

OROSZ GELLÉRT FESTÉSZETE

THE PAINTING OF GELLÉRT OROSZ



Orosz Gellért 1970 körül

MEZEI OTTÓ

OROSZ GELLÉRT  
FESTÉSZETE

THE PAINTING  
OF GELLÉRT OROSZ





## A szellemi milió a pályakezdés éveiben

Visszatekintve az utóbbi fél évszázad nagyjából mindvégig centralizált, állami, pártirányítással működtetett művészeti életére, nem mondható meglepőnek, hogy kiemelten jelentős életművekkel egy időben más, érdemes művekben gazdag művészek oeuvre-je egyszerűen feledésre ítéltetett. Történt mindez azokban az évtizedekben, e század második felében, amikor is a hagyományos vagy annak tekintett művészet szemléleti alapjait, átmenetileg vagy hosszabb távon, a korábbinál is hevesebb megrázkódtatások ingatták meg. Az államilag, pártpolitikailag megszabott, folytonosan hangoztatott és hosszú ideig könyörtelen következetességgel be is tartatott szemléleti és stílári kötöttségek ellenére azonban a művészi szabadság, kezdeményező készség igénye újra kicsikarta magának az őt megillető jogait. Tekinthejtük mindezt egyszerűen stílári kérdésnek, az innováció iránti, nem feltétlenül művészi minőséget is biztosító lelkesedésnek, de mégiscsak művészetről, ekként értelmezett tárgyakról lévén szó, az eszmei, szellemi, szemléleti indíttatás (értékjelző) szerepe semmiképpen sem hagyható figyelmen kívül.

Ez utóbbi tény, nagy vonalaiban, a magyar művészet teoretikusai közül a század első felének egyetemese művészetében köztudottan igencsak járatos Kállai Ernő az egyik hazai művészeti lapban meg is fogalmazta. Írásában, kellő távolságtartással és fogalmi nagyvonalúsággal, nem a stílári minőségre és az innovációra helyezte a hangsúlyt, hanem a művésznek mint emberi személyiségnek arra a lelki-szemléli lényegére, amely legtisztábban az általa ars privatissimának nevezett művészi megnyilatkozásban ölt testet.

A fogalom tisztázása céljából idézünk néhány mondatot Kállai írásából: „A művészet ebből a (ti. a korábbi századokban általánosan elfogadott, művészetileg szentesített) nyilvános közösségi szerepből olyan mértékben húzódott vissza az élet magánemberi szükületeibe, amilyen fokban kifejező eszköze lett a polgári kultúra eljövételével az individualizmusnak. A 'tisztá', történés nélkül való létnek, szóval a csendes elvonultságnak csendéletes kultusza (amely a figurális témából is csendéletet teremt) már igen jellemző állomása ennek a privatizálódásnak. Semmi kétség: korunk java művészete magánügy (!). A művészet magánemberi elvonultságából és ez elvonultság meghitt lírizmusából folyóan alkot, és közönsége rokon lelkű magánemberekből áll.”

Kállai a fogalom burkát lehántva beljebb hatol: Az „ars privatissima énközepű lelki rejtekeiben azért korántsem vágtuk el a köldökzsinórt, amely létünk természetes őstalajához, hús-vér humuszához köt bennünket. Hiszen a természet nem csak anyagi testek összessége, hanem erők és sugárzások szövedéke is, amelyet ezenfelül minden ponton metafizikai (ti. érzékeinkkel közvetlenül fel nem fogható) hátterek urálnak. A természet eme rejtett lényéhez (!) és életéhez csak az a képzelet férközhetik, mely a testiség és tárgyiasság merev határai közül visszahúzódva, önnön lelke mélyében figyeli a teremtő ösztönzések, az életforrások lendületét s a metafizikai bizonyosság jeleit. Testi látszatra ugyan nem, de az ilyen mélyebb fölérzések értelmében igenis van kapcsolat az ars privatissima kifejező jelképzései (!) és létünk természetbe, metafizikumba ágyazott szülő áramlatai között.”<sup>1</sup>

A működési terét beszűkítő Németországból hazatelepedett Kállai ezekben az években kiterjedt kiállításrendezői, műkritikusi és művészettörténeti tevékenységet folytat. Mindeközben, ismeretségi körét a modern művészetben nyitott szemmel tájékozódó művészekre is kiterjesztve, javában dolgozik tovább azon az elméleten, amelyhez még Bauhaus-tanársága időszakában kezdett odakinn, s amelynek a „biromantika” elnevezést adta. Elméletét több magyar és német nyelvű újságcikkben, tanulmányban népszerűsítette, végső formába öntését, a szöveget kortárs magyar és (szürrealista, illetve nonfiguratív-absztrakt)

<sup>1</sup> Kállai Ernő: Ars privatissima. Magyar Művészet, 1935. 10. sz. 308–311.1.

nyugati művészek munkáinak képanyagával kiegészítve, a végzetes 1944-es év végére be is fejezte. A 36 oldalas nyomdai szöveg azonban „A természet rejtett arca” címmel csak 1947-ben láthatott napvilágot a Misztótfalusi kiadásában, miután a Kállai által szervezett Elvont Művészek Csoportjának első kiállításához az Európai Iskola hangadó vezetői nem járultak hozzá. Így arra a Magyar Képzőművészek Szabad Szervezetének helyiségében (a mai Képzőművészeti Főiskola épületében) kerítették sort a csoport befolyásosabb tagjai, majd a csoport szellemi nyitottságát hangsúlyozni kívánó Galéria a 4 Világtájhoz elnevezésű kiállítóhelyiségében (a Semmelweis utca sarkán, a volt Szovjet Kultúra épületében), illetve három alkalommal továbbra is a Magyar Képzőművészek Szabad Szervezetének termében.<sup>2</sup>

Kállai bioromantika elméletéről szükséges valamennyire bővebben szólnunk. Megismerését nem csak Orosz Gellért s általában a magyar absztraktok, az Elvont Művészek Csoportja munkásságának a festői gyakorlatra is kiható elméleti megközelítése indokolja. Általa ugyanis Kállai Ernő egy olyan tág horizontú elmélet hazai meggyökereztetésére vállalkozott, amely mind múltját, mind napjainkba érő jövőjét tekintve a modern művészet és a különböző tudományok egymáshoz közelítésének talán leghathatósabb és – legizgalmasabb (idehaza a marxista kultúrpolitika és esztétika által elfogadhatatlannak minősített) kísérletének bizonyult. Az elmélet kialakulásának, többféle ágazó történetének összefoglalásaként idézünk egy részt az 1982-ben megrendezett Kállai Ernő emlékezete című kiállítás katalógusának bevezető szövegéből:

„Higgadtabb művészettörténeti megközelítéssel úgy tűnik, hogy Kállai vállalkozásának hazai és nemzetközi jelentősége vetekszik azzal, amit a konstruktivizmus apostolaként érdemben kivívott magának. Hosszabb ideig is foglalkoztatja, mint amaz, rögzítésével a kor – mondhatjuk, hogy a XX. század? – olyan, a képzőművészetben túlmutató egyetemes problémakörére keresett választ, mely korábban vagy később neves művészeket és művészetteoretikusokat is foglalkoztatott, akik – még a fogalom felbukkanása előtt – az interdiszciplináris kutatás számára egyengették az utat.

A szemlélet körvonalai a konstruktivizmus társadalmi-művészeti illúzióival való szakítása nyomán rajzolódott ki előtte. Érintkezett valamelyest ezzel a szemlélettel Moholy-Nagy László is – gondoljunk ‘Az anyagtól az építészetig’ című kötetének »biotechnikai« indíttatású befejezésére –, valójában Kandinszkij és Klee bauhausbeli előadásában fogalmazódott meg – Kállai maga is a Bauhausban működött 1928 és 1930 között – mondhatni kristálytisztá, lényegre törő tömörséggel.

Kandinszkij a pontról, vonalról, síkról írott pedagógiai munkájában, voltaképpen bauhausbeli előadásaiban tudósi pedantériával és egy művész fantáziájával keresi az elemi formák és a természeti formák, jelenségek szabad szemmel vagy műszerrel észlelhető kapcsolatait. Nyomban ki is jelenti: ‘Az autonóm absztrakt művészet’ a »természeti törvényszerűségeknek« van alávetve és szükségszerűen ugyanúgy fejlődik, mint egykoron a természet, mely a protoplazma és a sejt egyszerű formáiból kiindulva összetettebb organizmusokká fejlődött fokozatosan.’ Az absztrakt művészet jövője elé teljes bizalommal tekint; mint írja, ma még az absztrakció ‘többé-kevésbé primer szerveződéseket hoz felszínre, s napjaink művészete csupán homályosan látja a fejlődés eljövendő szakaszát, mely vonzza, ösztönzi s egyben meg is nyugtatja, mivel e fejlődés során a jövő valamennyi perspektívája feltárul előtte’.

Ezzel Kállai elméletének egyik sarkalatos pontjához érkeztünk. A bioromantika ugyanis – abban a formában, ahogyan azt több írásában s végül kiérlelten ‘A természet rejtett arca’-ban kifejti – a szürrealizmus egyik vonulatát alkotja, amelytől ugyan Breton egyszer-egyszer elhatárolta magát, de amely végül is attól aligha szigetelhető el. Mindössze néhány évvel a bretoni szürrealista csoport megalakulása után, 1930-ban rendezte meg Kállai Berlinben a ‘Látomás és formatörvény’ című kiállítását, 1932-ben jelenik meg a pozsonyi Forumban (német nyelven) a ‘Bioromantika’ című írása, olyan nyilvánvalóan szürrealista művészek munkáinak fotóival, mint Max Ernst, Miró, Moore – akit Breton írásaiban feltűnő módon negligál –, s a kevésbé ismertek közül Oeltze, Foltyn és Fritz Kuhr. ‘A természet rejtett arca’-hoz a külföldiek közül többek közt Tanguytól, Ernsttől, Kandinszkijtől (Breton 1938-as írásában fedezi fel frissebb munkái szürrealista jellegét), Mirótól, Seligmantól,

<sup>2</sup> György Péter – Pataki Gábor: Az Európai Iskola és az Elvont Művészek Csoportja. Bp. 1990. 27–30. 1.

Arptól, Brancusitól, Picassótól, Moore-tól és Kleetől közöl illusztrációkat, olyan művészekről tehát, akik kifejezetten szürrealisták voltak, vagy akik művészetük révén érintkeztek a szürrealizmussal.

Kállai 'bioromantikus szürrealizmusa' absztrakt formai indíttatású, míg Bretoné – elsősorban irodalmi érdeklődésénél fogva – figurális, ami természetesen nem zárja ki a kettőjük közti érintkezési pontokat mind elméletüket, mind a kitüntetett művészeket tekintve. Kállai génuszát azonban nem a nyugat-európai, hanem a közép-európai társadalmi miliő befolyásolta elsődlegesen, a XX. századi gondolkodó ember problémáira egy ebben a környezetben élő szabad és független szellem nyíltságával keres választ. Belső válságok, megbocsátható elfogultságok, lobbó vető felismerések sütnek át sorain, logikus gondolatsorok bontakoznak ki írásaiból, az élet és a művészet kritikusként szokatlan egysége, fűszerezve azzal a naiv őszinteséggel, ami ma ugyancsak szokatlannak tűnik.

Ezzel a több forrásból eredő, s végül is egy sajátos szürrealizmus alapjait feszegető elmélettel nem csak a hazai és az európai művészet közvetlen összefüggéseinek sorát gazdagította Kállai. Termékeny gondolatokban gazdag teóriájában ugyanúgy 'az idők szava' hallatta hangját, mint a konstruktivizmus egyetemes győzelméhez fűződő utópiájában s az e köré seregülő művészek jelentőségének felismerésében. A hatvanas években megélenkülő formai kutatások továbbra is a természet és a művészet rejtett összefüggéseire keresnek választ, a korábbiaknál átfogóbb módon. 1958-ban a bázeli Kunstmuseum a Kunst und Naturform című XX. századi kiállításának anyagát az élő és élettelen főbb formai típusai szerint csoportosítja. A művészet és a természet formai analógiái foglalkoztatják a Kepes György szervezésében Amerikában működő nemzetközi tudósgárdát. A kettő közti analógiák feltérképezésére vállalkozik 1970 körül a neves francia művészettörténész, René Huyghe, s Kállai megfigyeléseinek tárgyilagosságára hívta fel a figyelmet egy hazai orvosbiológus. Kállai nem volt művészetfilozófus, sem a reáltudományok művelője, kidolgozott morfológiai rendszert sem alkotott. Mindössze az intuitív felismerés az övé; ami igazában érdekelte, az ennek a jelenkori művészetben megmutatkozó, benne bámulatot keltő következménye." <sup>3</sup>

A fenti, 1982-ben megjelent szöveget néhány további adattal egészíthetjük ki. 1983-ban a bécsi alapítású tudományos intézmény, az Institut für die Wissenschaften vom Menschen Casteltandolfóban Der Mensch in den modernen Wissenschaften címmel nemzetközi konferenciát rendezett, melynek egy-egy előadása (elsősorban Carl Friedrich von Weizsäckeré) témánkat is érintette. A konferencia anyaga 1985-ben jelent meg önálló kötetben.<sup>4</sup> 1986-ban a Velencei Biennálén annak fő témaköréhez, a művészet és tudomány összefüggéséhez igazodóan, a modern művészet múltját és jelenét bemutató kiállítások az alábbi főbb szekciók szerint tagozódtak: Arte e alchimia: La via; La conoscenza e la libertà; Arte e biologia; Colore (a már történeti avantgarde-ban), Il colore come simbolo; Dinamismo e costruzione del colore; Il colore oggettivo; Percezione e didattica del colore; Arte concreta stb. A biennálé központi csarnokában bemutatásra került

<sup>3</sup> Kállai Ernő emlékezete. Óbuda Galéria, 1982/1983, katalógus (ismertető). A kiállítást rendezte: András Gábor, Kállai Ernő írásait válogatta: M. O., utóbbtól az idézett bevezető szövege is.

René Huyghe kötetének ismertetése: M. O.: Formák és erők – Az atomtól Rembrandtig (René Huyghe: Formes et forces – De l'atome à Rembrandt. Paris, 1971). Művészet, 1979. 3. sz. 36–39. 1.

A bevezető szövegében említett bázeli kiállításról jegyezte meg, a „bioromantika” problémakörét tárgyilagosan méltatva és a művészet innovációs fejlődésében játszott szerepét hangsúlyozva, a neves svájci természettudós, Adolf Portmann (1897-1982): „Egy olyan szektorban, ahol a köznapi világ megjelenítése nem érvényes, a kutatás mélysége olyan strukturális képeket és elemeket szolgáltat, amelyek emlékeztetnek azokra, melyeket a művész fedezett fel, kutatva maga is a világ megtapasztalásának mélységeit. Ezek az elemek, egyesek és mások, hasonlóképpen távol állnak a tárgyak kézzelfogható világától, de az alkotó szellem előtt igencsak különböző perspektívákat nyitnak.” Idézi Margit Staber: Peinture abstraite: peinture structurale. In: La structure dans les arts et dans les sciences – sous la direction de György Kepes. Bruxelles, 1967. 181.1.

Kállai „bioromantikus” elméletéhez kapcsolódóan nem hagyható említés nélkül, hogy a húszas évek második felében keltettek általános feltűnést Nyugaton az orvos Jean Painlevé nagyszerű tudományos filmjei. Ezekről írta Georges Sadoul (A filmművészet története. Bp. 1959. 322. l.): „A képek felnagyításával és a varázslatos világítással sajátos, költői világot fedezett fel, amely Kandinsky absztrakt festészetével volt rokon.”

Nemcsics Antal nemzetközi elismertségű, matematikailag leképezhető, Colorid elnevezésű, valamennyi korábnál teljesebb színrendszerének modellje. A művészet és tudomány témákat is érintő összefüggései felbukkannak a francia Florence de Mèredieu közelmúltban megjelent nagyívű monográfiájában is.<sup>5</sup> Magyarországon a művészet és tudomány azonos rangúnak tekintett státusa az 1945 utáni rövid fellélegzést követően hivatalosan levétetett a napirendről....

Fél évszázad távolából Kállai elmélete – még ha alapvonalaiiban egyet is érthetünk szemléletével – naivnak tűnhet. Akkor, a maga idejében azonban a felfedezés, a rácsodálkozás erejével hatott azokra a művészekre, akik az elmélet alapjául szolgáló lelki-szellemi távlatokban a (modern) művészi kifejezés újabb lehetőségeire ébredtek rá. Kállai a maga szövegével – és megragadó egyéniségével – kissé maga is művészé avanszáva ezeknek a távlatoknak a megsejtéséhez, befogadásához segítette hozzá az ilyesmire érzékeny művészeket. Álljon tehát itt néhány részlet „A természet rejtett arcá”-ból, hogy korabeli megfogalmazású szemléletének valóban közelébe férközhessünk.

„Hogy a valóság a dolgok tárgyi homlokzata mögött rejlő struktúrák és erők szövevénye és működése, azt a modern természettudományi és lélektani kutatás is elismeri. (...) Ne higgyük (azonban), hogy ezek a festők és szobrászok először Einstein relativitáselméletét és Planck kvantumelméletét tanulmányozták, vagy hogy előbb a modern élettan és az elemző lélektan könyveit bújták és csak ezeken okulva jutottak aztán, spekulatív módon, a maguk különös formavilágához. Ami természetesen korántsem jelenti azt, hogy ezek a művészek mindannyian csak a maguk szakmájával törődnek és nem érdeklődnek korunk szellemi életének egyéb területei iránt is. A képzelet, az intuíció fényében alkotó művészek sohasem ártott, ha történetesen a korabeli tudományos problémák iránt is fogékony volt, amire legragyogóbb példaként az olasz reneszánsz nagymestere, Leonardo szolgál.

Azonban tovább is mehetünk. Az elvont és szürrealista művészet alkotásai szoros kapcsolatban állnak korunk társadalmi életével. (...) Értelmük e tekintetben is teljességgel reális. A társadalmi valóság szerves hajtásait kell látnunk bennük, mint mindenfajta, igaz művészeti jelenségben. Ez a szociológiai értelmezés azonban külön tanulmányt kívánna, (...) ugyanígy külön teret igényelne az a gondolatmenet, amely ezt a művészetet tisztán a forma, a stílusfejlődés szempontjából ismertetné. Úgy vélem azonban, hogy mindekelőtt ennek a művészetnek a szellemi mivoltával, lelki világával kell tisztában lennünk.

(...) ebben a modern művészetben a valóság új tudata nyilvánul. Ez a tudat nem a tárgyak külső alkatán, hanem belső szerkezetén, struktúráján alapul. Azokon az erőkon és működéseken, amelyek a tárgyi világot létrehozzák, életben tartják és eleméztik. Az új művészet képzeletének érzékeny lelki csápjaival a dolgok felszíne alá hatol, hogy a jelenségek rejtett magvához és középpontjához férközhessék. Mélységeket fölérző képzelete nem éri be a lemondó napkeleti bölcsességgel, mely szerint a természet fátyolt borít a Teremtő arcára és gyarló kezünkkel hiába is próbálnók ezt a fátyolt föllebenteni: a titokhoz, mely mögötte lappang, úgysem férközhetünk. Az új művészetet a mélység igézete ugyanarra a lelki nyughatatlanságra serkenti, mint az újkori természettudományt.

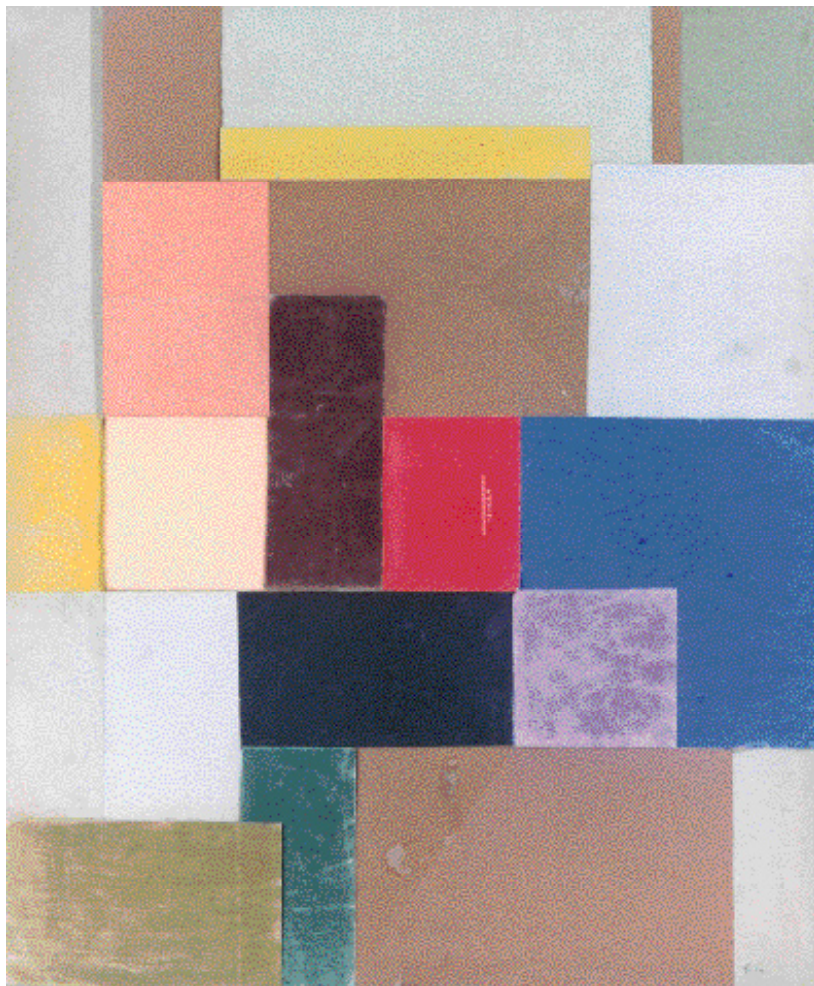
(...) Korunk legnagyobb természettudósai és matematikusai át vannak hatva attól a bizonyosságtól, hogy a világegyetem alakjának és sorsának egy lelkes erő szab irányt és törvényt. A kristályoktól és sejtektől a bolygókig és a spirálisan örvénylő csillagködökig ugyanaz az alapszerkezet, az életnek ugyanaz az egyetemes taktusa, lendítő ereje érvényesül. Ez a megismerés újból rámutat azokra az érzékfölötti, transzcendentális hátterekre, amelyek fölött a múlt századbéli materializmus mindenképpen el akart tekinteni.

Mire oktat az új lélektan? Már rég szakított azzal a tévesnek bizonyult, materialista föltevessel, hogy a lélek pusztán testi folyamatoknak a tudatban való tükröződése és semmi egyéb. A test-lélek szerves, dialektikus egységét föltáró új megismerések világánál a lélek újból mint tudattalanul teremtő erejű, ősi, eredendő

<sup>5</sup> Florence de Mèredieu: Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne. Paris, 1994.



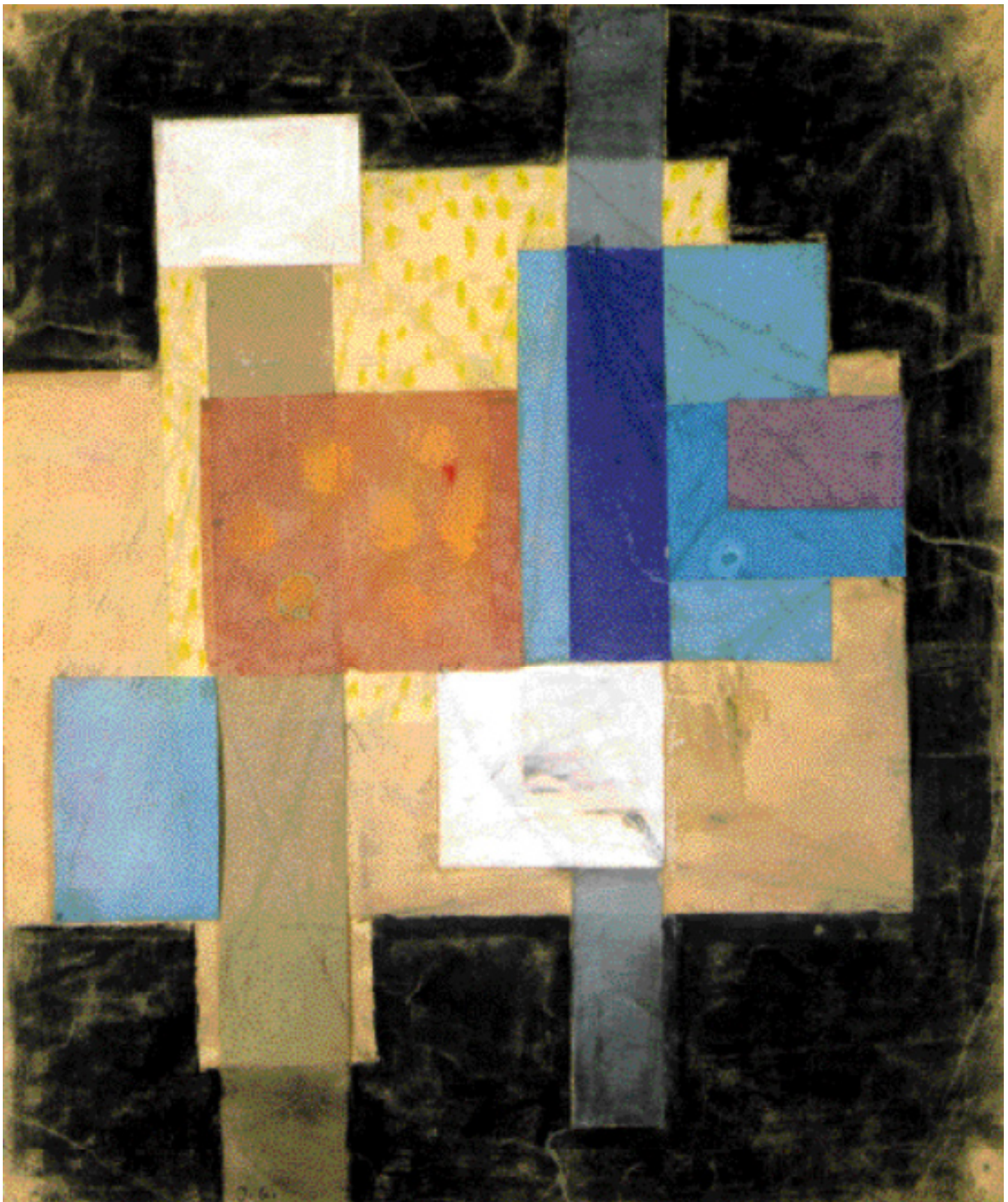
1. Clown / Clown, 1945., 39x29 cm, Kollázs, papír, j. b. l.: O. G. 45 j. l.: O. G. 48, Körmendi-Csák Gyűjtemény tulajdona  
Közölve: Kortárs, 1998. április, hátsó belső borító



2. Konstruktív kép II. / Constructivist Image II., 1946 k., 61x50 cm, kollázs, papír, j. j. l.: O. G.



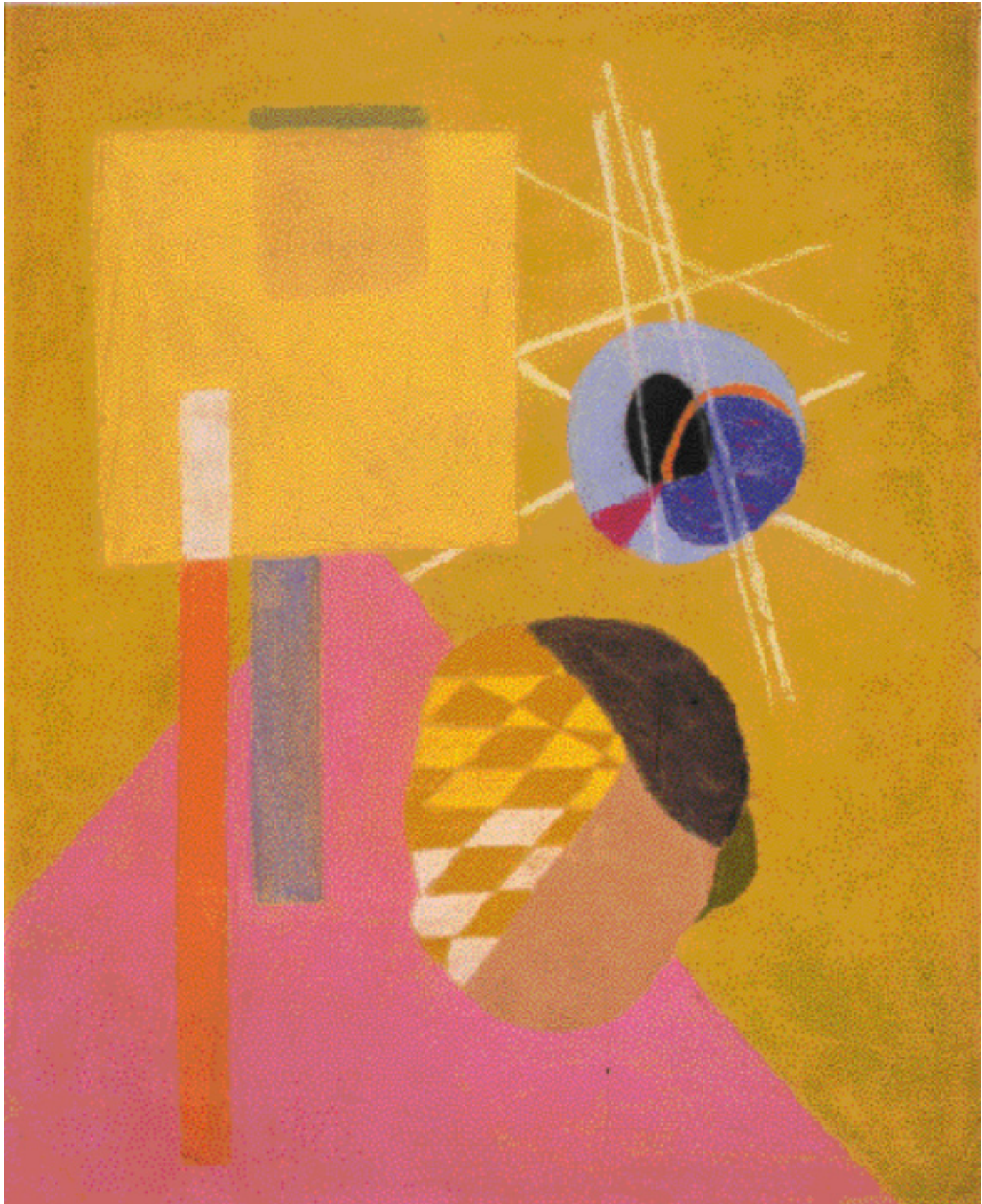
3. Konstruktív kép I. / Constructivist Image I., 1946., 50x60 cm, kollázs, papír, j. j. l.: Orosz G. 46



4. Konstruktív kép III./ Constructivist Image, 1946., 60x49,5 cm, kollázs, papír, j. b. közepen: O. G. , Körmendi-Csák Gyűjt.



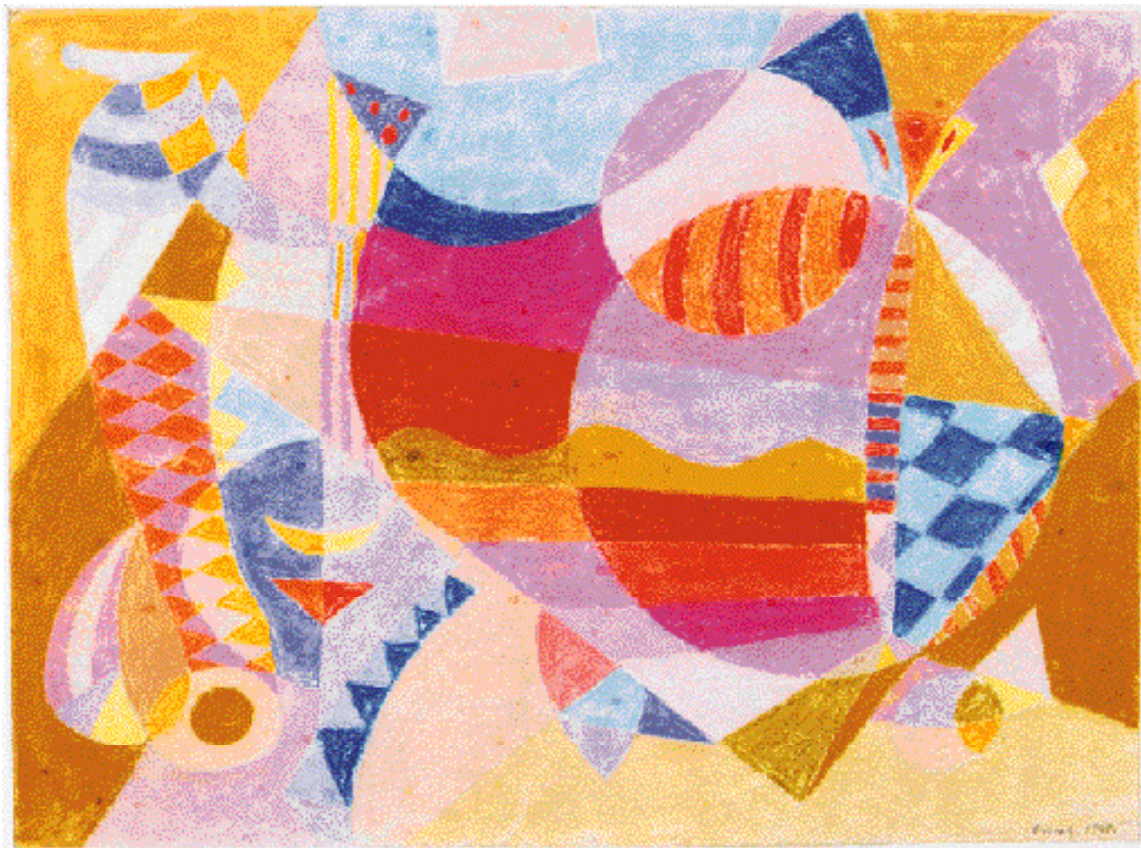
5. Kitekintés / Outlook, 1947., 70x50 cm, olaj, vászon, j. k. l.: Orosz G.



6. Absztrakció IV. / Abstraction IV., 1948., 60x50 cm, pasztell, papír, j. j. l.: Orosz G. 1948, Körmendi-Csák Gyűjtemény tulajdona  
Közölve: Körmendi-Csák Gyűjtemény – Kortárs Magyar Művészet, 253. old., Kortárs, 1998. április, 100. old.



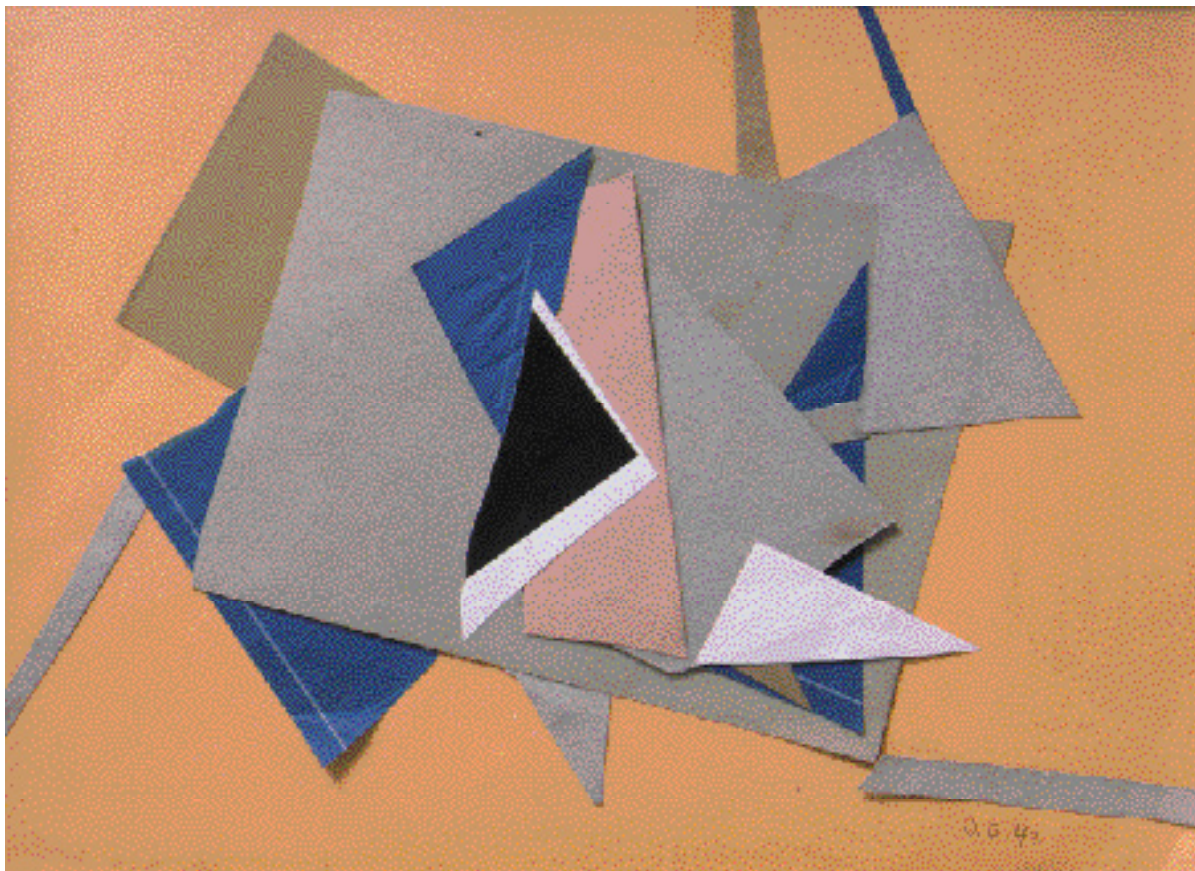
7. Keletkezés I. / Genesis I, 1948., 43,5x62 cm, pasztell, papír, j. j. l.: Orosz G. 1948



8. Kékek és sárgák I. / Blues and Yellows I, 1948., 37,5x50 cm, pasztell, papír, j. j. l.: Orosz G. 1948



9. Vidámság, / Gaiety, 1947–48., 50x42 cm, kollázs, papír, j. j. l.: O. G.. Körmendi-Csák Gyűjtemény tulajdona  
Közölve: Körmendi-Csák Gyűjtemény – Kortárs Magyar Művészet, 255. old.



10. Vitorlák, / Sails, 1947., 25x35 cm, kollázs, papír, j. j. l.: O. G. 47



11. Kémények, / Chimneys, 1946., 25x35 cm, kollázs, papír, j. j. l.: O. G. 52 j. b. l.: O. G. 46

hatékonyság áll előttünk. (...) legvalóságosabb és leggyakorlatibb, mindennapi életünkön is átsugárzanak a tudatalattiság ésszel föl nem érhető, meg nem szabályozható, irracionális áramlatai. (...)

(...) a dolgok alkata, értelme, összefüggése mérhetetlenül mélyebb, szövevényesebb és rejtelmesebb, sem-hogy a pusztá érzéklet, a tárgyi ábrázolás ezeknek a roppant háttereknek kellő képét rajzolhatná. A valóságnak ezt a mélyebb keletű, rejtett ábrázatát, amelyen futólag végigtekintettünk, sem az emberi alak és arc, sem a táj vagy a csendélet szokott módján nem lehet formába öltetni. Lelki szemünk egyetemes távlatokat idézett, (...) az ilyen egyetemes távlatokat ábrázolni nem lehet, csak sejtetni. Mégpedig festői vagy plasztikai jelek útján. Mértani vagy szervi jellegű, elemi formákra van szükség, amelyek éppen végső egyszerűségük révén alkalmasak arra, hogy bennük mint középpontban a dolgok roppant körének közös értelmi, eleven összefüggése nyilvánuljon. Általános, egyetemes értelmű távlatokat csak végtelenül egyszerű formákban lehet egybefogni. Jusson eszünkbe, hogy a bizánci mozaikok meg a román kori szobrok és miniatűrök az isteni világrend végtelen, örök hatalmát milyen egyszerű formák révén jelképezték. Az elvont képzetű, modern művészet is egyszerű, jelképes formákhoz folyamodik, hogy a maga világot átfogó, a dolgok rejtett magvához férkőző látomását kifejezze. Vagy ha bizonyos fokig él is a tárgyi ábrázolás elemeivel, csak avégből használja azokat, hogy velők a jelenségek lelki visszáját, érzékfőlötti hátterét sejttesse.”<sup>6</sup>

## A művész kettős szerepvállalása

Az a művészetszemlélet, amelyet Kállai idehaza 1935-ben az ars privatissimában megvalósulva látott, s vele együtt az absztrakt-nonfiguratív művészet, 1945 után fokozatosan a sajtótámadások kereszttüzebe került. Orosz Gellért mint főiskolai növendék, majd mint Barcsay Jenő tanársegéde kezdettől fogva vonzódott az új művészeti törekvések iránt. Barcsay ezekben az években alakította ki festészetében szentendrei motívumokból azt az absztrakt-nonfiguratív képi jelet, jelegyütttest, amely mélytüzű, fojtott levegőjű festményein vissza-visszatér, olykor szerényen meghúzódó emberi figurával párosítva. Az Elvont Művészek Csoportjának érettebb tagjai közül Gyarmathy Tihamérral került közelebbi kapcsolatba, az akkori években két alkalommal is kiállító művész a későbbiekben fiatalabb pályatársa szellemi támaszának, pártfogójának bizonyult.

