

HORNYIK SÁNDOR

## Egy (új) magyar óavantgárd

A természet rejtett arca és a kultúra spiritualitása  
egy balatonboglári kápolnában

SÁNDOR HORNYIK

## A (New) Hungarian Historic Avant-garde?

Nature's Hidden Face and The Spirituality  
of Culture in a Chapel in Balatonboglár



*I.*  
Haris László: *Cím nélkül*,  
1970, 50 × 59,5 cm

*I.*  
László Haris: *Untitled*,  
1970, 50 × 59,5 cm

A megrendezett kiállítások tanúsága szerint Csáji Attila és a Szürenon programja kezdetben meghatározó szerepet játszott a balatonboglári kápolnatárlatokon (Galántai György kápolnaműtermében) kiállított művek kulturális kontextualizálásában.<sup>1</sup> A Szürenon lényegében a magyar avantgárd hagyomány megújításának programjával lépett fel 1969-ben, és 1971-ben éppen Balatonbogláron konfrontálódott egy újabb avantgárd kultúrával,<sup>2</sup> amely a legfrissebb nyugati, konceptuális és akcionista trendekre kívánt reflektálni, mégpedig a saját nézőpontjából szintén a hazai avantgárd tradíciók és a magyar kultúra talaján. A Szürenon ideológusai azonban az „iparterveseket” túlságosan is nyugatosnak, avagy kozmopolitának érezték; az 1969-ben még Csájival tartó Pauer Gyula viszont a happening és a konceptuális művészet ideológiája felől nézve a Szürenont és a magyar avantgárd konstruktivista és szürrealista hagyományát később már túlságosan is ódivatúnak tartotta.<sup>3</sup> A továbbiakban az 1970-es év kiállításai és kiállítói kapcsán térképezem fel azt a balatonboglári vizuális kultúrát, amely egyszerre tűnhetett újszerűnek és ósdiinak, nemzeti szelleműnek és internacionálisnak, sőt tradicionálisnak és univerzálisnak is. Vagyis arról lesz szó, hogy a boglári tárlatok kezdeti szellemiségét meghatározó Szürenon társaság posztszürrealista vizuális kultúrája és esztétikai ideológiája mennyire tekinthető jellegzetesen magyarnak, illetve közép-európainak, és egyáltalán mi is volt ennek a kérdésnek a jelentősége 1970-ben.

A Szürenon kiállításnak és társaságnak nevet adó 1964-es *Szürenon* (sur et non) festmények szándékaik szerint túlmutatnak a szürrealizmuson, és leginkább a lírai absztrakció Georges Mathieu-féle ideológiájával rokonszenveznek, miközben – mai szemmel nézve – vizuális kultúrájukban még Max Ernst és Hans Hartung látásmódja érződik. Csáji értelmezésében ráadásul a Szürenon szürrealizmusa és nonfigurativitása nemcsak a klasszikus szürrealizmuson lép túl, hanem az internacionalizmuson is, s ezzel a magyar karakter, a magyar kultúra problematikája is megjelenik Csáji akkori szövegeiben, illetve utólag kiegészített korabeli feljegyzéseiben. Tanulságos darab ezek között az, amikor a lírai absztrakció hazai verziói kapcsán Tót Endrével veti össze saját munkásságát.<sup>4</sup> Csáji meglehetősen tendenciózusan, Tót munkáinak

1 Vö. MEZEI Ottó, A Szürenon és kisugárzása, *Ars Hungarica*, 1991/1, 65–84. Két nagy, részben egymásnak ellentmondó narratíva létezik a boglári tárlatok létrejöttéről: az egyik Csáji Attila, a másik Galántai György nevéhez kapcsolódik. A kettő konfrontálásához ld. GALÁNTAI György, Hogyan tudott a művészet az életben elkezdődni? Adalékok a boglári történethez = *Törvénytelen avantgárd*.

Galántai György *balatonboglári kápolnaműterme, 1970–1973*, szerk. KLANICZAY Júlia, SASVÁRI Edit, Bp., Artpool, Balassi, 2003, 46–51. Csáji Attila történetének utolsó verziója: A balatonboglári domb kápolnája, legendás léte és bemutatói – értéke és romboló hatása = Uő, *Sorsferdítő idők. Feljegyzések és visszatekintés*, Bp., Napkút, 2021, 156–162.

2 Vö. PERNECZKY Géza, *Adalékok a balatonboglári kápolnatárlatok létrejöttéhez*, Köln, Soft Geometry, 1996.

3 Egészen pontosan a tanulmányom címét is inspiráló „óavantgárd” kifejezést használta. SASVÁRI Edit, Beszélgetés Pauer Gyulával (1998) = *Törvénytelen avantgárd*, 202.

4 CSÁJI, *Sorsferdítő idők*, 96–98.

We have learnt from the exhibitions that Attila Csáji and the manifesto of the Szürenon initially played a decisive role in the cultural contextualisation of the works exhibited at the Balatonboglár Chapel Exhibitions (held in the György Galántai’s studio).<sup>1</sup> In 1969, the Szürenon group came up with a programme to essentially renew the Hungarian avant-garde tradition, that in 1971 was confronted with a new avant-garde culture,<sup>2</sup> that aimed to reflect on the latest Western conceptual and actionist movements, from its own point of view, grounded on Hungarian avant-garde traditions and culture. The ideologists of Szürenon, however, felt that the Iparterv members were too Westernised and cosmopolitan. Gyula Pauer, who was still on the side of Csáji in 1969, later on, began to consider from the viewpoint of happenings and conceptual art, the Szürenon and the traditions of Hungarian avant-garde Constructionism and Surrealism were too old-fashioned.<sup>3</sup> In the following, I will examine the visual culture of Boglár in relation to its exhibitions and exhibitors in 1970, which may seem simultaneously innovative and old-fashioned, both nationalist and internationalist, as well as traditionalist and universal. Therefore, such topics will also be addressed as to what extent can the Szürenon group’s post-surrealist visual culture and aesthetic ideology, which defined the early period of Boglár, be considered characteristically Hungarian and Central-European, and what was the significance of this question in 1970.

The Szürenon exhibition and group were named after the *Szürenon* (sur et non) paintings of 1964 that transcended Surrealism and were related closely to Georges Mathieu’s ideology of lyrical abstraction, however, visually, as seen from a contemporary perspective, these pieces still have traces of the influence of Max Ernst and Hans Hartung. In Csáji’s interpretation, moreover, the surrealism and nonfigurative style of the Szürenon group not only goes beyond classical Surrealism but also internationalism. Thus, the question of Hungarian traits and Hungarian culture also appears in Csáji’s texts of the time and his subsequently completed records of the period. In one of the insightful records, he compares his own work with that of Endre Tót regarding the various versions of contemporary Hungarian lyrical abstraction.<sup>4</sup>

1 Cf. MEZEI Ottó, A Szürenon és kisugárzása, *Ars Hungarica*, 1991/1, 65–84. Two significant and partially conflicting narratives exist about the development of the Boglár Exhibitions: one is related to Attila Csáji, the other to György Galántai. Regarding the confrontation of the two, see also: György GALÁNTAI, How could art begin in life? Appendix on the story of Boglár = *Törvénytelen avantgárd. Galántai György balatonboglári kápolnaműterme, 1970–1973*, ed. KLANICZAY Júlia, SASVÁRI Edit, Bp.,

Artpool, Balassi, 2003, 46–51. The last version of Attila Csáji’s story: The legendary existence and exhibitions of the chapel on hill at Balatonboglár – its value and destructive effect – = ID., *Sorsferdítő idők. Feljegyzések és visszatekintés*, Bp., Napkút, 2021, 156–162.

2 Cf. PERNECZKY Géza, *Adalékok a balatonboglári kápolnatárlatok létrejöttéhez*, Köln, Soft Geometry, 1996.

3 To be more precise, he used the expression „historic avant-garde”, that inspired the title of my study. SASVÁRI Edit, Beszélgetés Pauer Gyulával (1998) = *Törvénytelen avantgárd*, 202.

