

MYTHOS

BAK IMRE · FEHER LÁSZLÓ · JOVÁNOVIC5 GYÖRGY · PETER KOGLER · ALOIS MOSBACHER

MEMORIA

HERMANN NITSCH · PETER SANDBICHLER · TRÓMBITÁS TAMÁS · FRANZ WEST · ZÁBORSZKY GÁBOR

HISTORIA

MUSEUM MODERNER KUNST STIFTUNG LUDWIG WIEN



Mythos Memoria Historia

KISCELLI MÚZEUM BUDAPEST

14. 9. – 15. 10. 1996

STÄDTISCHE GALERIE / GALERIE AN DER BRÜCKE /
GALERIE GAUDENS PEDIT – LIENZ

10. 1. – 14. 2. 1997

Radikale Eklektik – Ungarische Kunst der achtziger und neunziger Jahre

Nomadentum in der Zeit: Rekonstruktion der Vergangenheit – Konstruktion der Gegenwart

In Ungarn und im ganzen östlichen Mitteleuropa erfolgte in den letzten Jahren ein radikaler politischer und wirtschaftlicher Umschwung. Jetzt, da die Euphorie nachgelassen hat, fällt es leichter, die verschiedenen Entwicklungsmodelle der einzelnen osteuropäischen Länder zu definieren. Es ist nun an der Zeit für eine differenziertere Analyse. Dies gilt besonders für eine Analyse der zeitgenössischen ungarischen Kultur und bildenden Kunst, da die eigenständige Entwicklung in Ungarn, der dort in den achtziger Jahren herrschende relative Liberalismus und die verhältnismäßig erfolgreiche Durchsetzung persönlicher Initiativen im ungarischen Kulturschaffen eine von der Situation der anderen Ostblockländer völlig unterschiedliche Lage geschaffen haben.

Die Wirtschaftsreformen zu Beginn der achtziger Jahre sowie der relativ liberale Geist der Kritik im wirtschaftlichen und kulturellen Bereich ermöglichten es den ungarischen Künstlern, individuelle und eigenständige ästhetische Strategien zu entwickeln, die von jeglicher offizieller Ideologie und „Staatsphilosophie“ frei waren. Zu Beginn der neuen Ära der achtziger Jahre fand sich in Ungarn keine Spur mehr vom „Sozialistischen Realismus“. Zwar erhielten „offizielle“ Künstler noch zahlreiche wichtige Aufträge für Denkmäler, doch 1985 war auch diese Art der kulturpolitischen Tätigkeit aus dem kulturellen Schaffen des Landes so gut wie verschwunden.

Liberalere Reisebestimmungen und intensive Wirtschafts- und Kulturbeziehungen zwischen Ungarn und dem Westen sowie westliche Investitionen und der Tourismus ermöglichten den ungarischen Künstlern eine freie Orientierung. Sie konnten in den Westen reisen, Ausstellungen organisieren und mit Kunsthändlern, vor allem in Westdeutschland und Österreich, den traditionell engsten Partnern Ungarns im Westen, Kontakte knüpfen. Publikationen (Bücher über Kunst sowie zeitgenössische Literatur- und Kunstzeitschriften), zeitgenössische Filme, Theaterstücke und Avantgarde-Musik waren in Ungarn frei verfüg-

bar, daher war das kulturelle Milieu gut informiert und relativ liberal organisiert. Das einzige „Tabu“ im kulturpolitischen Dialog war die Revolution von 1956 und im Zusammenhang damit die russisch-ungarischen Beziehungen (Ungarns politische Abhängigkeit von der Sowjetunion).

Die junge Generation, die Anfang der achtziger Jahre heranreife, hatte eine viel bessere Ausgangsposition als die mittlere Generation, deren Mitglieder Mitte der sechziger Jahre an die Öffentlichkeit getreten waren. Ungarn war zu einer Begegnungsstätte eines echten Kulturaustauschs zwischen Ost und West geworden. Die jüngeren Künstler hatten umfangreichere Kontakte im Westen, darunter auch Beziehungen zu Galerien, und daher mehr Möglichkeiten für kommerzielle Aktivitäten. Dieser grundsätzliche Unterschied zu den übrigen Ostblockländern erleichterte es den Künstlern in Ungarn, auch ohne „offiziellen“ Erfolg oder Anerkennung neue ästhetische Visionen und eine neue souveräne und individuelle Einstellung zu entwickeln. Es existierte ein besonderes „doppeltes Wertsystem“ – einerseits das der „offiziellen“ Kulturpolitik, die ihren Liberalismus und ihre Offenheit gegenüber jeder Moderne demonstrieren wollte – und andererseits die wirkliche Avantgarde einer radikalen Ästhetik und einer Sozialkritik, die von der offiziellen Politik der kommunistischen Regierung mehr oder weniger akzeptiert und toleriert wurde. Trotz einer gewissen Akzeptanz des „Status quo“ gab es im ungarischen Kulturleben keine Kommunikation zwischen diesen beiden Polaritäten.

Um das Verständnis der derzeitigen Situation zu erleichtern, möchte ich nun versuchen, das Auftauchen der Kunst der achtziger Jahre und die Entwicklung der vorherrschenden Zeitströmungen zu skizzieren. Eine der grundsätzlichen Fragen in diesem Zusammenhang ist, in welchem Ausmaß die zeitgenössische ungarische Kunst der achtziger Jahre ein Teil der internationalen Szene ist und wie weit sie von einem besonderen kulturellen Regionalismus bestimmt wird.

Eine weitere wesentliche Fragestellung befaßt sich mit der Beurteilung der kulturellen Tradition in Ungarn. Welche Traditionen werden als entscheidend betrachtet, und von wem? Dieser Fragenkomplex stellt ein wichtiges Element der Einschätzung der derzeitigen Situation dar. Eine solche Beurteilung der gegenwärtigen Lage darf auch das Phänomen der ungarischen Avantgarde der zwanziger und dreißiger Jahre nicht außer Acht lassen. Diese Tradition umfaßt Persönlichkeiten wie den konstruktivistischen Künstler, Autor, Herausgeber und Theoretiker Lajos Kassák, der eine geometrisch-abstrakte Malerei reiner Farben und reiner, nicht mimetischer Grundformen als visuelle Metapher für den Aufbau einer neuen technischen und kollektiven Weltanschauung entwickelte, ebenso wie den surrealistischen Maler Dezső Korniss, der eine Synthese des westlichen (französischen) Surrealismus und der östlichen (ungarischen/siebenbürgischen) Volkstradition herbeiführte, wobei diese Idee gleichermaßen auf die Musik von Béla Bartók zurückgeht wie auf die Kunst „historischer“ Epochen oder die viel diskutierten und oft erörterten Traditionen der bäuerlichen und volkstümlichen Kunst.

Die neue und progressive Kunst der achtziger Jahre thematisiert die Frage der Tradition auf eine komplexere und pluralistischere Weise als es die Avantgarde-Kultur der sechziger und siebziger Jahre getan hatte. Was das Wertesystem betrifft, hat eine wichtige Neuorientierung stattgefunden. Die neuen Bemühungen der achtziger Jahre sind durch eine Neubewertung der Tradition und durch den ästhetischen Dialog mit der Geschichte – einschließlich der Kultur- und Kunstgeschichte – charakterisiert und nicht durch deren offensichtliche Ablehnung. In den Installationen von Gábor Bachman und László Rajk – mit ihrer Verwendung stilistischer Zitate und kunsthistorischer Konnotationen – lassen sich Elemente der legendären russischen Avantgarde und ihres damals revolutionären Aktivismus ausmachen. Imre Baks post-geometrische Malerei evoziert den Konstruktivismus, der in der ungarischen Kunst eine so wesentliche Rolle spielte, und kombiniert ihn mit dem Jugendstil, Art Deco und mit Volkskunstmotiven. Seine Kunst verkörpert eine individuelle Deutung einer osteuropäischen Kulturgeschichte, deren alte Volkskunsttradition die Jugendstil-Kunst und -Architektur der Jahrhundertwende formal beeinflusste. Die Installationen und Performances von El Kazovszkij verschmelzen Formen und Motive des Symbolismus und Expressionismus mit Ele-

menten des fernöstlichen Djan-Panoptikums. Sándor Pinczehelyis Kunst verbindet den Sozialistischen Realismus der fünfziger Jahre mit der internationalen Pop Art der sechziger Jahre und schafft so die künstlerischen Voraussetzungen für eine ironisierende Kulturkritik.

Alle diese Beispiele zeigen, daß die Konfrontation mit der Geschichte, und insbesondere der Kulturgeschichte, in der progressiven ungarischen Kunst der achtziger Jahre eine bemerkenswert wichtige Rolle spielte. Die neue Kunst der achtziger Jahre befindet sich in einem Zustand ständiger Identitätssuche, und ein Aspekt dieser Suche ist die Neuinterpretation der osteuropäischen Geschichte und Kunst. Diese neue Kunst ist Teil einer historischen Kontinuität und strebt durch die Einverleibung kultureller Verweise und kunsthistorischer Konnotationen die Schaffung eines neuen und authentischen Menschenbildes an. Archetypische Motive und historische Tatsachen – politische Geschichte und Kunstgeschichte – sind in dieser neuen Vision untrennbar miteinander verwoben.

Wenn man die künstlerischen Prozesse der achtziger Jahre überblickt, lassen sich drei große koexistente, pluralistische Tendenzen erkennen.

Eine dieser Tendenzen ist durch das Vorhandensein individueller Mythologien charakterisiert, die von den bildenden Künstlern als Mittel der Interpretation der Kulturgeschichte, Literatur, Religion und antiken Mythologie als Metaphern für Werte und wertschöpfende Prozesse entwickelt wurden. Dieses Phänomen zeigt sich sowohl auf dem Gebiet der Skulptur und Installation als auch in der Malerei und Performance-Kunst.

Ein weiterer bedeutender neuer Trend wurde durch das Erscheinen der sinnlichen, expressiven und oft dramatischen „Neuen Malerei“ signalisiert, sowohl durch den gegenständlichen, narrativen, thematischen Neo-Expressionismus („Heftige Malerei“ oder „Neue Wilde“) der jungen, in den fünfziger und frühen sechziger Jahren geborenen Künstler als auch durch die abstrakte, meditative, intellektuelle Malerei der älteren, in den dreißiger und frühen vierziger Jahren geborenen Künstlergeneration.

Schließlich gibt es noch das Phänomen der post-geometrischen Kunst, die am Ende des Jahrzehnts die Installations- und Objektkunst bestimmte. Die post-geometrische Kunst ist ein charakteristisches Phänomen der ungarischen Kunst der achtziger Jahre ebenso



Jovánovics György
RELIEF 90 x 97 III, 1994
Gips / gipsz
90 x 97 cm

wie der Konstruktivismus, der als die wichtigste Avantgarde-Bewegung galt und als Synonym für Revolution und Fortschritt diente.

Alle drei Phänomene beeinflussten einander und sind untrennbar miteinander verbunden. Die bestimmenden Charakteristika der ungarischen Kunst der achtziger und frühen neunziger Jahre sind Pluralismus und Eklektizismus.

Die neuen künstlerischen Impulse, die sich in den frühen achtziger Jahren in Ungarn bemerkbar machten, manifestierten sich, ebenso wie es auch im Westen der Fall war, vor allem in der Malerei. Im Gegensatz zu den westlichen Modellen waren es jedoch in Ungarn die Mitglieder der mittleren Generation, wie Imre Bak, Ákos Birkás, István Nádler und Tamás Hencze, die damals zwischen 45 und 55 Jahre alt waren und neue Impulse setzten. Eine Folge davon war das latente Überleben der Avantgarde-Positionen der sechziger und siebziger Jahre, deren Einfluß weiterhin spürbar war, wobei die Kunstwerke „Projekte“ blieben – wie in der Kunst von Imre Bak oder Ákos Birkás – und den rebellischen Geist der Jugend im Zaum hielten. Die Rebellion der jungen Künstlergeneration, die in den frühen achtziger Jahren auf den Plan trat, vollzog sich ruhiger und gedämpfter, weniger radikal als im Westen. Die Anhänger der „Neuen Malerei“ in Ungarn blieben innerhalb des grundsätz-

lichen Rahmens des in den vorhergehenden Jahrzehnten definierten Wertsystems. Purismus, Antisenualismus und Reduktivismus blieben weiterhin einflußreich, und nur wenige junge Künstler – wie Károly Kelemen, András Koncz, István Mazzag, János Szirtes, András Wahorn, László Fehér – überschritten diese vollkommen verinnerlichteten Grenzen des ästhetischen Geschmacks, die den Ausdruck einer neuen Thematik verhinderten. In der neuen ungarischen Malerei vollzog sich die Verlagerung des künstlerischen Schwergewichts (die „postmoderne Reaktion“) mehr auf der Ebene der neuentdeckten ästhetischen Strategien als auf der des visuellen Ausdrucks. Das neue ästhetische Programm von Malern wie Imre Bak, Ákos Birkás und Tamás Hencze besteht nicht so sehr in rein malerischen Neuerungen oder stilistischen Veränderungen als vielmehr in Versuchen, die „postmoderne Herausforderung“ zu verarbeiten. Die Malerei von Bak, Birkás und Hencze ist das Ergebnis eines Neubewertungsprozesses, in dem frühere Werte, Elemente des ästhetischen Geschmacks und Methoden des Bildaufbaus überleben. Die Vorlesungen und Schriften von Imre Bak und Ákos Birkás aus den frühen achtziger Jahren zeigen deutlich, daß diese Künstler ihre früheren Strategien bewußt verändert haben und ihre neue Malerei die Manifestation eines neuen „Projekts“, eines neuen intellektuell konzipierten Programms, und der Ausdruck einer bewußt gewählten neuen ästhetischen Auffassung ist. Bei Birkás ist auf der Ebene des bildnerischen Stils keinerlei Übergang festzustellen; er traf eine plötzliche Entscheidung und begann nach einem Zeitraum von zehn Jahren wieder zu malen. Seine „Neue Malerei“, die mit seiner ersten Arbeit aus 1980 begann, ist eine typische bildnerische Umsetzung des „Projekts“ der achtziger Jahre.

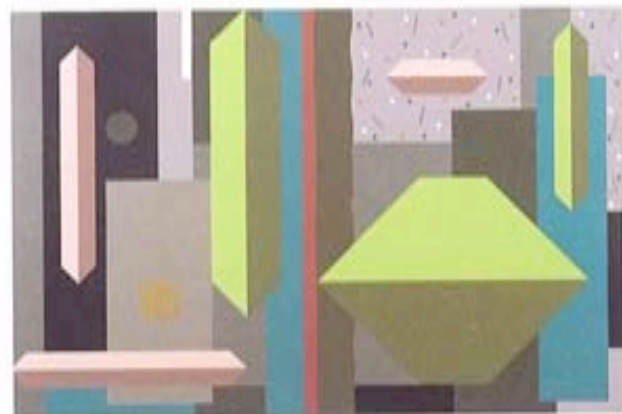
Die „Neue Malerei“ in Ungarn in den frühen achtziger Jahren wurde von verschiedenen Manifestationen eines neuen Expressionismus beherrscht. Die gegenstandslose Malerei von Ákos Birkás und István Nádler zeigt gestisch vermittelte Andeutungen eines emotionalen Inhalts. Nádler steigert die gestische Malerei bis zur Ebene eines Automatismus, während Birkás zeitlebens das intellektuelle Prinzip der Konstruktion beibehält und dichte Kunstwerke schafft. Die Arbeiten der jungen Künstlergeneration zu Beginn des Jahrzehnts intensivieren eine aggressive thematische Vorgangsweise, treiben die Sinnlichkeit der visuellen Oberfläche aufs Äußerste und zeigen einen radi-

kalen Kolorismus und ein neues Lebensgefühl. Die Werke aus dieser Zeit – die Schöpfungen von András Konecz, István Mazzag, József Bullás – entstanden aus der quälenden Erfahrung des urbanen Lebens und vermitteln das Gefühl einer extremen Lebenssituation. Konecz verquickt auf ironische Weise die Phantasieschöpfungen der Massenmedien und der Unterhaltungsindustrie mit Elementen der Realität. Mazzag verbindet den emotionalen Kontext der New Wave Rockmusik mit dem ungehemmten Auftauchen erotischer Phantasien. Bullás stellt Vorstellungen von Gewalt und Absurdität mit dramatischer Kraft dar.

Die manieristischen Züge des neuen Eklektizismus zeigen sich in Károly Kelemens Malerei. Kelemen verarbeitet bewußt kunstgeschichtliche Zitate und aus der Geschichte entlehnte Embleme in einem politischen Kontext. In seinen Werken nehmen die Bilder der jüngsten Vergangenheit archetypische Bedeutung an und inszenieren Aspekte der Ironie und Tragödie des ewigen Dramas des Menschen.

Eine andere Richtung der „Neuen Malerei“ vertreten junge Künstler, die mit ornamentalen und dekorativen Metaphern in archaischer Umsetzung arbeiten. János Szirtes verarbeitet Elemente der Volkskunst, der primitiven Ornamente der Naturvölker, und entdeckt so aufs Neue die uralte rituelle Bedeutung der Ornamentik. Szirtes ist nicht nur Maler, sondern auch Performance-Künstler und Schöpfer von Installationen. Seine vielfältige Tätigkeit fällt in das Gebiet der individuellen Mythologie. Seine Kunst zeigt deutlich die Verquickung von Malerei, Installationskunst und Performance, beziehungsweise die kontextuelle Beziehung zwischen der Thematik der „Neuen Malerei“ und der archetypischen Welt der individuellen Mythologie.

