

GEO-NEO-POST

NYILT STRUKTÚRÁK MŰVÉSZETI EGYESÜLET
OPEN STRUCTURES ART SOCIETY · 2013

N. MÉSZÁROS JÚLIA

BEVEZETŐ GONDOLATOK A KIÁLLÍTÁSHOZ GEDANKEN ZUR AUSSTELLUNG

A geometrikus művészet XX. századi megjelenése annak a felismerésnek köszönhető, hogy a változó világ megértéséhez nem elég csak a nézőpontokon változtatni. Szükség van egy új nyelvre is, amellyel olyannak láthatható a világ, amilyenek a modern kor embere számára tárul fel, s amely alkalmas egyúttal arra is, hogy ábrázolhatóvá tegye mindazt, ami nem látható, nem pillanatnyi vagy véletlen, mégis létezik.

A gondolkodási, absztrakciós és művészi kifejezőképesség magasabb szintje lehetővé tette, hogy a művészet a láthatóból kiindulva új összefüggéseket fedezzen fel, s azokat sokféle kontextusba helyezve új valóságképet teremtsen. A geometrikus művészet sokirányú útkeresését az egzakt kifejezés vágya és a társadalmak megújításának utópiája motiválta.

A korai geometrikus és organikus absztrakt művészet közös lényege a valóság mélyebb megismerése és egy magasabb törvényeken alapuló, új, harmonikus rend megteremtése volt. Mindkettő a természetet vizsgálta és a természet jelenségeiből vonatkoztatott el.

Das Erscheinen der geometrischen Kunst im 20. Jahrhundert ist der Erkenntnis zu verdanken, dass nämlich zum Verständnis der sich ändernden Welt es mehr bedarf, als nur die Gesichtspunkte zu ändern. Eine neue Sprache ist erforderlich, die ermöglicht, die Welt so zu zeigen, wie sie sich dem Menschen der modernen Zeit erschließt und die zugleich auch geeignet ist, all das zu veranschaulichen, was nicht sichtbar, nicht augenblicklich oder zufällig ist, aber trotzdem existiert.

Ein höheres Niveau des Denkvermögens, der abstrahierenden und der künstlerischen Ausdrucksfähigkeit ermöglichte, dass die Kunst, vom Sichtbaren ausgehend, neue Zusammenhänge entdeckt, und diese in vielerlei Kontexte setzend, ein neues Wirklichkeitsbild schafft. Die geometrische Kunst war bei ihrer Suche nach neuen Wegen von dem Bedürfnis nach exaktem Ausdruck und der Utopie der Erneuerung der Gesellschaft motiviert.

Das Gemeinsame im Wesen der frühen geometrischen und organischen abstrakten Kunst ist das tiefere Erforschen der Wirklichkeit und die Schaffung einer auf höheren

A konstruktívizmus már a tiszta geometria jegyében fogant. Alkotóit a jövőépítés érdekelte, ezért mind a természeti, mind a teremtet világ emberrel való kapcsolata fontos volt számukra. Két markáns iránya közül az egyik plasztikus tisztaságra törekedett, s a szellemi, erkölcsi, esztétikai alapok tökéletesítésével, tisztán a művészetre koncentráva, abszolút világot épített fel (szuprematizmus, neoplaszticizmus, képarchitektúra, konkrét művészet). A másik az építészettel, az iparral fűzte szorosra a kapcsolatot, hogy az ember fizikai környezetét és mindennapi valóságát tökéletesítse (de Stijl, Bauhaus, verizmus, neoobjektívizmus, konstruktív realizmus stb.).

A művészeket az anyag, a forma, a szín vagy a tér felőli megközelítések után a mozgás, a jelenségek, a szerkezetek vizsgálata, szabályos struktúráknak való alárendelése, a részek összerendezett működése, statikus vagy dinamikus rendszerbe fűzése és a véges végtelennel való összeegyeztetése foglalkoztatta.

A II. világháború után a geometrikus művészek a funkcionális és szerkezeti összefüggésekkel, az időbeli változás kifejezhetőségével, az egyidejű pluralitással, a relativizmussal, az anyagi és élővilágnak mint két alapvető, matematikailag is elkülöníthető struktúrának a törvényszerűségeivel, az egység és a sokféleség, a hasonlóság és a különbözőség kérdéseivel foglalkoztak. A tudomány, a technika és a művészet között új együttműködés jött létre (op-art, kinetikus művészet, moduláris konstruktívizmus, sze-

Gezetzen beruhenden neuen, harmonischen Ordnung. Beide untersuchten die Natur und abstrahierten aus den Erscheinungen der Natur.

Der Konstruktivismus entstand bereits im Zeichen der reinen Geometrie. Seine Schöpfer interessierten sich für den Aufbau der Zukunft, daher war für sie die Beziehung zwischen der natürlichen und der erschaffenen Welt und dem Menschen wichtig. Von seinen zwei markanten Richtungen strebte die eine nach plastischer Reinheit, indem sie die geistigen, moralischen und ästhetischen Grundlagen perfektionierte und sich rein auf die Kunst konzentrierte, eine absolute Welt erbaute (Suprematismus, Neoplastizismus, Bildarchitektur, konkrete Kunst). Die andere wiederum schnürte ihre Beziehung zur Architektur und zur Industrie enger, um die physische Umwelt und alltägliche Wirklichkeit des Menschen zu verbessern (de Stijl, Bauhaus, Verismus, Neoobjektivismus, konstruktiver Realismus usw.).

Nach der Annäherung aus Aspekten des Materials, der Form, der Farbe und des Raumes beschäftigten sich die Künstler nunmehr mit der Untersuchung der Bewegung, der Phänomene und der Konstruktion. Sie untersuchten die Unterordnung bzw. die Einfügung der Teile in regelmäßigen Strukturen, in statischen oder dynamischen Systemen, und stimmten sie in Bezug auf das Endlich-Unendliche ab.

Nach dem zweiten Weltkrieg befassten sich die geometrischen Künstler mit funktionellen und stukturellen Zusammenhän-

riális művészet), amely tovább éllette a technikai kultúra magasabbrendűségébe és a konstruktív forma tökéletességébe vetett hitet. Ugyanakkor a művészet konceptuális irányt vett, és a matematikai logikára alapozott, új szerkesztési és formaelveket kristályosított ki (konkrét absztrakt geometrikus művészet, strukturalizmus, minimal art, neokonstruktivizmus).

A posztmodern geometrikus művészetre hárult az a feladat, hogy elfogultság nélkül vizsgálja a geometrikus művészet összes elért eredményét és kijelentését. Az idetartozó művészek vagy nem tartják szükségesnek az élet totális értelmezését és statikus rendként való felmutatását, és ehelyett határokat és lehetséges világokat keresnek, vagy újraértelmezik a konstruktív elveket, és intermedialis kontextusokat teremtenek, amelyhez felhasználják a tudomány új meglátásait és alapjaira bontják a világot. Figyelmük a lineáris és nem-lineáris matematikával leírható valóságra is kiterjed.

A posztmodern geometrikus művészek szakítottak a modernizmus normatív, radikálisan monoteista szemléletével. Számukra a világ olyan, amilyennek látják, megélik és elképzelik, s amilyenre a társadalommal vagy nézővel együttműködve, maguk teszik. Azaz dinamikus, változó, viszonylagos, káoszról és harmóniából egyaránt épülő, egyszerre fiktív és valóságos, bonyolult rendszer, amely diszkurzív kontextusban és magatartással, reflexiókon keresztül válik értelmezhetővé. A geometrikus nyelvet és konstruktív szerkesztési elveket anyanyelvükként

gen, mit der Ausdrucksmöglichkeit der zeitlichen Veränderung, mit Fragen der gleichzeitigen Pluralität, des Relativismus, mit den Gesetzmäßigkeiten der materiellen Welt und der Natur, sie als zwei grundlegende, auch mathematisch absonderbare Strukturen betrachtend, mit der Frage der Einheit und der Vielfältigkeit, Ähnlichkeit und Verschiedenheit. Eine neue Integrationen zwischen Wissenschaft, Technik und Kunst (Op- Art, Kinetische Kunst, Modularer Konstruktivismus, Seriale Kunst) kam zustande, die den Glauben an die Hochwertigkeit der technischen Kultur und an die Vollkommenheit der konstruktiven Form weiter beseelten. Gleichzeitig nahm die Kunst die Richtung zur Concept-Art und kristallisierte auf mathematischer Logik basierende neue Konstruktions- und Formprinzipien heraus (konkrete abstrakte geometrische Kunst, Strukturalismus, Minimal Art, Neokonstruktivismus).

Die Aufgabe, alle erzielten Ergebnisse und Aussagen der geometrischen Kunst ohne Befangenheit zu untersuchen, wurde der postmodernen geometrischen Kunst zuteil. Entweder halten die dazugehörigen Künstler die totale Deutung oder die Aufweisung des Lebens als statische Ordnung für nicht notwendig und suchen stattdessen nach Grenzen und möglichen Welten, oder sie interpretieren die konstruktiven Prinzipien neu und schaffen intermediale Kontexte, wozu sie die neuen Erkenntnisse der Wissenschaft verwenden und die Welt in ihre Grundelemente zerlegen. Ihre Aufmerk-

használják, így stíluskérdések helyett a reprezentáció és az identitás kérdései foglalkoztatják őket. Műveik, amelyek multidimenziionális tereként értelmezhetők, ahonnan nézve a relatív világ formátlanlansága töredékében vagy idézetként is átéltető és továbbgondolható, meghaladják a hagyományos mű kereteit.

Jelen kiállításon a geometrikus művészetek második korszakától induló törekvésekből mutatunk be néhányat, öt magyar és öt osztrák művész alkotásain keresztül. Közöttük sok közös vonást fedezhetünk fel, jöhetnek, mindenkit más-más probléma izgat, és más-más gondolkodás-, valamint megoldásmód jellemez.

Közös például a rész és egészre vonatkozó, Kieslernél és Vasarelynél teoretikusan is megalapozott felfogásmód, amelyben a rész, mint tovább már nem bontható egység, mindig az egészre is vonatkozó minőségeket hordoz, vagy az egészre jellemző felosztással keletkezik, illetve, ahol az egész vagy a részek új minőséget teremtő, egyszerű vagy variábilis megsokszorozásával, vagy funkcionális mozgással, de mindenképpen szoros egymásra vonatkoztatással jön létre. Közös továbbá a tökéletes formának az organikus és geometrikus közötti, ideális szintézisként való elképzelése, mely vagy integrált formaként vagy dialektikus ellentéteket magába szintetizálva ölt testet. Ugyancsak közös a témák rendszerelvű megközelítése és a természetes geometria vagy a matematika konstruáló elvként való alkalmazása. Bár a

samkeit erstreckt sich auch auf die mit linearer und nicht-linearer Mathematik darstellbare Wirklichkeit.

Die postmodernen, geometrischen Künstler brachen mit der normativen, radikal monotheistischen Anschauung des Modernismus. Für sie ist die Welt so, wie sie sie sehen, erleben, sich vorstellen, und zu der sie sie selbst in Zusammenarbeit mit der Gesellschaft und Betrachter machen. Das heißt, sie ist ein dynamisches, veränderliches, verhältnismäßiges, aus dem Chaos ebenso wie aus der Harmonie erstehendes, zugleich fiktives und reales, kompliziertes System, das in einem diskursiven Kontext und Benehmen, durch Reflexionen deutbar wird. Sie gebrauchen die geometrische Sprache und das konstruktive Bauprinzip als ihre Muttersprache, so beschäftigen sie anstelle von Stilfragen die Fragen der Repräsentation und Identität. Ihre Werke sind als multidimensionale Räume zu deuten, und von da aus gesehen ist die Formlosigkeit der relativen Welt sowohl in ihrem Fragment oder auch als Zitat erlebbar oder überdenkbar. Diese Werke sprengen den Rahmen des Traditionellen.

