

Kósztolni a szép-tudományba



Kóstolni a szép-tudományba

Tanulmányok
a Fiatal Művészettörténészek
IV. Konferenciájának
előadásaiból

KÓSTOLNI A SZÉP-TUDOMÁNYBA

*Tanulmányok
a Fiatal Művészettörténészek
IV. Konferenciájának
előadásaiból*

Kóstolni a szép-tudományba

Tanulmányok a Fiatal Művészettörténészek IV. konferenciájának előadásaiából

Főszerkesztő: Székely Miklós

Szerkesztők: Dragon Zoltán, Entz Sarolta Réka, Raffay Endre, Szerdahelyi Márk, Tóth Áron

Grafikai terv, tördelés: Papp Gyula

Szöveggondozás: Asztalos Emese

A borítón a berhidai Szent László templom belső kapujának részlete látható. Konceptió: Sidó Anna, fotó: Szerdahelyi Márk.

A kötet megjelenését támogatta:

Magyar Tudományos Akadémia

Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézet

Nemzeti Kulturális Alap

Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar



PÁZMÁNY PÉTER
KATOLIKUS EGYETEM
*Bölcsész- és
Társadalomtudományi Kar*

© Szerzők

© Szerkesztők

© Fotósok

© Grafikusok

© CentrArt Művészettörténészek Új Műhelye Közhasznú Egyesület

© Fényképek intézményi jogtulajdonosai: Artur Żmijewski; Central Booking Gallery, NYC, USA; Elek István hagyatéka; ZKM | Center for Art and Media Karlsruhe, Németország; Erdélyi Unitárius Egyház Gyűjtőlevéltára, Kolozsvár, Románia; Fajó János; Foksal Gallery Foundation, Varsó, Lengyelország és Galerie Peter Kilchman, Zurich, Svájc; Forgács Péter; Forster Gyula Nemzeti Örökségvédelmi és Vagyongazdálkodási Központ, Fotótár, Műemléki Tervtár; Hargita Megyei Állami Levéltár, Csíkszereda, Románia; Jan de Nys, Aalst, Belgium; Kiel University Library, Kiel, Németország; London, The British Museum / Trustees of the British Museum, Egyesült Királyság; Magyar Építészeti Múzeum, Budapest; Márton Áron Gimnázium gyűjteménye, Csíkszereda, Románia; MTA KIK Kézirattár, Budapest; National Gallery of Art, Washington D.C.; Országos Széchényi Könyvtár Mikrofilmtár, Budapest; Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest; Róma, Scuola Lante della Rovere; Római Katolikus Gyűjtőlevéltár, Kolozsvár, Románia; Soproni Múzeum, Storno-gyűjtemény; Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest; Laczkó Dezső Múzeum, Veszprém.

A kiadványban megjelent írások tartalmaért és a képek jogtisztaságáért minden esetben a tanulmány szerzője felelős.

The authors of the essays are responsible for the contents of the texts as well as for obtaining permission to reprint the images included in their essays.

ISBN 978-963-88825-5-4

CentrArt, 2014



CentrArt

Tartalomjegyzék

<i>Előszó</i>	7
ROSTÁS TIBOR	
<i>Graeco opere – görög modorban II.</i>	
<i>A veszprémi „Gizella-kápolna” és a lékai várkápolna 13. századi falképei</i>	9
KOVÁCS GERGELY	
<i>A felvinci református templom italobizánci stílusú falképei</i>	33
KÓNYA ANNA	
<i>Ikonográfiai összefüggések az alcinai templom falképein</i>	45
MEZEI EMESE	
<i>Hétköznapi jelenetek egy késő középkori kályhán¹</i>	61
PÁL EMESE	
<i>Rubens Szamosújváron?</i>	71
PÁSZTOHY JÚLIA	
<i>Pákei Lajos villa- és lakóház-építésze</i>	85
VARGA ORSOLYA	
<i>Lang Adolf Szegeden és Pécsen</i>	97
SALAMON GÁSPÁR	
<i>Tagok és ragok</i>	
<i>Építészet és nyelv kapcsolata Schulek Frigyes terminológiai kísérletezéseiben</i>	113
IMECS-MAGDÓ ESZTER	
<i>Borszékfürdő modernizációja a 20. század elején</i>	125
GÁL ZSÓFIA	
<i>A kolozsvári Arany János utcai bérvillák</i>	143
LADÓ ÁGOTA	
<i>Az Erdélyi Római Katolikus Státus csíkszeredai főgimnáziumának tervezéséről</i>	157
BALDAVÁRI ESZTER	
<i>A német korai Jugendstil hatása Körössy Albert Kálmán építőművészetére</i>	173
ZSOLDOS EMESE	
<i>A pécsi Jókai-ünnepély képi emlékezete</i>	187

