

Ki gondolná, hogy Gyarmathy Tihamér képei kezdetben nem kigondolt konstrukciók voltak, hanem ábrázolni igyekeztek mindazt, ami szabad szemmel nem, vagy csak alig látható? Mit is akartak a bioromantikusok, és végül hogyan alakult a Kleehez fogható magyar művész festői programja? Hogyan történik a gondolati tér geometrikus vizualizációja? Szerzőnk Pécsen járt.

HORNYIK Sándor

MÉRÉSI PROBLÉMÁK AZ ABSZTRAKT MŰVÉSZET KÖRÜL

GYARMATHY TIHAMÉR MŰVÉSZETÉNEK HELYE

A *Bemérve a mérhetlent* elég jó cím egy Gyarmathy-kiállításához, különösen akkor, ha a kiállítás nemcsak Gyarmathy festészetének és esztétikai ideológiájának egyes komponenseit veszi számba, hanem reflektál a művész művészettörténeti helyére, illetve arra az értelmezési konstrukcióra is, amely ma meghatározza a száz éve született festő helyét a magyar avantgárd művészet panteonjában. A pécsi kiállítás ezt a feladatot sajnos érdemben nem tudta felvállalni: a múzeumi tárlókban ugyan szerepelnek fontos dokumentumok, régi broszúrák, fényképek, kéziratok, de nem kíséri őket értelmező kommentár, pedig ezek nélkül nehéz átlátni a dokumentumok és a művek viszonyát, ami egyáltalán nem tekinthető transzparensnek. Ahogy maguk a művek sem igazán transzparenssek, így nagyon hiányzik azokhoz is némi értelmezés, hiszen az eredeti kontextusukból, illetve „életvilágukból” kiszakítva pusztán rejtélyes absztrakt kompozícióknak tűnnek, amelyek valamiféle titokzatos rendszert alkotnak. A centenáriumi kiállítás ennek ellenére is csupán a negyvenes évek elejétől a nyolcvanas évek közepéig ívelő kronológiai rendet tár a néző elé, és nyilvánvalóan praktikus okokból még

azt a ma már igen nehezen védhető distinkciót is megteszi, hogy különválasztja egymástól a festményeket és a grafikákat. Ráadásul az utóbbiak közé helyezi azokat a fotogramokat, amelyek a festmények mélyebb megértéséhez is elengedhetetlenek. Mindezekből adódóan a pécsi kiállítás egy olyan intranzigens, nonfiguratív művészt tár a néző elé, aki a második világháború nehéz éveitől kezdődően a Rákosi-korszak még nehezebb évein és a Kádár-korszak diktatórikus terrorból gulyáskommunizmusba váltó évtizedein át konzekvensen építette a maga autonóm életművét. A kiállítás címe ezen túl azt sugallja, hogy ez az életmű a történelem viharaitól függetlenül egy sajátos filozófiai és művészeti problémára igyekezett megoldást találni, ami nem más, mint a mérhetlen bemérése. A mérhetlen konnotáció esztétikai környezetben a fenséges fogalma felé mutatnak, amelyet Jean-Francois Lyotard kísérelt meg először szisztematikusan összeolvasni az avantgárd képzőművészet történetével.¹ Az Immanuel Kanttól Barnett Newmanig ívelő esztétikai és ismerelméleti vizsgálódás eredményeként a francia filozófus arra a következtetésre jutott, hogy a szépséggel és az esztétikával

szakító avantgárd mozgalmak célja valójában nem más, mint a fenséges, avagy az egyszerre felfoghatatlan és ábrázolhatatlan minőségek és mennyiségek ábrázolása. Gyarmathyt azonban idáig tudtommal nem elemezték a fenséges egykoron



Gyarmathy Tihamér: *Fotogram*, 1949 ?, fotogram, dokupapír, 160 × 100 cm, j. j. l.: Gyarmathy Tihamér 949 | Körmeny Galéria tulajdona



Gyarmathy Tihamér: *Növények és épületek*, 1950, olaj, vászon, 100 × 76,5 cm, j. b. l.: Gyarmathy 1950. Savaria Múzeum – Szombathelyi Képtár

