

A töredék metaforái

Lírai archaizmus a kortárs magyar festészetben

SZEIFERT JUDIT

A kortárs magyar festészetben belül határozottan körvonalazható a műveknek egy sajátos csoportja, amelyek közös jellemzője, hogy töredékességükben, leletszerűségükben keltenek archaikus hatást. Ennek a jelenségnek a vizsgálatát nemcsak azért tartom fontosnak, mivel több festőművész életművén belül is tapasztalható, hanem azért is, mert a kortárs magyar művészet több más területén; így például az iparművészetben (főként a kerámiaművészetben) és a költészetben egyaránt jelentkezik.¹

A kortárs (magyar) képzőművészetben széles körben megfigyelhető, hogy az alkotók a művészettörténeti múltba nyúlnak vissza. A művészek művészettörténeti, alkotói vizsgálódásainak oka különböző aszerint, hogy a művészet történetéből mit emelnek ki, mivel foglalkoznak; ezek lehetnek fogalmi, módszerbeli, műfaji kérdések, illetve kötődhetnek konkrét mesterekhez vagy művekhez. A régi és új viszonyának kérdésköre a művészet történetének alapjait érinti.

Białostocki tanulmányának² analógiájára a régi fogalmának két alapvető jelentéstartalmát különíthetjük el.

Az egyik a *bagyomány* értelemben használt régi fogalom, amelynek alapja a kontinuitás, a megszakítatlan folyamat léte.³



A másik értelemben a régi fogalma mint *ismert, tudott* éppen azoknak a jelenségeknek az alapjául szolgálhat, amelyek tudatosan alkalmazzák a formai kölcsönzést.

A fenti két fogalomkörbe sorolható kortárs művek is a *radikális archaizmusnak*⁴ egyfajta változatát képviselik, amelyekre jelen tanulmány keretein belül nem kívánok kitérni. Így nem tartoznak a tárgyalt jelenség körébe például azok a művek, amelyek idézetszerűen használják fel a festészeti módszereket (például *Lajta Gábor* aktkompozíciói,

Vojnich Erzsébet:

Vároterem, 1991,
vászon, olaj, 100×150 cm

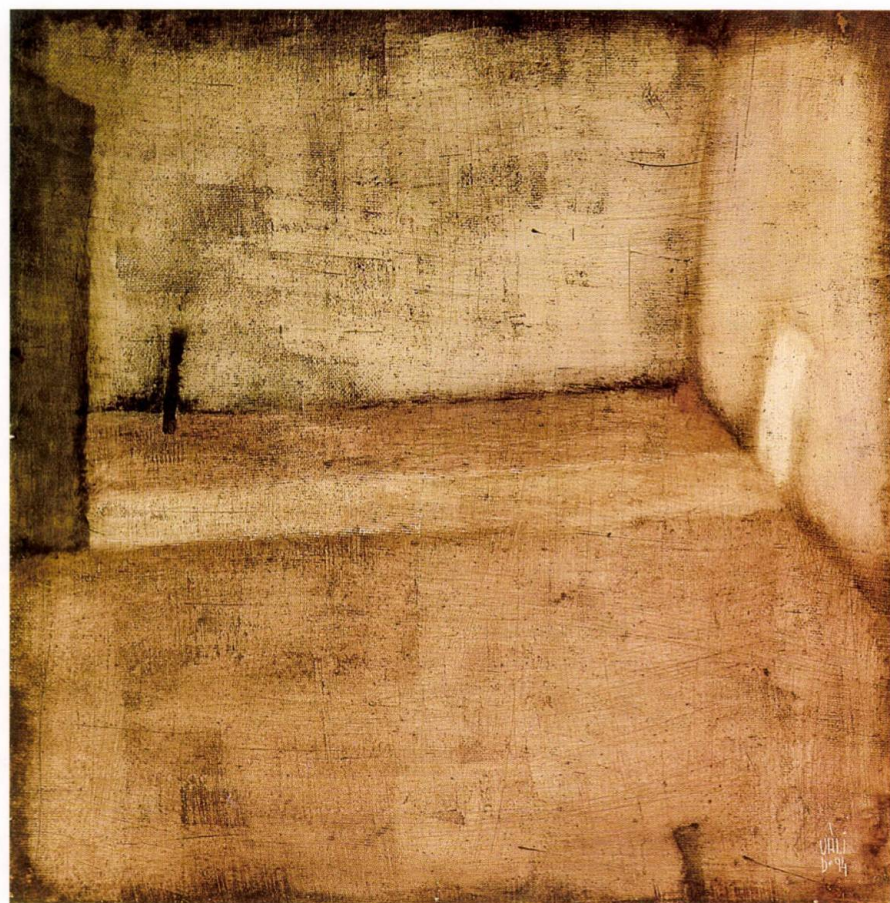


Kisléghy Nagy Ádám vallásos festményei stb.), vagy a régi festmények kompozíciós elemeit (például *Tóth Csaba* monokróm átiratai, *Nagy B. István* El Greco-sorozata, *Nagy Gábor György* Piero della Francescát megidéző képei, *Kósa János* és *Wächter Dénes* figuratív alkotásai stb.)

