

Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola

A redukcióról

Változatok és aspektusok a XX. századi és a kortárs
képzőművészetben, személyes nézőpontból

DLA értekezés

Szabó Dorottya, 2008

Témavezető: Szabados Árpád, DLA. Habil. egyetemi tanár

Tartalomjegyzék

1. Előszó
2. Saját alkotói tevékenységem és a redukció
3. Közelítés a redukció meghatározásához
4. Redukció a XX. századi képzőművészetben
 - 4.1. Az egyszerűsítés szellemi síkjai, Mondrian és Kandinszkij
 - 4.2. Az egyszerűsítés „haszonelvű” útja, szuprematizmus
 - 4.3. A minimal art jelentéselvonása
 - 4.4. Lány redukció
 - 4.5. Elszegényített anyagok
 - 4.6. Koncepció anyag helyett
5. Redukált művek a külföldi kortárs képzőművészetben
 - 5.1. Lefojtott kép – finom festészet
 - 5.2. A rajz egyszerűsége
 - 5.3. Anyagtalan mű
 - 5.4. Telített vagy egyszerűsített kubus
 - 5.5. Neutralizált tér
 - 5.6. A nyüzsgő semmi
6. Az egyszerűsítés útjainak magyar vonatkozásai
Redukció-értelmezések a XX. századi és a kortárs magyar művészet egyes korszakaiban, alkotóinál
 - 6.1. Az eszmény menedéke
 - 6.2. Belső szabadság
 - 6.3. A feloldódás utópiája
 - 6.4. Absztrakt alapok
 - 6.5. A kép helyetti kép
 - 6.6. „Kiírt” motívumok
 - 6.7. Szavakba öntött semmi
 - 6.8. Festészet – belső tapasztalat

Függelék:

Bibliográfia

Képmelléklet:

Mesterművem

A szövegben előforduló művek

Képjegyzék

Önéletrajz

1. Előszó

„Alacsony nyomású légtömegek úsztak az Atlanti-óceán felett: keletnek tartottak, az Oroszországot borító magas nyomású légtömegek felé, és eddig semmi hajlandóságot nem mutattak, hogy északi irányba kitérjenek. Működtek az izotermák és izotérák. A levegő hőmérséklete szabályszerűen aránylott az évi középhőmérsékletéhez, a leghidegebb és a legmelegebb napok középhőmérsékletéhez, valamint a havi aperiodikus hőmérséklet-ingadozáshoz. A Nap és a Hold kelte-nyugta, a Hold, a Vénusz és a Szaturnusz-gyűrű fényváltozása és még sok más fontos jelenség mind megfelelt a csillagászati évkönyvek előrejelzéseinek. A levegőben csúcspontra ért a vízgőz feszítőereje, a páratartalom csökkent. Egyszóval, ami e tényállást régimódián bár, de igen alkalmasan kifejezi: 1913-at írtak, és szép augusztusi nap volt.”¹

Robert Musil tudományos részletességgel ír körül egy banális tény (a dátumot), amit három szóval is el lehetne mondani. A szavak gazdag plaszticitása és átélhetősége a kiüresedés érzetével tölt el. A szöveg burjánzik, fejemben aprólékos részletességgel épül fel a kép, „Amelyből figyelemreméltóan nem következik semmi”.²

A képzőművészet az írással ellentétben nem a képek burjánzásával, hanem a vizualitás leegyszerűsítésével tárhatja fel a világ gazdagságát. Az általam kedvelt alkotásokban az egyszerű, visszafogott megfogalmazás indítja el a gondolatok folyamát, amely a befogadó saját belevetített képeivel kiegészülve személyes és gazdag világot hoz létre.

Sajátos helyzetem és a doktori dolgozat írása

Esetleges, szubjektív és töredékes művészetképet vázolok fel. A kiindulási alapot és közös nevezőt saját alkotói szemléletem jelenti. Vizsgálódásaimmal arra törekszem, hogy az elem kerülő képzőművészeti sokféleséget átlássam és megértssem.

Művészeti tanulmányaim leglényegibb tapasztalata már a kezdetektől az volt, hogy kusza, nem letisztázott gondolataimat egyszerűsíteni próbáltam. A felesleges kirostálására törekedtem. A munka a letisztítás eszköze és dokumentuma lett.

Azokhoz a művészeti produktumokhoz vonzódtam, amelyekben érzéseim szerint ezzel a szemlélettel találkoztam. Mivel érdeklődésem a hozzám közel álló attitűdök felé vezetett, megpróbálom dolgozatomban ezeket az érzet és gondolatfoszlányokat összeszedni, áttekinteni és mások számára is átláthatóvá tenni.

Alkotói tevékenységemből kiindulva, szubjektív megközelítéssel dolgozom ki téziseimet, és vállalom az ebből következő elfogultságot. Gyakran ragadtatom magam arra, hogy munkáim jelentsék a viszonyítási alapot, ez kimondatlanul végigvonul a dolgozat egészen. Amikor megfogalmazok egy gondolatot, mindig arra figyelek, hogy a saját alkotói praxisomban hogyan jelenik meg az adott probléma.

Olvasmányaimban öntörvényűen csapongtam. A dolgozatban ez a szubjektív szövegélmény uralkodik. A tudományos kutatás szigorú szabályainak alkalmazása helyett személyiségem alakulása és preferenciái tükröződnek.

¹ Robert Musil: *A tulajdonságok nélküli ember*, ford. Tandori Dezső, Kalligram Könyvkiadó, Pozsony, 1995, 11.o.

² Az Első rész 1. fejezetének címe, vö. Musil, id. mű 9. o.

Szövegértelmezéseim alárendelődnek alkotói praxisomnak.

Ahhoz, hogy munkám állandóan megújuljon, formálódjon, „ne üljön le”, szükségem van a következetes önreflexióra. Művekből és gondolatfragmentumokból álló hálózatot szövök magam köré. Ezt az utat kételyek, fogalmi „csúszkálások” kísérik. Nem tudatosan építkező konceptuális rendszer határozza meg munkáimat.

Doktori dolgozatomat alkotói formálódási útdetekciónak is nevezhetném. Legfőbb célja munkám időleges pozicionálása és motivációim tudatosítása.

A tartalomról és a szerkezetről

Redukció-egyszerűsítés–meghatározásom hangsúlyozottan személyes, alkotói attitűdömet tükrözi, nem tartok távolságot. A képzőművészeti ideákra nem tudok kívülállóként reagálni, analitikusan közelíteni. „Bennük” élek. A definiálás igénye folyamatosan jelen van a dolgozatomban.

Definícióhoz „igazítom” a fejezeteket, és csak arról teszek említést, ami alátámasztja, vagy ellenpólusként segíti körülrajzolni redukció-értelmezésemet. Így vizsgálódom a XX. századi képzőművészet egyszerűsítést, redukciót megjelenítő vonulatai között. Ezt az elvet követem a kortárs és a magyar művészet egyes területeinek elemzésénél is. A XX. század és a kortárs művészet szétválasztása pusztán a dolgozat tagolása miatt történt. Egyébként fontosnak tartom az összekapcsolódásokat és átfedéseket. Megpróbálom a jól ismert alkotókat, tendenciákat a magam által létrehozott vonulatba kapcsolni.

A művészettörténeti megközelítés akaratomon kívül beszűrődik a dolgozatomba. Nem találtam más, világosabb módját annak, hogy összetartsam a szöveget. Ugyanakkor tartózkodtam attól, hogy történeti evidenciákat soroljak, amelyeket bárhol bárki elolvashat. Munkámról azért írok, mert ezzel tudom igazolni témaválasztásomat. Gyakran elkerülhetetlen, hogy nem tudom tökéletesen megfogalmazni a gondolataimat. Ezzel a pontatlanságokat szerettem volna ellensúlyozni. Munkám formálódása megvédheti azt, amit nem tudtam tökéletesen szavakba foglalni.

2. Saját alkotói tevékenységem és a redukció

Munkámat végigkísérte az egyszerűsítésre való törekvés. Kézenfekvő volt, hogy párhuzamokat keressek hozzáállásom és a képzőművészeti jelenségek között. Vonzódásaim összefonódnak a tevékenységemmel.

Doktori dolgozatom megírása jó alkalom arra, hogy önreflektíven, a kortárs kontextust keresve vizsgáljam tevékenységemet, és arra, hogy szisztematikusan tekintsem át és artikuláljam a gyakran érzések szintjén jelentkező gondolataimat.

Visszatekintve korai, pályámat tudatosító időszakomra, határozottan kirajzolódott egyfajta munkamódszer vagy építkezési mód, amelyet azóta is használok. Egyszerűsítve ez a következő: kiragadok egy tárgyat, és addig „gyúrom”, amíg el nem érek valamit, amit letisztítottnak, lényeginek tartok. Közben megpróbálok hasznot húzni tévedéseimből. A korai időkben nem volt tudatos, inkább egyfajta adottságként arra vezetett, hogy megpróbáljam a feleslegesnek vélt dolgokat kihagyni. (Ezt a módszert már diplomadolgozatomban is megfogalmaztam.) Színes és figurális világomból jutottam el rövid idő alatt a formákkal és színekkel visszafogottan bánó képeimhez. Az út fontosabb volt, mint a létrejött képek.

Szinte az összes munkámat jellemzi a síkszerűség és a redukált formavilág.

Képeimmel szoros és közeli a viszonyom. Ez azt jelenti, hogy fizikálisan is szeretek közel lenni a munkámhoz. Különösen jellemző volt, amikor a varrott képeimmel foglalkoztam, és szinte átöleltem őket készítésük közben. Aprólékosan dolgoztam, jelentéktelennek, semmisnek, sőt értelmetlennek tűnő dolgokon (vonalakat varrtam a vászonra). „Közeli viszonyommal és intenzív munkavágyammal 'belevarrom' a figyelmemet a képbe” – fogalmaztam akkor.

Ez egyfajta figyelem, redukció és koncentráció. Csak nagyon kevésre, de elmélyülten figyelek. Így tudom megteremteni azt a meditatív hozzáállást, amely nélkül a mű létrehozása csak rutintevékenység volna.

Az engem körülvevő dolgokból nem tudtam könnyen választani. Meg kellett találnom azt, amit „fel tudtam tölteni” saját gondolataimmal. Azért nem egyszerű, mert a világ bármely eleme lehet számomra érdekes vagy érdektelen.

Hosszadalmas, meditatív folyamat során válik egy-egy dolog sajátommá. Koncentrálódnak, vizuálisan megfogalmazódnak és tisztázódnak az esetlegességek, azokon a tárgyakon keresztül, amelyeket a világból félig-meddig ösztönösen választok.

A kitartó foglalkozás „tölti fel” a tárgyat, ezáltal a lényegire redukálódik, ami nem egyszerűsödést, ellenkezőleg, intenzív gazdagodást jelent.

Elképzeléseim képlékenyen kavarnak a fejemben. Akkor kezdenek „összeállni”, letisztulni, amikor a műteremben egy adott munkán dolgozni kezdek. Valójában munka előtt azt sem tudom, mihez kezdek, teljes bizonytalanságban vagyok. Gondolataim egyszerűsítése maga a festmény létrehozása. A munka elkészülte után, visszatekintve,

többé-kevésbé világossá válnak az addig homályos szándékok. A ködös, bizonytalan gondolatok azonban meglehetősen távol állnak tőlem.

Munkámon gondolkodva megértettem, hogy – kissé kiábrándító módon – a biztos alapot festészeti technikám adja. Lehetővé teszi és meghatározza mozgásteremet. Mint korábban említettem, ösztönös vizuális mércéim alapján választott „tárgyakat” építke be a képekbe, melyek festés közben válnak „valami” hordozóivá. Azért gondolom ezt sűrítésnek, mert az elkészült mű az értelmezések számos lehetőségére nyitott, szerencsés esetben a néző saját élettörténetéhez, preferenciáihoz igazodik.

Nehéz megtalálni azt a tárgyat, amellyel hosszasan tudok foglalkozni. Olyan hordozót keresek, amibe belevetíthetem a vízióimat. Például a római pínafát, a női arcot, testtöredéket is csak erre használom.

Voltak olyan korábbi figurális ötleteim, ahol a kép hátoldaláról tűszúrta lyukakon átszivárgott a festék, és ezek rajzolták ki az ábrázolt motívumot. Később már nem szúrtam át a képet, minden a „felületen” történt:

Vékony papírra rajzoltam fel a motívumot, majd a rajzot kilyuggattam és a felületre helyezve a lyukakon keresztül juttattam a festéket a vászonra. Ezzel kizárom a kézi festést, mert a festék felületre jutását csak a túvel szaggatott lyukak véletlenszerűségére bízom. Utána már közvetlenül is alakítottam a képet: lefestettem, átfestettem, elmostam, újra ráhelyeztem a kilyuggatott papírt. A foltok hol könnyebben, hol nehezebben érthetően hozzák létre a formát. A kép ezekből az elkenődő pöttyöcskékből, festékrétegekből jön létre.

Később gazdagabb, kifinomultabb rendszer alakult ki, mint a korábbi „átfolyós” képeimnél. Ott csak „átjött” a festék: elcsorgott vagy megmaradt, itt viszont erőteljesen befolyásolhatom az alakulását. Minden a felületen történik, nincs láthatatlan hátsó történés.

A motívumok az enyvezett (mással nem alapozott) vászonzfelületen jelennek meg. Lebegnek, nincs terük, nem kapcsolódnak szervesen az alaphoz, magányosak a légüres térben. Ki akartam szakítani a formákat érthető környezetükből. A festett felületeket gyakran festőszer-, „aura” veszi körül.

A vásznat nem festem be és nem alapozom fehérrel. Így idegenszerűbbek és furcsábbak a formák, ugyanakkor a felület jobban „befogadja” őket. Szigetek, amelyek letörölhetetlenül kötődnek a felülethez. Az alapozott vászonzról könnyű eltüntetni őket, szinte „beleégnek” az alapba.

Festészeti világom koherensen épült rá arra, amivel korábban próbálkoztam, foglalkoztam. Doktori képzésem alatt kezdtem el e festmények sorozatát, de a „hozzávalók” már készen álltak a korábbi tapasztalataimból.

Ezek az elemek felsorolásszerűen a következők voltak:

- visszafogott, fojtott színek,
- véletlenszerű festékfoltok, amelyek létrejöttét sablonok segítségével én irányítom,
- tárgyias, mégis átírt és konkrétumokhoz nem köthető formavilág,
- síkszerűség,
- koncentrált, elmélyült festésmód,

- furcsa festőszer-aura, amely körülöleli a formákat,
- a vászon finom anyagszerűsége, ahogy a festőszertől megsötétedik,
- légüres térben elhelyezett motívumok.

Próbálom megfogalmazni, hogy mit emelek át a korábbi tapasztalatokból, és ezek hogyan befolyásolják a jelenlegi munkáimat. Így pontosan látom, hogy milyen elemekből építkezem.

Gondolkodtam azon, miért használok lyuggatott papírokat a festés folyamán. A vászonfelületre fektetett pauszon keresztül festve, könnyen és véletlenszerűen alakulhatnak ki a pöttyöcskék, amelyek a munkák alapvető elemei, de nem tudom, milyen lesz a felület alatta. Erre már könnyebb reagálnom. Inspirál, ahogyan alakul. Megjön a bátorságom. Valami összesűrűsödik azáltal, hogy jó néhány festékrétegen át formálódik a kép. Újra és újra megjelennek a foltocskák, egyre inkább a lényegi marad meg. Az átszivárgó festékfoltok összesűrítik mindazt, amit kezem tétova bizonytalanságával nehezen hozhatnék létre.

Nehezen készülnek a képeim. Koncentrátságot, belső nyugalmi állapotot követelnek tőlem. Gyakran csak néztem a képet, nem tudtam festeni hosszú órákon, napokon át. Nem találtam azt a víziót, ami megadta volna a kép világát.

A csillár-motívummal 2005-2006 táján foglalkoztam. Beépült, önálló létet talált és életre kelt munkáimban. Korábban a hálószobámban, most lányaimnál lóg a fekete, hatkarú vascsillár. Amikor használni kezdtem, tudtam, hogy feltöltődött az érzelmeimmel. Baljóslatúnak, pókszerűnek éreztem. A csillár mint tárgy nem érdekelt. Jó eszköznek találtam arra, hogy bizonyos hangulatot érjek el: sérült, redukált, visszafojtott világot. Megpróbáltam eltávolítani magamtól, idegenné, töredékessé tenni.

A választott motívumhoz hasonlóan fontos, hogy szokatlan kapcsolatot hozzak létre más tárgyakkal.

A csilláron az izzók helyén egy vagy több emberi fej van, és az egész légüres térben lebeg. Szeretem a furcsa, érthetetlen kapcsolódásokat, ez szinte minden festményemben, például a *Ballaszt* című munkámban is észlelhető.

Az emblémaszerű kép szikár, valójában koncentrátumszerű. Sűríti, vonzza az érzések sokaságát, mégis nyitott marad az egyéni, sajátos értelmezések, közeledések számára. Ez az attitűd jelenik meg abban a képépítkezési módban, ahogyan a formák „túllógnak” a kép szélén és a másik képen folytatódnak. A motívum több felületre terjed szét. Fontos a töredezettség, az elvarratlan szálak, a ki nem mondott szavak sejtelmessége. A távolítás érzete nő, ha az egyes képfelületeken a töredékek és köröttük az üres felületek önálló életet kezdenek élni, még akkor is, ha két vagy több képrészt összetolok.

„Csilláros” képeimben később megjelent az alvó női fej. A csillár, testet öltött, hol bordakosárra, hol medencecsontra emlékeztetett.

A másik elem az építészeti kőbáb volt. Korlátokon, épülethomlokzatokon látni hasonlót.

Egyik díszes verzióját Berlinben, a charlottenburgi kastély kertjében fényképeztem le. A nagy fehér kőgömb olyan, mintha drapériával lenne körbekötve. Tetejéből furcsa fáklyamotívum emelkedik ki. Értelmetlen, ormótlan, nagy tárgy. Rögton gondoltam, hogy használni fogom.

Azokat a munkáimat tartom a legsikerültebbeknek, amelyekben valamilyen abszurd helyzetet tudok összesűriteni a valóság általam kiválasztott néhány eleméből. Amikor a létrehozott konstrukcióból előre nem sejtett gondolat merül föl. Megpróbálok gondolatkoncentrátumokat létrehozni, megdermesztett, időtlenített, nehezen érthető dolgokat. A kőbáb, a csillár, az arc, a róka és a többi „elemem” ezt az állapotot testesítik meg.

Számomra a festészet a legalapvetőbb nyelv. A világról való képzőművészeti gondolkodás szinonimája. Nyitottan értelmezem, az egy irányhoz való ragaszkodást, a modorosságot próbálok elkerülni. Azt a festészetet szeretem, amelyben sejtelmesség, titok teszi kétértelművé a képet, és amelynek nincs kizárólagos olvasata. A néző történeteinek is helyük van benne. Esszenciális. A befogadás folyamatában a jelentések számtalan variánsát kínálja föl. Lehetőséget teremtve a reduktivitásnak, mert a mű asszociatív tartalma, képes – egyfajta – közös nevező megteremtésére, mely keretet adhat sokféle értelmezésnek.

3. Közelítés a redukció meghatározásához

Olyan fogalmat próbálok körülírni, amely képlékenyen befogadja a képzőművészeti kifejezések széles területét.

A művek egy laza és igen tág keretek között mozgó csoportja következetesen törekszik arra, hogy megragadja a létezés sajátos sűrítményét, még ha vizuális megjelenési formájuk nagyon különbözik is.

Redukciónak nevezem azt az alkotói hozzáállást, amely a jelentések gazdagságának koncentrátumát igyekszik megjeleníteni az egyszerű formát öltött művekben. A lényeg megőrzésére, a felesleg eltávolítására törekszik.

A redukció szó az értelmező szótárak szerint csökkentést, korlátozást, a bonyolult egyszerűsítést jelenti, mely kifejezés a matematikában, fizikában, kémiában, filozófiában használatos. A redukciós módszer sajátos problémamegoldási eljárás, amelynek során a problémát felosztjuk egy már megoldott problémára és arra a maradék problémára, amely megoldása a megoldottnak tekintett résszel együtt szükséges és elegendő az eredeti probléma megoldásához. A reductio ad absurdum egy érvelési mód, amely során az érvelő a vita kedvéért elfogad egy állítást, majd bemutatja, hogy képtelenség következik belőle. Ebből arra a következtetésre jut, hogy az állítás mégsem volt igaz.

A képzőművészeti viszonylatokra vetítve ezt a matematikai, logikai módszert, a redukciót szellemi, alkotói hozzáállásnak tekintem. A fogalommal azt a közös alkotói törekvést szeretném kiemelni, amely a szellemi igényű művekre jellemző.

Erre a szemléletre jellemző, hogy nem törekszik a jelentés elvonására, inkább koncentrálna azt.

Számos megközelítési lehetőségét hordoz magában, amelyek a különféle értelmezésekben bomolhatnak ki. A redukció számomra a formai egyszerűségből feltáruló jelentések gazdagságát jelenti.

Eszközei: a forma egyszerűsítése, sűrítése, kiüresítése. Általuk előtérbe kerülnek a gondolati tartalmak. A redukált művek sajátos vizuális formát öltenek, például visszafogott a színviláguk, jelzésszerű a formaviláguk. Koncentráltak és esszenciálisak. A fenti kifejezéseket az ideák formába öntésének szinonimáiként használom.

A reduktivitásban a forma nemcsak egyszerűsödik, de ezzel párhuzamosan tartalommal gazdagodik. A lecsupaszodott forma telítetté és testiessé válik.

A reduktív mű nem azt jelenti, hogy a képen (hideg absztraktságban) csak néhány szín és forma jelenik meg. Értelmezésében a személyes és átírt figurativitás a redukció kulcsa.

