

Kumin Mónika

# Beszéljenek a kezek

**St. Gallen-i kalandok. Hartung, Tàpies, Uecker és az Erker-jelenség**

↳ Szépművészeti Múzeum, Budapest

↳ 2012. március 21 – július 1.

A Szépművészeti Múzeum modern grafikai kiállításán az egyik archív fotó a Günther Ueckert alkotás közben figyelő Ionescót ábrázolja. A fénykép egyetlen várakozásteli pillanattá sűríti mindazt, amit az Erker Galéria képviselt: „kézműves” gyakorlatot és a különféle művészeti ágakat átfogó intenzív szellemi közeget. Mindenki csendes, csak a kezek beszélnek.

A kiállítás a Stiftung Franz Larese und Jürg Janett által 2010-ben adományozott több száz, az 1960-as évektől napjainkig terjedő időszakból származó litográfia, fametszet, dombornyomat (köztük egyedi lapok, litográfia-mappák, plakátok és bibliofil könyvek) legjavát adja. A bemutatott grafikai anyag (és a prezentáció) imponáns és kvalitásos, szerves folytatása a koncepciózus 20. századi gyűjte-

Eugène Ionesco Günther Ueckert figyelő alkotás közben. Erker Műhely, St. Gallen, [év nélkül]  
Fotó: Franziska Messmer Rast © Erker Foto-Archiv, St. Gallen



GÜNTHER UECKER  
Folyó (Fluss), 1989, dombornyomás, papír, 693 x 497 mm  
Szépművészeti Múzeum – Grafikai Gyűjtemény, Budapest  
Inv. L.2010.359

ménygyarapításnak.<sup>1</sup> A litográfia (és általában a sokszorosító eljárások) pedig a képalkotás fogalmát újradefiniáló új médiumok felől nézve tűnnek érdekesnek.

A tárlat súlypontja a második világháború utáni absztrakció tizenhárom klasszikusától származó grafikai művek bemutatására esik, mely mögött mellékszálként húzódik a St. Gallen-i Erker-Galéria (kiállítóhely, kiadó és nyomda) története. Az utóbbihoz igényesen tipografált, informatív katalógus ad fogódzót. Külön trouvaille, hogy a kiadványhoz az Erkerben kiadott bibliofil könyvek hagyományát folytatva, a még ma is működő nyomda „történelmi” litókövein Günther Uecker (a hajdani Erker-kör egyetlen élő művésze) készített litografált borítót.

A kiállítás kurátora, BÓDI KINGA kitűnő és alapos tanulmányából<sup>2</sup> kibontakozó történet az ötvenes években indul, amikor az irodalmi kiadót üzemeltető FRANZ LARESE és JÜRIG JANETT 1958-ban megvették a St. Gallen-i Galerie am Erkert, és profiljukat kiállítások szervezésével bővítették. A papíralapú művek már a kezdeti évektől megjelentek, és hamar sor került a sokszorosító grafikai műhely kialakítására is. A képzőművészeti vonal a könyvkiadásban is megerősödött. A *Künstler unserer Zeit* (Korunk művészei) című

1 Vö. *Modern művészet. Új szerzemények a Grafikai Gyűjteményben.* (katalógus) Szépművészeti Múzeum Budapest, 1993 (A kiállítást rendezte és a katalógust írta: Geskó Judit)

2 Bódi Kinga: *Kifejezetten papíron. Az Erker-jelenség.* In: Ruttkay Helga (szerk.): *St. Gallen-i kalandok. Hartung, Tàpies, Uecker és az Erker-jelenség* (katalógus) Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2012. 26-71.



ANTONI TÀPIES  
Szék és olló (Chaise et ciseaux), 1983, színes litográfia, papír, 1042 x 748 mm  
Szépművészeti Múzeum – Grafikai Gyűjtemény, Budapest  
Inv. L.2010.87

