



Národní
galerie
v Praze

Maďarské
výtvarné
umění
XX. století
(1945–1988)

MINISTERSTVO KULTURY ČSR
MINISTERSTVO KULTURY SSR
NÁRODNÍ GALERIE V PRAZE
VÝSTAVNÍ PALÁC MŰCSARNOK V BUDAPEŠTI

Maďarské výtvarné umění XX. století

(1945–1988)

Výběr ze sbírek
maďarských galerií a muzeí

PRAHA
SBÍRKA MODERNÍHO MALÍŘSTVÍ NG
MĚSTSKÁ KNIHOVNA
DUBEN 1989

Maďarské moderní výtvarné umění

Když jsem na podzim roku 1988 navštívil Prahu a zhlédl zde výstavu Galerie hlavního města Prahy, věnovanou tvorbě skupiny Ra, uvědomil jsem si – a to za posledních let nikoliv poprvé – zarmucující skutečnost, že tolik významných hodnot v oblasti výtvarných umění nám zůstává přes blízké sousedství téměř zcela neznámé. Platí to oboustranně. Nemáme k dispozici ani údaje o tom, že bychom byli v Československu v posledních desetiletích instalovali významnější expozici soudobé maďarské tvorby. Příčina však nespočívá výhradně v nedostatečném zájmu o hodnoty druhé strany, vždyť přece i v Maďarsku se v dějinách umění nedávné minulosti dosud vyskytují neodkrytá, bílá místa. Je pozoruhodnou skutečností, že v uplynulých deseti-patnácti letech se právě některé výstavy staly příležitostí, aby se poukázalo na tyto mezery a do obecného povědomí aby pronikl například pojem maďarské neoavantgardy anebo třeba otázka navázání na různé tradice (konstruktivismus, aktivismus, surrealismus).

Máme-li ovšem nemalou radost z akce pražské Národní galerie, seznamující československou veřejnost s maďarským uměním celého dvacátého století, uvědomujeme si zároveň, že od naší výstavy nelze očekávat nápravu všech dosavadních nedostatků. Máme zde na neveliké ploše reprezentovat příliš mnoho etap, a to navíc pro publikum patrně méně orientované v maďarské výtvarné oblasti. Věříme nicméně, že naše výstava poskytne zdejšímu obecnstvu řadu poznatků.

NĚKOLIK POZNÁMEK O ZMĚNÁCH HODNOCENÍ MAĎARSKÉHO VÝTVARNÉHO UMĚNÍ, KULTURNÍ POLITIKY A O JEJICH DŮSLEDKÁCH

Jde o otázku nevyhnutelnou, schopnou leccos osvětlit. Období po roce 1945 v souladu s duchem tehdejší koaliční éry přineslo také pro oblast výtvarných umění rozmanitost a nevidaný ruch. Nově se prosazující tendence posléze vykrystalizovaly v podstatě do dvou okruhů. Na jedné straně bylo úsilí přimknout maďarské umění k modernímu umění evropskému, úsilí, jež spojením různých proudů od surrealismu k umění nefigurativnímu vyústilo ve vzniku zcela volného seskupení kolem tzv. Evropské školy, zatímco na straně druhé se vytvářel tábor angažovaných umělců.

Možnost alternativních cest zanikla v maďarském výtvarném umění v roce 1949, kdy kulturní politika veřejně deklarovala své požadavky. Začalo tím období schematismu, hegemonie stalinských dogmat, období, kdy jakékoliv odchylky (spolu s těmi, kdož se od nich odchýlili) byly z umění administrativními metodami exkomunikovány.

Začátek další etapy je spjat s Jarní výtvarnou přehlídkou v roce 1957, kde poprvé mohla být vystavována díla, jež nevznikala podle zásad a požadavků „socéálu“ (což je u nás ironizujícím i vážným pojmenováním umění stalinské éry). Táni však dlouho netrvalo a třebaže se dřívější přízrak nevracel, začínala téměř dvacetiletá perioda, která svými omyly zanechala na našem uměleckém dění závažné stopy, dosud determinuje obraz našich veřejných sbírek a ovlivňuje naše výzkumnictví v nesprávném směru. Toto období je charakterizováno „třemi T“ – začátečními písmeny tří přídavných jmen v maďarštině: podporované, trpěné a zakázané, jež možné postoje politiky v oblasti umění sice formálně rozšiřují v jakýsi triumvirát, nicméně v praxi se v mnoha směrech vrací k dogmatickým principům řízení padesátých let.