In der gegenwärtigen Ausstellung zeigen wir einige der Bestrebungen vom Anfang der zweiten Periode der geometrischen Künstler durch Werke fünf ungarischer und fünf österreichischer KünstlerInnen. Wir können viele gemeinsame Züge zwischen ihnen entdecken, obgleich alle durch andere Probleme angeregt werden und für alle

bemutatott művek közül nem mindegyik színes, valamennyi művész számára fontos a fény színt, formát, teret, mozgást, vizuális élményt és interpretációt befolyásoló hatása. Valamennyiüket minimális forma- és eszközhasználat, a választott téma interdiszciplináris megközelítése, a műfaji határok tágitása vagy a több műfaj közötti szabad közlekedés jellemzi.

andere Denkweisen, sowie Lösungen charakteristisch sind.

Gemeinsam ist zum Beispiel die auf den Teil und das Ganze bezügliche, bei Kiesler und Vasarely auch theoretisch begründete Auffassungsweise, in der der Teil als eine weitere unzerlegbare Einheit immer auch auf das Ganze bezügliche Qualitäten trägt, oder mit einer für das Ganze charakteristischer Aufteilung entsteht, beziehungsweise wo das Ganze oder der Teil mit einer, neue Qualität schaffenden, einfachen oder variablen Vervielfachung, oder mit funktioneller Bewegung, aber auf jeden Fall durch einen engen Bezug aufeinander, zustande kommt. Gemeinsam ist weiters ist die Vorstellung der vollkommenen Form als eine ideale Synthese zwischen Organischem und Geometrischem, die entweder als eine integrierte Form, oder dialektische Gegensätze synthetisierend in Erscheinung tritt. Die systematische Annäherung von Themen, und die Verwendung der natürlichen Geometrie oder der Mathematik als konstruierendes Prinzip, sind ebenfalls gemeinsam. Obwohl nicht jedes der vorgestellten Werke farbig ist, ist die Farbe, Form, Raum, Bewegung, visuelles Erlebnis und die Interpretation beeinflussende Wirkung des Lichtes sämtlichen Künstlern wichtig. Für sie alle sind, minimaler Form- und Mittelgebrauch, eine interdisziplinäre Annäherung dem gewählten Thema, Erweiterung der Gattungsgrenzen, oder freier Verkehr zwischen mehreren Gattungen charakteristisch.



Megnyitó, balról jobbra / Eröffnung, von links nach rechts: IMRE Györgyi, a Vasarely Múzeum igazgatónője / Direktorin des Museum Vasarely, Pia JARDI Kuratorin, Júlia N.MÉSZÁROS, Kuratorin, Monika PESSLER, Kiesler Stiftung, Wien

PIA JARDÍ

GEO–NEO–POST

A Geo–Neo–Post címet a történészek által oly gyakran használt „közép-európai konstruktivizmus”-fogalomból kiindulva adtuk a kiállításnak. A „közép-európai konstruktivizmus” kifejezés mind földrajzi, mind tartalmi szempontból nagy területre vonatkozik: éppúgy magában foglalja Adolf Loos gyakorlatias építészetét, mint Moholy-Nagy László anyagtalán kísérleteit. Talán szerencsésebb, ha ebből a meghatározásból csak a bennünket foglalkoztató kérdésekkel, a nem precízen körvonalazott és sokértelmű „neo” és „poszt” elnevezésekkel foglalkozunk, miközben nem állítjuk, hogy e művészet határait a mai legteljesebb nézőpontunkból kívánnánk tárgyalni.

A „Geo(metrikus) / neo(geometrikus) / poszt(geometrikus művészet)” című tárlat olyan különböző generációkhoz tartozó, jelenkori osztrák és magyar művészek alkotásait mutatja be, akik diskurzust folytatnak egymással. Ez a diskurzus egyrészt közvetlenül a konstruktivizmustól örökölt pozíciókat, másrészt olyan helyzeteket fog át,

Ausgehend von der Definition von „mittel-europäischer Konstruktivismus”, die oft von Historikern verwendet wird, wollten wir der Ausstellung diesen Titel geben. Der „mitteleuropäische Konstruktivismus” bezieht sich auf ein großes Gebiet, geografisch ebenso wie den Inhalten nach; er umfasst sowohl die nüchterne Architektur eines Adolf Loos als auch die immateriellen Experimente eines László Moholy-Nagy. Bei dieser Definition ziehen wir es vor, ihr im Fall, der uns beschäftigt, die unpräzisen, vieldeutigen Bezeichnungen „neue” und „post-” voranzustellen, um die Ausstellung zu präsentieren, wobei wir nicht vorgeben, die Grenzen dieser Kunst aus unserer heutigen Perspektive diskutieren zu wollen.

„Geometrische / Neue geometrische / Postgeometrische Kunst / Geometrikus / Új geometrikus / Posztgeometrikus művészet” vereint Werke von Künstlern der Gegenwart unterschiedlicher Generationen aus Österreich und Ungarn, die einen gemeinsamen Diskurs pflegen. Dieser Diskurs umfasst so-

amelyek ezt a művészeti irányzatot a poszt-modern párbeszéd szemszögéből szemlélik.

A kiállításon együtt szerepelnek a történelmi jelentőségű személyiségekként különös figyelmet érdemlő két művész, Friedrich Kiesler (1890–1965) és Victor Vasarely (1906–1997) alkotásai. Így vagy úgy, de mindketten közvetlen kapcsolatban álltak azokkal a mozgalmakkal – például a De Stijl-lel vagy a Bauhauszal –, amelyek a konstruktivizmust elindították, és mindegyikük látnoki módon viszonyult a jelenhez. A kiállításon mindkét művész munkásságának alapvetően kísérleti jellegű szeretnénk visszaadni. Ezért olyan nézőpontból közelítjük meg a műveiket, amely a megvalósult munkák eredményéből a keresés folyamatára helyezi a hangsúlyt.

Friedrich Kiesler munkásságában ez egy, az egész életművön végigvonuló, rendkívül koherens elem kiemelését, a művész nyitott, átjárható terek megalkotására irányuló szigorú, konstruktív törekvését jelenti. A húszas évek racionalista struktúráiban – és azokban az organikusá tett formákban is, amelyeket a háború utáni első években fejlesztett ki – Kiesler az elemeket nem önálló egységekként értelmezte, hanem mindegyiket olyan részként, amely a nagy „folytonos térben” más-más egységekkel áll kapcsolatban. Ez a „folytonos tér” olyan harmonikus növekedés eredménye, amely erők és ellenérek között fejlődik és minden létrejött feszültséget összekapcsol egymással (Végtelen ház, 1964). Mint építész, tervező, díszlettervező, teoretikus és a szó legmagibb értelmében vett művész, Kiesler olyan téri egységeket alko-

wohl direkt vom Konstruktivismus ererbte Positionen als auch Positionen, die diese Kunstrichtung aus der Perspektive der post-modernen Debatte betrachten.

In dieser Ausstellung wollten wir die Werke der Künstler Friedrich Kiesler (1890–1965) und Victor Vasarely (1906–1997), die als historisch etablierte Persönlichkeiten besondere Aufmerksamkeit verdienen, integrieren. Beide Künstler standen in mehr oder weniger direktem Kontakt mit den Bewegungen, die den Konstruktivismus in Angriff nahmen – wie De Stijl oder das Bauhaus – und beide hatten bezüglich der Gegenwart eine visionäre Einstellung. Wir wollen in der Ausstellung den grundlegend experimentellen Charakter der beiden Werke wiedergeben. Deshalb wollten wir uns diesen Werken aus einer Perspektive annähern, die die Suche im Prozess über das Resultat der verwirklichten Arbeiten stellt.

Im Werk Friedrich Kieslers gilt es, ein enorm kohärentes Element hervorzuheben, das sich durch sein ganzes Werk zieht: Das konstruktive, strenge Bemühen, offene, durchgehende Räume zu schaffen. In den rationalistischen Strukturen der Zwanzigerjahre (und auch in den organisatorischen Formen, die er in den ersten Nachkriegsjahren entwickelte) fasst Kiesler jedes Element nicht als autonome Einheit, sondern als Teil, der mit anderen Einheiten innerhalb eines großen „kontinuierlichen Raumes“ in Verbindung steht, auf. Dieser „kontinuierliche Raum“ ist das Resultat eines harmonischen Wachstums, das sich durch Kräfte und Ge-

tott, amelyekbe különböző művészeti műfajokat integrált (lásd terekbe illesztett bútorzat, a terek megvilágítása stb.). A műfajok átjárhatóságának, a mindent átfogó tereknek (terek az élethez, terek a művészet átéléséhez: Szürrealista képtár, 1942) ezt az alapvető ötletét, mely a jelenben is arra törekszik, hogy olyan globális és interdiszciplináris legyen, mint amilyen a tereket szemlélő egyén nomád beállítódása, Kiesler mind az építészetre, mind a kultúráról alkotott egyéni elképzelésére alkalmazta, és teoretikusan is megfogalmazta.

Párhuzam áll fenn Kiesler azon elképzelése között, hogy minden építészeti elemet az egész potenciálisan összehangolt részének és jelek rendszerezésének tekintsünk, és azon felfogás között, amit rövid idővel később Victor Vasarely képviselt a festészeti kutatásának fejlesztése terén elért eredményeivel.

Az optikai észlelés központi kérdésével foglalkozva Vasarely egy olyan rendszerből kiindulva jutott el egy univerzális karakterű formális nyelv megalkotásához, mely minimális „plasztikai egységeken”. Ezeket a különböző formákból/szinekből álló egységeket a néző (vagy egy gép), mint valami játék zsetonjait, más-más egységekkel kombinálhatja, ami a kép változtathatóságát és végtelen sokféle megjelenését teszi lehetővé. Ebben a rendszerben minden egység csak a hozzárendelt kód dinamikája révén jut el a maga teljességéhez.

Vasarely fejlődésében különösen érdekes az a kutatási periódus, melyben képkom-

penkräfte weiterentwickelt und das alle erzeugten Spannungen miteinander verbindet („Endless House“, 1964). Als Architekt, Designer, Bühnenbildner, Theoretiker und Künstler im gegenwärtigsten Sinn des Wortes schuf Kiesler räumliche Einheiten, in die er verschiedene Kunstgattungen integrierte (in die Räume eingebundenes Mobiliar, Beleuchtung dieser Räume, etc.). Diese grundlegenden Idee von der Überschreitung der Gattungen, von allumfassenden Räumen (Räume, um zu leben, Räume, um die Kunst zu erleben: „Surrealist Gallery“, 1942) hat Kiesler sowohl auf die Architektur als auch auf die eigene Vorstellung von Kultur angewandt, die in der Gegenwart danach strebt, so global und interdisziplinär zu sein wie die nomadische Einstellung des Individuums, das sie betrachtet, so wie er selbst theoretisierte.

Es besteht eine Parallele zwischen der Idee Kieslers, jedes architektonische Element als potenziell koordinierten Teil des Gesamten zu sehen, und der Systematisierung von Zeichen, die einige Zeit später Victor Vasarely in der Entwicklung seiner malerischen Forschung durchführte. Mit der Frage der optischen Wahrnehmung als grundsätzlichem Mittelpunkt gelangte Vasarely ausgehend von einem System, das auf minimalen Einheiten fußt, die er „plastische Einheiten“ nannte, zur Formulierung einer formalen Sprache universellen Charakters. Diese Einheiten bestehend aus unterschiedlichen Formen/Farben kann der Betrachter (oder eine Maschine) wie die Spielmarken eines Spiels mit anderen Einheiten kombinieren, was es

pozíciói fekete-fehér egységekre épülő, minimális struktúrára redukálódnak. Ez a ket-tősélvű felosztás fontos lépés a „plasztikai egység” felfedezéséhez. A mai adatfeldolgozás alapját jelentő kettős számrendszerű minta végtelen lehetősége egyértelműen a párdarabja Vasarely esztétikai indítványának, mely a témát saját képi nyelvezetére és az optikai észlelés kérdésére koncentrálna kö-zelíti meg.