A gondolatok megfogalmazásához mindig meg kell találni a legmegfelelőbb formát. Az artikulálás, a szelekció egyszerűsítő tevékenység. A felesleges lehántása. A diffúz gondolatokból szűrődnek le az esszenciális tartalmak. A formát öltött eszmék szikárak és összeszedettek.

A képzőművészet általam kedvelt alkotásai többnyire egyszerűen, megkérdőjelezhetetlenül tárják elém a világ sajátos értelmezését. Kérdésem, hogy lehet-e önállóan létezőnek tekinteni ezt a szemléletet. Vajon az egyszerűsítés nem automatikusan sajátja a képzőművészeti alkotómunkának?

A sűrítés és az egyszerűsítés látszólag egymással ellentétes fogalmak. Az egyszerű megjelenés és a gazdag tartalom ambivalenciája végigkíséri dolgozatomat, és kettősséget idéz elő a fogalom meghatározásánál.

Amikor az egyszerűsítés–redukálás gondolkörével kezdtem foglalkozni, felmerült bennem a kérdés: vajon a monokróm festmény a művész ideájának egyszerűsítése vagy éppen ellenkezőleg? Arra a következtetésre jutottam, hogy az egyszerűség a gondolatok sűrítése, koncentrálódása. Egymást kiegészítő fogalmak, törekvés a lényegi megragadására. A redukció következtében a gondolatok előtérbe kerülnek, ami együtt jár a mű anyagtalanná, vagy az anyagok minőségének érzékenyebbé válásával.

Minden mű a saját megismételhetetlen módján próbálja átszűrni az emberek által bonyolultnak vélt világot. A befogadás során teljesedik ki az alkotó intenciója, mely a néző preferenciáihoz igazodik. „... a művek forgatókönyveket kínálnak, a művészet pedig a világ használatának módja, végtelen eszmecsere nézőpontok között. Ezeknek a kapcsolatoknak a nyilvánvalóvá tétele a mi feladatunk, nézőké... a művészet olyan tevékenység, amely a világhoz való viszonyulásokat termel, ilyen vagy amolyan formában testet ad a térhez és időhöz való viszonyának.”³

A reduktív szemlélet jelenlétét az tartja életben, hogy a világot az ember ijesztően kaotikusnak látja. A világ bonyolultnak tűnik, csak egyszerűsítéssel lehet leképezni.

Niklas Luhmann mondja egy interjúban: „minden komplexitás felépítése redukciónal kezdődik”,⁴ és hozzáteszi, hogy a redukálás elkerülhetetlen elmeművelet, amely nélkül nem tudnánk élni. A növekvő komplexitás világában elengedhetetlen az egyszerűség, ami a komplexitás gazdag tapasztalatából táplálkozik.⁵

Paul Virilio szerint a világ növekvő sebessége miatt agyi kapacitásaink fokozatosan kifáradnak, a memorizálásra egyre kevesebb idő jut: „...az ember elérte azt a sebességet, amelyik jóval meghaladja saját információfelfogó, tehát döntéshozó képességének sebességét”.⁶ Kapkodjuk a fejünket, alig vannak emlékeink, hiszen megjegyezni, feldolgozni nem tudunk semmit: folyamatos jelenben élünk. Úgy gondolom, hogy ez a tapasztalat is kiválthatja azt a redukáló szemléletet, amelyet megpróbálok felvázolni.

A redukciónak szoros kapcsolata van a komplexitással. Hannes Böhringernél e két fogalom egymást kiegészítve és összefonódva jelenik meg a művészet viszonylatában: „A modern művészet több és kevesebb is kíván lenni puszta művészetnél. Kevesebbé azáltal válik, hogy minimalizálásra és önmegszüntetésre hajlik, többre azzal tör, hogy a művészet és az élet különbségének megszüntetését, az élet egészének a művészettel való átizzítását tűzi ki célul.”⁷ Szerinte az egyszerű a legkomplikáltabb, mert megsemmisíti a művészet és nem-művészet közti határt, képes a komplikált befogadására.

³ Nicolas Bourriaud: *Utómunkálatok. Hogyan programozza át a művészet korunk világát*, ford. Jancsó Júlia, Elmegyakorlat, Múcsarnok könyvek 02., Múcsarnok, 2007, 65. o.

⁴ Interjú Niklas Luhmann-nal. Készítette Gerhard Johann Lischka, in *Kunstforum International* 1990, idézi: Tillmann József Attila: *Merőleges elmozdulások. Utak a modern művészetben*, Budapest, Palatinus, 2004, 25-26 o.

⁵ Id. mű, uo.

⁶ „Beszélgetés Paul Virilióval”, in Monory M. András, Tillmann József A.: *Ezredvégi Beszélgetések*, Kijárat Kiadó, Budapest, 1998, 363 o.

⁷ Hannes Böhringer: „Egyszerűvé válni”, in *Szinte semmi. Életművészet és más művészetek*, ford: Tillmann J. A., Balassi Kiadó-BAE Tartóshullám, Budapest, 2006, 67. o.

A bizonytalanul, nehezen érthetőnek észlelt valóság elemeiből összesűrítendő a „kerek egész”, vagy legalább annak az illúziója. A redukció eszköz a gondolatok koncentrációjához, megfogalmazható formába öntéséhez. Ez biztonságérzetet nyújthat a művész számára.

A képzőművészeti tevékenységet a manuális, technikai képességek használata mellett meditatív állapotnak tartom. Belső munkának, amely során az ember „kiírja” a motívumokat és gondolatsűrítményeket hoz létre.

Az általam redukáltak tekintett művek, úgy érzem, nagyobb teret hagynak a befogadó egyéni reakcióinak. Nincs bennük végleges kijelentés, inkább csak sejtetés. A kimondatlan szavak sejtelmessége továbbgondolásra ösztönöz.

A redukció és a redukált művek jellemzői:

- gazdag jelentéskonzentrátumok megjelenítése az egyszerű formát öltött művekben,
- törekvés az esszenciálisra,
- nyitottság a különféle, akár egymástól távoli értelmezések felé,
- szellemi igényű, a világ sajátos értelmezésére törekszik,
- visszafogott színvilág (festészetben), síkszerűség, jelzészerűség,
- személyes és átírt figurativitás, a felesleges kiszűrése,
- a mű anyagszerűsége háttérbe szorul, az anyagok minősége érzékenyebbé válik,
- nem kötődik meghatározott műfajhoz, technikák felett áll,
- szoros kapcsolatban van a komplexitással, a világ csak egyszerűsítéssel képezhető le,
- a redukció a sűrítés eszköze, a gondolatok megfogalmazhatóvá tételében játszik szerepet.

A redukált művek halkszavúak. Szűkítik a figyelem horizontját és ezáltal tárnak fel új területeket az alkotó gondolkodás számára.

4. Redukció a huszadik századi képzőművészetben

(Töredékes megközelítés)

A művészettörténetet figyelve időről-időre felbukkannak olyan műcsoportok, amelyek a felgyülemlett bonyolultságot próbálják visszavezetni egyszerűbbre.

A valóságról alkotott kép egyre komplexebbé válik, megragadása egyre körülményesebb. Az átláthatóságba vetett bizalom megrendülése a reprezentációval szembeni ellenállásban jelentkezik. A láthatatlan megragadása kerül a művészet vizsgálódásainak középpontjába. A XX. század egyik újdonsága az volt, hogy a művészet megszabadult az ábrázolás kényszerétől. Ezzel pedig elindulhatott azon az úton, hogy egyéni gondolati vagy érzelmi viszonyulások kerüljenek a mű fókuszába. A belső feltárásának igényével a reduktív, egyszerűsítő szemlélet egyre nagyobb teret hódított. A mű fokozatosan anyagtalanodott, önmagát oldotta fel a gondolatiság képlékeny bizonytalanságában. A mimézis, a realista, leíró jellegű művészet kizárólagossága visszaszorult. Ez a jelenség a festészet területéről indult, és végigvonult a teljes századon. Walter Benjamin szerint a festmény válságának tünete az, ha sokan nézik szimultán. Ez a XIX. században kezdődött el, amikor a tömegművészet igénye megjelent.⁸ A dadaizmus tudatosan használta az aura összetörését. Az anyagtalanítást paradox módon a pusztá tárgyak vagy társadalmi események felhasználásával, beemelésével valósította meg például Duchamp és Beuys. A művészet anyagszerűsége helyett a kreatív gondolkodás került előtérbe.

A művek az „univerzális konzum kulisszájává” válnak, aurájuk elporlad. A tárgyas művek egyediségének elvesztésével párhuzamban megjelenik az események performativitásának megismételhetetlen jelenléte, amely újfajta „reauratizálást” eredményez.⁹ A művészet helyébe események lépnek, a mű materiális jellege háttérbe szorul, „asztráltestre tesz szert”, „létezése a nyilvános említések gyakoriságának megfelelően, vagyis az idő függvényében alakul”.¹⁰

Az ember képekhez való viszonyulása akkor változott meg véglegesen, amikor a képátvitel felgyorsult és a képek egyszerre több helyen lehettek jelen. A technikai átvitel – a telegráftól az internetig – a tér és idő egységét törte össze. Az egyediség aurája véglegesen elveszett. A képek továbbításának következtében a kép elvált hordozójától és testtelenné, anyagtalanáá redukálódott. A társadalmat a XX. században helynélküliség és képtelítettség jellemzi.¹¹

⁸ Walter Benjamin: „A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában”, ford. Barlay László, in *Kommentár és prófécia*, Gondolat, Budapest, 1969

⁹ Dieter Mersch: *Ereignis und Aura. Radikale Transformation der Kunst vom Werkhaften zum Performativen*, Kunstforum Int, Bd.152, okt-dec 2000

¹⁰ Hans Belting: *A művészettörténet vége*, ford. Teller Katalin, Atlantisz, Budapest, 2006

¹¹ Peter Weibel: „Ortslosigkeit und Bilderfülle - Auf dem Weg zur Telegesellschaft”, in *Iconic Turn. Die Neue Macht der Bilder*, ed. Christa Maar és Hubert Burda, DuMont 2005

4.1. Az egyszerűsítés szellemi síkjai, Mondrian és Kandinszkij

A lineárisra, az ősvonalakra történő egyszerűsítésben a reduktív szemlélet ölt formát. A redukció segítségével feltárható az ember vagy tárgy belső szerveződése, lényegi, karakterisztikus felépítése.¹²

Hofmann „A kiegyensúlyozottság vágyképének” nevezi azt a szemléletet, amely a természeti kép egyszerűsítését néhány „ősvonal” kiemelésével valósítja meg. Példának Piet Mondrian *Virágzó almafa* (1912) című képét említi. Világosan megfigyelhető az a törekvése, hogy a valóság különféle elemeiből leszűrje a makulátlan formaviszonyokat, ugyanakkor a tárgyak mégis jelenlévőként a kép aktív részei maradjanak. A letisztítás folyamata látható, amikor még jelen van, de már „átfordul” a választott tárgy, és a gondolati síkok hordozója lesz. Koordinátarendszerbe kerülnek a bonyolult dolgok. Az egyszerűsítés és az állandóság a tapasztalati felülemelkedő, maradandó gondolatok megelégedéséig tart. „Aki lemond a természeti benyomások rendszerezéséről, arról, hogy végtelen változékonyságukból áttekinthető formakonvenciókra következtessen, csak a káosszal próbál versenyezni.(...) Aki viszont hisz az érzékelés adatainak rendszerezhetőségében, megpróbálja... sokféleségük egyszerűsítését. Redukciót jelent ez a lehető legkisebb számú, áttekinthető jel.”¹³

A természeti formák, színek elfedik a plasztikus kapcsolatokat. A szín és a vonal ellentéte mégis feltárhatja ezeket a viszonyokat. Az illékonynak, átláthatatlannak tűnő természet redukciója valójában a szépség feltárása, hiszen a természet csak megalapozza a szépséget a kompozíció, a színek és formák determinálásával.¹⁴ Mondriannál mégis hangsúlyos marad a természet szerepe, nála minden redukció innen indul ki, és végső soron ide tér vissza. Az Új Plaszticizmus tiszta kapcsolatokat teremt, amelyek az ember és természet egységében gyökereznek.

A valóság „megtisztítása” nem öncélú, törekvése együtt jár az egyetemes keresésével. Közben a formai elemek fokozatosan egyszerűsödtek. A keresés már nem az adott tárgyra, hanem a fölöttük álló maradandóra, állandóságra irányult.

Az élet dualizmusát az öröm és fájdalom határozza meg, amely a művészetben a lehatárolt forma és a kiterjedés ellentétében testesül meg. E kettőnek a lehető legteljesebb harmonizálására törekszik, így jöhet létre az egyetemesség, a természet zabolázatlan formavilágával szemben. A vízszintes és függőleges koordinátarendszer a férfi és a nő kettősségére utal. Redukciója az anyag eliminálásán keresztül a szellemi lényeg megragadására törekszik. A kép meditációs felületté válik.

Kandinszkij is a világ jelenségeiből sűríti vízióját. Azonban a valóságból leszűrte dolgok nála nem raszterbe rendezve, hanem szétszórva, látszólag rendszertelenül lebegnek a képszélek között. Kézírászerű spontaneitással törekszik a lehatárolt forma felszámolására. Hofmann A közvetlenség vágyképe névvel illeti ezt a szemléletet. A tapasztalati világ átszűrésével találkozunk itt is. Redukcióval, amely a dolgok lényege felé törekszik. Mondrianhoz

¹² Walter Crane: *Vonal és forma*, idézi Werner Hofmann, in Werner Hofmann: *A modern művészet alapjai. Bevezetés a modern művészet szimbolikus formáinak világába*, ford. Tandori Dezső, Budapest, Corvina, 1974

¹³ Werner Hofmann: id. mű, 1974. 104-105 o.

¹⁴ Piet Mondrian: „Dialogue on the New Plastic”, in *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, ed. Charles Harrison and John Wood, Blackwell Publishing Oxford UK and Cambridge USA, 1992, 282-287 o.

hasonlóan a feleslegest, a világ esetlegességeit dolgozza fel és rostálja ki. Formái azonban hajlékonyak, organikusak Mondrian szikárabb, tisztán épített képeihez viszonyítva. A kép felszabadulásával megszűnt a mimetikus leképezés külső kényszere. Megnyílt az út a láthatatlan láthatóvá tételére a kép eszközeivel, a kutatás kiterjedhetett a szellemi dimenziókra.¹⁵ Matthias Bunge szerint ez a folyamat Cézanne-tól indult, aki a világról alkotott szellemi látomását a színek erejével vetítette bele az ábrázolt tájakba. Kandinszkij művészete is felszabadul és a valóság új, eddig nem ismert dimenzióit teszi láthatóvá. A képek létrejöttének forrásai fokozatosan távolodnak a benyomások világától. Az impressziók közvetlenül a valóság alapján születnek. Az improvizációk a belső világból is intenzíven merítenek, és hirtelen készülnek, míg a kompozíciók a belső világból nagyon lassan szűrődnek le. Az anyagtalánítás elsődleges eszköze a szín. A színek spirituális asszociációja, és önálló képformáló ereje lesz, az egyszerűsítés végső eszköze.

4.2. Az egyszerűsítés „haszonelvű” útja, szuprematizmus

A célirányosság, a dinamikusan fejlődő társadalomba vetett hit optimizmusa hatja át a szuprematizmust és a konstruktivizmust. Az egyszerűsítés, a formák célszerűségének, hasznosságának elveit figyelembe vevő eljárás. Ugyanakkor a szellemi bázis és a törekvések célja itt is az abszolút idea megelégedése.

Malevics tiszta színekre és a primer geometrikus formákra redukálja a valóság dolgait, ezzel a szellem ideavilágát idézi meg. A törekvés tehát egyezik Kandinszkij vagy Mondrian céljaival, de a kivitelezés sokkal inkább a letisztult, minden sallangtól és természeti asszociációtól mentes irányba mozdul el. A redukció lépését nem lehet tetten érni, nem érezhető átmenetiség, az átformálódás folyamata, csak a tiszta végállapot.

A fekete négyzet a festészet nullpontja. Tautológia, de a néző habitusától függően intenzív asszociációk bukkanhatnak fel.

A művek az abszolút kiindulási és szellemi alapokat jelenítik meg. Eltűnnek a színek – helyesebben csak a fekete, a fehér és a piros marad. A gazdaságosság, célirányosság dominál a színek használatánál. Gyökeresen más, mint Mondrian, Kandinszkij koloritja, ahol a színek gazdag tárháza átszövi a kép egészét és étellel telíti a festményeket. Az emberi jelenlét Kandinszkijnál még igen intenzív, míg Malevicsnél a letisztított színvilág beszipant minden fizikai aktivitást. A tárgyi világ elemei az érzetek szintjén jelennek meg, önmagukban nem fontosak. A valóságot néhány egyszerű formába és jelbe sűríti, ezáltal létrejön egy új, koncentrált realitás. A koncentrátum önmaga kereteit határolja le, nem kapcsolódik a valóság jelenségeihez. A redukciónak ez a végső formája. Redukció meghatározásomból indulunk ki, azt a megállapítást tehetjük, hogy kizárja magát az élet formálásából, önmagát dermeszti meg, és a formalizmusba fordulás veszélyét hordozza.

4.3. A minimal art jelentéselvonása

A minimalizmus körébe sorolt műveket szemlélve rögtön eszünkbe jut a redukció fogalma, melyet gyakran a minimalizmus szinonimájaként használunk.

¹⁵ Matthias Bunge: *Képkategóriák a 20. sz. művészetében. Fogalmi behatárolás-kísérletek a határait vesztett kép láttán*, web: http://balkon.c3.hu/balkon03_10/01bunge.html

A reduktív szemléletet a szellemi hozzáállás egy módjának tartom. Nem stiláris jegyek, amely egy irányzat jellemzőjeként határozható meg. Alapvető az ellentétem a minimal arttal, mert a letisztult formák tautológiája bennem nem indítja el a gondolatok láncreakcióját.

A minimalizmusban a jelentés elvonásáról van szó: a művet minél inkább meg akarják tisztítani a hozzákapcsolódó jelentésektől úgy, hogy csak a műtárgy legyen jelen. Michael Fried *literalist art*-nak (szó szerinti művészetnek) nevezi a minimalt.¹⁶ Ugyancsak erre utal Frank Stella mondata: „Amit látsz, azt látod.”¹⁷ (Mindig vannak szellemi kapcsolódási pontok, amelyek elkerülhetetlenül bekapcsolják a művet a korabeli közegbe. Például Frank Stella *Fahne Hoch* című fekete képei a náci indulóra, vagy éppen Jaspers Johns zászlóira utalnak.)

Ezek a művek kijelentő mondatokként hatnak. A művész érzelmi kötődései, viszonyulásai nem jelennek meg. Az anyagok önmagukat jelentik, a hatást a felnagyítással, halmozással, gyakran az iparban használatos anyagok esztétikájával érik el. A jelentés eltűnése nem érhető tetten, mert a mű már készüléskor a jelentés hiányát fogalmazza meg. Nincs átmenet, a kiüresítés, sűrítés folyamata nem látható.

Sajátos tárgyaik (*specific object*, ahogy Donald Judd nevezi őket) szakítanak a hagyományos médiumokkal, kontextusuk és az alkotó szándéka teszi sajátossá e munkákat, amelyek markáns fizikai valójuk ellenére egyre anyagszerűtlenebbé válnak. Szimbolikus, világokon átívelő víziók megjelenítésére nem törekszenek. Sokkal inkább a művész személyes precíziója, a kivitelezés profizmusa határozza meg a vizualitást. A férfias, alkotó profizmus különösen jól érvényre jut a minimal art objektjeiben. Például Richard Serra hatalmas vasszobrai, melyek városi tereket képesek „uralni”.

A festészetben jobban megmaradt a líraiság, a finomság. Erre gondolva Frank Stella korai fekete képei jelennek meg előttem.

A huszadik századi (amerikai) festészetben igen markáns volt a kísértés a semmi és a végtelen megragadására. Peter Weibel szerint az ábrázolás igényétől megszabadulva megjelent a hiány érája, mert az önmagára irányuló művészet beindítja az önfeloldás logikáját.¹⁸ „Newman becsukta az ajtót, Rothko lehúzta a rolót, Reinhardt lekapcsolta a lámpát.” – fogalmaz Harold Rosenberg.¹⁹ Barnett Newman elutasította az európai hagyományokat, deklarálta a geometrikus absztrakció és a szürrealizmus kudarcát. Az eltörölt örökség terhétől megszabadulva a fenséges fogalmát vezeti be, amely a festmény éteri eszközeivel az emberfeletti ideálok megragadásának eszköze.

A tárgyiasság eloldódása a minimalizmustól teljesen távoli miszticizmussal töltötte fel az ábrázolásában kiüresedett festményt. A hiány korszaka a tárgyi elemek eltűnésében manifesztálódott, a minimal artban viszont a jelentés ennél is radikálisabb eltüntetése került a vizsgálódások középpontjába.

¹⁶ Michael Fried: „Art and Objecthood”, in *Art in Theory: 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, 822-834 o.

¹⁷ Bruce Glaser, „New Nihilism or New Art?” Interjú Dan Flavinnal, Donald Juddal, Frank Stellával, in *Minimalism*, ed: James Meyer, Themes and Movements sorozat, Phaidon, 2002, 197-201 o.

¹⁸ *Aesthetik der Absenz* című írásából idézi Martina Weinhart: „Nichts zu sehen. Erfahrungen radikaler Reduktion in Bild und Raum seit den 1960er Jahren”, in *Nichts*, ed. Marina Weinhart, Max Hollein, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Hatje Cantz, 2006, 9-51 o.

¹⁹ Martina Weinhart, id. mű, 12. o.