4 CSÁJI, *Sorsferdítő idők*, 96–98.

komplexitását figyelembe nem véve „nyugatossgággal” vádolja a korai, Kornissra és a magyar posztnagybányai festészetre is reflektáló, lazúros kalligráfiákat.<sup>5</sup> Tót művészete Csáji szemszögéből egy csinos manőken, aki elegáns és szép, de nem elég mély, illetve nem igazán autentikus, avagy nem ide gyökerezik, nem lokalizálható a Kárpát-medencébe. Az általa követett amerikai és francia mintákkal szemben Csáji a saját munkássága tekintetében Mezei Árpád, Hamvas Béla és Mezei Ottó alakját domborítja ki, mint akik a hely és a magyar kultúra szelleme iránt is érdeklődtek. Ami egyrészt igaz, másrészt viszont az sem elhanyagolható szempont, hogy mindhárman egy, a nemzeti ideológiákon messze túlmutató globális, sőt univerzális koordináta-rendszerben gondolkodtak, mely sokat köszönhetett olyan nemzetek feletti gondolkodóknak, mint Buddha, Lao-ce, Jakob Böhme, Nietzsche, Lautréamont és René Guénon. Ez az univerzális és nem kevésbé tradicionális perspektíva jól érzékelhető Csáji korabeli „spaklikalligráfiáin” is, melyek Csáji értelmezésében a káosz és rend tematikáját problematizálják az ősi kultúrák ígésében,<sup>6</sup> de az ideológiától eltekintve a magyarság vagy a magyar tradíció vizuálisan talán még annyira sem fedezhető fel bennük, mint Tót munkáiban. Példa erre Enmerkar sumér uralkodó megidézése az egyik *Üzenet* kép címében vagy a *Törvény* (1968) rovásírása, mely ősi (fiktív) kultúrák üzenetét hordozza, miközben kaligráfikus gesztusfestészet – francia módi szerint. A mából visszatekintve talán az 1967-es *Üzenet* című programszöveg hordozza a legtisztábban Csáji korabeli ars poeticáját, amely spirituális, tradicionális és egzisztencialista gondolatokat ötvöz, a valóság és az emberi értelem mélyét kutatja, miközben a szabadság egzisztenciális jelentőségét hangsúlyozza. Hivatkozásai egyrészt Camus, különösen a *Caligula*, másrészt Rimbaud, Nietzsche és Trakl, harmadrészt a Bhagavad Ghita és az Újszövetség.<sup>7</sup> A magyar kultúrtörténetben ez a koktél leginkább a George-kör mintájára szerveződő Sziget-körből induló és a nyugati válságfilozófiákon át a távol-keleti bölcelethez elérkező Hamvas Béla szellemiségét tükrözi vissza. Hamvas hatása mellett Csáji saját munkásságában az Európai Iskola és Vajda Lajos közép-európai – a keletit és a nyugatit szintetizáló – konstruktív-szürrealista művészetének jelentőségét emeli ki,<sup>8</sup> amelyet Mezei Árpád közvetítésében ismerhetett meg, akit ebben az időben a szürrealizmus lélektani dimenziói foglalkoztattak intenzíven.<sup>9</sup> Csáji emlékei szerint Mezeinek

5  
PERNECZKY Géza, A líraiság és a konstruktívizmus új útjai a magyar festészetben = *Képzőművészeti Almanach I*, szerk. SZABADI Judit, Bp., Corvina, 1969, 54–60. ltt: 55.

6  
CSÁJI Attila, *Billenő idő*, Bp., Püski, 2009, 78.

7  
CSÁJI Attila, *Üzenet* (1967) = *Uő, Billenő idő*, 79–84.  
8  
CSÁJI, *Sorsferdítő idők*, 36.

9  
MARCEL JEAN, *Histoire de la peinture surréaliste. Avec la collaboration de Arpad Mezei*, Paris, Seuil, 1959. Mezei

Árpád számos ötlettel és értelmezéssel járult hozzá a kötethez, melyek egy része megjelent saját kötetében: MEZEI ÁRPÁD, *A szürrealizmus*, Bp., Mérnöki Továbbképző Intézet, 1962. Mezei pályaképehez és szürrealista, pszichológiai-filozófiai-antropológiai nézőpontjának részletesebb elemzéséhez ld. HORNYIK Sándor, Mezei Árpád, *Enigma*, 110, 2022, 104–121.

In a rather tendentious way, Csáji accuses Tót’s early, loose calligraphies of being “Westernised” without taking into account the complexity of his works, and regardless of them reflecting on Dezső Korniss and Hungarian post-Nagybánya painting.<sup>5</sup> From Csáji’s point of view, Tót’s art is a pretty mannequin, elegant and beautiful, but without sufficient depth or authenticity, nor roots or place within the Carpathian Basin. In contrast to the American and French figures that Tót followed, Csáji highlighted the importance of the influences like Árpád Mezei, Béla Hamvas and Ottó Mezei in his own work, people who were interested in the spirit of locality and Hungarian culture. This is true on the one hand, but on the other hand, it is also important to note that all three of them thought in a global, or even universal coordinate system that surpassed national ideologies, and owed much to supranational thinkers such as Buddha, Lao Tzu, Jakob Böhme, Nietzsche, Lautréamont and René Guénon. For example, this universal and somewhat traditional perspective is apparent in Csáji’s “Painter’s Knife Calligraphies” which, in Csáji’s interpretation, focuses on the topics of chaos and order enchanted by ancient cultures.<sup>6</sup> However, apart from their ideology, Hungarian traits and traditions are not as discernible in this series by Csáji, as they are in Tót’s work. Examples of this include the invocation of the Sumerian ruler Enmerkar in the title of one of the *Message* paintings, or the runic text in *Law* (1968) which carries messages of ancient (fictional) cultures while being calligraphic gesture painting – in a French manner. Looking back from the present, the text featured in the 1967 artwork entitled *Message* is perhaps the clearest definition of Csáji’s ars poetica. It combines spiritual, traditional and existentialist ideas, exploring the depths of reality and human intellect, while emphasizing the existential importance of freedom. He references Camus, and in particular Caligula, Rimbaud, Nietzsche and Trakl, as well as the Bhagavad-Ghita and the New Testament.<sup>7</sup> In Hungarian cultural history, this cocktail of influences reflects the spirit of Béla Hamvas, who started from Western Critical Philosophies and the Sziget Circle, and finally arrived at Far Eastern Philosophy. In addition to the influence of Hamvas, Csáji emphasizes the importance of the European School and Lajos Vajda’s Central European constructivist-surrealist art, synthesizing Eastern and Western influences,<sup>8</sup> which he was introduced to through Árpád Mezei, who at the time was intensely concerned with the psychological dimensions of surrealism.<sup>9</sup> According to Csáji, Mezei liked

5  
PERNECZKY Géza, A líraiság és a konstruktívizmus új útjai a magyar festészetben = *Képzőművészeti Almanach I*, szerk. SZABADI Judit, Bp., Corvina, 1969, 54–60. ltt: 55.

6  
CSÁJI Attila, *Billenő idő*, Bp., Püski, 2009, 78.

7  
CSÁJI Attila, *Üzenet* (1967) = *IBID., Billenő idő*, 79–84.  
8  
CSÁJI, *Sorsferdítő idők*, 36.

9  
MARCEL JEAN, *Histoire de la peinture surréaliste. Avec la collaboration de Arpad Mezei*, Paris, Seuil, 1959. Árpád Mezei

contributed a number of ideas and interpretation to the volume, some of which appeared in his own volume: MEZEI ÁRPÁD, *A szürrealizmus*, Bp., Mérnöki Továbbképző Intézet, 1962. For a more detailed analysis of Mezei’s career and his surrealist, psychological-philosophical-anthropological perspective, see also: HORNYIK Sándor, Mezei Árpád, *Enigma*, 110, 2022, 104–121.

nagyon tetszetek az *Üzenetek*, avagy a spaklikalligráfiák, mert érzekelte komplexitásukat, és a minimax kifejezést használta rájuk abban az értelemben, hogy Csáji minimális gesztusokkal és jelekkel maximálisan átfogó folyamatokat, energiákat képes festői formákba sűríteni.<sup>10</sup> Csáji festményei ráadásul a nyugati neoavantgárdal párhuzamosan kilépnek a térbe is, ugyanis az újrealizmus szellemében egyes táblaképeibe hullámkartont és fémlemezeket is beépített. Csáji azonban az innováció lokalizálásának és a nyugati avantgárdtól való elkülönböződésnek a híveként inkább „kassai szellemet” emleget,<sup>11</sup> ami a kulturális hibridizálódás akkor kurrens magyar elmélete, Hamvas közép-európai géniusza felől nézve Észak, Nyugat és Kelet energiáinak (misztika, racionalitás és barbár vadság) szintézisét takarja.<sup>12</sup>

Nem sokkal az *Öt géniusz* után Hamvas az 1965-re datált *Öt meg nem tartott előadás*ában is a keleti és a nyugati művészetértelmezéseket szintetizálta, de a Kelet itt már nem a barbárság és az ösztönök hazája, hanem a valóság illuzórikus fátylán átlátó kínai és hindu bölcsességet takarja, amelyben a jelek mélyebb értelmű absztrakciók és az elveszett, illetve Hamvas kifejezésével élve „korrumpált” ősi életfilozófiát, Buddha, Lao-ce és Püthagorasz korának harmóniáját őrzik. Hamvas először az Európa Iskola idején (1945–1948), Martyn Ferenc és Lossonczy Tamás munkáiban fedezte fel az elveszett aranykor vizualitásának és ősképeinek emlékét, miközben az említett művészek saját ideológiája közelebb állhatott a Bauhaus spirituális mesterei, Kandinszkij és Klee felfogásához, melyet a magyar kultúra számára Kállai Ernő tett először hozzáférhetővé az *Új Világhép* kiállítással és *A természet rejtett arcával*.<sup>13</sup> Kállai gyakorolta a legnagyobb hatást Gyarmathy Tihamér művészetére és kozmológiájára is, akinek festészete és műterme nemcsak Csájira, de a Szürenon másik szervező egyéniségére, a több baráti körben is forgó Pauer Gyulára szintén nagy hatást gyakorolt.<sup>14</sup> *A természet rejtett arcának* gondolatisága ráadásul először a berlini bioromantika elméletében kristályosodott ki,<sup>15</sup> ami Klee és Arp organikus absztrakcióját egyfajta neovitalista világképpel kombinálta, amit leginkább Bergson intuícióján és a Nietzsche kozmológiai dimenziókba