F. DÓCZI ERIKA	
<i>A Betonszemle folyóiratról</i>	199
SEBESTYÉN ÁGNES ANNA	
<i>Molnár Farkas és az építészeti szaksajtó mechanizmusai a két világháború közötti Magyarországon</i>	211
JÁSZ BORBÁLA	
<i>Funkcionalizmus és racionalizmus között Adolf Behne elemzése a modern építészet hőskorából</i>	225
DÉNES MIRJAM	
<i>Ki a naiv? A Dallos Marinka kutatás alapvető kérdései a naiv művészet jellemzőinek tükrében</i>	235
BRUNNER ATTILA	
<i>A magyar játéktervezés történetének néhány kérdése</i>	251
SIMON BETTINA	
<i>Egy festménysorozat öndefiníciója. Károlyi Zsigmond Mérték-képei</i>	265
BRADÁK SOMA	
<i>A rendszerváltás performansa. Elek István köztéri akciói 1985 és 1993 között</i>	277
DUDÁS BARBARA	
<i>Globalizálódó művészet lokális problémákkal – avagy mi történt a művészet vége óta?</i>	295
GÁRDONYI LÁSZLÓ	
<i>A képregény metamédiuma</i>	307
KOSINSKY RICHÁRD	
<i>Michael Fried befogadáselmélete</i>	321
JAN ELANTKOWSKI	
<i>Replaying Memory. Holocaust and Video Art in Péter Forgács's "Meanwhile Somewhere... 1940-1943" and Artur Żmijewski's "The Game of Tag"</i>	331
Személy- és helymutató	343

Egy festménysorozat öndefiníciója.

Károlyi Zsigmond Mérték-képei

Simon Bettina

Károlyi Zsigmond *Mérték-képei* többretegű szeriális művet alkotnak, ezért a sorozat definiálása önmagában is művészettörténeti problémát jelent. Elemzése során kikerülhetetlenné válik az életmű kulcsproblémáinak tárgyalása, mindez pedig alkalmat ad az eddig rendszerezetlen életmű új nézőpontból történő bemutatására, továbbá egy átfogó művészettörténeti vizsgálat támpontjainak felállítására. A *Mérték* elemzésével párhuzamosan a szerialitás problémáján keresztül az életművet is vizsgálom. Röviden összefoglalom az eddigi források témához kapcsolódó gondolatait, és ezekre támaszkodva amellet érvelek, hogy Károlyi kísérletező művészetét érdemes szorosan egymásra épülő művek koherens szöveteként elgondolni. Továbbá a művek egymásra rétegzettsége az egyes alkotások vizsgálatakor, így a *Mérték-képek* esetében sem mellékes, ezért az elemzés fő szempontjai a szerialitás és a motívumfolytonosság. A problémaközpontú vizsgálat során törekszem olyan fontos gondolatok megfogalmazására, melyek hiánypótlónak számítanak a Károlyi művészetéről szóló diskurzusban. Saját megfigyeléseimet az eddig született releváns megállapításokra támaszkodva bontakoztatom ki, s ehhez röviden összefoglalom Károlyi művészettörténeti recepcióját is. A *Mérték-képek* alapján megfogalmazott problémák így egy sokoldalú életmű komplex feldolgozásához vezethetnek tovább.

A sorozat mint probléma a szakirodalom horizontjának felvázolásával

Károlyi Zsigmond műveinek forrásait az egyes kiállítások, illetve azok katalógusai és dokumentációi jelentik, összefoglaló tárlat vagy rendszerező publikáció hiányában tehát maguk az események jelölik ki a hetvenes évek Rózsa presszójáig visszanyúló alkotó munkásság szakaszait. Az utóbbi években a Neon Galéria két kiállítást rendezett számára: 2013 őszén a hetvenes évek magyar művészetét tárgyaló NEO-ROSE kiállításorozat programjába illeszkedve szervezte meg a lakásgaléria Károlyi *Kívül-belül* kiállítását; 2012-ben pedig a művész nyolcvanas években homlokzatokról készült olaj-vászon festményeit állították ki ugyanitt.¹ Ez a két tárlat Károlyi egy-egy élesen különváló szakaszát mutatta be, amelyek ugyanakkor logikusan össze is függnek egymással. Károlyi állványzatokról készített fotóiból születtek meg később a roncsolás útján létrehozott

fotófestmények, ezek pedig előzményeit képezték az olajjal vászonra festett képsorozatainak. A kiállítás alkalmával – a Neon Galéria kiadásában – megjelent egy könyv Károlyi a kilencvenes évek közepén olajjal papírra festett vázlatainak, képeinek reprodukcióval és Bak Imre *Expresszív konceptuális geometria* című írásával. Bak ebben arra hívja fel a figyelmet, hogy Károlyi életművében rendkívül szerteágazóak a kapcsolódási pontok, ezért az egyes műveket érdemes ezen analógiák mentén értelmezni.² Az „*expresszív konceptuális geometria*” kifejezéssel hangsúlyozza, hogy Károlyi művészetének legalapvetőbb összetevője az „egyszerű geometrikus formák használata”.

Fabényi Júlia és Konkoly Gyula arról írnak Kurt Benning és Károlyi Zsigmond 1994-ben rendezett közös kiállításának katalógusában, hogy Károlyi korábban készült konceptuális művei integrálódnak festészetébe, amelyet 1989-től kezdődően – a tematikai változásokat figyelmen kívül hagyva – egyetlen nagy összefüggő sorozatnak tekinthetünk.³ Ez a megállapítás Károlyi a *Mérték* után festett monokróm jellegű festménysorozataira vonatkozott.