Zvláště zajímavá etapa začíná druhou polovinou sedmdesátých let. Je to období „dvojího účetnictví“ kulturní politiky, kdy nejnovější, nejmodernější tendence v maďarském umění jsou prezentovány na zahraničních (zejména západoevropských) přehlídkách, zatímco doma se jim náležitě publicity dosud nedostává. Tato perioda pak postupně přerůstá v dobu současnou, kdy praxe přímého i nepřímého politického dozoru nad uměním je stále více na ústupu. Současně – ale bez přímé příčinné souvislosti s tímto faktem – klesají v celkovém souhrnu finanční prostředky, jež jsou k dispozici pro různé formy podporování umění ze strany státu, což je zdroj nových problémů. Ve výstavní činnosti schrává individuální iniciativa umělců stále výraznější úlohu a zvyšuje se důraz na aktivitu obchodu s uměleckým zbožím, vyvíjenou státními i soukromými galeriemi nového typu.

Z uvedených faktů je snad zřejmá obtížnost našeho úkolu, máme-li československou veřejnost seznámit s nejdůležitějšími tendencemi v maďarském výtvarném umění více než čtyřiceti let. Naše sbírky dosud dostatečnou měrou neodrážejí výsledky současné odborné práce; i výzkumnictví musí počítat se skutečností, že dokumentování významných událostí posledních desetiletí bylo opomenuto. Další obtíž pak plyne ze skrovných výstavních prostor, jež máme v Praze k dispozici, která neumožňují podrobnější prezentaci všech existujících směrů a všech vývojových etap – nanejvýš lze v náznamech představit alespoň ty nejdůležitější.

KONCEPCE VÝSTAVY

Vycházíme z předpokladu, že pro návštěvníky výstavy nejzajímavější periodu bude představovat patrně současné umění (je tomu tak i pro nás). Proto z něho uvádíme relativně nejširší spektrum. Z hlediska předcházejícího vývoje je zde ovšem otázka tradic. Moderní maďarské výtvarné tradice – jak tomu bylo před druhou světovou válkou, a platí to zvýšenou měrou i pro období po roce 1945 – čerpaly ze dvou zdrojů: první spočíval ve snaze přimknout se k modernímu umění evropskému, a vyhledávat proto kontakty se soudobými výtvarnými tendencemi, druhý pak v ožívování a modernizaci vlastních národních tradic (podobná tendence se vyskytovala i v evropském umění – připomeňme

si třeba Brancusiho). Jako příklad pro první variantu lze uvést světoznámou uměleckou osobnost Lajose Kassáka, jenž již ve dvacátých letech vytyčuje pro maďarské umění cestu jakéhosi širěji pojímaného modernismu, která se pak stane teprve v šedesátých letech cestou kolektivní. Pro přehodnocování národních kořenů je zásadní dílo Lajose Vajdy, jehož vliv – přes předčasné umělecké uplatnění – uplatňuje zejména v nejlepších projevech tvorby 60. let.

Oba proudy samozřejmě stejný cíl: rozvinout moderní umění, proto se oba – jak uvidíme – nejednou prolínají. Přesto existují umělecké individuality, které netvořily své dílo pouze v rámci charakterizovaných programových záměrů, nýbrž podle vlastní vůle a vnitřních zákonů vlastní osobnosti – díla, jež rovněž řadíme mezi nejlepší projevy našeho současného umění.

Předložený výběr vychází tedy ze zmíněných problémových okruhů a pokouší se reprezentovat snahy o vytvoření moderního maďarského výtvarnictví.

PERIODIZACE

Poněkud svévolně, avšak v zájmu názornosti, rozlišujeme čtyři etapy:

- I. **Období let 1945–1948:** kolektivní snahy o rozvoj svobodného, moderního a národního umění zčásti na základě vajdovského programu, zčásti pak podle liberálnější koncepce Evropské školy, otevřené pro všechny moderní proudy. (Do této etapy nutno řadit tvorbu sledující podobné záměry, vznikající však – vzhledem ke kulturněpolitickým represím – na individuální bázi; tvorbu, již se po období umlčování dostává jisté publicity koncem padesátých let.)
- II. **Období přibližně mezi lety 1957–1966:** doba individuálních iniciativ a přístupů; realizace modernosti jakožto programu ustupuje do pozadí; práce v tvůrčích dílnách (s omezenou možností vystavovat) pod tíhou „trpěné“ kulturněpolitické kategorie.
- III. **Období přibližně mezi lety 1966–1978:** vystoupení skupin, nové programy; vznik maďarské neoavantgardy zhruba s dvěma programy – s nekonstruktivismem propojujícím kassákovský odkaz s vajdovským a na druhé straně s přejímáním pop-artu, hyperrealismu nebo konceptualismu ze současného evropsko-amerického umění.
- IV. **Období přibližně od roku 1978 do současnosti:** po doznění neoavantgardistického hnutí přichází vše překonávající móda nové eklektiky, nového malířství spojujícího ke společnému vystoupení různé tvůrčí generace; po několikaletém trvání pak období tvorby individuálních děl.

Třebaže se nové malířství poslední etapy uplatňovalo kampaňovitě v rámci kolektivního vystoupení, nevyznělo v emancipaci maďarského umění. Komplex méněcennosti, pro dřívější periody nejednou tolik charakteristický, byl v této době – zdá se – již překonán. Za našich dnů se díky stále aktivnějším mezinárodním stykům a výstavám maďarské umění integrovalo do umění univerzálního. Na otázku, zda si přitom zachovalo vlastní tvář, vlastní národní rysy, hledá odpověď i naše výstava.