10 CSÁJI, *Sorsferdítő idők*, 126–127.

11 Uo., 36.

12 HAMVAS Béla, *Az öt géniusz (1959) = Uó, Az öt géniusz. Válogatott esszék*, Bp., Magyar Közlöny, 2015, 46–137. Csáji visszaemlékezéseinek tanúsága szerint kéziratban olvasta az *Öt meg nem tartott előadást* a művészetéről és a Scientia Sacra-t is: CSÁJI, *Sorsferdítő idők*, 56.

13 KÁLLAI Ernő, *A természet rejtett arca*, Bp., Misztótfalusi, 1947. KÁLLAI Ernő, *Új Világhép*, Bp., Galéria a 4 világtájhoz, 1947.

14 SZÓKE Annamária, *Pauer*, Bp., MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2005, 16.

15 KÁLLAI Ernő, *Bioromantika (1932) = Művészet veszélyes csillagzat alatt. Válogatott cikkek, tanulmányok*, szerk. FORGÁCS Éva, Bp., Corvina, 1981, 147–152. A bioromantika jelentőségéhez és európai kontextusához ld. bővebben *Biocentrism and Modernism*, eds. OLIVER A. I. BOTAR, MONIKA WUCHER, New York, Routledge, 2011.

the *Messages*, or painter’s knife calligraphies, a lot because he sensed their complexity and used the term minimax to describe them, in the sense that Csáji was able to condense comprehensive processes and energies into minimal painterly forms.<sup>10</sup> Csáji’s paintings, moreover, step into space in parallel with Western Neo-Avant-Garde, as he incorporated corrugated cardboard and metal sheets into some of his images in the spirit of Neorealism. However, as a believer in the localisation of innovation and separation from Western Avant-garde, Csáji prefers to refer to the “Spirit of Kassa”,<sup>11</sup> which, from the perspective of Hamvas’ Central European genius, is a synthesis of the energies of North, West and East (mysticism, rationality and barbaric savagery), as was the Hungarian theory of cultural hybridisation in vogue at the time.<sup>12</sup>

Not long after the *Five Geniuses*, Hamvas synthesized Eastern and Western interpretations of art in his *Five Ungiven Lectures*, dated to 1965, however, here the East was no longer featured as the home of barbarism and primal instincts, but rather as the land of Chinese and Hindu wisdom, which is able to see through the illusory veil of reality. In Hamvas’ terms, understanding the deeper meaning of abstract signs provides a deeper insight into the lost and “corrupted” ancient philosophy and harmony of the age of Buddha, Lao Tzu and Pythagoras. Hamvas first discovered the visual memories and archetypes of a lost golden age in the works of Ferenc Martyn and Tamás Lossonczy during the period of the European School movement (1945–1948), although the ideology of these artists might have been closer to Kandinsky and Klee, the spiritual masters of the Bauhaus, whose works were first accessible to the Hungarian public via the exhibition *New World View* and *The Hidden Face of Nature* organised by Ernő Kállai.<sup>13</sup> Kállai also had the defining influence on the art and cosmology of Tihamér Gyarmathy, whose paintings and studio, in turn, had a great influence not only on Csáji but also on the other main organiser of the Szürenon, Gyula Pauer.<sup>14</sup> The underlying thoughts of *The Hidden Face of Nature* were first crystalised in his Bioromanticism theory,<sup>15</sup> which combined the organic abstraction of Klee and Arp with a kind of neo-vitalist worldview, best captured by Bergson’s

10 CSÁJI, *Sorsferdítő idők*, 126–127.

11 *Ibid.*, 36.

12 HAMVAS Béla, *Az öt géniusz (1959) = Ibid. Az öt géniusz. Válogatott esszék*, Bp., Magyar Közlöny, 2015, 46–137. According to Csáji’s memoirs, he read the manuscript of the *Five Ungiven Lectures on Art*, as well as the *Scientia Sacra*: CSÁJI, *Sorsferdítő idők*, 56.

13 KÁLLAI Ernő, *A természet rejtett arca*, Bp., Misztótfalusi, 1947. KÁLLAI Ernő, *Új Világhép*, Bp., Galéria a 4 világtájhoz, 1947.

14 SZÓKE Annamária, *Pauer*, Bp., MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2005, 16.

15 KÁLLAI Ernő, *Bioromantika (1932) = Művészet veszélyes csillagzat alatt. Válogatott cikkek, tanulmányok*, szerk. FORGÁCS Éva, Bp., Corvina, 1981, 147–152. Regarding the significance of Bioromanticism and its European context, see also: *Biocentrism and Modernism*, eds. OLIVER A. I. BOTAR, MONIKA WUCHER, New York, Routledge, 2011.

helyező Ludwig Klages életfilozófiáján keresztül lehet megragadni.<sup>16</sup> Bergson ugyanis úgy gondolta, hogy az alkotó művészek intuitíve rá tudnak hangolódni a világ működésére, Klages pedig Nietzsche nyomán abban hitt, hogy a lélek irracionális, ösztönös energiái egy húron pendülnek az organikus és az inorganikus világgal is.

Kállai megfogalmazása szerint a természetet a mikro- és a makrokozmosz szintjén is ugyanaz a lelkes teremtőerő hatja át, amit Bergson nyomán – a kor nyelvén – nevezhetünk akár élan vital-nak, életlendületnek is. A művészek erre a lelkes teremtőerőre éreznek rá, és ennek a működését ragadják meg képek formájában. Klee és Arp szerint a művészet egyáltalán nem mimézis, hanem teremtés, a mű ugyanis nem reprodukálja a természetet, hanem prezentálja, felmutatja annak formakincsét, energetikáját, életlendületét az alkotáson keresztül.<sup>17</sup> Az Európai Iskola idején Gyarmathy vizuális kultúrája leginkább Klee-hez, Arphoz és Miró-hoz, illetve Martynhoz és Lossonczyhoz kapcsolható bioromantikus tájfestészetként érthető, a kozmikus dimenziók csak a hatvanas években kerültek nála előtérbe, amikor kidolgozta – vélhetően Hamvastól sem teljesen függetlenül – az alkímiát és a modern természettudományos világgépet kombináló „gondolati tér festészetét”.<sup>18</sup> Kállai és az Európai Iskola egy másik nagy rajongója, a Szürenon doyenje, Papp Oszkár is *A természet rejtett arcának* problematikáját gondolta tovább a hatvanas évek elejétől kezdődően, amikor az új valóságlátás megragadásának vizuális lehetőségeit kereste Klee nyomdokain. Alternatív művészeti kánonjában – Bartók, Klee, Weöres – Kállai, Hamvas és Németh Lajos nyomdokain tetten érhető az alkímia spiritualitásán túl a legújabb, természettudományos világgép megjelenítésének igénye is.<sup>19</sup>

Mindehhez képest Csáji Attila 1964-es *Szürenon* festményei talán Max Ernst

16  
Vö. Henri BERGSON, *Teremtő fejlődés* (1907), Bp., Magyar Tudományos Akadémia, 1930. Ludwig KLAGES, *Der Geist als Widersacher der Seele*, Leipzig, Barth, 1929.

17  
Arp 1931-es naplőbejegyzését idézi: Carola GIEDION-WELCKER, *Moderne Plastik*, Zürich, Girsberger, 1937, 13. Ld. még: *The Nature of Arp*, ed. Catherine CRAFT, Dallas, Nasher Sculpture Center, 2018. Valamint Paul KLEE, *On Modern Art* (1924), London, Faber and Faber, 1948, 29–31. Klee modern művészetről szóló előadása a Zuglói Körben is elérhető volt.

18  
Ld. még HORNYIK Sándor, *Avantgárd tudomány? A modern természettudományos világgép recepciója Gyarmathy Tihamér, Csiky Tibor és Erdély Miklós munkásságában*, Bp., Akadémiai, 2008, 67–71.