A nyolcvanas években készült fotófestmények az absztrakt és az ábrázoló művészet határán egyensúlyoznak. Néhány éve történt újrafelfedezésüket megelőzően, az ezredforduló táján Károlyi Zsigmond figurális festményei keltették fel a szakma érdeklődését, melyeket 1997-től kezdődően festett.⁴ A kilencvenes évek képzőművészeti színterén monokróm festőként szereplő Károlyi Zsigmond életművében jelentős fordulatnak számított ez a változás: újabb festményein gyerekjátékokat ábrázol – felhúzzható műanyag játékegeret, Pikachut, plüssmackót, plüsskutyát, Dart Vadert. Ezek a festmények hétköznapi játéktárgyakat, tucatarukat emelnek be a portré és a zsáner hagyományos műfaji keretei közé.

Nem ez volt az egyetlen fordulat az életműben. Károlyi 1976-ban végzett a Magyar Képzőművészeti Főiskolán, s pályája a Rózsa presszó tagjaként a konceptuális művészettől indult: performanszok, environmentek, akciók, objektok és az ősi kínai kirakósjáték után tangram-képeknek nevezett fotómontázsok, illetve más fotómunkák határozták meg művészetének körvonalait.⁵ A konceptuális művészként megismert Károlyi Zsigmond azonban egy ponttól kezdve – a *Mérték-képek* készüléseinek idejétől fogva – egészen napjainkig olajjal fest vászonra. Művészete a hetvenes években sem volt független a festészeti problémáktól. Körner Éva úgy véli, Károlyi konceptuális műveiben sem mondott le igazán a festészetről, hanem a festmény mint tárgy mibenlétét elemezte, és ehhez olyan elemi dolgokat vizsgált, mint a kép, a keret és a fal viszonya.⁶

Károlyi Zsigmond művészetének írásos forrásait a művész saját feljegyzései⁷ mellett olyan publikációk alkotják, melyek azonnali reakciók voltak az elkészült művekre és az egyes kiállításokra. Ezek az írások nem foglalkoznak átfogóan az életművön belüli kapcsolódási pontokkal, és ebből adódóan nincsenek meghatározva Károlyi sokarcú művészetének hangsúlyos pontjai sem, ami viszont sürgető feladatnak számít: nemcsak azért, mert hiánypótló szerepet töltené be az életmű feldolgozásában, hanem azért is, mert érdemben tenne hozzá a magyar neoavantgádról szóló diskurzushoz.

Pernecky Géza hangsúlyozza, hogy Károlyi Zsigmond kilencvenes években készített festményeivel bebizonyította a festészet aktualitását, és újabb műveire hivatkozva sikeresnek nyilvánítja a konceptuális művészet felől induló művész festészethez való visszatérését.⁸ Hegyi Lóránd 1995-ben azt írja, hogy művészetével, műveivel Károlyi

nem kevesebbet kérdez, mint hogy mit is kezdhet a nyolcvanas évek művésze az avantgárd tradíciójával.⁹

Összefoglaló munka tehát eddig nem született, azonban az egyes írásokban felvilágnak ilyen irányba mutató gondolatok: Szegő György 1992-ben azt írja Károlyi első próbálkozásainak számító festményeiről, hogy azok egyszerre konceptuálisak, miközben az érzékeinkre is hatnak.¹⁰ Beke László úgy látja, hogy Károlyi Zsigmond tevékenysége alapvetően önreflexív művészet, amelyben folyamatosan előkerülnek ugyanazok a témák és kérdések, éppen ezért szükségtelen ragaszkodni a művek kronológiájához.¹¹ Konkrét művekre hivatkozva Beke azt is kijelenti, hogy az a művészet, amit a nyolcvanas évek fotófestményei jelentenek, a hetvenes években kezdődött el.¹² Károlyi nyolcvanas évek legelején készített műveivel kapcsolatban Stima Klára releváns kifejezésnek tartja a „*konceptuális festmény*” fogalmat.¹³ Másik nézőpontból világít rá ugyanerre a kérdésre Szilágyi Sándor fotóművészeti író is, amikor felhívja a figyelmet arra, hogy Károlyi korai alkotásai ugyan konceptuális művek, de előtérbe kerülnek bennük a festészeti kérdések.¹⁴

Közelítés egy sorozathoz az elemzés horizontján

A *Mérték*-sorozat azért válik a fentiekben vázolt kérdések fontos szereplőjévé, mert az életművön belüli kísérletező korszakban készültek – 1990-re datáltak –, akkor, amikor Károlyi az absztrakt festészettel kezdett foglalkozni. Ezért alkalmasnak tekinthetők Károlyi festészet felé fordulásának vizsgálatára, és ezen túlmenően az életművén belül lejátszódó fordulatok tematizálására is. A festménysorozat elemzésekor nagyon fontos szempontot jelent az is, hogy miképpen illeszkedik a *Mérték* a Károlyi-életmű viszonyrendszerébe, vagyis, hogy a korábbi és a később született művek – a konceptuális alkotásoktól a figurális festményekig – milyen módon folytatnak párbeszédet egymással. A *Mérték-képek* esetében a konkrét előzmények és a sorozat után készült alkotások tárgyalása is releváns, a festménysorozat vizsgálata tehát alkalmat kínál valami olyan dolog rendszerezésére, ami eddig nem történt meg. Fontos sorozatról van szó, amelynek azonban egyelőre nem tisztázott a helye, éppen ezért az első művészettörténeti probléma magának a sorozatnak a meghatározása.