Orosz Gellért azonban nem a közösségi elfogadtatásáért küzdő ars privatissima művelőjeként vált ismertté azokban az években. Tehetségére, festői alkatának mindvégig meghatározó vonására, „jeles kolorizmusára” a kritikusok közül Rabinovszky Máriusz figyelt fel első ízben, még 1947 legelején.<sup>7</sup> A Kossuth Lajos Kollégium művésztájaként 1948. májusban – a kíméletlen (művészet)politikai fordulatot tekintve szinte az utolsó pillanatban – öt társával közösen kiállított az Üllői úti Medikus Kör helyiségében, s ezek a művei a címeiből (Mikrokozmosz, Dinamika, Derűs ritmus, Küzdelem, Vízi világ, Életritmus, Kompozíció) és a kritikai visszhangból megítélhetően absztrakt-nonfiguratív munkák voltak. (A kiállítást bemutató főiskolai tanár őt, meg kiállító társát, Sugár Gyulát nagyvonalú gesztussal az Európai Iskola „sokat ígérő” ifjú tagjaiként aposztrofálja.)<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Kállai Ernő: A természet rejtett arca. Bp. é. n. (1946), 7-11. 1.

<sup>7</sup> Rabinovszky Máriusz: Fialatok. Magyarok, 1947. febr. In: R. M.: Két korszak határán (Válogatott művészeti írások). Válogatta és jegyzetekkel ellátta: Dávid Katalin. Bp. 1965. 215. 1.

<sup>8</sup> Nagy Tibor: Kiállítások. Kis Újság, 1948. máj. 19. L. még: Szabad Művészet, 1948. jún. 226. 1. (Vargha Balázs kiállítási beszámolója.)

1948 nyarát követően sem Orosz Gellért, sem más majd tíz évig nem léphetett nyilvánosság elé az ars privatisima, tőlünk nyugatabbra egyszerűen: ars művelőjeként. Az előző év nyarán két hónapot két növendéktársával Püspöknádasdon és Pécsen töltött, ahol az ottani népi kollégiumban be is mutatták látványhű, figurális festményeiket, akvarelljeiket.<sup>9</sup> Az új korszak azonban Orosz Gellért – és mások – munkásságában a következő tanévvel, illetve az arra felkészüléssel vette kezdetét. Ő mint felettebb tehetséges szegényparaszti fiatal (szülei öt hold földön gazdálkodtak a Jászságban) igencsak alkalmasnak bizonyult – más fiatalokkal együtt természetesen – a „szocialista realizmus” alkotói módszerének példamutató hazai kimunkálására. Az év nyarán a főiskola tíztagú csoportja – O.G.-vel köztük – „munkaversenyre hívta ki a Dési Huber képzőművész népi kollégium szervezésével megalakítandó másik tíz képzőművészeti főiskolai növendékből álló csoportot”. A munkaverseny célja: a nyári és kora őszi hónapokban „minél jobb és minél több (!) kép festése, illetve szobor mintázása; az új magyar társadalommal szoros kapcsolatban lévő, annak problémáit tükröző realista művek alkotása; a népi demokrácia művészi formanyelvének keresése”.

Ugyanezen év őszén négy főiskolai növendék újabb munkaversenybe kapcsolódik be O.G. vezetésével, miután Pécsen és a püspöknádasdi művésztelepen dolgoztak. A pécsi kiállításon bemutatott O.G. festményeket cím szerint legalább ismerjük, egy gépiratos katalógus sorolja fel őket: Bányászok, Bányász, Munka közben, Kokszművek, Komló, Püspöknádasdi táj, Leányfej, Nádasdi tó, Kompozíció. Az egyik növendékről az alábbiakat jegyzi meg az újságíró: „Néhány rajza között absztrakt kísérleteket találunk, amelyeket szinte szégyenkezve dug el előlünk”. O.G. egyik képéről ugyanő a következőképpen nyilatkozik: „Nem sötét színekkel festette a fiatal művész a bányát, mégis érződik a hangulata. Nem beesett arcú munkások azok, akiket a képre festett, a felszabadult munkást látjuk a képen, aki nem föld alá kényszerített rabja többé a bányavállalatoknak, hanem saját magának dolgozik”.<sup>11</sup>

A gyökeresen átalakított, központosított művészi élet évenkénti országos seregszemléin, a Magyar Képzőművészeti Kiállításokon O. G. rendszeresen szerepel munkáival. Eleinte az előírt módon politikai témájú festményeivel (1950: Bevonulók az állomáson; 1952: Terményszállítás, Kapálók a budapesti Szabadság tszcs.-ben), majd portréival, tájképeivel, csendéleteivel (1953: Vadas Ágnes hegedűművész stb.). Időközben szerepeltek munkái „A magyar katona a szabadságért” című kiállításon a Fővárosi Képtárban (1951. okt.), ennél azonban – az adott művészeti közállapotokat figyelembe véve – jóval lényegesebb az a két 1951-52-es csoportkiállítás, amely néhány fiatal művész nagyobb lélegzetvételű kísérletének tekinthető.

Mindkét alkalommal ugyanaz a négy művész (Jánossy Ferenc, Nuridsány Zoltán, Orosz Gellért, Sugár Gyula) állított ki, előbb a Fényes Adolf Teremben, majd a Pamuttextil Művek kultúrtermében. A későbbiekben Négyesfogat néven számon tartott baráti csoportosulás, amely néhány további művésszel (Böhm Lipót, Megyeri Barna) egészült ki, Jánossy Ferencet tekintette vezéregyéniségnek. A két kiállításon szereplő művek, a korabeli kritikából megállapíthatóan, a klasszikus nagybányai (azaz az első nemzedék művészetét magában foglaló) festészethez, illetve Munkácsy festészetéhez való kapcsolódásuk miatt keltettek ellenérzéssel kísért feltűnést. A méltányosabb hangvételű, tíz évvel későbbi visszaemlékező írás szerzője szerint az együttes művei „sok festőiségről, gazdag képzelőerőről és kreatív készségről tanúskodtak”.<sup>12</sup>

Az igazság az, hogy Orosz Gellért mindeközben nem hagyott fel korábbi tevékenységével. Változatlanul festett azokban az években kiállítási tilalom alá eső absztrakt-nonfiguratív képeket, vetett papírra kedvtelésből vagy pszichikai kényszerből publikálhatatlan rajzokat, készített olcsó anyagokból kollázsokat. Alkotta folyamatosan vagy kisebb-nagyobb megszakításokkal munkássága – akkortájt talán maga sem sejtette – maradandó darabjait.

<sup>9</sup> Béky Júlia: Két kiállítás. Új Dunántúl (Pécs), 1947. szept. 4. – Pécsi Hétfő, 1947. szept. 1.

<sup>10</sup> Munkaverseny képzőművész-növendékek között. Szabad Művészet, 1948. júl. – aug. 268. 1.

<sup>11</sup> Aknatorony és parasztasszony az új festőnövendékek vásznain – A dolgokkal való összefogást hirdetik a Kossuth Kollégium művészei. Dunántúli Napló, 1948. okt. 5. – (Nikelszky:) Fialat pesti festők tárlata. Dunántúli Napló, 1948. okt. 2.

<sup>12</sup> Baky Miklós (álneves szerző!): Jánossy Ferenc. Művészet, 1965. jún. 19. 1.

1955 tavaszán történt vele, hogy a szabadban festve megfázott, tüdőgyulladást és tbc fertőzést kapott. Két évig a svábhegyi (Szabadság-hegyi) tudószanatóriumban kezelték, míg sikerült lábra állnia. Ehhez az időszakhoz kapcsolódóan évekkel később, 1961 elején a budakeszi Korányi szanatóriumban intézeti orvosok, művészettörténészek és műgyűjtők azokban az időkben (azokban legalábbis) feltűnést keltő kiállítás megrendezésére vállalkoztak. Kifejezett céljuk az volt, hogy „az esztétikai élményt a gyógyulás szolgálataiba” állítsák, jelentős művészek példáival szemléltetve, hogy „az igaz művész minden egyes alkotásával diadalmaskodik a betegség felett is”. A kiállítás Derkovits, Dési Huber, Vajda Lajos, Bálint Endre, Anna Margit, Szőnyi István és – Orosz Gellért alkotásaiból mutatott be egy kisebb kollekciót.<sup>13</sup>

Egy ilyen összeállítású kiállítás, a sikeresnek mondható önterápia bemutatásától akár el is tekintve, abban az időben (ma már hihetetlennek tűnő módon) jelentős művészeti eseménynek számított. Nem hagyható ugyanis figyelmen kívül, hogy az '56-os forradalom vérbefojtását követően megrendezett, nagy reményekre jogosító 1957-es Tavaszi Tárlat absztrakt-szürrealista terme, amelyben Orosz Gellért két festménye (Kompozíció, MNG tulajdona, Benső táj kora tavaszon, 32. kép) is falra került, a megnyitás után néhány nappal már nem fogadhatott látogatókat.

Ezek az évek különben, az '56 előttiék és utániak, Orosz Gellért életében betegsége, lábadozása ellenére igencsak mozgalmasak voltak. '53-'54-ben közelebbi kapcsolatba került kényszerű békásmegyeri visszavonultságában élő s a publikációs zárlat alól akkor szabaduló Kassák Lajossal, akinek baráti, kollegiális jelenléte, Barcsay Jenőé és Gyarmathy Tihaméré mellett, a legtöbbet jelentette számára. Kassák 1957-es Csók István galériabeli kiállítását követően egy jobbára érettebb korú, nonfiguratív művészekből álló baráti társaság alakul ki az idős mester körül. Olyan művészek tartoztak ide, mint a Klie házaspár, Gyarmathy, Monostori- Moller Pál, Ráfael Győző, Szandai Sándor, Várady Sándor, Bolmányi Ferenc, Tamkó Sirató Károly, Gábor Jenő. A társaság tagjai a kortárs nyugati művészeti mozgalmakban igyekeztek tájékozódni akkortájt idehaza nehezen hozzáférhető külföldi katalógusok, újságcikkek, kritikák alapján.

A társaság egyik tagjának szervezésében Orosz Gellért 1964-ben a prágai Manes-klubban, majd Pozsonyban a „9 festő – Magyar nonfiguratív alkotások” című kiállításon vett részt néhány munkájával. Ez a két magán kezdeményezésű és lebonyolítású csehszlovákiai (csehországi és szlovákiai) kiállítás volt Orosz Gellért első külföldi szereplése. A pozsonyi nonfiguratív kiállításról a bratislavai Új Szó be is számolt, a recenzens Orosz Gellért anyagáról – mintha mi sem történt volna idehaza az ilyes művek megítélésében – az alábbiakat írja: „O. G. egyéni formanyelvének kialakulását (is) különböző bonyolult külföldi hatások előzték meg. Nedvdús, jellegzetesen magyar színskálájú zománc- és olajképein mesészerűen, fantasztikusan elevenedik meg a táj formálódása, belső szerkezete.”<sup>14</sup>

Orosz Gellért munkái a két csehszlovákiai – idehaza visszhangtalan – kiállítást követően továbbra is feltűnnek hazai csoport- és országos kiállításokon, de első egyéni bemutatkozásra – ötvenéves már ekkor

<sup>13</sup> K. G. Gy.: Kéпкиállítás a Korányi-szanatóriumban. Magyar Nemzet. 1962. febr. 28.

Az alkotásban drámai módon megnyilatkozó önterápia megragadó művészi erejű példait a modern magyar festészetben Nemes Lampérth József (azokban az években még lappangó) nagyméretű berlini tusfestményei szolgáltatják. Nemes Lampérth a festészetet egész működése folyamán (hitelesnek tekinthető képei alapján) teljes embert igénybe vevő, magas hőfokú (ön)kifejezésnek, megnyilatkozási alkalomnak tekintette. (M. O.: Nemes Lampérth József. Bp. 1984. 12–14. 1.)

<sup>14</sup> Bárkány Jenőné: Magyar festők képei. Új Szó (Bratislava), 1964. jún. 26. 176. sz.

A két (prágai, illetve pozsonyi) kiállításon Orosz Gellértén kívül az alábbi művészek munkái szerepeltek: Kassák Lajos, Ádám Judit, Gyarmathy Tihamér, Monostori-Moller Pál, Ráfael Győző, Szandai Sándor, Várady Sándor. – Klie Zoltán időközben lemondta a részvételt. A fenti kettő és további (nonfiguratív-absztrakt) kiállítások szervezője, Ádám Judit gépiratos visszaemlékezéseiben beszámol hatvanas évekbeli tevékenységéről, amelynek során kapcsolatba lépett a neves olasz művészettörténésszel, Umbro Apollonióval is, akinek ő szolgáltatta az adatokat a magyar absztrakt, avangarde művészekről írt tanulmányához (megjelent: XX<sup>e</sup> Siècle /Paris/, 1967. jún.). (Ádám Judit gépiratos beszámolója M. O. tulajdonában.)

12. „Emlékül” / Souvenir, 1947  
30x46,5 cm, pasztell, papír,  
j. j. l.: Orosz G. 1947  
Körmendi-Csák Gyűjtemény tulaj-  
dona

A kép hátán:  
„Annának adom szeretettel ezt  
az érdekes emléket, ifjúságunk,  
kollégiumi napjaink emlékét,  
Orosz Gellért barátom munkás-  
ságának igencsak első időszakából  
származó absztrakt alkotását.  
Luzsicza Lajos, 1999. II. 2.





– ugyancsak külföldön, Rómában került sor. 1969-ben a Galleria Testa nagyjából ötven festményét mutatja be. Stílusos jellegükről néhány fennmaradt amatőr fotó alapján már csak bizonytalanul alkothatunk képet, a hazai sajtóban az Élet és Irodalom néhány hónapos késéssel megjelentetett interjúja őrzi mindössze az emlékét. Ebben nagyvonalúan „konstruktivistának” vallja magát; festészetét, terveit a következőképpen jellemzi: „Formapárokkal, színpárokkal dolgozom, és ezek felelnek egymásnak. Én harmonizálom őket a festészet nyelvén, e nyelv elemeivel. Nem szeretem a sok faktúrát – a felületi megmunkálás túlzásait –, a túlzott faktúra megbontja a formák és a színek erejét. Elúszik a kép, elúszik a konstrukció. Én a zárt képi világra törekszem. Most már szeretnék valami újat belevinni a képeimbe. Esetleg mint Vasarely, a mozgást, de az is lehet, hogy a szürrealizmuson alapuló többsíkú előadás nyelvén szólok majd. Érdekel a világ jelrendszerekben való visszaadása.”<sup>15</sup>

Külföldön, Olaszországban tüntetik is ki munkássága megbecsüléseként: 1978-ban Nápolyban az ITALIA 2000 című nemzetközi kiállításon ezüstéremre érdemesítik. Két külföldi szerepléséről van tudomásunk. 1985-ben Cagnes-sur-Merben a Galerie Boréal Peintures modernes című francia és magyar, stílusos és szemléletileg meglehetősen különböző művészeket reprezentáló csoportkiállításán szerepelt munkáival. Hasonlóképpen nem képviselte festészetét érdemlegesen a tübingeni Kunsthalléban a Künstlergemeinschaft DunapArt (!) című 1987-ben rendezett csoportkiállítás sem.

Az életmű egy része idehaza a művész lakásában, részben dobogó alá rejtetten fennmaradt. Szó szoros értelemben az ars privatissima körébe sorolható korai műveinek bemutatására végül is – 1996. szeptemberben kerülhetett sor a Körmendi Galéria és a Csontváry Terem közös kiállításán „Rejtőzködő igazság” címmel. Ebből az alkalomból a Körmendi Galéria Művészportrék sorozatában egy kis füzetet adott ki Orosz korai rajzaival, és „A művészetről” című önvallomásával, amely a 80-as évek végére datálható.<sup>16</sup>

A szöveg az elmúlt évtizedek művészetpolitikai viharzásait átvészelt művész eszmei hitvallásának tekinthető. Félreérthetetlenül kiolvasható belőle ahhoz az emberképhez és világszemlélethez való ragaszkodása, amely 40-es évekbeli munkásságában, Kállai Ernő időközben világszerte széles hullámokat vető transzdiszciplináris elméletében gyökerezik. Az önvallomás szövege a következő:

„A művészetről vallott nézetemet két jelentős személyiség által leírt gondolatok közelítik meg legjobban. Az egyik Meyer Schapiro, aki azt nyilatkozta, hogy ‘az absztrakt művészet a nyugati civilizáció legmélyebb morális értékének nagy hagyományában, mégpedig a személyi szabadságban gyökerező modern teljesítmény megnyilvánulása’. A másik C. F. von Weizsäcker, aki az ‘Idő, fizika, metafizika’ című cikkében a következőket írja: ‘A művészet egy sajátos kiéleződés egy olyan területen, amely nem tartozik sem az elmélet, sem az erkölcs területéhez. Amióta emberek élnek, azóta létezik ének, tánc és furulyaszó, fafaragás és építőművészet, elbeszélés és dráma. Az elmélet okos fölfedezése, hogy mindez művészet. Azt azonban, úgy vélem, sohasem tudta igazán megmondani az elmélet, hogy mi is a művészet. Az állványzat (ti. az ember történelmi megértését szolgáló építmény vázának) egyik deszkájául a következő házi sütetű képletet ajánlom: a művészet az alak (Gestalt) boldogító érzékelése az alak teremtése révén. Aki napjaink földrengései láttán nem akarja a »boldogító« szót használni, annak a »szeizmografikus« szót javaslom alternatívaként; mindkét esetben hullámszerű mozgásról (Schwingung) van szó. A véleményt alkotó teória és a követelő morál hatalom jellegű. A szándékosságtól mentes érzékelés, az ítélkezés nélküli hév a mi kultúránkban a művészetbe menekül. A művészet ma, társadalmilag nézve, a (célratörő) szándékosság és az értelem világából való magánjellegű s ezért megtűrt menekülés színhelye. Meg kellene azonban tanulnunk észrevenni, hogy a művészet olyan igazságot mutat fel, amely elkerüli a teória és a morál figyelmét. Ehhez csak egyet-

<sup>15</sup> Frank János: Orosz Gellértnél. Élet és Irodalom, 1969. okt. 18. – Ugyanezen év dec. 13-i számában a lap egy meglehetősen jelentéktelen monotípiát közölt a művésztől.

A Galleria Testa kiállításához (1969. júl. 7–19.) meghívó készült, műteremfotóval és rövid életrajzzal.

<sup>16</sup> Orosz Gellért – önmagáról. A kiadvány az önvallomás mellett közli a művész rövid életrajzát és Csák Máté beszámolóját a művész gondosan rejtett korai munkáinak felfedezéséről.

len filozofikus megjegyzést fűznék. Gauss, a nagy matematikus egyik levelében a »tudományos munkától elválaszthatatlan elégedettségről« írt. A matematika az alak (Gestalt) észlelése, az alak intellektuális úton való létrehozása révén; és ha ráadásul boldogít is, akkor művészet. De filozófia a matematika mintájára született. A művészet, az alak fényűzése, talán a teória és a morál fölötti főfogalom.'

(In: K. Michalski: Der Mensch in den modernen Wissenschaften. I. m. 32–33. 1.)<sup>17</sup>

Mindkét idézet olyan mélyen ivódott be gondolati világomba, hogy teljesen a sajátomnak érzem őket. Kiegészítésként csak annyit tennék hozzá, hogy a tudományos-technikai világunkban – ahol ma még annyi baj van, a nagy ígélet és a nagy fenyegetés között az egyensúllyal – az alkotás szocializáló, konstruktív új lehetőségeit kutatom kitágult világom horizontjain. Céлом: konstruktív tartalmat adni alkotásaimnak és a kornak, amelyben élek, a forma jelentőségének egy új, igazabb és teljesebb értelmezésével. Alkotói elképzelésemben a forma energiája, aránya, geometriája a színnel párosodva a téridő átvezető ereje, intermediális lehetősége. Érdekel, hogy elérjem végső okként a végső formát. Ezt a formát én alkotom – semmi sincs benne a látható világból –, mégis mint esztétikai jelenség valóságosabb valóság a valóságnál, mert létezésének módja, funkciója és eszmei távlata az emberi létezés eszmei távlataival találkozik. Tudományos-technikai világunkban a cézanne-i értelemben vett 'természettel párhuzamos harmónia' lehetősége a kor színvonalán. Ezek az alkotások az alkotói szabadság által felszabadított konstruktív vizuális energiák; a természeti és társadalmi ember érzékelési szintjén öröm, harmónia, derű, élettöbblet, stabilitás; ünnep az érzékelés, a gondolati erők számára a világ jobbik erőterében."

A fenti önvallomásban szereplő Meyer Schapiro, jeles amerikai művészettörténész, akinek egy-egy írása magyar nyelven is hozzáférhető volt idehaza az ötvenes évek elején, sub rosa terjesztett fordításban, 1950-ben egy tanulmányt tett közzé Amerikában ezzel a címmel: „A modern európai művészet bemutatása az Egyesült Államokban: The Armory Show 1913”. 1950 körül ugyanis ugyanazokat a modern művészet ellen irányuló kritikákat melegítették fel a tengerentúlon, amelyekkel a konzervatív amerikai művészet, művészeti élet körében a fenti, valóságos földmozgással felérő kiállítást a maga idejében fogadták. Majd négy évtized múltán a kultúra hivatalos képviselői, a kongresszus tagjai, maga az elnök, a Metropolitan Múzeum igazgatója egy emberként szálltak hadba a modern művészet ellenében.

„Ezek a kritikák – írja Meyer Schapiro fenti tanulmányában – gyakran egybemosódtak a kommunizmus, az ateizmus, az idegen kultúra elleni támadásokkal. Visszhangra találtak Európában a totalitárius rendszerekben is, amelyek minden erejükkel azon voltak, hogy megsemmisítsék a modern művészetet, azzal vádolva, hogy az állami intézmények szerepét a személyes szabadság és a közömbösség tűrhetetlen példáival diszkvalifikálják. A náciik ennek a művészetnek, amit ők 'kulturális bolszevizmusnak' tituláltak, minden megnyilatkozását kíméletlenül üldözték; a szovjet kormányzat és párthívei a nyugati államokban a 'kozmpolitizmus' vagy a 'polgári dekadencia' förtelmes példajaként denúciálták; a katolicizmus szóvivői mint az individualista ateizmus nyilvánvaló kifejeződését utasították vissza.

Csak hogy semmilyen komolyan számba vehető alternatíva nem tűnt fel, olyan, amely azt helyettesíthette volna. Azok, akik minden erejükkel egy hagyományos és lélekerősítő, vagy az állam szolgálatába szegődő művészet megújulásán voltak, aligha leltek kielégülésre a kortárs festészeti és szobrászati művekben, hacsak nem elégedtek meg a múlt századi akadémizmus sápadt fényű túlélésével vagy a fél századnál is korábbi modern stílus hibrid utánezataival – konformista és közepszerű festők műveivel, amelyek aligha voltak alkalmasak arra, hogy lelkesedést váltsanak ki akár a modernizmus ellenfelei körében.”<sup>18</sup>

<sup>17</sup> A közölt Weizsäcker-szöveg hazai kiadású nyomdatermékben megjelent fordítása nem ismeretes.

<sup>18</sup> Meyer Schapiro: L'introduction de l'art moderne européen aux Etats-Unis: The Armory Show 1913. In: M. S.: Style, artiste, société. Paris, 1982, 437–438. l.

Meyer Schapiro írta tehát mindezt 1950-ben, amikor a saját kora szellemiségében élő művész Magyarországon igencsak nehéz választás elé került. O. G., ahogyan az már a korábbiakból is kiderült, az ars privattissima művelését szívügyének tekintette.

Weizsäcker tanulmányából idézett sorait ugyancsak szükséges a művész eszmei ars poeticáját, adott esetben munkásságát is érintő további megállapításokkal kiegészíteni. A neves fizikusnak van egy korábbi, 1973-ban megjelent tanulmánya „Fizika és filozófia” címmel, amely az absztrakt művészet szemléleti, világnézeti hátterét, természettudományos összefüggését további figyelemre méltó adatokkal, megfontolásokkal egészíti ki. Ebben a tanulmányban Weizsäcker Heisenberg megjegyzéséből kiindulva azt írja, hogy „a kvantumelméletben nincsen többé lehetőség a szubjektum és objektum éles megkülönböztetésére”. Majd, már filozófiai szinten így fogalmaz: „... nincsen szükség sem a szubjektum (az ‘én’), sem a dolog vagy objektum fogalmára, ha az egyetlen alapvető realitásként az ‘érzeteket’ fogadjuk el (...) Ha szabad némileg modernebb nyelvezetet használnom, azt mondhatjuk, hogy az érzetek pozitív forrásait dolgoknak, negatív forrásait szubjektumoknak nevezzük.”

A gondolatmenet a platóni idea elemzésével zárul, hangsúlyozván, hogy „az idea szó lefordítása veszélyes, mert a platóni idea a legobjektívabb valami, ami csak létezhet.” Ebben az értelemben a tudás és az anyag azonos státusú minőségek, sőt „tulajdonképpen a tudás az alapvetőbb fogalom”, mert azt jelenti, hogy „a dolgok olyanok, amilyenek ismerjük őket”. Csakhogy Platón – folytatja a gondolatmenetet Weizsäcker – „a formáról (is) beszélt, (...) mint olyanról, ami létező dolgok létezését és megértését lehetővé teszi”. A jól ismert barlang hasonlat végiggondolásával arra a végső következtetésre jut, hogy Platón a „reális dolgokat” nevezi formáknak, amelyek „olyan ideák, mint az azonosság és különbözőség, létezés, mozgás, nyugalom. (...) A legmagasabb rendű fogalom az egy, amely Platón filozófiájában azonos a jó fogalmával, és ez többé nem fogalom. Még azt sem lehet mondani, hogy ‘van egy’, mert akkor már két dolgot mondtunk; vant és egyet”.<sup>19</sup> Kizökkenve Weizsäcker gondolatmenetéből, nincsen semmi meglepő ezek után abban, hogy a matematikai megalapozottságú „konkrét festészet” neves művelőjének, a svájci Max Billnek művészetét ismert nevű elemzője, az információesztétika megalapozója, Max Bense végső soron ugyancsak Platón filozófiájával hozta összefüggésbe.<sup>20</sup>

Gellért fentebb idézett önvallomását az utóbbi időben fogalmazta meg, amikor is festői tevékenységre ritkábban futotta erejéből. Ehhez, jelen gondolatmenet befejezéséeként, néhány soros, tétova betűkkel írt feljegyzését közöljük, amely lakonikus személyes vallomásnak, de talán rejtetten festészetében is megmutató szemléletnek is tekinthető: „Minden külsőség pusztán látszat. A külsőség látszata mögött a végtelen világegyetem léte és örök isteni szellem-principium alkotja. ISTEN. Absztrakt festményeim révén a kozmikus relációról van szó, az univerzum igazságáról, szépségéről.”

<sup>19</sup> Carl Friedrich von Weizsäcker: Fizika és filozófia. In: C. F. v. W.: Válogatott tanulmányok. Bp. 1980. 396–400. 1.

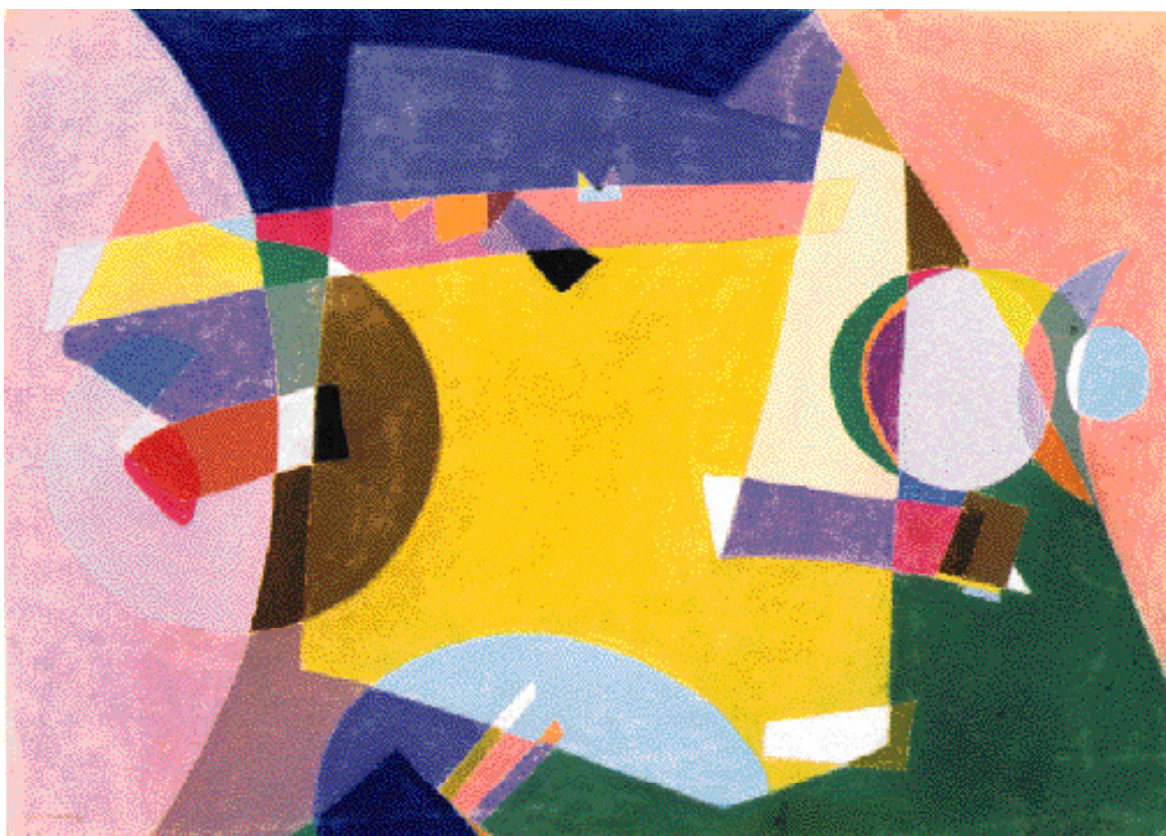
<sup>20</sup> Max Bense: Max Bills „ästhetische Zustände”. In: Max Bense: Artistik und Engagement. Präsentation ästhetischer Objekte. Köln-Berlin, 1970. 92–95. 1.



13. Absztrakció I. / Abstraction I., é. n., 35x25 cm, pasztell, papír, j. hátul: Orosz G. Absztrakció, magántulajdon



14. Cím nélkül / Untitled, 1949., 43x61 cm, pasztell, papír, j. j. l.: O. G. 49, Bakonyi Gyűjtemény tulajdona



15. Színek és formák II. / Colours and Shapes II., 1948., 43x60 cm, pasztell, papír, j. b. l.: Orosz G. 1948



16. Keletkezés II. / Genezis II., 1954., 62,5x50 cm, vegyes technika, papír, j. j. l.: Orosz G. 54

## Rajzok, pasztellek, kollázsok

Orosz Gellért számba vehető grafikai és festészeti anyagát, papírmunkáit és vászonképeit tekintetbe véve, lényegében két megoldás között választhat a művész pályáját valamiféle belső összefüggésben vizsgáló kutató. Azzal a ténnyel eleve számolni kell, hogy a hazai, de még inkább az egyetemes (nyugat-európai) irányzatok, pontosabban: általános művészi magatartásminták, szellemi indítékok nem hagyhatók figyelmen kívül. Voltaképpen ezekre kívántuk felhívni a figyelmet, kívülről közelítve a művész munkásságához, a tanulmány korábbi szakaszaiban is. Induljunk el azonban egy másféle megközelítés nyomvonalán.

Orosz festészeti anyagának, annak, amelynek megjelölésére eredetileg az *ars privatissima* fogalmát használtuk, van egy szembetűnő vonása. Ez annyira rányomja bélyegét az egész ismert anyagra, hogy azt a tárgyalás során a szokásos művészeti besorolás, rangsorolás szempontjainál lényegesebb vezérfonalnak tekinthetjük. Orosz Gellért ugyanis munkáiban feltűnően kerüli a látvány értékű motívumnak, a közvetlen érzéki tapasztalásból származó „realitásnak” az alkalmazását. Még ha kollázsain fel is tűnnek ilyenek betűképként, (csonka) szöveggént, azonosítható tárgyi elemként, abban az esetben is tisztán vizuális minőséggel bírnak.

De mit is értünk „tisztán vizuális minőségen”? A rajzi és festői eszközöknek (vonálnak, foltnak, ecsetvonásnak) azt az egybeszerveződését, amit a külső látványtól független, az emberben eleve meglévő erők, feszültségek irányítanak. Olyan alakpszichológiai adottságok, amelyek nélkül – véleményünk szerint – az absztrakt művészet korszerű, a jelenkor tudományos szintjével egyeztethető elvi megközelítése aligha lehetséges. Sőt az az állítás is megkockáztatható, hogy a XX. századi absztrakt festészet egész folyamatának hátterében ezen adottságok különböző mértékű, szintű, változatosságú, rendszerű megnyilatkozása húzódik meg. Bármiféle „stiláris” vagy egyéb szempontú osztályozás csak ennek elfogadása révén képzelhető el.

Jelen összefüggésben, a későbbiekre való tekintettel, az alábbiakat szükséges megjegyezni: Figyelmen kívül hagyva a képnek mint optikai jelenségnek a külső forrását, a szem, az egyes fokozatok közötti különbséggel, a következő képféleségek létrejöttét mutatja fel:

1. félálomszerű képek: fénykerekek, forgásban levő, kicsiny napszerű kerekek, fel- és leszálló színes buborékok, egymást keresztező, egymásba csavarodó és köröket formázó fényes vonalak, rombuszok és egyéb geometrikus alakzatok, sőt egyazon körben két kövér vessző, egymás mellett felfordítva, nagyon is a jin-jang ábrára emlékeztetően;
2. a szemgolyóra gyakorolt, többé-kevésbé tartós nyomás által keletkező színekáprázatok: nyugtalan és változékony, meghatározatlan, színes felhőszerű képződménytől egy sugárzó és meg-megrezdülő geometrikus hálózati terjedően; ez a háló szabályos alakzatokat halmoz össze és csoportosít egybe bonyolult, de rejtélyes szerveződési elv alapján, a kaleidoszkóp kombinációira emlékeztetően.

A két jelenségből meglehetősen egyértelműen levonható tanulság, hogy feltehetően már sejtjeink összetételéből következik az előre elrendezett formák megléte, amelyek jönnek-mennek bármilyen külső adottság közbelépése nélkül. (Ezek után az elemi szintű, spontán és automatikus, teljességgel szabad s az intellektus befolyásától mentes képek után következnek csak, a felosztást folytatva, az álomképek, majd a fantáziaképek [ábrándképek]. A sor legvégén állnak, kilépve a külső világba, a szándékos, tudatos ábrázolás képei.)

A „forma” fogalma itt kettős értelemben használatos: jelenti a zárt, környezetétől elhatárolt alakzatot, motívumot, önálló képződményt, s jelenti az ezekből szerveződő egységet, amelyet bizonyos jellemzőknél (szimmetria, arány, ritmus stb.) fogva egészként észlelünk. A „formának” ez utóbbi értelmezése maga után vonhatja, bár alakpszichológiailag távolról sem szükségszerűen, az értelmezhetőség, a jelentés tévutakra



17. Zsiráf / Giraffe, 1943., 29x31cm, kollázs, papír, j. j. l.: O. G. Zsiráf, 1943 KLLAZS

csábító igényét. „A jel jelent valamit, a forma önmagát jelenti” – szokás idézni Henri Focillon kijelentését, bár nem tagadható, hogy a „forma” vonzereje éppen az általa nyújtott asszociációs megfelelésekben, a nem egyszer közelebről körülhatárolható értelmezésekben rejlik. (Erre legismertebb példa a régi idők óta ismert, az „ábrázoló” és az „elvonat” művészetben egyaránt fellépő „kettős olvasat” jelensége.)<sup>21</sup>

Nos, a fentiekkel Orosz Gellért festészetének, különböző műfajú munkáinak megközelítéséhez kívánunk a szokásos műtörténeti behatárolásoknál tágabb fogódzót nyújtani. Tettük ezt azért, mivel a művészt (az „ábrázolás” képeit ellensúlyozandó?) a „forma” fogalmának, az „értelmezhetőség” lehetőségeinek vizuális megjelenítése célratörő szándékkal (intencionálisan) vagy játékos kísérletként már a negyvenes években foglalkoztatta. Ahogyan pszichológiai vizsgálatoknál egy időben szokásban volt (vagy van ma is) a páciensnél ún. Rorschach-tesztet alkalmazni, Orosz Gellért létrehozta a maga tesztképeit, voltaképpen tükörszimmetrikus formációkat. Nevet is ad nekik (Szitás Emma, 1947, 30. kép; Buba, 1951, 31. kép). Később aztán felhagy ilyen jellegű kísérleteivel, bár jó néhány alkotásában fel-felbukkan a készítés a „forma” és „jelentés” összekapcsolására, nem utolsósorban azokban a munkáiban, amelyek Kállai bioromantikus elméletének, szemléletének formai jellegzetességeit viselik magukon. Ezek azonban már az intencionális jel vagy jelegyüttes sajátos esetét képviselik.

Puha ceruzával készült rajzain és pasztellképein fel-feltűnnek azonosítható, azonosításra készített tárgyi elemek („kesztyű”, „ecset”, „retorta”, „lőporszaru”. „hímvesző” stb., 102–105. kép), egyik talányos értelmű papírmunkájának meg ezt a címet adja: Zsiráf, 1943, 17. kép, a másiknak meg: Futó (1944, 99. kép). Ezek az elemek valójában fel-felmerülő és elsuhanó, talán szándékosan is roncsolt fantáziaképek, amelyek az adott miliőben jelentésüket veszítve foglalnak helyet. A kéz nem egy eleve adott, még csak bizonytalanul létező formációt jár körbe, meg-megismételve, tapogatva a körvonalat, vagy a látens belső szerkezetet. Rajzi határozatlanságnak nincs nyoma, az írószerszám (vagy a pasztellkréta) kész alakzatokat, motívumokat visz papírra, még ha a vonás időnként meg is törik, pontszerűen, szaggatottan ismétlődik, vagy sakktábla-motívumokat, köröket, csíkokat hagy maga után.

Ezek után meg sem érdemes kísérteni valamilyen olvasatukat, legalább egyiknek-másiknak? Egy tucatnyi megjelent ezekből a rajzokból az 1996-os „Rejtőzködő igazság” című kettős kiállításra, lehetőség szerint időrendbe szedetten. A legkorábbi 1943-as, az utolsó 1959-es keltezésű. Lehetetlen nem észrevenni a rajzmodor, a vonalvezetés, a felületmegmunkálás, az egyes rajzokhoz tapadó asszociációs mezők különbözőségét. Az időben korábbi rajzok tisztán vonalas szerkezetűek, lakonikus tömörségűek, szemiotikailag: éppen elégséges redundáns elemet tartalmazó szimbólumok, amelyek a határtalan univerzumra, a végtelenre utalnak, egyikük ábraserűen is.

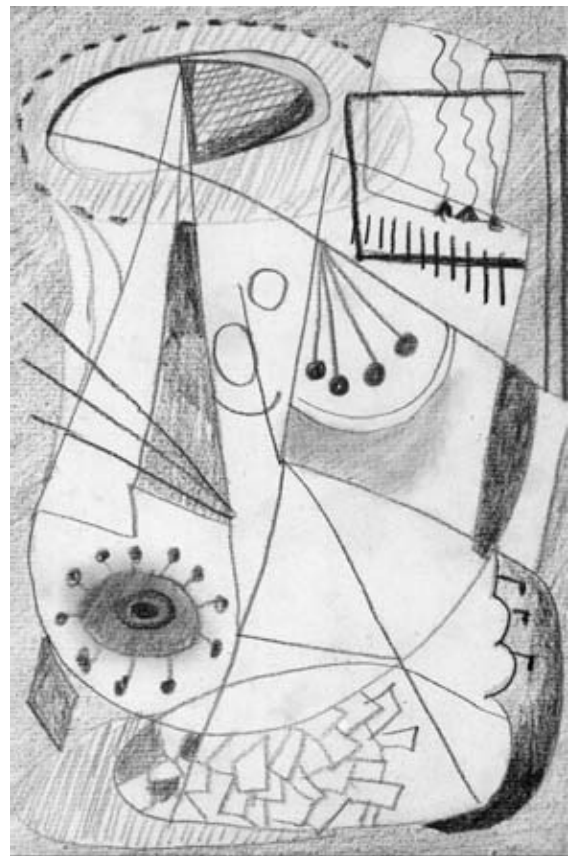
Ezeket a szerkezetes rajzokat, néhány éves eltolódással, a *pittura metaphysica*, a hibrid lényekkel hivatkozó szürrealizmus és a gépi szerkezetet, automatikus mozgást mintázó dadaizmus kelléktárába illeszthető motívumok váltják fel. Interperszonális helyzetek ezek, emberi, szociális kapcsolatokat bújtatnak képi metaforákba, a mozgalomhoz kapcsolódó motívum, megoldás a művésznek mindössze a keze ügyébe esik. Keze alatt az „ornamentum”, a mértani alakzatokból szövődő felület is a képi kifejezés teljes értékű eszköze. Sík, tér, tömeg: viszonylagos és illogikus, az árnyékolások, átfedések érzékeltetik ugyan a testiséget és a teret, de az elemeket egybefogó nézőpont vagy nézőpontok híján a kép valóban kollázsszerű fantáziakép. Félálomszerű fantáziakép, a közöket, hézagokat kitöltő s a képi motívummal, motívumokkal kapcsolatba hozott ornamentumokkal.

<sup>21</sup> A tárgyalt gondolatmenethez: René Huyghe: i. m. 86–89. 1. (Az *Aux sources de l'image* című fejezet.)