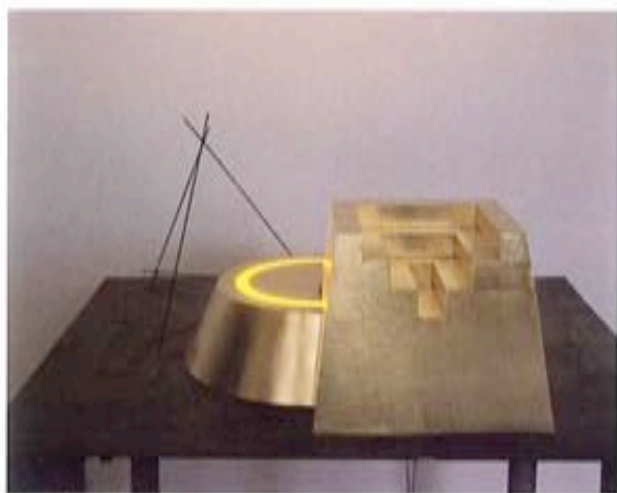
Um die Mitte der achtziger Jahre ist eine Veränderung der verschiedenen Tendenzen der „Neuen Malerei“ festzustellen, wobei eine philosophischere, meditativere und intellektuellere Einstellung zum bestimmenden Faktor wird. Die Arbeiten von Tamás Soós, von dunklen, transzendenten Ideen erfüllte „heroische Landschaften“, und die Bilder von László Mulasics, eine Struktur auf unbewegten, nahezu monochromatischen Bildern von äußerst vereinfachten geometrischen Formfragmenten, sind typische Beispiele dieser neuen Anschauungsweise. Die Landschaften von András Bernáth und Gábor Ósz, in denen von Menschenhand geschaffene Formen und verschwommene, sich ins Unendliche erstreckende mystische



Bak Imre
HOMMAGE À KURTÁG GYÖRGY, 1996
Acryl auf Leinwand / akril, vászon
200 x 300 cm

Landschaften zu einer einzigen angsteinflößenden Vision verschmelzen, sind gleichfalls Manifestationen des meditativen Malstils. Hier herrscht nicht länger die individuelle Psyche und die gewalttätige Erfahrung großstädtischen Lebens vor, sondern die bildliche Darstellung existentieller Fragen – die großen Konflikte des Menschen in seiner Beziehung zur Außenwelt, die Dialektik von Bewegungslosigkeit und Veränderung – und die Suche nach den Grenzen der menschlichen Kreativität werden zu den Hauptthemen dieser Kunst.

Zu diesem Zeitpunkt treten auch die ironische postgeometrische Attitüde und die dazugehörigen Phänomene in Erscheinung. Bereits zu Beginn des Jahrzehnts hatte die Malerei von Imre Bak und Tamás Hencze diese Tendenz gezeigt, und die Kunst der jüngeren Generation, einschließlich Károly Halász, György Szónyei, Tamás F. Farkas und Tamás Trombitás, führte sie in anderen Bereichen fort. Bei Bak und Hencze geht es nicht nur um eine ironische Neubewertung der Tradition der geometrischen Abstraktion, sondern um eine Neueinschätzung ihrer eigenen strukturalistischen Kunst. Bak vermischt geometrisch-abstrakte Motive, die symbolische Bedeutung erlangt haben (wie zum Beispiel das „Kreuzmotiv“ von Malewitsch und Kassáks „Bildarchitektur“), mit charakteristischen Motiven aus der osteuropäischen Kulturtradition, wie Jugendstil- und Art Deco-Ornamenten und auf die Volkskunst zurückgehende emblematische Formen – mit anderen Worten, Motiven, die auf bestimmte Epochen der ungarischen Avantgarde Bezug nehmen. Ein bestimmtes „Ornament der Stilgeschichte“ erscheint auf der Oberfläche seiner Gemälde

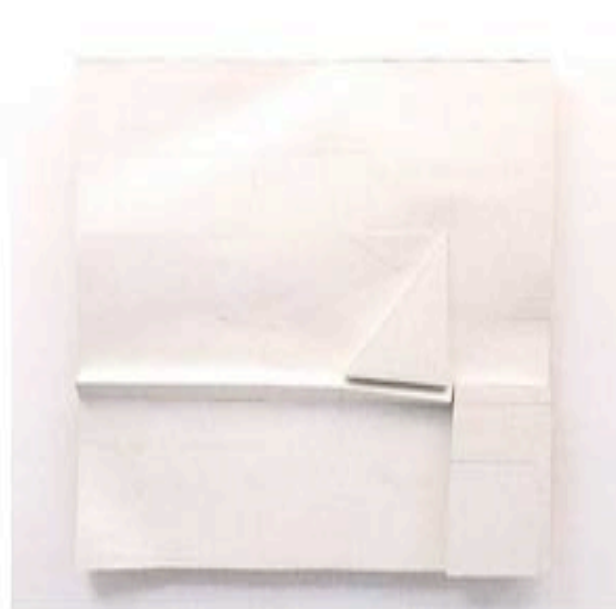


Trombitás Tamás
 CAPUT MUNDI I, 1993
 Stahl, Goldblätter, Neon / acél, aranyfűst, neon
 130 x 100 x 100 cm

und thematisiert die Relativität der chronologisch abgelagerten Schichten der verschiedenen Wertsysteme. Dieselben Fragestellungen zeigen sich in der Kunst von Tamás Soós, in der es ein komplexes System von Stilzitate gibt, die bisher nie unmittelbar nebeneinander dargestellt worden sind. Hencze entfremdet das Gestische von seinem Ursprung im Automatismus und interpretiert es rigoros als kunsthistorisches Emblem. Die charakteristischen Formen des Minimalismus und des Action Painting fungieren als Zitate und gleichsam als austauschbare, in Henczes postgeometrische Kompositionen eingebaute Formelemente.

In Károly Hálász' postgeometrischer Installationskunst wird die „hohe“ Kunst der geometrischen Abstraktion zufälligen Gruppierungen banaler Objekte des täglichen Lebens gegenübergestellt. György Szönyei schafft unter Verwendung von Elementen aus geometrischer Art Deco, Suprematismus, Minimalismus, dekorativen Ornamenten und der alltäglichen Amateur-Architektur Kompositionen mit grotesken Wirkungen. Tamás Trombitás' Installationen verbinden strenge und präzise geometrische Formen mit Fragmenten und aufgestapelten Materialien. Der schwere, massive Charakter dieser Formen aus Beton oder Eisen wird durch Neonlicht, das eine ambivalente Aura um das Werk bildet, gemildert und ins Irrationale transformiert.

Ganz allgemein läßt sich feststellen, daß während die neuen Impulse in der ersten Hälfte der achtziger Jahre vor allem die Malerei beeinflussten (durch die



Jovánovics György
 RELIEF BRUXELLES INVENTION I / RELIEF BRÜSSZELI INVENCIÓ I,
 1993
 Gips / gipsz
 97 x 90 cm

Initiative von Birkás, Nádler, Kelemen und Bak), in der zweiten Hälfte des Jahrzehnts die Installations- und Objektkunst (Bachman, Rajk, Attila Kovács, Trombitás und Bukta) zu einem Träger der neuen und aktuellen Botschaft wurde. Das Ergebnis war eine sichtbare Ausweitung der „architektonischen“ Wahrnehmung in der zeitgenössischen ungarischen Kunst, sodaß die subjektive, emotional-dramatische, neoexpressionistische und neomanieristische Malerei in den Hintergrund gedrängt wurde. Der meditative Charakter der Kunst wurde intensiviert, und der unpersönliche, unpathetische, objektivistische Ton wurde zu einem bestimmenden Faktor. Die damals entstandenen Werke Birkás' sind charakteristische Beispiele für diesen neuen Intellektualismus. Birkás' Malerei zeigt ihn als einen der edelsten und reichhaltigsten Koloristen der neuen ungarischen Malerei. Die sinnlich gearbeitete Oberfläche der Bilder, die vorherrschende Sinnlichkeit der Faktur, die in sich alle Motive enthält, verbindet sich mit einer kühlen, beinahe unpersönlichen, zeitlosen Ruhe. Das Bild tritt uns wie ein Naturereignis oder wie ein Teil einer Architektur entgegen; es vermittelt das Beständige, Ganze, Zeitlose, mit anderen Worten das „Unvermeidliche“.

In den frühen achtziger Jahren gestaltete Ákos Birkás seine Gemälde mit heftiger Gestik. Er schuf



Jovánovics György
RELIEF 90 x 97 IV, 1994
Gips / gipsz
90 x 97 cm

zwei- oder dreiteilige Bilder, teils visionäre Landschaften, teils schematische Darstellungen des menschlichen Gesichts. Von Spuren einer wilden und aufgeregten Gestik umschriebene repetitive Formationen nahmen in einem System der Symmetrie Gestalt an. Die linke und rechte Seite des Bildes spiegeln einander wider, nicht auf mechanische Art und Weise, sondern in ihren grundsätzlichen Umrissen, wobei die beiden Hälften ein Ganzes bilden. Begriffe wie „oben“ und „unten“, die Bildmitte, die Ränder, werden in einem streng strukturierten System ins Spiel gebracht. Bei Birkás bilden Symmetrie und ein konstruktivistischer Bildaufbau die Grundlage für ein geistiges System, das – wenngleich abstrakt – sich dennoch durch eine Vielfalt ungebremster Gesten manifestiert.

Nach 1985 werden Birkás' Bilder schlichter, die Bildoberfläche wird ruhiger und homogener. Von 1987 an wiederholt er ein- und dasselbe Motiv: ein ovaler Kopf, der sich aus den beiden Hälften des Bildes zusammensetzt. Die Bildebene erhält einen individuellen Wert; sie ist ein Kompositionselement in einer Bildarchitektur, eine eigenständige Form und nicht bloß Träger einer gemalten (modellierten) Form (Gestalt). So wird der Bildträger selbst zur Objektform und zum eigentlichen Gegenstand des bildnerischen Denkens.

In seinen jüngsten Bildern untersucht Birkás die Beziehung zwischen gemalter und realer Form durch



Trombitás Tamás
OHNE TITEL / CÍM NÉLKÜL, 1993-95
Beton, Gips, Eisenspäne, Neon / beton, gipsz, vaspor, neon
12 x 100 x 80 cm
LETTER Stiftung, Dauerleihgabe an das Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien / LETTER Alapítvány, tartós letét, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien

die Gestaltung einer plastischen Oberfläche, die Reduzierung des Pinselduktus auf ein Minimum und die sparsame Verwendung von Farbe. Mitunter schiebt er eine Tafel über die andere, so daß die eine die andere teilweise verdeckt. Die ovale Gestalt als geschlossene Form wird visuell in Teile gebrochen und nur der Verstand kann sie durch den Prozeß einer intellektuellen Rekonstruktion wieder zu einer „ganzen“ Form – einer gedachten Form – vervollständigen. In anderen Fällen betont Birkás die Identität der gemalten Form und des Hintergrundes (durch Farbe und Faktor) sodaß das Kopf-Motiv nur als schwache Ahnung erkennbar ist: die Form ist nicht sichtbar, sie läßt sich nur erahnen, vorstellen, „erspüren“. Die archetypische Form der Geschlossenheit erscheint als ewige und bewegungslose Ausstrahlung, über das Persönliche und über die Zeit hinweg.

Auf diese Weise erhält das Bild eine besondere sakrale Funktion; es ist nicht bloß die Manifestation der erblickten Gestalt, sondern die Sichtbarmachung eines geistigen „Hinweises“. Die immaterielle und nicht wahrnehmbare geistige Gestalt manifestiert sich durch das Medium des Bildes.

Aus einer ganz anderen Richtung kommend findet László Fehér zu seiner eigenen existentiellen Malerei. In den frühen achtziger Jahren schuf er typische Werke der „Heftigen Malerei“, Werke, deren Themen sich radikal von den aggressiven, provokanten und herausfordernden Themen seiner jungen Zeitgenossen unterschieden. Schon damals befaßte er sich mit der Welt der Mythologie und des Rituals. Seine Darstellungen



Fehér László
 BEIM WASSERFALL / A VÍZESÉSNÉL, 1996
 Öl auf Leinwand / olaj, vászon
 180 x 180 cm

jüdischer Feste manifestieren den Konflikt zwischen Sterblichkeit und Ewigkeit als persönliche Erfahrung eines Ein-Personen-Dramas. Um die Mitte der achtziger Jahre wurden Fehérs Gemälde kühler, düsterer, unbewegt, und die dramatischen Konflikte in seinen Bildern wichen der menschlichen Existenz als Inhalt. Fehér malt ernste, zeitlose und unbewegte Visionen der „condition humaine“. Dennoch sind seine Bilder, die grundlegende menschliche Befindlichkeiten wiedergeben, aus ganz alltäglichen Ereignissen zusammengesetzt und halten gleichsam erstarrte Augenblicke im Fluß der Zeit fest. Das verleiht seinem Werk den zufälligen und fertigen Charakter photographischer Abbildungen und läßt Kompositionen entstehen, die ahnen lassen, daß die Einsamkeit eine unabänderliche Tatsache der menschlichen Existenz ist, der einzelne in seiner Innenwelt eingeschlossen ist, daß die äußerste Verletzlichkeit eine unvermeidliche Tatsache ist.

Dieser Zustand der ständigen Einsamkeit und unabänderlichen Verletzlichkeit wird mitunter in politisch oder historisch konkreten Konstellationen konzipiert. Das Bild des zu Füßen eines gigantischen Monuments zusammengekauerten „kleinen Mannes“, wie er im Schatten pathetischer heroischer Dekorationen über sein Schicksal nachdenkt, ist eine emotional schockierende malerische Aussage, die unvergeßliche Darstellung ewiger Unterdrückung und allgegenwärti-

ger Resignation. Es ist die Formulierung der stillen, „gefrorenen“ Ruhe, der zeitlosen Unbewegtheit und unabänderlichen Passivität, die aus einem unbewegten Bild einen existentiellen Bericht über einen Seelenzustand macht.

In der Kunst von Gábor Bachman, László Rajk und Sándor Pinczehelyi erscheinen Geschichte und Politik in einem völlig anderen Kontext. Bachman und Rajk gelangen zu einer kritischen Gegenüberstellung von Wertsystemen durch Zitate aus der Kunstgeschichte, die den Konstruktivismus des zweiten und dritten Jahrzehnts dieses Jahrhunderts sowie die Agitationskunst des Proletkults evozieren. Die Bloßstellung einstmals heroischer Utopien bestimmt den Bedeutungswandel ebenso wie die Notwendigkeit, tragische historische Erfahrungen zu verarbeiten. Bachman und Rajk setzen sich mit den Möglichkeiten einer ständigen Revolution und einer ständigen „Erneuerung“, mit der historischen Wirklichkeit, mit banalen Tatsachen und dramatischen Enttäuschungen auseinander. Ihre Konstruktionen sind immer ambivalent; sie sind auf der Suche nach einem möglichen Pathos und projizieren es in historische Utopien, während gleichzeitig ironisch verfremdende Wirkungen zur Bekräftigung der kritischen Position in das System eingebaut sind.

Das komplexe politische, historische und kulturelle Bezugssystem in ihrem Werk wird immer in Bezug auf die aktuelle Situation interpretiert. An der „Totenbahre der Märtyrer“ von 1956 errichteten sie eine Metallkonstruktion, die an El Lissitzkij's „Lenintribüne“ erinnerte und deutlich auf eine Ára Bezug nahm, als revolutionäre Illusionen auf eine utopische Zukunft ausgerichtet waren. Doch war auf der Konstruktion eine weiße, an eine Flagge gemahnende Form befestigt, in die mit einem Schweißbrenner ein Loch gebrannt war, was Remineszenzen an das Symbol der Revolution von 1956 erweckte. Die Flagge war aber nicht rot-weiß-grün und bezog sich nicht nur auf die Tragödie einer einzelnen Nation, sondern nahm den Charakter der allgemeinen Trauer und Reinheit an. Das rußgeschwärzte Loch wurde zum Emblem einer brutalen Niederlage, der Unterdrückung und des Verfalls, was durch den scharfen Gegensatz zur weißen Oberfläche noch schmerzlicher wirkt. Durch die Verwendung visueller Zeichen und Symbole und politischer und kunsthistorischer Konnotationen wird die Geschichte zum Grundthema der Kunst von Bachman und Rajk, wobei die historische Identitätssuche ein entscheidendes Element ist.

Politische Embleme und die Markenzeichen und Embleme der Konsumgesellschaft vermischen sich in Sándor Pinczehelyis Kunst. Auch er thematisiert die politische Situation in Osteuropa in seinen Bildern und Installationen. Seine Ironie ist stärker; es ist ein ständiger Prozeß des Bloßstellens von Fetischen, der dadurch erreicht wird, daß sie ihrer ursprünglichen Bedeutung entleert werden und die Symbole und Embleme ständig neu bewertet werden. Pinczehelyi kontrastiert den agitativen „Sozialistischen Realismus“ der fünfziger Jahre mit für die Alltagskultur in Ungarn in den späteren Jahrzehnten typischen Emblemen. Er transformiert das Symbol zu einem alltäglichen Objekt, und einst stolze und glänzende Embleme zu banalen Requisiten des täglichen Lebens – zu Objekten, die man nicht einmal bemerkt und die durch die Geschichte „ersetzt“ oder ausgelöscht werden. Gleichzeitig funktioniert Pinczehelyi alltägliche Gegenstände zu ironischen Emblemen und heroischen Symbolen, um und zeigt auf diese Weise die Leere unter der Oberfläche auf.

In seinen Videos und Installationen operiert Peter Forgács auch mit den politischen und vor allem soziologischen Konnotationen und gesellschaftlichen Referenzen. Er konfrontiert Fragmente aus dem Alltagsleben und aus der Populärkultur mit radikalen künstlerischen Experimenten, in denen die metaphorischen, philosophischen und psychologischen Bedeutungsebenen mit einer unglaublich starken und schockierenden Absurdität auf die Situationen des Alltagslebens projiziert werden. Die gleichzeitig zwei Interpretationsbahnen folgende Dramaturgie betont die Zeitlichkeit der ästhetischen Verinnerlichung auf einer subjektiven Ebene, wobei die persönlichen Erfahrungen die Informationen selektieren und strukturieren, und auf einer soziologisch-politischen Ebene, wobei die kollektiven Erfahrungen und empirischen Informationen die künstlerisch-imaginative Inhaltlichkeit fast brutal relativieren.