A *Mérték* vizsgálata súlyos kérdéssel kezdődik: sorozatról vagy inkább műcsoportról beszélhetünk? A festmények egyszeri alkalommal voltak együtt kiállítva, 1990-ben a Magyar Nemzeti Galéria *Budapesti műtermek* kiállításán, és kizárólag a kiállítási katalógus közli a műveket.¹⁵ Felmerül az a lehetőség, hogy esetleg nem a festménysorozat előzte meg a tárlatot, hanem fordítva: a kiállítás alkalmával született meg a sorozat. Elbizonytalanító az a körülmény is, hogy a mű – legyen sorozat vagy műcsoport – nehezen rekonstruálható utólag. Az akkor kiállított öt festmény és egy diptichon közül a *Mérték VI (1. kép)* és a *Mérték VIII (2. kép)* a kiállítás után a Magyar Nemzeti Galéria tulajdonába került, 2002 szeptemberétől pedig az 1945 utáni állandó kiállítás Jelenkori gyűjteményéhez tartozik.¹⁶ A *Mérték VII (3. kép)* magántulajdonban van Belgiumban. A *Mérték III (4. kép)* és a *Mérték IX* pillanatnyilag lappang. A *Mérték X (5. kép)* eredeti formájában megsemmisült, a művész utólag átfestette. A sorozatként



1. kép. Károlyi Zsigmond: *Mérték VI.*
Forrás: Hajdu (1990) 135.

kiállított *Mérték-képek*ről a katalógusból tájékozódhatunk: a legfeltűnőbb az, hogy a számozás nem folytonos, ez pedig a hiányosság érzetét kelti.

A *Mérték-képek* olyan műcsoportot alkotnak, amellyel kapcsolatban több bizonytalanság is felmerül, és emiatt nehezen definiálható szeriális műként. A kiállításon szerepelt, számozott festmények nem alkotnak tudatosan létrehozott sorozatot, mivel sem a címadás, sem pedig a számozás nem köthető közvetlenül a művészhez. A számozás és a címadás is csupán a kiállítás installációja során született, praktikus okokból. A *Mérték* cím alatt bemutatott festmények valójában egy válogatást jelentettek a művész akkori munkáiból.

Korántsem egyértelmű, hogy mely alkotásokat tekintjük a *Mérték*hez tartozónak. A számozott és együtt kiállított festmények mellett a műcsoporthoz további festmények is szorosan köthetők. Ezek nem szerepeltek a *Budapesti műtermek*

kiállításán, ezért nem számozottak, más a címük is. Ugyanakkor érvényesülnek bennük mindazok a jellegzetességek, amelyeket a kiállításon bemutatott alkotásokon figyelhetünk meg, és amelyek alapján összetartozóknak tekinthetők. Legfontosabb közös tulajdonságuk, hogy ezek a festmények ugyancsak tartalmazzák a *lécmotívumot*, a számozott festmények legfeltűnőbb elemeit: lécmotívumnak nevezem a *Mérték-képeken* megjelenő párhuzamosan elhelyezkedő függőleges sávokat.

A műcsoport szóhasználat a *Mérték* számozott képein kívül felölel(het)i azokat a festményeket, melyek nem voltak kiállítva a Magyar Nemzeti Galériában, de azokhoz hasonlóan 1990 táján készültek, és egyértelműen beazonosítható, hogy azonos témával foglalkoznak. Abból kiindulva, hogy az 1990 körüli néhány év kísérletei odavezettek, hogy Károlyi ezentúl a klasszikus festészeti eszközöket használja, akkor minden egyes, ebben az időszakban készült festmény ugyanarra a problémára tett megoldási javaslatként áll előttünk. Éppen ezért, a *Mérték* vizsgálatakor egyes művekről érdemes beszélni, ugyanakkor magára a műcsoportra is úgy kell tekinteni, mint önálló műalkotásra.

A fentiekből következik, hogy *Mérték-képek* kapcsán nem térhetünk ki az elől, hogy értelmezzük a szeriális műként kiállított képek összetartozását. A sorozatnak nincs autentikus megkötése, ebből adódóan meghatározására több lehetőség is kínálkozik. Sőt nemcsak utólag, hanem a kiállítás évében is egy konstruált szeriális műről lehetett szó. Ha megengedőbbek vagyunk, mindazokat a festményeket a sorozat részének tekintjük, amelyek szorosan kötődnek a kiállított és a katalógusban publikált művek együtteséhez. Ebben az esetben nem csak az 1990-ben, *Mérték* címet kapott

