

Barabás Márton doktori disszertációja

Budapesti Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola

Paizs László stíluskorszakainak elemzése

DLA értekezés

Budapest, 2012 január 12.

Témavezető: Maurer Dóra professor emerita

Tartalomjegyzék

Tartalomjegyzék.....	3
Bevezetés, a témaválasztás indoklása.....	4
Életrajz és pályakép.....	7
A mozaikok és sgraffito, a „fáradt posztimpresszionizmus”.....	10
A pop arttal való találkozás előzményei.....	12
Találkozás a pop arttal és az art brut-tel az 1964-es Velencei Biennálén.....	13
Milyen volt a biennálén bemutatott amerikai pop art, és miben különbözött a pop arttól később kialakult képtől?.....	16
A varrottas képektől az első budapesti kiállításig.....	17
Még egy hatás, amiről eddig nem esett szó a kritikákban.....	18
Paizs és az underground.....	19
Az első igazán jelentős mű.....	20
A geometrikus korszakhoz vezető út.....	21
Egy újabb, az 1980-as Velencei Biennále.....	23
A posztmodern grafikák léptékéről, nagyméretű és nagyszabású művek közti különbségről.....	24
1956 emlékezete.....	25
A ’87-es Múcsarnoki kiállításához.....	26
Az életmű bemutatkozásának a lehetőségei 1989-90 után.....	27
Paizs és Arman.....	27
Az elmaradt összegző kiállításokról és a kánon alakulásáról.....	29
A változó hangsúlyokról.....	30
Befejezés, a köztéri geometrikus művek sorsa.....	30
Összegzés.....	31
Hivatkozások.....	33
Irodalomjegyzék.....	37
Szakmai életrajz.....	41
Képek, illusztrációk jegyzéke.....	47
Képek.....	49

Bevezetés, a témaválasztás indoklása

Több olyan doktori védést hallottam, melynek során a doktorandusz a saját életművét elemezte. Paizs László pályája mindig érdekelt, jelentős művésznek tartom. Életművének alakulása érdekes, tanulságos. Éreztem, és ma is érzek bizonyos párhuzamosságokat az ő stílusváltásai és az enyémeik között. Könnyebb nekem róla beszélnem, mint magamról. Megkönnyíti a dolgomat, hogy viszonylag korán találkozhattam a műveivel és személyesen vele is. Első alkalommal a Fényes Adolf Teremben rendezett kiállításán. Akkor, 1971-ben 19 éves voltam. Dedikálta a katalógusát, azt a kiadványt, amihez Lakner László írt előszót.

A Fényes Adolf Teremben rendezett tárlatot követően hét év múlva, 1978-ban látogattam meg Paizs Lászlót az Alkotás utcai műhelyében. Az *Ikarusz konténer* című szobromhoz szerettem volna valamit plexiből megcsinálni, és tanácsot kértem tőle. Az ötletet végül nem plexivel oldottam meg, hanem vákuumszívott felületek ismétlésével. Láttam, hogy a plexiöntés nem gyerekjáték, nem könnyen kivitelezhető művelet, ráadásul ez az anyag már akkor Paizshoz tartozott. Azt a néhány szobrot és képet, amiben plexilemezből készült idomok szerepeltek műveimben, már többnyire makettezőnél kiviteleztettem. (*Utazás Északon, Dunalépcső, stb.*) Otthoni kísérletezések közben beleszagoltam a frissen vágott plexi illatába. Poliésztert én is öntöttem, ahogy Záborszky Gábor és még néhány kortársunk. Az anyag valóban komoly alkalmazása és átlényegítése Paizs László feladata volt és maradt.

Amikor az újjáalakult és már néhány éve működő Szinyei Társaságnak az elnöke lett, meghívtak a társaságba. Mellékelem a meghívó levelet, amit ő fogalmazott és írt alá. Attól kezdve viszonylag gyakran találkoztunk, közös tárlatokon vettünk részt. A társaság akkori kiállító terében, a Pest Center Galériában az ő felkérésére rendeztem önálló kiállítást.

Tudott róla, hogy fiatalabb pályatársként az ő életművével, munkásságával foglalkozom nem csak egy rövid cikk erejéig, hanem annál alaposabban. Paizs nem volt érzélgős ember, de látható volt, hogy jól esik neki ez a figyelem. Én is bekerültem azok közé, akiket el-elhívott a Soroksári úti, volt Vágóhíd egyik épületében lévő műhelyébe, műtermébe.

A doktori fokozat megszerzésére készülve úgy döntöttem, hogy róla írom a disszertációt.

Stíluskorzakokról kellene elemzést adjak, miközben elég személyesen indul ez az írás. S hogy miért hagyok teret a személyes megközelítésnek? A doktori fokozat nem valami elvontság számomra, hanem lehetőség a művészettel és pedagógiával kapcsolatos gondolatok rendszerezésére, bővítésére, módszeres fejlesztésére, hogy aztán ne csak „középiskolás fokon” taníthassak.

1. Paizs László 1964-ben a Velencei Biennálén találkozott az ott kiállított amerikai és belga pop art művészek műveivel. A találkozást követően pop art művekkel jelentkezett 1971-ben a Fényes Adolf Teremben rendezett kiállításán.

Ezt a közismert tényt kívánom pontosabbá tenni. Kutatásom szerint Paizs az 1964-es biennálén az amerikai pop art absztrakt expresszionizmushoz közeli képviselőinek a munkáit láthatta. A belga pavilonban az art brut irányzathoz sorolható művekkel találkozhatott. A biennále festészeti nagydíjasa Robert Rauschenberg, a szobrászati nagydíjas a magyar származású, Svájcot képviselő Kemény Zoltán volt, akit szintén az art brut-höz kapcsolnak a kritikák. Az egész paizsi életműre hathatott az olasz filmrendező, Michelangelo Antonioni *Zabriskie Point* című filmje. A francia Nouveau Realism képviselőinek – főként Armannak – a munkáival később, saját kísérleteinek megkezdése és első jelentős műveinek a létrejötte után találkozott.

2. A stílusirányzatok sematikus, leegyszerűsítő meghatározása helyébe árnyaltabb definíciókat javaslok. Nem tekintem tipikus szocreál műveknek a korai Paizs mozaikokat. Az 50-es évek lec-kefelmondó, narratív szocreáljával szemben a 60-as évek építészethez kötődő stilizált ember- és helyzetábrázolását az előbbitől eltérő művészeti eredmény megvalósulásának tekintem. A riportokban, visszaemlékezésekben előforduló néhány félreérthető stílus-meghatározás forrása maga Paizs László. Ezeket a megnevezéseket a kritikák és elemzések olykor változtatás nélkül átvették. Ilyen a gyakran emlegetett posztimpresszionizmus és a szocreál.

3. Paizs számára fontos vezérelv volt, hogy az aktuális művészeti főcsapással szinkronba kerüljenek munkái. Erre először a pop art és art brut jelenségcsoporttal történt találkozás után került sor. A 70-es évek közepén a pop artos művek helyett geometrikus, szerkezetes műveket kezdett készíteni. Paizs ezzel a korszakával aratta a legszélesebb értelemben vett elismerést. Melléálltak a dogmatizmussal szembeni utóvédharcot vívó modernista szellemű művészettörténészek. A 2000-ben rendezett életmű-kiállításból ez a műcsoport a művész kérésére mégis kimaradt. A sajtókritikákban és például Frank János elemzésében a geometrikus műveit megelőző korszakát kevésbé tartották fontosnak, mint a kikristályosodott strukturális plasztikákat. Ugyanez történt a későbbi művekkel is. Paizs nem kívánt önmaga ikonjává válni. Művészi továbblépéséhez szüksége lehetett arra, hogy az előző korszakát zárójelbe tegye.

4. A Második Világháborút követő fordulat évétől, 1948-tól kezdődő művészet történetét nem lehet csak az úgynevezett ellenkultúra bemutatásával leírni. Romsics Ignác történész koncepcióját elfogadva szeretném felhívni a figyelmet arra a kulturális teljesítményre, ami a két konszolidáció idején létrejött Magyarországon. Paizs László életművének egy jelentős része a 60-as évek közepétől, végétől fokozatosan megvalósuló, ellentmondásokkal teli kultúrpolitikai konszolidáció idején jött létre. (A másik a Bethlen István nevével jelzett konszolidáció 1921-től). Műveivel a „támogatott, tiltott, türt és támogatott” stációkat járta végig. A geometrikus, köztereken megjelent szobrászata a rendszer legitimálásának egyik eszközévé vált. Későbbi, társadalomkritikai hangvételű művei ellentmondásba kerültek a geometrikus szobrokban megtalált harmóniával. Talán ezért

is lett utóbb önmaga számára zavaró, a kiállításokról, összegző kiadványokból kihagyandó ez a korszak. Két évvel halála után immár időszerűnek tartom az egész életmű áttekintését és elemzését.

Dolgozatomban foglalkozom a teljes alkotói pálya alakulásával. Mivel több alkotói korszakra tagolható ez a pálya, lehetőség nyílik a hatások és az egyéni hang megtalálásának és módosulásának a bemutatására. A visszatekintő kiállításokból és kiadványokból kimaradtak a korai, köztérre került murális alkotások. Ezeket a kései, az 1983-tól kezdődő periódus előzményének tekintem, tehát az életmű részének. Ahol indokolt, érzékeltetem azt a történelmi környezetet is, ami Paizs László sorsát és művészetét befolyásolhatta.

Munkám során a műveket elemző írások mellett néhány, a kort, előzményeket tágabb dimenzióban szemlélő, bemutató könyvet is használtam. Németh Lajos *A művészet sorsfordulója* és a *Minerva baglya* című kötetét, Perneczky Géza *A korszak, mint műalkotás* című írását, Erős Ferenc a DLA éves tematikában ajánlott, a *Pszichoanalízis és kulturális emlékezet* című kötetét. Használtam Czeizel Endre *Festők, géniuszok, szegények* című tanulmány-gyűjteményét és más írásait is. Több Wehner Tibor által írt és szerkesztett kiadványt, riportot, Attalai Gábor neoavantgárdot elemző írásainak tanulságait igyekeztem a dolgozatba beépíteni. Az Armannel foglalkozó irodalomból kiemelném a 2010-ben megjelent *Arman: L'Esposition / The Exhibition / Centre Pompidou* kötetet. Dolgozatomban idézek több Paizs Lászlóval készített riportból. Az idézetek segítségével megpróbálom bemutatni azokat az eseményeket, élményeket, amik révén Paizsból művész lett, és döntő hatással voltak pályája alakulására. Paizs érzékletesen, fanyar humorral fogalmazott. Néhány rövid glosszája megjelent az *Élet és Irodalomban*. Ezért nem véletlen, hogy a róla szóló szinte valamennyi írás riportszerű. A tanulmányírók szívesen és gyakran idézik a mestert. Én se teszek másként.

Életrajz és pályakép

Paizs 1936-ban egy Zala megyei kis faluban, Szentpéterúron született. Apja ács volt, édesanyja háztartásbeli. Nem értelmiségi közegeből jött. Tudomása szerint nem volt senki a családjukban, aki művészettel foglalkozott volna. „Amíg Szentpéterúron laktunk, semmit nem láttam a világból. ... Nem volt ott sem villany, sem autó, csak tehének és por, amiben játszottunk.” – olvasható az utolsó vele készült interjújában.¹ Szülei úgy látták jónak, hogy az iskoláskorba kerülő fiukat Szombathelyen adják elemi iskolába. Édesanyja nővére lakott ott, ez megkönnyítette a család költözését. „A Szövő utcai általános iskolába írtattak be. Az iskolát a tanévkezdés után két hétre szétbombázták az angolok. Később az 1945. márciusi nagy bombázásban a házunkat is találat érte. Akkor Szálasiék Kőszegre költöztek. Szombathely nagy vasúti elosztó központ volt. Az angolok a vasutat akarták bombázni, de egy kilométerrel odébb szórták le a bombáikat. Nagyon sok halott volt, akkor mentünk be a bunkerba. Bombázás után följöttünk a bunkerból és köhögési roham jött ránk, mert hatalmas por volt, amiben semmit sem láttunk. Előttünk egy bombatölcsér tátongott. Apám nem talált haza, mert nem ismerte fel a házakat. / – Nem ismerte meg a saját házát? / – Az első házakat lebombázták. A Szent Márton utca házainak a belső része volt látható, amit addig soha sem láttunk úgy. Nem volt a házaknak homlokzata. Semmink sem maradt. Kimentünk az állomásra, ami furcsa módon épen maradt. Kőszegre utaztunk az anyámmal az ottani rokonokhoz. Másnap már ott is bombáztak.”² (A 2010-es doktori képzés ajánlott tematikája volt Erős Ferenc: „Trauma és történelem” című írása, valamint elemzésre került a pszichés trauma fogalma, jellegzetességei, utóhatásai; poszt-traumatikus stresszbetegség, elsődleges és másodlagos traumatizáció, generációs átvitel. Egyéni és kollektív traumák a XX. században.) Ha csak ezt a néhány visszaemlékező sort olvassuk, fontos szempontokat kapunk a kései Paizs művek megfejtéséhez. Személyes beszélgetés során említette, hogy a bombázások után Kőszegpatyon látott először plexit vagy ahhoz hasonló átlátszó műanyagot egy lelőtt Liberátor bombázó ablakaként. (Kőszegpatyon szintén rokonoknál, albérletben laktak, miután Kőszegről is kibombázták őket.) „A Liberátorban összeégett emberek voltak, köztük egy nő is. A 4 milliméteres plexit nem lehetett szétlőni, mint az üveget. A helyiek a plexiből fésűt készítettek.”³ Még egy rövid idézet az interjúból az iskolakezdéssel kapcsolatban: „– Hova jártál elemi iskolába? / – Püspöki iskolában tanultam, de az megszűnt. A negyedik elemibe pedig elmentem a premontrei gimnáziumba, mint elsős gimnazista. Ezt is megszűntették, ezért visszakerültem hatodikosnak, az akkor már Hollán Ernő utcai Általános Iskolába. A nyolcadik után pedig újra elsősnek mentem a Nagy Lajos Gimnáziumba, ahol érettségiztem.”⁴ A középiskolában Radnóti Kovács Árpád figyelt fel jó rajzkészségére. Ő hívta az egyébként „rossz gyerek és rossz tanuló”⁵ gimnazistát a Savaria Múzeumban működő Derkovits rajzsakkörbe. Radnóti Kovács nem keverte össze az iskolai tanítást és fegyelmezést a szakköri oktatással. „A tanár úri modorban úgy

1 Ladányi András: *Utolsó interjú Paizs László Kossuth-díjas festő-, grafikus, szobrászművésszel*. „Tilos az A” Internetes folyóirat, Tatabánya.

2 Ladányi András: *Utolsó interjú Paizs László Kossuth-díjas festő-, grafikus, szobrászművésszel*. „Tilos az A” Internetes folyóirat, Tatabánya.

3 Saját riport. A Liberátor bombázó első bevetésére 1941-ben került sor. Nevét a brit légierőben kapta.

4 Ladányi András: *Utolsó interjú Paizs László Kossuth-díjas festő-, grafikus, szobrászművésszel*. „Tilos az A” Internetes folyóirat, Tatabánya.

5 Ladányi András: *Utolsó interjú ...*

korrigált, mint egy kollégát. Úriemberként bánt velem.”⁶ Ez egy falusi születésű iparos-gyerekek alapvető élmény lehetett. Nyilvánvaló a visszaemlékezésekből, hogy a gyerekkori és ifjúkori élmények a majdani alkotásokban közvetlenül vagy áttételesen megjelennek.

Akkoriban és egészen a közelmúltig a művésszé válás egyik alapkövetelménye volt a jó rajztudás, ábrázoló készség. Ha valahol tehetséges gyerekre akadt egy tanár, akkor igyekezett azt a továbbtanulásában segíteni. Ilyen tanár volt Radnóti Kovács Árpád is, aki Glatz Oszkár osztályán végzett a budapesti Képzőművészeti Főiskolán, majd bent maradt a Glatz osztályon alakrajzi tanársegédnek 1936-ig. (Érdekesség, hogy Domanovszky Endre – akinek utóbb több művét kivitelezte a fiatal Paizs László, és aki később a Képzőművészeti Főiskola rektora lett – szintén Glatz tanítvány volt.) A tehetséges fiatalember drámai gyerekkori élményekkel a háta mögött képzett, emberként is jelentős tanárra akadt. A kor jellemzője volt az is, hogy a tehetséges falusi paraszt- és munkásszármaszású gyereket várták a felsőoktatásba. Hogy Paizsnál ez hogy volt, nem tudom. Mindenesetre nem minősült „osztályidegennek”, akkori terminussal szólva. Azon gondolkodhatott, hogy biológus vagy külügyi diplomata legyen. Végül a díszlettervezés mellett döntött. Ismét idézve az utolsó riportból: „Kiderült, hogy az Iparművészeti Főiskolán díszlettervező szak nem indul. A felvételire Budapestre kellett jönni. Akkor jártam először a fővárosban. A felvételin – 1954-ben – rajzolni kellett. A felvételi bizottsághoz be kellett menni elbeszélgetésre. Z. Gács György – aki nagyon jó ember volt –, a tanszékvezető, azt mondta: »–Fiam, az idén nem indul díszlettervezői szak. Viszont indul díszítő festő tanszék. – Nem tudom mi az! / – Én sem tudom! – nevetett fel –, de én leszek a tanszékvezető. / – Akkor jelentkeztem.« A főiskolát 1959-ben végeztem vörös diplomával.”⁷ Z. Gács György, vagyis a vezető tanár a Képzőművészeti Főiskolára 1935-39 között járt. (Valószínűleg ismerte Radnóti Kovács Árpádot.) 1934-től tagja volt a Szocialista Képzőművészek Csoportjának Vilt Tibor, Bokros Birman Dezső, Goldman György, Fekete Nagy Béla és mások között. (Fekete Nagy Béla nem említi a vele 1980-ban készült interjúban név szerint Z. Gácsot, de a csoport törekvéseiről érzékletes képet kaphatunk az írásból, ami a Művészet 1980. márciusi számában jelent meg.)⁸ Z. Gács 1949-ben részt vett a Képzőművészeti Alap és a Képzőművészek Szövetségének a megalakításában. 1949-ben római ösztöndíjas volt. Az építészet és képzőművészet kapcsolata pályakezdése óta foglalkoztatta. Ő szervezte meg az Iparművészeti Főiskolán a Szilikát Tanszékét is. Anyagkísérleteket végzett, főként az üveggel foglalkozott. „Z. Gács szerint az épületdíszítést a kor fő építőanyagából kell kifejleszteni. (vagyis a betonból) Például készített égetett tufával dekorációt, vagy betonba színes üvegdarabokat illesztett. Z. Gács Györgyöt anyagkísérletei, a vasbeton építészethez kapcsolódó anyagok természetének kutatásai az üveg felé irányították.”⁹ Z. Gács a hatvanas évek vége felé készített optikai hatásokra épített kinetikus szobrokat és dekorációt is. A Képzőművészeti Főiskola murális szakán beton-, üveglak-, mozaik- és tűzzománc-tervezést oktatott 1962-től. (Én 1975-76-77-ben jártam a murális szakra, ott engem is tanított.)

A Paizs tevékenységét elemző írások nem térnek ki tanárának az anyagkísérletekkel kapcsolatos elméleti és gyakorlati munkájára. Paizs későbbi anyagkutatásaihoz jó alapot, mintát kaphatott Z. Gács hasonló, de más anyagokkal folytatott kísérletezéséből. A fiatal főiskolás az új anyagok kipróbálására már a murális feladatok végzése során is rákényszerült. Nyilván azért őt (és néhány társát) bízták meg bonyolultabb restaurálási vagy kivitelezési munkákkal, mert nemcsak rajzifestői tehetsége volt, hanem technológiai fantáziája is. Z. Gács György ajánlotta Paizs Lászlót és Fóth Ernőt Hincz Gyula Soroksári úton lévő „leesett” mozaikjának a rendbe hozására, restaurálására. Paizs lehetett az a tehetséges tanítvány, akinek szívesen segítettek a tanárai vagy a tanárok nemzedékéhez tartozó más művészek. A kor meghatározó művésztanár egyéniségei között több

6 Ladányi András: *Utolsó interjú* ...

7 Ladányi András: *Utolsó interjú* ...

8 Horváth Béla: Beszélgetés Fekete Nagy Bélával a Szocialista Képzőművészek Csoportjáról. (Ld. a hivatkozásoknál)

9 Idézet a Kortárs Magyar Művészeti Lexikon szócikkből 673. o.

világlátott, művelt ember volt. Bernáth Aurél például. (Az ő absztrakt expresszionizmusról írt gondolataiból még utóbb idézek.) *„Ne felejtse el, hogy Bernáth volt az, néhány társával, aki az expresszionizmust annak idején Magyarországra közvetítette, s méghozzá Berlinből. Bernáth – furcsa adat, de igaz – Moholy-Naggyal közös albérletben lakott Berlinben, a Fasanenstrassén: kiállított Herwarth Walden galériájában, a »Sturm«-ban, élete mondhatni döntő festészeti élményei itt érték.”*¹⁰ Herwarth Waldennél állított ki Hincz Gyula is, aki később Paizs tanára lett. Kétségtelen, hogy a nyugati művészettel párhuzamosan mozgó művészeti folyamat nálunk többször is megszakadt. A Rippl-Rónai József itthoni sikere után megindult modernizmus fejlődése, kibontakozása legalább kétszer megakadt. A forradalmak bukása és Trianon után először, és a voluntarizmus éveiben másodszer. Az a lendület, ami a Második Világháború után az Európai Iskola megalakulásától (1945-48) tapasztalható volt, a voluntarizmus éveiben, az 1948-as fordulat után¹¹ ismét megtorpant. Különös felelősség hárult azokra a tanárookra, akik a két Művészeti Főiskola valamelyikén taníthattak akkoriban. A Képzőművészeti Főiskolán a Párizsban tanult, a buchenwaldi tábort túlélte Kádár György¹², a volt Római Iskolás Domanovszky Endre, Barcsay Jenő és a fent említett Bernáth Aurél oktatott. Az Iparművészeti- és a Képzőművészeti Főiskolán olykor egyidejűleg tanított Hincz Gyula, (1946-49 a MIF tanára, 1949-63 a MKF tanára), aki 1958-63 között főigazgatója volt az Iparművészeti Főiskolának (MIF), és Z. Gács György. (Persze voltak a főiskolákon más kvalitású és beállítottságú tanárok is, és az említett mesterek ars poeticája is sokat változott akár öt éven belül.)

Visszakanyarodva az életrajzi eseményekhez: 1956 októberében Paizs László 21 éves második Iparművészeti főiskolás volt. Ismét idézek az utolsó riportból: *„– Mi volt a Kálvin téren? / – Rengeteg ember volt az utcákon. Hihetetlen, felszabadult érzés volt. Ilyet még soha nem éreztem. El se tudom mondani. A Kálvin téren körbe ment egy nyitott tetejű páncélozott ÁVH-s autó, és géppuskázott a házakra.Olyan hírek jöttek, hogy az Astoria felől jön egy orosz tank. Jött is. Berohantunk a Magyar utcában egy kapu alá. Hatalmas dörrenés. Lőtt az orosz tank. Mint a vízcseppek, estek le az ablakok üvegtáblái, és a járdán felrobbantak és darabokra törtek. Szörnyű látvány volt. Nem tudtunk elmenni ebédelni az Iparművészeti Főiskolára. Egy leánygimnázium ebédlőjében ettünk. 24-én este betörték a Bartók Béla út 25. alatt lévő könyvesbolt kirakatát, és a klasszikus marxista-leninista köteteket a járdára kidobálták, majd a könyvhalmokat felgyújtották. Az orosz könyveket is égették. A Tretyakov, a Puskin képtárról készült nagyon szép reprodukciós könyveket is próbálták a tűzbe dobni. »– Ne hülyéskedjete, ezt ne dobjátok a tűzbe! – mondtam. / – De hát ez orosz!« Sikerült ezeket a művészeti könyveket bementeni a házmasterhez.”*¹³ (Paizs éppen a Bartók Béla út 25-ben lakott Fóth Ernővel albérletben. A könyvesbolt helyén ma a Ráday / Faur Zsófi Galéria található).

Paizs, ahogy olyan sokan mások, véletlenül vagy „kalandvágyból” itthon maradt. Egy Graz-ba induló vonatról beszélt, amiről végül Szombathelyen leszálltak. 56-os élményei későbbi, 1986 körüli műveiben fogalmazódtak meg újra.

A vele készült riportokban az indulásával és első munkáival kapcsolatban erős kritikával és magát sem kímélő leegyszerűsítéssel fogalmazott. *„Paizs László hivatalos megbízásra készült*

10 Lakner László. *Mozgó Világ* 1986/9

11 *A Fordulat évét* 1948. május 23-tól számolják.

12 Kádár György iskolája Párizsban: Ecole Technique Superieur Art et Publicite, 1937

13 Ladányi András: *Utolsó interjú ...*

első önálló munkái – a hatvanas évek első felében – kompromisszumok a saját bevallása szerint is. Mozaik és gobelintervei, egy-két meg is valósult kisebb mozaikja, például a székesfehérvári KÖJÁL-épület előcsarnokában, figurális kompozíciók.”¹⁴ Frank János szerint: „Posztimpresszionista művek, némi fáradt konstruktív vázzal. ... Amit eközben magának csinál, abban kezdettől fogva megfigyelhető a fokozatos eltávolodás a figurativitástól, és közelítés a nonfiguratív képi világ felé.”¹⁵ A cikk keletkezésének idején még nem vívta meg itthon a nonfiguratív művészet (vagyis az ötvenes évek európai és észak-amerikai tendenciáihoz hasonló művészet) a maga tisztázó harcát. 1978-ban még tartott a geometrikus absztrakció elismertetéséért vívott küzdelem. Kernács Gabriella írása az alábbi sorokkal végződik: „Paizs László 1976-ban műanyag plasztikáival az V. Országos Kisplasztikai Biennálén második díjat nyert. Munkái ma már közgyűjteményekben is helyet kapnak, a pécsi Janus Pannonius Múzeum négy plexiplasztikáját, a székesfehérvári István király Múzeum négy poliészter gömbjét őrzi. Mindez talán nyitánya egy olyan korszaknak, amelyben tíz év szinte emberfeletti megszállottsággal létrehozott eredményei megkapják azt az elismerést, amely méltó hozzájuk.”¹⁶ Pedig a riport készítésekor az új figurativitás, a hiperrealizmus már ott volt a főiskolákon, a fiatal művészek körében. Birkás Ákos tapétamintás szobabelsőire, sátortető házakról készített festményeire vagy nemzedéktársaim fotón alapuló festményeire gondolok. Az a Herbert Read nevével fémjelezhető gondolat, mely szerint a művészet a naturalistától az absztrakt felé fejlődik vagy tisztul, kezdte elveszteni az érvényességét az absztrakt festészet 1912-től kezdődő diadalútjának ötvenedik éve körül. A fotórealizmus egyfelől, a koncept művészet vagy az akcióművészet másik irányból lépett az absztrakt művészet mellé vagy helyébe. Az egymásra torlódott több tendencia és nemzedék 1975 és 1983 között jelentős művek sorában itthon is többnyire tisztázta pozícióit.

A mozaikok és sgraffito, a „fáradt posztimpresszionizmus ...”

Érdemes ennyi idő után ismét figyelmesen megnézni a korai mozaikokat, falképeket. Különösen, hogy dolgozatunk nem művészettörténeti, hanem művészetoktatási készítéséből és célból íródik, és ezért különösen fontos a kezdetek, előzmények és a saját hangra való rátalálás bemutatása. A Kertészeti Egyetem Ménesi úti épületének aulájában lévő mozaik láttán nem a szocreál, hanem a 60-as évek jutnak először az eszembe. A háttér tört metlachis megoldása számtalan 60-as években épült, ma is modernnek érzett épület felületburkolási megoldása volt. A figurák és a vezérmotívum feldolgozása lendületes, nagyvonalú. Mozaikszerű, vagyis a mozaikrakás technikáját nem megerősokoló, hanem azt jól kihasználó mű. Az a mező, amibe az aláírás is került olyan, mint egy kortárs absztrakt kép. Vagyis a mellékmotívumok megoldása invenciózus, tele van formai leleményekkel. Nehezen tudom a posztimpresszionista jelzőt erre a műre alkalmazni. (2.-3. kép) A nem igazán helytálló jelző talán Paizs egy korai művének címéből és szóhasználatából szivárgott át a kritikába. (A posztimpresszionista festő nyloninge 1970.) A „fáradt posztimpresszionizmus” egyik bevett jelzője lehetett privát művészkörökben a kései szocreálnak. Én a „posztnagybányai” jelzőt többször hallottam. A fenti „posztimpresszionista” vagy „posztnagybányai” jelzőkkel egyébként nem lehet sok egyéb, a 60-as években keletkezett murális munkát és festményt sem leírni. (Megjegyzem,

14 Kernács Gabriella írása Művészet 1978/10 6.kép

15 Kernács Gabriella írása Művészet 1978/10

16 Kernács Gabriella írása Művészet 1978/10. Első díjat Asszonyi Tamás kapott. 27.kép

hogy a Nagybányai Iskola alapítóira nem posztimpresszionista, hanem plein air festő, Jules Bastien Lepage finom naturalizmusa hatott még Münchenben, a Glaspalastban rendezett kiállításán. Úgy tűnt Hollósy Simonéknak, hogy az impresszionizmus és a zsánerfestészet összeegyeztethető.) Domanovszky Endre 60-as évek elejétől készített festményei például nem a posztimpresszionizmussal, hanem sokkal inkább Pierre Soulage korabeli festészetével rokoníthatóak. Közelebb vannak a kortársként alkotó Braque festményeihez, mint Van Gogh-hoz, Gauguinhoz vagy a posztimpresszionisták más képviselőihez. A találébb *posztnagybányai* meghatározás sem érvényes rájuk. Ez inkább Szőnyi István vagy Bernáth Aurél akkoriban készült munkáira igaz. A fiatal Domanovszky még Római iskolás korában festett neoklasszicista képei (*A Jairus lányának feltámasztása* 1929. például) a nyugat-európai művészet egy markáns vonulatához tartoztak. Még Picassot is megérintette a 20-as évek első felének és a 30-as éveknek a neoklasszicizmusa. Csak ő párhuzamosan volt egyszerre klasszicizáló és radikális formabontó, formateremtő. Szinte egy időben született a *Három muzsikus* (1921) és a *Tengerparton rohanó nők* (1922) című képe.