Die schockierende und oft dramatische Wirkung der zu absurden Extremen auf die Spitze getriebenen Banalität durchdringt auch Imre Buktas Installationen. Jeder Gegenstand, den er verwendet, läßt sich soziologisch als tatsächliches Artefakt des täglichen Lebens oder des ländlichen Ungarns identifizieren. Der Künstler arbeitet mit Objekten, die mit dem Landleben verbunden sind, mit Fragmenten und Emblemen, die eine Begegnung zwischen ländlicher und städtischer Lebensart evozieren. Bukta betrachtet die



Fehér László
KRIESEL / BÜGÖCSIGA, 1991
Öl auf Leinwand / olaj, vászon
250 x 180 cm
Sammlung Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien /
a Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien gyűjteménye

absurden Versuche, die Produktivität zu steigern und die vorhandenen Ressourcen mit allen verfügbaren Mitteln und ohne Rücksicht auf das Ergebnis auszuheben, mit kritischen Augen. Diese Auffassung hat zu einer charakteristischen ländlichen Subkultur geführt, deren „Wahrzeichen“ zusammengestückelte Wochenendhäuschen, die endlose Wiederverwertung wegge-
werfener Materialien und die Ausbeutung und Zerstörung der Natur sind – allesamt Symptome der Zerstörung wirklicher Werte durch die menschliche Gier. Der Künstler nimmt eine besondere Stellung ein. Er lebt vollständig in dieser nicht mehr ländlichen, aber noch nicht urbanen Welt, die ihre Identität verloren hat, und dennoch nähert er sich ihr mit scharfer Kritik und manchmal mit einem überraschenden Gefühl, einem Mitgefühl, einer wirklichen und tragi-



Záborsky Gábor
 BAROCKZITAT / BAROKK IDÉZET, 1995
 Papier, mit Fiberglas verstärkt, Metallplatte / üvegszállal
 erősített papír, fémlap
 140 x 135 cm

sehen Sensibilität. In seinen Performances zeigt Bukta, wie die Menschen und Tiere, die Natur und die Stadt durch Inkompetenz und Gier, die durch die Begrenztheit der Möglichkeiten noch verstärkt werden, und durch die gefühllose, unvernünftige, unnötige – und unbewusste – barbarische Zerstörung leiden.

In einer völlig anderen Form als Sándor Pinczehelyi und Imre Bukta arbeitet Gábor Záborsky mit Formen und Materialien aus der Natur. Teilweise baut er Bildobjekte aus Erde, Kieselstein, Holz, Papier, Asche oder auch Leder und Pelz, wobei das so entstehende Objekt zugleich als Naturphänomen wie auch als Artefaktum erscheint. Im Œuvre von Záborsky finden wir die Vision der Natur nicht in einem soziologischen oder politischen Kontext, sondern in einer zeitlosen Urform, welche eine poetische, fast pantheistische Beziehung zu der organischen Welt außerhalb der Zivilisation darstellt und Motive und Referenzen andeutet, die Formationen der archaischen Urkulturen, Zeichen und Signale einer primitiven, ursprünglichen Kommunikation beinhalten. Záborsky mythi-

siert die Natur und interpretiert die natürlichen Gegenstände als Botschaften existentieller Urvorstellungen von Hierarchie, Leben und Tod, Religion und einer permanenten materiellen Umwandlung. In diesem Prozeß operiert er oft mit dem allegorischen Inhalt verschiedener Materialien und Farben, wie zum Beispiel Gold und Silber. Ein zentrales Thema in seinem Schaffen ist die Auseinandersetzung mit der Entstehung und der Auflösung der Werte, welche das Leben trotz der ewigen Wiederkehr und der Monotonie der Wiederholung eindeutig strukturieren. Seine poetische Haltung erinnert teilweise an gewisse Formen der Spurensicherung und der verschiedenen ästhetischen Manifestationen der individuellen Mythologie.

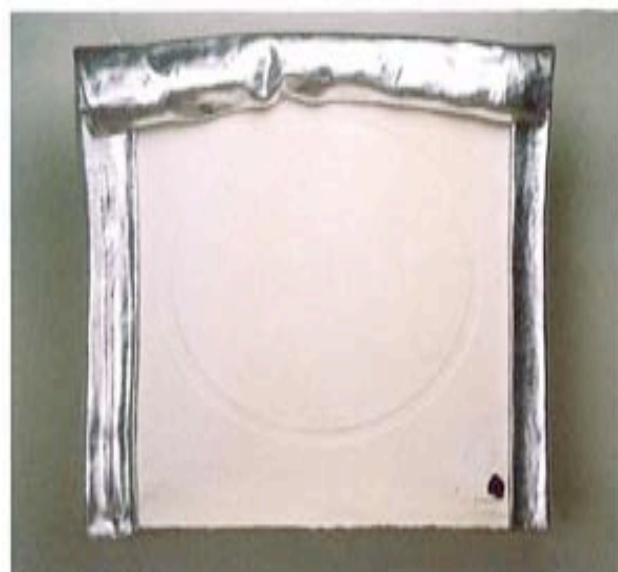
Mit der individuellen Mythologie vergleichbare Methoden entwickelte György Jovánovics in seiner Objekt- und Installationskunst, welche eines der komplexesten Phänomene der ungarischen Kunst der letzten dreißig Jahre ist. Schon bei seinen ersten Arbeiten unterschied er sich von den Vertretern der strukturellen und geometrischen Abstraktion, obwohl er teilweise mit ähnlichen Formen beziehungsweise Formfragmenten operierte. Ebenso markant unterschied er sich von den Vertretern eines spezifisch ungarischen Nouveau Réalisme, obwohl er mit Gipsabdrücken des menschlichen Körpers und mit realen Gegenständen arbeitete. Jovánovics versucht, in klar strukturierten imaginativen Räumen eine unglaubliche Mehrschichtigkeit der literarischen, kunsttheoretischen, historischen und politischen Referenzen darzustellen. Seine Methode könnte man mit einer archäologischen Ausgrabung vergleichen, wobei er immer tiefer und tiefer in die Welt der Erinnerungen, Assoziationen und kulturgeschichtlichen Hinweise eindringt. Seine Objekte und Installationen sind gleichzeitig Rekonstruktionen imaginativer Räume, in denen die einzelnen Details Abgüsse realer Gegenstände oder konstruierter Objekte sind, und Vergegenständlichungen plastischer und gedanklicher Zusammenhänge zwischen gesehenen, erfahrenen Erinnerungen und fiktiv-imaginativen Momenten. Er stellt reale, lebensgroße Abgüsse neben künstlich geschaffene Objekte und weist so auf Erinnerungen, Erfahrungen und kunstgeschichtliche Motive hin. Wie ein Nomade wandert er in verschiedenen Zeitepochen, in verschiedenen Kulturen, Stilen, Ausdrucksformen, Kunstbetrachtungen, Utopien und Wertvorstellungen. Das Künstlerindividuum und die individuelle Geschichte, also die geistige und historische Biographie des Künstlers fungieren in die-

ser komplexen Welt als Magnet und Katalysator, welche die verschiedenen geistigen Erfahrungen miteinander verbinden und so eine interaktive Vermischung provozieren.

Zu den komplexesten Phänomenen der individuellen Mythologie in der ungarischen Kunst zählen die Installationen, Bilder und Performances von El Kazovskij. Ihre Werke befassen sich mit dem Fragenkreis von Mythen, Hierarchie, Kreativität, Macht und Unterwerfung. Sowohl in den Installationen als auch in den Djan-Panoptikums ist der Künstler der Hauptakteur. Die vom Künstler bestimmten Wertstrukturen trennen das alltägliche Ereignis vom zereemoniellen Ereignis und vom Absoluten. Für El Kazovskij ist die Geschichte ein fortlaufender Prozeß der Erschaffung und Zerstörung von Mythen. Die Menschheit schafft Werte und Hierarchien sowie Kulte und Feste, die die grundsätzlichen Fragen der menschlichen Existenz im Rahmen mythischer Erzählungen zueinander in Beziehung setzen. Die Ornamentik ist ein kultischer Akt, der die „Erhöhung“ und Vergöttlichung sowie die Unterwerfung des Menschen betont. Ornamente und Roben werden entfernt und Statuen werden von „erhöhten“ Positionen in Stiegenhäusern und von Sockeln gestürzt und symbolisieren damit die Zerstörung der alten und die Erschaffung neuer Mythen. Die Künstlerin setzt einen neugeschaffenen Mythos zum gegenwärtigen Wertesystem in Gegensatz, indem sie die Welt um die grundsätzlichen Fragen ihrer eigenen Existenz gruppiert. Diese Neustrukturierung ist für sie die einzige Möglichkeit, sich selbst neu zu erschaffen.

El Kazovskij baut in ihre Kunst Elemente hellenistischer Kultur (Literatur und Philosophie), das gesamte Erbe der Romantik und die allegorische Auffassung des Symbolismus ein, um eine individuelle Kulturgeschichte zu erschaffen. Die strenge Ordnung der sich wiederholenden Gestalten und Farben betont die Geschlossenheit der Welt und das „mythische Ganze“ des von der Künstlerin geschaffenen ästhetischen Systems. Rot, Schwarz, Weiß und Gold sind sakrale Farben, symbolisch für Leben, Blut und Feuer sowie Tod, ewiges Dunkel und das Böse. Eine in die Unendlichkeit projizierte Apotheose und Verklärung, die Konflikte unserer irdischen Welt, Liebe und moralischer Ruin, sind zentrale Themen in El Kazovskijs persönlicher Mythologie.

Die Kunst von János Szirtes ist ein herausragendes Beispiel für dieses neuartige, eklektische Gesamtkunst-



Záborszky Gábor
HOMMAGE À JAPAN / HOMMAGE À JAPON, 1995
Papier, Metallplatte / papír, fémlap
135 x 135 cm

werk, in dem nicht mehr die – fiktive – Erschaffung einer großen kollektiven Utopie das Ziel ist, sondern die ästhetische Selbstdarstellung, die Entmaterialisierung der aus existentiellen Erfahrungen des Künstlers und aus kulturhistorischen „Gleichnissen“ gewonnenen, individuellen Bedeutungsstruktur. Genau das erklärt auch die Erscheinung des umgekehrten Expansionismus. Szirtes arbeitet in den verschiedensten künstlerischen Gebieten, in der Performance, in der Musik, in der Malerei, in der Installation, in der Plastik und Objektkunst. Er tut das nicht, weil er die Entmaterialisierung der Ideologie und die Methode ihrer „Anwendung“ auf die praktischen Bereiche des Lebens, beziehungsweise auf alle Formen des ästhetischen Handelns in der „praktischen“ Erweiterung des Gesamtkunstwerkes gefunden hat, sondern dokumentiert dadurch – gerade im Gegenteil – ausschließlich das persönliche Dasein, die „Wanderschaft“ des Künstlers und die Stationen des ästhetischen „Nomadismus“. Es gibt keine zentrale Ideologie; die par-excellence-Welt von János Szirtes setzt sich aus der eklektischen Gesamtheit verschiedener Riten, Mythen und künstlerischer Sprachen zusammen, welche die Gestalt der ästhetischen Totalität von Gesamtkunstwerken der frühen – heroischen – Perioden annimmt, ohne dabei selbst nach absoluter Verwirklichung einer absoluten ästhetischen Ideologie zu streben. Statt dessen „sammelt“ und „speichert“ er die in den verschie-



Jovánovics György
RELIEF 90 x 97 I, 1994
Gips / gipsz
90 x 97 cm

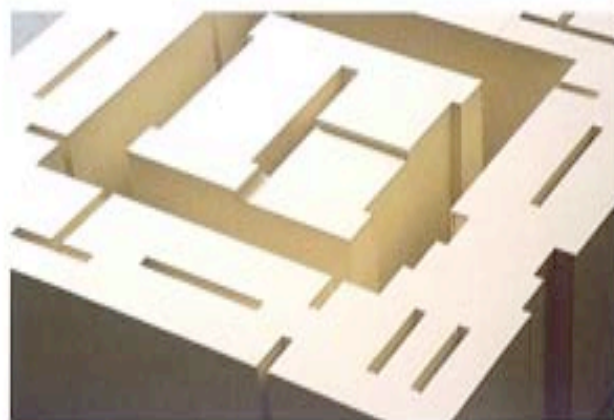
densten Sphären, auf den verschiedensten ästhetischen und mythologischen, religiösen und rituellen Gebieten „gefundenen“ Momente und fügt sie nach seiner eigenen, individuellen Interpretation zu seiner persönlichen „Version“ zusammen. In dieser Hinsicht ist seine Methode mit der von dem postgeometrischen Imre Bak verwandt, aber das „Sammelgebiet“ von Szirtes ist größer: Er greift nicht nur auf Stilelemente früherer Kunstepochen, beziehungsweise auf visuelle Zeichen und mythologische Symbole großer außereuropäischer Kulturen zurück, sondern auch auf die Folklore – auf Gegenstände, rituelle Tänze und kultische Bräuche – afrikanischer Naturvölker. In seinen Performances, vor allem am Anfang der achtziger Jahre, erhielten Masken, beziehungsweise rituelle Kleidungsstücke und mit diesen auch Bewegungsformen, Tanz und „quasi-rituelle“ Handlungen, ergänzt von verschiedenen Gegenständen, besondere Bedeutung. Szirtes übernahm nicht nur die Ornamentik und die Symbole mit „quasi-rituellem“ Inhalt – selbstverständlich in seiner eigenen, persönlichen „Version“ – sondern auch bestimmte Kommunikationsstrukturen von den rituellen Handlungen und magischen künstlerischen Äußerungen verschiedener Naturvölker. Ich denke dabei in erster Linie an die „Verbindung“ von Gegenständen oder Materialien aufgrund ihrer rituellen Bedeutung, also an die in der magischen Kunst oft zu beobachtende Methode des immer wiederkehren-

den Auftretens einzelner Gegenstände oder Materialien innerhalb einer kultischen Handlungsabfolge. Das Berühren der Gegenstände, das Herumtänzeln um Gegenstände, ihre Emporhebung, Herausnahme, oder auch Integration in eine Handlungsfolge, vielleicht auch das Vernichten des Gegenstandes oder eben die Erschaffung eines neuen Gegenstandes hat magische Bedeutung. Wenn Szirtes in seinen frühen Performances mit der Maske manipuliert, übernimmt er diese Bedeutungsstrukturen und wendet sie in seinem eigenen Bedeutungskontext an. Er mißt einem Gegenstand, einer von ihm angefertigten Maske oder „Quasi-Waffe“, eine besondere Rolle zu, und um diese herum baut er die Performance selbst auf. Szirtes übernimmt also bedeutungsvermittelnde Methoden, wobei nicht allein die Bedeutung an sich, und auch nicht die einzelnen Gegenstände und Bewegungen determinierend sind, sondern das ästhetische „Zitieren“ der magisch-rituellen Funktion.

Ebenso ist bei der Integration musikalischer Elemente nicht die „Treue“ der Zitate, nicht die ethnologische Genauigkeit das Entscheidende, sondern einerseits ihre elementare Wirkung – man könnte sagen, ihre alten, „barbarischen“, schockierenden, erschreckenden und verunsichernden Effekte – andererseits die daraus resultierende Möglichkeit eines Gesamtkunstwerkes. Neben der Bewegung, den Tanz und die visuellen Effekte der Gegenstände tritt auch die Musik, die menschliche Stimme, der Schrei, der manchmal – wie im Falle des Programmes zur Documenta in Kassel im Jahre 1987 – bis zur Ekstase gesteigert das europäische Publikum schockiert. Szirtes läßt – mit bewußt grobem Durchbrechen der europäischen ästhetischen Normen – mit dieser barbarischen, alten, rituellen „Quasi-Musik“, in der die menschliche Stimme und das Musikinstrument kaum voneinander unterschieden sind, eine alte Einheit wiederaufleben, in der Zauberei und wahrhaftig utilitaristisches Handeln, Entzücken und Erschrecken, „künstlerischer“ Genuß und mythische Weltanschauung untrennbar miteinander verbunden sind. Seine Absichten sind nicht nostalgischer, sondern suchender, sammelnder, Reserven entdeckender Art. In den rituellen Handlungen und der magischen Kunst der Naturvölker, in den ornamentalen Zeichenstrukturen der nicht-europäischen Zivilisationen, in den Tänzen, Beschwörungen und Zaubereien der „barbarischen“ Völker finden sich für Szirtes letztendlich dieselben existentiellen Fragen, dieselben Versuche, Gefahren zu

bannen, dieselben nach transzendentalen Werten suchenden Verhaltensweisen wie in den sublimierten, ästhetischen Verhaltensformen europäischer Hochkulturen. Während aber die ersten direkter, stärker mit dem körperlichen Sein und mit den Fragen nach Leben und Tod verbunden sind und deshalb frei von geschichtlichem Bewußtsein und Erinnerungen auftreten, erscheint in den europäischen Hochkulturen ein allgegenwärtiges historisches Denken, die Trennung von Vergangenheit (Erinnerung) und Gegenwart (Erfahrung ohne Distanz), sowie die scharfe Abgrenzung der Zukunft (Utopie). In dem Auflebenlassen der Vergangenheit wird die Erinnerung an mythische Urzustände, an Erfahrungen des kollektiven Unterbewußtseins sichtbar, während in den Vorstellungen über die Zukunft des Menschen die große Utopie der Veränderung der Wirklichkeit, von Schillers und Joseph Beuys' Konzeption der „ästhetischen Erziehung“ bis zu den verschiedenen Theorien der wiedergewonnenen Homogenität, aufscheint.

Die unpathetische, frivol unpersönliche, dekorative Kunst von Tamás Soós geht von der Position einer nicht vorhandenen Mythologie aus. Seine Motive sind einfach und dennoch ambivalent: Die Ornamente tragen eine verborgene Botschaft von alten Kulturen, von der Möglichkeit eines archetypischen, barbarischen Wertsystems. Schwarze Formen auf einem homogenen roten Hintergrund stellen weibliche und männliche Gestalten dar – in einer Lesart. Gleichzeitig macht sie die Wiederholung der Formen und deren Aneinanderreihung zu einem einfachen Muster. Die bewußt eingehaltene Distanz zu Monumentalität und Pathos legt trotzdem eine primitive Kraft nahe, einen Doppelsinn, magische Möglichkeiten. Die Frage: „Was sehen wir wirklich?“ darf immer offen bleiben, und das wahre Thema ist die „Leere“. Diese Leere ist durch die Behandlung durch den Künstler von neuer Bedeutung erfüllt. Die repetitiven Motive unterscheiden sich immer voneinander, selbst wenn sie oberflächlich betrachtet nahezu identisch zu sein scheinen. Die winzigen Unterschiede verleihen den Formen Tiefe, Körper und Masse und dem homogenen Hintergrund eine räumliche Tiefe, während sie ein anderes Mal eine Zweidimensionalität erzwingen, indem sie ihn auf die geographische Ebene festlegen und die Motive banal erscheinen lassen. Es ist gerade dieser Bedeutungswandel, mit dem sich Tamás Soós auseinandersetzt. Wo ist die Untergrenze, an der das Schauspiel persönlich werden kann, voller Leben,



Trombitás Tamás
3D MANDALA / 3 DIMENZIÓS MANDALA, 1996
(DETAIL / RÉSZLET)
Karton / karton
24 x 60 x 60 cm

ambivalent und magisch? Für ihn ist es die Aufgabe des Malers, die Dinge zu klären, Positionen zu formulieren, sich mit den grundsätzlichen Fragen der Malerei zu befassen und die Möglichkeiten des Bildes selbst zu erforschen.