A kiállításon bemutatott művek hasonlóan sokszálú összefüggést mutatnak, mint amilyen egyértelmű a kapcsolódási vonal Kiesler és Vasarely hagyatéka között. Szándékunk az, hogy e művek között a párbeszéd külön-féle formáit teremtsük meg, és felmutassuk azt a közös konstruktív-geometrikus elvet, amely a gerincüket képezi.

Katalán eredetiből fordította /
aus dem Katalanischen übersetzt von
Heinrich Blechner

gestattet, das Bild zu verändern und bis ins Unendliche unterschiedlich zu reproduzieren. In diesem System gelangt jede Einheit nur mittels der Dynamik des eingesetzten Codes zu ihrer Fülle.

Eine besonders interessante Periode in der Entwicklung von Vasarely's Forschung ist jene, wo seine Bildkompositionen auf eine minimale Struktur auf der Basis von schwarzen und weißen Einheiten reduziert werden. Diese binäre Gliederung stellt den grundlegenden Schritt vor der Entdeckung der „plastischen Einheiten“ dar. Heutzutage stellen die unendlichen Möglichkeiten des binären Schemas, auf dem die Datenverarbeitung beruht, ein eindeutiges Pendant zum ästhetischen Vorschlag Vasarely's dar, der sich dem Thema mittels seiner Bildsprache und konzentriert auf die Frage der optischen Wahrnehmung näherte.

Zwischen den Werken, die wir in dieser Ausstellung vorstellen, besteht eindeutig ein Beziehungsgeflecht, ebenso wie es Verbindungslinien zum Erbe Kieslers und Vasarely's gibt. Es ist unser Vorsatz, unterschiedliche Formen des Dialogs zwischen diesen Werken herzustellen und das gemeinsame konstruktiv-geometrische Prinzip, das ihr Rückgrat bildet, aufzuzeigen.



Friedrich KIESLER

a Filmgyleti Mozi plakátja előtt /

Friedrich Kiesler vor dem Eröffnungspakat des Film Guild Cinema, New York, 1929

Friedrich und Lilian Kiesler Privatstiftung, Wien

FRIEDRICH KIESLER

Czernowitz 1890 – New York 1965

Építész, dizájnér, színpadtervező, tipográfus, teoretikus és még sok más: Friedrich Kiesler művész volt, a szó legaktuálisabb értelmében.

Friedrich Kiesler mindenekelőtt korunk vizionáriusa, még akkor is, ha a keresést mindig fontosabbnak tartotta, mint a keresés eredményét.

Életműve az architektonikus tér gondolatára épül. Munkásságát elsősorban nem a néhány életében megvalósított épület miatt értékeljük, inkább komplex kutatómunkája miatt, amely az antropológiától a pszichológiáig a tudomány több területét érintette. Tárgyi hagyatéka nagyszámú modellt, rajzot, színpadtervet, feljegyzést tartalmaz, értékes dokumentumokat, amelyek mind az építészek, mind a művészek új generációit inspirálják.

Bár Friedrich Kiesler élete vége felé eltávolodott a geometriától (az Endless House organikus formái), első munkáiban még jelentős szerepet játszott a geometria. A kiállításon látható életmű-dokumentáció azt a folyamatot mutatja be, amely a szigorú, egyenes vonalakon és derékszögeken alapuló geometriai szerkesztéstől az ívekkel, ellipszisekkel, spirálvonalakkal létrehozott aszimmetrikus és biomorf formákhoz vezetett.

Architekt, Designer, Bühnenbildner, Typograf, Theoretiker, etc.: Friedrich Kiesler war ein Künstler im aktuellsten Sinn des Wortes.

Friedrich Kiesler war vor allem ein Visionär betreffend unsere Gegenwart, auch wenn er stets der Suche gegenüber den Resultaten den Vorrang gab.

Das Werk Kieslers fußt auf der Idee des architektonischen Raumes. Eher als der wenigen Bauten wegen, die er in seinem Leben verwirklichen konnte, wird er der komplexen Forschungsarbeit wegen geschätzt. Diese betrifft verschiedene Wissenschaftszweige von der Anthropologie bis zur Psychologie. Die materielle Erbe des Werkes umfasst eine große Anzahl von Modellen, Zeichnungen, Bühnenbildern und Schriften, die alle wertvolle Dokumente darstellen, und weiterhin neue Generationen von Architekten und Künstlern im Allgemeinen inspirieren.

Auch wenn das Werk Kieslers gegen Ende seines Lebens Positionen erreichte, die von der Geometrie sehr weit entfernt waren (organische Formen des Endless Houses), so spielte die Geometrie in seinen ersten Arbeiten doch eine sehr wichtige Rolle. Die Ausstellung zeigt eine Dokumentation über das Werk, die jenen Prozess aufzeigt, der von der strengen Anwendung der Geometrie auf der Basis von geraden Linien und rechten Winkeln bis zu den asymmetrischen und biomorphen Formen, basierend auf Kurven, Ellipsen und Spiralen führt...



Friedrich KIESLER

Filmgyleti Mozi / *Ansicht des Film Guild Cinema, New York, 1929*

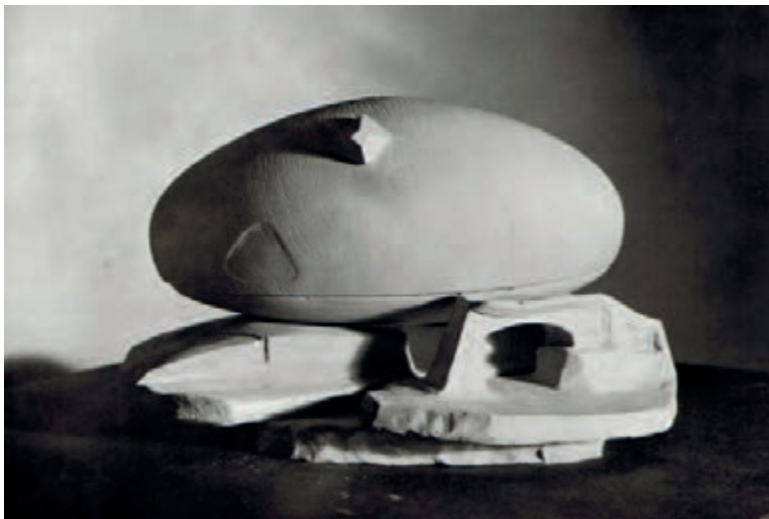
Friedrich und Lilian Kiesler Privatstiftung, Wien



Friedrich KIESLER

16

„Térváros” – Fotó a Kiállításrendezés és városmodell c. párizsi kiállításról /
Ansicht der Raumstadt in der „Ausstellungsgestaltung und Stadtmodell”, Paris, 1925
Friedrich und Lilian Kiesler Privatstiftung, Wien



Friedrich KIESLER

A Végtelen Ház modell / *ein Modell des Endless House*
Kiállítva / *Ausgestellt*: Kootz Gallery, New York, 1950
Friedrich und Lilian Kiesler Privatstiftung, Wien

FRIEDRICH KIESLER
A korrealizmusról és a biotechnikáról
(Diagramm)
1937

1937-ben Friedrich Kiesler megalapította a New York-i Columbia Egyetemen a Dizájn-kapcsolatok Laboratóriumát (Laboratory for Design Correlation), amit 1941-ig, megszüntetéséig vezetett. Az intézmény célja az volt, hogy a tudomány, a művészet és a technika összekapcsolásával olyan teljességre törekvő formatervezési koncepciókat dolgozzon ki, amelyek az uralkodó életkörülmények javulásához vezetnek.

Kiesler ehhez a saját korrealizmus-elméletére támaszkodott, amely, mint egyéni tudomány szak, tájékozódási eszközként szolgált számára. A korrealizmus-fogalom nemcsak energiatermelő erőcserét feltételez, mely Kiesler szerint a tárgyak között kölcsönösen végbemegy, hanem a „valóságban levés” („Mit-Wirklichkeit/Co-Reality”) állapotait is magában foglalja. Ezzel a lelki és nem lelki, valamint a tisztán szellemi állapotok (például igények és kívánságok) egyenértékűségét hangsúlyozza, amiket Kiesler szerint ugyancsak az élet valóságos feltételeiként kell figyelembe vennünk környezetünk, „a technikai környezettudatosság” (technological environments) alakításában. A korrealizmus tudományos diszciplínája a valóságot a maga dologszerű, egyszersmind szellemi kifejeződésében, állandóan (re)generálódó folyamatok formájában határozza meg.

Über Korrealismus und Biotechnik
(Diagramm)
1937

1937 gründet Friedrich Kiesler das Laboratory for Design Correlation an der Columbia University in New York, das er bis zu seiner Auflösung im Jahre 1941 leitet. Ziel dieses Instituts ist es, durch die Vernetzung von Wissenschaft, Kunst und Technologie ganzheitlich gedachte Designkonzepte zu entwickeln, die zur Verbesserung herrschender Lebensbedingungen führen.

Kiesler stützt sich dabei auf seine Theorie des Correalismus, die ihm als eine eigene Wissenschaftsdisziplin ein geeignetes Instrument der Orientierung liefert. Die Wortschöpfung Correalismus impliziert nicht nur den energetischen Kräftetausch, der sich laut Kiesler zwischen Gegenständen wechselseitig vollzieht. Der Begriff bringt auch den Zustand der „Mit-Wirklichkeit/Co-Reality” ins Spiel und unterstreicht damit die Gleichwertigkeit von Befindlichkeit und Nicht-Befindlichkeit bzw. die Bedeutung von rein geistigen Zuständen (z.B. Bedürfnisse und Wünsche), die es nach Kiesler wie die faktischen Bedingungen des Lebens in der Gestaltung unserer Umwelt, des „technological environments”, ebenso zu berücksichtigen gilt. Gemäß der Wissenschaftsdisziplin des Correalismus konstituiert sich Wirklichkeit, in ihrer dinghaften wie in ihrer geistigen Ausprägung, in der Form sich stets (re-)generierender Prozesse.



Friedrich KIESLER

Korrealisztikus berendezés A-B / *Korrealistisches Instrument A-B*
Újragyártva / *Re-Edition: 2002–2005,*
Wittmann Möbelwerkstätten, Friedrich und Lilian Privatstiftung, Wien

VICTOR VASARELY

Pécs, 1908–Párizs, 1997

A párizsi Denise Renée Galériában rendezett 1955-ös Mozgás című kiállítás, melyet a konkrét művészet II. periódusa nyitó eseményeként értékelünk, nemcsak egy új generáció eredeti útkeresését, innovatív gondolkodását és szokatlan anyaghasználatát tette nyilvánvalóvá. Erre a kiállításra időzítette Victor Vasarely az op-art művészettel kapcsolatos törekvéseit összefoglaló manifesztumát is (Sárga manifesztum, 1955). „A felzínen túli dimenziók meghódítása”, e kiállítás valamennyi résztvevőjének közös célja Vasarely művészetében is jelentős változást, korszakváltást eredményezett.

A vonal perspektivikus hatást keltő alkalmazása, az organikus mozgás statikus elemekkel, majd sík formákkal való megjelenítése után a korai kinetikus művészethez érkezett, melyet fekete-fehére, vagy néhány színre korlátozott, egyszerű pozitív-negatív formakontrasztokból és dinamikus kontextusokból épített geometrikus struktúra jellemez. Művészetének kiteljesedése e kiállítás után következett be.