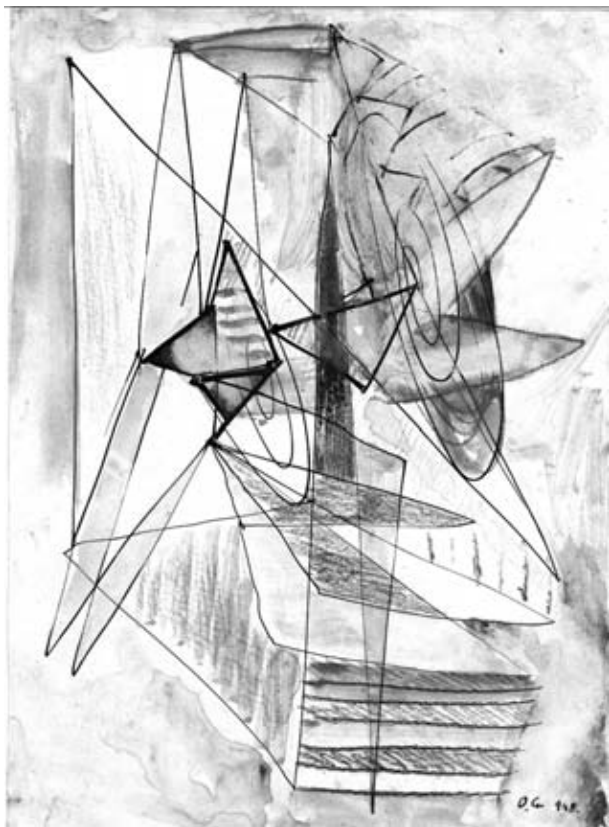
Szükséges megjegyezni, hogy a „formának” ebből a kettős fogalmából nőtt ki a képzőművészetre, jelesül a festészetre is kiterjeszkedő modern jeltudomány, sőt legújabbban annak az esztétikum relációs vizsgálatát is magába foglaló ága.



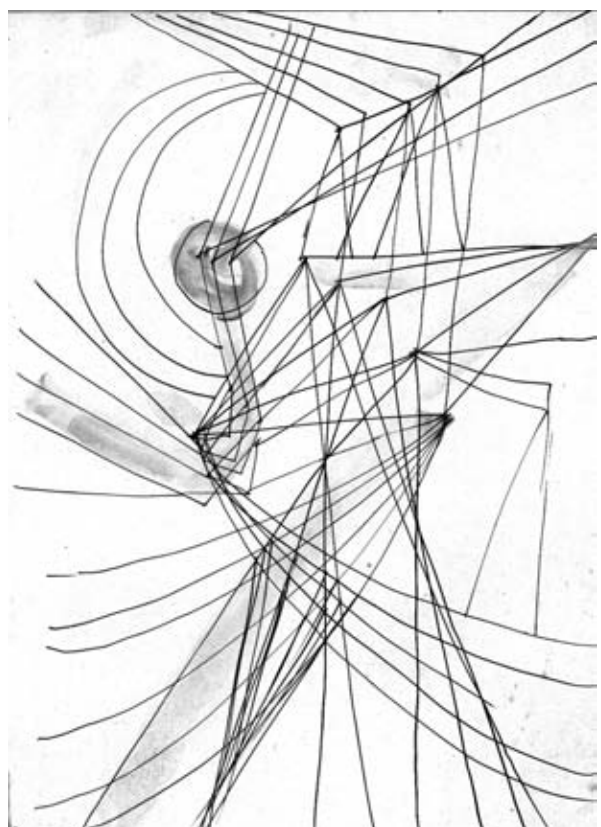
18.



19.



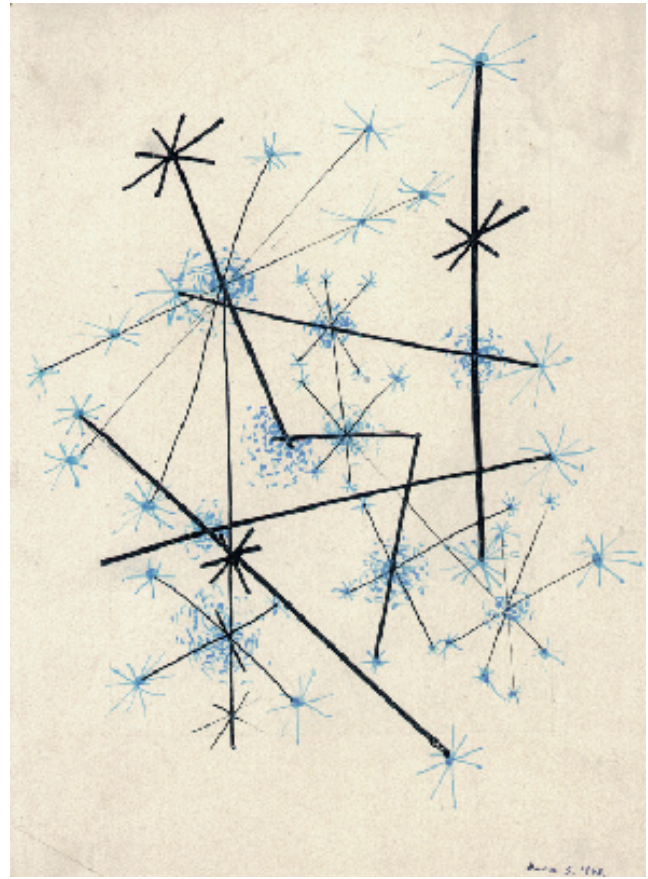
20.



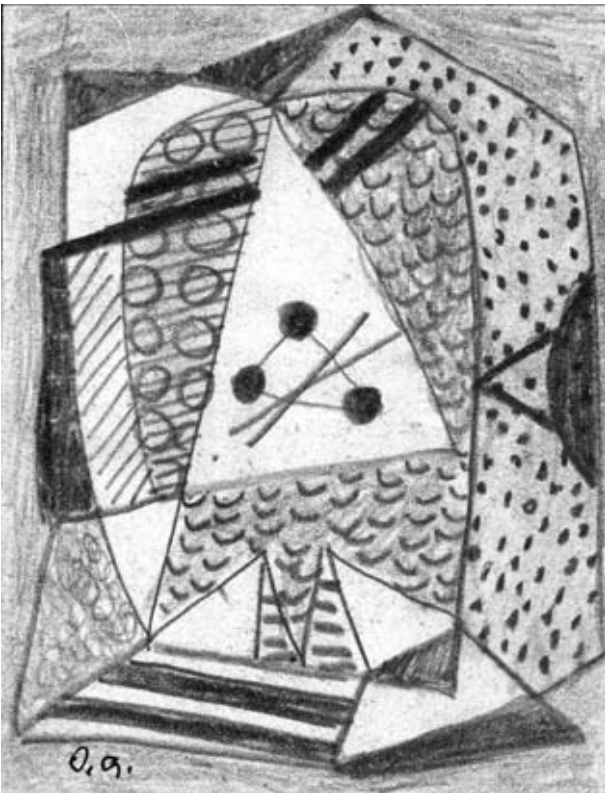
21.



22.



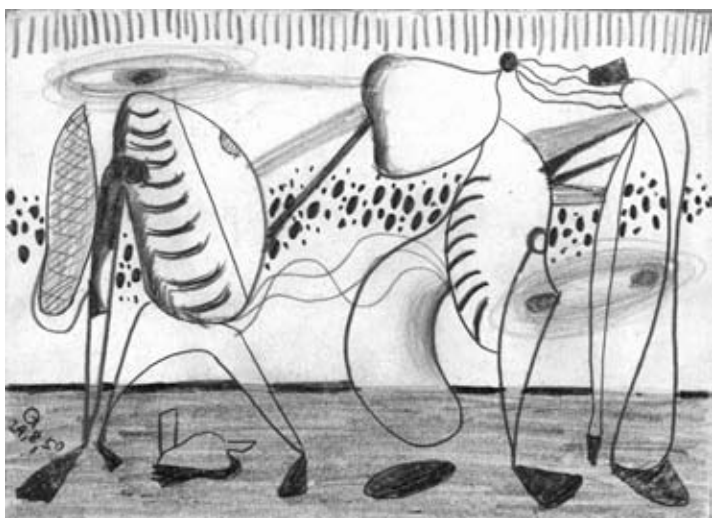
23.



24.



25.



26.



27.



28.



29.

18–29. Rajzok a '40-es '50-es évekből.  
Közölve: „Önmagáról” sorozat, Körmendi Galéria

Belső interperszonális, szociális kapcsolatokról különösen három rajz tanúskodik (kettő: 24. 8. 50. keltezésű, 29., 26. képek, a harmadik: J, a, x, y rajzos betűk beillesztésével 1951-es jelzésű, 102. kép). Bizonyára nem járunk messze az igazságtól, ha mindháromban a „pszichikai kényszer” groteszkbe forduló megjelenítését látjuk. Amíg ez az első esetben vázas, vonalas, huzalszerű, egymáshoz csuklósan kapcsolódó elemekkel megy végbe, a következőn három-négy, belül légnemű közeget, ürességet érzékeltető „figura” színre léptetésével, az egymás közötti alá- és fölérendelési kapcsolat tisztán grafikai sejtetésével. (Hogyan is mondta a művész még idős korában [1980] is? „A festő élete a kollegák kezében van” – vetette sebtében papírra.) A harmadik, a betűs rajz (intencionáltan vagy akaratlanul) olyan roncsolt, torzított (pszeudo)motívumokat mutat, mint a „kéz”, az ujjak közé illesztett „ecset” és az árnyékot vető „kesztyű”. Az akár egybeolvasható betűk és az ornamentális felületek képzetkörének behatárolása nem igényel különösebb fantáziát.<sup>22</sup>

A negyvenes évek második felében szívesen nyúlt a művész a pasztellkrétához. A jobbára átmeneti meleg színekben tartott, a papírfelületre gyengéd kíméletességgel felvitt festékanyag ugyanazt a derűt, szerteáradó jókedvet sugallja, mint a korabeli grafikák. „Konstruktív” jellegűek, de a merev geometrizmust mellőzőek, a színelakzatok átfedésesen síkot és teret egyaránt érzékeltetnek, mintha a tér, az adott hiány csak arra várna, hogy azt színes felületek, egymáshoz záródó ornamentumok, színtárcsák és -karéjok csordultig kitöltsék. Még csak nem is „művi úton”, „mesterséges beavatkozással”, hanem valamiféle szerves növekedés csírakezdetből eredő törvényének engedelmességgel. Ez a „törvény”, ez az „organikus elv” érvényesül a teljes pompájukat még szemérmesen rejtegető színelakzatok érintkezésében, kézfogásában, egymás mögé bújásában, egymásra rétegződésében (Keletkezés I., 7. kép, Kékek és sárgák I., 8. kép, Színek és formák II., 15. kép: mindhárom: 1948). Ez az „organikus elv” nem csupán egy fiktív, körülhatárolatlan térre vonatkoztatott, hatóköre kiterjed – az absztrakcióval érintkező purizmus meggondolt tárgytisztelete szellemében – az emberi mikromilióire is (Csendélet, 1948 k., 41. kép).

Látnivalóan nem szabályokba, vizuális sémákba sűrítendő „törekvés” foglalkoztatja Orosz Gellértet, a szemléleti, stiláris eszközöket belső indíttatású művészi mondandójához igazítja, kedve szerint választ belőlük. Az Absztrakció IV. című pasztellképen (1948, 6. kép), absztrakt (konstruktivista), purista elemeket sorakoztat fel, mindehhez vonalperspektivikus megoldást is alkalmaz. Aztán egyikről is, másikról is kiderül, hogy vonzereje paradox voltában rejlik, az „elemek” talán nem is azok, amiknek eredetileg néztük, gondoltuk, térbeli helyzetük csalékony. Csak „forma” van, kettős értelemben: egyszer mint önálló vizuális elem van jelen s egyszer mint egymáshoz rejtett arányviszonylatokkal kapcsolódó elemekből egybeálló egész.

<sup>22</sup> Az elemzett három laphoz hasonló jellegű, egész sorozatot kitevő („szürreális”) rajzi anyag található Lossonczy Tamás hatvanas évek elejei grafikai munkái között. Ismertetésük: M. O.: Lossonczy Tamás festészetéről. Magyar Építőművészet, 1973. 1. sz. 53. 1.

Orosz Gellért egyes rajjai figyelemre méltó összevetést kínálnak a későbbi, illetve a már csoporttá szerveződött Cobra néhány tagjának grafikai, festői munkáival. Ez az összevetés részben hasonló vagy azonos pszichikai és szociális alaphelyzettel, részben a Cobra meglehetősen viharos művészeti és politikai tevékenységével, illetve szűkebb körű itthoni ismertségével indokolható. A későbbi Cobra, amelynek szervezett tevékenysége lényegében 1949–1951 közé esik, tagjai közül a holland Corneille (Corneille Guillaume van Beverloo) és az ő révén a csoportnak megnyert francia Jacques Doucet szerepelt munkáival 1947-ben az Európai Iskola kiállításorozata keretében Budapesten. (Budapesti tartózkodását Corneille későbbi munkássága szempontjából sorsdöntőnek tartja.)

„A Cobra, a XX. század művészetében az egyik legheterogénebb összetételű csoport története – írja az egyik frissen megjelent rész tanulmány szerzője – ellentétes hatások és a tagjai közötti szakítások története. Összetartozásuk az egymást kiegészítő erőkből, a dánok, belgák, hollandok különböző kulturális irányultságából adódott, miközben a más nemzetbeliek valamennyi tagja valamilyen módon kulturálisan ’kiszorult’ volt, lett légyen szó akár száműzetésben élő, akár hazájukban ’kivülálló’ művészekről, akiknek a Cobra elnevezés legnagyobbbrészt inyére volt.” (Peter Schield: Cobra – eine Psychografie. In: COBRA. Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, 1997. jún.–szept. Katalógus, 1997. 30. l.)

A COBRA első nemzetközi kiállításán (1949, Amszterdam) részt vett munkáival a magyar származású Kemény Zoltán is, feleségével.

A számos forrásból (gyerekrajz, skizofrének munkái, „primitív művészet”, szürrealizmus: pszichikai automatizmus stb.) eredő művészeti (és művészetelméleti) mozgalomnak a XX. század második felének művészetére gyakorolt erőteljes hatására az utóbbi időben derült fény. Orosz Gellért grafikájában ez a hatás elsősorban a visszafogott, valamennyire irányított pszichikai automatizmus megnyilatkozásán, bizonyos motívumok (fentebb tárgyalt) önmagára vonatkozatható, jelértékű alkalmazásán mérhető le. (Utóbbi szempontból Asger Jorn festményei és a vizuális-plasztikai jel dinamikus értelmezésével kapcsolatos írásai feltétlenül említést érdemelnek.) Megemlítünk néhány azonos szemléleti alapállásra valló képi analógiát: Pierre Alechinsky: Kígyó, 1950 (i. m. 82. 1.); Karel Appel: Vadállat, 1952, i. m. 104. 1.; Jacques Doucet: Hommage à Amstrong, 1950, i. m. 147. 1.; Asger Jorn: Kellemetlen lények ... 1939–1940, i. m.; Corneille: Au sein du désert il y a encore de la place pour des jeux, in: De taal van Cobra, Museumcollectie Van Stuijvenberg, 1995, 62. színes kép.

Csak „forma” van? Ez a forma ugyanis akár mint önálló elem, akár mint egész értelemben valamennyire intencionált jelértékkel (is) rendelkezik. A formai megoldásból következethetően közelt és távont, távont és még távolabbat, a leképezhetőn túli teret, a rideg egyenesekkel, sugarakkal szabdaltnak mikro- és/vagy makroszférát is egybefoglaló jelértékkel is bír, amely – hányszor találkozunk még ezzel a jelféleséggel a későbbiekben! – megmarad a költői képzeletet fellobbantó sejtetés szintjén. És vannak színek és színek, amelyek a formai jelenség elválaszthatatlan támogatói, kéz-a-kézben társai.

Festői alkímia folyik, jelképesen, Orosz Gellért pasztellképein (s talán nem csak azokon), színalakzatok, pszeudomotívumok szüntelen átalakulása, megsemmisülése és újjászületése, egyetlen folyamat sodrában. Talán éppen ezt a folyamatot kívánja jelképesen, rejtetten érzékeltetni az az Absztrakció I. (é.n., 13. kép) elnevezésű pasztellkép, amely – mi tagadás – egy görbe nyakú, átlátszó eszközt mutat, belsejében csúcsba futó, kinn-benn színalakzatokkal, s felül az edényből kibúvó, fehér szegéllyel övezett sárga koronggal...

Szívesen nyúlt Orosz Gellért a színes papírhoz, burkolóanyaghoz, újságpapírhoz, egyéb nyomdatermékekhez, hogy felhasználja őket kollázsaihoz. Ezekben az években, az Európai Iskola és az Elvont Művészek Csoportja egy-egy tagját nem tekintve, igazán nem volt általánosnak mondható az olcsó alapanyagú kollázs képzőművészeti célzatú művelése. Kassák húszas évekbeli, politikai-társadalmi állásfoglalást manifesztáló absztrakt munkáival, „képarchitektúráival” a társadalmi haladás jelszavát zászlójukra tűző (fiatal) művészek mindössze egy része vállalt – ha vállalt – ekkortájt szellemi sorsközösséget. Orosz Gellért ez utóbbiak közé tartozott, még azokban az években is, amikor az absztrakt-nonfiguratív képfogalmazást csupán ars privatissimaként művelhette.

„Konstruktivista” kollázsa mindössze néhány ismeretes ezekből a korai évekből. Egyik, pasztellkréta felhasználásával készült munkáján – a fenti megállapítás képi hangsúlyaként – a középső vörös papírnégyzet a pártkiadványokat kibocsátó Szikra Nyomda terméke, a nyomda nevének jellegzetes korabeli betűivel (2. kép). Ami a művészt valójában foglalkoztatja, a tisztán absztrakt, a De Stijl megjelölésével: a „konkrét” művészet körébe vágó kollázs kompozíciós megoldásaival való kísérletezés, valamint az absztrakció és a nonfiguráció határán mozgó jelképződés. Mindkét nemből néhány sikeres munkát mondhat magáénak (Architektúra, Vitorlák, 10. kép, mindkettő: 1947; Száguldás, 1951 – Vidámság, 1947-48, 9. kép; Clown, 1948, 1. kép).

Utóbbi kettő, a Vidámság és a Clown új oldaláról mutatja be a művészt. Általuk, bennük túllép a kollázs szokványos konstruktivista értelmezésén, s idehaza ez időben szokatlan, újszerű módon – egy-egy fentebb bemutatott pasztellképéhez hasonlóan – nonfiguratív (nem tisztán ábrázoló, pontosan nem azonosítható és nem is tisztán absztrakt) elemekkel a forma és jelentés kapcsolatának elemzésére tesz kísérletet.

A Clown (valójában kétszer szignálva, 1945, illetve 1948 évszámmal) címéből és megoldásából adódóan egyszerűbb eset, viszont jelentőségét növeli kultúrtörténeti érdekessége. 1947-ben jelent meg ugyanis Hamvas Béla és Kemény Katalin közös szerzőségű kötete, a „Forradalom a művészetben – Absztrakció és szürrealizmus Magyarországon”, amelyben a két társszerző a modern magyar művészet archetipikus kulcsfiguráját a clownban, a bohócban, az arlequinben, az igazságkereső „lelki szegényben” látja megtestesítve. „Szellemi szegény az, aki – írja Hamvas Béla – a szellemben szegény és így éhes és szomjas a szellemre. Az, akinek ellenállhatatlan és elementáris igénye van a szellemre.”<sup>23</sup> Leonardó önarckép-rajzát, Bruegel Dulle Grietjét, Velázquez udvari bohócait, Rouault, Picasso arlequinjeit ugyanúgy ebbe a típusba sorolja Hamvas, mint a modern magyar művészetben személy szerint – többek közt – Csontváryt, Gulácsyt, Derkovitsot és Vajdát. Megtisztelő névsor mindenképpen. Orosz Gellért clown figurája az alkalmazott elemek, alakzatok tisztán vizuális energiáinak befogadásával ad is méltányolandó támpontot a kollázs ilyen jellegű értelmezéséhez.

A Vidámság tréfás, bohókás, derűs összhangú párjára legfeljebb Korniss Dezső egy-egy korabeli, vagy Illés Árpád hetvenes évekbeli festményein bukkanunk. Hasonló, már-már tobzódó jókedvet sugároznak Joan Miró 1925–1930 körüli „karnevál” képei, festmény parafrázisai. Ezt a vizuális derűt kifejezetten elvont alakzatokkal teremti meg a művész, amelyek (képi fantázia szülte) eleven lények, formációk benyomását keltik. Ezek a szeszélyes kontúrú alakzatok – ráadásul – egy rejtett forgómozgás részvevői, amelyeknek középpontját egy fehér szegéllyel övezett, kétrészes tojásforma alkotja. Így a kollázs témáját akár a „terem-

<sup>23</sup> Hamvas Béla–Kemény Katalin: Forradalom a művészetben – Absztrakció és szürrealizmus Magyarországon. Bp. 1989 (1947), 11. l.



30. Sztás Emma, 1947, 43x30 cm, kollázs, papír, j. j. l.: OG 47



31. Buba, 1951, 43x30 cm, akvarell, j. j. l.: og 51

tés" gondolata naiv és ösztönös, a „teremtő művész” nagy múltú, idehaza már Csontváry írásaiban felbukkanó képzetkörének képi megnyilatkozásaként (is) értelmezhetjük. Ennek ad helyet a központi tojásforma osztottsága is. Ez ugyanis a „körtancukat” végző alakzatok háttérül szolgáló geometrikus (konstruktív) színmezők „csírája” is egyben, amelyek közül kettő (egy hideg és egy meleg színben tartott) ezen a helyen, a centrumban találkozik, érintkezik egymással. Ebből az értelmezésből adódóan az alakzatok és a képegész jelértéke nem pusztán önmagukra, önmagára utal, mindkettő tágabb, mélyebb összefüggésben, lelki-szellemi közegbe ágyazottan nyeri el végső értelmét. (KMM)<sup>24</sup>

A néhány évvel későbbi, 1950 körüli kollázsok, újságpapír felhasználásával készült munkák közül az alábbiakban szemügyre veszünk néhányat. Kedvtelésből, nyilvánvalóan önmagának készítette őket a művész keze ügyébe eső, kidobásra szánt papírhulladékból. Eszébe sem ötlött, hogy a papír- és egyéb hulladékból, feleslegessé vált használati tárgyakkól, találmányra vagy éppen nagy műgonddal összeeszkábált munkákra idehaza (is) milyen reményteljes jövő vár. Létrejöttük, más oldalról közelítve, szemléletes módon ellenpontoszza azt az ekkorra már mesterkéltnél művészi-művészeti légből és álpátosszal övezett megnyilatkozásait, amelyekkel egy ideig maga a művész is érintkezett. „Köznapi realizmus” az, amit művelt igénytelen eszközök felhasználásával. Ha pedig a munkákat egészükben: anyagukat, elemeiket, azok eredeti rendeltetését, információs minőségét nézzük, az adott időszakról, a művész személyes álláspontjáról – s nem csak az övéről – többet árulnak el, mint sok más, a formai ünnepélyesség mezéjében tetszelgő „művészi alkotás”.

A Színek és betűk című akvarell (1950, 45. kép) a hivatalos kommunista lap, a Szabad Nép egyik 1950. októberi számának címlapjára készült. Az akvarell ilyenformán, a propaganda ízű betűtengert elfedve, nyilvánvalóan emberi gesztus értéket képvisel. Van azonban a nyomdatermék, s éppen a címlap felhasználásának képi érteke is: a fejléc, a betűhasábok foltjai, a választóvonalak „háttérként” beépülnek a kompozícióba. Így alakul ki a kép előtere, maga a „festmény”, és a háttér, a betűtenger a fejléccel. A kettő, jellegében, tökéletes ellentéte egymásnak, bár a háttér keménységét a híg kék lefedés az áttűnéssel enyhíti. A betűtengerre ráfestett kompozíció uralkodó vörös, barnászöld foltjaival, az egyes alakzatok mozgékony kontúrjaival, egyszóval: a színforma együttes fölényesen dinamikus „tartásával” a (ténylegesen is) „elmaszatolt” rend, valóban „gépies szabályosság” ellenpontja. Ezt az ellenpontoszerűséget hangsúlyozzák a kiáltóan éles színek is. (KMM)

A Formák I. (1950, 46. kép) elemei, betűsorai magukon viselik keletkezési időpontjuk (az erőltetett iparosítás időszaka) jegyeit. A korabeli évek mesterkéltnél társadalmi atmoszférája a kollázs szerkezeti megoldására is kihat. Olyan kiemelt betűsorok olvashatók, mint: „Termelési szemle”. „Raktáron vannak” stb. Egy forgótárcsaszzerű eszköz rajzán körben fémalkatrészek apró tervrajzai sokasodnak. A papírkivágások egy része (a kép középpontjából kiinduló) forgómozgást sugall, ezt a benyomást a művész még rajzeszközzel fokozza. A további papírkivágások bizonytalan egyensúlyi helyzetet teremtenek. Egyszóval: a „dinamikus” kompozíció itt az „értelmetlen mozgás” jellegét viseli magán. Egy-egy betűsor részleges lefedése, játékos rajzi kiegészítése, egy-egy népművészeti, iparművészeti ornamens beillesztése az együttesbe, a The Studio fejléce még ironikus mellékízzel is gyarapítja a korszak társadalmi, művészeti légből érzékeltető papírmunka összbenyomását. (KMM)

Van azonban egy 1953-as keletű kollázsa Orosz Gellértnek (43. kép), amely a háború utáni évekből származó rajzok, kollázsok felszabadult légből idézi fel. Mint egy hatalmas lélegzetvétellel felegyenesedő, a világot, a mindenséget átölelni kész pszeudofigura, olyan ez a jobbra szabálytalan alakzatokból, tétova vonalakkal játékosan összekapcsolt, tarkított elemekből álló motívuma a Sárkányosnak. Kiegészítve, színben ellenpontosza mindez körökkel és egy Star márkájú szappan burkolatával. A kép felületét behálózó tétova vonalak egy helyütt mágneses erővonalakra emlékeztetően áradnak széjjel, alant pedig, a vízszintes záróvonal középpontjából – micsoda gyengéd gesztus! – egy három ágú, leveles növény sarjad. „A forma önmagát jelenti”? Minden bizonnyal, de jelen esetben jelértékkel is dúszított, elemeit, ezek színeit és ritmikus, arányosan tagolt összefüggéseit tekintve egyaránt. Egyszóval: egészében.

<sup>24</sup> A szövegben szereplő munkák nagyobb részének saját szerzőségű elemzését – helyenként módosítással – az alábbi kötetből vette át a szerző: Körmendi Anna (szerk.): Kortárs magyar művészet – Körmendi-Csák Gyűjtemény. Válogatás 1945–1997. Bp. 1997. Az átvételt a megfelelő mű bemutatása után feltüntettük: (KMM).

## Festmények: a „bioromantika” vonzásában

A Sárkányos, ha belegondolunk, a fenti formai összefüggéseken túlmenően egy olyan szemantikai jellegzetességre is felhívja a figyelmet, amelyhez hasonlóval – legalábbis eddigi vizsgálódásaink során – korai grafikáiban és kollázsáiban találkozhattunk. Arról van ugyanis szó, hogy a kép érzelmileg dúsított szemantikai tere nem fogható be a kép négy oldalával közrefogott, fizikailag lehatárolt mezőbe. Az elemek, motívumok, motívumtöredékek jelértékükből, jelöletlen térbeli helyzetükből, túlfeszített dinamikus összefüggéseikből s nem utolsósorban asszociációs érzelmi telítettségükből adódóan egyszerűen „átlépnek” a kézzelfogható lehatároltságon s testetlen szárnyalásba fognak. Minden bizonnyal (más kortárs festőnél is van rá példa) az alkotások keletkezési időpontja is közrejátszhat ilyen természetű művek létrejöttében, érzelmi mozzanatoktól sem mentes, jelértékükből is következő értelmezhetőségükben. Arról nem beszélve, hogy a vizuális jelekben gondolkodó, munkálkodó művész képzeletében, „jeltartományában” ha egyszer bizonyos jelek már rögzítődtek, formát öltöttek, más alkalommal, más összefüggésben is előhívhatók.

Ilyesfajta megközelítéssel szemlélhetők és értelmezhetők Orosz Gellért kifejezetten „bioromantikus” jelzővel illelhető festményei. Ezek ugyanis nem egyszer formailag pontosan leírhatók, még az adott miliót tekintve is topológiaiilag (környezettel való összefüggéseikben) értelmezhetők. Más esetekben ellenben jelentésüket, értelmezésüket – Kállai Ernő ismertetett szemléletét kiindulópontnak tekintetve – egy benső, lelkileg-szellemileg kiterjeszkedő tágasságban, a jelölt, jelölhető fizikai tér határain túllendülő dimenzióban nyerik el. Tehát nem egy bizonyos elmélet, még kevésbé valamilyen „művészeti törekvés” alkalmazásáról, követéséről van szó, hanem az emberi-művészi szemlélet olyan jellegű és olyan fokú kiterjesztéséről, amelyre a hazai absztrakt művészetben jó ideig mindössze az Elvont Művészek Csoportja idősebb tagjainak munkásságában találunk példát. Mindezek fényében az is meglehetősen világossá válik, hogy évtizedekkel később, egy formailag körülhatárolhatóbb törekvésnek hódolva, miért is hivatkozott Orosz Gellért a szellemi élet olyan különböző területein munkálkodó tekintélyekre, mint Meyer Schapiro, Friedrich von Weizsäcker és Piet Mondrian. Az 1945 utáni néhány tág lélegzetű évben idehaza mindössze két művészeti teoretikus volt, akinek írásaiban az absztrakt művészet ilyen – még ha nem is teljességgel azonos – indíttatása és értelmezése hangot kapott: Kállai Ernő és Hamvas Béla.

Alábbiakban Orosz Gellért néhány bioromantikusként nevezhető, világosabban fogalmazva: a szokványos stiláris, egydimenziós szemléleti behatároltságon túllendülő festményét vesszük szemügyre. Még csak nem is kizárólag a '45–'48 közötti időszakból származókat. Az időhatár kitérítésével jelezni kívánjuk, hogy a „bioromantikus” szemlélet nem stiláris kategóriához kötődik. Ehelyett ez a szemlélet festészeti jelek, jelszerű formációk, különböző technikai megoldások alkalmazásával az emberi én benső, legbenső köreit is érinti, s ilyenformán archetipikus képzetek megjelenítésére is alkalmassá válva:

Akvárium (1947, 33. kép): A festmény címe akár útbaigazításul is szolgálhat a vízi, víz alatti eleven mikrovilág költői-festői képzeletű megjelenítéséhez. Az elvont alakzatok, a szertekúszó színfonalak, a gyöngyöző színpettyek, az elsuhanó, ficánkoló „vízi lények” laza ecsetkezelésű háttér előtt áramlanak súlytalanul. Egy részük, a kép bal oldalán, egy spirálszerű körformába mint valamiféle bőségszaru vázába fogva tömörödik össze. Az alakzatok, fonadékok nyüzsgő, termékenységet sugalló, érzékeltető elevensége voltaképpen ezen a formáción kívül zajlik, a kötött nézőpontot nélkülöző képtérben. (KMK)

Félelem látomása (1957, 34. kép): A festmény valóban vízió, szorongásos látomás, amelynek forrása a kép bal felső sarkából előbúvó, csápszerű nyúlványokkal ellátott, vörös „szemű” formáció. Ezt a benyomást erősíti a két hegyes alakzat, amely a háttérből ugyancsak, két mozgó-gomolygó „színcsillagra” irányul. Ez utóbbiak háttérből hasonlóképpen egy hegyes végű alakzat tűnik elő. A képet szerkezetileg és festőileg ilyen egymást fedő, egymáson áttűnő, egymáshoz illeszkedő színsíkok tagolják. Ezek a színben különben kiegyensúlyozott alakzatok a kép alsó szintjén kényelmesen összesimulnak, egymáshoz záródnak, „küzdelenek” itt semmi nyoma sincs. Az láthatóan a felső régióban zajlik. Ha a „lent”-et és a „fent”-et a hagyó-

mányos festészetből kölcsönzött jelentéssel ruházzuk fel, akár „kozmosz fenyegetettségéről” beszélhetünk. Nem csak alakzatokba sűrített jelképes „küzdelem” folyik odafent: a kép felső széléről egy-egy rojtos végű színcsík hatol, húzódik lefelé, a kép jobb oldalán pedig az egyik „színcsillagról” két erőtlen, sötétes színszalag ereszkedik rá az alsó színformákra. (KMK)

Tengeri világ (1957, 32. kép): A cím támpontot nyújthat a látomásszerű „mélytengeri” világ megközelítéséhez. A képmező alsó szintjén elszórta absztrakt alakzatok tűnnek elő a homályból, rejtélyes eredetű oldalsó fénynek kitéve, amely teret, távlatot érzékeltet. Ezeket az időtlenségbe dermedt, idolszerű tömböket mozgékony ecsetvonásokkal, gyöngyöző színpettyekkel, egy-egy tarka színnyalábbal kialakított másnemű közeg fogja közre, játszik velük bújócskát. Ez a másnemű közeg inkább impresszionisztikus színlátomás, mint a mélytenger képe. Halotti világ és mégis eleven; az elsuhanó árnyékok, a szilárd és lebegő formák plaszticitása, a közel és távol egymásba olvadása sejtelmes életet varázsol ebbe a sehol-sincs térbe. A kép, amely nem kíván csupán két dimenzióra szorítóközös összefüggések hálózata lenni, de a három dimenzió érzékeltetését is vonakodva fogadja el, a nonfiguratív motívumok sejtelmes költőiségével romantikus, „bioromantikus” léghőrt áraszt. (KMM)

Hogy minden komolysága ellenére ez a „bioromantikus” festői fantáziajáték mennyire alkalmasnak bizonyul – igaz, jó néhány évvel később – más természetű jelek, további jelentések befogadására is, álljon itt példaként a művész Szerpentinek című festménye (1972, 110. kép):

Kezdve azzal, hogy nem tartja tiszteletben a „kép mint lehatárolt (sík)felület” fogalmát, de nem is lép ki a keret megszabta síkból. Egyfajta „kép a képben” megoldást követ, miközben felvillantja a „szabályos térképzés” (csalóka) modelljét (bal oldalon alul) és a színekkel érzékeltetett, gesztusvonásokkal elevenített (nemkülönböztetve modellszerű) térképzés távlatait is. Más szóval: az első pillantásra „bioromantikus” („lírai absztrakt” megoldású) látványt – innen a festmény címe – „konstruktív-geometrikus” elemekkel lehetetleníteni el, egyszersmind érzékeltetve síkot és teret. De éppen ennek köszönheti a festmény vonzerejét, a játékos könnyedséget, amely a művész korábbi festményeitől sem idegen, felhasználva ehhez a burleszk festői szcenírozáshoz egyik külföldre szakadt pályatársa jellegzetes, plasztikus hatású (idehaza mások által serényen követett) gesztusalakítási módszerét.<sup>25</sup> (KMM)

A Szerpentinek festői mozgalmasságát, vonzó dinamizmusát minden bizonnyal a képfelületet tagoló, lendületes átszövő rajzi elmeinek, színfonalainak (is) köszönheti. A grafikai elemek, akár csak korábban kollázsainak (Formák I., 46. kép, Sárkányos, 43. kép), festményeinek is nem egyszer szerves, a színelületek összefüggésrendszeréhez illeszkedő eszközei. Ahogyan a sík-tér viszonylatnak, a szemantikai mezőnek is az antagonizmus a fő jellemzője, a vizuális inger fő forrása, a festői és rajzi elemek dialógusában ugyanaz a feszültségkeltő ellentét érvényesül. Ezzel minden bizonnyal Orosz Gellért festészetének alapvető formai jellegzetességét érintettük. Az absztrakt művészet francia monográfusa, Michel Seuphor azt írja egy helyütt, hogy a francia (tegyük hozzá: nyugat-európai orientáltságú) informel irányzat képviselői (Gérard Schneider pl.) „legszilárdabb támaszukat (Stéphane) Lupasco antagonizmus elméletében találták meg”.<sup>26</sup>

Hajlott erre a megoldásra Orosz Gellért korábban is, kialakulását akár követhetjük is. Előbb fellazítja a merev konstruktív képfogalmazást, a változatosabb színelületek „kiegészítéseként”, „helyettesítéseként”

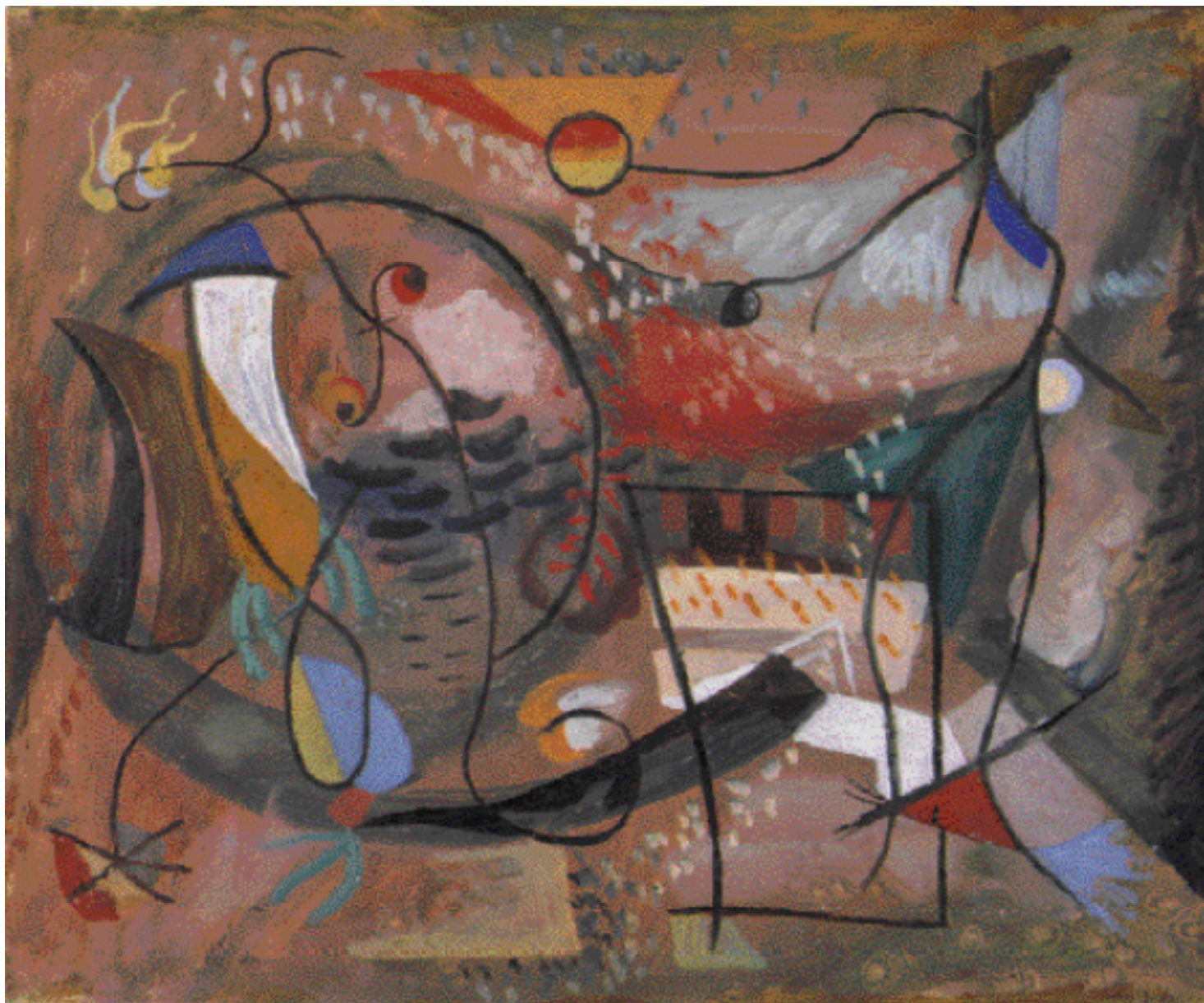
<sup>25</sup> Egy kézírásos feljegyzés szerint a Képzőművészeti Főiskola Ifjúsági Köre 1945. karácsonyi kiállításán O. G. az alábbi, egy kivétellel külföldre szakadt művészfiatalokkal közösen szerepelt néhány munkájával: Bíró Antal, Böhm Lipót, Hantai Simon, Reigl Judit. Hantai Simon és Reigl Judit Franciaországban vívott ki magának művészi elismerést, Bíró Antal hosszasan európai vándorlás után a Côte d’Azur-on, Mentonban telepedett le. Utóbbi absztrakt festészeti anyaga egy részét halála (1990) előtt Várpalota városára hagyta. Több munkája a Körömdi – Csák Gyűjteménybe került (KMM: 32–39. 1.).

<sup>26</sup> Michel Seuphor: Art abstrait, sa genèse, son expansion. Paris, 1962. 233. 1. „Lupasco felállítja – írja elméletének ismertetője – a kettős keresztződő ellentét elvét: a bipoláris egynemű-másnemű (homogén-heterogén) párhoz csatlakozik az antagonisztikus rejtetten meglévőség-működésbe lépés (potencializálódás-aktualizálódás) párosítás. A négy mozzanat jó egyensúly teremtő harmóniát eredményez. Lupasco visszautasítja az azonosságon alapuló logika egyeduralmát, s megkísérelti felfedezni a Természet művében meglévő rejtett irányultságokat. Visszautasítja annak elfogadását, hogy az ellentmondó, az ellentét – nevezetesen pszichológiai síkon – betegesnek minősíthető lenne.” (Antoine Faivre: Accès de l’ésotérisme occidental I., Paris, 1996. 358–359. 1. – A szerző a Sorbonne tanszékvezető tanára.)

Az elmélet tudományos kifejtése: S. Lupasco: Logique et contradiction. Paris, 1947. különösen: 18–23. és 170. 1.