A főiskola elvégzése után Paizs László részben a Képcsarnoknak dolgozott, részben a mesterek: Fónyi Géza, Z. Gács György, Rákosy Zoltán és Domanovszky Endre murális munkáinak a kivitelezésében vett részt. A kivitelezési munkák közül méreténél és kvalitásánál fogva is kiemelkedik Domanovszky Endre a Debreceni Pályaudvar csarnokában látható két nagyméretű (összesen 160 négyzetméteres) sgraffitója, ami Paizs László és Fóth Ernő közreműködésével készült el 1961-ben. A művek redukált színvilága, síkban tartott dekorativitása, belső lendülete és formai megoldásai a hatvanas évek hangulatát idézik fel. (8.-9. kép) A dokumentumok között fellelhető olyan fotó is, ami az eredeti bútorzattal együtt mutatja a két falképet és a csarnok érdekesen ritmizáló hosszanti burkolatmegoldását. Ezek a bútorok is a modernizmus jegyében keletkeztek. Mintha az „ötvenes évek szűk levegője”¹⁷ helyébe valami tágasabb, frissebb építészeti, felület- és környezetalakítási koncepció lépett volna. Paizs – csaknem egy időben a kivitelezési feladatokkal – pályázatokon kisebb mozaikmunkákat is elnyert. A pécsi Nővérszálló és a székesfehérvári KÖJÁL előterébe készített saját mozaikjait a 60-as évek első felére jellemző modernizmussal oldotta meg. (Csak jelzem, hogy ezek nem is voltak olyan kis feladatok. A fehérvári mozaik mérete 6,30 méter x 3 méter). A figurák stilizáltsága, a síkdekoratív elemek kapcsolódásai sokszor a visszafogottabb kubizmus átíró megoldásaira emlékeztetnek. Ne felejtjük el, hogy Hincz Gyula is tanította Paizsot az Iparművészeti Főiskolán.

Az 50-es évek építészeti szocreálja egyértelműen klasszicizált, timpanonokat, frízeket alkalmazott. Ez az itthoni építészet fejlődésétől idegen import volt, idegen kényszer eredményeként valósult meg. Nem csak a két világháború között és a világháború alatt, a 40-es évek elejéig komoly épületeket is eredményező Bauhaus szellemiségtől, de a neobarokktól is különbözött. Az építészeti szocreállal foglalkozó irodalomban az 1959-es év egyfajta korszakhatár.

A festészetben, szobrászatban megjelent extrém „leckefelmondó” szocreál, a *Fütyös kalauz*¹⁸ típusú művek mellett a nagyobb formátumú művészek, Domanovszky, Kerényi Jenő, Somogyi József, a kultúrpolitika elvárásait beteljesítő, de művészi szempontból azokat meghaladó műveket hozták létre. A debreceni pályaudvar falképei, vagyis amiknek a kivitelezésében, sgraffitóra való átfogalmazásában már részt vett Paizs, szerintem jelentős dekoratív művek. Az építészetben látható elmozdulással összhangban vannak. Paizs is hasonló stílusban fogalmazta meg első falképeit, mozaikjait. A Képcsarnok heti zsűrijére készített 60x80-as csendéletek valószínűleg problematikusabbak, mint a mozaikok.

Tehát az a szocreál, amivel Paizs tanulmányai és első kivitelezői munkája során találkozhatott, már nem a vulgár-naturalizmus jegyeit hordozta magán, hanem az építészeti klasszicizmushoz hasonlóan klasszicizáló, stilizált figurákból álló dekoratív kompozíciók világát jelentette. Ennek

17 Bereményi Géza, Cseh Tamás

18 Felekiné Gáspár Anni: *Fütyös kalauz*. 1950.

a dekoratív falkép készítésnek nem szakadt vége a szocreál elvárások megszűnte után sem. Sőt egyfajta versengés volt megfigyelhető a nyugat és kelet országai között a köztéri művek területén. (Ld. Amerigo Tot az 1950-ben épült Termini Pályaudvar homlokzatára került absztrakt, de fríz-szerű művét.) Barcsay *Szentendrei mozaikja* vagy Berczeller Rezső plasztikai részben ennek az időszaknak a folytatásai, részben összefüggésbe hozhatóak pl. Fernand Léger síkdekoratív figurális műveivel vagy Henry Moore-nak az UNESCO székháza elé került szobrával.

A 60-as évek első felében vizsgált murális munkákat posztszocreál jelenségként is le lehet írni. A falképek és más muráliák stilizáltsága a görög-római tradíciókon alapuló akadémizmus és az építészethez kötődő modernizmus dekoratív tendenciáinak a folytatása volt. Barcsay Jenő Anatómiája kapcsán tapintható ki ez a jelenség talán a legplasztikusabban. A szakmai feladatot kiváló rajzi zamattal, poétikus realizmussal ábrázolja, de amint mód nyílik rá, stilizál, eltér az egyeditől az eszményi, az általános felé. Ennek a folyamatnak a betetőzése volt a három nagy mozaik, a Miskolci Egyetem Könyvtárában lévő, a témánk szempontjából fontos évben, 1964-ben megvalósult Asszonyok című mozaik, a volt Nemzeti Színházban, a Hevesi Sándor téren lévő mozaikja (1968) vagy a *Szentendrei mozaik* (1970). Paizs korai sgraffitója a Színművészeti Főiskola (ma Egyetem) Vas utcai épületében található. A figurák klasszikus stilizáltságával Paizs tulajdonképpen szemben állt a szocreál vulgár-naturalizmusával, és egy színház előterébe, Thália szentélyébe illő időtlen jelenetet helyezett. Paizs akkor lépett először színre, amikor a klasszicizáló stílizált emberábrázolás, kicsit később a mitologikus tematika (ld. Domanovszky kedvelt témáját, a párkákat) leváltotta a szocreál voluntarista naturalizmusát és jól körülírható tematikáját. Sgraffitója a maga nemében jó mű. A politikai állásfoglalást erőtető, ideológiai elvárásokkal terhelt vulgár-naturalizmussal, a voluntarizmus elvárásaival szemben keletkezett. Az ugyanabban az időben létrejött táblaképekhez képest az építészethez kötött murális műfaj relatíve nagyobb szabadságot nyújtott. Az Ódry Színpad előterében ma is látható sgraffito nem avantgárd mű, de fontos előzmény, jó kép. (4.-5. kép)

A korai murális művekről írja Wehner Tibor, hogy „*a későbbi monumentális művek előtanulmányaiként valósultak meg a korszak hivatalos szemléletét, szellemiségét és a művész olthatatlan kísérletező szándékait egyszerre dokumentálván*”.¹⁹

A korszak belső változásának bemutatását nehezíti, ellentmondásosságát dokumentálja, hogy még 1966-ban is megjelentek olyan írások, melyek a szocialista realizmust kérték számon a Fiala Művészek Stúdiója kiállítása kapcsán. (Ormos Tibor, a Képző- és Iparművészeti Lektorátus igazgatójának válasza, Magyar Ifjúság, 1966. május 21.)²⁰

A pop arttal való találkozás előzményei

Várható volt, hogy Paizs nem marad túl soká a neoklasszicista, félabsztrakt stilizáltság vonzá-
sában. Ebből nemcsak ő, hanem az akkori mesterek java is továbblépett: Domanovszky a gesztus-
festészet, Barcsay a minimalista geometrikus festészet irányába. Paizs klasszicizáló műveiben tel-
jesítette a feladatot, de nem találta még meg önmagát. Sőt az ebben az időszakban készített murális
vagy köztéri műveit utóbb kompromisszumnak tekintette. A saját, csak rá jellemző hangot a pop
arttal és art brut jelenségekkel való személyes találkozás után kezdte kialakítani. Az inspirációt
olyan közegből kapta, aminek a fejlődéstörténete másként alakult, mint a mi fejlődéstörténetünk.
A nyugati és amerikai művészet alakulását is szétválasztja sok egyéb mellett a Második Világhá-

19 Paizs László-Körmendi Galéria kötete 37. oldal

20 Idézi Kernács Gabriella: Térbe dermedt gesztusok / alcím Paizs László alkotói korszakai, 1978/10 Művészet 25-26. o.

ború hatása. A nyugat-európai, főként franciaországi művészet fejlődése a 60-as évek elején már legalább ötven éve túl volt a reneszánsz-akadémista ábrázolási sémák meghaladásán. Túl volt az izmusok egymást követő izgalmán is. Jean Cassou, aki a párizsi Musée d'Art Moderne igazgatója volt a 60-as évek elején, az alábbiakat írta: „... a festészet a kétdimenziós tárgyakra összpontosult, tehát teljesen megfosztotta magát a tér segédforrásaitól, éppúgy, mint a térbeli világ minden alakzatától, a külső valóság minden serkentésétől és sugalmazásától, minden ábrázolástól, nem használt fel már többé mást, csak lényeges elemeit, magára a lényegre szűkült be. ... Azon leszek tehát, hogy számbavegyem ezt a lefokozást, a képzelőerőnek ezt az alkonyát a teremtő művészetekben, és levonjam ebből a számbavételből azokat a tanulságokat, amelyek nézetem szerint, a maguk során, megfontolásra érdemesek. ... Festészet, Irodalom, Zene, elhagyott templomok – a helyükön a képzelőerő és képzeletgazdagság új palotái emelkednek: a film palotái.”²¹ Bernáth Aurél az 1962-es Velencei Biennále kapcsán írva az absztrakt expresszionizmus számára érthetetlen diadaláról tudósít. Cassou cikkére reflektálva (ő fordította le a Nagyvilág számára) Bernáth az alábbiakat mondja: „Cassou cikkében csak egy kis parányi rész az, ahol, legalábbis átsuhanó gondolat formájában, feloldódik az írás sötét tónusa. Lehetségesnek tartja, hogy a festészet új formában, új kompozícióban, elemeinek más csoportosításában, tehát új megjelenésben, új stílusban fel fog támadni.” A 64-es biennále központi pavilonjában még az absztrakt expresszionizmus volt látható, de a nemzeti pavilonokban, így elsősorban az USA kiállítóterében, megjelent a pop art. Tehát míg nálunk a 60-as évek elejére a késő-szocreál, az ábrázolási sémák klasszicizálódása volt megfigyelhető a jelentősebb művészek műveiben, addig a nyugati, amerikai művészet fejlődésében a diadalra jutott absztrakt expresszionizmus biztos bástyáit a pop art ingatta meg. Az absztrakt expresszionizmus mellé vagy helyébe valami más, egyszerűbben értelmezhető művészeti jelenség került.

Találkozás a pop arttal és az art brut-tel az 1964-es Velencei Biennálén

Az 1963-as enyhülést követően 1964-ben turistaútra Róma-Riminibe kapott Paizs László „közös útlevelet”. „Elkértük a közös útlevelet, és elmentünk Velencébe, hogy megnézzük a Velencei Biennalét. Ez volt a nagy felelősség. A biennále amerikai és belga pavilonjának pop art művei lenyűgöztek. Akkor láttam, hogy nem csak olajjal lehet vászonra festeni. – Miért voltál fogékony az effajta művészetre? / – Jó kérdés. Nemcsak a főiskolán, hanem a gimnáziumban is foglalkoztattak különböző anyagok. Láthatod itt a kiállításon is, nincs olyan anyag, amiből ne csinálnék valamit. A velencei biennálén ez a pop art megragadott. Innentől kezdve elkezdtem más anyagokkal dolgozni.”²²

Az Egyesült Államokban már a háború előtt is több művészt foglalkoztatott a gondolat, hogy valami sajátosan amerikai képzőművészetet kellene csinálni. Ilyen művész volt Jackson Pollock is, aki például tanulmányai során 1936-ban New Yorkban találkozott Siqueiros-szal is, aki a mexikói festészeletről tartott előadást és műhelyfoglalkozást (workshopot). Rauschenberg 1948-ban a párizsi Julian Akadémián tanult, megismerkedett Josef Albers-szel. Az 1950-es Velencei Biennálén az absztrakt expresszionisták, Ashile Gorky, Pollock és Willem de Kooning képviselték az USA-t. Az 1945 utáni amerikai festészetben, főként Jackson Pollock festészetében, az absztrakt expresz-

21 Nagy Világ 1963/12 cikk 1858. o. Jean Cassou: A képzelőerő halála és újjászületése

22 Ladányi András: Utolsó interjú Paizs László Kossuth-díjas festő-, grafikus, szobrászművésszel. „Tilos az A” Internetes folyóirat, Tatabánya

szionizmus (informel vagy tasizmus) elérte az egyik legkarakteresebb végpontját. Korai halála is felerősíti ezt az érzést. A ma is élő Willem de Kooning 30-35 évvel ezután is kiváló absztrakt, a korábbiaknál talán még jobb képeket festett. Hasonlít ez a jelenség a korszakokat átívelő 1947-ig tartó Pierre Bonnard önmagához hű (saját belső szabályait követő) életművéhez.

A Második Világháború után „*Európa még jó ideig romokban hever, s alig tud magához térni a vérzivatar után, a pusztulás élménye közvetlen és mindenütt jelenvaló, addig Amerika az egyedüli veszteség nélküli győztes örömmámorában úszik, és soha nem látott gazdasági fellendülésnek indul.*”²³ Az igazi áttörést az 1964-es biennále hozta meg, amikor Robert Rauschenberg megnyerte a biennále festészeti nagydíját. A szobrászati nagydíjas a magyar származású, dél-erdélyi születésű Kemény Zoltán volt. Svájcot képviselte a biennalén. Az amerikai résztvevők Rauschenberg mellett Jasper Johns, Jim Dine és Claes Oldenburg, John Chamberlain voltak, de szerepelt még egy másik csoport is, akiket a colourfield painting és a geometrikus absztrakció mestereinek tekinthetünk, így Morris Louis, Kenneth Noland és Frank Stella. Rauschenberg az amerikai pavilonban csak négy munkáját mutatta be, de a nagy sikerre való tekintettel a San Giorgion szerepelt képei átkerültek a Giardinoba (Giardino di Publici), vagyis a biennále központi területére. Segesdi György közlése, hogy Rauschenbergék képei Peggy Guggenheim Canale Grande mentén lévő villájában, a mai Guggenheim Múzeumban voltak kiállítva. Az újrarendezett kiállítást láthatta Paizs. A pop art megjelenése a Velencei Biennalén szenzációszámra ment. A Robert Rauschenbergnek adott festészeti nagydíj áthelyezte a festészeti kutatás fókuszát Európából az Amerikai Egyesült Államokba („... *shifting the focus of the pictorial research from Europe to the United States of America*”). A francia zsűritag óva intette a biennalét az amerikai „kulturális gyarmatosítástól” (accused the Biennale of introducing American „cultural colonisation”).²⁴

A magyar pavilonban abban az évben Barcsay Jenő (mozaikkal szerepelt), Csohány Kálmán és Segesdi György munkáit mutatták be. Barcsay nevét megtalálhatjuk a központi pavilon kiállítóiban is, ahol az amerikai csoportból csak Rauschenberg és Jasper Johns neve szerepelt. A magyar résztvevők közül kettő a konstruktivista irányzat képviselője volt. (egykorú nyugatnémet kritikában a konstruktivisztikus jelzővel illették Barcsay műveit, mintegy leválasztva azokat a konstruktivista terminusról.) De kik voltak a belga kiállítók? Pol Bury, Jan Cox, Paul Delvaux, Vic Gentils, Pierre Vlerick, Antoine Mortier és Maurice Wijckaert művei szerepeltek a belga pavilonban. Bury szobrászként a COBRA csoportban kezdte művészi munkáját. Krómozott golyó-szobrokat és tükröződésekre épített torzított épület-grafikákat készített. Jan Cox vagy Cockx szintén a COBRA-ban indult. Hosszabb időt töltött az USA-ban 1950-től és '56 után. Cox-ra hathatott már az amerikai pop art. Paizs visszaemlékezéseiben egyedül Vic Gentils (1919-1997) belga művész szerepel név szerint. Az ő munkássága a francia Nouveau Realism-mal (főként Arman műveivel) rokon. Én 1985-ben találkoztam reliefjeivel Brüsszelben. Gentils kedvelt motívuma volt a zongorabillentyű. Parkettaszerűen töltött ki felületeket csak fekete vagy csak csontszínű billentyűkkel úgy, ahogy Bukta Imre használta a gyufaszálakat. Gentils nem vált nemzetközi híru művésszé. Hosszú élete során találkozhatott volna Paizs Lászlóval. Érdekes lett volna közös kiállítást szervezni nekik. Jó lett volna megkeresni, amikor már könnyebb volt az utazás. Ez sajnos elmaradt. (Én is megkereshettem volna. 1985-ben, amikor a műveivel találkoztam, már kiállítottam az 1980-as Velencei Biennalén a zongorafedélre festett *Nadrágba bújt felhő* című képemet, túl voltam a Műcsarnok Kamaratermében 1984 januárjában rendezett egyéni kiállításomon, melyen több zongorás kép és szobor is szerepelt.)

A belga kiállítók legismertebbje Paul Delvaux volt. Különös szürrealizmusa nem hiszem, hogy

23 Idézet András Edit cikkéből: Az európaiság Amerikában nem igazán kelendő (Arman retrospektív kiállítása New Yorkban). Új Művészet 1992/11 34-39.o

24 Wikipédia Velencei Biennále 1964. Amerikai kiállítók

új művekre ihlette volna mesterünket. Két korábbi, az 1952-es és az 1960-as biennálén szerepeltek Alberto Burri művei. Az utóbbin külön teremben állíthatta ki munkáit. Szerintem az ő képei is hathattak Paizsra. Erre nincs közvetlen utalás, de Burri szerteágazó munkásságának két jellegzetessége a varrott felületek képi alkalmazása és az égetett műanyaglemez, fólia használata szembeötlő. Mindkét elem utóbb felbukkan a magyar művész munkásságában is. Érdekesség, hogy Burri reprodukcióval szerepel Michel Seuphor 1964-ben megjelent *Abstract Painting*²⁵ című kötetében (161. old.). A reprodukált mű címe: *Red Plastic Combustion* (1957), amit többféleképpen fordíthatunk: vörös műanyagégésnek, de felfordulásnak, izgalomnak és tűzvésznek is. Burri 1956-ban készített egy másik, a kötetben nem reprodukált, képet is, képeinek a címe *1956 Execution* vagyis *1956 Kivégzés*. A textilfelületen sorozatlövés égett peremű golyónyomai láthatók. Burri részt vett a világháborúban, majd angol fogságba esett. Háborús élményei jelennek meg art brut jellegű művein. 1964-től Los Angeles-ben élt. Szerepel a fent említett kötetben Jasper Johns 1955-58 között festett *White Flag* (*Fehér zászló*) című műve²⁶, melyen az USA zászlaját dolgozza fel világos csontszínű, alig felismerhető, rejtett („olvashatalan = invisible”) módon. Az *Abstract Painting* kötetbe bekerült már Johns és Burri, de nincs még benne Rauschenberg. Itt lehet kitapintani azt a választóvonalat, ami az absztrakt festészet és a pop art között húzódik. Jasper Johns festménye már nem csak az absztrakt képek hatásmechanizmusával él, hanem a nemzeti zászló képi feldolgozásával egy jellegzetes amerikai nemzeti motívumot tesz a kép tárgyává. Ami nem mellesleg dekoratív geometrikus jelrendszer, és aminek a megértéséhez, elemi dekódolásához már nem kell különösebb művészeti előtanulmány vagy érzékenység. Hogy a kép mégis tartalmaz a jel-értelmezés szempontjából redundáns festőiséget, visszafogott, alig „hallható” képi finomságokat, az már más kérdés. Bizonyára ezek miatt szerkesztette Michael Seuphor a kötetbe. Ugyanez a festőiség és egyszerre megjelenő dekódolhatóság, felismerhetőség jellemezte Rauschenberg képeit. Ahogy más jelentős művek esetében, itt sem mondható ki, hogy a fogalmilag megragadhatatlan festőiség, felületalakítási lelemény vagy a leírható, megközelíthető téma a lényegesebb része a műnek. Absztrakt kép kiindulásaként, alapmotívumaként festette meg Jasper Johns az Egyesült Államok térképét is. Hasonló jelenség a zenében Karlheinz Stockhausen *Hymnen* című kompozíciója, melyben himnuszok dallamait fogalmazta át. A zenemű 1966-67-ben keletkezett.

Néhány szó a biennále másik (szobrászati) nagydíjasáról, Kemény Zoltánról (1907-1965). Az 1930-ban előbb Párizsban, majd Svájcban letelepedett művész a belga résztvevők egy részéhez hasonlóan szintén tagja volt a COBRA csoportnak. Kapcsolatban volt Dubuffet-vel. Munkáira, anyaghasználatára az art brut-öt jellemző radikalizmus hatott. Kátrányt, homokot, gipszet vagy hegesztett fém-alkatrészeket alkalmazott képein. Egy művével szerepel Herbert Read *Modern festészet* című kötetében is. Több építészethez kapcsolódó munkát készített. Korai halála megakadályozta abban, hogy Alvar Aalto finn építésszel együtt tervezett nagyszabású murális művét létrehozassa.

Az 1964-es év tehát fordulóponttá vált az európai művészetben és Paizs László pályáján is. Hogy miért volt fontos számára a pop art? A szabadságot, a fanyar humort, az újszerű anyaghasználatot, a kreativitást és kritikai hangot testesítette meg. Paizs úgy érezhette, hogy találkozott a main streammel, a kor meghatározó új képzőművészeti irányzatával. A pop arttal való találkozás „*az itthoni, és általam is művelt posztimpresszionista festészet, vagy a stilizáció egy fokát képviselő, már-már absztrakt piktúra tudatában megrázó volt*”.²⁷

25 *Abstract Painting* 192 o. 161. ábra (Fifty years of accomplishment from Kandinsky to Jackson Pollock /A Laurel Edition)

26 *Abstract Painting*, 77. ábra. (Fifty years of accomplishment from Kandinsky to Jackson Pollock /A Laurel Edition)

27 Új Forrás 2001/4. 92.oldal) Wehner Tibor riportja

Milyen volt a biennálén bemutatott amerikai pop art, és miben különbözött a pop artról később kialakult képtől?

Az USA négy markáns pop art művésszel szerepelt az 1964-es biennálén. (Rauschenberg, Jim Dine, Jasper Johns és a svéd születésű Claes Oldenburg) Még nem volt ott Andy Warhol, Roy Lichtenstein, James Rosenquist. Ha Rauschenberg és Warhol albumokat egymás után lapozunk, 45-50 évvel a pop art megjelenése után szembetűnőbb a két művész közötti különbség, mint a hasonlóság. A pop art portréját mintha inkább Warhol munkái és közszereplése alapján mintázta volna meg a későbbi művészettörténet-írás. Klaus Honnef-nek a Benedikt Taschen-Kulturtrade Kiadónál megjelent Warhol albumában olvashatók az alábbi idézetek: „... csakis egy mai kritikus, aki a múltat a jelen előjátékának tekinti, mondhatja az 50-es évekről, hogy az a »pop art« előtti évtized lett volna. Egészen más az igazság. Az 50-es évek képzőművészetében a teljes ábrázolás-ellenesség uralkodott. A nyugati kultúrát, néhány francia és olasz » másként gondolkodótól« eltekintve, az a küldetéses szenvedély hevítette, hogy ki kell vívni a művészetek szabadságát. Az absztrakt művészet a pállott, szemellenzős szocialista és kommunista realizmus fennen szárnyaló ellenlábasaként jelent meg. ... A művészvilágot úgy érte a pop art, mint derült égből a villámcsapás, és így is fogadta: félelemmel.” Rauschenberg és Johns műveiről mondja a szerző: „Pedig ezek a művek nem szegültek szembe teljesen az absztrakt expresszionizmus szent meggyőződéseivel és – a mindennapi tárgyak furcsa integrálása ellenére is – szubjektív volt a koncepciójuk, érezni lehetett rajtuk az individualitás akár tényleges, akár festett pecsétjét.”²⁸ Klaus Honnef nem a mi terminusainkat alkalmazza kissé szangvinikus leírásában. A szocialista realizmus megfelelőjeként kommunista realizmust használ. Az előző definíció valószínűleg a Harmadik Birodalom, vagyis a nemzeti szocializmus realizmusára vonatkozhat. A „másként gondolkodók” közé minden bizonnyal beletartozott például Picasso is, aki a Las Meninas parafrázisaival (1957), az UNESCO székházába készülő művével (1958) volt akkoriban elfoglalva.

A maga módján a pop art is a naturalizmus folytatása. Érdekes lefordítani a fogalmat: populáris, vagyis népszerű, közérthető művészetet jelöl. Hogy aztán ettől a szószerinti jelentéstől a későbbiekben mennyire tért el, az remélem, kiderül a dolgozatból. Az absztrakt képépítés, amiről Bernáth Aurél az 1962-es Velencei Biennále kapcsán megütközve, csaknem értetlenül írt,²⁹ nemcsak a realista szemléletű vagy küldetéses festők irányából volt nehezen értelmezhető vagy kérdéses, hanem az amerikai befogadók felől is. Pollock, Mark Rothko, Morris Louis képeinek elvontságára egy idő után a konkrét, triviálisnak, a legalább látszólag könnyebben értelmezhetőnek „kellett” jönnie. Ezt az igényt Rauschenberg elvontabb, festőibb képi világa tagadva megtartó (megszüntetve megőrző) módon váltotta valóra. Warhol, – akinek a korai festett, rajzolt művei lényegesen bizonytalanabbak, mint Rauschenberg vagy Johns egyidejű alkotásai – a képzőművészetbe pályán kívüli eszközöket is igénybe véve lépett be. Az amerikai sztárkultuszt a képzőművészetbe emelte, és számtalan remek reklám ötlettel és művel hamar bekerült a pop art művészek közé, sőt ő vált a kor művész-idoljává, sokkal inkább, mint a 64-es biennále amerikai résztvevői. Termékenységgel, illetve termelékenységével is lekörözte társait. „Gyárában” 1962 augusztusától az év végéig Warhol mintegy 2000 képet készített. Munkamódszeréről nyilatkozta: „először kézzel próbálkoztam, de könnyebb a szitázás. Így nem kell a tárgyaimmal dolgoznom. Egyik segédem vagy bárki más éppolyan jól megcsinálhatja a nyomatot, mint én”. Ez „a művészi stratégia felforgató eleme-

28 Klaus Honnef könyve Warhol (Andy Warhol 1928-1987 Tucataruból műalkotás) könyv 27. és 30. o

29 Bernáth Aurél: A művészet sorskérdései (Megjegyzések Jean Cassou cikkéhez, Nagyvilág 1963/ 12)

ket is tartalmaz. Warhol aláírta az egyedülállóság és az eredetiség addig a magas művészetben megingathatatlan fontosságát”.³⁰ Szitával készült portréitiratain szinte mindenki szerepel, akire a siker fénye rávetült. Legyen az színészi, politikusi vagy zenei siker. Marilyn Monroe után Mao Ce-Tung, Lenin, Johann Wolfgang Goethe, Mick Jagger szerepelnek portré-lapjain. Mindenesetre 1964-ben az akkori kurátor a már említett öt pop art művészt és három geometrikus festőt delegálta a biennáléra és még nem Warholt. (Az ötödik pophoz sorolható művész Camberlain)

Több írásban elhangzott, hogy a kor magyarországi művészei, például az Iparterves művészek nem értették meg pontosan a nyugati művészeti tendenciákat. Warhol világát – pontosabban azt, ami abból lett – most kezdjük megtapasztalni a Megasztár és X Faktor sztárgyárainak korában. (A nyilvánvaló tehetségek villanásszerű produkciói elé, mögé a reklám végeláthatatlan ragacsos kenődik.) Warhol teljesítményével kapcsolatban nem hangzik el kritika, de ki kell nevezzük (kritikával kell illessük) azokat, akik mozaikot rendeltek Barcsaytól, köztéri plexiszobrokat Paizstól. Ki kell nevezzük őket és a kort az egész másként meghatározott életünkkel együtt. Nem, vagy csak rosszul értettük meg az úgynevezett Main Stream-et. Nevetnünk kell a Skoda Oktavián, 60-as évekbeli Wartburgon, a lekerekített Ikarus buszon, amiről akkoriban úgy éreztem, hogy az apámhoz hasonlít, asztali kerámiákba kódolt divaton, anyáink merészvonalú napszemüvegein, nevetnünk kell a Csinibaba filmben betétként felidézett slágereken. Konfekció ruhagyárakon, vergődéseken, mégiscsak megszületett gyerekeinken, műveken, magunkon. („Megáll az idő”. Lehetne Paizs szoborcím is. Elment egymás mellett két fontos ember: Gothár Péter és Paizs László. Nekem is csak most jut eszembe, hogy az élményanyag, ami Gothár filmjében látható, ott van a plexiszobrokban, de még a konszolidálódott időszak geometrikus poliészter, bronz és plexiszobraiban is.)