1. Evropská škola, nefigurativní a surrealistické tendence

Jak bylo již naznačeno, **Evropská škola** se jeví z hlediska programu stejně jako složením členů značně heterogenní. Svědčí o tom i formulace jednoho z letáků: „Evropská škola je představitelkou fauvismu, kubismu, expresionismu, abstrakce a surrealismu v Maďarsku.“ Z toho plyne, že šlo spíše o seskupení na bázi nejobecnějších principů, jeho výstavní činnost byla však významná. (Jeho zásluhou byla mj. v roce 1947 uvedena tvorba skupiny Ra.). Z členů Evropské školy byl **Endre Bálint** osobním přítelem **Lajose Vajdy**, jehož považoval za svého učitele. Z Bálintovy tvorby však v této době vyznívá spíše hledání vlastního, osobního tónu, jakési vnitřní drama, umělec ovšem vyhledává i motivy odpovídající vajdovskému programu. Při charakteristice Vajdova programu jsme se nezmínili o **Dezső Kornissovi**, jehož koncepce byla s Vajdovou společná. Maďarské umění mělo podle ní mj. schrán i úlohu jakéhosi prostředníka mezi Východem a Západem ve svérázném sladěním konstruktivismu a surrealismu, respektive ve znamení čerpání z „čistého pramene“, tj. z lidového umění. Zatímco Vajda je ovlivněn především ruským avantgardním filmem, Korniss vychází z nizozemského konstruktivismu. Zároveň však společně zpracovávají folklórní motivy, hlavně v městečku Szentendre poblíž Budapešti. V poválečných letech Korniss pokračuje v započaté práci sám, třebaže se „oficiálně“ přihlásil k programu Evropské školy. Vedle Bálinta je sochař **József Jakovits** snad jediný, který volí stejnou cestu. Přitahují ho ovšem i organické formy a nefigurativní pojetí. Skupina umělců nefigurativního zaměření vykazuje i v rámci Evropské školy výrazně odlišné znaky. Její členové se rekrutovali z různých směrů a záhy se také připojili k různým odlišným tendencím. **Béla Fekete Nagy**, **Tamás Lossonczy** a **Piroska Szántó** patřili například před válkou k umělecké skupině spjaté se sociálně demokratickou stranou, aktivně se pak podíleli na diskusích o definování pojmu socialistického realismu, ale zastávali přitom stanovisko pro ždanovovskou estetiku nepřijatelné. Lossonczy pak záhy opouští také Evropskou školu a zakládá malou galerii nazvanou **Galerie čtyř světových stran**, a to společně s **Tihamérem Gyarmathym**, **Ferencem Martynem** a uměleckým publicistou **Ernő Kállaim** (podle jehož „bioromantické“ teorie abstraktní umění objevuje „skrytou tvář přírody“). Skupina organizuje řadu kolektivních výstav pod názvem Umění abstrakce. Zúčastňuje se jich také **Gyula Marosán**, přecházející z expresionismu přes surrealismus k lyrické abstrakci. Ze surrealismu vychází rovněž **Martyn** rozvíjející svůj dekorativní styl kombinováním věcných i abstraktních prvků v malbě i plastice. (Stojí za zmínku, že maďarský surrealismus nikdy nesledoval Dalího a Chiricovu cestu – což je pro českou skupinu Ra tolik příznačné –, vyvíjel se spíše ve směru signalizujícím jistý druh abstraktního, informálního malířství. Nicméně, porovnáme-li situaci prvních poválečných let v obou našich zemích, zjistíme značnou podobnost výsledků.)

Snahy umělců abstrakce posléze ustrnuly ve stadiu experimentování. Další vývoj byl administrativně zastaven nastupující hegemonií dogmatické kulturní politiky, avšak dozrání procesu bránil také nedostatek tradic. **Lossonczy** například vystupuje zpočátku jako představitel dadaismu, potom inspirován duchem konstrukce experimentuje tvorbou nefigurativních obrazů; **Gyarmathy** experimentuje

rovněž, a to variantami možností prostorové dynamiky v obrazech monotónního, interního rytmu, a věnuje se dokonce amatérskému filmu na principu fotogramu.

Podstatně organičtější jsou s maďarskými uměleckými tradicemi spjatý surrealistické tendence v rámci Evropské školy.

O Kornissově, Bálintovi, Jakovitsovi jsme se již zmínili. V pojetí poněkud odlišném, ve stylu lyrické, chagallovské metody surrealismu tvořila díla **Margit Annová**. Její práce revokují kouzlo dětských kreseb, charakterizuje je hravá primitivnost, nejednou i přehodnocení folklórních motivů. **Piroska Szántová** dekorativními, rytmickými krajinami a metamorfózami rostlin je v této době na poloviční cestě od surrealismu k abstraktním, nefigurativním snahám; nejiná je i pozice experimentujícího **Jenő Gadányiho**, jenž není zcela prost vlivu kubismu a simultaneismu.