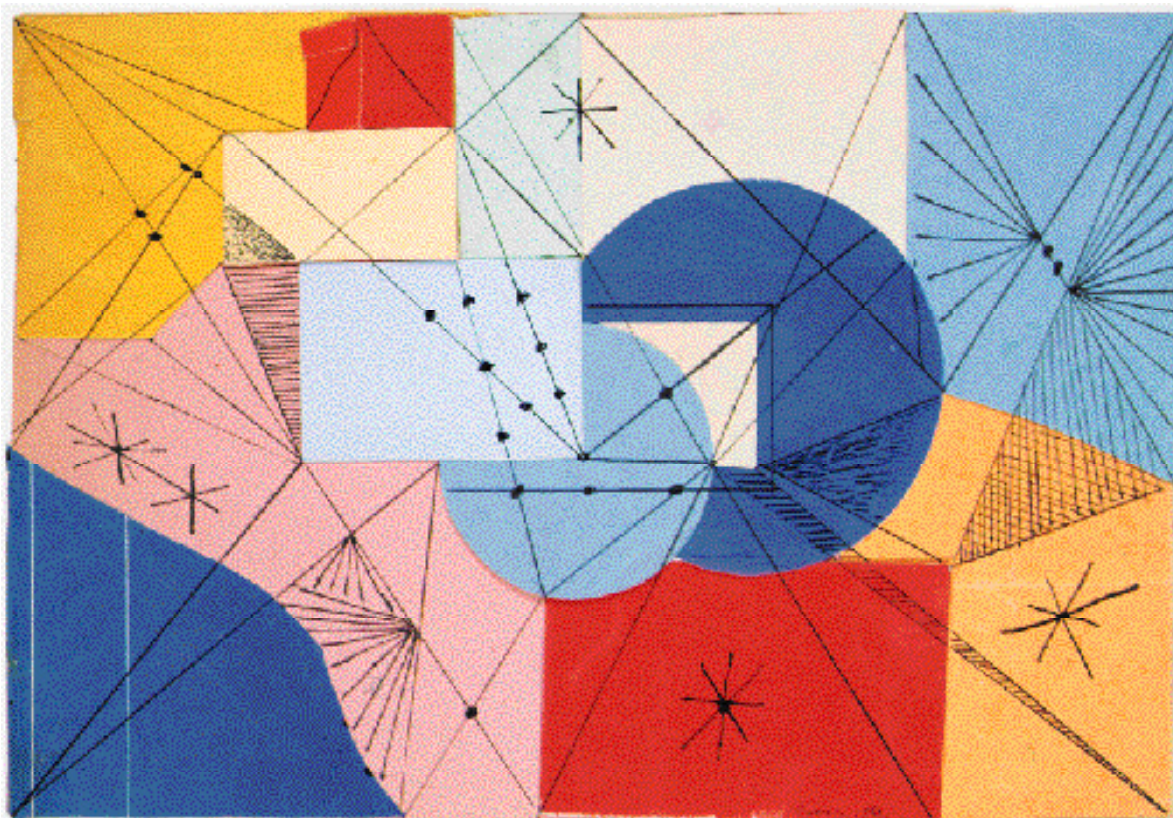
32. Tengeri világ / Maritime World, 1957., 50x60 cm, olaj, vászon, j. j. l.: Orosz G. 57,  
kiállítva a Múcsarnok 1957-es Tavasz Tárlatán „Benső táj kora tavaszon” címmel,  
és 1997-ben a Múcsarnokban az 1957-es tárlat megismétlésén,  
Körmendi-Csák Gyűjtemény tulajdona. Közölve: Körmendi-Csák Gyűjtemény – Kortárs Magyar Művészet, 263. old.



33. Akvárium / Aquarium, 1947., 43x52 cm, olaj, papír, j. j. l.: Orosz G. 47, Körmendi-Csák Gyűjtemény tulajdona  
Közölve: Körmendi-Csák Gyűjtemény – Kortárs Magyar Művészet, 251. old., Magyar Művészeti Fórum, 1999. 4. szám



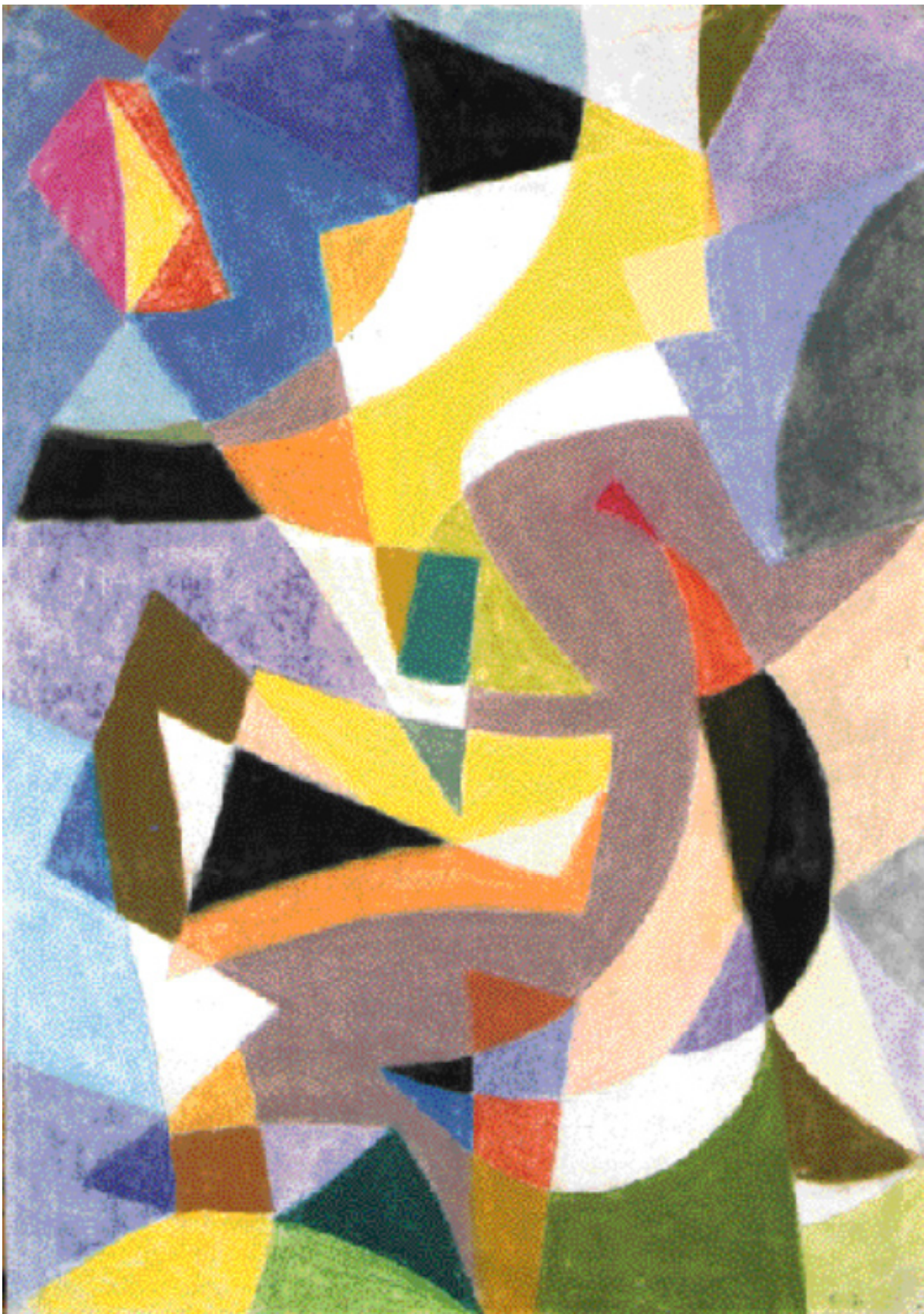
34. Félelem látomása / Vision of Fear, 1947., 50x40 cm, olaj, vászon, j. j. l.: O. G. 47, Körmendi-Csák Gyűjtemény tulajdona  
Közölve: Körmendi-Csák Gyűjtemény – Kortárs Magyar Művészet, 249. old., Új Művészet



35. Cosmos / Cosmos, 1951., 24x36 cm, kollázs, papír, j. k. l.: Orosz G., Közölve: Kortárs, 1998. április, 55. o.



36. Halmok, korongok / Piles, Discs, 1952., 30x43 cm, vegyes technika, papír, j. b. l.: Orosz G. 1952



37. Vibrálás / Vibration, 1949., 62x43,5 cm, pasztell, papír, j. b. l.: O. G.



38. Cím nélkül / Untitled, 1945., 24,5x33 cm, olaj, papír, j. b. l.: O. G. 1945



39. Hullámvonalak / Wave Lines, 1948., 43x60 cm, pasztell, papír, j. j. l.: Orosz G. 1948



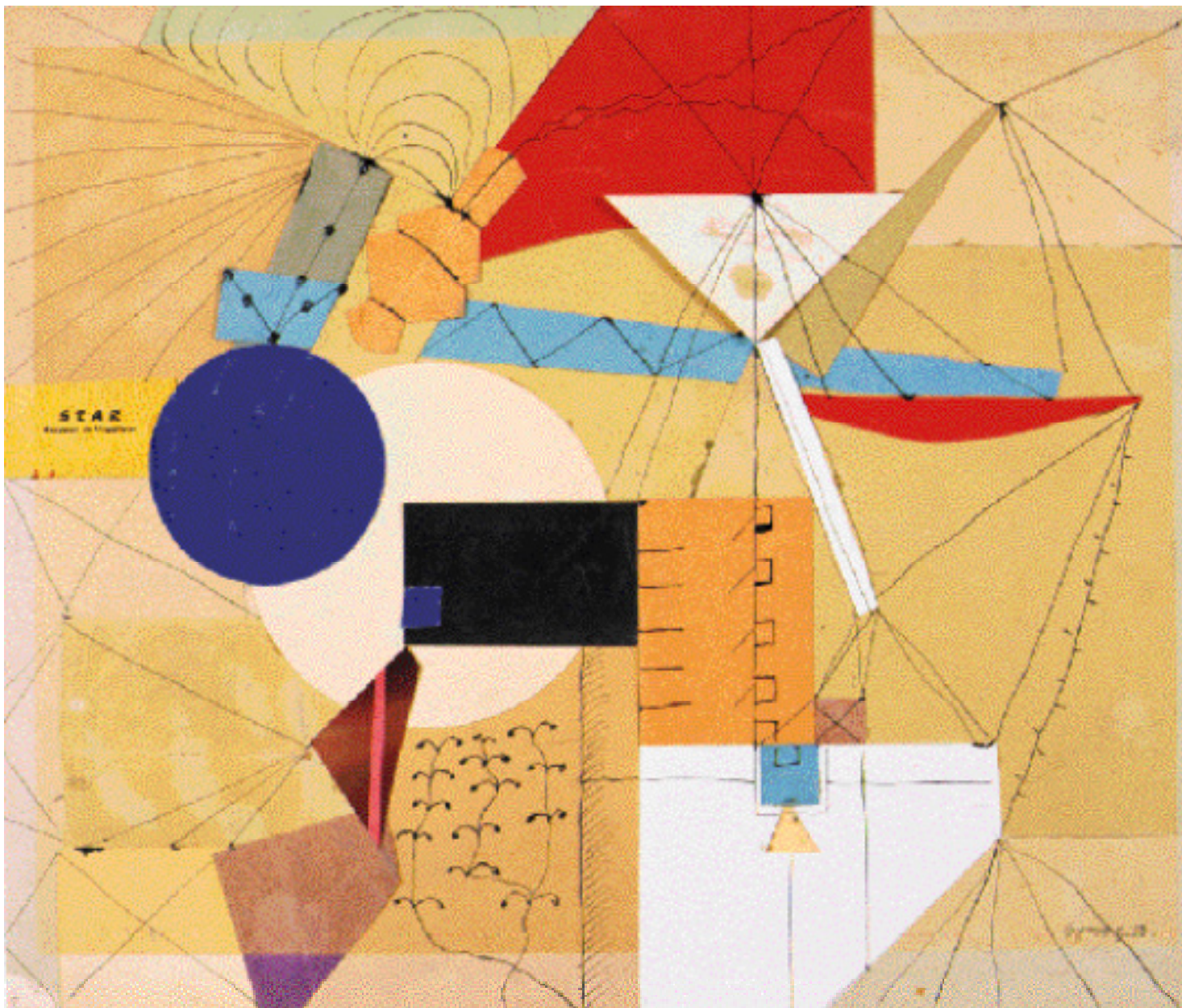
40. Színek és vonalak / Colours and Shapes, 1948., 60x50 cm, vegyes technika, papír, j. j. l.: Orosz G. 48



41. Csendélet / Still Life,  
1948 k., 63x46,5 cm,  
pasztell, papír, j. j. l.: O. G.



42. Átalakulás / Metamorphosis,  
56x46 cm, vegyes technika,  
papír,



43. Sárkányos / Kite Flyer, 1953., 42x49 cm, kollázs, papír, j. j. l.: Orosz G. 53, Közölve: Új Művészet

módjával rajzi elemeket alkalmaz, amelyek az antagonizmus érvényesülésének szabad utat engednek. Ennek az antagonisztikus képfogalmazásnak megragadó iskolapéldája – más vonatkozásban már említettük – az 1948-ban készült Absztrakció IV., című pasztellkép. A festmény a figuratív-nonfiguratív motívumok (elemek) „kereszteződésével”, a sík- és térvizonylatok talányos kettősségével egymásnak feszülő és egymást kioltó ellentétek találkozása. Különösen szerencsés modellje ennek a képi antagonizmusnak az 1957-ben festett Madár című olajfestmény (50. kép): őriz ugyan valamit a címadó motívummal (motívumpárossal) társítható jelentéskörből, de az alakpáros feszültségrendszere, vizuális energiahálózata ezt a meglehetősen bizonytalan utalást gondosan elleplezi. Megjelenik azonban az egyik alakzaton a művész kései kozmikus-körös kompozícióinak természetyszerűen kicsinyre méretezett kettős motívuma. Mi másnak értelmezzük ezt, mint a „madár” („madárpár”), a „szárnyaló szabadság” végtelennel érintkező, másodlagos jelentésű jelének, konnotációjának?

## Művészi ujjgyakorlatok és/vagy gesztusfestészet?

Orosz Gellért grafikai, festészeti anyagának vizsgálata során többször elsiklottunk azon az olvasóban is nyilván felmerült kérdés fölött, vajon az ars privatissimát nem egyszerűen kísérleti terepnek tekintette-e a művész. A későbbi, időközben szabad utat kapott külföldi törekvések ismeretében, a mából visszatekintve megállapítható, hogy – utaltunk is rá – Orosz alkatilag, művészi érdeklődésből, ösztönszerűen vonzódott az újszerű technikai megoldások iránt. Erre mutatott a már említett Rorschach-tesztszerű színfoltok formai, jelszerű alkalmazhatóságának kipróbálása is. Ez az ösztönös érdeklődés azonban nem párosul (legalábbis az ismert anyagból megállapíthatóan) az újszerű megoldások következetes kimunkálásának igényével. Ez viszont megóvta őt – előnyére legyen mondva – a formalista önisméltástól, illetve a száraz intellektualizmustól. Orosz ugyanis – absztrakció ide, nonfiguráció oda – egy pillanatig sem adja fel azt az „affektivitást”, érzelmi telítettséget, amely kolorizmusának eredendő vonása.

A fentebb idézett Michel Seuphor más helyütt azt írja, hogy a francia „lírai absztrakció” korabeli művelői (Bazaine, Manessier, Singier, Tal Coat) nem tettek mást, mint „újra megcsinálták az impresszionizmust – 1960-as szemmel. Úgy mondanám, olyan szemmel, amely nem a tárgyra irányul, hanem megkísérli, hogy magába a festészetbe hatoljon be. Ez egészen más rejtelem, egy kissé az alkimisták circulus vitiosusa (vagy bűvös köre). Soulages és Schneider (kb. 1960-at írunk – M. O. megj.-e), nagy hevületükkel, nem törik azt meg, hanem megnövelik. A törés, szétzúzás műveletét az amerikaiak hajtják végre.”<sup>27</sup>

Elfogadva Seuphor megjegyzését a francia lírai absztraktokról, ugyanezt mondhatjuk el Orosz Gellért kisméretű lapjairól. Azzal a topográfiai különbségtevással, hogy az „impresszionizmust” számára a nagybányai festészetben (s megélhetési okokból általa is) alkalmazott „impresszionisztikus” laza ecsetkezelés jelentette. Már 1950-ből ismeretes egy plasztikus hatású, lendületes ecsetvonásokkal megfestett lapja, amelynek folytatására majd 1953-ban, '62-ben (117. kép), s két lapon 1972-ben akadunk. Abban az évben, amikor e technikát, megoldást a kép jelértékét, érzelmi telítettséget – tegyük hozzá: antagonisztikusan – gazdagítva a Szerpentineken alkalmazta. A két 1972-es lapon – a Szerpentinek előrejelzéseként, vagy a gesztus szabadon burjánzó folytatásaként – a „motívummá” előléptetett gesztusnyomok organikus szövevényként, közelebbről meghatározhatatlan trópusi tájat érzékeltetően, telepednek rá a felületre (118. kép).

Tartósabban foglalkoztatja viszont Orosz Gellértet a valóban impresszionisztikus ecsetkezelés. Jó ideig inkább ujjgyakorlatra, mint belsőleg kiérlelt, a feszültség forróján kibomló gesztusfestészetre vall számos lapja, bár ő maga – talán a korabeli szokást követve – nem egyszer poétikus címekekkel látta el őket (Sarjadás,

<sup>27</sup> Michel Seuphor: i. m. 192. 1.



44. Variációk / Variations, 1950., 41,5x50 cm, kollázs, papír, j. b. l.: Orosz G. 1950



45. Színek és betűk 1950.,  
 Colours and Letters,  
 31x23,5 cm, akvarell, újságpapír,  
 j. j. I.: O. G.  
 Körmendi-Csák Gyűjtemény tulaj-  
 dona  
 Közölve: Körmendi-Csák  
 Gyűjtemény,  
 Kortárs Magyar Művészet, 257. old.



Photo: [unreadable]

Photo: [unreadable]

**How to**

[Faded text in the first column, likely describing a process or method.]

**How to**

[Faded text in the second column, likely describing a process or method.]

**How to**

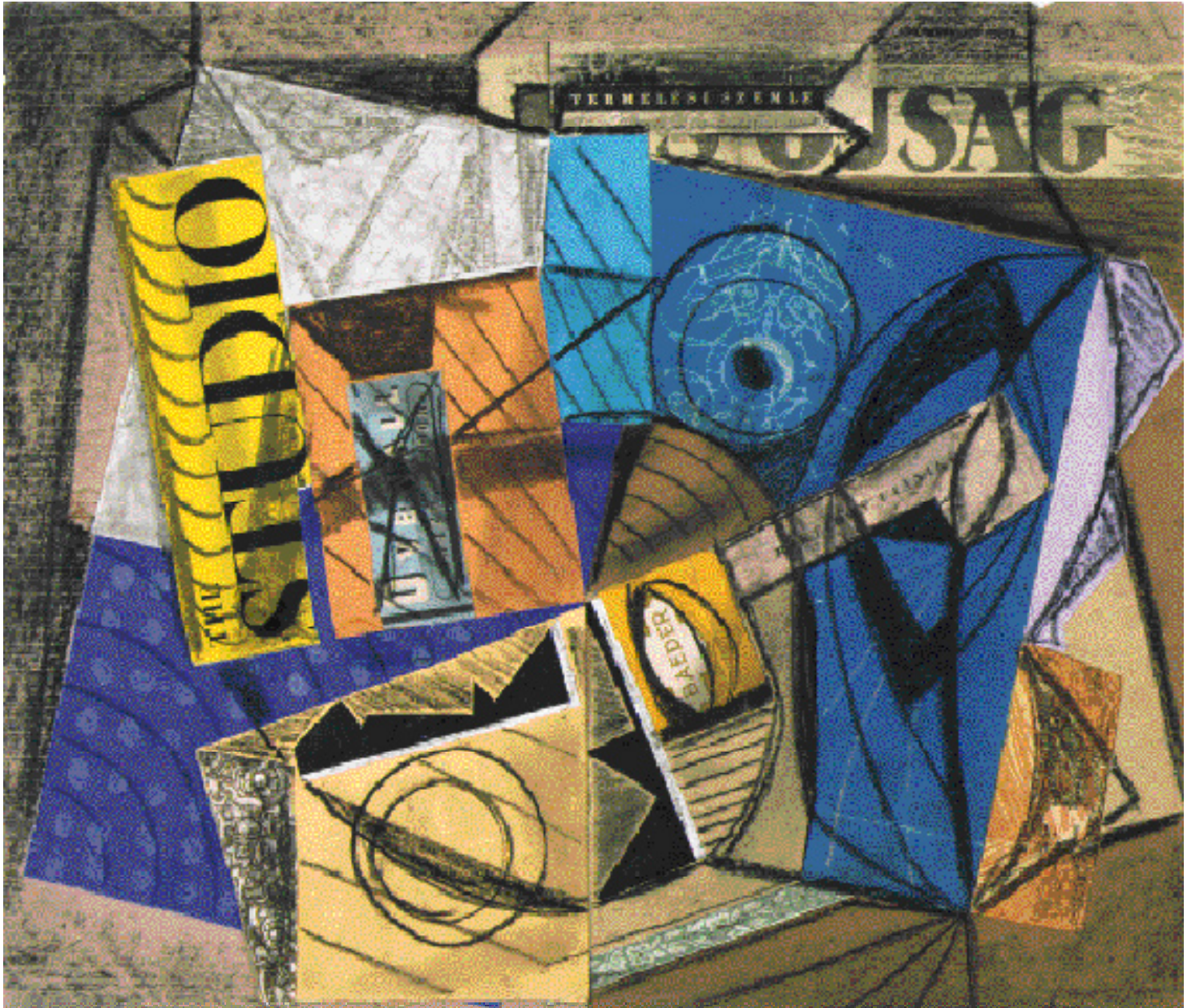
[Faded text in the third column, likely describing a process or method.]

**How to**

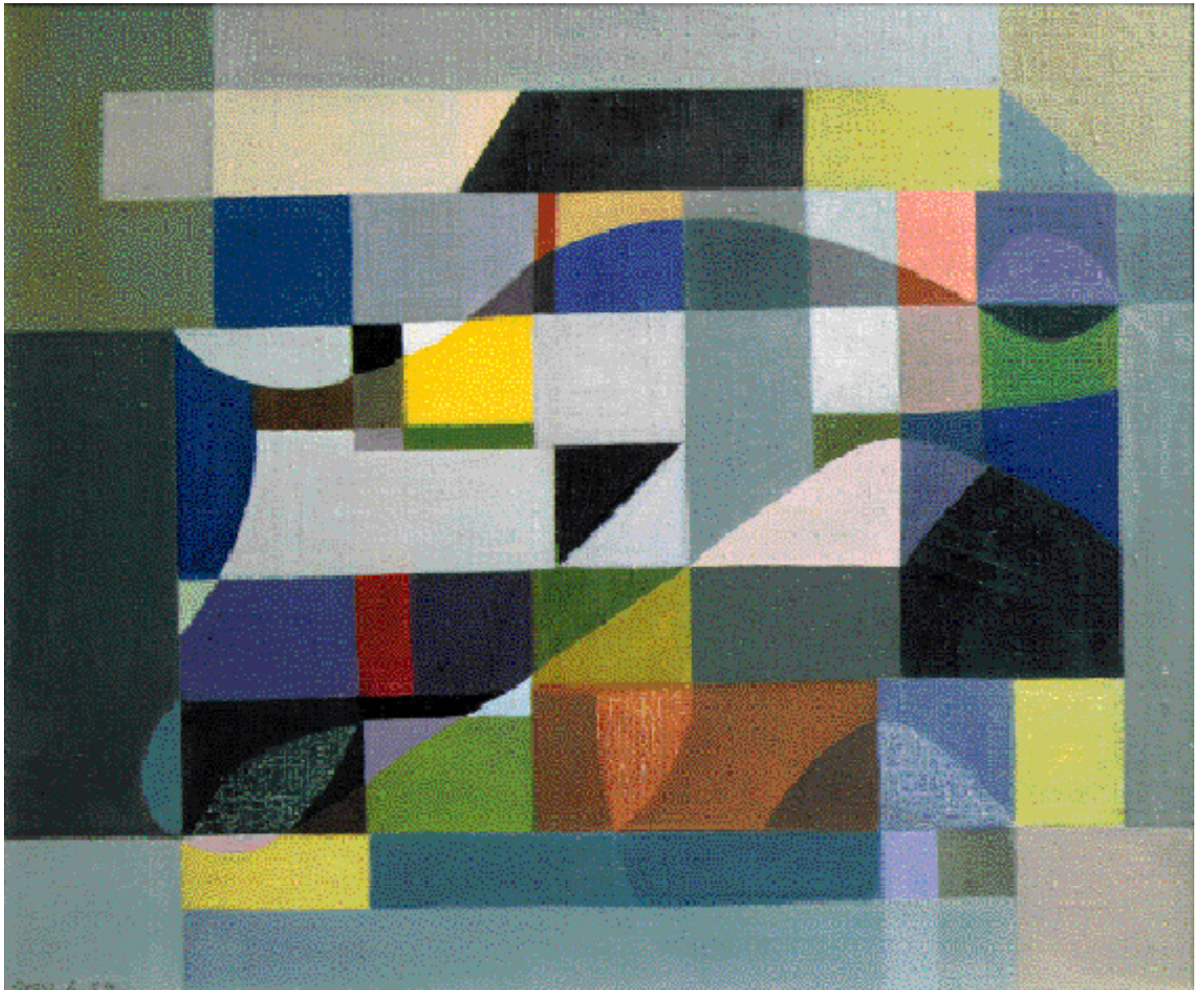
[Faded text in the fourth column, likely describing a process or method.]

**How to**

[Faded text in the fifth column, likely describing a process or method.]



46. Formák I. / Shapes, 1950, 42,5x50 cm, kollázs, papír, j. j. l.: Orosz G. 1950, Körmendi-Csák Gyűjtemény tulajdona  
Közölve: Körmendi-Csák Gyűjtemény – Kortárs Magyar Művészet, 259. old.



47. Hullám / Wave, 1959., 50x60 cm, olaj, vászon, j. b. l.: Orosz G. 59, Körmendi-Csák Gyűjtemény tulajdona  
Közölve: Körmendi-Csák Gyűjtemény – Kortárs Magyar Művészet, 265. old., Új Művészet



48. Nyári eső / Summer Rain, 1949., 60x43 cm, pasztell, papír, j. j. l.: Orosz G. 1949



49. Színek és formák I. / Colours and Shapes I., 1957, 60x50 cm, kollázs, papír, j. j. l.: O. G.  
Közölve: Kortárs, 1998. április, 57. o.



50. Madár / Bird, 1957., 80x80 cm, olaj, farost, j. j. l.: Orosz Gellért 1957, Körmendi-Csák Gyűjtemény tulajdona

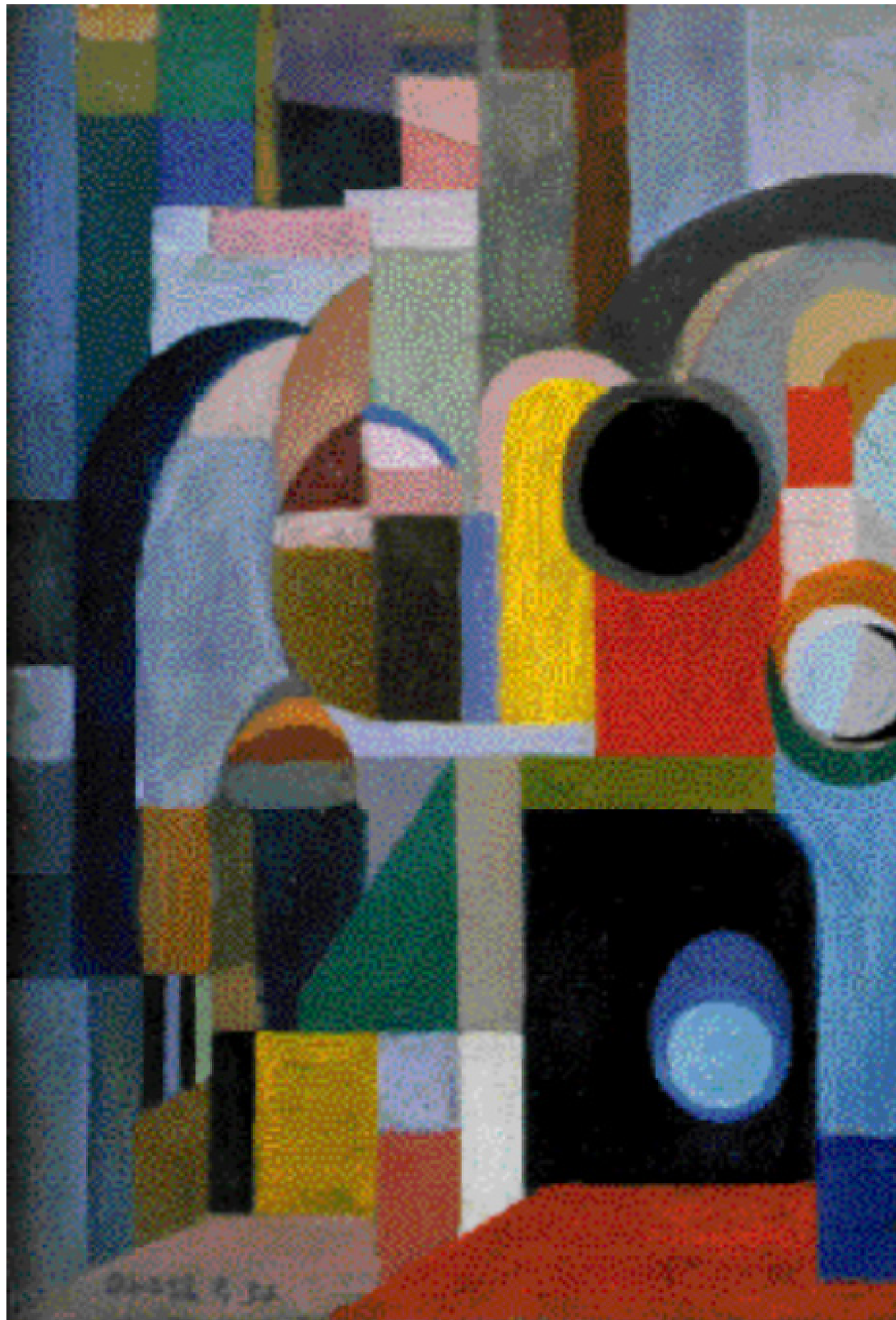
65. kép, Szeánsz, 63. kép, Rőzsék, 75. kép, mindhárom: 1957; Alkony, 1959, 60. kép; Ünnepe, 1958, 61. kép). Más esetekben a laza ecsetkezelésű színfoltok a „konstruktív” képfogalmazástól, szemlélettől való elszakadás nyomait viselik magukon. Semmi rejtély, preconcepció – a formaváltás, szemléletváltozás szemünk előtt közvetlen, „a kép szintjén” zajlik, bármilyen címet ad is neki a művész, s még ha ezekhez a kísérleteihez a pasztellkrétát használja is fel (Sárga foltok, 1958, 69. kép; Sárga ablak, é.n. 54. kép).

A tartósabb érzelmi telítettség, a pszichikai rezdülés visszaadását, az egyazon lendülettel végigvitt mozgalmasságot 1960-ban készült Kozmikus relációk című sorozatán (70., 78–80., 86–87. kép) sikerült hiánytalanul megvalósítania. A sorozat lapjait napra is datálta és számozással látta el. Ezek a lapjai állnak leginkább rokonságban egy-egy francia gesztusfestő korabeli darabjaival. Mindazonáltal Orosz Gellért munkáit azokétól szembevetve megkülönbözteti a gesztusok takarékos, gazdaságos alkalmazása, nem egyszer a „háttér” szabadon hagyása, színfelületé alakítása. Ez igazán törő metszett „lírai” absztrakció s mint ilyen, szerzőjük e korszakbeli festészetére jellemzően, magán is viseli ösztönszerűen, belülről fakadóan a hagyományosabb képi gondolkodás vonzásának nyomait.

Pontosítva a mondottakat, a Kozmikus relációk egyik 1960. X. 6-i keletű lapjáról van szó (80. kép), erről a napról ugyanis kivételesen még több lapja ismeretes. Szerkezetileg nem is egyértelműen „tasiszta” mű tehát: egymástól elváló, önállósuló „előtere” és „háttere” van. A kettő festői kezelése merőben más, s a gesztus-akció csupán az elülső térrészt veszi igénybe. Ez a gesztus-akció nem nélkülözi – Gaston Bachelard kifejezésével – a „mezomorf képzelet” jellegzetességeit sem, ami ugyancsak a festmény pszeudotasiszta jellegére mutat. A két (tükörfordítású) fekete konfiguráció és több, hosszabb-rövidebb, meg-megszakadó, kigyózó, szögben elforduló, élénk-világos gesztusszalag átfedéssel ellentéte alkotja ezt a képi akciót, amely mindössze a festékanyag mozgékony kezeléséből olvasható ki. A „háttér” laza, nyugodt, foltoszerű kezelése – még ha középpont vörösbe játszik is – a képi akcióhoz valóban térbeli távlatul szolgál. A festékanyag kezelésében megmutatkozó ellentét így csak fokozza az „előtérben” zajló „drámai” jelenet színpadi hatását. A „mezomorf képzelet”, a tükörfordításos megoldás és – a fehérleccs vonások kanyargása által még külön hangsúlyozott „antagonizmus” ebben a színpadias „drámai” jelenetben valóban tetőpontjára hág. (KMM)

A Kozmikus relációk egyik lapjának (Benső táj, 1960. VIII. 27., 81. kép) és az évtized végére datálható, fantomcímmel ellátott Káosz című olajképe (122. kép) egybevetése fogalmat adhat arról, mi mindent köszönhet a művész az akár ujjgyakorlatnak, akár autonóm képi értékű „informel” festménynek minősíthető daraboknak. A Benső táj gesztusainak elevenségét, antagonisztikus foltalakítását, egy-egy gesztus már-már jelszerű lobogását sikerült átmentenie a művésznak – az érzelmi telítettség megőrzésével – a valójában pszeudoportrének nevezhető olajképebe. Távolról Picasso, vagy akár Wols merészen expresszív erejű ecsetvezetésének, mágikus hatású alakértelmezésének emlékei merülnek fel az analógiákra érzékeny szemlélőben, de mindezeket elnyomja a „portré” egyszeri és utánozhatatlan lendületű festői természetessége.

Az állítás antagonisztikus, mint ahogyan az a „portré” jelleg és a laza festőiség együttes jelenléte is. Egyik sem zárja ki a másikat, egyik sem kíván a másik fölébe kerekedni. A levegős és zárt színfoltok, a könnyedén iramló, céljukat ismerő és el-elbóklászó ecsetvonások, a felület hangsúlyosabb és kevésbé hangsúlyos, vagy éppen hangsúlytalan pontjai – az első benyomásra – az „összefüggő összefüggéstelenség” erejével hatnak. Ezt a benyomást másítja meg, s fokozza fel egyúttal jelértékének várható felismerése. Ugyanazzal a különös kettősséggel babonázza meg a művész az autonóm színértékek, formák, ecsetvonások, vonalak spontán játékában kedvét lelő szemlélőt, amelyet az imént a Madár (50. kép) – „stilárisan” más jellegű – megoldásában követett. Ez alkalommal ugyanis ezt az eredendő (nem preconcipiált, hanem ösztönszerűen kibomló) kettősséget az „informel” technika és nonfiguratív jelalkotás egymást tagadva is állító ellentétére hegyezte, futtatta ki a művész. A Madár „konstruktív” és a Káosz „informel” (expresszív) jellege végül is, az alkotó elv lényegét tekintve, nem áll ellentétben egymással, még ha a „stiláris” megközelítéshez szokott szem és elme különböző kategóriába sorolja is őket.



51. Üdvös város, 1957.,  
Salubrious Town,  
25x39 cm, olaj, vászon,  
j. b. l.: Orosz G. 57  
Körmendi-Csák Gyűjtemény  
tulajdona  
Közölve: Körmendi-Csák  
Gyűjtemény, Kortárs Magyar  
Művészet, 261. old.



## A konstruktív képfogalmazástól a strukturális festészetig

A konstruktív képfogalmazás – említettük több ízben – már főiskolás korában foglalkoztatta az absztrakció iránt érzékeny művészt. Nonfiguratív jelekben bővelkedő rajzain, pasztellképein és kollázsain kívül tisztán (geometrikus) absztrakt olajképei is ismeretesek már ezekből az időkből. Egy idő után aztán a „geometrikus absztrakció” festészetében meghatározó, egyéb stílárís megoldást háttérbe szorító szerephez jut.

A kezdeti „geometrikus absztrakciót” összefüggésbe hozhatjuk akár Barcsay Jenő, akár az Elvont Művészek Csoportja nála idősebb tagjainak inspiratív közelségével, majd Kassák Lajos barátian bátorító jelenlétével. Még később, már a hetvenes években, messzebb tekintve két-három olyan ismert nevű művész meglehetősen általános megbecsültsége sem mellőzhető, mint Vasarely, Josef Albers és Max Bill. A tiszteletreméltó nevek sora, amely habozás nélkül kiegészíthető a legfőbb kezdeményező, Mondrian nevével, jelzi a tág fogalmú „geometrikus absztrakció”, illetve az általunk szívesebben használt, ideillőbb „konkrét művészet” (art concret) fejlődésének hosszabb útját is.

Mindenesetre tévednénk, ha Orosz Gellért ilyen jellegű munkáit meggondolás nélkül ezzel a „nemzetközi trenddel” valamiféle imitatív jellegű kapcsolatba hoznánk. Erre az illeszkedési hajlamra inkább a párhuzamosság megjelölést alkalmazzunk. A művész (hozzáférhető) „konkrét festészeti” munkáit számba véve ugyanis egy autonóm, önelvű belső fejlődés menete (is) kitapintható, amely nem független a fentebb részletesen tárgyalt „antagonisztikus” jelképződéstől. Ez a jelképződés ugyanis egy ideig – ahogyan az a Madár esetében valamennyire már érzékelhető volt – konstruktív (geometrikus) formákba ágyazottan megy végbe, majd tisztán az egyszerű geometrikus alakzatok összefüggésrendszerébe tevődik át.

Ez utóbbival együtt jár a színek, a homogén színmezők érzéki erejének felerősödése, minden zavaró mozzanatot kizáró egyedulalma, s a struktúra fogalmának képi megszilárdulása. Ezen már vajmi keveset változtat a művész rejtett szándéka, az a törekvése, hogy a teret magán a képfelületen érzékeltesse (à la Vasarely), vagy hogy a kép helyzetével (csúcsára állítva) a külső térrel közvetlenebb, dinamikusabb kapcsolatot próbáljon teremteni (à la Mondrian vagy Max Bill). Az meg kifejezetten eredeti teljesítménye a művésznak, ahogyan egy-egy sorozatában, így a körkörös alakzatokat megjelenítő festményein, az antagonisztikus jelképződés, jelalkotás új lehetőségét, új formáját maximális érzelmi telítettséggel, a színek, színformák mágikus erejével sikerül megvalósítania.

Mielőtt fentebbi munkáit közelebbről szemügyre vennénk, tegyünk egy kis elméleti kitérőt:

A „konkrét” művészet fogalmát elsőnek Van Doesburg használta 1930-ban, amikor is ezzel az elnevezéssel csoportot és lapot („Art concret”) alapított. Az „art concret” helyett, azzal egyenértékű fogalomként használta az art absolu, az art non objectif (nem tárgyias), az art non figuratif (nem ábrázoló), az art abstrait, az art totalement abstrait megjelöléseket is. A mozgalommá szélesedő törekvés elődeiként Kandinszkijt, Kupkát, Malevicset, Arpot, Mondriant és Vantongerloot nevezte meg. Doesburg is, elődei is tapasztalataikra és hagyományos gondolkodású művészek, filozófusok megállapításaira hivatkozva a rajzi és festői elemeket, eszközöket s az általuk teremtett képi összefüggéseket – tisztaságuknál, végletes pontosságuknál, egységet sugalló benyomásuknál fogva – tökéletesen megfelelőnek találták művészi mondandóik közvetítésére. Ugyanez vonatkozott az elemi színekre is. Mindezekkel olyan alkotások létrehozása vált lehetségessé, amelyek intellektuális és esztétikai minőségét – vallották a mozgalom hívei – kizárólag a különböző elemek közötti harmonikus és ritmikus összefüggések, vagyis tisztán esztétikai jellemzők határozzák meg.