Gyarmathy Tihamér: *Nem organikus és organikus (Afrika)*, 1973, olaj, vászon, 110 × 90 cm, j. h. j. f. Gyarmathy Tihamér Afrika, Janus Pannonius Múzeum, Pécs



a megformálás és a felbomlás, a ráció és az irracionális, a rendszer és a káosz fogalmi mentén az ellentétes nézetek háborújaként írja újra a modernizmus túlságosan is nyilvánvaló, mindenki által ismert aufklérista történetét. Rosalind Krauss és Yve-Alain Bois francia-amerikai narratívájára gondolok, amelynek horizontja sajnos nem terjed ki Közép-Kelet-Európa kultúrájára, viszont azzal az előnnyel kecsegtet, hogy a magyar avantgárd különböző hullámait is sikerül kiemelni vele a hidegháború esztétikai értelemben igen ellentmondásos kontextusából.⁴ Kraussék ugyanis nem a hivatalos és a nem hivatalos művészet szempontjai szerint strukturálják a vizuális kultúrát, náluk modernista és antimodernista művészek vannak, valamint olyanok, akik igen izgalmas módon a kétféle ethoszt ütköztetik, illetve kombinálják. A műtermének szürrealista wunderkammerjében a gondolati tér geometrikus vizualizálásával kísérletezgető Gyarmathy pedig éppen ezek közé sorolható. A Kállai elméleti hatásának idején keletkezett alkotásaival mindenképpen, de még későbbi, látszólag egyvágányú térstruktúráiban, színes kozmikus rácszadataiban is felfedezhető helyenként – és persze nagyon közelről szemlélve – az élet

vitális lüktetése, a festékrétegek lazúros halmozása, a festőszivacs cuppanása, a rácszat vibráló remegése.

Elvont, konkrét vagy egyszerűen dekadens?

Ha hatástalanítjuk a bioromantikus töltetet, és elszakadunk az *Új Világkép* sziporkázó kaleidoszkópjától, amely a kristályok rácsszerkezetétől a csillagok fényéig ívelő jelentéshorizonttal ruhazza fel Gyarmathy horizontálisan, vertikálisan, sőt mélységükben (lazúr!) is strukturált színmezőit, és pusztán formálisan próbáljuk bemérni Gyarmathy műveinek helyét, akkor is érdekes és alapvető problémákba ütközünk. Bizonyos momentumok, a geometria és a színek kezelése, illetve szisztematizálása ugyanis afelé mutat, hogy Gyarmathy vonzódott a konkrét művészet Max Billtől és Theo van Doesburgtól eredő elképzeléseihez, melyek a totális absztrakció útját keresték, viszont ennek során egyértelműen elhatárolódtak az ábrázolás hagyományos formáitól. Gyarmathy viszont pályája kezdetén nagyon is ábrázolni akart, először a bevett zsánerekben, majd Derkovits hatására némi szociális érzékenységgel, végül pedig a kor legmodernebb esztétikájával felvértezve, a természet rejtett arcát kutatva. Ahogy azonban az egykori ideológiai input az ötvenes évek második felétől kezdve egyre gyengült, úgy a nem anyyira konstruktivista, mint inkább konkrét művészi szándék is újra előtérbe került. A biológiai asszociációk gyengültek, a káosz és a rend bonyolult kölcsönhatásai redukálódtak, az élet lüktetése egyre inkább átadta helyét a geometria szigorú világának, amelyet már csak a lazúros technika igyekezett némi vitalitással feltölteni. Aztán a hetvenes évektől kezdve a címadás ideológiai ballasztjától (hiperbolikus tér, tér-idő a világképben) eltekintve a körökből és téglalapokból álló festői struktúrák leginkább a konkrét művészet vizuális kultúrája felől értelmezhető, lírai szín- és formakonstrukcióknak tűnnek, amelyek már igen távol állnak az innovatív absztrakció, a posztgeometria vagy a neo-geo önreflexív, médiumcentrikus szellemiségétől – tehát leginkább speciális, magyarországi helyi értékkel bírnak. Mindazonáltal ennek a helyi értéknek a meghatározása sem egyszerű, hiszen a szigorú ötvenes évek után a hatvanas évek közepe felé még a meglehetősen konzervatív magyar képzőművészeti életet is elérte az enyhü-