Die Polarisierung der Positionen von Tamás Soós und El Kazovszkij ist ein gutes Beispiel für die sich zu Beginn der neunziger Jahre ergebende Situation. Einerseits bestehen weiterhin Vorstellungen von individueller Mythologie und es existieren hermetisch abgeriegelte und definierte Systeme, in denen die Kulturgeschichte als universelle Metapher erscheint. Andererseits entstand eine intellektuelle Tendenz, welche sich vom Mythos abspaltete und unpersönlich, pathoslos blieb. Sie besteht weder auf geometrische Strukturen noch auf idiomatische Homogenität, sondern verwendet alle verfügbaren Mittel, um minutiöse, aber präzise Fragen zu stellen. Anstatt universale Systeme zu schaffen, registriert sie lieber Einzelheiten, wobei sie mit einem völlig vorurteillosen und einfachen Notationsstil arbeitet. Ein hervorstechender Zug der neuen Kunst der neunziger Jahre ist ihr Eklektizismus, doch weitere Determinanten sind die Beschränkung der Methoden, Emotionlosigkeit und Distanziertheit. Diese unterschiedlichen künstlerischen Aussagen lassen auch die Frage der Tradition in einem neuen Licht erscheinen.

In seiner aus dem Anschauungserbe der „arte povera“, der „analytisch-strukturellen“ Kunst und der „Subjektiven Archäologie“ gleichermaßen schöpfenden Installationskunst bildet Tamás Trombitás einen



Trombitás Tamás
 INSTALLATIONSANSICHT, BIENNALE VENEZIG /
 INSTALLÁCIÓ, VELENCEI BIENNÁLÉ, 1993

eigentümlichen Dualismus heraus. Die konträre Assoziationen hervorrufenden Stoffe beziehungsweise die intellektuelle Spannung der divergierenden gedankliche Pole manifestierenden Formen prägen die Bedeutungswelt seiner Werke. Trombitás präsentiert niemals lediglich abstrakte „Thesen“, sondern bereichert den Kreis der Bedeutungen um emotionelle, stimmungsmäßige Konnotationen, um kulturhistorische Bedeutungsschichten, um die Heraufbeschwörung kunsthistorischer Topoi. Eine symbolische Form erscheint jeweils in mehreren Bedeutungszusammenhängen.

Tamás Trombitás arbeitet zumeist mit Eisenspänen, mit gepreßten und geschmiedeten Eisenformen, mitunter mit spiegelblank polierten exakten Formationen beziehungsweise mit Neonleuchtrohren. Der sonderbare Eisenstaub unwahrscheinlicher Farbe erinnert zwar an Erde, an Mineralien, weist dennoch einen unbekanntem Charakter auf. Die in den Eisenfeilstaub gestellten, gewichtigen, kompaktierten und gepreßten Formen beschwören zwar ebenfalls konkrete – historische, kulturelle, architektonische – formale Vorbilder (zum Beispiel Säulen, oder die symbolhafte Form der Pyramide, eventuell Obelisken), dennoch erscheinen sie als Naturform, als Bestandteile der Natur. Das ist das erste Gegensatzpaar, die Dualität von Natur und Kultur, von Naturstoff und architektonischer Form.

Das Erscheinen des Lichts (Neonlichts) stellt jedoch die Pole in ein anderes System, das Licht verweist auf die Transzendenz, auf die Sphäre der nicht mit der Hand berührbaren abstrakten Dinge, beziehungsweise auf den Bereich des von der physikalischen

Zeit unabhängigen, den physikalischen und chemischen Wirkungen (Rosten, Zerbröckeln, zu Staub Zerfallen) nicht ausgelieferten „geistigen“ Seins. Das Licht signalisiert das Geistige, Schwerelose, das Zeitlose; der Eisenstaub das Terrain des Irdischen, des Schweren, der stofflichen, unbewußten Welt. Das Licht verändert aber den Stoff grundlegend; bläuliche Lichter lassen die Formen ins Riesenhafte wachsen und machen sie monumental, sie lösen die harten, eindeutigen Konturen auf, schaffen gewaltige Schatten, die den Gegenständen eine sonderbar poetische Stimmung verleihen. Die wirklichen Dimensionen werden verworren, die Phantasie ergänzt das Gesehene. Die aus dem Eisenstaub gebildeten Hügel werden zu Bergen, auf denen Ruinen der Architektur erscheinen. Diese Architektur wird jedoch um die Vollkommenheit der abstrakten geometrischen Formen, um die glänzenden Formationen aus Chromstahl ergänzt, die gegenüber der Vergänglichkeit und den physikalischen Gegebenheiten das Ewige und die perfekten Formen des geistigen (das heißt metaphysischen) Seins, die vom Gedanken erschaffenen Formen betonen. Der ertümliche, gewichtige, verderbliche Stoff wird vom Licht, vom geistigen Prinzip transzendiert – und das ist für Trombitás das Wesen des Schaffens selbst.

Die neuen Werke von László Mulasics stehen im Zeichen des Kontrastes zwischen der unerhörten Sinnlichkeit und dem Reichtum der Fläche, beziehungsweise der Armut absolut simplifizierter banaler Formen. Die wie Seide anmutende plastische Faktur, die an die Weiche und Wärme des lebendigen Stoffes erinnert, löst die strengen Konturen auf. In der geheimnisvollen, erregenden, mit Überraschungen aufwartenden Schönheit der Oberfläche verlieren sich die Formen, werden die Farben und Stoffe undefinierbar und verwischen sich die Achsen der Komposition. Die gedämpfte Erotik der Fläche blendet das Auge: Der Maler gewährt dem Einfühlungsvermögen, den Stimmungen, den Eroberungszügen der Augen breiten Spielraum.

Und dennoch: die unabwendbare Rigorosität des Formgefüges, seine Einfachheit, die Macht des betonten einzigen „großen Motivs“, das eine Hierarchie schafft, sprechen von Beharrlichkeit, Unveränderlichkeit und Zeitlosigkeit. Als ob die einsame Säule stets hier gestanden hätte, der Zeit trotzend, trotzend aber auch der Verwesung, der Vergänglichkeit und dem Vergessen. Diese absolut simple Form scheint eine archaische Gottheit, ein uraltes Idol, ein Opferaltar,

ein Grabmal oder aber auch Fragment eines ehemaligen Bauwerks zu sein, das zwar verlassen wurde, das aber dennoch besteht. Wir nehmen sie als eine selbstverständliche Evidenz, als ein gewöhnliches Ding, als einen banalen Gegenstand wahr, dem aber eine Art Feierlichkeit nicht abzusprechen ist. Diese Form ist ein sakraler Gegenstand, der nicht angerührt werden darf, sie ist ein festgefügtter Bau, zugleich ist sie aber auch eine völlig alltägliche, gleichgültige Sache. Gleichgültigkeit und Unbeweglichkeit, ungliederte Einfachheit und isolierte Einsamkeit sind die Merkmale, durch welche dieser banale Gegenstand zu einem Monument wird.

Wachs, Blei, von Bienenwachs durchtränktes Papier: das sind die Stoffe, mit denen Mulasics arbeitet. Sie sind aber bereits an und für sich Träger ambivalenter Sinngehalte. Von der warm gemalten Wachsfläche strömt ein geheimnisvolles Licht, sobald der Stoff erstarrt. Der Stoff wird durchgeistigt und weist auf eine Licht- und Kraftquelle hin, die sich außerhalb dieses Stoffs befindet, während er durch seine greifbare und unmittelbare Sinnlichkeit das Auge fesselt. Die Bleiplatte schützt die bedeckte Form als eine Art Panzer oder Harnisch, sie umhüllt sie und isoliert sie, dennoch erinnert sie kraft ihrer Weichheit und Formbarkeit an einen lebendigen Körper, an Fleisch. Das weiße, undurchsichtige Papier wird durchsichtig, sobald es mit Bienenwachs in Berührung kommt, es verliert seine Elastizität, sobald der gewichtige, zähe Stoff erstarrt.

In der Kunst von Mulasics werden die sinnlichen Eigenschaften der Stoffe und die Gegebenheiten der Fläche zu primären Momenten. Während aber die Sinnlichkeit der Fläche unsere Aufmerksamkeit voll und ganz fesselt, verwandelt sich die Fläche selbst und wird zum Ausgangspunkt einer gedanklichen, imaginären Rekonstruktion. Im Laufe dieses Verwandlungsprozesses erhält der Hedonismus der Fläche einen neuen Sinngehalt, indem das Sinnliche selbst dafür sorgt, daß eine Aura um das Werk entsteht. Die Armut und die Einfachheit des Formalen gehen in den Reichtum von Assoziationen und Hinweisen über, die banale Eindeutigkeit wird zur geheimnisvollen Mehrdeutigkeit.

Die ungarischen Künstler der achtziger und neunziger Jahre versuchen, den gesamten Zeitraum der europäischen Kultur für ihre Selbstmanifestation zu erobern und dadurch ein unbegrenztes Terrain der fiktiven Rekonstruktion der Vergangenheit als Baumaterial für die Konstruktion der Gegenwart zu inter-



Bak Imre
FEST / ÜNNIE, 1996
Acryl auf Leinwand / akril, vászon
80 x 180 cm

pretieren. In diesem Diskurs wird nicht nur die Position des individuellen Künstlers gegenüber Kulturgeschichte, Politik, Sprache und Ort neu definiert, sondern auch die Funktion beziehungsweise die Kontextbezogenheit der Kunst durch verborgene Fragestellung permanent überprüft.

Auf grundlegend anderen Bahnen als die bisher aufgezählten bewegen sich Künstler wie János Sugár, Róza El-Hassan, Balázs Kicsiny, Péter Kiss, Attila Szücs, Zsolt Veressi und Gyula Varnai. Allgemein ist zu bemerken, daß diese jüngeren Künstler, die nach der Entfaltung der Gruppe „Neue Sensibilität“ und der ungarischen „Post-Geometrie“, also in der zweiten Hälfte der achtziger und noch stärker am Anfang der neunziger Jahre ihre eigenen Positionen formulierten, eine skeptische und pathoslose Beziehung zur Geschichte und zur kulturgeschichtlichen Einbettung haben. Sie arbeiten auf den Gebieten der Objekt- und Installationskunst, der Photographie und des Videos und gehen mit den unterschiedlichsten Materialien völlig souverän um. Sie konzentrieren sich auf präzise Beobachtungen und auf bescheidene Interventionen, wobei sie, wie zum Beispiel Attila Szücs, oft mit der Transplantation gewisser Objekte in verschiedene Kontexte operieren und die dadurch entstehende Dimensionsverwirrung und Funktionsstörung als kreatives Moment interpretieren. Die Anwendung verschiedener banaler, alltäglicher Materialien und die oft ironische, aber keinesfalls die Ironie als metaphorische Systemkritik auffassende, Transformation von Alltagsgegenständen zu irrationellen ästhetischen Objekten, wie zum Beispiel im Schaffen von Gyula Varnai, Róza El-Hassan, Attila Szücs und Balázs Kicsiny, weisen sehr deutlich auf eine neue, in der ungarischen Kunst durchaus unkonventionelle künstlerische Haltung hin.

Als Vorläufer und bahnbrechender Künstler dieses neuen künstlerischen Weges gilt der Objekt-, Installations- und Videokünstler János Sugár. In seinen Performances und Installationen versucht er, eine Funktionsanalyse der verschiedenen visuellen Zeichensysteme so durchzuführen, daß er dabei die Synchronität der unterschiedlichen Interpretationsebenen und der als Sprache betrachteten Indexe als wesentlichsten Punkt der künstlerischen Erfahrung betont. Seine Installationen sind grundsätzlich frei von Pathos und negieren jegliche historisierende Interpretationsmöglichkeit. Er arbeitet vielmehr mit direkten Analogien, ohne sie in einer metaphorischen Kontextbezogenheit – quasi poetisch – sich entfalten zu lassen. Wenn er

symbolische Formen benutzt oder gar mit kunsthistorischen Hinweisen arbeitet, dann beschäftigt ihn dabei nicht der kunsthistorische Rückgriff und durch ihn das Kollidierenlassen von Wertsystemen, sondern lediglich das Interessante an der Tatsache der „Ähnlichkeit“. Also der „Als-ob“-Effekt, mit dem er die Zeitlichkeit bewußt wegwischt und die Dinge auf eine Ebene verlagert, auf der die Zeitlichkeit lediglich vom autonomen – und völlig souveränen, freien – Werk abhängt. Sugár versucht, der Geschichte zu entkommen, er befreit sich vom Gewicht der Geschichte. Mit diesem Geschichtsbewußtsein distanziert er sich radikal von der Kunstauffassung der beherrschenden Persönlichkeiten der Generation der frühen achtziger Jahre.

Radikális eklektika – A nyolcvanas és kilencvenes évek magyar művészete

Vándorlás az időben: A múlt rekonstrukciója – a jelen konstrukciója

Magyarországon, és egész Közép-Kelet-Európában radikális politikai és gazdasági váltás történt az elmúlt években. Most, hogy lassan elmúlik az eufória, könnyebben lehet definiálni az egyes kelet-európai országok különböző fejlődési modelljeit. Ideje, hogy árnyaltabban elemezzünk. Ez különösen igaz a kortárs magyar kultúra és képzőművészet viszonylatában, mivel Magyarország sajátos fejlődése, a nyolcvanas években uralkodó viszonylagos liberalizmus és a magánkezdeményezések viszonylag sikeres megvalósítása a magyar kultúra területén olyan helyzetet teremtett, amely teljesen eltér a többi kelet-európai országban kialakult szituációtól.

A nyolcvanas évek elejének gazdasági reformjai, valamint a viszonylag liberális szellemű kritika a gazdaság és a kultúra terén megteremtették a magyar művészek számára azt a környezetet, amely mentes volt a hivatalos ideológiától és „állami filozófiától”, és lehetőséget nyújtott arra is, hogy individuális és sajátos esztétikai stratégiákat fejlesszenek ki. A nyolcvanas évek új korszakának kezdetén Magyarországon már nyoma sem volt a „szocialista realizmus”-nak. És bár a „hivatalos” művészek még mindig sok fontos felkérést kaptak különböző emlékművek alkotására, 1985 után az effajta kultúrpolitikai tevékenység is majdhogynem teljesen eltűnt az ország kulturális palettájáról.

Az utazási feltételek liberálizálása, valamint a nyugati országok és Magyarország között kialakult intenzív gazdasági és kulturális kapcsolatok, a nyugati beruházások és a turizmus szabad tájékozódási lehetőséget biztosítottak a magyar művészek számára. Mostmár utazhattak nyugatra, kiállításokat szervezettek és kontaktust teremthettek elsősorban nyugatnémet és – mint Magyarország hagyományosan legszorosabb nyugati partnere – osztrák műkereskedőkkel. A különböző publikációkhoz (művészeti könyvekhez, valamint kortárs irodalmi és művészeti lapokhoz), a kortárs filmekhez, színdarabokhoz és az avantgárd zenéhez szabadon hozzáférhettek Magyarországon, így a kulturális környezet jól tájékozott és viszonylag liberálisan szervezett

volt. Csupán egyetlen kulturpolitikai „tabu” létezett: az 1956-os forradalom és ezzel összefüggésben az orosz-magyar kapcsolatok (Magyarország politikai függősége a Szovjetuniótól).

A nyolcvanas évek elején élő fiatal generáció sokkal jobb helyzetből indult, mint az a középső generáció, amely a hatvanas évek közepén lépett a nyilvánosság elé. Magyarország a kelet-nyugati kulturális eszmecsere valódi találkozóhelye lett. A fiatal művészek átfogó nyugati kapcsolatokkal rendelkeztek, többek között galériás kapcsolatokkal, így lényegesen nagyobb lehetőségek nyíltak a kommersziális tevékenységekre. Ez a keleti blokk többi országához képest meglévő alapvető különbség lehetőséget nyújtott a magyar művészeknek arra is, hogy a „hivatalos” siker vagy elismerés hiánya ellenére új esztétikai látomásokat és új, szuverén és egyéni attitűdöt alakíthassanak ki. Létezett egyfajta különös, „kettős értékrend”: egyfelől a „hivatalos” kultúrpolitika, amely demonstrálni igyekezett liberalizmusát és nyitottságát a modern művészet iránt, másfelől pedig a radikális esztétika és szociálkritika igazi avantgárdja, amelyet többé-kevésbé elfogadott és megtűrte a kommunista kormány hivatalos politikája. Bár egy bizonyos mértékig elfogadták a „status quo”-t, a magyar kulturális életben mégsem alakult ki párbeszéd a két pólus között.

A jelenlegi helyzet jobb megértését elősegítendő a következőkben megkíséreltem felvázolni a nyolcvanas évek művészetének megjelenését és a korszakot meghatározó fejlődést. Ebben az összefüggésben alapvetően tisztázni kell azt a kérdést, mennyiben része a kortárs magyar művészet a nemzetközi művészetnek, valamint azt, hogy milyen mértékben jellemző rá egyfajta sajátos kulturális regionalizmus. További fontos kérdést vet fel a magyarországi kulturális hagyományok megítélése abban a tekintetben, hogy miket tartunk döntő hagyományoknak és kik azok, akik ezeket annak tartják. Ez a kérdéskör ugyanis a jelenlegi helyzet megítélésének egyik fontos eleme, amely nem hagyhatja figyelmen kívül a huszas és harmincas évek avantgárdjának

jelenségeit sem. Ez a hagyomány olyan személyiségeket foglal magába, mint a konstruktivista képzőművész, író, kiadó és teoretikus Kassák Lajost, aki a tiszta színek és a tiszta, nem mimetikus alapformák geometrikus-absztrakt festészetét fejlesztette ki az új technikai és kollektív világnézet kialakításának vizuális metaforájaként, vagy a szürrealista festő Korniss Dezsőt, aki a nyugati (francia) szürrealizmus és a keleti (magyar/erdélyi) népi hagyomány szintézisét hozta létre, azt a szintézist, amely megteremtette Bartók Béla zenéjének és a művészet „történeti” korszakainak vagy a paraszti és népi művészet sokat vitatott hagyományainak egységét.