A „konkrét művészet” fogalmához idővel a „struktúra” fogalma társult. Ennek ismérveit fedezték fel művészek, történészek, teoretikusok már Mondrian festészetében is. Csak amíg Mondrian ösztönösen, lépésről lépésre jutott el a fogalmilag meghatározható struktúra létrehozásáig (1930 körül), a mozgalom későbbi képviselői a struktúra általános törvényei (sorozat, ritmus, progresszió, polaritás, szabályosság, a végigvitel belső logikája), előre kidogozott szisztémák alapján alakították ki festészetüket. Így a kép egy

logikailag pontosan meghatározott létrehozási folyamat eredményeként áll előttünk. Az elemek egyszerű összefüggésének helyébe végül is az autonóm rendezési elvek matematikailag kifejezhető megvalósítása lép, párosulva természetszerűen a színek érzéki erejével. Ez utóbbiról jegyezte meg Hamvas Béla, hazai absztraktokról szólva, még 1947-ben: „A szín nem a dolgok tulajdonsága, hanem olyan világelem, amelynek önálló értelme és törvényszerűsége van. (...) Az ember tudja, hogy az kék, mindig kék, egyformán és egyöntetűen, sűrűen, masszívan, homogén kék a föld középpontjáig.”<sup>28</sup>

Az esztétikum hangsúlyozása semmiképpen nem játék a szavakkal. Az iskolázott szem tapasztalatára hivatkozva hadd utaljunk itt Max Bense információesztétikai okfejtésére, amely szerint az ilyen jellegű festészetben a szemantikai információ vesztesége együtt jár az esztétikai információ megnövekedett értékével, s az előbbi helyét végül is az utóbbi veszi át (az elmélet értelmében). A kettő egybeesése legtisztábban tudvalevően a matematikában valósul meg. „Az antikvitás óta tudott dolog, hogy – jegyzi meg egy helyütt a fizikai állapotok „valószínű rendezetlenségére” utalva – a matematika a platóni testek legtisztább szféráját fogja át, mint ahogyan Platón okosan arról is beszélt, hogy a gömb a tökéletes szépség megvalósulása, szépsége abban az értelemben, miként ma mondanánk, hogy az a térnek rendszerető módon csak azon pontjait fogja közre, amelyek egy szilárd ponttól, középpontjuktól valószínűtlenül azonos távolságra vannak.”<sup>29</sup>

A konkrét (strukturális) művészetben érvényesülő „esztétikai mérték” – Max Bense okfejtése értelmében – közelebről meg is határozható. Eszerint egy struktúra rendezettségi és bonyolultsági foka fordított arányban áll egymással. Általában az előbbi számszerű növekedésével növekszik az esztétikai mérték is, az utóbbiával csökken. Ezek az összefüggések alkalmazhatók ugyan ösztönösen, de végső soron geometriai alakzatokra, szimmetriatengelyekre, színekre stb. érvényesíthetően matematikailag pontosan meghatározhatóak.<sup>30</sup>

A fentiek ha nem is mellőzhetetlen, de nem szükségtelen háttérinformációként szolgálhatnak Orosz Gellért strukturális festészetének művészettörténeti, művészetelméleti és transzdiszciplináris megközelítéséhez. A korábbiak ismeretében és a konkrét (strukturális) festészet általános jellemzése révén – úgy véljük – pontosan kirajzolódik a művész sajátosan egyéni útja, amely kétségkívül a strukturális festészetbe torkollik, de azon belül közelebről meghatározható ismérvekkel bír.

Az „antagonisztikus” jelképződéstől, jelalkotástól való eltávolodását három munkájával szemléltetjük, mindhárom az ötvenes évek végén, illetve a hatvanas évek első felében festette:

Üdvös város (1957, 51. kép): A Paul Klee poétikus címhasználatára emlékeztető címadás többet sejtet, mint amit az első pillantásra „konstruktív” összbenyomású festmény nyújthat. A festmény képi elemeit tekintve többé-kevésbé szabályos geometrikus színfoltokból, színelületekből épül fel, de ezek nem tagadhatják városképi elemekre utaló jellegüket. Ezek a konkrét városképi elemek: házak, kapuk, falsíkok, üres belső terek, sőt kozmikus összefüggéseket sejtető tömény jelek (nap, hold). Töredékességükkel, egymást átfedő zsúfoltságukkal ugyancsak városkép benyomását keltik. A kiegyensúlyozott színellentéteket, a harmonikus arányokat hangsúlyozottan figyelembe vevő festményt a Szentendrén (is) dolgozó Barcsay Jenő a kép megszületésekor, nála magas fokú megbecsülésnek számítóan, „ikon”-nak (szentképnek) nevezte. Akár az ortodox szerb kisvárosra is gondolhatunk, amelynek jellegzetes motívumai, azonosíthatóbban több kortárs magyar festő munkáiban megjelennek. (KMM)

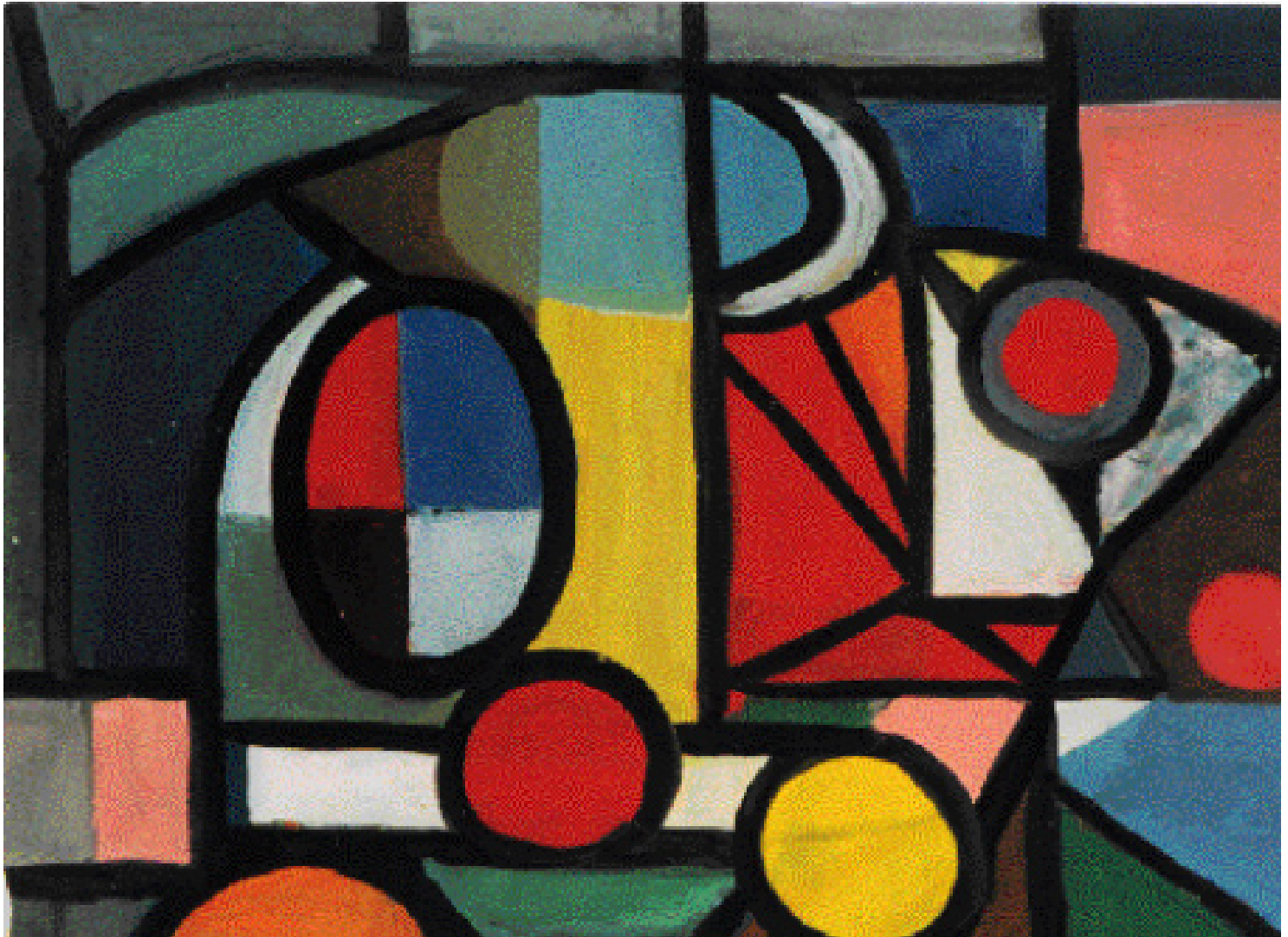
Hullám (1959, 47. kép): A festmény, művészi mozgalmakban s nem egy-egy művészen gondolkodva, a harmincas évekbeli „Abstraction-Création”, illetve a II. világháború után egy ideig számos művészt maga köré gyűjtő „Réalités Nouvelles” által képviselt vonulatba illeszkedik. Homogén színsíkokra tagolt, ám

<sup>28</sup> Hamvas Béla–Kemény Katalin: i. m. 89. 1. – H. B. idézett megállapítása Martyn Ferenc korabeli kiállításon (1946) bemutatott festményeire vonatkozik.

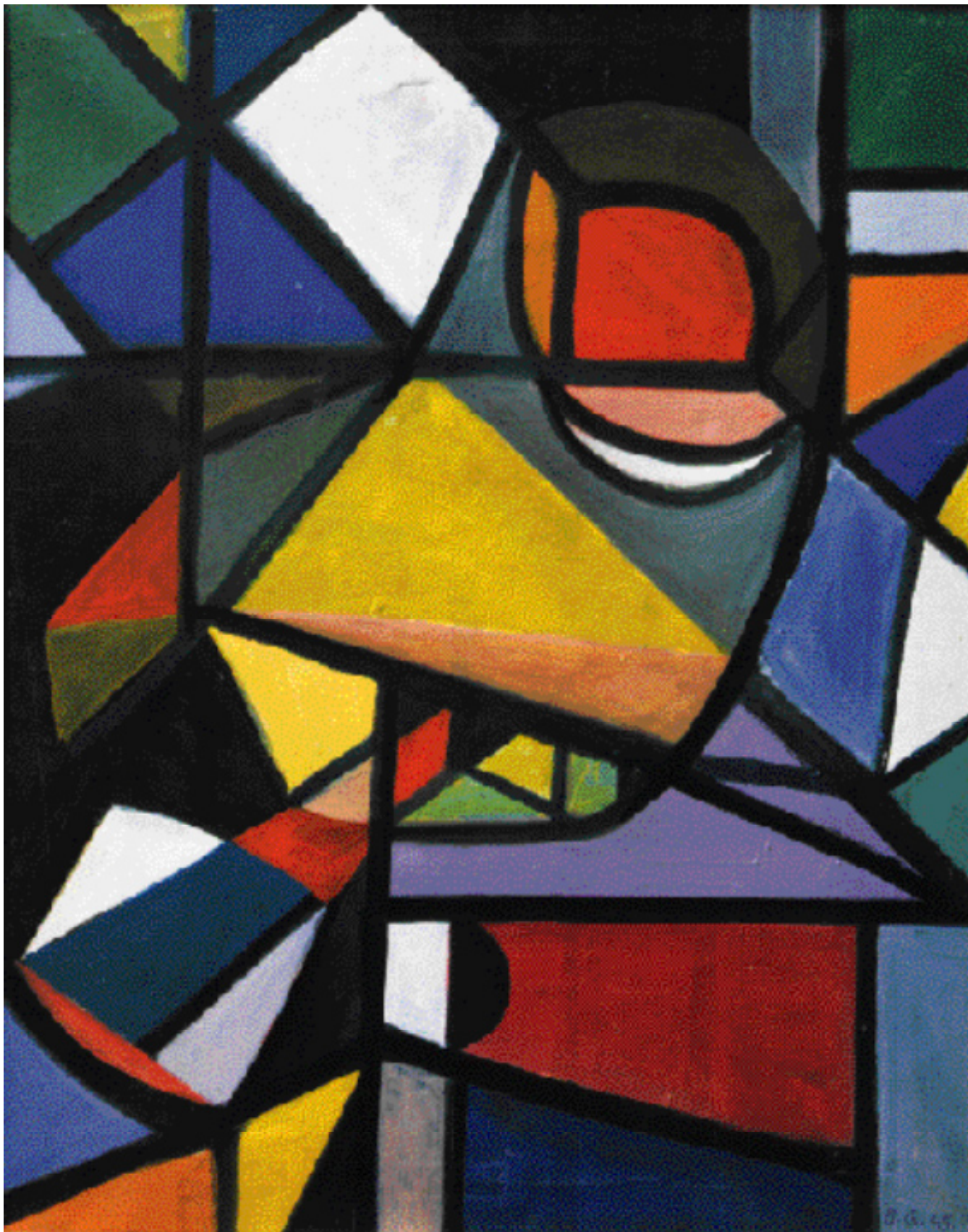
Az art concret történetéhez: Margit Staber: i. m. 165–185. 1.

<sup>29</sup> Max Bense: i. m. 95. 1.

<sup>30</sup> Max Bense: i. m. 86. 1.



52. Kompozíció sárgával és kékkel / Composition with Yellow and Blue, 1959., 30x43 cm, olaj, karton, j. b. l.: Orosz G. 59. V.



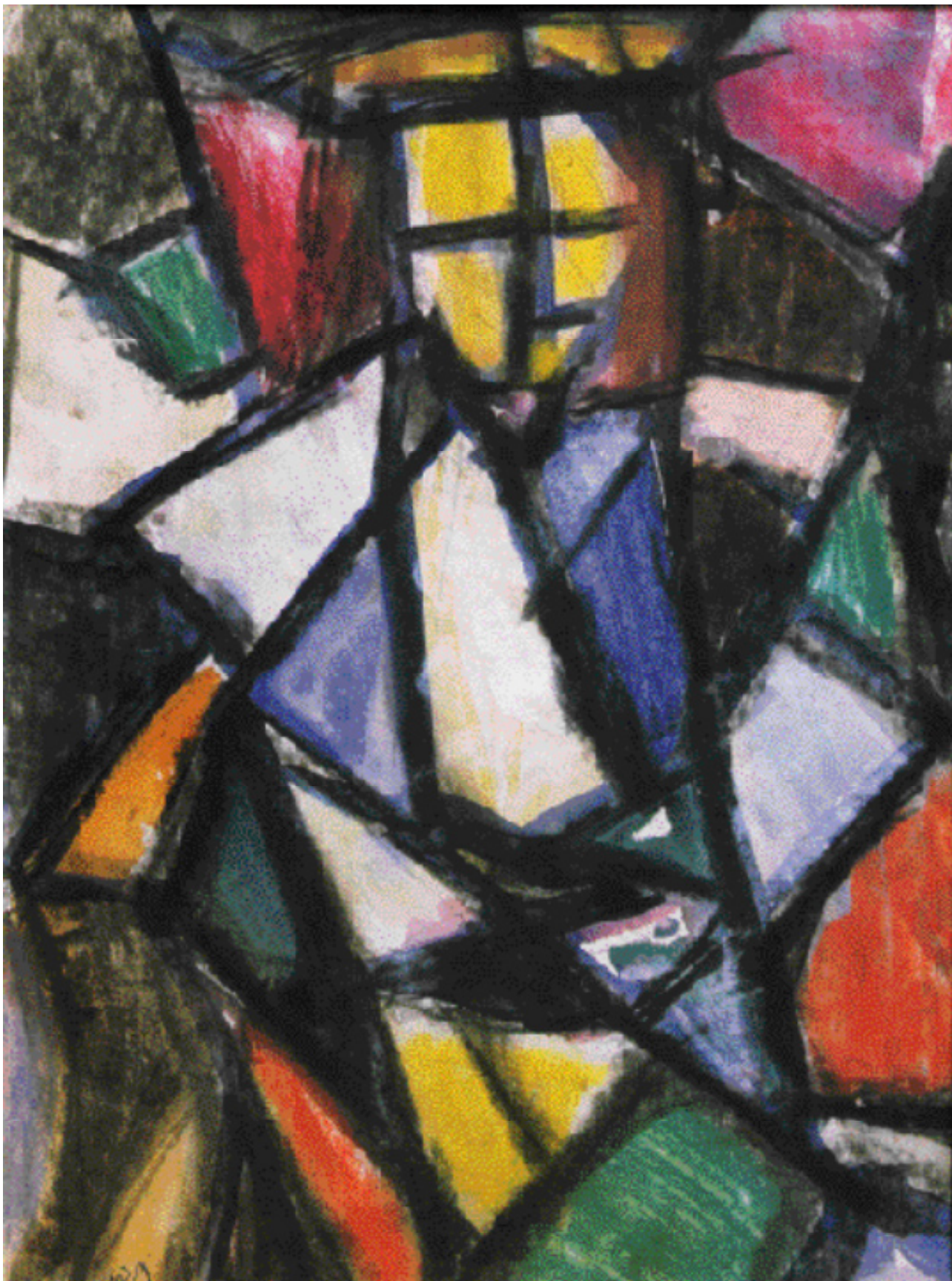
53. Fénytörések / Refraction, 1945., 50x40 cm, olaj, vászon, j. j. l.: O. G. 45

ezen változatos megjelenésűek. A jobbra derékszögű alakzatok, kívülről indulva s a festmény középpontja felé haladva, fokozatosan veszítenek élességükből, s összefoglaló egységként a kép címére utaló dinamikus formának adnak helyet. A két nagyobb egység nem különül el mereven egymástól. Az alakzatok és a színek, együttesen: színformák – nem egyszer áttűnéssel megoldottan – egymásba, egymáshoz kapcsolódnak. Akár úgy is mondhatjuk, hogy a „külső” és a „belső” szervesen egymásba épül, bár a figyelmet „hullámvonalalaival” körülzárva s világos meleg szürkéivel a „belső forma” vonzza magához. Van még egy szembetűnő vonása ennek az „eleven” absztrakt kompozíciónak. Alsó része színösszetételét tekintve „súlyosabb”, mint a felső. Ezzel a megoldással a kép, az absztrakt festészetben különben sem ismeretlen módon, a hagyományos festészet képépítési eljárására, szellemiségére felel. (KMM)

Ívek (1964, 127. kép): A Hullámhoz hasonlóan magán viseli az „Abstraction-Création” törekvéseihez visszanyúlóan a második világháború utáni „újgeometrizmus” nyomait. Nem „hideg” geometrizmusról van szó, a kép különlegessége az egymáshoz átfedéssel módon kapcsolódó derékszögű és körkörös síkok, valamint a hideg-meleg színek irracionális (a hagyományos képi logikát mellőző) összjátékából ered. Ebben az összjátékba a színelületek illogikus nagyságrendje, az átfedéssel sem indokolható „felület-töredékek” is bekapcsolódnak. A festményt éppen ez a kettősség, a racionális és irracionális, a logikus és illogikus együttes jelenvalósága menti meg az egyhúrú száraz geometrizmus veszélyeitől. Ebben a kettősségben, akárcsak korábban, voltaképpen az „antagonisztikus” jelképződés továbbélését, képalkotási módszerrel fejlesztését ismerhetjük fel. Ez a módszer egyelőre inkább a spontaneitás, mint az átgondolt szisztematikus megoldás jeleit viseli magán. (KMM)

A tisztán strukturális festmények, amelyek már szabályos geometriai alakzatokból állnak s az „antagonizmus” elvét ezek nagyságrendjében és a színminőségek jellegében juttatják érvényre, az alábbi főbb variációs együttesekre bonthatók:

1. A képfelület zárt egész, amely „önmagának elégséges” felületként viselkedik, kerüli a térbeliség illúzióját. A különböző nagyságú, egy-egy esetben köralakzattal megbontott derékszögű felületek szimmetrikusan tagoltak. A tagoltság és a színkontrasztok végletesen kifinomult megválasztása folytán keltik a strukturális egész hiánytalan benyomását. Ez a tagoltság és a fekete-fehér bevonásával gazdagodó színrendszer azonban – egy-egy kivételtől eltekintve – folytonosan felborítja a kiszervezhető szabályosság, az egymásnak tökéletesen megfelelés akár ellentétekben megnyilatkozó elvét. Ez a látszatra „valószínűtlen rendezettség” az esztétikum, az esztétikai élmény forrása. (Horizontális sárgával, 1989, 162. kép).
2. Van az előbbi képfogalmazásnak egy sajátos változata, amely a „sík-formák” és „tér-formák” együttes szerepeltetését jelenti. A képfelület ez esetben is jobbra „önmagának elégséges” felületként áll előttünk, a művész mindössze annyit tesz, hogy megkísérel annak zártságát, sík jellegét a mélység érzékeltetésével megbontani. Elfogad, kijelöl magának (virtuálisan vagy jelölve) egy középpontot, s e köré sorakoztatja fel a vízszintes-függőleges és átlós tengelyekre szerkesztett színalakzatait. A térbeliség illúziójánál lényegesebbnek tűnik számára a színalakzatok összefüggő rendszere, amelynek a „kettős olvasat” inkább következménye, velejárója, mint attraktív vonása. A színhasábok között különben is maradnak „hézagok”, a szerkezet nem áll össze hiánytalan egészé. (Alternatív dimenziók, 1987-88, 150. kép; Alternatív dimenziók III. (Metamodalitások), 1988, 157. kép.)
3. A Két fél teljessége (146. kép) címet adta a művész néhány olyan festményének, amely az antagonizmus elvének újabb jelentkezéseként a kép klasszikus értelmezését, „a kép mint struktúra” fogalmát kezdi ki, mi több: állítja fejtetőre. Josef Albers négyzet-hommage-át (négyzet-hommage-ait) választja mintának, a „képet” középen megszakítja, a függőleges tengely mentén, és a két felet egymásnak háttal egyetlen képpé, (virtuális? valódi?) egészé illeszti, fűzi össze. A két képfél azonban nem ugyanannak az eredeti képnek a hiányzó párdarabja; az alakzatok, összeillesztések, színmegfelelések a nagyságrend és a szín-skála mentén „el vannak csúsztatva”. Akár Albers-parafrázisnak is nevezhetjük ezeket a szisztematikus munkáit, olyan parafrázis-sornak, amelynek genetikus elve semmiben sem különbözik a művészre majd-hogynem kezdettől fogva jellemző koncipiálási módszertől. Csak amíg korábban festői jeleinek értelmezését óvatos megközelítéssel („olyan, mint ..., de mégsem”) végezhetjük, ebben a sorozatban az eredeti



54. Sárga ablak / Yellow Window, é. n., 33x25 cm, pasztell, papír, j. j. l.: O. G.



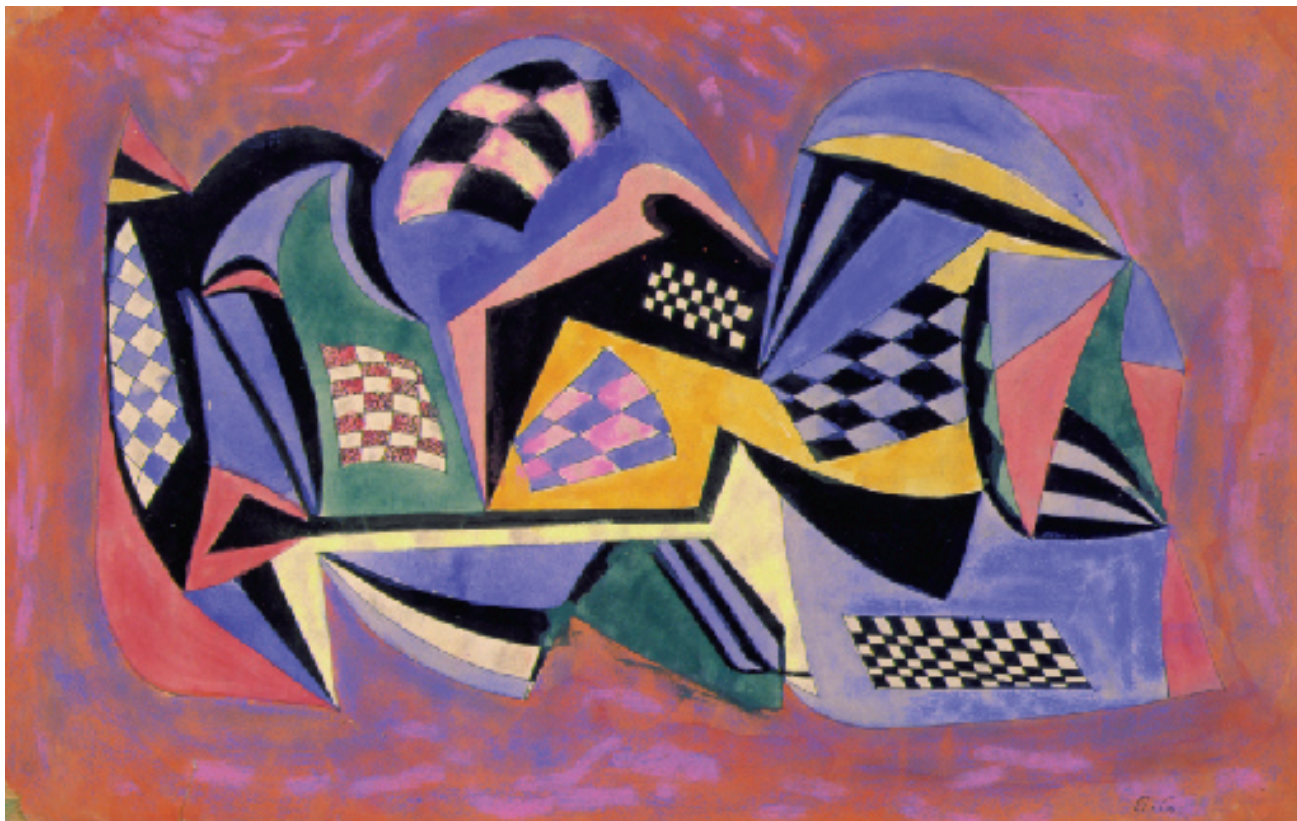
55. Üveghegy / Glass Mountain, 1959., 30x42 cm, vegyes technika, papír, j. j. l.: Orosz G. 59 VI. 15., Kortárs, 1998. .ápr. 15. old.



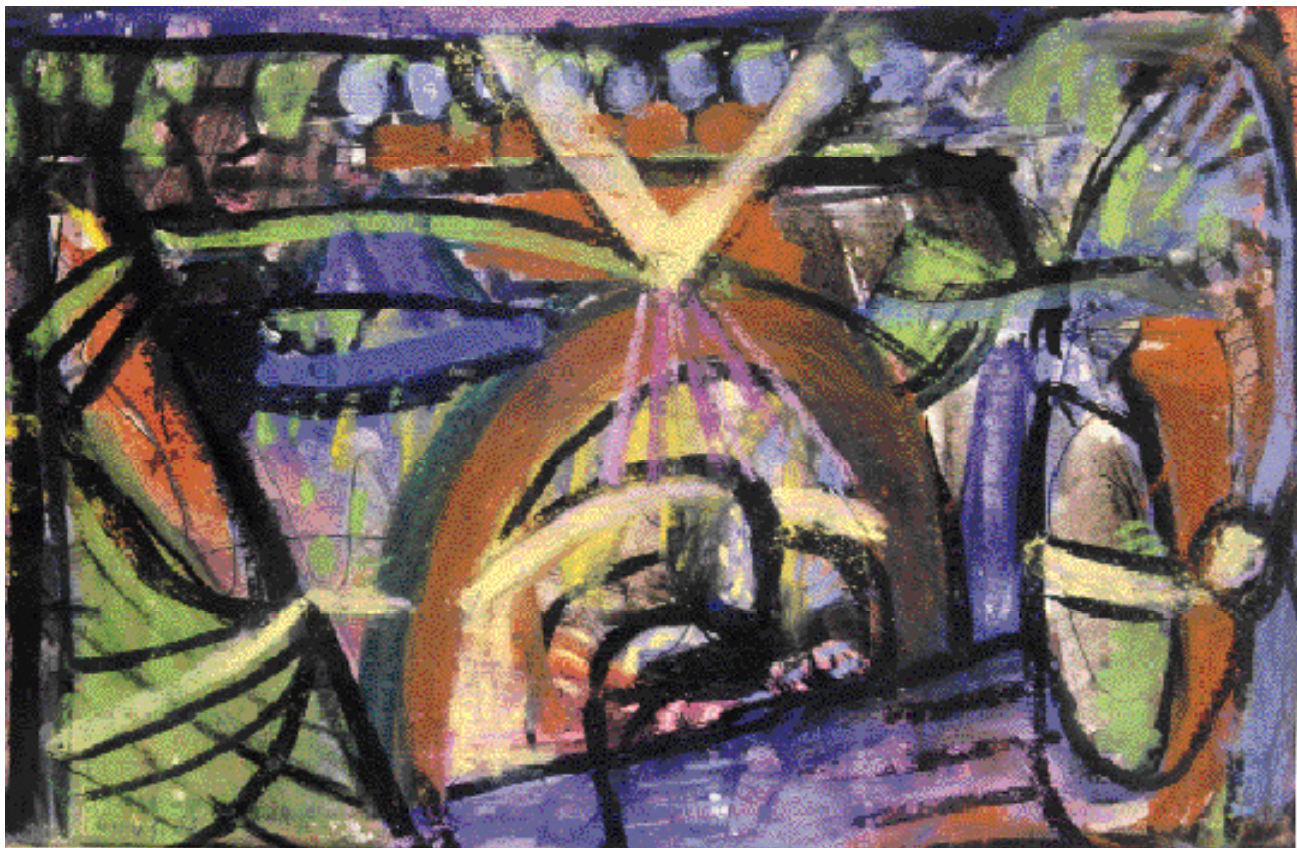
56. Sárga fény / Yellow Light, 1959., 40x50 cm, olaj, vászon, j. j. l.: Orosz G. 59



57. Kozmikus relációk, 43x30 cm, olaj, papír, j. j. l.: O. G. 59



58. Absztrakció, 29x46 cm, papír, pasztel, j. j. l.: O. G.



59. Sugarak / Rays, 1953., 27,5x42 cm, pasztel, papír, j. b. l.: Orosz G. 53

minta, a jel forrása megnevezhető, s a feldolgozás antagonisztikus módszere, legalábbis erre a sorozatra érvényesen, kitapintható.

4. Ez a koncepciólái eljárás mutatkozik meg további, ökonomikus Bauhaus-elvekre emlékeztető módon készült festményein. Ezeken a zártság és kiterjeszkedés, a lehatároltság és lehatárolatlanság fogalmi-képi összeegyeztetésére tesz kísérletet a művész. Ez történhet vízszintes színsávok, színszalagok középvonalból kiinduló fokozatos tágulásával, felfelé és lefelé irányulóan s történhet, egész egyszerűen, jobbra (tehát valahol a szabályosságot sértő módon) kontrasztos színszalagok egybefűzésével, ugyancsak a középvonalból kiindulóan. (126. és 138. kép)

Ennek a ritkulásnak-tágulásnak a függőleges középtengely is a rendezője lehet, amikor is a bal felső és a jobb alsó sarokban egy-egy négyzetes alakzat kerekedik ki, hangsúlyt adva az átlós irányban húzódó rejtett tengelyeknek. Ezeket tartják egyensúlyban a középtengelytől jobbra és balra a ritkuló-táguló színsávok. A formai és színbeli ökonómiával létrehozott kép újabb Josef Albers-i hommage-parafrázis, amely a két fél-kép függőleges irányú elcsúsztatásával jött létre! Csak az az igazság, hogy a festmény (Dimenziók, 1979, 125. kép), akár csak a Két fél teljessége a parafrázis jellegtől függetlenül teljes értékű, önálló képként (is) funkcionál. Más szóval, az antagonizmus nyelvén fogalmazva: állítás és tagadás, egymást erősítve s mindkettő jelenvalóságában kerekedik ki egyetlen egészszé, amely további (formai, színbeli) megfeleléseket és különbözőségeket foglal magában.

5. Külön együttest képeznek az egy ponton támaszkodó, csúcspontjukon felfüggesztett képek (141–144. kép). Van valami különleges, a közvetlenül érzékelhető túlmutató abban, ahogyan ezek a színszalagokból, színalakzatokból egybekoncipiált festmények, külön-külön, a tér négy irányába szétsugároznak. A négy, hideg-meleg színsávokból egybeszerkesztett széles szalag a centrumba helyezett, szintén csúcsára állított négyzetet fogja közre, s egymáson átbújtatva fut szét négyfele. Ismét a zártság és nyitottság ellentmondásos feszültségével érintkezünk, amely a kép helyzetének 45 fokos, még Van Doesburg-i elforgatása révén egy látens mozgás éppen csak érzékelhető benyomásával párosul. És ha a három-négy képet a jelzett utasítás szerint egymás mellé sorakoztatjuk, egy felragyogó színekből szőtt, végteleníthető végtelen szalag megragadó látványa bomlik ki szemünk előtt. Nem felnagyított ornamentumként, hanem az érzelmi telítettségű színek, színszalagok szabadon folytatható rendjéből adódó tiszta esztétikumként. Kállai Ernő hazai és külföldi példák alapján nem ok nélkül állította fel, még 1941-ben, a „képszerű ornemens” fogalmát.
6. Ezzel a számmal jelölt együttes voltaképpen két képcsáládot foglal magába, egy 6-os és egy akár 7-es számmal jelölhető. Közös vonásuk a tisztán körformára szerkesztettségük. Különböznek egymástól mind helyzetüket (három közülük csúcsára állított), mind az egyes körök középpontját tekintve (132., 133., 135., 136. képek). Ez utóbbiból következően egy-egy kompozíción belül a körök egymáshoz való viszonya is módosul. Miről is van szó tulajdonképpen?

Ha a művész korábban néhány festményének ezt a címet adta: Két fél teljessége, jelen kettős sorozatát az „Önmagában megvalósuló teljesség” fantáziacímmel láthatjuk el (bár körformába zártan itt is „két fél teljességét” észlelhetjük). A különböző középpontú körformák (színformák) ugyanis minden egyes képen teljes, érintetlen körformákat és egyszersmind részben takart, (hold)sarló alakú színformákat mutatnak. Az egységnek és a kettősségnek azt a változó együttesét, amely a különböző nagyságrendű színformák érzéki ereje, érzelmi telítettsége mellett fogalmilag is kifejezhető, ősi eredetű jelértékkel is rendelkezik. Csakhogy ez a jelérték a szó eredeti értelmében kozmikus szinten töltődik fel (spirituális) jelentéssel, az esztétikai és a szemantikai mező tökéletes átfedésével. Azt mondhatjuk, hogy az Orosz Gellért festészetét kezdettől fogva jellemző, jó ideig mindössze ars privatissimaként művelt tevékenységét átható „antagonisztikus” képfogalmazás ezekben a műveiben emelkedik a világosan körülhatárolható egyetemesség szintjére. Ez a kozmikus összefüggést érzékeltető jelképzés, csíráállapotban, ott szunnyadt már az egy évben (1957) festett Üdvös város (51. kép) zsúfolt jelbokraiban és a Madár (50. kép) kicsinyre méretezett kettős motívumában, sőt még inkább visszalépve – bizonytalanul, de megragadó módon – az 1948-ban készült Absztrakció IV. (6. kép) című pasztellképen. Ez a jel-értékű korai szemléleti tágasság ért be a körös-kozmosz kompozíciókban.



60. Alkony / Dusk, 1959., 40x50 cm, olaj, vászon, j. b. l.: Orosz G. 59

Pontosíthatjuk is a mondottakat. Mindkét (6., 7.) sorozat darabjai koncentrikus és excentrikus körökből állnak egyszersmind, két központja van mindegyiküknek. Csakhogy az első (6. sz.) alsorozat darabjain, a belső centrumból kiindulóan, a koncentrikus körök (keskenyebb-szélesebb színsávok) rendre követik egymást, majd ezekhez egy másik centrumból kiindulóan újabb koncentrikus körformák csatlakoznak. Az alsorozat darabjai, a megjelölés szerint csúcsokra állítva, együttesen is körmozgást indukálnak. (132–133. és 135–136. kép)

A másik (7. sz.) alsorozat darabjai másmilyen szerkezetűek. A Teljességet önmagukban, külön-külön, dinamikusabban sugározzák. Ezt a benyomást azáltal érte el a művész, hogy az egyik középponthoz nem több körívet csatlakoztatott, hanem mindössze egyetlenegy, s ehhez tért vissza minden második körformánál. Ezáltal változatosabb átfedéssel színformákat, „holdsarlókat” sikerült létrehozni, a forgómozgás, sőt a kör és a gömb közötti átmenetre utaló mélység érzékeltetésével. Ezzel a megoldással a konkrét művészetből kifejlesztett meglehetősen egyszerű szerkezetű strukturális festészetet a „kinetikus” művészet alapelveivel egyesítette. Ezt az alapelvet szemantikai emelkedettséggel, de mindenképpen formai tartózkodással, síkfelületen, a színformák érzelmi telítettségű erejének kiaknázásával valósította meg. (128–129. és 139–140. kép)

Orosz Gellért festészetét erről az eszmei, művészeti magaslati pontról végigtekintve néhány lényeges elvi megállapítás, gondolatserkentő észrevétel tehető:

Meglehetősen részletekbe menően, a megértéshez mérten végigkövettük e festészet formai, szemléleti kapcsolódását a főbb korabeli törekvésekhez, transzdiszciplináris elméletekhez. Ezzel hangsúlyozni kívántuk, hogy a modern művészet bizonyos áramlatai, illetve az azokat valamilyen módon képviselő művészek munkássága a szűkebb szakmai szempontok alkalmazása mellett más, nem kevésbé lényeges összefüggések láncolatában is értelmezhető. Ezek az összefüggések az intellektuális, szerencsés esetben az érzelmi, esztétikai megközelítés egyik módját biztosíthatják. Az esztétikai elfogadás elsődleges aktusát természetes, vagy legalábbis méltányolható lépésként az általunk műalkotásnak nevezett tárgy értelem-érzelem vezetete „átvilágításának” igénye követte, amely mint mindig nem lehetett mentes az elfogulatlanul jóindulatú (avagy jóindulatúan elfogulatlan) „szubjektívizmustól”. Ugyanakkor tisztában vagyunk azzal, hogy az újabb esztétikai elméletek a hagyományos esztétikai kategóriák fogalmi rendszerét más, a „szubjektívizmusnak” is érvényt biztosító jeltipológiai fogalmakkal helyettesítik.

Van ugyanis Orosz Gellért jelalkotási folyamatának egy más jellegű megközelítési lehetősége is. Elemzéseinkben ezt is megkíséreltük érzékeltetni. Arról van szó, hogy a művész jelalkotási módszere azt a szemiotikai problémát veti fel, amely – leegyszerűsítve a kérdést – az „intencionált jel” (signe intentionnel) és az „alvó jel” (signe attentionnel) közötti különbségtevésből adódik. Amíg az előbbi szándékolt, akaratlagos jellege meglehetősen leegyszerűsíti a kérdést, az utóbbi esetében az (utólagos) értelmező, szerepe, beavatkozása biztosítja, biztosíthatja annak művészi, értelmezési létjogosultságát. Orosz Gellért jelalkotási folyamata (s kortársai közül nem egyedül az övé) teljességgel ebbe a problémakörbe illeszkedik.<sup>31</sup>

A két jeltípus közötti ellentétet kíséreltük meg feloldani a korszak (nyugati) művészetét genetikusan befolyásoló „antagonizmus-elv” – meggyőződésünk szerint – indokolt alkalmazásával. Ez a (Stephane Lupasco elmélete szerint a modern tudományra is jellemző) logikai gondolkodás a racionális és irracionális, az azonosság és nem-azonosság, az állandó és változó, a megvalósult és virtuális kiélezett ellentétében nyilatkozik meg, s ezzel az egységgel mint „igazzal” áll szemben a „nem-igaz” fogalma. Bárhogyan is van, ez a kiélezett kettősség végigkíséri Orosz Gellért jelhasználatának alakulását, tekintet nélkül arra, hogy éppen milyen festészeti törekvés vagy szemlélet jegyében dolgozott az adott időszakban. Az elemzésekből kiderülhetett, hogy ez az alkotói módszerré fejlesztett „antagonizmus-elv” fölötté áll az egyes törekvéseknek, amelyekkel a művész pályafutása során érintkezett. Sőt arra is fény derülhetett, hogy ennek érvényesítésével sikerült kapcsolatot teremtenie „körös-közmikus” kompozícióban, legérettebb munkáiban azzal a transzdiszciplináris szemlélettel, amely „bioromantika” elnevezéssel pályája korai szakaszában, és még később is, megkísérelte.

<sup>31</sup> A kérdés legújabb összefoglaló áttekintését egy egységes, a modern művészet megnyilatkozásait is átfogó esztétikai rendszerbe illesztve l.: Jean-Marie Schaeffer: *Les célibataires de l'Art – Pour une esthétique sans mythes*. Paris, 1996., különösen: 249–255. l.

## Összefoglalás

Orosz Gellért festészetének eredetisége – nem kétséges – absztrakt-nonfiguratív munkáiban rejlik. Absztrakt-nonfiguratív olajfestmények, pasztellképek, kollázsok és rajzok már főiskolás éveiből ismeretesek, ezekből a munkáiból már akkor ki is állított. (Egyik ilyen alkalommal fedezi fel Rabinovszky Máriusz festői tehetsége legszembetűnőbb vonását, különleges színérzékenységét.) A politikai pálfordulás évét követően az absztrakciót – Kállai Ernő kifejezésével – „ars privatissima”-ként művelhette és művelte is, szinte érthetetlen szívóssággal. Ezt a lankadatlan szívósságot, amely formai leleményessége folytonos megújulásával és színhasználatára felerősödésével párosult, szerencsére nem törte meg sem az '57-es Tavaszi Tárlatot követő évek államilag szavatolt pszeudomodernizmusa, sem a feltörekvő fiatal nemzedék festészetének az övével mint csendben dolgozó idősebbével olykor akaratlanul is érintkező piktúrája.

Absztrakt festészete korai szakaszában, a negyvenes évek közepén készült munkáiban meglehetősen érintkezést mutat a Kállai Ernő köré szerveződő „elvonult művészek” legjobbainak (Gyarmathy Tihamér, Lossonczy Tamás, Martyn Ferenc) korabeli munkásságával s magának Kállainak ún. „bioromantikus” szemléletével. 1953 után közelebbi kapcsolatba kerül a békásmegyeri visszavonultságában élő Kassák Lajossal, aki köré idősebb és javakorabeli művészekből baráti kör szerveződik. Kassák emberi tartásának, etikai alapozású munkásságának jelentékeny szerepe volt Orosz Gellért festészetének tisztán a színek és az egyszerű mértani alakzatok informatív szépségére építő felívelésében.

A jobbára a 70-es években készült, a kortárs hazai és a nyugati festészet első vonalával érintkező „körös kompozíciói” – kellő ismeretségük hiánya ellenére – a magyar absztrakt festészet minden bizonnyal legjava termései közé tartoznak. Ahogyan Josef Albers bámulatós módon újjáértelmezte Malevics négyzeteit, hasonlóképpen új értelemmel és esztétikai minőséggel ruházta fel Orosz Gellért a másik, keze alatt szervesen egymásba illeszkedő alakzatot. Josef Albers négyzet „hommage”-ai sem hagyták érintetlenül festészetét. Ezekkel valóságos „képi dialógust” folytatott, kellő módszerességgel ennek a magyar művészetben már korábbról is ismert elemi alakzatnak változatos helyzetű parafrázisait hozta létre.