Mint említettem, a redukció nem jelentésüresítés, ellenkezőleg, a gondolatok koncentrációja. A gazdagság persze gyakran az egyszerűségben ölt testet, azonban a minimal art alkotói deklaráltan és tudatosan ki akarták zárni a jelentés sokrétű dimenzióját. Elutasítják azt az – elsősorban az európai hagyományokhoz köthető – szemléletet, amely a mű részei között próbálja megteremteni az egyensúlyt.²⁰ A nem-relációs festészet gondolatát fogalmazza meg Donald Judd, Frank Stella, Dan Flavin,²¹ ez azt jelenti, hogy nem a kompozíciós hatások és a filozofikusság jelentik a festészet problematikájának magját. Az egész érzetét megragadó művek létrehozására törekednek!

A minimalizmus válasz volt az (elsősorban) nyugati művészet bonyolulttá válására. „... ha a festészet túl komplikálttá vált, pl. absztrakt expresszionizmus vagy szürrealizmus, akkor lesz valaki, aki nem fest komplikált képeket, aki megpróbál egyszerűsíteni.” – mondta Frank Stella.²²

Az a felismerés hatja át törekvéseiket, hogy a jelentés és a tartalom kiiktatása meglehetősen bonyolult dolog. Nehéz a művet pusztán fizikai valójában megjeleníteni úgy, hogy ennek a befogadásánál és értelmezésénél ne törekedjen többre. A minimalista művek legfőbb karaktere a jelenvalóságuk, mögöttes gondolat nélkül.

Rémy Zaugg a festészet nyelvén beszél arról, hogyan kerülhet előtérbe a gondolat dominanciája a fizikaival szemben. A minimalista hagyományokat átvette, de a kép készítését és majdani befogadását mindig beépítette munkájába. Nála a mű készülése folyamata fontos része a műnek. Nyitott, befejezetlen azért, hogy az emberek és a mű környezetében zajló emberi tevékenységek is belekerülhessenek.

(Hellblaues, abgeschliffenes, gefundenes Bild, (Világoskék, lealapozott, talált kép) 1972/73)
(1. kép)

Kísérletet tett arra, hogy a minimalista, önmagukat jelentő, statikus művekből eljusson a környezettel intenzívebben kapcsolatot létesítő szemlélethez. A leegyszerűsített formavilág e törekvések felszínre segítésében játszott szerepet.

A mű határai kitágulnak, az egyszerűsített mű tükrözi a felé közelítő befogadói szemléletet.

4.4. Lány redukció

Szeretném kiemelni Eva Hessét. Számomra a minimal art-hoz művészetének megismerésén keresztül vezetett az út. A műveiben jelenlévő ellentétek feszültsége, anyagának érzékeny képlékenysége diplomám idején készült munkáimra igen erős hatással volt. (A cérnaszálak véletlenszerűsége és a raszterhálózatok szabályszerűsége jelentette munkáim dinamizmusát.)

Művészetének sok-sok eleme a minimal artban gyökerezik, de nőies szemlélete lágyítja a rokonságot. A személyesség gazdag kapcsolódási lehetőségeinek és a jelentés elvonásának sajátos keveréke formálódott rövid alkotói pályája során. Anyaghasználatában gyökeresen különbözött a minimalista kortársaitól. Képlékeny, lágy, formálható, efemer gumikat, latexet, szilikont, talált ipari hulladékot stb. használt, és ezeket ütköztette a geometrikus formák

²⁰ Frank Stella: "Pratt Institute Lecture", in *Art in Theory* 805-806 o.

²¹ Bruce Glaser, id. mű, 197-201 o.

²² Id. mű, 197. o.

rendszerével.

A jelentéselvonás igénye természetesen nála is jelen van, de sajátosan keveredik a képlékeny hatású, sérülékeny anyagokból eredő gazdag asszociációkkal. Meleg, érzelmeken alapuló világ formálódott műveiben. A kubusok, raszterek húsa felfeslett.

A *Hang Up* (1965) **(2. kép)** című munka jól kiemeli az ellentétekre épülő munkamódszert. Hatalmas üres, szürke vászonnal bebugyolált keret, amelyből karcsú acélszál hullámszik a térbe. A keret nem keretez semmit, mintha sérülések miatt bekötözte volna. Úr jelenik meg a festészet helyén. A keretezett üresség nyitott, az értelmezés terepét megnyitja a nézők számára.

Az üres keret egészen más asszociációs lehetőségeket indít el Imi Knoebel *Keret* (1968) című ready made-jével. Itt az ékráma személytelen, valójában önmagát jelenti. A művész személyesen nem tesz hozzá semmit, pontosabban a többlet nem tárható fel anyagi-érzéki valójában úgy, ahogy Hesse-nél.

Hesse művészeti víziójának lényege az érzelmek és formák intenzív redukciója, mely a különféle állapotok és anyagszerűségek ellentétébe sűrűsödik. Az alkotásokat kronologikusan szemlélve válik nyilvánvalóvá ez a céltudatos út. A művész elcsitítja a formák bonyolultságát. A késői művek azonban nem üresednek ki, hordozzák a tapasztalatok összességét, amely a munkák megvalósítása közben szűrődött le.

4.5. Elszegényített anyagok

A művészet eszköztárában egyre gyakrabban „szegény” anyagok jelennek meg, olyanok, amelyek korábban nem tartoztak a képzőművészet szokványos materiái közé: a neonsövegtől a friss gyümölcsökig. A hétköznapi élet anyagait használva a világ megértéséhez egészen más szempontokból lehetett közelíteni. Az új anyagok gyakran ütköztek a műben a hagyományos festői, szobrászi technikákkal. Ez a kontraszt még jobban megvilágította és kihangsúlyozta a megértés újfajta dimenzióit.

A művészeti emelkedettség redukciója együtt járt az utánzó ábrázolás minden fajtájának elutasításával. Az élet megértéséhez a természeteshez, a „hétköznapihoz” fordulnak a művészek. Az éledező fogyasztói társadalomban a fennkölt művészi szépség mint életidegen konstrukció kikerül az érdeklődés fókuszából.

Piero Manzoni megpróbálta a festészet megszokott praktikáit redukálni és egy gyökeresen eltérő világot létrehozni. A festészet hagyományos illuzionizmusát már az *Achrome* (1958-59) sorozatban megkérdőjelezte, mivel úgy gondolta, hogy csak a monokróm felület képes a végtelen megjelenítésére, hiszen a végtelenben nincsenek dimenziók, színek, formák.²³

Az anyaghasználatban viszont egyre szélesebb spektrumot emelt be munkáiba, a nyúlászortól kezdve a foszforeszkáló és a környezet hatásaira változó anyagokig. Később ez a kör tovább tágult az emberi testig, sőt az egész Föld „kisajátításáig”. A mű redukciójával párhuzamosan bővül a „használt” nyersanyagok spektruma. Egy kockán a következő felirat áll fejjel lefelé: *Socle du Monde* (A Föld talapzata) (1961) **(3. kép)**. Ez a mű a Föld posztamense. Ha valaki rááll, akkor ő lesz a Föld posztamensének tartója. A

²³ Piero Manzoni: "Free Dimension", in *Arte Povera*, ed. Carolyn Christov-Bakargiev, 1999, 2005, 208-209 o.

viszonylatok relativizálódnak. A kocka egyszerű vizualitása magába sűríti és megkérdőjelezi az alkotóerő hatalmát. Önironikusan játszik a teremtés gondolkörével. Számít a nézők vizuális töredékességet kiegészítő képességével és fantáziájával. A banálisnak ható problematikákat humorral, játékosággal sűríti és talányossá teszi. A *7,200 méter* (1960) című művében a tekercsbe zárt papír tartalmazza a megadott hosszúságú vonalat. A mű tautologikus.

A kiindulási alapot a hétköznapi lét közönséges tárgyai jelentik. A művek maguk sokszor nem láthatóak, meg kell elégedni a csomagolással és hinni, hogy tényleg az van benne, ami a dobozon olvasható. Máskor jelen van a mű, például a frissen szignált fiatal női akt.

A művészet az abszurd élethelyzetek, emberi tettek különös világába omlik, amelyet a műtárgy fizikai valójának redukciója és ezzel együtt az emberi képzelőerő kiterjedésébe vetett hit határoz meg. Ezért illik bele az általam felvázolt gondolkörbe.

Az *arte povera* művészei arra törekedtek, hogy az élet alapvető energiáit feltárják, vizualizálják. A fennkölt művészet technikáit megtagadták és redukálták, mert szerintük nem szolgálta céljaikat. A természethez, élethez közeli materiákat részesítették előnyben. Például használnak földet, gallyakat, rongyokat, egyszerű fémtárgyakat, megmunkálatlan kődarabokat, üveget, neont, bőrt és számos más anyagot vagy ezek fizikai tulajdonságait. Ez a sokféleség elszegényítésnek tekinthető, mert az értéktelen irányába tolódik el az anyaghasználat. Reduktív hozzáállásukra jellemző, hogy a világ megértéséhez egyszerű, nem manipulált dolgokon keresztül közeledtek azért, hogy a szellemi tartalmak minél tisztábban jussanak érvényre. Szemléletük az ellanyhult, gondolatvesztett művészetre frissítően hatott.

A redukcióval a mű befogadásának módját, dinamikáját rendezték át. A materiák kontrasztja, tapintása, ellentétessége, halmozása vagy szokatlan helyzetbe rendezése teremti meg a befogadás érzéki közegét. A munkák közvetlenül és nyitottan jelennek meg, az ismerős anyagok új kontextusba kerülnek.

A fogyasztói világ dinamikus terjedésével szembesülnek az efemer, töredékes anyagokból létrejövő művek (amelyek ugyanúgy a konzum termékei). A művész nem „termelő”, egyszerű anyagaival az emberi lét aspektusait tárja fel, művészete összeolvad az étellel. Például Mario Merz *Iglui* az emberi test arányrendszeréhez igazodnak.

Germano Celant a művészt alkímistaként határozza meg, aki a természeti elemek mágikus, meglepő értékeit tárja fel, nem manipulálja a dolgokat, csak feltárja a természeti történés lényegét.²⁴ A művész célja, hogy éljen, formálódjon a világban és folyamatosan lépje meg magát műveivel. Ezért léptek ki a galériákból, hiszen a művészet az életbe ágyazódik.

Az életközeli, lágy anyagok, képlékeny formák használatával a változó világgal kerülnek összhangba. Az abszolút „szépség” megtalálása nem céljuk, sokkal inkább a szubjektív emberi esetlegességek feltérképezése. A bizonyosságot, a kitaposott ösvényeket elkerülik. A művész gerillához vagy bozótharcoshoz hasonlít,²⁵ munkájában megjósolhatatlan és kiszámíthatatlan helyzeteket keres.

Kiállításai építéséről készült fotódokumentációkon látni, hogy a teret hatalmas műhelyként használták. Az adott helyszíneken hozták létre installációikat, akcióikat. Az

²⁴ Germano Celant: „Arte Povera”, in *Arte Povera*, ed: Carolyn Christov-Bakargiev, Phaidon 1999, 2005, 198-200 o.

²⁵ Germano Celant, id. mű, 194-196 o.

anyagi minőségek gyakran szakadozottak, esetlegesek, kuszának hatnak, mégis teljes egységet alkotnak a galériák (letisztult) tereivel szemben. Az üres térrészek az asszociációk kivetítési terei.

A művek nyitottak, a beléjük vetülő gondolatok, egyszerű anyagaik miatt. Giovanni Anselmo két vasrúd közé szorított egy szivacsot *Respiro* (Lélegzet) (1969) **(4. kép)** című munkájában. A hő ingadozása miatt mozgó rudak hol összenyomják, hol kiengedik a levegőt a szivacsból. Az egyszerű fizikai viszonyok jelenvalósága helyet ad a nézői képzeletnek.

Elemi erővel, élőlényekkel, növényekkel dolgozik Jannis Kounellis. A redukció végső formája a tűz, a mindent tisztító, de életerőt hordozó energiájának használata. Sajátos keveréke jelenik meg az élő és élettelen dolgoknak. A vitalitás megzabolázásának kísérlete a *Cím nélkül* (12 ló) (1969) műve. 12 különféle lovat kötött ki a galéria terében. Az érzéki asszociációkat hordozó egyszerű materiák, mint a kávé, szén szélesen kitágítják a gondolati terepet, és messzi vidékekre vezetnek...

Mario Merz az anyagok használatában gyakran az ellentétek kiélezéséből létrejövő energiák kiaknázására törekszik. Például viaszt állít szembe neonsöveggel, vagy a neon hidegségét a szöveg kézírásának rezgésével ütközteti. Az iglu szabályos félköríves fémvázát a borítás törött üvegtábláival és a köré támasztott rőzsével ellensúlyozza. Az ellentétes minőségek sajátos összekapcsolásával új energiákkal töltődnek fel ezek a „szedett-vedett” tárgyak. A világ roncsoltságának érzését fogalmazzák meg, például a *Che fare* című installációban (1969).

A házas és művészi praktikák sajátos keverékét hozta létre Marisa Merz.

Nejlonszálakból, rézszalagokból kötött/szótt különféle tárgyakat: kis cipőket, betűket, keretre szótt négyszögeket **(5. kép)**. A nőies lágyság szemléletét képviseli anyaghasználatában, ahogy összetekert takaróival a melegség utáni sóvárgást és a meleg elérhetetlenségét ölti érzéki formába.

4.6. Koncepció anyag helyett

Kézenfekvő a konceptuális művészetet reduktívnek nevezni, mert valóban a mű anyagtalanításáról van szó. Hiszen a tárgyi jelenvalóság helyett a gondolat anyagtalansága került előtérbe. Megszilárdult az a tendencia, hogy a művészet fogalma kitágul, és beépülnek a nem látható történések, szokatlan jelenségek.

A művészet magyarázata arra törekedett, hogy maga léphessen az alkotás helyébe. A mű rangjára emelkedtek az indítékok, ez a tendencia már az arte povera-irányzathoz köthető művekben is jelentős szerepet töltött be.²⁶

John Cage példája világíthatja meg ezt az állítást. Művészetében a világ és a mű elkülöníthetetlen egységet alkot. Az időbeli struktúra adja meg a keretet, amelyen belül az alkotás mozzanatainak nevezhető történések zajlanak. A zene mindaz, ami az időkereten belül az adott helyen megtörténik. Nyitott terep, ahol a művészek által meghatározott szabályrendszerek emelik a művészet rangjára a keretben lévő dolgokat. Mégis légiessé és elemelkedetté tudnak válni, mert a koncepció átfogó rendje szigorúan meghatározza a szabályokat és nem tud szétforgácsolódni a mű szellemisége.

A tapinthatóság háttérbe szorul. A szellemi tartalom nem az anyagokkal megvalósuló

²⁶ Hans Belting: *A művészettörténet vége*, ford Teller Katalin Atlantisz, Budapest, 2006

sűrítésben ölt formát, mint egy erősen redukált festményben, hanem minél virtuálisabban jelenik meg. A forma teljesen háttérbe húzódik és kiemeli a koncepció életteli telítettségét. Maga a művészet, az alkotás problémái, feszültségei is központi helyre kerülnek. Az alkotókat gyakran szorongásba ejtő gondolatot fogalmaz meg például John Baldessari *I will not make any more boring art* (1971) **(6. kép)** című munkájában. A kiüresedéstől való félelem gyermeki önfegyelmzése jut az eszembe. Az alkotás helyére az alkotás problematikája kerül. Az önirónia betüremkedik és lágyítja az anyagszerűség hiányát. Baldessari *Everything is purged from this painting but art, no ideas have entered this work* (1966-68) című festménye a festmény anyagtalanítását nyilatkoztatja ki. A művészeti produktum kommentárrá redukálódik. Az üres felület, ahonnan a festmény hiányzik, feltöltődik a befogadók kérdéseivel, értetlenségével. (Persze csak akkor, ha bevonhatók az effajta játékba.) Hans Belting a következőképpen fogalmaz a művel kapcsolatban: „Nincs ábrázolás, nincs motívum, nincs stílus. A kép feloldódik a művészetben, a műalkotás jelképpé üresedik, vagyis a tiszta művészet funkciójává (fikciójává). ...az eszme kapott itt szerepet, a művészet eszméje, amely műv lett.”²⁷ A mű szimpla mondatá sűrűsödik össze, megnyitja a potenciális befogadások és értelmezések sokfélesége számára a megközelítés útjait.

Az Art and Language csoport *Secret Painting* (1967-68) sorozata a festmény megfejtésének lehetőségét redukálja és vonja el a nézőtől. A vizuálisan megjelenő mű azt közli, hogy a festmény tartalma, jelentése csak a művész számára ismert. („The content of this painting is invisible, the exact character and dimension of the content are to be kept permanently secret, known only to the artist.”) Ezzel elzárkózik a befogadó elől, ugyanakkor lehetővé teszi számára az önálló gondolatok kifejtését, belevetítését az "üres" műbe. Az önirónia azonban könnyedebbé teszi a teljes redukció ijesztő tényét.

Nam June Paik *Zen for Film* (1964) című filmjében a filmszalagra került piszkok és sérülések lesznek a mű sajátos hordozói. A por teszi a film médiumát láthatóvá, a fizikai képhordozó megmarad.

A hagyományos, súlyos anyagok eltüntetésének gondolata jelen volt. A mű anyagszerűsége háttérbe szorult. A levegő rezgésében, a fényekben, a kód megragadhatatlan pulzálásában öltöttek testet az ideák. A műalkotás tárgyiassága korlátozza az alkotót, mert megjelenítésre kényszeríti. A művész nem kész állításokat, hanem indítványokat kíván megfogalmazni. Erre és a kép spirituális anyagtalanítására törekedett Yves Klein. A monokrómok után *A Le Vide* (Üresség) című kiállításán 1958-ban már az Iris Clert Galéria teljes tere az üresség és a telítettség metafizikus helye. Nemcsak a művészet filozófiai területein képviselte az anyagok feloldását, hanem utópikus világában egész városokat képzelt el az általa kidolgozott *Levegő Építészet* rendszerében **(7. kép)**. Víziója szerint az emberi lételemek klimatizálása lenne az építészet meghatározó mozgatója, mely teljesen megváltoztatná az egész társadalom szerkezetét, az intimitást, az emberi viszonyokat. Ez a valóság konkrét, fizikai redukációjának sajátos példája.

James Turrell installációinak misztikuma csak akkor ragadott meg igazán, amikor élőben láthattam egy művét. A sötét helyiségben a falon ködös, párás szintéglalap derengett,

²⁷ Hans Belting, id. mű, 250. o.

elbizonytalanodtam, ahogy közeledtem hozzá, mert nem a sík volt a puha fényt árasztó felület, hanem jókora méretű térség a „képsík” mögött, amelyből téglalapot vágtak ki. A térérzékelésem teljesen elbizonytalanodott, csak bámultam a téglalapon „befelé” megszédülve a hirtelen előlépő mélységbe. Felszippantott a pulzáló fénykőd nagyon intenzív anyagszerűsége. Mégis az elanyagtalánodás gondolatköre merült fel bennem, mert a vastag, „halk” fénypárna súlytalanul porladt körém.

A technikai médiumok előtérbe kerülése tovább erősítette az anyagiságot háttérbe szorító művek térhódítását. Az anyagtalánítás azonban önmagában a redukciónak csak egy aspektusa, és nem vonatkoztatható a technikai képek univerzumára. Elsősorban olyan műveket kerestem, amelyek az anyagiság és anyagtalánodás, a sűrítés és feloldódás határterületein billegnek. Olyan műveket, amelyek gondolataimat felrázzák és a művészetre vonatkozó kérdésekkel halmoznak el.

5. Redukált művek a külföldi kortárs képzőművészetben

(Szubjektív megközelítés)

Korunk világa képekkel telítődött. Nincs olyan hely, ahonnan teljesen ki lehetne zárni őket. „A képek manapság elvesztették azokat a privilegizált helyeket, ahol arra vártak, hogy megpillantsák őket.”²⁸

A képek a fogyasztásra csábítás eszközeivé váltak, ahogy Nicolas Bourriaud írja: „Életünk képek változó képek háttére előtt zajlik, az életünket körülvevő információáramlás közepette. Képek tonnái öltenek alakot késztermékként vagy azzal a céllal, hogy más áruk megvételére csábítsanak, információk tömege van forgalomban körülöttünk.”²⁹ A képek már nem az elviselhetetlenül távollevő dolgokat – sokszor az elhunytakat – hozzák közel, őrzik meg a jelen számára.³⁰ A mai digitális képek történelem nélküliek, referenciájuk nem kontrollálható, értékük a közvetített információra redukálódik.³¹ A képtömeg elérte telenedik, és a gondolkodó ember belső világa nélkül csak technikai tény lesz.

A képzőművészetben léteznek „halkszavú” művek, amelyek a nyüzsgő képek felgyorsult tempójához kritikusan viszonyulva, a kaotikusságot elutasítva határozzák meg magukat. Az ilyen művek befogadásához koncentrációra, hallgatásra, csöndre van szükség. Az egyes érzékszerveknek fáradtságos munkával ki kell éleződniük, érzékennyé kell válniuk, hogy nyitottak legyenek a nehezen befogadható dolgokra.

A redukált művek gyakran igénylik a befogadó koncentrált figyelmét.

A kortárs képzőművészet redukciós szálai a minimalizmusban és a koncept művészetben gyökereznek.³² A minimalizmus formai jegyeit igen gyakran használják, de kritikai megközelítéssel. A letisztult geometria mellett megjelenik a véletlenszerűség, a testre utaló asszociációk és a narrativitás. Ezek a jegyek nyilvánvalóan ütköznek az egyszerű formákkal például Mona Hatoum munkáiban.

