

vészi igényessége azonban továbbra is megmaradt. Festményeinek színvonalára ekkor sem csökkent, a magány méltóság teljes magatartást eredményezett, festői technikáját a tökélyig fejlesztette. Utolsó képei dermedt-kékbe merevedtek, a nyugodt, polgári felszín alatti őszinte, kreatív egyéniséget mutatják meg, mélyen átélt emberi drámáról tanúskodnak.

Az „elátkozott festő” megrázó vallomása s a vidéki művész drámája teljességgel ki-előttünk a szabadkai kiállításon. A huszadik századi vajdasági festészetről szólva ezután már semmiképpen sem lehet megkerülni Oláh Sándor munkásságát. S ehhez nagymértékben hozzájárul a Forum Könyvkiadó a festő képeinek legjavából összeválogatott, kiváló reprodukciókat, a Városi Múzeum custosa, Baranyi Anna kétnyelvű tanulmányát, a művész kiállításainak jegyzékét és a festői pályáját végigkísérő cikkek bibliográfiáját tartalmazó, tehát tartalmas képzőművészeti kismonográfiája is.

*T. É. fordítása*

*Bela DURANCI*

## UNIVERZÁLIS REND

### Max Bill kiállítása Belgrádban

A modern művészet rendkívül változatos története két szélsőséges álláspont között kavargó: az egyik a művészeti tevékenység végtelen kitágításáért száll síkra, a másik pedig a művész eszköztárát és társadalmi szerepét igyekszik minimálisra szűkíteni. Az előbbi szerint a véletlenszerű tárgyválasztástól egészen a politikai cselekvésig bármi művészet lehet, az utóbbi pedig szigorúan kipurcellázza, hogy például a festőnek mit szabad és mit nem. Az egyik álláspont célja, hogy a művészet oldódjon fel az életben, a másik pedig azt hirdeti, hogy a művészet maradjon csak tiszta művészet. „A festészetnek csupán tiszta plasztikai elemekből szabad felépülnie, vagyis síkokból és színekből” — írja Theo van Doesburg, majd így folytatja: „A piktorális elemeknek önmagukon kívül nincs semmi más jelentésük, amiből egyenesen következik, hogy önmagán kívül a festészet sem rendelkezhet semmi egyéb jelentéssel.” Az idézet az úgynevezett konkrét művészet 1930-as manifestumából való, és tipikus megfogalmazása annak a reduktivistá művészetszemléletnek, melynek egyik legmarkánsabb képviselője a svájci Max Bill. A belgrádi Nemzeti Múzeumban megrendezett nagy, retrospektív kiállítása arról tanúskodik, hogy szinte pontról pontra azt valószínűsítette meg, amit Theo van Doesburg manifestuma meghirdetett: egy olyan személy feletti, egzakt, univerzális művészetet, melynek semmi köze a „valóság bonyodalmaival” (Hegel); ellenkezőleg, önnön alapját a

matematika platonikus világában jelöli ki, és egyetlen célja, hogy különféle mennyiségi viszonyokat tegyen láthatóvá.

Ez a művészet egyáltalán nem vállalkozik a látható-tapintható világ semmiféle megjelenítésére. A képeken színes mértani alapelemeket látunk, melyek matematikai pontossággal kiszámított viszonyban állnak egymással és a kép keretével. A szokásos szóhasználatlalt azt mondhatnánk, hogy absztrakt képekkel van dolgunk, maga Max Bill azonban éppen ellenkezőleg, konkrétnek nevezi őket. Az elnevezés is, az első indoklás is Theo van Doesburgtól származik. Érvelése szerint nem arról van szó, hogy a művész az őt körülvevő bonyolult, konkrét látványt fokozatosan a lényegre kifejező mértani szerkezetté absztrahálja — ahogy az például Piet Mondrian esetében történt —, hanem fordítva: absztrakt matematikai gondolatokat tesz érzékileg felfoghatóvá, tehát konkrétá.

A híres Bauhaus geometrikus szemléletén nevelkedett Max Bill a harmincas évek közepétől napjainkig ennek a koncepciónak a jegyében alkot. Az egzakt, univerzális matematikai rend érdekében minden más hatásról lemondott: képeivel semmit sem kíván szimbolizálni vagy allegorizálni, a lírai és szentimentális tartalmakat gondosan háttérbe szorítja, a figurális utalásnak még a gyanúja sem merülhet fel képein, óvakodik attól is, hogy sík felületen térillúziót keltsen, mi több, még személyes kézjegyet is eltitkolja. Ebben a művészetben éppúgy nincs helye a személyes önkifejezés romantikus programjának, ahogy a matematikában sem az az érdekes, aki egy-egy tételt kigondolt, hanem maga a gondolat. Éppen ezért színeit gépies egyenletességgel viszi fel a vászonra, a nagy, homogén színfelületek közötti határt pedig hihetetlen pontossággal vonja meg. Az egyes elemek elrendezésének tökéletességét egy-egy képen belül egzakt kompozíciós és aránytörvények szavatolják, a sorozatok rendezőelvét pedig gyakran számítógépre bízott kombinációk és permutációk adják meg.