Ryze konstruktivistická, kassákovská linie se dá v umění prvních poválečných let sotva postřehnout, nelze přitom opomenout, že tyto principy byly Kornissem (a do jisté míry i Bálintem) syntetizovány. Jediný **Jenő Barcsay** projde touto cestou klasickým způsobem zkoumáním vztahů přísně geometrických forem, rovinných síťových struktur. Jeho umění přesto neopouští princip hmoty a je prodechnuto vážnou dramatičností.

V roce 1949 nastolená hegemonie dogmatické umělekoopolitické administrace uzavírá cestu organického vývoje ve všech směrech. A třebaže Jarní výtvarná přehlídka roku 1957 – evidovaná v maďarských dějinách umění jako významná událost, umožňující poprvé účast abstraktní tvorby – svědčila o tom, že v soukromí ateliérů podobná díla vznikala i za padesátých let, šedesátá léta ukázala, že na linii vývoje bylo třeba navázat zcela jinde. (O vážných následcích vyloučenosti z uměleckého dění a o nedostatku informovanosti svědčí mj. skutečnost, že někteří umělci – mezi nimi i Bálint, Jakovits a Marosán – právě po tomto mezníku na kratší či delší dobu emigrovali.)

II. Individuální iniciativy v letech 1957–1966

Ke změně dobového obrazu přispěl nemalou měrou také nástup nové generace. Pro tento nástup se naskytl prostor volnější, než je obvyklé, protože nejeden z příslušníků starší generace, kteří se z existenčních důvodů podíleli na uměleckém dění padesátých let, se vnitřně kompromitoval. Nové skupiny se přesto na společné platformě nevytvářely, kromě snad jediné: kolem **Tibora Csernuse**. Tibor Csernus, odchovanec **Auréla Bernáta**, jednoho z nejvýznamnějších osobností maďarského postimpresionismu, se vlivem studijního pobytu v Paříži roku 1957 rozchází se stylem svého mistra a pokouší se o osobitou syntézu: o sladění surrealismu, abstraktního konstruktivismu a tašistického formálního výrazu. Třebaže surrealistický automatismus zavrhl, jeho sklon k absurdnímu je prokazatelný. Csernusovu tvorbu charakterizuje propracovanost fakturálních postupů, čímž již dosahuje intenzivního barevného a pohybového účinku. Jeho vlivem se k této tvůrčí metodě hlásí řada mladých malířů, např. **László Gyémánt** a **Ákos Szabó**. Nejdál se však dostává **László Lakner**, jenž záhy dospěje k problematice pop-artu, zejména k rozebírání Rauschenbergem vyslovených etických otázek. (Duchovním pokračovatelem činnosti této skupiny se koncem šedesátých let stává kruh umělců ovlivňovaných proudem neoavantgardy, kteří se pokoušejí o spojení pojetí surrealistického a nefigurativního, o „surenon“, ustupující vedle konceptualistů a konstruktivistů poněkud do pozadí. K jejich

nejvýznamnějším představitelům patři **Attila Csáji, Sándor Csutoros** a **László Haris.**)

Pro toto období je charakteristické především působení samostatně vystupujících velikých uměleckých individualit, čelných představitelů staré generace – Kassáka, Kornisse a Martyna. Kolem nich se vytváří okruh mladých odchovanců, jejichž význam bude pak pro nadcházející periodu určující. Dále jsou zde tři „velikáni“, tvůrci umění specifické univerzální platnosti, umění přesto zcela osobitého: **Béla Kondor, Lili Országová** a **Erzsébet Schaárová**. Tvorba všech vzniká na půdě nikoliv výtvarného, nýbrž obecně duchovního proudu; na půdě existencialismu. Jejich umělecká výpověď měla na maďarské umění sice odlišný, ale ve všech případech podnětný vliv.

Béla Kondor (za desetiletí vytváří v grafice školu) neuvažuje ve stylových dimenzích: osvojuje si zhavou vášnivost expresionismu i surrealistický princip montáže; aplikuje rovněž intelektuální struktury konstruktivismu. Jeho obrazy nejednou připomínají ikony, románské či gotické nástěnné malby. Podstata jeho umění spočívá však především v exponování otázek etických, slohovými elementy vyvolávané asociace poskytují k tomu pouze pozadí. Základním problémem je dozrání nové generace, její ztráta iluzí, její touha po pořádku, její pochybnosti. Kondorovy práce vykazují rozmanitost reakcí na tyto otázky, avšak v hloubce je tu tragédie všude přítomna.

