendencia; nevezetesen az „az újbóli stiláris leegyszerűsödés”[210], amely a kilencvenes évek végén következett be.

Bár Bak Imre „továbbra is a geometria nyelvét használja, de egyre merészebben nyúl a nagy, homogén felületekhez, ezek dinamikáját, arányait, határait kutatva”.[211] Ezen túlmenően megfigyelhető, hogy a korábban alkalmazott körtárcsa alakú színmezők és lebegő motívumok, amelyek a nyolcvanas években a festett felület sík jellegét látszottak hangsúlyozni (1-2. kép), a kilencvenes évekre eltűnnek, és felváltja őket a „hol vízszintes, hol függőleges osztású mezők”-re épített szögletes, konstruktív-geometrikus struktúra, ill. architektúra, amely nélkülözi mind az íveket, a hullámokat, mind pedig a szabályos köröket. (3-9. kép)

Amennyiben a körformák Bak korábbi képein a lebegést és a homogén, kétdimenziós felület hatását erősítették (1-2. kép), úgy a legfrissebb festmények az egyszínű, monokróm felület és a végtelen térbe konstruált, rétegzett, szelvényezett architektúrák és nyílások együttes (és egymásra-) hatását; valamint a köztük húzódó határok, terek megnyílásának és bezáródásainak feszültségét; a gravitációt és a végtelen mezők által megnyíló űrt egyszerre érzékeltetik. „A hol vízszintes, hol függőleges osztású mezők úgy működnek, mozognak, változnak képein, hogy mindig szabadon hagynak egy négyzetbe vagy téglalapba foglalt látványt, akárcsak a fényképezőgép blende-nyílása. Ez a síkok közé beszorított, hirtelen feltáruló kép valamiféle építészeti struktúrára, városképre emlékeztet: olyan, mint amikor benézünk egy szűk utcába, vagy a felhőkarcolók között meglátunk egy felvillanó távoli részletet”.[212] (3-9. kép)

„A kilencvenes évek első felében nem egy festményéből ismerjük azt a függőleges ’tengelyt’, amely a kompozíciót két részre osztja. A két rész hasonlít, de nem tükörképe egymásnak – mint ahogyan a két pályaszakaszt sem külső egybeesések, hanem a belső koherencia törvényei és a művészet mindenkori aktuális problémái iránti érzékenység tartja egységben.”[213] (8. kép)

Sokat foglalkoztatja a reneszánsz festmények „elképesztően végtelen”, perspektivikus és „szellemi” tere, amelybe szintén „bele lehet sétálni”, s amelyben a „fények szerepe rendkívül jelentős.” A reneszánsz kép terébe helyezett „figurák vagy a különböző táji elemek”

---

[210] Néray Katalin kat. előszó in: Bak Imre – Thomas Lenk, 2000. Máj. 3-28, Goethe Inst. Bp./18. Sept. – 23. Okt. 2000, Ungarisches Kulturinstitut, Stuttgart, 2000
[211] Néray, uo.
[212] Néray, uo.
[213] Kovalovszky Márta: *Kétszer tizenöt/Twice fifteen,* in: Bak Imre: Kétszer tizenöt/Twice fifteen 1965-1999, Szent István Király Múzeum-Csók István Képtár, Székesfehérvár, 1999. 7.o.

azonban „nem materiális elemek, hanem geometrikus vagy organikus formák, amelyek *(...)* a tér megjelenítésében játszanak szerepet”.[214]

Az 1990-es években Bak Imre, a reneszánsszal szemben úgy teremti meg képei terét, hogy nem használja sem a perspektívát, sem az ívet vagy a görbét; hanem geometrikus, szögletes szelvényei a teret „egy függőleges és vízszintes rendszerben” jelentetik meg; egyrészt a konstruktivizmus „formafedéseiből létrejövő tér-illúzió” keltésével; másrészt az általa tudatosan alkalmazott „colour-field” festészet alkalmazásával. Ha az előbbi a térperspektívát helyettesíti; úgy az utóbbi (az előbbivel kiegészítve) a színperspektívát; minden esetre mindkettő a „festészeti térnek*, (...)* mint a végtelen megfogalmazásának (azonos módon történő – a szerző) vizuális megoldása.”[215] Másutt pedig – mint állítja – „Az ember, ha térre gondol, akkor a tér elsősorban fényből és árnyékból épülő valamI És ha fények vannak ebben a térben, akkor ennek a fénynek van egy kisugárzása is. A meleg színek itt felém, a hideg színek pedig a mélység irányába hatnak, tehát van egy feszítése a dolognak.”[216]

A kifelé és befelé egyaránt a végtelen tér képzetét keltő festmények ezen túlmenően „ablakok” által is áttörtek; s vagy blende-szerű szögletes hasadékokkal nyílnak egy újabb, mögöttes térbe. „Az én képeim nem (reneszánsz értelemben vett – B. Zs.) ablakok”, a képnek sokkal inkább „magának a kiállító tér, vagy a szoba terével van kapcsolata” – állítja.[217] (3-5. és 8-9. kép)

Ezek a „színpadszerű, *(...)* eleve konstruált terek a konstruált térben”[218] a benne megnyíló kisebb ablakokkal, Bak számára egy 20. század végi problémát tesznek hangsúlyozottan láthatóvá; nevezetesen, hogy „az ember egyidejűleg többféle és rétegzett jelentésanyaggal kalkulál”, ennek megfelelően, ő, mint festő, próbálja az 1920-as és az 1960-as éveket (a reneszánszon túlmenőleg, és beleértve a festmény készültének időpontját) kombinálnI „Hogy ebből végül is összeáll-e valamiféle modell, amikor az ember formát keres a 20. századnak vagy a korszellemnek, s tudja-e modellezni a szellemi vagy művészettörténeti helyzetet, azt hiszem, hogy megvan ennek a lehetősége” – nyilatkozza katalógus-előszavának, és évezredünk művészet- és tér-kép-történeti végszavaként a festő.

---

[214] B.I uo.
[215] B.I uo.
[216] *Műtermi beszélgetés Bak Imrével,* in: Bullás József: Munkák/Works 1989-2002, Ernst Múzeum 1999 - Vadnai Galéria 2002, Bp. 2003, 23.o.
[217] B.I uo., 23.o.
[218] Hajdu István interjúja B.I -vel, in: Bak Imre: ”Mintha / Quasi” 1999-2000, kat., Platán Galéria, Lengyel Intézet, Bp. 2000.

Bak Imre nem csupán képzőművészként, festőként, konstruktőrként, hanem elméleti, filozófiai szinten is foglalkozik korszakunk térproblémáival.[219] Főleg nagyméretű képeit tekinti ő maga is ablakoknak „a valós, háromdimenziós, jelenvaló lét tere és egyfajta ennél tágabb, metafizikai tartalommal telített, ha úgy tetszik, virtuális tér között". A képek eleve, komponálás módjukból, szerkezetükből fakadóan azonnal bevonják a nézőt a térbe. Saját bevallása szerint Bak a hatvanas évek óta tudatosan festette a színsávokat úgy, hogy azokat nem formaként, hanem mozgás jelleggel jelenjenek meg az így, általuk létrejött „illuzórikus, virtuális térben". A festmények szinte rendeltetésszerűen illeszkednek a nagy fehér terekbe („white cube"), „amelybe a néző besétál. A falon színes felületek jelennek meg, amelyek módosítják, átalakítják ennek az üres fehér doboznak a terét… Mostani munkáim nem ablakok a falon, hanem a kiállítótérrel együttműködő terek" – nyilatkozza, amelyek „a fal áttörését jelentik, hogy ezeknek a színekből előállított, illuzórikus tereknek saját térhatásuk van, amely lehetővé teszi, hogy behatoljunk a kép terébe, s egyben *(...)* egyfajta kisugárzással is bírnak. Tehát ez a tér a képeken kétféle irányban működik: egyrészt beszív, másrészt pedig kifelé sugárzik. *(...)* A tér valójában megfoghatatlan valamI Ugyanakkor az optikai tér megragadható, érzékletes és konkrét."[220] (3-5., 8-9. kép)

Bak Imre a művészetben a végesnek és anyaginak a végtelennel való kapcsolatát ragadja meg, hisz azok (mármint a véges és az anyagi) mindig – állítása szerint – a „végtelennel, a misztikusnak tartható örökléttel van kapcsolatban. A tér metafizikai vonatkozása a művészetben filozofikus vonás." Számára a klasszikus, akár reneszánsz figurákkal, épületekkel benépesített perspektivikus képi tér is absztrakt, geometrikus világra nyíló ablak. „Lényegük, hogy bizonyos terek jöjjenek létre", és a klasszikus művek tereibe – a virtuális térhez hasonló módon - is be lehet sétálnI „A korábbi korokban az ember térélménye az őt közvetlenül körülvevő természeti világhoz kapcsolódott. A XX. században viszont a mikroszkóp és a teleszkóp jóvoltából ez kitágult: belelátunk az emberbe és kilátunk a kozmikus térbe. A számítógép segítségével pedig létrejön a virtuális tér, amely újabb adalék ezekhez a térélményekhez."[221]

Legújabb képeinek külön sajátossága – Kozma észrevétele alapján –, hogy horizontvonaluk, amely egyszersmind azonos azzal a küszöbbel, amelyet a néző tekintetével átlép, hogy a terükbe bekerüljön, jóval a szemmagasság felett van, "s ha át akarok lépni az ablakon túli térbe, azt így csak a súlyomtól, a nehézkedéstől megszabadulva tehetném meg" -

---

[219] Kozma Zsolt: *Térproblémák – a létezés titkai, Beszélgetés Bak Imre festőművésszel,* in: Műértő, 2001. Január, 8.o.
[220] uo., 8.o.
[221] Bak, uo., 8.o.

írja[222]. Ez a megfigyelés általában a két vízszintes téglalap egymásra helyezéséből adódó vertikális pozíciójú állóképeire igaz (3-4. kép); a 2-3 függőleges téglalap egymás mellé tolásával komponált, horizontális festményeken található nyílás vagy hasadék általában vertikális, álló formátumú, így az ember számára talán megközelíthetőbbnek, beláthatóbbnak tetszik.

Végül érdekes következtetésre jut Bak Imre a számítógépes kép/térrel kapcsolatban, amely üvegfelületen jelenik meg, de annak átlátszósága ellenére sem képes áthatolható felületet létrehoznia, vagyis hatékonyabb térélményt keltenie. Ezáltal inkább a felület dominál, a tér rovására, annak is inkább a reflexívebb, tükröződő aspektusa, nem pedig a metafizikus jellege: „A XX. században megfigyelhető a művészet érdeklődésének kétféle iránya, egyfelől a metafizika, másfelől egyfajta reflexivitás iránt. Tulajdonképpen ez utóbbi az intenzívebb" – ezt neki is be kell látnia.

A négyzethálós rendszer, mint a festészet terének művészettörténetünk alapvető képi rendszere az „ablak a valóságra" felfogástól kezdve, a lineáris (vagy centrális) perspektíva-szerkesztés hálórendszerén keresztül a XX. század második felére eljutott az eco-i „nyitott mű" felfogásához, valamint a számítógép létrehozta kép „virtuális valóságához".

A „nyitott mű" századunkban már tehát nem csak a természet leképezésére, valós mivoltára nyitott; hanem a másik irányban is; mégpedig első sorban a tekintetével, nézőpontjával a képi rendszert tovább teremtő néző, befogadó felé. Ezt bizonyos – és nem csak átvitt - értelemben akár fordított perspektívának is felfoghatjuk.

A régi, hagyományos értelemben vett perspektivikus „tér-leképezések" esetében a kép, a festmény egy transzparens, mértani háló (koordinátarendszer), a melyen keresztül a néző (vagy festő) a mögötte lévő világot (teret) „tromp l'oeil" hatáson keresztül leképezve szemléli, vagyis az emberi szem téveszti meg az agyat, regulázza, rendszerezi a tudatot.

Utóbbi századunkban (és évtizedeinkben) azonban az emberi agy, a tudományosan és technikailag túlfejlett tudatunk veri vissza (mintegy tükrözi) a tekintetet; a képnézés (vagy virtuálisan létrehozott valóság) esetében a kép kétdimenziós felületéről – megnyílva a mi irányunkban; s futurista értelemben mi nézők a kép terébe; a tudatunk által megteremtett virtuális, képi világba kerülünk be.

A négyzethálós rendszer mindig összefügg a látás fiziológiájával, optikai mechanizmusával. R. Krauss a rács, mint képi szerkezetet egyrészt – a XIX. századnak

---

222 uo., 8.o.

megfelelően - a fény és annak mozgása függvényrendszerén belül; másrészt a percepciónak, a látás mechanizmusának pszichológiáján keresztüli vizsgálatra különíti el.

A képi tereknek a perspektíva óta legkézenfekvőbb alapja és struktúrája a négyzethálós szerkezet, amely elsősorban látásunk optikai felépítéséből, életmódunk, testhelyzetünk, nézőpontunk legalapvetőbb sajátosságaiból fakadóan „adódik". A XIX. és a XX. század fordulójától kezdve indult meg az a – paradigmaváltásokkal járó – folyamat, amely (a tanulmány szempontjainak megfelelően, elsősorban) a fényképezőgép feltalálása, a sebesség diadala, a repülés stb. óta a reneszánsz perspektivikus szemlélet- és ábrázolásmód kizárólagosságától elszakadva, nézőpontunkat, szemlélet- és gondolkodásmódunkat, s ezzel együtt képi szerkesztésmódunkat, térteremtési módszereinket is elrugaszkodottabbá, sokrétűbbé, sokfélébbé teszI

A XXI század hajnalára létrejött képi struktúrák és terek különféle szerkezeti sajátosságainak a négyzethálós rendszer tulajdonképpen csak a legegyszerűbb kiindulási alapja. A további csoportok meghatározása, elkülönítése és analízise a továbbiak során kerül részletes tanulmányozásra.

3.2. Centrális szerkezetek. Körkörös, policentrikus és lyukacsos tér. Kör, spirál, labirintus

(Braun András, Zsári Zoltán, Maurer Dóra, Csikós Tibor, Hencze Tamás, Lakner László, Barabás Márton, Várady Róbert)

A perspektíva ürügyén, a pont és a kör viszonyát az absztrakció elemeiként határozza meg Siegfried Zielinski : "A pont a sűrítés legvégső foka. (…) Olyan, mint pendant-ja, a kör: legvégső absztrakció."[223]

A legalapvetőbb rendezőelvnek már Paul Klee is a pontot tekinette, azonban ebből következő másodikként nem a kört, hanem a spirálisan tekeredő vonalat határozta meg: "Paul Klee A gondolkodó szem címet viselő jegyzetfüzet-sorozatában a festő, úgy tűnik, a rend fejlődési kritériumaként használja a pontot. *(...)* A spirállá tekeredő vonal Klee szerint a rend első foka."[224]

Braun András (1-2. kép) festményeinek egyik leggyakoribb alkotó-, alap- és szerkezeti eleme - az ellipszis, a spirál és a négyzet mellett - a kör. Alkotásai között egyaránt találunk egy centrum köré szerveződő (1. kép), ill. több fókuszponttal rendelkező (látszólag lyukacsos szerkezetű) képeket (2. kép).

Korai festményein levesek felszínének (felülnézeti), centrális és koncentrikus körökből szerkesztett képe jelenik meg - az absztrakció és a folyadékszerkezet felnagyítása határán.

"Az újkonceptuális festészet képviselője. A klasszikus technikai indíttatású művein (olaj, vászon) a festmény tárgyát a technikai világ képi gondolkodása képezI Eleinte a számítógépes (nyomdai raszter) felbontása strukturalista műveket eredményezett, majd folytatódott ezen részletelemző munkássága a pénz témaköréből (nagyítás és fokozott részletkiemelés). A 90-es évek végén maradt a klasszikus olaj-vászon technikánál, színei viszont teljesen a szubkultúra reklám színvilágára épülnek fel" - adja meg a Kortárs Magyar Művészeti Lexikon a fiatal művész alkotótevékenységére vonatkozó, összegző definíciót.[225] Strukturalista módszere - a számítógépes nyomdai raszter felbontása, a részletek nagyítása - segítségével és eredményeképpen a pontokból pöttyöket, a pöttyökből pedig különböző felület-kitöltésű és mélységű, szabályos lyukakat hoz létre nagy méretekben.

[223] Siegfried Zielinski: *Idő pont nulla*, in: PERSPEKTÍVA/PERSPECTIVE, Műcsarnok, C3, Budapest, 2000. 31.o.
[224] uo.
[225] Fabényi Júlia: *Braun András,* in: Kortárs Magyar Művészeti Lexikon - I , Enciklopédia Kiadó, Bp. 1999. 329.o.

Az ezredfordulón már "a látásunkba vetett feltétlen bizalom továbbostromlása"[226] az egyik fő célkitűzése, miközben egyértelműen papírkivágások és sablonok felhasználásával dolgozik. Ion című kiállításán "a pulzáló kör, magába szívó spirálformák, mozgások a korábbi képek új képi és fizikai dimenziókat sejtető jellegét követik, *(...)* a (nyomdai) alapszínek a transzparencia kihasználásával egymást átfedve alkotnak szemünk számára változó"[227] mélységű és terű árnyalatokat. A kiállítás címe (*Ion*) is csak erősíti a képi részecskéknek a látvány egészét - rezgéseikkel, optikai képességeikkel - befolyásoló hatását, effektusait.

Braun op-artos jellegű művei több rétegből tevődnek össze. A különböző rétegek - négyzethálós, csíkos vagy körkörös-koncentrikus - vonalhálós szerkezetűek. Ezek transzparens módon átfedik egymást, ennek köszönhetően keltik a rájuk igen jellemző vibráló, dinamikus hatást. Ez a fajta, forgó, örvénylő, spirális mozgás egyben a síkból való kitörés, kitüremkedés érzetét kelti a nézőben. (1-2. kép)

Az első alkalommal az acb Galériában kiállított sorozaton Braun már a képeket megfordítva a festmények hátoldalait – beleértve a képkeretet és a vászon finom raszterét - vizsgálja, dolgozza át és állítja kI Ezek a munkák – a körkörös-centrális festményektől eltérően – négyzethálós, függőlegesek és vízszintesek mentén szerveződőek, szerkezetüket tekintve pedig egyre több, egyre kisebb elemekből tevődnek össze, ami a néző tekintetét, a nézés folyamatosságát, a tekintet állhatatosságát is kikezdI

Zsári Zoltán *Köztes terek*-sorozata nem foltokból vagy pöttyökből, nem is lyukakból épül fel, hanem annak inkább pozitív formáiból, egymást keresztülhálózó, egymásra rakódó koncentrikus körökből. "A festővászon, ahol a kép létrejön, egy hártyavékony érintkezési felület. Itt fonódik egybe, matéria és képzelet anyaga. Sőt, ez a sík már az idő dimenziójának része, mivel egy térbe metszve két egymástól távoli teret alkot. Mégis, festeni annyit tesz, mint e két térben egyszerre mozogni, és ez csak úgy lehetséges, ha a cselekvéssel magunkra vonatkoztatjuk az idő metsző síkját. A pohár - formája révén - ideális festőeszköznek bizonyul e jelenlét megkönnyítését illetően: karimája, szemből látványos - szabályos kör - ugyanakkor a vászon síkjának látens hordozója."[228]

„**Maurer Dóra** néhány utóbbi quasi-tér-képét *(...)* a szférikus (azaz a térben középpontosan tükrözhető – Beke Zs.) szimmetria jellemzi: műveiben a térnek nincsenek kitüntetett irányai, a térirányok indifferensek, bármelyik azonos jelentőségű a másikkal (tehát

---

[226] *Ion* c. kiállításának ismertető szövegéből, Deák Erika Galéria, 2001 november 30 - 2002 január 12.
[227] uo.
[228] Zsári Zoltán, in: Olaj / vászon, Műcsarnok, Bp. 1997, 328.o.

felülnézetű leképezéseknek is tekinthetők, hisz mindez a felülnézet sajátossága is – Beke Zs.). A rendszer elemei gömbfelületen feszülnek."[229]

A *Struttura cumulata I-II* sorozaton „a korábbi képek szimmetriatagjai homorú felület transzponált síkjára vetülnek, s szétszóródni látszanak a kép diagonális tengelyei mentén."[230] (11. kép)

A *Sztenderd színek egymásutánja, ujjnyomok II* [231] (13. kép) valójában egy raszterszerűen elhelyezkedő, ujjlenyomatok (pöttyök) színeik alapján történő eltolásos rendszerére épül.

[229] N. Mészáros Júlia: *Párhuzam és szimmetria,* in: Gáyor / Maurer – Párhuzamos életművek / Parallele Lebenswerke / Parallel oeuvres, Városi Művészeti Múzeum, Győr, é.n. (2002), 210.o.
[230] uo., 210.o.
[231] *Sztenderd színek egymásutánja, ujjnyomok II* , 1993/97, rétegelt falemez, akril, 30x30 cm. Repr. in: Maurer: Munkák / Arbeiten, 1997. 34-35. o.

Csikós Tibor, aki képei java részének címéül a *Folyamat* + egy akár négyjegyű számjegy-et adja, az utóbbi időben javarészt köröket fest és rajzol. Körkörös rendszerei egy állandó, örvénylő fluktuáció révén a téridő, a folyamatosan egymásra épülő mozgás kifejezői is egyben. A körkörös rétegek ily módon organikus, szerves folyamatok részeinek is tekinthetők. A képek technikája is a szerves rétegződés szerkezetére emlékeztet. A tépett, vágott, reliefhatású felületeket rajzolja, festi át alkotójuk oly módon, hogy végül az összefüggő, egységes hálózatú raszter által válik egységessé a kép felső síkja, felülete.

„A régmúlt időkben a természeti népek a természet változásaiban, az élőlények életében, sőt, a történelemben is állandó körkörös, ciklikus visszatérő mozgást láttak. *(...)* A tépésekre, vágásokra kerülnek rá a körök, hol sejtrajz-, hol hálószerűen. *(...)* A kalligrafikus együttesek – apró vonalelemek – halmaza a folytonosság és a térbeli sűrűség hatását keltik. Ebben a festészetben a tér mint óriási energia-tartomány jelenik meg. A Merlin Galéria-beli kiállításán (1998. december 3. – 1999. február 12.) elszórtan vékony vonalak jelennek meg a képeken. A kalligrafikus finom gesztusok szinte bele vannak szőve a vászonba. A köröket akkurátusan, még több rétegben építi fel. Így tér és mozgás alakul ki, amely (ki)emelkedik vagy süllyed. Elkezd mozogni a kép. A festő nem sima vászonra, hanem egy reliefszerű anyagra dolgozik, s a nagyobb színfoltok ritmusa, a kontraszthatások, sokszor 'ecsetrajzgesztusok' adják a rajzolatot. A kép felső rétege pasztózusabb, hogy ily módon az testet kapjon. Mindezek hatására kezd el 'mozogni' a kép, azaz elkezd élnI A struktúrának ez ad kiindulásként izgalmat. Csikós Tibor 1993-ban határozta el, hogy csak körökből építi fel a képeit, mint egyfajta redukcionista művész, aki minden mást elhagy."[232]

Hencze Tamás fekete-(szürke)-fehér *Dinamikus struktúrá*-i[233] (1. kép) a fehér alapon sötét lyukakkal szabdalt pászkalapokhoz hasonlatosak, ámde azokkal ellentétben Hencze objektív, hideg és hullámzóan szabályos felületei puhának tűnnek, s ezek alatt sejlik fel valami sötét, végtelen, fekete mélység. A struktúra dinamizmusa köszönhető az optikai illúziónak is, lévén, hogy a sötét lyukak rasztere egyszerre sugall szabályosságot, de az elmosódott, ködös kontúrú oválisok csak vertikális egyenesek mentén szerveződve azonosak, így a festett felületen a lyukacsos térhatás mellett egy vízszintes irányú, hengerszerű vagy hullámzó mozgás hatása is észlelhető. „A statikus formátum kereteiben nyugvó tömegpontok a kép két oldalmezején fel és lefelé elmozdulnak."[234] Hencze itt is „egyetlen színárnyalat

---

[232] Dombrovszky Ninette: *Körök és gesztusok. Csikós Tibor folyamatáról.* In: Új Művészet/Art Today, 1999. június, X. évf. 6. sz. 43.o.

[233] *Dinamikus struktúra I-III ,* 1969, olaj, ofszet, karton, 100x70 cm. Repr. in: Hajdu István: Hencze Tamás, Kogart, PolgArt, Bp. 2004. 45.o.

[234] Aknai Tamás: *Mozgás'70 – Tisztelgés a Pécsi Balett művészei előtt.* Művészet, 1970/augusztus, 46-48.o. Idézi Hajdu István, in: Hajdu: Hencze, 2004. 45.o.

fokozataival épít fel dinamikus térhatást, és e teret rendszerint semmilyen idegen elemmel nem zavarja meg."[235]

1970-ben Hencze egy egész sor centrális, körkompozícióra épülő és tudatosan a mozgást, forgást érzékeltető művet hoz létre. Ezek a munkák Hajdu István szerint „az alapsík és az azon elmozdulni látszó kör viszonyát, vagy a kör kerületén belül megváltoztatott 'sebességű' elemek és a befoglaló forma ellentétét, vagyis a virtuális mozgásból fakadó átstruktúrálódás folyamatát vizsgálják, rögzítik."[236] (12. kép)

Lakner László (1-7. kép) éppen az ezredforduló évében készíti pöttyös képeit olaj-vászon, majd fotó, olaj, habkarton és vászon felhasználásával. A *Palazzo Vecchio kapujá*-nak fémszögeiről (gombjairól) készült fotó és az élénk, monokróm narancs/vörös vagy zöld, szinte kidudorodó faktúrájú pettyekké absztrahált olajfestmény egymás mellé komponálásával, kontrasztjával és interferenciájával, kiegészítésével Lakner valójában a virtuális és a technikai térhatással; a sík felület és a tér illúziójának konfrontálásával is kísérletezik; valamint a fekete-fehér felvétel fényárnyék hatásokkal és a színek, s a faktúra segítségével érzékeltetett tér síkleképezésével és a szem reakcióival játszik.[237] (1-3. kép)

Barabás Márton művészetében Kováts Albert a spirálon mint motívumon és szerkezeten keresztül napjaink művészetének általánosságait véli felfedeznI Az ismétlődés hosszú útvonala a spirális szerkezet esetében a képi síkon minden esetben csak egy „pillanatnyi" (kereszt-)metszetet, vetületet enged láttatni „az egész" térbeli és időbeli kontinuumából, egységéből, ily módon, Kováts véleménye szerint a spirál – mint motívum és szerkezet – szimbolikus értelemben a felületesség, felszínesség, pillanatnyiság, múlandóság kifejezője.

Barabás alkotásain „spirálra fűzve, a művész által megszabott rendben sorakoznak a spirálonként egyforma, apró alkatrészek. Az ismétlés ősi eszközével él itt a művész. A jelenség ugyanannak a formai mozzanatnak a ritmikus visszatérése, de mégis mindig kissé másképp, ahogyan a spirál hajlásával változik a helyzete. A kisformák szabályosságát, állandóságát a nagyforma folyton változó sodrása ellentételezI Azaz a spirál – a mű – önkéntelenül a mozgás érzetét kelti a szemlélőben. *(...)* A mű szükségszerűen töredék, hiszen anyagi, fizikai akadályai vannak, hogy a folyamat teljességét, a végtelent megjeleníthesse.

---

[235] Perneczky Géza: *A líraiság és a konstruktivizmus új útjai a magyar festészetben.* Képzőművészeti Almanach, Corvina, Bp. 1969. 58.o. Idézi Hajdu, in: Hajdu: Hencze, 2004. 44.o.

[236] Hajdu: Hencze Tamás, 2004. 52.o.; s a művek: *Mozgás,*1970, farost, olaj, karton, 100x80 cm; *Forgás I-III ,* 1970, farost, ofszet, karton, R=67 cm; *Kör-struktúra I-II ,* 1970, ofszet, karton, R=69 cm; repr. uo. 53-57.o.

[237] *Pettyek,* 2000, o.V , 140x110 cm, IG Bau, Frankfurt; *A Palazzo Vecchio kapuja II ,* 2000, fotó, olaj, habkarton, 205x205 cm; *A Palazzo Vecchio kapuja I ,* 2000, fotó, habkarton, olaj, vászon, 200x300 cm; repr. in: Lakner László. Metamorphosis, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Bp. 2004. 224-227.o.

(...) Amiként a mű a Folyamatnak csupán egy szerény szakaszát jelezheti, azonképpen az Egésznek is csak tört részére utal. A mai művészet belátása tükröződik ebben: eleve lemond a teljesség megközelítésének kísérletéről, s olyan feladatba vág, amelynek megoldása sikerrel kecsegtethet."[238] (2-6. kép)

A labirintus sajátossága a pókhálóéhoz hasonlóan a szabályosság és a (centrális) szimmetria; a lehető legkisebb helyen a legtekervényesebb módon, legnagyobb út megtételével körbejárni egy pontot; s a hozzá való megérkezést – a szent helyekre zarándoklás módjára és felelevenítésére akár - a lehető legjobban késleltetnI A labirintus gyakran a világ közepét jelentő, jelképező városok és házak védelmére épült. A zikkurátok spirálisan felfelé haladó lépcsői (geometrikus, strukturális értelemben) a tekervényesen csavarodó labirintusok háromdimenziós megfelelőI A labirintus egy másik szerkezeti megközelítésből a spirál és a fonat (szövedék) motívumának kombinációja, s a (térbeli-időbeli) végtelen két aspektusának kifejezője.[239]

Várady Róbert (1-7. kép) képei közt egyaránt találunk körkörös-centrális (7. kép), policentrikus-lyukacsos (6. kép) szerkezetűt; motívumai közt is egyaránt fordulnak elő lyukak (6. kép), spirálok, labirintusok, valamint szögletes mélyedések, vágatok, amelyek a kép háttere síkjának fekete végtelenébe - réseket nyitva - nyújtanak betekintést (1-5., 7. kép).

A labirintus (vö. a felülnézet témakörrel) nem csupán tárgya vagy gyakran visszatérő motívuma Várady képeinek, hanem szerkezeti, teret formáló kompozicionális alkotó eleme is azoknak (*Labirintus I,* 1994; *Labirintus II*, 1996)[240]. Míg az egyik képen körkörös-centrális, igen rendezett, síkbeli tárcsát formáló felülnézeti kompozícióval állunk szemben, a *Labirintus II* szögletes, de darabjaira széttagolt, töredezett, négyzetes felépítésű, s egyszerre kelti a lebegés, a síkszerűség és a végtelen tér (perspektivikus elemekkel tarkított) hatását. A végtelent sugalló, lebegő labirintus körkörös, „sík tere", valamint a szögletes házikó perspektivikus terének együttese figyelhető meg a *Ház II* (1998)[241] című képen. Ennek a műnek valamiképp kompozicionális inverze *Az ágy. Hommage à Flusser I* (1997)[242] című festmény, melyen a végtelen űr hatását keltő sík széttöredezett, szögletes labirintusának falai veszik körül a kép centrumában található, koncentrikus körökből álló, sugárzó tárcsát, rajta az egyetlen, térre utaló axonometrikus motívummal, tárggyal: az ággyal.

---

[238] Kováts Albert, Kritika, 1997/február. In: Barabás Márton munkái 1995-2000. Bp. 2001. 13-15.o.; *Csiga nyolc fakalapáccsal,* 1997, OP. 447, 26,5x25x3 cm, repr. uo., 18.o.
[239] V ö.: Chevalier-Gheerrant, 1993. 1-3.o.
[240] repr. in: Várady Róbert, kiáll. kat. Körmendi Galéria, Budapest, 1996.
[241] repr. uo.
[242] repr. uo.

A Ház I (1998) és *A Ház III* (1998)[243] összbenyomásában szögletes struktúrájú kompozícióin is felbukkan a labirintus szerkezeti hálóként, struktúraként és részmotívumként egyaránt. A *Ház I* c. képen szabálytalan szövedékét látjuk az éles, rendszertelen szögekben megtört útvonalaknak, mintha aranyló búzamezőben tévelygő cséplőgép széles sávjait látnánk felülnézetből, amelyek a kép jobb alsó negyedében, egy hosszanti ellipszisben elhelyezett házikó frontális és felülnézeti képéhez igyekeznek. Ezt az aranyló búzamezőt meg-megszakítják apró, koncentrikus oválisok, amelyek néhol kapcsolódni látszanak a búzamező útvonalainak síkjához, néhol pedig attól függetlenül lebegni látszanak felette. Egy megint másik „réteget" vagy áttetsző „hártyát" képeznek a sötét vonallal kirajzolódó, geometrikus, leginkább épületrészek, falak alaprajzaira emlékeztető motívumok, lépcsőlejárók, csigalépcsők stb. , amelyek a képi (egyben búza-) mező síkjára merőlegesen – azaz: felfelé és lefelé; ill. a képsíkból kifelé vagy abba befelé – irányulnak, utalva tehát a képsík megnyitására, megbontására. A *Ház III* szerkezete ezzel szemben rendezettebb. A sötét háttér (fölülnézet esetén: alsó sík) egymásra merőleges egyeneseinek útvesztője bár meg-megszakad, áttetsző, négyzetrácsos koordinátarendszerbe illeszthető. A kép színvilága megfelel a *Ház I* fordítottjának. A sötét útvesztő „fölötti" rétegen aranysárga geometrikus formák, alaprajzok, lépcsőfeljárók körvonalai lebegnek. Ezen a síkon foglal helyet a kép fölső felének közepén egy szintén aranysárga körvonalakkal megrajzolt, diagonális helyzetű labirintus egyenlő oldalú rombusz-alaprajza. Ennek vertikális átlóján egy közelítően perspektivikus, mindenesetre térhatást keltő házikó szemből- és felül-nézeti képe látható.

[243] repr. uo.

3.3. Kaleidoszkóp- (szőttes-) szerkezet

(Rozsda Endre, Nagy Imre László)

Rozsda Endre (1-4. kép) kaleidoszkóp-szerű komponálásmódja is policentrikus szerkezetet eredményez: „azt csinálja, amit minden művész" – írja Esterházy Péter – „szétcincálja, azután összerakja a világot. *(...)* Nincs tér, csak felület."[244] Rozsda nem valamit fest meg, nem is absztrahál, hanem magát a képet alkotja, hozza létre, teremti meg. Rozsda képei mögé nem lehet benézni, nem utalnak mögöttes tartalomra; hanem a kép felülete láttatja önmagát. „A kép a világ. Vagyis a kép a teljes. Rajta kívül nincsen semmI "[245]

Rozsda képei Esterházy költői állításaival szemben, attól függetlenül (vagy éppen azt is alátámasztandó) felépítésükben emlékeztetnek a felülnézeti alkotásokra, a teljes rövidülésben, nagy távolságból, magasból festett, akár több centrum köré szerveződő „aeropitturákra" is[246] (gondoljunk arra, hogy Rozsda Endre első kiállítása huszonkét évesen épp 1936-ban nyílt Budapesten, s csak 1937-ben költözött Párizsba; s az 1934-es *Sokszínű tehenek* című, játékosan perspektivikus festménye[247] kifejezett rokonságot mutat a 30-as évek olasz futurista festészetével, bár ő párizsi tartózkodása során – saját bevallása szerint - a szürrealizmussal érzett rokonságot); amelyeken a túl nagy tér (vagyis távolság, ill. távlat) síkra történő leképezése az, ami eltűnteti a teret; ezáltal - miközben kihagy, azaz a nullára redukál egy teljes dimenziót: a magasságét - létrehozza a szőnyegszerű képsíkot, a kétdimenziós felületet.[248]

Rozsda Endre saját szavaival támasztja alá a jelen tanulmánynak a festő képeire vonatkoztatott, a XX. századra jellemző térelméleti szempontjait és következtetéseit; hogy a XX. század végi kép – mint ablak - egyszerre kifelé és befelé is nyitható: „Kinyitom az ablakokat, hogy kifelé láthassak. Kinyitom a csukott ablakokat, hogy befelé láthassak"[249]; hogy felülnézeti, teljes rövidülésben történő ábrázolásokhoz hasonlóan épülnek fel képi terei, a külső szemlélő számára ugyanakkor sík, szőnyegszerű absztrakt felületet, felszínt hozva létre: „Arra törekszem, hogy nyugtalan felszínt hozzak létre, *(...)* s a mélység sokszoros

---

[244] in: Rozsda Endre, XO Galéria kat. Bp. 1999, 4.o.
[245] Esterházy, uo.
[246] lsd.: diploma-dolgozat: Beke Zsófia, 1995
[247] repr. in: Rozsda Endre – Retrospektív kiállítás, kat. (szerk: David Rosenberg) Műcsarnok, Bp. 1998. 78. l.
[248] vö.: diplomadolgozat, Beke Zs., 1995, valamint a Perspektíva, Műcsarnok/C3, 1998-as szimpozium keretében elhangzott előadás: *Perspektíva-Felülnézet-Absztrakció. A kép tere és a tér képe az olasz futurista aeropitturában,* publ. in: PERSPEKTÍVA/PERSPECTIVE, tanulmánykötet és kiáll. kat., C3/Műcsarnok, Bp. 2000, 205-217.o.
[249] Rozsda, in: Rozsda Endre, XO Galéria kat. Bp. 1999, 7.o.

rétegeiben haladjak előre. *(...)* Magamban hordom a perspektívákat, a horizont fönn, lenn vagy a képen kívül van, és valahol futó vonalak találkoznak. *(...)* A kapilláris-szövedékek mindent behálóznak. *(...)* A belül, a kívül, a fönt és a lent egymást váltja."[250]; hogy a kép struktúrája, szerkezete, felépítése maga adja a képek témáját: „Gyakorta mondják, hogy fölépítem a képeimet. Nem így van, mert a kép épít engem"[251]; s hogy ez a fajta képi szerkezet egyszerre függ a látástól, a néző-ponttól és egyszerre befolyásolja is azt, a látási folyamat sebessége és időbelisége, valamint a nézőpont távolsága, távlata hozza létre a képet – és változik a látványnak megfelelően -, mint az aeropitturák, a repülőről készített madártávlati képek esetében: „olyan világban élek, ahol az idő dimenziójában járhatok, előre, hátra, föl, le, *(...)* elnyúlok a fűben, és nézem a vonuló felhőket, *(...)* a teraszon ülve messziről nézem magam. *(...)* Fonom, szövöm a köteléket, hogy fölemelkedhessem és alászállhassak, hogy magasságokat és mélységeket érjek el, ahonnan fölülről és alulról látni a dolgokat. Magamban hordom a perspektívákat, *(...)* A fény sugárzik, és a távolba visz. *(...)* Sors-hajókat úsztatok felfelé, lefelé"[252], vagyis a kép keretei közt tekintve: kifelé és befelé.

Rozsdát már pályája kezdetén megérintették a más festők által készített, „levakart képek", ennek köszönhető részben felület-gazdag festői módszere, valamint az egyszerre sok rétegűnek és – az Esterházy által már említett - síkszerűnek tetsző komponálásmód.

Nagy Imre László (1-3. kép) életműve több szempontból rokon Rozsda Endréével. Mindketten életük nagy részét Franciaországban töltötték. A két festő látásmódja, a perspektívához és az absztrakcióhoz való sajátos viszonya; festményeik terének, felületének (gyakran a felülnézetnek megfeleltethető) „tér-képe"; azaz végső, felületi képe; kaleidoszkóp-szerkezete már első látásra egymás mellé, párhuzamba állítható.

A gyakorlatban azonban Nagy „tér-képző" festészetét kiegészítette a repülés valóságos élménye, látványa egyaránt; a felülnézet, ezzel együtt pedig a nézőpont, s a látvány állandó, sebes változása. Nagy Imrét a futurista *aeropittorék*-hez hasonlóan a nagy távolságból, nagy sebességgel történő „felülről-lefelé-nézés" vezette a festői absztrakció világába, ahol „az organikus világ mutatja fel geometriáját a parcellák, rétek, szántók gazdag változatosságában. Élmény volt számára a repülés. Átélte a kozmikus lépték és földi arányok viszonyát, tudati konfigurációs játékát. Ez adta anyagát, és indította el kutatásait érett festői gyakorlatában is. A látszat, a felszín, a külső és a belső kép, az idea izgalmas metamorfózisában, festői vízióban

[250] Rozsda, in: Rozsda Endre, uo.
[251] Rozsda, in: Rozsda Endre, uo.
[252] Rozsda, in: Rozsda Endre, uo.

oldódik fel. A föntről látott képi geometria jó alapot kínált a modern, absztrakt festői értelmezéshez – lét és látszat között."[253]

Ahogyan Jean Maheu is tanúsítja, Nagy Imre a látvány kedvéért kezdett el repülni és vált tapasztalt pilótává, a repülés vizuális és szenzuális élménye által, lírai értelemben (is) absztrahálódott látás- és festésmódja. „Nem sportból, hanem azért, mert megigézte az égből látott föld. *(...)* Ez a megtalált szabadság tette lehetővé a festőnek, aki volt, hogy összetettségükben – rendetlenségükben vagy rendezettségükben – nézze a tájakat, amelyek fölött átrepült, fölfedezze titkos szövedéküket. Az emlékezet szövedékét, amely akkor mutatkozik meg, ha földünket föntről (nem túlságosan magasból) nézzük, ha (nem túlságosan gyors) repülés közben nézzük, végig a széljárás sugallatát követő röppályán. Földünket, ahol föltűnnek a talaj és az éghajlat által meghatározott élet nyomai, az ember által létrehozott létesítmények *(...)*, azaz a Történelem barázdái, formák, színek, valódi emlékek, hamis reminiszcenciák, bizonyosságok, kihagyások, rejtélyek palimpszesztjén..."[254]

Ez a fajta, francia típusú lírai absztrakció (vö. Manessier, Riopelle) a felülnézeti látványt bizonyos értelemben „szövethez", „szövevényhez" vagy szőnyeghez hasonlítja. Hasonlóképp adta a felülnézeti festményeivel fiatalon sikeressé vált Baranyai Levente (lsd. később) önálló kiállítása címéül[255] a „Repülő szőnyeg" kifejezést. Ez a leképezési mód valójában a tér síkká történő absztrahálása, redukálása, „ellaposítása", s a néző által ismert/tudott harmadik, azaz magassági dimenzió/vektor az, ami a teret – a szemen keresztül, az agy segítségével – is megnyitja (vissza-utalja, visszavetíti, visszairányítja) a térbe. Az optikai értelemben vett felülnézeti kép textil-hatását mi sem bizonyítja jobban, mint Nagy Imre László fényképészeti tevékenysége; színes légifelvételeI [256] „Nagy Imre László Sainte-Victoire-ja a föntről szemlélt föld, az emberek földje volt. Az átrepült tájak neki az élet szövedékét fedték fel, és a művekét ihlették. E kutatás során gyakran hivatkozott Paolo Uccello Lovascsata című három képének grandiózus lándzsás viadalára, a sisakos tömegek és az ellentétes színű, felkantározott lovak absztrakciójára, ahol a szövedék a művészi terv lényege."[257]

A sík és lapos szövetszerűség, valamint az absztrahálódott, festői tér kapcsolatát elemzi Alain Mousseigne Égbolt és festészet között címmel – Nagy Imre katalógusában.[258] A néző

---

[253] Fischer Ernő: *Terek metszésében,* in: Nagy Imre László – Hazatérés, Vigadó Galéria – Francia Intézet, Bp., Institut Hongrois, Paris, kat. Bp. 2001. 11.o.
[254] Jean Maheu: *Ég és föld között,* in: Nagy Imre László, 2001. 14-15.o.
[255] Dovin Galéria, Bp. 1999(?)
[256] Nagy Imre László, I m.
[257] Jean Maheu, in: Nagy Imre László, 2001. 15.o.
[258] op. cit.: uo.

Nagy képei láttán „első pillantásra nem túlságosan vastag festékréteget lát, többé-kevésbé azonosítható jeleket, színes kis felületeket, amelyek több-kevesebb biztonsággal térré állnak össze, s amelyek induktív vonalai – sokkal inkább, mint irányai – többé-kevésbé meghatározóak. Témája, többnyire valamilyen felismertnek vélt táj, festett keretbe foglalódik, amely a képet a külső keret adta határok közé zárja, mintha a vászon felszínén akarná tartanI *(...)* Ha hosszan szemléljük, ez a finom színezetű festészet – amely látszólag mentes minden illúziót keltő hatástól – hatalmas tér mélységes gazdagságát fedi fel előttünk. De mi más volna a tér a festészetben, mint érzelem *(...)*”[259]

Mousseigne felülnézetre vonatkoztatott állításai igazolják a jelen tanulmány egyik fő támpontját, szempontját vagy állítását, mely szerint a felülnézeti kép egy olyan sajátos határ, küszöb vagy „ablak a valóságra”, amely a leképezés során - a reneszánsz perspektivikus kerettől eltérő módon – pontosan a perspektíva legfőbb (és legnagyobb) dimenzióját; azaz a látótengelyt redukálja nullára, és pontosan e köré a zérus (centrum, fókusz) köré konstruálja az így teljesen rövidült (rövidített, vagyis ellaposított), ezáltal értelemszerűen absztrahálódott látványt.

„Ez a festészet – írja – összebékíti azt a régi elméletet, amely szerint a kép egysíkú és áttetsző ’nyitott ablak’ *(...)* és azt a modern felfogást, amely szerint a felület autonómiája anyagiságában és síkszerűségében fejeződik kI A kép tehát Nagy Imre László számára az a sík tér, amelyre kivetíthet, *(...)* ugyanakkor fontos szerepet szán a vászonnak *(...)*. Itt valószínűleg alig észrevehető kapcsolat jelentkezik a perspektíva illúziója és a festői felület valósága között. Itt mutatkozik meg valószínűleg a reneszánsz és a modern művészet közti történelmi kapcsolat. A XV században új ábrázolási rendszert fedeztek fel. Ez tette lehetővé, hogy valamely kiválasztott tárgyat a lineáris perspektíva segítségével mutassanak be a helyesnek mondott látásmód normái szerint, vagyis azon optikai és fizikai törvények alapján, amelyek a világról alkotott ismereteinket megalapozzák. Miért kellene azt festeni egy függőleges vászondarabra, amit függőlegesen látunk magunk előtt? Nagy Imre László másként nézi a világot: ő fölülről síkban és laposnak látja, úgy is mondhatnám, látásmódja megfelel a modernek síkban fogalmazásának. *(...)*”[260]

Itt merül fel tehát Nagy Imre festészetén keresztül (Mousseigne számára is) az a „paradigmaváltás”, ami a XX. század végére „a helyesnek mondott látásmód normái”-nak megváltozásán keresztül - azaz álláspontunknak megfelelően, a felülnézetnek köszönhetően – ment végbe. És végül: „Hogyan lehet visszaadni a kép függőleges felületén a táj repülés

[259] Mousseigne, op.cit., uo. 16.o.
[260] Mousseigne, op.cit., uo. 17-18.o.

közben látott laposságát? Hogyan lehet megfesteni azt, amit föntről lát az ember, úgy, hogy a vászon korlátozott terjedelme és a függőleges felület ellenére az élmény mélységét is érzékeltesse? Felcserélődik a tér és annak ábrázolása: ebbe avat be minket Nagy Imre László látásmódja és festészete. Az ábrázolás kiszélesedik és elmélyül, ahogyan a színes jeleket játékosan kezeli, esélyt sem adva a véletlennek a szigorúan berendezett térben. *(...)* Ez a szerkesztési mód valamiképpen helyettesíti a klasszikus perspektíva hagyományos illuzórikus megoldását, hogy örökké mozgó világ benyomását keltse, amelyben a föntről letekintő szem visszaadja a festmény által közvetített végtelen tér érzetét."[261]

Teljességgel eldönthetetlen azonban, hogy végül is egy festő absztrakt módon LÁT-e, s ezt a látásmódot/látványt számára realisztikus módon vetíti papírra, avagy az absztrakt festmény a vásznon válik absztrakt képpé vagy látvánnyá. Valószínűleg erre a festők is, ha egyáltalán felelnek, minden bizonnyal különféleképp teszik. Alain Gobin „csillagmezőkhöz" hasonlítja Nagy Imre festményeit, pontosabban kaleidoszkopikus látásmódját, sőt, „recehártyáját": „Nagy Imre László – írja – csillagmezőnek látja a világot, *(...)* határok nélküli zárt világot talált fel *(...)*, a vágy kaleidoszkópját forgatta meg. Úgy használta a recehártyát, mint más az eszperantót."[262]

Ehhez képest Nagy Imre felesége szerint „Imre mindig azt mondta, hogy ennek a tájnak és az Előalpoknak a vizuális sokkja billentette át a viszonylagos absztrakcióba. *(...)* Lassan megtanultam, milyen táj érdekli vizuálisan a férjemet – például a szőlők télen, a nagyon lineáris, geometrikus dolgok."[263] Nagy festményei is bizonyíthatják mindez ellenkezőjét is; mégpedig azt, hogy bármennyire vonzották a természetben, a repülés közben felülről látott „nagyon lineáris, geometrikus dolgok", festményei mégsem lettek „nagyon lineáris, geometrikus" vagy konstruktivista alkotások, sőt: sokkal inkább líraiak és festőiek.

[261] Mousseigne, op.cit., uo. 17-18.o.
[262] Alain Gobin: *Csillagmezők és képek éneke*, 2000. október 15, in: op. cit. 20-21.o.
[263] Pásztor Zoltán (beszélgetése Jeannie Naggyal): *Vándormadarak között*, in: op. cit. 28-29.o.

3.4. Hullám-tér

(Várady Róbert, Bullás József, Bernát András, Hencze Tamás, Keserü Ilona, Jovánovics Tamás)

A hullámzó forma (egy pont fölfelé és lefelé történő, ritmikus elmozdulása az időben) a mozgás érzetét keltI A síkbeli műveken ezzel egyidejűleg a képből ki-, illetőleg befelé zajló fluktuáció illúzióját is kelti egyben. A mozgásnak ezt a fajta hatását figyelte meg Bohár András és Lóska Lajos **Várady Róbert** képeinek esetében is: „A világegyetem tér-idejét jól érzékeltetik az egymásra következő hullámformák, amelyek egyben a mozgás dinamikáját is reprezentálják."[264] „A *Gnosztikus, agnosztikus* című vásznon (1996) (…) a hullámvonalakból, a fekete és ezüst körökből felépülő kompozíció egyszerre szimbolizálja a mozgást, a változást és az állandóságot, a tökéletességet"; míg „a változást a hullámvonalak ritmusa érzékeltetI "[265] Ezzel szemben a jelen fejezet nem tárgyalja Várady munkáit, mert nem domináns rajtuk/bennük a hullámzó téreffektus sem mint fő szerkezeti, sem pedig mint képalkotó motívum.

Bullás József (1-14. kép) a kilencvenes évek elején egymás alá- és fölé fonódó, hullámzó ívek szövedékéből építette fel – nem függőleges és vízszintes koordináták egyeneseiből, hanem elhajló ívekből – kígyózó, mozgó háló-, ill. rácsstruktúráit, fonatait.(1-3. kép) „Mindez szigorúan síkban, s az sem irracionális, még csak paradox sem, hogy térbeli helyzetet is kifejezve, ráadásul egy szituációnak színét is, visszáját is."[266]

„A hullámformához való ragaszkodás szemléletbeli kötöttséget jelent, aminek egy alapja egy életmód, vagy ha úgy tetszik egy világnézet. Bullás utazásai során került a keleti minták hatása alá, amikből fokozatosan alakította ki saját formanyelvét. *(...)* E motívum mellett egy másik elem is sokat szerepel a festményeken. A négyzetes elrendezésről, illetve a kockáról van szó, amely számára a természet formavilágával szemben az építettség, szándékosan alakítottság szimbóluma."[267] A hullámzó ecsethasználat és a kubusos tér felépítése egyesül Bullás alkotásain oly módon, hogy lüktető, pulzáló sávokkal rajzolja meg,

---

[264] Bohár András: *Gnosztikus, agnosztikus: távolodások a dualitás formáitól,* in: Várady, 1996, 2.o.
[265] Lóska Lajos: *Előszó,* in: Várady, uo, 3.o.
[266] Sík Csaba (Részlet Bullás József 1988-as kiállításának megnyitóbeszédéből), id. in.: Bullás József, kiáll. kat. Vigadó Galéria – Francia Intézet, Budapest, é.n.
[267] Petrányi Zsolt: *Szintetikus organizmus. Néhány észrevétel Bullás József utóbbi években készült műveiről.* In: Bullás, 2003, 9.o.

jelöli ki a további, gyakran látszólag a végtelenben folytatódó térmélység rétegeit, szövevényét. (4., 11-14. kép)

Bullás Készman Józseffel folytatott beszélgetése során Készman a művész saját kézjegyét a sajátos szerkezetben látja megvalósulnI „Valami olyan teret akarok kialakítani, ami meghatározhatatlan, egyszerre tájkép, egyszerre kozmikus vagy mikroszkopikus kép. *(...)* Ne legyenek benne egyértelmű terek. Egyfajta ismeretlen tér kialakítása a célom *(...)*."[268] Az egyéni/egyedi képi térszerkezet Készman számára is szembeötlő: "Különös a képeidben felépített térélmény. Picit félrevinne a konstruktív-jelző. Sem a konstruktív formák irányába, sem építészeti, sem a számítógépek által generált terek felé nem látok kapcsolódásokat. Leginkább a reklámgrafikus által készített térhez fogható" - állítja, mire Bullás: "Gondolkodtam, hogy milyen tereket festek. Végül is ez egy virtuális, nem pedig valóságos tér. A reneszánsz perspektivikus tér is virtuális tér. Konkrétan: két dimenzióban ábrázolnak három dimenziót. Annyiban nem virtuális, hogy egy látott tér, de annyiban viszont virtuális, hogy ami azon belül történik, az egészen más, mint ami egy valóságos térszerkezetben történik. Főleg a kora reneszánsz dolgokra gondolok; egy esemény egy térben, a helyszínek és a történetek változnak, de végig ugyanabban a jellegű térben történnek az események. Ez tehát az akkori vizuális olvasási készség sajátossága volt.*(...)* Az ember visszanéz a képekre az életében, és akkor rájössz, hogy ilyen spirál alakban haladsz, ami látszólagos haladásnak tűnik, mert ha a spirált rövidülésben nézed, felülről, akkor egy körnek látszik az egész, mindig ugyanoda visszajutsz."[269] (13. kép)

Bullás a Készmannal folytatott beszélgetés során megvallja, hogy az illúziókeltés, sőt, saját maga megtévesztése is a célja festészetének. "Én ezt nem hidegen színsávoknak tartom, hanem mindenképpen térnek gondolom. Ez a térszerkesztés: ahogy ezek a sávok plasztikát kapnak, ahogy fényt kapnak, ahogy vastagságukkal meghatározóak. Nem lehet tudni, hogy mikroszkopikus felvétel, vagy egy kozmikus tér. *(...)* Egyébként ezt adja maga a technika is, a hengerrel rakod fel a színeket, s ettől kialakul egy távolságtartás *(...)*"[270]

Bullás képeinek - nyomdai hengerrel és ecsettel létrehozott - tere saját megfogalmazásában: „monokrómabb, repetitívebb tér. Monoton inkább ennek a mintának a hullámzása, de pont ennek a sűrűsége, mélysége adja *(...)* a teret. Én azt gondolom, hogy ez egy bújtatottabb tér mozgás."[271]

---

[268] *Festői eseményminták – Műtermi beszélgetés Készman Józseffel,* In:, 2003, 12.o.
[269] *Festői eseményminták - Műtermi beszélgetés Készman Józseffel*, uo., 15-16.o.
[270] uo, 16.o.
[271] *Műtermi beszélgetés Bak Imrével,* uo., 23.o.