lés szele, amelynek köszönhetően a régi és az új avantgárd tagjai megtalálhatták a kiállítási kiskapukat. A hetvenes évek végétől kezdve pedig a kifejezetten apolitikus – és Gyarmathyé ilyen volt – modernista absztrakció előtt megnyíltak a hivatalos kiállítóhelyek is, egyrészt azért, hogy a kultúrpolitika bizonyíthassa felvilágosultságát, másrészt azért, mert a fluxus és konceptuális művészet képviselőiben izgalmasabb ellenfélre talált. Gyarmathy ekkor már egyáltalán nem számított dekadens művésznek, mert a szürrealizmus egzisztencialista démona mögött a kultúrpolitika – a hidegháború korábbi céljaitól megszabadulva – meglátta benne annak a modernizmusnak az egyik verzióját, amely számára is értelmezhető volt. Gyarmathy ráadásul maga sem határolódott el mereven a rendszertől, hiszen egy olyan festői programot képviselt, amely a maga autonóm módján szintén a látás és a vizuális kultúra tudományos alapokra helyezett modernizálásáért szállt síkra.



Ennek kapcsán jutott eszembe, hogy ha már nem is volt arra lehetőség, hogy Kandinszkij, Klee, Bill, netán Vasarely kontextusába helyezzzék Pécssett Gyarmathy műveit, akkor esetleg mozgósíthaták volna a Martyn Ferenc-hagyaték anyagait. Esetleg némi „európai iskolás” vizuális kontextust kerekíthettek volna az Elvont Művészek Csoportjának radikálisan (1946 és 1948 között) nonfiguratív tagja köré Marosán Gyula, Martinszky János és Lossonczy Tamás alkotásaival. Sőt még az sem lett volna a konzervatív művészettörténettől nagyon elrugaszkodott dolog, ha az 1968-as *Hagyományok* kiállítás szellemében a régi és az új absztrakció alkotásait konfrontálják, vagy esetleg bemutatják a szocialista absztrakció egyes későbbi verzióit, hogy érezhetővé váljon, mi is történt az egykoron dicsőségesen dekadens szürrealizmussal a hatvanas-hetvenes években. Persze lehet, hogy ez nem illett volna egy centenáriumi kiállítás magasztos hangulatához,

de úgy vélem, intellektuális (és kiállítási!) szempontból bármiféle viszály és antagonizmus jobb a néma hallgatásnál és az unalmas konszenzusnál. Persze az önmagukba záródó, üres, geometrikus rendszereknek is megvan a maguk üzenete, de azt hiszem, Gyarmathy műveinek kulturális és esztétikai komplexitása ezen túlmutat. És még ha néha olyan érzésünk is lehet, hogy Lukács vagy Bataille egykori „dekadenciája” már réges-rég kilügződött belőlük, és az idő homokja nem hagyott hátra mást, mint az üres struktúrákat, avagy a csillogó, színes csigahéjakat, a muzeológusnak és a történésznek akkor is az a feladata, hogy ezeket újra élettel töltsse meg.

Gyarmathy Tihamér: *Bemérve a mérhetlent*, Múzeum Galéria és Modern Magyar Képtár, Pécs, 2015. december 30-ig.

• • •

- 1 Jean-François Lyotard: *A fenséges és az avantgárd*. (1988) Enigma, 1995, 2. 49–61. o.
- 2 Lukács György: *Az absztrakt művészet magyar elméleti*. Forum, 1947/9. 715–727. o.
- 3 Vö. Oliver A. I. Botar: Prolegomenato the Study of Biomorphie Modernism. Biocentrism, László Moholy-Nagy's „New Vision” and Ernő Kállai's Bioromantik. PhD Dissertation, University of Toronto, Toronto, 1998. Oliver A. I. Botar – Isabel Wünsche (eds.): *Biocentrism and Modernism*. Ashgate, Burlington, 2011. Paul Crowther – Isabel Wünsche (eds.): *Meanings of Abstract Art. Between Nature and Theory*. Routledge, New York, 2012.
- 4 Vö. Yve-Alain Bois – Rosalind Krauss: *Formless. A User's Guide*. MIT Press, Boston, 1997. Yve-Alain Bois – Benjamin Buchloh – Hal Foster – Rosalind Krauss: *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Thames and Hudson, London, 2005.

A cikk megszületését a B. Braun támogatta

B | BRAUN
SHARING EXPERTISE