A radikális archaizmus elnevezéséből adódóan a felszínen a *visszatérés* fogalmával kapcsolódik össze. Ma a „táblakép halálának” korában, ahol egyre nagyobb teret hódítanak a hagyományos festészeti és grafikai eljárásokat részben vagy teljesen kiküszöbölő technikai és műfaji megoldások (például a számítástechnika vagy az installáció műfaja), jószerevével már az is archaizálásnak számít, ha valaki tradicionális eszközökkel, a táblakép műfajában alkot. A táblakép (műfaji) válságából következik tulajdonképpen a festészet (technikai) válsága. De, ha valaki valamely hagyományos technikai vagy műfaji megoldást választ, még nem szükségszerű, hogy archaizáló tendenciát képvisel.⁵

Az azonban bizonyosnak látszik, hogy a radikális archaizmust részben és a felszínen a „vissza a táblaképhez!” törekvése jellemzi. A táblakép műfajához való visszatérés többnyire maga után vonja a hagyományos technikai (festészeti, grafikai) eljárások és munkamódszerek alkalmazását is.

Mivel a radikális archaizmus fogalomköre sokkal tágabb, mint az általam vizsgált terület, így a *lírai* jelzővel egészítettem ki a terminust. Ebbe a lírai archaizáló ten-



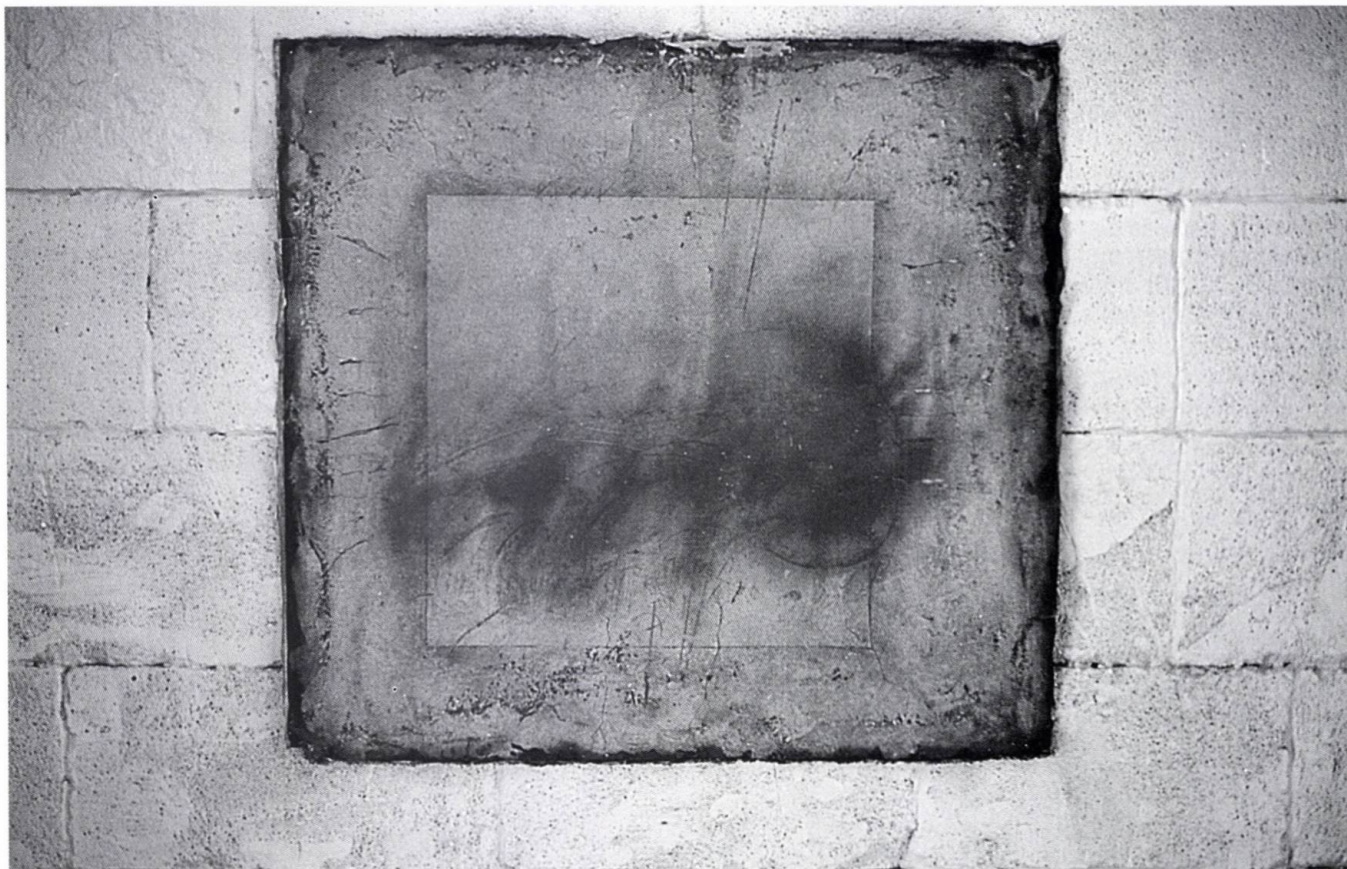
Váli Dezső: Avignoni műterem, 1994, farostlemez, olaj, 60×60 cm