Životní dílo **Lili Országové** zůstalo ve srovnání s dílem Kondorovým poněkud izolovanější. I ona patří k dědicům odkazu Lajose Vajdy a není ani bez vlivu Endreho Bálinta, vraccjícího se z emigrace. Její surrealismus je zpočátku přeplněn symboly a teprve později postupně vytváří vlastní očištěný, slavnostní, zároveň značně introvertní malířský projev, staví z motivů rozpadlých zdí a náhrobků, hebrejských znaků. Práce Országové jsou tragické a nedotknutelné – dokonalé. V dějinách maďarského umění zůstává její tvorba poněkud osamocena, je však předzvěstí vytváření individuálních mytologií ke konci sedmdesátých let.

Je-li Kondor umělcem syntetizujícího typu a zakladatelem školy a Lili Országová je příkladná svou ryzostí, pak **Erzsébet Schaárová** vyniká – a to v plném významu toho slova – humanismem. Tento humanismus spočívá ovšem na počitech úzkosti člověka druhé poloviny dvacátého století. Po krátké periodě stylového souznění překračuje Schaárová meze Giacomettiho existencialismu. Její plastiky – lidské figury vyznačují vyprahlou samotu. Je to právě ten nikoliv vyložené chladný postoj, který postavám nakonec propůjčuje ušlechtilou důstojnost. Její interiéry budované z drobných proplétaných zdí, neustále se opakující motivy vrat a oken na drobných plastikách prozrazují jakési beznadějně hledání. Smutné figurky uzavřené v krabicích, v hranolovitých útvarech, jsou výrazem beznaděje pramenící z počtu bezvýchodnosti. Suché, neohrožené působící postavy ličí nieméně ušlechtilost tohoto plemene a patrně v tom je možnost nejdále ukazující odpovědi.

III. 1966–1978 Nové problémy v umění: neokonstruktivismus, umění konceptualismu, hyperrealismu

Izolovanost šedesátých let od mezinárodního kolbiště opět nastolila problém modernosti. Odpověď přišla od maďarské neoavantgardy sdružující nejrůznější směry. (Byl to zároveň nástup zcela nové umělecké generace.)

V rámci nových proudů se nejvýrazněji prosadil neokonstruktivis-

mus. Jeho východiskem byla skupina Kassákových odchovců, jejichž umělecká tvárnost se však od učitele záhy odchylovala. Zatímco Kassákova výrazová metoda – třebaš zachovává formy rané obrazové architektury – je volnější a lyričtější, nejbližší z jeho stoupců **János Fajó** realizuje přísnější geometrickou koncepci. Fajó se později stává hlavním organizátorem Budapeštské dílny, zaměřené především na sitotisk. Ze členů skupiny **Imre Bak** a **István Nádler** se zabývali výsledky a ponaučeními minimal-artu, hard edge a shaped canvas a kombinovali je s novou aktualizací folkloristického bádání. Fajó pokračuje ve směru k problematice typografie a desénu, zatímco **András Mengyán** se připojuje ke směru system graphic. Ke členům dílny patří rovněž **Ilona Keserüová** a **Tamás Hencze**, oba odchovcí dvou dalších významných mistrů: Ilona Keserüová přichází od Martyna, jenž se usadil v Pécsi, Hencze pak od Kornisse. Umění Ilony Keserüové se již méně soustřeďuje na ryze geometrické formy, téměř bez výjimky klade důraz na plochy jasných barev. Hencze pracuje spíše s vibrujícími, pop-artu blízkými monochromními skvrnami.

Orázka vztahu učitele a žáka nemá v této době význam z hlediska stylové kontinuity, nýbrž z aspektu rozvinutí novátorského uměleckého názoru. Svědčí o tom mj. skutečnost, že z řad Martynových žáků pocházejí i členové rovněž nekonstruktivisticky zaměřené pécské dílny, jediné významné skupiny mimo hlavní město. K nejvýznamnějším z nich patří **Károly Halász**, jenž na počátku sedmdesátých let tvoří ve stylu op-artu a hard edge, později se věnuje land-artu, dále **Sándor Pinczehelyi**, který přitahován pop-artem se pokouší o deheroizaci trivializujících se politických a národních, v každodenním životě hromadně se vyskytujících motivů.

Mimo skupiny, ale souběžně se zmíněnými tendencemi působí **Tibor Csiky** svými minimal-artu blízkými plastikami a **Pál Deim**, který používá čisté barevné plochy na emblematických malbách, představujících pokračování linie Vajda-Korniss-Baresay.

Jiný silný proud neoavantgardy se rozvíjí stále dominantnějším postavením umění konceptualismu. Setkáváme se zde s osobitými – značně rozdílnými – přístupy, projevujícími se nejednou v kombinaci s jinými proudy. Z kombinace konceptualismu a konstruktivismu se rodí takové práce, jako například posunovatelné barevné mříže **Dóry Maurerové** anebo objekty **Gábora Attalaiho**, vycházející z principů minimal-artu. Attalaimu podobné problémy formuluje v této době také sochař **Gyula Gulyás**.