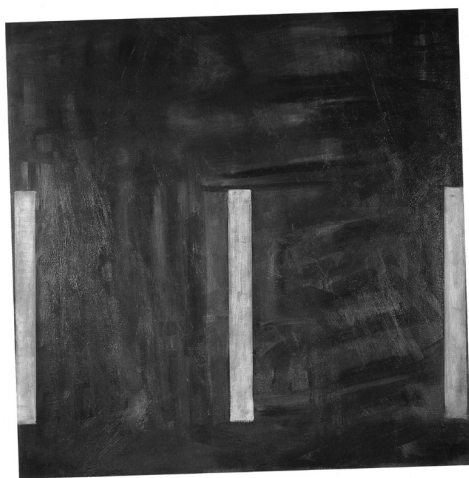


2. kép. Károlyi Zsigmond: *Mérték VIII.* Forrás: Hajdu (1990) 131.

festmények tartoznak ide, hanem azok is, amelyek ebben az időszakban önálló címmel készültek, továbbá a művész által utólag átfestett művek is. Figyelembe véve azonban, hogy a *Mérték* mint sorozat megfestésekor éppen olyan esetlegesen összeálló szeriális mű volt, mint amilyen bizonytalan maga a rekonstrukció, érdemes a lehetőségek szerint szűken értelmezni a műcsoportot.

A fentiek alapján a *Mérték-képek* közé azokat a műveket sorolom, amelyek szerepeltek 1990-ben a *Budapesti műtermek* kiállításon. Ezeket a festményeket nemcsak a kiállítás kapcsolja össze, hanem a lécmotívum és a kereszteződés-motívum együttes jelenléte, mely stiláris szempontból elhatárolja őket a tágabb műcsoporthoz tartozóktól. A két motívum meghatároz egy sajátos, ambivalens ecsetkezelést, amely a háttérben megfigyelhető festői, valójára épülő, illetve a lécek nyers, homogén festésmódjának együttes alkalmazásából ered. Emellett összetartozásuk szerves része a kiállítási instaláció is, amelyet tükröz a katalógusban megjelent reprodukciók elrendezése. A *Mérték-képeken* a legfontosabb az a feszültség, ami a lendületesen megfestett kereszteződés-motívum és a tiszta körvonalak közé fogható lécmotívumok között húzódik.

Esetlegesen összeálló műről van tehát szó, amelynek ugyanakkor relevanciája van az életmű egészen belül. Nem mellékes ezért az a kérdés, hogy Károlyi Zsigmond életművében hogyan pozicionálható az 1990-ben készült sorozat, illetve miképpen illeszkedik bele a konceptuális művészettel szakító, a festészet felé forduló művész életpályába, és mindez milyen fogalmakkal írható le.



3. kép: Károlyi Zsigmond: *Mérték VII*.
Forrás: Hajdu (1990) 134.

A műelemzés szokásos szempontjai újra és újra összekapcsolódnak az életmű valamelyik szakaszával és annak főbb motívumaival. A cím szempontjából megfontolandó szempontnak tartom Hajdu István gondolatát Károlyi nyolcvanas években készített állványos képei kapcsán: „Maguk a művek is így rétegződnek, következnek egymásra: címük nincs, ha lenne, érdektelen volna, mert egyenként megnevezhetetlenek.”¹⁷ A címadás körülményei nem tisztázottak, ezért nem tulajdonítok neki nagyobb jelentőséget; alátámasztja ezt az is, hogy a későbbi sorozatok címei egyre inkább jelzésértékűvé válnak. Mindazonáltal a festménysorozat címe implikálja a mű építészeti szövegek környezetbe helyezését, s ez erős szálak-

kal köti a *Mérték-képeket* a korábbi műcsoport, az állványos képek atmoszférájához – a *Mérték-képek sávjai és kereszteződései* is állványszerű konstrukciót idéznek –, továbbá kiindulópontjaivá válnak a későbbi monokróm festményeknek is.

Károlyi Zsigmond e műveivel voltaképpen visszatért az egyenesekhez – fogalmazta meg Hajdu István a *Mérték-képek* Magyar Nemzeti Galériában történő bemutatásakor.¹⁸ A *Mérték-képek* előtt készült művek vizsgálata azért nem másodlagos, mert rávilágítanak arra, hogy Károlyi konceptuális műveinek motívumkészlete meghatározó maradt későbbi pályaszakasaiban is. Ezek megnevezésével körülhatárolhatóvá válnak azok a kérdések, amelyek a továbbiakban immár festészeti szempontból foglalkoztatják Károlyit, így a következő kérdés az, hogy milyen formai megoldásokat talál hozzájuk. A *Mérték*-sorozat a lécmotívumon keresztül szoros kapcsolatban áll a konceptuális művekkel, melyekben szintén elemi jelek jelennek meg: a sík, a pont és a vonal, amelyek a festészet motívumaiként interpretálhatók.

Ha a konceptuális művekből, így a *Mérték-képeken* keresztül a vonal motívuma öröklődött tovább a követő festménysorozatokra, akkor a nyolcvanas évek fotófestményeiből és állványos festményeiből a fény az, ami az újabb kísérletek tárgyát képezi a festménysorozatban. A kereszteződés-motívum, a festmények hangsúlyosan gesztusjellegű, festői részei: a dinamikus ecsetvonások egymásfelettsége és egymást keresztező rendszerük rácsot képezve mélységet teremtenek a képsíkon. A lendületes ecsetvonások által meghatározott, teret érzékeltető struktúra az állványos képek szerves folytatásaként fogható fel.