denciába azon alkotók tartoznak, akiknek festészeti technikájában, munkamódszerében archaikus törekvések nyilvánulnak meg, amelynek következtében maguk a kész művek öltenek leletszerű, töredékes formát, ezáltal archaikus (s egyben archeológiai) hatást keltve. A lírai jelzőt az őket (közösén) jellemző visszafogott, természetközeli színek, és az átgondoltan formált felületek indokolják.

A lírai archaizálás részben rokonítható azzal a kortárs jelenséggel, amelyet *Bianchi, Aby Warburg* teóriáját is felhasználva, a *mnemosyne* fogalmával írt le.⁶

A mnemonizmus a kulturális és történelmi emlékezés mozzanatából kiindulva dokumentumszerű modellekkel regisztrál archeológiai víziókat, amelyekben egy el-tűnt és elképzelt civilizáció nyomait őrzik és alkotják meg.⁷

A lírai archaizmus körébe sorolt művek azonban sokkal izoláltabb közegben szü-



Szalkai Károly: Töredék, 1997, vászon, akril, homok, vegyes technika, 162 x 169 cm

letnek, életre hívjuk éppen az atomizálódott társadalom. Az alkotók nem egy mozgalom keretein belül, programszerűen sorolhatók ebbe a csoportba, hanem csupán rokon szellemiségű műveik által jönnek létre ezek a találkozások. A művekben fellelhető töredékesség egyrészt az elhallgatás, a redukált eszközökkel, a kevéssel többet mondás, másrészt a kultúra ősi volta-hoz való visszanyúlás szándékából ered. Semmiképpen sem cél, hanem csupán következmény.

Jelen dolgozat a kortárs magyar festészetben megfigyelhető lírai archaizmus jelenségkörének metszetét adja csupán, a közepgeneráció és a legfiatalabb festőnemzedék tagjai közül választva néhány jellemző példát.

(falak)

Az első csoportba tartozó művészek közös jellemzője, hogy málló, rothadó falakat, (ki)üres(edett) külső és belső tereket vagy temetőrészleteket, sírköveket jelenítenek meg. Az ide sorolható festmények, tárgyválasztásuktól függetlenül, faktúrájukkal is omladozó, penészes falfelületek hatását keltik, s mindezt a festészet hagyományos eszközeivel (olaj-, akvarell-, porfesték stb.).

Közülük *Vojnich Erzsébet* (1953) enteriőrfestményei az időtlenség érzetét keltik, miközben már tárgyválasztásuk: üres váróterem, könyvtárszobák, műtermek elhagyott romokat idéző megjelenítésével is archaizál. (*Váróterem*, 1991; *Délelőtt*, 1991; *Világos szoba*, 1992; *Műterem*, 1997; *A kensingtoni könyvtár*, 1997) A képeiben rejlő szakrális tartalmakon túl, kiragadott részletei a jelenben a jövő számára készített dokumentumokként is felfoghatók, amelyek már most, számunkra is archív hatásúak. Hozzá hasonló *Krajcsovics Éva* (1947) és *Váli Dezső* (1942) tematikai és technikai megközelítése. Krajcsovics Éva belső terei könnyedebbek, nem annyira nyomasztóak, baljósá-

túak, mint *Vojnich* festményei. De a(z) (olaj)festészeti megoldásokban és eljárásokban azonos tendenciák fedezhetők fel mindhármuknál. A legfiatalabbak közül két festő; *Szarka Csilla* (1969) és *Nádor Tibor* (1967) tevékenységét tartom a legszorosabban ebbe a csoportba sorolhatónak. Szarka Csilla 1997-ben diplomázott a Képzőművészeti Főiskola festő szakán. Akvarell- és porfestéket, különféle krétákat, pasztellt, ceruzát és plectolt használ. Ez utóbbi anyag segítségével egymásra rakódó, több-rétegű hártás felületet hoz létre képein. Ami azonban érdekes, hogy ezekkel az eszközökkel főként vászonalapra dolgozik, és az olajfestékhez hasonló hatást ér el. Képeinek alapélménye a természet, de a természeti formák és az absztrakció határán húzódó igen keskeny küszöbön egyensúlyozva oldja meg kompozícióit. Néha át-átbillen hol az egyik, hol a másik oldalra, de legtöbbször sikerül ezen az igen szűk határvonalon megragadnia a pillanatot. Ebben a csoportba sorolható művei sem ábrázolnak belső tereket, de ugyanolyan omladozó, romos falfelületek hatását keltik, mint az előbb említett művészeké. Ezenkívül színhasználata is rokonítható velük, hiszen kedveli a tört színeket: az okkerek, zöldek, rózsaszínek halványabb, fehérrel telített árnyalatait. Nádor Tibor munkamódszerén túl témaválasztásában is ide kapcsolódik, hiszen műterm-belsőket, temetőrészleteket, kapukat ábrázolnak olaj-, pasztell- és szénfestményei.