kismonográfia-sorozat 21 kötetét olyan sztárszerzők jegyezték, mint Herbert Read, Douglas Cooper és Jean Cassou, vagy a konkrét művészet nemzetközileg elismert svájci szakértői: Margit Staber és Willy Rotzler.<sup>3</sup> 1962-től az Erker Galéria arculatát a lírai absztrakció (SERGE POLIAKOFF), illetve az informel és az absztrakt expresszionizmus képviselői (HANS HARTUNG, ANTONI TÀPIES, ROBERT MOTHERWELL, MARK TOBEY) határozták meg. A hatvanas évek közepétől sorban mutatkoztak be az olasz informel művészei (GIUSEPPE CAPOGROSSI, PIERO DORAZIO, GIUSEPPE SANTOMASO). De 1967-ben feltűnt az akkoriban ugyancsak tasiszta képekkel kísérletező ex-CoBrA tag, ASGER JORN is. Az ellenpontot az akkor már klasszikus – ezidőtájt Svájc egyetlen exportképes művészeti produktumát adó – Zürichi Konkretok két tagjának, MAX BILLnek és

3 I.m. 33-37.

RICHARD PAUL LOHSE-nak a meghívása jelentette.

Praktikusan a kiállítást is e stílári keretek osztják négy-öt nagyobb egységre, külön nyomatékkal Tàpies és Hartung munkáin. A katalógusban felsorolt tárlatok alapján úgy tűnik, hogy Janett és Larese igyekezett a kortárs művészet kurrens eseményeivel lépést tartani. Giacomo Manzú 1960-as kiállítása például épp a több európai nagyvárosban is bemutatott Manzú-retrospektívvel esett egy időbe, Serge Poliakoff 1965-ös tárlata pedig a Velencei Biennálén, illetve a Documentán való szereplésével.<sup>4</sup> A hatvanas évek elején kezdődött az ismert írókból, művészekből, filozófusokból és műértőkből álló „Erker-kör” kiépítése, amelybe MARTIN HEIDEGGER épp úgy belefért, mint EZRA POUND, EUGEN IONESCO, FRIEDRICH DÜRRENMATT, ALEXANDER MITSCHERLINCH vagy JEAN CASSOU. A szervezők felolvasóestekkel, zártkörű találkozókkal igyekeztek megőrizni a hely exkluzív jellegét.<sup>5</sup> Mai szemmel a legnagyobb dobás kétségtelenül Heidegger felkérése volt a Manzú-kiállítás, majd 1964-ben Bernhard Heiliger német szobrász tárlatának megnyitására. Akkor még kevesen sejtették, hogy a filozófus *Megjegyzések művészetéről, szobrászatról, térről* című értekezése és az azt továbbgondoló, 1969-ben szintén az Erkernél megjelent, *Művészet és tér* című szövege<sup>6</sup> alapjaiban érintik majd a modern plasztikáról és a térbeli művészetéről való gondolkozást. A felvonultatott anyag igazi szépségét a litográfiai és az experimentális grafikai eljárások gazdagsága adja. Nem „csak” litografálásról van itt szó, hanem a puhább és keményebb faktúrát eredményező tus- és krétalitográfia dús kombinációjáról, például Uecker 1975-ös *Manuális struktúrák*-mappájának darabjain, vagy Hartung karc-litográfiával kombinált „L”-sorozatának finom rétegzettségéről.<sup>7</sup>

A modernizmus narratívájában a „hagyományos” sokszorosított művek (az analóg fotográfától a szerigráfiáig) – festményekhez viszonyított – síkszerűsége a „technikai reprodukálhatóság” jele, a fogyasztói kultúra metaforája volt. E reproduktív karaktert fordította előnyére a Pop Art, illetve ennek látta kárát a művészet „demokratizálását” a sokszorosítás révén szorgalmazó Vasarely. A „magas” művészet médiumaival

4 I.m. 39.

5 Az Erker Galéria eseményeiről a kiállításon külön térrészben elhelyezett bőséges fotóválogatás és archív hangfelvételek (többek közt Ionesco, Dürrenmatt hangjával és a *Művészet és a tér* c. szöveget felolvasó Heideggerrel) nyújtanak markáns benyomást.