Konstrukce **Istvána Harasztyho** lze hodnotit mj. i jako nejlepší projev maďarského kinetického umění – uvádíme ho na tomto místě pro jejich satirickou, místy mnohomyšlnou či latentní náplň. Plastika **Gyuly Pauera** přináší problematiku zcela jedinečnou i na mezinárodní scéně. Vychází z principu impresionistického sochařství, zkoumá otázky vzájemného vztahu povrchu a masy a dospívá až k možnosti zkreslovat pravdu, což definuje pojmem „pseudo“.

László Méhes tvoří zpočátku figury z těstoviny, připomínající hadrové plastiky Claese Oldenbura, později maluje hyperrealistické obrazy zachycující momenty budapeštské scénérie, ulic a lázní, a posléze cyklem věnovaným Yvesu Kleinovi dospívá k Pauerově problematice aplikované na malbu.

Tamás Szentjóni se věnuje happeningu, mail-artu, avšak zejména pro ironii jsou nápadnými exponáty výstav i jeho objekty.

Nejvýznamnější uměleckou osobností maďarského konceptualismu

je bezesporu **Miklós Erdély**. Jeho působnost je mimořádně rozsáhlá, od umělecké pedagogiky až k filmové tvorbě, od činnosti přednáškové až k organizování různých akcí. Jeho uměleckou činnost nelze na tomto místě shrnout, avšak v pojednávané etapě jsou rozhodující zejména jeho instalace a objekty, při jejichž tvorbě vychází z arte povera, propůjčujícím jim však symbolické hodnoty v beuysovském smyslu.

Erdély vytváří kolem sebe skupinu zvanou Indigo (podle začátečních slabik pojmu interdisciplinárís gondolkodás – interdisciplinární myšlení). Posláním skupiny je rozvíjet zakladatelovo myšlení, ale koncem sedmdesátých let začíná konceptuální umění ztrácet dech. Stejně to už byla cesta neschůdná v podstatě ze dvou příčin: první spočívala v úpadku tohoto směru v mezinárodním měřítku poté, co proces autoreflexí v umění byl prakticky dovršen, druhá byla specificky maďarská. Hlavním terčem onoho třetího „T“ maďarské kulturní politiky (tiltott, tj. zakázané) bylo právě umění konceptu, poněvadž upozorňovalo nejednou na velmi závažné společenské problémy.

Záhy však došlo ke změně uměleckopolitického kursu směrem liberálnějším, k uvolnění napětí plynoucího z dřívějších rozporů toho napětí, jež na umění působilo bezpochyby inspirující měrou. Proto umění na konci sedmdesátých let upadá do přechodné stagnace, překonané začátkem let osmdesátých explozí nové eklektiky, nového malířství, nazvaného v Maďarsku novou senzibilitou.

IV. Umění současnosti (Obraz uplynulých deseti let určuje také jeho dnešní tvář)

V krizové atmosféře konce předchozí periody **István Nádler**, opouštějící skupinu konstruktivistů, přikročil k tvorbě obrazů kaligrafického charakteru, jež měla obrážet rytmická, hudební schémata. Náhlá změna upoutala pozornost **Lóránda Hegyiho**, mladého historika umění, zkoumajícího posun důrazu v současném světovém umění z racionálního k citovějšímu, který vytvořil kolem Nádlera uměleckou skupinu a zahájil aktivní výstavní činnost. Výstavy se konaly pod názvem Nová senzibilita a takto bylo později nazváno i celé hnutí. Z umělců již renomovaných se výstavy zúčastnili Dezső Korniss, Ilona Keserüová, Károly Halász, Sándor Pinczehelyi, nejmladší generaci reprezentovali **El Kazovskij**, sochař **Gábor Záborszky** a keramička **Klára Borbásová**, a je příznačné, že se k nim připojil také básník a literární překladatel **Dezső Tandori**. Hegyi získává pro společnou práci na dva tucty umělců různých generací. Jejich společné výstavy vzbuzují v následujících letech největší pozornost (a nejednou také odpor kolegů). Význam těchto výstav je především v tom, že generaci nových absolventů Akademie (nebo dokonce i těm, kdo svá studia dosud neukončili) poskytuje možnost publikovat své již odvážnou intonaci. Dalším nemalým úspěchem hnutí je skutečnost, že vedlo i na mezinárodní platformě k výraznější účasti. Nový styl však maďarská Nová senzibilita nevytvořila. Spojuje ji spíše názorová koncepce, jakási radikální, nová eklektika. Hlavní prvky této eklektiky spočívají zčásti v umělekohistorických citacích (jde o klasicizující a manýristické motivy především pod vlivem italské transavantgardy), zčásti pak v radosti ze samotné malířské tvorby, za znovuobjevování hmoty a barev po způsobu německých „neue Wilde“ a západoberlínského „heftige Malerei“. Nejautentičtější proud reprezentují však umělci z řad bývalých neokonstruktivistů, kteří svůj dřívější konstruktivistický názor přizpůsobili tomuto novému, pitoresknějšímu, odvážněji citujícímu nazírání.