(vakolatok)

Az ebbe a csoportba sorolható alkotók homok, fűrészpor, gipsz, papírreszelék, bitumen festékbe keverésével rusztikus, vakolatszerű faktúrákat hoznak létre. A lírai archaizálás képviselői közt ez az egyetlen olyan csoport, ahol a hagyományos festészeti és grafikai módszerek más, a táblakép műfajában szokatlan eljárásokkal ötvöződnek.

Kovács László (1944) táltosokat, illetve ördögöket ábrázoló pasztellrajzai, stukkó- és sgraffitóképei őskori barlangfestmények világát is megidézik anélkül, hogy erre törekednének. Maga a sgraffito, ez az itáliai eredetű, XV. század óta használatos eljárás is a múltat idézi. Az elsősorban murális jellegű munkákon alkalmazott, egymásra rakott és kikarcolt, kikapart vakolatrétegek képzőművészeti alkalmazása a táblaképet falképpé tágitja. Ezt az asszociációt méretével is alátámasztja két hatalmas képe: az ovális alakú *Csikótojás és Köldökzsinóros állat* címűek. A szintén elsősorban épületdíszítésre használt stukkó még távolabbi múltra tekint vissza, hiszen az ősi Keleten, az ókori Rómában és az ókeresztény művészetben egyaránt alkalmazták. Ez a gipsz, mészpor, homok, enyves víz és festék keverékéből álló massa szervesen rusztikus képi faktúrákat eredményez. Ezekbe a fehér stukkó felületekbe nyomdai betűöntő formák lenyomatai kerülnek Kovács László képein (például a *Tíz parancsolat* című sorozat). A nyomdai eljárás mechanikus ismétlése és a vakolatok élő organizmusokat idéző szertelensége, az előregyártott öntőformák és a spontán (szervesen) alakuló képi faktúrák ellentétei ötvöződnek ezeken a „betűs” alkotásokon.

Tölg-Molnár Zoltán (1944) azon alkotásai sorolhatók ebbe a csoportba, amelyeken a saját maga által készített papír felületét teszi rusztikussá (például *Elhagyott percek*, 1992). Ezenkívül ide tartoznak fekete bitumenalapon elhelyezett, fehér festékbe gipszport keverve, az ókori római szarkofágok feliratait idéző művei is. Ezeket tárlószzerű dobozokban installálva jeleníti meg, ezzel leletszerűségüket is hangsúlyozva. Valkó László (1946) azon képei is hordoznak — a vakolatszerűség mellett — leletszerű hatást, amelyek „papírrelief” felhasználásával hoznak létre érdes felületeket. Ilyen értelemben ezek a művek átvezetnek a következő általam meghatározott csoportba.

A fiatalabb generációból ebbe a sorba illeszkednek Szalkai Károly (1966) festőművész fakturakísérletei. Legkorábbi archaizáló tendenciát mutató alkotásai a *Pannon lapidárium I—III.* (1992) sorozat darabjai, ahol a kollázsok alapanyagát ókori sírfeliratokat tartalmazó papírok penészes lapjai adják.

Az 1993-ban készült *Részletkép* technikailag is újítást jelentett. A felületet az itt először alkalmazott festékbe kevert fűrészpor teszi izgalmassá. A kihajló sötétbarna négyzetes forma szemcsés felülete csiszolódáshoz vezet.

S nem sokáig kellett várni, hogy a csi-



Tölg-Molnár Zoltán: *Elhagyott percek*, 1992, papír, 123×98 cm

szolóvászon (közönséges nevén smirgli) érdes felszíne mint alapanyag kerüljön felhasználásra *A műhely simogató élménye* című sorozat három kisméretű grafikai darabján.

Az alkalmazott földszínek (okkerek, zöldek, barnák, feketék) által a természetközelség, az ősi mítoszok világa kap hangsúlyt. Egy nagyméretű vakráma nélküli, négyzetformájú festménye, amelyet festékbe kevert homok alkalmazása tesz rusztikussá (Töredék, 1997) ősi rítusokat is megidézik. A keretnélküliség miatt a nagyméretű kompozíció még közelebb kerül a fal síkjához, s még jobban annak egy részévé válik.

Szalkai Károly festményei, fakturakísérletei az experimentalizmus új értékeit és érzékenységet teremtő vonulatához tartoznak. A képfelületek faforgács, fűrészpor és homok alkalmazásától falvakolatra emlékeztetnek — s mint az idő által vájt mélyedések, repedések, foltok rétegződnek egymásra karcolt, jelszerű motívumai.