19  
PAPP Oszkár, A valóságábrázolás korszerűsége a képzőművészetben, *Új Írás*, 1962/1, 62–65. Az ún. Új Írás-vitát NÉMETH Lajos cikke robbantotta ki: A nyugat-európai modern képzőművészet és a hagyomány, *Valóság*, 1961/2, 45–56.

intuition and Ludwig Klages's life philosophy, which placed Nietzsche in cosmological dimensions.<sup>16</sup> Bergson believed that artists could intuitively tune into the workings of the world, while Klages, following Nietzsche, believed that the irrational, instinctive energies of the soul resonate with both the organic and inorganic worlds.

According to Kállai's theory, nature equally permeates on both the microcosm and macrocosm levels with the same enthusiastic creative force, which, based on Bergson, and using the terminology of the era could be called "élan vital" or vital impulse. Artists sense and connect to this creative energy, and capture its effect in pictures. According to Klee and Arp, art is not at all mimesis, but creation, since an artwork does not reproduce nature but represents it, thereby surpassing its formal structure, energy and vitality.<sup>17</sup> At the time of the European School, Gyarmathy's visual culture can be defined as bioromantic landscape painting, connected to Klee, Arp and Miró, as well as Martyn and Lossonczy, while cosmic dimensions only came into the focus of his art in the sixties, when he developed – probably not entirely independently of Hamvas – a "painting of thought-space" that combined alchemy and modern scientific world views.<sup>18</sup> The doyen of the Szürenon group, Oszkár Papp, was another big fan of Kállai and the European School who also developed further the theory of *The Hidden Face of Nature* from the early sixties onwards when he was searching for new visual possibilities to capture our perception of reality following the footsteps of Klee. Following in the footsteps of his canon of alternative art – Bartók, Klee, Weöres -, as well as Kállai, Hamvas and Lajos Németh, a desire for a relevant scientific worldview is also present as is the spirituality of alchemy.<sup>19</sup>

16  
Cf. Henri BERGSON, *Teremtő fejlődés* (1907), Bp., Magyar Tudományos Akadémia, 1930. Ludwig KLAGES, *Der Geist als Widersacher der Seele*, Leipzig, Barth, 1929.

17  
Quoting Arp's 1931 diary entry: Carola GIEDION-WELCKER, *Moderne Plastik*, Zürich, Girsberger, 1937, 13. See also: *The Nature of Arp*, ed. Catherine CRAFT, Dallas, Nasher Sculpture Center, 2018. As well as Paul KLEE, *On Modern Art* (1924), London, Faber and Faber, 1948, 29–31. Klee's presentation on Modern Art was also accessible at the Zuglói Circle.

18  
See also: HORNYIK Sándor, *Avantgárd tudomány? A modern természettudományos világgép recepciója Gyarmathy Tihamér, Csiky Tibor és Erdély Miklós munkásságában*, Bp., Akadémiai, 2008, 67–71.

19  
PAPP Oszkár, A valóságábrázolás korszerűsége a képzőművészetben, *Új Írás*, 1962/1, 62–65. The so-called New Writing Debate began with Lajos NÉMETH article: A nyugat-európai modern képzőművészet és a hagyomány, *Valóság*, 1961/2, 45–56.

dekalkomániájának köszönhetnek a legtöbbet, illetve a korabeli magyar festészeti kultúrából Gyarmathy kozmikus rácozatainak, valamint Korniss csurgatásos kalligráfiáinak, amelyek hozzájárultak Tót Endre jóval impulzívabb lírai absztrakciójának megszületéséhez is. A *Szürenon* képekre jellemző dekalkomániának, avagy az esetlegesség különlegességére, impulzív anyagcuppantásokra épülő, késsel, spaklival, szivaccsal, ronggyal történő felületkezelésnek a hatvanas évek közepén ráadásul legalább három autentikusnak tekinthető – mindazonáltal Max Ernst által inspirált – verziója is ismert volt Budapesten. Az egyik a Csernus nevéhez köthető figurális verzió,<sup>20</sup> a másik kettő pedig Gyarmathy, illetve Ország Lili festészetében érhető tetten. Az *Üzenetek*, majd a hatvanas évek végén a *Jelrácok*, a vizuális kultúra tekintetében viszont már Mathieu, Soulages és az informel kalligráfia világát materializálták. Mathieu kalligrafikus, autonóm „jelelmélete” (*Au-delà du tachisme*, 1963) szerint a jelek nem konkrét motívumokra és jelentésekre utalnak, hanem a természet és a lélek harmóniáit jelenítik meg. A Csáji által szerkesztett *ÖsszeÁLLÍTás*ban (saját kiadású avantgárd újság) az ötvenes évek megjelent Georges Mathieu *Arisztoteléstől a lírai absztrakcióig* című szövegével is.<sup>21</sup> Mathieu az arisztotelészi mimézis elméletből kiindulva vallja azt a nyilvánvalóan, hogy a művészet feladata nem a gesztus másolása, avagy reprezentációja, hanem annak élő, étellel teli prezentációja. Csáji saját megfogalmazásában az *Üzenetek* nonfiguratív írásának paradoxona és komplexitása is abból fakad, hogy a valóság leképezése, leírása ösztönös, intuitív jelekkel történik.

Mezei Ottó szerint az *ÖsszeÁLLÍTás*ban Mathieu szövege mellett megjelent még Malevics írása a tárgy nélküli világról, Mondriané a neoplaszticizmusról, valamint Georges Hugnet és Pierre Guéguen cikkei.<sup>22</sup> A tasizmus kifejezést megalkotó Guéguen Soulages-ról szóló szövegének komoly jelentőséget kölcsönöz, hogy a Balatonbogláron kiállított *Fekete képek* (pl. *Áthatolás*, 1970) vélhetően sokat köszönhetnek Soulages-nak, aki Mathieu-höz hasonlóan Japánban tanulmányozta a kalligráfiát, de annak szellemiségét jellegzetes fekete képeiben az anyagiságra fókuszáló európai art brut művészettel ötvözte. Mathieu a Zuglói Körben is közismert, sőt népszerű szerzőnek számított,<sup>23</sup> Csáji barátja, Csutoros Sándor pedig Molnár Sándorhoz is eljárt. Molnárék ráadásul olyan rövid írásokat fordítottak le, amelyek részben éppen az informelről, illetve Mathieu sajátos „jelelméletéről” szóltak, vagyis egyáltalán nem elképzelhetetlen, hogy Csájit azok is inspirálták. A hatvanas évek közepén ráadásul Hamvas Molnárra is óriási hatást gyakorolt; a Kandinszkij és Klee hatását tükröző *Festői elemek analízisé*t (1962) Molnár ekkor formálta át *Festő-*

In contrast, Attila Csáji's *Szürenon* paintings of 1964 probably owed the most to Max Ernst's decalomania, and among the work of his contemporary Hungarian art scene, Gyarmathy's cosmic grids and Korniss' drip painting calligraphies were also influential, which also contributed to the birth of Endre Tót's much most impulsive lyrical abstraction. Characteristic also of the *Szürenon* paintings, there were at least three authentic versions of decalomania present in Budapest by the mid-sixties which focused on the uniqueness of chance and impulsive use of materials with painting knives, spatulas, sponges and cloths. The figurative version is associated with Csernus,<sup>20</sup> while the other two can be found in the paintings of Gyarmathy and Lili Ország. However, in terms of visual culture, *Messages* and, in the late sixties, *Sign Grids* were materialisations of the worlds of Mathieu, Soulages and Art Informel calligraphy. According to Mathieu's autonomous calligraphic "sign theory" (*Au-delà du tachisme*, 1963), signs do not refer to specific motifs and meanings but represent harmonies of nature and the soul. The self-published avant-garde journal edited by Csáji, *ÖsszeÁLLÍTás*, featured Georges Mathieu's text *From Aristotle to Lyrical Abstraction* which was first published in the fifties.<sup>21</sup> In his manifesto, Mathieu takes the Aristotelian theory of mimesis as his starting point, stating that the task of the artist is not to copy or represent a gesture, but to present it in its living, animated form. In Csáji's own words, the paradox and complexity of the non-figurative writing in *Messages* derives from the act of mapping and describing reality intuitively with signs.