Nejvýznamnější postavou transavantgardního proudu je **Károly Kelemen**, věnující se dříve také konceptuální tvorbě, jenž na rozměrných plátnech připomínajících stylově Sandra Chia uplatňuje výsledky nejen kubistického a impresionistického principu, nýbrž také manýristické a socialisticko-realistické symboliky. Podobně se zaměřuje i **Tamás Soós**, experimentující zpočátku s laděním expresionismu a pointilismu. Tvoří svou vizitku caravaggiovskými citáty a persiflažemi jiných renesančních a manýristických témat, záhy však prochází další změnou a pokouší se na bázi zkušeností postimpresionismu o jakési noví, heroicky laděné krajinářství. **László Fehéra** lze sem řadit pouze s výhradami. Jeho neoprimitivní, místy heroicky laděné krajiny vyzařují panteistickou vroucnost, nejsou však zcela prosty některých věcných stop mediteránní kultury. **János Szirtes** na sebe upozornil neoprimitivistickým zaměřením; svou náklonnost k předkolumbijským americkým kulturám zvýrazňuje nyní vytvářením zvláštního, lineárně dekorativního stylu, přičemž prezentuje nejednou banální, násilná témata.

Největší osobností maďarských „neue Wilde“ je **Ákos Birkás**, dříve rovněž stoupenec koncept-artu. Tvoří eruptivní obrazy ostrých barev, jeho práce z posledních dob, komponované v oválu, navazují na filozofickou koncepci „hlava-vejce-svět“. **József Bullás**, **László Mulasics** a **Zoltán Sebestyén** dosud studují na vysoké škole. Jejich začátky ovlivnilo „heftige Malerei“, avšak Bullás je záhy přitahován geometrií a třebaže zachovává určitou nezávanost, tvoří zpočátku konstrukce zkoumající zákony prostorových vztahů, později dekorativní plochy šablonového charakteru. S expresivním ztvárněním lidské postavy se rozchází také Mulasics; pokouší se o objevování fakturálních hodnot na hranatých, do rovinných dimenzí vtěsnaných formách.

Osobitý tón představuje ve skupině mladých malířů **István Mazzag**, používající zářivých, divokých barev a jejich místy až protikonvenčních kombinací. **András Bernát** operuje naopak ponurým, temným koloritem a vyhledáváním mimořádně jemných odstínů realizuje jakousi lyričtější obměnu Soósova heroického krajinářství.

Sochařské myšlení kupodivu nebylo novou senzibilitou výrazněji ovlivněno, přesto je třeba připomenout alespoň dva jeho představitele. Je to již vzpomínaný **Gábor Záborszky**; dosahuje použitím fixovaného písku rustikálního účinku, vytváří zvláštní mystické podoby zvířat a lze ho řadit nejspíše k transavantgardnímu křídlu. Druhým je pak **György Cseszlai**, jenž barevnými, zároveň hrubě zpracovanými dřevěnými plastikami projevuje příbuznost s koncepcí reprezentovanou Mazzagem a Szirtesem.

Bylo již zdůrazněno, že za nejautentičtější lze považovat vývojovou cestu konstruktivistických představitelů neoavantgardy, pro něž také výstavy Nové senzibility znamenaly pouhý vývojový stupeň a jejichž tvorba zůstala beze zlomu i po doznění módní vlny. Umění největšího formátu produkuje tehdy **Imre Bak**. Podle principů eklektiky zpracovává motivy svých dřívějších prací, vytváří s inženýrskou přesností konstruované dekorativní, koberce připomínající vícevrstvé obrazy. Po zachycování uvolněných kaligrafických rytmických obrazců se **István Nádler** vrací ke geometrickému klínovému tvaru: naznačuje tím svůj vztah k dřívějším ruským konstruktivistům a k Malevičovi. Zachovává si přitom lehké zacházení se štětcem. K motivům a kaligrafii první tvůrčí periody vrací se rovněž **Tamás Hencze**. Avšak věren svému dvacet let uplatňovanému postoji tvoří pomocí válečku odosobněné virtuózní obrazy. Výraznějšími změnami prochází dílo

Andráse Mengyána, jenž se po „system grafik“ zabýval tvorbou programovaných, gigantických environmentů. Sahá opět po malířském štětcí, přehodnocuje formy svého dřívějšího přísně geometrického světa a tvoří barevně bohaté, poetické vesmírné obrazy.

O překračování hranic Nové senzibility a zároveň o síle maďarských konstruktivistických tradic svědčí nástup mladých, kteří přicházejí převážně od **Csikyho**, prožívajícího svou renesanci, a výrazně reprezentují maďarskou plastiku poloviny osmdesátých let. Jsou to především **Gábor Heritesz**, **Lajos Klicsu** a **Tamás Trombitás**. Avšak na rozdíl od jejich mistra nejsou přitahováni minimal-artem (třebaže Trombitás prošel ve své neonové tvorbě i takovouto periodou), nýbrž tradicemi oživujícími celospolečenský rozmach aktivismu a „socréalu“.