A nyolcvanas évek új és progresszív művészete sokkal komplexebb és pluralistább módon dolgozza fel a tradíció kérdését, mint ahogyan ezt a hatvanas és hetvenes évek avantgárd-kultúrája tette. Az értékrendet illetően fontos átrendeződés történt. A nyolcvanas évekre a hagyomány újraértékelése és a történelemmel – beleértve a kultúr- és művészettörténettel – folytatott esztétikai párbeszéd inkább jellemző, mint azok nyilvánvaló elutasítása. Bachman Gábor és Rajk László installációiban fellelhető – minden stilisztikai idézetükkel és műtörténeti konnotációjukkal – a legendás orosz avantgárd és az egykor volt forradalmi akcionizmus. Bak Imre posztgeometrikus festészete a magyar művészetben alapvető szerepet játszó konstruktivizmust idézi fel, a szecesszió, az art deco és a népművészet motívumaival kombinálva. Művészete a kelet-európai kultúrtörténet individuális értelmezését testesíti meg, amelynek ősi tradíciói formálisan befolyásolták a századforduló szecessziós művészetét és építészetét.

El Kazovszkij installációi és performanszai a szimbolizmus és az expresszionizmus formáit és motívumait vegyítik a távolkeleti Dzsán-panoptikum elemeivel. Pincsehelyi Sándor művészete az ötvenes évek szocialista realizmusát kapcsolja össze a hatvanas évek nemzetközi pop-art-jával, és megteremti ezzel az ironizáló kultúrkritika művészeti előfeltételeit.

Ezek a példák mind bizonyítékok arra, hogy a történelemmel és elsősorban a kultúrtörténettel való konfrontáció láthatóan fontos szerepet játszott a nyolcvanas évek progresszív magyar művészetében. A nyolcvanas évek új művészete a szüntelen identitás keresés állapotát jelzi és ennek a keresésnek egyik aspektusa a kelet-európai történelem és művészet újraértelmezése. Ez az új művészet része annak a történelmi folyamatosságnak, amely a kulturális utalások, valamint műtörténeti konnotációk megtestesítése

révén új és autentikus emberkép kialakítására törekszik. Ebben az új vízióban az archetipikus motívumok és a történelmi tények – a politika történet és a művészettörténet – elválaszthatatlanul egymásba fonódtak.

Ha áttekintjük a nyolcvanas évek művészeti folyamatait, három nagy, egymással koegzisztens, pluralista tendencia figyelhető meg.

A tendenciák egyikét az individuális mitológiák megléte jellemzi, ezt a képzőművészek a kultúrtörténet, az irodalom, a hit és az antik mitológia interpretációjának eszközeként, értékek és értékteremtő folyamatok metaforáiként alakították ki. Ez a fenomén tettenérhető mind a szobrászatban és installációkban, mind a festészetben és performance-művészetben.

További fontos új irányzatot jelez az érzéki, expresszív és sokszor drámai új festészet megjelenése egyrészt a fiatal, az ötvenes években és a hatvanas évek elején született művészek tárgyias, narratív, tematikus neo-expressionizmusában, másrészt az idősebb, a harmincas években, illetve a negyvenes évek elején született művészgeneráció absztrakt, meditatív és intellektuális festészetében.

És végül létezik még a posztgeometrikus művészet fenoménja, amely az évtized végén meghatározó jelenség volt az installációs és objektművészetben. A posztgeometrikus művészet éppúgy jellemző fenomén a nyolcvanas évek magyar művészetében, mint a konstruktivizmus, amely egyébként a legfontosabb avantgárd mozgalomnak, a forradalom és a haladás szinonimájának számított.

Mindhárom jelenség elválaszthatlan volt egymástól és kölcsönösen befolyásolta egymást. A magyar művészetnek a nyolcvanas években és a kilencvenes évek elején meghatározó jellegzetessége a pluralizmus és az eklekticizmus.

A nyolcvanas évek elején Magyarországon jelentkező új művészeti impulzusok mindenek előtt – akár csak nyugaton – a festészetben manifesztálódtak. A nyugati modellekkel ellentétben Magyarországon a középső generáció, például az akkor 45-55 éves Bak Imre, Birkás Ákos, Nádler István és Hencze Tamás jelentette az új impulzusokat. Ennek következtében a hatvanas és hetvenes évek avantgárd pozíciói látenszen megőrződtek és befolyásuk is megmaradt annak ellenére, hogy a műalkotások „projektek” maradtak – mint például Bak Imre és Birkás Ákos művészetében – és kordájában tartották a fiatalok forradalmár szellemét. A nyolcvanas évek elején fellépő fiatal művészgeneráció lázadása nyugodtabban és csöndesebb volt és



Bak Imre
 MASCULIN / MASZKULIN, 1996
 Acryl auf Leinwand / akril, vászon
 210 x 140 cm

kevésbé radikálisan zajlott mint nyugaton. Az új festészet magyarországi képviselői alapvetően az előző évtizedekben definiált értékrendszer keretein belül maradtak. A purizmus, az antiszenzualizmus és a reduktívizmus továbbra is befolyásos irányzat maradt, és csak néhány fiatal művész – Kelemen Károly, Koncz András, Mazzag István, Szirtes János, Wahorn András, Fehér László – lépte át az esztétikai ízlés abszolút bensőségessé vált határait, amelyek ellehetlenítették egy új tematika kifejeződését. Az új magyar festészetben a művészet súlypontja (a „posztmodern reakció”) inkább az újonnan felfedezett esztétikai stratégiák, mintsem a vizuális kifejezőmód síkjára tevődött át. Bak Imre, Birkás Ákos és Hencze Tamás új esztétikai programja például nem annyira tisztán festői újításokból vagy stilisztikai változtatásokból áll, mintsem a „posztmodern kihívás” feldolgozására tett próbálkozásokból. Bak, Birkás és Hencze festészete olyan újraértékelési folya-

mat eredménye, amelyek megtartották a korábbi értékeket, az esztétikai ízlés elemeit és a kép felépítésének módszereit. Bak Imrének és Birkás Ákosnak a nyolcvanas évek elejéről származó előadásai és írásai egyértelműen bizonyítják, hogy ezek a művészek tudatosan változtatták meg korábbi stratégiáikat és új festészetük egy új „projekt”, egy új, intellektuálisan koncipiált program manifesztációja, és tudatosan választott, új esztétikai felfogás kifejeződése volt. Birkásnál a képi stílusban semmilyen átmenet nem figyelhető meg; hirtelen határozott és tíz év után újra festeni kezdett. Új festészete, amely 1980-ban készített első munkájával kezdődik, a nyolcvanas évek „projektjének” tipikus képi átültetése.

Az új festészetet a nyolcvanas évek elején Magyarországon egy újfajta expresszionizmus különféle manifesztációi uralták. Birkás Ákos és Nádler István absztrakt festészete az emocionális tartalom gesztusok által közvetített jelzéseit tükrözi. Nádler a gesztusfestészetet az automatizmusig fokozza, míg Birkás mindvégig ragaszkodik a konstrukció intellektuális elvéhez és tömény műalkotásokat hoz létre. Az évtized elején a fiatal művészgeneráció munkáin intenzívebbé válik az agresszív, tematikus eljárás mód, a végtelenségig fokozzák a vizuális felület érzékiségét, valamint radikális kolorizmust és új életérzést mutatnak. Az ekkor keletkezett műveket – Koncz András, Mazzag István, Bullás József alkotásait – az urbánus élet gyöttrő tapasztalatai szülték és extrém életérzést tükröznek. Koncz a tömegkommunikáció és szórakoztató ipar fantáziaszüleményeit ironikus módon kapcsolja össze a valóság elemeivel. Mazzagnál a rockzenei új hullám emocionális kontextusában gátlástalan erotikus fantáziák bukkannak fel. Bullás drámai erővel ábrázolja elképzeléseit az erőszakról és abszurditásról.

Kelemen Károly festészetében megjelennek az új eklektika manierista vonásai. Kelemen tudatosan dolgoz fel politikai kontextusban művészettörténeti idézeteket és a történelemből kölcsönzött elemeket. Műveiben a közelmúlt képei archetipikus jelentést nyernek és az ember örök drámájának ironikus vagy tragikus aspektusait jelenítik meg.

Az új festészet másik irányzatát azok a fiatal művészek képviselik, akik az ornamentális és dekoratív metaforák archaikus megjelenítésével dolgoznak. Szirtes János népművészeti elemeket, valamint a természeti népek primitív ornamentikájának elemeit dolgozza fel, és ezáltal újonnan felfedezi az ornamentika ősi rituális jelentését. Szirtes nem csupán festő, hanem perfor-

mansz-művész és installációk alkotója. Sokrétű tevékenysége az individuális mitológia területére esik. Művészete tisztán mutatja, hogyan fonódik össze a festészet, az installációs művészet és a performansz, illetve az új festészet tematikája és az individuális mitológia archetipikus világa közötti kontextus viszonyát.

A nyolcvanas évek közepén változás figyelhető meg az új festészet tendenciáiban: egyre meghatározóbb tényezővé válik a filozófikus, meditatív és intellektuális álláspont. Jellemző példák az újfajta szemléletre Soós Tamás munkái, a sötét, transzcendens eszmékkel teli „heroikus tájak”, és Mulasics László képei, amelyek rendkívüli módon leegyszerűsített geometrikus alakzattöredékek struktúráit mutatják a mozdulatlan, majdnem monokróm képeken. Ugyanezt a meditatív festői stílust manifesztálják Bernáth András és Ósz Gábor tájai, amelyeken az emberi kéz alkotta formák és az elmosódott, végtelenbe nyúló misztikus tájak egyetlen, félelmet keltő vízióvá olvadnak össze. Itt már nem az individuális psziché és a nagyvárosi élet erőszakos élménye uralkodik, művészetük központi témája már az egzisztenciális kérdések képi megjelenítése lesz: az ember és az őt körülvevő világ viszonyának nagy konfliktusai, a mozdulatlanság és változás dialektikája és az emberi kreativitás határainak keresése.

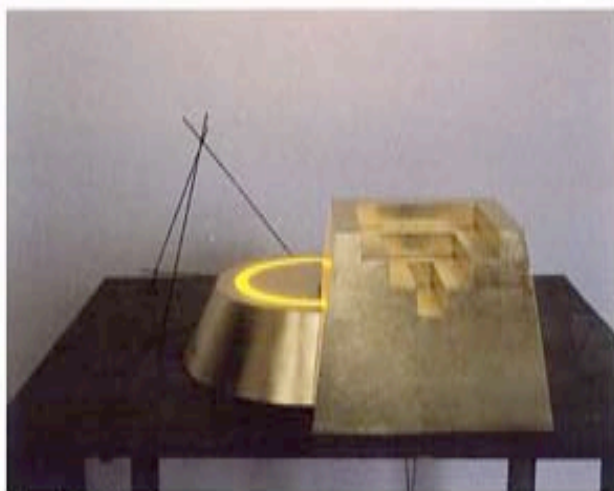
Ezzel egyidőben megjelenik az irónikus posztgeometrikus attitűd és az ezzel kapcsolatos jelenségek. Már az évtized elején ezt a tendenciát tükrözte Bak Imre és Hencze Tamás festészete, és ennek folytatását jelenti más területeken a fiatal generáció – Halász Károly, Szőnyi György, F. Farkas Tamás és Trombitás Tamás – művészete. Bak és Hencze festészete nem csupán a geometriai absztrakció hagyományainak irónikus újraértékelését, hanem saját strukturalista művészetük újraértékelését is jelenti. Bak a szimbólikus jelentésű geometrikus-absztrakt motívumokat (például Malevics „kereszt motívumát” és Kassák „képéptészetét”) összekapcsolja a kelet-európai kulturális hagyomány jellemző motívumaival, például a szecessziós és art deco ornamentikával és a népművészethez visszanyúló emblematisz formákkal – más szavakkal olyan motívumokkal, amelyek a magyar avantgárd bizonyos korszakaira utalnak. Festményeinek felületén megjelenik egy bizonyos „stílustörténeti ornamens” és tematizálja a különböző értékrendszerek időben egymásra rakódott sfkjainak relativitását. Soós Tamás művészete ugyanezeket a kérdéseket veti fel a korábban még soha egymás mellé nem állított stílusidézetek komplex



Bak Imre
VERGANGENE ZEIT / MÜLT IX5, 1996
Acryl auf Leinwand / akril, vászon
210 x 140 cm

rendszerével. Hencze a gesztust elidegeníti automatikus eredetétől és szigorúan műtörténeti emblémaként értelmezi. A minimalizmus és az akció festészet karakterisztikus alakzatai Hencze posztgeometrikus kompozícióiban egyidejűleg idézetekként és felcserélhető formaelemekként működnek.

Halász Károly posztgeometrikus installációs művészetében egymással szembe állítja a geometriai absztrakció „magas” művészetét és a mindennapi élet banális tárgyainak véletlenszerű csoportjait. Szőnyi György a geometrikus art deco, a szuprematizmus, a minimalizmus, a dekoratív ornamentika és a hétköznapi amatőr építészet elemeinek felhasználásával groteszknek ható kompozíciókat hoz létre. Trombitás Tamás installációi precíz és szigorú geometrikus alakzatokat kombinálnak töredékekkel és egymásra halmozott anyagokkal. A beton- vagy vasalakzatok nehéz, masszív karakterét enyhíti és irracionálissá transzfor-

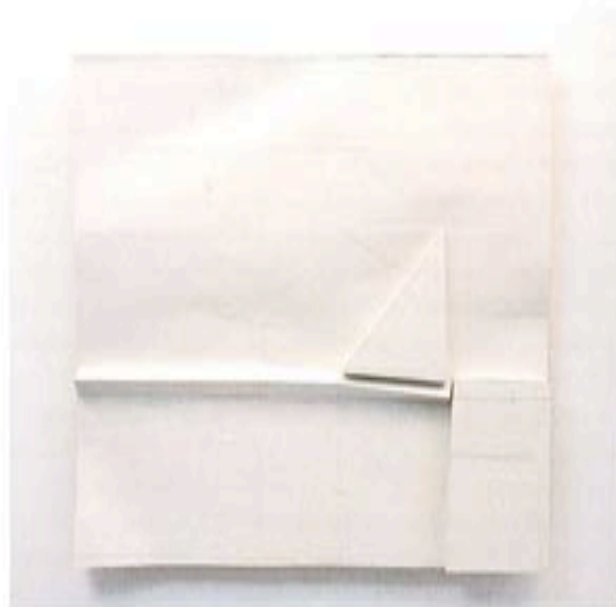


Trombitás Tamás
CAPUT MUNDI I, 1993
Sahl, Goldblätter, Neon / acél, aranyfűst, neon
130 x 100 x 100 cm

málja a mű körül ambivalens aurát képező neonfény.

Általánosan megfigyelhető, hogy míg a nyolcvanas évek első felében az új impulzusok elsősorban a festészetre hatottak (Birkás, Nádler, Kelemen és Bak kezdeményezései révén), addig az évtized második felében az installáció- és objektművészet (Bachman, Rajk, Kovács Attila, Trombitás és Bukta) vált az új és aktuális üzenet hordozójává. A kortárs magyar művészetben ez láthatóan az „architektonikus” érzékelés elterjedésével járt együtt, úgy hogy közben háttérbe szorult a szubjektív, emocionális-drámai, neoexpresszionista és neomanierista festészet. Intenzívebbé vált a művészet meditatív jellege és meghatározó tényezővé lett a személytelen, pátosztól mentes, objektív hangvétel. Jellemző példái az új intellektualizmusnak Birkás akkor keletkezett művei. Birkás az új magyar festészet egyik legnemesebb és legmélyebb tartalmakat felmutató koloristája. A képek érzékeny kidolgozott felülete, a minden motívumot önmagában hordozó fraktúra uralkodó érzékisége, hűvös, csaknem személytelen, időtlen nyugalommal párosul. A kép természeti jelenségként vagy építészeti elemként viselkedik; a maradandót, az egészet, az időtlent, vagyis az „elkerülhetlent” közvetíti.

Birkás Ákos festményeit a nyolcvanas évek elején a heves gesztusok jellemezték. Két vagy három részből álló képeket alkotott, amelyek részben imaginárius tájak, részben emberi arcok sematikus ábrázolásai. A vad és izgatott gesztusok nyomait hordozó repetitív alakzatok a szimmetria rendszerében jelennek meg. A

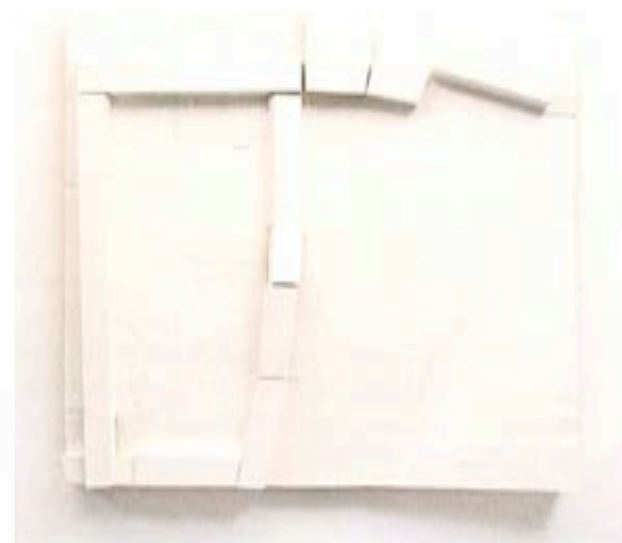


Jovánovics György
RELIEF BRUXELLES INVENTION I / RELIEF BRÜSSZELI INVENCIÓ I,
1993
Gipsz / gipsz
97 x 90 cm

kép jobb és bal oldala – nem mechanikus módon, hanem alapvető körvonalaikban – tükörképei egymásnak, miközben a két fél egy egészet képez. A „fent” és „lent”, a kép középpontja vagy a szélek részei egy szigorúan felépített struktúra fogalmi rendszerének. Birkásnál a szimmetria és a konstruktivista képalkotás olyan szellemi rendszer alapjait képezi, amely absztrakt módon, a fékezhetetlen gesztusok sokféleségében jelentkezik.