A műtárgy teljes anyagtalanítása, extrém redukció jellemzi a konceptuális művészetet. A mű tárgyiassága másodlagos, anyagi jelenvalósága és gondolati dimenziói folyamatosan egymásnak feszülnek.

A konceptualitás műfajtól függetlenül, minden ízében áthatja a kortárs művészetet. A narratív, gondolati tartalom jelenléte szinte alkotói minimum lett. Enélkül csak esztétikai ügyeskedésről beszél a szakmai közeg. Az idea frappáns megfogalmazásához a gondolathalmokat át kell fésülni, ki kell rostálni a felesleget. Tehát a konceptuális megközelítés kedvez a sűrítő, egyszerűsítő gondolkodásnak.

²⁸ Hans Belting: *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*, ford. Kelemen Pál, Kijarat Kiadó, 2003, 49 o.

²⁹ Nicolas Bourriaud: *Utómunkálatok, Hogyan programozza át a művészet korunk világát*, ford. Jancsó Júlia, Elmegyakorlat, Múcsarnok könyvek 02., Múcsarnok, 2007, 43 o.

³⁰ Hans Belting: id. mű

³¹ Hans Belting: „Echte Bilder und falsche Körper. Irrtümer über die Zukunft des Menschen”, in *Iconic Turn. Die Neue Macht der Bilder*, ed. Christa Maar és Hubert Burda, DuMont 2005

³² Catherine Nichols: „Stille und "nothingtoseeness" in der zeitgenössischen Kunst”, in *Fast nichts. Minimalistische Werke aus der Friedrich Christian Frick Collection im Hamburger Bahnhof*, 2006, Berlin-Hamburger Bahnhof-Museum für Gegenwart - SMB DuMont 38-47 o.

A minimalista nyelvezet a letisztítottság magától értetődő megjelenítője. A vizualitás hagyományos értelmű dominanciáját bomlasztja. A látvány lecsupaszításával másfajta észlelési stratégiákat és elvárásokat épít ki az ember. Kiélesedik a figyelme az apró részletekre, a színek intenzitására, arra, amit korábban nem vett észre.

Korunk képzőművészetében nem lehet egy-egy domináns irányt kiemelni. Az egyszerűsítés szemlélete műfajok felett áll. Arra törekedtem, hogy az irányultságok sokféleségét és talán a végpontokat is kitapintsam. Olyan műveket kerestem, amelyek az egyszerűsítés szemléletét hordozzák és széles spektrumot határolnak körül. Nem állítok fel hierarchiát, mert nem gondolom, hogy egyik vagy másik mű alaposabban járja körül a problémát. Az ideákat és alkotói módszereket egymással párhuzamosan létezőnek gondolom.

Az általam létrehozott csoportok között átfedések vannak, a csoportosítás lényege tulajdonképpen a gondolataim artikulálása.

A szövegben tárgyalt művek kiválasztásánál nem volt szempont, hogy hagyományos technikával készüljenek. Válogatásomban ösztönös vonzódásaim irányítottak, festőként viszonyulok a művekhez. Nincs sok hagyományos festmény példámban, mert érdeklődésem nem kötődik egy bizonyos technikához. Szemléletmódomat mégis a festészet vizualitásának intenzitása hatja át, és ezzel közelítek akár egy videómunkához, szoborhoz is.

A festészet állandóan jelenlévő kifejezési eszköz. Azonban néha háttérbe szorul, várakozó álláspontra helyezkedik, majd újra feltűnik, ha a korszellem kifejezéséhez szükség van rá. Rugalmasan alkalmazkodik a legkülönbözőbb hatásokhoz, a kifejezési mód nagyon széles spektrumában artikulálódhat.

5.1. Lefojtott kép – finom festészet

Luc Tuymans munkáiban sokszor jelenik meg a redukció gondolköre. A festészetet a képiség redukciójának tartja. A festmény egyfajta sűrítmény, ami az embert körülvevő képekből szűrődik le.

Világa nagyon visszafogottnak tűnik, mégis intenzív és komplex. A csöndesség és az intenzitás együtt jelennek meg. „Az intenzitás egy túsúrás. Ami a leginkább megsebez, ami a legveszélyesebb, azok a legkisebb dolgok, mint a rovarok, vagy egy vírus.(...) Csak a komplexitás révén, a legkisebben keresztül lehet ma ábrázolni a nagyobb összefüggéseket” - mondja egy interjúban.³³ Tehát a lényeggé sűrített jelentés tud átfogó összefüggésrendszereket teremteni. Olyan asszociatív kapcsolatok jöhetnek létre, amelyeket a nyitva hagyott értelmezési terep hívott életre. Ez a koncentrált, sűrítő hozzáállás meghatározza munkamódszerét, amely vizuálisan a tompa, tört, füledt színekben, töredékes vagy felnagyított és gyakran csak nehezen felismerhető részletekben ölt formát. „A képek azért hatnak, mert befejezetlenségük a végső állapotuk, úgyhogy más képek katalizátoraiként tudnak működni.”³⁴

³³ Hans Rudolf Reust: „Das megalomane Detail”, beszélgetés Luc Tuymans-sal, in *Kunstforum International*, 1996 május-szeptember, 326 o.

³⁴ Hans Rudolf Reust: id. mű, uo.

Elsődleges élményem képeit szemlélve az volt, hogy kísérleti terepre léptem. A hatalmas közönséges csendélet – melynek címe egyébként *Untitled* (2002) **(8. kép)** és a 2002-es kasseli Documentán találkoztam vele – nagy űrt égetett ki bennem. Ezt az ürességet elkezdtem feltölteni. Gondolatok, értetlenségek, asszociációk kezdtek étellel telíteni a kifakult, fojtott színvilágú képet. Vetítővászonra vált a festmény, ahol saját világom legitím megértésselként integrálódott a kép gazdag világába. A vetítés gondolatköre tárgyiasul a *Slide* című festményekben is.

A visszafogottan ábrázolt tárgyak felkínálják magukat a különböző befogadói értelmezéseknek. Egy interjúban azt mondja, a redukálás azt jelenti, hogy a kép ne legyen nyilvánvaló. A redukció átfordul és a gazdagság kiindulópontja lesz. „A festménynek a csönd hatalmas intenzitását kell hordoznia – a vihar előtti csendét” – állítja egyik munkájával kapcsolatban.³⁵

A szilárd bizonyosság, a tudás önbizalma egyre inkább meginog. Kételyek, kérdések feladatai indítják el a lehetséges olvasatok kibontását. A rosszat sejtések szinte mindig beigazolódnak, és feltárnak a (kollektív) traumatikus események lenyomatait. „Tuymans képei többet rejtenek el, mint amennyit megmutatnak. Szinte a végletekig leegyszerűsítettek, aszkétikusak, nyitottak a narrációra, hiányzó elemeket feltételeznek, forgatókönyvek létrehozását igénylik. Mintha a vágáskor kihagyott részletek látható nyomokat, tátongó űrt hagytak volna hátra. Az egymás mellé kerülő részletek egy elveszett panorámát sejtetnek” – fogalmaz Olga Stanislavska.³⁶ A kiállítóterben egymástól messze elhelyezett képek bevonják a fehér falat a művek dimenziói közé. A kis képek a nagy egész töredékesen megragadható részleteiként jelennek meg, kapcsolatba kerülnek egymással. A képekben a mindent kifehéritő vaku villanása lesz a redukció eszköze.

Sajátos egyensúlyozó világ bontakozik ki Raoul de Keyser művészetében. Én lány absztrakciónak neveztem el ezt a puha, érzéki festészetet. Szimpatikus számomra képeinek „éltelensége”, mely megkülönbözteti az absztrakt geometrikus festészettől. Képei lányok és organikusak. Hiányok, sejtetések, bizonytalanságok veszik körül festményeit a fejekben létrejövő víziókban.

Az apró valóságtöredékek jelszerű, monotonitást hangsúlyozó halmozása jelenik meg Ellen Gallagher egyes műveiben **(9. kép)**. Szemek, ajkak kávébabszem-alakúra egyszerűsödve, máskor parókahirdetések hajzatai töltik be a horizont nélküli felületet. A visszafogott, leltárszerűen felhalmozott motívumok a világ dinamikusan formálódó sokszínűségéből hoznak létre sajátosan leegyszerűsített sormintázatot.

A reduktív szemléletre jellemző, hogy a térbeliség, a termélység teljesen hiányzik a művekből. Helyette sík tölti ki a látóhatárt, a telítettség és a távlatok hiánya a kép terében tartja és koncentrálna a gondolatokat. Laura Owens festményei ezt a szemléletet példázzák **(10. kép)**. Tájaiiban szinte kalligráfiaszerűen a képfelület adott síkján rendeződnek el az elemek.

³⁵ Juan Vicente Aliaga interjúja Luc Tuymanssal, in *Luc Tuymans*, Phaidon, 1996, 8-31 o.

³⁶ Olga Stanislavska: „Tükör a vámpírok bálján”, in *Tuymans kiállítási katalógus*, Műcsarnok, Budapest, 2007, 34-35 o.

5.2. A rajz egyszerűsége

A rajz az utóbbi időben újult erővel találta meg a helyét a művészet világában. Nagyon változatos és játékos technika, könnyed és komoly egyszerre. Gyorsnak tűnő és skiccszerűen légies, máskor aprólékos és elmélyült. A vonalakat használó kép automatikusan szelektál, egyszerűsít ábrázolás közben. Ennek következményeként a legtöbb esetben magában hordozza a síkszerűséget is.

A rajz elemi technikájához kapcsolódhat az elszegényítés, lecsupaszítás gondolatköre. Talán a hordozó papír sérülékenysége, vagy a ceruza és más rajzeszközök hétköznapiasága hívja elő. Éppen ez az alkalmazkodókészség, a bárki által elérhetőség teszi lehetővé, hogy a gondolatok sokszínűségéhez olyan hajlékonyan tudjon alkalmazkodni, valamint hogy gondolatok bonyolultságát plasztikusan kövesse. Mindemellett a könnyedség és kísérleti jelleg sosem távolodik el tőle.

A rajzról megfogalmazott gondolataimat példászerűen illusztrálják Toba Khedoori lapjai **(11. kép)**. A véletlenszerűség és rend, a komplexitás és redukció nagyon érzékeny egyensúlyú világot hoznak létre. A művész hatalmas papírmunkákat készít, amelyeket viasszal alapoz, és hagyja, hogy a műterem különféle szennyeződései ráragadjanak a felületre. Ezután aprólékos gonddal elhagyatott épületeket, bútorokat vagy más geometrikus formákat karcol a papírra. A motívumok csak kis helyet foglalnak el az őket körülölelő űrben, és élni hagyják az esetlegesen kialakult piszkot, foltokat, amelyek ugyanolyan jelentőséggel bírnak, mint maguk a rajzok. Ezáltal a gondolkodás alakulásának anatómiája plasztikusan követhető nyomon a művön, az anyag alakulásának fizikai valójában.

A felületek sajátosan üresen-hagyottsága miatt különösen közel állnak hozzám ezek a hatalmas lapok. Aprólékoságuknak félbehagyottsága ösztönöz, hogy gondolatban kiegészítsem, továbbgondoljam őket.

5.3. Anyagtalan mű

Az egyszerűsítés az anyag fokozatos eliminálásához vezethet. A művészet egyes szellemi törekvéseinél állandó kihívás a formába öntés határainak feszegetése.

A csönd, az üresség a képekkel telített világban új értelmet nyer. A valóság komplexitásának megragadhatósága iránti szkepszis a reprezentációval szembeni ellenállásban jelentkezhet.

A minimalizmus és a konceptuális művészet a valóságnak ezt a hitelvesztését illusztrálták. Az előbbi misztikus irányok felé fordult, amíg az utóbbit az ironizálás jellemzi. Mindkettő a valóságnak a lényegét kiemelő sűrítésére törekedett, amely nem merül ki a közvetlen megjelenésben.

A konceptuális beállítottságú műveknél igen gyakori az irónia, mely a valóságba vetett hit szilárdságára irányul. Az anyagtalanodott műveket gyakran követik hasonló felhangok, asszociációk.

A semmi megragadására irányuló önironikus törekvések tipikus példája Tom Friedman *1000 órás bámulás (1992-1997)* című munkája. A művész fehér papírlapot nézett a

címben megadott ideig. Mindenki máshogy képzei el, hogyan is telt el ez az idő, amit a papír szemlélésével töltött el. A mű a néző fejében alakul ki, ha belemegy a játékba, a papírlap csak katalizátorként működik. Az értelmetlenség netovábbja, mégis a világról való gondolkodás egészen új aspektusait nyithatja meg. Az alkotás folyamatának teljes redukálása illetve áthelyezése az egyéni közelítések kiszámíthatatlan terepére. A mű kiszolgáltatottá válik, mivel nagyon különböző egyéni „olvasatok” merülhetnek fel.

Karin Sander ugyancsak a nézők belső „vetítési” képességét aknázza ki a *Zeigen* című munkájában (**12. kép**). Egy gyűjteményt úgy ismerhetünk meg, hogy a műveket nem látjuk, hanem halljuk audioguide (múzeumi fejhallgató tájékoztató) segítségével (*Zeigen. Eine Audiotour durch eine Privatsammlung in Reykjavik*). A kiállítóterben nem látni mást, mint az üres fal előtt álló fejhallgató látogatókat, akik elmélyülten néznek maguk elé. A művek jelenvalóvá lesznek a névtáblák előtt figyelő emberekben, akik végső soron egy poétikus installáció szereplőivé válnak.

Ezt a sajátos láttatást Mieke Bal hiperláthatóságnak nevezi.³⁷ A hiperláthatóság a láthatatlan képeket láthatóvá teszi. Az ilyen képek szinte valóságosabban vannak jelen, mint a ténylegesen jelenlévők. Ez a redukció létrehozó erejére utal. A végletesen leegyszerűsített, szinte már jelen sem lévő képek újabbak létrehozásának potenciáljával rendelkeznek. A reduktivitás tehát sajátos képlétrehozó performatív potenciállal bír. Mieke Bal résztvevő megfigyelésről ír Ann Veronika Janssens fényvel, köddel létrejövő műveivel kapcsolatban.³⁸ Ez a művészet performatív, csak tevékeny befogadással közelíthető meg. A néző részvétele alapvetően fontos, a mű nélküle semmi lenne. A konkrét anyagosság helyett az installációban egyidejűleg jelen lévő nézők alakítják a mű befogadását. A nézők egymás „műnézését” tevékenyen befolyásolják ebben a teljesen anyagtalan szituációban. A mű ezért leírhatatlan, illetve csak egyéni leírások lehetségesek.

A por olyan anyag, amely más dolog szétmorzsolódásából, feloldódásából jön létre. Az anyag elveszíti sajátos karakterét. A valóságnak végső soron esszenciális sűrítőménye a lassan felgyülemelő házi por. Erwin Wurm *Poros posztamensei*, vitrinjei a jelenlét és a hiány gondolkörét járják körül. A posztamensen nincs semmi, csak a por. A poros posztamensből féltett mű lesz, amit óvni kell, nehogy letisztítsák róla a port. Hiszen eltüntetése a mű tönkretétele lenne. Az intenzitás és ezzel szemben a semmi gondolköre van jelen. Wurm a világot apró gesztusokkal manipulálja. Alig avatkozik a dolgok alakulásába, mégis a művészeti terepre vezeti őket, új groteszk dimenziókat tárva fel.

Hasonlóan jelentéktelen megfigyelések beemelése teszi számomra igazán izgalmassá Anri Sala *Untitled* (2004) fotósorozatát, ahol az éjjeli lepkék véletlenszerű elrendeződése töri meg a „white cube” szobasarkot (**13. kép**). A fehér, egyszerű tér eleganciáját valami banális és jelentéktelen bomlasztja. A minimalizmus letisztult, emelkedett formajegyei sajátos elegyet alkotnak a hétköznapi dolgokkal. Az esetlegesség keveredik a pontossággal, és ebből számomra rendkívül izgalmas világok tárulnak föl.

³⁷ Mieke Bal: „Unsichtbare Kunst. Hypersichtbarkeit und die Aesthetik des Alltagsleben”, in *Nichts*, ed. Marina Weinhart, Max Hollein, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Hatje Cantz, 2006, 81-103 o.

³⁸ Mieke Bal: *Ann Veronika Janssens: Lichtspiel*, Kunstverein München / Berliner Künstlerprogramm / DAAD, 2001

A sűrítés sajátosan érdekes manifesztálódásával találkoztam Hiroshi Sugimoto *Színházi enteriőrök* (1993) fotósorozatán (**14. kép**). A képeken mozitermeket látunk. Sötét van, csak a vetítövásznon helye izzik vakító fehéren, derengő fényt vetve a kísértetiesen üres széksorokra. A film teljes vetítési idejét egy expozícióval fényképezte, ezért lett sugárzóan fehér, kiegészítve a vásznonfelület a koromsötét moziteremben. A pergő film ideje helyett egy állandó fényegység vési bele magát a néző fejébe. A vakító fehérségbe olyan történet sűrűsödik, amelyet a befogadó hozhat létre. Nem fontos, hogy feltárja az ismeretlen film alakulását. Beszállhat egy játékba. Saját történetét, gondolatait vetítheti rá a vásznonra.

5.4. Telített vagy egyszerűsített kubus

Ahogy korábban írtam, a minimalizmus vizualitása máig intenzív örökségként hat az egyszerűsítésre törekvő művekre. Az egyszerűnek ható formák révén átkerül a hangsúly a mű gondolati síkjaira. A mű formája átvezeti a nézőt a vizuális megjelenésről a mögöttes jelentésre. A finom észlelési rezdülések élesítik a figyelmet.

A kocka az egyik legalapvetőbb alakzat a minimál művészetben. Nagyon jól lehet „használni”, könnyű felruházni különféle gondolati irányultsággal. A neutrális, geometrikus forma jelentése „üres”, olyan helyzetekbe hozható, amelyekben feltöltődhet. Sokféle alkotói szemléletmódhoz egyaránt képes idomulni, de külső tényezők, mint az elhelyezés, a társadalmi kontextus is különféle jelentésmezők vonzáskörébe „húzzhatják” a művet.

Társadalmi és politikai gondolatok sűrítődnek Gregor Schneider *Cube Berlin* (2006) című művében (**15. kép**). Eszembe juttatja Tony Smith *Die* (1962) című rideg, fekete fémkubusát. Ez a szobor reménytelenül ellenáll a mozgatásnak. Jelen van, megteremt a helyét, de bezárul a finom, érzékeny megközelítések előtt. Tautologikus állítás.

Ez a jelentéselvonás tökéletesen ellentétes Schneider munkájával. A nagy fekete kockát a velencei Szent Márk térre szánta a Velencei Biennálé időtartamára, majd a berlini Hamburger Bahnhof kiállítóhely elé. Egyik helyen sem állították ki. Ennyire ijesztően hat még ma is ez a fekete kocka? A minimalista kubust körbelengik a kortárs gondolatok. A hatalmassá nőtt „jellegtelen” forma új kritikai konnotációkat jelenített meg. A kockával olyan gondolati kört volt képes összesűríteni, amely igen tág asszociációs mezőt kínál az elgondolkodó nézőnek.

Piero Manzoni hasonló című kubusára reflektál Mona Hatoum *Socle du Monde* (1992-1993) című műve (**16. kép**), amely az alkotóerő gondolatkörét hívja elő, de itt az anyaghasználat miatt sokkal érzékibb megközelítéssel találkozunk. A mű már kevésbé céltudatos és szókimondó. Sokkal nőiesebben, árnyaltabban értelmezi az ember hatalmát. A hangsúlyt a testszerűsége, a test önmaga feletti uralmára helyezi. Sokkal több értelmezési lehetőséget sűrít egybe.

Janine Antoni *Csokoládékubusa* (*Chocolate Gnaw*) (1992) (**17. kép**) újabb dimenziót tár fel. Az (női) alkotóerő határai által felvetett kérdések épülnek be a mű értelmezési mezejébe. Egyéni manipulációk torzítják a kocka letisztult formáját, szabályosságát a kéz vagy a száj marcangolja le, a destrukció hozza létre a művet.

Jepe Hein *Invisible Cube* (2006) című művében a kubus teljesen anyagtalanná válik. Csak a mozgásérzékelők bonyolult rendszere jelöli ki a szobrászi művet. A test kitapogathatja határait, ezáltal vizualizálható a mű. Magába sűríti az anyagról való teljes lemondás

aszkézisést, és az anyagszerűség intenzív jelenlétét: érintve a kubus láthatatlan széleit megkerülhetetlenné válik, mert a riasztók megszólalnak.

Ez a jellegzetes forma képes egyszerűségén át koncentrálni és visszafogni a gondolati terek gazdagságát. Tartást és formát adhat a diffúz érzelmi viszonyulásoknak, megteremtheti a stabil alapot. A legszilárdabbtól az illékonyig.

5.5. Neutralizált tér

Ebben a csoportban olyan művekről írok, amelyek a tér esetlegességeit egyszerűsítik le. Ezek az alkotások megtisztítják a felesleges ráakódásoktól a helyeket, és emblematikussá, szellemi tereppé változtatják őket. Reduktív szemléletűek, mert az állandóságot teszik a mű lényegévé.

Megjelenésükben szinte mindig minimalista jegyeket hordoznak.

Louise Lawler *Add to It* (2003) című fotósorozatában a white cube kiállítótér „kiszolgáló” berendezéseit (riasztót, kamerát, szellőzőt stb.) fényképezte (**18. kép**). A képek igen elegánsak, a berendezési tárgyak poétikusakká, átszemléltékké váltak. Mindaz, ami zavarhat a műélvezésben, most a minimalizmus patetikus egyszerűségében jelenik meg. A művek gazdagsága helyett megőrzésük instrumentumai láthatóak. Az alkotásokat és a szituációkat a néző képzelheti el. A kiállítást kiszolgáló eszközök művekké léptek elő.