Az 50-es években nagyszámú tájképet festett – Nagybányán sarjadt impresszionisztikus modorban. (Színességüket fel is hánytorgatta a korabeli kritika.) Voltaképpen ezekben gyökereznek (meg a '45 utáni években általa is megismert keleti meditációs gyakorlatokban) tárgy nélküli tasisztikus képei, melyek legtöbbször méreténél fogva – Kállai Ernő szavajárásával – az „ars privarissima” szerény keretei között marad. Megragadó viszont hallatlan változatoságuk, az ecsetvonás pontosságának és a spontán játékosságnak az az ötvözete, amely az ilyenemű, a hazai művészeti időszámítás szerinti korai munkákat a kortárs francia gesztusfestők egyikének-másikának hasonlóképpen kisméretű lapjaival rokonítja.

Sőt azt is megteszi Orosz Gellért, nem is egyszer, hogy a spontán gesztusnyomokat átgondoltabb képszerkesztés árca mögé bújtatja, ami újabb formai lelemények forrása. Máskor meg (már a 60-as évek végén) kilép az „ars privatissima” hovatovább szűknek bizonyuló köréből, s a fegyelmezettebb, de mégis szabad ecsetkezeléssel remekbe sikerült „pszeudoportrét” hoz létre. Megteremt a lappangó művészeti-művészettörténeti kapcsolódások egyszeri, utánozhatatlan egységét.

Orosz Gellért, látni való, benne élt kora legfőbb nyugat-európai és hazai progresszív áramlataiban. Ezekkel érintkezve s nem egyszer öltre menő küzdelmet folytatva, de legbenső önmagát soha fel nem adva alkotta meg a maga sugárzóan európai szellemiségű festészetét. Egy szellemileg megcsonkított nemzedék érdemes tagjaként, amelynek szellemi világképét olyan, általa is idézett nevek fémjelzik, mint az absztrakciót az emberi szabadság művészi megnyilatkozásának tekintő amerikai művészettörténész, Meyer Schapiro, a fizika és a filozófia mélyen szántó összefüggéseiről értekező Carl Friedrich von Weizsäcker és a festészetet anyaghasználata ellenére mélyen szellemi, transzcendens jelenségként értelmező Piet Mondrian.<sup>32</sup>

<sup>32</sup> Az Összefoglalás szövege a szerzőnek a Kortárs 1994. áprilisi számában (86–87. 1.) megjelent írása („Ars privatissima” és „ars humana” – Orosz Gellért festészetéről) alapján készült. 1994. márc. 19–22-e között a Körmenyi Galéria a Nemzetközi Művészeti Vásár keretében rendezett múcsarnoki kiállításon a művész festményeiből egy önálló boxban mutatott be egy kisebb válogatott anyagot.



61. Ünnep / Festival, 1958., 40x50 cm, olaj, vászon, j. b. l.: Orosz G. 58



62. Sűrűség / Frequency, 1953., 43x65 cm, vegyes technika, papír, j. b. l.: Orosz G. 53



63. Szeánsz / Seance, 1957., 40x50 cm, olaj, vászon, j. j. l.: O. G. 1957



64. Vörös és fekete tűzzománc / Red and Black Fired Enamel, 1959., 43x30 cm, zománc, papír, j. j. l.: O. G.



65. Sarjadás / Germination, 1957., 50x40 cm, olaj, vászon, j. j. l.: Orosz G. 57



66. Égi kék 3./ Sky Blue 2., 1962., 30x42 cm, olaj, papír, j. b. l.: Orosz G. 62 I. 30. j.f.: O. G. 53



67. Égi kék I./ Sky Blue I., 1962., 30x42 cm, olaj, papír, j. b. l.: Orosz G. 62, j. l.: O. G. 52



68. Égi kék 2. / Sky Blue 2., 1962., 30x43 cm, olaj, papír, j. b. l.: Orosz G. 62



69. Sárga foltok/ Yellow Blots, 1958., 50x40 cm, olaj, vászon, j. b. l.: Orosz G. 58, Zimányi-Kolozsi Gyűjtemény tulajdona



70. Kozmikus relációk / Cosmic Relations, 1959., 43x30 cm, olaj, papír, j. j. l.: O. G. 59



71. Kozmikus relációk / Cosmic Relations, 1959., 43x30 cm, olaj, papír, j. j. l.: O. G. 59



72. Utolsó vacsora / The Last Supper, 1962., 42x30 cm, vegyes technika, papír, j. b. l.: O. G. 62, Orosz G. 62 V. 24.



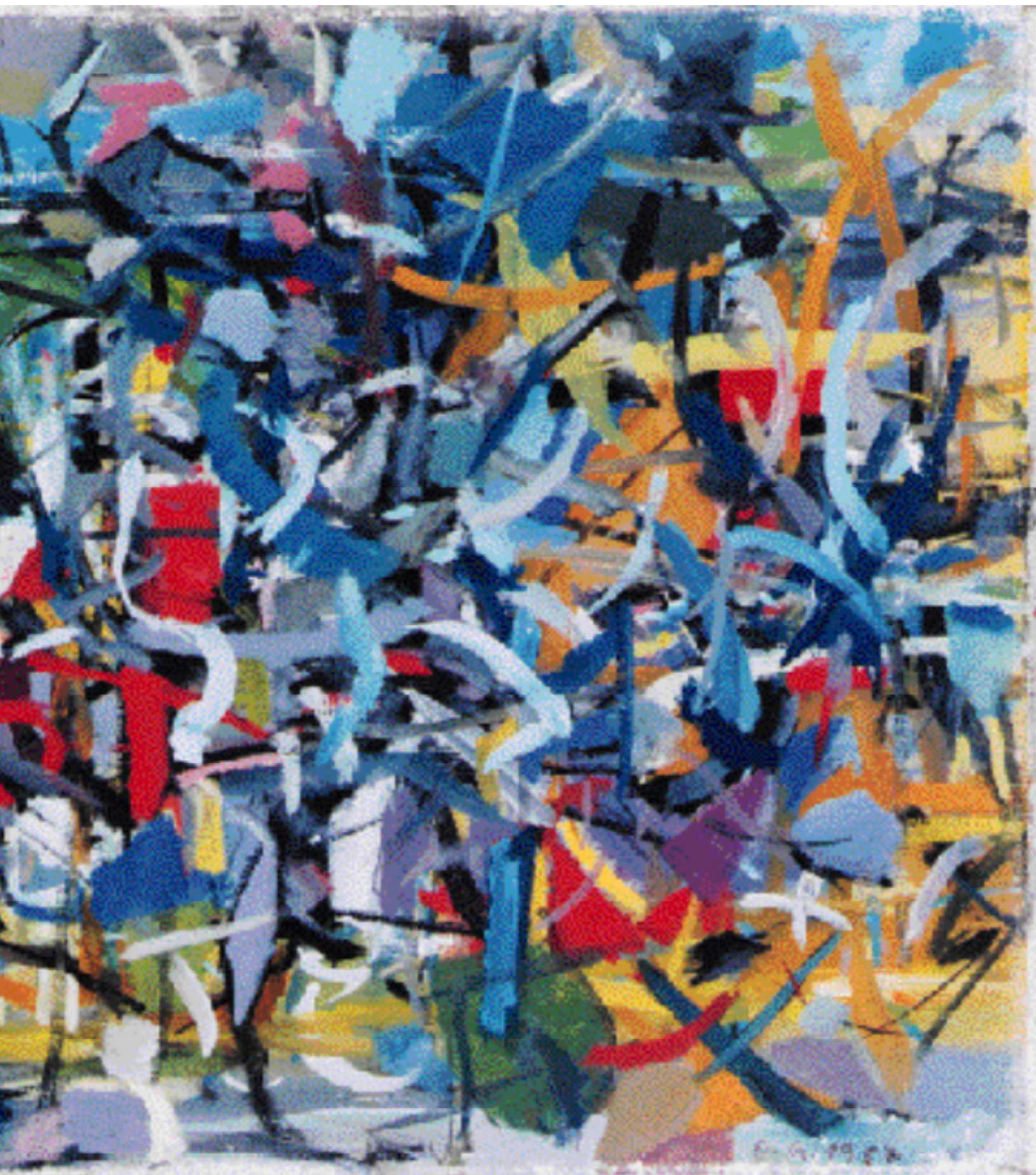
73. Cím nélkül / Untitled, 1963., 60x79 cm, olaj, vászon, j. j. l.: O. G. 63



74. Éji látomás / Night Vision, 1962., 30x42 cm, vegyes technika, papír

75. Rőzsék / Sticks, 1957., 40x50 cm, olaj, vászon, j. j. l.: O. G. 1957







76. Cím nélkül / Untitled, 1953., 43x61 cm, linocolor, papír, j. b. l.: Orosz G. 53



77. Cím nélkül / Untitled, 1960., 50x60 cm, olaj, vászon, j. b. l.: Orosz G. 60. VI. 26.



## The Art of Gellért Orosz

Looking back on the last century and on its artistic life, which almost right to the very end was controlled by more or less centralised state and party interests, is hardly surprising that a number of artists, along with their works - many of them highly significant - have simply been consigned to oblivion. All this happened during the first decades of the century, when the traditional attitudes and approaches to art, or those that were seen to be so, were being shaken to their very foundations, either temporarily or on a long-term basis, by much stronger forces than had ever been known before. The attitudinal and stylistic boundaries imposed by state and party politics were frequently enforced, and ruthlessly upheld – with far-reaching consequences. Despite all this however, artistic freedom, its instinct along with its readiness and need to initiate, managed to eke out a place for itself and to win the rights it deserved. Of course, we can look at all this simply as a question of style, an enthusiasm for innovation which does not of necessity lead to quality art – but since art is after all our subject, together with those objects which have been designated *objets d'art*, we should be at pains to take note of the role of intellectual, spiritual and attitudinal promptings.

This latter point was largely expressed in the early half of this century, in one of Hungary's arts periodicals, by Ernő Kállai – someone who was well-versed in all aspects of world art. Kállai did not place his emphasis on stylistic type or on innovation, but rather on the spiritual-intellectual implications of the artist as an individual human being, which finds its purest incarnation in manifestations of what he calls *ars privatissima*.

In order to clarify exactly what this expression means, let me quote one or two passages from Kállai's writing:

"To a great extent art drew back from its public and community function (a function, moreover, that in earlier centuries had been generally accepted and artistically hallowed) and became reduced to the confines of private life, becoming, with the advent of a middle-class culture, a tool to express individualism. The cult of a "pure", uneventful existence and of seclusion (which creates a still life from the figure theme) is a characteristic phase of this "privatising" movement. There is no doubt that most of the art of our age is a private business (!). Art creates constantly from the seclusion of the private person and from the intimate lyricism of this seclusion. And the viewing public is made up of kindred-spirited private individuals."

Having peeled back the husk of this concept, Kállai goes deeper: "We have by no means cut the umbilical cord, however, of the ego-centred nooks and crannies of the spirit of *ars privatissima*; a cord which binds us to the natural primal soil, the flesh and blood humus of our being. Nature, after all, is not simply a composition of material bodies; it is also a tissue of forces and radiations, above and beyond which metaphysical backgrounds (that is, backgrounds which our senses cannot discern) dominate on all counts. The only kind of image that can get close to this hidden part of nature and life is one which, drawing back within the strict boundaries of corporeality and objectivity, observes the creative urges and impulses of sources of life, and the signs of metaphysical certainties. Not in a bodily sense, but in a much deeper way, there is a link between the symbols of expression of *ars privatissima* and the creative currents that are embedded in the nature and metaphysic of our beings."<sup>1</sup>

Kállai came back to Hungary from an increasingly restrictive Germany, and embarked on an expansive programme of organising exhibitions, as well as working as an art critic and art historian. He also got to know artists who were approaching modern art with open eyes, and worked for the most part on that theory which he had begun to develop in his Bauhaus days, and which he called the "Bioromantic". He promulgated this theory in a number of articles and studies in German and Hungarian, and completed

<sup>1</sup> Ernő Kállai: *Ars Privatissima*. Magyar Művészet, 1935 No. 10, pp. 308-311.

the definitive text, supplemented by pictures of works by contemporary Hungarian and (surrealist and nonfigurative-abstract) Western artists, at the end of 1944. It only came out in 1947, however, under the title *The Hidden Face of Nature*, as those who called the tune at the European School refused to sponsor the first exhibition of Kállai's Group of Abstract Artists. As a result of this disappointment the group procured a space for themselves in the premises of the Free Association of Hungarian Pictorial Artists (now the College of Pictorial Arts building), and later in the exhibition room of the Galéria a 4 Világtájhoz (The Four Corners of the Earth Gallery), an institution keen to demonstrate its intellectual open-mindedness (the exhibition room was on the corner of Semmelweis utca, in what had been the Soviet Cultural Centre). There were also a further three shows hosted by the Free Association of Hungarian Pictorial Artists.<sup>2</sup>

Let me just explain Kállai's theory of the Bioromantic in more detail. An understanding of it helps greatly in the appreciation of the works of Gellért Orosz and of the members of the Hungarian "Group of Abstract Artists" in general. Kállai had undertaken to embed in Hungary a theory with such wide horizons that, looking at both its past and its future – and this is still having an effect today – it may be seen as the most exciting and most effective experiment (though in Hungary deemed unlawful by the ruling Marxist cultural politics) in bringing art and the various sciences together. As a way of summing up the various processes by which the theory actually came together, I shall quote a piece from the introduction to the catalogue produced for the Kállai memorial exhibition in 1982:

"It seems to me that the implications of Kállai's undertaking both in Hungary and abroad can be fitly matched against anything that he achieved as the apostle of Constructivism. He was preoccupied for a long time with how to define and pin down the current age – shall we say the 20th century? – and searched hard for the answer to a problem which has occupied well-known artists and art historians both before and after him, and who as a result – even before the emergence of Constructivism as a concept – made the task of interdisciplinary research easier for him.

"The outlines of his approach are based on a breaking away from the socio-artistic illusions of Constructivism. In this there is something of Moholy-Nagy – think of the "biotechnically"-inspired conclusion to his volume *From Material to Architecture*. Indeed Kandinsky and Klee also expressed something similar in their Bauhaus productions – Kállai himself, after all, worked within the Bauhaus movement between 1928 and 1930 – with crystal clarity, getting straight to the heart of the matter.

"Kandinsky, in his pedagogical work on point, line and plane, is searching – with a kind of academic pedantry as well as with the imagination of a true artist – for the links between elemental forms and natural forms, phenomena discernible with the naked eye or with a tool. He says that autonomous abstract art is subordinate to 'the laws of nature' and thus necessarily develops in the same way as nature once did, starting from the simple form of protoplasm and the cell, and gradually developing into more and more complex organisms. He views the future of abstract art with complete confidence, saying that the abstract today 'brings to the surface more or less primordial organisations, and the art of our day can only dimly discern the future stages of development, which attract, urge, and at the same time pacify, as the whole perspective of the future is spread before it.'

With this we have come to one of the corner-stones of Kállai's theory. The Bioromantic, in the form in which he expressed it in many writings, and which finally came to maturity in *The Hidden Face of Nature*, constitutes one of the branches of the abstract, one which in fact Breton tried on a couple of occasions to define himself by, ultimately an impossible task, since it cannot be isolated as a single definable entity in that way. In 1930, a few years after the formation of Breton's surrealist group, Kállai organised an exhibition in Berlin entitled "Vision and the Law of Form". In 1932 his article *Bioromantic* appeared in the Bratislava periodical *Forum* (in German), accompanied by photographs of works by such undeniably surrealist artists as Max Ernst, Miró, Moore (ones whom Breton had conspicuously ignored in his writings), and among the

---

<sup>2</sup> Péter György-Gábor Pataki: *Az Európai Iskola és az Elvont Művészek Csoportja (The European School and the Group of Abstract Artists)*. Budapest 1990, pp. 27-30.

lesser-known, Oeltze, Foltyn and Fritz Kuhr. In *The Hidden Face of Nature* Kállai includes illustrations of works by Tanguy, Ernst, Kandinsky (in a 1938 work Breton discovered the surrealist character of his most recent works), Miró, Seligman, Arp, Brancusi, Picasso, Moore and Klee – the kind of artists in other words, who were either out-and-out surrealists, or who touched on Surrealism in their works.

Kállai's "biromantic surrealism" takes abstract forms as its starting point, while Breton's is figurative. Of course this does not preclude points of junction between the two, either from the point of view of their theories themselves, or with regard to the artists whom they select. Kállai was primarily influenced not by the Western European social milieu, but by that of Central Europe. He seeks an answer to the problems of a thinking person living in 20th century Central Europe, with a free and independent openness of spirit. Inner crises, excusable prejudices, sudden flares of recognition – all these blaze across his pages, developing logical trains of thought, creating a coalescence that is unusual in critiques of art and life, but always liberally peppered with a kind of naïve sincerity which seems very out-of-the-ordinary today.

With these theories, stemming from a multiplicity of sources, and ultimately resting on idiosyncratic foundations, Kállai did not only enrich the course of direct interrelations between Hungarian and international art. In his fertile imagination and rich theoretic he also spoke for the "voice of the times" – just as he did in his *Utopia*, bound to the universal victory of Constructivism, and in the recognition of the significance of the army of artists that surrounded it. The intensifying researches into forms that took place in the sixties meant that people continued to search for an answer to the mysterious links between nature and art, in a more comprehensive way than ever before. In 1958 the Kunstmuseum in Basel, in its exhibition of 20th century works entitled "Kunst und Naturform", grouped the exhibits according to the main organic and inorganic forms. The formal analogies of art and nature were major preoccupations for the international savants working in America, mustered together by György Kepes. The task of mapping out these analogies was undertaken around 1970 by the distinguished French art historian René Huyghe. A Hungarian medical biologist drew attention to the objectivity of Kállai's observations. Kállai was not an art philosopher, nor a scholar of scientific realism, nor did he elaborate a system of morphology. Instead what he can claim as his particular achievement is the power of intuitive recognition: what really interested him were the consequences of this as demonstrated in present-day art, lending it a kind of wonder."<sup>3</sup>

The above text appeared in 1982, and it would be appropriate now to append a few further pieces of information. In 1983 the scientific institution Institut für die Wissenschaften vom Menschen, founded in Vienna, organised an international conference in Castelgandolfo under the title "Der Mensch in den modernen Wissenschaften". Some of the papers presented at this conference (notably one by Carl-Friedrich von Weizsäcker) are relevant to our subject. The conference material was subsequently published in an independent volume in 1985<sup>4</sup>. In 1986 at the Venice Biennale, in a way befitting its main theme (the links between art and science), exhibitions illustrating both the past and the present of modern art were divided into the following sections: *Arte e alchimia*; *La via*; *La conoscenza e la libertà*; *Arte e biologia*; *Colore* (in the by-now historical avant-garde); *Il colore come simbolo*; *Dinamismo e costruzione del colore*; *Il colore*

---

<sup>3</sup> Ernő Kállai memorial exhibition. Óbuda Gallery, 1982/1983, catalogue (publicity material). The exhibition was curated by Gábor András; Kállai's writings and quotation from the introductory text selected by M.O.

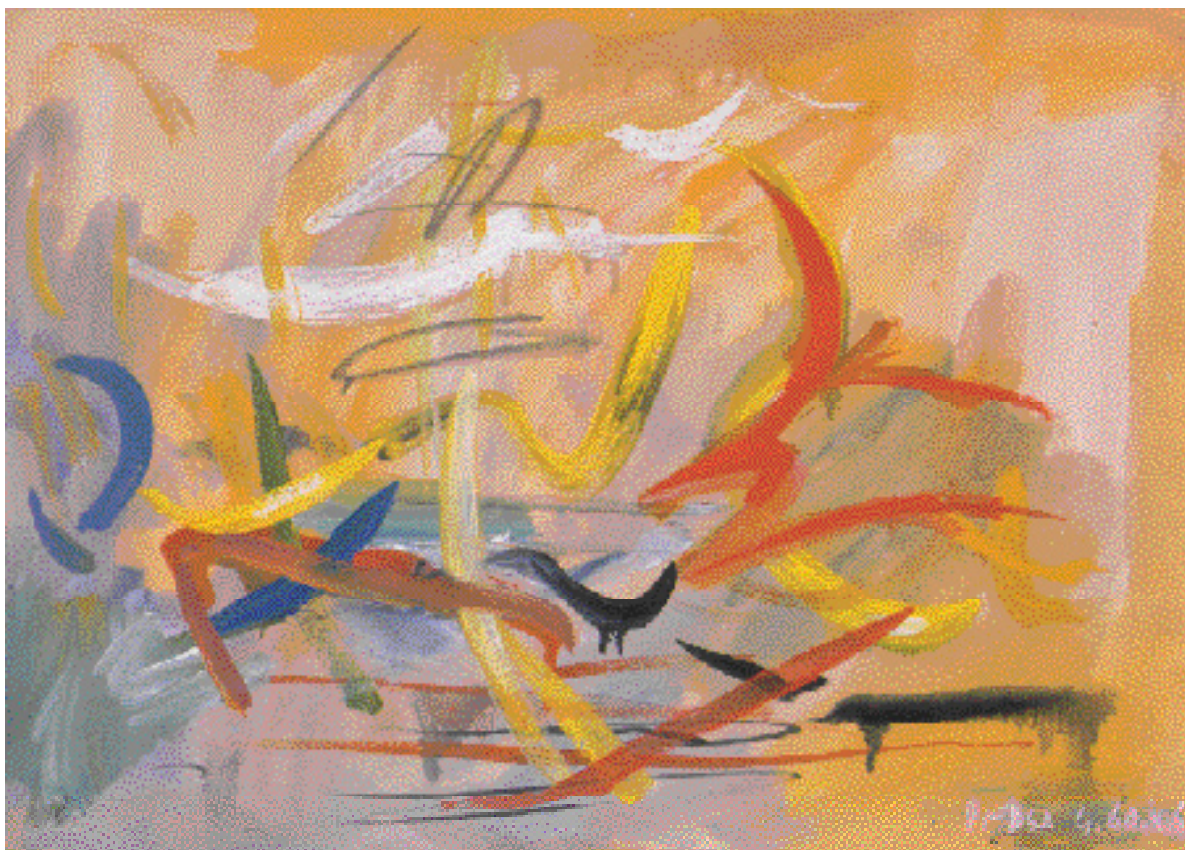
René Huyghe's book was introduced to Hungary by M.O.: *Formák és erők – Az atomtól Rembrandtig* (René Huyghe: *Formes et Forces – de l'Atome à Rembrandt*. Paris, 1971). *Művészet*, 1979, No. 3, pp. 36-39.

The Swiss natural scientist Adolf Portmann (1897-1982) noted (on the subject of the Basel exhibition mentioned in the introductory text), objectively assessing the problems of the Biromantic and stressing the part it played in the innovative development of art: "In the kind of sector where a depiction of the everyday world has no place, the depth of research serves the kind of structuralist pictures and elements which remind us of those the artist discovered, himself searching the depths of the world's experiences. These elements are similarly distant from the tangible world of objects, but when they come before the creative eye, they open up all kinds of different perspectives." Quoted by Margit Staber: *Peinture Abstraite: Peinture Structurale*. In *La Structure dans les Arts et dans les Sciences – sous la direction de György Kepes*. Brussels, 1967, p. 181.

<sup>4</sup> Krzysztof Michalski: *Der Mensch in den Modernen Wissenschaften. Castelgandolfo Gespräche*, 1983. Klett-Cotta, 1985.



78. Kozmikus relációk 12. / Cosmic Relations 12., 1960., 30x42 cm, vegyes technika, papír, j. j. l.: Orosz G. 60. X. 6.



79. Kozmikus relációk 13. / Cosmic Relations 13., 1960., 30x42 cm, vegyes technika, papír, j. j. l.: Orosz G. 60. X. 6.



80. Cím nélkül / Untitled, 1960., 30x42 cm, olaj, papír, j. b. l.: Orosz G. 60. X. 6., Körmendi-Csák Gyűjtemény tulajdona  
Közölve: Körmendi-Csák Gyűjtemény – Kortárs Magyar Művészet, 269. old.

oggettivo; Percezione e didattica del colore; Arte concreta etc. (In the central exhibition hall Antal Nemcsics' internationally-known model of colour systems, "Colorid", was one of the exhibits.) Links between art and science relevant to our topic also emerge in a far-reaching biography recently published by the French writer Florence de Mèredieu.<sup>5</sup> The equality of status accorded to art and science in Hungary, following a brief breathing space after 1945, was officially terminated.

Viewed at a distance of half a century, Kállai's theory – even if one basically agrees with his view – can seem a little naïve. In his own day, however, it engendered feelings of discovery and awe in those artists who awoke to new possibilities of (modern) artistic expression in spiritual and intellectual perspectives serving as the basis of theory. In his own words Kállai – with striking individuality – to some extent acknowledging himself as an artist, helped artists who were in tune with these concepts to foresee and embrace these perspectives. It would be appropriate, I think, to quote a few extracts from *The Hidden Face of Nature*, in order to give a true feeling for the contemporary mood and attitude:

"That realities are the workings and interminglings of structures and forces lying behind the objective faces of things is well-recognised by modern natural scientific and psychological research. (...) We should not imagine, however, that painters and sculptors make preliminary studies of Einstein's Theory of Relativity or of Planck's Quantum Theory; nor should we think that they bury themselves in books on modern analytical psychology or physiology, and only arrive, in a speculative way, at their own world of forms once they have digested these works. This is not to say, of course, that these artists are solely interested in their own narrow world, and have no curiosity about other areas of intellectual life in the age they live in. Imagination never harmed an artist whose creations are the inspirations of intuition; certainly not if he has been historically receptive to contemporary scientific dilemmas. The best example of such an artist is, of course, the Renaissance master Leonardo.

"We can go further than this, however. The creations of abstract and surrealist art are closely tied in with the social life of our age. (...) Their value in this regard is completely real. We must learn to see the organic workings of social reality in them, just as in any other kind of true manifestation of art. This sociological appreciation demands a separate kind of study, however, (...) just as separate space would be required for the thought process which would make that art known purely from the point of view of form and stylistic development. I believe, however, that before we do anything, we must make ourselves thoroughly at home with the intellectual essence and the spiritual world of that art.

"(...) In this modern art a new knowledge of reality manifests itself. This knowledge is based not on the outer constituents of objects, but on their inner structure. On those forces and operations which bring the objective world into being, keep it alive and put it to death. With its sensitive spiritual antennae, the new artistic imagination works from below the surface of things, to bring us closer to their hidden seed and centre. An imagination that plumbs the depths like this is not satisfied with the kind of resigned Oriental wisdom which tells us that nature has cast a veil over the face of the Creator and it is pointless for us, with our puny hands, to attempt to lift that veil away, for we could never hope to come near an understanding of what lies beneath. The fascination of what lies below spurs the new art on to the same kind of spiritual restlessness as modern natural science.

"(...) The greatest natural scientists and mathematicians of our time are all struck with a conviction that the forms and workings of the universe are directed and ordered by a single creating force. From crystals and cells to planets and spiralling nebulae, the same basic structure, the same universal rhythms of life and the same impulses are present. The recognition of this points anew to those super-sensory, transcendental backgrounds beyond which the materialism of the last century was desperate to penetrate.

"What does the new psychology teach us? It is a long time since it broke away from that materialist premise – which proved to be false – that the soul is purely the conscious reflection of bodily processes and nothing

---

<sup>5</sup> Florence de Mèredieu: *Histoire Matérielle et Immatérielle de l' Art Moderne*. Paris 1994.

more. In a world which has recognised the organic, dialectic unity of body and soul, the soul stands before us again as something endowed with unconscious creative powers. (...) In the most humdrum, everyday existences, the irrational, intangible currents of the subconscious, things which the mind can neither grasp nor regulate, still shine through. (...)

"(...) The constitution-value and inter-relationship of things goes immeasurably deeper, and is much more embedded and intrinsic than to allow simple apprehension or objective depiction to fashion an adequate picture of them or of what lies behind them. The hidden image of reality, springing from deep within, which we can glimpse only momentarily, cannot be invested with form in the same way as a human body or face, nor in the normal way that we would depict a landscape or still life. Our spiritual eyes view things from universal perspectives, (...) and such perspectives cannot be depicted, only sensed. Moreover, this has to be done by means of painting or sculptural symbols. We need geometric or organic elemental forms which, precisely because of their highly stylised nature, are capable of arousing in us, as the centre, a sense of the vastness that surrounds things and of the links that subsist between them. General, universal perspectives can only be pinned down using highly simplified forms. Think of Byzantine mosaics, for example, or Roman sculpture and miniatures, and how they used the simplest forms to depict the infinite, eternal power of the divine world order. Abstract modern art also makes use of simple, iconic forms to create a vision that will embrace its own world or bring us closer to the hidden kernel of things. And in cases where it still makes use, to a certain extent, of elements of objective depiction, it uses them for the sole purpose of hinting at the spiritual flip-side of things, the background which lies beyond our ken."<sup>6</sup>

## The Artist's Dual Role

The view of art which in Hungary in 1935 Kállai had seen fleshed out in *ars privatissima* gradually became the subject of more and more virulent Press attacks after 1945. Abstract and non-figurative art also came under fire. As a college student, and later as Jenő Barcsay's teaching assistant, Gellért Orosz, was attracted right from the beginning by the new directions in artistic endeavour. Barcsay himself in those years was using his Szentendre motifs to work out that abstract/non-figurative pictorial idiom of sign and symbol which recurs again and again in his heady, suffocating paintings, and at the same time he was twinning this with the use of simply-traced human figures. Among the maturer members of the *Elvont Művészek Csoportja* (Group of Abstract Artists) he came into close contact with Tihamér Gyarmathy, an artist who exhibited twice during those years and who later gave much moral support to his younger colleague.

Gellért Orosz, however, did not become known during those years as an exponent of *ars privatissima*, that discipline which was struggling so hard for public acceptance. His talent, the defining feature of which is the "superb colourism" which is present right through all his works, first came to the attention of the art critics thanks to Máriusz Rabinovszky, who identified it right at the beginning of 1947.<sup>7</sup> As a member of the Kossuth Lajos College, Gellért put on an exhibition with five fellow artists in premises belonging to the *Medikus Kör* (Medics' Circle) on Üllői út in Budapest. This was in May 1948 – right at the last gasp, considering the cruel turn of events in (art) politics. Judging from the titles given to the exhibited works ("Microcosmos", "Dynamics", "Cheerful Rhythm", "Struggle", "Water World", "Biorhythm", "Composition")

<sup>6</sup> Ernő Kállai: *A természet rejtett arca* (The Hidden Face of Nature). Budapest, undated (1946), pp. 7-11.

<sup>7</sup> Máriusz Rabinovszky: *Fiatalok. Magyarok*, February 1947. In M. R: *Két korszak határán* (On the Border of Two Ages – a selection of writings on art). Chosen and annotated by Katalin Dávid. Budapest 1965, p. 215.

and reading between the lines of the critics, we can make a safe bet that these were abstract/non-figurative works. (Gellért Orosz, together with a fellow exhibitor, Gyula Sugár, were hailed as "highly promising" members of the Európai Iskola or European School.)<sup>8</sup>

For ten years after the summer of 1948, neither Gellért Orosz nor anyone else could come before the public as an exponent of *ars privatissima*. In the summer of the previous year, Orosz had spent two months with two fellow students in Püspöknádasd and Pécs, where they exhibited realist, figurative paintings and watercolours.<sup>9</sup> The new era began for Orosz – and for others – however, with the works they produced during the following academic year and during the run-up to it. Orosz, as the talented son of a poor peasant family (his parents worked a tiny plot of land in central Hungary), was the perfect candidate for a demonstration of just what Hungary could produce in terms of the new Socialist-Realism. In the summer of that year, a ten-member group from the college, Gellért Orosz among them, was "challenged to a competition by another group of ten students from the College of Pictorial Arts, organised by the Dési-Huber People's College". The aim of the competition was to produce "the best possible and the most possible (!) pictures and sculptures during the summer and early autumn; to create realist works that will be strongly bound up with the new Hungarian social order, and reflective of its problems; to seek an artistic language of forms for the people's democracy".<sup>10</sup>

In the same autumn, another competition involving four college students got under way, led by Orosz, after they had been working in Pécs and in the artists' colony at Püspöknádasd. We at least know the titles of the works that Orosz exhibited in the Pécs exhibition, since they are listed in a typed catalogue: "Miners", "Miner", "At Work", "Coke Works", "Hops", "Püspöknádasd Landscape", "Head of a Girl", "Nádasd Lake", "Composition". The papers had this to say about one of the student artists: "Among his drawings we also find abstract experiments, which he seems almost ashamed to show us." The same journalist has the following to say about one of Orosz's works: "The young artist has not used dark colours to paint the mine, yet the mood is captured nonetheless. The workers depicted in the painting are not sunken-faced; we see a liberated worker who, no longer a prisoner to the mining companies, condemned to toil underground, is working for himself instead."<sup>11</sup>

Fleets of exhibitions were organised annually in those years of centralised control, and Gellért Orosz was a frequent exhibitor. At first his works were paintings with political themes, ideologically adapted to the times (1950: "Soldiers at the Station"; 1952: "Transporting Produce", "Hoers from the Budapest 'Szabadság' Farmers' Co-Operative Group"). Later he moved on to include portraits, landscapes and still lifes. (1953: "The Violinist Ágnes Vadas" etc.). Meanwhile some of his works were also among those shown in the exhibition of October 1951 entitled "Hungarian Soldiers for Freedom", in the Fővárosi Képtár (Metropolitan Gallery). Much more significant than this, however – given the state of art at the time – were the two 1951 and 1952 group exhibitions of experimental work by young artists.

On both occasions the four exhibitors were the same: Ferenc Jánossy, Zoltán Nuridsány, Gellért Orosz and Gyula Sugár. The first was held in the Adolf Fényes Room; the second was in the "hall of culture" of the cotton textile works Pamuttextil Művek. The group, later to be known as the "Team-of-Four", was joined by a couple of other members (Lipót Böhm, Barna Megyeri), and regarded Ferenc Jánossy as its driving force. The works that were exhibited in the two shows, judging from what the critics wrote at the time, caused

<sup>8</sup> Tibor Nagy: Kiállítások (Exhibitions). *Kis Újság*, May 19, 1948. Vid. also *Szabad Művészet*, June 1948, p. 226 (Balázs Vargha's account of various exhibitions).

<sup>9</sup> Julia Béky: Két Kiállítás (Two Exhibitions). *Új Dunántúl* (Pécs), September 4, 1947 – *Pécsi Hétfő*, September 1, 1947.

<sup>10</sup> Munkaverseny képzőművész-növendékek között (Competition between Student Artists). *Szabad Művészet*, July-August 1948, p. 268.

<sup>11</sup> Aknatorony és parasztasszony az új festőnövendékek vásznain – A dolgokkal való összefogást hirdetik a Kossuth Kollégium művészei. (Mine-heads and peasant women on the canvases of young art students from the Kossuth College). *Dunántúli Napló*, October 5, 1948 – (Mikelszky) An Exhibition by Young Budapest Artists. *Dunántúli Napló*, October 2, 1948.



81. Benső táj / Inner Landscape, 1960., 50x60 cm, olaj, vászon, j. j. l.: Orosz G. 60. VIII. 27.



82. Jelek IV. / Signs IV., 1960., 30x42 cm, olaj, papír, j. b. l.: Orosz G. 60. X. 6.



83. Jelek III. / Signs III., 1960., 30x42 cm, olaj, papír, j. b. l.: Orosz G. 5. 60



84. Jelek X. / Signs X., 1960., 30x42 cm, olaj, papír, j. j. l.: Orosz G. 60 X. 6.



85. Jelek IX. / Signs IX., 1960., 30x42 cm, olaj, papír, j. b. l.: Orosz G. 60 X. 6., Lakner Gyűjtemény tulajdona



86. Kozmikus reláció 8. / Cosmic Relations 8., 1960., 30x42 cm, vegyes technika, papír, j. b. l.: O. G. 9. 5. 60.



87. Kozmikus reláció 15. / Cosmic Relations 15., 1960., 30x42 cm, vegyes technika, papír, j. j. l.: Orosz G. 60. X. 6.



88. Jelek VIII. / Signs VIII., 1960., 30x42 cm, vegyes technika, papír, j. b. l.: Orosz G. 60. X. 6.



89. Jelek VII. / Signs VII., 1960., 30x42 cm, vegyes technika, papír, j. b. l.: Orosz G. 60. X. 6.



90. Jelek / Signs, 1960., 30x42 cm, vegyes technika, papír, j. j. l.: Orosz G. 60. X. 6., Bakonyi Gyűjtemény tulajdona



91. Kozmikus relációk 9. / Cosmic Relations 9., 1960., 30x42 cm, vegyes technika, papír, j. b. l.: Orosz G. 9. 5. 60



92. Kozmikus relációk 10. / Cosmic Relations 10., 1960., 30x42 cm, vegyes technika, papír, j. b. l.: Orosz G. 60 X. 6.



93. Kozmikus relációk 11. / Cosmic Relations 11., 1960., 30x42 cm, vegyes technika, papír, j. j. l.: Orosz G. 60 V. 23.



94. Kozmikus relációk 16. / Cosmic Relations 16., 1960., 30x42 cm, vegyes technika, papír, j. j. l.: Orosz G. 60 X. 6.



95. Kozmikus relációk 14. / Cosmic Relations 14., 1960., 30x42 cm, vegyes technika, papír, j. b. l.: Orosz G. 60 X. 6.

a stir – along with a certain amount of hostile feeling – for their links with the painting of Munkácsy and the classical Nagybánya school of plein-air painting. Someone writing ten years later, recalling the exhibitions in a more fair-minded spirit, wrote that “the works of the group demonstrated much artistry, a rich imagination and creative ability”.<sup>12</sup>

Throughout this time, Orosz never relinquished his former activities. He continued to paint abstract and non-figurative pieces, the type of thing that was not allowed to be exhibited at the time. He produced unpublishable drawings and used all manner of cheap materials to assemble collages. He created more or less continuously, and the works he turned out were to become important items in his oeuvre – a fact which he may never have suspected.

In the spring of 1955 he caught pneumonia from painting outside, and also contracted the tuberculosis virus. He spent the next two years in a sanatorium on Budapest’s Svábhegy (Szabadság-hegy). Years later, at the beginning of 1961, art historians and collectors clubbed together with doctors from the institute to organise an exhibition in the Budapest Korányi Sanatorium. It caused quite a stir. The express aim of this exhibition was to use “an aesthetic experience as an aid to recovery”, displaying works from notable artists of the day in such a way that “each individual creation of the true artist should triumph over sickness”. The exhibition comprised a small collection of works by Derkovits, Dési Huber, Lajos Vajda, Endre Bálint, Margit Anna, István Szőnyi and – Gellért Orosz.<sup>13</sup>

An exhibition of this nature, quite apart from its successful auto-therapy aspect, counted as a significant artistic event in those days, in a way which seems incredible today. It is also interesting to note that, after the horrors of the ‘56 revolution, the 1957 Tavaszi Tárlat (Spring Show), which carried such high hopes along with it, included an abstract/surrealist section with two works by Orosz in it (“Composition” and “Interior in Early Spring”) – but a few days after its opening, the section was no longer permitted to receive any visitors.

These years, the ones immediately before and immediately after ‘56, despite Orosz’s ill-health and convalescence, were nonetheless years of great activity. In 1953 and 1954 he came into close contact with Lajos Kassák, at the time living in enforced exile in Békásmegyér on the outskirts of Budapest, and emerging from the publishing veto under which he had been living. His friendship, together with that of Jenő Barcsay and Tihamér Gyarmathy, meant a great deal to Orosz. After the 1957 exhibition which Kassák held in the István Csók Gallery, a group of friends, mainly made up of middle-aged, non-figurative artists, began to gather around the older master. Members of this group were the Klies, Gyarmathy, Pál Monostori-Moller, Győző Ráfael, Sándor Szandai, Sándor Várady, Ferenc Bolmányi, Károly Tamkó Sirató and Jenő Gábor. The group made serious efforts to find out about contemporary art trends that were current in the West, by getting hold of such scarce articles as foreign exhibition catalogues, newspaper articles and reviews.

One of the members of this group arranged for Orosz to exhibit a few works in a 1964 show entitled “Nine Painters – Hungarian Non-Figurative Works” at the Manes Club in Prague, and then in Bratislava. These two privately initiated and organised Czechoslovak (one Czech, the other Slovak) exhibitions were Orosz’s first outside Hungary. The Bratislava paper *Új Szó* had the following to say about Orosz’s work: “The development of Gellért Orosz’s highly individual language of forms is the result of a number of complicated foreign influences. In his enamels and oils there is a kind of liquid quality, a peculiarly Hungarian colour-schema. The formation of the landscape and the inner structure comes alive with a kind of fantastic, fairytale quality.”<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> Miklós Baky (pseudonym): Ferenc Jánossy. *Művészet*, June 1965, p. 19.

<sup>13</sup> Gy. K. G: *Képzőművészeti kiállítás a Korányi-szanatóriumban* (Exhibition in the Korányi Sanatorium). *Magyar Nemzet*, February 28, 1961. The large-scale Berlin ink drawings of József Nemes Lampérth (at that time still latent) serve as striking examples in modern Hungarian art of auto-therapy manifesting itself dramatically in creation. Nemes Lampérth (based on those works of his which can be deemed authentic) regarded the whole process of painting as an opportunity for high-temperature (self-)expression, exploiting the whole person. (O.M: József Nemes Lampérth. Budapest 1934, pp. 12-14.