A motívumok horizontja

A motívum kérdése Károlyi festészetében szorosan összefonódik a tárgyszerűség problémájával.¹⁹ Perneczky úgy fogalmaz, a kilencvenes évek képei „*deszkaféleségek egymá-*

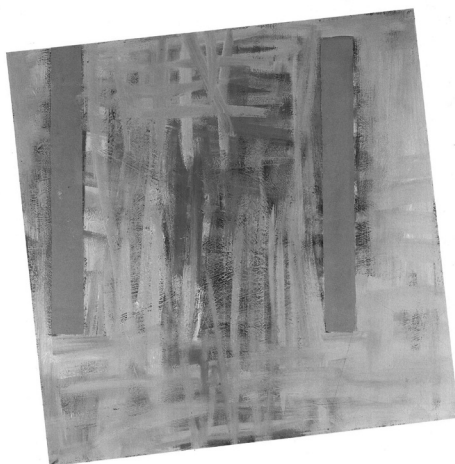
son”.²⁰ A főszerepet a *Mérték-képeken* is a vonal kapja, és ez előrevetíti a következő képsorozatok fő témáját. A csík mellett a másik motívum az elmozdulás, ami szintén folytatódik Károlyi monokróm jellegű festménysorozatain: a kilencvenes évek úgynevezett „csíkos festményein” a csík, vagyis a vonal felnagyított ecsetvonássá szublimálódik, és az elmozdulás összefonódik az árnyék problematikájával.

Sasvári Edit a radikális festőkhöz hasonlítja Károlyit abból a szempontból, hogy az ő festészetéből is kirekesztődnek az irodalmi utalások, festményei pusztán magát a *festményt* mint tárgyat jelenítik meg.²¹ Mindezt 1995-ben írja, és Károlyi monokróm jellegű festészetére gondol. A kép terének kérdése azonban már korábban, a *Mérték-képeknél* vált Károlyi Zsigmond festészetének elsődleges programjává, és ezért e képek Károlyi monokróm jellegű festészetének legközvetlenebb előzményeit jelentik.

A kilencvenes években készült monokróm jellegű képek olyan erőteljesen programjellegű festménysorozatok, melyek a *Mérték-képeken* megfigyelt problémakör vizsgálatának állomásaiként gondolhatók el, és ekképpen magyarázzák a korábbi művet. Ezekből következik, hogy érdemben tesznek hozzá a korábbi sorozat értelmezéséhez, és segítségükkel fontos következtetéseket lehet levonni a szerialitás problémájára vonatkozóan; ez pedig éppen az egyik legfontosabb kérdés a *Mérték* elemzésekor.

Károlyi monokróm jellegű korszaka valamikor a kilencvenes évek elején kezdődött és nagyjából 1998-ig tartott. A kilencvenes években számos kiállításon bemutatott festménysorozat elemzése szemléletesen támasztja alá a *Mérték-képek* elemzése kapcsán tett megállapításokat. Ennek ellenére az egyes festmények, festménysorozatok között explicit módon nem tételezhetünk fel kapcsolatot. Ezek a festmények azonban még egyszer felhívják a figyelmet Károlyi művészetének egyik sarkalatos kérdésére, a szerialításra, amely visszatérő fogalom az elemzés során, hiszen a *Mérték-képekben* kulminál a probléma.

Károlyi Zsigmond festészetében a *Mérték-képeken* válik elsődleges programmá a kép terének kérdése, ezért lehet ezeket a festményeket Károlyi későbbi monokróm



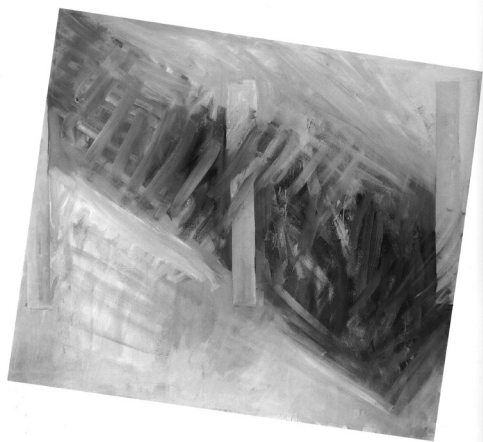
4. kép: Károlyi Zsigmond: *Mérték III*
Forrás: Hajdu (1990) 128, 129.

jellegű festészetének legközvetlenebb előzményének tekinteni. Abból a szempontból is szoros kapcsolat van közöttük, hogy e művekben kezdődik el a színekkel való módszeres kísérletezés, amelynek végén ugyan nem jut el Károlyi a tisztán monokróm festészethez, viszont kialakul az egy szín dominanciájára épülő sajátos stílusa.