A terek megtisztítása az ember helyzetét és a térhez való viszonyát is átértékeli.

A művész szerepének sajátos redukciója jelenik meg Bruce Nauman *Mapping the Studio I (Fat Chance John Cage)* (2001) című munkájában (**19. kép**). A hét videóvetítésből álló mű a művész nélküli műtermet mutatja be. Nauman hónapokon át éjszaka filmezte a műtermét, amikor nem volt ott, csak a macskája és az egerek alakíthatták a „történeteket”.

Nem tett mást, mint létrehozott egy keretet, amelyen belül megtörténhetnek a dolgok. Ezzel redukálta a „lehetőséget”, de egyben szabad folyást is engedett neki. A komplexitás és redukció párosa együtt van jelen. Olyan világot hozott létre, ahol az ember nem csak hogy nem szerepel, de még a dolgok formálódását sem ő irányítja, igaz, úgy alakította a helyzetet, hogy éppen ezek történhessenek meg benne. A művész műterme ember nélküli színpad, itt formálódnak az embertől független események.

5.6. A nyüzsgő semmi

Érdekeseknek tartom azokat a műveket, amelyek jelentéktelen, hétköznapi, olcsó tárgyakkal épülnek fel, és átformálásukkal hozzák létre kaotikus világukat. A „magas” művészet terepein kívüli anyagokból építkeznek. A hétköznapi tárgyak felhalmozódásából létrejövő mű az üresség körüli gondolatok életre hívója lesz. A banális tárgyak újraértelmezett kapcsolataiból formálódnak a világot másként, egyéni törvények szerint értelmező gondolatok.

E szemléletet tükröző művek azért kerülhettek a dolgozatomba, mert vizuálisan a reduktivitás ellentétéként hatnak. Úgy gondolom, éppen ez a vizuális „nyüzsgés”, a jelentéktelen, hétköznapi tárgyak halmozódása hívja elő az egyszerűséggel kapcsolatos asszociációkat. Nyilvánvaló a kapcsolódás a valóságból kiemelt, zsúfolt és telített

helyzetek vizuális megjelenítésére tett törekvésekkel.

Nicolas Bourriaud bolhapiacnak nevezi azt a helyet, ahol a legkülönbözőbb termékek várják felhasználójukat. A művész ezekből válogatja műveinek anyagát, és „a spektakulum logikájának megbontására törő művészet a megélt tapasztalat világát állítja helyre”.³⁹ Kaotikus világokat felvonultató víziók nemcsak a festészetben, az installációkban is nagy számban öltenek formát. Példának John Bock munkáit emelem ki. A dada színház, a bécsi akcionizmus és a vásári komédiák hatásainak sajátos ötvözetét hozta létre tákolt, „koszhardt”, kidőlt-bedőlt építményeivel. (Amikor a 2002-es Documentán egy építményében próbáltam tájékozódni, leginkább a kisképzős és főiskolai műtermi káosz jutott az eszembe.) Úgy is értelmezhetőek, hogy a művész megpróbált rendet teremteni az általa nem értett, zűrzavaros világban, de nem sikerült a kísérlet. Helyette új létezés jött létre, sűrűsödés a rendtelenségből. Bock installációi végső soron valóságsűrítmények, ezért kapcsolódnak témámhoz.

Említhetném még Jason Rhoadest (**20. kép**), Jessica Stockholdert, az idősebbek közül Dieter Rothot, akik a kiállítóhely terébe koncentrálnak és ezáltal megragadhatóvá, felüegyelhetővé teszik a zűrzavaros világot.

Festészeti példa lehet Julie Mehretu festésze, akinek hatalmas méretű galaktikus robbanásokat imitáló képein a legkülönbözőbb vastagságú vonalak, sávok örvénylenek. Sajátosan ötvöződnak az elliptikus és szögletes irányok, vonulatok, az egymásra rakódó rétegek. A kaotikus képet mégis reduktívnak lehet értelmezni, amennyiben a világ örvényléséből leszűkített és a művész korlátozó szabályai szerint jött létre.

Az apró dolgokkal való manipulálás, a tárgyak összehordása és összeépítése jellemzi számos művész munkáját. Sarah Sze (**21. kép**) a legváltozatosabb háztartási „vackokat” szedi össze és rendezi el akkurátusan. Gyakran kiállítóterek mennyezetein vagy az oldalfalak magas részein. A világításhoz szükséges lámpák drótjai, különféle vezetékek még tovább növelik, a megvilágítások fény-árnyékai bonyolítják és plasztikussá teszik a „100 forintos” tárgyak káoszát. Az emberi intimitás és az építészet hidegsége ötvöződik a műben. Végül furcsa úrvilág születik, amely mindennapi emberi tevékenységek sűrítményeként hat.

Ezt a stratégiát még számos művésznél figyeltem meg, nemcsak fiataloknál, például Tony Cragg egyes munkáinál, ahol a különféle színű és formájú tárgyakat akkurátusan rendezi, hogy feltárja a legkülönbözőbb dolgok közös új dimenzióját és jelentését.

Tomoko Takahashi installációi az adott tér belakásából és a környezet (hulladék) anyagainak felhasználásából épülnek fel. Itt térbelivé válik a Julie Mehretunál leírt vonal és a sík egymásra épülése, rétegződése. A talaj síkján megjelenő festett jelek az első lépést jelentik a mű szerves átéléséhez, felépítéséhez.

Ezek a művek a legbanálisabb tárgyak összerendezésével próbálják a világot átláthatóvá tenni, értelmezni. Összesűrítik és átrendezik a zavaros és kezelhetetlennek tűnő dolgokat

³⁹ Nicolas Bourriaud: *Utómunkálatok. Hogyan programozza át a művészet korunk világát*, ford. Jancsó Júlia, Elmegyakorlat, Múcsarnok könyvek 02., Múcsarnok, 2007, 19 o.

legalább az installáció idejére, megteremtve azt az illúziót, hogy átlátható és feldolgozható a világ.

Kézenfekvő lenne, ha külön szövegrész szólna a monokróm festészetről. Kétségtelen, hogy a színek intenzív megjelenítése a sűrítés és redukció tökéletes példája lehetne: Günter Umberg tömör, sűrű szövésű színelületei, vagy Helmut Federle széles asszociációs mezejű festményei. Azonban úgy gondolom, hogy ezekben a művekben egy állapot, a megdermedt jelenség ölt testet. Nincs meg az a „billenés”, az átmenet, amely a két létmódból: a kaotikusságból a letisztultságba vezet. A végállapot változtathatatlanul van jelen. Ezekhez a művekhez nem találok kapcsolódási pontokat, végérvényes állítások maradnak számomra, nem pedig művészeti kérdések.

A reduktív szemléletű művészet megkísérli a világot megragadhatóvá tenni. Felkínálja a relatív uralmat a dolgok felett, egy-egy mű határain belül fenn is tartja ezt az illúziót. Az összeomlás előtti utolsó pillanatot próbálja megőrizni, számba venni a dolgok sokszínűségét. Úgy gondolom a mai kortárs művészetben ez a szemléletmód megkerülhetetlenül jelen van és a legkülönfélébb művekben tárgyiasul.

6. Az egyszerűsítés útjainak magyar vonatkozásai

Redukció értelmezések a XX. századi és a kortárs magyar képzőművészet egyes korszakaiban, alkotóinál

A XX. századi modern avantgárd törekvések nem kapták meg a hivatalos kultúra státusát, elnyomottságuk miatt nem tudtak bekapcsolódni az európai kultúrába. Az egyszerűsítésre törekvő művészet sajátos módon mindig az államilag támogatott művészettel szemben jelent meg. Menekülést jelentett a hivatalos „kényszer-optimizmus”-ból. A nem betagozódott művészet a szabadság kalandja maradt, megőrizte ártatlanságát, az igaz és a hamis művészet világosan elkülöníthető maradt.⁴⁰

Az egyszerűsítés problémakörének végpontjai a lélek sűrítő belső dominanciájától átjárt világ és a szikár, geometrikus absztrakt nyelv. Úgy gondolom, mindkét irány célja mindenekelőtt a világ letisztítása és ezáltal egy szigorú szellemi rend világos megfogalmazása volt, a társadalmi közeg és a korabeli élet ellenében.

6.1. Az eszmény menedéke

Az Európai Iskola sajátos szintetizáló erőt és hitet testesít meg. Az ember és a művész világhoz való viszonyának közös alapjait keresték. A kor borzolt és bizonytalan hangulatából sűrítették sajátos világképüket. Érzelmekkel telített „világszemlélet-sűrítőmény” sugárzik manifesztumaikból.

Logikájuk szerint a háború utáni kiégett állapotból egyetlen kiút a művészetben való mindenekfeletti és következetes hit lehet: a magánnyal küzdő ember menekülése egy szellemi közösségbe, amely a művészetben nyújt menedéket. A korszak zaklatott világából a kiutat az élet, ember, közösség új kapcsolatának megtelelése adja.

Az új eszmény keresése tehát valamiféle meleg menedék utáni sóvárgás. Ez a menedék – a művészet – gyógyír mindenre, kifejezi az elmagányosodott és összetört ember összes vágyát, a kor emberének szellemi igényét.

Az Európai Iskolát azért tartom érdekesnek, mert alkotói a lényegit kereső szemlélettel közelednek a világhoz és az arról való alkotó gondolkodáshoz. A dolgok sokszínűségéből indulnak ki, motívumaik leszűrt, de a valóságban gyökerező koncentrátumok lesznek. A háborút követő apokaliptikus hangulat csak kedvezhetett e szemléletmód virágzásának. Amikor minden összeomlott, és úgy tűnt, az emberek összefogása és a traumák közös feldolgozása az egyetlen menekülőút. A szintézist nemcsak szellemi síkon, hanem térben Európán átívelve képzelik el, a lényegi tartalom, az új eszmény a kultúrák és a történelem felett áll.

Művészetszemléletük is hasonlóan nagyratörő. A mai korból tekintve igencsak idealistának hat a művészet mindenhatóságába vetett fékezhetetlen hitük. Tettvágytól fűtve vágnának bele a világ szerkezetének újragondolásába. A feladatot nyugat-európai kollégáikkal

⁴⁰ Hans Belting: *A művészettörténet vége*, ford. Teller Katalin, Atlantisz, Budapest, 2006

karöltve valósítanák meg.

Művészi látásmódjukat sajátos szürrealisztikus, kozmikus, holisztikus kép hatja át. Inkább az érzelmek kavargása dominál, amely nagyvonalúan kezeli a józan ész szabályait. A művek szellemileg és lelkileg felfokozott állapotban jöttek létre: szavakba nehezen foglalható, érzelmileg intenzív, koncentrált alkotásokat szeretnének.

A látvány mindig csak kiindulópont, de elkerülhetetlen, mert innen indulhat el a sűrítés, koncentráció, amely az alkotó szellemi munka lényege. „A látványteremtés... vagy egy végsőkéig sűrített, jellé változtatott és ennek következtében önálló életre kelt ábrázolás, vagy egy látványtól elszakadt, nem ábrázoló képalkotás.”⁴¹

A (gyűjtött) motívumok jellé, jelképpé sűrítése az Iskola minden művésznél megjelenik. Például Vajda Lajos, Korniss Dezső, Bálint Endre szentendrei motívumai, Anna Margit stilizált fejei. De hasonló szellemiség hatja át Ország Lili korai tihanyi képeit is.

Munkám szellemi alapjait semmiképpen sem kötném az Európai Iskolához, viszont az esszenciakereső törekvés meghatározó saját tevékenységemben is. Ugyancsak fontos a tárgyi elemek használata kiindulási pontként. A világ bonyolultságából személyes preferenciák szerint kiemelt motívumok érzelmi alapú redukciója lényegi elem munkásságukban, ahogy nálam is. E szemléletmód megerősödésének kedvezett a háború utáni létben elbizonytalanodott, ugyanakkor reményekkel telített időszak, mivel megjelent az alkotói gyakorlatban egyfajta válaszkeresési igény, amely a világ esszenciális feldolgozásában, leképezésében nyilvánult meg. Nem aktuális témákat dolgoztak föl, hanem sokrétűbb összefüggésszereket vontak be a mű jelentésmezéjébe.

6.2. Belső szabadság

Munkamódszerem a sejtéseimből indul ki. Tapogatózó gondolat kísérleteimben definiálni próbálom azt, hogy mit is szeretnék megfogalmazni. E közelítéses, körülírással „technika” szellemében vizsgálom a hatvanas-nyolcvanas évek egyes tendenciáit. Ezt azért tartom fontosnak leírni, mert az absztrakt művészet is e megfontolások alapján kerülhetett bele dolgozatomban. Igazából a lényeg a saját preferenciáim szerinti válogatás. Nem tudatos és szilárd prepozíciókkal kezdem munkámat, hanem folyamatosan formálódó érzelmi viszonylatokban tájékozodom a képzőművészet területein.

Az absztrakt, konstruktív, strukturalista tendenciák érdekesek számomra, mert a saját reduktív-, egyszerűsítés-definíciómnak pontosan az ellentétes pólusát képviselik. Tulajdonképpen abban segítenek, hogy tisztábban megragadjam saját megközelitésemet. Az absztrakt művészetet azért tartom vizsgálódásaimhoz közelebb, mert síkba sűríti össze a gondolatok diffúz sokszínűségét.

A rendszerváltás előtti időszakban a reduktív, nem-ábrázoló műveknek sajátos jelentősége volt. A szellem függetlenségét és a belső világ menedékét jelentették.

A szabadsághoz, hagyományokhoz való viszony tisztázása központi helyet foglalt el a kor művészeti vizsgálódásaiban. Az állam és az állami művészet mindenható jelenléte erőteljesen befolyásolta az alkotói navigációt. Szinte minden, ami a hivatalos elvektől eltért,

⁴¹ Horányi Attila: „Tettek és tények. Az Európai Iskola modernizmusa”, in *A második nyilvánosság. XX. századi magyar művészet*, Összeállította: Hans Knoll, Enciklopédia Kiadó, Budapest, 2002, 143 o.

a rendszer kritikájaként hatott, még ha nem volt is meghökkentő. Ez megtorpantotta a képzőművészet természetes evolúcióját, és normális esetben már rég túlhaladott művészeti koncepciókat tartott életben. A húszas-negyvenes évekből áthagyományozódott jelenségek éltek tovább, az avantgárd mítosz maradt egy szűk közeg számára.

Az absztrakt művészet és az Európai Iskola hagyományai a hatvanas években igen elevenen éltek. E nem hivatalos irányzatokat körbevette a nehezen ellenőrizhetőség aurája, mert a belső világokat feltáró művészet nem volt kontrollálható. Gazdag víziók, sokrétű utalások, a félszavak rejtjelei sűrűsödtek egy-egy festményben, szoborban, például Ország Lili műveiben.

Ezt az alkotói módot az általam reduktívnek nevezett munkamódszerhez kötném, mert az értelmezések tág területeit nyitja meg sűrített, gyakran jelszerű ábrázolásaival. Ide sorolhatók Schaár Erzsébet csupaszított alakjai és terei. Ez az ábrázolásmód az értelmezések tág területeit vonzza, sűríti, ezért kisiklik a felügyelő hatalom ellenőrzése alól.

6.3. A feloldódás utópiája

Az absztrakt művészet számára a század eleji avantgárd törekvések jelentették a szellemi alapot. Kassák Lajos volt az, akihez vissza lehetett „nyúlni”, aki mindvégig a szellemi referencia és erkölcsi bázis maradt.⁴²

Álmodozó utópia és konstruktív rend, szikárság jellemzi Kassák világképét. Ezt a szellemisséget követték a hatvanas-hetvenes években az absztrakt geometrikus irányokban alkotók és mindazok, akik a hivatalos, állami művészetet elutasították.

Kassák redukciója az „egészre” irányult: hitt abban, hogy a művészet feloldódik az életben, ezért a hétköznapi világ része, önmaga tagadása lesz. Ha a tárgy művészeti produktumként jelenik meg, automatikusan esztétikai, metaforikus jelentések kapcsolódnak hozzá, művészetként viselkedik. A kontextus hatására a művészettel szembeni elvárásokkal közelítünk a dologhoz, akár művészetnek, akár az élet részének tekintjük. Kassák sem tudja feloldani ezt az ellentmondást. A művészet lényegét tekintve nem tud feloldódni az életben, hiszen az az életből kivont és „átszűrt” koncentrátum. A világból szerkesztett, sűrített új világ.

Fennmarad az ellentmondás a világban feloldódó antiművészet destruktív dadaizmusa és az örök művészet univerzalizmusa között.

Művészetfelfogásának lényege a hagyományos értelmezések leépítése, „belemorzsolása” az életbe. Redukciója kiüresítő, minden korábbi műforma lerombolását jelenti. Nem építkezik a megelőző időszakokból, nem szintetizál, nem a sűrítés felől közelít a bonyolultság egyszerűsítéséhez. Kassák a Képarchitektúra manifesztumában a valóság totális tagadását fogalmazza meg: a semmi megteremtését és kinyilvánítását, a múlt elutasítását és eltörlését. Ugyanakkor a művészet a teljes redukció által hihetetlen erőre tesz szert, hiszen egy születő világ emberformáló értékrendjének birtokosa lesz. A művészet már nem esztétikai kérdés, hanem életforma: „... életre kel a házak architektúrájában, a gépkerekek pontos forgásában és az embernek egész, mindenféle kölöncöktől és örökölt sémáktól egyre inkább megszabaduló életében.”⁴³ A művészet az

⁴² Hegyi Lóránd: *Új helyzetben új identitás A nyolcvanas évek magyar művészete*, in: *A második nyilvánosság, XX. századi magyar művészet*. ed. Hans Knoll, Enciklopédia Kiadó, Budapest, 2002)

⁴³ Kassák Lajos: „A korszerű művészet él” in Kassák Lajos - Pán Imre: *Az izmusok története*, Magvető, Budapest 1972, 29 o.

élet szintézise. A gyakorlatias, konstruktivista elvek az élet aktív formálói, de emellett jelen van az autonóm szemlélet is, amely a művészetet független jelenségnek kívánja megőrizni.

Az életre redukált művészet valójában önmagát szünteti meg. Már nem lehet a hagyományos művészet „izgalmainak” szemszögéből vizsgálni. A ready made csak ebben a sajátos kontextusban kerülhet a művészeti vizsgálódások és kérdések középpontjába. Ha a nyelvezet és a közeg nincs meg körülötte, a pusztá tárgy érdektelen lesz. Úgy gondolom, hogy Kassáknál a kiüresítés és ennek folyamata izgalmas, de ha végleg megvalósul, akkor elvesz inspiráló sokatmondósága. Az életben feloldódott mű már nem szellemi rezonátor, hanem elszürkült valóságdarab (például egy szocreál épület). Ami műként inspiráló és érdekes lehet, az az élet szituációiban nem biztos, hogy fenn tud maradni. Ez a szellemi állapot elkopik vagy az érdektelenségbe vész.

Kassák tehát elutasítja és leépíti a művészet korabeli, általános megközelítését, és létrehozza saját leegyszerűsített fogalmát, ami valójában az élet maga. Mégsem tudja elkerülni, hogy saját rendszerében ne a múlt művészeti fogalmait használja. Egyszerűsítése csak formai szinten valósul meg. *Képarchitektúra* manifesztumában a valóság totális megtagadását fogalmazza meg, amely egyben a semmi megteremtése és kinyilvánítása. Ez a semmi a tiszta kiindulási alap, amelyre az általa hitt világ támaszkodik. A következetes redukció tehát egy utópikus világ megteremtésének első lépése, korántsem cél, hanem a egy szükséges állomás az új társadalom felé vezető úton.

6.4. Absztrakt alapok

A hatvanas évektől a redukáló művészetnek sajátos arca jött létre.

A rendszerváltás előtti időkben az absztrakt művek készítői akaraton kívül politikailag is pozicionáltak magukat, pusztán azért, hogy nem ábrázoló műveket alkottak.

Hegyí szerint⁴⁴ az idősebb generációnál a redukcióhoz való viszony egy általános esztétikai hozzáállást jelentett, elsősorban a XX. század eleji geometrikus absztrakciót tekintették példaképnek. A redukció számukra annak manifesztálása volt, hogy hűek maradnak az avantgárd hagyományokhoz és morálisan elkötelezik magukat a tiszta redukált formanyelv mellett.

A racionalitás mellett ugyancsak fontos elem a spiritualitás, a harmóniára törekvés, amely a tárgynélküliség következménye. Tehát a reduktív hozzáállás a tárgynélküliségben manifesztálódó általános szellemi állapot, amely az élet minden területén megnyilvánuló egalizálásban lesz valóságos: eltörli a határokat, a nemzeti, társadalmi különbségeket. Ez a szemlélet volt jelen Malevics szuprematizmusában.