A gyakorló művésznek és művészet-pedagógusnak egy-egy stílusirányzaton belüli különbségek legalább annyira fontosak, mint a stílust, a kort meghatározó közös jelenségek. Sokszor éppen az árnyalatnyi vagy nyilvánvaló különbségek felismerése teszi lehetővé az új hang megtalálását. Az árnyalatnyi különbségek egy új törekvés kezdeteivé válhatnak. A Warholi életmű kultúrszociológiailag érdekesebb, mint Jasper Johns vagy Rauschenberg művészete, beleértve az akcióműveiket is. Warhol a későbbi bulvár szinte minden elemét megteremtette és felhasználta. Életművét még Amerikában is nehéz radikalizmusban, termékenységben vagy termelékenységben leelőzni. Főként filmjeivel járult hozzá ahhoz, hogy a médiaművészetek a képzőművészet korábbi helyszínein, pozícióiban megjelentek.

A varrottas képektől az első budapesti kiállításig

A varrottas képek inkább az absztrakt képépítés lehetőségeit alkalmazzák, nem jelenik meg rajtuk a popra jellemző fogalmi egyértelműség, könnyen felismerhető kollázs-elem. Elvontsági szintjük a későbbi nejloninges, valóban popos mütípushoz képest magasabb. Nagy kár, hogy ezek a varrottas művek a három T tiltott kategóriájába kerültek, és lényegében folytatás nélküliekké váltak. A képek térbeli kibontásának a módja, a sajátos anyaghasználat (gombostű, drót, lóvakaró kefe stb.) miatt ezek a képek inkább tekinthetők art brut jelenségnek, mint popos tárgyakként. Paizs munkáit nem csak a Fiala Művészek Stúdiója 1967-es kiállításáról zsúrizták ki, hanem a későbbi pop arttal kapcsolatos nemzetközi publikációkból is „ki lett zsúrizva”. Ez a két tény tragikus, csaknem visszavonhatatlan mulasztás. A varrottas képek kizsúrizását követően idegösszeroppanást kapott, és hosszabb szünet következett a folytonos munkálkodásban. Ennek az időszaknak a feltárása még nem történt meg. (10. kép)

Paizs első biennále után festett képei absztrakt művek voltak. Az 1967-ben készült varrott textilképek is festőiek. S míg különösen abban a szellemi közegben, amiben létrejöttek elsősorban tépett, átvarrt ingdaraboknak látszottak, ugyanakkor ma inkább már cérnából (térben kanyargó vonalakból és strukturált felületekből), textildarabokból összeállított absztrakt képekként látjuk őket. Érdeemes rekonstruálni azt a környezetet, amiben ezek a művek megszülettek. Egy korszak rekonstruálását ki-ki műveltsége, személyes tapasztalatai alapján végezheti el. Impozáns példa a szellemi közeg megrajzolására, ahogy például Németh Lajos az impresszionizmus, kubizmus filozófiai, mélylélektani közegét megrajzolja a *Művészet sorsfordulója* című könyvében. Ebben olvasható, hogy a 20. század elejének a gondolkodásában milyen erős volt az ideológia iránti igény. Ez az átideologizáltság, a társadalmi megváltás iránti igény jellemezte a korai avantgárd művészek egy részét, és ennek volt eltorzult, voluntarista formája az az ideológia, ami a szocreált hívta életre. Paizs rongyképei nem csak formailag voltak másmilyenek, mint a korabeli művészek preferált alkotásai, hanem tüntetően ideológia ellenesek is voltak. „*Mondanivalóink – még a negatív tartalmúak is – a saját létünkől táplálkoztak, és természetesen a világ – a szocialista és a nem szocialista világ – számára igyekeztek megnyilatkozni. Hogy módszereink, »ecsetkezelésünk« gyökeresen más volt, mint a »mestereké«, az többek közt éppen abból eredt, hogy mi már másként láttuk a világot, nem felnőtt fejjel sajátítottuk el (vagy ki) a szocializmust. Nem volt szükségünk (1967-ben) származásunk fitogtatására vagy rejtegetésére és a régi önmagunk igazolására. Ezért voltunk alapvetően szabadabbak az elődöknél, a szó lelki értelmében.*” – olvasható a Menyhárt interjújában.³¹ Paizs varrott képei öntudatlanul is kritikai éllel bírtak, szembekerültek egy még élő eszménnyel, ideológiával és annak változásban lévő elvárásaival. Vagyis már nem csak a naturalizmust erőltető korai szocreállal és az utóvédharcot vívó elméleti-kritikai képviselőivel, hanem azzal a stilizált, absztrahálódó neoklasszicizmussal, stilizált figurativitással is, ami a 60-as évek közepétől érezhető konszolidációt kifejezte.

Még egy hatás, amiről eddig nem esett szó a kritikákban

Nem kapott kellő hangsúlyt Michelangelo Antonioni *Zabriskie Point* (1969) című filmjének Paizs művészetére gyakorolt hatása. Az ebben látható robbanás-jelenetsor minden bizonnyal hatott Paizsra, de ha ez a közvetlen hatás nem is bizonyítható, hiszen a visszaemlékezésekben nem esik szó róla, közeli párhuzamosságot látok Paizs 69-70-ben készült munkáival, pl. a *Felrobbant TV képernyő* című művel. Néhány szó magáról Antonioniról. Györffy Miklós 1980-ban megjelent könyvéből idézek: „*A valóság elleni lázadás cselekvési lehetősége azonban, úgy látszik, igazában változatlanul nem foglalkoztatja Antonionit. Esélyeit, változatait nem érinti. Talán nem is nagyon hisz benne.*”³² Antonioni – akár Paizs – elsősorban vizuális művész. Charles Thomas Samuels készített Antonionival riportot a *Zabriskie Point* utómunkálatai idején. Ebből idézek: „*Az ablakpárkányon mindenféle talált tárgyak, még az alacsony kávézó üvegasztalka is tele dobozok, szobortöredékek, ... és más, részben azonosíthatatlan tárgyak sokaságával.*”³³ A riportból megtudjuk, hogy Antonioni római szobájának falát egy Lichtenstein és egy hatalmas Francis Bacon festmény borítja. Antonioni nyilván tisztában volt az amerikai és európai pop art

31 Menyhárt László *Művészet* 1983/5

32 Györffy Miklós: Antonioni. 1980. 251. oldal

33 Györffy Miklós: Antonioni.

főbb mozgásával, és ismerte a jelentősebb műveket, tendenciákat, megkockáztatom, magukat az alkotókat is. Györffy Miklós némi kritikái éllel állapítja meg a témánk szempontjából fontos villa-robbanás jelenetről, hogy „*a villa-robbanás látomásának artistikuma idegen a tartalomtól*”.³⁴ Egy angol kritikust idéz: „*A Pink Floyd zenéjével kísért esztétikai mutatvány ugyanolyan absztrakt, dehumanizált, fölösleges szépség, mint maga a fölrobbantott villa volt.*” Majd ismét Györffy: „*A jóléti társadalom felrobbantása, a cafatokká tépődő fogyasztási cikkek színpompás lassított kavargása az első harmadban (a film első harmadában) érintett politikai problematika és cselekvés-dilemma szempontjából is naiv, semmitmondó megoldás. A diákmozgalmaknak nagyobb volt a füstje, mint a lángja, de ennél azért több politikai realitásérzék volt bennük*”.³⁵ Talán nem véletlen, hogy az ilyen erősen képzőművészethez közeli jelenségsor, képi költészet a teleologikus jellegű, politikai vagy intellektuális logika szerint szerveződő filmből, filmekből kikerült, és a médiaművészetben, a video-installációk világában, mint mozgó kép, de nem az előbbi értelemben vett film, mozi találta meg a helyét. Ma újranezve ezt a filmet a belső arányok megbillennek a víziók, a vízben vagy levegőben lassítva lebegő, felrobbanó könyvespolcok, hűtőszekrények látványának a javára. Ez a képsor kevésbé időhöz kötött, mint a film elején látható fiatal egyetemisták szinte késhegyig menő vitáinak sora. Paizs számára is fontos lehetett ez a film. Az 1970-ben készített *Felrobbant TV képernyő* című szobra talán éppen a filmre reflektál.

Paizs és az underground

Nem tudok róla, hogy Paizs eljárt volna fél-legális értelmiségi klubokba, vagy részt vett volna underground akciókban. Galántai György balatonboglári kápolnaműtermének a kiállításain 1972. augusztus 14-25. között majd 1973-ban július 15-21. között vett részt. Ez a két kiállítás és egy építészek által szerkesztett kiadvány, ami underground szereplésnek tartható. „*A Lektorátus által Budapesten zsűrizett anyag második részében vett részt Paizs két plexi munkával. Eredetileg nem ezeket gondolta, hanem egy textilből készült szomorúfüzet, melyet a zsűri nem fogadott el.*” Újabb idézetek az Artpool Archívumból: „*A zsűri napján felmentünk Orvos Andrással a Lektorátusba, mert azt hitte (vagyis Orvos András), hogy – mint a kiállítóhely képviselői – mi is jelen lehetünk a zsűrizésen. Ebben tévedett, de mégsem mentünk hiába, mert találkozhattam az egyik zsűrossal, aki a zsűriteremben körbejárva megállt Paizs László kifejezetten Boglárra készült munkája előtt, és hangosan megjegyezte: »Mi ez a szar?«. Mivel ott álltam a közelében, magyarázni kezdtem, hogy ez a munka egy kápolnában lesz kiállítva, és ebből a szempontból egy szomorúfüzről lehet szó, és azért készült fehér gyapjuszálból, mert ezzel a fehér gyászra utal, ugyanis, ha fekete lenne (és miért ne lehetne fekete), az a szomorúságot jelentené. Ezenkívül mindketten tudjuk bizonyára, hogy a művészek jelentésekkel dolgoznak. Nagyot nézett a zsűror, később a nevét is megtudtam: Gerzson Pálnak hívták*”. Az 1973-as kiállításon „*a baloldali munka hátoldalára megérkezése után rákarcolta (ha jól emlékszem tükörírással) az aznapi dátumot, és hogy ekkor még élt. A feliratot a plexibe öntött fehér ing hátába vágott lyukon keresztül lehetett olvasni a kiállításon. Ez azután történt, hogy Paizs Fonyódon a Lektorátus hivatalos zsűroraként ténykedett többek között Barta Évával, a Lektorátus igazgatójával, akivel még szót is váltottak a kápolnáról. Paizs elbeszéléséből úgy tűnt, hogy kifejezetten élvezte ezt a szituációt, ugyanis Barta Évával büszkén közölte, hogy ő is kiállít két munkát a kápolnában.*”³⁶

34 Györffy Miklós: Antonioni.

35 Györffy Miklós: Antonioni.

36 Artpool, Galántai György visszaemlékezéseiből

A dokumentumok között szerepel egy A/4-es műnyomópapírra nyomtatott, vagyis nem stenciles és nem xeroxos kiadvány, aminek angol nyelvű előszavát Makovecz Imre, Sáros László és Gerle János írták alá, és az Artpool füzetekre emlékeztet. Ebben a fiatal Paizs fotókon szerepel. A Csapda című akció-dokumentuma átlátszó nejlonfóliába kötött emberfigurát mutat, talán őt magát. A fólia felül zsákszerűen van összekötve, és a plafonhoz kikötve. A benne vergődő ember az első képen még szinte áll, az utolsó fázisban már eldőlt, felbukott. Két fotón látható még Paizs, amint egy egérfogó és az atomfelhőről készült fénykép között teremt összefüggéseket, a gombafelhő szárát a csapdába fűzi, akár az írógéppapírt az írógépbe. Látható még egy egész oldalas kép a műhelyéről is. (1. 20. 21. kép)

Lakner László Paizsnál közvetlenebbül reflektált az akkoriban nálunk zajló féllegális értelmiségi körök tevékenységére. „*kézről kézre járt Budapesten 1970- ben készült szitanyomatom, a »Lukács György-könyvem« , ami Magyarországon ugyan nem volt kiállítva, viszont az 1972-es Velencei Biennálén igen, a párizsi Lettres Francaise pedig Lukács nekrológiájának illusztrációjaként publikálta. Ez a munkám hozott össze az akkoriban hasonlóképpen a bizalmatlanság és gyanakvás légkörétől szenvedő Biró Yvette-tel és a Lukács tanítványok körével, akik mindmáig barátaim*”. – olvasható Lakner visszaemlékezése a Mozgó Világ 1986-ban megjelent interjújában.³⁷ Ebből az interjúból már egy rövid részletet idéztem írásom elején. Lakner László 1973-ban DAAD ösztöndíjat kapott, és 1974-ben emigrált Magyarországról.

Paizsnál 1969-től kezdődően egyszerre jelenik meg a plexitömbbe öntött ready-made tárgy (a *6.80-as borotválkozótükör IV* csehszlovák gombostűkkel) és a poétikusabb lebegő szobrok sora. A *6.80-as borotválkozótükör III* 1969. törött tükre átmenetet képez a dokumentumszerű öntvények és a költőibb, talányosabb tárgyak között. Az előbbi műtárgycsoport közvetlen vagy közvetett politikai-történelmi áthallásokat tartalmaz. „... *a személyes és kollektív történelem összefonódása a tárgya a 6.80-as borotválkozótükör-sorozatnak is. A legbelső privát szférában honos, személyes vonásainkat őrző tárgy ezúttal kordokumentumként került »hibernálásra« ... fogyasztói árának kiemelése alig burkolt utalás az 1968-as csehszlovák forradalomra, éppúgy, mint a felhalmozott tényhüvelyeket idéző gombostűk fényes tömege.*”³⁸ (14.kép)

Az első jelentős plexiszobrokkal jelentkező Paizs művészetét már nemcsak a nemzedéktárs kollégák értékelték, mint pl. Lakner László, aki a Fényes Adolf terembei katalógusát megtervezte, és előszót írt hozzá, vagy a fiatal Makovecz Imre, aki a Bercsényi Klubban rendezett kiállítását nyitotta meg, hanem az idősebb pályatársak is, így Somogyi József (ő nyitotta meg a Fényes Adolf Terembei kiállítást 1971. december 10-én.), vagy Makrisz Agamemnon. (Makrisz asszisztense volt az elhíresült Stúdió kiállítást szervező Bencsik István szobrászművész, a Stúdió akkori elnöke.) Megindult valami belső szolidaritás, nem kevés bátorságot igénylő, az egyetemes értékekre figyelő szellemi tisztulás, amiből nem akart már kimaradni az előző nemzedék sem. Saját tapasztalatom volt, hogy a 80-as évek elején Makrisz Agamemnon egy zsűriben kiállt Trombitás Tamás neon szobrai mellett.

Az első igazán jelentős mű

A trónörökös párt meggyilkolták című szoborral elérkeztünk arra a pontra, ahol az inspirációk kusza elegye szinte már érdektelenné válik. A művészet kegyelmi állapota, amikor valaki messze

37 Lakner Lászlóval beszélget Gyárfás Péter (A festészet szabadságát keresve – Mozgó Világ, 1986/9. szám 96. oldal)

38 Révész Emese / Artmagazin, 2006/6. 72-75.

meghaladja korábbi önmagát, szakmai előzményeit és létrejön a korszakot reprezentálni képes mű. Ez a plexiszobor a XX. század magyar művészetének egyik legjelentősebb, emblematikus műve. A megállapítást először Wehner Tibor írta le a Körmendi Galéria 2000-ben megjelent Paizs László könyvében: „*A trónörökös párt meggyilkolták című stanicliszerűen összehajtott 1914 június 28-ai Pesti Hírlap-újságpapírból fenyegetően kimászó szarvasbogarak plexitömbbe foglalt kompozíciója a korszak egyik főművévé, emblematikus jelentőségű alkotásává emelkedett*”³⁹ 1969-70 körül a magyarországi kultúrpolitikának kétségkívül nem az Első Világháború kirobbanása és az azt követő összeomlás, Trianon volt a kulcskérdése. Bár Lenin is rablóbékének tartotta ezt a diktátumot. Paizs szobrában a magyar történelmet tragikus irányban befolyásoló eseményről tudósító újságcikk vált a mű tárgyává a szó szoros értelmében. (12. 13. kép) Ha a kubisták újság kollázsaival vetjük össze, akkor szembetűnő a mű drámai hangvétele, a jelenség térbefordítottasága, körbejárhatósága, átlátszósága és dokumentum-jellege. Külön tragikuma ennek a plexiszobornak, hogy amiről tudósít, jószerivel csak nekünk fáj. Paizs nem a korai kelet-európai avantgárd topozsaihoz nyúlt vissza, tudomásom szerint kimaradt a hazai underground által szervezett kockakő programból is. Ő nem a malevicsei-kassáki geometria és ideológiai program újrafogalmazója volt, mint több pályatársa (lásd. Perneckzi Géza elemzését Pauer Gyula pszeudo-kockájáról).

A geometrikus korszakhoz vezető út

Több helyen olvasható nyilatkozataiban, hogy fontos volt számára az egyidejűség, a kor progresszív vonulataival való szinkron. A nyugati művészetben a pop-art közvetlensége, megújító ereje kifulladásra látszott a 70-es évek közepén. A koncept és a fotórealizmus mellett a geometrikus művészethez kapcsolható késő op-art, a festészet utáni absztrakció (post painterly abstraction) és egyéni kezdeményezések jelentették az „újat”. Bár érdekelte Paizsot a koncept, (lásd az egyik Wehner Tibor interjújában felidézett Gerber Pál művet, a *NAPOCSK* című rajzot. Ehhez velem küldött Gerbernek egy válaszművet *HOLDACSK* címmel) fő műtárgycsoportot létrehozó központi kérdéssé mindazonáltal nem vált számára. Készültek szöveg-művek is, így pl. József Attila: *A Dunánál* című verse arany betűkkel plexitömbbe öntve, de ez a lehetőség sem jelent meg nála nagyobb számú tárgyban. A '74-ben nyugatra emigrált Lakner a szövegek, a szövegeképek egész sorát festette, és az írás, valamint az automatikus festés (informel) mentén haladt az *ISA PUR Halotti beszéd* (1982) című nagyméretű festmény irányába. Paizs talán alkotásánál fogva, talán az anyagkísérletektől indítva egy másik markáns irányt talált, jelölt ki. Elegancia, magabiztosság és korszerűség jellemezte geometrikus szobrait. Sokakat megérintett a geometrikus művészet tisztasága, ereje. Ilyen volt az utóbbi években ritkán emlegetett Kovács Ferenc szobrászata is, aki figurális szobrászból vált geometrikus művésszé ebben az időben. Akkoriban épült a Déli pályaudvar, a Győri Színház, mindkettőn Victor Vasarely mázas kerámiaképeivel (1973-75 és 1973-78).

Németh Lajos az *A művészet sorsfordulója* című esszéjében a geometrikus művészetben látja annak a lehetőségét, hogy a közönség és a művészek között megbomlott párbeszéd, kapcsolat helyreálljon. Csiky Tibor és tanítványai, pl. Heritesz Gábor, vagy az üvegművészet jeles képviselői Bohus Zoltán, Lugossy Mária jelentették az egyik pólust. A neoavantgarde-on belül Nádler István, Bak Imre, Maurer Dóra, Gáyor Tibor, Fajó János és a hozzá kapcsolódó tanítványok a másik csoportot. Az irányzat akkori elevenségét bizonyítja a csoportokhoz kevésbé kapcsolódó, jelentős életművet létrehozó Deim Pál és a geometrikus Paizssal közeli rokonságot mutató Hencze Tamás akkori aktivitása. Paizs azonban Deim Pállal ellentétben nem antropomorfizál. Műveiben nincs

semmilyen figuratív utalás, ahogy Hencze Tamás festményein sincs. A korábbi művek alapvető jellegzetességét, az átlátszóságot és a plexi, a műgyanták egyéb lehetőségeit kihasználva Paizs a geometrikus mezőny élvonalába került. Egyik jelentős műve követte a másikat. A *Kortárs magyar művészet* címmel Hajdu István szerkesztésében a Művészeti Alap Kiadóvállalatánál indult egy sorozat. Második köteteként Frank János esszériportja tudósít Paizs László művészetéről. (27. kép) Frank – bizonyára a sorozat terjedelmi korlátai miatt – csak a geometrikus művekről írt, bár röviden utalt az előzményekre is. Reprodukció csak az új korszakában született geometrikus szobrok-ról szerepel a műmellékletben. Idézek Frank János méltatásából: „Paizs László minden művéből kiérezzük katarzisát. Ezért nem geometria tankönyv, nem gépezetika az ő művészete. Tárgyai kataritikus művek, bennünket is hatalmukba kerítenek, hogy részesei legyünk a művész vajúdásának. Paizs egyszerű és azért olyan összetett. ... Amikor helyénvaló, ne féljünk a nagy szavaktól: Paizs László gyökeresen újat hozott a magyar művészet történetébe. Nemcsak műanyag plasztikaival, mint olyannal, hanem egyáltalán műfajával, és elsősorban tartalmával.”⁴⁰ (1979.) Geometrikus korszaka kiteljesedése idején kezdtem megtalálni a saját utamat, ami a fotórealizmus és egyfajta szerkezetes látásmód kombinációja volt. Szerettem azt a tiszta, de mégis atmoszférikus összetettséget, ami Paizs és Hencze Tamás művészetéből sugárzott. Jogosnak éreztem, hogy a kortárs művészeket bemutató sorozatban Kocsis Imre, Baranyay András, Bak Imre mellett róla is megjelent ez a kislakú könyv.⁴¹

Kernács Gabriella 1978-ban a *Művészet* folyóiratban közölt riportjában a művész életútjának kezdeteit is bemutatja. A folyóirat borítóján (akkor még a jelenleginél nagyobb méretben jelent meg a *Művészet*) egy átlátszó furatos geometrikus Paizs mű látható, de az illusztrációk között szerepelnek a varrottas képek is. (28. kép) A riport forrásértékű. A későbbi összegző kötetekben gyakran hivatkoznak rá. A cikk azt az érzést kelti, hogy Paizs elért a zenitre, s bár nem kapja még meg akkor sem a neki méltán kijáró elismerést, a csúcson van. Nem kerülték el akkoriban a köztéri megbízások sem. Az itthoni siker és a nemzetközi mezőnnyel való szinkronba kerülés megvalósulni látszott. Egymást követő *Művészet* számok borítóján szerepelt Haraszty István *Fügemagozója* és Paizs furatos átlátszó plexiszobra. A politikailag nem konfrontálódó kortárs művészet az önreprezentáció része lett. Paizs kikerült a pályája elejét megnyomorító tiltott vagy túrt kategóriából. A Magyarországról akkoriban kialakult kedvező kép nem kis részben az akkor létrejött művészetnek: filmművészetnek, képzőművészetnek, zenei teljesítményeknek köszönhető. A művészet az ország önreprezentációjának részévé vált, és legitimálta, igazolta a konszolidációt. Hogy mégsem volt minden tökéletes, az pl. a 76/8. *Művészet* számban olvasható. A Vas megyei Tanács elnökével készült riport indítja a számot. A Szombathelyi Textilbiennáléről, Savaria Múzeumról esik szó. A Derkovits Gyula kört és a Járműjavító „Haladás” körét is említi a tanácselnök. Paizs Lászlóról 1976-ban még nem tud a hivatalos Vas megyei vezetés. A vasi festők és szobrászok felsorolásából is kimaradt, holott a vele együtt végzett Fóth Ernőt megemlíti Gerzson Pál, Marosits István, Muharos Lajos, Ridovits László, Rozanits Tibor mellett. Viszont – és ez témánk szempontjából érdekes – szerepel Paizs első rajztanára, Radnóti Kovács Árpád *Műtermi csendélet* című 1963-ban készült olajfestménye fekete-fehér reprodukcióban (13. oldal). Megtudjuk róla, hogy 1902-ben született Mezőcsáton. „Tanulmányait a Képzőművészeti Főiskolán végezte, majd Glatz Oszkár alakrajzi osztályán tanársegédként működött. 1931-ben rajztanári oklevelet szerzett. ... Alapításától kezdve tíz éven át tanította a szombathelyi Derkovits Képzőművészeti Szabadiskola növendékeit. Gyűjteményes kiállítása Szombathelyen volt 1967-ben.”⁴² Vagyis Paizsnek, mint azt a dolgozatom elején megjegyeztem, szerencséje volt. Képzett rajzpedagógus, volt főiskolai tanársegéd figyelt fel tehetségére. Néhány másik *Művészet* számban Kovács Gyula sorozatban ismertette és bírálta a

40 Frank János írása Paizs Lászlóról 1979. 29. o

41 Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest. Frank János írása Paizs Lászlóról 1979.

42 *Művészet* 1976/8

60-as évek második felének murális munkáit. Idézek a 78/10. számból néhány megállapítást. Tünetszerűnek tartom. Az op-arttal kapcsolatban írja: „*A néző feladata alapján véve ugyanaz, mint a tudományos kísérlet alá vont állat: viselkedjék úgy, ahogyan az op-art műből érkező ráhatások diktálják. Legyenek érzék-tévedései, váljék lenyűgözötté, benujtta: először a színek hasító, éles agresszivitásától, aztán már az elaltatott értelem ringatózásában a totális dekorativitástól. Hát bizony az a varázslat, az a ragyogás, amivel az op-art irányzat rendelkezik, megmondásokra kész-tethet bármely államrezont. A lenyűgözés minden államhatalom legmeghittebb álma. Pompázatos dekorativitással takarni a valóságot ...*”⁴³ stb. Ezek szerint kétfelől is baj lehetett az optikai hatásokkal élő szobrászattal. Nem tudom, hogy a szerző a szocreál felől, vagy a politikai radikalizmus felől bíralt. Hajlok rá, hogy ez a szöveg a művészettől politikai állásfoglalást váró előző kurzus afféle utóvédharcának terméke.

Paizs László geometrikus korszaka a konszolidálódó késő-70-es évek és a 80-as évek első felének reprezentatív művészeti jelensége. Nem véletlenül kerültek geometrikus szobrai a határszélre, pl. Zalaegerszegre, vagy a fürdőkultúra székhelyére, Hévízre; a Budapesti Kongresszusi Központ mellé, vagy a Budapesthez legközelebbi turisztikai célpont, Szentendre város határába. Jól érzékelteti a helyzetet, hogy Zalaegerszegen – a beszédes nevű Lenin út és a Vörös Hadsereg útja találkozásánál felállítandó – fémhengerekből álló nagyméretű plasztika kivitelezésére kapott megbízást.

„*Mi volt az elgondolás ennél a különös szignálnál?*” – kérdezte a cikk írója. „*A város vezetői egy olyan plasztikát kértek a pályázó művésztől, amely nem tematikus alkotás. Lényegében a nyugat felől érkezőt fogadná. Az elgondolásom az volt, hogy egy figyelemfelhívó, felfelé törekvő, kapujellegű plasztikát készítek. Olyan alkotást, ami éppen csak jel, hiszen az autós csak nagyon keveset tud felfogni a látványból. Úgy gondoltam, hogy ide elég egy minimal art alkotás. ... Egy jel, de olyan, ami Magyarországon másutt sehol sincsen.*”⁴⁴ (hasonló a 23. kép) Ilyen funkcionalitással is bíró civilizációs mértéket jelző jelek ma a villanyfejlesztő szélmalom Ausztriában és immáron Magyarországon is, főként a határ két oldalán.

Egy újabb, az 1980-as Velencei Biennále

Az 1980-as Velencei Biennálén jelentkezett az építész Hans Hollein. Az ott kiállított építészeti tervek, makettek és installációk, valamint az ezekhez kapcsolódó manifesztumok az építészeti posztmodern nyitányát jelentették. Manifesztumaival megrengette az építészeti funkcionalizmus bevehetetlennek tűnő bástyáit. „*A forma maga a funkció.*” A korábbi funkcionalista építészethez kötődő képzőművészet mellé és helyébe egy expresszív, az olasz helyi fejlődésre kiváltképp jellemző stilizált figurativitás lépett. Ennek a narratív figurativitásnak volt előképe Giorgio de Chirico kései festészete. Achile Bonito Oliva művészettörténész és kiállításszervező kurátor 1980-ban a Velencei biennále társrendezvényét az *Aperto-t (Nyitás)* kezdeményezte, majd 1982-ben megjelent az *Avanguardia transavanguardia* című iránymutató könyve.