Vasarely egzakttá kifejezési igénye pár év alatt matematikailag leírható, betűkkel és számokkal is kódolható színműveket és viszonyrendszereket, s a mozgás optikai törvényekkel megfeleltetett permutációs módszerét eredményezte. Művészetében a tiszta geometrikus síkforma (kör, négyzet, rom-

Die 1955 in der Denis Renée Galerie in Paris veranstaltete Ausstellung „Le Mouvement” (Die Bewegung), welche als das Eröffnungsereignis der 2. Periode konkreter Kunst gewertet wird, machte nicht nur das originelle Suchen, das innovative Denken und den ungewöhnlichen Materialgebrauch einer neuen Generation offensichtlich. Victor Vasarely wählte auch den Zeitpunkt dieser Ausstellung für die Veröffentlichung seines Manifestes, das seine mit der Op-art verbundene Bestrebungen zusammenfasste. (Das gelbe Manifest, 1955). „Die Eroberung der Dimensionen jenseits der Oberfläche”, das gemeinsame Ziel aller Teilnehmer dieser Ausstellung, zeigte auch in Vasarely's Kunst eine bedeutsame Veränderung und einen Wendepunkt.

Nach Verwendung der Linie mit perspektivischer Wirkung, nach Darstellung der organischen Bewegung durch statische Elemente, gelangte Vasarely zur frühen kinetischen Kunst, auf Schwarz-Weiss oder wenige Farben beschränkte, aus dynamischen, positiv-negativ Formkontrasten bestehenden geometrischen Strukturen. Nach dieser Ausstellung erfolgte die rapide Entfaltung seiner Kunst.

Sein Anspruch auf exakten Ausdruck ergab mathematisch beschreibbare, auch mit Buchstaben und Zahlen kodierbare Farbformen, Verhältnissysteme und ein den optischen Gesetzen zugeordnetes Permutationssystem der Bewegung. In seiner Kunst bilden die rein geometrischen, flächigen



Victor VASARELY

Kroa–MC, 1969

nemes acél, szitanyomat / rostfreier Stahl, Siebdruck, 50x50x50 cm

Vasarely Múzeum, Budapest, V.290.

busz, hatszög) és a hozzá rendelt szín olyan
plasztikai egységet alkot, mely a geometri-
kus absztrakció által generált új vizuális nyelv
tovább már nem osztható alapeleme. Kinetikus
perspektívába helyezve alkalmas a tér végtelen
gazdagságú megjelenítésére és a valós térbe
való integrálásra, valamint a színek és formák
kódolhatóságával a progra-

Formen (Kreis, Quadrat, Rhombus, Sechseck)
und die dazu geordneten Farben plastische
Einheiten, die ein weiter nicht mehr teilbares
Grundelement darstellten und eine neue
visuelle Sprache generierten. In die Per-
spektive übertragen, ist sie zu einer reichen
Darstellung des Raumes und zu ihrer
Integrierung in den realen Raum fähig.

mozásra és a kibernetikába fordíthatóságára. Ez a felismerés vezette monumentális szintézisének, a színes városnak a megalkotásához, valamint a művészet demokratizálásának a gondolatához. Elképzelése és vágya szerint az egymással kombinálható és variálható színes plasztikai egységek – melyek ipari technológiával korlátlan számban és tökéletes minőségben állíthatók elő - minden ember számára a saját karakteréhez illő, kreatív eszközt kínálnak a maguk tárgyi és épített környezetének alakítására (Combinatoire Planetary).

Victor Vasarely a tiszta absztrakt nyelv és forma interdiszciplinaritását és a változatos anyaghasználatot tekintette a jövő művészeinek építőkövének. Olyan vizuális ábécét teremtett, melyben a hasonlóságtól és jelértelemtől megszabadított tiszta szín-forma a szabad komponáláshoz szükséges zenei vagy költői nyelv alapelemeivel feleltethető meg. A vele alkotott egyszerű vagy összetett esztétikai struktúra – kép, objekt, relief, murális alkotás, építészeti egység, város dizájn -, éppúgy, mint a ritmus, a zenemű vagy a költemény, nemcsak esztétikai élvezetet nyújt, hanem műveltségtől nem függő szellemi élménnyel gazdagítja az embert.

Durch die Kodierbarkeit der Farben und Formen gelangte Vasarely zur Programmierung und zur Kybernetik. Diese Erkenntnis führte ihn zu seiner monumentalen Synthese der „Farbigen Stadt“, sowie zum Gedanken von Demokratisierung der Kunst. Nach seiner Vorstellung und Intention boten die technologisch perfekt hergestellten, kombinierbaren und variierbaren farbig plastischen Elemente für jeden Menschen ein, zu seinem Charakter passendes, kreatives Mittel zur Gestaltung einer eigenen Umwelt (Combinatoire Planetary).

Victor Vasarely betrachtete die Interdisziplinarität der reinen abstrakten Formsprache, kombiniert mit dem abwechslungsreichen Materialgebrauch, als Grundlage der künftigen Kunst. Sein visuelles ABC befreit die Grundelemente Farbe und Form von Darstellungszwang und Zeichendeutung, somit entspricht es den Elementen der musikalischen Komposition oder der dichterischen Sprache. Die so geschaffene einfache oder zusammengesetzte ästhetische Struktur bedeutet – Bild, Objekt, Relief, Wandgemälde, architektonische Einheit, Stadt oder Ornament -, genauso wie der Rhythmus, das Musikstück oder das Gedicht, nicht nur ästhetischen Genuss, sondern bereichert den Menschen mit geistigem Erlebnis, das von Bildung unabhängig ist.



Victor VASARELY

FVP

papír, szitanyomat / *Papier, Siebdruck*, 750x700 mm, 3/35

Vasarely Múzeum, Budapest, V.342.



Victor VASARELY

Szekvencia /Sequenz, 1948
kollázs, papír / *Kollage, Papier*, 520x400 mm
Vasarely Múzeum, Budapest, V.245.

Victor VASARELY ▶

Ganz / *Das Ganze*, 1954
farost, olaj / *Öl auf Holzfaserplatte*, 180x110 cm
Vasarely Múzeum, Budapest, V.206.



HETEY KATALIN

Miskolc, 1924–Budapest, 2010.
1957-től az 1990-es évek végéig Párizsban élt.

Miskolc, 1924–Budapest, 2010.
Lebte zwischen 1957 bis Ende der 1990er Jahren
in Paris

Rövid útkeresést követő lírai absztrakt festészeti korszakában felismerte a nyers anyagban és egyszerű kontrasztjaiban rejlő esztétikai értékek szubsztanciális erejét. Forma- és eszközkészletét folyamatosan minimalizálta, közben a kor aktuális kérdéseire kereste a választ: a káosz és a rend, az anyag, forma és tér tökéletes egysége, végül a rész és egész problematikája foglalkoztatta. A hatvanas években különféle műfajokban anyagokkal és technikákkal kísérletezett, melyek a tiszta plasztikai nyelvhez és a geometrikus szobrászathoz vezették. Egyszerű tapasztalati úton és formai rendszerezéssel ugyanazokat az axiómákat ismerte fel, amelyeket a tudomány is elemi természeti törvényekként határoz meg (tűkröződés, kettőződés, osztódás, szimmetria, álszimmetria). A tökéletes test szabályos testekkel történő tagolásával, amit számos részprobléma szisztematikusan vizsgálata és a tanulások művészetébe integrálása előzött meg, a geometrikus és organikus közötti totális összhangteremtés, a változó forma és a mozgása által gerjesztett dinamikus erő összeegyeztetése, a részek elmozdításával megbomlott forma egységben tartása és a palástszerűen össze-

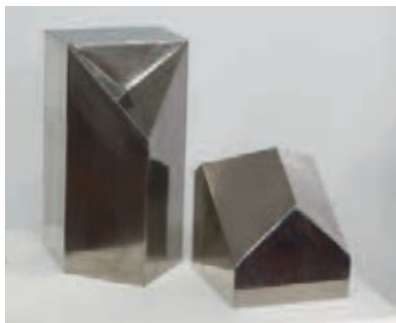
In ihrer malerischen, lyrisch-abstrakten Schaffensperiode, die einer kurzen Suche folgte, erkannte sie die substantielle Kraft der in dem rohen Material und seinen einfachen Kontrasten verborgenen ästhetischen Werte. Während sie nach Antworten auf aktuelle Fragen der Zeit suchte: die vollkommene Einheit von Chaos und Ordnung, Material, Form und Raum, schließlich die Problematik vom Teil und Ganzem, reduzierte sie ständig ihren Form- und Mittelbestand. In den sechziger Jahren experimentierte sie in unterschiedlichen Gattungen, mit verschiedenen Materialien und Techniken, die zu einer reinen plastischen Sprache, somit zur geometrischen Plastik führten. Sie erkannte auf einfachem Erfahrungswege und durch formale Systematisierung dieselben Axiome, die auch von der Wissenschaft als elementare Naturgesetze bestimmt wurden (Spiegelung, Doppelung, Spaltung, Symmetrie, falsche Symmetrie). An der Gliederung des Körpers interessierte sie das Festhalten der in rhythmischen Strukturen aufgelösten Ordnung des Ganzen.

Die Skulpturen in der Ausstellung verkörpern das komplexe Verhältnissystem des veränderlichen Ganzen. In ihrer Arbeit beschäftigten die Künstlerin die Umgestaltung des geschlossenen geometrischen Blocks in eine offene Struktur, die Bewegbarkeit der Teilkörper, die formellen Konsequenzen der in der Bewegung verborgenen Zeit, sowie die Zeitlosigkeit der unbeweglichen, stabilen Struktur. Das Gleichgewicht von Masse,



HETEY Katalin

Rész és egész / *Der Teil und das Ganze*, 2002
barnított krómaccél / *gebräunter Chromstahl*, 16x14,5x13,5 cm



HETEY Katalin

Rész és egész / *Der Teil und das Ganze*, 1981
polírozott krómácell / *polierter Chromstahl*,
35x22x19 cm, 41x22x19 cm

fogott tér ritmikus szerkezetté alakítása érdekelte. Szobrászi tevékenysége során végtelen variabilitást biztosító, új plasztikai formarendszereket teremtett.

Raum und Leere waren für sie nicht weniger interessant.

In diesen Werken erhalten sowohl der Teil, als auch das Ganze eine neue Bedeutung. Der Teil als eine selbstständige plastische Form ist auch selbst als ein Ganzes, als Skulptur, zu deuten. Seine Eigenschaften werden durch dieselbe Bewegung deriviert, wie die des Ganzen. Der Rhythmus der Ableitung verkörpert sich in allen Richtungen in geometrischen Verhältnissen. Die vollkommene Zuordnung von Teil und Ganzem suggeriert weitere Aufteilbarkeit. Das Ganze aber, als eine Änderung generierende integrative Form, wird instrumentalisiert, es erhält eine neue Funktion außerhalb seiner selbst: der Betrachter kann es nach seiner eigenen Vorstellung ändern und deuten. Die Skulptur wird nicht nur von der physischen Qualität der Form, ihrem geometrischen, abstrakten Charakter und der schöpferischen Absicht der Künstlerin, sondern auch von der Stellungnahme des Betrachters bestimmt.



HETEY Katalin

Rész és egész / *Der Teil und das Ganze*, 1983
polírozott krómácél / *polierter Chromstahl*, 37x24,5x22 cm

KOVÁCS ATTILA

Budapest, 1938. 1964-ben Nyugat-Németországba emigrált. Jelenleg Budapesten él.

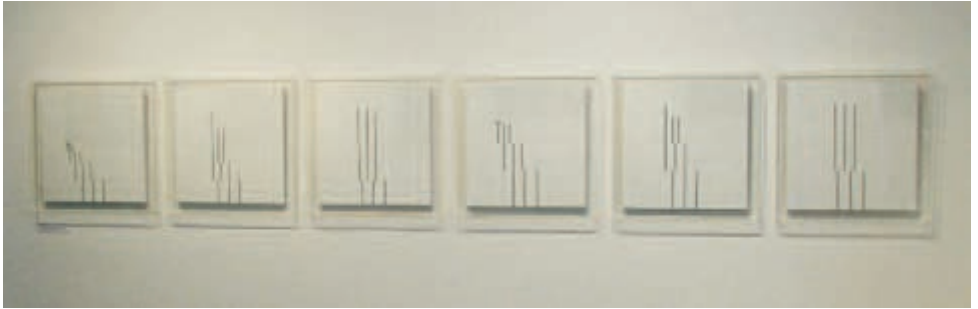
Budapest, 1938. 1964 emigrierte er nach West-Deutschland. Zur Zeit lebt er in Budapest.