Szoboszlai János "techno szőnyegek"-nek kereszteli el Bullás festményeit, (1, 3. kép) "Ezt a hatást Bullás úgy érte el, hogy árnyékolta, s egymásra festette ezeket a sávokat, amelyek ezáltal átbújtak egymás alatt vagy áthaladtak egymás fölött. Egyfelől tehát a festmény becsapja a szemet, mert térillúziót teremtett, van előtere és háttere, vannak elöl és hátul lévő, tehát közelebbinek és távolabbinak látszó elemeI Ezek mégis absztrakt képek, mert a minta alapegysége nem ábrázol semmiféle festményen kívüli dolgot, valamint geometrikusak is, mert Bullás szabályos (általában négyzetrácsos rasztert követő) hálómintákat festett, de ahol nem *(...),* a hullámvonal akkor is fegyelmezetten foglalja el a kompozícióban kijelölt helyét. *(...)*

Ugyanezek a stílusjegyek jellemzik Bullás legfrissebb alkotásait is. *(...)* Ahogyan a különböző festéksávokat kézfejének élével elkeni, olyan hatást ér el, mintha egy színtelen és átlátszó üvegfonaton át, az az által előidézett fénytörésben látnánk a háttér mintázatát. Így kétszeresen is tér jön létre."[272] (8. kép)

Bullás József legújabb festményei[273] technikai és optikai szempontból csaknem a legeredményesebben és leghatásosabban keltik a hullámzó tér illúzióját. Első látásra szembetűnő ugyan a festőhenger használata, azonban a hol szivárványos átmenetekkel, hol monokróm felületként megfestett alapsíkra a festő saját kezével (tenyér-szélével) húzott hullámzó-körkörös íveket, oly módon, hogy ez az alapfelület hullámos és szín-átmenetes „sávjait", tónusait egymáson/egymásba eltolta, ezáltal egy újabb hullámzó, de szabálytalanabb térréteget képezve.

Bernát András (1-2. kép) kezei között, ecsetvonási nyomán „testté válik *(...)* a sík. *(...)* Persze, ez a festészet örök dilemmája: miként lehet síkon testet 'fogni', ám ez itt anélkül esik meg, hogy a művész a perspektívával kezdene mechanikusan bíbelődni; az első pillantásra pusztán a fény és a nézőpontváltásból lírai-testi illúzió keletkezik, de ha szigorúbban nézzük a szín-játékot, rá kell csodálkoznunk, hogy konstruálatlan, kiíratlan geometriai helyzetek teremtik meg a megtestesülést."[274] A felület szabálytalan hullám-szerkezetének köszönhetően, a fény és a külső nézőpont függvényében jön létre egyfajta mozgás, interakció a kép, annak felülete, tere és a külső szemlélő tér- és fényviszonyai között. „A mozgás – a határoltban a végtelenre utalva – a festményeken fényből keletkezik, s a fény a nézőtől egyszerre függ és független. A szemlélő pozíciójának változtatásával – önmozgásával – megmoccan a vásznon rögzített képi hely és helyzet." Ezzel együtt nem csak fény és árnyék; világos és sötét tónusok

[272] Szoboszlai János: *Techno szőnyegek,* In: Bullás, 2003, 20-21.o.
[273] Petrys Galéria, 2004. március
[274] Hajdu István: Bernát András, kiáll. leporello, Raiffeisen Galéria, Bp., 2002

formálják a felszínen a teret; hanem a fénymozgások jóvoltából – vagy ráadásként – a felületek tónusa, színe is változáson megy keresztül.

„A mozgás és a fény festõje. A mozgásé, ami megragadó lendülettel úgy lepi be vásznait, mint a fénytõl szivárványos hullám, és a mi tekintetünk válik fénnyé. *(...)* A nézõnek idõnként el is kell mozdulnia, hogy „lásson", hogy tekintetével és mozgásával egyaránt meghosszabbítsa, a téma mélyébe kísérje a fényt. Kifinomult utakon belsõ és külsõ átjárókat hoz létre. Utakat nyit."[275]

Bullás József alkotásaihoz képest Bernát festményei kevéssé konstruktivisták, mégis jóval dinamikusabb, folyamatos mozgás, áramlás, örvénylés hatását keltő, szabadabb, képlékenyebb – akár lírai-expresszív – egyéni plaszticitás képviselőI

Hencze Tamás (1-14. kép) távolságtartó, hideg hullám-motívumai tulajdonképpen felülnézetből tekintve hullámosak, és nem elsősorban formailag, hanem sajátos és igen következetesen alkalmazott technológiának, a gumiból készült festőhengerrel való festés (festék-lenyomat; hengerelés) – melyet 1917-18 körül az orosz konstruktivista Rodcsenko, éppen a tér-illúzió keltés céljából használt először[276] – technikájának következtében, a szabályos tónusátmenetek révén keltik a hullámos-hengeres térillúziót. „A festék a hengerről nem egyenletesen, egyforma telítettségben kerül az alapra, hanem a gócponttól távolodva fokozatosan elfogy, s a vásznon leheletfinom tónusátmenetet képezve, a henger mozgásának pontos lenyomataként rögzül."[277] Az ily módon, újból és újból festékbe mártott hengernek gyakorlatilag saját, hengeres formája, szerkezete kerül a vászonra, amely tehát fölülnézetből, a sötét és világos; az árnyékolt és fénnyel telített konvex ívek hullámzó mozgását adja.

A gesztus és az akciófestészet – és nem a Vasarely-féle op-art illúziót keltő hatása - nyomvonalán haladva, Henczét elsősorban a festék teljesen objektív, elidegenített, csupasz mozgása foglalkoztatta. „Nekem nem a klasszikus tájból vagy egyéb valóságélményből jött át az absztrakció. Számomra az inspiráció materiális volt, nem szellemI Tehát hogyan mozog az anyag, hogyan működik egy festék, mondjuk nagyképűen: a médiára, a közvetítőre alapozott technikák vagy művészet érdekelt, és nem a jelentés, szóval nem az asszociációs része érdekelt, hanem maga a cselekedet, az anyag mozgatása."[278]

Hegyi Lóránd Hencze gesztusait a fehér sík nyújtotta térbe történő becsapódásként mutatja be (9-11. kép): „Hencze gesztusfestményei 'kívülről' szakadnak be a fehér alapra,

---

[275] ?, www.btmfk.iif.hu
[276] German Karginov: *Rodcsenko.* Corvina, Bp. 1975. 27.o. Idézi Hajdu István, in: Hajdu István: Hencze Tamás, Kogart, PolgArt, Bp. 2004. 34.o.
[277] Kárpáti Zoltán: *Festékbe fagyott gesztusok. Hencze Tamás kiállítása a Műcsarnokban.* Új Művészet/Art Today 1998/január-február, IX. évf. 1-2.sz. 6-10.o.
[278] A Kritika folyóiratból (1993) idézi Hajdu, I m. 23.o.

többnyire egy irányból csapódnak az 'üres' térbe és telítik végleges feszültséggel a képi teret. *(...)* Hencze puritán és végletekre redukált festői ecsetírása olyan képi energiákkal telített, melyek szétzúzzák a keretek közé szorított képteret és kiáramlanak a valóságos térbe."[279]

Ezzel a hullámzó hengermozgással párhuzamosan, kellő távolból szemlélve Hencze képeit, optikailag vibráló hálószerkezetet érzékel a néző szeme, ami csak erősíti – a térbeli hatás mellett - a hullámzó motívumok mozgás-érzetét. „Statikusan rögzített, a kép terét középen metsző vertikális axis mentén szerveződő ritmikus ismétlődések uralják a képmezőt *(...)*, - a néző és a képtér közé vont – optikai rácsok akaratlanul is felkeltik a címek által sugallt mozgás érzetét."[280] A gumihenger annál is inkább felkelti a mozgás érzetét, „miszerint a henger önmagában is forgástest, tehát már önmagában hordozza a folyamatos mozgást, s mint minden 'görbült' dolog (hajló sík vagy vonal), sugallja is azt."[281] Erre alapozza Hencze festményeivel kapcsolatban Hajdu István a strukturalista filmmel való rokonságot is.[282] (3-4. kép)

Kárpáti Zoltán a Hencze-féle „térbeliség-élményét" a levegőperspektívához hasonlítja, mely szerint „a horizont felé közeledve a meleg színek fokozatosan halványodva hűvös kékké, a körvonalak lágyabbá, bizonytalanabbá válnak. A hengerelt felület tónusátmeneteivel a levegőperspektívához hasonló módon, de fokozott erővel képes felkelteni a térbeliség látszatát. Mivel azonban az ábrázolt tér értelmezhetőségének alapvető vizuális eszközei itt hiányoznak, Hencze síkjai egy pontosan le nem határolható végtelenbe nyílnak."[283]

Sorozatai (3-4. kép) – mint ahogy Keserü Katalin említi - függőlegesen is nyitottak[284]. Ez a nyitottság, vagy ha tetszik, a végtelenbe folytathatóság csak erősíti a hullámzó hatás végének meghatározhatatlan, megfoghatatlan, megállíthatatlan jellegét, akár tengelyesen szimmetrikus képekkel állunk szemben, akár nem. Hencze képeinek sorozat-szerűsége a hullámzó mozgás, a szabályos lüktetés vagy pulzálás folyamatosságát erősítI „A folyamat, a sorozat zárásaként minden esetben olyan mű áll, mely új minőséget képvisel, azaz egy újabb sorozat kiindulópontja lehet. *(...)* Példa Hencze egyik sorozata, ahol a képtér közepén, sötét tónusban vízszintesen megjelenő világos színsáv elmozdul, minek eredményeként, mint egy pergőfilm, fent és lent jelenik meg a sáv a következő darabon *(...)*, majd új, összefoglaló egység keletkezik: a fenti sáv megmarad, az alsó elveszti intenzitását és eltűnik (*Fehér I-III*).

---

[279] Hegyi Lóránd: *Kalligráfia, absztrakt expresszionizmus, informel Magyarországon 1958-1970 között.* Ars Hungarica, 1991/1. 11.o. Idézi Hajdu, I m. 28.o.
[280] Kárpáti, 1998. 6-10.o.
[281] Hajdu, I m. 49.o.
[282] uo. 51.o.
[283] Kárpáti, 1998. 8.o.
[284] In.: Hencze Tamás – festmények/paintings 1963-1997, Műcsarnok, Bp. 1997. 11.o.

A létrejövő új minőség kezdőpontként áll egy másik sorozatban (*Vizuális történet I-IX.*), ahol lassan visszatér és megerősödik az alsó színsáv, ezáltal, párhuzamosan a felső veszít erejéből. Mindkét sorozaton a színsávok hatással vannak a képtér egészére: az intenzív világos egy sötét térben helyezkedik el, mely távolodva a sávtól megvilágosodik, s mikor e világosban megszületik az új 'forma', az előbbi veszít erejéből, mert az új magához vonz a régit körülölelő sötétből, kettészakítva azt. Így a képtér közepén jön létre egy világos folt. Ahogy az alsó sáv intenzitása színben növekszik, úgy ez a világos tér eltolódik felfelé, s eltűnteti a fentit. A dialektika értelmében a világosból született 'formát' elnyeli a világos. A 'formák' születése és mozgása tehát együtt jár Hencze művein a színmennyiség formaérzékeltető képességének kihasználásával…"[285]

Hencze Tamás sorozatainak jellege, egyik képről a másikra való átterjedése, folytathatósága rokonítható Maurer Dóra és Gáyor Tibor munkamódszerével; képeiknek egymáshoz való viszonyával is, miként Hencze sorozatai is „a művészi módszerek segítségével tulajdonképpen e módszerek létrejöttének folyamatát ábrázolják."[286]

Hullámhatásuk - ahogyan Gáyor művei esetében a hajtogatás; Maurerében a szivárványszínek szalagszerűsége és behajtásai; Rákóczy Gizella munkáiban a spirálisan csavarodó színek hatása – tehát a színmennyiségek, árnyalatok térhatásának is köszönhető, „s mivel a folyamat térben zajlik, tér, idő és mozgás szorosan összefügg."[287]

Sík Csaba Hencze munkái esetében olyan kétirányú, „parabolisztikusan hajló tér"-ről („színtér"-ről) beszél, ami ugyanakkor nem teszi kétségessé a síkbeliség érzetét – „mintha a vászon színes bőrt növesztene"[288], szemben mondjuk **Bernát András** (Bernát, 1-2. kép) festői szín-tereivel, amelyeknek krémszerű, többirányú fluktuációja nélkülözi a négyzethálós alapszerkezetet, szabályosságot vagy bárminemű geometrikus konstrukciós irányelvet.

Keserü Ilona (1-10. kép) művészetének formavilága és térszemlélete sokkal komplexebb és sokrétűbb annál, mint hogy egykönnyen és egyértelműen ebbe vagy amabba a fejezetbe lehetne sorolnI Az általa legtöbbször használt, kedvelt visszatérő motívumai közül és képszerkesztési, felületkezelési formavilágában a leggyakrabban használt elem vagy struktúra a hullámhoz köthető. „Eléggé sokára értettem meg, hogy alapmotívumom *(...)* egyben művészi munkálkodásom térbeli ábrája, képlete is. Mivel minden visszatér és ismétlődik, de nem a spirál szabatos és megnyugtató rendjében, hanem a váratlan eltűnések, felbukkanások, ívek, hurkok, kibonthatatlan csomók és ömlő áradások egyre, szertelenül

[285] Keserü Katalin: *Hencze Tamás sorozatairól,* Ars Hungarica 1979/1; in: Hencze, 1997. 11-12.o.
[286] uo. 12.o.
[287] uo. 12.o.
[288] Sík Csaba: *Tények és történetek (Az értelem bilincsei),* Gondolat, Bp. 1987. Publ. in: Hencze, 1997. 17.o.

változó halmazában."[289] Alapos színtanulmányain belül a szivárványszínek átmeneteinek „mozgásérzetet keltő dinamikus forgataga"[290] is a hullámzó optikai effektusokat erősítI (1-6. kép) A hullámzó textil- (vászon-) felületekből varrt „relief-terek" is „hallatlan előnnyel bírnak – látványi erejüket tekintve – a nézőkre tett tartós hatás tekintetében."[291]

A hullám-motívumok a kétdimenziós festményeken egyaránt tekinthetők egymás mögötti, szelvényezett, díszletszerű térszerkezetűnek vagy egymás fölötti, ámbár optikailag a képből előre, a néző irányában kiugró, kitüremkedő plaszticitásúaknak. „A képen az első síkban a nézőhöz közel az ívben hajlított sírkőformák helyezkednek el egymás alatt és fölött. A dologi-tárgyi létsík mögött azután az optikai testtelen világ helyezkedik el, színes ragyogás, a Tagore által említett fényörvény. A belül és a kívül egymás mellett léteznek, határozatlan lebegés és feszült jelenlét alakjaiban. Az alak és alap kettőssége ez, amely a felnőtt egyed optikai valóságát alkotja. Ebben a szintézisben az alap az általános vonatkoztatási rendszer, amelyben az egyedi jelenség, az alak elhelyezkedik. A szerves kapcsolat Keserünek ilyen képein nem alakul ki, két külön valóságmező van egymás mellett. *(...)* A ragyogó háttér fokozatosan behatol az előtér sírköveibe, amelyeknek feketeségében lyukak keletkeznek, a színek fokozatosan behatolnak a feketeségbe, és lágyítják a köveket."[292]

Keserü Ilona ún. *Szín-Mőbiusz*ai (6. kép) saját felfedezésének tekinthetők: „Felfedezésem a végtelenített szín-sor és a térforma összekapcsolása volt 1987-ben, amelynek lényege, hogy az egyes színárnyalatok folyamatos egymásba kapcsolódással, határok és zökkenők nélkül, végtelen áramlással haladnak örökké a megfejthetetlen térben."[293] Ez a téma (vagy szerkezet) egyaránt kapcsolódik a hullám-formához mint térbe-nyíló alakzathoz és a végtelen tér fogalmához és ábrázolásához.

A balatonudvari sírkövek és a színesre festett baranyai szuszékok – „folyóvizet jelentő, ismétlődő"[294] - hullámos ívei konkrét, tárgyi motívumai voltak a későbbi, absztrakt hullámos vagy gubancos képi szerkezeteknek.

Keserü Ilona alapmotívuma, a „GUBANC", ahogyan a művész „másik világa: *(...)* a ZENE" (amit szintén rezgések és hullámmozgások továbbítanak) is szorosan kötődik a hullámmozgáshoz. „Megjegyzem, hogy a modern fizika világképe, amely az egész univerzumra nézve érvényesnek tartja a részecskeáramlásokat, hullámmozgással terjedő

---

[289] Keserü Ilona: *Gubanc, áramlás*, in: Közelítés Gubanc Áramlás c. kiállításának vezetője, szórólapja – a művész írása. Ludwig Múzeum Budapest / Kortárs Művészeti Múzeum, 2004. márc. 18-máj. 2.
[290] uo.
[291] uo.
[292] *Mezei Árpád: Keserü Ilona*. In: Keserü Ilona: Pillantás az Időbe / A glimpse into Time, Szinyei Szalon, Budapest, 1999. 7.o.
[293] Keserü Ilona: *Szín-mőbiusz*. In: Közelítés Gubanc Áramlás, 2004.
[294] Keserü Ilona: *Sírkő,Szuszék, Kerítés*. In: Közelítés Gubanc Áramlás, 2004.

energiarendszereket és a felfoghatatlan, rejtélyes helyeket és történéseket egyaránt, *(...)* a rokonság tudatával tölt el. *(...)* Úgy gondolom, hogy a gubancok és áramlások mindnyájunkban élő szerveződések és mozgások. A Világ működésének alakzataI ”[295]

A művész címválasztásai egyértelműen utalnak a művészi térképzés szándékára: *Belső tér; Változó tér; Képződő tér (Nézhetetlen); Alakuló tér; Hang-Szín-Tér* stb.

E fejezet lezárásaként említhető **Jovánovics Tamás** DLA-diplomamunkája, mint a sík alkotásnak a térbe történő, szó szoros értelemben vett kigöngyölödése (egyirányú hullámzása?).[296] „A festészet, a festmény, a kép mindig az adott fizikai síkon innen és túl van. Csak topográfiailag és kémiailag tekinthető a festmény egy pigmenttel fedett sík felületnek. Hogy úgy mondjam: a pigment van nagyjából a síkon; a szín, a vonal, a forma, a kép, az üzenet, hozzá képest megszökik (legalábbis ha nem a médium az üzenet). Ez a szökés vagy a fizikailag adott síkhoz képest befelé, a festmény virtuális tere felé történik (invázió), vagy kifelé az élettér felé (evázió). Számomra a festészetnek ez a fő karaktere: egy olyan fikció amely egyszerre képes virtuális és valós terek felé nyitnI ”[297]

Jovánovics Tamás ezt követő alkotása során is a tér és a virtuális sík/tér kapcsolatát, viszonylagos voltát vizsgálja; a látott kép, a valós sík és a tér közti illúziót leplezi le – akár egy újabb, zavarba ejtő illúzió révén.

---

[295] Keserü Ilona: *Gubanc, Áramlás,* uo.
[296] In: Házas Nikoletta: *Iskola a határon – avagy mitől lesz doktor a művész? DLA hallgatók közös kiállítása, Pécsi Galéria, Pécs 2003 június 13-július 20.* In: Balkon, 2003/09. www.balkon.hu
[297] Jovánovics Tamás, Várad f.irat, 3. sz. , www.kik.ro/Varad_archivum

4. KILÉPÉS A VALÓS TÉRBE

4.1. Festmény vagy dombormű? A falból kiugró vagy kiemelkedő kép. Faktúra, assemblage, festett dombormű.

(Ötvös Zoltán, Konkoly Gyula, Baranyai Levente, Herczeg Nándor, Tölg-Molnár Zoltán, Szőnyei György, Nayg István, Ficzek Ferenc, Keserü Ilona, Hajdú László, Haász István, Jovánovics György, Saxon-Szász János, Matzon Ákos, Károlyi Zsigmond, Révész L. László, Szikora Tamás, Erdélyi Gábor, Molnár Sándor, Lakner László, Bukta Imre)

A klasszikus festmény, az olaj-vászon, vagyis a vászonra olajjal festett képek mint festmények kizárólagosságának megszűntével kezdhetnénk a „kidomborodó" képek sorát. A vásznat, a sík alapot – gyakran csupán azért, mert olcsóbb - felváltja a vastagabb farost, ami önmagában is inkább tekinthető tárgynak vagy reliefnek (fadombormű, alapjának), mint festménynek, festék-hordozónak vagy képnek, mint **Ötvös Zoltán** korai festményei[298], melyek esetében a kép tárgya és a kép felületei síkja hangsúlyos disszonanciával elkülönül egymástól, s külön-külön virtuális teret képvisel.

Másfelől a keret gyakori elhagyása is hangsúlyozza a kép mint tárgy vastagságát, reliefszerűségét, a fal síkjából kiugró, kiemelkedő jellegét. Ezzel szemben a keret (bármilyen vastag vagy cifra is legyen) mindig a kép falon fekvő, falhoz simuló, sík jellegét erősíti, szorítja keretek közé.

A figurális festmények egy bizonyos, a kiemelkedő faktúráig is eljutó részét képviseli például **Konkoly Gyula** (1-5. kép) és **Baranyai Levente** (Baranyai, 1. kép) számos festménye. Az előbbi a plein air és a posztimpresszionizmus optikai nyomvonalán haladva a fák lombozatának – Monet-nak a Giverny-kertben készített és panorámaszerűen kiállított tavirózsás festményeit is idézve -felnagyított és/vagy közel-nézeti látványát a non-figurativitásig, az absztrakcióig erősíti fel a vastagon felvitt, vászonra poliuretán habra/habbal festett /fújt, spriccelt vagy csöpögtetett/, erőteljesen kidomborodó faktúrájú képek együttesén, amit – távolról bár, de figurális kohéziójuk miatt – nem tekintünk festett, falra erősített

[298] *La plage,* 1997, olaj, farost, 56x61 cm, valamint *Szakadék,* 1997, olaj, farost, 56x80,5 cm, in: Olaj/vászon, 1997, 238-239.o.

installációnak vagy kép-együttesnek, bár technikai szempontból ebbe a kategóriába is lehetne sorolni.[299]

„Az 1995 körül készült fű- és lombképek zsizsegő növénytakarójának és sustorgó lombozatának szédítő térélménye már nem csupán a színekből, hanem a poliuretán plasztikus kezeléséből is ered. E műanyag habszerű képződmény különféle típusait Konkoly már a hatvanas évek vége óta használja, de szemben a korai képekkel vagy a nyolcvanas évek 'mozi-képeivel ezúttal nem illúzióromboló, hanem illúziókeltő eszközként van jelen. *(...)* Ez a tér – hasonlóan a tavirózsákhoz – nem igazodik a perspektíva nyugati tradícióihoz, sokkal inkább egy abszolutizált ott-lét, benn-lét tapasztalásából ered, lehetőséget teremtve a néző számára arra, hogy feloldódjon a látványban. *(...)* A lombképek rücskös felületű, négyzetes fragmentumai *(...)* a gyeptéglát idézik meg, azt a minden irányba végtelenül megsokszorozható elemet, amely lehetővé teszi a megszelidített természet betelepítését az emberi környezetbe."[300]

A fiatal festőgenerációba tartozó **Baranyai Levente** (1-4. kép) érdekes módon a felülnézetből készült – vagyis Konkollyal szemben a távolnézetet alkalmazó –, többnyire légi felvételeken alapuló látványt felerősítendő és azt fokozatosan absztrahálva jutott el a terepasztalszerűen vagy domborzati viszonyokat érzékeltető makett-asztalokhoz hasonlóan kidomborodó, vastag faktúráig, ami viszont, közelről nézve egészen absztrakt, reliefszerű festékréteg látványát nyújtja. A festő maga háromrétegűnek tartja festményeit: az első réteg a fakturális alapterület; a második a formaalakító festői felület; végül harmadik rétegként tartja számon a terepasztalszerűséget.[301]

Külön ki kell térnünk a festett relief, valamint a festett objekt fogalma közti különbségre, mely utóbbit egy későbbi fejezet-címszó alatt tárgyalunk; annál is inkább, hisz már az alábbi művészek művészete esetében is keverednek, elmosódnak, de minden esetre nehezen körvonalazhatók e kettő közti határok, az eltérések is igen árnyaltak. Természetesen vannak olyan alkotások, amelyek mindkét csoportba sorolhatók, s mindkét kategória jellemzőit hordozzák.

A – vizsgált szempontjaink, témánk szempontjából vizsgálandó, tehát festett - *relief* vagy *dombormű* fő sajátossága, hogy a festett képekhez hasonlóan a fal *sík*jára illeszkednek,

---

[299] *Lomb*, 1994, olaj, vászon, poliuretán hab, 280x340 cm, in: Olaj/vászon, 1997, 168-169.o.

[300] Révész Emese: *A természet történéseI Konkoly Gyula képei elé.* In: Konkoly. Tájképek az utolsó évtizedből. Műcsarnok, Bp. 2001-2002. 4-7.o.

[301] *Szarvasbőgés,* 2000, olaj, vászon, 176x273 cm, *Hattyúk tava,* 2000, 149x221 cm, in: Baranyai Levente, Dovin Galéria, kat. Bp. 2000; és a Mozgópontok c. kiállítás festményei: *Jégmezők lakói, Rózsaszín flamingók, Elefánt labirintus, Birkaszámláló*, *Woolmark, Kaffervihar, Csehszlovák nyár*, 2002, o.v.; Dovin Galéria, 2002-2003

képi mivoltukat őrzik, tehát a sík alaphoz viszonyítva domborodnak, ugranak ki abból, ezért valamiképp mindig utalnak rá, viszonyulnak hozzá. Ezekben az esetekben a domborrmű kifejezéshez mérten a kép felszíne van megművelve, megmunkálva; nem csupán síkbeli alkotások, és nem kizárólag körbejárható szobrok, plasztikák.

Az – esetünkben szintén festett – objektek meghatározó jellege *tárgyi* mivoltuk, és – bár falra helyezve is előfordulnak – nem függenek szoros értelemben (és a szó szoros értelmében sem) a fal síkján vagy a fal síkjától – sem technikailag, sem alaktanilag, sem ikonográfiai értelemben; de a tértől sem annyira, hogy az *installáció* csoportjába kerüljenek.

Bizonyos értelemben a felülnézet révén emelkednek ki a fal síkjából a fiatal festőgenerációhoz tartozó **Herczeg Nándor** (1. kép) többnyire kis méretű, vegyes technikájú (festett vagy festetlen kerámia, kaucsuk, gumi), falra helyezett, plasztikus – olykor egyetlen anyagból, pl. a gumiból kidomborodó – munkái, apró látképei, enteriőrjei, reliefjei stb.

Tölg-Molnár Zoltán, Szőnyei György és **Nayg István** alkotásaiban nemcsak a fekete és/vagy a fehér használata, hanem festményeik felületének – hol „sértettségükben", hol tömbszerűségükben, vastagságukban vagy tárgyszerűségükben, technikájukjban – relief hatása; valamint ezen túlmenően, de gyakran egyidejűleg objekt-, ill. installáció-jellege is közös vonás.

Tölg-Molnár Zoltánnak (1-6. kép) a 80-as/90-es években készült, feketére és/vagy fehérre festett, geometrikus, de oldott gesztusokra redukált festményei „karcoltak, falszerűek (*Közelítő est*, 1980; *Az idő kezében*, 1987). E művek meggyötört, barázdált felületeik, horzsoltságuk révén A. Tapiés munkáit is megidézik. *(...)* Megszülettek az öntött papírképek, lenyomatok, a már nem képkeretbe készült szabálytalan alakú, reliefszerű alkotások (*SPQR*, 1996; *Töredék Rómából I.,* 1996)"[302], egészen a fal elé erősített, „formátlanra formázott" szélű[303], falnak támasztott vagy földre helyezett, fekete vagy fehér (monokróm), szabálytalan alakzatú és felületű, önmagukban reliefhatású, kiállított állapotukban pedig már installációnak tekinthető festményekig (Zenit Galéria, Bp., 2000).

Kéri Ádám észrevétele alapján Tölg-Molnár „kissé oldalra billent" vagy „csúcsán álló" négyzetei lebegnek a térben. Időbeli folyamatként szemléli Tölg képeit - „Egy másik feszíti a teret. *(...)* A négyzet egyik sarka élesen vágódik a térbe, a másik is. A harmadik és a negyedik alig láthatóan olvad eggyé a térrel. Újra előtűnik a térből, elkezd lebegni a kép síkja előtt. Lassan mögé kerül. *(...)* A négyzet hol előbbre jön, hol vissza, azután megtalálja helyét a

[302] Lóska Lajos lexikon címszava T.-M. Z.-ról, in: Kortárs Magyar Művészeti Lexikon, Enciklopédia, Bp. 2001., 740.o.
[303] *Relikvia II.,* pigment, papír, 100x100x100 cm, 1996; *Relikvia III.,* pigment, papír, 98 cm átm., 1996; in: Tölg-Molnár Zoltán, Bp. 1996., 85, 87, 91.o.

térben. Jelöli, létrehozza a teret. Tér a síkon."[304] – írja, pedig ezek a képek még csak a 90-es évek elején készült, erőteljes faktúrájú, de hagyományos értelemben is kifejezetten festmények.

Tölg-Molnár képeinek reliefszerűsége munkáinak nem elsősorban kiállított helyzetükből, hanem a képek felületéből, „vakolatszerűségükből" és a festő szó szerint vett nyomhagyási szándékából adódik (1-3. kép) -, hasonlóképp Szőnyei Györgyhöz, aki a nyomok nyomát igyekszik őrizni, megörökítenI Építő elemei a 90-es években valóban a vakolat, a homok, a szurok, a korom, a kőpor és a géz; mind olyan anyag, amit a szobrászatban és az építészetben egyaránt használnak. „A falra festett, majd lefejtett, letépett, azután újra hordozóra rögzített vakolatképek meghatározó szerepet játszottak a képtárgy létrehozásáig vezető úton. Egy-egy 'képmező' vagy 'képtérség', az anyagformálás közvetlen tanúja, nem eszköz, nem közvetítő közeg, hanem a megtestesült mű. A kép biztos határvonalai elmosódtak, töredezetté váltak, a szélek a bizonytalanságban oldódtak fel."[305]

A fekete képeket (1. kép) a 90-es évek elején hirtelen fehér papírképek váltják fel; az alkotó által „időkarcolta jelek"-nek nevezett alkotások (2. kép). Ezeknek már technikája is közelít a szoborszerűséghez, minden esetre relief jellegüket erősíti: merített papírból, kézzel tapasztott papíröntvények; kaviccsal, kőporral fedett vásznak; valójában lenyomatok, roncsolt felületű művek, amelyek „mélyedések, törések, szakadások, kitüremkedések, gyűrődések, rétegződések összetevőiből szerveződnek domborművekké."[306]

Szőnyei Györgyöt (1-4. kép) – aki nem elsősorban festő – földre esett cseppek, falevelek, olvadó hófoltok stb. nedves auráinak, nyomainak, a természet által alkotott tereiknek létrehozása, körvonalazása, egymásra rétegzése foglalkoztatja. „Kompozícióiban mindig van valami véletlenszerű, lezáratlan, nyitott (keret nélküli), befejezetlen és bármilyen irányban tovább folytatható. *(...)* A foltok és lyukak omladozó vagy háborús károkat szenvedett házfalakon is vonzzák. Az ilyen témájú fényképeire vezethetők vissza azok a festmények, amelyek sajátos technikájukból fakadóan többrétegűek, reliefszerűek."[307]

Festményei négyszögű, de keret nélküli, amőbákhoz hasonlatos, amorf, folt-, vagy pacaszerű motívumokkal komponált, reliefszerűen rétegezett alkotások. Ezek a motívumok, alakzatukból, valamint a már említett felülnézeti eredetükből kifolyólag szinte kínálják magukat, hogy keret nélkül, szabálytalan formájukkal a földre helyezzék őket, ahogyan

[304] Kéri Ádám: *Négyzet,* uo., 7.o.
[305] Wehner Tibor: *Kör, háromszög, kereszt,* uo., 17.o.
[306] Wehner Tibor: *Kör, háromszög, kereszt*, uo., 18.o.
[307] A tanulmány szerzőjének (Beke Zsófiának) lexikoncímszava Sz. Gy.-ről, in: Kortárs Magyar Művészeti Lexikon, Enciklopédia, Bp. 2001., 626.o.

alkotójuk és kiállítójuk néhány esetben – többnyire a 90-es évek második felében - ezt meg is tette, ezáltal egyben - a későbbiekben tárgyalandó – festett installációkat is hozva létre.

A Block Csoport egyik – festészetét megelőzően épületgépész végzettségű - tagja, akinek egyik festő-mestere épp Tölg-Molnár Zoltán volt, **Nayg István** (1-4. kép) is eleve, mind az olajfestékbe és helyette, valamint a vászonba, és helyette is applikál vagy alkalmaz más anyagokat. Az előbbibe grafitot dörzsöl vagy méhviaszt vasal, az utóbbi helyett gyakran bársony vagy velúr alapot használ, és sokszor a harmadik dimenzió felé terjeszkedő reliefszerű munkái elé plexit tesz.

1989-től szinte kizárólagosan kezdi használni a feketét, s a monokróm felületekkel párhuzamosan gazdagodnak Nayg alkotásai anyagukban, és térhatásukban. A kezdetben csurgatással készült festményei felületét, majd régebbi festményeit a későbbiekben átfesti, felszabdalja, felsérti, hol puhább (drapériaszerű), hol keményebb (műanyag) hatást érve el[308]. A *Széttört darabok* című kiállításán[309] relief-, ill. objekt-jellegű alkotásainak táralkotásainak tárgyszerű (YTONG) részeit egyenesen kettétörI

Assemblage-nak tekinthetők azok a falra készült alkotásai, amelyek fekete monokróm festményekre acélcsavarokkal erősített YTONG-okból állnak, és azok is, amelyeken a festett alapot bársony, selyem vagy filc váltja fel. Ezek a művek még egyértelműen őrzik a táblakép formátumát és részben technikáját, bár a hol ólomszalag, hol gumimaszk (kávéval fűszerezve) vagy babakar, hol plexiüveg, fehér csempe, tükör van rájuk applikálva, gyakran csavarozva, - alkotójuk formatervezői precizitását és jártasságát is dícsérik.[310]

„Önpusztító festmények”-ről, „a festmény destruálásáról” beszél Sturcz János[311]; „gyászmunkáról” és a „táblakép haláláról” Markója Csilla[312], valamint, véleményem szerint Marcel Duchamp neve is említhető Nayg István művészetével kapcsolatban a *Széttört darabok* című kiállítás kapcsán, hisz Duchamp a festőiséget úgy tagadta, hogy a festővásznat üveglappal helyettesítette, annak is hátoldalára festett, majd pl. a ’french window’ (francia-ablak) szóképpel asszociáló ’Fresh Widow’ (Víg özvegy) című readymade-jében az üvegtáblát fekete bőrrel bevont ablakkeret – mint monokróm vakablak – váltotta fel. Amennyiben a hagyományos felfogás szerint a táblakép ’ablak a valóságra’, úgy

---

308

C.n., 1997, enkausztika, o.v., 120x180 cm, publ.in.: Olaj/vászon, 1997, 225.o.

309 Duna Galéria, Bp. 1997

310 *Berlinben történt,* 1996; *C.n. – Banális diptichon,* 1996; *Rögzített kapcsolat,* 1997; *Áthidalási kísérlet,* 1997; *Reliktim,* 1998; *C.n.-Your Face – My Face,* 1998; *In memoriam M.K.,* 1998; *Illúziók nélkül,* 2001; *C.n. – After Revolution,* 2000, in: Nayg István, kat., Bp., é.n. (2001?)

311 Sturcz János megnyitóbeszéde N.I kiállításán, Fészek Galéria, Bp. 1998

312 Markója Csilla lexikoncímszava N.I.-ról, in: : Kortárs Magyar Művészeti Lexikon II, Enciklopédia, Bp. 2001., 904-905.o.

századunkban – és a jelen esetben is – a kép és ablak közti közös nevező egyre inkább tárgy- vagy objektum-jellegében keresendő; azaz a keret által körvonalazható. Duchamp és Nayg képei esetében a keret már nem rendelkezik nyílászáró funkcióval, nem keretez és határol többé, hanem épp ellenkezőleg; eltűnik, megsemmisül; betakarózik a bőrbe vagy viaszosvászonba; az ablaküvegnek megfeleltethető kép vászon- vagy bőrfelülete pedig nem transzparensként közvetít, tükröz vagy kommunikál, hanem fekete szemfödélként beburkolja, betakarja, elfedi a keretbezárt nyílást. Az ablak, a kép így nem kerete által nyílik ki, hanem a vászon/bársony feszül hasadásig olyannyira, hogy kettétépve fedje fel magát, védtelenségét a kívülálló, a néző előtt.

Ez utóbbi három festő esetében említhető a monokróm fekete, mint egyszerre szín és a szín hiánya; ezen kívül a képi tér teljes megsemmisítése, elnyelése és megnyitása a végtelenbe; utalás az anti-festészetre: a nem-festészetre, a festészet hiányára, a „*nem-képek*”-re. A fekete ürügyén említi Sturcz a nemzetközi párhuzamokat: Malevics, Rothko, Rauschenberg, Reinhardt nevét; a vászon zárt négyszögének és kifeszített síkjának megsértése, be- vagy felvágása kapcsán pedig Fontanát és Stellát idézi.[313]

A pécsi iskolához tartozó **Ficzek Ferenc** (1-5. kép) még korai, sík alkotásai is, azon túl, hogy a térre utalnak, közülük néhány szó szerint a térbe nyílást - *Ajtónyitás*[314] - választja tárgyául, s ezt absztrahálja a fény-árnyék hatásnak a fekete és fehér közti átmenetre történő redukciójával. (1. kép)

A nyolcvanas évekre ezek a térbe utalások már tényleges térbeli megoldásokhoz vezetnek. A fekete műanyag fóliával behúzott falécekre (vagy gipszre?) – a fa és a fólia közé – geometrikus gipsz (vagy fa?) hasábokat léceket, elemeket helyez, melyeknek élei és a ráfeszülő sötét fólia, sajátosan tompított, redukált geometriájú kompozíciókat eredményez.[315] (5. kép) „Nem tömeget akarok elhelyezni a térben, nem elfoglalni akarom tárgyaimmal a teret, hanem létrehozni, meghatározni, alakítani, uralni azt.”[316]

Festett pozdorja, valamint farost, vászon, akril kompozíciói már egyértelműen a relief és a formázott képek kategóriájába sorolhatók, s **Haász István**hoz hasonló módon utalnak a törésvonalak mentén történő elcsúszásokra, elcsúsztatásokra, akár a háromszög formátumú táblakép esetében is.[317] (5. kép)

---

[313] Sturcz János megnyitóbeszéde N.I kiállításán, Fészek Galéria, Bp. 1998

[314] *Ajtónyitás*, 1975-76, vászon, fújt tus, 100x100 cm, in: Ficzek Ferenc emlékkiállítása, Budapest Galéria, Bp. 2001.

[315] *C. n. I-III* 1983, fa, gipsz, fekete műanyag fólia, 42x8 cm; uo.

[316] Sárkány József idézi Ficzek Ferencet, in: Ficzek Ferenc gyűjteményes kiállítása, Pécsi Galéria 1988 – Városi Hangverseny- és Kiállítóterem, Zalaegerszeg, 1989

[317] *C.n.* 1986, festett pozdorja, 17x25 cm; *C.n.* 1986, farost, vászon, akril, 64x75,5 cm, *C.n.* 1986, pozdorja, 92x28 cm, in: Ficzek, 2001.

A *Negatív figura*[318] összetett alkotás, a sík és a térbe nyíló domormű határán. Egyszerre feszített vászon vagyis relief; negatív és pozitív; illuzionisztikus sík és valóságosan térbeli; egy és több; keretek köré szorított és abból kitörő; konvex és konkáv; festői és szobrászi; figurális és absztrakt.; komplex és töredékes mű, kép és plasztika.

Keserü Ilona (1-10. kép), akiről immár talán kevesen tudják, hogy a főiskolán freskószakot végzett, a hagyományos értelemben vett olaj-vászon festészeten (hangsúlyosan) belül, (de) a vászon tárgyiasításával, kiemelésével lép ki a síkból a térbe és a festészettől tesz lépéseket és utalásokat a textilművészet (formatervezés, design?) irányába.

Ahogyan az absztrakt-geometrikus síkmotívumokon belüli térmélységgel foglalkozó alapfejezetben tárgyaltuk, Keserü Ilona esetében a hullám-motívum volt az, ami a festői képsíkot mozgásba, a harmadik dimenzió irányába lendítette. Keserüben már a hetvenes években „kialakul egy olyan sejtés, hogy a festmény a világ működésének modellje lehet", s saját műfaji meghatározása alapján „festett tér-modelleket" készít, többek közt olyan címekkel, mint a *Képződő terek.*[319]

„Keserü Ilona egyes motívumokat pozitív-negatív formában is megfest" – írja Sík Csaba[320] a fiatal művészről -, nyilvánvalóan és elsősorban a síkban festett motívumok vonatkozásában, de talán pont ez, a dolgok két oldalát látni és láttatni akarás késztette a művészt a síknak a térrel, a harmadik dimenzióba kilépéssel történő variáláshoz (Keserü csaknem minden festménye esetében, az alap-síkhoz viszonyítva, konvex, kidomborodó motívumokat alkalmazott, konkávokat szinte soha.) Mindemellett gondoljunk arra is, hogy minden egyes festmény vagy falra helyezett műalkotás mindig csak egyik oldalát mutatja.

Keserü festményein 1969-től figyelhető meg a textil mint kidomborodó felület – vászondomborítás - alkalmazása. Mérföldkőnek tartja a szakirodalom[321] a balatonudvari temetők sírkövei közt fogant *Sírkövek 4.* (1968) című festményt.[322] A sírkövek vissza-visszatérő, hullámzó motívuma szinte túlnő a festmény keretein, s a hullám dinamizmusa a gyakorlatban is arra inspirálja alkotóját, hogy a föl-le, valamint az oldalirányban terjedő áramvonal a későbbi képeken hol mint „közelítés", hol mint „gubanc", hol mint „áramlás" vagy „örvény", de minden esetre valóságosan is kilép a síkból. A gyakran textillel, vászonnal a képre varrt, hullámzó és legtöbbször a színperspektíva térhatására is építő, szivárványszínekben pompázó domborulatok és kidudorodások – festve és festetlenül - az

[318] *Negatív figura,* 1982, fa, farost, feszített vászon, 106x62 cm, uo.
[319] Keserü Ilona in: Ilona Keserü, kiáll. kat. Accademia d'Ungheria in Roma, h.n., é.n. (Bp., 2001.?), 8.o.
[320] Sík Csaba: *Fiatal művészek fővárosi tárlatokon* (Képzőművészeti Almanach 3. Corvina, Bp. 1972), id. uo., 23.o.
[321] Szabadi Judit: *Keserü Ilona művészi pályaképe,* Ars Hungarica, 1978/1, részletek id. uo., 24.o.
[322] *Sírkövek 4.* 1968. fotó (készült a balatonudvari temetőben), uo., 20.o.

időbeliség és az egyre erőteljesebb mozgás képzetét is keltik, s relieffé, domborművé alakítják Keserü festményeit, amelyek ugyanakkor a hagyományos, olaj-vászon technikát őrző festészet kritériumainak is teljességgel megfelelnek.[323]

A *Két szín-mőbiusz*[324] című festmény címszereplői közül az egyik egy festett, kétdimenziós, a másik a festett képre erősített, valódi, háromdimenziós, színes vászon-mőbiusz-szalag, ami a síkbeli párjával azonos – szivárvány – színű. (6. kép)

A kilencvenes évekre a reliefek sajátos karaktere egyre hangsúlyosabban a formált és a formálatlan; a geometrikusan plasztikus és az expresszív, felszabadultan festői gesztus; a szabályos és a szabálytalanul firkált vagy gubancolt; a sík és a plasztikus ellentétére, kettősségére és egymás mellettiségére (alatt-fölöttiségére) épül.[325] (3-5., 10. kép)

Az ezredvég művészei közt a Péri-örökséget – szempontjaink szerint – képviselők közt **Hajdú László** méltán említhető, mint a kép, a relief, plasztika vagy tárgy műfaji határai közt mozgó, azokat egyaránt – táblaképeknek és tárgyfestményeknek nevezett - munkáiban egyesítő festő. A vastag, tárgyiasult képet törésvonalak mentén feldaraboló, s a részeket egymás mellett elcsúsztató művész alkotásmódja Haász István munkamódszerével is párhuzamba állítható. (1-4. kép)

Saját megvallása szerint „a festői tér, és azon belül a vonal az a motívum, ami nélkül nincs kép. Mit tudunk és mit sejtünk a térről? Miért a legfontosabb dolog a számunkra? Mert a tér, a rend és a szabadság összetartozó fogalmak. Mert abban a térben érezzük szabadnak magunkat, mely megfelel belső léptékrendünknek. *(...)* A legegyszerűbb vonal a vízszintes, elválasztja a végest a végtelentől. A függőleges meghatároz egy helyzetet a térben. A diagonális elvezet az egyik ponttól a másikig, a közelitől a távoliig, akár a végtelenbe, vagy onnan vissza. *(...)* A vonal e három alapformája talán már elegendő *(...)* ahhoz, hogy kialakulhasson belőle egy akár igen bonyolult, (nem Piranesi-féle) szabad perspektíva. A tengeren mélyen belém rögződött a horizontvonal, ami kettéosztja a világot."[326]

---

[323] *Két domb,* 1969, olaj, vászondomborítás, 105x150x9 cm; *Rétegződés,* 1969, vászondomborítás, 160x60x4 cm; *Ismétlődés,* 1972, olaj, vászondomborítás, 180x110x12 cm; *Villány n. 2.* 1972, olaj, vászondomborítás, 180x120x4 cm. In: uo., 26-27.o.

[324] *Két szín-mőbiusz,* 1987-89, olaj, vászon, 70x70x20 cm. Repr. in: Ilona Keserü Ilona: Közelítés Gubanc Áramlás, Ludwig Múzeum Budapest – Kortárs Művészeti Múzeum, Bp. 2004. 8.o.

[325] *Szürke áramlás,* 1993, olaj, vászondomborítás, 150x200x4 cm; *Dühös közelítés,* 1994, olaj, vegyes technika, vászondomborítás, 130x180x4 cm; *Embléma,* 1999, olaj, vászondomborítás, 90x70x3 cm. In: Ilona Keserü, kiáll. kat. Accademia d'Ungheria in Roma, h.n., é.n. (Bp., 2001.?), 37, 38, 43. o. *Vezekényi csata 1652,* 2003, olaj, vászon, vegyes technika, 150x180x6 cm; *Fehér áramlás,* 1992, olaj, grafit, vászon, vászondomborítás, 110x180x3 cm, László Géza Gyűjtemény. Repr. in: Ilona Keserü Ilona, 2004. 31, 59.o.; *Gyűrött,* 1994, o.v., vegyes technika, 130x150x12 cm; *Szférák,* 1991, o.v., vegyes technika, 280x160x15 cm. Repr. in: Keserü Ilona: Pillantás az Időbe, Szinyi Szalon, Bp. 1999, 64-65.o.

[326] *Rétegek rakódnak egymásra.* Hajdú Lászlóval beszélget Wehner Tibor: In: Hajdú László, Vigadó Galéria, Bp. 2002.

Egyes kritikusok az egymásra épülő festői síkok vastag rétegződését emeli ki a művek legfőbb sajátosságaként: „Mondhatni minden réteg újabb, és újabb fölületeket vesz birtokba amellett, hogy jelentékeny mértékben ráföd az alatta lévőkre, hovatovább csaknem homogénná töltve ki az egész vásznat. Ugyanakkor a lazúros festésmód, az áttetszések lehellet finomsággal érzékeltethetnek korábban fölvitt rétegeket *(...)*."[327]

Valóban, Hajdú a sűrítést többre tartja a leképezésnél[328], ezért is válnak vastag, geometrikus szelvényekből összecsúsztatott, Péri objektjeihez hasonló „tárgyfestményekké" monokróm, bikróm táblaképei.[329] (2-4. kép)

Ezeket a „tárgyfestményeket" sajátos módon megelőzik – némiképp **Schmal Károly** hajtogatott papírmunkáira emlékeztető – papírra vegyes technikával festett képei, amelyeknek címei a sík technika ellenére is erőteljesen utalnak a térbeliségre is: *Zöld átjáró; Fekete kulissza; Térosztás.*[330] (1. kép)

A festő és grafikus **Haász István** (1-9. kép) festett reliefjei, bár papír, falemez, karton, újságpapír és ritkábban vászon alkotások, tehát elsősorban festmények, az építészet, a design terének irányába nyitnak, s **Nayg István** egyes alkotásaihoz hasonló módon, törésvonalak mentén hasadnak, billennek a térbe. Keret nélküli, négyzetes alapjuk részekre hasadozik, megtörik, felületi síkjai is egymáshoz képest eltérő dőlésszögű pozíciókba billennek. Jómagam leginkább a szobrász **Jovánovics György** alkotásaival állítanám párhuzamba, aki a másik irányból, az építészet felől, a szobrászaton keresztül ér el egyszerre festői hatást és grafikai jelleget: homogén fehér felületeivel, geometrikusan megtört, leheletfinoman nyomott, fényárnyék hatások által rajzolt síkokkal, reliefekkel, sík-domborművekkel. Jovánovics életműve azonban dominánsan a szobrászat műfajába sorolható, s mivel reliefjei egyáltalán nem festettek, ezért nem térek ki festői aspektusainak ismertetésére.

Haász művészetében egyértelműen és következetesen érvényesíti a sík és a tér közös határainak játékát, egymáshoz való viszonyát, kapcsolódási pontjait. Alkotásainak közös jellemzője egyben, hogy „oda és vissza átlépik festészet és szobrászat határát"[331]. Munkái műfaji szempontból leginkább relief-jellegűnek tekinthetők; technikájukat tekintve azonban egyaránt festmények, kollázsok (1. kép) és objektek. „Rétegelt falemezből, kartonból készülnek, érvényesek önállóan, de összerakhatók plasztikai-architekturális szerkezetté is.

---

[327] Fábián László: *A festészet rétegeI* In: Hajdú L. uo.
[328] *Rétegek rakódnak egymásra.* Hajdú Lászlóval beszélget Wehner Tibor: In: Hajdú L., uo.
[329] *Trecento III* 1998, o.v., karton, fa, 48x44,5 cm; *Kis fény,* 1999, o.v., karton, fa, 30x38 cm; *Bikrom II,* 1999, o.v., karton, fa, 45x24 cm. Repr. uo.
[330] *Zöld átjáró,* 2000, akvarell, akril, papír, 55x45 cm; *Fekete kulissza,* 2000, akvarell, akril, papír, 55x45 cm; *Térosztás,* 1997, akvarell, akril, papír, 28x38 cm. Repr. uo.
[331] Sík Csaba: in: Haász, kat. Ernst M., Bp. 1997

Testvérei a festményen egymáson elforduló négyzeteknek, a történés azonban nem síkban zajlik, hanem térben."[332]

Haász István alkotásainak szerkezete szinte kizárólag a négyzeten alapszik, amelyek egymásra rétegződnek és törésvonalak mentén elcsúsznak, trapézokká deformálódnak, sőt, előre és hátradőlve kibillennek, kilépnek a síkból a harmadik dimenzióba. Együttes dinamikájuk a mozgás érzetét keltI „A kiemelkedő formák árnyékot vetnek, melyet a sárgán fellobbanó fény *(...)* terel más és más irányba, természetesen a nézőponttól függően. S a megvilágítástól *(...)* az árnyék, a mozgás, de még a pozitív-negatív formák ritmusa is eltűnik, illuzionisztikus tereket látunk"[333], mint egy kétdimenziós festményen.

Haász István és Saxon-Szász János művészete jó néhány szempontból rokonítható egymással. A keret nélküliség, a sárga szín használata (Haász István az utóbbi években szinte kizárólag ezt alkalmazza), a négyzet jelentősége, valamint a festészeten túlmenő architektonikus vagy tárgyiasított jelleg és struktúra szerepe.