Paizs geometrikus művei után nem a geometriát megtartva-meghaladó módon lépett tovább, ahogy azt láttuk pl. Bak Imrénél, aki részt vett az *Hommage a Giorgio de Chirico* című Hegyi Lóránd által szerkesztett kiállításon (1986). Paizsot a modernizmus által zárójelbe tett antik-reneszánsz hagyományok újraéledésének a varázsa érintette meg. Mondhatjuk, hogy egy újabb velencei művészeti élmény, az 1980-as Velencei Biennále befolyásolta pályájának további alakulását. Egy

43 Kovács Gyula Művészet 1978/10

44 Szelestey László: Plasztikák műanyagból (Bemutatjuk Paizs László szobrászművészt. Zalai Hírlap, 1980. március 2.)

olyan biennále, amin a magyar pavilonban az ő három geometrikus szobra is szerepelt. A 80-as biennále szenzációja ezúttal a posztmodern jelentkezése volt.

A 80-as évek elején sokan úgy láttuk, hogy az antikvitástól a XIX. század végéig létrejött művészet, épületegyüttesek, városok és városképek, stukkók és akadémista festmények 80-100 év szünet után újra hatni kezdenek. Különös forrásul szolgáltak egy újabb századvég művészeté számára. (A hamburgi Kunsthalle-ban kiállították Lawrence Alma Tadema⁴⁵ nagyméretű akadémista festményét az *Áldozat Bacchusnak* [*A Dedication to Bacchus*] címűt, vagy a párizsi Petit Palais-ban 1984-ben nagyszabású Bouguereau⁴⁶ kiállítását rendezték.) Paizs antik és reneszánsz motívumok átírásával jelentkezett. Nem akármilyen személyes teljesítményt, a több művészettörténész által legjelentősebbnek tartott geometrikus szobrászatát hagyva hátra. A 83-tól készített képein már nem stilizált, hanem dokumentumszerű, időmarta felületeket hozott létre. Művészetében végig jelen volt az antik-reneszánsz stíluseszmény. Nem az ábrázolás klasszikus, vagy klasszicizáló tökélye miatt, hanem mint valami felködlő emlék, mint valami kollektív vizuális tudatalatti. A 80-as évek közepétől, a posztmodern kihívás idején tehát az antik-reneszánsz (eklektikus-akadémista) tradíció ismét elevenné vált. Egy képileg, lelkiileg újragondolandó (újragondolható) humanista művészet-eszmény, ábrázolási tradíció és művészetoktatási hagyomány vált rövid időre ismét időszakos. Paizs „híradásai” azt az érzetet keltik a szemlélőben, mintha nemcsak Pompei freskóit borította volna el a vulkáni hamu, hanem az egész reneszánsz művészetet is. Festményein égett, mart plexi-rétegek közé helyezett pausz és papírfelületek, vágások, repedések véletlenszerű vagy komponált halmaza mögött sejlett föl a művészettörténeti motívum. Pl. az *Angyali üdvözlés* a művészetben rég nem szerepelt toposza. Kicsit más volt a helyzet Paizs rajzainál. Ezeknél egyszerre volt a rajz modellje az antik szobortöredék és saját képeinek a felületrajza. A grafikai megoldások lekerekítettsége, véglegessége, rajzoltsága, néhány magyarországi kortársának a művészetét is felidézte bennem, és mintha jobban kötődött volna valami helybeli, itthoni hagyományhoz, mint varrottas képei, plexiöntvényei.

A posztmodern grafikák léptékéről, a nagyméretű és nagyszabású művek közti különbségről

A rajzok léptékválasztásában (2 m 60 cm magas, vagy még nagyobb rajzokról van szó) a karakteres faktúra világa mögött végig ott érezni a nagyméretű drámai festmények, plexireliefek súlyosságát, a „magasra tett lécet”. A méretválasztás kapcsán két gondolat kívánczik ide. A 20. század művészetének egyik markáns vonulata az akcióművészethez kapcsolódó test-nyomat, akciódokumentum. Egyik első alkalmazója a francia Yves Klein, Arman fiatalkori barátja volt. Paizs figurái látszólag testnyomatok, de mivel érdeklődési területén kívül esett az akcióművészet, pontosabban ő maga nem művelte ezt, ezért lényegében mindegy volt, hogy a testnyomathoz hasonló ábrák életnagyságúak, vagy kivetítés, rajzi nagyítás során megnövelt méretűek. Ugyanilyen, az emberléptéktől elszakadó méretnövekedést, vagy éppen csökkenést láthattunk Gémes Péter hangsúlyozottan vetítés, fotónagyítás révén létrejött poétikus műveiben. Korábban a nagy, vagyis jelentős mű és a nagyméretű mű nem volt feltétlenül azonos, bár ha egy festő nagyban meg tudott oldani egy kompozíciót, azt mindig értékelte a szakma és a kritika is. Lásd Picasso *Guernicáját*, mint a nagyméretű mű és a remekmű egybeesését. Az impresszionista Monet művészetének egyik

45 Alma Tadema 1836 Dornrijn, Hollandia (Frízföld)- 1912. Wiesbaden, Németország

46 William- Adolphe Bouguereau 1825 La Rochelle-1905 La Rochelle, Franciaország

kései csúcspontja az a léptékváltás, amire még alkotóerejének birtokában, a modernizmussal egy időben képes volt. Különös elgondolni, hogy Monet 1926-ban, vagy Bonnard 1947-ben halt csak meg. Az írásunkban már idézett Pierre Soulages aggastyánként bár, de még él. 2009 októbere és 2010 márciusa között éppen őt ünnepelte a Pompidou Központ közönsége és a francia művészettörténet-írás. A falképtől független nagyméretű képek az akadémizmus idején jelentek meg. Benczúr Gyula Budavár visszafoglalása című történelmi képe nem képzelhető el privát művészi ambíció megtestesüléseként. Csontváry léptékválasztása már ilyen volt. A *Taorminai Színház* című képének vagy a *Magányos cédrus*-nak alapvetően fontos része a méret, a lépték. Ez a léptékválasztás bizonyára összefüggésben volt a Benczúr kép méretével. Csontváry is nemzeti pantheonba szánta a műveit és nem polgárlakások előszobáiba. Az akkori nagyokhoz hasonló méretű, vagy azt meg is haladó léptékű műveket festett. A modernizmus egyik első, igazán nagyméretű szuverén festménye a már említett Guernica volt. Ami az *Avignoni kisasszonyok* című képen még karcos, kiíratlan, durva, az a Guernicában már olyan, mint a jól kiírt folyóírás, a folyékonyan beszélt nyelv. Folyékonyan beszélt nyelven megmutatkozó dráma. Mint Stravinsky *Tavaszi áldozata* vagy a *Tűzmadár*. A még életükben, erejük teljében elismert és keresett alkotók kipróbálták magukat a nagyobb méretben is. Paizs pályája elején a késő szocreál és a 60-as évekbeli középületekhez kötődő nagyméretű megbízások kivitelezésében segédkezett. Első varrottas képei és plexi szobrai kisméretűek. A kísérletezés, felfedezés privát ügye volt. Saját költségére, kockázatára jöttek létre ezek a művek. (Az 1945 utáni absztrakt festők festményeinek jó része is ezért volt kisméretű. Az orvosok, művészettörténészek, gyorsírók magángyűjteményeinek léptéke és a gyűjtők pénztárcája is csak ezeket a méreteket tették lehetővé. A léptékvállalás egyenlő volt a szabad döntéssel, a függetlenséggel. A konszolidáció idején aztán létrejöttek nagyobb léptékű absztrakt művek is, így a Szombathelyi Képtárban látható Lossonczy Tamás kép is (*Ősvilág* 1963. 194x625 cm). Kondor Béla a háború utáni grafika egyik legmarkánsabb megújítója is fontosnak tartotta, hogy grafikái mellett nagyméretű festményeket készítsen. Jól tette. Ma közgyűjteményben (MNG) grafikáiból szinte semmi nem látható, ezzel szemben az *Ikarus bukása* című képe a Nemzeti Galéria modern magyar művészetet reprezentáló 10-15 műve közé került, és folyamatosan látható. (Nagy festményekkel nagy a kockázat is. A 70-es évek elején Csepelen tanítottam a Rideg Sándor Művelődési Házban. Egy Birkás Ákostól örökölt szakkört vezettem. Ott volt egy olyan nagyméretű késő-szocreál freskó, ami elé 1975 körül függönyt tettek, és csak kivételes alkalmakkor húzták azt el. Tulajdonképpen zavarta az ott folyó életet. A freskó persze megbízásból készült, a művész nem a saját kockázatára dolgozott, hanem biztosra mehetett.) Paizs kései, nagyléptékű képeiben – ahogy Nádler István hasonlóan nagyméretű festményeiben – ott érzem a személyes kockázatvállalást. A nagyformátumú művész fizikai és egzisztenciális erejét próbára tevő feladatvállalást. A nemzeti pantheonba, a nagy múzeumba kerülés szándékát. (31. 32. 39. kép)

1956 emlékezete

1986-ban, az 56-os forradalom huszadik évfordulóján is készült egy jelentős sorozat, ami az Antonioni film robbanási jelenetével rokonítható. Az égett papír felszálló pernyéje, más műveken a még folyékony plexiben áramló fekete festék, tus vagy füst, korom Paizs László senki másnál nem látott leleménye. (*Könyvégetők emlékére I* 1986. 35. kép) A műtárgycsoport elvontabb (mert minden előző könyvégetést drámai módon megidézni képes) tárgyai a könyvszobor műfaj remekművei is. A legabsztraktabb öntvényekben Paizs ismét elérte azt a művészi magasságot, amit az *A trónörökös párt meggyilkolták* című műben és variációiban láhattunk. (12. 13. kép) A sorozat né-

hány darabjában a hetvenes években újra kiadott – nem az 56-ban megégetett – újabb tipográfiájú, gerincragasztott és nem fűzött kötésű Lenin és Marx művek töredékei szerepelnek. Sőt Coca Colás dobozok is. A többféle idősík és motívum egymásra rétegződése ezekben a művekben lefokozza a valamikori helyzet és az alkotások drámaiságát. Bennük elvész az ambivalencia, és pamflet-szerűvé válik a történet.

Szentpétery Ferenc néhány éve megjelent 56-os fotóit lapozom,⁴⁷ és megpróbálom megérteni Paizs 56-tal kapcsolatos szobrait, képeit. (Az 50-es évek elején született nemzedék számára a könyvégetés nem volt, vagy csak kivételes esetben lehetett személyes élmény. Én csak négy és fél éves voltam akkor. A Villányi út, Himfy utca sarkán kilőtt tankra álomszerűen emlékezem. Óvodába mentünk a Ménesi útra mi gyerekek, egymás kezét fogva. A megégett könyveket akkorra talán már eltakarították a Gárdonyi szobornál. Én nem láttam őket. A tank nehezen mozdítható, szakadt lánctalpú kiégett tömege még ottmaradt egy ideig a Körtéren.)

Paizs kereste a forradalomhoz illő képet, szobor jel-képet. A lánggal átlátszatlaná égetett plexihásáb, a beleégetett lyuk olyan, mint a kivágott közepű nemzeti zászló, egy másik pedig olyan, mint a golyónyomoktól luggatott fal, szétlőtt rozsdás vaslemez, vagy felismerhetetlenné égett emberi test. Itt már nincs lebegés, finom ívű füst, szöveg, könyvborító és végiggondolnivaló könyvcím, csak a végérvényes átlátszatlanság és kétségbeesés. (40. 42. 43. kép)

A '87-es Múcsarnok-beli kiállításához

Paizs otthonosan mozgott a figurativitásban. Életművének egyik mozgató elve, vagyis a művészeti egyidejűség ismét megvalósulhatott. Nem az olasz stilizáló narráció érdekelte, Sandro Chia vagy Francesco Clemente művei, hanem az Ann és Patrick Poirier művészetével jellemezhető klasszikus művészeti toposzok idézetszerű képbe emelése. Mintha reneszánsz képekről és antik szobrokról készült tökéletlen fotók (daguerotípiák) alakultak volna Paizs képekké.

Hegy Lóránd, aki a transzavantgárd itthoni teoretikusa és vezető, kezdeményező kurátora volt, az új műtárgycsoport megkülönböztetésére a „régí” és „új” Paizs mű meghatározást használta. A régi, vagyis geometrikus művekkel kapcsolatban azok „kikezdhetsen formai egyértelműségét” emeli ki. Az új képekkel kapcsolatban pedig az alábbiakat írja: „Az „új” Paizs mű a megvalósulás lassú, szövevényes, lezáratlan, meglepetésekkel teli folyamatát kíséri megragadni. A forma perfekciója helyett az átváltozás lélegzetelállító gazdagsága jelenik meg előttünk. ... egy komor vízió rajzolódik ki előttünk: egy megnevezhetetlen katasztrófa utáni elpusztult Európa képzete, melynek tárgyai és terei a szellem történetének egykori helyszínei és produktumai.”⁴⁸ Végezetül a korra jellemző elvárásokról szól: „A magyarországi művészeti élet nehezen viseli el a maguk stílusát, kifejezési rendszerét radikálisan megváltoztató művészeket. A következetesség, mely valóban nagy érték, nem jelenthet béklyót, korlátozást, főleg akkor nem, ha mások kérik számon a művésztől »korábbi« énjét. Paizs új művei valóban radikálisan eltérnek korábbi ismert, strukturális munkáitól. Az megint más kérdés, hogy ezek az »új« művek korántsem annyira újak, nem a legutolsó év kutatásainak eredményei, hanem egy 1982-körül megindult folyamat összefoglalásai: csakhogy az »új« művek bemutatása többnyire jóval az »új« művek keletkezése után történik csak meg.”⁴⁹ Az írás Paizs László 1987-es Múcsarnokban rendezett tárlatához kapcsolódik. (32. 33. kép)

47 Szentpéteri (2006): Budapest a forradalom napjaiban

48 Hegyi Lóránd: Utak az avantgárdból. 1987.

49 Hegyi Lóránd: Utak az avantgárdból. 1987. 67-71. oldal

Az életmű bemutatkozásának a lehetőségei 1989-90 után

A rendszerváltást követően Paizs munkássága nem vált az új világ reprezentációjának részévé. Sokkal inkább volt geometrikus korszaka a konszolidálódó késő-70-es évek és a 80-as évek elejének a kifejezője.

A rendszerváltás utáni új világ az elfojtott nemzeti érzések kifejezésére tematikus emlékhelyek létrehozásával kezdett hozzá. Paizs tisztán geometrikus, a formaalkotás szabadságát kifejező és az új technikát megjelenítő nemzeti vagy politikai értelemben neutrális szobrai érdektelenné váltak ebben a helyzetben. A Paizsi életműben már 1982-83 körül változás állt be, ő maga is eltávolodott geometrikus korszakának műveitől. Az 1987-ben a Műcsarnokban rendezett kiállításán a „posztmodern” Paizs mutatkozott be. Felerősödtek műveiben a művészeti és kultúrtörténeti utalások és ezzel párhuzamosan a képfelület roncsoltsága, a képek apokaliptikus hangulata vált uralkodóvá. „*A metafizikus aggodalom ma már az emberiség világméretű állapota*” – írta Herbert Read még 1959 körül.⁵⁰ Bár ennek a korszaknak nem a legjelentősebb műve, de a folyamatot jól érzékelteti, hogy egy korábbi gömb alakú szobrát megégette, és a polírozott poliészter techno-felület helyébe a roncsoltság lépett, latyakban, szennyben görgetett hatalmas roncs tömeg. Wehner Tibor Paizsot a rendszerváltásról kérdezte egy interjúban: „– *Mit jelentett a magyar művészet számára az 1989-90-es rendszerváltás? / – Én nem veszek észre semmit. Illetve bizonyos fokú visszaesést eredményeztek az új társadalmi-művészeti viszonyok. Korábban volt egy jó vagy rossz állami szabályozás. Az állam a hülye dogmáktól megszabadult, lassan, nyögvenyelősen, de engedékennyé vált. Egyre műveltebb lett a hatalom, és nagy általánosságban nem a giccs uralkodott, hanem egy szabályozott középérték. Most kiderült, hogy sokkal könnyebb baráti alapon bankokban rossz képeket elhelyezni, mint korábban, mikor működtek a szabályozók*”.⁵¹ A keserűség, csalódottság nyilvánvaló a 2001-ben készült riport egészében.

Paizs az Ernst Múzeumban 2000-ben rendezett kiállításán a geometrikus korszakból nem állított ki semmit. Saját maga értékelte át vagy tette egy időre zárójelbe ezt a több művészettörténész – pl. Frank János és Várkonyi György – által igen sokra tartott korszakát. Művésznünk továbbra is szereplője maradt az országot külföldön képviselő kiállításoknak, végre sikerült az USA-ban önálló tárlatot létrehoznia, Paizs mégis szembekerült egy új értékrenddel: a teret foglaló fiatal kurátor nemzedék kortársi elfogultságával, kizárólagos szemléletével és alapvetően más értékrendjével. A Műcsarnokban vagy a Ludwig Múzeumban szeretne volna munkáit bemutatni, de kérelmeit a két intézmény vezetői többször is elutasították. Ez megalázó és a magyar művészet bemutatását illetően kártékony helyzetet eredményezett. Ahelyett, hogy az életmű a maga teljességében bemutatásra került volna, és esélyt kapott volna, hogy a nemzetközi kánon részévé váljék, Paizs ellenszélben találta magát. A két intézményhez képest periférikus helyszíneken, a Pest Centerben, a Csók István Galériában vagy az Erdész László féle, a Ludwig Múzeum - Kortárs Magyar Múzeum közelében lévő Light & Loft-ban láthattuk munkáit (2006).

Paizs és Arman

Az Ernst Múzeum-beli kiállítását megnyitó Sturcz János szolgáltatott volna némi művészettörténeti elégtételt, helyreigazítást. Sturcz értékelt, de az életművet nem a nemzetközi trendekkel párhuzamos egyidejű jelenségként értelmezte, hanem másodlagos, követő jellegéről beszélt. Pon-

50 Herbert Read: A modern festészet Corvina Budapest 1965.

51 Menyhárt László: Ritkített járat (Beszélgetés Paizs László festőművésszel) Új Művészet 2001/4. 94. oldal

tosabban az Iparterves generációról állította, hogy „1968-as kollektív fellépésük idején, harminc éves koruk körül, szinte mindannyian valamely befutott nyugati művészkortársuk szinte leplezetlen utánzásával, technikájának, stílusának kisajátításával jelezték művészi nagykorúságukat. ... A generációjukba tartozó művészettörténészek, akiknek feladatuk és lehetőségük lett volna minimum 1989 óta e tényeket feltárni – ma már teljesen fölösleges rehabilitációra vagy kegyeleti okokra hivatkozva –, elmulasztották az éppenséggel a magyar művészeket tisztázó összevetéseket megtenni. ... Ez a helyzet Paizs László esetében is, akinek plexiöntvényei kapcsán a mai nézőnek önkéntelenül is Arman alkotásai jutnak eszébe. Ugyanakkor elhiszem Paizsnak azon állítását, miszerint legelső művei készítésekor még nem ismerhette az újrealista csoport tagját, s varrott képei megőrzésének igénye vezette el a sajátos technikához. Az átlátszó öntvényeknek nála valóban egészen más jellege és jelentése van, mint Armannál.”⁵² Sturcz állítja, hogy elhiszi Paizsnak, miszerint első plexis műveinek készítésekor még nem találkozott Arman hasonló alkotásaival. Az Iparterves generációról mondottak valahogy mégis végig ott csengtek a fülünkben, mellékszólamként befolyásolták a Paizsról elhangzó állításokat. Megnyitó beszédében Sturcz János elemezte az Arman és Paizs művészete közötti különbségeket. „Arman felhalmoz, vagyis az egyediség és személyesség nélküli egyforma objektumok tömegét helyezi egymás mellé, specifikus jelentés nélkül felmutatja a valóság egy darabját, ami csupán egy általános, a fogyasztói társadalom elértektelenítő hatására utaló asszociációt ébreszt. Paizs ezzel szemben kiemel, kiválaszt, tárgyai hangsúlyozottan egyediek, személyes karakterűek, sőt intimek. ... Arman későbbi öntvényeiben magas művészet ellen irányuló dühkitöréseit manifestálta, például hangszereket elpusztító akciók rögzítésével. Paizsnál is feltűnik az akció kimerevítése, sőt jóval később a destrukció, a robbanás, a rombolás is, ám ez sosem a művészet, inkább a politika ellen irányul. 1986-os Könyvégetők emlékére II. című alkotásában például egy égő Lenin-könyv jelenítődik meg, nem közvetlen antikommunista politikai gesztusként, hanem az 1956-os könyvégetések felidézéseként.”⁵³

Ha Arman egy korai művére gondolok, amiben mintegy 20-25 emberi fogprotézist rakott üveg-fedelű dobozba, nem tudom azokat egyediség és személyesség nélkülinek tekinteni, még akkor sem, ha maga Arman esetleg félrevezet a nyilatkozataival. (*La Vie á pleines dents*. 1960. 17. kép)⁵⁴ Mint ahogy az írógépek akkumulálását sem érzem személytelen tárgyak egymás mellé sorolásának. A *Le Massacre des innocents II*. (*Ártatlanok áldozata* 1961) egyéni sorsú, különféle képpen sérült játékbabákból, igencsak személyes tárgykból összeállított asszamlázs. Sehol nem találkoztam az Arman művészetét a Második Világháború után Auschwitz-ban létrehozott emlékmúzeummal rokonító utalással. Idemácsolok a múzeum jegyzékéből néhány adatot kommentár nélkül: 80 000 pár cipő, 40 kg szemüveg, 460 végtag-protézis, 3800 táska. A múzeum tárlóiban mindezek az armani akkumulációhoz hasonló módon évtizedek óta ki vannak állítva. A háború, a bombázások értelmetlen pusztításait idézik fel bennem Arman hangszerrongcsolásai is. Egyik műben erősebb a dráma, másokban az agresszió, harmadikban a játékosság. Nála fontos elem a kortárs művészeti jelenségekre (a kortárs művészeti múzeumokban látható művekre) adott személyes válasz is. Főként az amerikai akciófestészet, Jackson Pollock művészete, (19. kép) festményei foglalkoztatták, de korai képeire hathatott Jasper Johns betűket használó festészete is. Mintha állami, kultúrpolitikai és művészettörténeti (Pierre Restany) segítséggel született volna meg az amerikaihoz mérhető francia pop-art. Gondoljunk csak a Renault gyár meghívására, melynek során Arman több száz (!) műtárgyat készített a Renault karosszéria darabjaiból és más alkatrészeiből. Ezekre vonatkozhatott Sturcz János fent idézett, a művek személytelenségét hangsúlyozó megállapítása.

Paizs valóban személyes tárgyakat, egy-egy ember vagy emberpár szemüvegkeretét lebegtetni poétikus, eddig nem tapasztalt helyzetben. (41. kép).A magyar történelem néhány korábban a

52 Sturcz János kiállítás-megnyitó szövegéből 2001.

53 Sturcz János kiállítás-megnyitó szövegéből 2001.

54 Arman, Centre Pompidou, 2010.

képzőművészetben nem feldolgozott eseményét emeli szokatlanul magas, emblematikus szintre. Utolsó alkotói korszakában drámai háttérrel rajzol a XX. század meggyötört emberének. Andrej Tarkovszkij *Stalker* című filmjében élhattünk át hasonló térélményeket. Igaza van Sturcz-nak, hogy elmaradtak a nemzedéket tisztázó kiállítások vagy komolyabb számvetések (bár az emlékezetes Stúdió kiállítást és a Bizottság-jelenséget már rekonstruálták).

Az elmaradt összegző kiállításokról és a kánon alakulásáról

Elmaradtak azok a kiállítások, amik Paizs és mások munkáit a Ludwig Múzeum – egyébként jó – gyakorlatához hasonlóan a nyugat- és kelet-európai, az amerikai művészek műveivel együtt mutatták volna be. Miért nem lehetett Arman, Anselm Kiefer, Paizs László közös kiállítást kezdeményezni és rendezni a Múcsarnokban vagy más jelentős múzeumban?

Paizs elsősorban az életmű kibontására koncentrált, a művészcsoportok történetileg is érdekes életében nem vett részt. Az életmű létrehozásának a felelőssége nála, úgy látszik, mindennél fontosabb volt. Paizs privát beszélgetésekben sarkosan fogalmazó, olykor saját kárára is provokatív kijelentéseket tevő ember volt. Hiányt pótló, különös jelentőséggel bír az a néhány precíz interjú, amit Kernács Gabriella, Wehner Tibor vagy Menyhárt László művészettörténészek készítettek vele. A közeljövő művészettörténészeinek lesz a feladata Paizs tevékenységének összevetése a neoavantgárd, underground művészek munkásságával a létrejött művek alapján, illetve az őket kísérő kritikák, dokumentumok hatásmechanizmusának a figyelembevételével. Paizs erős akaratú, saját jelentőségével tisztában lévő művész volt, mindazonáltal csüggesztő lehetett számára, hogy a „*Magyar képzőművészet a 20. században*” című kötetben (Budapest, 1999. Corvina kiadó) éppen csak megemlítették, és hogy a remélt összegző nagy kiállításra sem a Múcsarnokban, sem a Ludwig Múzeumban nem nyílt lehetősége, sőt vissza lett utasítva.

Paizs bizonyos stíluskorszakaival nem, vagy csak alig foglalkozott a kritika. Kernács Gabriella és különösen Frank János elsősorban a geometrikus poliészter plasztikák mellett állt ki, Wehner Tibor és Révész Emese, részben mert későbbiek írásaik, az életművet a maga összetettségében elemezheték. Ide kívánczik Wehner Tibor szíves adatközlése: „*Fontos mozzanat, hogy a konstruktív, geometrikus plexiket (amelyeket a kis Frank-könyv is tárgyalt) Paizs mester megtagadta: nem engedte, hogy a róla szóló szövegekben hivatkozzunk rájuk, és nem engedte ezeket már kiállítani sem. Ez igen érdekes.*” A bíráló sajtókritikák Paizs geometrikus műveit a korábbi és a későbbi alkotásaival is szembeállították. Dicsérték, elismerték a geometrikus műveket, és elmarasztalták vagy alulértékelték a korábbi és a későbbi műveket. Frank János például a Fényes Adolf Teremben kiállított műveket „*kissé ortodox pop-artos*”⁵⁵ munkáknak nevezi. Talán ez lehetett az oka a művész döntésének. Az alkotó ember szuverén elhatározása, hogy megtagadhatja a saját munkásságának egy részét, ha tovább kíván lépni, és az ebben a továbblépésben zavarja. A létrejövő új művekhez olykor ilyen radikális lépésekre is szükség van. Az immár sajnos lezárult pálya egészének végigtekintését nem befolyásolhatja tovább ez a tény. Két évvel halála után, immár az egész életműre kell tekintenünk

Ha Paizs életműve nem szóródik szét, a hátrahagyott katalógusokkal, könyvekkel együtt, talán van esélye a nemzetközi összefüggéseket műelemzésekkel, képekkel feltáró munkának. Paizs számomra nyilvánvaló értékét a visszatekintő írásművek, tankönyvek még mintha nem vették volna

55 Frank János: Paizs (1979) 6. o.

tudomásul. Paizs László a fontosnak tartott műveit és korszakait kortársaihoz képest jól, sokszor csak saját erőre hagyatkozva, máskor támogatásért pályázva dokumentálta. Teljesen kimaradt az eddigi dokumentációkból az 1959-ben a Kertészeti Egyetemre készített diplomamunka és az 1957-ben készült, az Ódry Színház halljában ma is látható falkép. A korai murális munkák a plexi szobrok felől meghaladottnak, kompromisszumos alkotásoknak tűnhettek. Engem, mint a kezdeteket, a saját hangra való rátalálást vizsgáló tanárt és a mozaikrakás iránt érdeklődő művészt kiváltképpen érdekelnek.

A művészettörténeti visszatekintések egyik jellemző vonása a történeti szempont túlsúlya, vagyis fontosabb egy mozgalom, művészcsoporthoz, a nyugati művészeti tendenciák valamelyikével analóg hazai jelenség, mint egy szuverén életmű. Bizonyos kiadványokban a fordulat éve utáni magyar művészet az ellenkultúra történetével azonos, és olyan művész, mint Orosz István is csak a *Tovariszi Konyec* című plakátjával szerepel. Így kap hasonló (vagy nagyobb) hangsúlyt az értékelésekben az Ipartervben kiállító Siskov Ludmil, mint az abból a kiállításból vagy az undergroundból kimaradt Paizs László. A közelmúltban, 2011 augusztusában láttam egy Siskov képet Vörösvári Ákos gyűjteményének kiállításán a Ráday utca 47-ben. Domenico Veneziano (1400-1461) a milánói Museo Poldi Pezzoliban látható finom női profil-arcképének szájába festett cigarettacsikket Siskov.⁵⁶ Konkoly Gyula vagy Lakner László nagyobb alázattal és invenciózusabban parafrázálta.