Pályája kezdetétől a látható és nem látható közötti törvényszerűt kutatta. Az 1950-es évek végén megszámlálható elemekkel dolgozott, majd megalkotta első szekvenciális rajzát, amely a matematikailag programozható szekvenciaképeihez vezetett. A formák, jelenségek, struktúrák, folyamatok – a művészi kép tárgyai – logikai, matematikai információkká alakítása, majd 1964-től a vizualitás nyelvként való definiálhatósága foglalkoztatja.

Kezdetben a koordináta-rendszert alkalmazta vonatkozási rendszerként. Ebben bármely képi artikuláció szabályos struktúrához kötött szabályos formává, ideális plasztikai egységgé válik. Mivel a valóságot viszonylagosként, időbeni folyamatos átalakulásként, s nem statikus, ideális struktúráként értelmezte, a változás visszafordíthatatlanságának problémájával találkozott. A strukturális folyamatok programozhatóságához új vonatkozási rendszert keresett, és megszerkesztette a nem-euklidészi koordinátarendszert. Az átalakuló plasztikusság, a szabályosság és szabálytalanság, a kontinuitás és diszkontinuitás, a rész és egész időhöz való viszonyának szisztematikus elemzése döntő

Seit Anfang seiner Laufbahn erforschte er das Gesetzmäßige zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem. Ende der 1950-er Jahre arbeitete er mit zählbaren Elementen, später schuf er seine erste sequentiell konzipierte Zeichnung, die ihn zu seinen mathematisch programmierbaren Sequenz-Bildern führte. Ihn beschäftigte die Veränderung von Formen, Erscheinungen, Strukturen, Prozesse – Gegenstände des künstlerischen Bildes – in logische, mathematische Informationen darzustellen, später ab 1964 die Definierbarkeit der Visualität als Sprache.

Als Bezugssystem verwendete er anfangs das Koordinatensystem. Hierin wird eine jede bildliche Artikulation zu einer, an eine gleichmäßige Struktur gebundene, gleichmäßige Form, idealen plastischen Einheit. Da der Künstler die Wirklichkeit nicht als statische ideale Struktur, sondern als relative, zeitlich kontinuierliche Verwandlung deutete, traf er auf das Problem der Irreversibilität der Veränderung. Zur Programmierbarkeit der strukturellen Vorgänge suchte er nach einem Bezugssystem und konstruierte das nicht euklidische Koordinatensystem. Die transmutative Plastizität, Gleichmäßigkeit und Ungleichmäßigkeit, Kontinuität und Diskontinuität, die systematische Analyse des Verhältnisses der Zeit zu dem Teil und dem Ganzen, führten ihn zu Entdeckungen von entscheidender Wichtigkeit, zum Beispiel dazu, dass Struktur in dem nicht euklidischen Raum nicht mit Form identisch ist. Seine Arbeiten nennt er Substrate, da darin auch das Subvisuelle und



KOVÁCS Attila meta-vonal sorozata a kiállításon / *Reihe der Meta-Linien in der Ausstellung*

fontosságú felismerésekhez vezette, például ahhoz, hogy a nem-euklidészi térben a szerkezet nem azonos a formával. Munkáit szubsztrátumoknak nevezi, mivel bennük a szubvizuális és a látható, mint egymást fedő párhuzamos struktúra, tisztán a maguk információiból jön létre.

A kiállításon bemutatott hat képe az 1970-es évek egyik legfontosabb művészi problémafelvetésének a derivátuma, egy tizenkét összetartozó munkából álló sorozat utolsó hat lapja. Ezekon a képeken egymással azonos távolságban elhelyezkedő tíz egy-

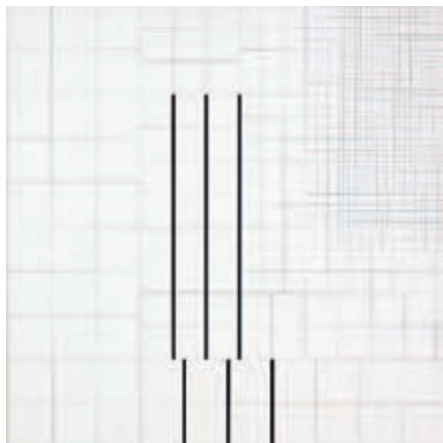
das Sichtbare, als einander deckende parallele Strukturen rein aus ihren eigenen Informationen zustande kommen.

Seine, in der Ausstellung vorgestellte Arbeit ist das Derivatum eines, der in den 1970-er Jahren, aufgeworfenen wichtigsten künstlerischen Problemes. Diese besteht aus den letzten sechs Bildern eines aus zwölf zusammengehörenden Bildern bestehenden Werkes. Auf den Bildern sieht man in gleicher Entfernung Linien im nicht euklidischen Koordinatensystem, die jeweils zehn Einheiten lang sind. Die Linien die in der imaginä-



ségnyi vonalakat látunk, nem-euklidészi koordináta-rendszerben. A valóságban folyamatosan terjedő vonalak nem folyamatosak és eltávolodók, a párhuzamosok pedig folyamatos vonalat is képezhetnek az egymással össze nem tartozó szerkezeti egységekben. A vonalat, mely a vonatkozási rendszer nézőpontjának a megválasztása és a benne való elhelyezkedés függvényében változik, metavonalnak nevezte el.

ren Wirklichkeit kontinuierlich verlaufen, sind auf den Bildern nicht kontinuierlich und entfernen sich auch nicht, die Parallelen könnten aber in den verschiedenen Struktureinheiten eine kontinuierliche Linie bilden. Die Linie die sich abhängig von der Wahl des Sichtpunktes des Bezugssystemes und der darin gewählten Lage ändert, nannte er Metalinie.



KOVÁCS Attila

Vonatkoztatási rendszer A4-B7, B12, 1973-76 + három meta-vonal pozíciófüggőségben
Bezugssystem A4-B7, B12, 1973-76 + drei Meta-Linien von Positionabhängigkeit,
1980-88, 1990

akril, vászon, fa / *Akryl auf Leinwand in Plexi Schachteln*, 60x60 cm (70x70 cm)

6 kép / 6 Bilder



HELGA PHILIPP

Bécs / Wien, 1939. †2002

Helga Philipp Ausztriában az op-art úttörőjének számít. A bécsi Iparművészeti Akadémia docense volt, s nagyhatású tevékenységét a fiatalabb osztrák és közép-európai művészek egész nemzedéke elismeri. Talán docensi tevékenysége miatt nem adta fel soha munkássága kritikus-analitikus igényét, amit néhány változtatás nélküli alapelv határozott meg: a geometrikus formák kizárólagos használata, az elemekkel való takarékoság, az ismétlés, a sorozatalkotás, a színek szisztematikus kombinációja stb. Ugyanakkor a művésznő játékos és könnyen érthető karaktert biztosított a munkáinak, amit a nagyközönség rendkívüli módon értékelt.

Ezen a kiállításon *Dominó* című művét mutatjuk be. Kifinomult színárnyalatok alapján, melyek hol világosabbra, hol sötétebbre sikerültek, a *Dominó* minden része kapcsolatot mutat az előtte lévő és a következő résszel. Együtt folytonos közeget alkotnak, melyben – aszerint, miként vannak előzetesen meghatározva – vízszintes vagy függőlegesen vezetett darabok kombinálódnak egymással. Ahogy a névadó játékban, a *Dominó* is ötvenhat részből áll, és sokféle kombinációt tesz lehetővé. Akár a Vasarely által megformált „plasztikai egységek” játékos elve, a *Dominó* minden egyes alkalommal újonnan alkotott műként prezentálható.

Helga Philipp gilt als Pionierin des Op Art in Österreich. Ihre Tätigkeit als Dozentin an der Akademie für angewandte Kunst in Wien bedeutete einen Einfluss, der von einer ganzen Generation jüngerer österreichischer und mitteleuropäischer Künstler anerkannt wird. Vielleicht auf Grund ihrer Tätigkeit als Dozentin hat Helga Philipp niemals den kritisch-analytischen Anspruch ihres Werkes aufgegeben, das stets von einigen unveränderlichen Grundprinzipien bestimmt war: der ausschließliche Gebrauch geometrischer Formen, die Sparsamkeit bei den Elementen, die Wiederholung, die Serialisierung, die systematische Kombination der Farbe, etc. Gleichzeitig verstand es die Künstlerin, ihrem Werk einen spielerischen und leicht zugänglichen Charakter zu geben, was vor allem das große Publikum sehr schätzte.

In dieser Ausstellung wird das Werk *Dominó* vorgestellt. Auf der Basis von subtilen Farbschattierungen, die einmal heller und einmal dunkler ausfallen, weist jeder Teil von *Dominó* eine Verbindung mit dem vorhergehenden und dem folgenden Teil auf. Zusammengenommen formen sie ein Kontinuum, in dem – je nachdem, wie vorgegeben wird – horizontal oder vertikal ausgeführte Stücke miteinander kombiniert werden. Wie das namensgebende Spiel setzt sich *Dominó* aus sechs-undfünfzig Teilen zusammen und erlaubt eine Vielfalt an Kombinationen. Wie das spielerische Prinzip der von Vasarely formulierten „plastischen Einheiten“ erlaubt *Dominó* bei jeder Gelegenheit die Präsentation eines neuerschaffenen Werkes.



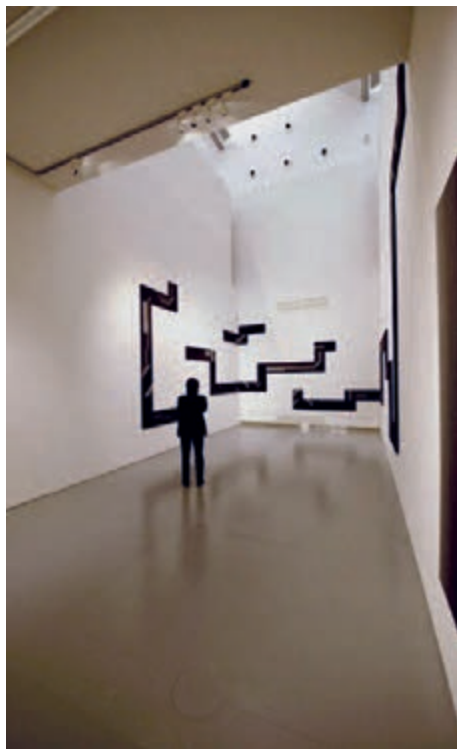


Helga PHILIPP

Domino, 1985-87, 2013

vásznon, akril, 56 elem egyenként 33x66 cm

Acryl auf Leinwand, 56 Teile je 33x66 cm



Helga PHILIPP

Domino, 1985-87

Kiállítás: Heiligenkreuzerhof (Iparművészeti Egyetem kihelyezett Tanszéke)

Ausstellung: Heiligenkreuzerhof (Department der Universität für Angewandte Kunst)