Paralelně se vznikem proudu „neo-geo“ na mezinárodní scéně dochází i v našem malířství k podobným iniciativám. Jejimi nositeli jsou zejména **István Haász**, **Károly Halász**, **Zsigmond Károlyi** a **Tamás Szikora**. Tvorba Haászova je chladná, kultivovaná, zároveň lyrická; Halász po hraní si s povrchem vrací se k přísnějšímu, exaktnějšímu, neosobnímu výrazu; Károlyi rozvíjí dřívější konceptuální práci buď aplikováním čínského tangramu, anebo vychází z motivů konstrukce stavebních lešení a zkoumá problematiku „pojem-jev-zobrazení“; Szikora po svých krabíkových objektech začíná – podobně jako Haász – zkoumat vztahy roviny a prostoru, využíváje přitom fakturou dané vzrušující možnosti.

A zůstáváme-li nadále u konstruktivistické linie, nemůžeme se nezmínit o některých samostatných osobnostech. **György Jovánovics**, příslušník neoavantgardní generace, se zpočátku projevuje sádrovými línami ve stylu pop-artu, později, užíváje nadále svůj oblíbený materiál, tvoří neuvěřitelně jemné, nepravidelné geometrické reliéfy, jež místy – spíše jen s cílem experimentovat – i koloruje. **Gábor Bachman** a **Tibor Szalai** vystavují zpravidla společně, ale zatímco Bachman oživuje elán revoluční ruské avantgardy a projektuje převážně instalace rozměrných železných konstrukcí, Szalai je poplatný do jisté míry bauhausovské chladnosti a vytváří konstrukce z křehkých papírových výstřížků.

Je samozřejmé, že významní na různých slohových proudech nezávislí tvůrci působili i v uplynulém desetiletí a z hlediska dalšího vývoje maďarského umění mohou mít jejich iniciativy určující význam. Zcela příbuzné (vždy náchylné spíše k tragičnu, odporujícímu maďarské mentalitě a umění) názory, odrážejí práce, jež vystihují ve věcech a v životě skrytý humor tónem nejednou silně sarkastickým, ironickým. Oba Erdélyovi odchovanci **Gábor Roskó** a **László Révész** se podivně pošklebují všem banálními situacím, které poeticky přehodnocují, anebo patosu, jenž strhávají do prachu. Vůči podobným jevům jsou vnímaví také někteří stoupenci nové vlny, většinou autodidakti, sahající bez zábran po jakémkoli uměleckém oboru. **László Fe Lugosi**, **András Wahorn** a **István Ef Zámbo**, zakládající mj. i společný orchestr, postupují ve směru surreálna a absurdna, zatímco **Lóránt Méhes** a **János Vető**, kteří vystupují delší dobu jen společně, jsou představitelé alternativního umění nacházejícího radost v osvobozené tvorbě.

Elena Kazovskaja pracuje pod jménem **El Kazovszkij** a pochází ze Sovětského svazu; vysokoškolská studia absolvovala již v Maďarsku. Její hluboce citlivá malířská tvorba zářivého koloritu, surrealisticko-metafyzické instalace a filozofické performance jsou zajímavým, vzrušujícím elementem našeho soudobého umění.

Péter Gémes tvoří rozměrná plátna připomínající fotonegativy; je nejinvenčnějším pokračovatelem kondorovských tradic. Jeho umění je výrazem konfrontace osamocенého člověka a temného, zlověstného vesmíru se zoufalstvím až ke zbožnosti vystupňované vášně lidstva, které ztratilo víru.

Sochař **Géza Samu** a autodidakt **Imre Bukta** postupují sice odlišným způsobem, oba však pátrají po oněch styčných bodech, jež by je i jejich umění spojovaly s autentickou maďarskou skutečností (a v jejím rámci i s tradicemi). Přístup obou je již na hony vzdálen linii přehodnocování motivů folklóru, reprezentované Vajdou, Kornissem, později Nádlerem a Bakem. Samu nachází řešení především v sochařské technice, v tradičním (například proutěném) materiálu, ale také v ožívování pradávných mýtů, například stromu života. Bukta přehodnocuje s dávkou ironie předměty sešského života druhé poloviny našeho století, ať už tvoří objekty, kresby či performance (jež sám nazývá agrárním uměním). Práce obou prozrazují humor, ironii a nadhled.

Obraz našeho současného umění je pochopitelně daleko širší. Na tomto místě jsme se pokusili jen o načrtnutí těch nejvýznačnějších směrů a proudů.

Budapešť, říjen 1988

Gábor Feuer



VII. Gábor Záborszky, *Mrak-zvíře*, 1987, č. kat. 112