A sárga mindkettejüknél összefügg a fény és a végtelen hatásával, egymáshoz való viszonyával. Míg Saxonnál a fehér által képviselt végtelenbe vezető, fraktálként beékelődő „dimenziókapuk" a sárgák; úgy Haász István a sárga szín fénnyel telített mivoltát használja a tér, az árnyék és a papírrétegek térbeli összefüggéseinek, hatásainak fokozására.

A keret nélküliség, az objekt-, ill. az architektonikus jelleg mindkét művész esetében a végtelen térrel való nyitott, közvetlen és végtelen kapcsolat eszköze, médiuma, s egyben – egyszerre éles és láthatatlan - küszöbe, határa.

A négyzet szerepe pedig mindkettejüknél a szimmetria, és a befejezettség megbontásának, a tér dinamikájának, a negyedik dimenzió felé történő elmozdulásnak eleme, eszköze is egyben. Saxonnál az arányt képviselő egység; Haásznál pedig valamiképp (s így az előbbihez hasonlóképp) az alap, a kiindulópont, a viszonyítás mezője, síkja. Saxon a négyzetet egyre inkább többszörözi vagy osztja, kicsinyíti egy alkotáson belül; Haász pedig a négyzet (merőleges és párhuzamos koordinátái közül) viszonyrendszeréből lépteti, billenti ki a trapézzá torzuló négyszögek síkjait, s a többé már nem párhuzamos egyenesek vonalait; ezzel együtt a négyzet az a sík, amelyből a kompozíció elemei – vonalai és síkjai – kilépnek, kiugranak a térbe, a harmadik dimenzióba.

Haász István és Saxon-Szász János művészete közt az előbbi sorolható egyértelműen a „festett relief", a „síkból kiugró festmény" kategóriájába, azonban a két művész közti rokon vonások szempontjából célszerű az utóbbit is megemlíteni ebben a fejezetben.

---

[332] uo.
[333] uo.

Saxon-Szász János (1-8. kép) művészetének elemzése több fejezetben is helytálló: a festmények geometria szintjén történő térmélysége tárgyalásakor; a jelen fejezetben; valamint a formázott képek; illetőleg a festett objekteket taglaló részben egyaránt.

Saxon-Szász alkotásai a jelen fejezetbe sorolhatók abban az értelemben, hogy alkotójuk viszonylag vastag, geometrikusan vágott, keret nélküli alapra olajjal festi egy-egy, sötétebb és világosabb színre redukált mezőit, amelyek nem csak a sötét és világos ellentéte miatt rendelkeznek térhatással, hanem az ábrázolás tárgya, a geometrikus színmezők, dimenziókapuk fraktálok szerinti elrendezése révén is, sőt, domborműjellegüket gyakran az erősíti és emeli ki a fal síkjából, hogy a vastag fatáblából egy-egy geometrikus elem ki is van vágva, ahogyan a geometrikusan formázott, vágott szegélyek is, vastagságuknál fogva, erőteljesen kiemelkednek, eltartanak a fal síkjától.[334] Ezzel együtt a kint és bent; a kép előtti és mögötti tér is sajátos módon érintkezik, találkozik egymással; a fal, amire a kép van helyezve, válik itt-ott a kompozíció részévé; ezt csak fokozza, hogy a keretezetlen kép négyzetes, szögletes mezői közvetlenül érintkeznek a külső térrel, mintegy belevágnak abba (és fordítva).

A szintén építész-festő-szobrász **Moholy-Nagy László** nyomdokában haladó **Matzon Ákos** (1-10. kép) építészként végzett, „kései" festőművész, **Konok Tamás** tanítványa, akinek konstruktív-konstruktivista gondolkodásmódja folyamatosan a térre épül, a térben zajlik, a tér körül forog. A térbeliség iránti elkötelezettsége festményeinek relief-jellegén is érvényesül. Képzőművészeti tevékenysége pont a 90-es évekre teljesedik kI A vonal, az egyenes, a vonás intenzitása foglalkoztatja. „*(...)* Egy épületkomplexum modellje felülnézetből. Más képei oldalnézetből ábrázolt keresztmetszeti struktúrákra emlékeztetnek. A sík geometrikus formáinak és az ezekből levezetett reliefstruktúráknak következetes konfrontációja, de mindenek előtt az állandóan visszatérő ferdeség a művész ismertetőjegyei."[335]

Festett reliefjei a geometrikus szerkesztettségük és fény-árnyék hatásaik által grafikus jellegűek. „*(...)* Egyre jellegzetesebb vonás a művész alkotómódszerében a síkból való kilépés kényszerének való engedelmeskedés, amely a képfelület áttörésével, illetve a rétegzett képfelületek létrehozásával, a felületre applikált elemek megjelenésével manifesztálódik. Mintha az illuzórikusságokba vesző képterekből kitörve, a térbe toluló formák és tömegek szférájában lelne meg a művész bizonyosságokat."[336]

A képek diagonalitása, ferdesége optikailag szinte megszűnteti a kompozíció alatti képsíkot, amelyből a formák gyakran ki vannak vágva, sőt, miután a képeknek nincs minden

---

[334] Perneczky Géza: The Poly-dimensional Fields of Saxon-Szász c. katalógusában (Bp. é.n. 2004?) számos példa található, beleértve a katalógus vastag fedőlapját.
[335] Eugen Christ: *A „mű" művészete – M.Á. képel* In: Matzon Ákos. NET, Szeged, é.n. (2004?)
[336] Wehner Tibor: *M.Á. – A geometria szabadsága.* Uo.

esetben kézzel fogható, plasztikus és hangsúlyos kerete, a képsík szélét is bizonytalanná, légiessé teszi, mintha az a végtelenben folytatódna.[337] Az egyenesek elferdítése, elcsúsztatása a síkon - egyben térbeliesítése – rokonítható **Károlyi Zsigmond** (hasonló szerkezetű) festményeivel. S bár a vonalra, azaz a grafikára épülő „épített képei" elsősorban festmények és csak másodsorban szobrok, vagyis reliefek; mégis, épített, konstruált jellegüknél fogva, valamint, hogy emlékeztetnek az építészeti modellekre is (bár nem azok), harmadsorban tekinthetők a szó szoros értelmében véve, építészeti, épített alkotásoknak, annál is inkább, hiszen alkotójuk építész (is). (5. kép)

Bár nem absztrakt-geometrikus módon, de **Révész L. László** is alkalmazza a kép szó szerinti kivágását[338], azonban itt a falat láttató fehér négyzeteknek egészen más a szerepük és a jellegük, mint a Saxonnak gyakran a végtelent képviselő és a végtelenbe vezető sterilen, szabályosan (fraktál-)geometrikus mezői esetében.

Szikora Tamás (1-21. kép) művei egyenként is több fejezetben megállják a helyüket. Ő maga korai doboz-képeit a *shaped canvas*, a formázott vászon kategóriájába sorolja; tárgyi jellegüknél fogva – mint dobozok; a kép-objektek vagy festett objektek csoportjában is említhetők; összetettségük pedig az installációszerűen elrendezett képek esetét is felvetI Szikora egy-egy alkotáson belül is többféle leképezési módot, tér-szerkezetet használ: tárgyat és illúziót; valós és festett árnyékot; perspektívát, fordított perspektívát és axonometriát. Ő maga munkái kapcsán ez utóbbit, az axonometriát hozza összefüggésbe a reliefhatással. Passuth Krisztina kapcsolta elsőként Szikora művészetét a konstruktivizmus hagyományához, s rokonította műveit Péri László betonreliefjeivel. „Szikora állandó ingadozásban, hol a relief és az environment határterületére lendíti grafikában és festészetben kimunkált főmotívumát, hol visszatér a festészet területére."[339]

Szikora „különböző szinteket fest a térbe: a néző felé illuzionisztikusan kinyíló fiókokat, tetőszerűen ívelt, szemből vagy alulnézetből ábrázolt hasábformákat. Úgy tűnik, magukkal a tárgyakkal fest, mintha ráragasztotta volna őket a síkra, melyből később reliefszerűen ki is lépnek a tömör fióktestek" (*Hasított tér,* 1987)."[340] (3, 5. kép)

„1993-ban Párizsban a tér síkban való megjelenítésének új útjaival kísérletezett, melynek eredménye a festmény-reliefnek nevezhető műforma újrafelfedezése. A fa alapra

---

[337] *Diagonal,* 1996, 98x31 cm, akril, relief; *Euroma, Hommage Richard Meier,* 1997, 50x56 cm, akril, fa, relief (MNG, Bp.); *Találkozási pontok 3-5, 8,* 2001-2002, 90x90 cm, akril, fa, textil, relief. Uo.
[338] *Sötét doboz mellett,* 1996, olaj, farost, 50,5x153 cm, Dovin Gyűjtemény, és *Címekről jutott eszembe*, 1996, olaj, farost, 50x150 cm, in: Olaj/vászon, 1997, 253.o.
[339] Gellér, 2001. 7.o.
[340] uo. 24-25.o.

applikált műveken (*Bizánci dobozok, Triptichon, Diptichon*) a reliefhatást és az illuzionisztikus festést együttesen alkalmazza."[341] (3, 5-16. kép)

Elérkezve végül a „legtisztábban festészeti irányzatig", azaz a monokróm tendenciákig, ki kell térni a festőmester, **Károlyi Zsigmond** műveire és a monokróm festészet határát súroló, a keretek közül szó szerint kilépő és ezeken túllépő fiatal művész, (Károlyi Zsigmond és Tölg-Molnár Zoltán tanítványa) **Erdélyi Gábor** némely alkotására.

Károlyi Zsigmond (1-7. kép) képeinek a térből való kiemelkedését jelentősen erősíti a keret nélküliség, valamint ezzel együtt, hogy az ecsetnyomoktól diagonálisan és vastagon barázdált olajfesték síkja szintén diagonálisan, több rétegben, tehát többszörösen billen vagy csúszik el az így elkülönülő vászon síkján. Ezáltal a hagyományos értelemben vett olaj-vászon festmény jellege meginogni látszik; elválik egymástól olaj és vászon; a kép és a sík; a kép képi mivolta és tárgyi jellege.

Sasvári Edit így ír a festmények térbeliségéről: **„**1995-ben készült képei, megnövekedett vastagságuk révén a fal függőlegességéből szinte dobozszerűen kiemelkednek, mintha a kép és hordozója, a tárgy és a kép felületén: a 'homlokzaton' felerősödő gesztusok síkjának határozott és egyértelmű elkülönítése lenne a cél. A homlokzat síkjáról a vakkeret oldalaira is kifutó festett felületek ugyanakkor a kép dimenzióit, az alig mozduló síkok plasztikai értékeit erősítik. A szimultán módon egymás mellett működő különböző térérzetek egymást kölcsönösen meghatározó viszonyai a kubista elv jegyében követhetők nyomon *(...).* A festmény térélményének kibontakoztatására talán a legalkalmasabb kiállítási módjának pontos meghatározása lehet – mint a művésztől származó, a nézőnek szóló instrukció -, hiszen a térbe helyezés, a megvilágítás, a fény-árnyék hatások és a képek felületi rendszerének bonyolult összjátéka így, együttesen képes az egyébként látens módon rejtőző struktúrák megmutatására. *(...)* Munkáin, mint a kerék a földúton, a festékmassza káoszában karakteresen utat kereső ecsetnyom az, amely 'kósza individualitásként, statiszta-szerepben' tör célja felé, kitérő irányok rendszerét rajzolva."[342]

Egy újabb nézőpont vagy felfogás szerint pedig, tekinthető a vakráma a festéknyomok – mint fásli vagy gyolcs – által körbetekerve, illetőleg, szigetelőszalag-szerűen betapasztgatva. A gesztus elgondolkoztató egyben: a széles ecset- vagy spachtlinyom helyettesíti a vásznat és annak síkját; és a sík nem is igazán sík, hanem síkos, vaskos, olajfestékes spachtli által

[341] uo. 48.o.

[342] Sasvári Edit idézi önmagát *K. Zs. katalógusá*nak előszavából, Szt István Király Múzeum, Székesfehérvár, 1995. In: Olaj/vászon, 1997. 152-153. Az itt publikált két festmény: *Szürke kép,* 1995, olaj-vászon, 40x30 cm, Vass László gyűjteményéből; és *1/60x50 cm,* 1995, o.v., 60x50 cm, Vass László gyűjteményéből

hagyott nyom. Maga a festék nyoma pedig vászon-szerű, anyagszerű, egyszersmind megcáfolva, leleplezve, el- és betakarva az alatta feszülő (?) festővásznat.

A 90-es években **Erdélyi Gábor** (1-5. kép) is a teljes minimalizmusra, redukcióra törekvő monokróm festészet irányából tette intenzívebbé a kép síkjának nem optikai, hanem gyakorlati értelemben vett, az oly sokáig keretek közé szorított terét. A képi sík, vagyis a vászon tárgyiasítását úgy érte el, hogy nem a síkon belül teremtett illuzionisztikus, optikai, virtuális teret, hanem azt, mint vásznat indítja útnak a keretei közül vagy a vakráma körül, illetve köré.

A *Betűrt vásznak* (1995)[343] esetében a horizontális téglalap alakú, festett képkeret felső lécére mintegy ráterített kettő, szinte – ha lehet így fogalmazni – „azonos mértékben zöld", monokróm – testes zománcfestékkel lefestett - vásznat, amik az alsó léc alá vannak bebújtatva, s az alól kandikálnak ki, miközben a keret árnyékának takarásába esnek.

A – „kép hátsó füle"-ként is érthető vagy értelmezhető - *Képhátsó füle* (1995)[344] című képen a vásznat áttetsző – persze, monokróm - selyem helyettesíti, ami láthatóvá teszi a vakrámát. Így a vakráma látszik keretnek, bár valójában a képnek nincs kerete. A kép terét így valójában az adja, ami mögötte, azaz, a transzparens képsík alatt van. Ezt csak fokozza a címszereplő: *képhátsó füle*; a fölső ráma bal oldalára – látszólag? – hátulról előre-konyuló, -hajló vagy -hajtott, festett, de feszítetlen vászonnyaláb, -darab vagy nyelvecske.

Háromdimenziós tárggyá válik ily módon még a hagyományos olaj-vászon festmény is, ami vagy a hátoldalát fordítja a néző felé, vagy a vászon, illetve annak a helyét elfoglaló selyem textúráját üresen hagyva, mint a kép tárgyát, teszi közzé, tárja a nyilvánosság elé. Erdélyi tehát, még a monokróm festményt/vásznat is „dekonstruálja"[345]

Egy sor, 1995-ben készült monokróm olaj-vászon festményén Erdélyi Gábor éppen a vakráma-keret- (vak-, azaz monokróm, B.Zs.) -vászon képen belüli szerepeivel játszik el.[346] Az egyik festmény vászonszínűre festett vászna a fekvő formátumú kép felső felétől leválik a vakrámáról és szép, feszesen bebújik a felső ráma faléce alá, s onnan van rásimítva a léc felső síkjára. Ilyen módon, a vakráma egy egyenes erejéig – bár keretfunkció nélküli – részleges képkeretté válik. De miután ez a faléc ehelyütt a vásznon kap helyet, egyben a kép tárgyává, motívumává is válik – a keretező ráma szerep helyett. Harmadrészt, a keret felső léce alá

---

[343] *Betűrt vásznak,* 1995, zománc, vászon, fa, 90x138 cm, in: Olaj/vászon, 1997, 89.o.
[344] *Képhátsó füle,* 1995, olaj, vászon, textil, fa, 62x84 cm, repr. uo. 88.o.
[345] Bencsik Barnabás: *L'insostenibile leggerezza della pittura / The Unbearable Lightness of Painting*, in: L'assunzione della Techné / Tackling Techné, La Biennale di Venezia, No. 48. Padiglione d'Ungheria, 1999. 183.o.
[346] *C.n.* 1995, 61x85 cm; 55x79 cm; 80x100 cm (a művész tulajdona), in: uo., 183.o.

bebújó vászon-festmény térbeli jelleget is kölcsönöz a képnek és a síknak (ami ebben az esetben azonos ?) egyaránt. (4/a. kép)

Egy másik, szintén fekvő formátumú képen a két szélső vakráma kerül a felszínre úgy, hogy bebújik alá a monokróm (zöldes árnyalatú) vászon, amiből azonban egy néhány milliméteres, függőleges sáv fennmarad a vakrámán. Emiatt a vakráma – ha csak az említett két szélen – sem tud teljes mértékben képkeretként érvényesülnI A „széles vászon”-nak két oldalt a keret alá bújtatása emlékeztet a filmszalagnak, írásvetítőnek (diafilm) működési elvére, vagyis úgy tűnik, mintha egy képsor egy kimerevített, álló képkockáját látnánk rögzítve. Mivel a „kép” monokróm, mozgó változata, azaz időbelisége így értelmetlennek, abszurdnak nyilvánul. (4/b. kép)

A – vászon és keret fogalmával és funkciójával játszó – sorozat utolsó darabjának tekinthető a saját magát destruáló *Eltemetett kép*.[347] A temetkezésben megszokott, halotti emlékművek vagy sírkövek jellegzetes anyagával „keretezett”, pontosabban abba beletemetett kicsi monokróm festmény – a róla készült, üvegezett fotó által is - önmaga halotti emlékművévé, műkőreliefbe foglalt dokumentációjává válik. A hatalmas méretűvé nőtt keret túlnő a keretezett képen, szinte agyonnyomva azt. Míg a keret általában arra szolgál, hogy valamit kiemeljen, hangsúlyozzon; ebben az esetben megfordul a szerepe, kiemelkedve a képből, a síkból, önmaga válik jelentőségteljessé; annál is inkább, mert az általa közrefogott festmény (vagy annak reprodukciója) „csak” egy monokróm felület, míg a műkőkeret festve van.

A képkeretből és a kép síkjából a térbe kitüremkedő organikus úton materializált képet/festményt **Molnár Sándor** (1-5. kép) **–** Erdélyi Gáborral szemben – nem minimalista vagy konceptuális úton tanulmányozta és alkotta meg a hetvenes-nyolcvanas években. „Akkor elsősorban anyagkísérleteiről adott számot, a kép hagyományos fogalmát tette vizsgálata tárgyává. A hetvenes évek festészetében aktuális problémaként fogalmazódott meg a térbe kilépő festmény hatása és jelentése. Molnár didaktikus ambícióval mutatta be a síkból kiszabadult képek útját, de nem sodorta veszélybe őket, nem kérdőjelezte meg a festmény létét, fenntartva a második dimenzióba történő visszalépés lehetőségét.”[348]

Molnár Sándor megtartja képeinek keretét, s a keret is folyamatosan megőrzi keret jellegét, annak ellenére, hogy az anyagokká – vászon, faléc, spárga - változó festék igyekszik minden irányban túlhaladni, túlburjánzani rajta, kitüremkedni belőle.

---

[347] *Eltemetett kép*, 1996, műkő, festett kép, fotó, üveg, 81x117cm (a művész tulajdona), in: uo. 187.o.
[348] Sinkovits Péter, in: Molnár Sándor, Műcsarnok, 1997-98, Bp. é.n. (1998) 3.o.

Végül, a térbenyíló törekvés tendencia jellegét alátámasztandó, érdemes megemlíteni a Magyar Festők Társasága gondozásában és kiadásában, *Síkplasztikák* címmel megjelent kiállítás katalógusát. A katalógus előszavát Kováts Albert – maga is festőművész - írta, *Kilépni a térbe…* címmel. „Valamennyien átélhettük azt az élményt, amikor belső kényszert éreztünk, hogy a felületre simuló festéket megtoldjuk, megemeljük. Hogy a szín- és formaélményhez járuló tapintás-öröm is gazdagítsa a művet. Hogy a faktúra, amit odáig nem is szándékosan, csak az ecset alakított, egyszerre már az újbeggyel követhetetlen kalandokra induljon. Hogy a hagyományos festmény anyagától meglepően idegen matériák és tárgyak egyszer csak akaratunk szerint új és más irányba tereljék a néző figyelmét. Hogy a kép- és műformálásnak számunkra felfedezést jelentő útjait is megjárjuk. *(...)* A jelenlegi kiállítás mintegy az asszamblázs jóvátétele akar lennI A műfaj jutalomjátéka. És kiállítási lehetőség azoknak a művészeknek, akiknek akadt rejtőző művük vagy ötletük, s eddig nem adódott keret, amibe beillesszék. [349]

Mivel a kiállításon, ill. a kiadványban szereplő síkplasztikák valóban az asszamblázs vagy a *festett objekt* kategóriájába sorolhatók leginkább, és csak elvétve, véletlenszerűen és részben festettek vagy érintik a festészeti műfajt, inkább „talált tárgyak” vagy „kakukktojások” a festők életművében – akik közt szerepel Barabás Márton, Csikós Tibor, Ganczaugh Miklós, Kéri Ádám, Magyar Gábor, Matzon Ákos, Schmal Károly is - ezért az alkotókra és az egyes alkotásokra itt részletesen nem térek ki.

Az asszamblázs egyik jelentős képviselője a festő végzettségű **Lakner László** (1-7. kép), aki kiterjedt életművén belül is eleve igen sokféle technikát alkalmaz, egyre inkább vegyesen, vagy vegyítve ezeket: a festészettől kezdve, a grafikán, a fotón keresztül, egészen a szobrászatig, s közben a pop art vagy a konceptualizmus jegyében egész sor asszamblázst és objektet is készít.

A vastag faktúrájú[350] (2. kép) vagy karcolt[351] olaj-vászon és felsértett, lyuggatott karton[352] (3. kép), valamint a több vászonképből álló együttesektől[353] - Rauschenberg asszamblázsainak és montázsainak hatására vagy azokkal rokon módon – jut el az asszamblázs műfajáig, de többnyire mindig a festészeten belül maradva. (4. kép)

---

[349] Kováts Albert, in: Síkplasztikák, szerk: Kováts Albert, Magyar Festők Társasága, Újpest Galéria, Bp. 1997.
[350] *Duchamp,* 2000, o.v., 170x130 cm, repr. in: Lakner László. Metamorphosis, 2004. op. cit. 205.o.
[351] *Cím nélkül,* 1996, o.v., 190x140 cm, magángyűjt.; *Rembrandteszk,* 1994, o.v., 60x50 cm; *Sárga monokróm vonallal,* 1995, o.v., 60x50 cm; *Cím nélkül,* 1995, o.v., 60x50 cm; *Cím nélkül,* 1996, o.v., 60x50 cm; *Vörös csomó,* 2001, olaj, kartondoboz, 22x22 cm; repr. uo., 208-213. és 218.o.
[352] *Cím nélkül,* 1994, olaj, kartondoboz, 36x34 cm, repr. uo., 219.o.
[353] *Cím nélkül*, 1994, o.v., 120x100 cm, repr. uo., 207.o.

A még korai, 1967-es *Levél Barbarának*[354] című, olajjal vászonra festett, két képi felületre osztott asszamblázson egyrészt a festett „kép” és az írott szöveg, betű vagy szám; másrészt a materiális, tárgyi (zsák a ráapplikált kézfejjel), valamint a virtuális, festői felület egymás mellé helyezése kerül előtérbe.

Kifejezetten festői intenzitású a *Cím nélkül (Paul Celannak ajánlva)* (1979)[355], az *Acid House Yorick* (1988)[356] és az *Itt* (1985)[357]. Mindkét asszamblázs sajátossága, hogy a festéktől eltérő, idegen elemek és anyagok – beleértve a vásznat helyettesítő zsákvásznat és kartondobozt, valamint a falfestő eszközöket és a fatörzset – oly módon vannak lefestve, mintha a festői sík festett elemei, motívumai volnának „csupán”, s ezáltal festői és festett minőségben olvadnak, ékelődnek be az alapba és a festékbe, illetve a két, festményként egyesülő réteg közé.

Jóval plasztikusabb az ezredfordulón készült *Hattyú*[358]. Az eleve hullámosan barázdált fa alapra került festett rétegek porózus vakolatként hámlani látszanak, s az erre helyezett *CYGNE* felirat betűi és a hangszer applikáció is figurális motívumként különül el, körvonalazódik vagy ugrik ki a négyszögű alapból.

Bukta Imre sajátos „asszamblázsaival” a nyolcvanas évek elejétől kezdve zavarba ejti a nézőt. Az asszamblázsokat megelőző képein a „keretelt képmező – attól kezdve gyakorta -, valójában két egymásra helyezett réteg. ’Hátul’, mint egy doboztér hátsó falán a fotóból átdolgozott táj. *(...)* A ’levegőben úszás’ játéka a két képsík egymásradolgozásából adódik.”[359]

---

[354] *Levél Barbarának*, 1967, olaj, vászon, asszamblázs, 130x150 cm, Bereczky Lóránd tulajdona, Bp., repr. uo. 47.o.
[355] *Cím nélkül (Paul Celannak ajánlva)*, 1979, olaj, vászon, asszamblázs, 140x100 cm, repr. uo., 228.o.
[356] *Acid House Yorick,* 1988, vegyes technika, zsákvászon, asszamblázs, 310x200 cm, Ludwig Múzeum Budapest – Kortárs Művészeti Múzeum, repr. uo. 153. o.
[357] *Itt,* 1985, akril, kartondoboz, sérült, asszamblázs, 75x64 cm, repr. uo. 155. o.
[358] *Hattyú,* 1989-2000, hangszer, vegyes technika, fa, 90x85 cm, repr. uo. 238.o.
[359] A *Levegőben úszó csukák (Lengyelországi tájkép)* c. kép (fotóvászon, színes tus, Ferenczi Múzeum, Szentendre) kapcsán írja Bán András: *Korai, érett és posztgány*, in: Bán András – Novotny Tihamér: Bukta Imre, Új Művészet Könyvek 10. Bp. 1998. 65.o.

4.2. Hajtogatás, gyűrés

(Schmal Károly, Türk Péter, Maurer Dóra, Gáyor Tibor, Szilvitzky Margit, Molnár Vera, Hantai Simon, Szikora Tamás, Donáth Péter**)**

Finom átmenet - a tér és a sík; festett kép, vetület és árnyék; világos és sötét; fény és árnyék között – jellemzi a grafikus végzettségű **Schmal Károly** (1-7. kép) művészetét, aki a tárgy, az objekt, a relief és a sík és/vagy vetület közti szélsőértékek helyett a festmény, a grafika és a vonal; a folt és a sziluett; a kötött szín, a fény és az árnyék közti területen belül alkalmazza művészi kutatótevékenységét, s a síkból a térbe irányuló hatások leginkább csak illuzionisztikus módon, valamint a papír hajtogatott vonalai által jutnak kifejezésre.

Schmal Károly képei átlók, hajtogatottnak tűnő tengelyek mentén jönnek létre. Munkáinak fő alkotóelemei a háromszögek, átlók, X-ek, ezeken az egyszerűnek tetsző geometrikus elemeken keresztül a sík és tér kapcsolata, a tükröződés, a rész-egész viszonya, a sok és a kevés; a fény és az árnyék közti átmenet határait feszegeti, tágítja. Rajzai, festményei színük, technikájuk alapján is inkább a grafika műfajához közelítenek: kevés színt (fehér, fekete, tört-fehér), annál több finom átmenetet használ szénnel, temperával, pasztellel, krétával készített képein, kollázsain, Andrási Gábor kifejezésével élve, „a látszólag fából-vaskarika 'rajzfestmény'"[360]-ein. (1-5. kép)

„Schmal a főiskolát elvégezve néhány éves útkeresés után kezdett el komolyan fényképeznI Nem dokumentumfotókat készített, hanem fénnyel rajzolt, komponált, a fényt tekintette ecsetnek vagy ceruzának, a világosság és a sötétség kifejezőjének."[361]

A 80-as évek alatt a tér és a sík közti átmenetet a tömegek, hasábok és hengerek árnyékain keresztül vizsgálta. Ezután közeledett a konstruktív képszerkezethez, amit azonban nem követett képeinek festői felülete. „Munkáinak egy másik csoportját alkotják a virtuális és a valós teret egyszerre megjelenítő, kilyukasztott, körbevágott filmszalagokból egybefényképezett alkotások (*Átlátszóbb az üvegnél*, 1982), melyeket a következőképp jellemzett egyik interjújában: 'Olyan ez, mintha a valóság össze lenne préselve egy elképesztően vékony lappá, és ha ezt a hártyát átszakítom, akkor az én képi valóságom összekapcsolódik egy sokkal tágabb valósággal.'"[362]

---

[360] In: Schmal Károly, Budapest Galéria Kiállítóháza, Bp. 1992
[361] Lóska Lajos: *Fények és átlók. Schmal károly újabb munkáiról,* Új Művészet/Art Today, 1997/nyár; VIII.évf. 7-9. szám, 16-18.old.
[362] Lóska, uo.

A 90-es évek elejétől összegyűrt, sokszorosan összehajtott papírra és papírral dolgozik. Ezekben az években hosszabb időt tölthetett Olaszországban, ennek hatását tükrözi 1997-ben a Vigadó Galériában kiállított *Kapu; Róma* és a *La Verna* (a toszkániai hegy neve, ahol Assisi Szent Ferenc megkapta Krisztus kereszthalálának sebeit, a stigmákat) c. sorozatai, amelyekben színhasználata ismét a feketére és a fehérre redukálódik. A "megsebzett" papíron a hajtogatás következtében nyílások, hasadékok (sebek), külső és belső terek, kapuk, dobozok és fiókok képződnek, azaz különböző mélységű rétegek között átjárhatóság jön létre. Ezeken a képeken is a „háromszögek, hasábok a meghatározó formák, amelyek *(...)* kráterszerűen hasítanak a térbe, megsebzik a papírt, stigmák jelennek meg azokon, más műveken viszont a tengelyvonalak kapukat és falakat képeznek, a tér szinte befordul a képfelület síkjába. A kapu régóta jelképe a halálnak, mint az egyik valóságból a másikba vezető átjáró."[363] (1-5. kép)

Míg hajtogatott papírfestményein egyszerre jelenítette meg a valós és a virtuális teret, legújabb munkái valódi fényforrással egybeszerkesztett, a fal síkjából valóban kilépő, kihajló (kihajtogatott), fénnyel és árnyékkal, feketén-fehéren rajzolt-képezett alkotások.[364] (6-7. kép)

Türk Péter (1. kép) feketén-fehéren, az árnyék és a lenyomat technikáit felhasználva készített több sorozat hajtogatott „papírfestményt": „Amikor a fehér ofszetpapírba a csontkéssel bemélyítem a hajtogatás törésvonalait és kialakítom a papír 'mélységeit' és 'magasságait', akkor a papír előkészült a környező térrel azonosulnI *(...)* Jó dolgozni, készül a kép. Felfoghatatlanul sok szempont szerint alakul, és ami most itt a szemem előtt megjelenik, az egy-két pillanat múlva emlékképpé válik. A papír két felét összehajtom. Jó és megnyugtató a láthatatlan alakulással közösségben lennI Éltető a titokban benne élni-laknI (A felfedezéseknek lehetséges egy termékeny, belső nézőpontja is.)"[365]

Türk Péter papírhajtogatásai valójában az oda-vissza történő folyamat nyomai, amik, mint szimmetriatengelyek is egyben – s a fényárnyék hatásoknak köszönhetően is –, struktúrául szolgálnak a fekete matt zománcfesték többszörösen szimmetrikus lenyomatainak hálózatához, végeredményben öntörvényű, aszimmetrikus, dekonstruktív rendszeréhez: „A papírt kisimítom, a szimmetrikus kép megmozdul, szétesik, sok különböző kis képpé válik. Különös helyzet. A kép az előző mozzanatokban már meghatározódott, elvileg készen van, de nem látszik. Az aszimmetrikusan meghajtogatott papír tizedmilliméterekbe simított medencéivel, mélységeivel és magasságaival, egy közös szimmetriatengely mentén maga fölött lebegteti a teljesség szimmetrikus festékjelét."[366]

---

[363] Gelencsér Rothman Éva, in: LAVERNA. Schmal Károly kiállítása. Vigadó Galéria, Bp. 1997.
[364] Pintér Sonja Kortárs Galéria, Bp. 2005. szept. 23.-dec. 3.
[365] Türk Péter: *Képeim keletkezésének elemei és mozzanataI* In: Weibel, 1996. 202.o.
[366] Türk, uo. 203.o.

Mind a hajtogatás, mind a lenyomat – nyomtatás – eljárása, valamint a papír anyaga valójában kivonják ezeket az alkotásokat, képződményeket a festmény klasszikus értelemben vett technikai, műfaji és művészeti meghatározásának köréből. Ugyanakkor mindez a nem festői, nem festészeti jelleg és kritérium teszi ezeket a festett papírképeket fokozott térhatású, többsíkú, dinamikus és csaknem „plasztikus síkokká", térbenyíló, a térre utaló, a tér nyomát magukon hordozó felületekké.

„A papírt széthajtom, felülete növekedni kezd saját, eredetileg meghatározott határai felé (70x100 cm). Pár pillanatnyi lehetőség, mégis mennyi minden történik. Most már megérinthetetlenül alakul a kép. Van itt egy történés, mely jóindulatú eréllyel el akar válni az emberi, művészi hatáskörtől. Egy önálló alkotóerő, mely mégis szeret az ember keze alatt megmutatkoznI *(...)* Van az illetékességemnek egy érzékeny határa, melyet nem szabad átlépnem. El kell ismernem, hogy ezt nem én csinálom, itt most csodálkozom a születésen. A megjelenésen."[367]

Míg Gáyor Tibornál – lásd alább – a vászon eleje és háta erőteljes kontraszttal, sötéttel és világossal dinamikus térhatást eredményezve különül el egymástól, addig **Maurer Dóra** hajtogatott alkotásainak térhatását a transzparencia és a többsíkú rétegződés láthatóvá tétele, plaszticitása; kiindulópontját a grafikai eljárás, a lenyomat, a nyomhagyás technikája biztosítja.

„Egy *(...)* rajzlapot a művész négyzet alakúra hajtogat. A hajtogatott struktúra a négyzet alatt fekszik, átvilágítással is láthatóvá tehető, de letapogatható grafittal is, ami plasztikusabbá teszi a rétegződést. Rétegnyomok keletkeznek."[368] „*(...)* Ha papírod transzparens, a négyzet alá hajtott rétegek átlátszanak. Ha papírod átlátszatlan, a rétegek plasztikáját grafit dörzsöléssel letapogathatod. A hajtásfolyamat változásai a négyzeten nagyon eltérő alakzatokkal jelentkeznek. A dolog azért érdekes, mert a szubjektíve választott téglalap alakú papírt a négyzetesítés teljesen átszervező és a papír eredetileg két egyforma fele aszimmetrikus módon válik aktívvá. Az osztások rétegei a négyzet sík felülete alatt rejtve koncentrálódnak, sűrítményük vakon tapogatva válik láthatóvá."[369]

A fényhez viszonyítva az árnyék vetülete – átvitt értelemben véve – is hajtogatásnak tekinthető a vetített sík felületén. Maurer egészen elmegy a fotópapír hajtogatásáig, ahol a „hajtogatásoknak megfelelően jönnek létre eltérő fény-árnyék-viszonyok fotografikus

---

[367] Türk, uo. 203.o.
[368] Dieter Ronte: *II Kísérletek/Cselekevések,* in: Maurer, 1994. 35.o.
[369] Maurer Dóra: Hajtott papírmunkák („The Motovun Meeting", kiállítás a londoni Central College of Fine Arts-ban, 1979) uo., 1994. 76.o.

munkáin. Ezek funkciója statikus formában rögzíteni azon dinamikus fény- és időmennyiségeket, amelyeket a mozgófilm az időbeli dramaturgia segítségével dolgoz fel."[370]

Timing című filmjének alapja is a hajtogatás. A filmben (1973/80) „a lepedőhajtogatás által jelzett idő a filmidővel és a néző tapasztalási idősíkjával is összekapcsolódik,"[371] s „jellegzetesen filmszerű, hogy ez a mérés egyszerre mér teret és (film-)időt."[372]

Maurer Dóra fotogramjai készülésüket és látványukat tekintve egyaránt (és egyidejűleg) felfedik magukat a néző előtt; „függőlegessel és vízszintessel tagolt transzparenciák". A *Fényzsilipek* című fényképről például egyértelműen leolvasható, ahogyan keletkezett, „vagyis hogy a kép felszínére állított lapocskákat különböző szögben elfordította a művész, s az oldalról érkező fény valóban ennek a 'zsiliprendszernek' megfelelően tudta megvilágítani a képfelületet."[373]

A *Nagyon magasról leejtett lemez* (1970)[374] roncsolódásának, gyűrődött felületének a lenyomata felfogható a becsapódás ereje általi hajtogatásnak, elhajlásnak, torziónak, deformációnak. Az 1971-es *Szélobjekt terve (D1)*[375] és a *Lepréselt térbeli forma (D3)*[376] is a hajtogatásra, pontosabban a – szél okozta - gyűrődés, ráncolódás okozta nyomhagyás, rétegződés rajzolatára épül.

Míg a falról a padló síkjára lecsúszó, falécekből készített, akrillal festett installációja három fekete sáv behajlításának és széthúzásának hatását kelti (*V diagonal,* 1975)[377], addig az 1979-es *Rejtett struktúrák I* sorozata nyilvánvalóan a hajtogatás módszerét idézi és „ábrázolja" grafikai eljárással.[378]

Gáyor Tibort (1-6. kép) a hatvanas évektől kezdve – megismerve Fontana képhasításait - foglalkoztatta elsősorban a „kép kétoldalúságának, illetve objektum voltának a problémaköre *(...)*." Mint állítja, Fontana és a Zero-csoport hatására kapta „az impulzust, hogy a konstruktív képi nyelvben analóg áttörésre" vállalkozzon „a felület törésével és hajtásával. Elkészültek az első sík-töréses, -hajtásos képobjektumok: az amfigrammák, majd a semleges hordozófelületre ragasztott hajtásképek, melyeken a fehérre alapozott festővászon mindkét oldala egyenértékű szerephez jutott. Mivel a kihajtott vászonrészek de facto

---

[370] Beke László: *Tárgyilagos gyengédség*, uo., 94.o.
[371] Kaszás, in: Maurer – Gáyor, é.n. (2002), op. cit. 83.o.
[372] Beke, in: Maurer, 1994. 93.o.
[373] Beke, uo. 96.o.
[374] *Nagyon magasról leejtett lemez,* 1970, fotódokumentum és nyomat. Repr. in: Maurer – Gáyor, é.n. (2002), 83.o.
[375] *D1 – Szélobjekt terve,* 1971, papír, fa, színezett tus, 65x47 cm. Repr. uo., 67.o.
[376] *Lepréselt térbeli forma – D2 (D3?),* 1971, papír, grafit, színezett tus, 65x47 cm. Repr. uo., 66.o.
[377] *V – diagonal,* 1975, fa, akril, 140x140, 200x140 cm, Ernst Múzeum, Bp. 1984. Repr. uo., 179.o.
[378] *Rejtett struktúrák I* sorozat, 1979, grafit, frottázs, 51x65,5 cm. Repr. uo., 184-185.o.

elmozdulása mindig rekonstruálható maradt – a képsíkból vissza a képsíkba -, a kép teret és időt is hordozott."[379]

A munkák mindegyikének látszólagos végeredménye síkbeli; dinamikájukat a felület valóságos (vö. *Amphigrammák*) kihajtogatásából adódó verso- és recto-oldalak sötét és világos fény-árnyék hatása kelti, és teszi térhatásúvá. „A reneszánsz óta alkalmazott perspektíva a térbeli formákat sík felületen ábrázolja. A vászon (fal, karton) 'olyan valamit hordozott, olyan valamiről mesélt, ami számára nem létezik, ami nincs és nem is lehet. A sík, amikor teret közöl, a tér illúzióját nyújtja, egyben a sík visszavonása is. A sík siralomvölgy. A tér: a számára nem létező mennyország.'"[380] Kaszás Gábor Gáyor első hajtogatott lapjaival kapcsolatban a reneszánsz perspektívának a teret síkba történő vetítésének illúzióját, virtualitásának abszurditását emeli ki, mint a hajtogatás mögött húzódó problémát vagy művészetelméleti kérdést. „Első, tisztán a hajtás elvét követő művei papírhajtások voltak, melyeket két üveglap közé fogva a térbe akasztott (*Amphigramma 5*, 1970).

1971-ben készült munkáit pszeudo-amphigrammáknak nevezte. Ezzel az elnevezéssel – a papírlap két oldalával szemben – egyoldalúságukra, egy oldalra komponált nézetükre utalt. Bár a hajtás mozzanatának jelzésével mind a harmadik dimenzió, mind az idő fogalmát bevonta munkáiba, azok végeredménye mégis megőrizte a síkszerűség hatását (*Pseudo Amphigramma 4* és *Fekete-fehér 9-10,* 1971).

Az ellentmondás kiküszöbölése a hajtás térben történő láttatásának igényét vonta maga után. 1972-től az addig kizárólagosan alkalmazott papírt a fa anyagával váltotta fel. Elhagyta a két dimenzió kereteit és a körbejárhatóság, a tér szempontjait érvényre juttató 3 dimenziós objekteket készített. Megőrizte a hajtott papírmunkák geometrikus formakészletét – egyben laphatását is -, és a hajtás elvét követve térbe függeszthető műveket alkotott. A munkák kiindulási pontjául egymáshoz illesztett, különböző színűre festett falemezeket használt, mintha – a képsíkra merőleges dimenzió nagyításának módszerével élve – korábbi papírlapjait állítaná a térbe. Amphigrammái – ahogy ezeket a 180 fokban meghajtott objekteket nevezte – tökéletesen kielégítették a tér, a három dimenzió belső törvényszerűségeinek követelményeit (*Hajtott objekt, Amphigramma 8*, 1972)."[381]

A nyolcvanas évek végétől a kevésbé kötött, egyre szabadabb térfelfogású hajtogatásokat készít (*Lebegő sorozat*, 1979-86). Ezekben az új művekben felhagy az axonometria és a perspektíva rendszerének szigorú struktúrájával, s a kép felületét végtelen

[379] Gáyor Tibor, in: *Triptichon – Maurer Dórával és Gáyor Tiborral beszélget Hajdu István,* uo, 10.o.
[380] Erdély Miklós: *Gáyor táblái*, In: Gáyor Tibor. Hajtogatott kollázsok. Kiáll. kat. Museum Moderner Kunst, Wien, Ernst Múzeum, Bp. 1986. 21.o., Id.: Kaszás Gábor: *Egy művészpár. Maurer Dóra – Gáyor Tibor. Két életpálya vázlata,* in: Gáyor - Maurer, é.n. (2002), 88.o.
[381] Kaszás: *Egy művészpár,* in: Gáyor / Maurer, é.n. (2002), 88-90.o.

síkká alakítja úgy, hogy a rá hajtogatott alakzatok egyrészt a lebegés érzetét keltik, másrészt (ezzel összefüggő módon) felülnézetnek is tekinthetők. Új munkái létrehozásában „a rendszer mint a földre vetített hosszúsági és szélességi fokok hálózata segítette tájékozódni a hajtás módszerének lehetőségei között. *(...)* Tábláinak alapsíkja viszont jelentősen átértékelődött az új témák megjelenésével. Míg korábban az axonometria és a perspektíva térszervező ereje játszott fontosabb szerepet a kép terének megformálásában, addig a nyolcvanas és a kilencvenes években a generált forma lett képein a térérzet forrása. Ezáltal tábláinak súlypontja a háttérből az előtérbe tevődött át. A hajtástektonika kötetlenebb, szabadabb alkalmazása folytán formái lebegtetett alakzatokként tűnnek fel a vákuumhatású mélyszürke felületen. *(...)* Bár megőrzi a vászon kétoldaliságával járó mélységkeltés eszközét, motívumait mégsem integrálja a kép mélységi terébe. Míg a hetvenes években a tömeg, addig a nyolcvanas években a tér válik alkotásainak primer, önszervező elemévé."[382]

A hátoldal előrehajtásával jelzi a művész az „elképzelt gondolat valóságát az észlelhető valóságával szemben. Mert az, ami a képen a hátoldalából látható, képviseli belőle azt, ami láthatatlan (ill. nem látható – B. Zs.)."[383]

Gáyor színhasználatát illetően Wessely Anna megfigyelte, hogy azok egyben dokumentációi a hajtogatással megvalósított 180 fokos elforgatásnak, a mozgásnak, ill. a mozdulatlanságnak. „Vagyis a fehér mindig a síkelem (leggyakrabban négyzet) 'színe', ami eredetileg 'elöl' volt, látszott; a világosbarna ugyanannak az elemnek a 'visszája', ami 'hátul' volt, nem volt látható; a szürke pedig üres, semleges sík, amelyet csak a benne, rajta történt mozgás tett térré."[384]

A kilencvenes években Gáyor többnyire a kép felületén áthaladó szalagokat alkalmaz. Ezek sem középpontosan, sem tengelyesen nem szimmetrikusak, s nem tűnnek semmilyen szabályos geometrikus szerkezet részeinek sem, noha azelőtt mindig vagy legtöbbször derékszögben voltak meghajtva. „Mintha a kép a hajtásformának csupán egyetlen részletére fókuszálna (*Catena*, 1996). A zárt szerkezetűektől a nyitottabb felépítésű képek felé fordul. Formái kifutnak a képből: nem a tábla kizárólagos mozgásterébe illeszti őket, éppen ellenkezőleg, megnyitja a kép határait, a tábla síkja integrálódik az artikulálódó formaterébe. A kép így nem önálló teret hivatott létrehozni, hanem azonosul a tektonikus alakzat imaginárius dimenzióival."[385]

---

[382] Kaszás, uo. 102-104.o.
[383] Heinz Gappmayr: *Sík, tér, struktúra*, in: Gáyor, 1986, 16.o.
[384] Wessely Anna: *A látvány kritikája*, in: Gáyor, 1986, 18.o.
[385] Kaszás: *Egy művészpár,* in: Gáyor / Maurer, é.n. (2002), 104.o.

Gáyor ráadásul azzal zavarja meg a nézőt, hogy a festővászon síkját meghajtogatja; vagyis belehajtogat a síkba; így ezek a hajtogatott síkok "mintegy szárnyra kelnek és már arra is vetemednek, hogy elhagyni igyekeznek a képmezőt", kilépve a mindent jelentő kép síkjából, hátteréből.[386]

Végül az alkotó megfogalmazott célkitűzései alapján is nyilvánvaló, hogy a fő téma a "sík és a téri alakítás lényegi összefüggése"; hogy pl. 72-es munkájában is addig megy el, hogy az eredeti képsíkot is 90 fokos szögben meghajtva, a padlóra letolja, így (síkbeli jellegének meghagyásával) a harmadik koordináta tengely mentén becsúsztatja a térbe. A 45 fokos hajtásszögekkel létrejövő formációk során Gáyor azt vizsgálta, hol húzható meg a határ az emberi érzékelés (azaz "a perspektivikus ábrázolásokon nevelkedett szemléletmód 'bele-látása'"), másfelől a kritikus (vizuális) gondolkodás (azaz a valóban végrehajtott cselekvés /a hajtás, törés leolvashatósága, sőt, rekonstruálhatósága) között.[387]

A 4/4 osztású négyzetek formációinak vizsgálatakor Gáyor általában a 180 fokos hajtást alkalmazta. Ezekben az esetekben a kihajtott részek fél fordulat után visszatérnek az alapsíkba. A végeredményképpen adódott három csoport egyikét Gáyor a "pszeudo-térhatású darabok" csoportjának definiálta. Ezeket azután három sík találkozási felületén is alkalmazta, úgy, hogy "egyetlen sík felület, három síkon, egy épített tér sarkában bontakozott kI A quasi térkoordináta-rendszer lehetővé tette azt is, hogy mindhárom síkról származó, organikusan összetartozó felületrészeket" hajtson ki "két vagy három síkra"[388].

Szilvitzky Margit (1-12. kép) textiltervezőként végzett az Iparművészeti Főiskolán, de iparművészeti tevékenysége mellett különféle grafikai munkákat is végzett. „Úgy éreztük, hogy Szilvitzky mindent ki tud fejezni a textillel, és mindent meg tud formálni belőle: ruhát, képet, tárgyat, szobrot, miközben egyik sem csak ruha, kép, tárgy, szobor, hanem egy kicsit mind együttvéve.”[389] Ami Szilvitzkyt arra késztette, hogy nélkülözni tudja a textil anyagszerűségét, materialitásában rejlő sokféleségét, és felcserélje a festett képi sík egynemű felületére, az éppen a síkszerűség, a kétdimenziós jelleg, ami egyszersmind hajtogathatóságánál és rétegezhetőségénél fogva közös nevező a textilnek, a vászonnak és a papírnak, ugyanakkor nagyobb kihívás éppen a síkból, a sík felület mint eszköz révén a háromdimenziós térbe történő kilépés felé. A hajtogatás, azaz a hajtogathatóság – egyszerre technika és anyagi tulajdonság, adottság – sajátos dinamizmusa ezen kívül abban rejlik, hogy

[386] Erdély: *Gáyor táblái,* in: Gáyor, 1986, 21.o.
[387] uo., 23.o.
[388] uo., 23.o.
[389] Nagy Ildikó: *Partközelben*, in: Szilvitzky Margit: Festmények / Paintings 1991-1998, Ernst Múzeum, Bp. 1999.

a sík felület két különböző, gyakran ellentétes síkját egymás mellett, akár egy nézőpontból és erőteljes térhatással, egyidejűleg is képes láthatóvá tennI (1-4. kép)

Szilvitzky „eleven kapcsolata a tapintható anyaggal sosem szűnt meg, legelvontabb művei is testi valójukban, térbeli, felületi kvalitásaikban léteznek és nemcsak konceptuálisan. Sosem volt egyoldalú, a szabályos, geometrikus művek mellett ott volt a firkák vagy a gyűrt, szabálytalan felületek kaotikus izgalma is. Témája nemcsak a térbe kiterülő végtelen volt, hanem az önmagába visszatérő is (*End/less*, 1982), ami a jelenségek többnézetű szemléletét bizonyítja, mintha mindig látta volna a másik oldalt is."[390]

A hetvenes években készített, korai textilmunkái és első jelentős önálló kiállítása alapján már „úgy tűnik, a textilművészet sajátosan értelmezett térművészet, *(...)* s nemcsak abban az értelemben, hogy a textiltárgy zászlóként elválik a faltól, s belehasít a térbe. Térművészet ez oly módon is, hogy e zászlók, ünnepi lobogók vízszintesen vagy függőlegesen felsorakoztatva, maguk körül mini tereket létesítenek, amelyek a terem belső terének hangsúlyos pontjaiként jelentkeznek. Ezzel a megoldással hangsúlyossá válik a motívum is; a Tükröződő síkok körformái, tükörszerű fémlappal felerősítve, a Síkok a térben spirálfragmentumai, íves alakzatai megsokszorozódnak, dimenziósan kitágulnak, belenőnek a térbe, plasztikai értéket kölcsönözve a nemlétezőnek, a hiánynak is."[391] (1. kép)

Szilvitzky Margit azonban nem elsősorban textil-alkotásai alapján, hanem a kilencvenes évektől készített festményei és grafikái alapján sorolható a jelen tanulmány tárgykörébe. „Ugyanazzal a gesztussal, amellyel egykor textileket hajtogatott össze, most papírdobozokat nyitott szét, majd felragasztotta azokat vastag karton- vagy faalapra (*Papírdobozok metamorfózisa*[392], 1995-97). A dobozok szerkezete építészeti alakzatokra emlékeztet – alaprajz, homlokzat -, a képek a városélményt közvetítik. Szűk utcákat, árkádos homlokzatokat, falakat keskeny nyílásokkal és magas lábazatokkal, testes tömegeket, amelyek uralják a képteret. *(...)* Ezt segíti a hullámpapírnak az elvékonyodó vagy sűrűsödő festékrétegek alól előtűnő faktúrája, de maguk a hengerrel felvitt festékcsíkok is, amelyek a kéz mozdulatát őrzik. A képen belüli hangsúlyozott szegélyek vagy a szinte szabályos, festett keretek zárt egységbe fogják a síkká terült dobozokat. Ez a 'kép a képben' kompozíció kiemel és eltávolít *(...)*."[393] (5-10. kép)

---

[390] Nagy, uo.

[391] A Kulturális Kapcsolatok Intézetében (KKI), 1970-ben rendezett kiállításról, Mezei Ottó, in: Mezei Ottó: Szilvitzky Margit, Corvina (Műterem), Bp., 1982, 14. o.

[392] A *Papírdobozok metamorfózisa* c. sorozat (1995-1997) néhány darabja: *Kihajtogatott kép,* 1995, akril, papír, 40x30 cm; *No 15.,* 1996, akril, papír, 50x70 cm; *Motívumok kelet felől,* 1995, akril, papír, 50x70 cm; *Kelet-Nyugat motívumok,* 1995, akril, papír, 50x70 cm; *No 8.*, 1995, akril, papír, 50x40 cm; *No 9.*, 1996, akril, papír, 50x40 cm; *No. 10.,* 1996, akril, papír, 40x30 cm; *No 11.,* 1997, akril, papír, 40x30 cm. Repr. in: Szilvitzky,1999.

[393] Nagy, uo.

Ezek a festett képek nem nélkülözik a textil-munkák hajtogatásos technikájában is már megnyilvánult térbeli gondolkodás alapjait, eredetét és sajátosságait: „A textil öntörvényeinek, természetes kifejezésmódjának megfigyelése során ismereteim bővültek. Majd bizonyos gondolati rokonságot fedeztem fel egyes konstruktivista törekvésekkel, miközben a sík felületekből formálható téri jelenségek tovább foglalkoztattak. Szinte szükségszerűen kezdtem hajtogatásos textilmunkákat készíteni, s észrevétlenül terelődtem arra az útra, amely a tér fogalmának gyakorlati kimunkálásához nyújtott további lehetőséget. Anyagként az egyszerű szövésű textillapot választottam, s ebből hajtogatással térhelyzeteket, kívül-belül egyaránt értelmezhető testeket hoztam létre, miközben folytonosan arra törekedtem, hogy a manuális beavatkozást lhetőleg minimálisra csökkentsem. Ezek a hajtogatási műveletek segítettek hozzá egy olyan síkban is kirajzolható formai rendszer megtalálásához, amely több értelmű nyitott és zárt textiltárgy (objekt) előállítását biztosította számomra. Ezeknél a munkáimnál korábbi tapasztalataimra támaszkodva a fény aktív szerepét is igyekeztem érvényesíteni."[394]

Molnár Vera (1-3. kép) valójában – a hajtogatás alapeleméből kiindulva - abszurd módon, a vonal „hajtogatásával" és/vagy felnagyításával, vastagításával, „szélesítésével" jut el a hajtogatott sávokból készített képhez, szériához vagy technikai értelemben véve is hajtogatott objekthez (pl. 1 vonal; Pálya; Szalag; 6 haiku; Hommage à Möbius)[395]. Némely képen és sorozaton a gyűrésig fokozott szalag hajtogatottságának technikai, térbeli jellege megszűnik, s a festett kép absztrakt, monokróm (vagy bikróm) síkkompozícióvá válva, visszatérve a síkba, már csak őrzi, sejteti – de nem érzékelteti - az eljárás, vagyis a folyamat nyomát.[396]

A lépcsőzetesség térhatását kelti az érdekes módon Szilvitzky Margitnak[397] a szintén földre helyezett és hajtogatásból „adódó" képcsoportjával rokon installáció[398].