Foto: Helmut Lackinger



Helga PHILIPP

Domino, 1985-87, 2013

Kiállítás / *Ausstellung*: Landesmuseum, St. Pölten, 2009/2010

Foto: Helmut Lackinger

KELLE ANTAL, ARTFORMER

Budapest, 1953, Budapestben él

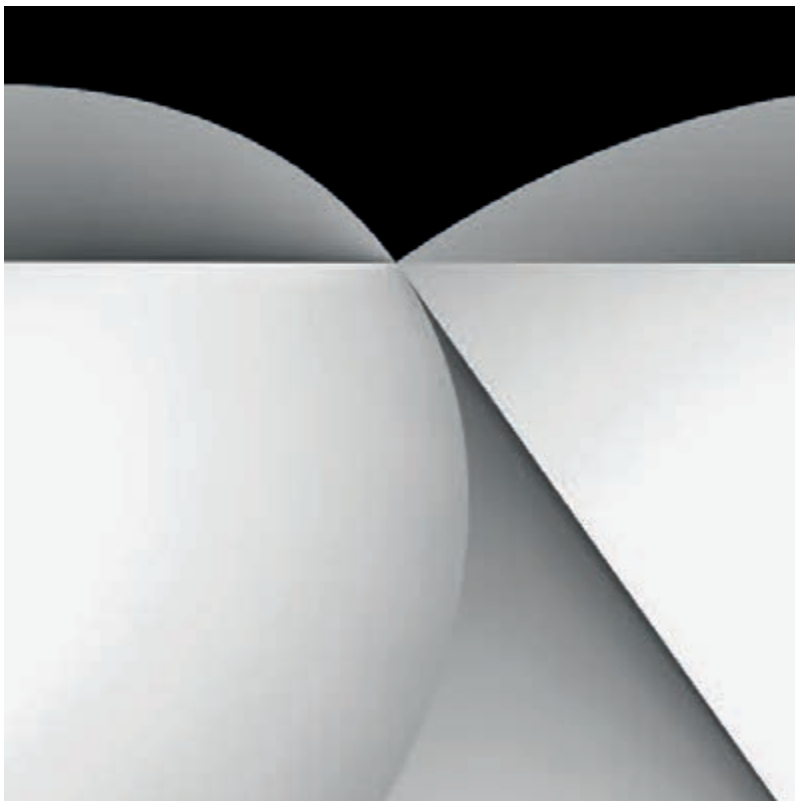
Budapest, 1953, lebt in Budapest

Kelle Antal a tudomány, a művészet és a technológia közötti interdiszciplináris területen alkot. Művei a valóság teljes átélésén és a diszciplínák közötti szabad átjárhatóságon alapulnak. A forma keletkezése, változása, dinamikus rendszerbe fűzése, viszonylatai és hatása – a megszólítás–visszacsatolás lehetőségei – érdeklik. A konstruktivizmus, a Bauhaus, az op-art és a kinetikus művészet eredményeit továbbgondolva, a high tech technológiát, valamint a fizika, a matematika és az információtudomány eredményeit alkalmazva jutott el a kibernetikus és interaktív geometrikus művészethez. Modellszerű, ideáltipikus mozgó térplasztikákat alkot, melyek a fizikai környezet aktív formálói, egyszerűen cselekvésre, gondolkodásra, eleven párbeszédre, nézőpont változtatásra, diszkurzív magatartásra készítenek.

Mivel az ember, a világ, a létezés megismerésének és értelmezésének változását kontinuous mozgásként és immanens tulajdonságként kezeli, alkotása kiindulópontja nem az absztrakt forma, hanem a legfontosabb funkcionális kritériumaira korlátozott struktúraegység, mely interaktív cselekvésre mozgással reagál. Ezek művé való átlénygülését tökéletes összerendezettségük, a véletlen kizárása és a kivitelezés szépsége ge-

Antal Kelle arbeitet auf dem interdisziplinären Gebiet zwischen Wissenschaft, Kunst und Technologie. Seine Werke basieren auf dem vollständigen Erleben der Wirklichkeit und dem freien Durchgang zwischen den Disziplinen. Ihn interessieren die Entstehung, Veränderung, Verbindung der Formen in einem dynamischen System, die Beziehungen und ihre Wirkung – also die Möglichkeiten der Anrede und der Rückkoppelung. Mit der Verwendung der Ergebnisse des Konstruktivismus, Bauhaus, Op-Art und der kinetischen Kunst, sowie ihrer gedanklichen Weiterführung auf dem Gebiet des Hightech und den Forschungsergebnissen der Physik, Mathematik und Informatik, gelangte er zur kybernetischen und interaktiven geometrischen Kunst. Er schafft modellartige, idealtypische bewegliche Raumplastiken die die physische Umgebung aktiv formen und zugleich auch zum Handeln, Denken, zum lebhaften Dialog, zur Änderung des Gesichtspunktes, zum diskursiven Verhalten bewegen.

Da er die Veränderung von Erkenntnis und Deutung der Welt, der Existenz, als kontinuierliche Bewegung und immanente Eigenschaft behandelt, bildet nicht die abstrakte Form den Ausgangspunkt seiner Arbeit, sondern die auf ihre wichtigsten funktionellen Kriterien beschränkte Struktureinheit, die auf interaktives Handeln mit Bewegung reagiert. Die Umwandlung der funktionellen Kriterien in Kunstwerke wird durch vollkommene Ordnung, Ausschluss



KELLE Antal

Tükrözés / *Spiegelung*, 2005-2013

Cprint alumíniumlemezen / *Cprint auf Aluplatte*, 84x84 cm

nerálja, jelentésüket a néző maga tölti meg tartalommal.

A jelen kiállításon szereplő videómunka és nyomtatott kép alapja Kelle Antal ArtFormer egyik legfontosabb találmánya, a INS-felület, mely a sík és test, és az organikus és anorganikus közötti tökéletes dinamikus szintézis eleme formája, a konstruktív művészet egyik alapproblémájára adott eredeti válasz. Mint új struktúraegység, eddig nem ismert alakzatok, formák, testek, struktúrák, rendszerek végtelen gazdagságának lehetőségét hordozza és teremtheti meg. Mint belső feszültségeket hordozó és törvényszerűen kiegyenlítő, önmagában harmonikus formaelem, a folytonos változást eleve feltételező, új harmonikus világepítés modellje.

des Zufalls sowie die Schönheit der Ausführung generiert, ihre Bedeutung kann vom Zuschauer selbst mit Inhalten gefüllt werden

Die Grundlage der Videoarbeit und des gedruckten Bildes in der gegenwärtigen Ausstellung ist die INS-Fläche, eine der wichtigsten Erfindungen von Antal Kelle ArtFormer. Die elementare Form der vollkommenen dynamischen Synthese zwischen Ebene und Körper, Organischem und Anorganischem, ist seine originelle Antwort auf eines der Grundprobleme der konstruktiven Kunst. Als eine neue Struktureinheit trägt sie in sich die Möglichkeit eines unendlichen Reichtums bisher unbekannter Formen, Körper, Formationen, Strukturen und Systeme. Als ein an sich selbst harmonisches Formelement, das innere Spannungen trägt und sie gesetzmäßig ausgleicht, ist sie das Modell eines neuen harmonischen Weltbaus, der die Möglichkeit der kontinuierlichen Veränderung bedingt in sich birgt.

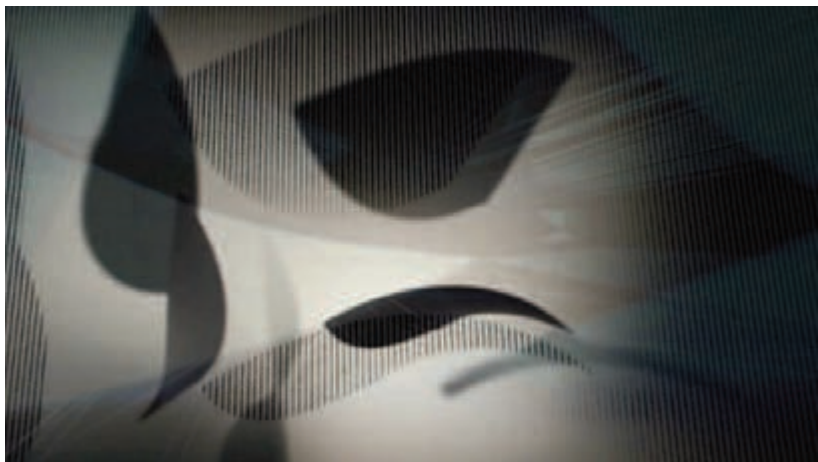


KELLE Antal

Állókép az INS-Etűdők N°2 c. videóból, 2008

Standbild aus dem Video INS-Etűde N°2. 2008

Cprint alumíniumlemezen / *Cprint auf Aluplatte, 85x130 cm*



KELLE Antal

Állókép az INS-Etűdök N°4 c. videóból, 2008

Standbild aus dem Video INS-Etűde N°2. 2008

Cprint alumíniumlemezen / *Cprint auf Aluplatte, 85x130 cm*

HEIMO ZOBERNIG

Mauthen, Karintia, 1958. Bécsben él
Lebt in Wien

A modern periodizáció lineáris fejlődésétől eltérően Heimo Zobernig munkásságának különböző jelentésrétegei csak a posztmodern művészet plurális és szimultán szemszögéből érthetők meg. Így azt állíthatnánk, hogy munkássága egyenlő arányban örökös a konstruktivista szigoroknak és a dadaista felforgatásnak.

Zobernig hagyja, hogy mind a geometrikus formák rendszerezésében, mind a színpaletán (A négyszínnyomás vagy adott színek pontosan szabályozott használata háromdimenziós objektetekhez) szigor uralkodjon; megszállottan ismét bizonyos formátumokat, mint az A4-es papírméretet vagy a tipográfiában kikezdetetlen helveticát. De Zobernig olyan idegen elemeket is integrál a munkáiba, melyek egy legitim szókincs ismérveként szolgálnak. Bizonyos mechanizmusokat és funkciókat úgy rehabilitál, hogy ismét használatba vehesse őket. Olyan irritáló csapdák révén – mint bizonyos összeállítások narratív asszociációi vagy saját idézetei, amelyeket váratlanul használ – Zobernig megkérdőjelezi a konstruktivista nyelv egyetemes érvényének az igényét, és ironizálja eszmefuttatása „grand récit”-jét.

Zobernig és Frederich Kiesler munkássága között érdekes a párhuzam: mindkét mű-

Kontrasztierend mit der linearen Entwicklung der modernen Periodisierung können die unterschiedlichen Bedeutungsschichten von Heimo Zobernigs Werk nur aus der pluralen und simultanen Perspektive der Postmoderne verstanden werden. Man könnte dann behaupten, dass sein Werk zu gleichen Anteilen Erbe der Strenge des Konstruktivismus und der dadaistischen Subversion sei.

Zobernig lässt sowohl bei der Systematisierung der geometrischen Formen als auch bei der Farbpalette (Der Vierfarbendruck oder der genau geregelte Gebrauch bestimmter Farben für dreidimensionale Objekte) Strenge walten; er wiederholt obsessiv bestimmte Formate, wie das Papiermaß A4 oder der ausschließliche Gebrauch der aseptischen Helvetica in der Typografie. Aber Zobernig integriert in sein Werk auch fremde Elemente, die als Zeichen eines legitimen Vokabulars dienen. Er rehabilitiert so bestimmte Mechanismen und Funktionen, um sie wieder in Gebrauch zu nehmen. Mittels irritierender Fallen – wie die narrativen Assoziationen bestimmter Zusammenstellungen oder die Zitate seiner selbst, die er unerwartet verwendet – stellt Zobernig den Anspruch universeller Gültigkeit der konstruktivistischen Sprache in Frage und ironisiert den „grand récit“ ihres Diskurses.

Es gilt, eine interessante Parallele zwischen dem Werk Zobernigs und dem Frederich Kieslers aufzuzeigen: beide Künstler widmen sich besonders der Frage der Inszenierung.