(leletek)

Molnár Péter (1943) többnyire betűkből, illetve pontthalmazokból hozza létre archaizáló faktúráit. Az olajfestés tradicionális technikai megoldásait is szívesen alkalmazza, így például a *Kavicsmező* (1976—83), majd az 1994—95-ben festett *Siracusa* olyanok, mint egy középkori fa táblakép háttérének részletei. Az itt megidézett természeti jelenségek a vízpartok kavicsos világának emlékképei. Innen vezet az út az *Egy táj emléke* (1970) vagy a *Fehér táj* (1983) című olajfestményekhez, ahol a kavicsok elveszítve térbeliségüket, pontokká egyszerűsödve szerepelnek. Az ezeken a műveken megjelenő apró, gyöngyszerű, redukált jelek a később betűkből képzett felületek legkorábbi előképeinek tekinthetők. Témaválasztásával szintén a múlthoz nyúl vissza. A sienai trecento és quattrocento mestereinek (a Lorenzettik, Sassetta) szellemisége hatja át Molnár Péter egész grafikai és festői világát. A „Siena-képek” sorá-

ban eddig a legutóbbi a *Töredék* (1998–99) címet viseli. Itt organikus formaként (egy növény levelének lenyomatát idézve) sejlik fel az írott felületből a „Főtér-motívum”, ami egyben visszautal a kiindulópontnak tekinthető kagylóra is. Vannak olyan alkotásai is, amelyeken konkrét figurális elem nem látható, csak a betűfolyamok között képződött repedések rajzolata rejt egy-egy „olvasható” motívumot.

Molnár Péter a betűre mint faktúráképző elemre 1979-ben

létrehozásában az akvarell lazúros rétegeit és a montázsselemeket. Képeiben fuvallat-finom látomásait, a különböző — tévedhetetlen biztonsággal egymásra vetülő — tárgyak és jelenségek transzparenciáit festi. Az ajtó, az asztal, a kapu, az ablak, a házfal, az írástöredék önnönmaguk ősmintái lesznek Kopócsy Judit élénk tárt világában.

A festményeiben feltáruló végletes érzékenység olyan, mint ha a felhordott foltok különböző rétegei között évszázadnyi



Molnár Péter: *Judit könyve*, 1996–1997, papír, akvarell, toll, 377x545 mm

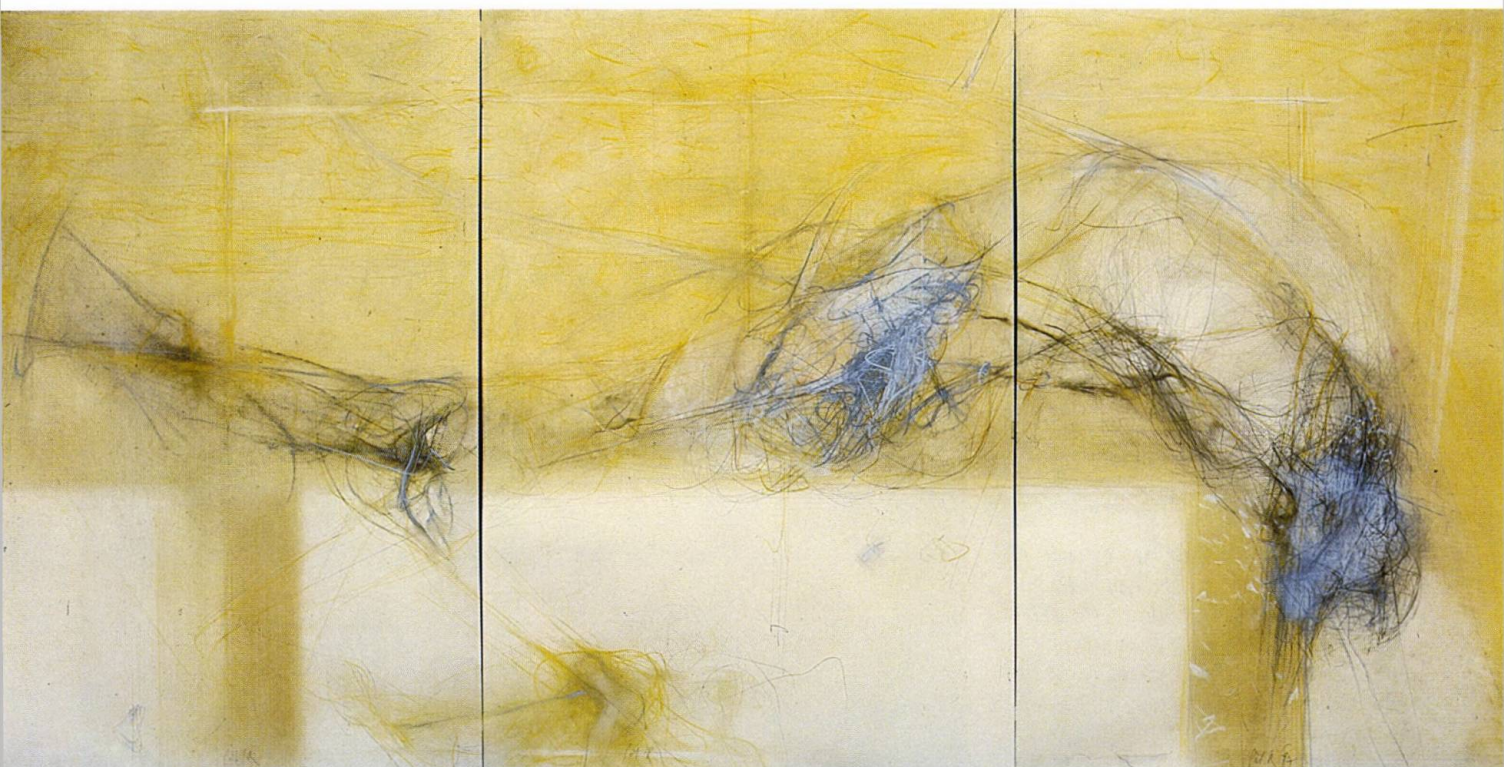
talált rá véglegesen. Ekkor készült el *Textus* című, egybefüggő, tagolatlan betűmezőt ábrázoló ceruzarajza. Molnár Péter legtöbb festményének alapszövege egy ír ima, amelynek ritmusa és automatikusan felidézhető szövegképe teszi könnyebbé számára a felületképzést. Ezek az apró betűkből („titkosírás”) szőtt pergamenszerű, archaikus álmok emléklenyomatok. Üzenetük a betűk által képzett szigetek, repedések között íródik. Festői grafikák és grafikus festmények egyszerre, melyeknek irizáló felülete organikus természetességgel simul a papír felszínébe. Ugyanakkor a merített papír szabálytalanul szakadozott szélét meghagyva kőtáblákra, illetve pergamenlapokra írt szövegtöredékekre is emlékeztetnek, s ebben rokoníthatók velük Kárpáti Zoltán (1973) kódexlapokat, középkori mintakönyveket (meg)idéző festményei. Csakhogy, amíg Molnár Péter műveiről közvetve asszociálunk a középkori pergamenlapokra, addig Kárpáti Zoltán közvetlenül gótbetűkkel, középkori feliratokkal és mintarajzokkal patinás hatásúvá alapozott papírlapra kódexlapokat fest. Ezekkel a konkrét, vagy csak hasonlóságon alapuló idézetekkel „mesterségesen” konstruál leleteket.