A *Mérték-képek*ről felmerült kérdések nyugvópontjának feltérképezése

A fentiekben kifejtett hasonlóságok ellenére a *Mérték-képek* több szempontból is elszigetelt ciklusnak számítanak az életművön belül. Amíg a kilencvenes években Károlyi előnyben részesítette az egynemű felszínt – a színek és az ecsetkezelés terén egyaránt –, addig a monokróm előszobájának számító *Mérték-képek*en ennek éppen az ellenkezőjét lehet megfigyelni: nagyon is érdekli a művészt, nemcsak a színek ábrázolást nélkülöző változatos megjelenítése, hanem az eltérő ecsetkezelés által meghatározott struktúra. A színekben implicit megjelenő érzéki hatások foglalkoztatják elsősorban. Ezek az absztrakt expresszionista festményeken ugyanakkor megjelennek olyan elemek is, amelyek párbeszédet folytatnak Károlyi későbbi festményeivel.

Károlyi Zsigmond életművének egyik megközelítési módja szerint pályaszakaszai megkülönböztethetők egymástól az egyes szakaszokra jellemző motívumok alapján.²² A vízszintes és függőleges csíkok konceptuális műveiben dominálnak; „+” és „X” jelek a fotómontázsokon, illetve a fotófestményeken; majd a festményeken visszatérnek a függőleges és vízszintes sávok.²³ Figurális festményei kilógni látszanak az életműből. Ezek az alkotásokon azonban a hangsúly nem az ábrázolt témán van, hanem sokkal inkább a stiláris megoldásokon és a képek háttérének ornamentikáján. Halász Károly szerint Károlyit monokróm jellegű festményein voltaképpen a műanyag egerek fényviszonyai érdekelték.²⁴ Károlyi egerekről és más játékokról festett képei felszínre hozzák festészetének két fontos elemét: a fényt és az ismétlődést.



5. kép: Károlyi Zsigmond: *Mérték* X
Forrás: Hajdu (1990) 130.

A másik alapvető különbséget, amelyet a *Mérték-képek* definíciója is tartalmaz – és amelyet a szóhasználatban is megkülönböztetünk a művekről való beszéd során –, érdemes még egyszer hangsúlyozni: az első ránézésre azonos motívumok, a lécs és a csík motívuma valójában teljesen más szerepet töltenek be az adott képeken és az életműben.

Károlyi Zsigmond figurális festményeit, amelyeket a kilencvenes évek végétől kezdett el festeni, főleg tematikusan nehéz összekötni korábbi műveivel.²⁵ A gyerekjátékokról, plüssállatokról készült festmények világa első ránézésre nem tűnik könnyen összeegyeztethetőnek a kilencvenes évek festészetének tö-

mör, lecsupaszított nyelvezetével. Károlyi művészetének alapvető változását, az absztrakt festészettel való szakítását azért tartom fontosnak megemlíteni a *Mérték-képek* kapcsán, mert az újabb műveiről szóló írásokban éppen azok a szempontok merültek fel, amelyeket korábbi festői korszakáról és magáról a festménysorozatról is releváns felvetéseként említettem meg. A festményeken megfigyelhető ingatagság a csendélet és a zsánerjelenet között ugyanakkor kioltja a képek műfaji meghatározottságát, ezáltal a stílári megoldásokra és a képek háttérének ornamentikájára helyeződik a hangsúly: „nem ikonokat látunk, hanem egy folyamatos, »mozgó« szövetet”.²⁶ A képek háttérének színvilága és a festésmód markánsan emlékeztetnek Károlyi korábbi monokróm hatást keltő szürkés árnyalatú festményciklusaira. Ebben a figurális festészetben elvesztik jelentésüket az ábrázolt tárgyak: „a *figuralitás problémája összetettebb formában*, „*két lépcsőben*” jelentkezik: 1. *hogyan lesz az élő formából absztrakció*; 2. *miként válik az más és más festői eszközökkel ismét élettellivé?*”.²⁷ Ezek a festmények felszínre hozzák Károlyi festészetének már többször érintett két kulcsproblémáját, egyrészt a fényt, másrészt pedig az ismétlődést, melyek ezeken az alkotásokon szintén kialakítanak egyfajta viszonyrendszert. Ez azt jelenti, hogy továbbra is helytállónak tekinthető Károlyi művészetével kapcsolatban a már többször említett álláspont, miszerint a motívum nála csupán ürügy.