Heimo ZOBERNIG

HZ 2066

Turrbal-Jagera, The University of Queensland Art Project 2006,
University Art Museum Brisbane, 2006

vész különös figyelmet szentel a rendezés kérdésének. Kiesler mindig nagyon érdekelte az épületberendezés. Zobernig gyakran integrál munkáiba lábazatokat, vitrineket, függönyöket és más nem-művészi elemeket, amelyek rendeltetése az, hogy kiemeljék és óvják a műtárgyat, legvégül pedig, hogy azt

Kiesler war stets sehr an der Inszenierung der Architektur interessiert. Zobernig integriert in sein Werk häufig Sockel, Schaukästen, Vorhänge und andere nicht-künstlerische Elemente, deren Funktion es ist, das Kunstobjekt hervorzuheben und zu bewahren, letzten Endes aber auch zu definieren



HEIMO ZOBERNIG

CMYK, 2013

A GEO-NEO-POST katalógus különkiadása / *Sonderausgabe des Katalogs Geo-Neo-Post*
papír, ofszetnyomat / *Papier, Offsetdruck*, 160x140 mm



Heimo ZOBERNIG

HZ 2003 K21

Kunstsammlung Nordrhein Westfalen, Düsseldorf, 2003

is meghatározzák, mi művészet és mi nem. A „mise en scène” minden formájától tartózkodó Zobernig további ironikus szemhunyorítással utal arra a környékre, hogy manapság a műtárgyat ugyan nagy becsben tartják, de ha intézményi kereteken kívül található, gyakran nem ismerik el annak.

was Kunst ist und was nicht. Fasziniert von jedweder Form von „mise en scène” verweist Zobernig derart mit einem weiteren ironischen Augenzwinkern auf den Umstand, dass gegenwärtig das Kunstobjekt zwar sehr geschätzt wird, aber, wenn es sich außerhalb des institutionellen Rahmens befindet, oft nicht als solches erkannt werden kann.

JOVÁNOVICS Tamás

Budapest, 1974. Jelenleg Bécsben él.

Budapest, 1974. Zur Zeit lebt er in Wien.

A több műfajban tevékenykedő művész munkásságának alapvető lényege, hogy a műalkotást lezáratlan diskurzusnak tekinti, amely eredeti kérdésvetéseiben, az azokra adott válaszaiban, a nyelvhasználat tovább már nem redukálható pluralitásában nyilvánul meg. Alkotásaival a műfajok közötti határokat tágítja tovább, vagy éppen megszünteti, például festmény helyett installált kép(rész)eket hoz létre, melyeknek az egészzel való szoros kapcsolata látszólagosnak vagy véletlennek tűnik. Művei az abszolút identitás egyformaságával és a konstruktivizmus kánonjaival szembeállított sokféle rend kérdését feszegetik. Megkérdőjelezzik a konkrét művészetre jellemző egzakt vizuális nyelv használatának, a geometrikus mű szabályos fizikai tárgyszerűségének, a zárt és tökéletes formának, az éles vonalnak és a tiszta szín szükségszerűségének kizárólagosságát: kísérletet tesz a különböző, az ellentétes és az egymásnak ellentmondó egybefoglalására. A fizikai és az érzéki szokatlan összekapcsolásával olyan új formaszintéziseket teremt, melyekben a képi, a valóságos és a virtuális viszonylagossá válik. Alapvetően egyszerű geometriai rendszereket és formákat használ, melyekbe diszkontinuitást visz. Ezáltal köztes állapotokat teremt, melyek a

Grundlegend in der Tätigkeit des Künstlers, der in mehreren Gattungen arbeitet ist, dass er das Kunstwerk als einen offenen Diskurs betrachtet. Diese Auffassung manifestiert sich in seinen originellen Fragestellungen, seinen neuen Antworten, in der weiter nicht mehr reduzierbaren Pluralität des Sprachgebrauchs. In seinen Werken werden die Grenzen zwischen den Gattungen erweitert bzw. abgeschafft, anstatt eines Gemäldes betrachtet er Bildteile als eigenständige Bilder deren enge Verbindung im Vergleich zu dem Ganzen als scheinbar oder zufällig wirkt. Seine, dem Kanon des Konstruktivismus gegenübergestellten, vielfältigen Ordnungen rütteln an der Frage der Formgleichheit der absoluten Identität. Er bezweifelt die ausschließliche Notwendigkeit des für die konkrete Kunst charakteristischen exakten Spachgebrauchs und der klar gegliederten physischen Gegenständlichkeit des geometrischen Werkes. Er stellt also die geschlossene und vollkommene Form, die scharfe Linie und die reine Farbe in Frage – er versucht das Unterschiedliche, das Gegensätzliche, das Antagonistische zusammenzufassen. Er verwendet grundsätzlich einfache geometrische Systeme und Formen, in die er Diskontinuität bringt. Dadurch schafft er intermediäre Zustände, welche die Labilität des Prozesses ständiger Entstehung und Umwandlung betonen und diese als Zufälle erscheinen lassen. Die Methode die er verwendet, durchquert die konsequente Entwicklungslinie der

folytonos keletkezés, átalakulás végtelen folyamatának labilitására helyezik a hangsúlyt, s ily módon esetlegesnek tűnnek. A módszer, amit használ, keresztülvágja a konstruktív művészet konzekvens fejlődésvonalát, ugyanakkor a konstruktivizmustól a poszt-konstruktivizmusig és posztstrukturalizmusig minden jelentős geometrikus művészeti eredményre épít.

A *Darabolt képek* című sorozatába tartozó, itt bemutatott két alkotását a szabályos négyszög alakú festmény fizikai mezejének azonos méretű elemekre történő felbontása, az elemek horizontálisból kibillentett, párhuzamos vonalakkal strukturálása, valamint a részek algoritmikus szabály szerinti eltolása jellemzi. A műnek mint egésznek egyenletes és szabályos felosztása, valamint a kapott részek azonos színekkel tagolt, sűrű vonalszerkezetének egyszerű folytathatósága a szabályos formává való összerakás lehetőségét sugallja, a kapott kép azonban szét-tartó vagy egyenletes ritmusban megszakadó, szabálytalan, decentralizált. A totális elementarizmus ideája – amit minden egyes rész egyenként megtestesít – megfelel az élet valóságos viszonyainak, de a végtelennel és folytonossal szemben a mára jellemző konkrét, véges és fizikailag elérhető formát teremt. A festészeti tér nem áll meg a kép határainál, hanem behatol a valós térbe, a mű és a valóság között is új kontextust teremt.

konstruktiven Kunst, basiert aber gleichzeitig, vom Konstruktivismus bis zum Postkonstruktivismus und Poststrukturalismus, auf allen bedeutenden Ergebnissen der geometrischen Kunst.

Charakteristisch ist für seine beiden hier vorgestellten Werke – die zu der Serie „Zerstückelte Bilder„gehören –, die Aufteilung des Bildfeldes in gleich große Elemente, deren Flächenstrukturierung aus dem Horizontalen gerückten, parallelen Linien besteht. Charakteristisch ist für beide die Platzierung der Teile nach einer algorithischen Regel. Die regelmäßige Aufteilung des Werkes als Ganzes, sowie die Fortsetzung der dichten Linienstruktur, suggeriert die Möglichkeit einer neuen Zusammensetzung der Teile zu einer geschlossenen Form. Dieses Bild wäre jedoch divergent oder in seinem Rhythmus gestört. Die Idee des totalen Elementarismus – den jeder einzelne Teil verkörpert – schafft im Hinblick auf das unendlich Kontinuierliche eine aktuell erreichbare konkrete Form. Der malerische Raum hört an den Grenzen des Bildes nicht auf, er dringt in den wirklichen Raum ein, schafft einen neuen Kontext zwischen dem Werk und der Wirklichkeit.



JOVÁNOVICS Tamás

'Split Square 49', 2011

vászon, színes ceruza, akril / *Farbstift, Akril auf Leinwand*
49 részből, egyenként 10x10 cm (teljes méret 141x141 cm)
aus 49 Teilen, je 10x10 cm (zusammengestellt 141x141 cm)



JOVÁNOVICS Tamás

'Nonostante II.', 2011

vászon, színes ceruza, akril / *Farbstift, Akрил auf Leinwand*
18 részből, egyenként 20x20 cm, teljes méret 115x205 cm
aus 18 Teilen, je 20x20 cm (zusammengestellt 115x205 cm)



Kiállításbelső / *Ausstellungsansicht* Esther STOCKER, KOVÁCS Attila, Mar VICENTE

Esther STOCKER

Schlanders, 1974. Bécsben él

Lebt in Wien

Vannak olyan geometrikus formák, amelyek abban az értelemben dinamikusak, hogy tágulásra való képesség rejlik bennük, vagyis az a képesség, hogy új geometrikus formákat generálnak. Ez az elv Friedrich Kiesler úgynevezett folytonos terével áll kapcsolatban (amivel Kiesler az első, szögletes és racionális struktúráit tervezte; csak később fejlesztette a biomorf formákat görbékkel, ellipszisekkel és spirálokkal). Esther Stocker több műve kapcsán is „folytonos térről” beszélhetünk, legyen az festmény vagy a térbe való beavatkozás.

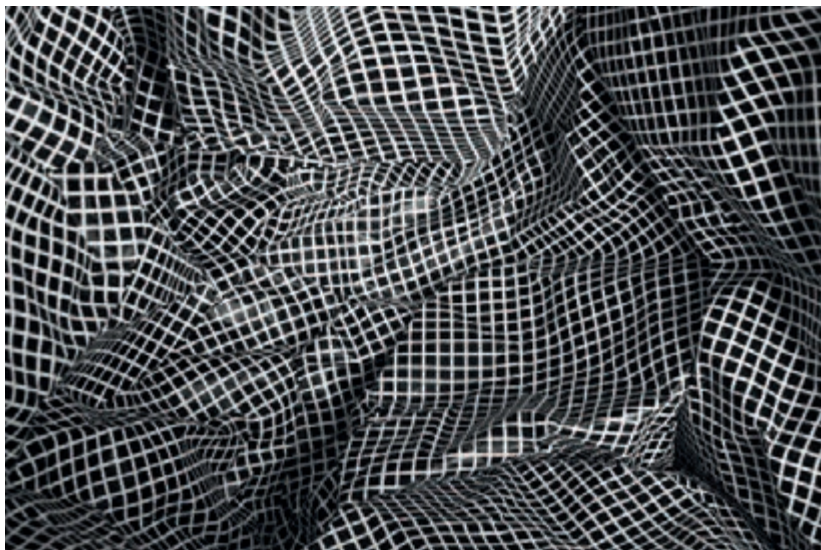
Esther Stocker festményeiben a geometrikus elemek architektonikus szigorral készülnek, és gyakran fekete-fehér-szürke színekre redukáltak, ami a kétdimenzióban ábrázolt háromdimenziós testekre beeső fény vagy árnyék jellegéből adódik. Ezek a geometrikus elemek mindig tágul, plasztikus teret hoznak létre.

A kereszteződésekben, az egymás utáni sorokban és a moduláris elrendezésben hálót, saktáblaszerű ritmikus tagolást, szekvenciákat fedezünk fel, amelyek elemei nem hierarchikus struktúrát alkotnak és valamilyen kapcsolatban állnak egymással. Minden összeállítás deduktív szintézis eredménye, melyben – mint valami új kozmikus rend – egy egyedüli, potenciálisan növekedésben lévő tér keletkezik.

Es gibt geometrische Formen, die grundsätzlich in dem Sinn dynamisch sind, das ihnen die Fähigkeit zur Expansion innewohnt, das heißt die Fähigkeit, neue geometrische Formen zu generieren. Dieses Prinzip steht mit dem so genannten „kontinuierlichen Raum“ Friedrich Kieslers in Verbindung (mit dem Kiesler seine ersten, eckigen und rationalen Strukturen entwarf; er entwickelte erst später die biomorphen Formen mit Kurven, Ellipsen und Spiralen). Man kann auch beim vielen Werken Esther Stockers von einem „kontinuierlichen Raum“ sprechen, sei es bei den Gemälden oder den Interventionen in den Raum.

Die geometrischen Elemente in den Gemälden Esther Stockers sind mit architektonischer Strenge konstruiert und werden oft auf ein Weiß-Schwarz-Grau reduziert, das von der Art des Lichteinfalls oder des Schattens auf zweidimensional dargestellten dreidimensionalen Körpern herrührt. Diese geometrischen Elemente erschaffen stets einen plastischen, expandierenden Raum.