1985 után Birkás képei egyszerűbbek lesznek, a képfelület nyugottabbá és homogénebbé válik. 1987 óta szüntelenül ugyanazt a motívumot ismétli: egy ovális fejet, amely a két részből álló kép két feléből tevődik össze. A képfelület individuális értéket kap; a képarchitektúra kompozíciós eleme, önálló forma és nem csupán egy festett (modellált) forma (alakzat) hordozója. Így módon a képhordozó önmaga is objektivé és a képi gondolkodás tulajdonképpen tárgyává válik.

Legújabb képein Birkás a festett és a valóságos forma viszonyát vizsgálja oly módon, hogy a felületet plasztikusan alakítja, az ecsetkezelést a minimumra csökkenti és takarékosan használja a színek. Eközben az egyik táblát a másikra csúsztatja, úgy, hogy az egyik részben fedi a másikat. A zárt formaként működő ovális alak vizuálisan részekre bomlik, s azt csupán az értelem képes az intellektuális rekonstrukció útján –



Jovánovics György
RELIEF 90 x 97 IV, 1994
Gipsz / gipsz
90 x 97 cm

képzelt – „egész” formaként felfogni. Máskor Birkás (a színnel és a fraktúrával) a festett forma és a háttér azonoságát hangsúlyozza úgy, hogy a fej-motívum csupán halványan sejtik fel: az alakzat nem látható, csak sejtetni, elképzelni, „megérezni” lehet. A zártság archetipikus formája örök és mozdulatlan kisugárzásként jelenik meg, függetlenül a személyestől és az időtől.

A kép különleges, szakrális jelentést nyer; nem csupán a megpillantott alak manifesztálódik benne, hanem láthatóvá lesz a szellemi „utalás” is. Az immateriális és nem érzékelhető szellemi forma a kép médiumán keresztül jelenik meg.

Fehér László teljesen más irányból közelít egzisztenciális festészetéhez. A nyolcvanas évek elején a „Heftige Malerei”-ra jellemző képeket festett, olyan műveket, amelyek tematikájukban radikálisan különböztek fiatal kortársai agresszív, provokatív és kihívó témáitól. Már akkor foglalkozott a mitológia és a rítusok világával. A zsidó ünnepek ábrázolása az emberi halandóság és az örökkévalóság konfliktusát jeleníti meg egy monodráma személyes tapasztalataként. A nyolcvanas évek közepén Fehér festményei hűvösebbek, borongósabbak, mozdulatlanabbak lettek, képei tartalmát a drámai konfliktusok helyett az emberi lét ábrázolása adja. Fehér a „condition humaine” komoly, időtlen és mozdulatlan vízióit festi meg. Alapvető emberi érzéseket ábrázoló képei teljesen hétköznapi törté-



Trombitás Tamás
OHNE TITEL / CÍM NÉLKÜL, 1993-95
Beton, Gipsz, Eisenspäne, Neon / beton, gipsz, vaspor, neon
12 x 100 x 80 cm
LETTER Stiftung, Dauerleihgabe an das Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien / LETTER Alapítvány, tartós letét, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien

netekből állnak és őrzik az idő múlásában mozdulatlan pillanatok. Ez a fényképszerű leképezés műveinek véletlenszerű, ugyanakkor tudatosan megkomponált jellegét kölcsönöz; így hoz létre olyan kompozíciókat, amelyek azt sugallják, hogy a magány az emberi lét velejárója, hogy az egyén nem tud kimozdulni belső világából és rendkívüli sebezhetősége kétségtelen tény.

Az örök magány és a rendkívüli sebezhetőség állapota többek között konkrét politikai és történelmi konstellációkban fogalmazódik meg. A gigantikus emlékmű lábainál görnyedő, a patetikus-heroikus dekorációk árnyékában saját sorsán gondolkodó „kis ember” képe érzelmileg sokkoló hatású festői kijelentés, az örök elnyomás és a mindent átható resignáció felejthetetlen ábrázolása. A csendes, „megfagyott” nyugalom, az időtlen mozdulatlanság és a passzivitás sorsszerű megjelenítése a statikus képet a lelki állapotról árulkodó egzisztenciális tudósfáissá változtatja.

Bachman Gábor, Rajk László és Pincehelyi Sándor művészetében a történelem és a politika teljesen más kontextusban jelenik meg. Bachman és Rajk a huszas és harmincas évek konstruktivizmusát és a proletkult agitációs művészetét felidéző művészettörténeti utalások révén kritizálja és állítja szembe egymással az értékrendszereket. Az egykori heroikus utópiák kompromittálása éppúgy hozzájárul a jelentés változáshoz, mint a tragikus történelmi tapasztalatok feldolgozásának szükségszerűsége. Bachman és Rajk az örök forradalom és örök „megújulás” lehetőségeivel, a történelmi valósággal, banális tényekkel és drámai



Fehér László
 BEIM WASSERFALL / A VÍZESÉSNÉL, 1996
 Öl auf Leinwand / olaj, vászon
 180 x 180 cm

csalódásokkal foglalkoznak. Konstrukcióik mindig ambivalensek; a lehetséges pátozt keresik és kivették azt a történelmi utópiákra, miközben – a kritika erősítése érdekében – ironikusan elidegenített hatásokat építenek a rendszerbe.

Műveikben a politikai, történelmi és kulturális viszonyrendszert mindig komplexen, az aktuális helyzethez viszonyítva értelmezik. Az 1956-os mártírok ravatalánál El Liszickij „Lenin emelvény”-ére emlékeztető fémkonstrukciót építettek fel, amely egyértelműen arra a korszakra utalt, amikor a forradalmi illúziók az utopisztikus jövőre irányultak. Az építményhez fehér, zászlóra emlékeztető alakzatot erősítettek, amelybe forrasztóval lyukat égettek, s ez az 56-os forradalom jelképének reminiscenciáit keltette. De a zászló nem piros-fehér-zöld volt és nem csupán egy nép tragédiájára utalt, hanem az általános gyász és a megtisztulás karakterisztikumát fejezte ki. A fehér felülettel éles kontrasztot képező és éppen ezért még fájdalmasabbnak ható kormos, fekete lyuk a brutális vereség, az elnyomás és a hanyatlás emblémájává vált. Bachman és Rajk művészetének központi témája a vizuális jelek és szimbólumok, illetve a politikai és műtörténeti konnotációk felhasználása révén a történelem, amelynek döntő eleme a történelmi identitás keresés.

Pinczehelyi Sándor művészetében politikai emblémák és a fogyasztói társadalom védjegyei és em-

blémái keverednek egymással. Képein és installációiban ő is Kelet-Európa politikai helyzetét tematizálja. De markánsabban ironizál – szüntelenül a fétiseket leplezi le –, mert megfosztja ezeket eredeti jelentésüktől és szüntelenül újraértékeli a jelképeket és emblémákat. Pinczehelyi szembeállítja az ötvenes évek agitáló „szocialista realizmus”-át és a Magyarország hétköznapi kultúrájának későbbi évtizedeire jellemző emblémákat. A jelképeket hétköznapi tárgyakká, az egykor büszke és ragyogó emblémákat a mindennapi élet banális kellékeivé transzformálja – objektékké, amelyeket szinte észre sem veszünk és amelyeket „kicseserél” vagy kiolt a történelem. Pinczehelyi hétköznapi tárgyakat ironikus emblémákká, heroikus jelképekké változtat, és ezzel rámutat a felszín alatt rejtőző ürességre.

Forgács Péter videói és installációi politikai, elsősorban mégis szociológiai konnotációkkal és társadalmi referenciákkal operálnak. Radikális művészi kísérletekkel ütközteti a hétköznapiak és a populáris kultúra töredékeit, amelyekben a metaforikus, filozófiai és pszichológiai jelentés síkakat hihetetlenül erős és sokkoló abszurditással vetíti a mindennapi élet szituációira. Az egyidőben két interpretációs síkot követő dramaturgia az esztétika intern voltának szubjektív időbeliségét hangsúlyozza: a személyes tapasztalatok szelektálják és strukturálják az információkat, a kollektív tapasztalat és az empirikus információk pedig a szociológia és politika síkján majdhogynem brutálisan relativálják a művészi, imaginárius tartalmakat.

Bukta Imre installációit is áthatja az abszurd, végletekig fokozott banalitás sokkoló és sokszor drámai hatása. Minden felhasznált tárgy szociológiailag a mindennapi élet vagy a falusi Magyarország tényleges artefaktumaként azonosítható. A művész a falusi élettel kapcsolatos tárgyakkal dolgozik, töredékekkel és emblémákkal, amelyek a vidéki és a városi életforma találkozását idézik. Bukta kritikus szemmel figyeli azt az abszurd kísérletet, amely minden rendelkezésre álló eszközzel és az eredményre való tekintet nélkül próbálja kizsákmányolni a meglévő tartalékokat és emelni a termelékenységet. Ez a felfogás egy jellegzetesen rurális szubkultúrához vezetett, amelyek „jelképei” darabokból összerakott hétvégi házakból, eldobott anyagok újrafelhasználásából, a természet kizsákmányolásából és szétrombolásából állnak – mindezek azt jelzik, hogyan rombolja szét a valódi értékeket az emberi kapzsiság. A művész különös álláspontot képvisel. Ebben az identitását veszített, már nem vidéki, de már nem is urbánus világban él, éles kritikával illeti

azt, mégis gyakran meglepő érzéssel – együttérzéssel –, igazi és tragikus érzékenységgel közelít hozzá. Performanszaiban Bukta azt mutatja meg, hogyan szenvednek az emberek és állatok, a természet és a város az inkompetencia és a kapzsiság (amelyeket méginkább felerősít a lehetőségek korlátozott volta), valamint az érzéketlen, értelmetlen, szükségtelen – és nem tudatos – barbár rombolás miatt.

Záborszky Gábor teljesen másképp dolgozza fel a természet adta anyagokat és formákat, mint Pinczehelyi Sándor vagy Bukta Imre. Részben földből, kavicsból, fából, papírból, hamuból vagy akár bőrből és szőrből készít képbjekteteket, amikor is az így létrejövő objekt egyszerre természeti jelenség és artefaktum. Záborszky életművében a természet víziója nem szociológiai vagy politikai kontextust jelent, hanem időtlen, ősi formát, amely poétikus, majdhogynem pantheisztikus kapcsolatot mutat a civilizáción kívüli organikus világgal, s olyan motívumokra és referenciákra utal, amelyek archaikus, ősi kultúrák formációit, egy primitív, ősi kommunikáció jeleit és szignáljait tartalmazza. Záborszky mitizálja a természetet, és a természetből vett tárgyakat a hierarchiáról, életről és halálról, vallásról és folytonos materiális változásról alkotott egzisztenciális, ősi képzetek üzeneteiként értelmezi. Ebben a folyamatban gyakran operál a különböző anyagok és színek – mint például az arany és az ezüst – allegorikus tartalmával. Munkásságának központi témájaként ütközteti az értékek kialakulását és eltűnését, amelyek egyértelműen strukturálják az életet az örökös visszatérés és az ismétlődő monotonitás ellenére. Költői beállítottsága részben a nyomrógzítés bizonyos formáira és az individuális mitológia különböző esztétikai manifesztációira emlékeztet.

Az individuális mitológiákhoz hasonló módszereket alkalmaz objekt- és installációs művészetében Jovánovics György, aki az elmúlt harminc év magyar művészetének egyik legösszetettebb jelensége. Már első munkáiban is mást mutat, mint a strukturális és geometriai absztrakció képviselői annak ellenére, hogy részben hasonló formákkal, illetve formai töredékekkel operál. Ugyanígy markánsan különbözött a speciálisan magyar Nouveau Réalisme képviselőitől annak ellenére, hogy az emberi testről készített gipszlenyomatokkal és valódi tárgyakkal dolgozott. Jovánovics próbálkozásai az irodalmi, művészetelméleti, történelmi és politikai referenciák tisztán strukturált imaginárius terekben történő többszű ábrázolására irányulnak. Módszere régészeti ásításokhoz hasonlít-



Fehér László

KREISEL / BÜGÖCSIGA, 1991

Öl auf Leinwand / olaj, vászon

250 x 180 cm

Sammlung Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien /
a Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien gyűjteménye

ható, mert egyre mélyebbre és mélyebbre hatol az emlékek, az asszociációk és a kultúrtörténeti utalások világában. Objektjei és installációi imaginárius terek rekonstrukciói, ahol az egyes részletek egyszerre a valós tárgyak és a megszerkesztett objektok lenyomatai, illetve a látott, megtapasztalt emlékek és a fikтив, imaginárius momentumok plasztikai és gondolati összefüggéseinek tárgyasításai. Valós, életnagyságú lenyomatokat állít műveleg létrehozott objektok mellé, s így utal emlékekre, tapasztalatokra és művészettörténeti motívumokra. Nomádként vándorol a különböző korok, a különböző kultúrák, stílusok, kifejezési formák, művészetszemléletek, utópiák és értékrendek között. A művészegyeniség és az individuális történelem, azaz a művész spirituális és történelem által meghatározott életrajza mágnesként, katalizátorként



Záborsky Gábor
HAUS DER SONNE / A NAP HÁZA, 1994
Papier, Metallplatte / papír, fémlap
100 x 45 cm

működik ebben a komplex világban, amely összeköti a különböző szellemi tapasztalatokat és interaktivitást provokál.

A magyar művészetben az individuális mitológia legösszetettebb fenoménjének számítanak El Kazovszkij installációi, képei és performansai. Művei a mítoszok, a hierarchia, a kreativitás, a hatalom és az elnyomás kérdéseivel foglalkoznak. Mind installációiban, mind a Dzsán panoptikumokban a művész játssza a főszerepet. A művész saját maga határozza meg az értékstruktúrákat, amelyek a hétköznapi történeteket elválasztják a ceremóniáktól és az abszurdtól. A történelem El Kazovszkij számára a mítoszok teremtésének és szétrombolásának folyamatát jelenti. Az emberiség értékeit és hierarchiákat, kultuszokat és ünnepeket hoz létre, ezek pedig mítikus elbeszélések keretei között dolgozzák fel az emberi lét alapvető kérdéseit. Az ornamentika olyan kultikus aktus, amely az ember „felmagasztalását” és istenítését, s egyben elnyomását hangsúlyozza. El Kazovszkij ornamenteket és talárokot távolít el, lépcsőházakban és talapzatokon álló szobrokat taszít le „magaslatukról”, ezzel szimbolizálva a régi mítoszok

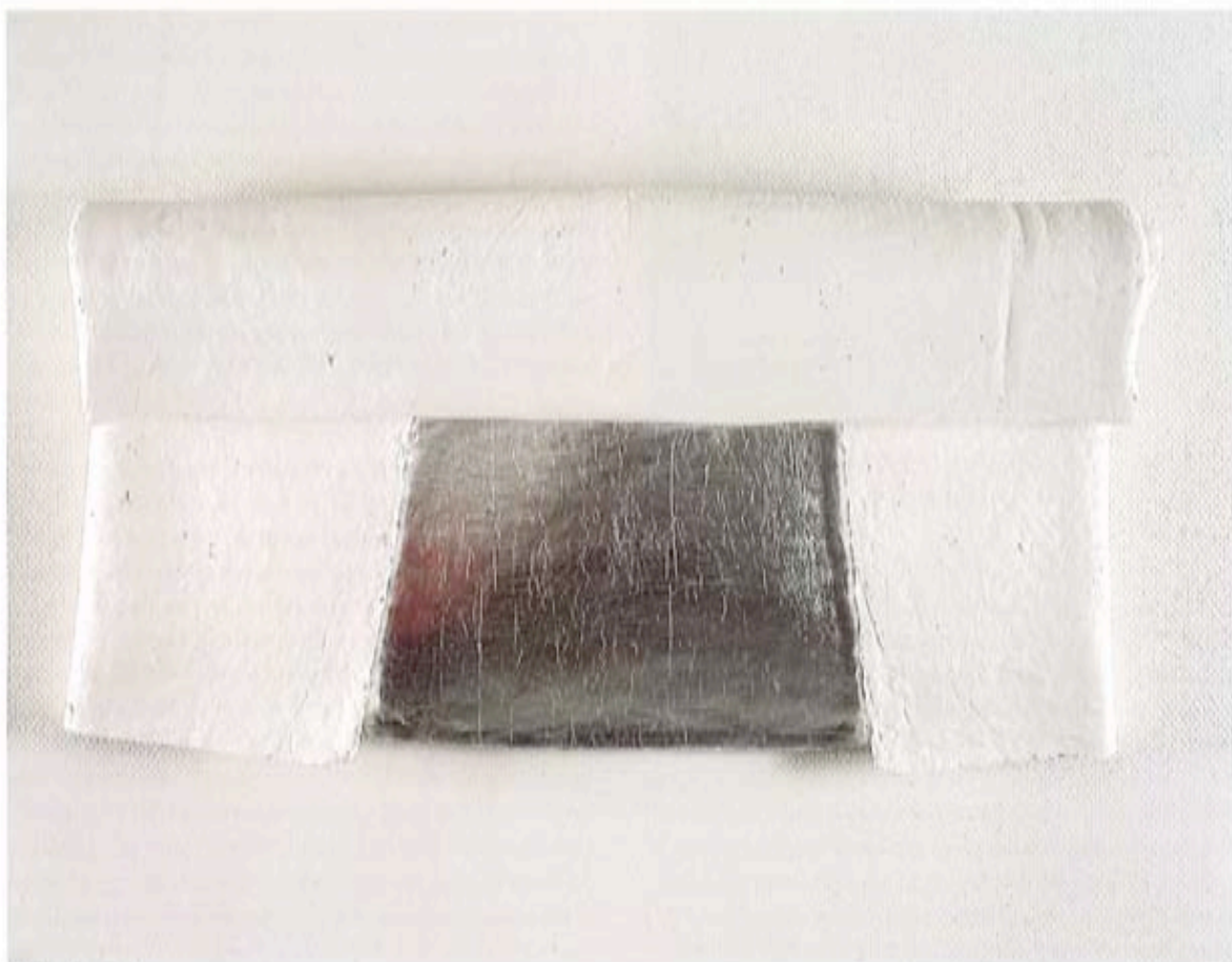


Jovánovics György
RELIEF 90 x 97 I, 1994
Gips / gipsz
90 x 97 cm

szétrombolását és új mítoszok teremtését. A művész új mítoszt állít a jelen értékrendszerével szemben, s eközben a világot saját létének alapvető kérdései köré rendezi. A világ újratemtése jelenti számára azt az egyetlen lehetőséget, amellyel újratemtheti önmagát.