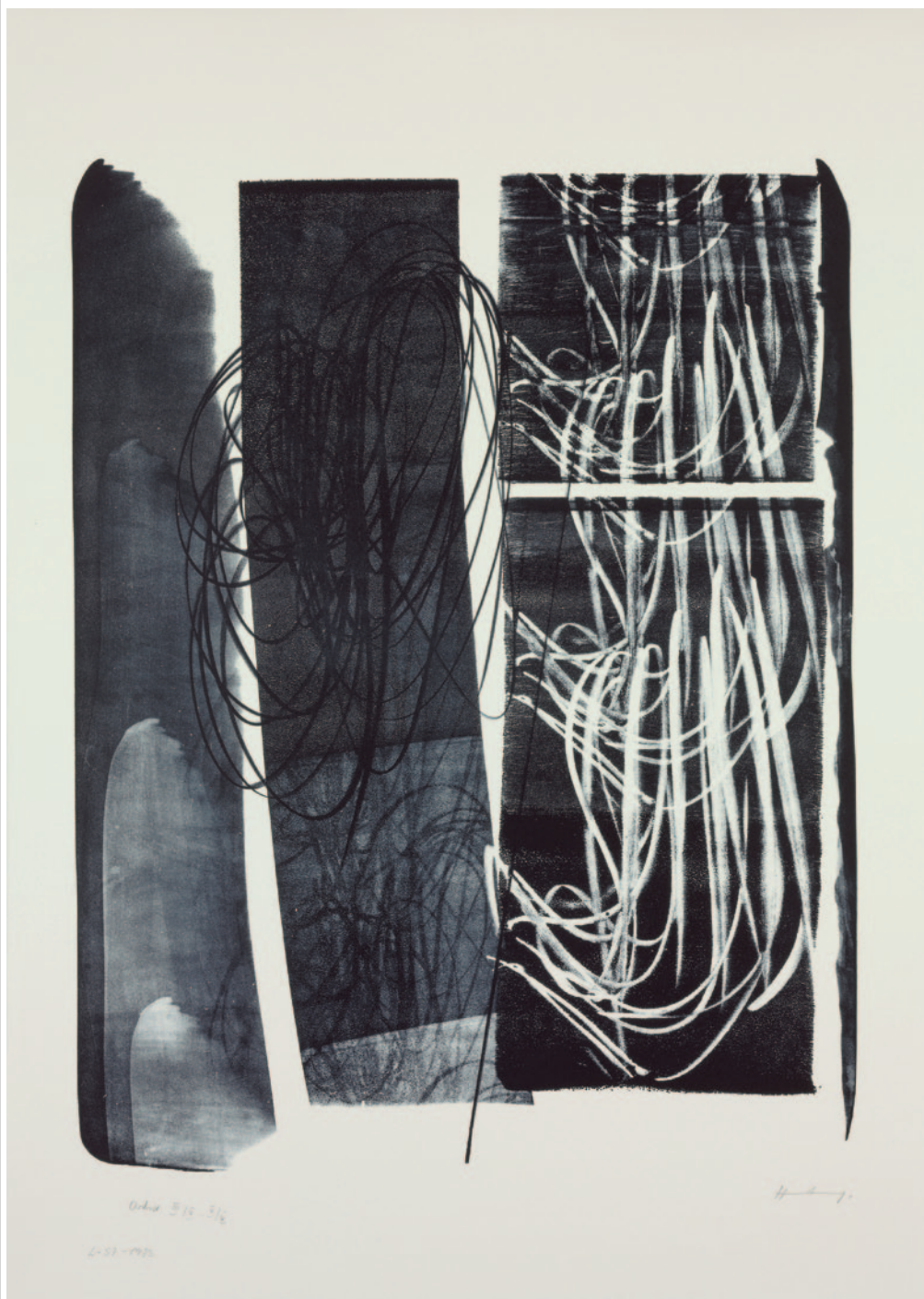
6 Martin Heidegger: *A művészet és a tér*. In: „...költőien lakozik az ember.” *Válogatott írások*. Ford. Bacsó Béla, T-Twins – Pompei, Budapest-Szeged, 1994. 211-218.

7 A kiállítás jól kiaknázza a témában rejlő pedagógia lehetőséget, a litografálás technikáját bemutató rövidfilm (Litográfia [rendezte: Karáth Zita, 2012], ld. [www.youtube.com/watch?v=IR3-hAQiYrs](http://www.youtube.com/watch?v=IR3-hAQiYrs)), vagy Uecker dombornyomatainak készítéséhez használt szöges nyomódúca a művészettörténész-hallgatók és művésznövendékek számára egyaránt tanulságos.



szemben a nyomtatás évtizedekre marginális helyzetbe került.