Kopócsy Judit (1947) egyaránt alkalmazza a patinás felületek

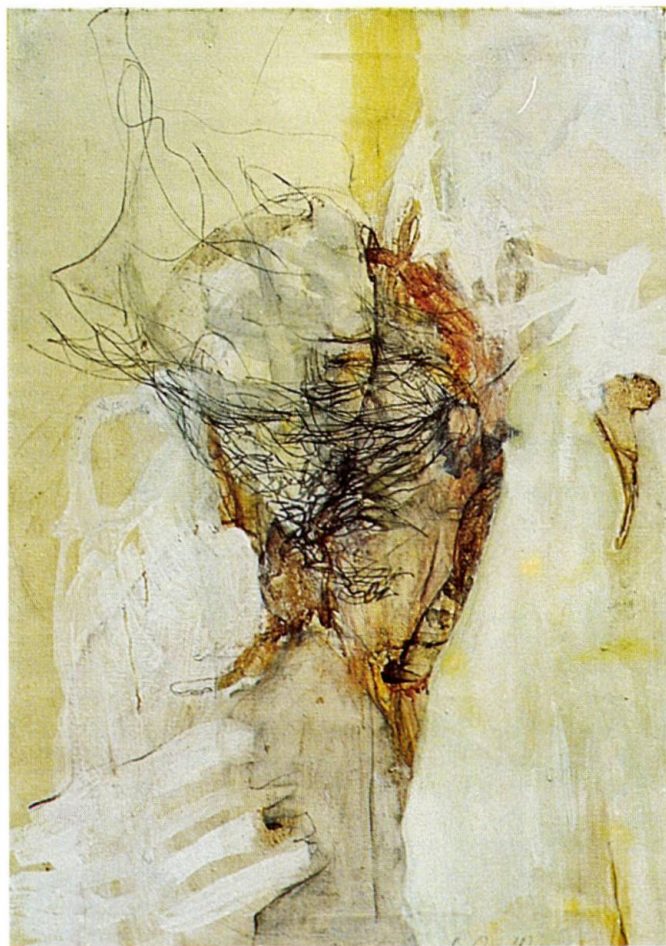
idők lebegnének. Képei a titok metaforái. Ami igazából érdeklő: a megbúvó, a rejtelmes. Az elfelejtett. A nem jelenlévő. Az, ami észrevehetetlen. Az, ami csak és kizárólag megfesthető. Ha rámutatunk, elillan. Ha megfogalmazzuk, elvész. Ha konkrét formát próbálunk adni neki, eltűnik. Ezáltal válnak alkotásai leletszerű, örökre feltár(hat)atlan archeológiai ideákká.