According to Ottó Mezei, in addition to Mathieu's text, the *ÖsszeÁLLÍTás* also included Malevich's article on the non-objective world and Mondrian's on neoplasticism, as well as articles by Georges Hugnet and Pierre Guéguen.<sup>22</sup> The text on Guéguen Soulages, who coined the term Tachisme, is of significance since the *Black Pictures* (eg. *Penetration*, 1970) that were exhibited at Balatonboglár probably have much to owe Soulages, who, like Mathieu, studied calligraphy in Japan but combined it with the more material-based European Art Brut movement. Mathieu was a well-known and popular author in the Zuglói Circle, and Csáji's friend,<sup>23</sup> Sándor Csutoros would also visit Sándor Molnár. Moreover, the Molnárs had such short texts translated about Art Informel and Mathieu's unique "sign theory", so it is quite probable that these also inspired Csáji. In the mid-sixties, Hamvas also made a huge impact on Molnár; it was then that Molnár transformed his *Analysis of Pictorial Elements* (1962), which was written influenced by Kandinsky and Klee, into *Painter's Yoga* (1966),

20 Erről bővebben HORNYIK Sándor, *A szürnaturalizmus archeológiája*, Bp., ELKH BTK, 2021.

21 CSÁJI, *Sorsferdítő idők*, 26. Georges MATHIEU, *D'Aristote a l'abstraction lyrique*, L'Oeil, 1959/4, 28–35. A külföldi szövegek forrása az egykor Párizsban élő A. Tóth Sándor műterme és könyvtára volt. Ld. *Uo.*

22 MEZEI Ottó, *A Szürenon és hisugárzása*, 78.

23 ANDRÁSI Gábor, Zuglói Kör, 1958–1968, *Ars Hunga rica*, 1991/1, 62.

20 See also: HORNYIK Sándor, *A szürnaturalizmus archeológiája*, Bp., ELKH BTK, 2021.

21 CSÁJI, *Sorsferdítő idők*, 26. Georges MATHIEU, *D'Aristote a l'abstraction lyrique*, L'Oeil, 1959/4, 28–35. The source of the foreign texts was the studio and library Sándor A. Tóth who used to live in Paris. See also *Ibid.*

22 MEZEI Ottó, *A Szürenon és hisugárzása*, 78.

23 ANDRÁSI Gábor, Zuglói Kör, 1958–1968, *Ars Hungarica*, 1991/1, 62.

jógvá (1966), amit a *Scientia Sacra* és az *Öt meg nem tartott előadás* szellemisége hatott át.<sup>24</sup>

A Molnár által vezetett Zuglói Körbe Bak Imre és Deim Pál mellett nemcsak Csutoros, hanem Csiky Tibor, illetve Pauer Gyula is eljárt, aki Csutorost már régebről ismerte. Csutoros ez idő tájt függesztett, organikus hatású szobrokat alkotott, amelyekre Arp vitális formalizmusa és a népművészet vizualitása hatott: a tökkobakok, a borsószemek és a gombolyagok, illetve az ipari hatású minimalizmus formakincse egészen sajátosan fonódott össze munkáiban. Csiky Tibor esetében szintén az organikus és a vitális hagyományok egészen sajátos, egyéni, de nem annyira a népművészet, mint inkább a modern fizika természetképe által inspirált újragondolásáról volt szó. Hullámstruktúrái ugyanis Arp és Gyarmathy vizualitásán túl a kvantumfizika, Louis De Broglie és Erwin Schrödinger anyaghullámaihoz is elvezethetnek.<sup>25</sup> Csiky is leginkább a Zuglói Körben sajátíthatta el a modern művészet nyelvét, ahol főként a spirituális lírai absztrakció ragadhatta meg, de vélhetően olvasta Kandinszkijt és Kleet is, miközben korai munkáin szobrászi tekintetben Brancusi és Arp hatása mutatkozik meg. Az ő organikus vitalizmusukat Csiky egy speciális faragási technikával kombinálta, melyben az apró vésőütések korpuszkuláris (atomi) asszociációkat keltenek, miközben hullámokká állnak össze. A faragott anyaghullámok különlegessége abból is fakad, hogy struktúrájuk emlékeztet a Csiky által nagyra becsült Kemény Zoltán szobrászatára, miközben jól érzékelhető bennük a népi fafaragás kultúrája is. Mindehhez képest Pauer Gyula a hatvanas évek elejétől fogva kifejezetten a modern, nyugati szobrászat kultúrájához vonzódott, Rodin és Giacometti expresszivitásának, majd Henry Moore és Arp biomorfizmusának hatása fedezhető fel művein.<sup>26</sup> A *Feszültség* (1969) már Henry Moore budapesti kiállítása (1967) után született, monumentális, áttört plasztika, a biomorfikus vitalizmus szellemiségét is tükröző szobrászi kalligráfia, amely organikus és inorganikus asszociációkat is kelthet, növényi szerkezetekre, kristályos formákra és csontvázakra is emlékeztet. Előképei a betűfémből öntött 1968-as szobrok, melyek közül a *Metamorfózis* éppen a Pauer 1968-as kiállítását megnyitó Gyarmathy Tihámér műtermébe került, ami nemcsak találkahelyként, hanem egyfajta bretoni wunderkammerként is funkcionált. Az 1969-es *Feszültséget* aztán igen gyorsan követte a balatonboglári kápolnában is kiállított, 1970-es *Pseudo kocka*, amely túllép az organikus, bioromantikus formavilágon, és központi kérdése az illuzionizmus lesz, miközben a konstruktív és az informel nézőpontok egyfajta szintéziseként is érthető, hiszen a legalapvetőbb formát, a kockát ötvözi a felületek illuzionisztikus ábrázolásával,

24

MOLNÁR Sándor, *Festőjoga* (1966) = *Üő, A festészet tanítása*, Bp., Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2007, 173–185.

25

NAGY Ildikó, *Egy fizikus-bölcsész – szobrász lesz = Csiky Tibor*, szerk. SZÁZADOS László, Bp., Magyar Nemzeti Galéria, 1994, 8–10. Valamint: HORNYIK, *Avantgárd tudomány?*, 76–78.

26

SZÓKE, i. m., 16.

this was influenced by the spirit of *Scientia Sacra* and *The Five Ungiven Lectures*.<sup>24</sup>

In addition to Imre Bak and Pál Deim, the Zuglói Circle, led by Molnár, was attended not only by Csutoros but also by Tibor Csiky and Gyula Pauer, who had previously known Csutoros. At the time Csutoros was working on organic, suspended sculptures that were inspired by Arp's vital formalism and folk art: pumpkin heads, peas and balls of thread, as well as industrial elements of minimalism, were uniquely united in his work. However, Tibor Csiky created a very original and unique reinterpretation of organic and vital traditions, with less of a focus on folk art, but more inspired by the image of nature formed by modern physics. Indeed, his wave structures could lead the viewers beyond the visuality of Arp and Gyarmathy, to the material waves of Louis De Broglie's and Erwin Schrödinger's quantum physics.<sup>25</sup> Csiky, too, most probably acquired the language of modern art mainly in the Zuglói Circle, where he was most captivated by spiritual lyrical abstraction, although he presumably also read Kandinsky and Klee, while his early works show the sculptural influence of Brancusi and Arp. Csiky combined their organic vitalism with a special carving technique in which tiny gestures by a chisel create corpuscular (atomic) associations while together they form waves. The carved waves of material are also unique in that their structure is reminiscent of the art of Zoltán Kemény, admired by Csiky, and simultaneously hark back to the culture of folk woodcarving. In comparison, Gyula Pauer was from the early sixties specifically drawn to the culture of modern Western sculpture, and was influenced by the expressivity of Rodin and Giacometti, and then by the biomorphism of Henry Moore and Arp.<sup>26</sup> His monumental piece entitled *Tension* (1969) was made after Henry Moore's exhibition in Budapest in 1967. The piece's sculptural calligraphy reflects the spirit of biomorphic vitalism, evoking both organic and inorganic associations, such as plant structures, crystalline forms or even skeletons. Its preludes were the 1968 sculptures cast from type metal, among which the piece entitled *Metamorphosis* was installed in the studio of Tihámér Gyarmathy, who opened Pauer's 1968 exhibition, which not only functioned as a meeting place but also as a kind of Bretonese wunderkammer. The 1969 *Tension* was quickly followed in 1970 by the *Pseudo Cube*, which was exhibited in the Balatonboglár Chapel and which transcends the organic, bioromantic aesthetics to focus on the central issue of illusion, although it can also be considered as a synthesis of constructive and informal attitudes, since it combines the basic form, the cube, with the illusionistic depiction of surfaces, by scrunching, printing and spraying. In Budapest in the sixties, the mutual location of the Molnár Circle

24

MOLNÁR Sándor, *Festőjoga* (1966) = *IBID., A festészet tanítása*, Bp., Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2007, 173–185.

25

NAGY Ildikó, *Egy fizikus-bölcsész – szobrász lesz = Csiky Tibor*, ed. SZÁZADOS László, Bp., Magyar Nemzeti Galéria, 1994, 8–10. As well as: HORNYIK, *Avantgárd tudomány?*, 76–78.