El Kazovszkij beépíti művészetébe a hellén kultúrát (irodalmat és filozófiát), a romantika örökségét és a szimbolizmus allegóriáit, így teremt meg saját individuális kultúrtörténetét. Az ismétlődő alakok és színek szigorú rendje a világ zártságát és a művész által létrehozott esztétikai rendszer „mitikus egészét” hangsúlyozza. A vörös, a fekete, a fehér és az arany szakrális színek, amelyek az életet, a vért és a tüzet, valamint a halált, az örök sötétséget és a gonoszt szimbolizálják. A végtelenbe kivetített apoteózis és megdicsőülés, földi létünk konfliktusai, a szerelem és az erkölcsi romlás jelentik El Kazovszkij személyes mitológiájának központi témáját.

Szirtes János művészete kiváló példa erre az új típusú, eklektikus Gesamtkunstwerk-re, melyben többé nem egy nagy, kollektív utópia esztétikai – tehát fikatív, kvázi – megteremtése a cél, hanem az esztétikai öndemonstráció, amely a művész egzisztenciális tapasztalataiból és kultúrtörténeti „példázataiból” leszűr, individuális jelentés struktúra eltárgyasítását tűzi célul. Éppen ez magyarázza a visszajára fordított expansionizmus jelenségét is. Szirtes nem azért dolgozik a legkülönfélébb műfajokban és művészeti ágazatokban, a



Záborsky Gábor

STONEHENGE, 1996

Papier, mit Fiberglas verstärkt, Metallplatte / üvegszállal erősített papír, fémlap

50 x 80 cm

performanszban és a zenében, a festészetben és az installációban, szobrászatban és objektív művészetben, mert a Gesamtkunstwerk „gyakorlati” kiterjesztésében találta meg az ideológia eltárgyasítását és az élet gyakorlati szféráira, illetve az esztétikai cselekvés minden területére vonatkozó „alkalmazás” módszerét, hanem épp ellenkezőleg, kizárólag a személyes jelenlétet, a művész „vándorútját”, az esztétikai „nomadizmus” (A. B. Oliva) állomásait dokumentálja általuk. Nincs központi ideológia; a különféle rítusok, mítoszok és művészi nyelvezetek eklektikus összességéből szerveződik a par excellence Szirtes János-i világ, amely magára ölti a korábbi – heroikus – korszakok Gesamtkunstwerk-jének esztétikai totalitását anélkül, hogy ő maga egy totális esztétikai ideológia totális gyakorlati megvalósítására, gyakorlatba való átültetésére törekedne.

Ehelyett „összegyűjti” és „felhalmozza” a legkülönfélébb szférákban, legkülönfélébb esztétikai és mitológiai, vallási, rituális területeken „talált” mozzanatokot, s a maga individuális értelmezése, a maga egyszemélyes „változata” szerint illeszti őket egybe. Módszere ennyiben rokon a posztgeometrikus Bak Imréével, de Szirtes „gyűjtőterülete” szélesebb: ő nem csupán korábbi művészeti korszakok stílusaiából, illetve az Európán kívüli nagy kultúrák vizuális jeleiből, mitológiai jelképeiből válogat, hanem a természeti népek folklórjából, az afrikai kultúrák tárgyaiból és rituális táncaiból, kultikus cselekvéseiből. Performanszaiban, különösen a 80-as évek legelején, rendkívül fontos szerepet kaptak a maszkok, illetve rituális öltözékek, s velük együtt a mozgásformák, a tánc és a – „kvázi-rituális” – cselekvések, amelyeket többnyire különféle



Trombitás Tamás
 INSTALLATIONSANSICHT, BIENNALE VENEZIO /
 INSTALLÁCIÓ, VELENCEI BIENNÁLÉ, 1993

tárgyakkal egészített ki. Szirtes nem csupán az ornamentikát és a „kvázi-rituális” tartalmakat közvetítő jelképeket vette át – természetesen a maga egyéni „változatában”, egyéni átírásban – a különféle természeti népek rituális cselekvéseiből és mágikus művészeti megnyilvánulásából, hanem bizonyos kommunikációs struktúrákat is. Elsősorban a tárgyak vagy anyagok rituális jelentésén alapuló „párosításokra” gondolok itt. Azaz, arra a módszerre, ami gyakran megfigyelhető a mágikus művészetben; az egyes tárgyak vagy anyagok vissza-visszatérő szerepeltetésére egy kultikus cselekvéssorban. A tárgyak megérintése, a tárgy körüljárása vagy felmutatása, kiemelése vagy éppen bevonása az adott cselekvéssorba vagy netalántán a tárgy megsemmisítése vagy éppen egy új tárgy létrehozása mágikus jelentéssel bír. Amikor Szirtes a korai performanszokban a maszkkal manipulál, ezt a jelentésstruktúrát veszi át és alkalmazza a maga jelentés-kontextusában. Egy-egy tárgynak, pl. a maga készíttette maszknak vagy „kvázi-fegyvernek” különös szerepet tulajdonít, s e köré építi magát a performanszot. Szirtes tehát jelentésközvetítő módszereket vesz át, ahol nem pusztán az egyes tárgyak és mozdulatok önmagában szemlélt jelentése a meghatározó, hanem a mágikus-rituális funkció esztétikai „felidézése”.

Ugyanígy a zenei elem beépítésekor sem az idézetek „hűsége”, etnológiai pontossága a mérvadó, hanem egyrészt elementáris hatásuk, mondhatni ősi „barbár”, sokkoló, ijesztő és elbizonytalanító effektusaik, másrészt pedig az ösztönös alkotás lehetőségének felvetése. A mozgás, a tánc, a tárgyak vizuális hatásai mellett belép a zene, az emberi hang, az üvöltés, ami olykor – mint az 1987-es kasseli Documentára készített prog-

ram esetében – az extázisig fokozva sokkírozza az európai közönséget. Szirtes ezzel a barbár, ősi, rituális „kvázi-zenével”, amelyben az emberi hang és a hangszer alig megkülönböztethető egymástól, olyan ősi egységet idéz fel – tudatosan az európai esztétikai normák durva áttörésével –, melyben varázslás és valóságosan utilitarista cselekvések, gyönyörködterés és elrettentés „művészi” élvezete és mitikus világmagyarázat elválaszthatatlanul összekapcsolódott egymással. Szándéka nem nosztalgikus, hanem gyűjtő, tartalékokat felkutató, kereső jellegű. Szirtes számára a természeti népek rituális cselekvéseiben, mágikus művészetében, az Európán kívüli civilizációk ornamentális jelstruktúráiban, a „barbár” népek táncaiban és ráolvasásaiban, varázslásaiban végső soron ugyanazok az egzisztenciális keresések, ugyanazok a veszélyt elhárító kísérletek, ugyanazok a transzcendens értékeket kutató magatartások formálódnak meg, mint az európai magas kultúrák szublimált, esztétikai magatartásformáiban, csak míg az előbbiek direkterben, a testi léthez és az élet-halál-kérdésekhez szorosabban kötődve, s éppen ezért történelmi tudat és emlékezet nélkül fogalmaznak, addig az európai magas kultúrákban megjelenik és mindenhatóvá válik a történelmi gondolkodás, a múlt (emlékezet) elválasztása a jelentől (rálátás nélküli tapasztalás), s a jelen éles elválasztása a jövőtől (utópia). A múlt megidézésében megjelenik a mitikus ősi állapotokra, a kollektív tudatalatti tapasztalataira való visszaemlékezés, míg a jövőről kialakított képzetekben feltűnik az ember, a valóság megváltoztatásának nagy utópiája, az „esztétikai nevelés” schilleri és Joseph Beuys-i koncepciójától az újra visszanyert homogenitás (egyenlőség, egység, univerzalizmus, totalitarizmus) különféle elméleteiig.

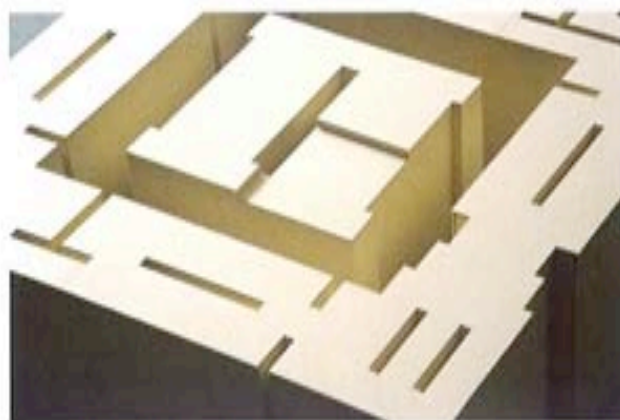
Soós Tamás pátoszmentes, frívolan személytelen, dekoratív művészetének alapja egy nemlétező mitológia. Motívumai egyszerűek és mégis ambivalensek: Ornamentái régi kultúrák, egy archetipikus, barbár értékrend rejtett üzenetét hordozzák. Homogén, vörös háttér előtt fekete formák női és férfi alakokat ábrázolnak – ez az egyik olvasat. Ugyanakkor a formák ismétlése és ezek egymásmellé rendezése egyszerű mintát alkot. Ez a monumentalitástól és pátosztól való tudatos távolságtartás primitív erőt, kettős jelentést és mágikus lehetőségeket rejt. „A mit is látunk valójában” kérdése azonban mindig nyitott marad és az igazi téma az „üresség”. Ezt az ürességet a művész új jelentéssel tölti meg. Az ismétlődő motívumok mindig különböznek egymástól, mégha felületesen szemlélve azonosnak tűnnek is.

Az apró különbségek mélységet, testszerűséget és tömeget kölcsönöznek a formáknak és térbeli mélységet a homogén háttérnek, miközben egyebütt csupán két dimenziót mutatnak, mert földrajzi felszínt ábrázolnak és a motívumok banálisnak tűnnek. Soós Tamás a jelentésnek éppen ezzel a változásával foglalkozik. Hol húzódik az az alsó határ, amely a színjátékot személyessé, élettélivé, ambivalenssé és mágikussá teszi? Számára az a festő feladata, hogy tisztázza a dolgokat, álláspontokat fogalmazzon meg, a festészet alapvető kérdéseivel foglalkozzék és felkutassa a kép lehetőségeit.

Soós Tamás és El Kazovszkij hozzáállásának ellentétessége jó példa a kilencvenes évek elején kialakult helyzetre. Egyfelől továbbélnék az individuális mitológiáról alkotott képzetek, amelyek hermetikusan zárt és definiált rendszereket hoznak létre, ahol a kultúrtörténet komplex univerzális metaforaként jelenik meg. Másfelől létrejött egy intellektuális irányzat, amely függetlenedik a mítosztól és pátosz nélküli, személytelen. Ez nem követel sem geometrikus struktúrákat, sem idiomatikus homogenitást, hanem minden létező eszközt bevet annak érdekében, hogy aprólékos, ám pontos kérdéseket tegyen fel. Nem univerzális rendszereket akar létrehozni, hanem részleteket regisztrál, miközben preconcepciók nélkül és teljesen egyszerűen megállapít. A kilencvenes évek új művészetének szembeűnő vonása az eklektizmus, s további meghatározó eleme az eszközök korlátozása, a szenvtelenség és a távolságtartás. Ezek a különböző művészi kifejezési formák a hagyomány kérdését is új fényben tüntetik fel.

Trombitás Tamás az arte poverából, az analitikus-strukturális művészetből és a szubjektív archeológiából egyaránt merítő installációs művészetével sajátos dualizmust képvisel. Művei jelentésvilágára az ellentétes – vagyis divergens – gondolati pólusokat manifesztáló intellektuális feszültség, illetve az ellentétesen működő, ellentétes asszociációkat létrehozó anyagok jellemzők. Trombitás soha sem „absztrakt” téziseket jelenít meg; a jelentések körét emocionális, érzelmi töltetű konnotációkkal, kultúrtörténeti jelentéssíkokkal, kultúrtörténeti toposzok felidézésével gazdagítja. Egy-egy szimbolikus forma adott esetben több jelentésszereffüggésben jelenik meg.

Trombitás Tamás többnyire vasforgácsokkal, préselt és kovácsolt vasmintákkal, többek között tükörsimára csiszolt exakt alakzatokkal, valamint neoncsövekkel dolgozik. Bár a furcsa, valószínűtlen színű



Trombitás Tamás
3D MANDALA / 3 DIMENZIÓS MANDALA, 1996
(DETAIL / RÉSZLET)
Karton / karton
24 x 60 x 60 cm

vaspor földre, ásványokra emlékeztet, mégis ismeretlen tulajdonságokkal rendelkezik. A vasporba állított súlyos, tömör és préselt formák ugyancsak konkrét – történelmi, kulturális, architektonikus – formai előképeket idéznek (például oszlopokat vagy a piramisok szimbolikus alakját, esetleg obeliszkeket), mégis természeti formaként, a természet részeként jelennek meg. Ez az első ellentétpár: a természet és a művészet, a természetes anyag és az építészeti forma kettőssége.

A fény (neonfény) a pólusokat egy másik rendszerbe helyezi át. A fény a transzcendentálisra utal, a kézzel meg nem érinthető absztrakt tárgyak szférájára, illetve a fizikális időtől független, a fizikai és kémiai hatásoknak (rozsdásodás, szétmállás, elporladás) nem kiszolgáltatott „szellemi létre”. A fény szignalizálja a szellemet, a súlytalant, az időtlent; a vaspor jelzi a földi, a súlyos, a materiális és tudattalan világ területét. Ám a fény alapvetően megváltoztatja az anyagot; a kékes fény az alakokat óriásokká változtatja, monumentálissá teszi, feloldja a kemény, egyértelmű kontúrokat, hatalmas árnyékokat hoz létre, amelyek különös, poétikus hangulatot kölcsönöznek a tárgyakkal. A valóságos dimenziók összerosódnak, a fantázia egészíti ki a történeteket. Hegyekké válnak a vasporból alkotott dombok, s megjelennek rajtuk az építészet romjai. Ám ezt az építészetet kiegészítik a tökéletes, absztrakt geometrikus formák, a csillogó krómácel alakzatok, amelyek a múlandósággal és a fizikai adottságokkal szemben az örök és a szellemi (azaz metafizikai) lét tökéletes formáit hangsúlyozzák. Az ősi, súlyos, romlandó anyagot átlényegíti a fény, a szellemi elv – és Trombitás számára ez maga az alkotás lényege.



Fehér László
 DAVID MIT VASE / DÁVID VÁZÁVAL, 1996
 Öl auf Leinwand / olaj, vászon
 185 x 170 cm

Mulasics László új műveit a hihetetlen érzékiség és a felület gazdagsága, illetve a teljesen leegyszerűsített, banális formák szegénysége közötti kontraszt jellemzi. A selyemre, az élő anyag puhaságára és melegére emlékeztető plasztikus faktúra feloldja a szigorú körvonalakat. A felület titokzatos, izgató, meglepetéseket tartogató szépségében elvesznek a formák, meghatározhatatlanná válnak a színek és az anyagok és elmosódik a kompozíció tengelye. A felület visszafogott erotikája elvakítja a szemet: a festő tág teret enged a beleérzéseknek, a hangulatoknak, a szem hődfítésének.

És mégis: a formák szövevényének elkerülhetetlen szigorúsága, egyszerűsége, a hangsúlyos, kizárólagos és hierarchiát alkotó „nagy motívum” hatalma kitartásról, változatlanúságról és időtlenségről árulkodik. Mintha mindig itt állt volna a magányos oszlop, ellenállva időnek, hervadásnak, elmúlásnak és feledésnek. Ez a tökéletesen egyszerű forma elhagyott, mégis létező archaikus istenségnek, ősi bálványának, áldozati oltárnak, síremléknek vagy egykori építménytöredéknek tűnik. Magától értetődő, megszokott tárgynak, banális dolognak érzékeljük, mégsem hiányzik belőle egyfajta ünnepélyesség. Ez a forma érinthetetlen, szakrális tárgy, jól összeillesztett építmény, ugyanakkor

tökéletesen hétköznapi, érdektelen dolog. Érdektelenség és mozdulatlanság, tagolatlan egyszerűség és elszigetelt magány révén válik ez a banális tárgy emlékművé.

Mulasics viasszal, ólommal és méhviasszal átitatott papírral dolgozik, ezek azonban már önmagukban is ambivalens tartalmak hordozói. A melegen festett viaszfelületből titokzatos fény árad, amint az anyag megmered. Az anyag áttetszővé válik és utal az anyagon kívül elhelyezkedő fény- és erőforrásra, miközben megfogható és közvetlen érzékisége fogva tartja a szemet. Az ólomlemez pajzsként, páncélként védi az elfedett formát, körbefogja és elszigeteli, ám légysága és alakíthatósága révén az élő testre, a húsról emlékeztet. A fehér, nem átlátszó papír áttetszővé válik, amint kapcsolatba kerül a méhviasszal és elveszti rugalmasságát, amint a súlyos, szívós anyag megmered.

Mulasics művészetében meghatározó tényezők az anyag érzéki tulajdonságai és a felület adottságai. Miközben a felület érzékisége leköti figyelmünket, a felület átalakul és egy imaginárius, képzeletbeli rekonstrukció kiindulópontja lesz. Az átváltozás során a felület hedonizmusa új értelmet nyer, miközben az érzékiség megteremti a mű auráját. A forma szegénységét és egyszerűségét legyőzi az asszociációk és utalások gazdagsága, a banális egyértelműség titokzatos többértelműséggé alakul.