(roncsolt organizmusok)

A lírai archaizmus negyedik csoportjába azok a festőművészek tartoznak, akik vonalstruktúrákból, szénnel, krétával, grafittal vagy akvarellal építik fel képeik faktúráját. A vonalak hol erővonallakká sűrűsödnek, hol ködszerű füstté ritkulnak, s a néző organikus, sőt antropomorf formákat vél felismerni bennük. Kovács Péter (1943) alkotásainak szereplői vonalgomolyagokból kibontott emberi figurák. Lecsupaszított, roncsolt testük megannyi ér-, ideg- és ínköteg. Bizonyos részeik pontosan körvonalazhatóak, mások elvesznek a vonalak sűrűjében. Az ábrázolt lények már magukban hordozzák a töredékességet, de a megjelenített tartalmától elvonatkoztatva maguk a képfelületek is sérült, töredékes hatást keltenek. A legfiatalabb festők közül az első csoporton belül már említett Szarka Csilla gesz-



Kovács Péter: Hullám, 1997, papír, vegyes technika, 100×210 cm



Szarka Csilla: Kompozíció, 1997, vászon, porfesték, grafit, vegyes technika, 70×50 cm

tusszerű vonalhálókat alkalmazó képei szintén ide sorolhatók. Az előbb említett folt mellett a vonal a másik fontos képépítő elem számára. Korai szénrajzainak gomolygó vonalvezetése későbbi, nem tanulmányjellegű képein is megjelenik. Eleinte ebből a sötétebb vonalvilágból komorabb hangulatú képeket bontott ki. Majd vékonyodik, fátolszerűvé válik az eddig súlyosan örvénylő vonaltömeg. Legújabb képein a folt egyre fontosabbá válik, de a vonal szerepe is megmarad. Vonalstruktúrái organikus formákat rejtenek, az előbb említett „absztrakció és természetábrázolás határán” maradvá, sohasem teszi egyértelművé a forma eredetét.

A jelenlegi írás keretein belül a téma teljes feltérképezésére természetesen nem törekedtem. Írásom célja elsősorban a kortárs magyar festészetben megfigyelhető *lírai archaizmus* fogalmának bevezetése és tisztázása, illetve jellegzetes példákkal való illusztrálása volt.

JEGYZETEK

1. A jelenség iparművészeti vonatkozásaira Veress Kinga hívta fel a figyelmet, akinek ezt ezúton is köszönöm.
2. Jan Białostocki: „Régi” és „új” a művészettörténetben, in: *Régi és új a művészettörténetben*, Bp., 1982., 77–97.
3. W. Götz: Historizmus in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, Berlin, 1970., 196–212.
4. A „radikális archaizmus” elnevezést Szigeti Csaba: *A bímfarkas bőre. A radikális archaizmus a kortárs magyar költészetben* (Jelenkor Kiadó, Pécs, 1993) című könyvéből vettem át. Ez a tanulmánykötet nemcsak azt bizonyítja, hogy a kortárs költészetben hasonló jelenség figyelhető meg, hanem módszertani szempontokkal is gazdagította munkámat.
5. Sőt megfordítva is igaz, hogy nem csupán hagyományos műfajokban jönnek létre archaizáló alkotások. Ennek legmarkánsabb példái Lovas Ilona vagy Bukta Imre egyes installációi is.
6. P. Bianchi: Das Erkunden des Scherben, 7. In *Neue Bildende Kunst*, 1993, 4–11.
7. P. Bianchi, i.m., 4. illetve H. Schütz: Jenseits von Utopie und Apokalips?, 79. in: *Kunstforum* 123. 1993. szept., 64–100.

[A tanulmány írásakor a Kállai Ernő-ösztöndíjban részesültem.]

A mi XX. századunk

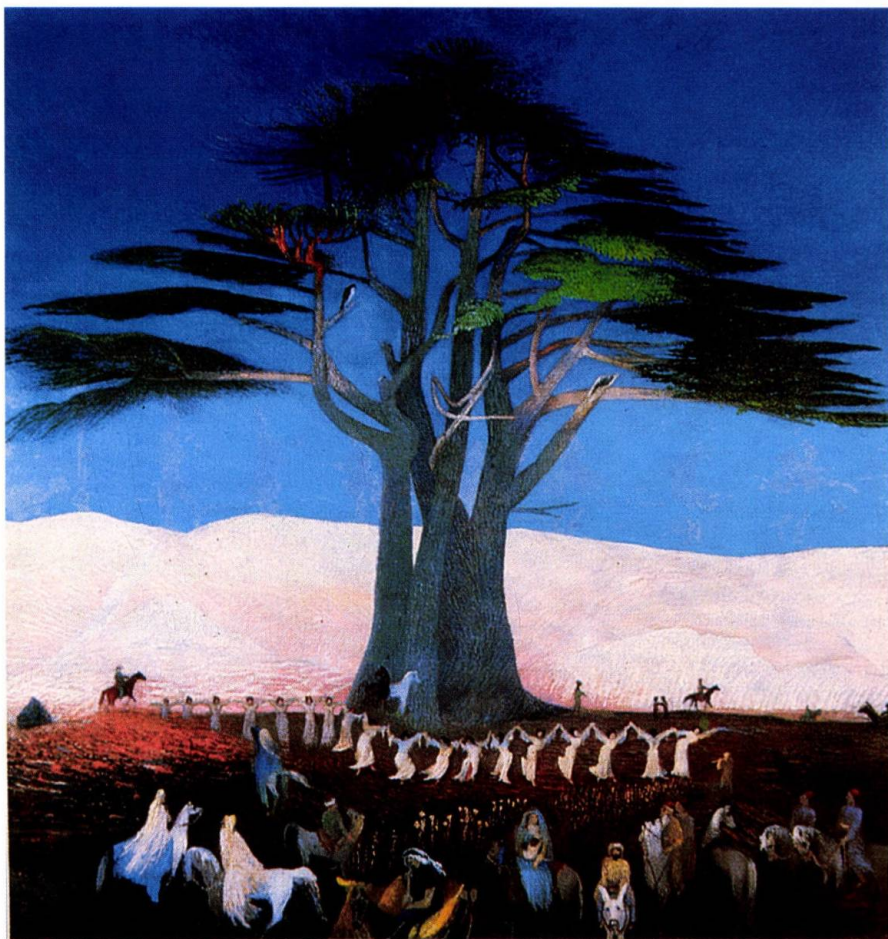
Sorozatzáró kiállítás a székesfehérvári Csók István Képtárban