26

SZÓKE, quoted 16.

meggyűrésével, lenyomatásával és átfűjésével. A Molnár-kör és a Csáji-kör közös pontja a hatvanas évek Budapestjén a számtalan presszó mellett leginkább Petri-Galla Pál lakása lehetett, ahol mindkét társaság tagjainak megvalósulhattak kis kiállításai, 1963-tól kezdődően Molnár, Bak, Nádler, Csiky, Csutoros és Csáji is bemutatták munkáikat. A Szürenon 1969-es csapatát a presszók, a kultúrházak és a KISZ-klubok anyagaira támaszkodva lényegében Csáji, Csutoros és Pauer gyűjtötte össze, egyrészt barátaikból és ismerőseikből, másrészt olyan idősebb alkotókból, mint Lantos Ferenc és Papp Oszkár, akinek tágas műterme szintén fontos találkozóhely volt. A Szürenon jelentőségét abban a pillanatban leginkább Mezei Ottó érzékelt, aki a magyar avantgárd és az Európai Iskola szellemiségének tovább élését fedezte fel benne, de fontosnak tartotta az alkotók magyarságát, illetve népi kulturális gyökereit és kötődéseit is.<sup>27</sup> Mezei aztán nem véletlenül talált otthonra a Népművelési Intézetben, ahol Bánszky Pál volt a Vizuális Művészeti Osztály vezetője, aki kifejezetten támogatta az amatőr és a naiv művészeti törekvéseket azok autentikussága miatt. A Szürenon pedig, ha nem is teljesen amatőr és autodidakta, de mindenesetre nem akadémikus tanultságú, és nem hivatalos művészekből állt össze. Csáji egri rajztanári diplomával rendelkezett, Haris gépészmérnök-ként dolgozott, Pauer épületszobrászként helyezkedett el, Csutoros pedig faipari képzésben részesült, és egy idő után szintén a Népművelési Intézetben kapott állást.

Az 1970-es év balatonboglári „Kápolnatárlat alkotócsoport”-ja még ehhez képest is meglehetősen heterogén társaság lett, akik a kápolna renoválására és programjának kialakítására vállalkoztak: Balogh Ferenc ezoterikus tanokkal foglalkozó, kirúgott ’56-os bölcsész, Csáji Attila és Haris László szürenonos művészek, Galántai szerint önjelölt programszervezők, Galántai György friss diplomás festőművész, a kápolna bérelője, Magyar József autodidakta grafikus és MTV-s kellékes, Molnár V. József ’56-os forradalmár, újságíró, börtönviselt nyomdász, és Tóth József katolikus karnagy. Galántai a kápolna renoválásán a legtöbbet dolgozó Magyarnek szeretett volna ott először kiállítást csinálni, de a csoport Csáji vezetésével – és Galántai tudta nélkül – egy csoportos kiállítást szervezett Csáji Attila, Galántai György, Haris László, Magyar József, Molnár V. József és Papp Oszkár műveiből. A tárlatot Tóth József bevezetője után Rónay György nyitotta meg, akinek abban az évben jelent meg a katolikus irodalommal foglalkozó kötete Szalézi Szent Ferencről Paul Claudelen és Teilhard de Chardin-en át Németh Lászlóig ívelő tanulmányokkal.<sup>28</sup> Az első évad szürenonos jellegű kiállításainak szellemiségéhez hozzátartozik az is, hogy olyan meghívottak

27

Vö. MEZEI Ottó, *Magyar, európai, modern. Válogatott írások*, vál., szerk. ANDRÁSI Gábor, PATAKI Gábor, Bp., MTA BTK Művészettörténeti Intézet, 2013. Mezei komplex pályaképének művészettörténeti értelmezéséhez ld. továbbá

TATAI Erzsébet, Mezei Ottó, *Enigma*, 110, 2022, 122–137.

28

RÓNAY György, *Szentelek, írók, irányok*, Bp., Szent István Társulat, 1970.

and the Csáji Circle, besides the numerous cafés, was most probably Pál Petri-Galla’s apartment, where members of both groups would hold small exhibitions, and from 1963 onwards Molnár, Bak, Nádler, Csiky, Csutoros and Csáji also exhibited works here. The 1969 team of the Szürenon was mostly assembled by Csáji, Csutoros and Pauer, inviting on the one hand friends and acquaintances, as well as people whose work had been featured at cafés, culture centres and KISZ clubs, and on the other hand, they chose among an older generation of artists, such as Ferenc Lantos and Oszkár Papp, whose spacious studios became important meeting places for the group. Back then, Ottó Mezei was the first to recognise the significance of the Szürenon group, seeing it as a continuation of the Hungarian Avant-garde and the mentality of the European School, while also being strongly tied to their Hungarian identity and folk cultural roots.<sup>27</sup> It is no coincidence that Mezei found his place at the Institute for People’s Cultural Education, where Pál Bánszky was the head of the Visual Arts Department, who specifically supported amateur and naïve artistic endeavours, due to their authenticity. The Szürenon, although its members were not entirely amateur and self-taught, was certainly not made up of official artists with academic education. Csáji had an Art Teacher degree from the university in Eger, Haris worked as a mechanical engineer, Pauer was employed as a sculptor at construction sites, while Csutoros studied wood engineering and after a while, also got a job at the Institute for People’s Cultural Education.

The “Chapel Exhibition’s Group of Artists” exhibition of 1970 at Balatonboglár featured an even more heterogeneous group of people who undertook the task of renovating the chapel and developing its programme: Ferenc Balogh, a 1956 revolutionary, fired intellectual, working on esoteric teachings, Attila Csáji and László Haris, artists of the Szürenon, who according to Galántai, were self-appointed programme organisers, György Galántai, a newly graduated painter and tenant of the chapel, József Magyar, a self-taught graphic designer, and a MTV prop-maker, József Molnár V., who was also a 1956 revolutionary, journalist, ex-convict, printer, and József Tóth, a Catholic conductor. Galántai wanted the chapel’s first exhibition to feature Magyar’s artworks, as he had worked the most on the building’s renovation, but the group, led by Csáji – and without Galántai’s knowledge – organised a group exhibition of works by Attila Csáji, György Galántai, László Haris, József Magyar, József Molnár V. and Oszkár Papp. After an introduction by József Tóth, the exhibition was opened by György Rónay, whose volume on Catholic literature was published that year, featuring studies ranging from Francis de Sales to Paul Claudel, Teilhard de Chardin to László Németh.<sup>28</sup> In the spirit of the first season’s

27

Cf. MEZEI Ottó, *Magyar, európai, modern. Válogatott írások*, vál., ed. ANDRÁSI Gábor, PATAKI Gábor, Bp., MTA BTK Művészettörténeti Intézet, 2013. For an art historical examination of Mezei’s complex career see also TATAI Erzsébet, Mezei Ottó, *Enigma*, 110, 2022, 122–137.

28

RÓNAY György, *Szentelek, írók, irányok*, Bp., Szent István Társulat, 1970.



léptek föl,

mint az egyházi dalokat előadó Gesualdo énekegyüttes, a népdalokat éneklő Jancsó Adrienne, valamint Károlyi Amy és Weöres Sándor. Ehhez képest a kiállított művek az organikus és a geometrikus absztrakció nyelvén a természet Klee- és Kállai-féle rejtett arcának bioromantikus szellemiségét tükrözték vissza.

Az első kiállításon Haris László festmény-nagyításai jelentek meg a leghangsúlyosabban a kápolna terében, vagyis a festészet „rejtett arca”, a szövetek és a pigmentek sejtes-kristályos világa tárult fel a festmények „mikroszkopikus” képéből. A fotókon Haris gépészmérnöki műveltsége, fizikai és kémiai anyagismerete a keleti filozófiák szellemiségével párosult, amire elsősorban a képcímek utalnak: *Meditáció* (1969) és *A legfőbb jó a vízhez hasonló* (1969), ami Lao-ce *Tao Te King* című művéből vett idézet.<sup>29</sup> amely összekapcsolható Hamvas én-centrikus, technicista Nyugat kritikájára épülő szellemével és bölcséletével. Haris Csáji művei mellett Demeter Istvántól, Korniss Dezsőtől és Molnár V. Józseftől származó absztrakciókat és kalligráfákat is fényképezett. Kornisst akkoriban már a népművészet és a kalligráfia integrálása foglalkoztatta, Demeter István lelkesként kombinálta a keleti és a nyugati szimbolizmust (kalligráfia és ikonfestészet), Molnár V. József pedig a távol-keleti, a nyugati és a közép-európai kereszténység közös szimbolikus nyelvének megtalálásával kísérletezett.<sup>30</sup> Magyar és Molnár V. lényegében egy organikus, bioromantikus formavilággal dolgozott, amelyet Molnár az ősképek sajátos felfogásával kombinált, ami a népművészet motívumvilágát, illetve a képek mágiáját a szerves, természetes bölcsesség fogalmán keresztül egészen a barlangrajzokig vezette vissza. Valószínűleg Molnár V.-t is inspirálta Hamvas, hiszen az őskép fogalma a *Scientia Sacra*ban is központi szerepet játszik az archaikus kor elveszett analogikus egységének megragadásában.<sup>31</sup> Az őskép, az Urbild, a Goethét és a romantikus természetfilozófiát követő Kállai, illetve Gyarmathy és Papp Oszkár számára is fontos fogalom volt, de ők inkább a biológiai-filozófiai, nem pedig vallásos-spirituális értelemben használták, ámbar Papp számára fontos szellemi municiót jelentett az alkímia Hamvas-féle értelmezése is.<sup>32</sup> A balatonboglári kápolna első programadó, nyilvános kiállításán Csáji fekete jelrácsai, Haris felnagyított, materializált festői gesztusai, Magyar, Molnár V. és Papp Oszkár bioromantikus és kozmikus absztrakciói a természet rejtett arcának vizuális kultúráját az alkímiára és az újrealizmusra is támaszkodó

29

LAO-CE, *Tao te King*, <https://mek.oszk.hu/00100/00191/00191.htm> Weöres Sándor híres fordítása 1958-ban jelent meg.