A 60-as években az új absztraktok a radikális redukción át manifesztálták esztétikai pozíciójukat. Hegyí fogalmazásában a redukció egy kompromisszumoktól mentes „tabula rasa” megteremtésének lehetőségét jelentette számukra. A realizmus minden formáját elutasították, a tárgyi világ megjelenítése elveszítette legitimitását. A kép tárgyszerűvé válik, mindenféle utópikus megközelítés távol áll e szemlélettől. A kép kontextusa,

⁴⁴ Hegyí Lóránd: „Reduktivismus, Epoche der abstrakten Kunst in Polen, der Tschechoslowakei und Ungarn 1950-1980” in *Reduktivismus. Abstraktion in Polen, Tschechoslowakei, Ungarn 1950-1980*, Museum Moderner Kunst, Stiftung Ludwig, Wien im Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, 1992, 11-15 o.

objektszerűsége, banalitása, feloldódása a hétköznapiban egyre fontosabb lesz. Az alkotás érzelmi, manuális aspektusai háttérbe szorultak. A műveket személytelenség, objektivitás, érzelemmentes produkciós folyamat (Hegyi) jellemzi. Tulajdonképpen ez a legfőbb ok, amiért nem tudok azonosulni ezzel az alkotói attitűddel. Számomra a képzőművészeti tevékenység elképzelhetetlen a személyes érzelmek, vonzódások, viszontagságok (átszűrt) lenyomatai nélkül. Azonban a korabeli kontextusban az új absztrakció redukciós törekvései precíziós eszközként szolgáltak a társadalmi jelenségek vizsgálatában. A bizonytalan „maszatolás” helyett szikár, letisztult művek születtek. Az anyag érzékenysége és esetlegességei nem játszanak semmilyen szerepet, ezért a műből induló gondolatok szorosabb keretek között mozoghatnak, kevesebb játékkeret kaphatnak. Az eltéréseket a simára festett felületek, határozott élek akadályozzák. Ugyanakkor az egyszerű színek, formák, vagy éppen a hiányuk egyfajta szellemi állapot nyomatékos és határozott kifejezői.

A fehér vászon a szabad alkotó szellem színtere, ahol az alkotót csak a saját belső szabályai vezetik, írja Sinkovits Péter.⁴⁵ A korszak művészei a külső zavaró tényezőket megpróbálják kiiktatni és „tisztá” körülmények között dolgozni. Önként üresítik ki önmagukat, hogy a közvetlen valóságnál emelkedettebb szinten sűrítsék össze világképüket. A korabeli politikai és kulturális kontextus is előidézhette ezt a helyzetet: a realista látásmód valóságépítő, okító hangvétele elriasztott minden gondolkodó embert.

A geometrikus absztrakt örökség vállalása viszonylag egységesen határozta meg a művek karakterét a nyolcvanas évekig. Azonban a mai alkotók nem kötődnek kitüntetett irányokhoz, gondolati modellekhez, sőt az egyéni látásmód sokszínűségével pozicionálják magukat a szcénában.

A kortárs művészetben nem idegen a vicces „visszanyúlás”: a geometrikus tradíció demisztifikálása. Jó példa erre Gyenis Tibor fotója: *Ilonka néni a tiszta formák kompozíciójával álmodott, Ellend, egykori tsz-major, 1999. július 20. 16 óra. Személyek: Ilonka néni (szül.: 1926) és a nagyapám. Felhasznált kép: Kazimir Malevics Tiszta formák kompozíciója, 1926 k., (1999)*. A játékosság és (ön-) ironizálás kerül előtérbe, itt éppen a kontextusok és az asszociációk összerázásával.

6.5. A kép helyetti kép

Korniss Dezső konstruktivista, új értékrendet kidolgozni vágyó tradíciókból idősebb korára eljut a meditatív karakterű, egzisztenciális kérdésektől áthatott művészethez. Pályájának alakulásában szerepet játszhatott a korabeli életszituáció is. A szabadság és a szabad akarat gondolatköre súlyt kapott a tompa, fülledt világban, ahonnan kiút csak „befelé” vezethetett.

Képeinek tárgya az üresség, mely a színek intenzitásában, sűrűsödésében öltött testet. A láthatatlan láthatóvá tételére törekedett, a festmények e folyamat tárgyiasulásai voltak. Képei, melyeket képtárgyaknak nevezett, a légiesen megfoghatatlan gondolati világ fizikai létbelépési kísérletei voltak. A képtárgyak pótolják az elporladt valóságot, a képet helyettesítik, kitöltik az űrt. A kép a kaotikus valóságban a rendteremtés eszköze. Egybesűríti és szublimálja a valóság bizonytalanságait, és szilárd rendszert hoz létre.

⁴⁵ Sinkovits Péter: „Reduktivismus in der ungarischen Avantgardemalerei der Jüngsten Vergangenheit”, in *Reduktivismus. Abstraktion in Polen...*, 219-224 o.

Ez nyilvánul meg egyre markánsabban a hetvenes évek közepén készült egyre reduktívabb műveiben, pl. *Horizontális-vetrikális I.* (1975) című képben. A kereszt motívuma művészi hitvallásának összegzése lett.

Az 1910-20-as évek eleji „nemzetközi konstruktivista avantgarde aszketikus abszolútumvágyát, az univerzum egészének megragadását és művészi kifejezését megkísérlő intellektuális rendszerteremtő és értékszimbolizáló gesztusát” próbálja újrafogalmazni.⁴⁶

A valóság leképezését elutasítja, és a szuprematizmus szellemében a spiritualitást, az intellektualitást hangsúlyozza. Az egyszerű motívumok, pl. kör, négyszög nem a képi jelrendszer részei, hanem a szellemi hozzáállást közvetítik. Tehát az egyszerű geometrikus formák önmagukon túlmutatva sűrítik össze az élet abszolút törvényszerűségeit. Így nincs szükség a narrativitásra, hiszen a képi kifejezés univerzálissá tehető, felszabadítható. Korniss a malevicsi szellemi, spirituális megközelítést teszi magáévá. Az egyszerű keresztmotívum az univerzum megragadásának és szimbolizációjának képi hordozója. Az élet zűrzavarait és az emberi korlátokat lehet ezáltal felülmúlni, megtámadhatatlanul és sokértelműen.

Nem pusztán geometrikus rendszert jelenít meg Korniss művészete, hanem a világról összesűrített univerzális értékrendet, amelyet a színek intenzitásával még tovább gazdagít.

A teljességre törekvés és a lényeg kiszűrésének igénye mai művészeknél is felfedezhető. Például ez hatja át Gál András monokróm képeit. Elemelkedett, szinte fennkölt hatású, küldetéstudattól áthatott világa rokona az Európai Iskola szemléletének is. A tárgyiasság sűrítésének helyét az ünnepi köntösbe öltöztetett színek intenzitása veszi át. A színek megfogható testté válnak. Redukciója kettős hatású. Képei egyrészt tompa „szín-falat” húznak maguk köré és megközelíthetetlené válnak az értelmező számára. Másrészt energiamezőt nyitnak meg, amely elementáris erővel hathat a legkülönbélebb nézőkre. A színek sűrűsödésében erők mozognak a kiszámíthatatlanság gazdagságával. Ezek az illékony erők emelik a monokróm festményeket sokdimenzióssá.

6.6. „Kiírt” motívumok

A sűrítés sajátos női világa jelenik meg Ország Lili műveiben, különösen a szürrealisztikus képekben. Bennük érzem igazán a gondolatokat koncentráló szemlélet jelentőségét. *A fal előtt* (1955) című képen az álldogáló kislány alakja magába sűríti a megfoghatatlan, kimondhatatlan szavakat. Mögötte a téglafal elzárja a múltat, ugyanakkor a kislány maga a múlt hordozója, az emlékek benne összpontosulnak, kitörölhetetlenül tárgyasulnak alakjában.

Jellemző, hogy nagyon tág teret enged a befogadói megközelítéseknek. Ezt az atmoszférát az álomszerűség, a szürrealisztikus kapcsolatok segítik elő. Ugyanilyen fontos a kép tárgyának redukáltsága, átírtsága.

A motívum következetes leegyszerűsítése, „kiírása” alapvető jegye műveinek. Belső vízióihoz keresi azt a külső tárgyat, amely a leginkább képes az illékony képet vizualizálni. A világ sokszínű, harsány masszájából élesedik ki a megfelelő tárgy, a gondolatok hordozója. Itt a vörös téglafal lesz az, ami összegyűjti és mozgásba hozza a szavakkal ki

⁴⁶ Hegyi Lóránd: „A redukció kísérlete”, in Hegyi Lóránd: *Korniss Dezső*, Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1982, 156 o.

nem fejezhető.

Azonban ez a szürreális elemeket használó alkotói módszer lassan önismétlővé válhat, és elveszítheti a felismerések revelatív erejét. Az intenzitásnak különös jelentősége van e műveknél, ezt azonban hosszú mű-folyammal nem lehet fenntartani. A koncentráltság, a kevés és egyszerű dolog hamar üres lesz, elveszíti megvalósulásának szükségszerűségét, jelentéstartalmát.

Ország Lili tudván e korlátokat hamar váltott változó személyének jobban megfelelő témákra, kifejezésmódokra, például az ikonok inspirálta művekre. Egyszerűsítő, letisztító szemlélete azonban mindvégig jelen maradt. A falak egymásra rétegződött kultúrák sajátos sűrűsödései lesznek, már nem az egyes emberi történetek, tragédiák lenyomatai. A festőnő teszi láthatóvá a palimpszesztek, amelyeken évezredek nyomai halmozódtak fel.

Légiesség és a tárgyi világ átírása jellemzi Erdélyi Gábort is. (Azért említem, mert a fiatal kortársaknál felfedezhető hasonló, bár némileg átértékelt szemlélet mód.) Az ezredforduló körül készült műveiben a finom muszlinrétegek síkjai egymásra épülnek, és a gondolati mezők rétegződésére irányul a figyelem. Az áttűnés, még-láthatóság, már-nem-láthatóság izgalmas játékaik ejtik rabul a nézőt. A képek sokatmondóan talányosan nyílnak meg a figyelemnek.

Érdekes volt találkoznom legújabb képeivel (Műcsarnok: *Na mi van?* című kiállítás) A rétegződést „elfedi” a fekete vagy sötét felület, amelyből csak aprócska színes foltok, csíkok tűnnek ki. Valójában a vonalak vannak a sötét alapra ráfestve. A sötét, de gazdag színű alap szabadon hagy minket, hogy silabizáljuk a világos jeleket és összekössük, „játékba hozzuk” a különféle színfoltokat, a mi világunkat. Megkonstruáljuk a kép értelmét. Nem erőltet semmit, csak a játékteret biztosítja.

6.7. Szavakba öntött semmi

Tót Endre a semmivé redukálás nagymestere. A semmi szavakba foglalója. A megfogalmazott semmi azonban már nem a semmi, hanem a valóság egy rejtett aspektusának feltárása. A redukció humorral párosulva a dekonstrukció eszköze.

Érdekes, hogy kifejezetten informel képeket készített pályája elején, majd innen jutott el reduktívabb irányokba. Mindig tudatosan és a nemzetközi trendeket figyelve.

A mű alapját a gondolat vagy „geg” teremti meg, amelyben a humor, az (ön-) irónia is nagy szerepet játszanak. Redukciószemlélete anyagszerűségben, technikai aspektusok háttérben tartásában nyilvánul meg, mert a munka gerincét az ötlet adja. Ez a módszer tipikusan a konceptualizmusra, mail art-ra jellemző, mely távoli az én redukcióértelmezésemtől.

Én nem tudtam lemondani az anyagok testiségéről. A direkt gondolati irányok nem kaptak soha ekkora súlyt munkámban. Nálam a bizonytalanságok, az érzelmi rezdülések igen fontos szerephez jutnak, és nem is tudnám nélkülözni őket. Művekhez való vonzódásaimban is megnyilvánulnak az ilyen preferenciáim, ugyanakkor a duchamp-i szemléletet mindig kedveltem.

Az ott-nem-lét asszociatív potenciáljának kibontása határozza meg Tót semmivel foglalkozó műveit. Egy-egy állításba sűríti az illékony, nehezen megfogalmazható létállapotokat, például az „*Örülök ha...*” (1973-1975) sorozatában.

Az intenzív festői gyakorlatból átlép a festés hiányát és magát a hiányt feldolgozó, ironizáló világba. Egy interjúban mondta, hogy azért hagyott fel a festéssel, mert azt

érezte, hogy a festészettel nem tudja elhagyni Budapestet.⁴⁷ De az ok nem csak ennyi volt. Szerintem a reduktívabb, sűrítőbb nyelv alkalmasabb volt az általánosabb állítások megfogalmazásához.

A semmi artikulálását érdekes jelenségnek tartom, mert a semmi voltaképpen valamilyen dolog, gondolat megfogalmazhatóvá sűrítése. Tót Endrénél sokkal hatékonyabb módszer ehhez a festészet helyett a konceptuális megközelítés.

Tót a redukción bizonyos létállapotok precíz és ironikus megfogalmazására használta. Tömondatokba sűrítette azt az életérzést, amit a festészet nyelvével csak igen tág asszociatív mezővel tudott volna megfogalmazni.

Médiумai képzőművészeti szempontból szinte anyagtalanok, írógéppel írt szövegek, pecsétek. Maguk az ideák is az anyagtalanság témaköreit feszegetik, például a nulla forint befizetése csekken, a zéró levelek stb. Tót totálisan lecsupaszította a művészet egyik legfontosabb elemét. A kommunikációt viszont lényegivé emelte, a szellem szabad áramlásaként abban a korban, amikor a művész mindennap szembesült a dialógus képtelenségével. (Persze ez a problematika ma még hangsúlyozottabban van jelen.) Számomra a *Távollevő képek*, *Blackout képek* jelenítik meg a sűrítés legfrappánsabb megfogalmazásait. Egy-egy híres mű „reprodukálása” sajátos helyzetet hoz létre az eredeti mellé helyezve a klasszikus múzeumi kontextusban. A fekete vagy fehér felület egyszerre megtelik jelentéssel, értelemmel. Az ember megpróbálja a vak felszínbe belelátni a címben szereplő művet, kapcsolódási pontokat keresve. Esetleg az eredetiről származó utóképet vetíti rá. Tót Endre mondja: „Hagyom, hogy bármit beleképzellenek, belemagyarázzanak a munkáimba. Érdekesek a dolgok, amit írnak rólam, mert sok észrevétel nekem is nagyon új. Azt hiszem, éppen ez a nyitottság a legfontosabb a dolgaimban.”⁴⁸

Ugyanebben az interjúban mondja el: a *Távollevő képekkel* az volt a célja, hogy a vizuálisan túlingerelt világ ellenében a képzeletet aktivizálja, és a nézőt rákényszerítse, hogy „lássa amit nem lát”.⁴⁹ Nem a fekete kép érdekli, hanem amit elfed, ami mögötte van, és a szöveg, a képaláírás. A *Blackout képek* elfedik azokat a képeket, amiket meg akart festeni. Ezek a munkák a fekete színbe, vagy inkább alá sűrítik azt az élményanyagot, ami által létrejöhetett volna a meg sem valósult, de már el is fedett kép.

A képzeletnek aktív szerepet szán művei befogadásában. Lyukas képeiben nem a hiánnyal szembesülünk, hanem avval az érdekes potenciálsorozattal, amely a fantázia beindulásával aktiválódik. A folyamat elindítói pedig az eltűnt, kitépelt, lyukas részek, feketére festett felületek, üresen hagyott vásznak stb. Olyan asszociatív mező kibontására készítetnek, amelyet jó esetben a művész el sem tudott képzelni, mert annyira különböznek a saját művéről, a benne élő képtől.

A fiatal generációban is él a fentiekkel rokon szemlélet. Például Szabó Dezső szavak helyett a festészet eszközeivel fogalmaz meg tautologikus állításokat. Lakkozott, „pötytyentett” felületei önmaguk anyagszerűségére egyszerűsödnek. A festmények szótlán nyugalma háttérbe húzódik, és az anyag törvényszerűen véletlenszerű alakulásai szervezik a munkát. A „laposság” és az esetlegesség fáradhatatlan történéseinek ellentmondása adja meg a művek izgalmát. Nem akar kinyilatkoztatni, pusztán az anyagok asszisztált

⁴⁷ Forián Szabó Noémi, „Távollevő képek”, interjú Tót Endrével, in *Balkon* 2000 évf, 1-2. Web: http://balkon.c3.hu/balkon_2000_01_02/f_tot_endre_1.htm

⁴⁸ Forián Szabó Noémi, id. mű

⁴⁹ Uo.

alakulásának ad helyet. Ugyanakkor olyan intellektuális dimenziókba kerül, hogy az anyagok teljesen átlényegülnek. A piederasztálra emelt „anyagalakulás” igen tág terepe lehet az asszociációknak.

6.8. Festészet – belső tapasztalat

A nyolcvanas évek végének installációs és új médiumokat használó műfajai átmenetileg háttérbe szorították a festészetet. Ez a helyzet azonban hamarosan megváltozott. Az okok szerteágazóak: világossá vált, hogy a kiállítási intézményekben nincs sok lehetőség a művek bemutatására, a (szakmai közegen kívüli) közönség nem eléggé nyitott. A galériák és a műveket vásárlók jó része sem fogadta még el az új jelenségeket.

A festészet egyrészt mindig jelenlévőként, másrészt szabadon értelmezhető kísérleti terepként jelenhetett meg azoknál az alkotóknál, akik tudatosan döntöttek a hagyományos technika mellett.

Tanulmányaim elején, a kilencvenes évek végén a festészet újult erővel virult a főiskolán. (Igaz, hogy festő osztályból követtem az eseményeket, és ez elfogulttá tehet.) Többnyire színes, figurális és a mai világ hatásaitól átítatott képek készültek. Környezetemben sokan indultak ebbe az irányba, és a szakmai sikerek sem maradtak el. Ez a fajta festészet bizonyára jól rezonált a korabeli budapesti mikroklimára, és adekvátan fogalmazta meg a művészettel szembeni elvárásokat.

Nem gondoltam arra, hogy számomra is járható lehet ez az út, bár állandóan a festészen törtem a fejem. Mindig szerettem többszörösen átszűrni, átformálni a világ előtttem megjelenő képét és az engem ért élményeket. Csak így tudtam elfogadni, hitelesíteni önmagamat. A direktség és a lefesteni tudás feletti öröm elriasztott, mert a festést nem technikai, hanem szellemi munkának tartom. A jelen aprólékos és pillanatnyi megjelenítése sosem foglalkoztatott.

Számomra az adott művek szellemi értékének megítélésében mindennél fontosabbak az alkotásokkal szembeni érzések, amelyeket gyakran nem tudok szavakba foglalni, mégis alapvetően befolyásolják a véleményemet.

A festészet e jellegzetes vizuális formájának megerősödése a sajátos hazai szituációba ágyazva jelentősen meghatározza a tanulmányaikat végző (festő) hallgatók pályájának alakulását. A festmény eladhatóságának reménye és az alig idősebb kollégák sikerei csábítják a pályakezdőt. A valóság pillanatnyiságára frissen reagáló festészet iránti vágy egyre kiterjedtebb igénynek tűnik. Az egyetlen járható út ígéretével kecsegtet. (Természetesen ettől még elmélyültség és szellem is sugározhat az ilyen festményekből.)

A kilencvenes években azonban megjelenik egy analitikus és intellektuális festészeti hozzáállás is, amely műfajában ugyan hagyományos, de gondolati dimenziói szerint az installációs művészet párdarabja lehet.

A kilencvenes évek festészete „bármelyik létező festői reprezentációs stratégiát tudatosan alkalmazza, önmagát úgy is kell tekintenie, mint a – 'másodlagosan' – nem festői, hanem művészi stratégiák egyikét.”⁵⁰

Az egyszerűre, egyedire, személyes belső-apró rezdülésekre helyeződik a hangsúly. Ez a

⁵⁰ Szoboszlai János: „A kilencvenes évek magyarországi művészete”, in *A második nyilvánosság. XX. századi magyar művészet*, ed. Hans Knoll, Enciklopédia Kiadó, Budapest, 2002, 335 o.

teóriáktól távoli szemlélet ugyanakkor semmiképpen sem fokozza a festészeti munkát primer vizualitásra. Visszafogottság és a világ intellektuális megközelítésének igénye hatja át a formailag nagyon különböző műveket. Filozofáló világmegértési kísérletek banális témákban feldolgozva. A redukciós hozzáállás megragadásában a formai jegyek nem dominálnak, mert ezt a szemléletet stílusok felettinek gondolom.

Ahogy Szoboszlai idézi Hegyi Lóránd sorait az Olaj/vászon kiállítás katalógusából: „Egy rendkívül szerény, mindenfajta látványos és patetikus gesztustól tartózkodó, következetes, a poétikus személyiséget egy vizsgálódó, kutató intellektualitással összekapcsoló festői magatartás jellemzi ezt az új helyzetet, melyben a festészet bizonyos alapkérdései úgy fogalmazódnak meg, hogy nincs mögöttük egy célirányos program, egységes esztétikai szisztéma.”⁵¹

A harsányság világának ellentétéként számos olyan mű van jelen a művészeti mezőnyben, amelyik kevés anyaggal, de gazdag jelentéstartalmú háttérrel operál. Ennek érdekes megnyilvánulása a rajz, számos művész fontos médiuma. Ez a jelenség egybecseng a rajzot használó művészet nemzetközi szintéren megfigyelhető felívelésével. Az illékony, sérülékeny papír, a rezgő, halk ceruza vagy toll, a vízfesték igazán érzékletesen jeleníti meg a csöndet a nyüzsgő közegben. A művészek a rajzot, festést nem technikai szükségszerűségnek gondolják. A médiumot tudatosabban kezelik, és reflektálnak a választott eszközre. Kitágítják a festészeti, rajzi határokat, illetve új szemszögből próbálnak a hagyományos eszközökhöz viszonyulni, ezáltal izgalmassá tenni, kortárs eszközként használni őket.

Azok a művek, amelyek azért jöttek létre, hogy általuk megértsük a világot, az élet titkait és az adott kulturális kontextust, olyan víziók megvalósulásai, amelyekhez szívósan ragaszkodtak létrehozóik, folyamatosan újradefiniálva önmagukat.

Az elmélyedés a készülő munkába, az aprólékos, lassú haladás lesodródik a sebes utakról. A reduktív, egyszerűsítő szemlélet átítatja az általam kedvelt műveket. Az egyszerű vizuális megjelenés mögül gondosan és elmélyülten kiérlelt világkép sugárzik.

⁵¹ Szoboszlai János: id. mű, 336 o.