A változó hangsúlyokról

A rendszerváltást követően nemcsak nálunk változott meg az önreprezentáció iránya, hanem a nemzetközi szcéna is másként kezdett el vélekedni az elmúlt 25-30 év kelet-európai művészetéről. Előtérbe kerültek az úgynevezett „oszi” művek, a kelet-európaiságot megtestesítő, politizáló tárgyak. Ebbe az első világháborúra utaló Paizs művek, vagy a nagyon áttételes, finom fizikai-lelki szerkezetű plexi relikviák és a geometrikus szobrok sem illettek bele. De nem illik bele az a politikai üzenet sem, ami Paizs direktbben politizáló műveit jellemzi. Sokatmondó, hogy Pinczehelyi Sándor sarlót és kalapácsot tartó hosszúhajú proteszt fiatalkori önportréja lett a jelenkor gyakran reprodukált, emblematisztikus műve. Ez a létrejött idején az újragondolhatóságot, a megreformálhatóságot is jelenthette egyfajta kritikai attitűd mellett. A politizáló avantgárd kezdeti jelképeihez való visszatérés a langyos jelennel szembeni kritikát és a jelképek elevenségét, a honi viszonyokat is demonstrálta. A szabadságot, európaiságot áttételesebben kifejező, elvontabb, apolitikus művek ma kevésbé érdekesek, mint voltak keletkezésük pillanatában a 70-es évek végén és a 80-as évek első felében.

Befejezés, a köztéri geometrikus művek sorsa

Érdekes adalékot kapunk Paizs köztéri műveinek sorsához, a megváltozott helyzet érzékeltetéséhez Wehner Tibor leveléből: „*Fontos munka volt a kőszegi szálló belső terében egykor elhelyezett, a falon végigfutó munka, és a Kongresszusi Központ két gömbplasztikája: egyik sem található meg már a helyén, a budapesti gömböket megrongálták (felgyújtották), és a rekonstrukcióra már*

56 A Vörösvári Ákos gyűjteményéből rendezett: „*Arcok*” című kiállítás az Art '9 Galériában 2011. augusztus 3-tól 26-ig volt látható.

nem kapott megbízást. Fontos lenne tárgyalni a kecskeméti, Szkok Ivánnal készített, távközlési székház homlokzatára készített poliészter-plasztikát, amelyet veszélyes hulladékként szereltek le és semmisítettek meg a művészek értesítése nélkül. Később próbált pereskedni évekig, végül egy megegyezéssel zárult az ügy. Egy miskolci köztéri műve szintén bontásra került a közelmúltban. Ezeknek az ügymenete pontosan követhető a Lektorátus dokumentációjában, minden műről dosszié áll rendelkezésre.”⁵⁷

Várat magára egy olyan kurátori kiállítás vagy tanulmány, ami ismét elhelyezné Paizs geometrikus műveit az életművön belül és a magyarországi geometrikus művészetben Maurer Dóra, Deim Pál, Csiky Tibor, Bohus Zoltán, Friedrich Ferenc és mások társaságában, hogy csak egy itthoni feladatról szóljak. Hasonlóan érdekes lehetne a geometrikus Paizs szobrokat nemzetközi kontextusban bemutatni. (Például Pol Uhli egyidejű műveivel. Állnák a versenyt a Paizs plasztikák, és gazdagodna az értelmezési körük.)

A tanulmány megírásának kezdetén úgy gondoltam, hogy külön foglalkozom Paizs sajtóvisszhangjával is. A Körmendi Galéria kiadásában 2000-ben megjelent könyv-katalógus sok méltatást és kritikát tartalmaz. Ahogy egy összegző kiadványtól várható, feldolgozza az életrajzi adatokat, köztéri munkák helyeit, jól megrajzolja a pálya alakulását. Kimaradtak belőle a művész kérésére az egészen korai mozaikok, sgraffitók, és kimaradtak a geometrikus korszakban készült szobrok reprodukciói. A kötetben szereplő tanulmányok és újságcikkek súlyuknak megfelelően foglalkoznak ezzel a jelentős korszakkal is. A sajtókritikák egy része bírálta vagy ambivalens módon értelmezte Paizs bizonyos műveit. Ezt ő különösen nehezen viselte. Pamfleteket, válaszokat fogalmazott. Egy részüket elküldte a szerkesztőségeknek, más részüket nem.

Remélem, hogy dolgozatom érint néhány olyan kérdést, amiről Paizs László művészete kapcsán eddig kevesebb szó esett. A viszonylag közletről látott művész-életpályát jellemző összetettség megragadhatatlan. A gondolkodás leegyszerűsít, modelleket hoz létre, szabályokat keres. Az alkotóművész és tanár munkájában a gondolkodás eredménye ismét szétterül, kiterébélyesedik, logikailag és költőileg szinte már megragadhatatlan összetettségre tesz szert, beszélgetések dokumentálatlan, embert építő folyamatában, a tanításban él tovább.

Összegzés

Egy művész életpályáján belül három nagyobb irányváltásra, az utolsó nagyobb egységen belül több kisebb hangsúlymódosulásra került sor. Ezeket a változásokat szellemi, művészi, kulturális és történelmi változások váltották ki. Az első az absztrakt expresszionista- pop art és art brut jelenségcsoport, a második az op-art és geometrikus absztrakt vagy strukturális szobrászat, a harmadik a posztmodern-transzavangárd művészet. Ezt a folyamatot az egyéni reakció legkarakteresebb eleme a sajátos anyaghasználat és az ehhez kapcsolódó technológiai fantázia, egyéni érzékenység, tehetség befolyásolta és kapcsolta egybe. Az életmű ars poeticája (vagyis a korszellem, művészi fősodor feltételezése és az ehhez való igazodás, felzárkózás szándéka) is hozzájárult a változásokhoz a nyilvánvaló történelmi hatásokon túl.

A változásokat tehát nem csak a képzőművészetben zajló események váltották, váltják ki. A művészetben belüli mozgások is összefüggésben vannak a tágabb társadalmi, politikai környezettel. Ilyen volt az 1948-as fordulat Magyarországon, és ilyen lehetett a J. F. Kennedy által meghirdetett

57 Wehner Tibor leveléből (személyes levél a szerzőnek)

The New Frontier a pop art szellemi közegeként. A stílusirányzatok változása olyan gyorsá vált, hogy az új és újabb áramlatok hullámként átcsapnak a karakteres életművek alkotóin, és még egy változásra kész művész pályájának alakulását sem lehet leírni a korszakváltások párhuzamos mozgásaként.

A vizsgált életmű jól példázza, hogy a reveláció-szerű művészeti hatás, élmény eredménye olykor csak évekkel később érik be. Ugyanezt a viszonylagos késést látjuk a történelmi eseményekre reagáló, ezeket megformáló, felidéző művek esetében is. A háborús bombázások gyerekkori, az 56-os forradalom ifjúkori élménye a legkülönfélébb életszakaszokban vált a művészi produkció részévé. Ezt a vizsgált életművön túl általánosabb érvennyel is igaznak tartom. Ezért újragondolandó az a koncepció, ami a művészettörténeti visszatekintés helyett a történelmi folyamat változásainak illusztrálására kárhoztatja a mégis létrejött műveket. A történelmi vagy kultúrszociológiai szempont, érdekesség nem írhatja fölül a művészeti szempontot. Egy adott korban az azt meghatározó eseményektől látszólag függetlenül létrejött remekműveket nem lehet kizárni a kor művészetének a bemutatásából.

Fontosnak tartom megjegyezni, hogy egymással párhuzamosan több értékrend létezik egy adott kor művészeti jelenének és közelmúltjának a megítélésében. Ez gondolom nyilvánvaló. Az talán kevésbé, hogy létezik a művészeti szakmán belül is több értékrend, ami sokszor nem esik egybe a kurátori, művészettörténeti domináns csoportok értékrendjével. A rangsor létrejöttét mindkét fórumon befolyásolhatja a művész személyes varázsa, szellemi/spirituális kisugárzása, kultúrszociológiai értelemben vett jelentősége. Az a tisztelet, ami egy jelentős művészt (hivatalost vagy nem hivatalost) a kollégái részéről megillet, nehezen körülírható realitás, de érdemes a vizsgálatra, művészettörténeti feldolgozásra, mint ahogy a két értékrend közötti diszkrepancia okát, mértékét is érdemes tanulmányozni. Ezt a feltárható, elemezhető értékrendet relativizálja (de nem erre a kérdésre válaszolva alakult ki) a fluxus magatartás, ami elvitatja a csoporton kívülitől az érvényes közlés lehetőségét. A *fluxus mint abszolút határeset* című írásában írta Attalai Gábor a következőket: „*A fluxus mozgalom lényege, hogy minden meglévőnek és lehetségesnek, firkának, jegyzetnek, gesztusnak, egyszóval: bárminek jelentőséget tulajdonít. Fenntartja magának a jogot, hogy bármit művészetnek deklaráljon. A duchampi ideát térben és időben kiterjeszti, amivel sikerül Duchamp ellenébe jutni, aki ugyanis megvetette a tárgyak sokadalmát. A mozgalom azonban nem fogadja el akárkitől ezt a fajta kiterjeszkedést. Elutasít mindenkit, akinek nincs valós fluxus attitűdje. Szubjektív amennyire az csak lehetséges.*”⁵⁸

A hivatalos- nem hivatalos művészet együttes végigtekintését és értékelését bonyolítja, hogy a művészetben belül folyamatosan létrejönnek szubkulturális jelenségek, melyek alkalmanként, már underground, lenyomott létezésük idején is a magas-kultúra vagy kvázi hivatalos kultúra megújításának az esélyét hordozzák magukban. (A fluxushoz tartozott Christian Boltansky, hatalmas installációjával Franciaországot képviselte a 2011-es Velencei Biennálén.) Előáll ennek a fordítottja is. A korábban a magas-kultúra pozícióit betöltő művészeti jelenségcsoport alámerülésre, szubkulturális helyzetbe kényszerül. Periférikus helyeken mutatkozik meg, elveszti a releváns társadalmi csoportokkal fennálló kapcsolatát, az érintkezés lehetőségét, önhibáján kívüli okok miatt legyengül és kivérzik. Az elemzett életmű szinte valamennyi folyamatot jól példázza.

Barabás Márton

Budapest, 2011-10-13

58 Attalai Gábor: *Határesetek a képzőművészetben* (1979)

Hivatkozások

(a lábjegyzetekben)

Kiegészítés

Paizs László néhány korai murális munkájának helyszínéről:

Pécs, Laterum Nővérszálló, Hajnóczy utca 37-39. B Épület. A korábbi nővérszállót átalakították, egy részét privatizálták, és szállodát építettek belőle. A mozaik jelenleg a szállodához tartozó bárban látható, rossz világítási körülmények között.

Székesfehérvári KÖJÁL épület. (Új neve ÁNTSZ.) Az itt látható mozaik mérete 6,5x3 méter. A helyszín régi neve Szabadságharcos út 13., jelenlegi neve Mátyás Király út 13. A házszám ugyanaz. A mozaik jó állapotban van. (6. kép)

A szegedi Megyeházára került Paizs mű eltűnt. Nem tudni, hol található.

– Az akadémizmus és pop art

A modernizmus (de már a realizmus és az impresszionizmus is) hosszú időre számúzta a művészet akadémista-historikus korszakának témáit, kellékeit, megoldásait. Mondhatnánk úgy is, hogy az akadémizmus ki lett zárva a művészet érvényesnek tekintett folyamatából.

„ *Abból a közel négyezer képből, amely az 1863-as Szalon zsűrije elé került, még a legjobb szándékkal sem lehet néhány tucatnyinál többet művészi produktumnak minősíteni, és bármelyik ország hivatalos tárlatain hasonló volt az arány. A köztéren felállított emlékművek esetében pedig még rosszabb.* ” Írta Németh Lajos: *A XIX. Század művészete A historizmustól a szecesszióig* című könyvében a Párizsi Szalonról. (17. oldal)

A történelmi események, az antikvitás Alma Tadema vagy a fiatal Gustav Klimt által rekonstruált helyzetei a hangosfilmekben, a képregényekben éltek tovább. A Ben Hur, a Kleopátra című filmek megelevenedett akadémikus képeknek tekinthetők. A néző és a közönség között megbomlott kommunikáció helyreállításának a lehetőségét Cassou a filmben, Németh Lajos a geometrikus művészetben látta. Az absztrakt expresszionizmusból kinövő pop art rehabilitálta a történelmet és a történelmi jelent a művészetben. Jasper Johns fehér zászlója, majd a direkterbb színes amerikai zászlók, az államok térképének festői feldolgozása a kezdet volt. Rauschenberg kollázs-technikája lehetővé tette, hogy kép szövetébe ismét bekerüljenek a harci jelenetek, a technikai jelent megidéző gépek, repülőgépek, helikopterek, egy Rubens akt és Kennedy elnök portréja egyszerre. A pop ismét beemelte a művészetbe a történelmi konnotációt, az ikonszerűséget, a naturális portrét. Warhol a puritán, protestáns Amerika számára új ikonokat teremtett. Marilyn Monroe képe úgy funkcionál, mint valami szentkép, nálunk is, ma 2011-ben a budapesti utca aszfaltjára stencilezve. A Coca Cola oltár és kultusz groteszk, ambivalens, de a reklámpar által elismert, bekebelezett és továbbfejlesztett jelenséggé vált. (Gálig Zoltán közlése, hogy Warhol görög-katolikus vallású volt, s bár ez nem köztudott, egy időben rendszeresen templomba járt. Ld. még Gálig Zoltán: *Pop-art és ornamentika-Multi-piktoralizmus / Ernst Múzeumi Füzetek 2. /57. oldal*). Tehát azt a kapcsolatot, ami a közönség és a képzőművészet között nyugaton megszakadt, nem elsősorban a geometrikus művészet állította helyre, bár az építészethez kötődő művészetekben és a designban ez valóban megvalósult, hanem direkterbb eszközökkel a pop art művészet. Különösen így van, ha a pop arthoz hozzágondoljuk a pop zene 60-as években jelentkező korábban alig ismert közönségsikerét is. A festészet kiürülésének a folyamatát Kelet-Európában másként lehetett érzékelni. A realizmus-naturalizmus történelmi- politikai kényszere átminősítette az avantgárd, az absztrakt művészetet. Kiemelte a csak művészeti kontextusban érvényes helyzetéből és olyan jelenségek, mint a geometrikus vagy az absztrakt művészet politikai ellenállásnak, a szabadság és szuverenitás szigetének minősültek.

Ahogy elkülönült egymástól a nyugat-római és bizánci művészet, úgy különült el egymástól a korábbi szétválás földrajzi határaitól nyugatra tolódott határokkal a nyugat-európai és a szocreálba, a vasfüggöny mögé szorított közép-kelet-európai művészet. A társadalmi utópiák mentén a XX. század elején kibomlott kelet-európai, orosz avantgárd visszaszorult. A vándorkiállítók, a peredvizsnyik mozgalom XIX. századi naturalizmusa, „közérthetősége” vált a szocreál előzményévé.

-Horváth Béla: Beszélgetés Fekete Nagy Bélával a Szocialista Képzőművészek Csoportjáról

Művészet 1980 március 10-13.o.

(A Bethleni konszolidációhoz és a művészcsoport absztrakt művészethez fűződő kapcsolatához.)

„Abban egységesek voltunk mindnyájan, hogy Kollwitz és Masereel művészete mint elindulási pont megfelel, de rajtuk túl kell jutnunk, figyelembe kell vennünk az egész nyugati polgári művészetet, és annak tanulságait is át kell vennünk ahhoz, hogy a szocialista művészetet, amit akkor még realizmusnak hívtunk, kialakíthassuk. Kiinduló pontként- legalábbis a mi szárnyunkon- persze egyértelműbben fogadtuk el a Tatlin-Malevics-, vagy a Kandinszkij-féle vonalat, mint a Geraszimov-félét.

Mint említettem, egyaránt ismertük, ami Keleten és Nyugaton történik. Magyarországon nem volt tilos ilyen reprodukciók leközlése vagy munkák, irányzatok folyóiratokban való ismertetése. Külföldi lapok, folyóiratok, katalógusok is bejöttek az országba, s oly progresszív körökben, mint az UME vagy a KÚT tagsága, közkezen forogtak.

Tatlin, Malevics, Kandinszkij absztraktok voltak, s így a velük való megismerkedés révén megindult az érdeklődés és közeledés az absztrakt művészet felé. Az absztrakciónak polgári művészetként való elkönyvelését és elítélését nem ismertük el. Egy bizonyos pro-absztrakt beállás következett el, ha nem is állítottuk, hogy absztrakt képeket akarunk és fogunk festeni, vagy hogy az absztrakt művészetet tartjuk a jövő művészetének, de kétségkívül az absztrakciót sokkal megfelelőbb alapanyagnak tekintettük, mint a naturalizmust, amit Geraszimovék produkáltak.

-Az összejöveteleken és vitákon kívül mire volt még lehetőségetek?

- Azzal, hogy legális csoporttá szerveződöttünk, lehetőségünk nyílt kiállítások szervezésére. Már a következő évben, 1935-ben, aztán 1936-ban rendeztünk kiállítást. Így jobban felfigyeltek ránk. Az utóbbiról, a Tamás Galériabeli kiállításról Kállai Ernő írt egy cikket....” (12.oldal)

„...az egyre erőteljesebb szervezkedésnek és művészi munkának az lett az eredménye, hogy 1942-ben a Vasas Székházban megrendezhettük az antifasiszta kiállítást és az ezzel kapcsolatos Szabadság és nép című freskópályázatot. Ekkor már az egész frakció vezetősége elismerte azt a tényt, hogy itt két vonal van: egy progresszív és egy hagyományos. Ennek megfelelően külön zsűrizés volt már ezen a negyvenkettes kiállításon. Én voltam a zsűri elnöke, részben a progresszívek képviselője.” „A kiállítást néhány nap után betiltották, Goldmant és még valakit ideiglenesen le is fogtak. Ugyanekkor adtuk ki a 18-48-as albumot, amely tizennyolc művésztől negyvennyolc reprodukciót tartalmazott, és amely ennek a kiállításnak az anyagából készült.” (13.oldal)

-Érdekes, hogy a Tanácsköztársaságot követően 7 évvel, 1926-ban amnesztia volt. Ennek kapcsán tért haza Magyarországra Kernstok Károly, Berény Róbert vagy valamivel korábban Kassák Lajos. Az 56-os forradalmat 1963-ban követte amnesztia. Ekkor szabadult ki a börtönből több életfogytiglanra ítélt bebörtönzött, így Kopácsy Sándor Budapest volt rendőrfőnöke.

Az 1964-es 32. Velencei Biennále központi pavilonjának résztvevői

1964. június 20-október 18.

Kurátor- igazgató:

Gian Alberto Dell'Acqua

Művészek:

Carla Accardi, Enrico Baj, Jeno Barcsay, Roger Bissiere, Herbert Boeckl, Andrea Cascella, Felice Casorati, Joseph Fassbender, Julio González, Roger Hilton, Alfred Hrdlicka, Jean Ipousteguy, Tilson E. Irwin, Jasper Johns, Zoltan Kemeny, Norbert Kricke, Lucebert, Bernhard Luginbühl, Giacomo Manzu, Bernard Meadows, Arnaldo Pomodoro, Robert Rauschenberg, Mimmo Rotella, Hannah Ryggen, Branco Ruzic, Angelo Savelli, Zofia Wozna

www.labiennale.org

Irodalomjegyzék

(A kiadványok megjelenésének időrendjében)

Katalógusok, könyvek Paizs Lászlóról

Frank János (1979): Paizs. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 29 oldal + képek 14 oldal, 7 színes tábla/lap (Hajdu István felelős szerkesztő)

Paizs László (1994) Works of László Paizs [kiállítási katalógus] Budapest, Vigadó Gallery

Paizs László (1998) Graphical Works by László Paizs [kiállítási katalógus] Budapest, Budapest Gallery

Paizs László (1999. december) Paizs László [kiállítási katalógus] Budapest, Pest Center Gallery (A köztereken lévő művek jegyzékét is tartalmazza angol nyelven.)

Wehner Tibor, Révész Emese (2000): Paizs László (Tanulmányok. Körmendi Galéria. Budapest sorozat 12. kötet). Körmendi Galéria, Budapest 173 oldal

Paizs László (2006. szeptember) Sebek 1956 [kiállítási katalógus] Budapest, Light & Loft Galéria

Paizs László (2007) Tárgykollázsok – Subjekt Collages [kiállítási katalógus]. [s.n.]

Paizs László (2007) Tárgy-Asszociáció – Subjekt-Association [kiállítási katalógus]. [s.n.]

Paizs László (2007) Szobrok – Sculptures [kiállítási katalógus]. benne: Wehner Tibor: Újra meg újra: pleximunkák (Paizs László művei)

Művészet számok

Németh Lajos (1974): Barcsay Jenő művészetéről. Művészet. 1974. 2. Barcsay szám. 3-4. oldal

Beke László (1974): Barcsay – konstruktivizmus – félreértések. Művészet. 1974. 2. Barcsay szám. 27-28. oldal

Rideg Gábor (?) (1976): Vas megye Szocialista kultúra – továbbépülő hagyományok (Interjú dr. Gonda Györggyel a Vas megyei Tanács elnökével) Művészet. 1976. 8. Építészet és képzőművészet Vas megyében szám 2-3. oldal

Kernács Gabriella (1978): Térbe dermedt gesztusok (Paizs László alkotói korszakai). Művészet. 1978. 10. 24-29. oldal, Címlapkép: *Akrilplasztika*

Gyetzvai Ágnes (1978): Tűzpróba (Hencze Tamás festőművész műhelyében). Művészet. 1978. 10. 30-33. oldal

Kovács Gyula (1978): A kifejező és a dekoratív vonal III. Művészet. 1978. 10. 34-37. oldal, a 35. oldalon Barcsay Jenő *Szentendrei mozaikja*

Horváth Béla (1980): Beszélgetés Fekete Nagy Bélával a Szocialista Képzőművészek Csoportjáról. Művészet. 1980. 3. 10-13. oldal

Menyhárt László (1983): Az otffejejtett stafeláj (Beszélgetés Paizs Lászlóval). Művészet. 1983. 5. 10-13. oldal

Rideg Gábor (1983): Beszélgetés Bencsik Istvánnal. Művészet. 1983. 5. 16-21. oldal

Szegő György (1983): Avantgárd művek glóriával (Hans Hollein új múzeumépülete Mönchengladbachban). Művészet. 1983. 5. 41-44. oldal

Új Művészet számok

András Edit (1992): Az európaiság Amerikában nem igazán kelendő (Arman retrospektív kiállítása New Yorkban). Új Művészet. 1992. 11. 34-39 oldal, A címlapon Arman: *Kis kezek* című tárgykovácsa 1960-ból

P. Szabó Ernő (2005): Téglás csendélet (Paizs László pleximunkái). Új Művészet. 2005. 12. 25-27. oldal, Címlap-kép: *Téglás csendélet*

Muladi Brigitta (2007): Por és hamu (Lakner László kiállítása és Radnóti szobra). Új Művészet. 2007. 10. 34-35. oldal

Sinkovits Péter (2007): Korszakváltás – az avantgárd megjelenése (A Stúdió 66-ról). Új Művészet. 2007. 3. 8-11. oldal, a 11. oldalon Paizs egy szemüveges plexitomb-szobra hibás felirattal: „*Fehér kép, 1967. textil, cérna, farost-lemez, 85x110cm*”

Idegen nyelvű irodalom

Michel Seuphor (1964): Abstract Painting (Fifty Years of Accomplishment from Kandinsky to Jackson Pollock). A Laurel Edition Dell Publishing Co., INC New York, 192 oldal

John A. Walker (1975): Art Since Pop 64 Pages in Colour. Thames and Hudson, London, 63 oldal + 64 oldal színes tábla

José Pierre (1977): Pop Art / An Illustrated Dictionary, Eyre Metuen, London, 160 oldal

Hugh Adams (1978): Art of the Sixties. Phaidon, Oxford, 80 oldal

Achile Bonito Oliva (1982): Avanguardia Transavanguardia, Electa Editrice, Milano 152 oldal

Klaus Honnef (1994): Andy Warhol 1928-1987 (Tucatáruból műalkotás). Benedikt Taschen, Kulturtrade, Budapest, 96 oldal

Arman (2010): L'exposition/The exhibition. Conception: Jeanne Alechinsky. Centre Pompidou, Párizs, 60 oldal

Magyar nyelvű irodalom (időrendben)

Bernáth Aurél (1963): A művészet sorskérdései. Nagy Világ. 1963. 12. 1860-67. oldal

Jean Cassou (1963): A képzelőerő halála és újjászületése. Nagy Világ. 1963. 12. 1858-60. oldal

Németh Lajos (1970): A művészet sorsfordulója. Gondolat, Budapest, 333 oldal

Németh Lajos (1973): Minerva baglya. Magvető Kiadó, Budapest, 206 oldal

(1970-es évek közepe): Hozzászólások Makovecz Imre: Minimális környezet című pályázati felhívásához. Saját kiadás (szamizdat), ebben 6 fotóval, akciódokumentummal szerepel Paizs László. Képaláírások: *Csapda, Pihenő*

Paizs László (1977): Műanyagok a képzőművészetben. Murális konferencia. Magyar Képzőművészek Szövetsége, Budapest, belső dokumentum 10. szjh. 576.77

Attalai Gábor (1979): Határesetek a képzőművészetben. a Képző- és Iparművészek Szövetségének kiadványa (Készült a művészeti írók tanulmány pályázatára)

Györffy Miklós (1980): Michelangelo Antonioni. Szemtől szembe sorozat. Gondolat, Budapest, 289 oldal

Romsics Ignác (1982) Ellenforradalom és konszolidáció / A Horthy rendszer első tíz éve. Gondolat (Magyar történa sorozat), Budapest, 282 oldal

Gyárfás Péter (1986): A festészet szabadságát keresve (a szerző Lakner Lászlóval beszélget). Mozgó Világ. 1986. 9. 94-111. oldal

Pernecky Géza (1988): A Fekete négyzettől a Pszeudo kockáig (Kísérlet a kelet-európai avantgarde tipológiájának megalapozására). In: A korszak mint műalkotás. Corvina / Irisz, Budapest, 92 oldal

Hegyi Lóránd (1987): Megjegyzések Paizs László új munkásságához. In: Utak az avantgárdból (Európai kövületek). Jelenkor Kiadó, Pécs, 1989. 67-71. oldal (Az írás 1987-ben íródott Paizs Műcsarnok-beli kiállításához)

Pernecky Géza (1989): Picasso – Picasso után. Corvina, Pantheon, Budapest, 190 oldal

Sturcz János (2001): Paizs László *Válogatás 33 év munkáiból* című kiállításának megnyitó szövege. Budapest, Ernst Múzeum

Wehner Tibor (2003): Ritkított járat (Beszélgetés Paizs Lászlóval művészetünk állapotáról). In: Wehner Tibor (szerk.): Keretek (Tíz beszélgetés művészetünk állapotáról). Kernstok Károly Művészeti Alapítvány kiadása, Tátabánya 49-58. oldal

Révész Emese (2006): Egy hivatásos emlékező memoárja (Paizs László „tudatos kövületei”). Artmagazin. 2006. 6. 72-75. oldal

Eörsi László, Szentpétery Tibor (2006): 1956 mártírjai (225 kivégzett felkelő – dokumentumok), Budapest a forradalom napjaiban (Szentpétery Tibor fotói). Rubicon könyvek. Rubicon Ház Bt., 212 oldal

Dr. Czeizel Endre (2007): Festők - Gének – Szégyenek/ Magyar Festőművész-géniusok családfaelemzése/ Galenus Kiadó, Budapest 538 oldal

Domanovszky Endre (2007). / Domanovszky Endre (1907-1974) emlékkiállítás [kiállítási katalógus], Tőkeiné Egry Margit, Körmendi Galéria, Sopron, Budapest

Csáji Attila (2009): Billenő idő. Püski Kiadó, Budapest 142 oldal (Szürenonnal, Balatonboglárral kapcsolatos visszaemlékezések.)

Artpool Kiadó dokumentumai (2010-es közlés)

<http://www.artpool.hu/boglar/1973/730715.html>

<http://www.artpool.hu/boglar/720622k1.html>

Ladányi András (2009): Utolsó interjú Paizs László Kossuth-díjas festő-, grafikus-, szobrászművésszel. (Paizs László 2009. október 1-én meghalt.) 2009. szeptember 16. Tilos az A, tatabányai internetes folyóirat. Forrás: Google kereső, <http://tilos-az-a.hu/paizs.html> (2011. szeptember)

Dr. Czeizel Endre (2009): A magyar festőművész-géniuszok sorsa /Galenus Kiadó, Budapest 604 oldal

Erős Ferenc (2010): Pszichoanalízis és kulturális emlékezet. Jászöveg Kiadó, Budapest, 195 oldal

Barabás Márton szakmai önéletrajza:

1952-ben születtem Budapesten. 1966-tól 70-ig a budapesti Képző- és Iparművészeti Szakközépiskola alkalmazott grafika szakára jártam. Egy évig nyomdász ipari-tanuló voltam, majd felvettek a Képzőművészeti Főiskolára festő szakra. Mestereim Kádár György, Kokas Ignác és Kocsis Imre voltak. 1977-ben végeztem. A festés mellett már a főiskolán érdekelt a szobrászat. A murális szakon mozaikrakást és beton-üvegablak készítést, gipsz-technikákat tanultam. Az elmúlt tíz évben művészkönyveket is készítek.

A Budapesti Kommunikációs Főiskola Alkalmazott Művészeti Intézetének docense vagyok.