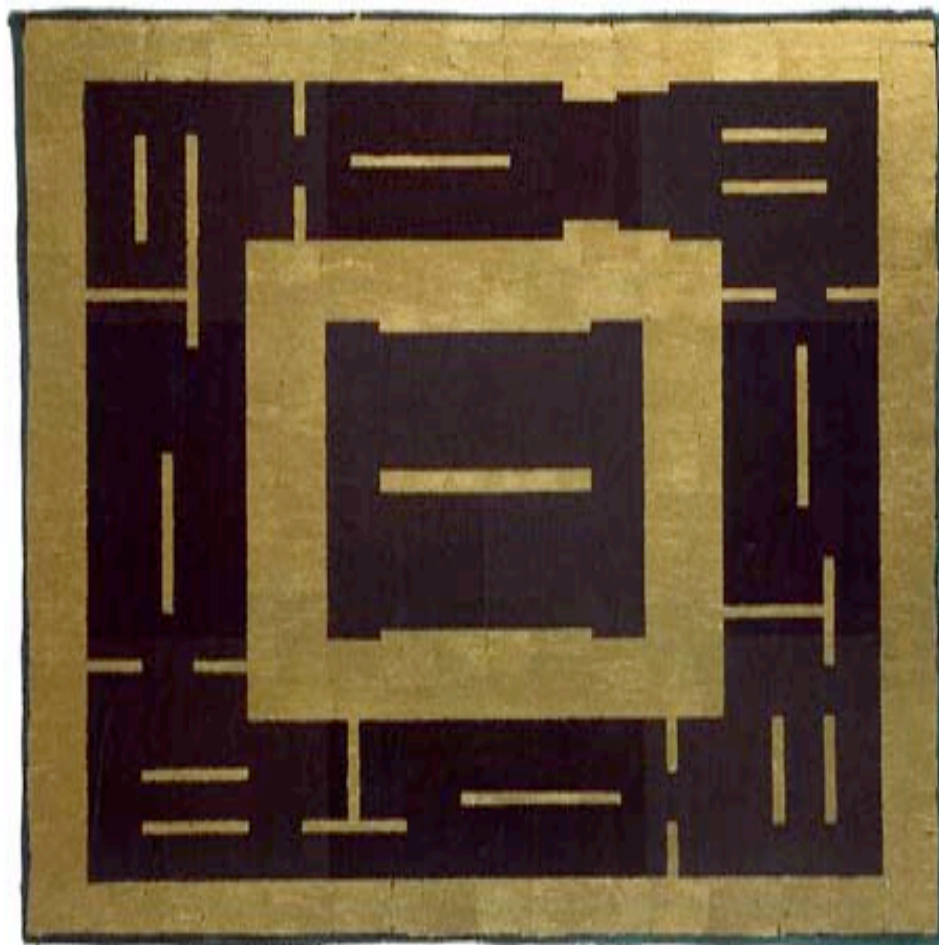
A nyolcvanas és kilencvenes évek magyar művészei megkísérlték, hogy önkifejezésük érdekében meghódítsák az egész európai kultúrát, s a múlt fiktív rekonstrukciója révén létrehozzák azt a korlátoktól mentes teret, amelyből a jelen konstrukciója felépíthető.

Az eddig felsorolt művészekhez képest alapvetően más utat jár be például Sugár János, El-Hassan Róza, Kicsiny Balázs, Kiss Péter, Szűcs Attila, Veress Zsolt és Várnai Gyula. Általánosan megfigyelhető, hogy ezek a fiatalabb művészek, akik az „új szenzibilitás” és a magyar posztgeometria kiteljesedése után, azaz a nyolcvanas évek második felében és még inkább a kilencvenes évek elején fogalmazták meg pozícióikat, szkeptikusan, pátozmentesen viszonyulnak a történelemhez és a kultúrtörténeti rögzítésekhez. Ezek a művészek objektumokkal és installációkkal, fotográfiával és videóval dolgoznak és teljesen szuverén módon bánnak a legkülönbözőbb anyagokkal. Apró, precíz megfigyelésekre és szerény intervenciókra koncentrálnak, miközben – mint például Szűcs Attila – gyakran a legkülönbözőbb kontextusokba helyeznek bizonyos

objekteket és az így keletkezett dimenzióbeli és funkcionális zavarokat kreatív momentumként interpretálják. A különböző banális és hétköznapi anyagok felhasználása, a mindennapi tárgyak sokszor ironikus, ám az iróniát semmiképpen sem metaforikus rendszerkritikaként felfogó irracionális esztétikai objektumokká történő transzformációja – mint például Várnai Gyula, El-Hassan Róza, Szűcs Attila és Kicsiny Balázs művészetében – határozottan új, a magyar művészetben semmiképpen sem hagyományos művészi pozícióra utal.

Ennek az új útnak előfutára és úttörő művésze az objekt-, installációs és videóművész Sugár János. Performanszaiban és installációiban úgy próbálja megvalósítani a különböző vizuális jelrendszerek funkciók analízisét, hogy közben a művészi tapasztalás legfontosabb pontjaként a különböző interpretációs síkok és a nyelvként felfogott indexek szinkronitását jelöli meg

és hangsúlyozza. Installációi alapvetően pátoszmentesek és tagadnak mindenféle historizáló értelmezési lehetőséget. Közvetlen analógiákkal dolgozik anélkül, hogy azok – kvázi poétikus módon – metaforikus kontextusra vonatkoznának. Amikor szimbolikus formákat használ vagy akár művészettörténeti utalásokkal dolgozik, nem a művészettörténeti visszaütés és nem az értékrendszerek ütköztetése érdekli, hanem csupán a „hasonlóság” ténye. A „quasi”-effektus révén tehát tudatosan elmossa az időt és a dolgokat, és azt olyan szintre helyezi át, ahol az idő csupán az autonóm – abszolút szuverén és szabad – műtől függ. Sugár megpróbál menekülni a történelemtől és megkísérel lerázni magáról annak súlyát. Ezáltal a történelemfelfogás által radikálisan különbözik a korai nyolcvanas évek művészgenerációjának meghatározó művészetszemléletétől.



Trombitás Tamás
MANDALA, 1995
Acryl, Goldblätter / akril, aranyfűst
55 x 55 cm

Záborszky Gábor

Záborszky Gábor nimmt seit Ende der siebziger, Anfang der achtziger Jahre eine besondere Übergangsrolle in der zeitgenössischen ungarischen Kunst ein. Seine Werke bewegen sich an der Grenze der Malerei, der Plastik und der Objektkunst. Das ursprüngliche Ziel seiner malerischen Tätigkeit ist es, die Bildfläche zu akzentuieren, sie plastischer zu gestalten. Um das zu erreichen, griff er zu jenen traditionellen Materialien, die plastische Effekte hervorrufen: beispielsweise zu Sand, der mit einem Bindemittel aus Kunststoff vermischt wurde und mit dessen Hilfe einerseits die Bildflächen an Plastizität gewannen, andererseits die Erinnerung an zerbröckelte Erde, oder an das traditionelle bäuerliche Baumaterial – Lehm – wachgerufen werden. Als er diesen Weg einschlug, entfernte er sich von den traditionellen malerischen Mitteln und die Requisiten der Natur – Äste, Stroh u.ä. – erhielten beim Bildaufbau eine immer größere Rolle. Das Ergebnis sind immer rustikaler und erdiger werdende Bildflächen, die durch ihre Zerbröckeltheit und Rissigkeit dramatische, plastische Effekte erzielen.

Die bis Mitte der achtziger Jahre herausgebildete zurückhaltende Form brachte die Möglichkeit mit sich, in zwei Richtungen weiterzuschreiten. Die eine war die ausgesprochen plastische Richtung, die andere war das Relief, wo die Form des Bildes weiterhin bestimmend bleibt. Anfang der neunziger Jahre sind einige wesentliche, aus der bisherigen Tätigkeit jedoch ableitbare, daraus resultierende Veränderungen in den Werken von Záborszky festzustellen. Die eine ist technischer Art: Die Grundmasse, die bis dahin zumeist Kunststoff war, vermischt mit ursprünglichen, etwas groben und erdigen Naturstoffen, wurde verständlicherweise gegen ein viel feineres Material, gegen geschöpftes Papier vertauscht. Dadurch ging die bis dahin Záborszky's Werke bestimmende Wirkung verloren, beziehungsweise wurde durch eine viel leichtere, quasi östlichere ersetzt. Die Oberflächen- und Struktureigenschaften der Papiermasse sind natürlich andere, abweichende: Die Struktur des Papiers ergibt die Fraktur der Bildfläche; hier übernimmt die Oberfläche, d.h. das Material der Stoffe die visuelle Dominanz. Seitdem enthalten all seine Werke eine ambivalente Bedeutung, denn einerseits ist das Instrumentarium, die Darstellungsweise äußerst puritanisch, gleichzeitig aber ist das Material und seine Oberfläche sehr nuancenreich. Diese Doppelnatur ist der fernöstlichen Kunst eigen und es fällt dem Betrachter – so glaube ich – nicht zufällig bei Záborszky's Werken auf. Die Denkweise, die Technik und das Material sind gleichermaßen mit denen, in der japanischen Kunst oft gebräuchlichen, verwandt. Die Papierbilder sind plastisch und aus bestimmten Gesichtspunkten dem Relief ähnlicher als dem Tableaubild. Andererseits ist ihre Oberfläche weniger plastisch, vielmehr malerisch, sieht man von den bereits erwähnten Strukturmerkmalen der Papierarbeiten ab. Im Falle der rahmenartigen Formen, die durch das Zurückrollen und Falten des Papiers entstehen, werden die plastischen Werte hervorgehoben.

Die andere Veränderung ist farblicher Natur: Das bisher dominierende, dunkle, monochrome Grundkolorit wird einerseits durch ein helles abgelöst, andererseits werden jetzt auch Silber- und Goldtöne verwendet. Als erstes erschienen sie zwar auf den Erdbildern, dort jedoch lediglich in Form einer symbolischen Funktion, z.B. als Sonne. Auf den neuen, geschöpften Papiertafeln erwachen sie zu einem selbständigen Leben, sie nehmen die gesamten Flächen in Besitz und überstrahlen das Bild. Die Verwendung von Gold und Silber ist – in der ungarischen und auch in der mitteleuropäischen Malerei – historisch gesehen – selten, sie erinnert an byzantinische Ikonen.

Die neuesten, d.h. in den neunziger Jahren entstandenen Werke tragen in großem Maße die Intension der Abgeklärtheit an sich. Die Bildformen sind vereinfacht, was natürlich auch aus der konsequenten Anwendung des geschöpften Papiers resultiert. Die noch feucht, in einem kaum getrockneten Zustand gefaltete Papiertafel grenzt die Möglichkeiten der Herausbildung von einfachen, geometrischen Formen ein. Das Ergebnis der anderen materiellen Gegebenheit, der Dicke der Papiertafel, ist eine ausgeprägte Reliefwirkung. Es entstehen große, homogene Flächen, auf denen das Licht, das in Form von Blattgold und -silber erscheint, eine vorherrschende Rolle spielt. Der Glanz, das dominanteste Element der Reliefbilder von Záborszky, steht in starkem Kontrast zu der, mittlerweile viel weniger rustikalen und viel weniger unruhigen Oberberflächen-textur.

Auch im Hinblick auf das Thema ist eine starke Abgeklärtheit zu verzeichnen: Als Thema erscheint nicht mehr nur die Natur und ihre Geschichte, mit mystischen Verweisen auf kolumbianische, mexikanische oder aber ungarische Baumaterialien und -formen, oder eventuell auf Höhlenzeichnungen des prähistorischen Menschen. Statt dessen werden die Arbeiten von Záborszky von zwei Hauptthemen bestimmt: Das eine ist das Licht, der von beinahe atavistischem Schaudern erfüllte, alles bestimmende, alles durchleuchtende, glänzende Schein. Das Silber und das Gold. Das andere ist das Tor-Motiv und zwar ihre urchimliche, archaisierende Grundform, das, was man von berühmten Orten wie Mykene oder von den robusten, mystischen, schweren und gleichzeitig außerordentlich vereinfachten Strukturen von Stonehenge kennt. Diese Grundformen ergeben sich aus dem Falten der trocknenden Papiermasse und werden durch das Formen des Papiers zu Toren bedingt, die scheinbar ins Unendliche führen und hinter denen Licht ist. So entsteht auch der Eindruck, daß hinter ihnen geheimnisvolle Orte liegen und sich Mythisches ereignet.

Fitz Péter



Záborsky Gábor
DAS TOR DER GESCHICHTE / A TÖRTÉNELEM KAPUJA, 1996
Papier, mit Fiberglas verstärkt / üvegzállal erősített papír
190 x 190 cm

Záborszky Gábor a hetvenes évek végétől, a nyolcvanas évek elejétől kezdve különös, átmeneti pozíciót foglal el a kortárs magyar művészetben, a festészet, szobrászat, objektvkészítés határmezsgyéjén járnak-kellnek munkái. Eredetileg a képfelület hangúlyozása, testesebbé tétele volt festői célja, ennek érdekében nyúlt egyre plasztikusabb hatások megvalósítására alkalmas, tulajdonképpen tradicionális anyagokhoz, a műanyag kötőanyaggal kevert homokhoz, melynek segítségével képfelületei egyszerűen rendkívül plasztikussá váltak, másrészt hatásukban a megpedezett földhöz, vagy éppen a paraszti építkezés tradicionális anyagához, a vályoghoz kezdtek hasonlítani. Ezt az utat folytatva teljes természetességgel távolodott el a hagyományos festői eszközök használatától, és egyre gyakrabban kaptak szerepet a képépítésben a természeti reviztumok: faágak, szalmatörök és hasonlók. Mindennek hatására a képfelületek egyre rusztikusabbak, földszerűbbek; töredezetten-repedezetten drámai plasztikai hatásokat hoztak létre.

A 80-as évek derekára kialakult visszafogott forma két irányú továbblépés lehetőségét teremtette meg. Az egyik a kifejezetten plasztikai irány volt, a másik azonban a relief, ahol a képforma továbbra is meghatározó maradt. A 90-es évek elejére néhány lényegi, de az addigi munkából fakadó változás történt Záborszky munkáiban. Az egyik technikai: az alapmassza, ami addig leginkább a barbár, kicsit durva, földszerűsége utaló, természeti anyagokkal kevert műanyag volt, teljesen értelem-szerűen egy sokkal finomabb matériára cserélődött, az öntött papírra. Ezzel ugyan elveszett az az alaphatás, amely állandóan meghatározta Záborszky munkáit, illetve ez az alaphang sokkal légesebb, kvázi keltiesebbre cserélődött. Természetes, hogy a papírmassza felületi és szerkezeti tulajdonságai mások: a papír anyagának struktúrája adja a képtáblák faktúráját, az anyagok felülete, azaz matériája itt veszi át a vizuális főszerepet. Ettől kezdve kettős értelmű mindegyik mű, hiszen egyszerűen rendkívül puritán az eszköztár, a fogalmazás, ugyanakkor maga az anyag és felülete rendkívül gazdag. Ez a kettős természet a távolkeleti művészet sajátja, és gondolom Záborszky munkáinál sem véletlenül ötlük fel a nézőnek. A gondolkodásmód, a technika és az anyag is rokon a japán gyakorta művészetben használatossal. A papír reliefeknek plasztikájuk van, bizonyos szempontból közelebb állnak a domborműhöz, mint a táblaképhez. Másrészt felületük nem annyira szobrászi, sokkal inkább festői, ha nem számítom a papírmű már ismertett anyagyszerűségét. A visszagörgetésből, hajtásból származó, keretszerű formák esetében a plasztikai értékek emelkednek ki.

A másik változás színbeli: az addigi sötét monokróm alapkoloritot egyszerűen felváltotta a világos – fehér –, másrészt megjelent az ezüst és az arany. Először a földképeken jelent ugyan meg, de ott mint értelmező szín, például napkorong. Az új, öntött papírtáblákon már önálló életre kelt, teljes felületeket foglalt el és ragyogásával uralja a művet. Az arany és ezüst használata a magyar és közép-európai festészetben történeti értelemben is ritka, kényes terület, mindenképpen bizantinikus ikonhatást idézi fel.

A legújabb, tehát 90-es években készült munkák a nagyfokú letisztultság jegyeit viselik magukon. Leegyszerűsödtek a képformák, ami persze az öntött papír következetes alkalmazásából is fakad. A nedvesen, alig szikkadtan hajtogatott papírtábla egyszerű geometrikus formák kialakítására korlátozza a lehetőségeket. A másik formai adottság a papírtábla vastagságából adódó reliefhatást eredményezi. Nagy, homogén felületek alakulnak ki és ezeken kap uralkodó szerepet a fény, amely arany- és ezüsfüst formájában jelenik meg. A csillogás, ami a legmeghatározóbb eleme Záborszky reliefképeinek éles kontrasztban áll a felületek már sokkal kevésbé rusztikus, kevésbé zaklatott faktúrájával.

A téma tekintetében is nagyfokú a letisztultság: már nem önmagában a természet és annak története jelenik meg, misztikus utalásokkal kolumbiánus, mexikói, avagy éppen magyar építkezési anyagokra és formákra, vagy netán a prehisztorikus ember barlangrajzaira. Helyette két főtéma uralja Záborszky munkáit: az egyik a fény, a maga szinte atavisztikus borzongásokkal teli, mindent uraló, mindenben átvilágító, csillogó ragyogás. Ez az ezüst és az arany. A másik pedig a kapu motívum, annak is ősi, archaizáló alapformája, az, amit az emberiség olyan nevezetes helyekről ismer, mint Mykene, vagy Stonehenge robusztus, misztikus, súlyos és ugyanakkor rendkívül leegyszerűsített szerkezete. Ezek az alapformák a száradó papírmassza hajtogatásából adódnak, de Záborszky alakításában végtelenbe nyíló kapukká válnak, melyek mögött fény ragyog, kézenfekvő, hogy mögöttük titokzatos helyek, mitikus történetek esnek meg.

Fitz Peter



WEICHE FORM / PUHA ALAKZAT, 1996
Papier, Metallplatte / papír, fémlap
50 x 50 cm