Hantai Simon „1960-ban új technikát fejlesztett ki kísérleteivel; a 'hajtogatást', ami egy újszerű kísérlet a festészet elidegenítésére" – írja Gilles Néret, s bár lehet, hogy csupán a fordításnak köszönhető, de véleményem szerint a leírt módszer inkább a gyűrt felület kategóriájába sorolandó. – „A hajtogatásnak ehhez a módszeréhez szükség van egy üres

---

[394] Szilvitzky, in: Mezei: Szilvitzky, 1982, 5. o.

[395] *1 vonal,* print, 30x42 cm, 1998, m613sw; *Pálya,* print, 42x30 cm, 1998, m614sw; *6 haiku / 6 pillanat (1-5),* print, 1999; *Hommage à Möbius,* objekt, 25x65 cm, 1998. In: Vera Molnar. Inventar 1946-1999, Preysing, Verlag, Ladenburg, 1999. 310, 312, 320-321, 318-319.o.

[396] *Két egymást keresztező pálya,* akril, vászon, 100x100 cm, 2000; *Sainte Victoire-i kanyar,* akril, vászon, 50x50 cm, 2001; *Magányra ítélt vonal,* kollázs, 4 részes, egyenként 50x50 cm, 1999; *10 cm-es sárga szalag,* akril, vászon, triptichon, 50x195 cm, 1999. Repr. uo., 1999. 237, 379, 382-383, 520-521.o.

[397] Szilvitzky Margit: *Képek a márványpadlón,* 1992, akril, papír, 120x200 cm. Repr. in: Szilvitzky, 1999.

[398] *Mivel én nem szeretem a zöld színt,* 1983, gouache, kollázs, 120x980 cm. Repr. in: In: Vera Molnar, 1999. 478-479. o.

vászonra ('free canvas'), amit az ember előbb kifeszít, majd összegyűr. Olykor a japánok is így járnak el kimonóikkal. Az összegyűrt szövetet festékbe mártják, majd újra kisimítják, és megjelenik rajta egy véletlenszerű, összefüggéstelen minta. Hantai ezzel a módszerrel eltávolodott a frottázstól, az automatizmustól és a kollázstól, amelyeket kezdeti szürrealista korszaka óta ismert. *(...)* Eljárásával visszahelyezte a festészetet a véletlen birodalmába."[399]

A jelen disszertáció szempontjából a gyűrt (és kisimított, mint a plaszticitás irányában tett beavatkozás nyoma) felület valós és virtuális-vizuális térhatása említésre méltó.

Szikora Tamás (1-21. kép) festményeit és grafikáit már a hetvenes évek elejétől az applikáció, a frottázs és a kollázs technikái jellemezték. A felületbe gyakran tárgyakat mélyített; gyűrt vagy négyzetes formákra hajtogatott papírokat és szöveteket ragasztott képei felszínére, s csak ezután festette le az erőteljesen megmunkált, anyagszerű, gyakran több részből, tömbökből, táblákból konstruált felületet, amelyek gyakran belső üregeket, feltáruló ürességet fednek fel. „Szikora állandó ingadozásban, hol a relief és az environment határterületére lendíti grafikában és festészetben kimunkált főmotívumát, hol visszatér a festészet területére."[400]

Az axonometria, a síkban kiterítés, az árnyékok, a hajtogatás és a különböző nézőpontok együttes alkalmazása egy-egy munkán belül alkotja Szikora sajátos perspektíváját, a térbe egyszerre nyitó-záró, „csiki-csuki" rendszerét, játékosságát és titokzatos komolyságát, gyakran költői szomorúságát, magányosságát dobozai, várai és városkái ars-poétikájának.

Ahogyan **Szilvitzky Margit** a szisztematikus, következetes hajtogatástól eljutott akár a gyűrt és tépett felületek textúrájához és alkalmazásához (vagy fordítva) (3-5. kép); úgy **Molnár Vera** eleve a gyűrés, a szabálytalan hajtogatások, hajtogatottságok rendszerét és sorozatát vizsgálja; végül **Donáth Péter** a sűrű festék, a festékbe kevert anyagok és a festőivé tett felületek öntörvényű gyűrődéseit kutatta (1-8. kép).

---

[399] Gilles Néret: *Avantgarde. Malerei und Plastik. 1945-1975.* Hirmer, München, 1988, 210.o. Id. in: Weibel, 1996, 475.o.
[400] Gellér, 2001. 7.o.

4.3. Shaped canvas, shaped painting, shaped picture / Formázott vászon, festmény, kép

(Péri László, Szikora Tamás, Fajó János, Saxon-Szász János, Haász István, Maurer Dóra, Jovánovics Tamás, Megyik János, Kelemen Károly, Molnár Sándor, Tölg-Molnár Zoltán, Szőnyei György, Barabás Márton, Lengyel András, Hencze Tamás, Gál András)

Hans Arp és Frank Stella nyomdokán a – többnyire – kereteitől megszabadult, onnan kilépett és tárgyiasult, gyakran már el is temetett vászon/kép magyar (és egyben egyetemes jelentőségű) előzményei közt **Péri Lászlót** kell említenI Az elsősorban szobrászként számon tartott Péri konstruktivista alkotó korszaka 1920 és 1924 közé tehető.[401] A formázott vászon, a térbenyíló, plasztikus sík-objektek vagy síkplasztikák úttörőjeként már grafikai alkotásai is egyedülállóak. A *Térfelosztás* és *Térkonstrukció* címet viselő kompozíciók anyagukban a kollázs hagyományaira nyúlnak vissza; kartonra és papírra ragasztott, színezett, absztrakt térszerkezeteket ábrázoló fotográfiák körbevágásával készültek. Technikájukkal közelítenek a reliefekhez, térhatásukban a harmadik dimenziót célozzák, murális kivitelükben és kiállítási formájukban a színes beton reliefek már a mai értelemben vett installáció műfaját is magukban hordozzák.[402]

Szikora Tamás (1-21. kép) munkái állnak talán legközelebb Péri László pszeudo-perspektivikus, axonometrikus és a síkleképezést egyszerre egybekonstruáló, vágott, grafikus, festői és tárgyias alkotásaihoz. Első dobozképeit az ún. *formázott vászon, shaped canvas* kategóriájába sorolja. Ezeket 1987-től, kisebb-nagyobb, fehérre festett régi vásznainak „összeszerelésével" hozta létre, a rajzolást követően visszatérve ismét a festészethez.[403] Ezzel egyidejűleg kísérletezett „a doboz síkba terítésével. A dobozpalást kiad a síkban egy keresztet, s az ebből kijövő fiók téri érzetet kelt."[404]

Képeit, dobozait, vagyis dobozképeit és ezeknek határait Szikora hol egybemossa a térrel, hol élesen elhatárolja, kivágja abból, de minden esetben konfrontáltatja, valamilyen viszonyba helyezi azzal. Vágott, formázott képei egyrészt többféleképpen ábrázolják a gyakran önmagukon belül is többféle dobozok tereit, másrészt, szintén többféleképpen – a

---

[401] Péri László konstruktivista munkái 1920-1924, szerk.-rend.: Körösényi Tamás, Magyar Képzőművészeti Főiskola, Bp. és Szépművészeti Múzeum, Bp. 1999.
[402] uo. kat. no. 7-27. és 43-44.
[403] vö. *Megbillent egyensúly* c. kiállítása, Dorottya Galéria, 1987.
[404] Sinkovits Péter (Beszélgetés Szikora Tamás festőművésszel): *A megzavart árnyék,* in: Új Művészet, 2001.október, XII/10., 14-17.o. Sinkovits, uo.

síkbeliséget, árnyékolást keverve a perspektívával és az axonometriával – hatolnak a valós térbe, zavarba ejtő optikai hatásokat keltve. A képek vágott formátuma kezdetben és általában szabálytalan négyszög- : perspektívát sugallóan, összetartó egyenesekkel formált trapéz-, vagy axonometrikus hatást keltve, parallelogramma- alakú. (1-2, 4-6, 17-18. kép)

„A formára vágott munkák esetében általában erős színekkel érzékelteti a levágott, itt imaginárius térként megjelenített részeket. *(...)* Új formáció jelenik meg (a kilencvenes évek első felében): az oldalról nézett, perspektivikus rövidülésben festett képsík, amelyen a kubusos formák szemből ábrázoltak (*Szürke doboz fekete árnyékkal*). Az árnyék mind a doboz belsejében, mind a külső oldalán önálló életet él, látszatperspektívára épül, befelé, illetve a kép jobb széle felé vezető erővonalként funkcionál, s egyneműsége folytán a sík dekoratív hangsúlyát is növeli, *(...)* s ékformaként fúródik a jobb alsó sarokba."[405]

Szikora formázott képei tehát, minden esetre és minden esetben játszanak, kapcsolatba lépnek - vágott széleik mint határvonal révén - a külső térrel, valamint a néző tekintetén keresztül, optikai zavart keltve, a külső szemlélő szerint változó térrel.

Ahogyan a magyar származású **Vasarely Viktor** – mint tette később Szikora is – az optikai illúzió- és zavarkeltés fokozása céljából kivágta keretei közül az axonometrikus térhatást gyakran árnyékokkal, árnyalatokkal is többértelművé tevő, négyzetes, kockahatású képeit (bár ezt kevésbé materiális hangsúllyal, mint optikai értelemben tette, hisz az ő munkássága sokkal inkább sorolható a később alkalmazott (és alkalmas, alkalmazkodó) vagy populáris, játékos, grafika, illetve formatervezés körébe)[406], úgy **Fajó János,** aki szintén, a valóságban is plaszticizálta, szoborként is megvalósította grafikai, festői, optikailag kétértelmű tereit, olyan módon formázta, szabta képi síkjait, ahogyan azok a pszeudo-hajtogatásokból formailag, geometriailag adódtak. Ezzel kétértelmű tereinek térhatását, valós plaszticitását is fokozta, kiemelte – a síkból.[407]

A nemzetközi **MADI**–csoport (amely tudatosan tartja számon elődei közt, Moholy-Nagy és Kassák Lajos mellett Péri Lászlót) tagja, **Saxon-Szász János** (1-8. kép) dimenziókapukat nyit vagy vág képein. Formázott képei szinte mindig is keret és vászon nélkül készültek. A fraktálok alakította formák szó szerint formázott réseket nyitnak a térbe, a térben, a képen keresztül. „Az utazás során különböző dimenzió struktúrákban kalandozhatunk *(...)*: az egyszerű és nagyszerű pontból kiindulva, a szerteágazó vonalon

---

[405] Gellér, 2001. 44.o.

[406] pl. *Rhombus,* 140x140 cm, 1968; *Axo-New-York,* 58x58 cm, 1972; *Tégla-Hat-2,* 93x80 cm, 1972; *Tégla-Hat,* 93x80 cm, 1972; *Tupa-2.,* 93x80 cm, 1972; *Hat-Leg,* 150x130 cm, 1971-72, in: Marcel Moray: Vasarely, Griffon-Neuchatel, 1976, no. 85, 97, 99, 100, 102, 103.

[407] *Kontraformák,* 240x240 cm, olaj-vászon, 1982; *Átlós kompozíció,* 180x180 cm, olaj-vászon, 1980; *Kompozíció,* 200x200 cm, olaj-vászon, 1989; *Formázott II* 125x280 cm, olaj-vászon, é.n.; In: Fajó, 1990

keresztül, a geometrikus síkformákon át (háromszög, négyzet, kör), a bonyolultabb térszerkezetekig."[408]

Vannak Saxonnak olyan képei is, amelyeknek kerete is megfelel a fraktál-szerkezetnek. A karfiolszerűen fodrozódó vonal ezért, matematikai értelemben végtelen hosszú, így a kép kerete is, végtelen felbontásával, behatárolhatatlan, s azt sem lehet meghatározni, hogy az (mármint a keret) a kép felől törekszik a térbe vagy épp fordítva. Formára szabott képeinek kerete gyakorlatilag azonos azzal a – „dimenzióceruzával húzott" vonallal, amiről ő maga így nyilatkozik: „*(...)* a *Dimenzióceruzá*val egyetlen mozdulattal húzunk vonalat a rezzenéstelen Galaxisok között, bejárható Földünk felszínén és a zizegő Atomok körül."[409]

Saxon-Szász képei éppen formázottságukban, formáik szélének határ-vonalában, határfelületében hordozzák eredetiségüket. Ez az egyetlen és összefüggő vonal abszolút mértékben és értelemben végtelen, ugyanakkor nyitott is – mindegyik irányban: a formába befelé haladva és onnan kifelé, a külső tér irányába egyaránt. Ez a végtelen mértékben formázott vonal egyszerre konvex és konkáv; s konvexitása és konkavitása – ha lehet így mondani – végtelen mértékben fokozható. Maguk a megalkotott művek: formák, modelljei önmaguknak és a világnak egyaránt; gyakorlatilag befejezhetetlenek, hisz a végtelenségig növelhetők és csökkenthetők egyszerre, mindkét (ha ez kettő ?!) irányban. Ily módon, „előbb-utóbb nem férnének el a lakásunkban, de a galériák tereiben sem! Hogy nézne ki egy olyan kiállítás megnyitó, ahol a közönség a paravánokon keresi a műveket, miközben azok sarkai már-már a város peremét súrolják?"[410]

Saxon-Szász János tehát, az általa polidimenzionálisnak nevezett képmezőin tehát a végtelenbe nyíló, vagy a végtelenségig nyitott kapukat helyez, s ha a formák sziluettjén „az osztást vagy a felaprózást tényleg a végtelenségig tudnánk folytatni, ideális esetben minden egyes fraktálforma végtelen méreteket venne fel, töredékes,' porózus' szerkezetével mind a mikroszkopikus, mind a makroszkopikus irányba haladva akkorára nőne, hogy minden más formát kiszorítana a világmindenségből."[411] Saxon-Szász képei első látásra igen elvont, mesterséges és steril szerkezetet nyújtanak, valójában struktúrájuk a természet minden struktúráját, beleértve az emberét is, tükrözI

A fraktál-képformálás során Saxon két alapvető haladási irányt különböztet tehát meg: „ENTERIŐR – A kisebb formákkal eltérő tónust használva a nagyobb forma belseje felé haladunk, ezzel elveszünk belőle, hiányt és űrt keltve igyekszünk lebontani a területét.

[408] Saxon-Szász János: Dimension crayon / Dimenzió ceruza, Párizs-Győr-Bp. 2000. 10-11.o.
[409] uo. 10-11.o.
[410] uo. 23.o.
[411] Perneczky Géza: *Képzőművész a matematika és a „szép arányok" tartományai között.* In: Perneczky Géza: The Poly-Dimensional Fields of Saxon-Szász, Bp. é.n. (2003?) 16-18.o.

EXTERIŐR – A kapcsolódási pontok és oldalak mentén a nagyobb formától kifelé haladunk, és hozzáadva a kisebb formákat, megnöveljük a kompozíció területét. VEGYES – Mindkét irányban egyaránt építkezünk."[412] De míg a fraktálok végtelen felépítésének az anyagi világ törvényei szabnak határt, úgy Saxon képeinek a művészi szabadság önkénye, ami az emberi befogadhatósághoz igazítja a léptékeket.

A nemzetközi **MADI**-csoport neve (Arden Quin vezetésével) a Mozgás, Absztrakció, Dimenzió, Invenció rövidítéséből született és konstruktivista elvekre épült. Saxon a csoportnak köszönhetően ismerte fel, hogy „milyen lehetőségek rejlenek abban, ha a festmények elhagyják a négyszögletes táblakép formáját és az objekt alkotás különböző módozataival élnek. Végeredményben ezen az úton jutott el a 'shaped canvas' művek, a 'formázott' festmények műfajáig."[413] Emellett nem szabad elfeledkezni arról sem, hogy Saxon-Szász „polidimenzionális" képei egyszerre tartoznak a matematika és a képzőművészet terébe, területére.

Perneczky Géza felhívja a figyelmet arra, hogy Saxon-Szász a „képeit lehetséges világoknak, univerzális érvényű modelleknek tekinti, és ezzel a lépésével az avantgárd utópiák fényes társaságához csatlakozott."[414] Ezért nem véletlen, hogy ezek az egyetemes térszerkezetek nem csak papíron születnek, hanem – Malevics, Mondrian és Le Corbusier[415] utópisztikus modelljeihez hasonlóan – a háromdimenziós teret is képesek betölteni.

Sajátos módon térnek ki a táblakép – megszűnt, hiányzó - keretei közül **Haász István** (4, 6. kép) síkjaI A törésvonalak mentén nem csak a keret nélküli élek, a síkok, hasábok szélei csúszkálnak ki-be, föl-le, előre-hátra a hasábbá testesedett képi – alapvetően négyzetes, négyszögű síkból.

A kép struktúráját tekintve **Maurer Dóra** (1-5, 8-9, 11, 17. kép) alkotásai is sajátos keretek közt (sic!), pontosabban azok híján, ill. azokból kilépve jelennek meg. A nyolcvanas évektől kezdve a kilencvenes évekre többek közt „eltolásos", a „rész-egész" vagy a „deformációs" módszerek nyomán „új képforma keletkezik, a shaped canvas, amely szétfeszíti a hagyományos, négyszögletes (…) képhatárolást."[416] Maurer Dóra sorozatképei és

---

[412] Saxon-Szász,. 2000. 29.o.
[413] Perneczky Géza: *Képzőművész a matematika és a „szép arányok" tartományai között.* In: Perneczky, é.n. (2003?) 24.o.
[414] uo. 28.o.
[415] aki „*odáig ment el, hogy egész városokat (de legszívesebben országokat, vagy egy újabb Földgolyót) tervezett volna meg a maga utópisztikus ízű modellje alapján, amelyet – és ez roppant érdekes! – ő is ellátott egy alpvető arányrendszerrel, mégpedig az aranymetszést és az emberi arányokat egyaránt figyelembe vevő ún. 'modulor'-ral.*" – teszi hozzá Perneczki in: Perneczky Géza: *Képzőművész a matematika és a „szép arányok" tartományai között.* Uo., 28-30.o.
[416] Dieter Ronte: *III Rögzítések/Változtatások,* in: Maurer, 1994. 51-52.o.

Kvázi-képei egyaránt nem keretek közé foglalva szerveződnek, hanem maguk formálják, alakítják, létrehozzák azt a teret is, amelyben fizikailag helyet (teret) foglalnak és kapnak.

A raszterháló-szerkezetű táblaképből az eltolódásokon keresztül jöttek létre a kezdetben a négyzethálós rendszer koordinátái mentén, derékszögben eltolódott formázott vásznak, táblaképek. A *Displacements*-sorozat ábrái – még a hetvenes években) „két réteg átrendeződéseivel foglalkoznak. A felső réteget meleg színek *(...),* az alsót hideg színek *(...)* jelölik. *(...)* A kiinduló helyzetben a komplementer színpárokkal *(...)* jelzett mezők egymáson fekszenek, majd felváltva lépnek egyet: a meleg színek vízszintes irányban, a hideg színűek átlósan. Az elmozdulások során az egymást átfedő rétegek sűrűsödnek-ritkulnak, a színek váratlan mélységi hatásokat idéznek elő *(...).*[417] A rendszer-ábrákból egy-egy részlet kiemelésével és felnagyításával, a nyitott struktúra szándékával születtek az ún. kvázi-képek. Ezek nyitottságát a téglalap (négyszög) alakú vászontól és a képkerettől, a hagyományos formától való megszabadulás is biztosította. A kvázi-képek létrejöttének időbeli folyamatát tekintve felfoghatók úgy is, hogy a négyzethálós koordináták mentén kicsúsztak a négyszög alakú képmezőből. (1-5. kép)

A *Kvázi-kép, 101. lépés*[418] formája (1. kép), körvonalai alapján tekinthető egy álló formátumú, téglalap alakú táblaképnek, amelynek két, szemben fekvő sarkából egy-egy kisebb téglalap van kivágva; de ugyanakkor, tartalmilag, két, egymástól diagonálisan elváló, ill. egymáson elcsúsztatott, álló téglalap alakú síknak, táblaképnek is.

Az *Eltolt Kvázi-kép A-B*[419] (2. kép) egyértelműbbé teszi az eltolt kép/installáció kétértelműségét, s a formázott kép létrejöttének folyamatát, sőt, a két táblakép itt már nem csupán a kétdimenziós síkban van elcsúsztatva, hanem a felső kép oldalán (szélén) tovafutó színes sávok a faltól, valamint az alsó képtől való távolságot is felerősítik, kiemelik.

A *Kvázi-kép, 100. lépés*, annak ellenére, hogy megelőzi a fent említett 101. lépést, olyannyira formázott, hogy a külső szemlélőnek első pillantásra semmi jel nem utal, sem a táblakép négyszögletes eredetére, sem pedig az egymáson eltolt síkokra, hanem a felnagyított képkivágás eredményeképp, „pusztán” egy derékszögben – csavarodva? – megtört, fent megkettőződött szabálytalan (?) kereszthez hasonlatos formát lát, amelynek az alsó szára baloldalt – a többi kontúrozott széllel ellentétben – nyitott, vagy befejezetlennek tűnik.

---

[417] Maurer Dóra: *Displacements (Szórólap a Bercsényi Klubban rendezett kiállításhoz, Bp. 1976)*, in: Maurer, 1994. 120.o.
[418] *Kvázi-kép, 101. lépés,* 1983, akril, pozdorjalemez, 180x144 cm, uo. 124. o.
[419] *Eltolt Kvázi-kép A-B*, 1983, akril, pozdorjalemez, 180x192x40 cm (installáció: Szombathelyi Képtár, 1993), uo. 125.o.

A többszörös ki-beszögellésekkel szegélyezett, formázott *Perspektivikus Kvázi-kép*[420] a halvány és a sötét színek-tónusok segítségével a mélység illúzióját kelti, annak ellenére, hogy teljes mértékben absztrakt-geometrikus alkotással állunk szemben, valamint, hogy a perspektívához nélkülözhetetlen összetartó egyenesek helyett itt tökéletesen szerkesztett párhuzamosokat találunk.

A kilencvenes évekre tehető egyrészt az a változás Maurer Dóra festményeiben, ami a nézőpont és a perspektíva együttesen torzító hatásából adódóan – elszakadva a négyzethálós rendszer vízszintes, függőleges és diagonális egyenesei mentén, a síkban történő, konzekvens csúsztatások kötöttségétől és kötelességétől -, a festett síkokat a perspektivikusan összetartó vonalak, sávok mentén körbevágva, optikai torziók – vagy ezek látszatát – keltI Így jönnek létre a későbbi nagyobb *environmentek*, tér-együttesek elődjei, azok a valójában trapéz alakú képek, amelyek azt a látszatot keltik, mintha oldalról néznénk őket, vagy – a későbbiekben -, mintha görbe, megtört vagy íves felületre lennének vetítve (*Ablak,* 1993; *Quod Libet No. 19.,* é.n.; *Falnyitás,* 1993 – (17. kép))[421], vagy visszahajtva (*Görbült sík, repülő*, 1997)[422], vagy mindezek kombinációja (*Vegyes téri viszonyok*-sorozat, 1993/96)[423].

A másik tendencia a kilencvenes években – Maurer munkáiban – a tér nem pusztán illuzionisztikus, hanem valós birtokba vételével, a kvázi-képeken követhető nyomon, amelyek lecsúsznak, ledőlnek a falról, valamint megtörnek, tengelyük körül is elfordulnak, és részben a padlóra csúszva landolnak a földön (*Ledőlt Kvázi-kép alapformával,* 1986-1991 - (5. kép))[424]. Mindez azonban, szintén a festett *environment* vagy installáció témakörének tárgyalásakor még említésre kerül.

Az egészen fiatal **Jovánovics Tamás** installációit és environmentjeit elemeire, azaz képeire szedve, azokat egyenként tekintve vagy kiragadva, formázott képekről beszélhetünk, hasonlóképp, mint Maurer Dóra perspektivikusan, a nézőponttól függően vagy azt megzavaróan torzított alkotásai esetében. A 2005-ben a Platán Galériában be-rendezett, installált kiállításán például bizonyos nézőpont(ok)ból álltak össze perspektivikus (?) rendszerré az egyenként apró, torz téglalapokként, tetraéderekként vagy négyszögekként a fehér háttér előtt úszó sűrűn vonalkázott képecskék. „A sok tetraéder a maga szabálytalan

---

[420] *Perspektivikus Kvázi-kép,* 1985, akril, pozdorjalemez, 160x115,2 cm, uo., 130. o.

[421] *Ablak,* 1993, akril, pozdorjalemez, 162 x 130 cm; *Quod Libet No. 19. (Perspektivikus Kvázi-kép),* é.n., akril, falemez, 100x88,5 cm; *Falnyitás,* 1993, akril, vászon falemezen, 64 x 398 cm (installáció: Galerie Hoffmann, Friedberg, 1993), In: uo., 151-153.o.

[422] *Görbült sík, repülő,* 1997, falap, akril, 72 x 240 cm, in: Maurer Dóra: Munkák / Arbeiten 1990-1997, Kortárs Művészeti Múzeum – Ludwig Múzeum Budapest és Josef Albers Museum – Quadrat, Bottrop, 1997/98, Bp. 29. o.

[423] *Vegyes téri viszonyok IVNo. 9, 5, 3, 7.* 1993/96, fotó, gouache, karton, 100x70 cm, uo. 22-25.o.

[424] *Ledőlt Kvázi-kép alapformával,* 1986-1991, akril, rétegelt falemez, falfesték, 300x192, 300x92 cm. In: Maurer, 1994. 131.o.

formájával olyan benyomást keltett, mintha mindegyik egy légüres térben lebegne – mintha elveszítették volna a súlyukat." – hangzott el a formátlan képecskékké alakított képekről Földényi F. László benyomása, miközben azt érezte, hogy a kiállító-teremben rossz helyen áll. – „És valóban, ha elmélyedünk egyiknek vagy másiknak a látványában, a párhuzamosnak tetsző, de mégsem párhuzamos vonalak olyan illúziót ébresztenek, mintha repülő szőnyegekről lenne szó. Repülnek a légüres térben. Ami persze a kiállításnak is tere."

Megyik János (1-5. kép) az ezredfordulót követő, utóbbi években egészen sajátos módon vág bele képeinek – többnyire – felső (sz)élébe. Formázott vászonról itt már, a dekonstrukción túl, egyáltalán nem beszélhetünk, bár a homogén acéllemezbe vágott geometrikus, negatív formák hordozzák a hatalmas, ráma nélküli képfelületeken a látványt, pontosabban annak hiányát.[425]

A perspektíva, a projektív geometria; a kép hiánya és a hiány képe egyszerre kap nyomatékot a képnek a horizontvonalon történő kivágásával. A falnak támasztott acéllemezek a beléjük vágott negatív hiány-formákat a falra vetítik, s így az ott történő leképezésük (képük) tekinthető pozitív képnek.

A dekonstruktivizmus felől nézve Megyik formázott szélű acélképeit, a tér megszűntetése egybevág a bevágott formákon keresztül a képnek a térbe történő megnyitásával – habár csak egyetlen vonalon, a horizontvonalon keresztül. S az csak természetes, hogy Megyik esetében az a keret, ami a képet a természetre (esetünkben a térbe) nyíló ablakká tette, már rég elvesztette eredeti funkcióját, s létjogosultságát, s nem csak átformálódott vagy deformálódott, hanem dekonstruálódott, destruálódott is.

Kelemen Károly (1-3. kép) vásznai formázását a nyolcvanas évek második felében négyzet alakú festmények élére állításával kezdte, pontosabban, négyzet alakú vásznakat állított csúcsára és ezekre a szabályos rombuszokra festette olajfestményeit.[426] A kilencvenes években az ilyen formátumú vásznakra mackókat festett.(1. kép)[427]

Molnár Sándor festményein a festői alakzatok formálják – kitüremkedéssel és a festő által „áthatás"-nak nevezett folyamattal - a vásznat.(1-4. kép) [428] Már a hatvanas évek során készített monokróm, ún. „üres képein" is azt kutatta, hogy a megfoghatatlanul áramló, lebegő

---

[425] *Sperlonga I* 2002, rozsdamentes acél, 50,5x76 cm; *Sperlonga II* 2002, rozsdamentes acél, 54x95 cm; *Keret I., (modell),* é.n., karton, ceruza, 11,5x29 cm; *C.n.* é.n., karton, ceruza, 25x50 cm; *Negatív horizont,* é.n. vas, 32x52 cm. In: Megyik János, Modern Képtár / Vass László Gyűjtemény, Veszprém, 2004. 5-7, 10-11. oldalon található képek

[426] *Szeánsz,* 1987, o.v., 190x190 cm, Coll. Elisabeth Riz, Bécs; *Lázadó festékek II.,* 1991, o.v., 200x200 cm, Coll. Roland Riz, Bolzano. In: Kelemen Károly: Képek / Pictures 1978-1993, Dovin Galéria, Bp. 1993.

[427] Kelemen Károly, Ludwig Múzeum, Bp. – Szt. István Király Múzeum, 1994 – Csók István Képtár, Szfehérvár, 1995.

[428] *Népviseletben II.,* 1960. o.V ?; *Metamorfózis (Pásztor),* 1975, o.v., 200x145 cm (Szombathely); *Metamorfózis,* 1977, o.v., ?; in: Molnár Sándor, Műcsarnok, 1997-98, Bp. é.n (1998)

színek miként érzékeltetik a teret. 1978-80 között, párhuzamosan a francia Supports/Surfaces csoport célkitűzéseivel, felhagyott a festék használatával, s azt vászonnal, kötelekkel, lécekkel helyettesítette.[429] Ezekkel töltötte ki a keretek által határolt teret, s még az ún. festőjóga cikluson belül is a felfelé futó motívumok feszítik szét a festmény négyszögletes kereteit.

Tölg-Molnár Zoltán (1-6. kép) festményeit – látszólag – az idő vasfoga, a fragmentalitás, a töredék-jelleg formálja, fodrozza, faragja és forgácsolja egészen a kilencvenes évek második felében született, tárgyiasult művekig. Ezekről az egyszerű, geometrikus (kör, háromszög) motívumokról már teljesen levált a képi alap (vagy ezek váltak le róla), háttér vagy közeg, sőt, a csupasz motívum is töredezettnek, sérültnek, szakadozottnak, kiszakítottnak, mindenesetre, a hordozójától teljesen önállósultnak látszik.[430]

Szőnyei György (1-4. kép) folt-képei, foltos, nedves, pocsolya- és paca-motívumai, a nedves tárgyak aurái is, Tölg-Molnár fragmentumaihoz hasonlóan önállósultak és rajzolatukkal, saját kontúrjaikkal hagyták maguk mögött eredeti hordozó felületüket. Tárgyiasulva és a földre helyezve nem csak objektekké, installációvá vagy environmentté váltak, hanem visszanyerték eredeti pozíciójukat: mint hófoltok vagy esőtől áztatott felületek, tócsák stb. Ettől kezdve nem tárgyai, témái a róluk alkotott festménynek vagy képnek, hanem ismét saját helyükre kerülve, magukkal sokkal inkább azonosulva, habár absztrakt módon, de saját „emlék-művükké", „mű-emlékükké" lényegülnek.

Barabás Márton (1-9. kép) amellett, hogy gyakran visszatérő motívumait hiperrealista vagy inkább „sharp-focus-realism" stílusban festve, kaleidoszkopikusan töredezett, felszeletelt, megsokszorozott, „irracionálisan rétegződött képi térbe helyezi"[431], vásznainak némelyikét háromszög alakúra komponálja, s keretezi.

Lengyel András művészetének két alapmotívuma és egyben formája, kompozíciós összetartója a könyv és a háromszög. S ahogyan festményeiből már a nyolcvanas években könyv-festmények és könyv-objektek – a kultúrának állított emlékművek - lesznek, úgy a háromszög már nem csak motívuma, hanem formája, kerete lesz festményeinek, képeinek.[432]

Hencze Tamás (1-15. kép) a nyolcvanas években változtatni kezdett képei formátumán. A *Fehér trapéz*[433] még plasztikusnak tetsző, de valójában a festmény síkjára festett „pszeudo"-

---

[429] *Metamorfózis IV(Homage a Van Gogh)*, 1980, o.v., farost, 180x300 cm; *Metamorfózis VIII (Homage a Csontváry),* 1980, o.v., farost, 200x300 cm; *Metamorfózis X.,* 1984., o.v., farost, 320x626 cm; uo.
[430] *Töredék Rómából I.-II* 1996, kőpor, pigment, papír, 98x117 cm és 175x85 cm; *Relikvia I.-III* 1996, pigment, papír, 95 cm; 100x100x100 cm; 98 cm. In: Tölg-Molnár, 1996. 78-87. és 91.o.
[431] Hegyi Lóránd: B. M. In: Olaj/vászon, 1997. 68.o. Idézve: *Barabás Márton. Avantgárd és akadémizmus,* Dovin Galéria, Bp. 1990.
[432] *Nyitott könyv (Véletlen geometria),* 1995-97, olaj, vászon, 60x69 cm; *Könyvpiramis (Véletlen geometria)*, 1996-97, olaj, vászon, 61x71 cm. In: Olaj/vászon, Műcsarnok, Bp. 1997. 192, 193.o.
[433] *Fehér trapéz*, 1982, olaj, akril, vászon, 245x150 cm. Repr. in: Hajdu: Hencze, 2004. 113.o.

kerettel rendelkezik, ennek ellenére be lehet látni a „felszakadt”, fehér felület mögé, a végtelent sejtető, fekete (pszeudo) „térbe”. A *Fekete trapéz*[434]-ról fent és lent már eltűnt a pszeudo-keret, így a sötét, fekete „tér” szabad utat kap a képen túl irányában, lefelé és felfelé; ennek ellenére, az alul és felül elvágott sík még térhatásából is veszít, míg, érdekes módon, a festett keret felől (felé) nagyobb mélység hatását kelti.

Hasonló effektusoknak köszönhetően konfrontálódik a sík és a tér a többi formázott – többnyire háromszög- és trapézalakú – vásznon is; üres, monokróm (fekete, fehér, vörös stb.) síkokkal és a mellettük elvágólagosan helyet kapó, jellegzetesen *henczés*, hengeresen térhatású felületekkel. (7-8., 10. kép)

„1982-ben nagy sikerrel mutatta be a Dorottya utcai kiállító teremben formázott, háromszögletű meg trapéz alakú vásznait – fekete vagy arany keretben. *(...)* Fekete ’roncsolások’ rágtak bele az illuzionisztikus felületekbe, egy régebbiből kiindázó új történet kezdetére figyelmeztetve. (…) A *Háromszögletű tér*[435] vagy a *Fekete trapéz*, a *Fehér tér*[436] vagy a *Vörös háromszög* (mindegyik 1981-ből) nagy méretű jelként foglaltak be önmaguk terébe zárványba záródott, jellé lett mozgást; részint a már megszokott, plasztikus formák, részint az új fekete, tépésre, roncsolásra emlékeztető mozdulat-motívumok révén. A képek többségének belső tere hatalmassá és üressé vált, hiszen a motívum kikerült a keretre, vagy éppen keretté vált, a forma mégsem roppanhatott össze, mert a vászon háromszög vagy trapéz alakja nagyon szigorú és erős szerkezetként ellenállt az illuzionisztikus vákuumnak. Lezárt tárggyá lett viszont a kép (…).”[437]

Gál András (1-5. kép) monokróm festményei közül az 1998-ban festett *Egy aspektus észrevétele*[438] címűnek két, egymással átellenben fekvő sarkát levágta, s gyakran a vászon szélét a kompozícióhoz igazította (1-2. kép).

Passuth Krisztina Gál András keret nélküli, monokróm festményeivel kapcsolatban az építészeti hatást emeli ki: „A szürke, monokróm képek világosan körülhatárolt sziluettje nem tűri a keretet vagy a bekeretezettséget, közvetlenül a falhoz simul, ahhoz idomul, s csak azzal együtt válik igazán hatásossá. Az architektúra igénye, modellje, kimondatlanul is bennerejlik a kompozíciókban, már a nagyobb méretek, a sajátos arányrendszer és a cementre emlékeztető fénytelen felületek révén is. Ritkán fordul elő, hogy egy festő ennyire magától értetődően építészeti hatást tudjon kelteni anélkül, hogy munkájához mást használna fel, mint

[434] *Fekete trapéz,* 1981, olaj, vászon, 245x150 cm. Repr. uo. 112.o.
[435] *Háromszögletű tér (fehér),* 1981, olaj, akril, vászon, 245x150 cm; *Háromszögletű tér (fekete),* 1981, olaj, vászon, 245x150 cm. Rper. uo. 118.o.
[436] *Fehér tér,* 1981, olaj, akril, vászon, 245x150 cm. Repr. uo. 114.o.
[437] Hajdu, uo., 108-120.o.
[438] *Egy aspektus észrevétele,* 1998, olaj, vászon, 40x90 cm, repr. in: Kép és képiség, 1998/99. 15.o.

hagyományos vásznat és festéket" – és a leginkább Péri László művészetével rokonítja Gál festményeit.[439]

[439] Passuth Krisztina: *Gál András kiállítása elé*, in: Kép és képiség, 1998/99. 12-13.o.

4.4. Képobjekt, festett objekt

(Péri László, Szikora Tamás, Gáyor Tibor, Maurer Dóra, Donáth Péter, Lakner László, Barabás Márton, Bukta Imre, Szilvitzky Margit, Hencze Tamás, Keserü Ilona, Szabó Dorottya)

Ebből a fejezetből sem hagyható ki **Péri László** jelentőségének említése, annál is inkább, hisz művészete olyan konceptuális problémákat és kérdéseket vet fel, mint a deszka-vászonnal imitált betonreliefjei festmények-e vagy tárgyak. „A válasz: festmények, de keret nélkül és vastag hordozón, egyszersmind tárgyak, melyeknek felülete be van festve. A másik kérdés viszont ebből adódik, hogy t.I ábrázolják-e a teret vagy egyszerűen térben vannak, s a válasz is kétértelmű: lehet így is, úgy is értelmezni őket."[440]

Egy újabb kérdés, hogy a festmény és az objekt (vagy tárgy) meghatározás között hol húzható meg a határ, s – mint Péri esetében – tekinthető-e az absztrakt geometrikus, tehát nem figuratív, nem ábrázoló, azaz a valamihez nem hasonlítható mű egyáltalán tárgynak; s hogy a jelen fejezetbe milyen művek tartoznak, amik inkább tárgyak és kevésbé képek.

A jelen dolgozat szempontjából objektnek tekinthető, ami nélkülözi a síkbeliség, a falra helyezett képi felület egyoldalúságát, kizárólagosságát; ezen kívül egy vagy több tárgynak, objektumnak is megfelel, vagy azt (azokat) tartalmazza; valamint hogy háromdimenziós, és több nézetből is szemlélhető.

Ennek alapján két alapvető csoport különíthető el. Az egyikbe a festett képi síkra applikált, erősített tárgy vagy tárgyak együttese sorolható (*képobjektek, síkplasztikák*); a másikba a festett tárgyak tartoznak (*festett objektek*).

Mivel **Szikora Tamás** (1-21. kép) neve a legtöbb fejezetben említhető, itt most az általa objektnek tartott néhány alkotásának felsorolására szorítkozunk. 1993-tól (Párizsban) kezdi objektnek nevezni festett műveit. Ezekre a képekre az alapsík elmozdítása, a valódi dobozok, doboztestek beépítése jellemző. „A 'valódi' tárgyhoz közelíti őket (…) anyagszeretete, a fa iránti fokozott érdeklődése (…)"[441] (3., 15-16. kép)

Érdekes módon, doboz-építményeit, összetett, térbeli konstrukcióit Szikora – látszólag következetlenül - hol *Doboz-installáció*-nak, hol *objekt*nek nevezi.[442] Objekteknek olyan

[440] Beke László: *Sík és tér Péri László művészetében*, kézirat, 2002
[441] In: Gellér, op. cit. 47.o.
[442] *Doboz-installáció I* 1984, hullámkarton, nátronpapír, fa, hungarocell, diópác, grafit, pecsétviasz, 245x164x158 cm (megsemmisült) és *Objekt II.,* 1987, hullámkarton, nátronpapír, fa, hungarocell, diópác, grafit, pecsétviasz, 300x250x250 cm (megsemmisült). In: Gellér, op. cit.

esetekben – 2001-ben konzekvensen - tartja műveit, amikor fa alapot, ill. alapanyagot használ többnyire zárt dobozok, hasábok absztrakt tárgyiasult, térbeli motívumaihoz (*Hosszú objekt; Kis objekt; Szürke objekt; Misztikus objekt; Deszka objekt; Peremes objekt; Vörös politúr objekt; Lépcsőzetes objekt; Ajtó objekt*, 2001)[443].

Gáyor Tibort (1-9. kép) 1972-től hajtogatásos technikája, gondolatmenete, munkamódszere és művészetelmélete óhatatlanul arra késztette, hogy a kétdimenziós alkotásokat a térben is próbára tegye. Térbe függeszthető, kétoldalú, kétnézetű kép-objektjeinek anyagául az eltérő színűre festett falemezt választotta, és – mint hajtogatott papírlapjainak vagy vásznainak térbeli megfelelőit – *Amphigrammák*nak nevezte.

„Gáyor fő kérdései egyértelműen arra vonatkoztak, hogy miként válhat a kép objektummá. A két és a három dimenzió közötti átmenetet kereste. Kikristályosodott módszerével megkerülte a klasszikus festészeti tradíció illuzionista képértelmezésének csapdáit, s közvetlen módon jutott el a sík és a tér közötti kapcsolatrendszerek feltárásához."[444]

Maurer Dóra *Mennyiségtáblái*-n a tárgyak (a kép, a forma), valamint a számok és mennyiségek egymáshoz való viszonyait, szembenállását, ellentétét vizsgálja.[445]

A kilencvenes években **Donáth Péter** (1-9. kép) régi, talált képkereteket maga keverte festékmasszával kitöltő művészi tevékenysége kiindulópontja és eredménye szempontjából is az objekt-művészet tárgykörébe (is) sorolható (4. kép). „Bár olykor különböző színű festékeket is kevert az anyagba, legtöbb képe szürke volt. A még képlékeny anyagot addig mozgatta a képkeretben, amíg elérte azt az alakot, amelyben hagyta megszilárdulnI A kép így kirajzolta az anyag belső mozgásának, örvényléseinek a vonalait. *(...)* Donáth maga sem tagadta, hogy ezek a kép-tárgyak allegórikusak. 'Ezek nekem önarcképeim', mondta róluk *(...)*, *'ezek a konklúzióim magamról, a világról, festészetről, mindenről.'*"[446] Ezek az objekt-festmények mint keretezett festékek nem csupán festett objektek vagy képobjektek, hanem egyszersmind a festészet lényegi mivoltát is értelmezik, s annak egyszerre öntörvényű és irányított; anyagi és szellemi jellegéről tanúskodnak. Külön kiemelendő, hogy a festmény tárgyi sajátosságait a festék technikai sajátosságai is erősítik, nevezetesen, hogy Donáth

---

[443] Mindhárom 2001, festett fa, a művész tulajdona, Bp: 108x34x29 cm; 20x38x26,5 cm; 44x74x31 cm; 51x22x28 cm; 42x34x28 cm; 87x41x35 cm; 47x63x32 cm; 30x60x21 cm; 130x78x18 cm. Repr. in: Gellér, op. cit.

[444] Kaszás, in: Gáyor-Maurer, é.n. (2002), 90.o.

[445] *Mennyiségtábla 3,* 1972, búza, géz, akvarell, pozdorjalemez, 90,5x62 cm; *Mennyiségtábla 4, 500 érték, mágikus négyzet,* 1972, ágak, akril, pozdorjalemez, 90,5x62 cm; *Mennyiségtábla 5.,* 1972, szalma, akvarell falapon, 90x62 cm; repr. in: Maurer, 1994. 44., 119., 51. o.

[446] Forgács Éva: *Donáth Péter (1938-1996),* in: Donáth Péter, Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár, 1998. 5. o.

ezeknek a műveknek előállításakor szinte kizárólag gittel helyettesítette a farostra festett festéket.[447]

„Donáth Péter olyan festő, aki nem használ festőeszközöket, de még festéket sem. Műveihez legelőször az van készen, ami – általában – a legvégén kerül sorra: a képkeret" – írja róla Andrási Gábor, aki aztán Donáth előbb említett munkáit „tökéletesen záródó rekesz"-hez vagy tálhoz hasonlítja, „melyet aztán - (természetesen Donáth) - öntőformaként használ" oly módon, hogy a „földre fektetett keret pereme fogja fel a hátlapra öntött anyagot. *(...)* Az anyag lassan szétterül és felületté, felszínné rendeződik. Azaz csak rendeződne, mert mozgásának sebességét és irányát már a 'festő' szabja meg. *(...)* Az így életre keltett 'talált tárgy' megköveteli a magáét; a benne megszilárduló 'kép'-nek ettől kezdve tekintettel kell lennie rá, szükségszerű szimbiózisként kell elfogadnia együttélésüket."[448]

Donáth plasztikus, tárgyszerű, de festett objekt-képeket már a hatvanas évektől készített - csipkékkel, fapöckökkel, feketekávéval, ronggyal, hurkapálcikával, üveggel, gyönggyel, gombbal, fémmel, üvegmozaikkal, műfoggal, kerámiával, tükörrel, tapétával, porcelánszoborral, kagylóval, kővel - az avantgárd jegyében. (9. kép) Ezek a képek technikai és műfaji értelemben is elsősorban (vagy jelentős, hangsúlyos mértékben) *festett* festmények, s a felület vagy maga a festék egészül ki sajátos anyagokkal (liszttel, kávéval, ragasztóval, gipsszel, gittel, porcelánnal stb.) és tárgyiasul, „nagyítódik fel", kiegészülve egyre inkább nagyobb méretű tárgyakkal (matjoska babával, medaillonnal, porcelán szobrocskával stb.)[449] Körülbelül 1964-től felfedezte ugyanis, „*(...)* – ami ostoba, véletlen dolog -, hogy a felület önmagában véve is érdekes lehet."[450]

A hetvenes években már szakít is a hagyományos értelemben vett festészettel (technikai értelemben) és elsősorban sajátkészítésű objekteket alkot, amelyeken azonban a szín és a festék természetét, viselkedését is tanulmányozza. Különböző színekre készít sorozatokat, s különböző, valaha funkcionálisnak látszó, de maga kreálta-komponálta tárgyak vagy azok látszólagos részleteiből hoz létre azonos színűre festett absztrakt objekteket.[451] (8. kép) „Olyan objektumokat állítok elő, amelyek nem írhatók le egzakt pontossággal, …amelyek

[447] *C.n.*, 1992, fakeret, farost, gitt, vegyes technika, 32,5x26 cm, Erdélyi Ágnes és Sós Vilmos tulajdona; *C.n.,* 1992, fakeret, farost, gitt, vegyes technika, 18,7x13,5 cm; *ITIA-sorozat,* 1991, (aranyozott, ezüstözött, festett de talált) fakeret, (fafiók), farost, (festékkel színezett) gitt, repr. in: Donáth, 1998. 10; 13; 124-129. o.
[448] Andrási Gábor: *Csend és közelség – Donáth Péter új képeiről*, uo.. 9.o.
[449] *Széthullás,* 1967, fa, gitt, homok, olaj, textil, üveg, plakett-öntvényapplikáció, 85x124x6 cm; *Láva,* 1967, fa, textil, gitt, olaj, üveg applikáció, 77,5x50,5 cm; *Nyolc,* 1967, farost, asztalosgitt, olaj, valkid, szeszespác, enyv, textil-, papír- és üveg-applikáció, 72x101,5 cm; repr. uo.. 100-102.o.
[450] Donáth Péter magáról, in: *„…Korunkban …a művészet jellemkérdéssé vált."* Gulyás Gyula beszélgetése D. P.-vel (1969), uo., 20.o.
[451] Objektek a *Sárga-sorozatból*: *Diptichon*, 1973, fa, kasírozott vászon, vegyes technika (homok, ragasztó, gitt, valkid), 32x62x12,5 cm; *Szilvia*, 1972, fa, vegyes technika (homok, ragasztó, gitt, valkid), 106x72 cm; repr. uo., 123. o.

végső formájáról 'megtervezésük' idején nagyon keveset lehet tudni" – írja Beke László *Elképzelés-projekt*jére válaszképp, ami egyszerre volt konceptuális gesztus és szembeszegülés is azzal.[452]

Donáth Péter – egyébként igen kevés – elismert (és magyar, tehát eredetiben látott) példaképei közül talán Vajda Lajos és Bálint Endre neve említhető az objektek, illetve a festő felületkezelése és térfelfogása szempontjából. Bár mindez talán nem is volt tudatos nála, de a két szentendrei festő „európai" szellemiségéből feltehetően a kollázs vagy a montázs, Bálint Endre esetében pedig a ma objekteknek nevezhető, vegyes technikájú tárgyegyüttesek, applikációk is erőteljes befolyást gyakorolhattak rá, mint ahogyan erről ír is, *Magányos alak imaginárius térben. Nagyon szubjektív mélázás egy Vajda-kép felett* címmel:[453] „A kép papír-kollázs, Vajda azon művei közé tartozik, amelyek saját korábbi munkáinak szétvágásával, az elemek újrarendezésével, pontosabban a régebbi műveket alapanyagnak használva készített. (E műveket hajlamos vagyok Schwitters Merzbildjeivel rokonítani – mutatis mutandis.)"[454]

Lakner László (1-7. kép) igen széleskörű művészetében két dolog mindig egyaránt fontos volt és maradt is: „a festészet és a könyv (…). Lakner számára az írott szó és ennek tárgyi manifesztációja, a könyv, valamiféle mágikus erővel bír. Nem elégszik meg a könyvek megfestésével, hanem számos könyv-objektet, sőt, bronzba öntött könyv-tornyot és könyv-baltát is készít (…)."[455] (7. kép)

Egy pár, a hetvenes években készült könyvobjektjének már a címe is utal a festészet és a tárgy kapcsolatára. A *Festészet által meghódított lapok*[456] (1974) esetében a könyv, vagyis a szó tárolója válik képi hordozóvá, festői felületté; a festői sík hódítja meg a könyv lapjainak tárgyiasult síkjait, – látszólag - tudatosan, koncepciózusan szembeszegülve a festészet tárgyiasulásának folyamatával.

Az 1985-ös *Lógatott könyv*-ön[457] a festői elemet, a festéket a barnás-okker olajfesték képviseli, ami egyben a felakasztott (kivégzett vagy öngyilkos?) öreg könyvön a piszkot, a meghurcoltságot, a hányattatottságot, a talált és/vagy avitt jelleggel azonosítható.

A *Törzsi tárgy*[458] esetében – a festészet távoli emlékeképp - akrillal lefestett és fejszenyélre kötözött könyv teljes mértékben elveszíti eredeti funkcióját és egy ismeretlen, idegen rituáli kultikus tárgyává lényegül.

---

[452] id. Dékei Kriszta: *Donáth Péter az* Elképzelés-*projektben,* uo. 37.o.
[453] Megjelent: Új Művészet, Bp. 1991/9., 56-58.o. (eredeti kézirat: 1973), in: uo. 47-49. o.
[454] uo. 47.o.
[455] Néray Katalin: *Lakner László*, in: Lakner, 2004. 7-8.o.
[456] *Festészet által meghódított lapok,* 1974, könyv-objekt: olaj, nyitott könyv, 23x36x3,5 és 23x36x4 cm, repr. uo., 108-109 cm
[457] *Lógatott könyv,* 1985, olaj, könyv, kötél, 110cm, 40x8 cm, magángyűjtemény, Bonn, repr. uo., 113.o.
[458] *Törzsi tárgy,* 1984, akril, fa, kötél, 200x80x15 cm, repr. uo. 116.o.