Függelék

Bibliográfia

- Aliaga, Juan Vicente: „Beszélgetés Luc Tuymans-szal”, in Ulrich Loock, Juan Vicente Aliaga, Nancy Spector: *Luc Tuymans*, Phaidon, 1996, 8-31 o.
- Bal, Mieke: *Ann Veronika Janssens: Lichtspiel*, Kunstverein München / Berliner Künstlerprogramm / DAAD, 2001
- Bal, Mieke: „Unsichtbare Kunst. Hypersichtbarkeit und die Ästhetik des Alltagslebens”, in Marina Weinhart, Max Hollein (ed.): *Nichts*, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Hatje Cantz, 2006, 81-103 o.
- Belting, Hans: *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*, ford. Kelemen Pál, Kijárat Kiadó, 2003
- Belting, Hans: „Echte Bilder und falsche Körper. Irrtümer über die Zukunft des Menschen”, in Christa Maar, Hubert Burda (ed.): *Iconic Turn. Die Neue Macht der Bilder*, DuMont 2005, 350-364 o.
- Belting, Hans: *A művészettörténet vége*, ford. Teller Katalin, Atlantisz, Budapest, 2006
- Benjamin, Walter: „A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában”, ford: Barlay László, in uő: *Kommentár és prófécia*, Gondolat 1969
- Bourriaud, Nicolas: *Utómunkálatok. Hogyan programozza át a művészet korunk világát*, ford. Jancsó Júlia, Elmegyakorlat, Műcsarnok könyvek 02., Műcsarnok, 2007
- Böhringer, Hannes: „Egyszerűvé válni”, in uő: *Szinte semmi. Életművészet és más művészetek*, ford. Tillmann J. A., Balassi Kiadó - BAE Tartóshullám, Budapest, 2006, 63-71 o.
- Böhringer, Hannes: „Szinte semmi”, in uő: *Szinte semmi. Életművészet és más művészetek*, fordította: Tillmann J. A., Balassi Kiadó - BAE Tartóshullám, Budapest, 2006, 30-36 o.
- Böhringer, Hannes: *Kísérletek és tévelygések. A filozófiától a művészetig és vissza*, ford. Tillmann J. A., Balassi Kiadó - BAE Tartóshullám, Budapest, 1995
- Bunge, Matthias: *Képkategóriák a 20. sz. művészetében. Fogalmi behatárolás-kísérletek a határait vesztett kép láttán*, web: http://balkon.c3.hu/balkon03_10/01bunge.html
- Burda, Hubert, Maar, Christa (ed.): *Iconic Turn. Die Neue Macht der Bilder*, DuMont, 2005
- Celant, Germano: „Arte Povera”, in Carolyn Christov-Bakargiev (ed.): *Arte Povera*, Phaidon 1999, 2005, 198-200 o.

Celant, Germano: „Arte Povera: Notes for a Guerilla War”, in Carolyn Christov-Bakargiev (ed.): *Arte Povera*, Phaidon 1999, 2005, 194-196 o.

Christov-Bakargiev, Carolyn (ed.): *Arte Povera*, Themes and Movements, Phaidon 1999, 2005

Dexter, Emma: „Die Welt als Zusammenhang - Historienbild, Stilleben und das Unheimliche”, in *Luc Tuymans*, Kiállítási katalógus, Tate Modern, K21 Kunstsammlung, 2004, 17-27 o.

Forián Szabó Noémi: „Távollévő képek. Tót Endrével beszélget Forián Szabó Noémi”, in *Balkon 2000 / 1-2*. web: http://balkon.c3.hu/balkon_2000_01_02/f_tot_endre_1.htm

Fried, Michael: „Art and Objecthood”, in Charles Harrison, Paul Wood (ed.): *Art in Theory: 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishing Oxford UK and Cambridge USA, 1992, 822-834 o.

Fuchs, Rainer: „Minimal art und reduktivismus”, in *Reduktivismus. Abstraktion in Polen, Tschechoslowakei, Ungarn 1950-1980*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien im Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, 1992, 17-21 o.

Glaser, Bruce: „New Nihilism or New Art?” Interjú Dan Flavinnal, Donald Juddal, Frank Stellával, in James Meyer (ed.): *Minimalism*, Themes and Movements, Phaidon, 2002 197-201 o.

Gehring, Ulrike: „Das weisse Rauschen. Bilder zwischen Selbstauflösung und Neukonstituierung”, in Marina Weinhart, Max Hollein (ed.) *Nichts*, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Hatje Cantz, 2006, 53-79. o.

Hegyi Lóránd: „A redukció kísérlete”, in uő: *Korniss Dezső*, Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1982, 156-162 o.

Hegyi Lóránd: „Kassák 'képarchitektúra' elmélete és az antiművészeti koncepciók viszonya”, in Fráter Zoltán és Petőcz András (ed.): *Kassák Lajos Emlékkönyv*, Eötvös Könyvek, 1988, 85-90 o. Web: <http://www.artpool.hu/Kassak/Hegy.html>

Hegyi Lóránd: „Reduktivismus. Epoche der abstrakten Kunst in Polen, der Tschechoslowakei und Ungarn 1950-1980”, in *Reduktivismus. Abstraktion in Polen, Tschechoslowakei, Ungarn 1950-1980*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien im Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, 1992, 11-15 o.

Hegyi Lóránd: „Ostkunst-Staatkunst-offizielle Kunst und der Status der abstrakten Kunst in der ehemaligen Ostblockländern”, in *Reduktivismus. Abstraktion in Polen, Tschechoslowakei, Ungarn 1950-1980*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien im Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, 1992, 23-42 o.

Hegyi Lóránd: „Die umfunktionierung der Gegenstandlosigkeit und das neue Bildobjekt Dezső Korniss-Abstrakte Bilder 1954-1984”, in *Reduktivismus. Abstraktion in Polen, Tschechoslowakei, Ungarn 1950-1980*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien im Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, 1992, 193-200 o.

Hegyi Lóránd: „Új helyzetben új identitás. A nyolcvanas évek magyar művészete”, in Hans Knoll (ed.): *A második nyilvánosság. XX. századi magyar művészet*, Enciklopédia Kiadó, Budapest, 2002, 270-305 o.

Hofmann, Werner: *A modern művészet alapjai. Bevezetés a modern művészet szimbolikus formáinak világába*, ford. Tandori Dezső, Budapest, Corvina, 1974

Horányi Attila: „Tettek és tények. Az Európai Iskola modernizmusa”, in Hans Knoll (ed.): *A második nyilvánosság. XX. századi magyar művészet*, Enciklopédia Kiadó, Budapest, 2002, 125-153 o.

Hübl, Michael: „Augenblicklich. Radikal. Fluid. Die Malerei als neues Medium und ihre Rolle in der Zeitgenössischen Kunst”, in *Kunstforum International*, 171.

Kassák Lajos: „A korszerű művészet él”, in Kassák Lajos - Pán Imre: *Az izmusok története*, Magvető, Budapest 1972

Knapstein, Gabriele: „So etwas wie einen leeren Raum oder eine leere Zeit gibt es nicht, es gibt immer etwas zu sehen, etwas zu hören. Bruce Nauman und John Cage”, in *Fast nichts. Minimalistische Werke aus der Friedrich Christian Frick Collection im Hamburger Bahnhof*, Berlin - Hamburger Bahnhof - Museum für Gegenwart - SMB DuMont, 2006, 48-54 o.

Manzoni, Piero: „Free Dimension”, in Christov-Bakargiev, Carolyn (ed.): *Arte Povera*, Phaidon 1999, 2005, 208-209 o.

Mersch, Dieter: „Ereignis und Aura. Radikale Transformation der Kunst vom Werkhaften zum Performativen”, in *Kunstforum International*, 152.

Meyer, James (ed.): *Minimalism, Themes and Movements*, Phaidon, 2002

Mondrian, Piet: „Dialogue on the New Plastic”, in Charles Harrison, John Wood (ed.): *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishing Oxford UK and Cambridge USA, 1992, 282-287 o.

Monory M. András, Tillmann József A.: „Beszélgetés Paul Virilióval”, in uők: *Ezredvégi Beszélgetések*, Kijárat Kiadó, Budapest, 1998, 356-373 o.

Musil, Robert: *A tulajdonságok nélküli ember*, ford. Tandori Dezső, Kalligram Könyvkiadó, Pozsony, 1995

Nichols, Catherine: „Stille und 'nothingtoseeness' in der zeitgenössischen Kunst”, in *Fast nichts. Minimalistische Werke aus der Friedrich Christian Frick Collection im Hamburger Bahnhof*, Berlin - Hamburger Bahnhof - Museum für Gegenwart - SMB DuMont, 2006, 38-47 o.

Reust, Hans Rudolf: „Das megalomane Detail”, interjú Luc Tuymans-sal, in *Kunstforum International*, 1996 Mai - September, 320-335 o.

S. Nagy Katalin: *Ország Lili*, Arthis Alapítvány, Budapest, 1993

Sinkovits Péter: „Reduktivismus in der ungarischen Avantgardemalerei der Jüngsten Vergangenheit”, in *Reduktivismus. Abstraktion in Polen, Tschechoslowakei, Ungarn 1950-1980*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien im Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, 1992, 219-224 o.

Stella, Frank: „Pratt Institute Lecture”, in Charles Harrison, John Wood (ed.): *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishing Oxford UK and Cambridge USA, 1992, 805-806 o.

Stanislavska, Olga: „Tükör a vámpírok bálján”, in *Tuymans kiállítási katalógus*, Műcsarnok, Budapest, 2007, 28-39 o. (a magyar nyelvű mellékletben)

Szoboszlai János: „A kilencvenes évek magyarországi művészete”, in Hans Knoll (ed.): *A második nyilvánosság. XX. századi magyar művészet*, Enciklopédia Kiadó, Budapest, 2002, 306-349 o.

Taylor, Brandon, *Art Today*, Laurence King Publishing, London, 2005

Tillmann J.A.: „A művészet ezer és tízezer éves távlatai között. Egyszerűség, absztrakció, komplexitás-redukció”, in uő: *Merőleges elmozdulások. Utak a modern művészetben*, Budapest, Palatinus, 2004, 25-26 o.

Weibel, Peter: „Ortslosigkeit und Bilderfülle. Auf dem Weg zur Telegesellschaft”, in Christa Maar, Hubert Burda (ed.): *Iconic Turn. Die Neue Macht der Bilder*, DuMont, 2005, 216-226 o.

Weinhart, Martina: „Nichts zu sehen, Erfahrungen radikaler Reduktion in Bild und Raum seit den 1960er Jahren”, in Marina Weinhart, Max Hollein (ed.): *Nichts*, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Hatje Cantz, 2006, 9-51 o.

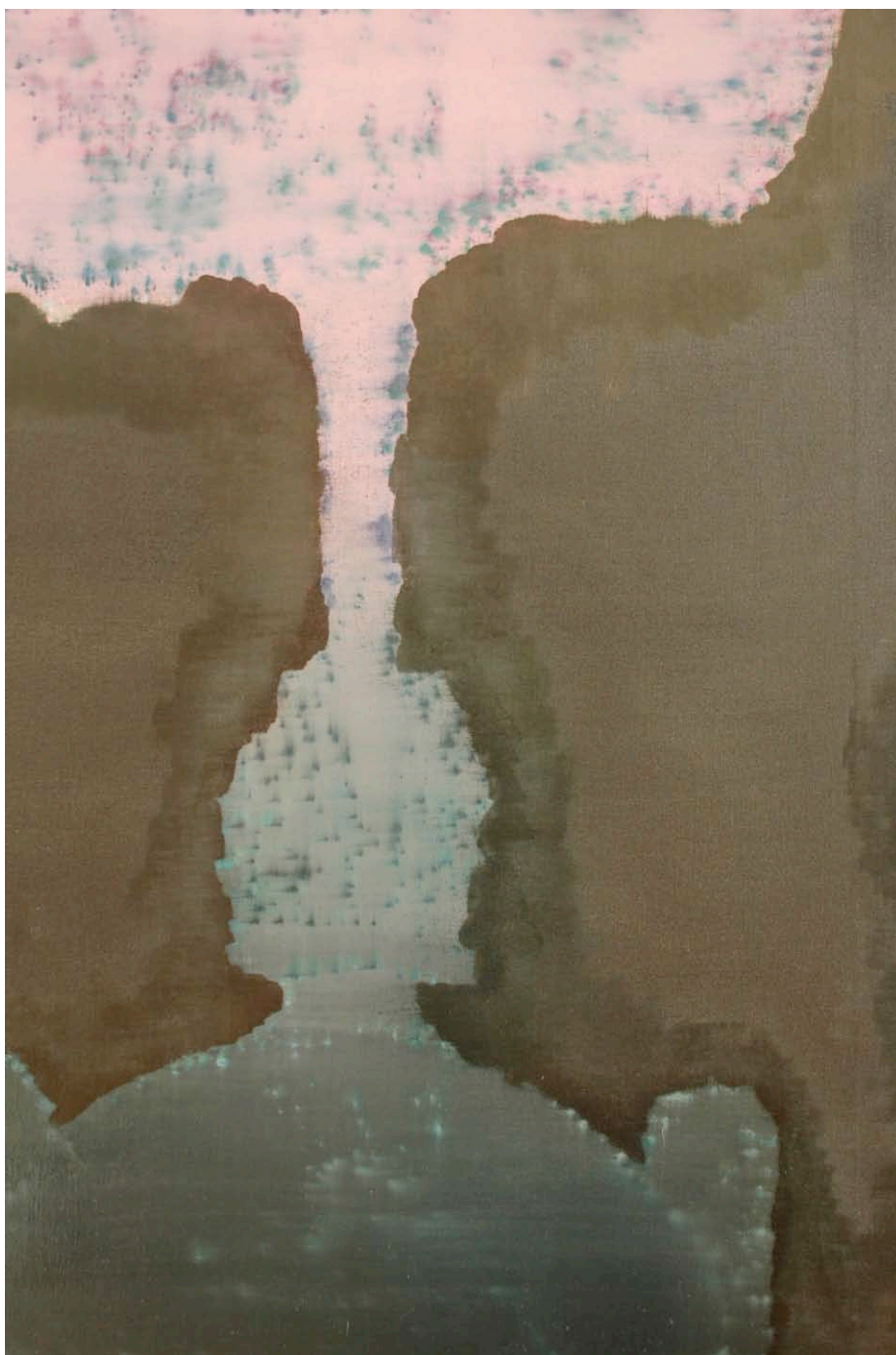
Wurm, Erwin: „22° C Raumtemperatur. Ein Gespräch mit Alexander Braun”, in *Kunstforum International*, 131.

Wurm, Erwin: „Du bringst zwei Dinge zusammen, und es ergibt sich etwas neues. Ein Gespräch mit Rainer Metzger”, in *Kunstforum International*, 158.

Mesterművem



Rózsaróka, 2007, olaj/vászon, 200x120 cm

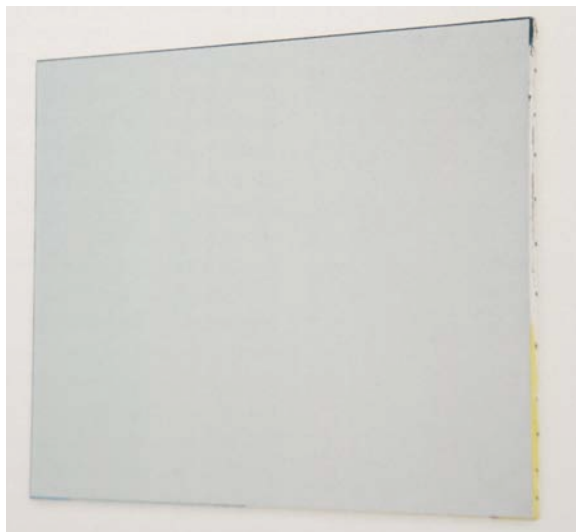


Rózsaróka, részlet

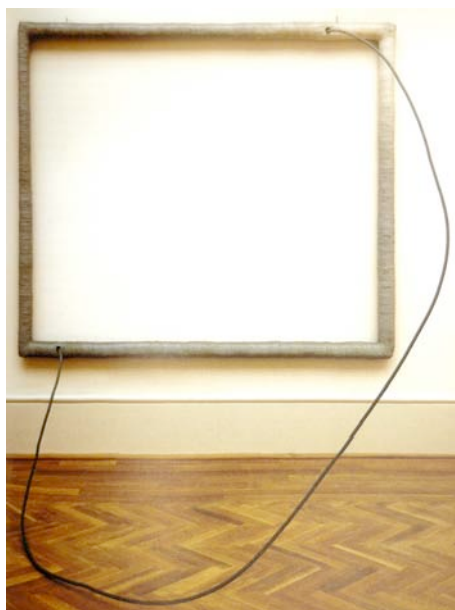


Rózsaróka, részlet

A szövegben előforduló művek



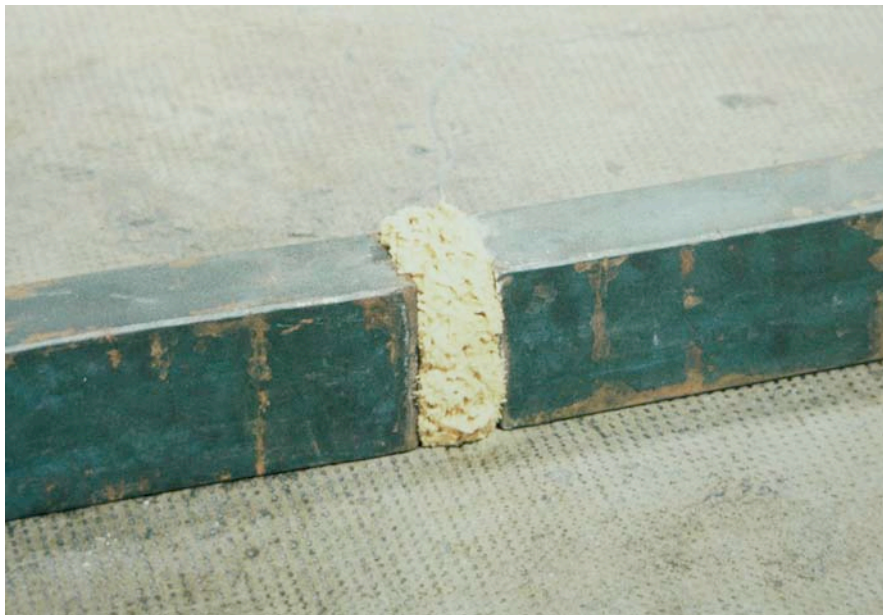
1. Rémy Zaugg: *Hellblaues, abgeschliffenes, gefundenes Bild*, 1972/73,
akril / vászon, 55x65x2 cm



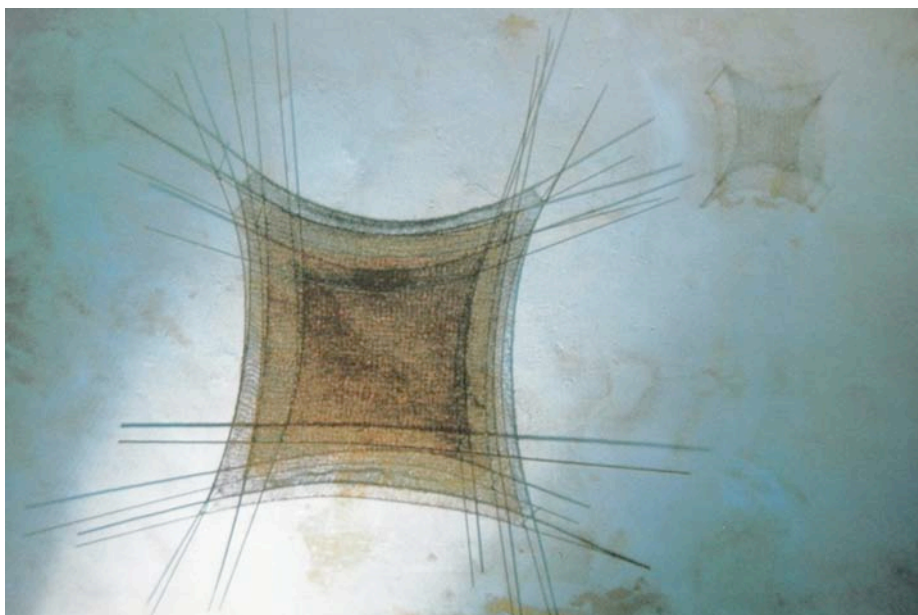
2. Eva Hesse: *Hang Up*, 1966, akril textilen, fa és acél, 182,9x213,4x198,1 cm



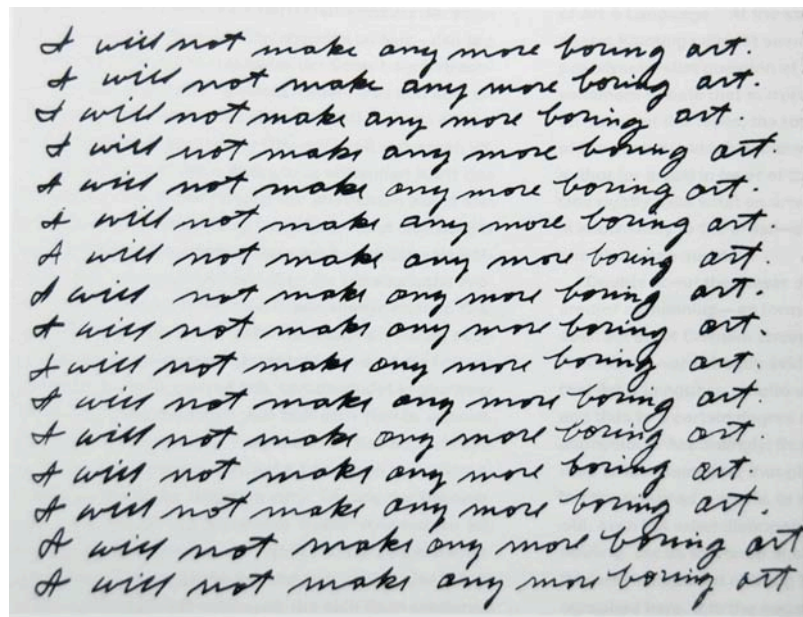
3. Piero Manzoni: *Le Socle du Monde*, 1961, vas, bronz, 82x100x100cm