30

VÖ. MOLNÁR V. JÓZSEF, *Világ-Virág. A természetes műveltség alapjelei és azok rendszere*, Bp., Örökség Alapítvány, 1996.

32

VÖ. MEZEI OTTÓ, *Papp Oszkár*, Bp., Körmendi Galéria, 2003.

31

HAMVAS BÉLA, *Scientia Sacra (1943-1944)*, Bp., Medio, 1995, 78-87.

Szüirennon-influenced exhibitions, such people performed at the chapel as the Gesualdo group singing church songs, Adrienne Jancsó singing folk songs, as well as Amy Károlyi and Sándor Weöres. In contrast, the artworks on display reflected the bioromantic spirit of nature's hidden faces in the style of organic and geometric abstraction, under the influence of Klee and Kállai.

In the first exhibition, László Haris's blown-up prints of paintings were the most prominent, revealing the “hidden face” of painting; the “microscopic” photos convey the cellular-crystalline world of tissues and pigments. Haris combined his knowledge of mechanical engineering and physics- and chemistry-based understanding of materials, with his knowledge of Eastern philosophies, as the titles of the pieces indicate: *Meditation* (1969), *The Supreme Good is Like Water* (1969), which is a quote from Laozi's book *Tao Te Ching*,<sup>29</sup> that can also be connected to Hamvas's spirit and teachings, based on his critique of the self-centred, technicist critique of the West. Next to Csáji's artworks, Haris also photographed abstract and calligraphic paintings by István Demeter, Dezső Korniss and József Molnár V. By then, Korniss focused on integrating folk art and calligraphy, while as István Demeter as a pastor, combined Eastern and Western symbology (calligraphy and icon painting), while József Molnár V. experimented with finding a mutual symbolic Christian language with Western and Central Europe.<sup>30</sup> Essentially, Magyar and Molnár V. worked in an organic, bioromantic style, that Molnár combined with his personal understanding of archaic images, as he traced the motifs of folk art and the magic of images back to cave paintings, due to finding them connected by natural wisdom. Molnár V. was probably also inspired by Hamvas since the concept of archaic images played a central role in *Scientia Sacra* capturing the lost analogic unity of an archaic era.<sup>31</sup> The archetypal image, the Urbild, was an equally important concept for Kállai (influenced by Goethe and romantic nature-philosophy), as well as for Gyarmathy and Oszkár Papp, although they used it more in a biological-philosophic sense, rather than in a religious-spiritual way. Still, for Papp, Hamvas's interpretation of alchemy was also an important intellectual ammunition.<sup>32</sup>

The Balatonboglár Chapel's first public exhibition featured Csáji's black sign grids, Haris' enlarged, materialised painterly gestures, Magyar, Molnár V. and Oszkár Papp's bioromantic and cosmic

29

LAO-CE, *Tao te King*, <https://mek.oszk.hu/00100/00191/00191.htm> The famous translation by Sándor Weöres was published in 1958.

30

Cf. MOLNÁR V. JÓZSEF, *Világ-Virág. A természetes műveltség alapjelei és azok rendszere*, Bp., Örökség Alapítvány, 1996.

32

Cf. MEZEI OTTÓ, *Papp Oszkár*, Bp., Körmendi Galéria, 2003.

31

HAMVAS BÉLA, *Scientia Sacra (1943-1944)*, Bp., Medio, 1995, 78-87.

anyaghasználattal kombinálták. Galántai viszont a szürenonosok kalligrafikus biromantikájához csak látszólag hasonló, „konstruktív-szürrealista” kollázsokat készített,<sup>33</sup> melyekre a különféle kultúrákat transzparensten montírozó Vajda Lajos művészete hatott. Vajdát és az elvont művészeket (leginkább Gyarmathyt) továbbgondolva Galántai különféle nyomhagyási és leképezési (fotó, fotogram) technikák montírozásával, illetve az absztrakt, a lírai absztrakt és a figuratív motívumok kreatív egymásba csúsztatásával kísérletezett. Az első kiállítást követő 1970-es csoportos kiállításokon aztán még tovább komplikálódott a kulturális spektrum. Megjelent Pauer és Türk is, akik Csutorossal és Harissal együtt a Szürenon magjához tartoztak, de Türk Péter Hortobágyi Endrén keresztül a Zuglói Körrel is kapcsolatban volt, jól ismerte Kandinszkij, Klee, Bazaine és Mathieu ottani fordításait is.<sup>34</sup> Fiktív heraldikai és konstruktivista teret alkotó háromdimenziós kollázsai (*A kör szorítása*, 1969) egy klasszikus konstruktivista formanyelv, illetve az új formázott vásznak (shaped canvas) örökösének tűntek, miközben ironikusan reflektáltak a heraldika, a nemesi címertan különféle jelentésrétegeire is az európai feudalizmustól a magyar dszentrifikációig ívelően. A konstruktivizmus, illetve a geometrikus és organikus absztrakció tradícióit erősítették Temesi Nóra (Kricsfalusy Beatrix), illetve Lantos Ferenc geometrikus, valamint Csiky Tibor organikus formavilágú művei is. Távrolról ehhez a fajta „klasszikus”, konstruktivista avantgárdhoz kapcsolódtak Haraszty István mobil szobrai, ironikusan funkciótlan gépezetei is, mint például a *Hat-huszas gyvors* (1970). A Csutoroson keresztül a Zuglói Körrel is összekapcsolható organikus plasztika magyaros-népies, vagy ha tetszik, népies szürrealista verziója viszont Péterfy László és Illyés István munkáiban köszönt vissza.

Aztán 1971-től jöttek az „ipartervesek” a konceptuális művészettel, a happeninggel és a „képromboló” (Szentjóby Tamás kifejezése<sup>35</sup>) kritikai ideológiákkal, amelyek a hagyományos táblaképet részben avított és élettelen, részben pedig túlságosan is piacodott, kapitalista tárgynak tekintették, és a valódi élet, illetve az abból kimetszett autonóm művészet újraegyesítésére törekedtek. Ám a váltás kihatott a „szürenonosokra” is, Pauer és a vele együtt (egy műteremben és esetenként hasonló szellemben) dolgozó Türk is „stilust”, avagy szemléletet váltott, 1970-ben megjelent a *Pszeudo*, Türk szemiotikai indíttatású művei, melyeket részben a *Pszeudo* inspirált, és már installációk, illetve akciók formájában is realizálódtak. 1971 pedig már a koncept és Beke László forradalmi *Elképzelés* projektjének éve, amely látszólag elszakad a magyar tradíciótól és a filozófia felé mutat, miközben a hard-edge-ről a konceptre váltó Bak Imre azt gondolta,

33

A „konstruktív-szürrealista” kifejezést Galántai használta 2022-es beszélgetésünk alkalmával. Ezúton is köszönöm Galántai Györgynek, hogy megmutatta korabeli műveit, és köszönöm Klaniczay Júliának és Halasi Dórának, hogy segítették az Artpoolban folytatott kutatásaimat.

34

NÁRAI Szilvia, Az útkereséstől a neoavantgárd színéig = *Türk Péter. Minden nem látszik*, szerk. SZÁZADOS László, Bp., Ludwig Múzeum, 2018, 92. Ld. továbbá: ANDRÁSI, i. m.