Az orosz konstruktivista kompozíciókat, konstrukciókat idéző *Könyv-objekt*[459] és a *Könyv-kalasnyikov*[460] már kompozíciós elemként, technikai szempontból pedig nyersanyagként használja a többé-kevésbé lefestett könyvet és belekonstruálja a fali tárgyegyüttesbe. (5-6. kép)

Leginkább talán az objekt kategóriába sorolhatók Laknernek a nyolcvanas évek elején lepedőre vegyes technikával festett festményei, melyek esetében a vakrámát és a feszített, alapozott vásznat csupán egy, szögekkel a falra erősített lepedő helyettesíti.[461] (4. kép)

1971-ben készült korai festménye *Duchamp fésűje*, valójában egy kétdimenziós síkon megfestett ready made, méghozzá nagyméretű trompe-l'oeilként megvalósított idézet.[462]

A festő szakon végzett, „festő-családból" származó **Barabás Márton** (1-9. kép) a festészettől halad a hiperrealizmus, az illuzionizmus, a trompe l'oeil, az asszamblázs, a formázott vászon, az objektek s az installáció műfaján keresztül a festői, festett, festő által készített szobrok kategóriájának irányába. Azért sorolható ezúttal leginkább ebbe a fejezetbe, mert képi világa, bár festői, festett, és alkotójuk is elsősorban festőként gondolkodik, mégis, ebben az abszurd, szokatlan, bizonytalan, szürreális, de hiperrealisztikus *képi* világban és térben elsősorban vissza-visszatérő, kézzelfogható, valóságos - Hegyi Lóránd kifejezésével élve - „kollázstárgyak" hívják fel magukra a néző összezavart tekintetét. „Tárgyfestészete, sőt, minden egyes képe – írja Margócsy István is - (…) mindig rekonstrukció is: azért nem táblakép, mert magába kívánná sűríteni képiségének elveszett környezetét is. (…) E dekoratív tárgyak és képek egy imaginárius Gesamtkunstwerk részeiként működnek: legigazibb létformájuk alighanem egy nagyszabású installáción belül nyilvánulna meg."[463]

Hegyi Lóránd Barabásnak a nyolcvanas években kialakított és megformált világát a posztmodern stílusjegyek alapján értelmezi: „Barabás Márton képi világában szembetűnő bizonyos motívumok kitüntetett szerepe. A festői formaadás 'hűvössége' és tárgyilagossága nem leplezi el e motívumok alapvető poetikus jelentéseit, illetve asszociatív jelentéskörét, a kétértelműség alapélményét, a kiismerhetetlen és váratlan, meglepő, nem-feltérképezhető és nem-kiszámítható jelenségek keltette bizonytalanság érzetét. A képi tér irracionális rétegződése, ami 'felszeleteli' a reálisnak tűnő (illuzórikus) látványvilágot, elválaszt összetartozó elemeket, megkétszerez vagy megsokszoroz egy-egy tárgyat, alakot, miközben

---

[459] *Könyv-objekt,* 1982-91, színes papír, könyv, fa, 70x59x9 cm, repr. uo. 118.o.
[460] *Könyv-kalasnyikov,* 1992, könyv, fa, festék, 100x35x8 cm, Sammlung Schulz, Bonn, repr. uo. 119.o.
[461] *Isa pur,* 1982-1983, vegyes technika, lepedő, 220x260 cm (Museum Ludwig, Köln); 260x220 cm; 230x300 cm; *Celan*, 1983, 255x215 cm; repr. uo. 131-135 cm
[462] *Duchamp fésűje*, 1971, o.v., 200x150 cm, repr. uo. 55.o.
[463] Margócsy István: *Avantgárd és akadémizmus* (1989), in: Barabás, 1990. 69.o.

mégis azt sugallja, mintha egy egységes tér nyílna előttünk.[464] A képfelület egyes részei a képmező egészére vonatkoztatva jelennek meg, olykor reális tárgyként, máskor csupán plasztikus faktúraként, amorf alakzatként. E részletek 'valóságossága', kézzelfogható és érzéki jellege visszájára fordul az illuzórikus motívumokkal megformált 'képzeleti' terek irracionális világában, mert elvesztik minden viszonyítási pontjukat, s fokozzák a bizonytalanság élményét. Éppígy ambivalens a kép illuzórikus síkjába a maguk konkrét tárgyiasságában beépített motívumok (pl. zongorabillentyűk, mechanikus szerkezetek, bútortöredékek) jelentése is: megőrzik valóságos tárgyi jellegüket, ám mégis irreálissá, meglepővé, olykor álomszerűvé válnak, s illuzórikusabbnak tűnnek, mint a festett részletek. Jelentésük nem 'kifelé', a képen kívüli világba vezet, hanem 'befelé', a kép által megtestesített képzeleti világba, mely az asszociációk szövedékéből épül fel *(...)*, egy jellegzetesen nyolcvanas évekbeli eklektika keretében."[465]

Barabás egyszerre nyújtja a valóság illúzióját – ámbár irreális kontextusba helyezve -, és alakítja kézzelfogható valósággá az illúziót, összekeverve a kettőt; s egyben le is rántja a leplet a *trompe l'oeil*-ről, a csalásról. A nyolcvanas években készült festményeinek motívumai festett, pszeudo-objektekből és valós tárgyakból konstruáltak (1. kép); míg főként a kilencvenes években készített, térbe helyezett, háromdimenziós objektjei is csak részben vagy részletekben valóságosak, sokkal inkább lefestett, térbeli másai, sőt, kreálmányai a valóságnak vagy a valóságosaknak, pontosabban a korábban a festményein létrehozottaknak, mint színházi kellékek, tárgyak, díszletek. A festett, rétegelt terekbe látszólag a valóságból kerülnek tárgyak, és fordítva, a térbeli vagy falra helyezett tárgyakon is visszaköszönnek a síkfestmények alapterét szolgáltató festett felületek (pl. felhőkkel szabdalt égbolt) és plasztikus szobortöredékek egyaránt. A festmények szereplői ugyanúgy a szobrok, mint ahogyan festve vannak a valós tárgyaknak látszó szobrok.

„Lefestett, illuzionisztikusan ábrázolt objektek, melyek megtévesztő anyagszerűsége, szemet becsapó plaszticitása paradox módon éppen valószerűtlenségüket erősítI A lefestett tárgyak, tárgytöredékek egymáshoz való térbeli viszonya rendkívül pontosan és szemléletesen jelenik meg a képen, mint egy színpadon, vagy dobozszerű térben. *(...)* Tehát az illuzionisztikus ábrázolás rendszerén rés nyílik, s a reális szituáció irrealitásba fordul át", s ezekben a terekben „két tárgy *(...)* úgy kapcsolódik össze, ahogy az a tényleges, tapasztalati valóságban soha nem lehetséges. *(...)* Az illuzionisztikusan megfestett virtuális képtérben *(...)* az 'előtt' és a 'mögött' finom – és teljességgel irreális – áttűnésekkel összekuszálódik: a

[464] *Csendélet,* 1984, 80x100cm, Irene és Eckhard Sachse tulajdona, repr. uo. 20-21.o. 18.o.
[465] Hegyi Lóránd: *Barabás Márton kiállítása elé*. Uo. 20-21.o.

megdöbbentő anyagszerűséggel megfestett tárgyak átveszik az általuk eltakart tárgyak felületi jellegzetességeit, domborulatait, esetleg színtónusait, vagy visszatükrözik környezetük formáit, holott sem a valóságban, sem a festett 'második valóságban' felületük nem tükröző hatású. Barabás úgy tudja megváltoztatni tárgyainak fizikai karakterét, hogy mindvégig megőrzi anyagszerűségüket.*(...)*"[466]

Amennyiben a festett objekt műfajának kategóriájába soroltuk Barabás művészetét, legalább olyan mértékben állná meg a helyét a festett illúzió, a *trompe l'oeil* és a *pszeudo* fejezetén belül is, hisz „az elbizonytalanító mozzanatot fokozza az a jellegzetes megoldás is, hogy a valóságos tárgyak látványa az 'eredeti', azaz lefestett tárgyat idézi teljesen illuzionisztikus pontossággal, ugyanakkor mégis úgy vannak megfestve e formák, mintha 'objektek' lennének, melyek felülete megtévesztésig hasonlít egy valóságos tárgyhoz, növényhez, testhez. Azaz, Barabás egyszerre megadja és visszaveszi az illúziót, miközben egy másik illúziót ad helyette *(...)*, úgy festi meg motívumait, mint kétségkívül létező 'eredeti' dolgok illuzionisztikus leképeződéseit *(...)*. Ily módon festménye a leképezett dolgok leképezésévé válik, melynek témája, sőt vizuális modellje egy már mesterségesen létrehozott, művi világ."[467]

A kilencvenes évek második felében, 1996-ban, a Dovin Galériában megrendezett kiállításának címéül a Festetlen szobrok-at adta. „A zongora, amely ennek a művészetnek újból és újból visszatérő motívuma, a kiállítás főszereplőjévé vált. A korábbi munkákban inkább a zongorafedél, a kottatartó és a klaviatúra kapott helyet, most a hangszert nem ilyen közvetlenül megidéző kalapácsszerkezet és húrlefogó mechanika felé tolódott a hangsúly. Ezek a részek egymás mellé sorolódva organikus formákra emlékeztető spirálokba, csigavonalakba rendeződnek, s együtt egyfajta variációs sorozatot alkotnak."[468]

Míg az utóbbi években a zongora különböző részei sajátos formájú és szerkezetű, geometrikus alakzatú, absztrakt tárgyakként alkotnak fali vagy térbeli installációkat vagy szoborcsoportokat (4-5. kép), addig „régebben a zongorafedél vagy a billentyűzet érdekelt" – vallja a festő sík-festményeivel és festett táblaképeivel kapcsolatban. – „A billentyűket belesüllyesztettem a kép síkjába olyan geometriai elemként, amely saját anyagát, korát, patináját-, korábbi jelentéstartalmait is bevitte a képbe. A töredékes, megtizedelt billentyűsor

[466] Hegyi Lóránd: *A látszat rejtélye.* Uo. 34-35.o.
[467] Hegyi, uo. 35-37.o.
[468] Halasi Rita riportja, Atrium 1997/2 59-65.o. Id. *Zongoraátiratok (*1997*)* címmel, in: Barabás Márton munkái 1995-2000. h.n. (Bp.), é.n. (2001) 4. o.

és a Pergamon Oltár függőleges osztások mentén kicsorbult szobortöredékei találkoztak, - mint párhuzamos zenei szólamok – ezeken a munkáimon."[469]

A nyolcvanas évek eklektikus, historizáló motívumaiból való, a képeken, objektekben megnyilvánuló építkezést Barabás éppen Budapest századfordulós városrészeinek épületplasztikái, klasszicizáló szobortöredékei ihlették. „Az addigi funkcionalizmus kiürült formarendszerét az új formateremtés szándéka és gyakorlata váltotta fel. (Posztmodern, idéző neoeklektikus, organikus építészeti válaszok erre a kihívásra.) Akkoriban az építészet volt a művészet fő húzóereje.

Az 1980-as évek végén a 'szobortöredék', mint képzőművészeti motívum hirtelen más, új történelmi kontextusba került. Számomra a továbblépést az idézeteket elhagyó, új szobor- és tárgyegyüttesek (installációk) létrehozása jelentette. *(...)* Utóbb azt a hatást próbáltam megérteni- megfejteni, amit a rendezés előtt egymás mellé halmozott és így lefotózott munkák váltottak ki belőlem. Ennek alapján készültek a további installációk, plasztikák. …"[470] (1. kép)

Bukta Imre gazdag és sokféle, sokrétű életművén belül a festett munkái talán leginkább az asszamblázs, az objekt és az installáció tárgykörébe sorolhatók. A képein, festményein, installációin leggyakrabban szereplő tárgyak, dolgok: a gumicsizma[471], régi bőrtáskák[472], fűrész[473], trágya, kukorica (mag és csutka egyaránt), széna, öntöző alkalmatosságok, állati szőrök, prémek, gyufaszálak[474], szánkó, szalonna stb.

A festményekbe applikált tárgyak általában intarziaszerűen ékelődnek-préselődnek a kompozícióba[475], de ez fordítva is értelmezhető: Bukta Imre installációiban, akcióiban, happeningjeiben egyaránt helyet kapnak, fel-felbukkannak festmények, s ahogyan tárgyiasulnak az applikációk által a festmények, az objektek is gyakran festettek, illetve festményeknek is tekinthetők.[476]

---

[469] Barabás Márton, uo. 4.o.

[470] uo. 6.o. ; *Kiállítás előtt a bécsi Schönbrunni Kastély Pálmaházában,*1991, fotó, in: Barabás, 1994.

[471] *Még Húsvétkor is disznók vagytok,* 1991, o.v., forrasztott fémlemez, gumicsizmák, hímes tojások, 200x100x15 cm; *Apály,* 1993, kettévágott gumicsizma, forrasztott fém csónakok, tempera, 45x45x10 cm. Repr. in: Bukta, 1998. 123. és 142.o.

[472] *Tavaszi zápor,* 1983-84, festett bőrtáskák, állatprémek, 180x260x10 cm (FKSE, Bp); *Párizs,* 1994, víz, műanyag flakon, műanyag táska, olaj, 60x20x40 cm. Repr. uo. 65. és 121.o.

[473] *Körtés kép fűrészlapokkal,* 1993, tus, tempera, papír, fűrészlapok (mgt); *Térdelő tehén,* 1993, fotó papíron, tempera, fűrészlapok, 25x30 cm. Repr. in: Bukta, 1998. 137. és 138.o.

[474] *Tájkép,* 1991, gyufaszálak, fémlemez, o.v., fa, fotó papíron, 155x240x25 cm (mgt.), repr. uo. 135.o.

[475] *Beteg tehén,* 1991, gyufaszálak, forrasztott fémlemez, olaj, tehénszőr, rétegelt lemez, 155x244x6 cm, mgt; *Katonadíszek disznótoron,* 1992, gyufaszálak, forrasztott fémlemez, olaj, kukorica, rétegelt lemez, 155x244x6 cm (Kortárs Művészeti Múzeum / Ludwig Múzeum Budapest); *Tájkép,* 1991, gyufaszálak, fémlemez, o.v., fa, fotó papíron, 155x240x25 cm; *Jegenyék,* 1997, olaj farostlemezen, kukorica, tus, tempera, papíron, 56x74 cm (mgt). Repr. uo. 114-115, 135, 187.o.

[476] *Két pohár tej,* 1997, használt asztallap, grafit, olaj, nikecell, 30x85x3 cm; *Apály,* 1993, kettévágott gumicsizma, forrasztott fém csónakok, tempera, 45x45x10 cm; *Párizs,* 1994, víz, műanyag flakon, műanyag táska, olaj, 60x20x40 cm. Repr. uo. 185, 142. o.

Ezek a tárgyiasult művek Novotny Tihamér értelmezésében „mind-mind néhány talált tárgyból összerakott monumentum-epigramma egy-egy fehér sírkamra közepén. Közös jellemzőjük az ún. rekvizítum jelleg *(...)*, az ember mint cselekvő lény fájdalmasan kivonul, kivonódik, elillan a történetből, a tárgyak birodalmából. *(...)* E szándék szerint ezek az élethelyettesítő, ideiglenes anyagokból készült tárgykollázsok, mintha azóta is várnák a feltámadást, a jó gazda, az emberarcú idő hazatértét."[477]

Bukta Imre tárgyiasult festészete és általános értelemben véve, művészete – vagyis festészetében a tárgyak, valamint pingált-gányolt installációi és objektjei egyaránt – az ember nélküliséget, az ember hiányát, az „embertelenséget" nagyítja fel, s emeli ezzel együtt költői és igencsak az emberi rafinériáról, lelkületről árulkodó piedesztálra. A kilencvenes években a „részleteket eluralja a kegyetlen, riasztó, szókimondó tárgyiasság és az anyagszerű naturalizmus, de az összhatás poétikus marad. *(...)* S hogy ez a folyamat még fájdalmasabb legyen, a rekvizítumszerű tárgyakat jelképesen önállósítja, majd azután saját magukként funkcionáló s magukat működtető lényekké változtatja."[478]

A mozgás felől megközelítve, Bukta „installációiban, térberendezéseiben és 'tárgy-epigrammáiban' vagy megsokszorozott állóképekbe *(...)*, pontosabban állótárgyakba merevített *(...)* álló monoton 'mozgásról' van szó *(...)*; vagy fizikai (termodinamikai) jelenségekről *(...);* vagy pedig egyszerű *(...)* behelyettesítő-megszemélyesítő jellegű 'mechano-akusztikai' részfunkciókról, illetve cselekvést-történést utánzó, eljátszó géphasználatról *(...)* beszélhetünk."[479]

Szilvitzky Margit (1-12. kép) néhány, a kilencvenes években készült műve, a művész szándékának megfelelően, kiállítási pozíciójánál fogva is egyértelműen sorolható a festett objekt tárgykörébe. A *Kék objekt* (1990)[480] (1, 11. kép) és a *Beforgatott ornamensek* (1994) egyaránt őrzi a textilművészet mint iparművészet, valamint a hajtogatott papír és a festett felület technikai-műfaji sajátosságait. Az előbbi egy türkizkék akrillal festett, harmonika- vagy hernyó-szerűen hajtogatott, fekvő formátumú vászon-képződmény, amit alkotója egy a Singer varrógépekre emlékeztető tonett asztalkára fektetett, s aminek egyik végéből - mintegy a befejezetlenség és a varrott textil-jelleget hangsúlyozandó – egy fonalvég lóg alá.

A *Beforgatott ornamensek*[481] metaforikus értelemben is utal a festészet és a textil- mint ipar(-os) művészet különbözőségére és egyben különös kapcsolatára; az egyedi, kézi festés és

---

[477] Novotny, uo. 80-81.o.
[478] Novotny, uo. 84-86.o.
[479] Novotny Tihamér: *A múló idő szomorúságának beteljesületlen fensége, avagy: a fenségesség irányába tapogatózó vágyakozás csillapíthatatlan szomjúsága – Művek 1993-1996-ból.* Uo. 1998. 93.o.
[480] *Kék objekt,* 1990, akril, vászon, 50x70x20 cm. Repr. in: Szilvitzky, 1999.
[481] *Beforgatott ornamensek,* 1994, akril, papír, fa, 20x20x20 cm. Repr. uo.

a sokszorosított minta összefüggésére; a textil mint alap-, ill. nyersanyag, valamint a festmény felcserélhetőségére, megfordíthatóságára stb. A könnyű szerkezetű, filigrán faállványon (asztalkán) egy spulni festett-nyomott, feltekercselt papírszalag került a szabászat-varrás (mint Röltex-termék) kellékek piedesztálra emelt pozíciójába.

„Én a tervezés fogalmát tágabban értelmezem, például a textilanyagot bizonyos metaforikus logika mentén próbálom összefüggésbe hozni formai, tárgyi, technikai vonatkozásaival" – vallja.[482]

Hencze Tamás (1-15. kép) már 1977-ben *Padló objekt*[483] címmel a halszálka-szerűen rakott parketta mintázatára illesztette a sárga-fehér-fekete, a parkettákkal azonos méretű képléceit. 1980-ban készített egy a földre helyezett, s a falnak támasztott, nyitott fedelű koffert, amelynek aljában 13 darab, azonos méretű és festésű Hencze-sáv feküdt (a koffer aljára festve vagy abba helyezve), a tizennegyedik a koffer falnak támasztott – fedélbelső - felén kapott helyet. A lenti sávokat négy másik, a koffer aljában fekvő, „Hencze-típusú" sáv/léc keretezte.[484] (13. kép)

A koffer dobozszerű keretet biztosít **Keserü Ilona** (1-10. kép) *Gyűjtemény* című objektjének is.[485] Fehérre festett fali *Tárgy*-a olaj, PVC, spárga, fa felhasználásával készült.[486] 1969-70-ben ezen kívül egy sor színes és festett spárga felhasználásával készült objektet is alkot (*Madzagírás; Bon-bon; Féloszlop*)[487].

A nehezen besorolható – festett textil?, objekt? environment? hímzés? varrás? papír? – alkotásokat, képeket készítő, fiatal festőgenerációhoz tartozik **Szabó Dorottya** (1-6. kép), akit talán épp Keserü Ilona előbbi munkái nyomán érdemes megemlítenI Állítása szerint „ezeken a képeken fojtott, légüres térben lebegő világot" hozott létre: „Pausz papírra készítettem rajzokat, majd kilyuggattam őket, és a felületre helyezve a lyukakon keresztül festettem a vászonra. *(...)* A vásznakat csak enyvvel alapoztam, mert a vászon színét és faktúráját meg akartam őriznI A festett felületek finoman illeszkednek az alapba. Törekedtem arra, hogy néhol szinte teljesen belesimuljanak a formák a képfelületbe, és csak a festék csillogása éreztesse az elkülönülést. Korábbi munkáimban gyakran a képfelület hátoldaláról

---

[482] Szilvitzky Margit, in: Mezei: Szilvitzky,1982
[483] *Padló objekt I-IV*1977, festett karton, üveg, repr. in: Hajdu: Hencze, Bp. 2004. 100-101.o.
[484] *Koffer-kunst für Rotweil*, 1980. repr. uo. 102.o.
[485] *Gyűjtemény (Sok lágytojást ettünk)*, 1970, olaj, fa, tojáshéj, 60x40x5 cm. Repr. in: Keserü, 2002. 204.o. kat. no. 166.
[486] *Tárgy,* 1970, olaj, PVC, spárga, fa, 52x35x5 cm, Nudelman László, Bp. tulajdona. Repr. uo. kat. no. 167.
[487] *Madzagírás,* 1969, o. v., spárga, 40x55x4 cm, kat. no. 163.; *Bon-bon*, 1969, papír, vegyes t., kat. no. 164; *Féloszlop,* 1970, o. V faroston, madzag, 160x56x35 cm, kat. no. 165. Repr. uo. 202-203.o.

tűszúrásnyomokon keresztül folyt át a festék az elülső oldalra. A képet az így kialakuló véletlenszerűségek hozták létre. *(...)*”[488]

2003-ban egy nagy halom, vörösre festett textilgubancot állított ki[489] (4. kép), s színes festékbe mártott hímzőfonalakkal hímzett-varrott képeiből[490] is gyakran véletlenszerűnek tetsző, kusza, elvarratlan szálak lógnak kI (1-3. kép)

A festészet tárgyiasításának fordítottjára, a profán tárgyak festőivé tételére, festészetbe illesztésére is jócskán találunk példákat. Ilyen szándékkal születhetett a 2001-ben, Visi István rendezésében, *Misztikum* címmel kiállított 33 szürke marha, racka juh, bika és bivaly koponya, megfestésének, pontosabban művészi átformálásának az ötlete, melynek megvalósítására, kivitelezésére az ötletadó-rendező (egyben gyűjtő) ugyanennyi képzőművészt – többnyire festőt, köztük Bogdándy Zoltán Szultánt, Bukta Imrét, Elekes Károlyt, Gaál Józsefet, Húber Andrást, Kopasz Tamást, fe Lugossy Lászlót, Olajos Györgyöt, Swierkiewicz Róbertet, Szirtes Jánost, Szurcsik Józsefet, ef Zámbó Istvánt, Chesslay Györgyöt, Ézsiás Istvánt – kért fel.[491]

---

[488] Szabó Dorottya: *Munkáimról*, kézirat, é.n.
[489] *Gubanc,* 2003, textilszál, 40x50x40 cm. Repr. in: Szabó Dorottya, Bp. 2004. 10.o.
[490] *C. n.,* 2000, olaj, hímzőfonal, vászon, 130x200 cm; *C. n.,* 2000, hímzőfonal, muszlin, vászon, 50x60 cm; *Talált-süllyedt,* 2001, olaj, hímzőfonal, vászon, 150x200 cm; *Kapcsolat,* 2002, olaj, hímzőfonal, vászon, 90x150 cm; *C. n.,* 2001, olaj, hímzőfonal, vászon, 160x120 cm; *C. n.,* 2000, olaj, hímzőfonal, vászon, 60x90 cm; *Tükrözés,* 2001, olaj, hímzőfonal, vászon, 80x80 cm. Repr. uo., borító, 3., 8., 18., 21., 22., 25. o.
[491] *Misztikum,* Vigadó Galéria, Bp. 2001.

4.5. Festett – kép – installáció

(Károlyi Zsigmond, Maurer Dóra, Molnár Vera, El Kazovszkij, Barabás Márton, Barabás Zsófia, Szőnyei György, Tölg-Molnár Zoltán, Bullás József, Fehér László, Körösényi Tamás, Szikora Tamás, Mengyán András, Birkás Ákos, Hencze Tamás, Kelemen Károly, Keserü Ilona, Erdélyi Gábor; Konkoly Gyula, Radák Eszter, Lakner László, Gáyor Tibor, Nádler István, Molnár Sándor, Balla Lajos, Erdődy József Attila, Helényi Tibor, Jovián György, Koncz András, Varga György, Kőnig Frigyes, Köves Éva, Wechter Ákos, Mengyán András)

A festett kép tárgyiasuló, materializálódó, ezzel együtt installációvá váló tendenciájában egy első lépés – ami a *shaped canvas*, valamint a képobjekt előzménye vagy kezdete is lehetne – a képnek ferdén történő elhelyezése a falon, mint **Károlyi Zsigmond** festményei[492] (1-7. kép) vagy **Maurer Dóra** munkái[493] (1-17. kép) közt található. Különösen érdekesek ezek a festmények a fali installáció szempontjából, hiszen, bár a kép ferde, a rá festett kép megfelel a kiállítóhely és a néző által megszokott függőleges és vízszintes koordinátáknak.

A festett installáció első csoportjába azokat a térbe helyezett festményeket sorolom, amelyek a négyszögletes képi sík keretei közül – mint kontúrjaik mentén kivágott, körvonalazott, de sík jellegüket legtöbbször hangsúlyosan őrző motívumok – kilépnek és önálló térbeli csoportot, együttest vagy kompozíciót alkotva, foglalnak és teremtenek helyet és teret maguk körül, csaknem minden irányban.

Ennek a típusnak mintegy origójaként, **Molnár Vera** (1-3. kép) egyetlen folyamatos fonal-vonallal vagy Gáyor Tibor egyetlen „szalag" hajtogatásával képes hatalmas falfelületeket kitölteni, s nagy méretű, homogén falfelületű kiállítóterekben is teret hódítani.[494]

El Kazovszkij festményeinek és a képsíkból a térbe kilépő installációinak szereplői, alakjai szinte minden helyzetükben a színpadi díszletek egyszerre monumentális mozdulatlanságának, másrészt az archaikus oldalnézet és síkba préseltség őrzői, megörökítői vagy elszenvedőI

---

[492] *Két csík között*, 1989, o.v., 70x70 cm; *Szürke maszkok*, 1990, o.v., 120x140 cm; repr. in: Károlyi Zsigmond, Galerie Eugen Lendl, Graz; Galerie IN SITU, Aalst; Galerie Knoll, Budapest-Wien; Galerie van den Berge, Goes, Bp. é.n. (1993?)

[493] *Raszterközi kvázi-kép, 70. lépés*, 1983, akril, pozdorjalemez, 150x360 cm, repr. in: Maurer, 1994. 132.o.

[494] *Hommage á Dürer,* 20 részből álló installáció, lenfonal, acélstiftek, ragasztó 4 db 150x950 cm-es falfelületen, 1990, Stiftung für Konkrete Kunst, Reutlingen. Repr. in: Vera Molnar. Inventar 1946-1999, Preysing-Verlag, Ladenburg, 1999. 146-157.o.

Barabás Márton (1-9. kép) festett installációi egyben festett objekteknek vagy festett szoborcsoportoknak is tekinthetők, bár mindkét kategóriát meg is haladják a térbe történő kiterjesztettségükkel és festői monumentalitásukkal. A festményekből vett, onnan kilépő, festett, hol síkhatású, hol hangsúlyosan térbeli motívumok egyszerre vannak egy vagy több piedesztálon alátámasztva; helyenként a falhoz simulnak vagy csak közelítenek; valamint egymáshoz kapcsolódnak, de látszólag a térben lebegnek, sőt, olykor bekeretezve. A motívumok közt tárgyi, figurális (zongorabillentyűk, akantuszlevelek, oszloptöredékek) és absztrakt geometrikus alakzatok (háromszögek, spirálok, ívek, görbék, cikk-cakkok) is találhatók[495].

„A spirál, mint vezérmotívum mellett megjelenik a térben egy másik vonal is, amely kanyargós. *(...)* A korábbi kompozíciókban a kékre festett térvonalak a szabályosan ismétlődő, kötött spirálformák kusza, organikus téri ellentéteként szerepeltek. A festetlen térvonalak 'önállóvá' válnak. Magát a kiállítóteret artikulálják. Utcán, falnak támasztva elmozdítható téri graffitiként értelmezhetők."[496] (2-3, 7-8. kép)

„A tárgyegyüttessé épített képek és szobrok (installációk) sokszor csak az újabb fénykép elkészültéig maradnak együtt, de egy-egy kiállításon is összeáll a kép. A plasztikák aztán elkezdik belakni és elfoglalni körülöttem a lakást, fogy a tér."[497] (2. kép)

Barabás Zsófia (Barabás Márton lánya) papírból, kartonból vágja ki absztrakt, rajzos és festői motívumait és állítja össze hajtogatással, díszletszerű szelvényezettséggel.

„A *(...)* kiállított munkák párhuzamos rétegekben egymásra erősített, kivágott és festett fa motívumok kombinációI Ha már domborműveknek neveztem őket, be kell vallanom, hogy a relief műfaján belül inkább festmények, mint szobrok, melyeken a színekkel elérhető virtuális térmélységet tényleges térbeli rétegek helyettesítik."[498]

Szőnyei György (1-4. kép) azon alkotásai tartoznak ebbe a kategóriába, amelyeket a kilencvenes évek második felében földre helyezve állított kI A többnyire fekete-fehér, teljesen absztrakt, amőba-szerű alakzatok eredete Szőnyei hagyományosan négyszögű festményein megörökített, réteges felépítésű eső-, csepp-, pocsolya és hófoltjai közt keresendő. A Szombathelyi Képtárban a földön elterülő, festett installációk tehát szintén festett képekről, festményekről mintegy kivágva kerültek új, fekvő és körüljárható, átléphető pozíciójukba[499].

---

[495] Barabás Márton: *Kompozíció*, 1992. in: Kortárs Magyar Művészeti Lexikon I *B.M.*- lexikon címszó, 1999. 164.o.
[496] Halasi Rita riportja, Atrium 1997/2 59-65.o. Id. *Zongoraátiratok (*1997*)* címmel, in: Barabás, é.n. (2001) 6.o.
[497] Barabás, in: Barabás, 1994.
[498] Beke László megnyitóbeszéde, elhangzott Barabás Zsófia kiállításmegnyitóján, K.A.S. Galéria, Bp. 2002. 02. 13-án (kézirat)
[499] *Trafik*, Szombathelyi Képtár, Szombathely, 1997.

A korábbi fejezetekben szintén tárgyalt és Szőnyeihez hasonlóan fekete-fehér festményeket készítő **Tölg-Molnár Zoltán** (1-6. kép) ide sorolandó alkotásai is a sík papír vagy vászon felületről le- vagy kikerült festői motívumok, amelyek fal elé (falra) függesztve (erősítve) vagy a földre téve, akár oszlopnak támasztva (döntve), anyagszerűségükben igencsak festői, de térbeli helyzetüknél, térbehelyezettségüknél fogva mint installációk kerültek kiállításra.[500] (6. kép)

Sok más festőművészhez hasonlóan **Bullás József** (1-14. kép) is tárgyiasította, képeiből kiemelte és a fal elé lógatva installálta - ráadásul absztrakt - festményeinek fő motívumát, a hullámokat. A kifejezetten festői gesztusok, ecsetvonások leszármazottjai; az egymás mellé fellógatott, különböző színű olajjal festett, alkotójuk által *Formázott vásznak*-nak titulált hullámok groteszk módon műanyag öntvényeknek tetszenek.[501] (10-11. kép)

Fehér László (1-11. kép) éppen 1990-től kezdve, szintén a fekete és a fehér; a pozitív és a negatív, festett formáit helyezi a térbe festményeiről, azonban indirekt, negatív módon, azok kontúrjait formázza (rajzolja) a térbe – bár két dimenzióban - és vasból. A térbe helyezett kontúr-installációk valójában az üres síkot, vagyis az űrt és a síkot érzékeltetik hangsúlyos formában – még a harmadik dimenzióban is.[502] (1-3. kép)

Érdekes módon Fehér László festményei, festett képei - virtuális értelemben – térbeli szerkezetüket tekintve gazdagabbak, többrétegűek, mint a valós térben felállított tényleges installációk. A festményeken ugyanis egyszerre szerepelnek telített – tehát térbeli tömeget, testet imitáló – formák és motívumok, többnyire emberek; valamint transzparenciát és síkbeliséget egyszerre sugalló alakok; sőt, az emberi alakokon belül gyakran mindkettő vegyítve előfordul, de mindig oly módon, hogy a test a transzparens, kontúrozott; míg a ruhaneműk - és gyakran az árnyékok is, mint a háttér közege, a környező vagy kézben tartott tárgyak és állatok, a bútorok - telítettek. A festett képek térbeli dimenzióit egyszerre kitágítja, mintegy a végtelen érzetét kelti, valamint a síkbeliséget is hangsúlyozza a gyakran monokróm háttér.[503] (4-11. kép)

Az elsősorban szobrász **Körösényi Tamás** (1-7. kép) a szobrászat végső határait feszegetve közeledik a festői megoldású, festett, spray-vel fújt vagy papírhulladékból préselt szobrok és installációk készítéséhez, az ő művészetéről részletesebben a festett szobrokat tárgyaló fejezetben esik szó.

---

[500] Zenit Galéria, Bp. 1999.
[501] *Formázott vásznak,* 1997, változó méret, olaj, vászon, installáció. Repr. in: Bullás, 2003. 69.o.
[502] *Szürke ház,* 1997, installáció (Fészek Galéria), vaslemez, fa, 260x1100x500 cm, repr. in: Fehér, Műcsarnok, Bp. 2001. 56-59. o.
[503] *Teknőben,* 1998, o. v., 250x180 cm, repr. uo. 87. o.

Szikora Tamás *Álló, Fekvő* és *Nagy installáció*-ja (2001)[504] (19-21. kép) egyaránt grafikai, festői és fali reliefjeiről, objektjeiről került a nagy méretű installáció pozíciójába. Az installációkban a doboz motívuma nem csak méretében, hanem szerepében, funkciójában is változik. A korábban deszkalapokra erősített, festői vagy intarzia-jellegű kocka vagy doboz ezekben az esetekben – ha festett formában is – sokkal inkább a szobrászat vagy a bútor műfaji sajátosságait veszi fel; piedesztállal, lábakkal vagy lábazattal, a földre állítva és/vagy a fal mellé tolva szekrényre, gyóntatófülkére, utazóládára, bódéra egyaránt emlékeztet, ezzel együtt az általa közrezárt és részben megnyitott vagy árnyékokkal sejtetett teret az őt körülvevő környezettel egyaránt formálja, miközben árnyékaival a mögötte lévő falfelülethez hasonul is.

Maurer Dóra bizonyos festményeit a térbe helyezve, térbeli, festett installációkként is kivitelezI A *Quod Libet No 2 (Laza fonat)* című festményéről mintegy a színes, egymás fölött-alatt futó sávokat kivágva, szintúgy színesre festett farostlemezek egymás alá-fölé bújtatásával valósítja meg a konstrukciót, a *Quod Libet No 2 térben* címmel[505], míg egy másik esetben a *Quod Libet No 20 / Lebegő Kvázi-kép*-et konstruálja meg akril, falemez és csavarok segítségével, a mennyezetről a térbe, a földig belógatva.[506] (15-16. kép)

Végül, ebből a szempontból, talán **Mengyán András** (7-8. kép) tekinthető a saját művészetével – és annak minden eszközével és motívumával - a legkövetkezetesebben és a legteljesebben a legtöbb vizuális hatással és dimenzióval a teret betöltő, teret teremtő alkotónak. A 80-as években environmentek és installációk a 90-es évek során már többdimenziós interaktív terekként valósulnak meg.

Már a 80-as években elszakad a pusztán kétdimenziós képektől, s domborművekkel, majd háromdimenziós installációkkal tör be a térbe. Érdekességük azonban ezeknek a térinstallációknak, hogy a köztük vagy bennük mozgó néző tekintete függvényében változtatják tér-képüket, képi megjelenésüket, profiljukat. Itt érdemes megemlíteni, hogy geometrikus formáit gyakran variálja - kaleidoszkópként működő - tükrökkel, amelyek a téren belül is újabb terek megnyitására képesek. A néző az olasz futurizmushoz hasonló módon Mengyán munkáinak kompozicionális alkotóelemévé, belső résztvevőjévé válik. (7-8. kép)

Mengyán, environmentjeivel valójában három – illetve saját állítása szerint annál több (pl. *Hatdimenziós tört vonal* – 4. kép)[507] – dimenzióban alkotja meg képeit, interaktív,

---

[504] *Állóinstalláció; Fekvő installáció; Nagy installáció,* mindegyik 2001, festett fa, a művész tulajdona, Bp. 200x164x18 cm; 96x208x18 cm; 194x148x61 cm. Repr. in: Gellér, 2001.

[505] *Quod Libet No 2. (Laza fonat),* 1989, akril, farostlemez, 100x70 cm és *Quod Libet No 2 térben,* 1991, akril, farostlemezek, 64x80 cm; repr. in: Maurer, 1994. 148.o.

[506] *Quod Libet No 20 / Lebegő Kvázi-kép,* 1991, akril, falemez, csavarok, 250x130x16 cm; repr. uo. 150.o.

programozható, mozgó, hangzó, színüket és fényüket változtató, szimultán egyesített képek együtteséből született installációit.

A 90-es években létrehozott, berendezett *Interaktív terek*[508] külön sajátossága – ami miatt ebben az alfejezetben tárgyaljuk és aminek köszönhetően a sík-képekkel kapcsolatba hozhatók -, hogy egy olyan dobozszerű térben kapnak helyet, aminek minden oldala négyzetrácsos, tehát eleve majdnem 6 különböző nézetből, vagyis kívülről is – szemlélhetők, mintha Mengyán 6 különböző, festett síkban készült, képi kompozícióját néznénk. Ugyanakkor a kubusba – vagyis a hat különböző nézetű képbe egyszerre - be is lehet menni, és – különféle, többféle módon - kapcsolatba lehet kerülni a különböző, absztrakt tárgyakkal, alakzatokkal, amelyek szintén absztrakt módon, részben vagy egészben négyzetrácsos hálóval (mintegy kép a képben; leképezés a leképezésben) vannak lazán bevonva. (7-8. kép)

R. P. Lohse: "A szeriális rendszerek, eszközeiket és módszerüket tekintve, döntően különböznek a tektonikus rendszerektől..."[509]. Mengyán, Lohse idézete alapján, mint a szeriális művészet képviselője, inkább sík jellegű, ornamentikus és dekorativ képek alkotójának tekinthető. Vonatkozik ez az installációiba és environmentjeibe helyezett geometrikus elemekre is, s mint ilyen, távol áll a kép terének konstruktív megszerkesztésétől, felépítésétől, létrehozásától. A geometrikus elemek, motívumok virtuálisan hozzák létre a kép terét, s nem azokat helyezi a térbe.

Mengyánt az általa „*háromdimenziós kaleidoszkóp*”-hoz hasonlított installációin keresztül szüntelenül a tér-idő-mozgás foglalkoztatja; a statikus és a dinamikus észlelés közti különbség, „más szóval a mozgásban való látás”; hogy „mit jelent az események térbeli történésének észlelése, ahol a látvány töb mint háromdimenziós; hogy „milyen következmények származhatnak a tervezett, a megkonstruált és a véletlenszerű ütköztetéséből”, valamint a „valóságos”, a „reális” és a gyakran illúziót keltő „irreális” fogalmai.[510]

A második csoportot alkotó képek egymás alá és fölé (vagy értsd: egymásra) csúszó vásznak, táblaképek együttesei.

Károlyi Zsigmond (1-7. kép) kezdetben csak a festői motívummal, az ecsetvonással a síkot, felületet csúsztatja el a vásznon, így nem csak konceptuálisan, hanem valóságosan is

---

[507] *Hatdimenziós tört vonal,* 1988, vászon, akril, 200x140 cm. Repr. in.: Mengyán András, Műcsarnok, Bp. 1995, 117.o.
[508] *Interaktív terek I-III.,* 1995, kötélháló, vászon, üveg, rozsdamentes acél, fa, kő, műanyag fólia, nikecell, komputer, videofilm, hang, fény, 4470x1970x775 cm. Repr. uo. 145.o.
[509] Idézi Nagy Ildikó, uo, 22.o.
[510] Mengyán András: *Gondolatok egy installáció kapcsán,* uo, 96.o.

növelve a táblakép – térbenyúló, terjeszkedő – vastagságát is. „Károlyi Zsigmond 1995-ben készült képei, megnövekedett vastagságuk révén a fal függőlegességéből szinte dobozszerűen kiemelkednek, mintha a kép és hordozója, a tárgy és a kép felületén: a 'homlokzaton' felerősödő gesztusok síkjának határozott és egyértelmű elkülönítése lenne a cél. A homlokzat síkjáról a vakkeret oldalaira is kifutó festett felületek ugyanakkor a kép dimenzióit, az alig mozduló síkok plasztikai értékeit erősítik."[511]

1989-től készített festményei már egyenként is installációknak tekinthetők. A *Két csík között*[512] című négyzet alakú vászonfestmény látszólag ferdén került kiállító helyiség falára. A gesztus szándékos mivoltát a kép két sarkát függőlegesen lemetsző – a háttérrel azonos módon - fehér sáv bizonyítja, mely által a kompozíció a fallal – vagyis a kiállító térrel – egységben tekintendő, kiegyensúlyozott szerkezetet eredményez.

Az 1990-ben festett *Szürke maszkok*[513] az előbbihez hasonlóképp ferde pozíciójával és egymást követő függőleges szakaszaival már sugallja a sorozatszerűséget, ami a *Hármaskép* (5. kép) című kép-együttesen[514] 1991-ben igazolást is nyer. A három kép időbeli egymásutánja filmkockákhoz hasonló mozgásfázisokat sugall, amelyeket folyamatukban szemlélve úgy tűnik, mintha a film (egyben a látvány) a három darab, négyzetes kép-kivágás mögött ferdén, föntről lefelé haladna. Még egy lépéssel tovább, a sötét, ferde sávba vágott függőleges, szakaszos sávok is ferdén elcsúsznak, kicsúsznak a három képpel párhuzamos, sötét – a vágott szakaszokkal azonos méretű – téglalapok alól. Három képi sík halad tehát látszólag a három, négyzetes képkivágás adta sík mögött, az installáció így egyúttal a kiállító teret is optikailag manipulálja, befolyásolja.

A *Hármaskép*-hez hasonló, de kép-párokból álló ferde festmény-installációkat a kiállító terem sarkaiba helyezve állította ki.[515] A fel-lecsúsztatott, jobbra-balra döntött festményeken megismételt és vissza-visszatérő hosszú téglalapok, sávok a kiállítótérhez viszonyítva függőlegesek; egymáshoz viszonyítva vízszintes sorban, azonos távolságra helyezkednek el; míg a festett, négyszögletes vászonképek ferdén csúsznak ki alóluk.

A *Kettősség-képek III.*[516] című, két képből és a festett falból álló, komplex installációja már a festett environment jellemvonásait is hordozza. Az elcsúsztatott, ferde sávokkal festett

---

[511] Sasvári Edit idéz *Károlyi Zsigmond* katalógusának előszavából, Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár, 1995. In: *K. Zs.*, Olaj/vászon, 1997. 152.o. és *Szürke kép,* 1995. olaj/vászon, 40x30 cm, Vass László gyűjtemény, repr.: u.o.
[512] 1989, o.v., 70x70 cm, in: Károlyi Zsigmond, é.n. 1993 (?)
[513] 1990, o.v., 120x140 cm, Repr. uo.
[514] 1991, o.v., egyenként 40x40 cm. Repr. uo.
[515] *Próba-párosítások*, Budapest Galéria, Budapest, 1990. Repr. in: Zsigmond Károlyi, Galeria Krzysztofory, Kraków, 1991
[516] 1992, o. v., 72x184 cm; in: Károlyi, é.n. 1993 (?)

falfelület látszólag keresztülhatol a szintén elcsúsztatott, ferde sávokkal megfestett és ferdén a falra helyezett képeken olyannyira, hogy nehezen meghatározható, hogy hol van vége, illetve a széle a képeknek, a motívumoknak, a síkoknak, a falfelületnek és magának a kompozíciónak, az alkotásnak. (4. kép)

Végül a szintén 1992-ben született *Kettős-képek II.*[517]című festménye(ke)n már ténylegesen elválik egymástól a vászon és a festett képi sík vagy réteg, de úgy, hogy míg a festetlen vagy monokróm (üres?) vászon felül van, addig a (mire?) festett festékréteg - a vászonéval közelítően azonos - téglalap alakú síkja alulról, a vászon alól, elcsúsztatva bukkan kI (2. kép)

Ezeknek a festménysoroknak, installációknak az előzményei Károlyi művészetében már a hetvenes évekre nyúlnak vissza, mint pl. az *Egy-öt-négy kép(ek)*[518] vagy a Bercsényi Kollégiumban kiállított installáció.[519]

Birkás Ákos (4 x 1-4. kép)a nyolcvanas évektől festi meg több mint száz (azóta talán már többszáz) darabból álló – feltehetően akár variálható - sorozatát, a (kezdetben) kétrészes *Fej* címet viselő képeit: „1982, az első kétrészes festmények óta mindig volt a táblák között egy 4-6 cm-es rés. A képmező 'áttörése' fontos szerepet játszott, de mindeddig passzívat. Akkor aktivizálódott, amikor festés közben elmozgattam a képtáblákat, egymáshoz képest, ami helykeresés, pozíciókeresés volt, és az alakítás, hogy úgy mondjam: a festés eszköze lett. (Pl. egy szín hatása megváltozik, ha nagyobb vagy kisebb felület látszik belőle.) A képtáblákat egymásra toltam, és függőleges irányban is elmozdítottam."[520] Igen fontos felhívni a figyelmet az esetünkben installációnak minősülő festmények képtáblái közt – vízszintes és függőleges irányban egyaránt - történő mozgás folyamatára. Birkás a bőbeszédűségtől a tömörítés szándékával jutott el a képtáblák közti rés - mint motívum vagy forma – létrehozásáig, azaz megnyitásáig, növeléséig majd ismét bezárásáig. Ez utóbbi vezetett azután a táblák egymásra tolásáig, „mint ahogyan egy kabátot gombolnak be."[521] Ebből következett az, hogy „középen egy elfedett rész jött létre: *(...)* Űr, 'semmi' helyett egy eltitkolt rész, egy 'titok', amit, bár nem látható, mégis meg kellett festeni *(...)*."[522]

Az egymást középen többé-kevésbé fedő, két, álló formátumú vászon együttese oválist, tojást vagy fejet formáz, de a két fél ellipszisnek sem íve, sem pedig szín-összetétele nem

---

[517] 1992, o. v., 111x32 cm, repr. uo.
[518] 1975, repr. in: Zsigmond Károlyi, 1991
[519] Bercsényi Kollégium, Bp. 1978. fotó: uo.
[520] Birkás Ákos. Birkás Ákos és Forgács Éva levelezése (1993. aug. 11 és 1994. okt. 13. között), Fővárosi Képtár, Kiscelli Múzeum, Bp. 1994. 46.o.
[521] uo. 47.o.
[522] uo. 47.o.

illeszkedik teljesen egymáshoz. „Az osztott táblák később vízszintesen, T-alakban ráhelyezett harmadikkal bővültek, esetleg egy-egy tábla kimaradt, vagy a két tábla síkban és térben elmozdult, egymásra csúszott. A külön táblákat egységes képfelületként fogta fel, függetlenül a témától. *(...)* Két tértípus kerül itt egymással szembe. Az egyik a festett tér, ami egy lényegében hagyományos festői felfogás, a másik pedig a festészet játékterén kívül eső elem, ami a két tábla összeállításából adódik, mint rés, vagy pedig mint egy eltakart, eldugott, eltitkolt rész. Valójában azonban három síkja van a térnek. *(...)*”[523]

Wilfried Skreiner a vallásos, spirituális, szellemi tartalmak leegyszerűsített, általános, örökérvényű és monumentális formáját véli fölfedezni Birkás tojásdad – a szárnyasoltárokat és ikonosztázokat is idéző módon konstruált - fejformáiban: „A képtáblák többnyire nem egyformák, a jobb oldali szinte mindig magasabb valamivel, sőt, néha keskenyebb is. Először ezt a kétrészességet fejlesztette tovább sokrészességgé nyolc karcsú, álló formát sorakoztatva fel egymás mellé, hogy ezzel ábrázolja a tájat, hasonlóan a több részből álló gótikus oltárokhoz. A továbbiakban a két nem egyforma képrészhez egy harmadik, keresztirányú táblát illesztett, *(...)* mégis a diptichon és triptichon fogalmát fenntartásokkal szabad csupán használnunk. Birkás Ákos nem két vagy három képrészt egyesít nagyobb egésszé. A kép tárgyának vizsgálatakor, melyhez egyre közelebb igyekszik kerülni, a forma olyannyira megnagyobbodik, hogy többé nem fér el egyetlen képrészen, hanem két vagy három vásznat tölt ki.”[524]

A leegyszerűsített és megnövelt ikonikus, geometrikus alakzat a kubizmus és az orosz konstruktivizmus irányelveit és egyben egyetemességét – beleértve a bizánci eredetű, pravoszláv ikonok spirituáls hagyhagyományát - sugallja, foglalja ily módon magában.

Hegyi Lóránd Birkás háromrészes képeinek, mint harmadik, fölső részét, védelmező, oltalmazó, beburkoló, ezzel együtt az architektonikus szereppel felruházva, a sisak-, boltív- vagy kupolaformával azonosítja,: „Nem csupán a képfelületen megjelenő, ráfestett alakzat válik jelentőssé, hanem magának a képtáblának az alakja, mely a másik két táblával együtt szigorú, geometrikus kompozíciót alkot. A két függőleges tábla általában nem azonos méretű; s egy vízszintes, általában téglalap alakú elem zárja fent a kompozíciót. A képtáblák közötti keskeny rések is formaként jelentkeznek: ezek alkotják a jellegzetes Birkás-féle arc-motívum orrtengelyét, illetve a szemek vízszintes tengelyét.

---

[523] Fitz Péter lexikoncímszava B. Á.-ról, in: Kortárs magyar Művészeti Lexikon I., 1999. 248.o.
[524] Wilfried Skreiner: *A fejforma, mint a szellemi metaforája. Megjegyzések B. Á. Új képeihez.* In: Ákos Birkás. Fejek 1985-1987, Műcsarnok, Bp. 1988

(...) A képtáblák falakká, súlyos tömegekké válnak, melyek archaikus oltárként a maguk megépítettségében idézik fel az ősi teljességet."[525]

A két táblakép közti hézagot Birkás egyszer, először 1988 körül húzta olyan szélesre, „hogy ha tovább, akkor már szétesik, és nem lehet együtt látni a két táblát: hogy így lehessen bemenni."[526] Ily módon Birkás a teret beengedte a kompozícióba olyannyira, hogy az már-már a művet összetartó erő (kohézió, kompozíció vagy szerkezet) végső határát szétfeszítette.

Birkás, mint azt Forgács Évához írott leveleiben is alátámasztja, „mindig terekben, az egész kiállítási térben" gondolkodik, túllépve a képkeret határain, bevonva „a világ egy részét magába a képbe (…). Nem megszűnik, hanem kitágul a látvány, a galéria termei vagy szobái, az utca belülről látható része stb. beleértődik és fizikailag is beletartozik."[527]

Birkás szüntelenül a felület, a gesztusok, a nagy méretek szabadsága és ugyanakkor korlátai közti határokkal kísérletezik. Kezdeti táj- és arcképeinek „beszédességétől", mozgalmas tagoltságától, saját bevallása szerint lassan szabadult, hisz – mint állítja – az „*Arcok* arcelemei – ezek a nagyjából geometrikus alakzatok – meglehetősen kötetlenül lebegtek a tájszerű térben (háttérben). Ebben a kicsit fantasztikus vagy mesés vagy univerzális térben minden megtörténhetett, teljes szabadságot engedett minden spontán gesztusnak és indulatnak. Nagy élvezet volt ezzel a szabadsággal élnI *(...)* Az átfogó oválissal viszont megszűnt a képtér korlátozatlansága. Az oválison belül létrejött ugyan egy nagy belső tér, de ezt keményen blokkolta a táblák közti rés. Az oválison kívül viszont kevés háttér maradt, inkább csak a sarkoknál vált olyan szélessé, hogy az ecset kicsit mozgolódhatott. Mindez gátolt a festésben, a mozgásban. *(...)* A festés mozgása akkor szabadult csak fel újra igazán, amikor elkezdtem használni a kemény gumilapot. Újra nagy felületet tudtam egy-egy gesztussal átfognI A gumilappal az egész képet egyszerre lehet gyúrnI Csak az a nagy különbség, hogy ez a gyúrás lassú mozgás. Felszabadult, de lassú (…), alakítása fizikai erőfeszítést követel. A festésben tetőtől talpig részt kell venni."[528]

Miután 1989-ben „önromboló" képeket próbált létrehozni, a kilencvenes évek fordulóján ismét kiszélesedtek Birkás képei, s velük együtt az ovális forma is kikerekedett, sőt, egyre nagyobb méreteket öltöttek: „A kép növekedni akart és ki akart nyílnI Visszatértem a legegyszerűbb formához, a szimmetrikus táblákhoz, közöttük réssel: *(...)* Ez a képtípus lett a legabsztraktabb az eddig festettek között *(...)*, a 'széles képek' teljesen nyugodtak, megoldottak, szinte valami tökéletesre találtam bennük."[529]

[525] Hegyi Lóránd: *A kép hatalma. Megjegyzések Birkás Ákos festészetéhez.* In: Ákos Birkás, 1988.
[526] In: Birkás, 1994. 12.o.
[527] uo. 1994. 27.o.
[528] uo. 42.o.
[529] uo. 48-49.o.

Alig egy évvel később, a *Félig elfedett sorozat*-on keresztül ismét mozgásba akarta hozni a képet, visszanyúlva a „'nyugtalanító', össze- és eltolt formákhoz", az elülső tábla kisebbre vételével, „hogy az erős rátolás ellenére is eleget engedjen látni a hátsó táblából", azonban előbb-utóbb „ez a sor is 'tökéletes' formába torkollott. A takaró tábla beállt a takartra és egy harmonikus, teljesen zárt, sötét-világosra redukálódott alakzat jött létre."[530] Ezt követően fedezte fel Birkás a piros színt, amivel, mint írja*, „megváltoznak a képen belüli viszonylatok. Akár a háttér, akár az ovál, akár az egész kép piros – ez a szín nem árnyék és nem fény és nem húzódik távolra, hanem test, mégpedig* közel lépő *test. Erősen jelenlevő test."*[531]

Hencze Tamás is a kilencvenes években festi álló formátumú, kettős képeit.[532] Az alsó (tehát a falra erősített) és egyben (mint kompozíció) fölső vászon egy, a sötéttől a világosabb tónusba áthaladó, monokróm festmény, ami a ráhelyezett, azonos méretű, fehér alapon kalligrafikus kompozíciójú vászon által részben takarásban van. A két valóságban is elkülöníthető festői réteg virtuális hangsúlyt is kap a sötét és a világos alapon sötéttel rajzolt motívum síkjai által. (9, 11., 15. kép)

A két kép egymáson történő elcsúsztatását összetettebb képkompozíciók is kísérik, mint pl. a grandiózus *Oltár-kép*[533]*,* ami a különböző méretű és formátumú, egymásra helyezett és egymást lefedő téglalapok tényleges térhatása mellett a színmélységek kontrasztjaira is épül.