Terry Smith szerint a „fotogenikus” képalkotás (fotó, film, digitális média) korának percepcióját meghatározó (kép)felülethez (surface / screen) való viszonyt az „ösztönösség” (viscerality) és „gyengeség/erőtlenység” (enervation) dichotómiája, illetve e kettő kölcsönhatása határozza meg.<sup>8</sup> Az előbbi a felület anyagosságának hangsúlyozása, míg az utóbbi annak ellenkezője, egyfajta immaterialitás, mely leginkább a vetített képek sajátsága. E kettősség felvetése a nyomtatás, digitális printek kapcsán ugyancsak a felület problémáját érinti.<sup>9</sup> A digitális képalkotás közegében új igény mutatkozik a nyomtatás anyagosságának és a médium „kézműves” jellegének hangsúlyozására, illetve a hagyományos sokszorosító eljárások újraértékelésére. A „testetlen” digitális nyomtatások mellett a hagyományos sokszorosított grafikák felülete anyagszerűnek, sőt originálisnak hat.<sup>10</sup> Vagy, ahogy felület és a „kézjegy” problémáját a festészet és digitális képalkotás kontextusaiban vizsgáló Richard Shiff fogalmazott: „az érintés visszatért”.<sup>11</sup> A nyomtatás technikája persze már eleve kizárni látszik az autenticitás kérdését (a digitális technológia pedig eleve lehetetlenné teszi), tekintve, hogy a levonatok között nincs – a művészi kézjegy értelmében vett – eredeti. Azt viszont Rosalind Krauss híres eredetiség-tanulmánya óta tudjuk, hogy az eredetiség modernista ideológiája, mely az „ismétlés és az ismétlődés talajából nőtt ki”, hogyan fojtja el és teszi hiteltelenné a másolat diskurzusát.<sup>12</sup> Tàpies és a Chillida – a kiállítás legszebb darabjait adó – műveiben mutatkozik meg leginkább az, ahogyan a mechanikus sokszorosítás a legautentikusabb anyagkísérletek terepévé válik. Tàpies 1974-es *A költészet anyagivá válása* című szövegében a kortárs művészet különböző területeinek rokon vonásaként egy olyan „új plasztikai-poétikus expresszivitásról” beszél, mely „látható és tapintható, szó szerint kézzelfogható, pontosabban: materializálódott művészet.”<sup>13</sup> Mindez különösen találó saját kollográfiáira (*Szék és olló*, 1983). A technikailag némileg Pauer „Pszedó”-ját idéző eljárás során Tàpies a tex-



HANS HARTUNG  
L 57. 1973, litográfia, papír, 895 × 638 mm  
Szépművészeti Múzeum – Grafikai Gyűjtemény, Budapest  
Inv. L.2010.46

8 Terry Smith: *Enervation, Viscerality. The Fate of the Image in Modernity*. In Terry Smith (ed.): *Impossible Presence: Surface and Screen in the Photogenic Era*. Sydney, 2001. 1–7.

9 Ruth Pelzer-Montada: *The Attraction of Print: Notes on the Surface of the (Art) Print*. *Art Journal*, Summer, 2008. 72–91.

10 Pelzer-Montada, i.m. 78.

11 Richard Shiff: *Realism of Low Resolution*. In Terry Smith (ed.): *Impossible Presence: Surface and Screen in the Photogenic Era*. Power Institute, Sydney, 2001. 144. Idézi: Pelzer-Montada, i.m. 80.