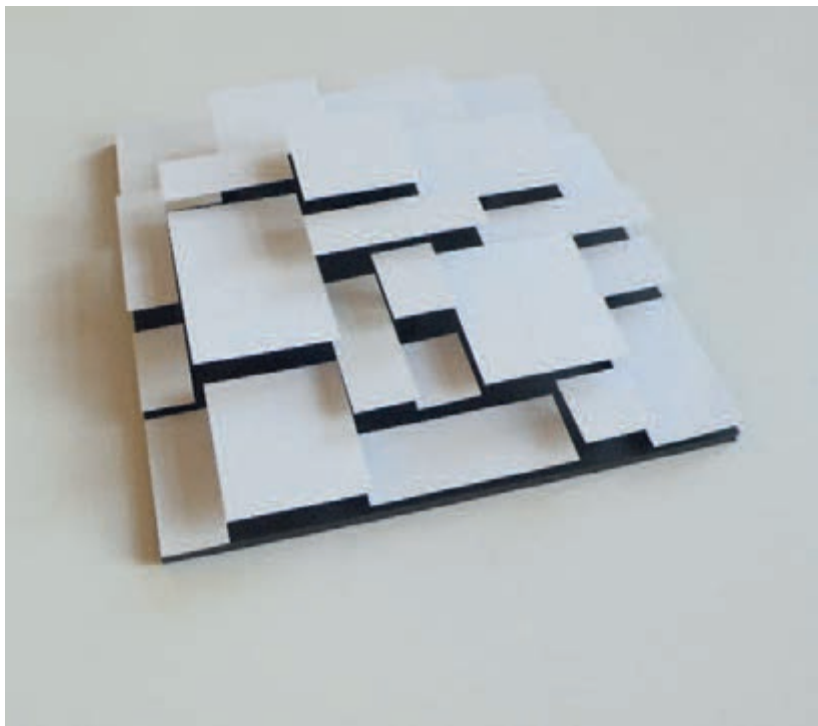
Man entdeckt Netze, schachbrettartige rhythmische Segmentierung, Sequenzen bei den Kreuzungen und Aneinanderreihungen, modulare Zusammensetzungen, deren Elementen eine nichthierarchische Struktur bilden und alle miteinander in Verbindung stehen. Jeden Zusammensetzung ist das Resultat deduktiver Synthesis bei der ein einziger, sich potenziell in Expansion befindlicher Raum, ähnlich einer neuen kosmischen Ordnung, erschaffen wird.



Esther STOCKER

Cím nélkül / Ohne Titel, 2012

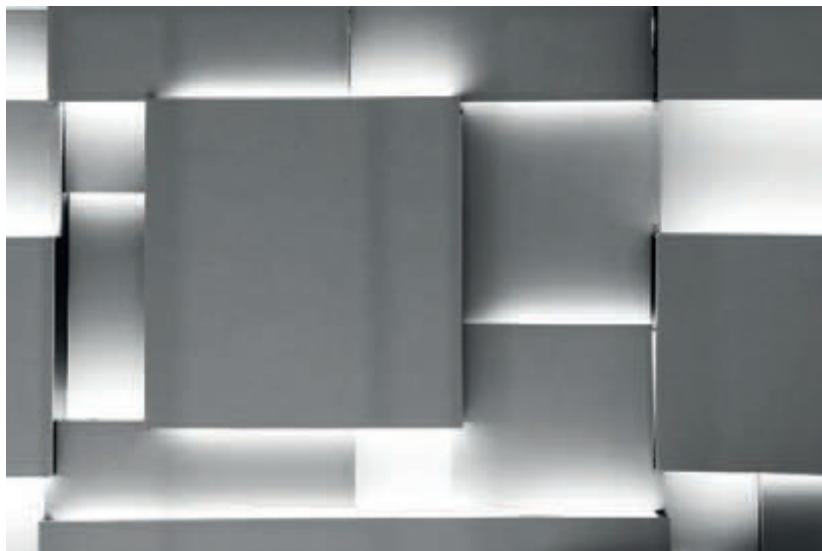
Cprint, dibonlemez, / Cprint auf Dibon kaschiert, 60 x 90 cm



Esther STOCKER

Cím nélkül / Ohne Titel, 2012

Kartonmodell / Modell aus Karton, 21x23x4 cm



Esther STOCKER

Cím nélkül / Ohne Titel, 2012

Cprint, dibonlemez, / Cprint auf Dibon kaschiert, 60 x 90 cm

Mar VICENTE

Lugo, Galícia, 1979. Bécsben él
Lebt in Wien

Mindössze négy színtárggyal és egy szabványosított formátummal alakul át a múzeum tere Mar Vicente művésznő beavatkozása nyomán egyetlen hatalmas festménnyé, mely a nézőt egyrészt arra buzdítja, hogy odavissza járkálva nézze meg egységében.

A szín néha előrejön, máskor elrejtőzik, vagy azt az érzést kelti, hogy egy fal mögött van. Némelyik csupán a tükröződését engedti szemlélni. Egy másik a mennyezeten jelenik meg vagy eltűnik a falban. A színpalettát az abszolút redukció urálja: kék, vörös, sárga és zöld. Mindegyik szín a maga lényegére korlátozott felület, vannak, amelyek tárgulnak, mások összehúzódnak... Van egy tiszta geometrikus forma: a négyzet. Azonos modul – hosszában és széltében – jelenés távollétében az egészen át ismétlődik.

Ennek a radikális forma- és színredukciónak a jelentése nem a festészet történetére utaló intellektuális reflexió – ahogyan értelmezhetnénk –, hanem olyan stratégia, amely a néző érzékelését finomítja. Elementáris, valóságos, konkrét struktúrák – négyzetek alapszínekben – kapcsolódnak össze, hogy a festészet sajátos immateriális és érzéki hatásait generálják: a mélység illúzióját, a szín mozgását és világitóerejét, kivitelezése szépségét.

Mit nur vier Farbegistern und einem standardisierten Format verwandelt sich der Raum des Museums durch den Eingriff der Künstlerin Mar Vicente in ein großes Gemälde, das den Besucher einlädt, darin auf – und abzuwandern, um es zu betrachten. Manchmal zeigt sich die Farbe, ein anderes Mal versteckt sie sich oder vermittelt das Gefühl, das sie sich hinter einer Mauer befindet. Manche Farbe gestattet lediglich das Betrachten ihrer Spiegelung. Eine andere erscheint auf der Decke, oder verschwindet in der Mauer. Bei der Farbpalette herrscht eine absolute Reduzierung: Blau, Rot, Gelb und Grün. Je nach dem Wesen der Farbe zeigen sich Oberflächen, die sich ausdehnen, und andere, die sich zusammenziehen... Es findet sich eine reine geometrische Form: das Quadrat. Das gleiche Modul – in Länge und Breite – wird mit An- und Abwesenheiten den ganzen hindurch wiederholt.

Die radikale Reduktion in Form und Farbe rührt nicht – wie man annehmen könnte – von einer intellektuellen Reflexion mit Verweisen auf die Geschichte der Malerei her, sondern es handelt sich dabei um eine Strategie, die darauf abzielt, die Wahrnehmung des Betrachters zu schärfen. Elementare, wirkliche, konkrete Strukturen – Quadrate aus Grundfarben – verbinden sich, um die der Malerei eigenen immateriellen und sinnlichen Effekte zu erzeugen: Illusion von Tiefe, Vibration und Leuchtkraft der Farbe, Schönheit Ihrer Ausführung.



Mar VICENTE

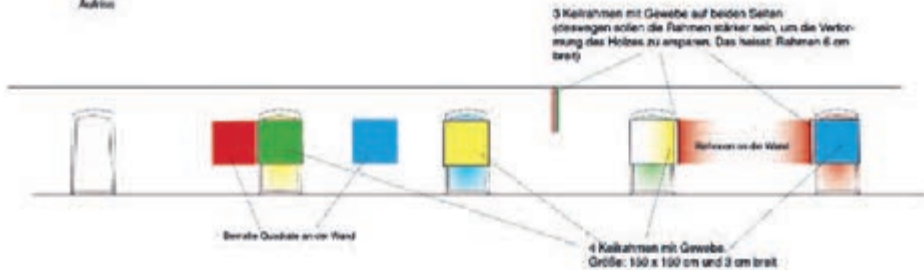
Installáció / Installation, 2013

vásznon, fal / *Acryl auf Leinwand und Wand*,

7 elemből, egyenként 150x150 cm / *aus 7 Teilen, je 150x150 cm*

Farbe auf Leinwand und Wand

Aufbau



Rahmen-Struktur

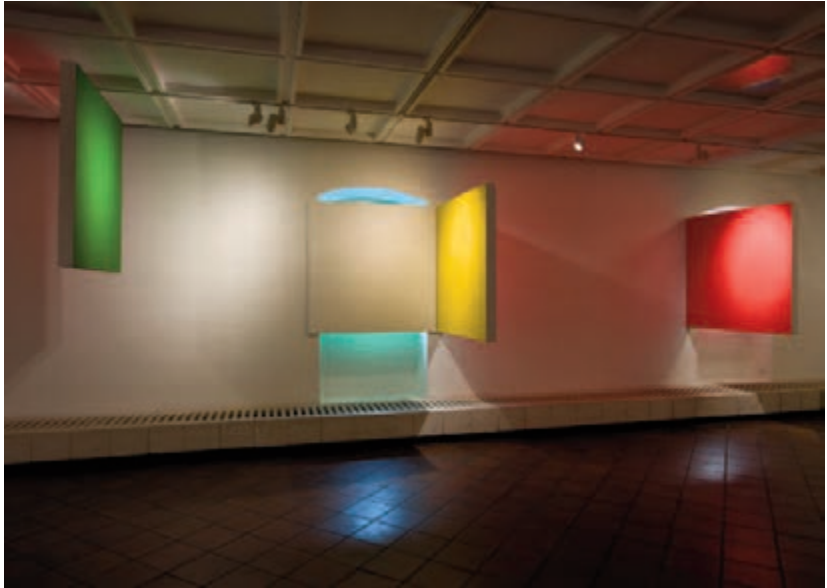


Material:

- 4 Rahmen 150 x 150 x 3 cm
- 3 Rahmen 150 x 150 x 6 cm
- Gewebe (170 cm breit, 15 m lang)
- Grundraster-Grundweiss (3 l)
- Leim (500 ml)

Mar VICENTE

A kiállításon bemutatott installáció terve / Plan für die Ausgestellte Installation, 2012







GEO–NEO–POST

nemzetközi kiállítás / *internationale Ausstellung*

Vasarely Múzeum, Budapest, 2013. február 1.–április 28.

Museum Vasarely, Budapest, 1 Februar–28 April 2013

a kiállítás katalógusának különkiadása 300 számozott, szignált példányban:

Sonderedition zum Katalog der Ausstellung, 300 nummerierte, signierte Exemplare:

Heimo ZOBERNIG: CMYK, 2013

A kiállítás kurátorai / *Kuratorinnen der Ausstellung:*

Pia JARDÍ, művészettörténész / *Kunsthistorikerin, Wien*

N. MÉSZÁROS Júlia művészettörténész, Győr, az OSAS tagja /
Kunsthistorikerin, Győr, Mitglied des OSAS

Szövegek / *Texte:* Pia JARDÍ, N. MÉSZÁROS Júlia

Fordítás / *Übersetzung:* POZSONYI István, Heinrich BLECHNER

Lektor / *Lektorin:* BORUS Judit

Fotók / *Photographie:* Stiftung Friedrich Kiesler Alapítvány, SÜLYÖK Miklós,
a művészek / *die Künstler*

Szerkesztők / *Redaktion:* MAURER Dóra, N. MÉSZÁROS Júlia

Grafika / *Grafik:* CZEIZEL Balázs

Nyomda / *Druckerei:* PANNÓNIA PRINT, Budapest



Felelős Kiadó / *Herausgeber*

Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület / *Open Structures Art Society (OSAS)*

H-1143 Budapest, Stefánia út 18.

www.osas.hu

© OSAS 2013

© Kiadó, szerzők, művészek / *Herausgeber, Autoren, Künstler*

ISBN 978-963-88787-9-3