Válogatott önálló kiállítások 2000 és 2011 között

- 2011. -Stuttgart UKI, Kulturinstitut der Rep. Ungarn, Barabás Zsófi-val december 2-től
-Balatonfüred, Vaszary Villa december 31-ig
- 2010. -Eppingen, Staatsgalerie-Alte Universität
-Neue Galerie, Karlsruhe
-Budapest, Ráday Galéria, Bartók Béla út 25.
-Budapest, Fészek Galéria (Spontán szobrok-téri graffitik)
-Szeged, Kass Galéria-Móra Ferenc Múzeum
- 2009. -Trieszt, Olaszország, Conestabo Galéria
-Művészetek Palotája, Budapest (Zongoraátiratok) január 23-február 12-20-21 Galéria Budapest
- 2008. -Pataky István Galéria (Orosz Istvánnal és Katona Szabó Erzsébettel)
-Hamilton Aulich Art Galéria, Budapest
-Galéria IX, (Forgatókönyv/ könyvtárgyak) Bp.
-Sepsiszentgyörgy, Gyárfás Jenő Képtár (A két Barabás Márton) Románia
- 2007. -Szombathely, Művészetek Háza
-Stuttgart, Kulturinstitut der Rep. Ungarn (Koroknai Zsolttal és Peter Riekkal)
-Bad Rappenau-Kunstverein (Galerie Steiner-Barabás Zsófi-val)
-Huba Galéria, Bp.
-Erdész Galéria 2007. Szentendre
- 2006. -Róma, Magyar Akadémia
-Balassagyarmat, Horváth Endre Galéria
- 2005. -Athén, Cultural Center of the Municipality of Athens, Görögország
-Budapest, MÜPA, Mol Jazz fesztivál (A zongora ünnepe)
-Delhi, Magyar Intézet (Balás Eszterrel) India
- 2004. - Budapest, Iparművészeti Múzeum „Talált és kitalált zongorák”
- 2003. -Berlin-Spandau, Zitadelle, Németország
-Bécs, Haus der Musik „Gefundene und erfundene Klaviere”
- 2002. -Schloss Gondelsheim, Galerie Steiner, Németország
-Szombathely, Képtár
-Brassó, Városi Művészeti Múzeum, Románia
- 2001. -London, Magyar Kulturális Intézet
- 2000. -Budapest, Francia Intézet

Fontosabb csoportos kiállítások :

1978. – „Boxok és placcok”. A F fiatal Művészek Stúdiójának kiállítása a Magyar Nemzeti Galériában
1979. -Fiat al Művészek Stúdiójának szabadtéri kiállítása a Kertészeti Egyetem Arborétumában
1980. -39. Velencei Biennále Magyar Pavi lon
1982. -Kortárs Magyar Művészet Franciaországban (Contemporary Hungarian Art in France) (Mussée Cantini, Marseille- Palais del Europe, Menton, Palais du Conservatore, Salon Regain, Lyon- La Maison des Congres et de la Culture, Clermont-Ferrand –Espace Pierre Cardin, Párizs)
1982. -Szintézispróba, Dorottya utcai Galéria, Budapest
-Tér-idézet, Fészek Galéria, Budapest
1983. -Tencenciák a Magyar kisplasztikában (Madrid, Spanyolország) (Tencencies in the Hungarian Small plastics (Madrid, Spanyolország)
- Gulbenkian Alapítvány (Lisszabon, Portugália)(Gulbenician Foundation (Lisbon, Portugal)
1984. -Nemzetközi Festészeti Fesztivál, Musée Grimaldi, Cagnes sur Mer (Franciaország) (a zsűri külö ndíja) (16th Internationas Festival of Painting Musée Grimaldi, Cagnes sur Mer (Franciaország), (Special Prize of the Jury)
1985. -Galeria Route One, San Francisco (USA)
1986. -Magyar kisplasztika, Mc'Donalds Gallery Toronto
-National Art Center, Ottawa (Kanada)
1987. -Kortárs Művészet Magyarországról, Galerie der Künstler München (NSZK)
-Christie s Aukciós kiállítás, Amsterdam, Hollandia
1990. -Nemzetközi Európai –Ázsiai Művészeti Biennálé, Ankara, Törökország
1991. -Art Expo, Budapest
1992. -Homage á Kandinszkij 2., Fészek Galéria Budapest
1993. -Nueva pintura del Este,- Galerie de Arte Detursa Madrid, Spanyolország (Spain)
1994. -Quatre plasticiens hongrois (Bukta, Barabás, Fehér, Julius) Hippodrome, Douai, Fr.
-80-as évek, Ernst Múzeum, Budapest
-Piranéző (Homage a Piranesi) Szépművészeti Múzeum
1995. -Helyzetkép (Position overview) Magyar Szobrászat, Műcsarnok
-Kunst aus Ungarn (Barabás, Bukta Imre, Misch Ádám, Várnagy Ildikó, Vicze Ottó, Wágner János) (Haus Opherdicke, Kreis Unna, Schloss Ettlingen, Rathaus -Bissingen, Kulturzentrum der Rep. Ungarn, Stuttgart)
-Művészettörténet a kortárs művészetben (ELTE műv. tört. szakos hallgatók rendezésében) Dunaújváros, Uitz terem
1996. -Instrumentumok (Instruments) – Vigadó Galéria – Budapest
-Image of Peace (New Hungarian avant-garde) Brit Nagykövetség (British Embassy)
-Galerie Raathuis, Hoofddorp- Hollandia (Netherlands)
-Ex voto c. Trompe L Oeil kiállítás, Vác, Görög templom
-Nemzetközi Művészkönyv kiállítás, Vigadó Galéria
1997. -Sikplasztikák – Újpest Galéria
-Konszonancia (Képzőművészeti kiállítás és zenei fesztivál) Ferenczy Múzeum, Szentendre)
-15. Kisplasztikai Biennálé, Pécs (15 th Biennial of Small Plastics, Pécs)
-A polgári világ relikviái, (Erdős Renée Ház, Rákoshegy)
-Olaj-vászon, Műcsarnok, Budapest és Bukarest
-Nemzeti Szalon, Műcsarnok, Budapest (National Salon)
1998. -Kollázs kiállítás (Exhibition of Collages), Vigadó Galéria (Vigadó Gallery). Budapest
-Különleges térformák (Special Space Forms), Vigadó Galéria
-Művész tojások (Artistic Eggs), Nádor Galéria, Budapest

- Szalon Czukor, Nádor Galéria, Budapest
- Polgári világ relikviái 2. Újpest Galéria
- Hommage á Tatafiore, Dovin Galéria, Budapest
- Utak (A Magyar Szobrász Társaság kiállítása) Nyíregyháza, Városi Galéria
- Zene szemeknek (Matáv pályázat kiállítása), Pécs, Széchenyi téri Galéria. Gyönyörök kertje Pest Center, Budapest
- A lélek kapui (szobrászrajz kiállítás), Pest Center, Budapest
- 1999. -Áttűnések (Transparencies 1999) Művészet Malom, Szentendre
- Hódolat Eschernek (Hommage á Escher) Néprajzi Múzeum, Budapest
- Betű a képen – Paul Klee emlékezete, Szekszárd
- Véletlen kiállítás – (Exhibition by Chance), Artpool, Budapest
- 2000. -Művészettel az új évezredbe (Art Toward to the New Millenium) Szabadtéri szobrászati kiállítás a Városligeti tavon
- Nemzetközi Könyv-tárgy kiállítás (International exhibition of book objects) Székesfehérvár, Deák Dénes Múzeum
- Olaj- vászon Mestna Galerija, Ljubljana
- 2001. - Dialógus (Kortárs festészeti kiállítás a Műcsarnokban) (Dialogue)–Műcsarnok
- Monumentum, Nádor Galéria, Budapest
- Édeske barátai és sorstársai (Haraszty Gyűjtemény) Csepel Galéria
- 7-th Wexford Artist's Book Exhibition, Wexford Arts Centre, Nagybritannia
- 2002. -Variációk lemezre, Nádor Galéria, Budapest
- International Festival of Visual Arts in Acre, Haifa, Izrael
- „Terülj, terülj asztal!” Atelier pro Art (APA, Budapest)
- Hungarian Collage (Magyar Festők Társasága kollázs kiállítása) Delhi, Magyar Intézet
- Mozgás, játék, absztrakció (a 80-as, 90-es évek geometrikus törekvéseiben) Csikász Galéria, Veszprém
- Atlantisz, Szombathely , Művelődési Központ
- Belga-magyar művészkönyv kiállítás, Duna Galéria,
- Tükör, Első Magyar Látványtár , Diszel
- Szimmetria – A Szinyei Társaság kiállítása, Pest Center Galéria
- 2003. -XX. századi magyar művészet Matzon Ákos gyűjteményéből – Kassák Múzeum, Bp.
- 2004. -Művészpénz, Nádor Galéria
- Labirintus - A Magyar Festők Társasága kiállítása, Újpesti Galéria
- Kogart Szalon és Vásár – Budapest
- Kert – Gödöllői Műhely Galéria
- 2005. -Marseille, Kortárs Kreatív könyvek kiállítás és vásár
- Bécs, Leopold Múzeum, „Von der Kunst eine Giraffe zu Poträt -Tieren”
- Kogart Ház, Bp. „Azok a nyocvanas évek”
- Mainz, Minipresse und Künstlerbücher Ausstellung (a Gutenberg Múzeum szervezésében)
- München, Haus der Kunst
- Nagyatád, Faszobrász Triennálé
- Lebegés, Ökogaléria, Bp., a Szobrász Társaság meghívott tagjainak kiállítása
- Erdős Renée Ház , Bp. „Átlényegülés”
- V. Salgótarjáni Tavasz Tárlat
- Kassák Múzeum, Bp. -Hernádi Miklós gyűjteménye
- XIX. Országos Kisplasztikai Biennálé
- 2006. - Horror Vacui, Iparművészeti Múzeum Bp.
- Bartók-. Mozart –A tárgyiasult zene, Bartók 32 Galéria
- Box. Dobozkiállítás, Körmenyi Galéria, Bp.

- Mandarin, Hommage a Bartók, Nádor Galéria Bp.
- Iránypontok- Válogatás Kokas Ignác tanítványainak munkáiból, Múcsarnok
- Kronach, Nemzetközi faszobrász szimpozion és szabadtéri kiállítás (am Festung)
- IV. Nemzetközi Művészkönyv kiállítás, Székesfehérvár, István király Múzeum
- Mélység- Ökoart Galéria, a Magyar Szobrász Társaság meghívásos kiállítása
- Az út 1956-2006. Múcsarnok
- A mimézis jegyében- a váci Tragor Ignác Múzeum gyűjteményének kiállítása a Pécsi Városi Galériában
- Egymásra nézve, a Szinyei Társaság kiállítása a kolozsvári Szépművészeti Múzeumban
- 2007. - X-th International Book Fair, Marseille
- Mainz, Minipresse und Künstlerbücher Ausstellung
- Schloss Dachau-Európai Művésztelepek (9 meghívott külföldi résztvevővel)
- 2008. -Találkozások , Belvárosi Művészek Társaságának kiállítása , Nádor Galéria Bp
- 6-e Triennale Intrnationale du Papier, Musée Charmey (Svájc)
- Műtermek mélyéről és gyűjtemények raktáraiból, Első Magyar Látványtár, Diszel.
- Dobozvilág, Győr, Váci Péter Gyűjtemény kiállítótermében
- Síkplasztikák 4. Vízivárosi Galéria
- El Kazovszkij barátai, Emlékiállítás, Pécs
- 2009. -Hoffmann István Gyűjteménye, Budapesti Francia Intézet
- Mainz Minipresse Messe (Nemzetközi művészkönyv kiállítás a Gutenberg Múzeum szervezésében)
- Hungart Ösztöndíjasok kiállítása a Palme Házban
- Síkplasztika 4. Vízivárosi Galéria
- Arte in Fiera (Fiera di Reggio Emilia) Olaszország
- Hungarikonok, Petőfi Irodalmi Múzeum
- Hálózat (Network), Nádor Galéria
- A Gyulai Nyári Művésztelep 40 éve. Gyula
- 2010. - Fekete képek. A Magyar Festők Társasága kiállítása a Palme Házban
- Biciklus, Csepel Galéria
- Magyar Könyvkiadók Társaságának a kiállítása. Kass Galéria, Budapest
- Nemzetközi Művészkönyv kiállítás és vásár, Marseille, Franciaország
- „Basel-Budapest Könyvbalett”, Svájci-magyar közös művészkönyv kiállítás a Petőfi Irodalmi Múzeumban.
- 2011. -Rappaz Museum, Bazel, Svájc
- Hommage á Liszt Ferenc, Eötvös 10. Kertész Csaba, Home Galéria, Bp.
- Rapszódia, Nádor Galéria, Bp.
- Martin (Túrócszentmárton) Művészkönyv kiállítás. Szlovákia
- Vasarely Múzeum, Budapest

Művek közgyűjteményekben

Magyar Nemzeti Galéria, - Pécs, Janus Pannonius Múzeum, - Szombathelyi Képtár, - Győr, Xántus János Múzeum, - Bp: Stúdió Archívum, - Bp. Kiscelli Múzeum, - Kaposvár, Somogy megyei Képtár, - Makó, József Attila Múzeum, - Vác, Tragor Ignác Múzeum, - Szczecin, (Muzeum Narodowe w Szczecinie) - Nemzeti Múzeum, - Poznan, (Muzeum Narodowe, Poznan), - Drezda, (Staatliche Kunstsammlungen Dresden) - Budapesti Francia Intézet, - Museum Biedermann, Donaueschingen, Németország, - Marseille, L'Atelier Vis-à-Vis művészkönyv-gyűjteménye, - Budapest, Ludwig Múzeum, - Székesfehérvár, István Király Múzeum művészkönyv gyűjteménye, - Mainz, Gutenberg Múzeum, - Frankfurt am Main, Városi gyűjtemény, - Brassó, Városi Művészeti Múzeum, - Musée Rappaz, Basel, Svájc, - Eppingen, Staatsgalerie, Németország

Díjak, ösztöndíjak:

1979-82 Derkovits Ösztöndíj

1984 XVI Nemzetközi Festészeti Fesztivál, Cagnes sur Mer, – a zsűri különdíja

1986 Soros Alapítvány díja

1987 Egyiptomi Kulturális Minisztérium ösztöndíja + kiállítás

1992 Ekkely (Oslo) a Norvég Kulturális Minisztérium ösztöndíja.

1993 Art Revue Budapest (Design és képzőművészeti kiállítása Kongresszusi központban) Megosztott első díj

1995 USIA ösztöndíj (Phelps Stokes Alapítvány) USA *Múzeumok és Művészeti Központok* tanfolyam.

1996 Szegedi Táblaképfestészeti Biennálé, a Kulturális Minisztérium díja

1998 Frankfurt város ösztöndíja (Artist in Residence program)

1998 Matáv „*Zene szemeknek*” című kiállítás-sorozat, Festészeti 3. díj

1999 Munkácsy Díj

2002 Magyar Páneurópai Unió festészeti 1. díja

2005 Salgótarjáni Tavaszi Tárlat, Nógrád megye díja

2006 Stuttgart, Baden-Württemberg Kunststiftung ösztöndíja (Budapest Galéria szervezésében)

2007 Hungart (Vizuális Jogkezelő Társaság Egyesület) éves ösztöndíja

2008 Édeske Díj (Haraszty István Díja) Rákoshegy, (Országos fa kisszobor és szobrászrajz kiállítás)

www.martonbarabas.hu

martonbarabas@hotmail.com

Barabás Márton

Képek jegyzéke

1. Paizs László fiatalkori fényképe
2. *Mozaik fal* a Kertészeti és Szőlészeti Főiskola Ménesi úti épületének előterében, 1959. 250x300cm
3. Részlet PL59 aláírással
4. Paizs László sgraffitója *Allegórikus figurák* címmel a budapesti Ódry Színház halljában, Vas utca 1958.
5. A sgraffitó részlete
6. *Mozaik fal* Székesfehérvár 1968.
7. Barcsay Jenő mozaikja a Hevesy Sándor téri volt Nemzeti Színházban 1968.
8. Domanovszky Endre sgraffitója a Debreceni Pályaudvar csarnokában, 1961
A kivitelezésben részt vett Paizs László és Fóth Ernő festőművész
9. Domanovszky Endre sgraffitója a Debreceni Pályaudvar csarnokában, részlet
10. *Fehér kép*, 1967. Fotó Prutkay, DIAstúdió
11. *Maszkok/Maski/The Masks*, 1967. A Szczecini Nemzeti Múzeum tulajdona.60x85 cm
12. *A trónörökös párt meggyilkolták (Újsághír, 1914 június 28.)* 1970, 62x37x17cm
A Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményében; fotó Sulyok Miklós
13. *A trónörökös párt politikai gyilkosság áldozata lett (Újsághír, 1914. június 28.)* 1972-1986;
65x37x18cm; fotó: Prutkay, DIAstúdió
14. *6.80-as borotválkozó tükör I-II-III.*, 1969. fotó Prutkay, DIAstúdió
15. *Fehér kép golyónyomokkal* fotó: Barabás Márton
16. Arman *The Wise Orchid (White Orchid)*, 1963, 250x510x130cm Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main
17. Arman *La Vie á pleines dents*, 1960, 18x35x6cm
18. Arman *Home, Sweet Home*, 1960, 160x140x20,3cm Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris
19. Arman *Rich in Color*, 1967, 45,7x30,5x5cm
20. Paizs László akció-dokumentuma és műteremrészlete a borító nélküli kiadványból
21. Paizs László *Csapda* akció dokumentum
22. *Akril plasztika*, 1976, 22x22x8cm fotó: Gadányi György
23. *Hármas plexiplasztika II.* 163cm magas, 10 és 9,5cm átmérőjű oszlopokból fotó: Gadányi György
24. *Kettős bronz plasztika I.* 1978, 41x41x8cm fotó: Gadányi György
25. *Kettős bronz plasztika II.* 1978, 41x41x8cm fotó: Gadányi György
26. Barabás Márton katalógus címlapja, 1984. Műcsarnok (kamaraterem) fotó: Nádor Katalin; a reprodukált mű címe: *Majdnem egyedül (Fokozatok I.)*
27. Paizs (Frank János írása Paizs Lászlóról) kötet borítója. Címlaptervező: Kis István, fotó: Gadányi György

28. Művészet 78/10 borítója. A borítón Paizs László: *Akrilplasztika*, 1977. 24x22x13cm fotó: Gadányi György
29. Új Művészet borítója, 2005. december. A címlapon Paizs László *Téglás csendélet* (1999. metilmetakrilát-tömb, téglá, 38x38x14cm) című műve látható
30. *Cím nélkül* 1997. 100x70cm vegyes technika, papír; fotó: Prutkay DIAstúdió
31. *Cím nélkül II.* 1997, 265x160cm akril papíron; fotó: Harmati András
32. *Cím nélkül V.* 160x265cm akril papíron; fotó: Harmati András
33. *Cím nélkül X.* 1997. 100x170cm vegyes technika papíron; fotó: Prutkay DIAstúdió
34. *Budapest 1956 november* 2006, 200x300cm föld, poliészter, rétegelt lemez; fotó: Prutkay Péter
35. *Könyvégetők emlékére I.*, 1986. 65x36x20cm papír, plexitömb; fotó: Prutkay Péter
36. *Arany kép* fotó: Barabás Márton 2009.
37. *Aranykor* fotó: Barabás Márton 2009.
38. *Három golyónyomos szobor* fotó: Barabás Márton 2009.
39. Portréfotó Paizs Lászlóról a volt Vágóhíd területén lévő műtermében 2009 elején. fotó: Barabás Márton
40. *Kirakat 1956 I.* 2006. 30x30x4cm plexilap, metál fólia; fotó: Prutkay Péter
41. *Cím nélkül X.* 2006. 30x30x7cm plexitömb; fotó: Prutkay Péter
42. *1956-os emlékműterv II.* 2006. 30x31x8cm roncsolt plexitömb; fotó: Prutkay Péter
43. *Golyónyomok*, 2006. fotó: Prutkay Péter
44. Paizs László levele a Szinyei Merse Pál Társaság nevében. 2000. december 5.

Megjegyzések a képek címeihez:

A 15. 36. 37. 38. 39 számú képeket én fotóztam. A címeket én adtam megkülönböztetésül. Sajnos nem volt már mód a címek pontosítására P. L. halála miatt. A fotósok nevét a forrásban talált módon írtam. Forrásul az irodalomjegyzékben szereplő katalógusokat, könyveket használtam. A 2. 3. 4. 5. 7. 8. 9. számú fotókat a fent említettek mellett én készítettem, a 6. számút Zakariás Zoltán fotózta le kérésemre. A pécsi Növérzállóban lévő munkákról is készült felvétel, de ezeket a szerkesztés során végül nem használtam. A 19. számú Arman reprodukció címe *Rich in Color* az USA-ban használatos módon lett írva az Arman kötetben.



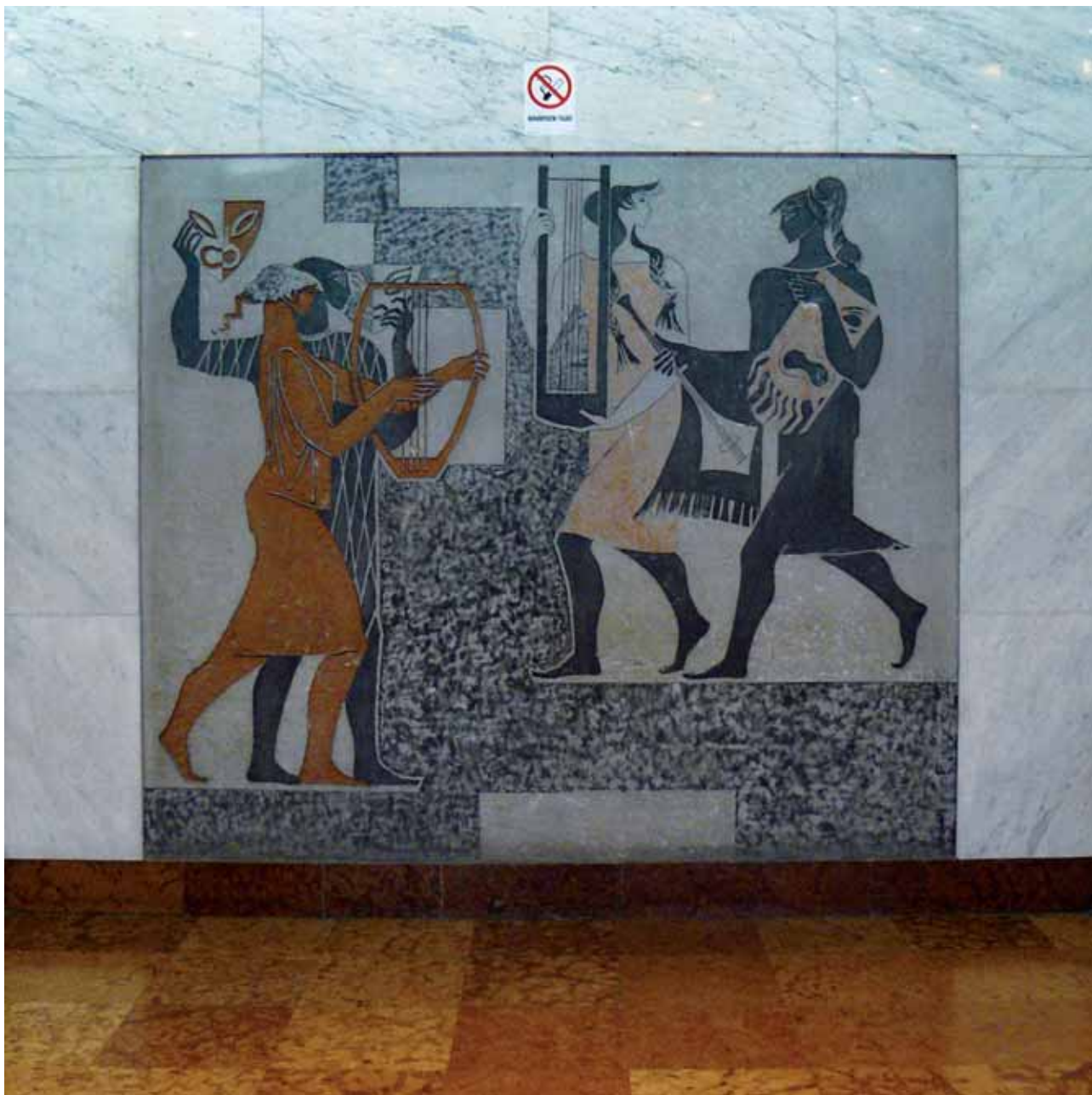
1. Paizs László fiatalkori fényképe



2. Mozaik a Kertészeti Egyetem Ménesi úti épületének előterében, 1959



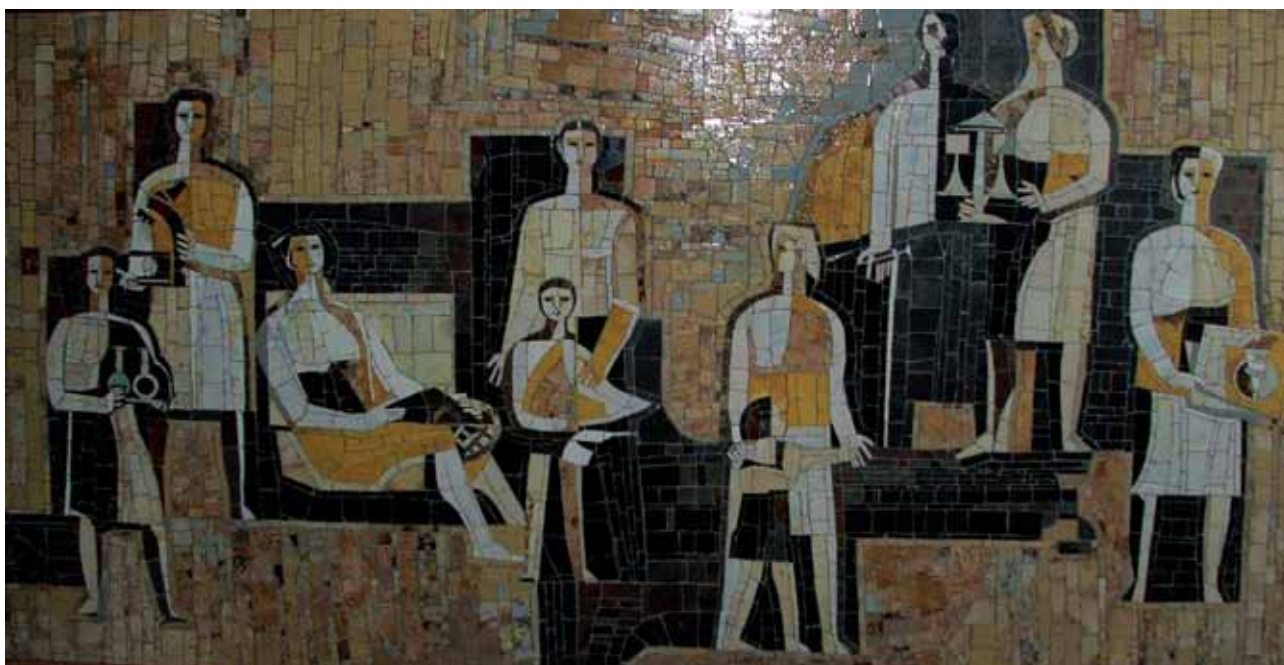
3. Részlet PL 59 aláírással



4. Paizs László sgraffitója a budapesti Ódry Színház halljában; Vas utca, 1958.



5. A sgraffító részlete



6. Székesfehérvári mozaik 1968, 300x450 cm



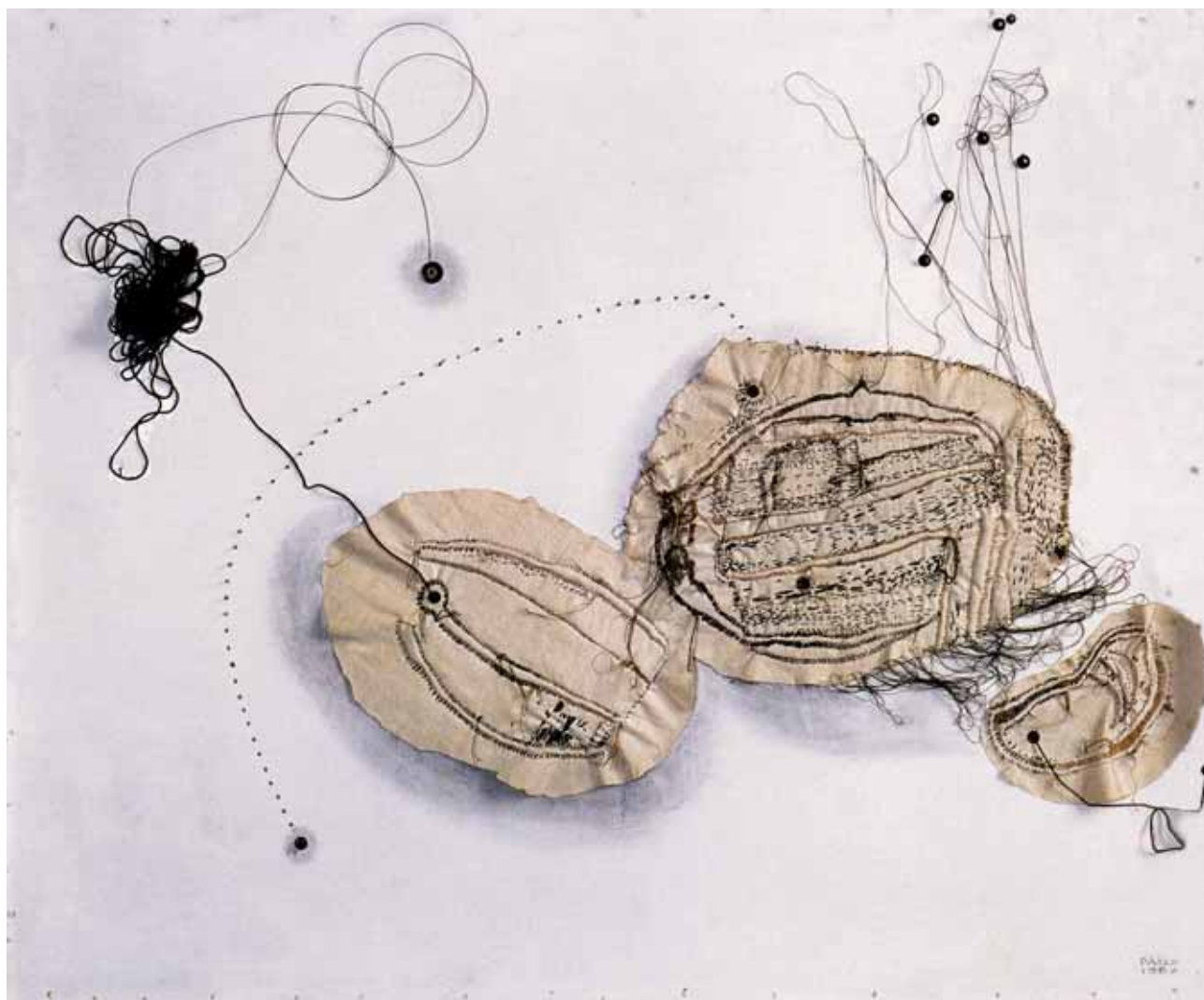
7. Barcsay Jenő mozaikja a Hevesy Sándor téri volt Nemzeti Színházban, 1968