Kelemen/Kettenbrücke Károly nagy méretű képkonstrukciói csak látszólag réteges szerkezetűek, valójában a sötét és a világos monokróm képmezők egymás mellé szerkesztése kelti a monumentális, térben is többrétegű hatást.[534] (1-3. kép)

Keserü Ilona 1997-ben *Egymást takaró képek* címmel rendezte meg saját kiállítását a Budapest Galériában.[535]

Erdélyi Gábor a már szinte teljesen steril, monoton monokróm olaj-vászon festmény, illetve festészet minőségi és mennyiségi fogalmának határait, kereteit (szó szerint) feszegeti, tágítja.

A vászonra zománcfestékkel festett *Felfüggesztett levegő-színek*[536] (5. kép) monokróm vásznai már-már az ipari színmintákkal vetekednek. A képkeretből állvány lett, s az addig a

---

[530] uo. 49-50.o.
[531] uo. 52.o.
[532] *Zöld fény; Kék fény,* 1997, olaj, vászon, 282,5x142,5 cm. Repr. in: Hencze, 1997. 114.o.
[533] 1997, o. v., 250x350 cm, repr. uo. 113.o.
[534] *Hotel Avignon – Duchamp páternoszter,* 1997, akril, farost, olaj, vászon, 350x300 cm, repr. in: Olaj/vászon, 1997. 22.o. és *Mennyei kanapé,* 1997, akril, olaj, vászon, farost, 150x350x5 cm, repr. uo. 157.o.
[535] Repr. in: Keserü, 1999.
[536] *Felfüggesztett levegő-színek,* 1997, zománcfesték-vászon, 177x245 cm (a művész tulajdona), In: L'assunzione della Techné, 1999. 185.o.

ráma alá-fölé bebújtatott vászonból ezúttal egy egész sor – mint a textilkereskedőnél a kelmék – különböző koloritú mintadarab kínálja magát – kiteregetett, száradó ruhákhoz hasonlóan - egymás (és a ráma) elé/alá és mögé függesztve. A hármas tagolású nagy ráma pedig napernyőként szöget zár be a fallal, így a háromszor három vászon vertikálisan, feszesen lóg be egymás elé úgy, hogy a hátsó vásznak végét nem is lehet látnI Az első – egyben alsó – három vászonnak azonban nem szab határt a ráma alsó léce; hanem azok különböző mértékben lógnak ki mögüle.

A harmadik csoportba tartoznak a két vagy több vászonra festett, mégis szorosan összetartozó festmények, kompozíciók.

Kelemen Károly festett installációi akár ebben a csoportban is tárgyalhatók, de sokkal gyakoribbak a kevésbé konstruált, sokkal inkább egy festői kompozíció alá rendelt, két vagy több vászon szoros összetartozásával készült festmények, és amilyeneket talán minden festő festett az utóbbi évtizedekben (is).

A két vászonból egy kompozícióra készült művek, azaz diptichonok pl.: **Konok Tamás**[537]**, fe Lugossy László**[538]**, Ghyczy Dénes**[539]**, Klimó Károly**[540]**, Maurer Dóra**[541]**, Keserü Ilona**[542], **Molnár Sándor**[543]**, Radák Eszter**[544] **stb.** bizonyos alkotásai.

Konkoly Gyula a kilencvenes években festi *Tavirózsák*-ból álló sorozatát (részben *Suzanne chez Claude Monet à Giverny* címmel), összetett, panoramikus képegyütteseit, amelyek külön-külön is több darabból álló, többféleképp egymáshoz illeszett, nagy méretű felületeket adnak, felnagyítva, közelhozva a nézőhöz a tavirózsáknak az absztrakt és a figurativitás határán burjánzó együtteseit.[545]

Radák Eszter festészetében következetes tendenciának tekinthető az összetett képek, valamint a több képből többféleképpen összerendezett képi installációk és variációk létrehozása. A nem kevés játékossággal, erőteljesen lineáris körvonalakkal határolt, vidám,

---

[537] *Mille ames (Az eltűntek emlékére),* 1995, akril, vászon, 130x130 cm, repr. in: Olaj/vászon, 1997. 47.o.
[538] *Pöttyös lavór,* 1996, olaj, farost, 84x120 cm, repr. uo. 97.o.
[539] *Disszociáció,* 1996, o.v., 180x130 cm, repr. uo. 117.o.
[540] *Energiaáramlás,* 1995, farost, vegyes technika, 230x180 cm, repr. uo. 1997. 162.o.
[541] *A raszterközi Quasi-kép tükörképe,* 1993, akril, rétegelt falemez, 150x240 cm, repr. uo. 1997. 201. o. és *Puha sarok,* 1989, akril, farostlemez, 207x254 cm, repr. Maurer, 1994. 139.o.
[542] *A világból no. 2.,* 1975., olaj, domborított vászon, 60x340x4 cm, repr. in: Keserü, é.n. (2001.) 30. o.
[543] *Metamorfózis,* 1977, technika és méret feltűntetése nélkül, repr. in: Molnár Sándor, 1997/98. 9.o.
[544] *Vörös fenyő,* 2005, olaj, vászon, 100x300 cm (2 részes);*Ugye hoztunk benzin kannát?,* 2005, o.v., 100x240 cm (2 részes); *Romantikus hétvégére hívtál, nem túlélő túrára!,* 2005, olaj, vászon, 150x200 cm; *Házikó,* 2003, olaj, vászon, 100x240 cm (2 db, egyenként 100x120 cm); *Arról nem volt szó, hogy ki kell szálni a kocsiból!,* 2005, olaj, vászon, 100x300 cm (2 részes). Repr. in: Radák Eszter, kiáll. kat. Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár, 2005. 2., 30., 31., 34., 36. o.
[545] Repr. in: Konkoly, 2001-2002. és Konkoly Gyula, Ernst Múzeum Budapest – Uitz Terem Dunaújváros, 1991-1992.

élénk színű és mintázatú mezőkből készült síkfestmények a figuralitás és a cloisonnékon belüli absztrahálódás kettősségét hordozzák. A hangsúlyosan kétdimenziós képek a teret nem az ábrázolás, hanem az installálás révén hódítják meg.

A kettős, horizontálisan terjeszkedő „táj”-képek egy tovább már - vízszintes irányban – fokozhatatlan verziója az *Eszti körkép* (2003)[546] (1. kép). A nyolc négyzetes sík egymás mellé illesztésével egy csaknem 360 fokos (cikloráma) kerti körkép lineáris olvasata, közelképe rajzolódik ki a néző szeme előtt, akinek lábai belógnak a képbe (vö. Ernst Mach hasonló rajzával), amint a képen megörökített teraszról, keresztbe tett lábbal, ücsörögve nézelődik. A néző elé táruló kerti panoráma képe ily módon azonos a festményen részben ábrázolt nő (egyben a festő) által látottakkal.

A két vagy esetenként több (de általában páros számú), szorosan összetartozó vászon- vagy táblaképek együttesének egy másik csoportját a két kép közti ellentétre, kontrasztra, párhuzamra vagy a két különböző kép bármilyen egyéb kapcsolatát kiemelő, hangsúlyozó installációk alkotják. Ilyen kettős képek pl. **Keserü Ilona**[547] és **Pinczehelyi Sándor**[548] vagy **Lakner László**[549] több alkotása.

Négy darabból álló, sakktábla-motívumként elrendezett, a fekete és a fehér ellentétére épül **Lakner László** képegyüttese.[550] „Meg kellene vizsgálni a fekete és a fehér szín, valamint köztes árnyalataik jelentését.” – írja Thomas Hirsch a legfrissebb és eddig legterjedelmesebb Lakner-összefoglalásban. – „Thomas Zaunschirm szerint *’a fekete magában semmi’. (...)* A fehér *(...)* sajátja a tisztaság, a teljesség, a tökéletesség. Egy további *(...)* definícióval szolgál Ortrud Westheider: *’A feketében, a tér sötétjével ellentétben egy, a lezárt táblakép mélyéből kiinduló, a szemlélő felé irányuló mozgás megy végbe. ... A sötétség átmeneti állapot, időben az éjszakához, térben egy olyan helyhez kötődik, amely, mivel nincs benne világosság, sötétnek tűnik.’* [551] Ennek az idézetnek alapján a sötétséghez, mint színhez önmagában is köthető a mozgás és a tér képzete, s a fehérrel szemben a térmélység érzete.

A képek motívuma vagy tárgya által szorosan összetartozó, de kettőnél több festményből készült képegyütteseknek vagy konstrukcióknak újabb csoportját alkotják a

---

[546] *Eszti körkép,* 2003, olaj, farost, 100x800 cm (8 db 100x100 cm), repr. in: Radák, 2005. 24-25.o.
[547] *Szférák n.2.* 1992, olaj, zománc, domborított vászon, 160x180x4 cm; *Velázquez sírja,* 1998-99, o. v., 140x160 cm, repr. in: Keserü, é.n. (2001?), 40-41.o.
[548] *Búcsú I.,* 1973-96, olaj, vászon, 100x140 cm, Szt István Király Múzeum tulajdona, repr. in.: Olaj/vászon, 1997. 245. o. és *Búcsú II.,* 1973-96, o. v., 140x100 cm. A Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Bp. tulajdona, repr. uo. 244. o.
[549] *C. n.*, 1986, o. v., 170x260 cm, Sammlung Deutsche Telekom AG, Bonn, repr. in: Lakner, 2004. 192-193.o.
[550] *Cím nélkül,* 1994, o.v., 120x100 cm, repr. uo. 207.o.
[551] Thomas Hirsch: *Un soir serein. Lakner László művészetének aspektusai 1974 után*, uo. 22-23.o.

gyakran különböző alakzatokba rendezett képinstallációk. Ezek több képből tevődnek össze, azonban egy összefüggő kompozíciónak vagy összetett motívumnak vannak alárendelve.

Gáyor Tibor bizonyos képegyüttesei a hajtogatás - mint időbeliség és mozgás szintézise – révén kapcsolódnak egymáshoz és rendeződnek egy háromszor három képből álló, kilenc részre osztott négyzetes szerkezetű installációkba.[552]

Négy részre osztott, négyzetes szerkezetű, és motívumában is fokozottan térhatású festett installációra példa **Maurer Dóra** *Szétvetített Quasi-kép*-e[553]; hatrészes installációja a *Puha sarok*[554] (7. kép) vagy egy, a falra rajzolt (vetített) láthatatlan gömb (sic!) szférájára (tetszőlegesen vagy determináltan?) illesztett vagy illeszthető *Hemiszférikus hármasikre*-i[555] (11. kép).

Különböző alakú, négy- vagy többszögű síkidomokra töredezett farost-kompozíciója egy trapéz alig látható körvonalai közé rendszertelenül rendeződik, rendelődik alá, míg a színes sávokból álló alapmotívum is figyelmen kívül hagyja, hogy az alatta heverő farost-síkok több, összefüggéstelen és szabálytalan darabra töredeztek.[556] (9. kép)

Az *Eltolt szimmetria*[557] első pillantásra lehetne akár (a sarokba) festett environment is, közelebbről szemügyre véve azonban, három, a fallal azonos fehérségű, szorosan, de egymás mellett eltolva összeillesztett vászon és a rájuk festett, összefüggő, színes, függőleges és vízszintes sávok együttese. Az installáció bizonyos nézőpontból és távolról tekintve sík festésnek is tetszhet, annak ellenére, hogy valójában követi a sarokban 90 fokban megtörő fal síkját. (2-3. kép)

Nádler István egy-egy képsorán is végigvonul egy folytonos, a képeket összekötő, közös motívum, mint pl. egy széles sárga sáv az *Úton I-IV*címűn, míg a négy kép külön-külön, önmagában is önálló kompozícióként is megállná a helyét.[558]

Molnár Sándor triptichonjait organikusan burjánzó, anyagszerű motívumok[559] vagy kristályos szerkezetek[560] kapcsolják össze.

---

[552] *Vászon kissé pöffös szélben (vázlat),* 1997, olaj, vászon, pozdorja, 70x70 cm db-onként, kilencrészes. In: Olaj/vászon, 1997. 113.o.
[553] *Szétvetített Quasi-kép, puha sarok 3,* 1997, akril falapon, 169x169 cm; repr. in: Maurer – Gáyor, é.n. (2002?), 214.o.
[554] *Puha sarok,* 1989, akril, farostlemez, 207x254 cm, repr. in: Maurer, 1994. 139.o.
[555] *Hemiszférikus hármasikrek,* 2001, akril, vászon falap, falrajz, ø 400 cm; repr. in.: Maurer – Gáyor, é.n. (2002?), 223.o.
[556] *Szétvetített Kvázi-kép, modell,* 1987, akril, farostlemez, 80x80 cm, repr. in: Maurer, 1994. 137.o.
[557] *Eltolt szimmetria,* 1984-89, akril, farostlemez, 166,6x266 cm; repr. uo. 149.o.
[558] *Úton I-IV*1997., o.v., 200x150 cm egyenként, repr. in: Olaj/vászon, 1997. 214.o.
[559] *Tumo no. 3. (Triptichon),* 1987-89, olaj, vászon, farost, 290x340 cm, repr. in: Molnár, 1997/98, 15.o.
[560] *Örvénykristály IV.,* 1994-96, olaj, vászon, 200x330 cm (három részből), repr. in: Olaj/vászon, 1997. 211.o.

Balla Lajos egyik festményegyüttese szárnyasoltárhoz hasonló módon feszületet formáz négy vászonból.[561]

Erdődy József Attila gyakran plasztikus faktúrájú alkotásai közt képcsoportokba, képinstallációkká rendezett együttesek is találhatók. Az *Olaj/vászon* kiállításon például három olyan festményt rendezett egy kompozícióba, amelyeken egy lázgörbéhez hasonló, felfelé-lefelé megtört vörös vonal jelenti azt a (szó szerint is) közös vonást, ami a három különálló képet oldalról, alulról és felülről összekapcsolja, annak ellenére, hogy a képek a valóságban nem érnek össze, köztük néhány centiméternyi a távolság. Az installáció külön érdekessége, hogy a bizonyos hasonló alakzatok a három képen különböző, de egy képen belül azonos színűek.[562]

Helényi Tibor lovas motívumai a több, különböző méretű és formátumú, de négyszög alakú vásznakból szerkesztett vagy tagolt installáción csaknem a teljes absztrakcióig deformálódnak. Az öt vagy hat vászon közül valójában csak egy vagy kettő tekinthető figurálisnak, a többi kép önmagában tekintve teljesen absztrakt színmezők vagy amorf színfoltok non-figuratív kompozíciója.[563]

Jovián György négy, fekvő formátumú, téglalap alakú vászonból állítja össze egyik, ugyancsak fekvő formátumú és téglalap alakú képegyüttesét. A festett vásznak együtt és külön-külön is absztrakt festői felületek, csak az alsó két vásznon látszik alig kivehetően egy összetartozó felirat néhány betűje.[564]

Koncz András négy álló téglalalpból alkot egy ablakszerű, nagy méretű, álló téglalap alakú kompozíciót, amit a négy képet összefogó, a pop-kultúrából „kivágott" banális motívum körvonalai, valamint a négy képet nagyrészt elárasztó, de a figurális motívumtól független, burjánzó, festői ornamentika tart össze.[565]

Konkoly Gyula kilenc darabos, egyenként már-már informel festéktáblából vagy palettából összeállított, a négyszög formátumot rögösen-göröngyösen közelítő, plasztikus faktúrájú, pointillista, rendkívül „festői" installációjának minden egyes darabja is megfelelne egy-egy önálló, absztrakt kompozíciónak.[566] (2-4. kép)

A „*Dávid és Betshabé*[567] deformált vászontöredékekre montírozott jelenetben idézi fel az ószövetségi történetet. A triptichon alapformáit imitáló asszamblázs különféle festői

---

[561] *Agnus Dei,* 1996-97, olaj, vászon, papír, 190x240 cm, repr. uo. 67.o.
[562] *Cím nélkül,* 1997, olaj, vászon, 35x25 cm egyenként, három részből, repr. uo. 91.o.
[563] *Hintázós ló – avagy a nagy fehér,* 1991-92, o. v., 280x310 cm; *Vörös és kék,* 1995-97, o.v., 230x360 cm, repr.: uo. 132-133.o.
[564] *Fekete forradalom,* 1990, o.v., 80x120 cm, repr. uo. 145.o.
[565] *Rómában nem szeretik a Mickey Mouse-t,* 1996, akril, papír, 200x150 cm, repr. uo. 167.o.
[566] *Lomb,* 1994, olaj, vászon, poliuretán hab, 280x340 cm, repr. uo. 168-169.o.
[567] *Dávid és Bethsabé,* 1988, vászon, műanyag, akril, 230x400 cm, repr. in: Konkoly, 1991-1992.

stílusokat kontrasztál: természetelvű figurális fragmentumai mellett nonfiguratív gesztusképek és purhabból formált reliefek jelennek meg. *(...)* A különféle festői látásmódok ütköztetése, fotórealisztikus és absztrakt felületek összerendelése, az idealizált szépségű figurális epizódok kioltása és megsemmisítése műveit az 1990-es évek elejéig végigkísérik."[568] (1. kép)

Radák Eszter néhány összetett művén akár 80 képet is helyez 8x10 sorban egymás mellé és egyesít egy nagy kompozícióba. Ezek a képecskék bizonyos esetben jegyzetfüzet lapjainak feleltethetők meg. „A kép egy 80 oldalas kemény fedelű füzet rajzain alapszik. *(...)* A füzetben található rajzokat festettem meg, többnyire felnagyítva, sorban, jobbról balra haladva. *(...)* A rosszul sikerülteket is: ezek a rajzok tehát korántsem önálló darabok. *(...)* Főleg fehér színt használok, és csak az általam legjobbnak tartott füzetoldalakról készült részek színesek. *(...)* Ez a munka számomra így nem pusztán egy kép, hanem egy gondolkodási folyamat vizuális megjelenítése is. *(...)* A foltok egymásutánisága és egymásra gyakorolt hatása, egymásra utalásuk és egymástól való széttartásuk az egységesre és időbelire utalnak."[569] A képek motívumai egymás után, néhol, mint a kézírás, egymáshoz kapcsolódnak, s csak a háttér változik és a képecske négyzetes formátumát jelölő keret vonala jelzi a határt. A *processus* képkockáit néhol vertikális irányban is – véletlenszerűen vagy szándékoltan – összekapcsolják a vonalak vagy a színek, így az összetett installáción egyszerre érvényesül horizontalitás és vertikalitás; folyamatosság és szakaszosság, tekinthető a kompozíció egy képnek és több kép együttesének; öncélú dekorációnak (mint a fürdőszobacsempék) és elbeszélő történetnek egyaránt.[570]

Négy, négyszögű vászonból egy nagy festményt formál a *Kék rét* (2003)[571] (3. kép), míg a *Kettes á főút* (2003)[572] (4. kép) már rafináltabb képegyüttest alkot. A középső négyzetes – saját keretei közt absztrakt módon felismerhetetlen foltokkal – festményhez körben négy, dupla szélességű téglalap illeszkedik és alkot egy nagy négyzetet, látszólag balról jobbra „csavarodó", „forgó" irányban. Ezt az örvénylő hatást erősíti a képegyüttesen látható, hegyek, dombok között tekeredő, a bal alsó sarokból jobbra fel, majd onnan balra kanyarodó főút.

Varga György azon túl, hogy egy-egy vászonfestményen belül is több képmezőt hoz létre, több vászonkép összeillesztésével konstruál festett kép-installációkat. Az installációk külön érdekessége, hogy az absztrakt geometrikus látszatot keltő képi felületeken a vonalak

---

[568] Révész Emese: *A természet történéseI Konkoly Gyula képei elé.* In: Konkoly, 2002. 4.o.
[569] Radák Eszter, in: Olaj/vászon, 1997. 248.o.
[570] *Cím nélkül,* 1997, olaj, farost, vászon, 90x150 cm, repr. uo. 248-249.o.
[571] *Kék rét,* 2003, o.v., 200x300 cm (4 db egyenként 100x150 cm), repr. in: Radák, 2005. 21.o.
[572] *Kettes á főút,* 2003, o.v., 240x240 cm (4 db 80x160 cm, 1 db 80x80 cm), repr. uo. 27.o.

csurgatással jöttek létre, úgy, hogy a munkafolyamat közben alkotójuk gyakran 90 fokot fordított a vásznon, így a kép közepe táján több vonal iránya derékszögű fordulatot tett.[573]

Végül, **Kőnig Frigyes** négy vászonból összeillesztett festménye azzal érdemelte ki az installációk közé sorolást, hogy két a kisebb és két nagyobb vászonra festett azonos képet 90 fokos elforgatásokkal komponálta mégis zárt, egymásra utaló kompozícióvá.[574]

A negyedik csoportot azok a több darabból álló képcsoportok, együttesek alkotják, amelyek darabjai egyenként, külön-külön is megállják a helyüket, mint festmények, de együttes elhelyezésük a köztük lévő lazább, gyakran variálható, szabadabb kapcsolatra, többirányúságra utal. A fal síkján, akár a térbe kilépve vagy belógatva, minden irányban terjeszkednek, vagyis nem dominál sem a horizontális, sem a vertikális felépítés; szerkezetük gyakran - látszólag vagy ténylegesen –szabálytalan, és – akár – variálható.

Köves Évanak (1-10. kép) a falon minden irányban terjeszkedő vásznai egyenként is hordozzák a teret. A variálhatóan összeállított installációk minden egyes darabja egy-egy, a vásznon továbbfestett fényképet is rejt magá(ba)n. A fekete-fehér vásznakra „festett" fekete-fehér fotók mint – fény-árnyék hatásokban gazdag - motívumok is hangsúlyosan térbeliek: „építkezési állványok, pályaudvar, körfolyosó, illetve tengerpart, hegyvonulat, újabban pedig lepedők. Ezekben a képekben közös az, hogy a fény-árnyék problémájának eklatáns megjelenítői: Köves munkásságában ez a közvetetten Moholy-Nagy Lászlótól származó inspiráció. (…) Mégsem a festészetből jól ismert kép-a-képben elem alkalmazásáról van szó (…). Mindezek mellett az átfestés révén érvényesül a képeken belül egyfajta homogenizáló hatás, amely tulajdonságot általában a – főleg fekete-fehér – fotó sajátjaként tartunk számon. Köves képei ezzel is utalnak a két médium korántsem problémamentes viszonyára, ráadásul felvetik azt a kérdést is, hogy vajon az egyes kép vagy a több kép szolgál értelmezési alapegységként."[575]

Köves Éva úgy kapcsolja egymáshoz az installáció képeit, hogy azok együttese akár egy sajátos prizma által töredezett, de mégis összefüggő belső tér komlex benyomását is kelthetik, ugyanakkor a gyakran nem is találkozó, de egymás közelébe kerülő képek vagy képsorok a montázsokhoz hasonlóan csak különálló emlékek képeinek együttesei.[576] (1-7. kép)

---

[573] *Cím nélkül,* 1997, porfesték, viasz, vászon, 105x100 cm; *Cím nélkül,* 1997, olaj, vászon, 120x160 cm; repr. in: Olaj/vászon, 1997, 314-315.o.
[574] *Tengerpart,* 1993, olaj, vászon, 152x152 cm; repr. uo. 35.o.
[575] Tímár Katalin Köves Éváról, in: Olaj/vászon, 1997. 182.o.
[576] *Párizsi képes-lapok,* 1997, fotó, olaj, vászon, változó méretek; *Budapesti árnyékok – Nyugati pályaudvar,* 1997, fotó, olaj, vászon, változó méretek; repr. uo. 182-183.o.

Wechter Ákos Variálható művei (ornamentikával vagy tájképpel)[577] „mozaikszerűen, panelekből épülnek fel, minden egyes bemutatásukkor szabad, asszociatív módon variálhatóak. Kiegészíthetőek, elemeik fölcserélhetők egymással, új elemekkel helyettesíthetőek, illetve teljes egészükben kihagyhatóak. Ha a mű kellően nagyszámú elemet, ingert foglal magában, akkor nevezhetjük *'variálható világkép'*-nek is, mert ugyanolyan fragmentumokból, kvázi tapasztalásokból épül fel és alakul folyamatosan, mint az egyén világról alkotott általános képzete. Nem csak fizikai környezethez (kiállítóhelyiség), hanem a művész aktuális politikai, taktikai szempontjaihoz is képes alkalmazkodni, illetve tükrözi azt. A variálható mű egymástól teljesen független elemei méretükben, tematikájukban teljesen különbözőek is lehetnek: illuzionisztikus effektek, absztrakt szituációk, monokróm felületek, jelek stb., de csak együtt, egymást értelmezve válnak komoly üzenetté."[578]

Érdekes a műveknek a világképpel történő kapcsolatba hozatala, valamint, hogy az elemek közt látszólag semmi összefüggés nincs, mégis, alkotójuk hangsúlyosan felhívja a figyelmet arra, hogy „csak együtt, egymást értelmezve válnak komoly üzenetté." Variálhatóságuknál, kihagyhatóságuknál fogva az installációt alkotó képek egyenértékűeknek tűnnek, mégis említésre méltó, hogy Wechter Ákos a címben a Variálható mű-veket pl. ornamentikával vagy tájképpel, vagyis egy-egy általa kiválasztott, így egyben kiemelt, hangsúlyozott képpel, elemmel különbözteti meg (egymástól).

Radák Eszter oltárkép-szerűen, kereszt alakban formázta a *Nézegetem jobbról, nézegetem balról, közben kihült a teám I-V* (2004)[579] című (5. kép) képegyüttest. Az asztalra helyezett teáskanna és apróbb tárgyak konyhai csendélete a középső képen felülnézetből; a fölsőn és az alsón a két oldalról; a jobb- és a baloldali festményen pedig elölről és hátulról látható. A külön álló képek elrendezése egy széthajtogatott dobozra is emlékeztet, amelyet, ha képzeletben összehajtunk, a konyhaasztalon lévő tárgyakat látnánk 5 nézetből.

Az *Anorexia oltár* (2000)[580] (6. kép) látszólag kötött szerkezetű, de ahogyan a klasszikus szárnyasoltárok vagy ikonosztázisok, több, különálló képből áll, melyeken – a többi képet definiáló, középső kivételével – a címszereplő *Anorexia* megfelelő – egyébként igen „kívánatos"[581] attribútumai láthatók. Ezek a tárgyak - balra a negatív előjelű, elvetendők: cukorka, bonbon, fagylaltkehely, torta, mérleg; jobbra az elérhetetlen, idealizált életmód

---

[577] *Variálható mű ornamentikával,* 1997, o. v., 115x200 cm; *Variálható mű tájképpel,* 1997, o. v., 130x180 cm; repr. uo. 324-325.o.
[578] Wechter Ákos saját munkáiról, in: Olaj/vászon, kiáll. kat., Műcsarnok, Bp. 1997. 324.o.
[579] *Nézegetem jobbról, nézegetem balról, közben kihült a teám I-V.,* 2004., o.v., 5 különálló, 60x60 cm-es darab. Repr. in: Radák, 2005. 8.o.
[580] *Anorexia oltár,* 2000, olaj, farost, kpső elem: 60x120 cm, két szélen 5-5 db 60x60 cm-es tábla. Repr. uo. 18.o.
[581] Révész Emese nevezi „kívánatosak"-nak Radák Eszter képeit, in: *Kezdetben volt a kert. Radák Eszter képei elé.* In: uo. 4.o.

megtestesítői: tűsarkú cipő, gránátalma vagy narancs, kölni, parfűm, levetett melltartó – külön-külön egy-egy cukrászdát, édesség- vagy illatszerboltot vagy butikot reklámozandó, díszítendő, ezek díszeiként vagy díszleteiként is megállják a helyüket.

Végül, a legelrugaszkodottabb, vagyis a kiállítóteret leginkább felhasználó és igénybe vevő installáció a *Szoba* (1999)[582] címet viseli (7. kép). A helyiség fehér falán, a sarok derékszögben megtört síkján, de közvetlen a parketta vonalára állítva egy fotel olajfestménye kap helyet; tőle balra lent, szintén a padló szintjére állítva – de a falra erősítve – asztalláb szőnyegen (ez utóbbi igazi rojtokkal); mintegy 20 cm-rel feljebb látható az aztallapról készült festmény; s a fal felső kerületén futó, 30 darabból álló festett fríz felső szélétől „ereszkedik alá" a festett csillár olajképe.

„Radák Eszter számára *(...)* alapvető kihívást jelent a néző visszahódítása a festészet elhagyatott birodalmába. *(...)* A fény-árnyék plasztikus, térmélységet teremtő átmeneteit így egyedül a festői faktúra teremti meg. A rajzból eredő vonalperspektíva mellett (olykor azzal szemben) a festék textúrájának különféle kidolgozása, elkenése, simítása, borzolása teremti meg a tér és az anyag illúzióját. *(...)* Különös élvezetet lel ebben a játékban, ahogy kibillent és átfordít, tájból a színbe, színből a képbe, képből a tájba"[583]

Konkoly Gyula *Szép kép*-e egy látszólag billenékeny egyensúlyú, két darabból; egy szinte hiperrealista, élére állított háromszögű, figurális képből, valamint egy mellé csúsztatott, fekete monokróm, szintén élére állított négyzet (szabályos rombusz) alakú vászonból álló együttes,[584] s „*(...)* tán az intenzív festőiség (érzékiség) , ami fény, szín, forma, anyag (festék és más) együtteséből, , vászonra kerülésük módjaiból születik, állandósul, válik valósággá egy, a külső valóságtól hermetikusan elzárt világban. A kép-létnek (egy-oldalú sík-létnek), még ha tárgyakból, a térbe kilépve születik is *(...)*, ebben az értelemben újra teremtője Konkoly művészete."[585]

Keserü Ilona *Térbe függeszett festménye*-it 1995-ben mutatta be az MTV 8. Stúdiója[586], s az 1998-as *Magyar Jelenlét* címmel a varsói Zachętában bemutatott grandiózus kiállításon, képeinek együttese a kiállítóterem hatalmas ajtajának két oldalára installálva került kiállításra.[587]

---

[582] *Szoba,* 1999, o.v.-installáció, részei: 30x90 cm, 90x60 cm, 90x30 cm, 60x90 cm, , 90x60 cm, valamint kb 30 db 30x21 cm-es festett farostlemez frízként. Repr. uo. 19.o.
[583] Révész Emese: *Kezdetben volt a kert. Radák Eszter képei elé.* Uo. 4-5.o.
[584] *Szép kép,* 1988, vászon, akril, 180x200 cm. Repr. in: Konkoly Gyula, Művészetek Háza, Veszprém, Vár Galéria, 1997.
[585] Keserü Katalin kat. előszava, Konkoly, 1991.
[586] Fotó in: Keserü, 1999. 29.o. 116. kép
[587] Fotó, uo. 29.o. 119. kép

Az ötödik csoportba az elbeszélő jellegű, kronologikus rendben egy lineáris szálra felfűzött sorozatok, képsorok, szeriális művek, képregények tartoznak. Darabjaikra jellemző az egymásutániság, a szakaszosság, az egymás mellettiség, ami legtöbbször az időbeliséggel és/vagy a mozgás érzékeltetésével párosul.

Egészen szoros párhuzam vonható **Károlyi Zsigmond** (1-7. kép) néhány installált képsora és **Maurer Dóra** (1-17. kép) lineáris installációi közt.

Károlyi 1975-ben készítette az *Egy-öt-négy kép(ek)*-et. Az öt fotón együttvéve négy, a falnak támasztott festmény hátának és vakrámájának szélei látszanak. A képsor mint installáció, egy képnek tekinthető, de öt darab fényképből áll, amin együttesen négy festmény hátulról (és két részletben) látható.

1980-ban, a genti Museum van Hedendaagse Kunst kiállítótermében már teljesen absztrakt, minimalista, festett installáció formájában alkalmazta és vitte tovább az előbbi gondolatot. Az öt, négyzetes formátumú festményből az első (balról) monokróm, sötét (szürke), a másodikon két oldalt egy-egy keskeny, fehér, függőleges sáv húzódik, a harmadikon már a két szélső fehér sáv ugyanolyan széles, mint a közrezárt szürke, a negyediken a középső szürke függőleges sáv már csupán olyan keskeny ismét, mint a második képen a két fehér, végül, az ötödik kép teljesen fehér, mint a fal.[588]

Maurer 1975-ben készítette az *5 a 4-ből* című installációt[589], ahol is öt táblán, együttvéve négy elhúzott fehér mező fekete kontúrjai adódnak össze – vizuális értelemben – egy képi együttessé. Maurer ehhez hasonló, szeriális művei többféle, konceptuális értelmezéssel, olvasattal bírnak, pl. attól függően, „ha a sorozat egyes tagjait egymás után nézzük, avagy a sorozatot összetolva, egyetlen egészként szemléljük.”[590]

1979-ben *5-ből 6* címmel[591], hat vörös, álló téglalap alakú pozdorjatáblából, négy + két fél keskenyebb, fekete, álló pozdorjalécből hozza létre a festett installációt. A festett, eredeti négyzetek és az alattuk felszeletelt és széthúzott vagy eltolt hordozófelületek (pozdorjalemezek) együttese és „interferenciája megzavarja a szemlélőt abban, hogy valamelyik alakra koncentráljon. A helyzetet bonyolítja, ha a képfelületek közé rések ékelődnek *(...)*”[592]

---

[588] Mindkét festmény méret, technika nélkül: Károlyi, 1991.
[589] *5 a 4-ből*, 1975, akril falapon, 100x400 cm, repr. in: Maurer Dóra: *A* „4-ből 5” *típusú munkákról* (QUAD 1, Maarssen, 1980), in: Maurer, 1994. 108. o.
[590] Beke László: *Tárgyilagos gyengédség,* in: Maurer, 1994. 94. o.
[591] *5-ből 6,* 1979, akril, pozdorjalemez, 100x500 cm (Installáció: Hedendaagse Kunst, Utrecht, 1979), repr. uo. 117. o.
[592] Maurer Dóra: *A* „4-ből 5” *típusú munkákról* (QUAD 1, Maarssen, 1980), in: Maurer, 1994. 116. o.

A szintén 1979-es *'4-ből 5'-sorok*[593] sokkal inkább rávilágít ezeknek az installációknak a készülési módszerére, gondolatmenetére, folyamatára. „Az alapminták: 4 egybevágó, színes sávval jelzett, egymást érintő négyzet vízszintes sorozata *(...)* és 5 egybevágó, ugyancsak egymáshoz tapasztott, függőleges téglalap alakú felület sora *(...)*. A négyzetek oldala azonos méretű a téglalapok hosszabbik oldalával, soraik pontosan egybevágnak és egymáson helyezkednek el: A téglalap alakú felületek hordozzáka festett négyzeteket. *(...)* Ha növeljük a réseket, a négyzetek vízszintes irányban torzulnak, virtuálisan akár a végtelenig tágíthatók. Ha megtartjuk a négyzetek alakját, az üres területek – a téglalap felületek rovására – bevonhatók a sorozatba, alakíthatók, ritmizálhatók lesznek."[594]

Itt, a szerialitással kapcsolatban említendő ismét Maurer Dóra *Timing* című filmje (1973-80), mely egy a vetítővászonnal azonos méretű lepedő – ezzel együtt a képmező, vagyis, metaforikus értelemben a festővászonnal azonos filmvászon – hajtogatásáról, illetve osztódásáról (kettőbe, négybe, nyolcba stb.) szól. A „*Timing*ben viszont aza a jellegzetesen filmszerű, hogy ez a mérés egyszerre mér teret és (film-) időt."[595]

E két művész utóbbi munkáinak esetében az eltolás, elcsúsztatás időbeli folyamatával együtt elválik, elkülönül egymástól az ábrázolt, képi sík, vagyis a motívum és az azt hordozó anyag, a vászon vagy a tábla. Ezzel párhuzamosan, ugyanakkor, tekinthetők a falra helyezett, festett felületek/képek – némi distanciával – a fal festésének, hiszen a falra helyezett kép-tárgy egyben a képről a falra lecsúszott vagy elcsúsztatott sáv, szín, motívum is egyben; vagyis – végül is – festett installáció.

Végül, a hatodik csoportba a nem csupán vagy egyáltalán nem fali, hanem a harmadik dimenzió irányába vagy effektíve a térbe helyezett, elemeiben is gyakran térbeli, „testesebb" festett, több esetben vegyes technikájú installációk tartoznak.

Maurer Dóra sarokba helyezett *Anamorf Kvázi-kép*e[596] 90 fokban (?), mindenesetre a sarok szögét követve, megtörve lép ki a harmadik dimenzióba. Optikailag azonban több nézetből szemlélhető, s így más-más arányú, mélységű, perspektívájú kompozíciót nyújt, sőt, egy-egy bizonyos nézőpontból akár kétdimenziós síkba is visszaterelhető. Ez a mű még besorolást kaphatna előző (pl. a formázott vászonnal foglalkozó) vagy későbbi (a festett environmentet tárgyaló) fejezetekben is, azonban, mint átmenet vagy fokozatos elszakadás az egysíkú faltól vagy a fal egyetlen síkjától, bevezetésként itt is említhető. (3-5. kép)

---

[593] *'4-ből 5'- sorok,* 1979, akril, pozdorjalemez, 200x240 cm, repr. uo, 1994. 115. o.
[594] Maurer Dóra: *A* „4-ből 5" *típusú munkákról* (QUAD 1, Maarssen, 1980), in: uo, 1994. 116. o.
[595] Beke László: *A* Timing *(*Időmérés*) jelentősége*, in: *Tárgyilagos gyengédség,* in: uo. 93. o.
[596] *Anamorf Kvázi-kép,* 1985, akril, pozdorjalemez, 180x220 cm, repr. uo., 1994. 138.o.

A Műcsarnokban 1990-ben kiállított, ha lehet így mondani, environmentális jellegű, festett és változó, színes fényekkel megvilágított installáció a *Relatív Kvázi-kép (Hommage à Monet)*[597] (12, 14. kép) vagy a nürnbergi Kunsthallé-ban bemutatott *Kvázi-kép, 16. lépés*[598] külön sajátossága, hogy kevésbé alkalmazkodik a kiállított térhez, mint inkább uralja, elnyomja azt. Összhatásukban ezek az alkotások képek (vagy képek részletei hatalmas méretben); elemeikben azonban vastagsággal bíró, egymásra és egymás mellé helyezett, egymást lefedő, színesre festett lécek együttese, amelyek gyakran úgy csúsznak el egymás mellett, hogy a kiállítótér szegélyén is áthatolnak. Ezeknek a műveknek environmentális jellegét alkotójuk is megerősíti: „A térben megfestett *(...)* vagy installált Quasi-kép alaklom a szinesztetikus (helyesen: szinesztezikus – B.Zs.) élményre, nincs optimális nézőszöge, optimális megvilágítása, nem úgy lépünk vele kapcsolatba mint művel, hanem mint környezettel."[599]

A széttolt falécekből széttolt négyzetek talán az 1974-es *Széttolt négyzet*[600]-tel indultak el vagy csúsztak le a falról a föld merőleges síkjára, vagyis a tér harmadik dimenziójába. Korántsem képekből vagy képi jellegű festményekből, hanem festett falécekből állnak az 1975-ben készült *V-diagonal*[601] vagy a *V-contraire*[602] címet viselő, a falról a kiállítótér parkettjára ferdén egymástól és egymás mellett lecsúszó és a földön a fal mentén is elcsúszó (eltolt) installációk.

Gáyor Tibor *Nofretete* című, 8-8, barnára és kékre festett, egyre kisebb méretű alumínium-hasábokból elrendezett installációja falra és földre egyaránt és többféleképp helyezhető.[603] (8-9. kép)

Konkoly Gyula *Sárga Háromszög*-ének sárga háromszögbe komponált, vegyes technikájú (akár) fali objektje szinte lebeg a fal előtt és egyben a háromszög lécei közt. *Nem Háromszög*-e pedig már pusztán a falnak támasztott, esetleges installációnak hat.[604]

---

[597] *Relatív Kvázi-kép, Hommage á Monet,* installáció színes fényekkel, Műcsarnok, Bp. 1990. repr. uo. 144.o.
[598] *Kvázi-kép, 16. lépés,* 1990, installáció: Kunsthalle, Nürnberg, akril, farostlemezek, 360x500 cm, repr. uo. 145.o.
[599] Maurer Dóra: *A relatív Quasi-képekről,* A *Dialóg*-kiállítás katalógusából, Bp-i Goethe Intézet, 1990, id. uo. 143.o.
[600] *Széttolt négyzet,* 1974, fa, 110x110 cm, repr. uo. 28.o.
[601] *V-diagonal,* 1975, akril, fa, 140x140, 200x140 cm (Installáció: Ernst Múzeum, Bp. 1984), repr. uo. 113.o.
[602] *V-contraire,* 1975, fa, akril, 150x140 cm, repr. uo. 91. o.
[603] *Nofretete,* 2002, alumínium, akril, 500x500 cm, Műcsarnok, Bp. és Városi Művészeti Múzeum, Győr. Repr. in: Maurer – Gáyor, é.n. (2002?), 242-243.o.
[604] *Sárga Háromszög,* 1987, olaj, akril, vászon, fa, 250x275 cm; *Nem Háromszög,* 1988, vászon, fa, olaj, 150x265 cm. Repr. in: Konkoly, 1997.

4.6. Falfestmény és festett tér

(Molnár Vera, Köves Éva, Maurer Dóra, Keserü Ilona)

A hagyományos értelemben vett *freskó* és *secco* művészi megnyilvánulásai az utóbbi évtizedekben eltűntek, s már szinte csak technikai-funkcionális, alkalmazott értelemben (épületek beltéri, kültéri ipari falfestése, design) vagy festészeti szempontból jelentéktelen, értékelhetetlen (éttermek, szórakozóhelyek, vidámpark, stb.), vagy a hagyományos, klasszikus módon és térben megvalósított (pl. egyházi, templomi falfestészet) változatokkal találkozhatunk.

Ezzel párhuzamosan éli virágkorát – a nem hagyományos értelemben festészeti és megkérdőjelezhetően művészeti, renitens „mű-faj" vagy technika, a *graffiti.*

E kétféle szélső érték, vagyis mind az előbbi - a murális festészet -, mind pedig az utóbbi - nevezzük murális feliratoknak a *graffiti*-t -, a festészet, a festmények, a festett felület és felirat vagy pusztán a festék mint olyan, teret foglaló, a térbe törekedő tendenciáját igazolja.

A klasszikus murális festészet, vagyis a papírról, a tábláról vagy a vászonról – egyházi vagy főúri megrendelésre - a templomba, illetve kastély, vár, palota falára kerülő képnek ily módon nem csak a mérete és az alapja, hanem a helye, tere, szerepe és ezzel együtt a közönsége is változik, egyszersmind nő.

Hasonló módon, a középkori *horror vacui* elvéhez hasonlóan igyekszik egyre nagyobb köz-teret, minél több és nagyobb falfelületet nyerni – a többi elől elfoglalni és kisajátítani - magának egy-egy *graffiti.*

A már említett módon, **Molnár Vera** egyetlen folyamatos fonal-vonallal képes hatalmas falfelületekre geometrikus struktúrákat „rajzolni", s nagy méretű, homogén falfelületű kiállítóterekben is teret hódítani.[605]

Mind Köves Éva, mind Maurer Dóra, következetesen, saját festészetének sajátosságait kamatoztatva és kiterjesztve vetítte egy-egy bizonyos zárt tér falaira. Köves a fekete-fehér, redukált, négyszögletes, konstruktív felületekkel optikai értelemben átváltoztatja, megzavarja, megbontja a Ludwig Múzeum egyszerű, homogén kiállítótér hasábját. Maurer viszont – szinte Köves terével szemben – színes sávokkal felépített festményét vetíti egy parányi, boltívektől,

[605] *Hommage á Dürer,* 20 részből álló installáció, lenfonal, stahlstifte, 4 db 150x950 cm-es falfelületen, 1990, Stiftung für Konkrete Kunst, Reutlingen. Repr. in: Molnar, 1999. 146-153.o.

nyílásoktól szabálytalanul szabdalt térre, s ezáltal csaknem megszűnteti, eltűnteti a tér falait, alapvető szerkezetét, sajátosságait és alárendeli azt a síkfestmény öntörvényű dinamikájának és offenzívájának.

Köves Éva 1993-ban *Falfestmény*[606] címmel (8. kép) töltötte ki a Ludwig Múzeum kiállítóterének teljes falfelületét. A festmény egyszerre falfelületet imitált és egyben módosította a tényleges falfelület arányait, s itt is jelentős szerepet kaptak a fény-árnyék hatások. Hegyi Lóránd Köves festészetével kapcsolatban éppen az architekturalitást (Kassák Lajos és Bortnyik Sándor nyomán a Képarchitektúrát, Uitz Bélával és Péri Lászlóval való rokoníthatóságot és természetesen Moholy-Nagy László berlini, csaknem teljesen absztrakt konstruktivizmusát) és a nyitottságot emeli ki; valamint a konstruktivizmust feltételező stabilitás és a variabilitás kettősségét.[607] Ezeknek a tulajdonságoknak talán a legjobb kifejezője és megnyilvánulása éppen ez a festett tér.

Maurer Dóra művészete talán szinte egy személyben is képviselhetné az utóbbi három évtized magyar festészetének erre a fejezetre vonatkozó sajátos jellemvonásait.

1982-ben alkotta meg talán a kép kiterjesztésének, térbe hatolásának talán az egyik legteljesebb példáját. A buchbergi kastélyban létrehozott *Térfestés* című alkotás esetében „Maurer egy előzetesen síkban megkonstruált konstellációt vetített rá egy meglehetősen zegzugos, szabálytalan térre*, (...) 'tekintet nélkül'* a tér egyedi adottságaira."[608] (10. kép)

„A többrétegű és így bizonyos térhatást keltő, de *(...)* perspektívát nélkülöző kétdimenziós kvázi-képek szükségszerűen vezettek a térfestés gondolatához. *(...)* Elképzeléseit később reális, bejárható térben is megvalósította, az elképzeléstől tehát eljutott a konkrét térművészetig. *(...)* Egyszerű átfedésekből és eltolódásokból Raszterközi kvázi-képek épülnek (1983), amelyek szintén véletlen kiválasztás útján, egy logikai lépéseken alapuló optika egyes mozzanatait pontosítják. A kvázi-képek végül a kvázi-kép terének megalkotásához vezetnek.[609]

(...) Háromdimenziós kvázi-képe a padlótól a mennyezetig öleli fel a teljes teret. *(...)* Az egyes vonalformálások matematikai modulra épülnek. *(...)* A mennyiségi tényező ugyanúgy szerepet kap, mint a perspektíva megtörése és a színek váltakozása, *(...)* s nem sejtett tér-összefüggések tárulnak fel, válnak átélhetővé."[610]

---

[606] repr. in: Éva Köves, XLVII. Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia, Padiglione d'Ungheria, 1997. 12.o.
[607] Hegyi Lóránd: *Appunti ai lavori di Éva Köves,* uo. 12.o.
[608] Beke László: *Tárgyilagos gyengédség*, in: Maurer, 1994. 95.o.
[609] Buchberg am Kamp kastély, 1982
[610] Dieter Ronte: *III. Rögzítések/Változtatások,* in: Maurer, 1994. 52-53.o.

Az 1982-ben megvalósított *Buchberg-projekt* térfestési elképzelése már 1977 óta foglalkoztatta alkotóját. A fő gondolat, hogy „egy egész teret, valamennyi határfelületével együtt kvázi-képpé alakít”-son, s hogy „mechanikus-racionális úton abszurd téri helyzet jöjjön létre. Nem lakóteret alakít” ki, hanem „élményteret, amelynek racionálisan nem magyarázható, esetleg agresszív hatása hatalmába keríti azt, aki belép. *(...)* A buchbergi kastély 12. században épült tornyának *(...)* magas, boltíves helységét dobozként” fogta fel „és arányosan kicsinyített modelljét széthajtva” tette „a *Displacements-sor 70. lépésé*nek ábrájára, majd az ábrából így kivágott kvázi-képet” festette fel „a megfelelő helyekre: padlóra, falra, boltívre.”[611]

Maurer Dórának már a nem kifejezetten és nem kizárólag festett művei is intenzíven foglalkoznak a térbe nyílás, a térbe kilépés és a tér különböző, optikailag is torzított, vetített hatásainak problematikájával, ötleteivel, s magukban hordozzák a valóságos térfestés sajátosságait, kihívását is.

Murális munkákat **Keserü Ilona** is alkotott, nem is keveset, hisz, azon túl, hogy a főiskolán freskó szakot végzett, művészetének jellegzetes, textillel-, vászonnal kevert, reliefszerű festőisége kifejezetten alkalmas belső terek plaszticitása és festőisége szimultán dekorációjának hangsúlyozására.

1989-ben a Kecskeméti Képtárban *Padlókép és festmények* együttesével alakította és formálta át a kiállítóteret.[612]

1994 október 13-án a Tatai Temetőkápolnában akadémiai székfoglalója keretében került átadásra egy nagyméretű falfestménye.[613]

---

[611] Maurer Dóra: *Buchberg-projekt* (katalógus, 1982); *Térfestésterv,* 1977, akvarell, papír, 100x70 cm; *Tér kvázi kép,* toronyszoba, Buchberg-kastély (Alsó Ausztria), 1982, akril falon, cca 52,5 m²; szöveg és repr. uo. 126-129.o.
[612] Repr. in: Keserü, 1999. 26.o./87.kép.
[613] Repr. uo. 29.o. 110-114. kép

4.7. Festett szobor, festő-szobor, festői szobor

(Pauer Gyula, Barabás Márton, Körösényi Tamás, Keserü Ilona)

Egy homogén, plasztikus formát, vagyis egy szobrot megfesteni, lefesteni – véleményem szerint -, némileg hasonlít a (fekete-fehér) fényképezés és a színes fénykép viszonyához. Míg eredetileg egy fényképen a teret a fény hozza létre, a tiszta fény képezi le; úgy a színes fénykép, míg valami újat, többet - a színt – tesz hozzá a képhez, egyszerre lényegi mivoltától, mibenlététől meg is fosztja. Mindennek ellenére, természetesen, nagy találmány a színes fénykép is, és értékes fotóművészeti alkotások készülnek, készülhetnek színesben is. Bár a szobor szoborszerűségét plaszticitása mellett épp anyagszerűsége adja; véletlenül sem szeretném elítélni vagy kárhoztatni a festett szobrot mint olyant. Sőt, a festett szobor semmivel sem helyettesíthető; épp a színessége, színezettsége hordoz egy olyan többletet, ami a sajátja és sajátossága egyszerre – annak ellenére, hogy a festék eltakarja, lefedi a szobor anyagszerűségét, materiális tömegét (ami azért, ennek ellenére ott van). Mindazonáltal, a különböző festékek nyilván különbözőképp hatnak és érvényesülnek különböző anyagú szobrok, plasztikák felületén – vagy nem (de ez legyen az alkotó döntésének eredménye és függvénye).

Felmerül a kérdés: vajon megfordítható-e a kettőből a harmadik dimenzió irányába vezető út, vagyis észrevehető-e egy olyan tendencia, ami a tér irányából a sík irányába vezet; s érdemes-e megírni a jelen tanulmányt „visszafelé”, vagyis a tér felől a sík felé. A kérdésfelvetés azért több mint költői, bár egy ilyen típusú dolgozat megírása értelmetlen, hiszen ha belegondolunk, a festészet a (később: ábrázoló) geometriával karöltve – a perspektíva alkalmazásával - a valós, háromdimenziós tér síkleképezésének igényével született.

A pszeudo kapcsán részletesen tárgyalt, első sorban szobrász **Pauer Gyula** (1-18. kép) a három és a kettő dimenzió; a szobor és a (festett) kép; a tér vagy tárgy és a sík között; sőt, a kettő közös felületén szemlélteti a térbeli tárgy és képének megtévesztő, átvitt értelemben hazug és álságos, pszeudo jellegét; ezzel együtt a térbeli tárgy és képének egyszersmind elválaszthatatlanságát. Pauer életművén belül a pszeudo a szobrászat problematikájától – a fotón, filmen, színházon, akción, happeningen keresztül – a festészetig, a képig vezet.

Barabás Márton és **Körösényi Tamás** képviseli azt a – szempontjaim szerinti - kétféle irányt, ami a szobrászattól vezet a festészet felé.

Barabás Márton (1-9. kép) nehezen besorolható, „festett képszobrait” a nyolcvanas években készíti. „Alapanyagai talált tárgyak, elsősorban hangszer-, illetve hangsúlyosan zongoraalkatrészek (billentyűzet, kalapácsrendszerek) és a rétegelt lemez, amelyből gyakran állatokat (zsiráf) idéző alakzatokat vág ki. Dekoratív, élénk színekkel festett konstrukciói falra szerelt domborművekként, függesztett vagy a padlózatra helyezett állványszobrokként jelennek meg *(...)*. Elvont alakzatok dominanciájára szervezett plasztikái nem hagyományos szobrok, hanem bonyolult térszervező kompozíciók.”[614] – szól a lexikon definíciója sajátos alkotásairól vagy inkább festett alkotmányairól.

Barabásnak a kilencvenes évek első felében született alkotásait bemutató katalógusában Kováts Albert így ír: „Barabás Mártont hosszú évek óta karakteres, festett plasztikáiról ismerjük. E művek fő jellegzetessége, hogy a klasszikus avantgárd objektje, a nonfiguratív szobor és a festészet határterületén állnak *(...)*. A művész nyersanyaga elsősorban a rétegelt falemez, melyből nagy pontossággal vágja ki alakzatait. Megfestés után kapják meg végső formájukat a művek, amelyek akár lapos szobroknak, akár körülvágott képeknek is tekinthetők.