Following these two exhibitions (which incidentally provoked no echoes back home), Orosz continued to exhibit in group exhibitions and country-wide shows in Hungary. The scene for his first one-man exhibition, however, (which took place when he was already 50) was again to be outside Hungary, in Rome. In 1969 the Galleria Testa exhibited around fifty works. It is difficult to get a clear idea of their stylistic character from the few amateur photographs that remain. The only documentation we have is the interview which appeared, a few months after the event, in the Hungarian periodical *Élet és Irodalom*.<sup>14</sup> In the interview Orosz describes himself broadly as a constructivist, characterising his painting and plans in the following way: "I work with corresponding pairs of forms and colours. I harmonise them using the language of painting and the elements of this language. I'm not keen on too much brushwork – an overworking of the surface. In my opinion too much brushwork disjoins the power of the forms. The picture drifts away together with the construction. I concentrate all my efforts on a closed pictorial world. But I'd like to introduce something new into my works now. Perhaps some sort of movement, like Vasarely does. But I'm not sure. I might also get into a sort of multiplanar language, based on Surrealism. I'm interested in the idea of reproducing the world in a system of symbols."<sup>15</sup>

In Naples in 1978 Orosz was awarded a silver medal at the international ITALIA 2000 exhibition. We also know of two other appearances that he made outside Hungary. In 1985 he exhibited works in a Franco-Hungarian show entitled "Peintures Modernes" which was put on in the Galerie Boréal in Cagnes-sur-Mer. The artists featured in the show were a fairly heterogeneous bunch, both in terms of style and of approach. Another group exhibition, in the Kunsthalle in Tübingen in 1987 and entitled "Künstlergemeinschaft DunapArt!", also failed to give a really satisfactory representation of his work.

A part of Gellért Orosz's life work remained under wraps in his apartment. It was *ars privatissima* in the strictest sense of the word – but the eventual exhibition of these early works came about in September 1996, in the Körmendi Gallery's Csontváry Room, under the title "Hidden Truth". To mark this exhibition, a small booklet was issued in the gallery's Portrait of the Artist series, incorporating Orosz's early drawings and his thoughts On Art, a piece which dates from the late eighties.<sup>16</sup> This text can be regarded as a sort of confession of faith by an artist who has successfully ridden the art-politics storms of the preceding decades. We can trace in it, unmistakably, the same view of man and the world that took root in the works of Ernő Kállai in the forties, a transdisciplinary theory whose ripple effect was felt worldwide. The text is the following:

"My view of art is best reflected in the thoughts of two important figures. The first is Meyer Schapiro, who declares that 'abstract art is the realisation of modern achievement rooted in individual freedom and in the great tradition of Western civilisation's greatest moral values.' The second writer is C.F. von Weizsäcker, who wrote in his article *Time, Physics, Metaphysics* that 'Art is the particular intensification of a sphere which belongs neither to the world of theory nor of morals. There has been dance, singing and music for as long as man has existed; woodcarving and architecture, discussion and drama. All this is art, as theory has discovered. What theory has never been able to explain, however, at least in my view, is what art is

<sup>14</sup> Mrs. Jenő Bárkány: *Magyar festők képei* (Works by Hungarian Artists). *Új Szó* (Bratislava), June 26, 1964, No. 176.

The two exhibitions in Prague and Bratislava showed works by the following artists alongside Gellért Orosz: Lajos Kassák, Judit Ádám, Tihamér Gyarmathy, Pál Monostori-Moller, Győző Ráfael, Sándor Szandai, Sándor Várady. Zoltán Klie dropped out before the exhibitions took place.

The curator of the above exhibitions (as well as a number of other shows of non-figurative and abstract art), Judit Ádám, has written a memoir of her activities in the sixties which brought her into contact with Umbro Apollonio, the noted Italian art historian. She supplied him with information for his study on abstract and avant-garde Hungarian artists, which appeared in *XXème Siècle* (Paris), in June 1967. (From Judit Ádám's typewritten account, in the possession of O.M.)

<sup>15</sup> János Frank: *Orosz Gellértnél* (With Gellért Orosz). *Élet és Irodalom*, October 18, 1969. In its December 13 number in the same year, the magazine printed a fairly undistinguished monotype by Orosz.

The invitation to the exhibition at the Galleria Testa (July 7-19, 1969) included a photograph of the artist's atelier and a potted biography.

<sup>16</sup> *Orosz Gellért – önmagáról* (Gellért Orosz – by himself). Alongside Orosz's own text are included a brief biography and an account by Máté Csák of the discovery of early works carefully concealed by the artist.



96. Kozmikus relációk 17. / Cosmic Relations 17., 1960., 30x42 cm, vegyes, papír, j. b. l.: Orosz G. 60. X. 6.,  
Közölve: Kortárs, 1998. április, 87. old.

exactly. As one of the planks in the support structure which can help us to a historical understanding of mankind, I would suggest the following home-grown image: art is a cheering perception of the figure (Gestalt) by means of the creation of that figure. Anyone who, affected by the earth-tremors of our own day, would prefer not to use the word "cheering", might like to use the adjective "seismographic": in both cases we are dealing with a sort of wave-like motion (Schwingung). The theory which creates opinion has a sort of moral power. Perception which is unintentional, passion which goes unjudged – in our culture these things escape into the world of art. Art today, viewed from a social point of view, is the scene of private and therefore tolerated escape from the world of sense and aims or intentions. We have to learn to notice, however, that art demonstrates a kind of truth which eludes theoretic and moral attention. Only one philosopher has had anything to say about this. The great mathematician Gauss writes in one of his letters about 'the inseparable satisfaction of scientific work'. Mathematics is a way of spying out the figure (Gestalt) by bringing it into being via the intellect. And if the process is a cheering one, then it is also art. But philosophy was made in mathematics' image. Art, the figure's luxury, is perhaps a precept that sits above both theory and morals.'

(In K. Michalski: *Der Mensch in den modernen Wissenschaften*, pp. 32-33.)<sup>17</sup>

"Both these passages have gone so deep into my thought processes that I feel as if they were completely my own. I would only add that in our scientific and technological world – where the balance between what is promised and what is threatened is so problematic – I seek to explore new possibilities for Constructivism, socialising creation on the horizons of our ever-expanding world. My aim is to give a constructivist content to my works and to the age in which I live, with a new, truer and fuller analysis of the significance of form. In my creative imagination the energy, proportion and geometry of form, coupled with colour, provides an empowerment to embrace space and time. I am keen that my ultimate motive should be to achieve the ultimate form. This form is something that I create – it contains nothing of the visible world – and yet, as an aesthetic phenomenon, it is a truer truth than truth, because the manner, function and ideological perspective of its creation conjoin with the ideological perspectives of human existence. The opportunity to create 'harmony in tandem with nature', taken in the Cézannesque sense, in our scientific and technological world, and on a level with the spirit of the age. These works are constructivist visual energies liberated by the freedom of creation. On the perception level of natural and social man, they are joy, happiness, pleasure, stability. Perception is a celebration for the powers of thought on the world's more positive force fields."

Meyer Schapiro, to whom Orosz refers in the above passage, was a noted American art historian, one or two of whose works were available at the beginning of the fifties in surreptitiously distributed Hungarian translation. In 1950 he brought out a study in America entitled *The Introduction of Modern European Art to the United States: The Armory Show 1913*. Around the same time, however, criticisms against modern art were beginning to rumble across the Atlantic again, the very same criticisms with which conservative American art and its world had greeted the exhibition in its time. Now, four decades down the line, official cultural bodies, members of Congress, the President himself, even the director of the Metropolitan Museum, all declared war – to a man – on modern art.

"These criticisms," says Meyer Schapiro in the above-mentioned study, "were often attacks on Communism, atheism, and foreign culture all lumped into one. They were echoed by totalitarian regimes in Europe too, who were determined to annihilate modern art, accusing it of invalidating the role of state institutions by means of unacceptable displays of individual freedom and objectivity. The Nazis called this kind of art "cultural Bolshevism" and mercilessly hounded out any manifestation of it that dared to rear its head. The Soviet government and its adherents in the West denounced modern art as heinous examples of "cosmo-

---

<sup>17</sup> The translator of the Hungarian edition of the Weizsäcker text quoted remains unknown.

politanism" or "civil decadence"; the mouthpieces of the Catholic Church rejected it as an obvious expression of individualist atheism.

"And yet there was no serious alternative; nothing that could be seen as a serious substitute. Those who were set on championing the rebirth of a traditional and soul-strengthening art, or one that would enlist itself in the cause of the state, found little fulfilment in contemporary works of art or sculpture, unless they contented themselves with pallid resuscitations of the previous century's academicism, or hybrid imitations of the modern style of fifty years previously – or the works of conformist, mediocre artists who were barely able to inspire any kind of enthusiasm in anyone, even among the opponents of modernism."<sup>18</sup>

Meyer Schapiro wrote all this in 1950, at a time when it was very difficult to make any sort of choice as an artist living in Hungary. Orosz, as we have already seen, however, regarded *ars privatissima* as an *affaire de coeur*.

I think it would be worthwhile to supplement the lines from the Weizsäcker study already quoted with further statements that are relevant to Orosz's *ars poetica* as well as to his work. Weizsäcker wrote an earlier study, the 1973 *Physics and Philosophy*, which fleshes out the approach and world view of abstract art and its natural-scientific interconnections with further information and ideas. The study begins – taking as its jumping-off point a comment by Heisenberg – by saying that "it is no longer possible in quantum theory to make a sharp distinction between subject and object". Later, Weizsäcker reasserts the same thesis on a philosophical level: "There is no need for a concept either of the subject (the 'ego') or of the object, if we accept 'sensations' to be the only fundamental reality. (...) If I may express myself in somewhat more modern terms, we may say that the positive causes of sensations shall be called phenomena, and the negative causes subjects."

Weizsäcker winds up his train of thought with an analysis of the Platonic idea, emphasising that "attempting to translate the word 'idea' is dangerous, because the Platonic idea is the most objective thing that can exist". Thus knowledge and material would be of identical status, though "in point of fact knowledge is the more fundamental concept" because it means that "the way we know objects is the way they are". In fact Plato speaks of "form as of something which makes the existence and understanding of extant phenomena possible". After examining the famous analogy of the cave, he comes to the final conclusion that those "real things" which Plato calls forms are "ideas like identity and difference, existence, motion, rest. (...) The highest-ranking idea is that of oneness, which in Plato's philosophy is the same as the concept of good, which is no longer an idea, no longer a concept. It is not even possible to say that "there is one", because in saying that we have already asserted two things: 'is' and 'one' ".<sup>19</sup> After all this it should come as no surprise that Max Bense, well-known analyst of the works of the Swiss exponent of the mathematically-based "concrete painting" Max Bill, and founder of the information aesthetic, should ultimately have drawn a parallel between Bill and Plato.<sup>20</sup>

Gellért Orosz wrote the above-cited personal statement only latterly, when his powers were inclining him less and less often to actual artistic expression. By way of conclusion to the train of thought we have been pursuing, I would like to quote a few more lines from that statement, which appear to be a laconic kind of personal confession, but are perhaps also expressive of an attitude which lies buried in his painting too: "All outward appearance is pure illusion. Behind this illusion of outward appearance lies the infinity of the universe and the eternal Prime Cause of all things. GOD. My abstract paintings are all about cosmic relationships, about universal truth and beauty."

---

<sup>18</sup> Meyer Schapiro: *L'introduction de l'art moderne européen aux Etats Unis: The Armory Show 1913*. In *M.S: Style, Artiste, Société*. Paris, 1982, pp. 437-438.

<sup>19</sup> Carl Friedrich von Weizsäcker: *Physics and Philosophy*. In *C. F. v. W: Selected Studies*. Budapest, 1980, pp. 396-400.

<sup>20</sup> Max Bense: *Max Bills Ästhetische Zustände*. In *Max Bense: Artistik und Engagement. Präsentation ästhetische Objekte*. Cologne – Berlin, 1970, pp. 92-95.



97. Kozmikus relációk 18. / Cosmic Relations 18., 1960., 30x42 cm, vegyes technika, papír, j. b. l.: Orosz G. 9. 5. 60



98. Kozmikus reláció / Cosmic Relation, 1960., 30x42 cm, vegyes technika, papír, j. j. l.: Orosz G. 9. 5. 60

## Drawings, Pastels, Collages

Looking at the available collection of graphics and paintings, works on paper and works on canvas, anyone searching for an inner cohesion at the heart of Gellért Orosz's career, comes up against a kind of dichotomy. One has to be aware of the following fact: Hungarian, but more properly global (Western European) trends, or, should we say, general artistic behavioural patterns and spiritual stimuli, cannot be left out of the equation. It is to precisely this that I have tried to direct the reader's attention, but by approaching Orosz's work from without, that is, from what is extrinsic. Now I think it is time to approach on a different tack.

Orosz's work, at least that part of it which I used originally to illustrate the concept of *ars privatissima*, has a striking feature. This feature stamps itself so markedly on the whole of Orosz's known oeuvre, that it has to be considered a leitmotif. Orosz noticeably avoids any kind of motif which could be seen as a reality derived from sensory perception. Even if in his collages motifs such as letters or truncated texts, or identifiable material objects do appear, they are used purely for their visual quality.

But what does that mean exactly, "purely for their visual quality"? It is a coalescence of the tools of drawing and painting (lines, blots, brushstrokes) which is independent of the exterior perceived vision, and which is driven by forces and tensions existing within a person. And these are the kind of fundamental psychological faculties without which it would not be possible to take a modern theoretical approach to modern art in any way which can be equated with levels of contemporary science. I could even go so far as to say that they are faculties which have lurked in the background, to various extents, throughout the whole process of the development of abstract art. Any kind of stylistic or other classification can only be undertaken once these forces have been accepted.

In the present case, and because of what comes later, I should note that, leaving aside the external source of the picture as optical phenomenon, that is, the eye, we get the following picture types:

1. Semi-dreamlike pictures: wheels of light, wheels spinning like miniature suns, coloured bubbles rising and falling, bright lines, rhombi and other geometric shapes crossing each other, joining each other, forming into circles, two fat comma shapes on a circle, turned towards each other, highly reminiscent of the yin-yang symbol;
2. Sparks of colour such as you get if you apply a slight, persistent pressure to your eyeball: restless and ever-changing, undefined, emerging from a sort of coloured cloud and radiating out into a vibrating geometric network; the network heaps together clumps of regular shapes, grouping them according to a complex but mysterious organisational principle, reminiscent of the configurations given by a kaleidoscope.

What we can infer, more or less unambiguously, from these two picture types, is that the existence of pre-arranged forms comes from amalgams of presentiment, and that these forms come and go without any interposition of exterior forces. (After these elemental, spontaneous and automatic images, wholly free and devoid of any intellectual influence, come the dream images, continuing the dividing process, the images of fantasy. At the very end of the process, stepping right out of the external world, come the deliberate, conscious depictions.

The concept of form is used in a double sense here: it means the closed shape, motif or image, clearly distinct from its surroundings, and it means the coalescence of these, which we perceive as the whole, dependent on certain characteristics (symmetry, proportion, rhythm etc.). This latter definition of "form" may bring along with it a temptation to go off at misleading tangents. "A symbol stands for something, form stands

for itself" as Henri Focillon once famously said. It cannot be denied, however, that the attraction of "form" lies precisely in its capacity to prompt associations and meanings which can never quite be harnessed. (The most famous example of this is the phenomenon of the "double meaning" which occurs equally both in classical and abstract art.)<sup>21</sup>

I mention all this in order to give a wider context for an understanding and appreciation of Gellért Orosz's art – and to go further than the standard art categories. I also did it because as early as the forties Orosz (as a counterpoise to his realist works?) was preoccupied with ways to create visual manifestations of the concept of "form" and "interpretability", either with a deliberate aim (intentionally) or as a playful experiment. Just as at one time (or maybe still today) it was usual during psychological examinations to put the patient through a so-called Rorschach Test, so Orosz creates his own test-pictures, mirror-images, and gives titles to them as well ("Emma Szitás", 1947; "Buba", 1951). Later he abandons this type of experimentation, though in a good number of his works the impulse to connect "form" and "meaning" is apparent, not least in those works which bear the stamp of Kállai's theory and vision of the Bioromantic.

In his drawings done with soft pencil or pastels we find identifiable objects, or symbols of objects crying out for identification ("glove", "brush", "retort", "powder-horn", "penis" etc.). To one of his enigmatic works he gives a concrete title, "Giraffe" (1943), and to another "Runner" (1944). These elements rise up and fall away, like ragged fantasy images, perhaps deliberately so, losing their concrete meaning and taking their place as part of the given milieu. We don't get the impression that the creating hand is tracing forms tentatively, however, feeling its way round, outlining and re-outlining either the contour or the latent inner structure. There is no trace of hesitancy in the drawing. The pencil or chalk commits to paper fully-fledged shapes and motifs. And this is the case even if the sweep is broken from time to time, or repeats itself jaggedly, or leaves chess-board images, circles and stripes in its wake.

Perhaps it is not now worth appending any interpretations. A dozen of these drawings appeared in the double exhibition "Hidden Truth", displayed as far as possible in chronological order. The earliest work dated from 1943, the most recent from 1959. It is impossible not to notice the drawing style, the lines, the handling of the surface, the distinct nature of the association fields which attach to the individual works. The earlier drawings are purely linear structures, laconically dense; semiotically speaking they are symbols containing the idea of sufficiency to the point of redundancy. They give hints of the boundless universe and the infinite, one of them even by means of direct depiction.

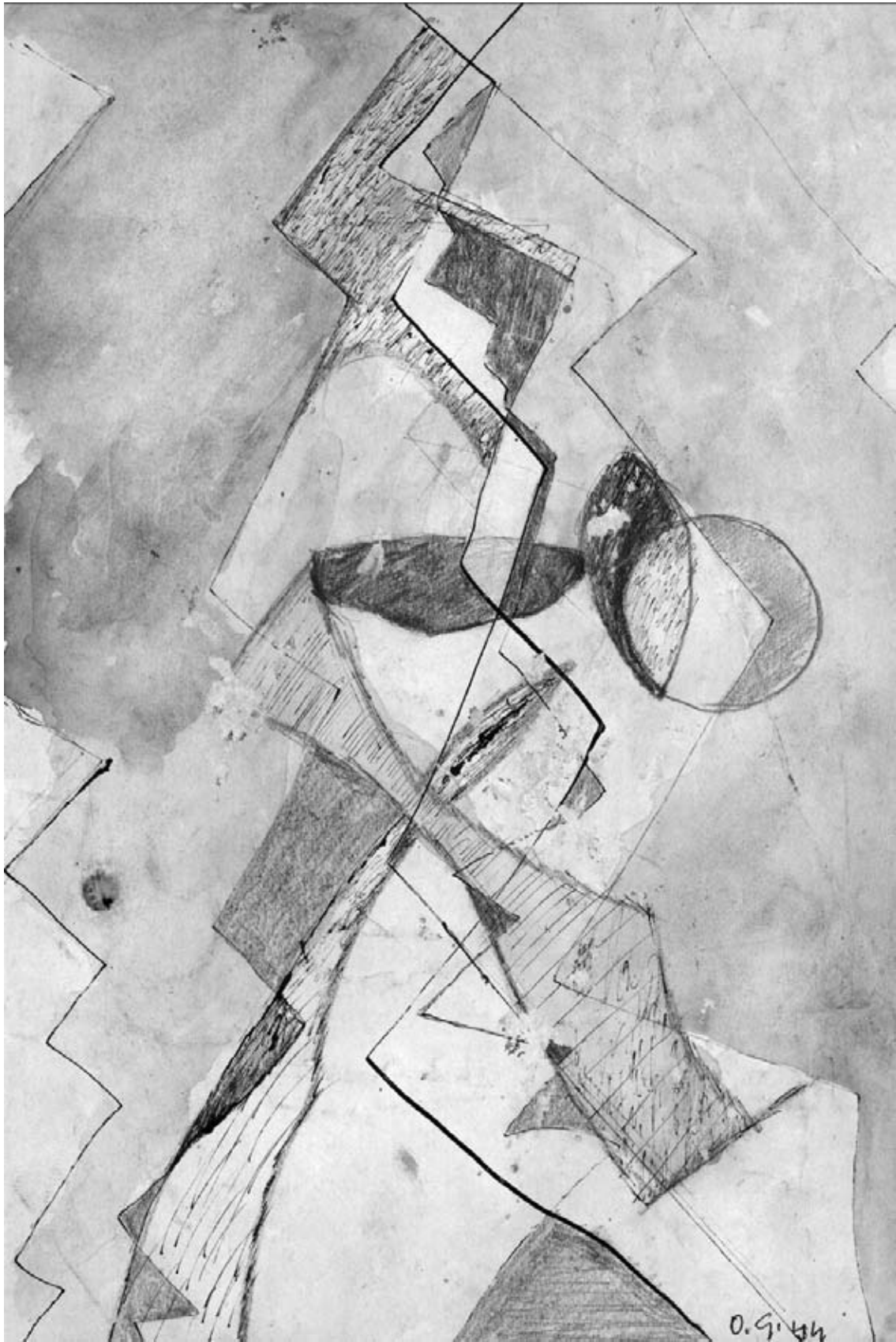
These mechanical drawings are replaced, after a few years, by the *pittura metaphysica*, the hybrid forms of Surrealism, and the motifs recalling the mechanical structures and automatic motion of Dadaism. These are interpersonal situations, concealing human and social links within their pictorial metaphors. Beneath the artist's hand the ornamentum, the surface woven out of geometrical structures, becomes a fully valid means or tool for pictorial expression. Plan, space, mass: relative and illogical, the shades and the overlaps still manage to give a sense of body and of space, but in the absence of a viewing point or points which would embrace all the elements at once, the picture becomes simply a sort of collage-like piece of fantasy. A semi-dreamlike piece of fantasy, moreover, with the ornamenta filling in the spaces and the gaps, and brought into a relationship with the pictorial motif and motifs.

There are three drawings which especially reflect inner interpersonal and social links (two of them are dated 24. 8. 50, and the third, which incorporates the letters J, a, x and y, dates from 1951). It is not straying far from the truth to say that in all three we can discern a manifestation of "psychic obligation" turning into something grotesque. While the first drawing makes use of sketchy, wiry lines and shapes hinged onto one another, the second shows three or four "figures" who appear to be filled with air or a kind of vacuum, with the dominant and subordinate relationships between them suggested purely graphically. (As Orosz said

---

<sup>21</sup> For more on the subject see René Huyghe, *ibid.* pp. 86-89, chapter entitled *Aux sources de l'image*.

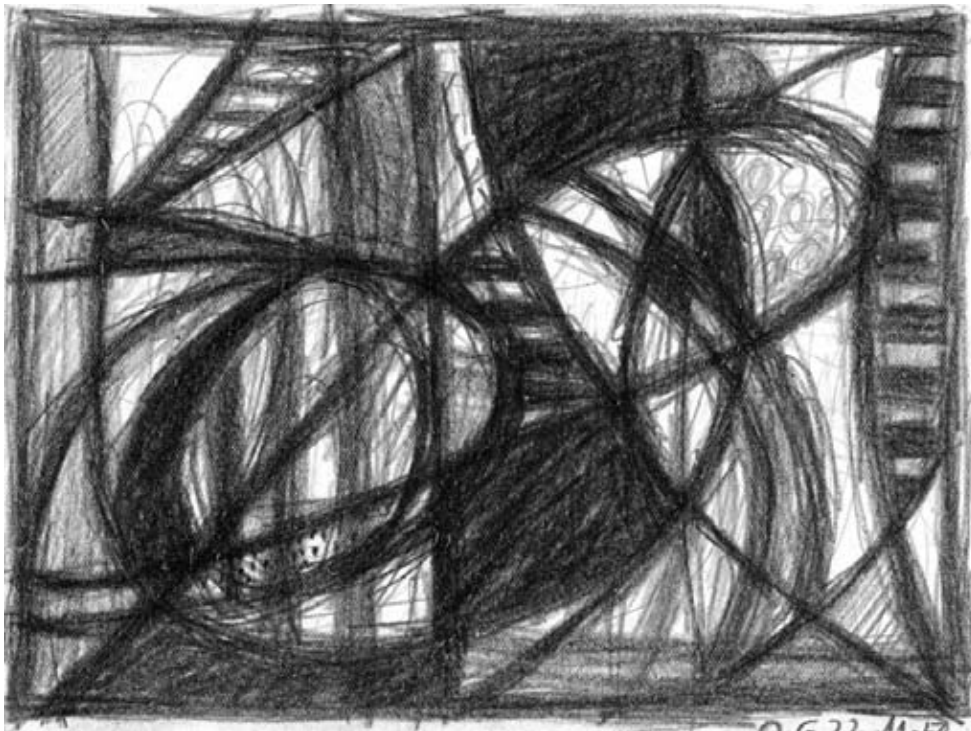
It should also be noted that out of this double concept of form grew the modern science of symbols related to all the pictorial arts, but more especially to painting, and, more recently the branch of that science which embraces the relative examination of the aesthetic.



99.-105. képek Rajzok az 1940-es, 1950-es évekből



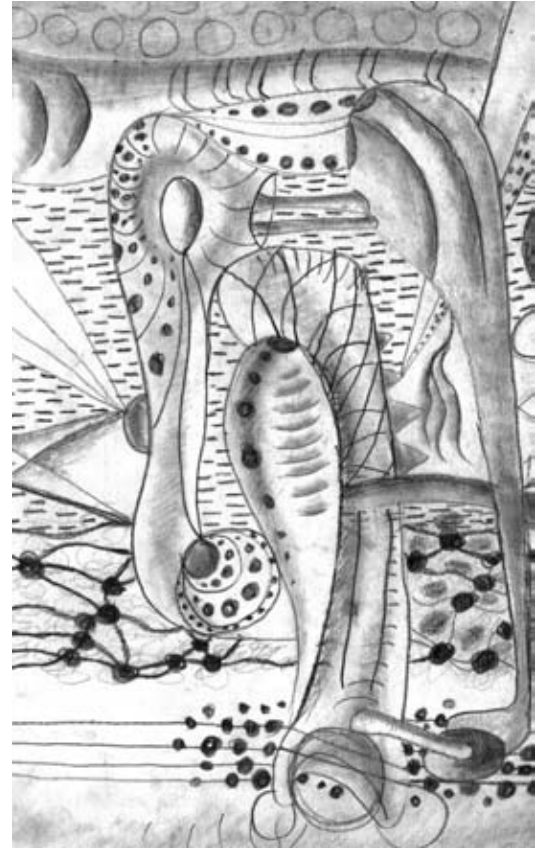
100.



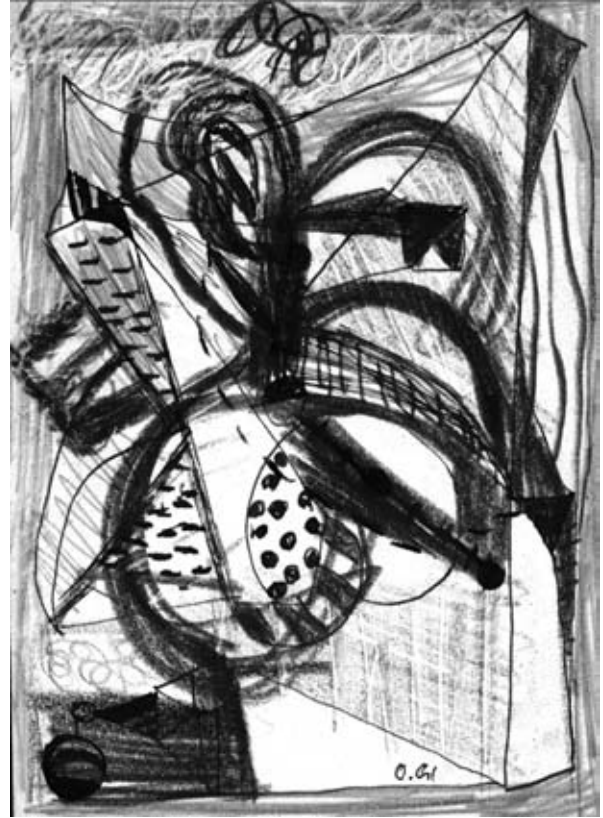
101.



102.

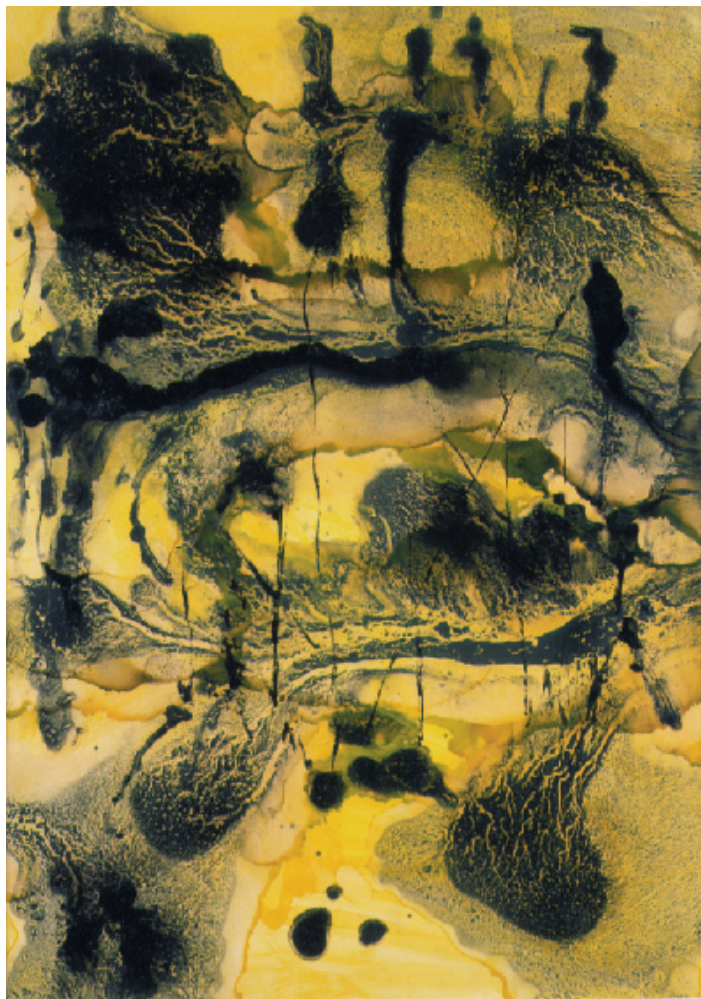


103.



105.

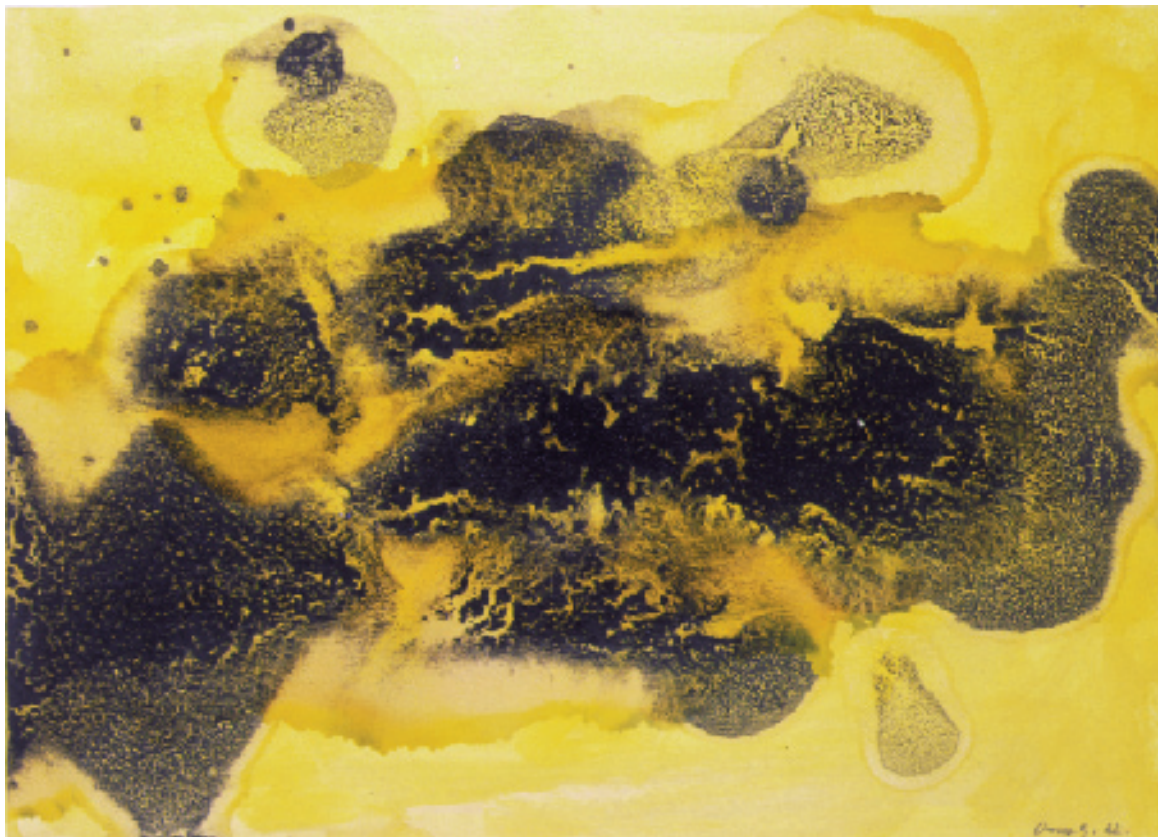
104.



106. Sárga-fekete II., 1962., / Yellow-Black II.,  
59x42 cm, vegyes technika, papír,  
j. j. l.: Orosz G. 1962  
Körmendi-Csák Gyűjtemény tulajdona  
Közölve: Körmendi-Csák Gyűjtemény,



107. Kozmikus reláció 4./ Cosmic Relation 4., 1962., 30x42 cm, vegyes technika, papír, j. j. l.: O. G. 62



108. Sárga-fekete / Yellow-Black, 1962., 21,5x30 cm, olaj, papír, j. j. l.: Orosz G. 62, Batta Gyűjtemény tulajdona



109. Cím nélkül / Untitled, 1962., 30x43 cm, linocolor, papír, j. j. l.: Orosz G. 62 V. 15., Csák Ildikó tulajdona



110. Szerpentinek / Serpentinek, 1972., 50x60 cm, olaj, farost, j. b. l.: Orosz G. 72 VIII. 5., Körmendi-Csák Gyűjtemény  
Közölve: Körmendi-Csák Gyűjtemény – Kortárs Magyar Művészet, 273. old., Kortárs, 1998. április

in later life, in 1980: "A painter's life is in the hands of his colleagues.") The third drawing (intentionally or unconsciously) shows us such ragged, deformed (pseudo) motifs as a "brush" placed between the fingers of a "hand", and a "glove" casting a shadow. The letters, which can be read together, and the determination of image boundaries for the ornamental surfaces do not require any particular feat of the imagination.<sup>22</sup>

In the second half of the forties Orosz produced a large number of pastels. Employing for the most part warm colours, these works radiate the same kind of cheerfulness and sunniness as the earlier graphics. They are constructivist in character, but avoid rigid geometricism, and, in the overlapping of the colour configurations, give a sense of both plane and space, as if space, the given emptiness, was just waiting to be filled with coloured surfaces and patterns closing in on each other. He is not using any sort of artificial intervention, but rather obeying the rules of a kind of burgeoning organic growth. These "rules", this "organic principle" all display themselves in the colour configurations who modestly hide their full glory, in the way they hide behind one another, piling up in layers ("Genesis I", "Blues and Yellows I", "Colours and Shapes II", all three works from 1948). This "organic principle" does not relate only to a fictive, unbounded space; its sphere of influence extends – in the form of a kind of considered homage to the object which is both purist and abstract – into the human micromilieu as well ("Still Life", c. 1948).

It is evident that Gellért Orosz was not interested in the kind of artistic endeavour that could be confined to rules and schemata. Instead he was concerned with moulding his stylistic and ideological tools to the inner promptings of the artistic voice, and he chooses which ones to use according to how he feels. In the pastel work entitled "Abstraction IV" (1948) he uses a series of abstract (constructivist), purist elements, applying to them a technique of line perspective. It then turns out from one and from the other that their appeal lies in their very state of paradox: the "elements" are perhaps not what they first appeared; their spatial appearance is deceptive. There is only "form", in a double sense: firstly as an independent visual element, and secondly as a coalescent whole, made up of elements linked by proportional relationships hidden from one another. Is there only "form"? This form, both as independent element and as coalescence does (also) have a certain intentional symbolic significance. The form techniques used allow us to deduce near and far, far and further still, into realms beyond the scope of the eye. There is a symbolic significance embracing the micro and/or macrosphere, sliced through with poker-stiff lines and rays. This significance – something that crops up again and again later – remains on the level of the inflammatory suggestiveness

---

<sup>22</sup> A surrealist-style series of graphic material similar in character to the three works analysed can be found among Tamás Lossonczy's graphics from the early sixties. See O.M: Lossonczy Tamás festészetéről (The Art of Tamás Lossonczy). Magyar Építőművészet, 1973, No. 1, p. 53.

The drawing of Gellért Orosz are of comparison with the graphics and painting of some of the members of the Cobra group. This comparison is justified partly owing to similar or identical psychical and societal backgrounds, and partly because of the relatively stormy artistic and political activities of the Cobra group, and the fact that they were not widely known here. Among the later Cobra members, whose organised activity mostly took place between 1949 and 1951. were the Dutchman Corneille (Corneille Guillaume van Beverloo) and the Frenchman Jacques Doucet, whom Corneille had introduced to the group. These two put on an exhibition of their works in Budapest in 1947, as part of a series of shows organised by the European School. (Corneille considered his time in Budapest to have had a decisive influence on his later works.)

"The story of the Cobra group is of one of the most heterogeneous in twentieth-century art," writes the author of a recently-published part-study. "A story of opposing influences and of deep divisions between the members. They hung together by virtue of complementary forces, forces which derived from the different cultural orientations of the Danish, Belgian and Dutch members. All the members of other nationalities meanwhile, were cultural "outsiders", either living in exile, or away from home." (Peter Schield: Cobra – eine Psychografie. In COBRA – Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, June-Sept 1997. Catalogue, 1997. p. 30.)

Works by Zoltán Kemény, an artist of Hungarian origin, were exhibited at the Cobra Group's first international exhibition (Amsterdam, 1949).

In recent years the extent and power of the influence that this artistic (and art theory) movement exercised on the latter half of the twentieth century has become clearer. It was a movement that sprang from a number of sources: children's drawings, the works of schizophrenics, primitive art, Surrealism, Psychic Automatism etc. In the drawings of Gellért Orosz, this influence manifests itself primarily in a kind of restrained, and to a certain extent directed, Psychic-Automatism. There are certain motifs (dealt with above) that are self-referential and which must be judged in a symbolic context. (On this latter subject, it would be worth mentioning a few works dealing with Asger Jorn's paintings and his dynamic analysis of the symbol.) The following are pictorial analogies based on an identical conceptual standpoint: Pierre Alechinsky: "Snake", 1950 (ibid. p. 82); Karel Appel: "Wild Beast", 1952 (ibid. p. 104); Jacques Doucet: "Hommage à Armstrong", 1950 (ibid.

of the poetic imagination. And there are colours which are inseparable concomitants, hand-in-hand companions, of this form phenomenon.

There is a kind of painterly alchemy at work in Orosz's pastels (and perhaps not only in those). Colour configurations and pseudo-motifs are ceaselessly reshaped and destroyed and reborn, all as part of a single, continuous process. It is perhaps this process which the 1948 untitled pastel is attempting to show, subtly and symbolically. The picture shows something which can only be seen as a transparent tool with a curved neck, filled with colour configurations tending towards a peak, and above it a yellow disc with a white border poking out of a dish...

Orosz was in no way averse to using coloured paper, wrapping paper, newspaper and other printed matter for his collages. In those days, with the exception of one or two members of the European School and the Elvont Művészek Csoportja (Group of Abstract Artists), it was definitely rare to find anyone using cheap materials to make collages intended as works of art. There was a proportion of (young) artists proclaiming social progress as their watchword who claimed a common spiritual destiny with Kassák's abstract work from the twenties, with its politico-social standpoint, and with its "pictorial architecture". Orosz belonged to this group, even in those years when abstract-nonfigurative art could only be produced as *ars privatissima*.

There are a few notable "constructivist" collages from the early years. In one pastel work – as a pictorial affirmation of the above assertion – the central red square of paper is something printed by the Szikra printing house, who used to issue Communist Party literature. The characteristic lettering of the printing house's name is also a feature. What Orosz was really interested in was the pure abstract, an experimentation, in the words of De Stijl, in a composite collage surrounding "concrete" art, alongside a kind of symbolisation hovering on the borders of the Abstract and the Nonfigurative. In both these disciplines he produced a few successful works ("Architecture", "Sails", both 1947; "Full Speed", 1951; "Merriment", 1947-48; "Clown", 1948).

The last two, "Merriment" and "Clown" show a different side to Orosz. In these works he goes beyond the usual constructivist parameters of collage, in a way that, in Hungary at least, was novel and unusual. As in the case of some of the pastels mentioned above, he attempts to examine the relationship between form and meaning by means of nonfigurative (not purely depictive, not precisely identifiable and not purely abstract either) elements.

"Clown" (dated twice, 1945 and 1948) is a simpler case than the others, partly because of its title and the techniques it employs. Its cultural-history associations increase its significance. In 1947 a book came out edited by Béla Hamvas and Katalin Kemény: *Revolution in Art – the Abstract and Surrealism in Hungary*. In the book the two editors find the incarnation of modern Hungarian art's archetypal key figure in the clown, the harlequin, the punchinello, the figure with the "impoverished soul" searching for truth. "He who is impoverished in soul," writes Béla Hamvas, "is he who is spiritually wanting, and thus hungers and thirsts for the spirit. He who has an elemental need for the spirit which cannot be withstood."<sup>23</sup> Leonardo's self-portrait drawing, Breughel's "Dulle Griet", Velazquez's court jester, the harlequins of Rouault and Picasso, are all grouped into this category by Hamvas. Among the exponents of Hungarian art he also includes Csontváry, Gulácsy, Derkovits and Vajda. It is an honourable list. Orosz's clown figure, taken with all the elements it employs, and with the purely visual energy of its configurations, gives us an appreciable foothold from which to make this kind of evaluation of the collage.