P. SZABÓ ERNŐ

Harminchét évvel ezelőtt, május 19-én Csontváry-kiállítás nyílt Székesfehérvárott, a Csók István Képtárban. Hosszú hallgatást tört meg a tárlat, amelynek megnyitóját nem kevés huzavona előzte meg, lévén, hogy a hivatalos kultúrpolitika nem tudott mit kezdeni a magányos óriás életművében megfogalmazódó értékekkel, s miközben semmiképpen nem szeretne volna, hogy a szocialista realizmus amúgy is megroggyant bástyái tovább romoljanak, azt sem kívánta, hogy túlzott szigorával elriassza a legálább a hallgatást, a passzív elfogadás pozíciójában tartható értelmiségi rétegeket, művészeket.

Igy történt, hogy a Magyar Nemzeti Galéria főigazgatója helyett csak a megyei tanács elnöke nyitotta meg a tárlatot, amelynek óriási sikerét azután mégsem lehetett elhallgatni az országos nyilvánosság elől, így váratlan fordulattal az anyagot még az év őszén a budapesti Szépművészeti Múzeumban is bemutatták. „Ami egyszer megtörtént, az persze már megtörtént, s ha ráadásul még arra is akadt valaki, hogy a keletkezett résbe betegye a lábát, akkor — ha nehezen is — elkövetkezett a folytatás is. Így kezdődött, és ebbe a »rés«-be préselődve folytatódott a székesfehérvári kiállításoknak az a sorozata, amelyről barátainknak és olvasóinknak az e kötetben fölidézt dokumentumokkal igyekszünk képet adni” — így kommentálta az egykori eseményeket a Csontváry-kiállítás egyik rendezője a *Fehérvári kiállítások 1963–93* című, 1994-ben megjelent kötetben.

Tudósítások, kritikák, tanulmányok sora elemezte azokat a kiállításokat, amelyeket a következő évtizedekben rendezett a városban Kovács Péter művészettörténész és felesége, Kovalovszky Márta, akik a hatvanas évek elején friss diplomásként kerültek Fehérvárra. A többi között azokat a tárlatokat, amelyek tevékenységük egyik fő irányát jelentették, s



Csontváry Kosztka Tivadar: Zarándoklás a cédrushoz, 1907, vásznon, olaj, 200×207 cm, MNG tulajdona

hiánypótló, úttörő jelentőségű vállalkozásoknak számítottak: a huszadik századi magyar művészet főbb állomásait és tendenciáit áttekintő sorozatukat.

A „kizárólag a minőségre koncentrááló figyelemmel” rendezett sorozat az eredeti tervek szerint nyolc kiállításból állt volna, amelyeket 1965–68 között láthatt volna a közönség. A harmincöt évvel ezelőtt elkezdett munka azonban csak 1999-ben fejeződött be, s a tárlatok száma majdnem a tervezett kétszerese lett. A sort A századforduló művészete indította 1965-ben, még abban az évben sor került A Nyolcak és az Aktivisták köre bemutatására, 1966-ban a Magyar szob-

rászat 1920–45 közötti összefoglalóra és az Alföldi festészet áttekintésére. 1967-ben a Gresham és köre, 1968-ban Derkovits és a szocialista művészet, 1969-ben a Szentendrei művészet következett.

A hetvenes évek elejének négyéves szünete után („a 'prágai tavasz' leverését követően hűvösebb szelek fújtak a hazai kultúrpolitikában is” — kommentálja a változásokat az említett kötetben Kovács Péter), 1973-ban Az Európai Iskola, újabb négy év után a Magyar művészet 1945–49, 1981-ben pedig Az ötvenes évek következett. Két év múlva láthatta a közönség A kibontakozás éveit 1960 körül című tárlatot, 1987-ben a