Jegyzetek

- 1 *Állványok és fényrácsok (művek a nyolcvanas évekből*; 2012. április 5 – május 2.; megnyitotta: Hajdu István.
- 2 BAK Imre: *Expresszív konceptuális geometria*. 5–6. In: E. K. G. Budapest, Pauker Kiadó, 2012. o. n.
- 3 FABÉNYI Júlia – KONKOLY Gyula: *A program és a látvány ambivalenciája*. In: Kurt Benning. Károlyi Zsigmond. Budapest, A Fővárosi Képtár és a budapesti Goethe Intézet kiállítása 1994. Beke a következőket írja: „A Czimra-kiállításon és környezetében jelen van a későbbi műveinek minden lényeges eleme.” ld. BEKE László: *Károlyi Zsigmond – a jelenlét mint utópia*. In: *Mozgó Világ*, V. (1979) 1. sz. 121.
- 4 L. MOLNÁR Mária: *Két kutya ellenfényben*. In: *Műértő*, IV. (2001) 10. sz.
- 5 „A tangram képeken Károlyi szétdarabolja a hagyományos képformát...” ld. HEGYI Lóránd: *Alexandria*. Pécs, Jelenkor Kiadó, 1995. 213.
- 6 KÖRNER Éva: *Rétegződések. Körner Évával beszélget Hajdu Istvánnal*. In: *Balkon*, VI. (1999) 3–4. 12.
- 7 I.K.E.M.XX. (Károlyi Zsigmond fotós munkái. Tandori Dezső előszavával). Szerk. STIMA Klára, KOLTA Magdolna. Budapest, Magyar Fotográfiai Múzeum, 2003.
- 8 PERNECZKY Géza: *Megtaláltuk Károlyi Zsigát!*. In: *Balkon*, II. (1995) 10, 11. 32–33.
- 9 HEGYI Lóránd: *Alexandria*. Pécs, Jelenkor Kiadó, 1995. 212–215.
- 10 SZEGŐ György: *Csukott képek*. In: *Élet és Irodalom*, XXXVI. (1992) június 5. 12.
- 11 BEKE, 1979. 113.
- 12 BEKE László: *Idővonatkozások*. In: *Kortárs*, XXXI. (1987) 7. 109.

- 13 STIMA Klára: *Károlyi Zsigmond*. Eötvös Loránd Tudományegyetem, Művészettörténeti tanszék, szakdolgozat, 2000. 47, 49.
- 14 „Károlyi Zsigmond konceptes munkái a »mivégre festünk?« kérdést járják körül” Ld: SZILÁGYI Sándor: *Neoavantgárd tendenciák a Magyar fotóművészetben 1965-1984*. Új mandátum, 2007. 339.
- 15 *Les ateliers de Budapest. Budapesti műtermek*. Szerk. Hajdu István. Párizs, Editions Enrico Navarra. 1990.
- 16 A Mérték-képek szereplése kiállításokon: MNG Új szerzemények, 1993.; Ludwig Múzeum állandó kiállítás, 1996. július 1. – 1996. december 18., MNG Jelenkori Gyűjtemény kiállítás, 1997.
- 17 HAJDU István: *K. ZS. realizmusa*. In.: *Művészet*, XXVIII. (1987) 4. sz. 25.
- 18 HAJDU, 1990. 126.
- 19 „Nagyon is kézzelfogható, konkrét vásznak viszont Károlyi művei. Szinte tárgyak, nem azok képei.” Ld: SZEGŐ, 1992. 12.
- 20 PERNECZKY, 1995. 32.
- 21 SASVÁRI Edit: *Hülozoista festészet*. Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár, 1995. o. n.
- 22 STIMA, 2000. 20.
- 23 FABÉNYI – KONKOLY, 1996. o. n.
- 24 HALÁSZ András: *Felfogásbeli kísérlet. K.Zs. új festményei*. In: *Balkon*, XIII. (2006) 1. 18.
- 25 L. MOLNÁR, 2001. 4.
- 26 HALÁSZ, 2006. 19.
- 27 L. MOLNÁR, 2001. 4.

Képegyzék:

1. kép: Károlyi Zsigmond: *Mérték VI*
Budapest, Magyar Nemzeti Galéria
olaj, vászon
152 x 95 cm
1990
[forrás: Hajdu (1990) 135.]
2. kép: Károlyi Zsigmond: *Mérték VIII*
Budapest, Magyar Nemzeti Galéria
olaj, vászon
95 x 130 cm
1990
[forrás: Hajdu (1990) 131.]

3. kép: Károlyi Zsigmond: *Mérték VII*
Jan de Nys tulajdona, Aalst, Belgium
olaj, vászon
140 x 140 cm
1990
[forrás: Hajdu (1990) 134.]
4. kép: Károlyi Zsigmond: *Mérték III*
Ismeretlen helyen
olaj, vászon
egyenként 100 x 100 cm
1990
[forrás: Hajdu (1990) 128, 129.]
5. kép: Károlyi Zsigmond: *Mérték X*
olaj vászon
120 x 140 cm
1990
[forrás: Hajdu (1990) 130.]
megjegyzés: megsemmisült

Selfdefinition of a Series. The Mérték Paintings of Zsigmond Károlyi

The „*Mérték*” (Measure) series of Zsigmond Károlyi forms a multi-layer serial piece, thus the definition of the sequence poses a problem in itself in the perspective of art history. During its analysis, the discussion of the key issues of Károlyi’s works cannot be circumvented. These give an opportunity to present the so far unorganized oeuvre from a new perspective, and at the same time create a basis for a future, broader art historical interpretation. Parallel to the analysis of „*Mérték*”, I examine the oeuvre through the issue of seriality. I summarize in short the topic-related ideas of the sources which exist so far, and relying on that, I argue that the experimental art of Károlyi should be regarded as a coherent fabric of pieces that are tightly built upon one another, and that the layered nature of the works should not be forgotten during the examination of the particular pieces, such as the case of the *Mérték*-pictures – that is why the main aspect of the analysis is seriality and the successiveness of motives in Károlyi’s oeuvre.