8. Domanovszky Endre sgraffitója a Debreceni Pályudvar csarnokában, 1961
A kivitelezésben részt vett Paizs László és Fóth Ernő festőművész



9. Domanovszky Endre sgraffitója a Debreceni Pályudvar csarnokában (részlet)



10. *Fehér kép*, 1967
fotó: Prutkay, DIAstúdió



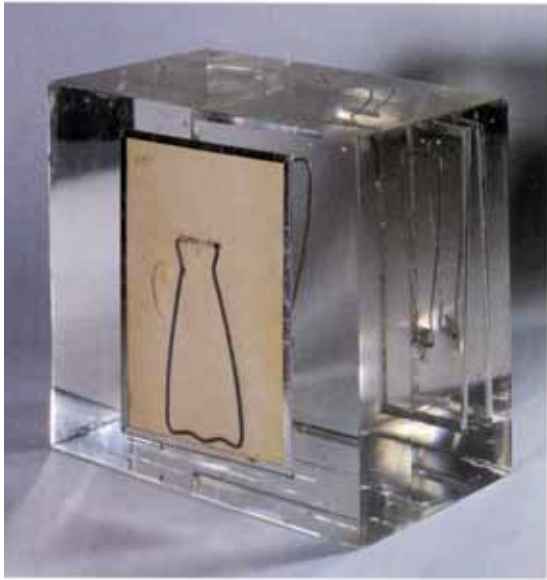
11. *Maszki / Maski / The Masks*, 1967
Szczecini Nemzeti Múzeum tulajdona; mérete 60x85 cm



12. *A trónörökös párt meggyilkolták (Újsághír, 1914 június 28.), 1970, 62x37x17 cm*
a Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményében; fotó: Sulyok Miklós



13. *A trónörökös pártjai politikai gyilkosság áldozata lett (Újsághír, 1914. június 28.)* 1972-1986
65x37x18 cm; fotó: Prutkay, DIAstúdió



14. *6.80-as borotválkozó tükör I-II-III.*, 1969
fotó: Prutkay, DIAstúdió



15. *Fehér kép, golyónyomokkal*
fotó: Barabás Márton



16. Arman *The Wise Orchid (White Orchid)*, 1963, 250x510x130 cm
Museum für Moderne Kunst, Frankfurt



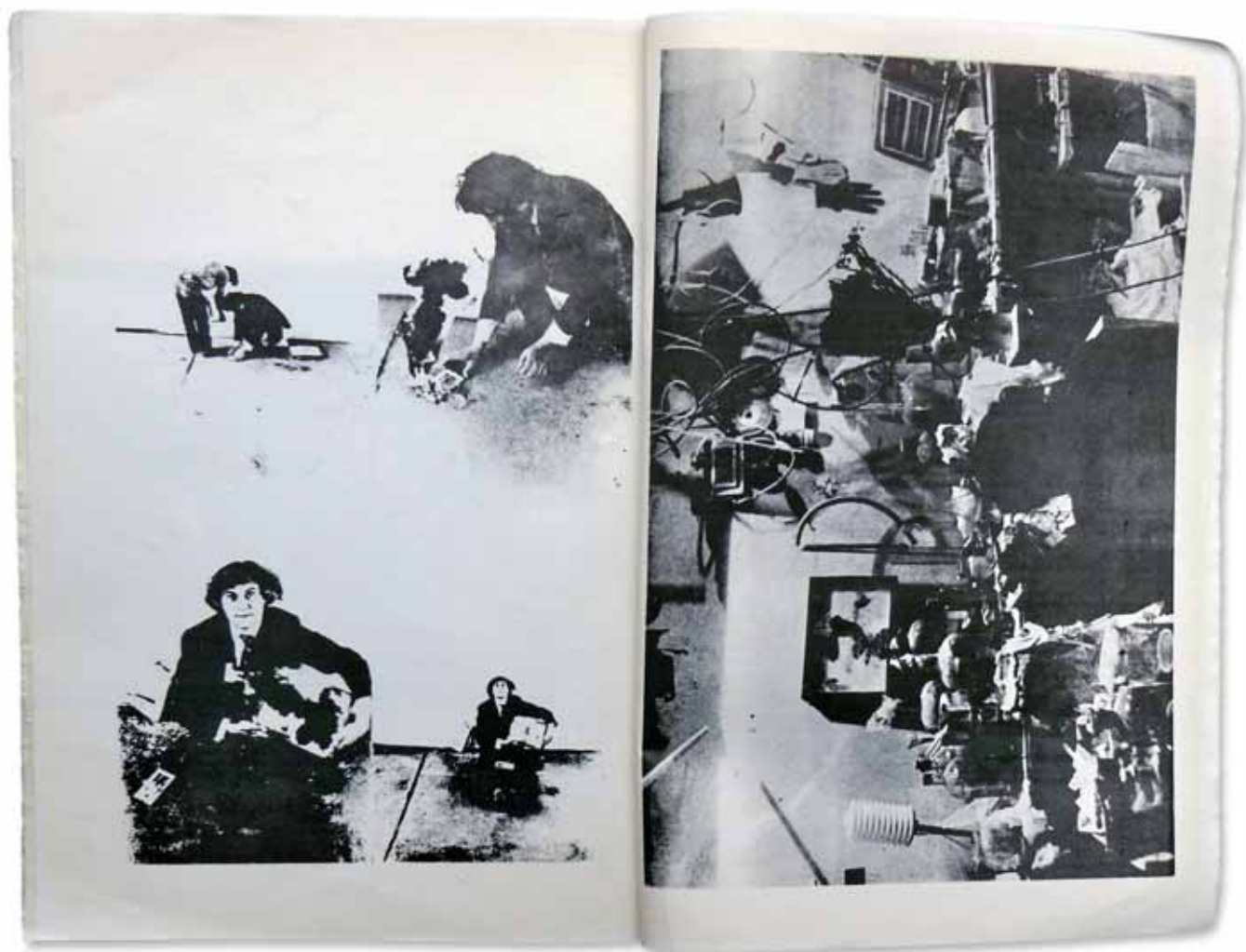
17. Arman *La Vie à pleines dents*, 1960, 18x35x6 cm



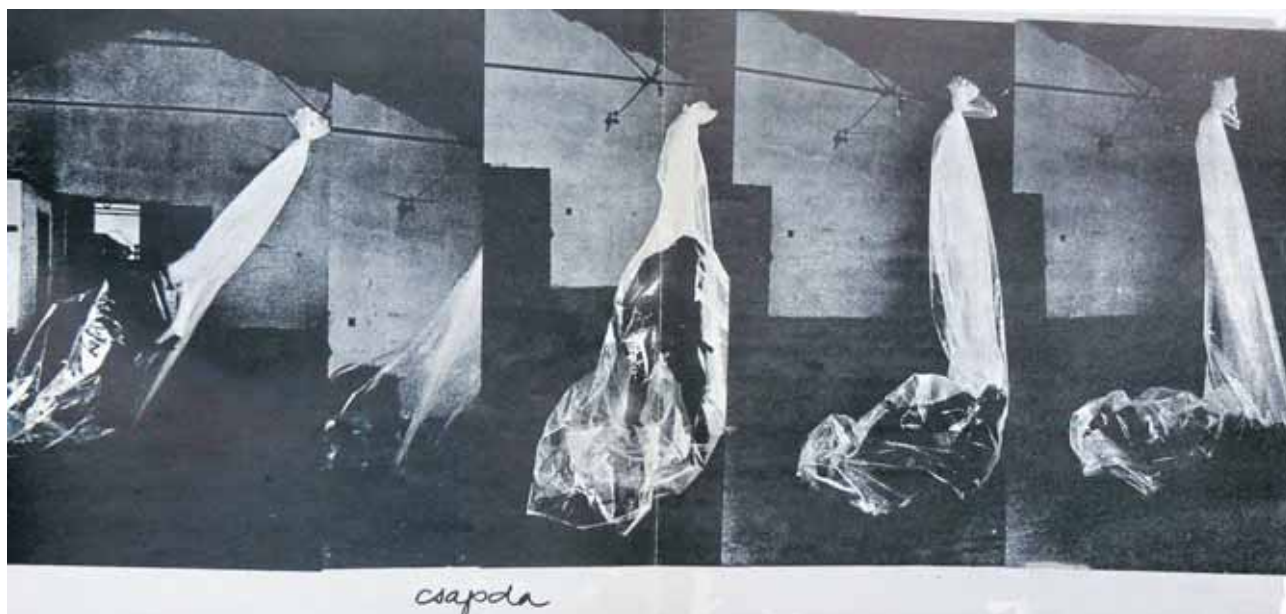
18. Arman *Home, Sweet Home*, 1960, 160x140,5x20,3 cm
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris



19. Arman *Rich in Color*, 1967, 45,7x30,5x5 cm



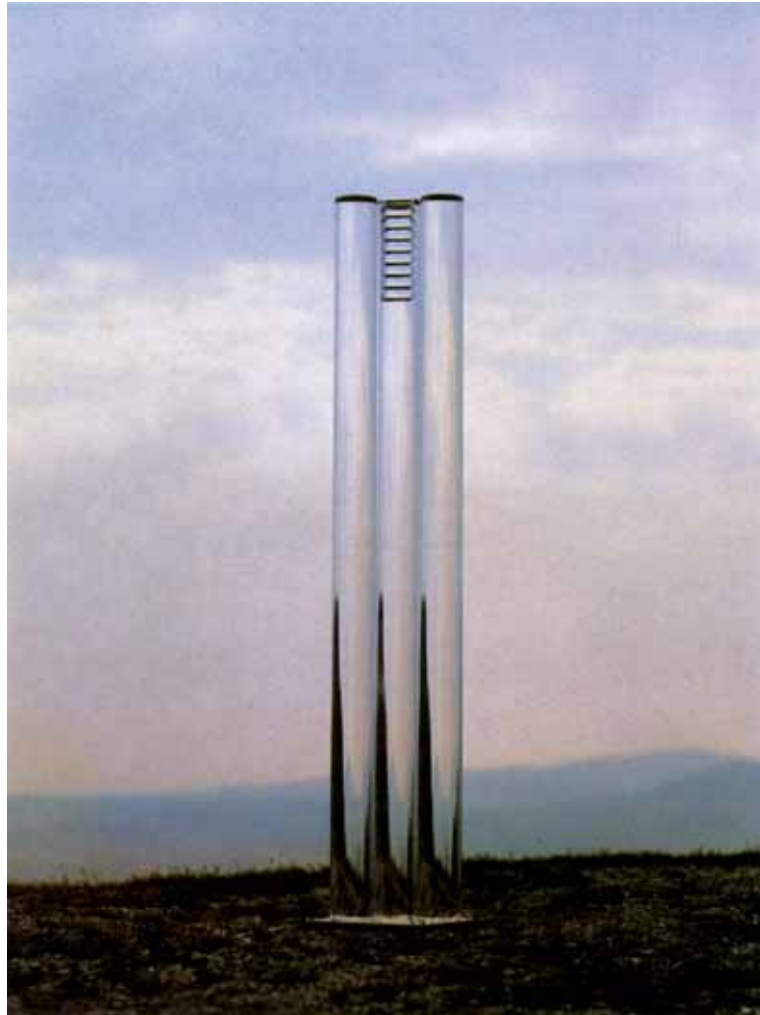
20. Paizs László akció-dokumentuma és műteremrészlete a borító nélküli kiadványból



21. Paizs László *Csapda*
akció-dokumentum



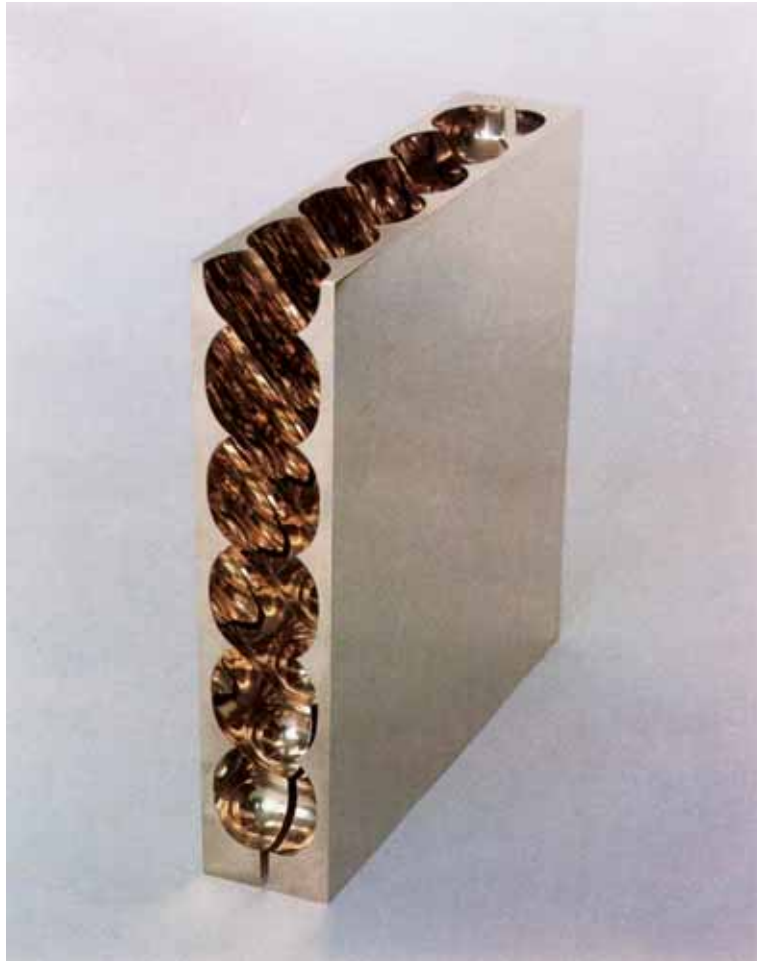
22. *Akril plasztika*, 1976, 22x22x8 cm
fotó: Gadányi György



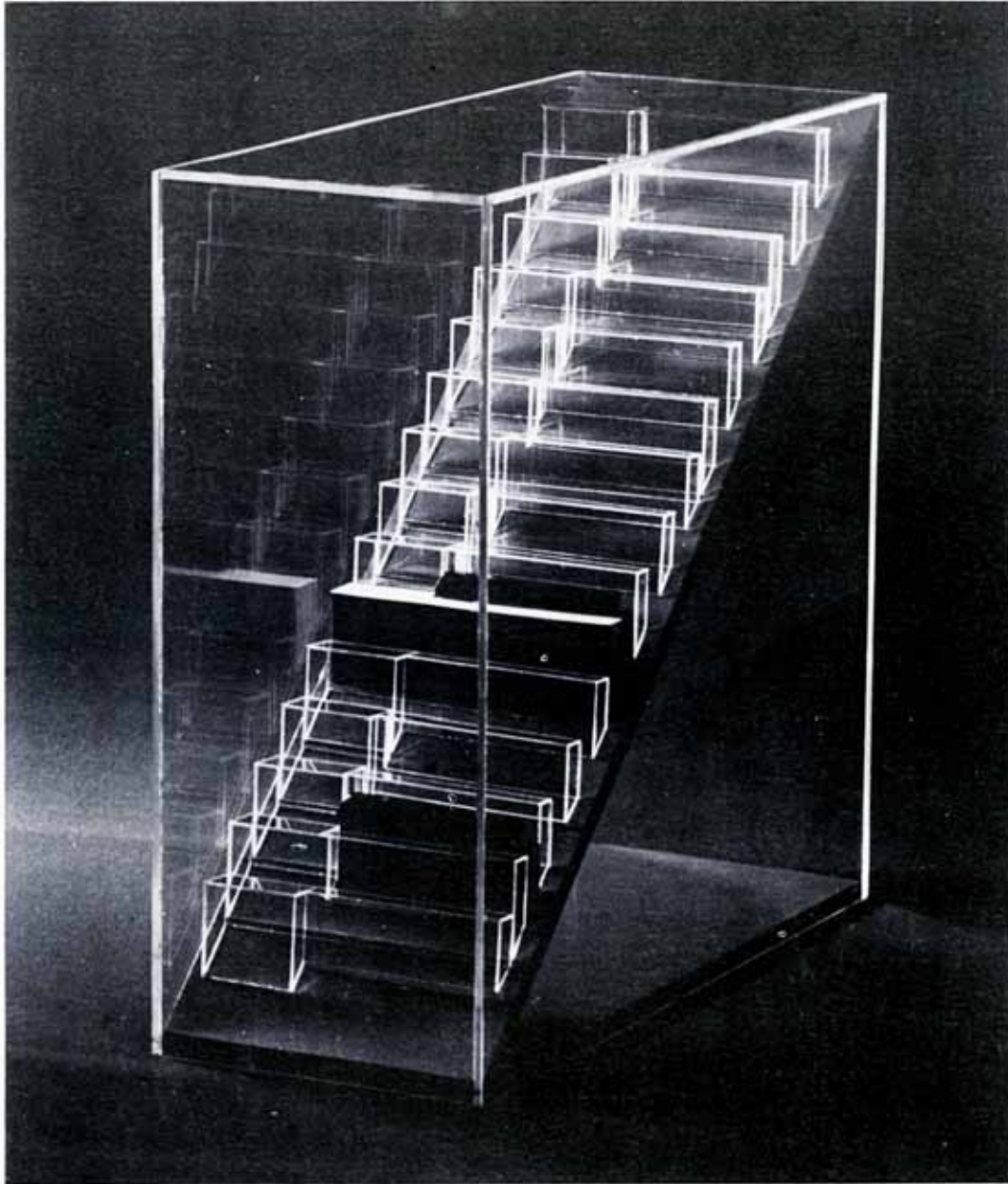
23. *Hármas plexiplasztika II.*
163 cm magas, 10 és 9,5 cm átmérőjű oszlopokból
fotó: Gadányi György



24. *Kettős bronz plasztika I.*, 1978, 41x41x8 cm
fotó: Gadányi György

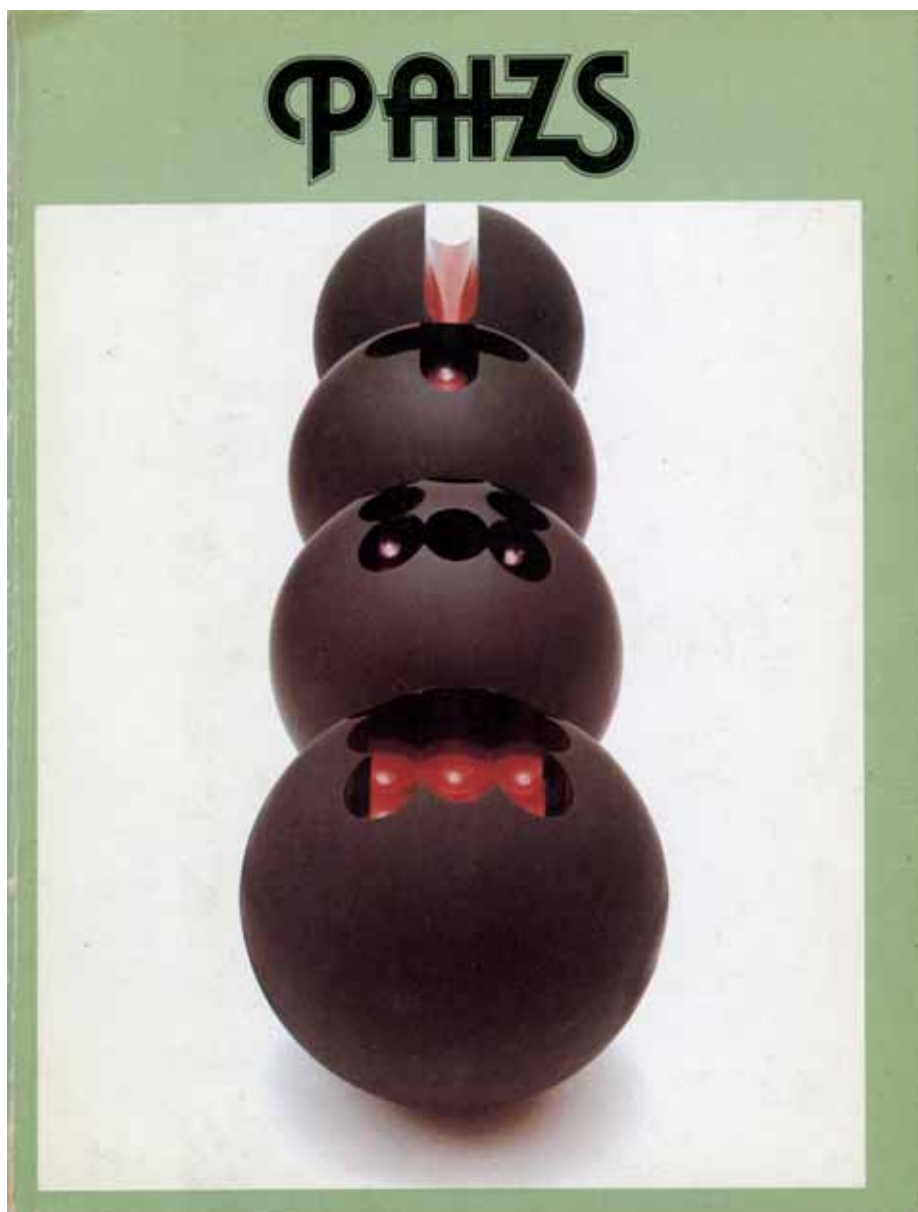


25. *Kettős bronz plasztika II.*, 1978, 41x41x8 cm
fotó: Gadányi György



BARABÁS MÁRTON KIÁLLÍTÁSA
A MŰCSARNOK KAMARATERMÉBEN
1984. JANUÁR 6-TÓL 29-IG

26. Barabás Márton katalógus címlapja, 1984., Műcsarnok (kamaraterem)
fotó: Nádor Katalin; a reprodukált mű címe: *Majdnem egyedül (Fokozatok I.)*