35

SASVÁRI Edit, Beszélgetés St.Auby Tamással (1998) = *Törvénytelen avantgárd*, 202.

abstractions that combined the visual culture of the hidden face of nature, with a use of materials that draw on alchemy and Neorealism. Galántai, on the other hand, made “constructivist-surrealist” collages,<sup>33</sup> influenced by the art of Lajos Vajda, who had montaged different cultures with the use of transparency, thus his work was only seemingly similar to the Szürenon members’ calligraphic biromanticism. Based on Vajda and abstract artists (mostly Gyarmathy), Galántai continued experimenting with the montage of various mark-making and image production techniques (photos, photograms), and the creative interweaving of lyrical abstract and figurative motifs. Following the first exhibition, the cultural spectrum of the group exhibitions in 1970 became even more complex. Pauer and Türk joined, who were also core members of the Szürenon alongside Csutoros and Haris, however, Péter Türk was also in contact with the Zugló Circle via Endre Hortobágyi, leading him to be well acquainted with their translations of Kandinsky, Klee, Bazaine and Mathieu.<sup>34</sup> His fictive heraldry and three-dimensional collages depicting constructivist spaces (*The Enclosing Circle*, 1969) seem to be decedents of both Classical Constructivism, as well as the new Shaped Canvas movement, while his works ironically reflect on heraldry, the discipline analysing coats of arms, various layers of meaning, ranging from European feudalism to Hungarian gentrification. The artworks of Nóra Temesi (Beatrix Kricsfalusy), as well as Ferenc Lantos’ geometric pieces, and Tibor Csiky’s organic style also strengthened the presence of Constructivist, Geometric and Organic Abstract traditions. From afar, István Haraszty’s mobile statues which were ironically functionless, also had ties to this type of “Classical” Constructivist Avant-garde, such as his piece *Six-twenty Fast* (1970). The “Hungarian folk” or rather the “folk Surrealist” version of organic sculpture, which had ties to the Zugló Circle via Csutoros, was represented by the works of László Péterfy and István Illyés.

Then from 1971 onwards came the members of the Iparterv with their conceptual art, happenings and “iconoclastic” (Tamás Szentjóby’s term<sup>35</sup>) critical ideology, by which they considered traditional paintings to be on the one hand dated and lifeless, and on the other hand overly commercialised capitalist objects, therefore they aimed to reunite art with real life, from which it had once been cut out of. However, this change affected the members of the Szürenon as well; Pauer and Türk, who worked with him (both in the same studio and with the same mentality), both changed their “style” and outlook on art. *Pszeudo* was presented in 1970 which partially inspired Türk’s semiotic-based installation and action pieces. Then 1971 came which

33

Galántai used the expression “Constructivist-Surrealist” during our conversation in 2022. Once again, I thank György Galántai for showing me his artworks from that era, and I also thank Júlia Klaniczay and Dóra Halasi for assisting my research at the Artpool.

34

NÁRAI Szilvia, Az útkereséstől a neoavantgárd szintéig = *Türk Péter. Minden nem látszik*, ed. SZÁZADOS László, Bp., Ludwig Múzeum, 2018, 92. See also: ANDRÁSI, as quoted.

35

SASVÁRI Edit, Beszélgetés St.Auby Tamással (1998) = *Törvénytelen avantgárd*, 202.

hogyan az eszköztelen és ironikus koncept art-ot tulajdonképpen nekik, azaz a magyar, illetve kelet-európai avantgárd művészeknek kellett volna kitalálniuk.<sup>36</sup> A spiritualizmus és a konceptualizmus, az életfilozófia és az életművészet konfliktusát – ebben a szellemben – kölcsönös félreértések jellemezték a képjelentésével és jelentőségével kapcsolatban, hiszen a konceptualizmus leginkább a kép, pontosabban a táblakép árucikként történő fetiszizálását kritizálta, de ennek a kritikának a kép mint szimbólum, mint jantra,<sup>37</sup> mint a lényegét megragadó, illetve a lényeghez vezető meditációs objektum is áldozatul esett.

A konfliktust még komplexebbé teszi, hogy a népies szüzenonosok szellemisége is változott, mintegy reagáltak az új médiumokra, illetve az új ideológiákra is, ami a legerőteljesebben az 1973-as *Szembesítés*ben érhető tetten. Molnár V. József értelmezésében ugyanis Csutorossal és Harissal együtt reszakralizálták a kápolnát,<sup>38</sup> amivel lényegében arra reagáltak, hogy egyes happenings és a Kassák Színház előadásai „alantas” tartalmaikkal deszakralizálták a megszentelt teret. Molnár V. nagypénteki fekete vásznakat állított ki, melyekkel a templomi oltárképeket takarták le, Haris Csutoros és az orvosperekben meghurcolt felesége ujjlenyomatát nagyította fel oltárkép méretűre, Csutoros pedig az oltáriszentség kelyhét és egyszerű fejformát (félgömbre helyezett gömb) is idéző, vöröses műanyagplasztikákat helyezett a tér centrumába egy fehér asztalra. A reszakralizálás eszközei hangsúlyos módon szimbolikus jelentésű és jelentőségű képek, avagy ikonok voltak, melyek igazolni látszanak Szentjóbó elméletét a képimádók és a képrombolók szembenállásáról.<sup>39</sup> A történet és az esztétikai ideológia azonban ebben az esetben sem egyszerűsíthető le ilyen frappánsan, hiszen a reszakralizáló, „keresztény” művészek térszervezést, avagy installációt hoztak létre, vagyis tulajdonképpen esztétikai értelemben a Fluxus szellemében alkottak, miközben rituális jellegű tevékenységük nemcsak a keresztények, hanem akár a nomád népek vallásosságát is felidézhetette, mely nomadizmus nyugaton éppen a hatvanas–hetvenes években vált népszerűvé a hippie populáris kultúrában és a posztstrukturalista filozófiában is.<sup>40</sup> Azért zárom ezt a boglári kulturális „tájképet” a zen-buddhizmus által is megérintett hippikkel és Gilles Deleuze bergsoni érintettségű életfilozófiájával, mert ma már nagyjából tudjuk, hogy 1970 nyarán Balatonbogláron számtalan esztétikai ideológia találkozott egymással, de ahhoz még egy nagyon komoly és részletekbe menő skizoanalízisre lenne szükség, hogy mindezeket pontosan kimutassuk az egyes életművek fosszilis maradványaiban.

36  
Uo., 199.

38  
*Törvénytelen avantgárd*, 150. Ld. továbbá Galánta György értelmezését ugyanitt: 79–81.

37  
HAMVAS Béla, KEMÉNY Katalin, *Forradalom a művészetben Absztrakció és szürrealizmus Magyarországon*, Bp., Misztótfalusi, 1947, 106–107.

39  
Uo., 202.

40  
GILLES DELEUZE, FÉLIX GUATTARI, *L'Anti-Oedipe. Capitalisme et schizophrénie I*, Paris, Minuit, 1972.

was the year of concept art and László Beke's revolutionary *Idea* project, which seemingly broke away from Hungarian tradition and pointed towards philosophy, while Imre Bak, who had just changed his style from hard-edge to concept art, thought that concept art, which is essentially immaterial and ironic, should have been invented by them, that is by Hungarian and Eastern European artists.<sup>36</sup> This period was marked by the conflict of spiritualism and conceptualism, life-philosophy and the art of life, with mutual misunderstandings regarding the meaning and significance of the image, since conceptual art mostly criticised the fetishization of the image, especially paintings. However, the image as a symbol, as a yantra,<sup>37</sup> as an object of meditation capturing or leading to the essence, also became a victim of this critique.

The conflict was made more complex by a shift in the Szüzenon's folk mentality, witnessed at the 1973 *Confrontation*, regarding new mediums, as well as new ideologies. In the interpretation of József Molnár V., together with Csutoros and Haris, they resacralised the chapel,<sup>38</sup> essentially reacting to their understanding that certain happenings and performances of the Kassák Theatre had desacralized this consecrated space with “profane” content. Molnár V. exhibited black canvases relating to Good Friday, which covered the altarpieces of the church, while Haris enlarged the fingerprints of Csutoros and his wife, who were persecuted in the “Doctor Trials”, to the size of altarpieces, and Csutoros placed red sculptures resembling a chalice and a simple shape of a head (a sphere placed on half a sphere) on a white table in the centre of the space. The tools of resacralisation were emphatically images of symbolic meaning and significance, that is, icons, that seem to verify Szentjóbó's theory of the polarisation of image-worshippers and iconoclasts.<sup>39</sup> However, this story and aesthetic ideology cannot be so simplified so wittily, since the resacralising “Christian” artists created and curated the space, thus making an installation, i.e. when examined aesthetically, it can be said that they were, in fact, working in the spirit of Fluxus, while their ritualistic activity could evoke not only Christianity but also the religions of nomadic people, which had become popular in West in the sixties and seventies, in hippie pop culture and poststructuralist philosophy.<sup>40</sup> The reason why I close this cultural “landscape” of Boglár with the hippies touched by Zen Buddhism and Gilles Deleuze's Bergson-influenced life philosophy is because by now we know that in the summer of 1970, countless aesthetic ideologies met in

Balatonboglár, but it would require a very serious and detailed schizoanalysis to precisely uncover these from the fossil-like remains of individual oeuvres.

36  
*Ibid.*, 199.

37  
HAMVAS Béla, KEMÉNY Katalin, *Forradalom a művészetben. Absztrakció és szürrealizmus Magyarországon*, Bp., Misztótfalusi, 1947, 106–107.

38  
*Törvénytelen avantgárd*, 150. See also György Galánta interpretation here: 79–81.

39  
*Ibid.*, 202.

40  
GILLES DELEUZE, FÉLIX GUATTARI, *L'Anti-Oedipe. Capitalisme et schizophrénie I*, Paris, Minuit, 1972.