(...) Rejtetten ható konstruktív rend kölcsönöz bizonyos monumentalitást a műveknek. Általában is rendre törekvés sugárzik Barabás munkáiból, mintha korunk, e tragikus ezredvég romló világát, szertehullását próbálná a maga eszközeivel ellensúlyozni, helyreütni. Egy kvázi rend, lokális rend. Rend híján.”[615]

Végül, ha figyelembe vesszük Barabás saját ars poeticáját, amit arra a kérdésre válaszolt, hogy mely műfajban érzi otthon magát, nyilvánvaló, hogy olyan festővel állunk szemben, akit a szobrászat, a plaszticitás foglalkoztat: „Festeni, mintázni egyaránt szeretek. Olyan festészetet művelek, amely a szobrászatról szól.”[616]

Körösényi Tamás (1-7. kép) az évezred utolsó évtizedében szobrászként valósít meg első sorban festői problémákat. Némiképp a „fából vaskarika” módjára, „technikájára” vagy elvére alapozva, papírmasszából, később poliészterből a zöld árnyalataira festett, tárgyiasult foltokat erősít hegesztett vasvázra. (2, 5. kép)

Korábbi munkáin – Pauerhez hasonlóan – az álcázás, a leplezés problematikája foglalkoztatta, mint a természethez közelítő vagy azt utánzó terepmintáknak a fák lombjaitól lopott, önállósuló, tárgyiasuló foltjai. A kilencvenes években *Illeszkedések* címmel egymáshoz és a térhez kapcsolódó plasztikus tárgyegyütteseket alkotott. „Az illeszkedés

---

[614] Wehner Tibor lexikon-címszava B. M.-ról, in: Kortárs Magyar Művészeti Lexikon I., 1999. 164.o.
[615] Kováts Albert, in: Barabás, 1994.
[616] *Meglátni a különbséget narancs és narancs között.* Gyárfás Péter riportja Barabás Mártonnal (részlet, Mozgó Világ 1989. június) In: Barabás, 1990. 56.o.

gondolatában azonban már a tárgyak egymáshoz való viszonya kapott kiemelt jelentőséget, egyszersmind az alakzatok egyre inkább a sík felé kezdtek idomulni, síkszerűvé váltak, de – szerkezetük, kiterjedésük, mozgalmasságuk, festői látványt nyújtó, de tapintásra ingerlő felületük okán – mindig plasztikák maradtak"[617], annak ellenére, hogy a térből – ezúttal – a falon, a képek pozíciójában kerültek kiállításra. (1-2, 4-5. kép)

A különböző adottságú kiállítóterekben elhelyezett „zöld illeszkedések" pedig „olyanok, mint megannyi lyuk, amelyet a térből kivágtak. Mintha nem tartoznának a világhoz. Archaikus alakzatuk semmire sem hasonlít, és a szobrászat hagyományos elvének is ellentmondani látszik. *(...)* Nem 'befelé' mélyülnek, nem egy centripetális erőnek engedelmeskednek, vagyis nem tartanak igényt arra, hogy egyedi, önmagába záruló, klasszikus alkotásokként nézzük őket. Inkább önmagukon túlra mutatnak, miközben amőbaszerűen terjednek ki a térbe, a hiányt is megjelenítve. Sőt, mintha a hiány öltene testet bennük. Annak hiánya, amihez kapcsolódni szeretnének, de amitől egyelőre meg vannak fosztva. Nyitott művek: megnyílnak a világ előtt, mivel súlypontjukat önmagukon kívül hordozzák. *(...)* Mindnyájan egymás felé nyújtózkodnak. Bárhogyan helyezzék is el őket a földön, azonnal minden irányba terjeszkedni próbálnak. Önmagában, egyedül egyik sem befejezett: vágyódnak szobortársaik után. Miközben nézzük őket, azt a virtuális teret látjuk, amelyre utalnak"[618], tekintsük őket akár szobroknak, akár festményeknek, de leginkább találó elnevezéssel: képződményeknek. (4. kép)

Körösényi festett szobrainak csaknem állandó jellemvonása, hogy szinte minden kiállítási formájukban és helyzetükben teret teremtenek maguk körül – alkotójuk folyamatos szándékának megfelelően. „Nem az egyes szobor, hanem a szobrok egymásra hatása, a szobrok közötti összefüggés volt a legfontosabb számomra. *(...)* Mindig az egész tér megkomponálására törekedtem. Az egyedi szoborról a hangsúly a szobrok téri viszonylataira helyeződött, és a néző sétálgatásai nyomán valósult meg az időben. Hiszen kis elmozdulás is óriási változást okoz a látványban. (A 'képben' – a térben). Magam is napokig szoktam sétálgatni kiállításaimon és mindig új és újabb nézőpontokat fedezek fel. (4. kép)

Bár az előzőekben említett törekvésem valószínűleg nem fog megváltozni, nem tudom megakadálypzni, hogy szobraim a kiállítások után szét ne széledjenek, és külön külön

---

[617] Iványi Bianca: Körösényi Tamás: Megvalósulatlan kiállításaimból 1., Raiffeisen Galéria, Bp. 2004 dec. – 2005 jan. kiáll. leporellója.

[618] Földényi F. László: *Zöld illeszkedések. Körösényi Tamás szobrairól,* in: Körösényi Tamás: Szobrok/Skulpturen/Sculptures, Budapest Galéria Kiállítóháza, Budapest Galéria Budapest Kiállítóterem, Budapest Történeti Múzeum, Budapest Történeti Múzeum Fővárosi Képtára, Ernst Múzeum, Kassák Múzeum, Ludwig Múzeum, Magyar Nemzeti Galéria, Műcsarnok Kiállítási Csarnok, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 1994.

kezdjenek élni, de töredék létükben is sejtést kell sugallniuk az egészről. *(...)* Kiállítás közben jöttem rá, hogy mindegyiknek több felállítási helyzete is van. Egy-egy, a tervezettől eltérő felállítási módot felfedezve, sokáig nézegettem, barátkoztam az új látvánnyal. Szinte új szobroknak tekintettem őket.

(...) Szobraim készítése közben és utána is, sokszor eszembe jut *(...)* Rudolf Arnheimnek a kétdimenziós és háromdimenziós malomjáték hasonlata, *(...)* én az állandó változást csodálom a szobrászatban, a forma gazdagságát, a mindennapi új élményeket, a több száz nézőpontot."[619] (4-7. kép)

Mindamellett, hogy szobrászattal kapcsolatban szilárd, stabil halmazállapotot, felületet és megkonstruált szerkezetet szokás feltételezni, Körösényi szobrai puhák, lágyak, könnyűek, gyakran légiesek és elsősorban a színes felület dominál rajtuk. Az átmenetet, kettősséget a síkbeliség, képiség és a térbeliség között szín-folt mivoltukon kívül mi sem bizonyítja jobban, mint eredetük: a növényzetet, domborzatot absztraháló terep-, ill. térháló, s a térkép.(1-2. kép) „Az első, még falemezből kivágott *Tájhangok* (1984) egzakt kontúrjaikkal, fénylő, sík felületeikkel, még ebben a felfogásban születtek", s Andrási Gábor egyenesen „a 'kockológiát' idéző kvázi-geometrikus tér rajzok"-at lát a változást jelentő, Szabadkézi rajz[620] című kiállításon szereplő művekben, „melyek áttetsző, virtuális tömegeket határoztak meg és jelöltek ki a kiállítóteremben."[621]

A *Tájhangok* „klorofill-zöld térplasztikái *(...)* kezdetben 'természet után' /pontosabban egy inspiratív fénykép nyomán/ készültek. A zöld lombok és a közöttük átvilágító napfény létrehozta pozitív és negatív formák; a levélakzatok és az ellenfény mozgékony, változó viszonylatainak szoborban-rögzítése volt eljárásának lényege."[622] Ez, az impresszionisták plein-air festményeit idéző eljárás Konkoly Gyula erőteljes faktúrájú, lomb-képeit, festői technikával és hatással, mégis a harmadik dimenzióba törekvő installációit idézi, csak a másik irányból, vagyis a festészettől a plasztika felé. (4-5. kép)

Körösényi organikus, hullámzó szélű síkképződményei Andrási észrevételével élve, „téri 'hajtogatás'" és „forgatás" útján alakultak szobrokká – bár a sík-technikák alapanyágából, papírmaséból készültek. „Utóbb a *'lombok közt talált'* formák önálló életre keltek és elszakadtak a látványtól. Egy független, ha úgy tetszik '*absztrakt*' formanyelv keletkezett, egyfajta '*térbeszéd*', amelynek többé már nem kizárólag karélyos elemeiből, mint a beszélt nyelv szavaiból a mondatok, értelmes téri összefüggések, '*térmondatok*' születnek. /

[619] Körösényi Tamás: *Lábjegyzet saját szobraimhoz,* uo.
[620] Stúdió Galéria, 1988
[621] Andrási Gábor: *Birnam erdeje a Sashegyre megy*, in: Körösényi Tamás: Tájhangok – Kis sorozat, MTA Zenetudományi Intézet Zenetörténeti Múzeuma, 1995.
[622] Andrási, uo.

A jelszerűségre utalnak a *Természetvédelmi Terület*–széria kezdetben sík, később tenyérszerűen behajlított , apró korongocskákból álló együttesei./”[623] (2. kép)

Kovalovszky Márta is térbe helyezett, „lebegő, sodródó, térben elforduló és gyengéden kettéhasadó” síkokhoz, felületekhez hasonlítja Körösényi plasztikáit, amik „szinte önmagukat korlátozva lélegeznek sík és tér között, megannyi térrétegen át hullámzó mozgásukat valami rejtett mérték irányítja és fogja vissza.”[624]

A *Lehetőségeim 2.* (1996) és a *Találkozások MS/3* (1998)[625] a sík térbe helyezésével egyidejűleg variáció a vonalak, az ívek térbe rajzolására. (3. kép) Mindent összegezve, Körösényi plasztikái és installációi festmények a szó szoros értelmében, mivel festettek; alakzatuknál, papír-technikájuknál fogva pedig vissza-visszautalnak sík mivoltukra, némi költői túlzással, néhai eredetükre. A síkot, síkokat formázó, szabdaló, göngyölő, hasító és üres tereket bekebelező, alakító szobrok egy újabb sajátossága, hogy bármilyen pozícióban; falra, földre, rúdra, posztamensre, felfüggesztve egyaránt kiállíthatók, így minden egyes közzététel alkalmával újabb és újabb nézetekkel gazdagodnak. „A három dimenzióban történő akadálytalan kiterjedés elsősorban a távlati hatásoknak, a rövidüléseknek köszönhetően szabadabbá, gazdagabbá, soknézetűbbé teszi az installációt, míg a falon való elhelyezés kötöttsége (mivel egy viszonyítási sík, a falé adott), noha bizonyos nézeteket elrejt vagy kizár, felfedi a darabok közötti ’matematikai’ összefüggéseket, és analizálhatóbbá teszi a látott formákat.”[626]

A *Frankfurti variációk*-kal kapcsolatban Fórián Szabó Noémi hullámzást vél felfedezni, ami „a fal síkjához képest a darabok vertikálisan vagy átlósan elfordított forgástengelye, valamint a vetett árnyékok ritmusá”-ból és „a mértéket adó vízszintesből való kimozdulás, eltérés változatosságá”-ból adódik.[627] (6-7. kép)

Körösényi Tamás festett plasztikáinak festőiségét, pontosabban *festmény* jellegét mi sem bizonyítja jobban, mint a Műcsarnokban *A szín önálló élete* címmel 2002-ben rendezett nemzetközi monokróm festészeti kiállításra történő kiválasztásuk.[628]

2005-ben a Műcsarnokban *Szellemeim* címmel állította ki legújabb, ezúttal műanyagból készített szobrait, amelyeket kék, zöld, sárga vagy piros színűre festett. Nem csupán igen gazdag és differenciált plaszticitásúak, hanem a felületükre vitt festék erős koloritja és

---

[623] uo.
[624] Kovalovszky Márta: *A függöny széthasadt,* in: Körösényi Tamás: Frankfurti variációk / Frankfurt Variations, Bp. 2002. 7.o.
[625] Repr. (adatok nélkül) uo. 11.o.
[626] Fórián Szabó Noémi: *Körösényi Tamás – Frankfurti variációk, 2000,* uo. 18.o.
[627] uo. 19.o.
[628] *Választás*, 2002., repr. uo. 18.o.

faktúrája, kiegészülve a fény-árnyék hatásokkal, festészeti szempontból is kimagasló intenzitást kölcsönöz a kerekeken tologatható plasztikáknak vagy szoborképeknek. A festett szobrok térbelisége ily módon a mozgással is kiegészül, nem beszélve arról, hogy alkotójuk nagy álma művei számára egy hordozható, mobil kiállítás létrehozása.

Keserü Ilona (1-10. kép) azt megelőzően, hogy olaj-vászon festményein a vásznat egyre plasztikusabban hullámzó formákká domborítja vagy gyűri, 1972-ben, Villányban márványtörmelékből és habarcsból a szabadban is megformálta a sírkövek inspirálta kedves hullámformáit[629], 1974-ben pedig egy (általa?) esztergált faoszlopot festett szívárványszínűre. A vízszintes tagoltságú esztergált formákat így egy függőleges irányú - a szivárványszíneknek megfelelő – hullámzó mozgás, effektus egészítette ki.[630]

Végül, érdekességként említhető a *Magyar festők szobrai* címmel 2001-ben a Magyar Képzőművészeti Egyetemen megrendezett kiállítás és a hozzá kapcsolódó kiadvány (katalógus).[631] A katalógus bevezető tanulmányában Nagy Ildikó a 19 században találta meg a festő-szobrok eredetét, gyökerét, mégpedig a festők által, képeikhez készített modell-szobrokban, „hasonlóan azokhoz a bábukhoz ('manökenek'), amelyeket mozgatható testrészeikkel különféle pózokba állíthattak be. *(...)* Számos művészettörténész mutatta ki, hogy a modern szobrászat kezdetén milyen mértékben állnak a festők szobrai. A festők a szabad formálás, a kötetlen anyag- és színhasználat révén olyan friss szellemet hoztak, amely megerősítette az újító tendenciákat, és merőben új válaszokat adott arra a kérdésre, hogy mi minden lehet a szobrászat anyaga és tárgya."[632]

A magyar festők szobrait a kiállítás Mattis Teutsch Jánossal kezdve, Martyn Ferenccel, Vaszary Jánossal, Derkovits Gyulával, Hincz Gyulával folytatva, s alapjában véve a magyar konstruktivizmus korai szakaszától kezdve napjainkig mutat be néhány festőtől egy-egy „talált" szobrot, de Nagy Ildikó egyben feltételezi, hogy „egy módszeres kutatás valószínűleg kiderítené, hogy szinte minden festő készített legalább egy-két szobrot."[633]

A 60-as évektől számítja Nagy Ildikó az új művészgenerációval bekövetkező paradignmaváltást: „Átalakult a magyar művészet alapvetően szenzuális jellege, és a kortárs irányzatok térhódításával más jelentést kaptak a művészet hagyományos műfajai is. Az új tárgyias vagy új geometrikus irányzatok nem a műfaji kereteken belül definiálták az

---

[629] *Tapasztott formák,* 1972, Szabóky Zsolt fotója, márványtörmelék, habarcs, 1000x685x53 cm (Kj 24.) Repr. in: *A magyar szobrászat modern hagyománya 5.* (szerk. Körösényi Tamás) Magyar festők szobrai (bev. Nagy Ildikó), Magyar Képzőművészeti Egyetem, Barcsay Terem, Bp. 2001. 37.o.
[630] *Színoszlop,* 1974, olaj, fa, 188x38x38. Repr. in: Keserü, 2002. kat. no. 193., 234. o.
[631] Magyar festők szobrai, 2001.
[632] uo. 7.o.
[633] uo. 9-10.o.

alkotásokat. Ez együtt járt egyrészt a tárgy és a műtárgy teljesen új viszonyával, másrészt a térbeliség, a téri gondolkodás rendkívüli előretörésével."[634] Nagy Ildikó a pop artnak tulajdonítja például Lakner László, Konkoly Gyula és Méhes Lóránd tárgyiasuló művészetét; a hiperrealizmusnak a grafikus végzettségű Kéri Ádám és Kocsis Imre objektjeit és plasztikus alkotásait, míg minden művészben és műtárgyban közös vonásként állapítja meg, hogy „szabadon járnak át a sík és a térbeli alakzatok között, és lényegtelenné válik, hogy egy mű festmény, szobor vagy objekt-e. A minden művészt megérintő konceptuális kísérletekre pedig ez még fokozottabban igaz (**Bak Imre**). És bár a posztmodernizmusban a festmény és bizonyos mértékben a hagyományos műfajok általában visszanyerték klasszikus pozícióikat, az átjárás közöttük természetessé vált (**Nádler**). Az új geometrikus irányzatok ab ovo magukban hordozták a térproblémák kimunkálását, síkon és térben ugyanazok a tartalmak jelentkeztek (**Fajó**). **Paizs László** a plexihasábokba foglalt tárgyak után egy gyors stílus- és műfajváltással kezdte el a minimal arttal rokon poliészter plasztikáit. Ez egyben azt is jelentette, hogy az esetleges hatásokat felszámolva szigorú és puritán formarend hozta meg új műveit."[635] Végül, az egyéni utakat járók közé sorolja **Deim Pál**t, akinek „plasztikus képei szükségszerűen folytatódtak a plasztikákban", **Molnár Sándor**t, akinek **„**drasztikus anyaghasználata és egyéni mitológiája szerencsésen egyesült a Tumó-sorozat barbár erejű plasztikus alakzataiban" és **Keserü Ilonát,** aki bár vérbeli festő és mindenek felett a szín érdekli, mégis, „tárgyak, tükrök, képek, színpadok és színterek, textil-alakzatok és egy plasztikusan kiképzett tájrészlet reprezentálja ezt a műfajokat átívelő alkotóerőt."[636]

Az ezredfordulón, napjainkban ugyanúgy elmondható, hogy ennek fordítottja is igaz, vagyis a szobrászoknak a festészet műfajának felhasználására és alkalmazására irányuló törekvése, valamint az egyre interferálódó, kölcsönös igény a két műfaj közti átjárhatóságra nem csupán erősödik, hanem egyre színesebbé, gazdagabbá és ezzel együtt egyre kevésbé körvonalazhatóvá válik. Igaz ez magukra a művészekre is, akik ma már nehezen és egyre ritkábban mondhatók „pusztán" festőnek vagy szobrásznak, hanem – nem csak az egyszerűség, hanem egyben a differenciáltság és behatárolhatatlanság kedvéért is – képzőművésznek.

[634] uo. 10.o.
[635] uo. 10-11.o.
[636] uo. 10-11.o.

5. BEFEJEZÉS

Keret és doboz. A végtelen tér. Kiállítás mint (tér-)alkotás

(Pauer Gyula**,** Barabás Márton, Köves Éva, Maurer Dóra, Gál András, Erdélyi Gábor, Donáth Péter, Szikora Tamás, Megyik János, Schmal Károly, Gáyor Tibor, Tolnay Imre, Ficzek Ferenc, Haász István, Wolsky András, Rákóczy Gizella, Nemes Nikolett, Bak Imre, Várady Róbert, Hencze Tamás, Kapitány András, Mengyán András, Herczeg Nándor, Iski Kocsis Tibor)

Áttekintve a jelen disszertáció főbb fejezeteit, többé-kevésbé világosan nyomon követhető a festészeten belül egy, a hagyományos perspektíva négyszögű kerettel ablakszerűen határolt síkjától a valós, háromdimenziós, dobozszerű térbe történő kilépés irányába mutató tendencia – beleértve az installáció és a térfestés műfajait is. Ezzel együtt a képkeret hagyományos értelemben vett szerepe, formája és egyáltalán léte is csaknem teljes mértékben átértékelődik vagy megkérdőjeleződik.

„A festészet egyensúlya foltokban jelenik meg, és vonalak futásában. Legyenek akár holt dolgok jelei a foltok, akár a rohanó élet betűi: a keretnél meg kell állniok. Mert ha a keretből kimutatnak, ha a keretet önkénynek érezzük, és brutálisnak az elmetszést, akkor megszűnik az egyensúly és a zártság; valami tátongás marad a helyén, valami kínzó, örökké sértő. Bizony, a keret nem önkény, szükségszerűség az. Születése és halála a képnek: semmi sincsen rajta kívül. Ezért, ami benne történik, kell, hogy zártan történjék, hogy elkészüljön a határig, egésszé legyen."[637]

A doboz a művészettörténetben (és a színháztörténetben is) szimbolikus, gyakorlati és geometrikus értelemben egyaránt szerkezeti alapfogalomnak tekinthető. A tér, a ház prototípusa és jelképe; a fényképezés, vagyis az optikai képalkotás, a perspektíva alapja (camera obscura, sötétkamra); valamint a vonalakkal körülírt kétdimenziós (négyszögű) elemekből, síkokból a geometrikus koordinátarendszerben legegyszerűbben fölépíthető tér alapegysége. A doboz fogalma abban tér el - értelmezésünk alapján - a hasáb vagy a kocka geometriai fogalmaitól, hogy a kint és a bent fogalmait egyesíti; kinyitható; belül üreges; kívülről és belülről is bejárható; téralkotó, konstruktív, háromdimenziós tárgy (objekt) és űr, üreg is egyben; a sík és a tér kapcsolatának kifejezője. Napjaink művészete, mint látható azonban, még a modern kiállítótér („white cube") fehér kubusának keretein is túl szándékozik

[637] Popper Leó: Goya-kiállítás Bécsben, in: Esszék és kritikák, Magvető, Bp. 1983, 35-36.o. Idézi Hajdu, in: Hencze, 2004. 120.o.

lépni. (A doboz Fluxusban, pop artban, arte poverában játszott szerepéfel most nem foglalkozunk.)

A doboz női szimbólum; valamiféle titok tartalmazója; az öntudatlanság, a tudatalatti; a női test jelképe; "magába zárja és a világtól elhatárolja mindazt, ami értékes", védelmez, de egyben bezárja, elfojtja, elnyomja a tartalmát. Pandora doboza például szimbóluma annak, amit veszélyes kinyitni.

A keret a klasszikus, figurális-perspektivikus kép virtuális, valamint a kép valóságos terét különítette el egymástól. A kétféle tér közti viszony hasonlítható a fénykép és létrejöttének helyszíne, laboratóriuma, a camera obscura közti kapcsolathoz.

Mindemellett megfigyelhető, hogy a kubizmustól kezdve a képi ábrázolás vagyis a tartalom és az ideológiai mondanivaló szerepét és jelentőségét a XX. században fokozatosan átveszi a kép, ill. a műalkotás szerkezete, a konstrukció fő-szerepe, s az ezzel együtt párhuzamosan megnyilvánuló térbe helyezettség, a térbe történő kilépés mértékétől függő maradandó érték.

Pauer Gyula pszeudo-kockája (17-18. kép), ha nem is a keret, de a sík és a tér határának; a felszín és a tartalom; a látvány és a valóság; szobor és kép; tárgy és látvány; a tér és a tér képe közti illuzórikus viszony immár szimbólumaként tartható számon a magyar képzőművészetben. A keret fogalma a pszeudó-eljárás technikája során inkább a *lepel*-lel vagy *takaró*-val helyettesíthető, s az értelmezés a felület, a plaszticitás, domborzat fogalmaira, azok kapcsolatára tehető át.

Barabás Márton „alkotásai nagy többségében eltekint a konvencionális táblakép megszokott kereteitől, a vagy különböző sajátos formájú és funkciójú tárgyak lapjaira (pl. zongorafedél stb.) fest, vagy felelevenít a régi (pl. barokk stb.) épületek falfestészetének különös, szabályos, de nem geometrikus képkivágásait. E gesztusa akár koncepzuálisan is értelmezhető: Barabás azt a festészeti fejlődést kívánja a maga eszközeivel visszavonni, vagy legalábbis ignorálni, mely a festményeket elszakította eredeti helyükről, az épületek faláról, kiszakította a művészileg formált környezet teréből, s a képet bárhová felakasztható egyszerű táblává tette."[638] (2-9. kép)

Köves Éva a kilencvenes évek első felében kezdi meg kísérleteit a keret, a sík és a tér kapcsolatának, összefüggéseinek vizsgálatával, *Terek és formák* címmel.[639] (1-3. kép) A fotó, üveg és olaj felhasználásával készült kis méretű festmények keretestül be vannak festve, s talán pont kis méretüknek köszönhető, hogy a keret fokozottan vastag (mély) benyomást kelt,

---

[638] Margócsy István: *Avantgárd és akadémizmus* (1989), in: Barabás, 1990, 68-69.o.
[639] Köves Éva, kat. magánkiadás, h.n. (Bp.), é.n. (1993)

s mivel a – tereket, sarkokat, fekete-fehér árnyakat ábrázoló - festett felület részévé válik, az összhatás kisebb-nagyobb dobozok tereibe nyújt betekintést vagy épp ellenkezőleg, keresztül-, át- és kitekintést egyaránt.

Annak ellenére, hogy – fehér alapon fehérrel-szürkével – dobozszerű teret fest egy-egy négyzetes formátumú vászonra, a képkeret teljes elhagyásával az előbbi sorozattal szemben sokkal nagyobb térhatást ér el; a festett dobozterek szinte végtelen mélynek tetszenek; eltűntetik maguk előtt-alatt és mögött a fehér vásznat, amire a gyakorlatban festve vannak; s a néző szeme előtt, függetlenül, a térbe hatolva, lebegni látszanak.[640] (9-10. kép)

Köves Éva keret nélküli, falra helyezett, több festett képből álló installációi esetében a felhasznált falfelület(ek) kerül(nek) a háttér, az alap, a kompozíció síkjának illetve keretének a pozíciójába.[641]

Az 1993-ban a Ludwig Múzeumban készített festett installáció (térfestés)[642] (8. kép) esetében pedig már egyenesen felcserélődik a sík és a tér viszonya, szerepe. A kiállítóterem egy, a valóságos térben elhelyezett, valóságos, ember-léptékű doboz-tér, melynek falsíkjaira Köves Éva feketével, fehérrel és szürkével olyan, ferde síkokat festett, amelyek virtuális értelemben megváltoztatják, megzavarják, dekonstruálják a doboz-tér terét, s optikai illúziót keltve zavarba hozzák a kiállítótérbe lépő szemlélőt is. Ebben a szituációban a festett síkok keretét maga a kiállítóterem - mint doboz – képezi.

Maurer Dóra Kövessel szemben nem egy nagy méretű dobozhoz hasonló kiállítótermet dekonstruál festett síkokkal, hanem éppen ellenkezőleg, egy pici, boltíves, szabálytalan toronyszoba falaira festi egy doboz síkjait, ily módon, virtuális értelemben dobozzá konstruálva a „dekonstruktív", szabálytalan teret: „A buchbergi kastély (…) boltíves helységét dobozként fogtam fel és arányosan kicsinyített modelljét széthajtva (…) az ábrából (…) kivágott kvázi-képet festettem fel a megfelelő helyekre: padlóra, falra, boltívre."[643] (10. kép)

Maurer szeriális munkái közül a „*4-ből 5-típusúak*" Károlyi Zsigmonddal rokon módon játszanak a keret és a kép, a rész-egész, alapsík/háttér és festett motívum, valamint a határ fogalmaival és értelmezésével és felcserélhetőségével, kapcsolataival: „A fehér alapon festett színes sávok az egyes vásznak keretét követik, azonban a keret jobboldali függőlegese 'eltolódott' a következő vászonra. Természetszerűleg más és más olvasatot kapunk, ha a

---

[640] *Cím nélkül,* é.n., olaj, vászon, 100x100 és 120x120 cm, uo.
[641] *Terek és formák,*é.n., fotó, üveg és olaj, repr. uo; *Lánchíd,* installáció, 1997, Gallery by Night, Stúdió Galéria, Bp. (Heidi Speckerrel), repr. in: Köves, 1997, 16.o.; *Tervek,* 1999. In: Köves Éva: Képek / Pictures 1997-99, Szt. István Király Múzeum, h.n. (Szfehérvár) é.n. (1999)
[642] In: Köves, é.n. (1993)
[643] Maurer Dóra: *Buchberg-projekt,* in: Maurer, 1994. 126.o.

sorozat egyes tagjait egymás után nézzük, avagy a sorozatot összetolva, egyetlen egészként szemléljük."[644] „Ha növeljük a réseket, a négyzetek vízszintes irányban torzulnak, virtuálisan akár a végtelenig tágíthatók."[645]

Sajátos módon válnak színtartó dobozokká **Donáth Péter**[646] és **Maurer Dóra**[647] bizonyos festmény-objektjeinek vagy installációnak egy-egy csoportja, melyeknek készülési (Donáth esetében) és kiállítási (Maurer esetében) pozíciója a fekvő helyzet, s az ebből adódó fölülnézet. (3-7. kép)

Gál András (1-5. kép) monokróm, keretezetlen vásznai széles vakrámákat takarnak be, mintegy becsomagolva azokat, s szürke csomagolású, hol széltében, hol hosszában elnyúló dobozokká válnak, installációkká, amelyeknek átellenben fekvő sarkai némely esetben le vannak csapva. Az így keletkezett, formázott vászon-dobozok a kiállítóterem falára helyezve nem képeknek, hanem vaskos kereteiket magukba csomagoló tárgyaknak, dobozoknak hatnak. Nem a keret emeli ki őket a fal síkjából, s teszi őket képpé; hanem fordítva, a bekebelezett, becsomagolt vastag keret betakarása által válnak a monokróm, sík vásznak térré.

Egy másik, fiatal monokróm festő, **Erdélyi Gábor** (1-5. kép) játéka a kerettel, a vászonnal és a vakrámával tovább fokozza a határ és a végtelen sík; a kint és bent; elöl és hátul; tartalom és foglalat; elrejtés és takarás; tárgy és kép; sík és tér, stb. fogalmainak, szerepeinek ellentétét és felcserélhetőségét.

Szikora Tamás doboz-művei (1-21. kép) egyszerre keretei, közegei és tartalmai alkotásainak, teret tartalmaznak, bezárnak, befoglalnak; térbe helyezkednek, térhez alakalmazkodnak és teret alkotnak. Mivel művei rég maguk mögött hagyták a – sík értelemben vett, a síkot, a falra helyezett pozíciót hangsúlyozó, de attól elváló, elkülönülő - puszta kép vagy festmény fogalmát, legszabadabb, legmagátólértetődőbb állapotukban már megszabadultak a hagyományos keret béklyóitól. Szikora műveiről elmondható ugyanakkor, hogy szorosan kötődnek a síkhoz, a mögöttes falhoz vagy a hagyományos táblakép műfajának első (szó-)tagjához, a tábla síkjához, alapjához, hiszen maga a doboz is síkokból áll. A doboz síkokkal körbezárt tér és térbe helyezett kocka vagy hasáb; egyszersmind keret és határ, s annak mindkét, ill. minden részén; előtt és mögött; kint és bent teret határoló, tartalmazó, megnyitó és bezáró sajátosság hordozója.

---

[644] *5 a 4-ből,* 1975 című munkáról: Beke László: *Tárgyilagos gyengédség*, uo. 94.o., repr.: 115.o.
[645] Maurer Dóra: *A „4-ből 5" típusú munkákról,* uo. 116.o.
[646] *C.n. I. (A Sárga-sorozatból),* 1971, fadoboz, farost, vegyes technika (ho mok, ragasztó, gitt, valkid, 34x32x6 cm, Donáth Anna tulajdona. Repr. in: Donáth, 1998. 122.o.
[647] *Ifjúság kútja, színmedence,* 1997, fa, akril, 132,2x66,6x3 cm. Repr. in: Maurer, 1994. 59.o.

„Bár Szikora minden munkájában a struktúrát hangsúlyozza, ez azonban nem zárja ki, hogy újra és újra felmerüljön a kérdés: mi van a dobozban?”[648] A kritikusok számára kézenfekvő „Pandora szelencéje” asszociáció mellett Szikora műveinek felületkezelése, archaizáló kivitelezése „a múlt és a jelen titkait rejtő, titkos fiókként jelenik meg. *(...)* A doboz őrzi a véletlenszerűséget, a gyűjtés gesztusát, a kuriózum kedvelését. *(...)* A motívumban benne rejlik a ház szimbolika és a kultikus tárgyak tárolására szolgáló dobozok, az apácamunkák és a kinyitható és becsukható oltárszekrények emléke is. Műveinek perspektíva-játéka felidézi a camera obscurát és a perspektivikus ábrázolást segítő ’kukucskáló dobozokat’.”[649]

Szikora számára a doboz nem pusztán motívum, nem is keretező-, hanem egyértelműen térformáló, térteremtő elem. Ahogyan egy hagyományosan keretezett kép a térnek egy szelete vagy vetítési síkja, vetülete; úgy Szikora doboz-képei tehát több mint képek, több-képek, sőt, egyszerre több síkkal, több térrel rendelkező, ambivalens terek, képterek, tér-képek. Ezt a többterűséget, mondhatnánk, több dimenziót, de inkább többféle leképezési rendszert fokozza és okozza a perspektíva, az axonometria és a gyakran több irányból egyszerre érkező vetett árnyék – egy művön belül.

Amint egy keretes szerkezet, egy hagyományos kép elhatárolja a valós teret annak vetületétől, képi síkjától oly módon, hogy keretei között egyfajta leképezési rendszerrel egyfajta teret - ill. annak metszetét, vetületét vagy egy nézőpontból szerkesztett virtuális, perspektivikus képét – foglalja magában, úgy Szikora a doboz térbeli adottságait és egyszerre több leképezési rendszert, több nézőpontot, sőt, több irányú árnyékot alkalmazva létesít és nyit, azaz a valós térbe, azzal összefüggésben és kapcsolatban applikál és nyit meg, tesz láthatóvá többértelmű, többrendszerű, többdimenziójú, többnézőpontú tereket.

Kezdetben a képkeret alakját trapézzá alakítva keltett olyan hatást, mintha a kép síkját nem szemből látnánk, hanem oldalról és távolabbról, egy más perspektívából, ugyanakkor a képen látható doboz vagy axonometrikusan, vagy más perspektívában látható.[650] „A legutolsó munkák a falból kiemelkedő téri objektek, s az árnyékok megfestésével azt a hatást érem el, mintha a kockának több tere lenne.”[651] (15-16. kép)

---

[648] Gellér, 2001. 29.o.
[649] Gellér, utalva Várkonyi György tanulmányára (*Egy talált metafora történetének fejezetei. Szikora Tamás tárlata a pécsi Művészetek Házában,* 1994. december, In: Árgus, 1995/1, 104-107.o.) In: uo. 29-30.o.
[650] *Kilenc kis kép I.* 1992 vegyes technika, fatábla, befoglaló forma: 140x140 cm, Dovin Galéria, Bp. Repr. in: Gellér, op. cit.
[651] Sinkovits, 2001, 14-17.o. („legutolsóként” említett kiállítása a Ludwig Múzeumban került megrendezésre 2001. IX. 25. – X. 28.-ig)

„A tárgyak mélységi perspektívája a frontális és felülnézeti látás vegyítéséből születik. *(...)*. Nincs klasszikus értelemben vett háttér *(...)*."[652]

A térbe nyíló hatást, a térbe történő kilépést fokozza pl. „a fiók egy részletének az alap határain kívül való helyezése. Ezen belül hol élével felénk fordítva rövidülésben, hol előlapját síkban, frontálisan, oldalát pedig rövidülésben látjuk. *(...)* (*Egy doboz Rembrandtnak*, 1991-92)."[653] Ezen a munkán a doboz felső, nyitott részén fény hatol be, tehát a doboz feltehetően – részben abszurd módon - fényt rejt magában. „Az új, sajátosan kevert perspektíva rendszer szerint felépített képstruktúra egy rendkívül gazdag variációs skála kezdőpontjául szolgál, amelynek során a testek körvonalai 'önállósodnak', egyik téri rendszerből a másikba váltanak át a képegész dinamikusan formált rendje szerint."[654]

Ahogyan a keret, úgy a határok feloldása vagy eltűntetése szintén a tárgy, a kép térbe törekvésének egyik kifejeződése. Ennek egyik eszköze Szikoránál az árnyék. A valós és a festett árnyékkal történő játék a *Fehér objekt* (1993) című alkotásán is előtérbe kerül. „Az egymás alatt elhelyezett két egyforma doboz saját árnyéka mellé egy leheletfinoman érzékeltetett festett árnyék is került. *(...)* Csak közel lépve tudjuk megállapítani, vajon plasztikus reliefet, kivágott felületet vagy festett formát látunk."[655] (11., 14. kép)

Szikora 1999-től alkalmazza új kompozíciós elemként a kivágást „nagyméretű, kartonra festett, a festett tárgy és árnyéka körbevágásával létrehozott, a shaped canvas módszerét" követve. „A kompozíciókon csak a kvázidoboz és árnyéka marad – tér, háttér nélkül. A doboz is csonkul, hátsó fala gyakran hiányzik, a kompozíció felső szögei élükkel felfelé álló háromszögeket írnak le. Árnyékuktól általában csak egy árnyalat választja el őket."[656] Ugyanebben az évben jelenik meg egy új, szintén kivágáson alapuló forma is. „Lombfűrésszel szabályos formákat, gyakran négyzetet vág ki a fa alapból. *(...)* A központ kivágásával, a motívum a valóságos térbe olvad, kapcsolata a festett alappal, a virtuális térrel ellentétbe fordul. A kép hátterének vagy központi részének kivágásával, megszüntetésével, a valóság terének az ábrázolt tér középpontjába való behozatalával a vizuális és a valóságos tér kapcsolatára, mű és világ kapcsolatára kérdez rá. A valóság behatol a mű középpontjába, de paradox módon, festett, virtuális térként hat. A néző aktív szerepe megnő, mozgása során a fal síkjából kiemelkedő szélek által vetett valódi árnyék keskeny vonala állandóan változik; s a szem alig tudja megkülönböztetni a festett, csaliárnyéktól."[657] (*Zöld doboz objekt,* 1999)

---

[652] Gellér, 2001. 40-41.o.
[653] uo., 42.o.
[654] Gellér, 2001. 42.o.
[655] uo., 47-48.o.
[656] uo., 57.o.
[657] uo., 58-59.o.

Megyik János (1-5. kép) legújabb művei a pozitív és a negatív; a fekete és fehér; az anyag és hiánya; a tér és hiánya; a sík és annak hiánya; a kép és hiánya; a keret és hiányának együttesére épülnek. (5. kép) Annak ellenére, hogy Megyik fémlemezekből vág ki megszerkesztett felületeket, vagy építészeti dimenziókba merészkedik, mindig hangsúlyosan a festmény szerepéről szólnak ezek az alkotások.

Schmal Károly (1-7. kép) Szilvitzky Margittal rokon technikával, a festett és hajtogatott papírral teszi dinamikussá a síkot, sőt gyakran a hajtogatások vonalainak rajzolata mentén virtuális tereket, dobozokat, vagy azok kihajtogatására adva esélyt, a harmadik dimenzióba nyíló utat is teremt.[658] (1-5. kép) Természetesen a grafikai technika, s főként a papír szemmel – a széleken is – látható hajtogatottsága hangsúlyosan utal a kerettől való megszabadulásra, szabadságra, még ha az alkotó erre netán nem is gondolt.

Ezzel szemben, s ezzel párhuzamosan azonban a keretezettség, a lezárt tér a képsík keretéről áttevődött a központi motívumra, a kép tárgyára; a hajtogatások mentén keletkezett és – a nyitott papír egymásra hajtásával – csukásával – bezárult tér, doboz éleire.

Két legfrissebb munkája falra festett, applikált és fénnyel megvilágított-beárnyékolt képi installáció (kép-installáció). Mégsem helyes a kép fogalma, hisz a műnek egyáltalán nincs sem kerete, sem szegélye, széle, valójában a fénypászma és az árnyék rajzolja ki a kompozíció központi szerkezetét a kiállító tér falán. (6-7. kép)

A négyzetes alapformájú síknak a hajtogatásával **Gáyor Tibor** (1-9. kép) a térbe nyitja meg a négyzetet, vagy épp fordítva, a négyzet számára megnyitja a teret, s egyben a kocka kibontakozására, érzékeltetésére nyújt térbeli lehetőséget. (1, 5. kép) A keret és doboz; a sík és tér; a kép és az installáció kapcsolatára is talán legjobb például szolgál a *Fal-padló hajtások.*[659] A szériának tekinthető öt szituáció alaphelyzete, pontosabban alapelemei egy-két darabból álló négyzetes kompozíció. A keretnek tekinthető nagy négyzet és a benne foglalt kis négyzet hol egyike, hol másika az öt szituációban egy-egy lépésben, variációban lehajlik a falról a padló síkjára. A négyzetes keretből (ami egyben motívuma is az alaphelyzetű képnek) kihajló és onnan elváló kis négyzet fehér helye (vagyis a fal) helyettesíti a keretei közül kikerülő fő motívumot. A fordított helyzetben, mikor is a négyzetes keret kerül a padlóra, a falon maradt kis négyzet és a keret hiánya a padlóra került kerettel egy hangsúlyos, térbeli doboz részleges, de térbeli illúzióját kelti.

Gáyor hajtogatásainak legtöbbjéről elmondható, hogy a sík négyzetekről kívülről lehámozott keret a visszahajtás során – ismét mint motívum – bekerül, visszakerül a

---

[658] *Róma I-II.,* 1996, technika, méret nélkül, repr. in: LAVERNA, 1997
[659] *Fal-padló hajtások,* modell, 1972. Repr. in: Maurer - Gáyor, é.n. (2002?), 91.o.

négyzetes síkra és ismét motívummá, mintázattá válik – habár valójában sosem volt igazán keret. A hajtogatások – annak ellenére, hogy síkokból építkeznek – mindegyike ugyanakkor a kubusos tér illúzióját kelti, s mindezt a merőlegesen kihajtott – sötét, világos és vászonszínű - sík optikai ellentétre épülő térhatása idézi elő.

A síkbeli szalag hajtogatásával Gáyor egyértelműen kubust alakít egy valós tér sarkában *Téri szalaghajtás* címmel.[660]

Tolnay Imre (1-3. kép) térrel kapcsolatos, gyakran a hajtogatás látszatát keltő, szabálytalan, sokszög alakú fali-objektjei vagy installációi természetesen nélkülözik a keretet.

Munkáinak ötletes címeket (*Szándék-, Gesztus-, Gondolat-, Emlék- és Esély-tartó*) ad. Ez a furcsa, hol cinikus, hol humoros címválasztás különös tér-tartókba enged betekintést nyerni. Ezek a terek talán a már említett, közelnézeti testrészek továbbviteléből fakadtak.

Szándékoltan bizonytalan perspektívájú terek nyílnak meg különös "dobozkáiból", tégelyeiből, "konténereiből". Pszeudo-terei egyszerre spirituális tartalmú tárolók, másfelől (*Az utolsó rend I-III; Malom I-IV*) egyfajta mozgás vagy időbeliség (negyedik dimenzió) koncentrátumai, nem csupán egy-egy képen belül nézve, hanem mint sorozat részeit tekintve is. Ezeknek a sorozatoknak darabjai általában - hol páronként vagy hármasával (diptichon és triptichon módjára vagy nyílászárókként), hol mint 12 darabos sorozatok (*Katakomba I-XII.*) - széleik és egyfajta horizontvonal mentén kapcsolódnak egymáshoz. A *Gesztus-tartó (I-VI)* egy-egy darabján különös árnyékolás is felfedezhető.

Ficzek Ferencet (1-5. kép) csaknem minden technikán belül szinte megszállottan foglalkoztatta a tér és a felület, a felszín plaszticitása és sokrétűségének problematikája, s már 1980-ban *Kocka* címmel készített rövidfilmet. „A kocka egyébként minden tekintetben *'képzőművész által készített film'* volt. Nemcsak az úgynevezett főtéma – a képzőművész és a filmes által használt perspektívák közötti különbségek működtetése – jelezte ezt, hanem a sajátos témává emelt grafikai közeg. A két tiszta kockaforma és az egyetlen vonallal kettészelt világ."[661]

A „Ficzek által végzett munka jelentős területen szorosan kapcsolódik a modern művészetben először a kubisták által felvetett, s központi kérdésükké váló sík-tér-idő összefüggések kutatásához."[662]

Az 1976-os *Ablak*[663] vászonnal bevont „fa-üveglapokból" készült, s koncepcionális értelemben tartalmazza a klasszikus „kép mint ablak a valóságra" felfogást, s ezen túlmenően

---

[660] *Téri szalaghajtás,* modell, 1972. Repr. uo., 96.o.
[661] Antal István, in: Ficzek, 1989
[662] Sárkány József, uo.
[663] *Ablak,* 1976, fa, pozdorja, vászon, 187x109 cm, JPM ltsz. 76.74. Fotó: uo.

a kép a képben / ablak az ablakban; a kép mint tárgy; az ablak mint kép; kép mint keret; keret mint kép; ablak mint kép nélküli (képtelen) keret; valamint a perspektívával szemben a felület mint képi motívum plaszticitása, stb. társítások is tovább sorolhatók egészen az abszurditásig (bedobozolt, becsomagolt, nyithatatlan és nem áttetsző ablak stb.), a térábrázolás és a térteremtés, térformálás közti kapcsolat és ellentét együttes játékáig. (3. kép)

Az 1977-es *Ablak I-III*[664] tovább fokozza a kép-keret/ablakkeret; ezzel együtt a kint és a bent; nyitott-zárt („csiki-csuki"/nyitott mű); a tábla és a kép; a képkeret és a vakráma; a perspektíva és a képfelület; a perspektivikus leképezés, a figurális ábrázolás és az absztrakt (geometrikus) képfelület; valamint a kép-sík-doboz-tér társítását, „egy lapon említését". (2. kép)

Végül, 1978-ban készíti a *Doboz* című[665], vászonnal borított fa/farost-képet. A négyzet alakú, keretezetlen, vászonnal bevont táblaképen egy axonometrikus doboz illuzionisztikusan plasztikus, árnyékolt képe látható, amelynek nyílása keretezett, s taartalma maga a kép, hisz a doboz és képe felcserélhető; a doboz is kép, s a kép egyszersmind doboz. (4. kép)

Haász István (1-9. kép) – már tárgyalt – művészete megfelel az árnyékvetés, a doboz és az átvitt értelemben vett hajtogatás témaköreinek is. Festett síkokból konstruált négyzetes reliefjei hajtogatások, élek törésvonalai mentén csúsznak le-föl; jobbra-balra és ki-be a síkból úgy, hogy a gyakran egyetlen színnel festett „képek" a törések árnyékainak és a fényhatásoknak köszönhetően válnak gazdag tónusú, dinamikus objektekké.

„Ki-beforduló négyszögletes homogén síkmezői egy geometriailag leírhatatlan, a perspektíva törvényszerűségein kívül eső, erőteljesen síkra alkalmazott kompozíciós rendben megjelenő, térbe nyíló formákat hoznak létre, melyek egymásra rétegződései, egyenesekkel és további síkokkal történő metszései, az azok csomópontjaiban fellépő sűrűsödések, és a gyakran monokrómiába hajló, minimálisra szorított színskála használata képezik művészetének legfőbb alkotóelemeit. (…) A felületnek ezt a gazdag fakturális jellegét tovább erősíti a *Stanzák* objektjeinek az a világos kadmiumtól a sötét narancs árnyalataiba hajló sárgás színezése, mely az egymás mellé komponált dobozos testek egyik fő alkotóelemévé vált éppúgy, mint a töredékrészek közt fellépő, tudatosan szerkesztett rés, vagy az elemek logikai kapcsolatát tovább hangsúlyozó vetett árnyékok."[666]

Wolsky András (1-6. kép) *Kiterjesztett rendszerei*[667] bizonyos játékszabályok szerint történő, hat azonos méretű négyzet alakú papíron meghúzott színes sávok, vonalak

[664] *Ablak I-III.,* 1977, fa, farost, csavar, vászon, feszített vászon, 171x161, 150x134, 170x137 cm, JPM ltsz: 78.51.1-3. Fotó: uo.
[665] *Doboz,* 1978, fa, farost, vászon, 115x115 cm, JPM ltsz: 79.354. Fotó: uo.
[666] Kárpáti Zoltán: *Tapintatos redukció. Haász István kiállítása az Ernst Múzeumban.* Új Művészet/Art Today, 1997/nyár, VIII.évf. 7-9. szám, 26-27.o.

összekapcsolása a térben, úgy, hogy a hat négyzet mindegyike mindegyik oldalával egy-egy (négy-négy) négyzethez kapcsolódik a vonalak mentén; ily módon egy kockát alkotva.

Wolsky véletlenszerűségen és külső játékszabályokon alapuló, magukat építő „*gép-képei*nek" struktúrái általában kimutatnak a képek szélein túlra, illetve kívülről kerülnek oda. Ennek, valamint a vég nélkül folytatható játéknak (pl. kockadobás) köszönhető, hogy a képek végtelen számú, „véletlenül" szerveződő variációban készíthetők, s egyenként a végtelenbe nyúló kompozíció jellemzi őket. Készülési folyamatuk és idejük rajzolata egyben mozgásként is felfogható, ezzel együtt térbeli hatással is rendelkeznek.

Rákóczy Gizella (1-4. kép) gondolkodásmódjának, képkonstruálásának térbeli végeredményét mi sem bizonyítja jobban, mint az ezredfordulón született, áttetsző, négyzet alaprajzú színmezőkből felépített és négyzetes, kubusos szerkezetű tér-konstrukciója; amely a transzparencia révén, a síkokon keresztül, háromdimenziós – egyben mobil - makettjét nyújtja mindannak, amit Rákóczy addig a síkban hozott létre.

A doboz témához kapcsolható a fiatal festőgenerációhoz tartozó **Nemes Nikolett**nek például a *Minta és buborék* (1996)[668] című, egyszerre térbeugró festmények együttesének és festett installációnak is tekinthető műve. A kilenc kiállított, egyenként 20x20 cm-es fadoboz, amelyeknek frontális oldalán vászonra festett ornamentika részletei láthatók, a falra látszólag (vagy tényleg?) szabálytalan módon, de egy láthatatlan koordinátarendszerbe illesztett pozícióban nyert végső formát. A festett és falra helyezett installáció a felcserélhető, remix jellegre is utal, sőt, azt is sugallja, hogy talán még több darabból álló együttesnek egy – valamilyen szabály vagy szempont alapján kiválasztott, esetleg kiragadott – része, töredéke látható a falon. Az ábrázolás szintjén, a *minta és buborék* négyzetre vágott részletei egymásra utalnak, annak ellenére, hogy – mint egy szögletes koordináták mentén, regulázottan szétpukkanó buborék - szinte minden irányban eltávolodni látszanak egymástól és a faltól egyaránt.

Nemes Nikolett „gondolkodását az analízishez, a percepcióhoz, a látáshoz *(...)* való viszony határozza meg" – mint ahogyan azt Petrányi Zsolt is kiemeli, vonatkoztatva ezt a kilencvenes évek során született munkáira, sőt, – „a főiskolai diplomamunkájában egy térben kiterjedő alkotás, a szobor leképezésének és időbeli körüljárásának problematikája foglalkoztatta. *(...)* A plasztika mint műfaj és a kétdimenziós ábrázolás közti határok feloldására tett kísérlete nem kevesebb, mint magának a művészetnek és a világ

---

[667] *Kiterjesztett rendszer*, 1995, tus, papír, 30x30x30, ill. 6x6x6 cm. Repr. in: Wolsky András: Munkák / Arbeiten / Works 1995-2000, Bp. 2000, 9-11.o.

[668] *Minta és buborék,* 1996, olaj, vászon, fadoboz, 20x20 cm egyenként, repr. in: Olaj/vászon, 1997, 227.o.

leképezhetőségének elemzése *(...)*. Egy képe, amely felülről, mintás terítőn ábrázol egy üveggömböt, szintén a síkszerűség és a plasztikusság határát keresi."[669]

Azon kívül, hogy a fiatal festő a festői gondolkodás felől a tér irányába, illetve, - még inkább - fordítva, a térbeliségtől a sík irányába törekedve végzi művészi kutatásait; a rész-egész töredékein keresztül absztrahálódó figurális motívumai közt többször tetten érhető a körkörös, illetve gömb alakú (üveggömb, buborék, stb.), valamint a négyzetes, négyszögű (sík) és a szögletes, kocka-, kubus- (térbeli) formák közti kapcsolat, határ kutatása, feszegetése.

Bullás József (1-14. kép) hullámzó-pulzáló plaszticitású felületei, áramlatai természetesen nem tűrik, nem igénylik a képkeretet, s elméletben a végtelenségig folytathatók. A hullámzás folyamatosan ismétlődő motívuma, vagy ha tetszik, eleme szögletes-négyzetes, térbeli hatásában lépcsőzetes változatában is foglalkoztatta Bullást. (1, 4, 11. kép) Míg a *Matrix* (13. kép), a *Keretes háló* (3. kép) vagy a *Kiutak,* a *Vörös,* a *Kis* vagy *Kék négyzetek* virtuális keretükkel is a dobozszerű terek hatását keltik (12. kép), a *Bizánc* című festmény – mint objekt - egy valódi hasáb oldalait borítja. (11. kép) Bullás kubusos térszemléletét támasztják alá az 1992-ben készült kompjuter-grafikák is, amelyeken a végtelen hatású ornamentikák szövevénye látszólag véges, hátterében lezárt dobozokban alkotnak különböző, 3D hatású virtuális alakzatokat.[670] (14. kép)

Umberto Eco *Opera aperta* című ismert könyvét talán nem kell részletesen ismertetnünk ahhoz, hogy a XX. század végére vonatkozó, a "nyitott mű"-re (esetünkben: nyitott képre) vonatkozó szempontokat megemlítsük. Ennek értelmében a perspektíva hegemóniáját követő új kép-korszakban a külső (akár mozgó) nézőpont (vagyis a kép nézője) felé irányul (fordul) a kép síkja, szerkezete; annak tekintetében nyeri el végső formáját a kép; egyszóval a néző kelti új életre, nyitja meg egy új tér felé a kép síkját, s ezzel együtt új értelmet is adva annak. Ezt csak alátámasztják Malevics 1923-as *A szuprematista tükör* c. kiáltványát kísérő sorai: "Végtelen rendszereknek, amilyen a tudomány és a művészet, *'nincsenek határai'"*.[671]

Peter Weibel *A perspektíva mint a konstrukció elve felé vezető út* című tanulmányában[672] a perspektíva új térfogalmát és mint világábrázolást, majd annak megszűntét, azaz a

---

[669] Petrányi Zsolt, in: Olaj/vászon, 1997. 226.o.
[670] Repr. in: Bullás, 2002.
[671] Idézi Weibel, in: PERSPEKTÍVA, 2000, 242.o.
[672] Megjelent in: Kunstforum 1990 január/február, pp. 168-178., magyarul: uo, 233-245.o. A továbbiakban innen idéztem.

végtelennel való felcserélődést tárgyalja - a konstrukció, ill. a XX. századi konstruktivizmus következtében.