Az efféle képek és képsorok befogadása optimális esetben abból áll, hogy a néző felfedezi az érzékileg megjelenő elemek elrendezésének logikáját. Ez azonban gyakran nem is egyszerű feladat. Noha a művek mögött meghúzódó rendezőelv sohasem áttekinthetetlenül bonyolult, tudatosítását különféle szándékos kétértelműségek zavarják meg. Például amikor a vászon nem hagyományosan négyszögletes, s egyaránt felfogható a különféle formák hordozójaként is, és önálló formaként is. A rendezőelv így is, úgy is logikus sort eredményez, de mintha a törvényszerűség egy pillanatra meghátrálna, mintha kissé habozna, hogy milyen is legyen. Valami hasonló történik az olyan szándékosan kétértelmű esetekben, mint amit Erdély Miklós „törvénye” is kimond: „Ami törvényszerűen olyan, amilyen, nem szívesen olyan, amilyen: ezért megváltozik.” Az irracionális ott jön be, hogy ez alól Erdély „törvénye” éppúgy nem kivétel, ahogy Max Bill egzakt, vizuális törvényszerűségei sem. A svájci művész a szóban forgó irracionális egyenesen kihívja,

például amikor bizonyos kompozíciós törvényeket annyira szimplán szó szerint vesz, hogy az eredmény egy egyensúlyát veszített, kifejezetten humoros kép lesz.

A törvény tehát mintegy kineveti magát, de ezzel még távolról sincs elintézve a dolog. Max Bill térplasztikái azt sugallják, hogy az önmagát kétségbe vonó törvény sem szívesen olyan, amilyen. Tehát megint csak megváltozik, mi több, ha egzaktul következtetések akarunk lenni, ennek a folyamatnak a végtelenbe kellene nyúlnia. A matematika oda is nyújtja, az ember azonban — megint csak valami irracionális okból — nem meri elképzelni ezt a lineáris, „rossz” végtelent. Nem meri, mert ez a mitikus egység végleges elvesztését jelentené számára. Éppen ezért a végtelent még az olyan, látszólag teljesen racionális alkat is önmagába visszatérőnek tartja, mint amilyen Max Bill. Természetesen a *Végtelen szalag* című, több változatban is elkészített, híres művére gondolok, mely az egyik legszebb példája annak, hogy a végtetes racionalitás éppoly könnyedén csap át mitikus irracionálisba, mint fordítva. Egy szabályosan hullámzó fémszalagot látunk, mely egyre szélsősebb ívet ír le, míg végül éppúgy önmagába tér vissza, mint a mitológiai uroborosz, a saját farkába harapó kígyó. Az uroborosz tradicionális szimbolikája pedig közismert: önmagába visszatérő körpályával az örök visszatérés elvét s egyúttal a legősibb természeti istenséget testesíti meg. Ebben a formában veszítik el jelentőségüket az olyan alapellentétek, mint az élet és a halál, a férfi és a nő, a fent és a lent, az ég és a föld, a racionális és az irracionális ellentéte, s oldódnak fel mind egy magasabb, isteni egységben.

Az efféle mitológiai párhuzamok után legalábbis némi gyanúval kell fogadnunk a Max Bill munkásságát méltató irodalom vissza-visszatérő megállapítását, mely szerint a svájci művész végletesen egzakt világának nincs transzcendenciája, illetve művészete annyira racionális, hogy nincs benne hely az isten számára. A kifogás csak első pillanatra látszik helytállóknak: ahogy belépünk kiállítására, valóban nemcsak hogy istentelennek, hanem kifejezetten embertelennek is érezzük szigorú művészetét. Gondosabb vizsgálódás után azonban pontosítanunk kell a megfogalmazást: ez a művészet valóban nem *reprezentál* sem isteni, sem emberi dolgokat, tagadhatatlan azonban, hogy mindkettőt *prezentálja*. Úgy prezentálja, hogy valami nagyon hasonló történik benne, mint ahogy az uroborosz típusú, természeti isten alkotott: minden külső segítség nélkül termékenyíti meg önmagát, de ebből a furcsa aktusból saját magán kívül önnön ellentéte is kipattan.

SEBŐK Zoltán