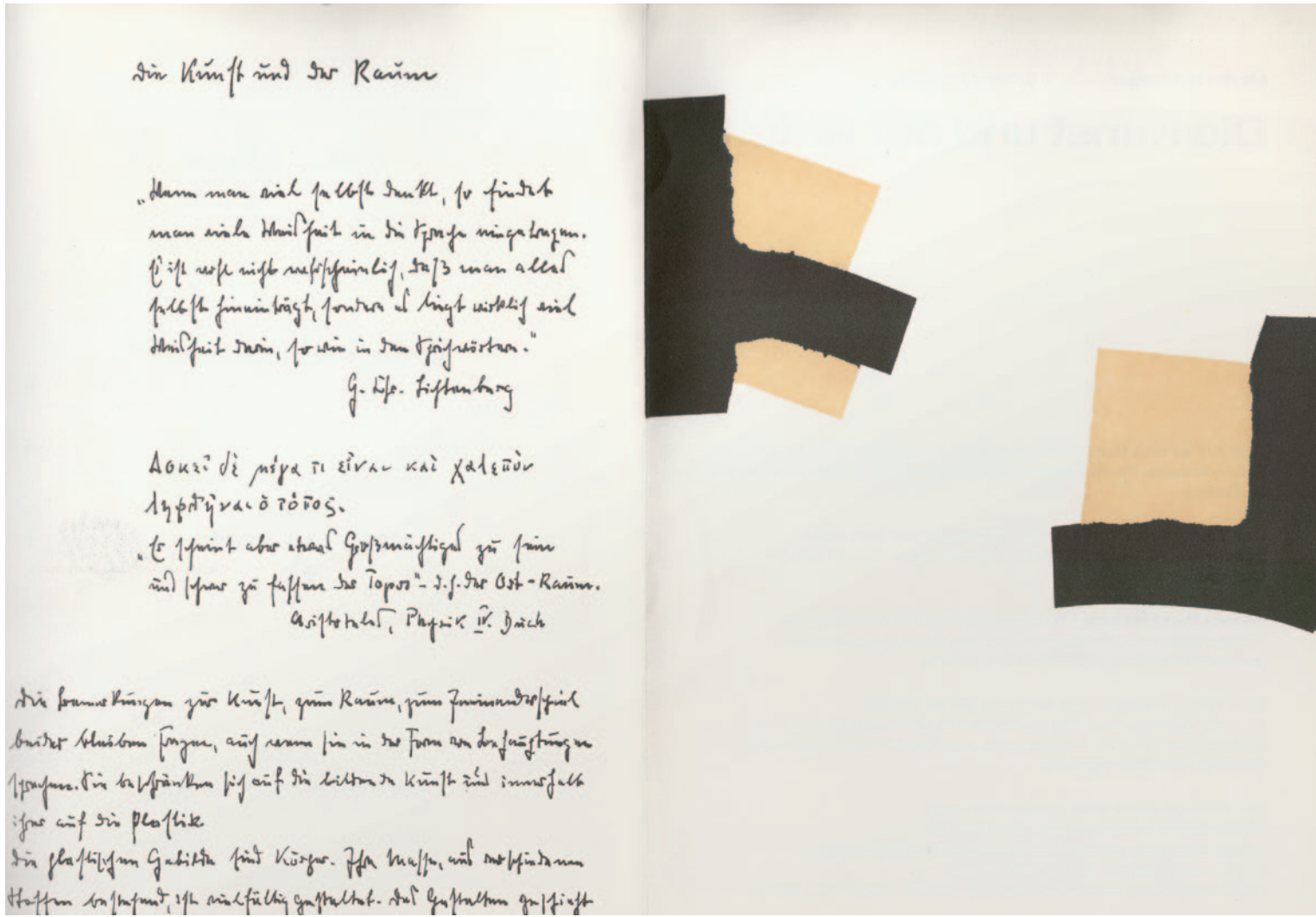
12 Rosalind Krauss: *Az avantgard eredetisége. Egy posztmodern ismétlés*. (Fordította: Vajdovich Györgyi) *Enigma*, 1. évf. 1994/3., 100.

13 Tàpies művészeti írásai német fordításban szintén az Erker Kiadónál jelentek meg több kötetben. Antoni Tàpies: *Die „Materialisation” der Poesie*. In: Uő.: *Die Wirklichkeit als Kunst*. Erker Verlag, St. Gallen, 1999. 23.

tillap alá helyezett tárgyak lenyomatát szórópisztollyal rögzítette, majd magát a textilt helyezte a nyomó felületre.