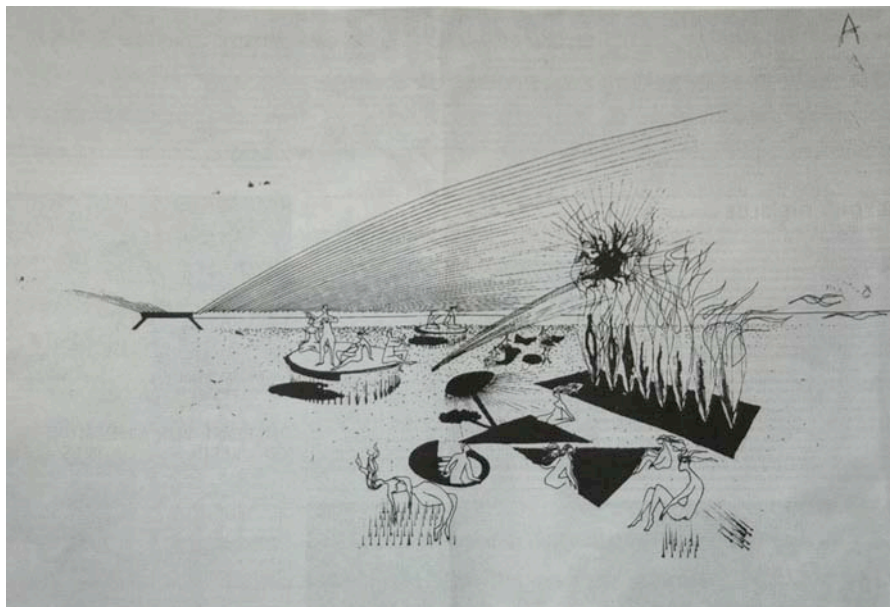
4. Giovanni Anselmo: *Respiro*, 1969, vas, tengeri szivacs, 905x6x11 cm



5. Marisa Merz: *Senza titolo (lavori in rame)*, 1984, réz szál, fa, változó méretek



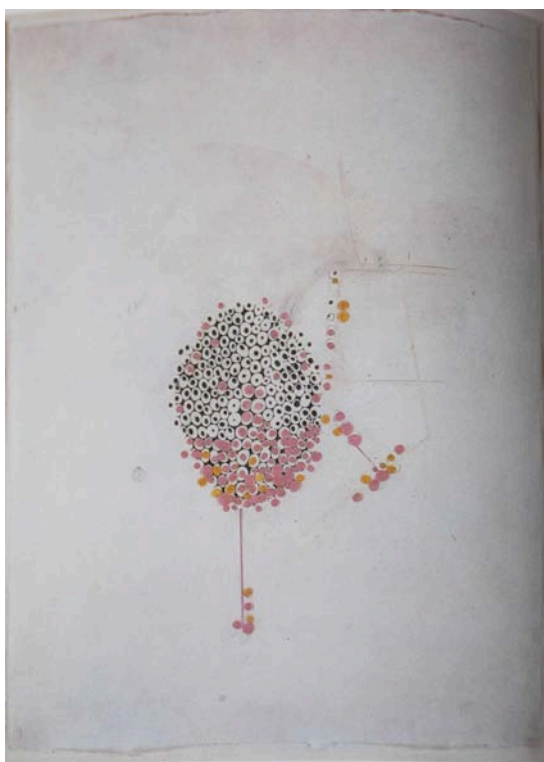
6. John Baldessari: *I will not make any more boring art*, 1971



7. Yves Klein / Claude Parent: *Air-Conditioned City*, 1961



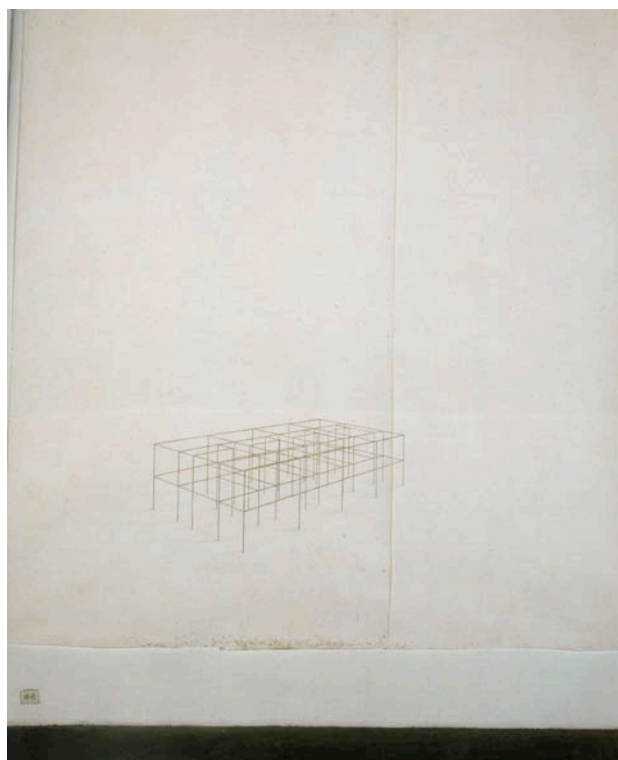
8. Luc Tuymans: *Untitled, (Still Life)*, 2002, olaj / vászon, 347x500 cm,



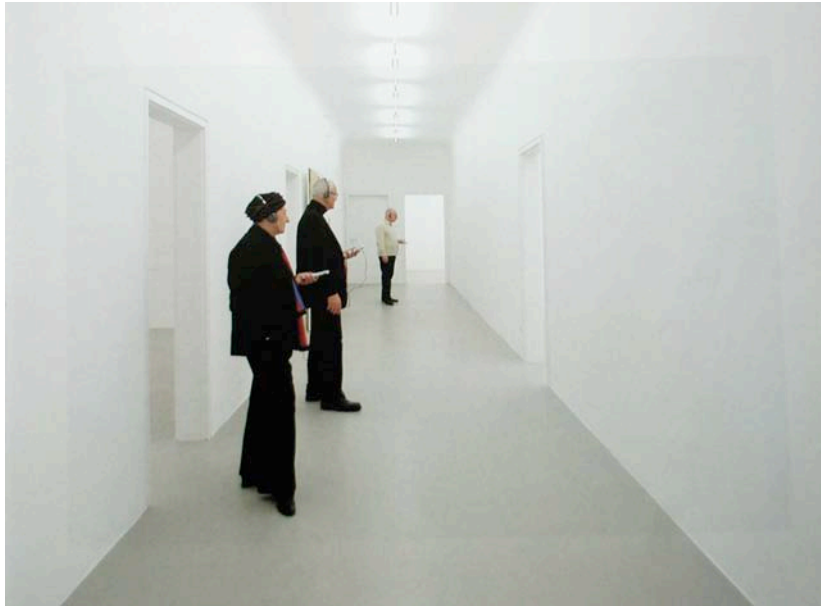
9. Ellen Gallagher: *Untitled*, 2000, olaj, filctoll, pasztilin papíron, 50x38.5 cm



10. Laura Owens, *Untitled*, 2000, fotó, színes papír, akril, filctoll papíron, 41x30 cm



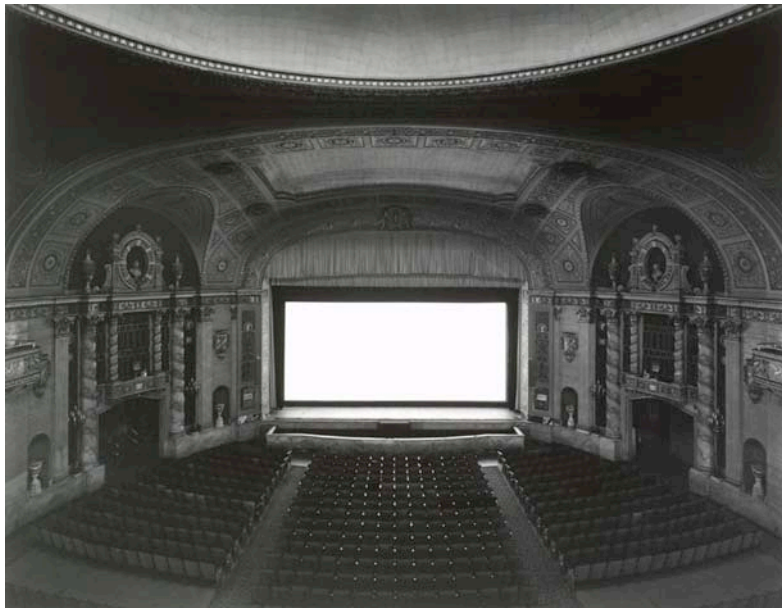
11. Toba Khedoori: *Untitled (Model)*, 1998, Olaj, viasz, papíron, 351x312 cm



12. Karin Sander: *Zeigen*. Audiotour durch eine Privatsammlung in Reykjavik, audioguide és képfeliratok üres falon



13. Anri Sala: *Untitled*, 2004, fotó, 8 db, 40x50 cm



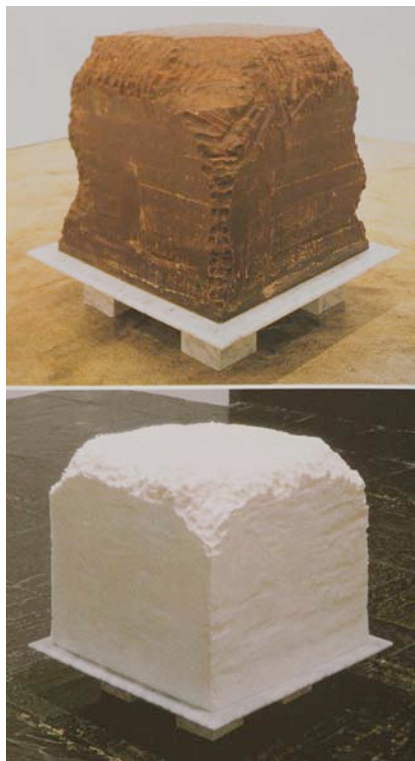
14. Hiroshi Sugimoto: *U.A. Walker, New York, 1978*,
ezüstszelatin nyomtat papíron, 42.3 x 54.5 cm



15. Gregor Schneider: *Cube Berlin, 2006*, terv



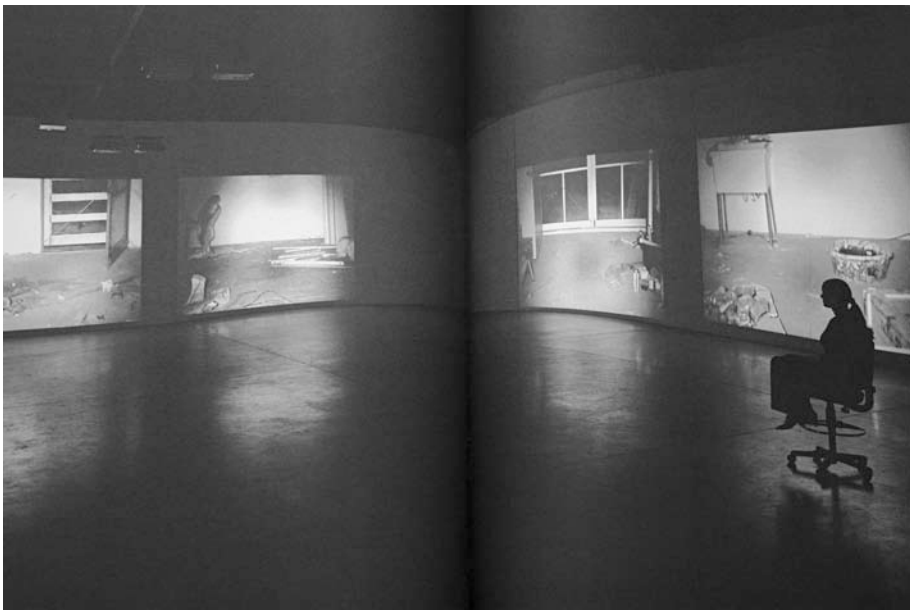
16. Mona Hatoum: *Socle du Monde*, 1992/3,
fa szerkezet, fémlapok, mágnes és acél reszelék, 164x200x200 cm



17. Janine Antoni: *Chocolate Gnaw*, 1992, csokoládé a művész lerágásával 61x61x61 cm
Lard Gnaw, 1992, disznózsír



18. Louise Lawler: *Add To It*, 2003, fotók a kiállítóterben



19. Bruce Naumann: *Mapping the Studio (Fat Chance John Cage)*, 2001, 7 videoprojekció



20. Jason Rhoades: *The Creation Myth*, 1998, részlet, változó méretek és anyagok



21. Sarah Sze: *Still Life with Flowers*, 1999, vegyes technika, változó méret

Képjegyzék

1. Rémy Zaugg: *Hellblaues, abgeschliffenes, gefundenes Bild*, 1972/73, akril / vászon, 55x65x2 cm
Brandon Taylor, *Art Today*, Laurence King Publishing, London, 2005, 61. o.
2. Eva Hesse: *Hang Up*, 1966, akril textilen, fa és acél, 182,9x213,4x198,1 cm, *Eva Hesse*, Museum Wiesbaden, 2002, 157. o.
3. Piero Manzoni: *Le Socle du Monde*, 1961, vas, bronz, 82x100x100cm
http://www.orbit.zkm.de/files/PieroManzoni_BaseoftheWorld_1961.jpg
4. Giovanni Anselmo: *Respiro*, 1969, vas, tengeri szivacs, 905x6x11 cm
Arte Povera, ed. Carolyn Christov-Bakargiev, Themes and Movements, Phaidon 1999, 2005, 79. o.
5. Marisa Merz: *Senza titolo (lavori in rame)*, 1984, réz szál, fa, változó méretek
Arte Povera, ed. Carolyn Christov-Bakargiev, Themes and Movements, Phaidon 1999, 2005, 129. o.
6. John Baldessari: *I will not make any more boring art*, 1971
Nichts, ed. Marina Weinhart, Max Hollein, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Hatje Cantz, 2006, 17. o.
7. Yves Klein / Claude Parent: *Air-Conditioned City*, 1961
Yves Klein. Air Architecture kiállítás szóróanyaga, MAK-Galerie, Bécs, 2006
8. Luc Tuymans: *Untitled, (Still Life)*, 2002, olaj / vászon, 347x500 cm,
Luc Tuymans, kiállítási katalógus, K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Hatje Cantz Verlag, 2004, 69. o.
9. Ellen Gallagher: *Untitled*, 2000, olaj, filctoll, plasztilin papíron, 50x38.5 cm
Woman Artists. Künstlerinnen im 20. und 21. Jahrhundert, ed. Uta Groshenik, Taschen, 2001, 146. o.
10. Laura Owens, *Untitled*, 2000, fotó, színes papír, akril, filctoll papíron, 41x30 cm
Woman Artists. Künstlerinnen im 20. und 21. Jahrhundert, ed. Uta Groshenik, Taschen, 2001, 421. o.
11. Toba Khedoori: *Untitled (Model)*, 1998, Olaj, viasz, papíron, 351x312 cm
Woman Artists. Künstlerinnen im 20. und 21. Jahrhundert, ed. Uta Groshenik, Taschen, 2001, 259. o.

12. Karin Sander: *Zeigen. Audiotour durch eine Privatsammlung in Reykjavik*, audioguide és képfeliratok üres falon, *Nichts*, ed. Marina Weinhart, Max Hollein, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Hatje Cantz, 2006, 155. o.

13. Anri Sala: *Untitled*, 2004, fotó, 8 db, 40x50 cm
Fast nichts. Minimalistische Werke aus der Friedrich Christian Frick Collection im Hamburger Bahnhof, Berlin - Hamburger Bahnhof - Museum für Gegenwart - SMB DuMont, 2006, 204-205. o.

14. Hiroshi Sugimoto: *U.A. Walker, New York*, 1978, ezüstszelatin nyomtatás papíron: 50.8 x 60.6 cm, kép: 42.3 x 54.5 cm

http://hirshhorn.si.edu/dynamic/collection_images/full/03.16.jpg

15. Gregor Schneider: *Cube Berlin*, 2006, terv
Kunstzeitung 114/Februar, 2006, 3. o.

16. Mona Hatoum: *Socle du Monde*, 1992/3, fa szerkezet, fémlapok, mágnes és acél reszelék, 164x200x200 cm
Woman Artists. Künstlerinnen im 20. und 21. Jahrhundert, ed. Uta Groshenik, Taschen, 2001, 190. o.

17. Janine Antoni: *Chocolate Gnaw*, 1992, csokoládé a művész lerágásával 61x61x61 cm
Lard Gnaw, 1992, disznózsír
Woman Artists. Künstlerinnen im 20. und 21. Jahrhundert, ed. Uta Groshenik, Taschen, 2001, 44. o.

18. Louise Lawler: *Add To It*, 2003 fotók a térben saját felvétel, MuMoK, Bécs, 2006

19. Bruce Naumann: *Mapping the Studio (Fat Chance John Cage)*, 2001, 7 videoprojekció
Fast nichts. Minimalistische Werke aus der Friedrich Christian Frick Collection im Hamburger Bahnhof, Berlin - Hamburger Bahnhof - Museum für Gegenwart - SMB DuMont, 2006, 172-173. o.

20. Jason Rhoades: *The Creation Myth*, 1998, részlet, változó méretek és anyagok
Friedrich Christian Frick Collection im Hamburger Bahnhof, Berlin - Hamburger Bahnhof - Museum für Gegenwart - SMB DuMont, 2004, 362-363. o.

21. Sarah Sze: *Still Life with Flowers*, 1999. vegyes technika, változó méret,

http://www.wcma.org/press/04/BigImages/04Plonsker-Sze/SzeSS-0129hi_3.jpg

Önéletrajz

1975. december 19. Budapest

Tanulmányok:

1995-1996	ELTE Filozófia szak
1996-2001	Magyar Képzőművészeti Egyetem, festő szak, Szabados Árpád osztály
2001-2002	Akademie der Bildenden Künste München
2003- 2006	Magyar Képzőművészeti Egyetem DLA képzés

Díjak / Ösztöndíjak (válogatás):

2006	Bécsi Ösztöndíj, Strabag SE
2005	Strabag Festészeti Díj, Fődíj
2003	Római Magyar Akadémia Ösztöndíja
2001/2002	DAAD Ösztöndíj Akademie der Bildenden Künste München
2001-2003	Derkovits Ösztöndíj

Önálló Kiállítások (válogatás):

2007	<i>Váza, csillár, fej, róka, fa</i> , MONO Galéria, Budapest
2007	<i>Sablonpauszok</i> , Fészek Művészklub, Herman Terem
2006	<i>Flecksicher</i> , STRABAG Kunstforum, Art Lounge, Bécs, Ausztria
2006	<i>A Csillár</i> , Városi Képtár, Deák Gyűjtemény, Székesfehérvár
2005	Parthenon Fríz Terem, Budapest

Csoportos Kiállítások (válogatás):

2008	<i>Genezis / Nyitó kiállítás</i> , Viltin Galéria, Budapest
2008	<i>L'art en Contemporain Europe</i> , Experience Pommery 5, Domaine Pommery, Reims, Franciaország
2008	<i>Portraits of Yesterday, Today and Tomorrow</i> , FA Projects Gallery, London
2007	<i>Vágtatlan változat</i> , Ernst Múzeum, Budapest
2007	<i>1-2-3 Fókuszban a gyűjtemény</i> , Ludwig Múzeum / Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest
2006	<i>10 éves a STRABAG Festészeti Díj</i> , Ludwig Múzeum / Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest
2006	<i>Róma miniatűrben</i> , Római Magyar Akadémia, Róma
2005	<i>STRABAG Festészeti Díj 2005</i> , Ludwig Múzeum / Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest

Irodalom

Vékony Délia: „A múlt, a jelen és a jövő arcai. Fiatal magyar művészek kiállítása”, in *Balkon*, 2008. 6.

Hemrik László: „Festészet így és most. Vágatlan változat - Festészeti pozíciók”, in *Új Művészet*, 2008. 2.

Sárvári Zita: „Új festészeti pozíciók. Vágatlan változat - Festészeti pozíciók”, in *Balkon*, 2008.1.

Böröczfy Virág: „Durée réellé. Szabó Dorottya képeiről”, in *Új Művészet*, 2007. 8.

Nagy Edina: „Több kiállítás képei. Tízéves a Strabag Festészeti Díj”, in *Új Művészet*, 2006. 12.

Szücs Erzsébet: „Ötágú gyertyacsillár”, in *Árgus*, 2006. 4.

Nagy T. Katalin: „Emlékek pszichográfiája”, in *Élet és Irodalom*, 2006 3. 31.

Iványi Brigitta: „Nem szerettem soha konkrét dolgokat ábrázolni”, interjú, in *Artmagazin*, 2006. 1.

Rieder Gábor: „Strabagos seregszemle”, in *Új Művészet*, 2005. 12.

Hornyik Sándor: Festői utazás a vizuális kultúra birodalmában, in web:
www.magyarerepitomuveszet.hu

Valaczkay Gabriella: „Birta cérnával a Strabag-Díjig”, in *Népszabadság*, 2005. 11. 22.

Sinkó István: „Ballasztok és könnyítések”, in *Élet és irodalom*, 2005. 11. 04.

Rózsa Gyula: „Öt fiatal festő”, in *Népszabadság*, 2005. 10. 26.