27. Paizs (Frank János írása Paizs Lászlóról) kötet borítója, 1979
címlaptervező: Kis István, fotó: Gadányi György

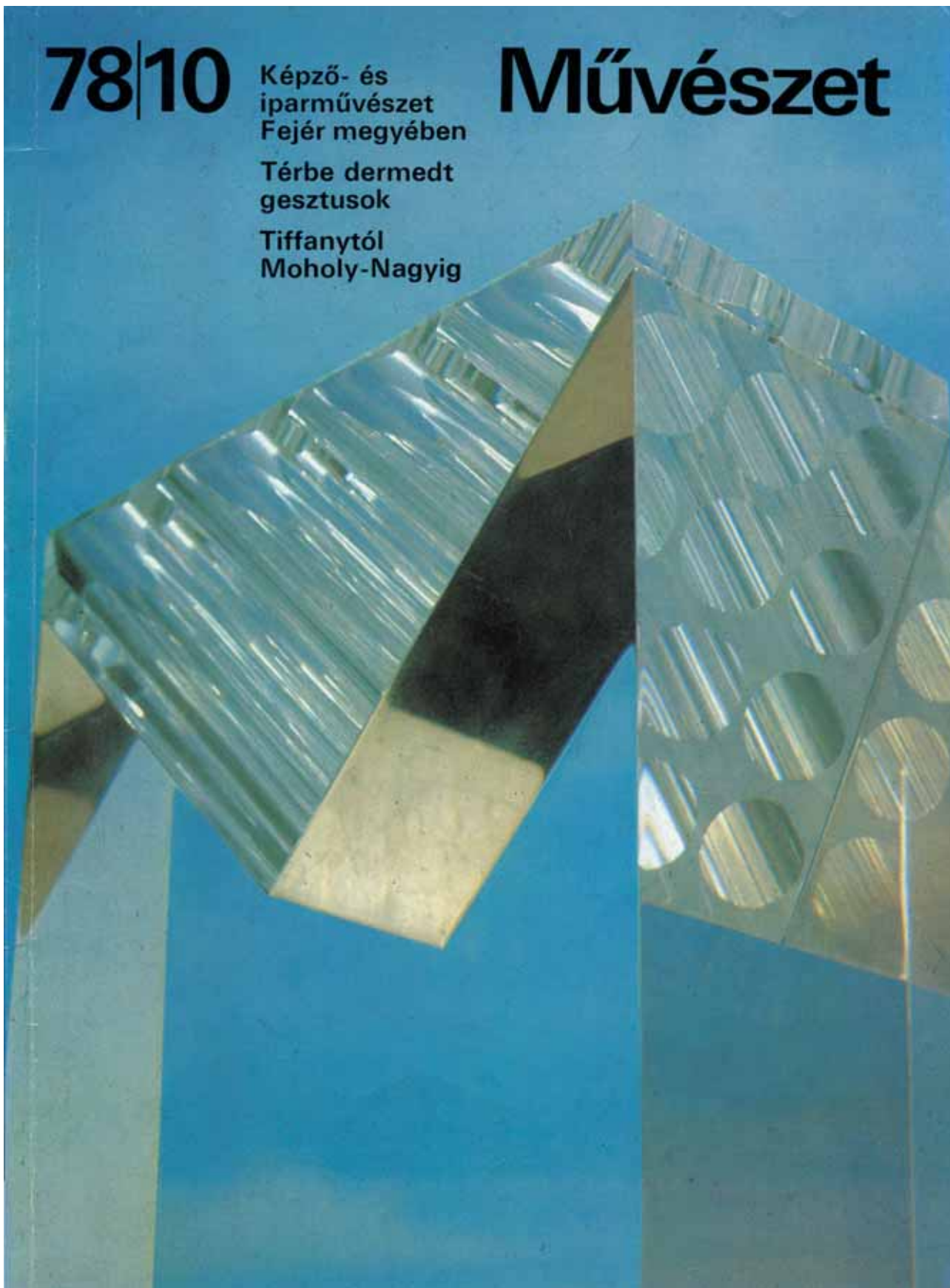
78|10

Képző- és
iparművészet
Fejér megyében

Térbe dermedt
gesztusok

Tiffanytól
Moholy-Nagyig

Művészet

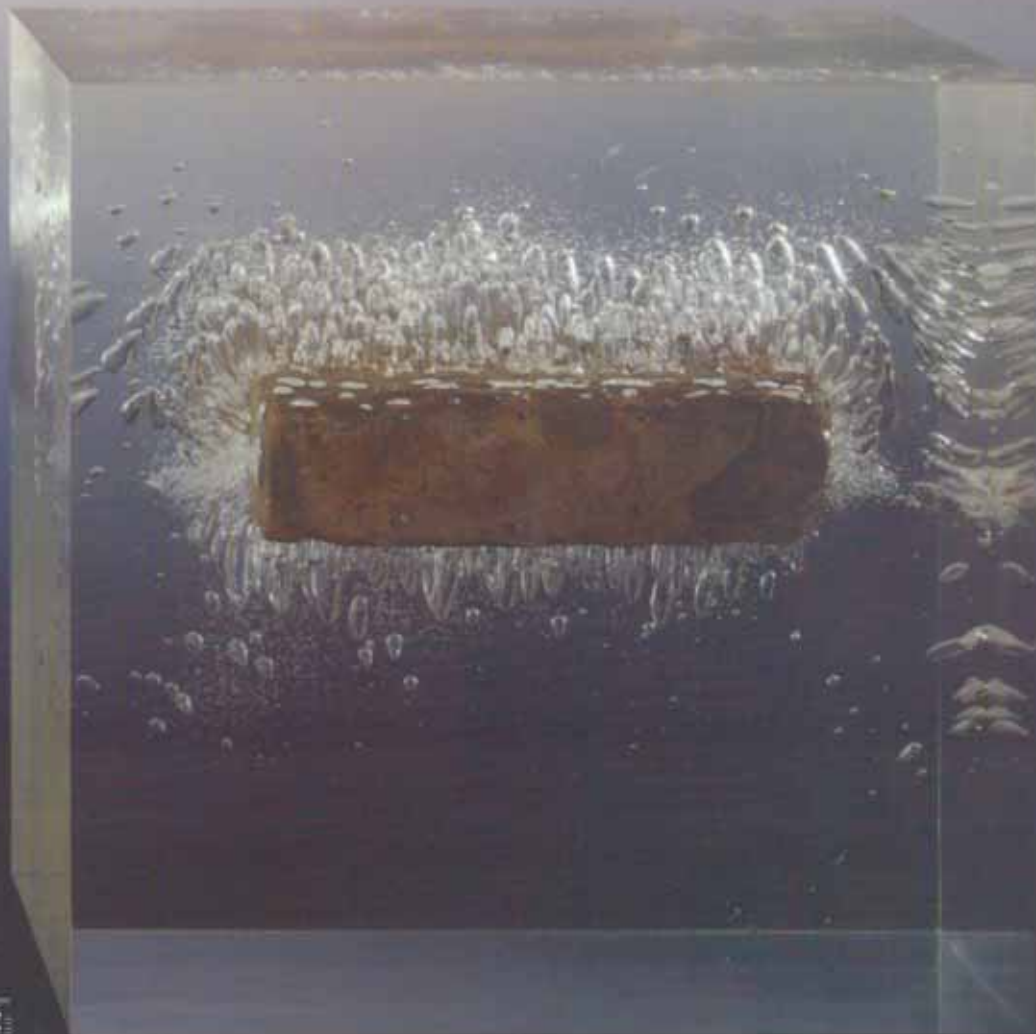


28. Művészet 78/10 borítója. A borítón Paizs László: *Akrilplasztika*, 1977, 24x22x13 cm
fotó: Gadányi György

ÚJ MŰVÉSZET

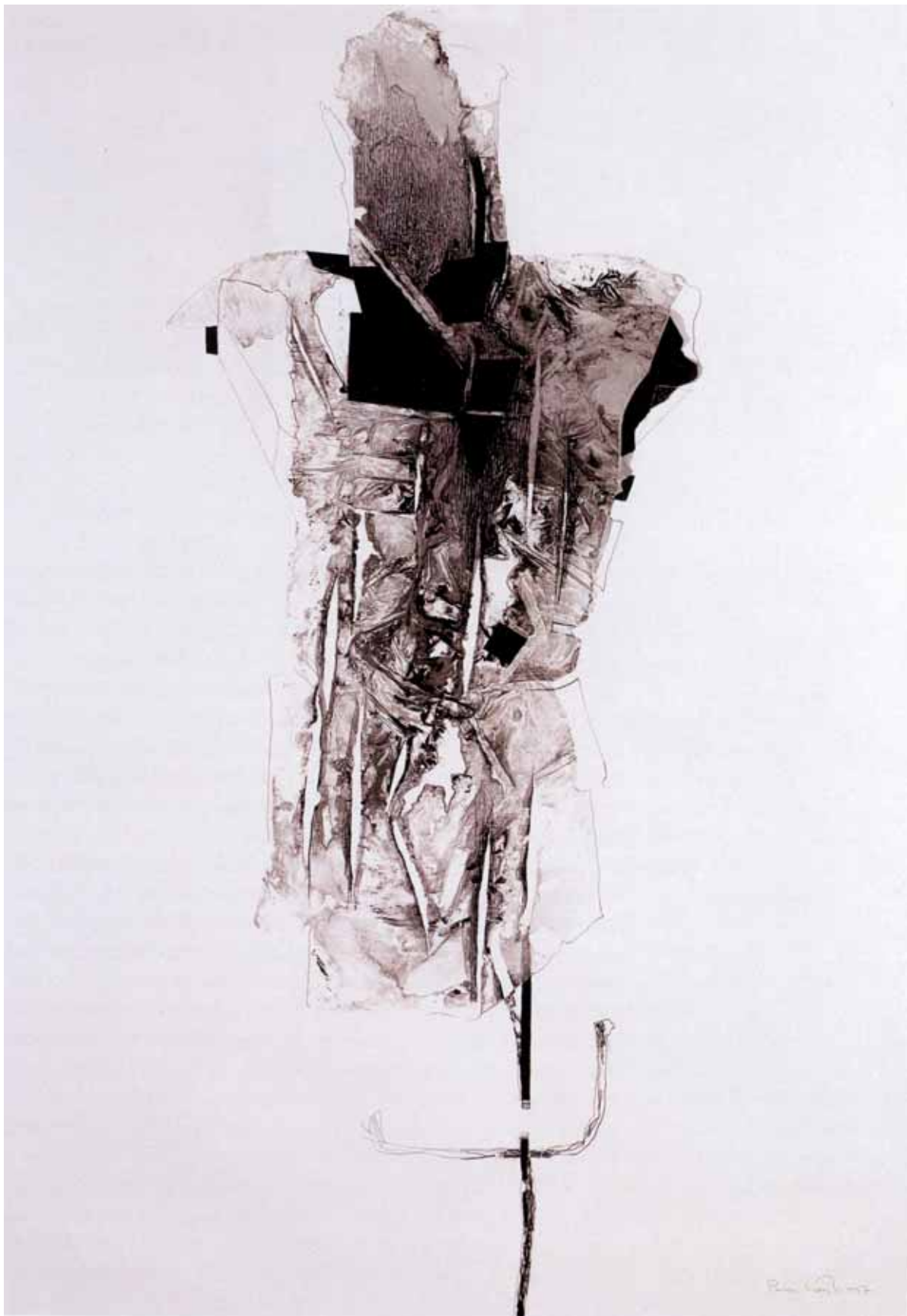
ART TODAY

www.uj-muveszet.hu

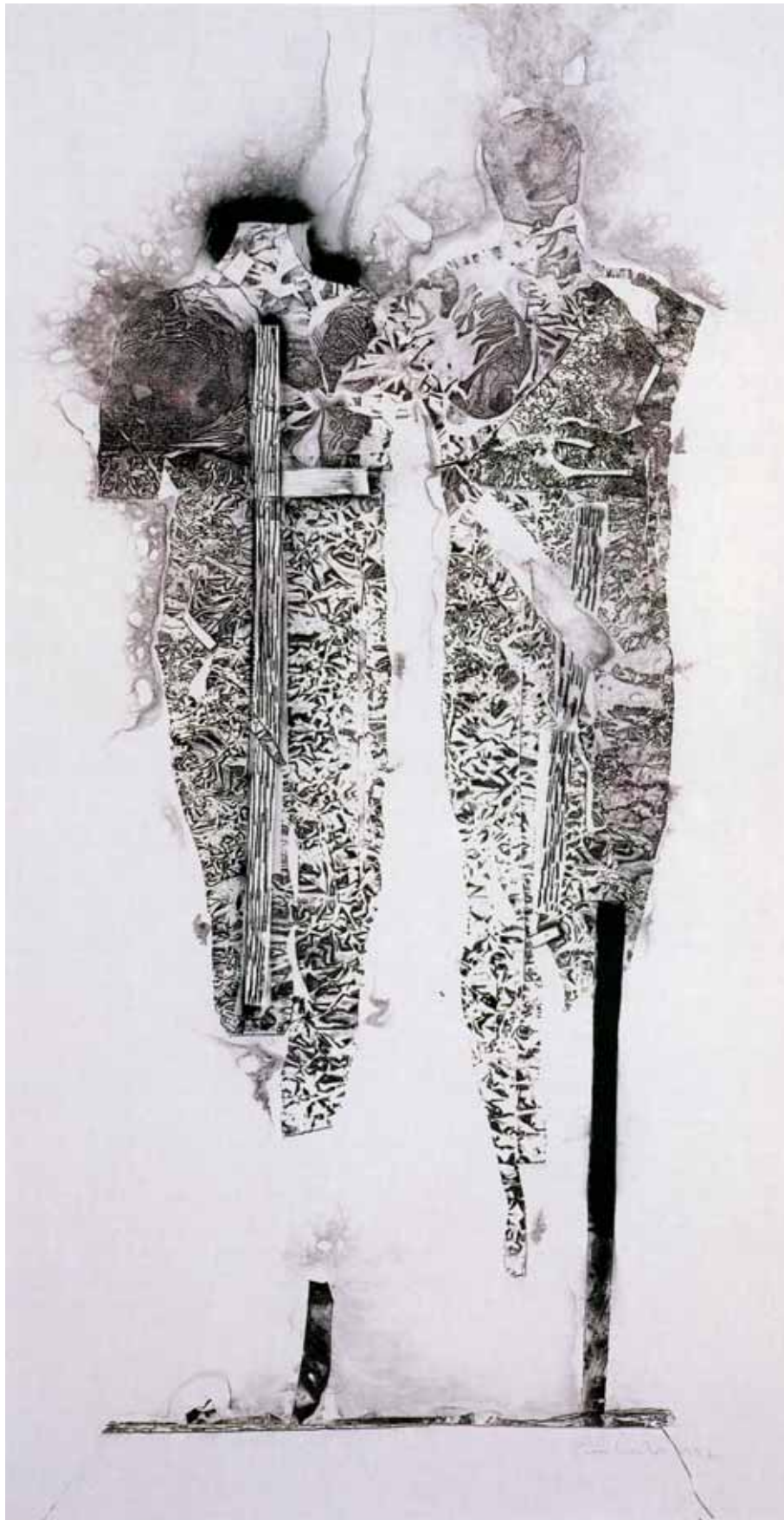


Szövött kárpit egykor és ma • Kőbe zárt fejek – Szurcsik József
Plasztikus árnyak – Körösenyi Tamás • Elektronikus fantáziák – Eike
Minták az élethez – Benczúr Emese

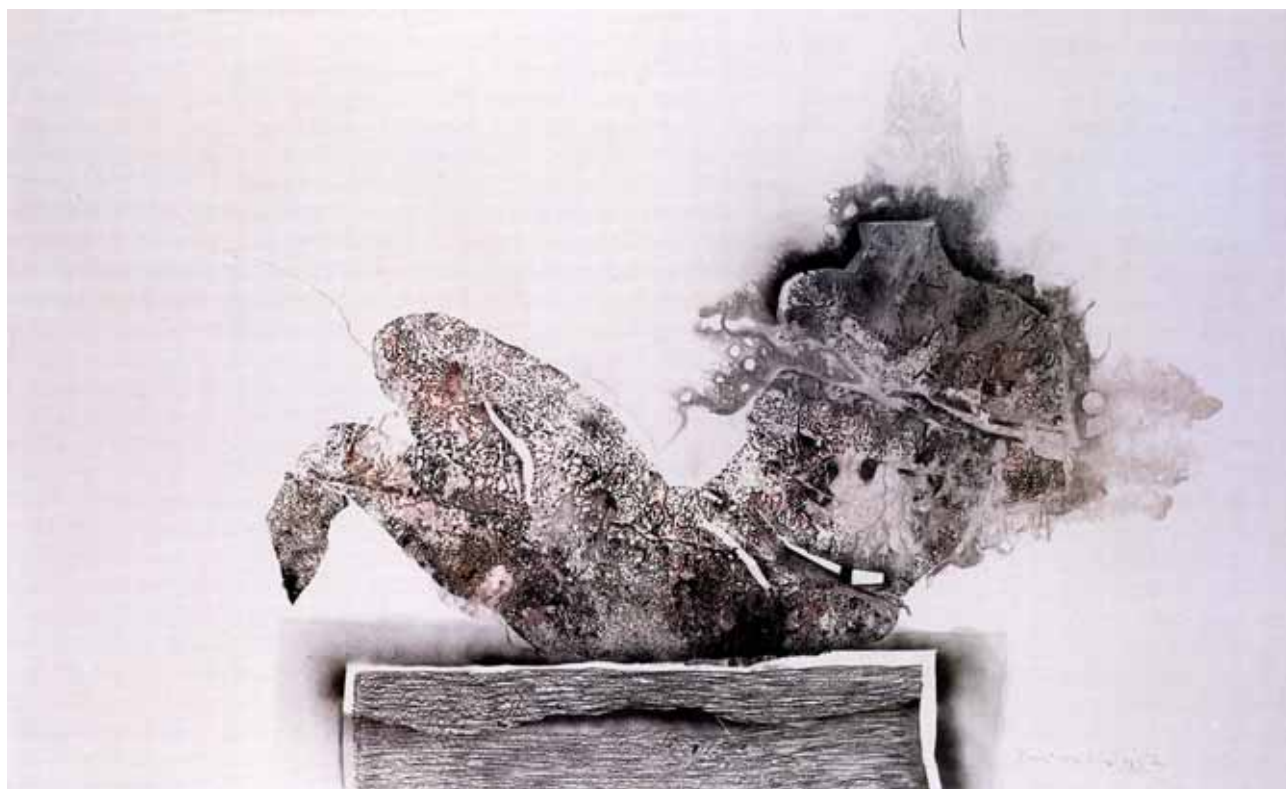
29. Új Művészet borítója, 2005. december
a címlapon Paizs László *Téglás csendélet* (1999, metilmetakrilát-tömb, téglá, 38x38x14 cm)
című műve látható



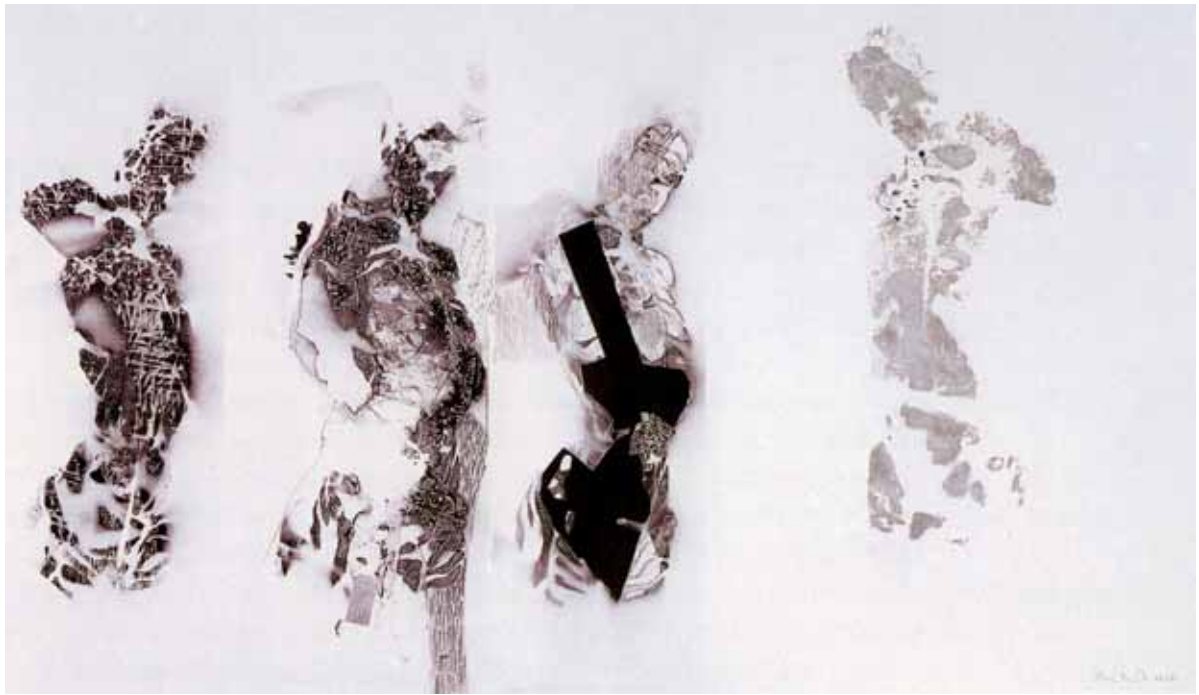
30. *Cím nélkül* 1997, 100x70 cm
vegyes technika, papír; fotó: Prutkay DIAstúdió



31. *Cím nélkül II.* 1997, 265x160 cm
akril papíron; fotó: Harmati András



32. *Cím nélkül V.*, 160x265 cm
akril papíron; fotó Harmati András



33. *Cím nélkül X.*, 1997. 100x170 cm
vegyes technika papíron; fotó: Prutkay DIAstúdió



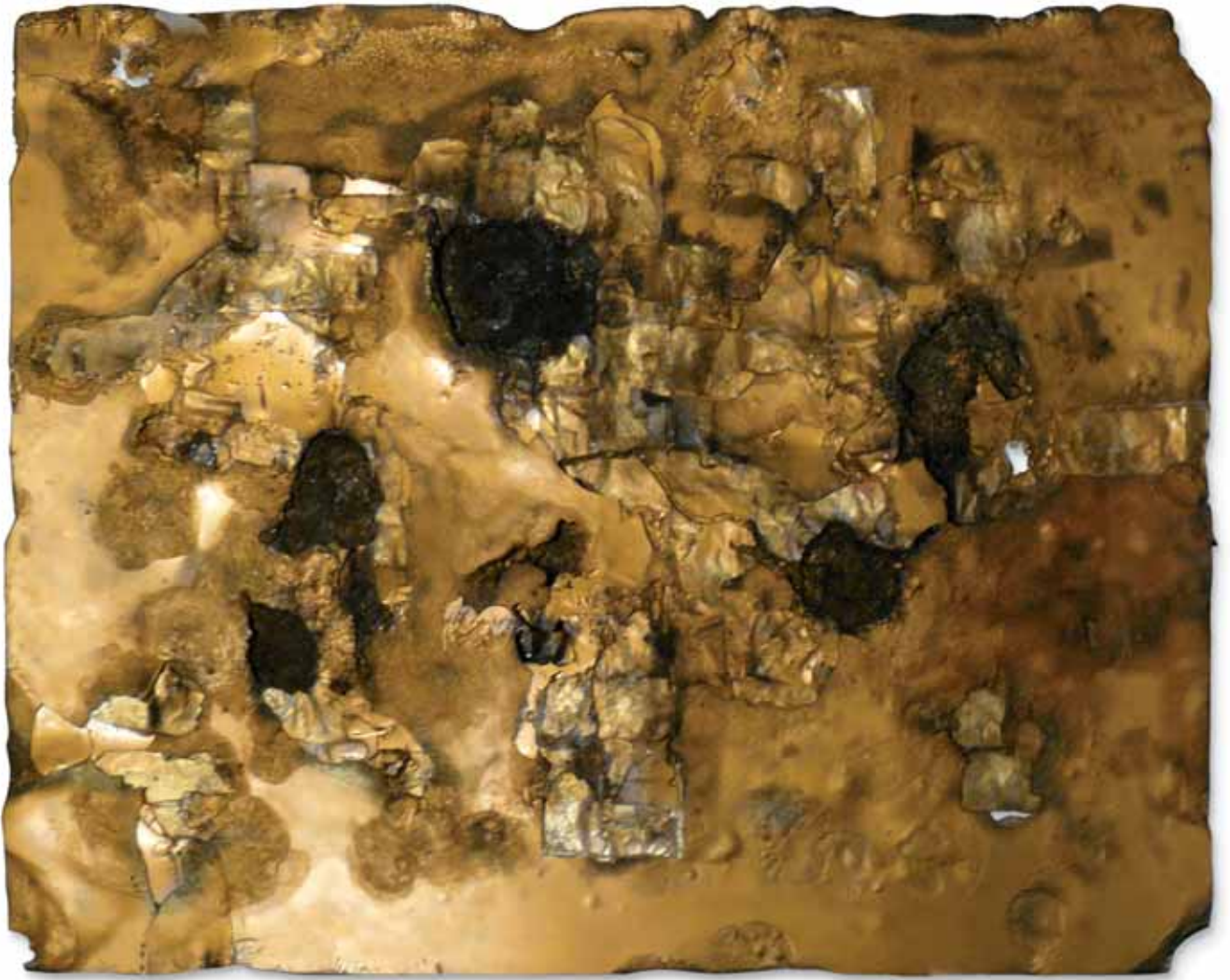
34. *Budapest 1956. november, 2006, 200x300 cm*
föld, poliészter, rétegelt lemez; fotó: Prutkay Péter



35. *Könyvégetők emlékére I.*, 1986, 65x36x20 cm
papír, plexitömb; fotó: Prutkay Péter



36. *Arany kép*
fotó: Barabás Márton 2009



37. *Aranykor*
fotó: Barabás Márton 2009



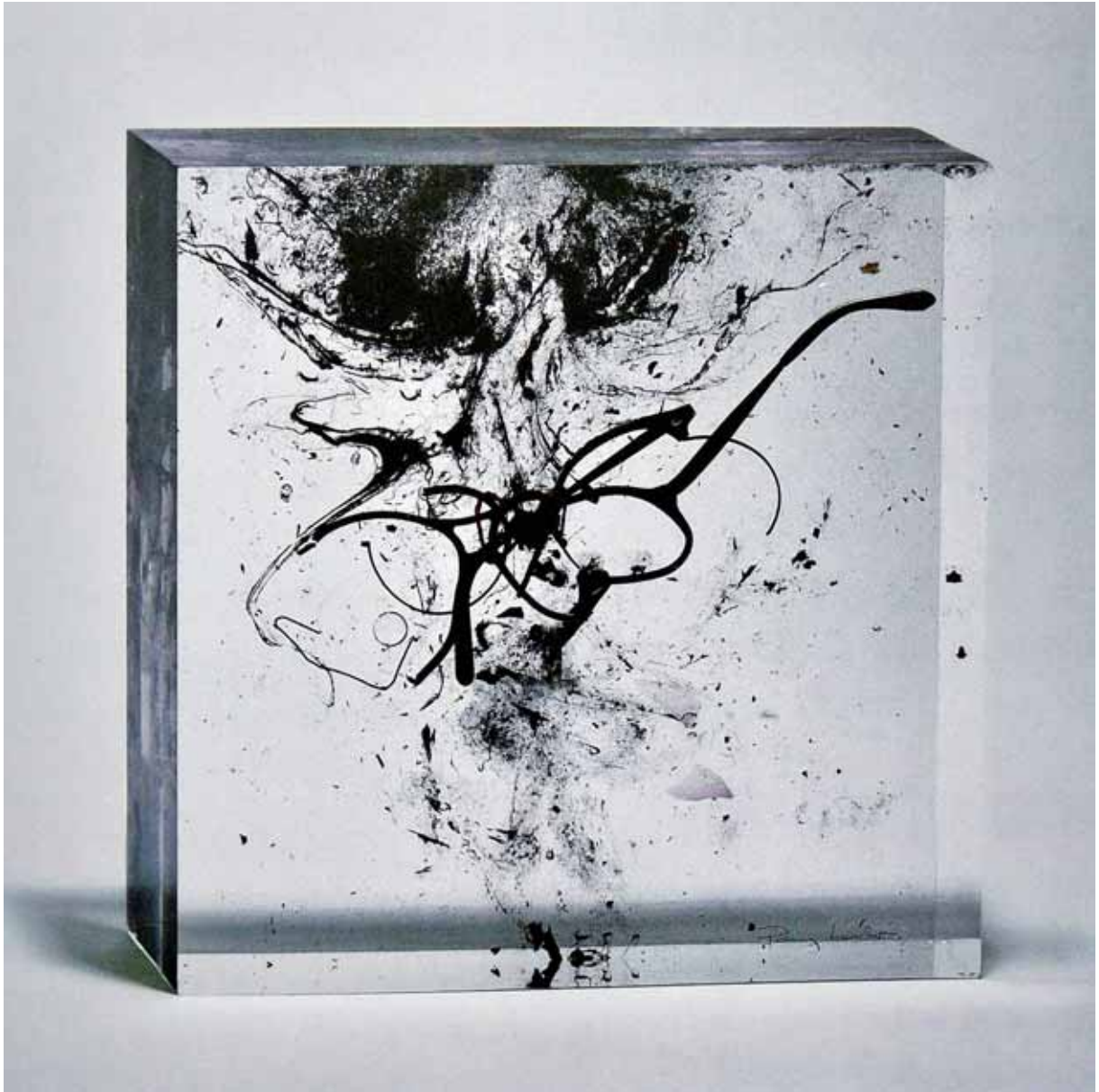
38. *Három golyónyomos szobor*
fotó: Barabás Márton, 2009



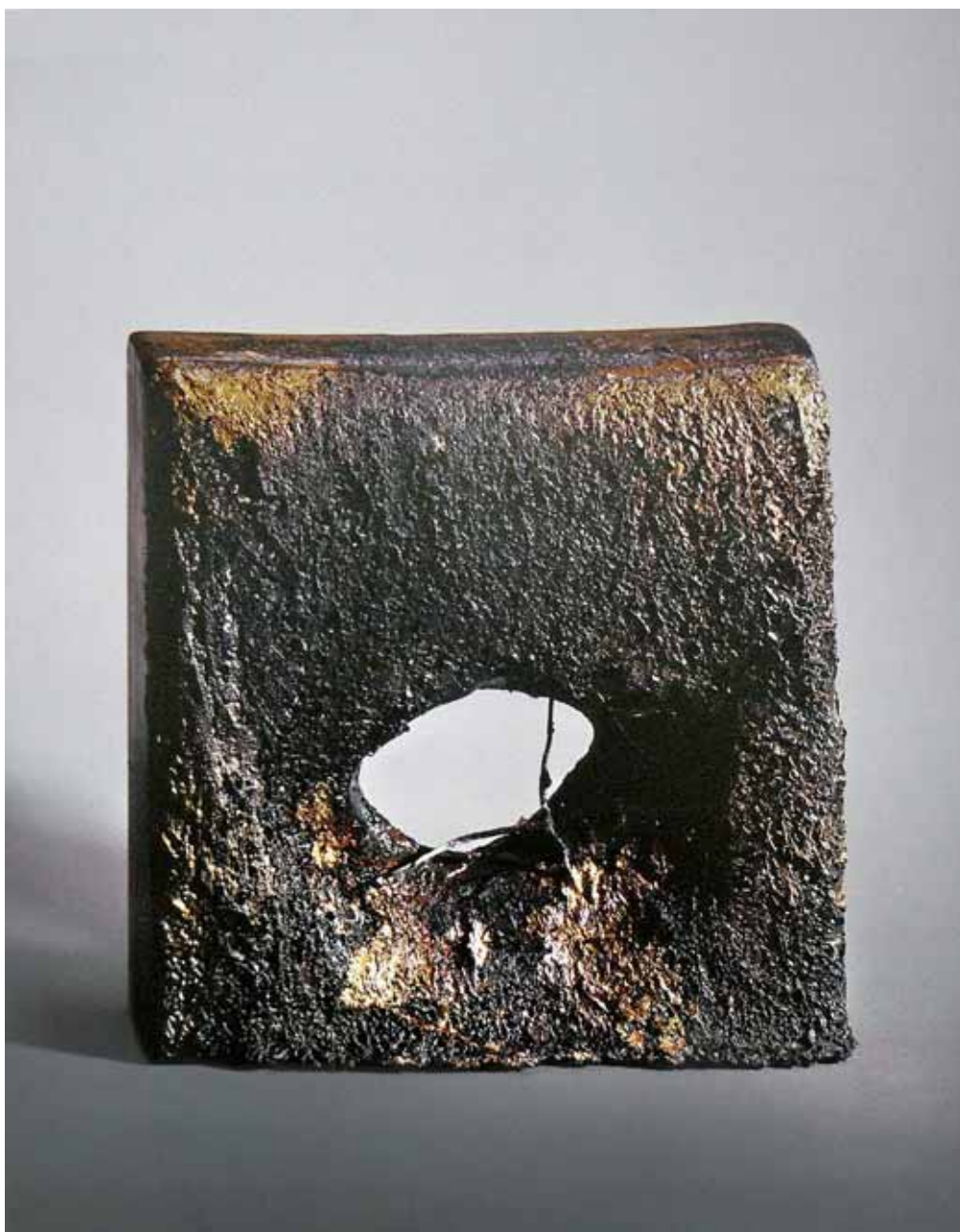
39. Portréfotó Paizs Lászlóról a volt Vágóhid területén lévő műtermében 2009 elején
fotó: Barabás Márton



40. *Kirakat 1956 I.*, 2006, 30x30x4 cm
plexilap, metál fólia; fotó Prutkay Péter



41. *Cím nélkül X.*, 2006, 30x30x7 cm
plexitömb; fotó: Prutkay Péter



42. *1956-os emlékműterv II.*, 2006, 30x31x8 cm
roncsolt plexitömb; fotó: Prutkay Péter



43. *Golyónyomok*, 2006
fotó: Prutkay Péter



KEDVES HÁRDON!

A SZINYEI MERSE PÁL TÁRSASÁG, ÖRÖMMEL ÉRTESET
ARRÓL, HOGY 2000. DECEMBER 5-ÉN MEGTARTOTT KÖZGŰ-
LESEN, EGYHANGŰ SZAVAZATTAL TAGJAI SORÁBA VÁLASZTOTT.
KIVÁNSZUK, HOGY A TÁRSASÁGUNKBAN ÉREZD JÓL MA-
GAD, S A MELLÉKELT ALAPSZABÁLY ÉRTELMEBEN
ALKOS KÖLÖTTÜNK.

BUDAPEST,

Paizs László