Uecker dombornyomatainak legszembeűnőbb tulajdonsága az intenzív haptikus minőség. A nagyméretű szöges dúccal megnyomott, vastag, merített papír kimozdulás a plasztika irányába. Lapjai reliefek, melyek valós árnyékok előidézésére képesek. Az érintés tapasztalata kér itt szót, vagy inkább az „eredendő összetartozás”<sup>14</sup> (Merleau-Ponty), mely látás és tapintás közt fennáll. De a haptikus és optikai látás Riegl-i kettősségét is idézhetnénk. Talán nem véletlen, hogy az írókon kívül leginkább szobrászok (Chillida mellett ARCHIPENKO, OSSIP ZADKINE és FRITZ WOTRUBA) litografáltak nagy kedvvel az Erkerben.

14 Vö. Maurice Merleau-Ponty: *Az egymásba fonódás – A kiazmus*. In: Uő.: *A látható és a láthatatlan*. (Fordította: Farkas Henrik, Szabó Zsigmond) Budapest, 2006. 151.



Die Kunst und der Raum

„Denn man sieht ja alle Leute, so findet man viele Ähnlichkeit in die Sprache mitgeteilt. Es ist wohl nicht notwendig, daß man alle die Sprache finnen trägt, sondern es hängt wirklich von Ähnlichkeit darin, so wie in den Sprachen.“

G. H. G. H. G.

Αὐτὴ δὲ γὰρ τὴ εἶρα καὶ χαλεπὴ  
ἀφαιρῆται ὁ τόπος.

Es spricht aber etwas Göttermüßigkeit zu sein und sprach zu fassen des Topos - d. h. der Ort - Raum. Aristoteles, Physik II. Buch

Die Sprache können zu Kunst, zum Raum, zum Zusammenstoßpunkt  
bringt Ähnlichkeit bringen, auch wenn sie in der Form von der Sprache  
sprachen. Die Sprache können sie auf die Welt der Kunst und immer  
auf die Sprache  
Die Sprache können sie Kunst. Die Sprache, und mit dem  
Hoffen auf dem, ist nicht möglich gemacht. Auf dem Welt der Sprache

MARTIN HEIDEGGER – EDUARDO CHILLIDA  
Die Kunst und der Raum. Erker Verlag, St. Gallen, 1969  
bibliofil kiadvány, szignált, számozott. Heidegger saját kézírásával és Chillida 7 litográfia-kollázsával  
220 x 160 mm

ROBERT MOTHERWELL  
St. Gallen-i vonalak (Lines for St. Gallen), 1971  
színes litográfia, papír, 690 x 559 mm  
Szépművészeti Múzeum – Grafikai Gyűjtemény, Budapest  
Inv. L.2010.136



Ugyancsak a kézjegy és a nyomhagyás, illetve a rajz-írás/festés dichotómia kérdés<sup>15</sup> érintik az Erker-vállalkozás legnagyobb sikereként értékelhető bibliofil könyvek, ahol a szerzők saját kezűleg litókőre írt szövegeit egy-egy művész képei kísérik. A litókőre író Heidegger vagy Ionesco lényegében saját szövegét másolja, pontosabban az írást festi. Így a művészi nyomhagyás mint performatív esemény következtében a szöveg folyamatosan oscillál a szerzői autoritás és a művész eredeti (kéz)nyomatát hordozó jel között. Heidegger hosszúka, archaizáló betűit ugyanúgy képként észleljük, mint mellette Chillida lito-kollázsát. Persze ez is reprodukció, mégpedig olyan, amely az autenticitás irányába billenti ki a sokszorosítás paradigmáját. Az Erkerben folyó állhatatos műhelymunka a művész hagyományos szellemi státuszával a kézműves jellegre, a mesterségre összpontosít, ami a hatvanas-hetvenes években ironikus módon épp a sokszorosítással azonosított fogyasztói kultúrával szembehelyezkedő társadalomkritikus pozícióként is érthető. A bibliofil könyvek, akár csak Hartung és Tápies litográfiái, egyszerre őrzik meg és törlik el, produkálják és reprodukálják az eredeti művészi kézjegyet.

15 A nyomhagyás, lenyomat(készítés) kérdéséhez: Georgette Didi-Huberman: *Ähnlichkeit und Berührung. Anachronismus und Modernität des Abdrucks*. Köln, 1999. Jean-Luc Nancy: *Ami a művészetből megmarad*. In: *Változó művészetfogalom. Kortárs frankofon művészetelmélet*. (A szövegeket válogatta és szerkesztette: Házás Nikolettta). Kijárát, Budapest, 2001. 21–38.