Végeredményben megállapítható, hogy a reneszánsz képen a végtelent jelölő egyetlen pont (enyészpont), valamint a konstruktivista képeken a monokróm sík (négyzet) egyaránt - bár külön-külön módon - a végtelen képviselői, ahogyan a megszámlálhatatlan mennyiségek, a végtelen sok, a végtelenül kicsi, és a végeláthatatlanul nagy csaknem azonos egymással - mint a végtelen térben megjelölt végtelen (mérhetetlen, mértékegység nélküli) "egységek"; hiszen ahol az egész nem definiálható, ott annak részei is csak az egészen belüli viszonylatukban fejezhetzők ki. "A perspektivikus ábrázolás már tisztán technikailag is utal a végtelenre", s már a reneszánsz perspektíva "is érzékeltette, hogy a természetes fizikai térnek van vége. A perspektíva a fizikai teret absztrakt matematikai térré transzformálta *(...)*. A vonalperspektivikus képek kezdetben a végtelen valós rajzaként jelentek meg." Ebből a gondolatmenetből is ugyanarra a következtetésre jut Weibel; mégpedig arra, hogy a perspektívát az enyészpont tűntette el: "A művészetben és tudományban megjelent a szabadon lebegő végtelen, amelyet a perspektíva eltűnése szabadított fel."[673]

A végtelen reciprocitása, a robbanó arányok, a rotáló perspektívák, a vég nélkül változó méretek és arányok, az összeomló léptékek - Weibel gondolatmenetét követve - arra engednek következtetni, hogy "a végtelenül kicsi és végtelenül nagy eme reciprok szimmetriája, a határok ily variabilitása"[674] szemléltetik, hogy a nagyságok és léptékek relatívvá váltak. "Joggal írta Panofsky az enyészpontról, hogy az nem más, mint valamennyi mélységi vonal végtelenül távoli pontjainak képe, magának a végtelen felfedezésének konkrét szimbóluma. Ezért a *'perspectiva artificialis'*-t a végtelen matematikai leírásának korai kísérleteként foghatjuk fel. Hasonlóképpen világos az is, hogy a végtelen fogalmát a halmazelméletbe is felvették (…). Ezért a végtelen problémája ugyanabban a történelmi pillanatban bukkant fel a festészetben például Malevicsnél, *'a végtelen festőjénél'*, és a matematikában George Cantornál, a *'végtelen kiszámítójánál'*, amikor a perspektíva eltűnt a táblaképről."[675]

Bak Imre (1-9. kép) számára a végtelenséget „a fény és az árnyék, vagy a fénnyel telített üres tér töményebben fejezi ki. Mert ha valami anyagi jellegű kerül a szemed elé, akkor az megakasztja a tekintetedet – vagy a fantáziádat abban, hogy kifusson a végtelenbe. Nem úgy az üres tér!”[676]

---

[673] Weibel, uo., 242-243.o.
[674] Weibel, uo., 244.o.
[675] Weibel, uo., 241.o.
[676] *Műtermi beszélgetés Bak Imrével*, in: Bullás, 2003. 24.o.

2000 után Bullás Józseffel folytatott beszélgetése során Bak Imre már így vélekedik a térről: „A tér igazi lényegét valójában a festék és a színek adják. Azt gondolom, hogy a tér hordozza azt a szavakban már nem megfogalmazható jelentést, amit nevezhet az ember akár metafizikának is. A tér tehát valami megfoghatatlan dolog, ami a tér illúziójának végtelenségéből adódik. *(...)* És akkor most, a 2000. év tájékán lehetősége van ennek a bizonyos festői metafizikus térnek, hogy megnyilvánuljon.*(...)* Ezek a formák hordoznak ugyanis egy olyasfajta tartalmat, amely kifejezi azt a folyamatos, mondjuk így, kutatómunkát, ahol az ember próbál mindig egyre inkább a mélységek felé haladni, valami töményebb kifejezés felé törekedni."[677]

A kilencvenes évek első felében „a kép mélyén váratlan amorf, vagy éppen szabályos ablakformájú felületek nyílnak meg, rajtuk egy más minőségű, nem geometrikusan szervezett tér tárul fel, akár egy tájba, az organikus természet egy kivágatába pillantanánk be."[678] (3, 5, 8. kép) Alapvetően megállapítható a kilencvenes évekre Bak Imre művészetében egy gyökeres változás, felszabadulás: „Ez a szabadság egyébként ott is fékezhetetlenül sugárzik a műből, ahol a geometrikus formák uralják a terepet. A felület egységesebb, a vizuális anyag homogénebb lesz, de a képsík megnyílik a mélység felé, a plasztikus 'gerendák' térbe forduló lemezekké alakulnak át. Mintha geometrikus díszletelemeket látnánk egy színpadon, ahogy függőleges tengelyük körül elforgatva utat engednek a szemnek a háttér síkjáig. Ez a befelé, a térbe vezető út a perspektíva törvényeit követi, de egyúttal a látszat és a valóság bonyolult viszonylatait, megtévesztő helycseréjét, a pozitív és negatív formák játékát is kompozíciót-alakító erővé teszi."[679]

2000 decemberében született Bak Imre írása A végtelenről a festészetben[680] címmel. „A végtelen pedig a festészetben *(...)* mint vizualizált térillúzió jelenik meg és öltött számos formát. A tér, amely az ember számára korábban a természeti teret jelentette, a teleszkóp és a mikroszkóp segítségével kitágult, gyarapítva ezzel a térrel kapcsolatos élményeket. (Újabban a számítógép virtuális terei jelentenek újabb adalékokat.) A végtelen tér úgy dinamikus és eleven, hogy közben – végtelenségénél fogva – mozdulatlan és '*örökkévaló*' is. *(...)* A végtelen tér metafizikájának, transzcendeciájának érzékelése tehát nem csak mint külső, kívülről jövő élmény hasznosul, hanem mint Jaspers írja: *(...)'a bennünk rejlő állandóságról tanúskodik.' (...)* De miként történik meg az anyagnak, a végesnek a végtelennel való

[677] uo. 22-23.o.
[678] Kovalovszky Márta: *Kétszer tizenöt/Twice fifteen,* in: Bak Imre, 1999. 10.o.
[679] uo. 10.o.
[680] In: Bak Imre 2001-2003, Bp. é.n. (2003) 8-9.o. A tanulmány többek közt Emmanuel Lévinas: Teljesség és végtelen (Jelenkor, Bp. 1999.) c. könyvének, valamint Paolo Santarcangeli, Karl Jaspers, Martin Heidegger, Maurice Merleau-Ponty írásainak felhasználásával született.

összekapcsolása a festészetben? Nem mondható más: egy illuzórikus látomás segítségével. *(...)* Egyetlen cél lehet ezután – melyet elérni nem, csak közelíteni lehet -, hogy ez a tér a végtelen teret, azt az egyáltalán nem üres Semmit, tehát magát a lét titkát jelentse, jelenítse meg."[681]

Várady Róbert (1-7. kép) nagyméretű festményei elemeikben, motívumaikban, részleteikben és akár szerkezetük tekintetében említhetők lennének egy-egy másik fejezeten belül is; pl. a szőnyegszerű tér, a perspektivikus tér, a körkörös tér, a labirintus, a spirális tér, a doboz-tér, a hullám-tér, felülnézet, stb. tárgyalásakor. Lényegileg és összhatásukban azonban a képeken leginkább a végtelen tér filozofikus, kozmikus hatásának sajátosságai, kifejezői dominálnak, a többi sajátosság ennek rendelődik alá. „A képek is mintha meditációs objektumok szétszedett és a végtelenbe szórt elemeiből állnának."[682]

Várady Róbert *Fraktálok I* (1997)[683] című, fekvő formátumú képe az árnyékvetések szögletes csavarodásának, s a szögletes spirális szerkezetnek köszönhetően is rokonítható a tojástartó doboz struktúrájával. (2. kép) Az axonometrikus, párhuzamos nézőpontokból látott kis dobozkák mélye teljesen sötét; nem tudni tehát, hogy csúcsban végződnek vagy átjárható kukucskáló dobozokhoz hasonlóan nyitottak a feneketlen mélységbe vagy sötét űrbe. Szerkezetük és árnyékoltságuk gyakorlatilag lehetetlen nézőpont(ok)ból láttatja őket, és ugyanúgy, képtelen megvilágításukra enged következtetni. (1-2. kép)

Várady „néha kis ajtókat, kukucskanyílásokat is épít a képbe, hogy mi is beleshessünk amoda. *(...)* A képek folyamatos vizsgálódása látszólag önmagukra irányul, befelé figyelnek, de bevonják a szemlélőt is e folyamatba, átlátszó felületként számtalan mögöttük húzódó síkra engednek rálátást. Ez a rétegzettség, a kétdimenziós kép megnyílása a harmadik, negyedik és a többi dimenzió felé *(...)* inkább a meditáció folyamatához hasonlít."[684]

A 90-es évek elején Várady művészetében „az illuzionisztikus térmélység fokozatosan átadta helyét a vászon kétdimenziós, '*szőnyegszerű*' felfogásának. " – állapítja meg Beke László, aki a művész képein felfedezhető „kép-a-képben motívumok"-at, valamint a „'*Wittgenstein*'-képeken" megjelenő „'kozmikus' kavargás, örvénylés, spirálködös mozgás, mint háttér, előtte-rajta-fölötte logikai jelekkel, hullámvonalakkal, a végtelen nyolcasaival" stb. motívumokat és szerkezeti elemeket „kifejezetten egyes filozófiai kérdések, illetve szerzők tanulmányozása hozta létre. *(...)* Másutt ebben a *'kozmikus térben'* kis montázs- vagy tárgydarabkák lebegnek, melyek a kép-a-képben szerepére tartanak igényt – néha kis

[681] uo., 9.o.
[682] Szegő György: *Egyetlen Elv és Ok. Várady Róbert kiállítása.* In: Új Művészet/Art Today, 1999. május, X. évf. 5. sz. 16-17.o.
[683] repr. in.: Várady, Bp. 1999.
[684] Szegő, 1999. 16.o.

festményként, '*táblakép*'-ként vagy éppen felragasztott fényképként." Beke végkövetkeztetésként Várady „képgalaktikáinak" térbeliségét, végtelen, kozmikus jellegét a művész filozofikus-ezoterikus gondolkodásmódja mellett egy bizonyos „időtényező"-re vezeti vissza, amely a művészt „a '*gyorsaság*' (a felfokozott idegműködés) és az 'időtlenség' (a sztoikus nyugalom) közti terület (kiemelném: térbeli – B.Zs.) meghódítására készteti." [685]

A mozgás dinamikáját reprezentáló hullámformák „a világegyetem téridejét jól érzékeltetik" [686] Az időtlenség hatása egybecseng a kozmikusan nyitott, a végtelenség hatását keltő, nyitott szerkezettel, a kép lehatárolatlanságával, keret nélküliségével is. Mindezt csak fokozzák a képi felületre applikált különböző áttetsző anyagok, amelyekre „jeleket visz fel, ezzel mintegy kiemelve a képi világ fenomenalitását és a dolgok mögé nézés *(...)* fontosságát. … S ezzel párhuzamosan megjelennek az elrejtettség megmutatkozását életre hívó formai ötletek (kihajtható ablakocskák, áttetsző üveglapok stb.), amelyek együttesen jelzik *(...)* a továbbgondolás irányainak lehetőségeit."[687]

Fitz Péter Várady „világfestményeit" „sok rétegű, *(...)* mégis homogén" „vizuális szövet"-hez hasonlítja, mely – mint írja – „maga a világegyetem". „Örvénylő mélységük van, a síkok mögött kozmoszok, tátongó mélységek lapulnak."[688] A kozmoszban elhelyezett motívumok „szinte esetlegesen szétszórva a háttérmezőn" jelennek meg, „ez a véletlenszerűség azonban csak illúzió, valószínűleg az okozza, hogy helyük a nem szokványos geometriai gondolkodás szabályai szerint kijelöltek, hanem lebegnek a kozmoszban, *(...)* a felületeken."[689]

A világegyetemnek ez a végtelen tere - amelyet Várady egy sok rétegű vizuális szövetbe ágyaz (vagy épp fordítva), s „amely lehet a kozmosz, szántóföld felülről *(...)* vagy egy lepusztult homokfal" –, többféle térélménnyel, s ezzel együtt nézettel rendelkezik. *(...)* Egy ismét másik réteget alkot a „síkból kiemelt formák csoportja is, geometriai formák *(...)* hagyják el a képsíkot, rejtett hasadékokból türemkednek ki."[690] A végtelen, kozmikus tér hirtelen síkká változik, mihelyt a geometrikus, perspektivikus formák kiemelkedni, kitüremkedni látszanak belőle, ami egyben abszurdum, ellentmondás: ezek a formák épp a kitüremkedés felszínén (a kép síkján) szüntetik meg azt a behatárolhatatlan űrt, ami a képben, a képsík alatt végtelennek tetszik.

---

[685] Beke László: *Megjegyzések Várady Róbert újabb festményeihez,* in: Várady, 1996, 1.o.
[686] Bohár András: *Gnosztikus, Agnosztikus: távolodások a dualitás formáitól,* uo., 2.o.
[687] Bohár, uo.
[688] Fitz Péter: *Várady Róbert világfestményei,* in: Várady, 1999. 7.o.
[689] Fitz, uo.
[690] Fitz, uo.

Ezzel az ellentmondásos attitűddel függ össze a legalább kettős, mindenesetre többszörös térélmény is; ami lehet felülnézet, síkszerű, űrszerű és globális egyszerre; s ezzel együtt válik bizonytalanná a fönt és a lent fogalma is. „A pokol térélmény. A mennyország is. / Kétféle tér. A mennyország szabad, / a másikra lefelé látunk, / mint egy alagsori szobába, / föntről lefelé látunk, mintha / egy lépcsőházból kukucskálnánk lefele / egy akarattal nyitva hagyott (felejtett?) / alagsori szobának ajtaján át."[691]

Hencze Tamás (1-15. kép) alkotásaiban „a képtér mindig a végtelen tágasság metaforájaként formálódik meg. Hencze megkísérli 'bemérni' ezt a tágas teret, megkísérli pontosan meghatározni a maga pozícióját; szerkezetei tehát a végtelen értelmezésének vizuális eszközei. A felfoghatatlan tágas, meghatározhatatlanul 'üres' tér ember nélküli mozdulatlanságot, eseménytelenséget, kozmikus csendet sugall, az időtlenség élménye elanyagtalanítja a látványt. Nem érzékelhetjük, hogy miből is van ez a tér; s a vizuálisan megjelenő, végtelenbe vesző, sejtelmesen ismeretlen fény által megvilágított 'üresség' felszámolja minden megközelítési módszerünket, értelmezési lehetőségünket, mindenfajta fogódzónkat. *(...)* Hideg, mozdulatlan, áthatolhatatlan, s a végtelen térbeli kiterjedés érzetét kelti."[692]

Hegyi Lóránd katalógus előszava[693] szinte teljes mértékben a képtér szempontjából közelíti meg és analizálja Hencze Tamás festészetét, „szigorúan felépített szerkezeteit". Hencze – mint írja Hegyi – „tudatosan két értelművé teszi ezt az 'illúzionista' képteret. Egyrészt a konkrét formákból felépített struktúrát elidegeníti a végtelenséget sugalló, anyagtalan és mozdulatlan tértől, szembeállítva ezáltal az 'adottat' a 'teremtettel', a felfoghatatlanul tágast a szemléletesen meghatározottal. Másrészt viszont ezt a szerkezetet mégis a végtelen tér részévé, vele egynemű és tőle elválaszthatatlan elemévé teszi, ami csupán annyiban különbözik a felfoghatatlanul tágas, elanyagtalanított tértől, amennyiben egy elvont, ismeretlen forrásból származó, transzcendens fény által megvilágosodik, tisztán láthatóvá válik, s így intellektuálisan értelmezhető, leolvasható rendszerré alakul át. A tér és a teret egy elvont összefüggőségrendszer keretei közé fogó térszerkezet így alapvetően egylényegű. A sejtelmesen felderengő, anyagtalan és meghatározhatatlan fény láthatóvá teszi a teret értelmező rendszert, mely éppoly elvont és anyagtalan, mint maga a tér, ám a végtelenség helyett az értelmes végesség, lezártság és viszonyíthatóság princípiumát testesíti meg."[694]

---

[691] Pilinszky János: *Terek*, id. Fitz, uo.
[692] Hegyi Lóránd: *Hencze Tamás művészetéről* (kat. előszó), Ernst Múzeum, Bp. 1987. In: Hencze, 1997. 19-20.o.
[693] Hegyi, uo. 19-22.o.
[694] uo. 19-22.o.

Kapitány András (1-3. kép) grafikai szemléletű, számítógépes technikát alkalmazó alkotásai és képei – azon kívül, hogy „nem törődik az anyagisággal”[695] – a sötét, homogén háttérnek köszönhetően is (látszólag ellentmondásként) a végtelenbe szerkesztődnek, épülnek. Az imént idézett katalógus előszó mottója említi a Kapitány bizonyos szerkezeteire és egyben munkamódszerére jellemző Furcsa Hurkot, ami nem csak a Möbiusz-szalaggal analóg, hisz a „kifejezés mögött a végtelen fogalma rejtőzik, mivel mi más egy hurok, mint egy vég nélküli folyamat véges módon történő ábrázolása”, hanem – mint módszer – „csak akkor jöhet létre, ha a gép belenyúl a saját tárolt programjába, és megváltoztatja azt...”[696]

Itt érdemes megemlíteni, hogy Kapitánynak a 3D animációs program lehetőségeit vizsgáló munkái közül a M.C. Escher lehetetlen épületeit analizáló (**.SR project*, 1994;) tekinthető analógnak (a farkába harapó kígyó analógiájára) a Furcsa Hurok és a Möbiusz-szalag képződményével, mint a végtelen fogalmának vizuális-geometriai képével; a kezdet és vég nélküli folyamatos út; a lehetetlen, a képtelen és az abszurdum szimbolikus, vizuális alakzatával. Az ilyen szerkezetek – a jelen tanulmány szempontjából kiemelendő – sajátossága, hogy, mint virtuális terek, kizárólag a sík felületen hozhatók létre, még akkor is, ha a három dimenziós tér (vagy abban elfoglalt helyüknek) érzetét keltik (animálják).

Kapitányt ez utóbbi munkáiban kifejezetten az érdekelte, „hogy a síkban megjelenített Escher rajz hogyan építhető meg a háromdimenziós térben. Megépíthető-e egyáltalán? A számítógépes program lehetővé teszi a gravitáció kiiktatását, így ebben a virtuális térben akár egy vékony oszlop is elbírhat egy egész emeletet, persze ez a módszer csak a virtuális térben alkalmazható. *(...)* Egy időben elöl is, hátul is lenni, ez a háromdimenziós világban lehetetlen, ezért nem is lehet ábrázolni. Mégis rajzolható olyan tárgy, amely felülről nézve más realitásnak felel meg, mint alulról. *(...)* Mégis lehetetlen az egész, mert a szemünk és a tárgy közti távolság interpretációja során változások lépnek fel. ”[697]

A *Parazita *.SR* (1995) képein a táblaképeknél megszokott 75 fok helyett 360 fokig tágított látómező, azaz teljes kör-panoráma is a végtelen tér egyfajta leképezése.

Kapitány András „*Escher-tipusú*” munkáinak végtelen sora (sorozata) valójában egy számítógépes rend(-szer) alkotta de-strukturalizáció végtelen variációinak egy-egy képe, leképezése, rajzolata. (2. kép)

A befejezés befejezéseként talán a legtöbb indokkal **Mengyán András**t (1-9. kép) kell újfent említeni, hiszen a ponton, a vonalon, a síkon, a négyzethálón, a négyzeten, a kockán, a mozgáson, az egy, kettő, három, stb.„hat dimenzión”, a virtualitáson, az interaktivitáson

[695] Manfred Wagner: *Kapitány András,* in: c:/kapi8/parazita/animációk, Bp. 2003, 6.o.
[696] Manfred Wagner idézi D. R. Hofstadter-t:, aki Charles Babbage (1792-1871) meghatározását említi, uo., 6.o.
[697] Kapitány, uo., 7.o.

keresztül sorolható egészen a végtelen fogalmáig mindaz, amit következetesen, fokról fokra kutatva Mengyán kutatott, létrehozott, megalkotott és kipróbált; vagyis – a disszertáció szempontjából nézve – a síkból a térig; a négyzetháló biztosította síkok, szériák keretétől a teret jelentő, szimbolizáló, létrehozó kubusos, dobozos térig (ami azonban kifelé és befelé is a végtelen kezdetét, küszöbét jelöli ki), szinte minden lépést megtéve, minden lehetséges műfajt és számos technikai megoldást felhasználva, és a disszertáció csaknem minden fejezetében említetteknek akár eleget téve.

A sok közül az egyik legjobb, korai példa a távlatokat sejtető; a több dimenzióra; a hajtogatásra, a leképezésre, a mozgásra; a vonaltól a síkon keresztül a térig törekvő; a kép kereteitől a doboz terét körvonalazó szándékra az 1969-es *Formatranszformálás*.[698] (9. kép)

A *Formák logikája*[699] esetében a vonal szinte keretként, mégis axonometrikus térben, ill. azt létrehozva rajzolja ki az axonometrikus doboz (kocka) terét, a feketével jelzett végtelenből, a színperspektíva alkalmazásával. A *Formák logikájának* lényege – Mengyán programpontjainak alapján – „a formák és színek viszonylatainak egyfajta rendszerezése, a végtelen szín- és formalehetőségek logikai és esztétikai úton történő megközelítése."[700] (2. kép)

Míg – ahogyan már az installációkat tárgyaló fejezetben volt olvasható – az *Interaktív terek* felfoghatók egy olyan kubus-térben berendezett, valamint változó fényekkel, hangokkal és videofilmmel kiegészített látvány-halmaznak, amelybe be lehet lépni és amit belülről lehet – mozgásban – szemlélni, ezenközben, természetszerűleg az emberi jelenlét egyben megváltoztatja a tér képi kompozícióját, összetételét. Ezzel egyidejűleg, a kockateret kívülről szemlélve, a hat különböző, transzparens, négyzethálóval osztott oldala felfogható (legalább) hat különböző „Mengyán-kép"-nek, amelyek keretei (egyben a kocka élei) közt megjelenő kép folyamatosan változik. Ily módon, az *Interaktív terek* – már csak a végtelen számú nézőpont függvényében is változó - végtelen számú képből keletkezett kockatereknek tekinthetők.[701] (7-8. kép)

A 90-es évekre egyre inkább körvonalazható egy, az újkonstruktivizmussal, a konceptualizmussal, az absztrakt-geometrikus tendenciákkal (konkrét művészet), a minimalizmussal együtt, már a 60-as évektől felszínre került, s az irányzatokkal párhuzamosan a műfajokban, technikákban (asszamblázs, objekt, installáció, environment,

[698] *Formatranszformálás,* 1969, papír, 100x100x50 cm. Repr. in: Mengyán, 1995, 43.o.
[699] *Formák logikája 3D, mátrixban I-III.,* 1974, szitanyomat, 60x60 cm/db. Repr. uo., 74.o.
[700] uo., 53.o.
[701] Repr. uo., 145.o.

stb.) is megnyilvánuló általányos igény a térbeliségre, a tér egyre intenzívebb vagy nagyobb mértékű fel- és kihasználására, alkalmazására, és fordítva, a térnek a műre gyakorolt hatására, a műben történő térnyerésére, vagyis a kép, a mű kereteinek, határainak, terének és műfajának kitágítására egyaránt. Mindez talán részben egy általános objektivizálódással is magyarázható, párhuzamosan az expresszivitás, a formagazdagság és a szubjektivitás háttérbe szorulásával. A nyolcvanas évek második felétől a nyolcvanas évek elejének „*'új szubjektivizmusát'* (…) - mint írja Forgács Éva - felváltotta az olyan kifejezésmódra törekvés, amely a szubjektum határain túl is érvényes. Képi struktúra, gondolatstruktúra, világstruktúra felkutatása, és szenvedélyes, sürgető keresése. Ezt nevezhetjük korszellemnek is, visszatérésnek a kikezdhetetlen ikon kelet-európai hagyományaihoz – s most nem Bizáncra gondolok, hanem Malevics négyzetére – vagy a szubjektivitás kifáradásának is."[702]

Legalább külön fejezetet – ha nem tanulmányt - érdemelne a térbeliség különböző aspektusait, lehetőségeit; a művek és a tér különféle kapcsolatait bemutató; a műalkotások (képek, festmények) térbeli alakzataival, tér-szerkezetével, technikai-műfaji és virtuális lehetőségeivel foglalkozó, tematikus kiállítások összegyűjtése, bemutatása, értékelése. A jelen disszertáció szempontjából néhány kiállítás feltétlen említést érdemel.

Elsősorban a *Tér-képzetek I-VI* címmel 1992-és 1998 között készült művekből rendezett és a Budapest Galériában több ízben bemutatott kiállításokra érdemes kitérni. A középkori lakóházból kialakított, három szinten 13 különböző jellegű és méretű kisebb helységek, - mint Maurer Dóra a katalógus előszavában írja – „intim terek kitűnően alkalmasak egytermes önálló kiállítások számára. Ha a kiállító hagyományos kép- vagy tárgy bemutatására törekszik, itt megteremtheti műveinek egymást erősítő közegét *(...)*. Aki pedig az adott térre pozitív érzékenységgel válaszol, az kihasználhatja annak méreteit, arányait, fényviszonyait és bevonhatja azokat művébe. *(...)* Az első két kiállításon interdiszciplináris festő-osztályom hallgatói *(...)* a térrel való dialógust, mint feladatot, igen sokféleképpen értelmezték. 1993-ban, a harmadik és a negyedik kiállításra tér-tervvel jelentkezhetett minden főiskolás hallgató. *(...)*

Az ötödik kiállítás *(...)* egészen konkrét program és meghívás alapján jött létre. Témája az a minimális köztes tér, amelyre való utalásokkal már korábban találkoztam néhány, egymással régóta barátkozó főiskolás munkáiban. Pontosabban fogalmazva ez a köztes tér két tér-imagináció (életterünk és a rajta túl sejtetett) találkozásában egy, kétfelé ható spirituális (anyagtalan) tér, illetve viszony felidézése. Megjelenése talán legtisztábban **Erdélyi Gábor** (1-5. kép) munkáiban érezhető, először azonban **Herczeg Nándor** (1. kép) falban eltűnő,

[702] Forgács, in: Birkás, 1994. 54.o.

önmaguk inverzét is mutató tájképein, szakadék fölé tartott tükör-kép-tervein ismertem fel. *(...)* A kiállított művek formailag többnyire a minimal-art-hoz állnak közel, konceptuálisak, jelentésüket nem tárgyiasságukban hordozzák, hanem a 'rajtuk keresztülnéző' számára adnak anyaghoz nem kötődő képzetet."[703]

A *Tér-képzetek* sorozat hatodik kiállításának témája pályázati kiírás formájában: „*Kis terek-nagy távolságok*" volt. **Iski Kocsis Tibor** a Chartres-i katedrális két pár üvegablakának „térтranszformáció útján" módosított üvegablakait dolgozta fel munkájában. Az üvegablakok kicsinyített mását 3 cm vastag keretbe foglalta, s a keretet a képpel együtt pausz-papírral takarta el. „Ily módon – mint írja, - térтranszformáció jön létre azon fizikai tény következtében, hogy ha a fénysugár nem merőlegesen esik az áttetsző anyag felületére, *(...)* behatoláskor megváltozik az iránya. A kilépéskor újabb irányváltozás történik. *(...)* Így máshol látszanak az üvegablakról festett másolat kontúrvonalai, mint ahol valójában vannak. Végeredményként egy részeire bontott 'homályos' képet kapok, azaz ugyanazt a hatást érem el 3 cm-en belül, amelyet a katedrális üvegablaka és a hozzá adódó 10-12 méteres légréteg hoz létre a túlsó falon, azaz koncentráltam a nagymélységű teret. A transzformációkat az adott kiállítási tér részének tekintem. Mondhatjuk azt is, hogy hasonló kontextusal állunk szemben, mint ami a hagyományos táblakép és az azt befogadó tér között érvényesül. Munkáimmal azonban azt kívánom bizonyítani, hogy létezhet más viszony is a műalkotás és tere között. Ezek a tárgyak úgy emésztik fel a környező teret, mint ahogy koncentrálják a 10-12 méteres 'katedrális-teret.'"[704]

Iski Kocsis ugyanitt – szakmai tevékenysége áttekintésében – a tér-transzformációkkal való foglalkozást emeli ki; a 3D tér létrehozásának szándékát, „nem-euklideszi térképzési elvet követve, *(...)* térmélységet keltő struktúrákat létrehozni, elenyésző valós mélységű (2-3 cm) képeken belül, ill. a síkban kvázi teret érzékeltetni."[705]

1998-ban *Különleges térformák* címmel nyílt Barabás Márton, Csóti Gábor, F. Farkas Tamás, Felvidéki András, Joláthy Attila, Orosz István és Vásárhelyi Antal alkotásaiból rendezett kiállítás a Vigadó galériában.

Ugyanebben az évben az Andrássy út 19. zs. alatt, *Tér-alkotás / Raum-werk* címmel, a műncheni Galerie Schreiter és a pécsváradi zengő Kör szervezésében, német, osztrák és magyar művészek munkái kerültek bemutatásra. Gustav Ineichen a kiállítás katalógusának előszavában kiemeli, hogy a „projekt tér-alkotásként értelmezhető, mert a résztvevő

---

[703] Maurer Dóra, in: *Tér-képzetek I-V.,* 1996. 3.o.
[704] Iski Kocsis Tibor, in: *Tér-képzetek VI.,* 1998. 14.o.
[705] uo.

művészeket arra vezeti, hogy egymással meghatározott kapcsolatba lépve végezzenek közös alkotó munkát."[706]

Ezzel együtt, a műalkotások értékelését tekintve, az Eco-i „nyitott mű" fogalmának működő elvével és bevett szabályával egybehangzóan szorul háttérbe a művészi szándék, a művész szándékának jelentősége, és kerül előtérbe a néző, a külső nézőpont és a mű között oda-vissza létrejövő „interaktív" kapcsolat, beleértve az alkotót is, aki alkotását létrehozva szintén külső szemlélőjévé válik művének – utóéletével együtt. Forgács Éva – Perneczkyre hivatkozva - felhívja a figyelmet arra is, „hogy az utolsó évtizedek művészei olvassák a kritikákat, mondhatni azokon nőnek fel, és nem vonják, talán nem is tudják kivonni magukat a hatásuk alól. Egyszerre nézik a képet belülről és kívülről."[707]

Emellett minden alkotó művészben folyamatos belső, szellemi és fizikai-technikai-gyakorlati kényszer is él a térproblémákra, ahogyan az egy személyben festő és elméleti író Kovács Albert – a már említettek alapján is – állítja: „Valamennyien átélhettük azt az élményt, amikor belső kényszert éreztünk, hogy a felületre simuló festéket megtoldjuk, megemeljük. Hogy a szín- és formaélményhez járuló tapintás-öröm is gazdagítsa a művet. Hogy a faktúra, amit odáig nem is szándékosan, csak az ecset alakított, egyszerre már az újbeggyel követhetetlen kalandokra induljon. Hogy a hagyományos festmény anyagától meglepően idegen matériák és tárgyak egyszer csak akaratunk szerint új és más irányba tereljék a néző figyelmét. Hogy a kép- és műformálásnak számunkra felfedezést jelentő útjait is megjárjuk. *(...)* A jelenlegi kiállítás mintegy az asszamblázs jóvátétele akar lenni. A műfaj jutalomjátéka. És kiállítási lehetőség azoknak a művészeknek, akiknek akadt rejtőző művük vagy ötletük, s eddig nem adódott keret, amibe beillesszék. [708]

A disszertáció írása közben jutott tudomásomra, hogy egy fiatal magyar elsőéves egyetemista, Rátai Dániel, nagyszerű találmányával, egy három dimenzióban rajzolni tudó számítógépes ceruzával – mely által, ha jól értettem, a harmadik dimenzió a képernyő síkjától a felhasználó irányában, tehát a képtérből kifelé, a valós térbe nyílva lép ki - hat különböző első helyezést érdemelt ki az Egyesült Államokban megrendezett Innovációs Olimpián. Ezt a világ tudósai olyan nagyszerű találmányként értékelték, hogy a Massachusetts Technológiai intézet a fiatal feltalálóról immár egy kisbolygót is elnevezett.

---

[706] In: *Tér-alkotás / Raum-Werk,* Andrássy út 19., Bp., Galerie Schreiter, München – Zengő Kör Alapítvány, Pécsvárad, 1998.
[707] Forgács, in: Birkás, 1994. 55. o.
[708] Síkplasztikák, szerk: Kováts Albert, Magyar Festők Társasága, Újpest Galéria, Bp. 1997.

IRODALOM

Elméleti, összefoglaló művek, tanulmányok, kézikönyvek, lexikonok

Kepes György: A világ új képe - a művészetben és a tudományban, Corvina, Bp. 1979
Linda Dalrymple Henderson: The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Moden Art. Princeton, NJ: Princeton UP, 1983.
E. Panofsky: *A perspektíva mint szimbolikus forma,* in: A jelentés a vizuális művészetekben, (ford. Tellér Gyula, szerk: Beke László), Gondolat, Budapest, 1984. Rudolf Arnheim: The Power of the Center, University of California Press, Berkeley - Los Angeles, California, 1982 ; Il potere del centro, Einaudi,Torino, 1984
Szabó Júlia: A magyar aktivizmus művészete 1915-1927, Corvina, Bp. 1981
Simonyi Károly: A fizika kultúrtörténete, Gondolat, Bp. 1981
E. Panofsky: *A perspektíva mint szimbolikus forma,* in: A jelentés a vizuális művészetekben, (ford. Tellér Gyula, szerk: Beke László), Gondolat, Budapest, 1984.
E. Cassirer: *Mythischer, aesthetischer und theoretischer Raum* (1931), in: *Symbol, Technik, Sprache.* Hrsg. E. W. Orth és J. M. Krois Meiner Verlag, Hamburg, 1985
Rosalind Krauss: The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths, (1986), 1989 (6. kiadás), The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London.
Kirk Varnedoe: A Fine Disregard, - What Makes Modern Art Modern, Harry N. Abrams, Inc, 1990; paperback edition published by Harry N. Abrams, Inc., New York, 1994, (Printed and bound in Japan)
Jean Chevalier, Alain Gheerrant: Dizionario dei simboli – Miti, sogni, costumi, gesti, forme, figure, colori, numeri, (szerk.: Italo Sordi) Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 1993.
Beke Zsófia: Szakdolgozat. Adalékok a felülnézet történetéhez az európai művészetben (I. A felülnézet – II. Az aeropittura), ELTE, BTK, Művészettörténet Tanszék, Budapest, 1995.
Beke László: *A dekonstrukció Magyarországon (Egy művészettörténeti kirándulás)*. In: Peter Weibel: A művészeten túl, Kortárs Művészeti Múzeum – Ludwig Múzeum Budapest, Soros Alapítvány C3 Kulturális és Kommunikációs Központ, Bp. 1996.
Moholy-Nagy László: Látás mozgásban, Műcsarnok, Intermédia, Bp. 1996
Peter Weibel: A művészeten túl, Kortárs Művészeti Múzeum – Ludwig Múzeum Budapest, Soros Alapítvány C3 Kulturális és Kommunikációs Központ, Bp. 1996.
Bencsik Barnabás: *L'insostenibile leggerezza della pittura / The Unbearable Lightness of Painting*, in: L'assunzione della Techné / Tackling Techné, La Biennale di Venezia, No. 48. Padiglione d'Ungheria, 1999.
Kortárs Magyar Művészeti Lexikon I-III., Enciklopédia Kiadó, Bp. 1999-2001
Beke Zsófia: *Perspektíva-Felülnézet-Absztrakció. A kép tere és a tér képe az olasz futurista aeropitturában,* in: PERSPEKTÍVA/PERSPECTIVE, tanulmánykötet és kiáll. kat., Műcsarnok, C3, Budapest, 2000. 205-217.o.
PERSPEKTÍVA/PERSPECTIVE, tanulmánykötet és kiáll. kat., C3/Műcsarnok, Bp. 2000
VISION. Látás, kép és percepció / Vision, Image and Perception, C3, Bp. 2002

Tematikus kiállítások katalógusai

Peter Weibel: A művészeten túl, Kortárs Művészeti Múzeum – Ludwig Múzeum Budapest, Soros Alapítvány C3 Kulturális és Kommunikációs Központ, Bp. 1996.
Tér-képzetek I-V./ Space-Formations 1-5. 1992-1995, Budapest Galéria Kiállítóháza, Bp. 1996.
Tér-képzetek VI. / Space-Formations VI. 1998, Budapest Galéria Kiállítóháza, Bp. 1998.
Olaj/vászon, Műcsarnok, Bp. 1997.
Trafik, Szombathelyi Képtár, Szombathely, 1997
Síkplasztikák, szerk: Kováts Albert, Magyar Festők Társasága, Újpest Galéria, Bp. 1997.
Tér-Alkotás / Raum-Werk, (M. Angerer, Botond, Drabik I., K. Eckstein, Gaál J., B. Haupt, Klimó K., Fred Maerker, Mátrai P., H. H. Selzer. Kiáll. kat. Andrássy út. 19. Bp. – Galerie Schreiter, München, 1998
Kép és képiség/Bild und Bildigkeit, Collegium Budapest, Bp. 1998/99
PERSPEKTÍVA/PERSPECTIVE, tanulmánykötet és kiáll. kat., C3/Műcsarnok, Bp. 2000
Concrete Art – in 6 Countries of Central Europe from 1945 to These Days / Konkrét művészet Közép-Európa 6 országában 1945-től napjainkig, Városi Művészeti Múzeum, Győr, 2000.
Magyar festők szobrai (bev. Nagy Ildikó), *A magyar szobrászat modern hagyománya 5.* (szerk. Körösényi Tamás) Magyar Képzőművészeti Egyetem, Barcsay Terem, Bp. 2001.
Misztikum, (szerk, rend.: Visi István), Vigadó Galéria, Bp. 2001.
VISION. Látás, kép és percepció / Vision, Image and Perception, C3, Bp. 2002
Táblakép, St.art Galéria katalógusa, 2004. szept. 6.-2005. június 30.
Házas Nikoletta: Iskola a határon – avagy mitől lesz doktor a művész? DLA hallgatók közös kiállítása, Pécsi Galéria, Pécs 2003 június 13-július 20. In: Balkon, 2003/09. www.balkon.hu

Egyes művészek katalógusai, monográfiái

Bachman Gábor
Bachman Gábor: *A Semmi építészete*, Prof. Franco Purini számára (kézirat), Róma, 1994
Gábor Bachman. *The Architecture of Nothing / L'Architettura del Niente*, VI. Mostra Internazionale di Architettura, Venezia, 1996. Műcsarnok, Bp. 1996.

Bak Imre
Bak Imre: Kétszer tizenöt/Twice fifteen 1965-1999, Szent István Király Múzeum-Csók István Képtár, Székesfehérvár, 1999.
Kozma Zsolt: *Térproblémák – a létezés titkai, Beszélgetés Bak Imre festőművésszel,* in: Műértő, 2001. Január
Bak Imre – Thomas Lenk, 2000. Máj. 3-28, Goethe Inst. Bp./18. Sept. – 23. Okt. 2000, Ungarisches Kulturinst., Stuttgart, 2000
Bak Imre: "Mintha / Quasi" 1999-2000, kat., Platán Galéria, Lengyel Intézet, Bp. 2000.
Bak Imre 2001-2003, Bp. é.n. (2003)
Hajdu István: Bak Imre, Gondolat Kiadó, Bp. 2003.

Barabás Márton
Barabás Márton művészete. Avantgárd és akadémizmus, Dovin Galéria, Bp. 1990.
Barabás Márton munkái 1990-1994. Dovin Galéria, Bp. 1994
Barabás Márton munkái 1995-2000. Bp. 2001.

Barabás Zsófia
Beke László megnyitóbeszéde, elhangzott Barabás Zsófia kiállításmegnyitóján, K.A.S. Galéria, Bp. 2002. 02. 13-án (kézirat)

Baranyai Levente
Baranyai Levente, Kiáll. Kat. Dovin Galéria, Budapest, 2000.

Bernát András
Hajdu István: Bernát András, kiáll. leporello, Raiffeisen Galéria, Bp., 2002

Birkás Ákos
Birkás Ákos. Birkás Ákos és Forgács Éva levelezése (1993. aug. 11 és 1994. okt. 13. között), Fővárosi Képtár, Kiscelli Múzeum, Bp. 1994.
Ákos Birkás. Fejek 1985-1987, Műcsarnok, Bp. 1988

Bukta Imre
Bán András – Novotny Tihamér: Bukta Imre, Új Művészet Könyvek 10. Bp. 1998.

Bullás József
Bullás József, kiáll. kat. Vigadó Galéria – Francia Intézet, Budapest, é.n.
Bullás József: Munkák/Works 1989-2002, Ernst Múzeum 1999 – Vadnai Galéria 2002, Budapest, 2003

Csikós Tibor

Dombrovszky Ninette: *Körök és gesztusok. Csikós Tibor folyamatáról.* In: Új Művészet/Art Today, 1999. június, X. évf. 6. sz.

Donáth Péter
Donáth Péter, Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár, 1998.

Fajó János
Fajó János kiállítása, Fényes Adolf Terem, Bp. 1968
Fajó János kiállítása, Fészek Művész Klub, Bp. 1970
Fajó János retrospektív kiállítása, Műcsarnok, Bp. 1990.

Fehér László
Fehér, Műcsarnok, Bp. 2001.

Ficzek Ferenc
Ficzek Ferenc emlékkiállítása, Budapest Galéria, Bp. 2001.
Ficzek Ferenc gyűjteményes kiállítása, Pécsi Galéria 1988 – Városi Hangverseny- és Kiállítóterem, Zalaegerszeg, 1989

Gáyor Tibor
Gáyor. Faltcollagen / Hajtott kollázsok 1972-1986, Museum moderner Kunst, Wien, 1986 – Ernst Múzeum, Bp. 1986, Bp. 1986
Gáyor / Maurer – Párhuzamos életművek / Parallele Lebenswerke / Parallel oeuvres, Városi Művészeti Múzeum, Győr, é.n. (2002)

Haász István
Haász István, kat. Ernst M., Bp. 1997
Kárpáti Zoltán: *Tapintatos redukció. Haász István kiállítása az Ernst Múzeumban.* Új Művészet/Art Today, 1997/nyár, VIII.évf. 7-9. szám, 26-27.o.

Hajdú László
Hajdú László, Vigadó Galéria, Bp. 2002.

Hencze Tamás
Keserü Katalin: *Hencze Tamás sorozatairól,* Ars Hungarica 1979/1
Hegyi Lóránd: *Hencze Tamás művészetéről* (kat. előszó), Ernst Múzeum, Bp. 1987.
Hencze Tamás – festmények/paintings 1963-1997, Műcsarnok, Bp. 1997.
Kárpáti Zoltán: *Festékbe fagyott gesztusok. Hencze Tamás kiállítása a Műcsarnokban.* Új Művészet/Art Today 1998/január-február, IX. évf. 1-2.sz. 6-10.o.
Hajdu István: Hencze Tamás, Kogart, PolgArt, Bp. 2004.

Jovánovics Tamás
Jovánovics Tamás, Várad f.irat, 3. sz. , www.kik.ro/Varad_archivum

Kapitány András
Kapitány András: Parazita *.SR, kézirat
Kapitány András: Szemtanuk, kézirat
Manfred Wagner: *Kapitány András,* in: c:/kapi8/parazita/animációk, Bp. 2003.

Károlyi Zsigmond

Zsigmond Károlyi, Galeria Krzysztofory, Kraków, 1991Károlyi Zsigmond, Galerie Eugen Lendl, Graz; Galerie IN SITU, Aalst; Galerie Knoll, Budapest-Wien; Galerie van den Berge, Goes, Bp. é.n. (1993?)
Károlyi Zsigmond kiáll. kat, Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár, 1995.

Kelemen Károly
Kelemen Károly: Képek / Pictures 1978-1993, Dovin Galéria, Bp. 1993.
Kelemen Károly, Ludwig Múzeum, Bp. – Szt. István Király Múzeum, 1994 – Csók István Képtár, Szfehérvár, 1995.

Keserü Ilona
Keserü Ilona: Pillantás az Időbe / A glimpse into Time, Szinyei Szalon, Budapest, 1999.
Ilona Keserü, kiáll. kat. Accademia D'Ungheria in Roma, h.n., é.n. (Bp., 2001.?)
Közelítés Gubanc Áramlás c. kiállításának vezetője, szórólapja – a művész írása. Ludwig Múzeum Budapest / Kortárs Művészeti Múzeum, 2004. márc. 18-máj. 2.
Ilona Keserü Ilona: Közelítés Gubanc Áramlás / Approach Tangle Stream, Ludwig Múzeum Budapest – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2004.

Konkoly Gyula
Konkoly Gyula, Ernst Múzeum Budapest – Uitz Terem Dunaújváros, 1991-1992.
Konkoly Gyula, Művészetek Háza, Veszprém, Vár Galéria, 1997.
Konkoly. Tájképek az utolsó évtizedből, Műcsarnok, Bp. 2001-2002.

Kósa János
Hornyik Sándor: *A festészet praktikus helye és diszkurzív tere az ezredfordulón. Kósa János Festőnők és robotok c. kiállításáról (Deák Erika Galéria, 2001. márc14. - ápr. 28.),* in: Balkon, 2001/04. - www.balkon.c3.hu

Körösényi Tamás
Körösényi Tamás: Szobrok/Skulpturen/Sculptures, Budapest Galéria Kiállítóháza, Budapest Galéria Budapest Kiállítóterem, Budapest Történeti Múzeum, Budapest Történeti Múzeum Fővárosi Képtára, Ernst Múzeum, Kassák Múzeum, Ludwig Múzeum, Magyar Nemzeti Galéria, Műcsarnok Kiállítási Csarnok, Petőfi Irodalmi Műzeum, Budapest, 1994.
Körösényi Tamás: Tájhangok – Kis sorozat, MTA Zenetudományi Intézet Zenetörténeti Múzeuma, 1995.
Körösényi Tamás: Frankfurti variációk / Frankfurt Variations, Bp. 2002.
Iványi Bianca: Körösényi Tamás: Megvalósulatlan kiállításaimból 1., Raiffeisen Galéria, Bp. 2004 dec. – 2005 jan. kiáll. leporellója

Köves Éva
Köves Éva, kat. magánkiadás, h.n. (Bp.), é.n. (1993)
Éva Köves, XLVII. Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia, Padiglione d'Ungheria, 1997
Köves Éva: Képek / Pictures 1997-99, Szt. István Király Múzeum, h.n. (Szfehérvár) é.n. (1999)

Kőnig Frigyes
Beke László: *Kőnig Frigyes: Egy lehetséges művészi magatartás? Megjegyzések a Várak és erődítmények a Kárpát-medencében című könyv kapcsán,* in: Balkon, 2002. 03. – www.balkon.c3.hu

Margócsy István: *Kőnig Frigyes utazásai,* in: ÉS, 47.évf. 21. sz.
Kőnig Frigyes: Orbis Pictus, előszavából idéz: Forgách András: *Kőnig korszakai,* in: Balkon, 2004/1-2 – www.balkon.c3.hu

Lakner László
Lakner László. Metamorphosis, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Bp. 2004.

Matzon Ákos
Matzon Ákos. NET, Szeged, é.n. (2004?)

Maurer Dóra
Dóra Maurer: Arbeiten/Munkák/Works 1970-1993, (Dieter Ronte – Beke László), Present Time Foundation, Budapest, 1994.
Maurer Dóra: Munkák / Arbeiten 1990-1997, Kortárs Művészeti Múzeum – Ludwig Múzeum Budapest és Josef Albers Museum – Quadrat, Bottrop, 1997/98, Bp. 1997/98
Gáyor / Maurer – Párhuzamos életművek / Parallele Lebenswerke / Parallel oeuvres, Városi Művészeti Múzeum, Győr, é.n. (2002)

Megyik János
János Megyik - Holzkonstruktionen Fotogramme Zeichnungen - Fakonstrukciók Fotogramok Rajzok, Museum Moderner Kunst - Palais Lichtenstein, Wien, 1988 és Műcsarnok, Budapest, 1988-89.
Megyik János: *A hiány formái* (1999). In: Peter Weibel: A művészeten túl. Kortárs Művészeti Múzeum – Ludwig Múzeum Budapest, Soros Alapítvány C3 Kulturális és Kommunikációs Központ, Bp. 1996.
Merhán Orsolya: *Wolsky András és Megyik János kiállítása a Start Galériában.* 2001. május 16-június 15. In: www.exindex.hu
Megyik János, Modern Képtár / Vass László Gyűjtemény, Veszprém, 2004.

Mengyán András
Mengyán András, Műcsarnok, Bp. 1995.

Molnár Sándor
Molnár Sándor, Műcsarnok, 1997-98, Bp. é.n (1998)

Molnár Vera
Vera Molnár. Galerie St. Johann, Saarbrücken, 1990
Vera Molnar, März galerien, Mannheim-Ladenburg, 1994-1995.
Vera Molnar. Extrait de 100000 milliards de lignes, Le Crédac – Centre d'Art Contemporain d'Ivry-sur-Seine, 1999.
Vera Molnar. Inventar 1946-1999, Preysing, Verlag, Ladenburg, 1999.

Nagy Imre László
Nagy Imre László – Hazatérés, Vigadó Galéria – Francia Intézet, Bp., Institut Hongrois, Paris, kat. Bp. 2001.

Nayg István
Nayg István, kat., Bp., é.n. (2001?)

Orosz István
Orosz István, Balassi Kiadó, Bp. 1994. 30-31.o.

Pauer Gyula
Pauer. Fotó- és szövegdokumentáció. Összeállította: Szőke Annamária, Bp. 1985.
Szőke Annamária: Kiállítás ismertető. Pauer retrospektív, Műcsarnok, Bp. 2005.
Pauer. Pauer Gyula műveinek jegyzéke, Műcsarnok, Bp. 2005

Péri László
Péri László konstruktivista munkái 1920-1924, szerk.-rend.: Körösényi Tamás, Magyar Képzőművészeti Főiskola, Bp. és Szépművészeti Múzeum, Bp. 1999.
Beke László: *Sík és tér Péri László művészetében*, kézirat, 2002

Radák Eszter
Radák Eszter, kiáll. kat. Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár, 2005.

Rozsda Endre
Rozsda Endre – Retrospektív kiállítás, kat. (szerk: David Rosenberg) Műcsarnok, Bp. 1998.
Rozsda Endre, XO Galéria kat. Bp. 1999

Saxon-Szász János
Saxon-Szász János: Dimension crayon / Dimenzió ceruza, Párizs-Győr-Bp. 2000.
Perneczky Géza: The Poly-dimensional Fields of Saxon-Szász, MADI, Bp. 2002

Schmal Károly
Schmal Károly, Budapest Galéria Kiállítóháza, Bp. 1992
Lóska Lajos: *Fények és átlók. Schmal károly újabb munkáiról,* Új Művészet/Art Today, 1997/ nyár; VIII.évf. 7-9. szám, 16-18.old.
LAVERNA. Schmal Károly kiállítása. Vigadó Galéria, Bp. 1997.

Szabó Dorottya
Szabó Dorottya: *Munkáimról*, kézirat, é.n.
Szabó Dorottya, Bp. 2004.

Szikora Tamás
Gellér Katalin: Szikora Tamás, Új Művészet Kiadó, Bp. 2001.
Sinkovits Péter (Beszélgetés Szikora Tamás festőművésszel): *A megzavart árnyék,* in: Új Művészet, 2001.október, XII/10. 14-17.o.

Szilvitzky Margit
Mezei Ottó: Szilvitzky Margit, Corvina (Műterem), Bp., 1982
Szilvitzky Margit: Festmények / Paintings 1991-1998, Ernst Múzeum, Bp. 1999.

Tölg-Molnár Zoltán
Tölg-Molnár Zoltán, Bp. 1996.

Vasarely Victor
Marcel Moray: Vasarely, Griffon-Neuchatel, 1976

Várady Róbert
Várady Róbert, kiáll. kat. Körmendi Galéria, Budapest, 1996.
Várady Róbert, Kiáll. kat. Ernst Múzeum, Budapest, 1999.
Szegő György: *Egyetlen Elv és Ok. Várady Róbert kiállítása.* In: Új Művészet/At Today, 1999. május, X. évf. 5. sz. 16-17.o.

Várnai Gyula
Várnai Gyula, A Szent István Király Múzeum Közleményei, D. sorozat 232. sz., Bp. é.n. (1996)

Wolsky András
Wolsky András: Munkák / Arbeiten / Works 1995-2000, Budapest, 2000