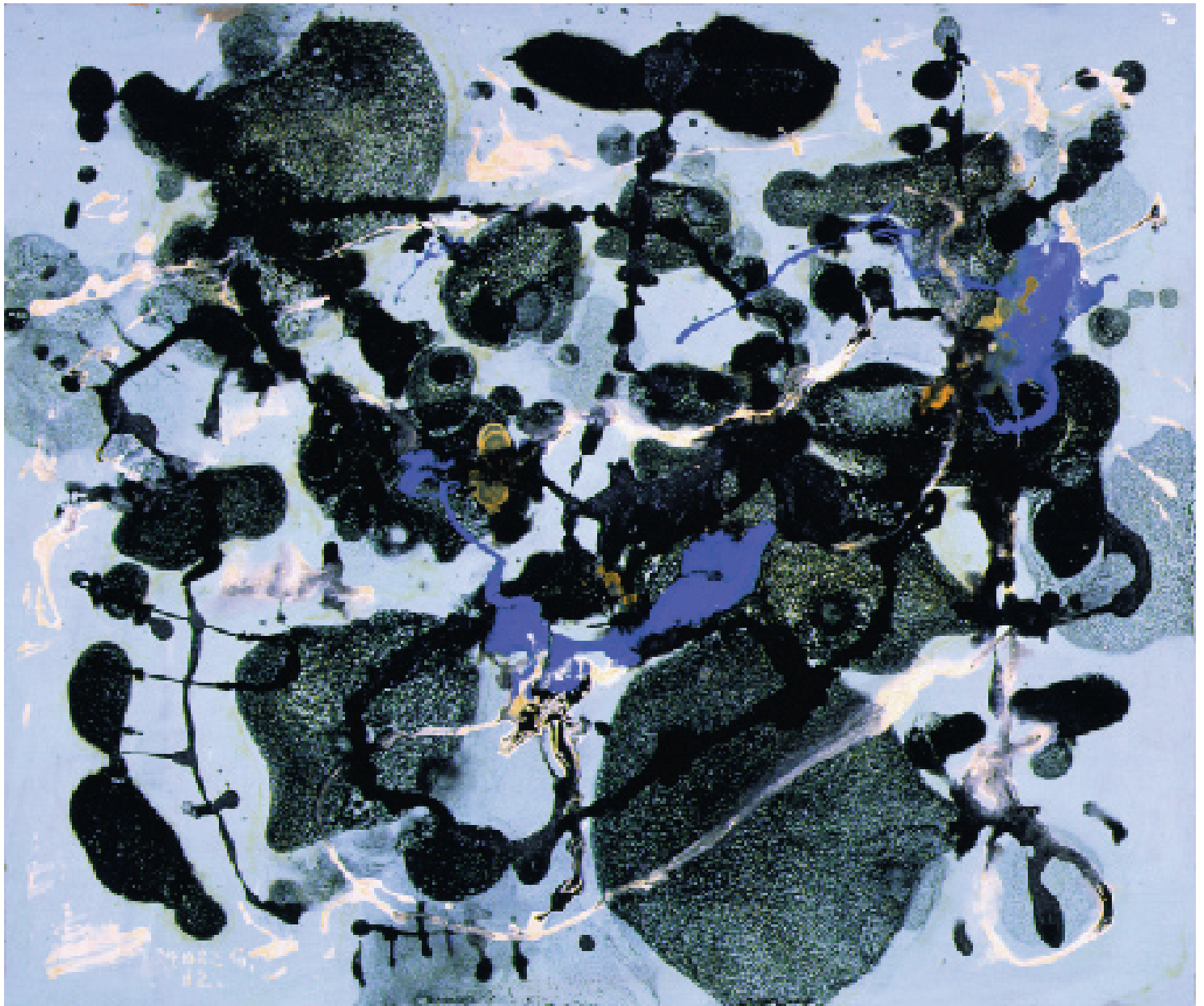
Parallels with the playful, clownish, merry mood of "Gaiety" are to be found in some of Dezső Korniss's early paintings, or in some of the 1970s works of Árpád Illés. A similar field-day of good humour is reflected in the "carnival" works and painting-paraphrases produced by Joan Miró around 1925-30. This kind of visual merriment is produced solely by abstract shapes which (if we allow the pictorial imagination to have free rein) suggest the impression of figures and creatures. They are shapes of whimsical outline which, besides this, are caught up in a kind of rotating motion, the fulcrum of which is created by a bipartite, white-edged oval. This allows us to see the work as a naïve, instinctive working out of the creation theme, or a pictorial



111. Cím nélkül / Untitled, 1962., 30x21 cm, linocolor, j. k. l.: Orosz G. 62



112. Cím nélkül / Untitled, 1962., 21x30 cm, linocolor, j. k. l.: Orosz G. 62



113. Megsemmisülve / Being Annihilated, 1962. , 50x60 cm, olaj, farost, j. b. l.: Orosz G. 62.

expression of the idea of the "artist creator", which in Hungary reaches back to the writings of Csontváry. The partitioned nature of the oval shape supports this analysis as well. It is an "offshoot" from the geometric (constructivist) colour planes which serve as the background for the circle-dancing figures. And within it, right in the centre, two of these colour fields, a cold and a warm, come together. If we accept this analysis, it must mean that the shapes and the picture as a whole do not just speak for themselves or for itself; both attain a final meaning through their wider, deeper interrelations, branching out into the sphere of the spiritual and the psychological. (CHA)<sup>24</sup>

I should now like to examine one or two of the later collages, dating from around 1950, which make use of newspaper. Orosz obviously made them purely for pleasure using any bits of waste paper which came to hand. He could hardly have known what an amazing future was in store for this kind of art, randomly or painstakingly assembled from paper or other refuse, or from articles which other people had discarded as useless. Looking at them from another angle it is clear how they formed a counterpoise to the artificial, stylised artistic atmosphere and banal creations that for a while Orosz was also caught up in. What he created with his use of these unsophisticated materials was a kind of "every-day realism". If we take the works as a whole – the materials used, their component parts and the original purpose and function of these – they will be seen to reveal more about the period, about the artist's personal attitude – and not just his attitude either – than much other "artistic creation", with all its formal solemnity, can ever hope to do.

The watercolour "Colours and Letters" (1950) was painted on the front page of one of the October 1950 issues of the official Communist paper Szabad Nép (Free People). Watercolour used in this way, covering over the propagandising ocean of printed letters, represents a gesture than we easily recognise as human. There is, however, the printed matter, as well as the pictorial significance of its use as a cover page: the heading, the shapes of the columns of letters, the dividing lines – all these build themselves into the composition as "background". And thus the foreground takes shape, the "painting" itself, and its background, the sea of letters with the headline. The two are in perfect opposition to each other, though the hardness of the background is softened by the pale blue wash. The composition painted onto the sea of letters, with its dominant red and brown-red blots, the mobile contours of some of the figures, in other words with the dynamic "behaviour" of the colour grouping, the "smudged" (quite literally as well) order, is the antithesis of "mechanical regularity". It is a counterpoise which is made still clearer by the sharpness of the colours. (CHA)

The components and rows of letters of "Forms I" (1950) clearly bear the marks of their age (an age of forced industrialisation). The artificially manufactured atmosphere of society in those days is also revealed through the techniques used in this collage. There are highlighted lines like "Productivity Review", "In the Depot". Small sketch drawings of machine parts surround the image of a tool with a rotating disc. A part of the paper cut-outs (starting at the very centre of the picture) give a sense of rotation, an impression which the artist heightens by the drawing techniques he uses. The remainder of the paper cut-outs create a state of dubious balance. In other words this "dynamic" composition carries with it the idea of pointless movement. The partial covering up of certain rows of letters, the playful way the work is supplemented by drawing, the use of folk-art and applied-art additions to the collection, the ironic nuance carried by the heading "The Studio" – all this increases the effect of the printed matter in conjuring up the social and artistic atmosphere of an era. (CHA)

---

<sup>23</sup> Béla Hamvas-Katalin Kemény: *Forradalom a művészetben – Absztrakció és szürrealizmus Magyarországon* (Revolution in Art – Abstraction and Surrealism in Hungary). Budapest 1989 (1947), p. 11.

<sup>24</sup> I have taken most of the critiques of the works dealt with in the text – with some alterations – from the following publication: *Contemporary Hungarian Art* (Ed. Anna Körmendi) – The Körmendi-Csák Collection. A Selection: 1945-1997. Budapest 1997. The acronym CHA denotes borrowing from this text.

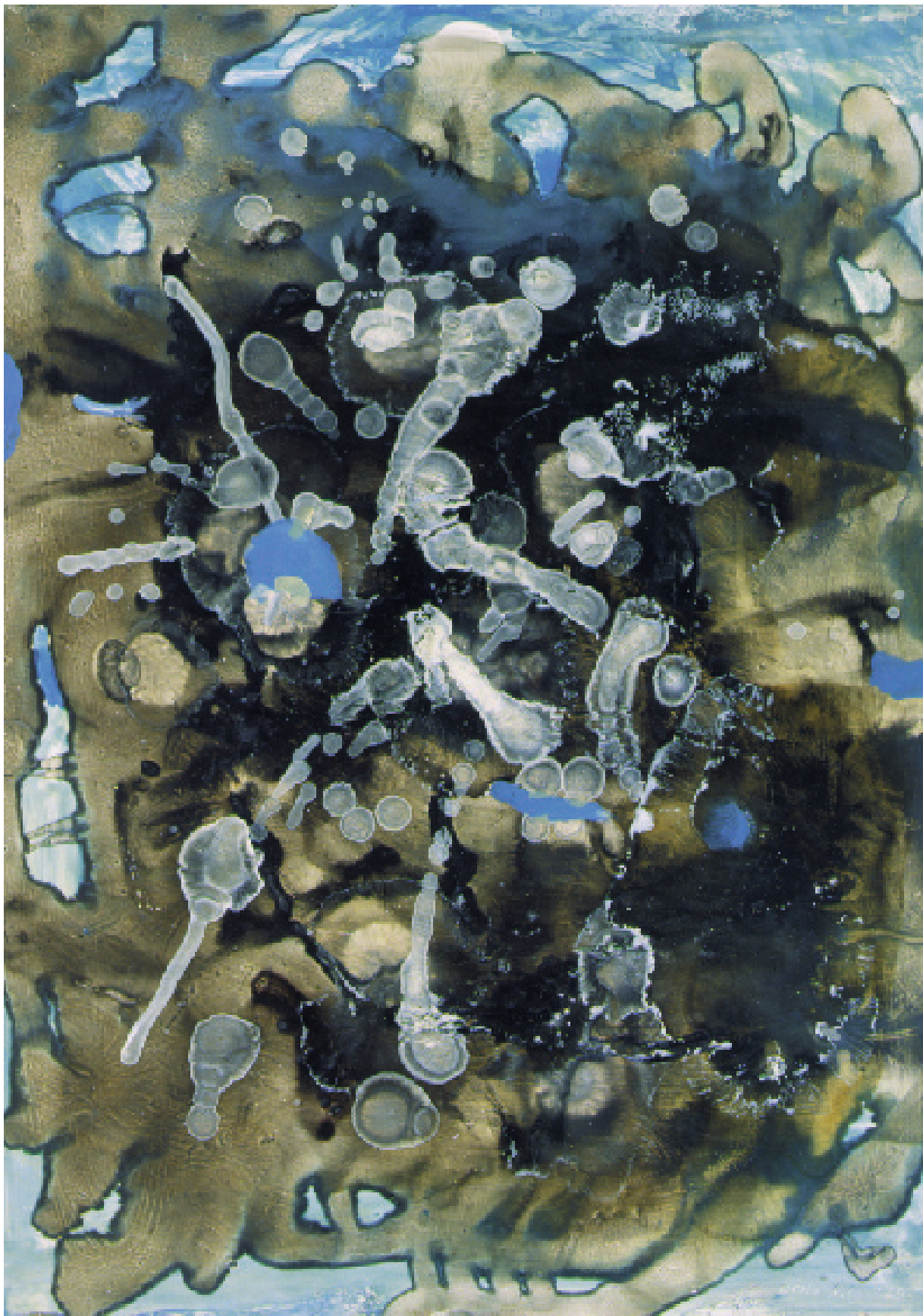
There is, however, a 1958 collage which breathes the kind of liberated atmosphere of drawings and collages from the post-war years. As if a pseudofigure were taking an enormous, straightening breath, ready to embrace the world, the universe: that is how the main motif in "Kite Flyer" appears, made up of mainly irregular shapes, with unsteady lines, playfully linked together, a whole hotchpotch of elements. And all of this is supplemented and, in terms of colour, set off by circles and a cake of soap made by the old brand "Star". The network of unsteady lines that covers the surface reminds us of magnetic force-fields. Lower down, springing from the centre of the horizontal boundary line, is a three-branched, leafy plant. Does "the form mean itself"? Yes, undoubtedly, but in this case it is fortified with symbolism too, in its separate elements, its colours and its rhythmic, proportionally articulated interrelations.

## Paintings: Under the Spell of the "Bioromantic"

If we think about the "Kite Flyer", it becomes apparent that, over and above the above-mentioned interrelations there is a kind of semantic significance there which is similar to a feeling we also find in Orosz's earlier graphics and collages. The semantic field of the work, enriched with emotions, is not something that can simply be contained by the physically limited space confined within the picture's four sides. The elements, the motifs, the fragments of motifs, via their symbolic meanings, their unspecified spatial states, the hypertension in the way they interrelate, and the meaning they add through emotional association, simply "transcend" tangible boundaries and take on a sort of bodiless existence. It is definitely true (and there are examples of this to be found with other artists of the period as well) that the date of composition played a part in the character of the works produced and has a bearing on the way they should be interpreted. It is also the case that, in the imagination of an artist thinking and working in visual symbols, certain symbols used and given shape in one way are not debarred from being linked with other associations and used with different nuances in another work.

If we start thinking along these lines, it will help us to a better appreciation of the "bioromantic" works of Gellért Orosz. These cannot only be accurately described in terms of form; they can also be analysed topologically (with regard to the given milieu). There are other cases, however, (if we take Ernő Kállai's ideas as a starting point) where their meaning comes from an inner spiritual-intellectual breadth, and a dimension which goes beyond the staked-out physical space. Thus we are not dealing with a single theory, less still with the application of an "artistic endeavour", but rather with a level of human-artistic behaviour which for a long time in Hungarian art was solely to be found in some of the works of members of the Group of Abstract Artists. In the light of all this it also becomes pretty clear why, decades later, following a formally much more definable pattern, Orosz still looked to authorities on intellectual life as widely different as Meyer Schapiro, Friedrich von Weizsäcker and Piet Mondrian. During the few easy-breathing years after 1945 there were only two art theorists in Hungary whose writings gave the same sort of – if not totally identical – impulse and analysis to modern art: Ernő Kállai and Béla Hamvas.

Below follows an examination of some of Orosz's bioromantic works, pieces that transcend the standard, unidimensional codes of analysis. The works I shall consider do not all date from the period between 1945 and 1948. I have extended the period in order to show that the "bioromantic" is not linked to any particular stylistic category. Instead, by making use of symbols, symbolic shapes and a variety of techniques, it touches the innermost reaches of the human ego and becomes a vehicle for a representation of archetypal notions:



114. Cím nélkül / Untitled, 1962., 42x30 cm, linocolor, papír, j. j. l.: Orosz G. 62 V. 24.



115. Sárga és fekete III. / Yellow-Black III., 1962., 60x43 cm, vegyes technika, papír, j. j. l.: Orosz G. 62 V. 15.

"Aquarium" (1947): The title acts as a pointer, taking us into an artistic and poetic manifestation of an aquatic and sub-aquatic microcosmos. The abstract shapes, the darting threads of colour, the bead-spots of colour, the flitting "water creatures" all teem weightlessly in front of a background characterised by loose, fluid brushstrokes. Some of these shapes, on the left hand side of the picture, are clustering together in a spiral-like formation, as if they were held inside a horn of plenty. The whole impression is one of seething, prolific forms spread across a picture space which is devoid of a fixed point of focus. (CHA)

"Vision of Fear" (1957): This work is indeed a vision, a rather spine-chilling one, whose source is something that is emerging from the upper left-hand corner; a red-"eyed" shape with long antennae-like protruberances. This impression is strengthened by the two pointed shapes directed towards two moving-swirling starbursts of colour. From behind these, in similar fashion, comes another peak-tipped shape. Structurally and artistically the work is articulated by colour planes that overlap, dissolve into one another, or fit closely together. The shapes, balanced colourwise, move comfortably together in the bottom half of the picture, closing in on one another without any trace of struggle. The struggle is all going on in the top half. If we were to invest the "upper" and the "lower" with symbolic interpretations borrowed from traditional art, we could easily find ourselves talking about "cosmic threat". There is not simply a battle raging in the upper half of the picture; from the upper half of the work we see a frayed strip of colour penetrating downwards, while on the right hand side two weak, dark-coloured ribbons, coming from one of the coloured starbursts, descend to meet the coloured forms at the bottom. (CHA)

"Maritime World" (1957): The title of this work acts as a foothold via which we can approach the strange, visionary, deep-sea world that it depicts. In the lower section of the picture space, scattered abstract forms appear out of the gloom. Their origin is obscure, and they are exposed to a side-on light which gives a feeling of space and of distance, and at the same time freezes them into a kind of timelessness. Mobile brush strokes, bubbling spots of colour, and a dappled-stippled paint effect turn the whole into a game of hide and seek, which is more of an impressionist vision of colour than a faithful picture of the deep ocean. It is a dead world and yet teeming with life at the same time; the flitting shadows, the plasticity of the solid and hovering forms, the rolling into one of near and far, all bring an enchanted, enigmatic life into what is essentially a never-never land. This picture, which has no ambition to be more than a fretwork of interconnections pressed into two dimensions while still accepting, reluctantly, the palpability of a third dimension, exudes an atmosphere of romanticism and "bioromanticism" via its poetically mysterious use of non-figurative motifs. (CHA)

"Serpentines" (1972) is a good example of how the pictorial fantasy-play of the "bioromantic" can easily assimilate symbols of another nature and with other meanings:

Orosz's starting point was a refusal to accept the idea of the "picture as bounded surface", but nevertheless it does not overstep the bounds of its frame. He solves this dilemma with the solution of the picture-within-a-picture, flashing up the (illusory) model of "regular mapping" (bottom left) and the perspectives of the mapping (likewise model-like) suggested by the use of colour and brought alive by the gestural brush strokes. In other words, what is at first glance a "bioromantic", "lyrical abstract" scene – hence the title – is made impossible by the constructivist-geometric elements, which bring space and plane before us at the same time. But it is precisely this that gives the work its appeal, this playful lightness, known to us from the artist's earlier works, the characteristic plasticity and gestural quality of a fellow Hungarian living abroad (copied by others here in Hungary with mock seriousness) used here in this burlesque, pictorial *mise en scène*.<sup>25</sup> (CHA)

---

<sup>25</sup> According to a manuscript document, the following young artists (who all, with one exception, defected overseas) exhibited works in the Christmas exhibition of the College of Pictorial Arts in 1945: Antal Bíró, Lipót Böhm, Simon Hantai, Judit Reigl. Hantai and Reigl made a name for themselves in France; Bíró, after a long period of wandering through Europe, finally settled on the Côte d'Azur, in Menton. At his death (1990) he left a part of his later abstract work to the town of Várpalota. Other works became part of the Körmendi-Csák Collection (CHA pp. 32-39).

The mobility, the attractive dynamism discernible in "Serpentines" is definitely due to the graphic elements and threads of colour which articulate the surface and weave their way dynamically across it. The graphic elements, in his earlier collages and paintings too ("Forms I"; "Kite Flyer"), are organic tools that are assimilated into the system of surface interrelations. Since the main characteristic of the plane-space relationship, of the semantic field, is antagonism – which is also its main source of visual stimulus – the same kind of tension-producing opposition is felt in the interplay of graphic and painting elements. In discovering this we have uncovered a fundamental form characteristic of Orosz' painting. Michel Seuphor, writing about abstract art, writes that the French (we could add any artist with a Western European slant) exponents of the informel (Gérard Schneider for example) "found their strongest foothold in the antagonism theory of (Stéphane) Lupasco".<sup>26</sup>

Gellért Orosz had leaned towards this antagonism theory earlier, too, and we can follow its development. In the beginning it serves to loosen the rigid concepts of constructivist picture development, and by way of "supplementing" or "backing up" the greater variety in shades of colour he includes graphic elements, allowing the antagonism principle to develop and make itself felt. A striking textbook example of this pictorial expression of antagonism – already mentioned in another context – is the 1948 pastel entitled "Abstraction IV". This work, by criss-crossing figurative and non-figurative motifs (elements), produces a meeting of opposites based on the duality of planar spatial relations, tensing against each other and cancelling each other out. A particularly good example of this pictorial antagonism is the 1957 oil painting "Bird": it still retains something that can be linked to the title motif, but its double-figure system of tension, its visual energy network carefully conceals what is already a fairly uncertain reference. On one of the figures, however, scaled down in a lifelike way, we find the dual motif of his later cosmic-circular compositions. How else should we interpret this but a symbol of the "bird" ("pair of birds"), of "winged freedom" making contact with the infinite?

## Artistic Finger Exercises and/or Gesture Painting?

In the course of this evaluation of Gellért Orosz's works, I have repeatedly glossed over a question which must have occurred in the reader's mind, namely: Didn't Orosz regard *ars privatissima* simply as a sphere for experimentation? I think we can safely say – and I have already hinted at this – that Orosz was naturally, instinctively drawn towards new and novel techniques. Proof of this is given by his experiments in the use, as form or symbol, of Rorschach Test-like colour blots. This instinctive interest, however, does not automatically go hand in hand with a desire always to be new, and this preserved him – to his benefit – from formalist repetitiveness and dry intellectualism. Orosz – with the abstract here, the non-figurative there – never for a moment gives up that "affectivity", the feeling that things are imbued with emotion, which is the stamp of his Colourism.

---

<sup>26</sup> Michel Seuphor: *Art Abstrait, sa Genèse, son Expansion*. Paris 1962, p. 233.

"Lupasco postulates the principle of the opposition of two transverses: the bipolar homogenous-heterogeneous pair is joined by the antagonistic, subtle pairing of the potential-actual. The combination of the four results in a well-balanced harmony. Lupasco rejects the idea that logic based on identity is absolute, and attempts instead to discover the hidden trends and focuses that exist in the works of nature. He rejects the notion that what is contradictory – notably on a psychological plane – could be seen as disease." Antoine Faivre: *Accès de l'Esotérisme Occidental I*, Paris 1996, pp. 358-359. Faivre is a head of department at the Sorbonne.

The scientific exposition of the theory can be found in S. Lupasco: *Logique et Contradiction*. Paris, 1947. Vid. esp. pp. 18-23 and p. 170.



116. Cím nélkül / Untitled, 43x61 cm, olaj, farost, j. k. l.: O. G.



117. Cím nélkül / Untitled, 1962, 50x60 cm, olaj, farost, j. b. l.: Orosz G. 62 I. 28., Körmendi-Csák Gyűjtemény tulajdona



118. Kozmikus táj I. / Cosmic Landscape I, 1972, 40x60 cm, olaj, farost, j. b. l.: Orosz G. 72



119. Vágyódás fénye / The Light of Longing , 1962, 50x60 cm, lakk, olaj, farost, j. b. l.: Orosz G. 62 IX. 29.



120. Cím nélkül / Untitled, 1962, 50x60 cm, olaj, farost, j. j. l.: Orosz G. 62 IX. 29.



121. Cím nélkül / Untitled, 1963, 50x60 cm, olaj, farost, j. b. l.: Orosz G. 63 I. 29., magántulajdon

Michel Seuphor, whom I mentioned above, says elsewhere that the early exponents of the French lyrical abstract (Bazaine, Manessier, Singier, Tal Cost) did nothing more than to "reinvent Impressionism, from a 1960s point of view. I would say they viewed it with eyes that do not focus on the object but attempt instead to penetrate into the picture. This is an entirely different kind of mystery, something along the lines of the alchemists' *circulus vitiosus* (vicious circle). Soulages and Schneider (we are talking about c. 1960. O.M.), with all their ardour, serve to increase it rather than to break it. The work of breaking, smashing to pieces, was something the Americans perfected."<sup>27</sup>

If we accept Seuphor's remarks about the French lyrical abstract, we can say the same thing of Gellért Orosz's small-sized works. There is one topographical difference, however, and that is that for him "Impressionism" meant the kind of "impressionistic", fluid, lazy brush treatment that is found in the painting of the Nagybánya school. There is a work from 1950, almost plastic in quality, with dynamic, sweeping brushwork, the sequel to which can be traced in works from 1953, 1962 and two from 1972, the same year in which he took all these techniques, symbolic values, emotional saturation, even antagonism, and created his culminating work "Serpentines". The two 1972 works just mentioned, as precursors to "Serpentines", or as continuations of the free burgeoning of gesture painting, as an organic web of gesture made to function as motif, show us a kind of undefinable tropical landscape occupying the surface.

Orosz was more lastingly concerned with true impressionist brush-handling, however. For some time a large number of his works are more like finger exercises, or an internally-ripened gesture painting, unravelling itself at the very break point of a latent tension – and yet more than once, perhaps following the custom of the times, he gives these works distinctly poetic titles ("Burgeoning", "Seance", "Roses", all three 1957; "Twilight", 1959; "Celebration", 1958). In other cases the loose brushwork of the colour blots seems to carry within itself a breaking away from the typical constructivist norms of picture construction. There is no mystery about this; the change of attitude and handling is there for all to see, no matter what title the artist gives the work, and even when he uses pastels to carry out his experiments, as is the case with "Yellow Blots" (1958), and "Yellow Window" (undated).

A kind of lasting emotional quality imbued with psychical resonances is faultlessly executed in the 1960 series "Cosmic Relationships". The individual works in the series are minutely dated, to the very day of composition, and are also given a number. The works have a definite affinity with certain contemporary pieces of French gesture painting. Having said that, however, Orosz's pieces are made strikingly different by the economical and at the same time very rich use of gesture, by the way the background is more than once left free, a trick which serves to turn it into a colour surface in its own right. This is genuine root-and-branch Lyrical Abstract and as such, the artist, in a way that is typical of the art of his day, is himself instinctively influenced by the attractions of a more traditional painting lore, which seems to spring from within.

To help put that a bit more clearly, we should examine one of the works in the "Cosmic Relationships" series. The one I have chosen is dated October 6, 1960. About another half dozen pieces also date, uncharacteristically, from the same day. Structurally this is not unequivocally a tachiste work: there is a "foreground" and a "background" clearly distinct from one another. The handling of each is quite different, and gesture is only made use of in the nearer section of the picture. This use of gesture does not lack – to use an expression belonging to Gaston Bachelard – the characteristics of the "mezomorphic imagination". In fact it is these characteristics which point the way towards the work's pseudo-tachiste quality. The two mirror-image black configurations and several shorter and longer, twisting, turning, flitting, bright-light gesture ribbons, provide a kind of overlapping opposition which gives the work its pictorial action, interpreted by the brisk, agile handling of the paint. The loose, relaxed smudgy handling of the "background" – despite the fact that there is a play of red in the middle of it – serves to give a kind of spatial perspective to the picture action. The contrast in the ways the paint is handled works very effectively to increase the theatrical

---

<sup>27</sup>Michel Seuphor: *ibid.* p. 192.

effect of the "drama" that is being played out in the "foreground". The "mezomorphic imagination", the technique of mirror-imaging and the curving white brushstrokes also serve to give a peculiarly heightened "antagonism" which provides the high point in the whole dramatic scene. (CHA)

By looking at one of the works in "Cosmic Relationships" ("Inner Landscape", August 27, 1960) together with a work dating from the end of the decade, the oil painting given the phantom title "Chaos", we get a clear idea of how much Orosz owed to works either qualifying as finger exercises or as informel painting. He has managed to preserve the liveliness of the gestures in "Inner Landscape", the antagonistic disposition of the blots, the symbolic fluttering quality of some of the gestures, and, together with the infusion of emotion, has brought these qualities across into the later work, the pseudo-portrait. From a distance any viewer prone to make analogies might be reminded of Picasso or the boldly expressive brushstrokes of Wols – but all this takes second place beside the unique and inimitable naturalness of the "portrait".

The arrangement of the work is antagonistic, as is the coexistence of a "portrait" style and a loose painterliness. Neither one precludes the other, nor seems to be trying for supremacy. The airy and closed colour blots, the lightly sweeping brushstrokes, certain of their aim, the more and the less emphasised – and even the unemphasised – sections of the surface, all create, as a first impression, a feeling of "interrelated unrelatedness". This impression is tempered and at the same time heightened by a recognition of its symbolic nature. This peculiar duality is the same as we found in "Bird", though stylistically the two works are very different. In the present work the duality (not pre-conceived, but developing intractably) comes from an opposition between the informel technique and the non-figurative use of symbol denying each other and focused in a statement of opposition. The constructivist quality of "Bird" and the informel quality of "Chaos", however, are not contradictions in terms of the ruling creative principle, even though the eye, accustomed to bracketing things stylistically, automatically separates them into different categories.

## From Constructivism to Structuralism

Constructivism, as I have already mentioned a number of times, is something that interested Orosz right from his college days. Apart from drawings, pastels and collages rich with non-figurative symbols, there are also oils dating from those early years which are wholly abstract (geometric). After a while the "geometric abstract" began to play a defining role in his work, pushing other styles into the background.

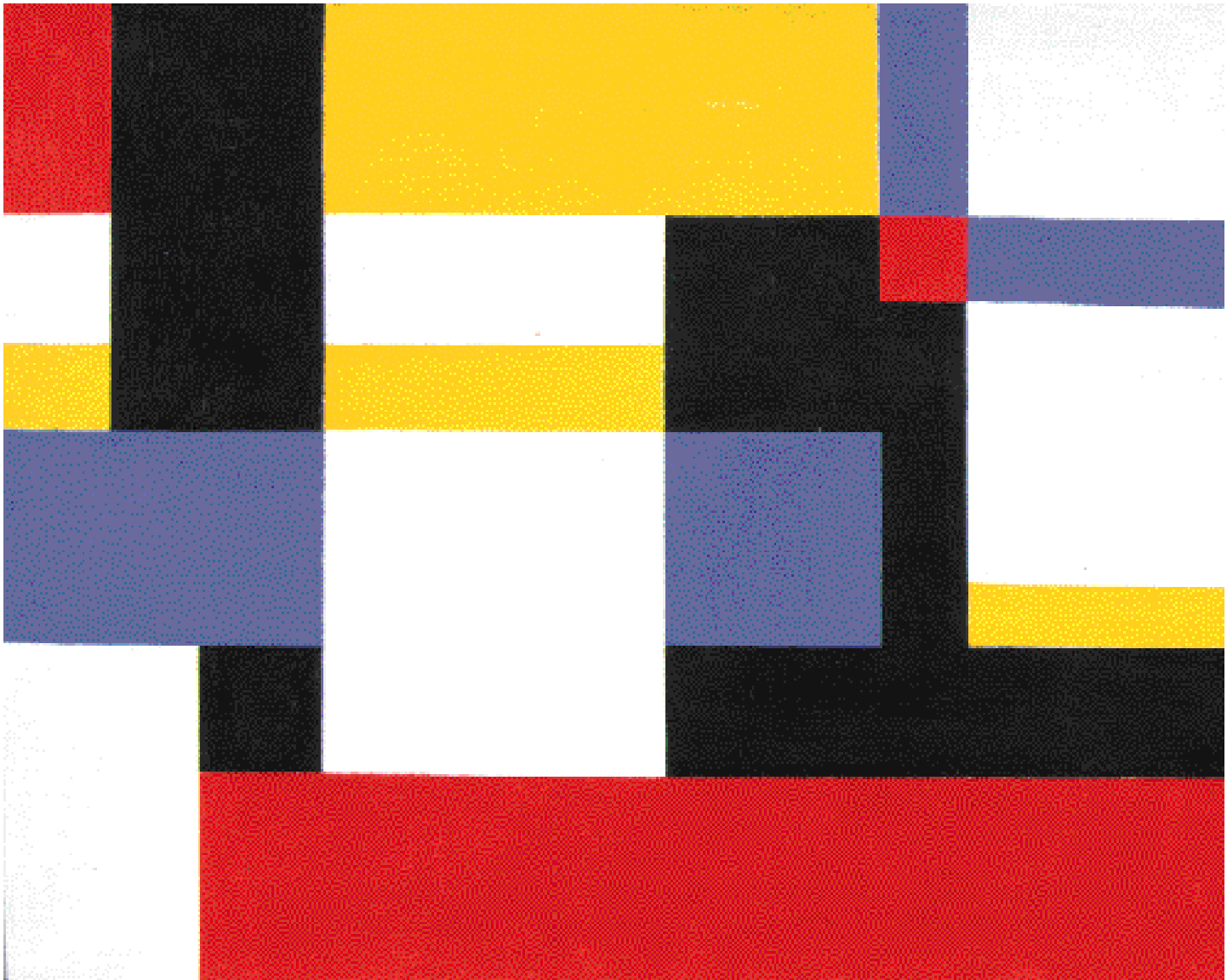
The early "geometric abstract" can be traced to his contact with Jenő Barcsay or with inspirational older members of the Group of Abstract Artists, and later to the friendship and encouragement of Lajos Kassák. Later still, in the seventies, there are one or two universally revered names which deserve a mention: Vasarely, Josef Albers and Max Bill. This distinguished list, to which we should also add that greatest of initiators, Mondrian, illustrates the development of the "geometric abstract" in a broad sense, as well as that of art concret.

We would be wrong, however, to say that Orosz's works were simply imitative of these international trends. It is fairer to say that he was working alongside these trends, parallel with them. Looking at the available examples of art concret in Orosz's oeuvre, we can trace an autonomous, inner development, which is not unrelated to the "antagonism" discussed above. For a time – as was discernible to an extent in "Bird" – this use of symbol was embedded in constructivist (geometric) forms, moving after a while into the realm of interrelations of purely geometric forms.

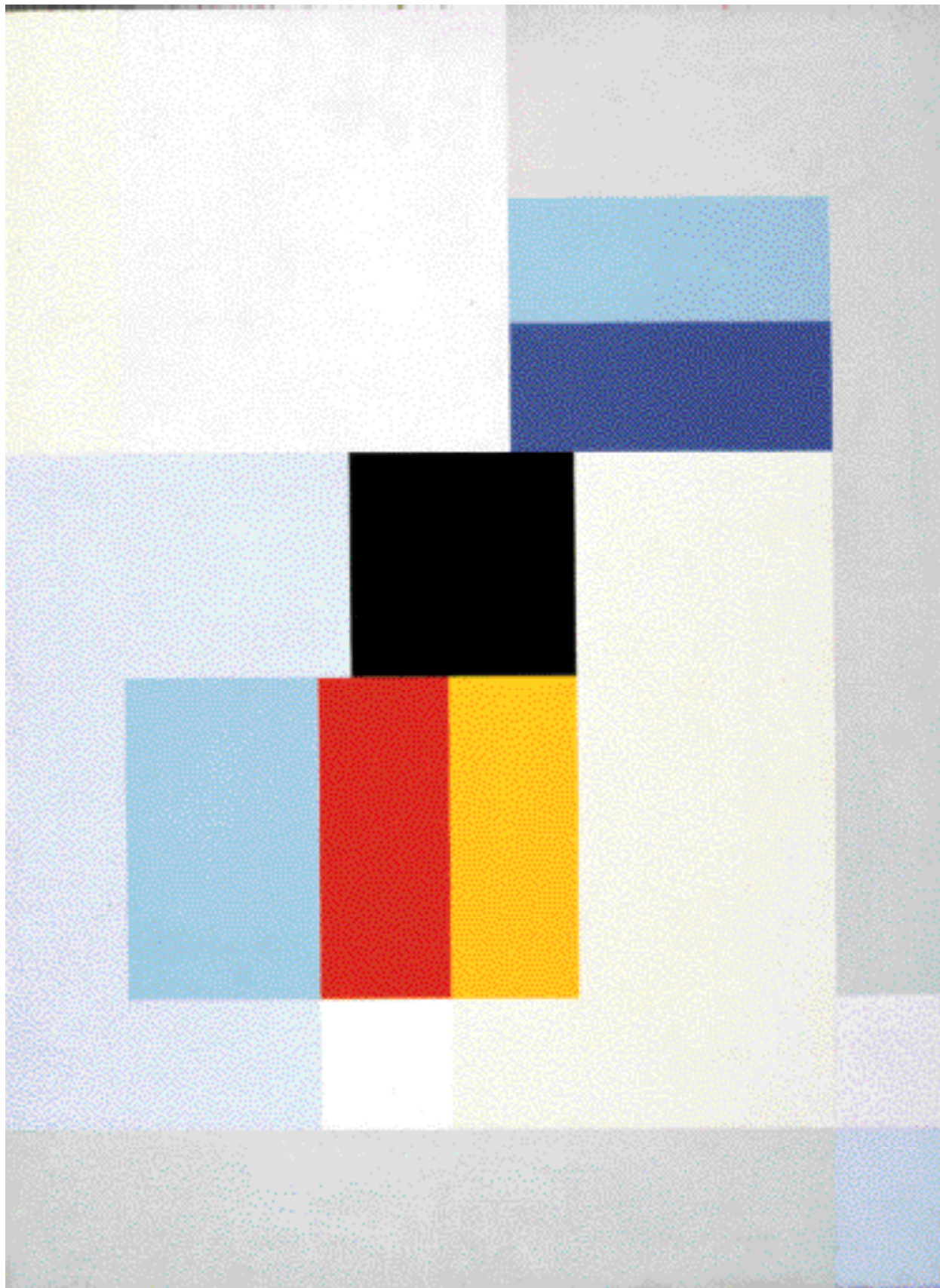
It is then that we start to get a strengthening of colour and of the sensory force of homogenous colour fields, cutting out any possible disturbance. Structural concepts begin to become more solid, too. The aim is to create a sense of space with the surface itself (à la Vasarely), and to produce a more direct, more dynamic



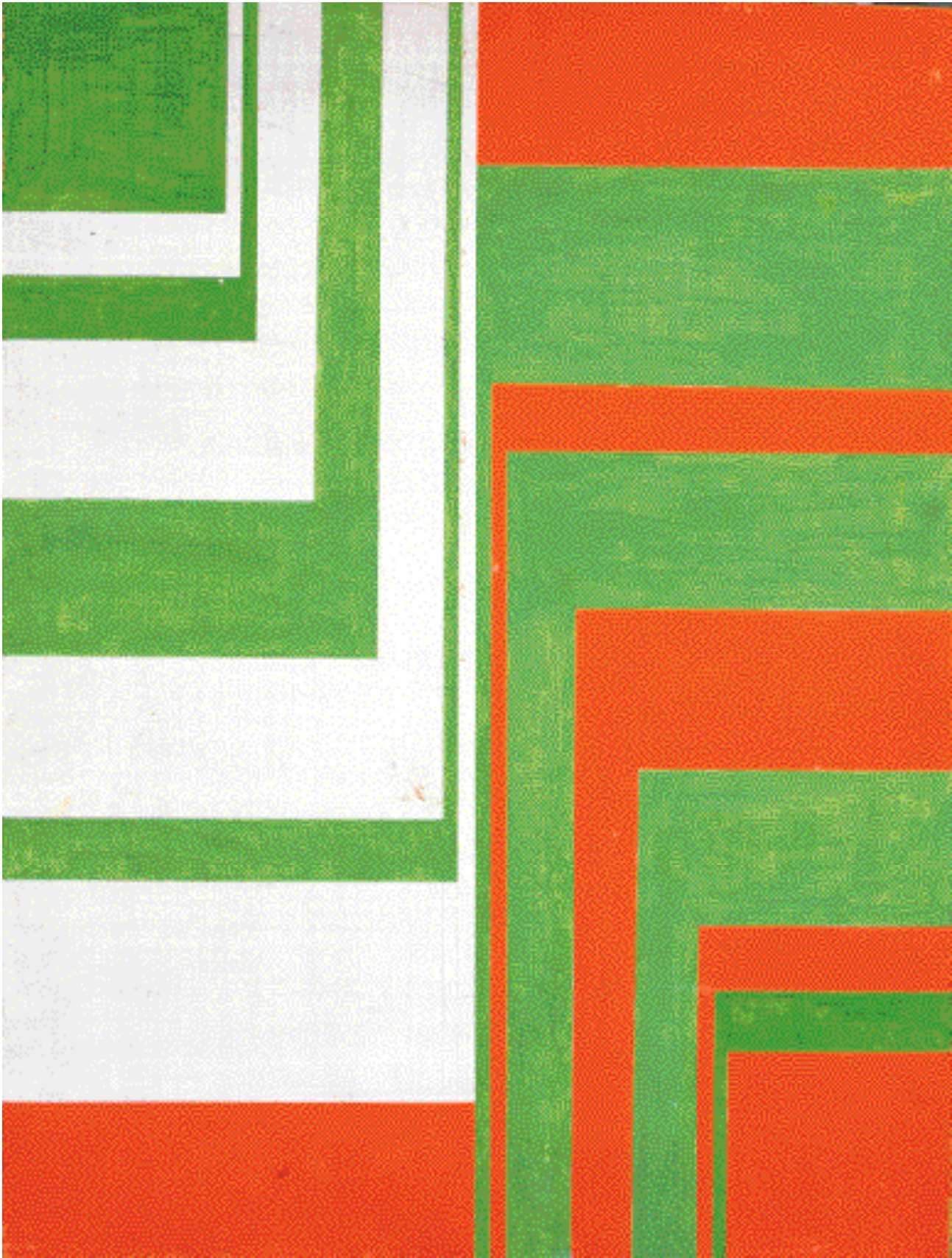
122. Káosz / Chaos, 120x90 cm, olaj, farost, j. j. l.: Orosz Gellért, Csák Ferenc tulajdona



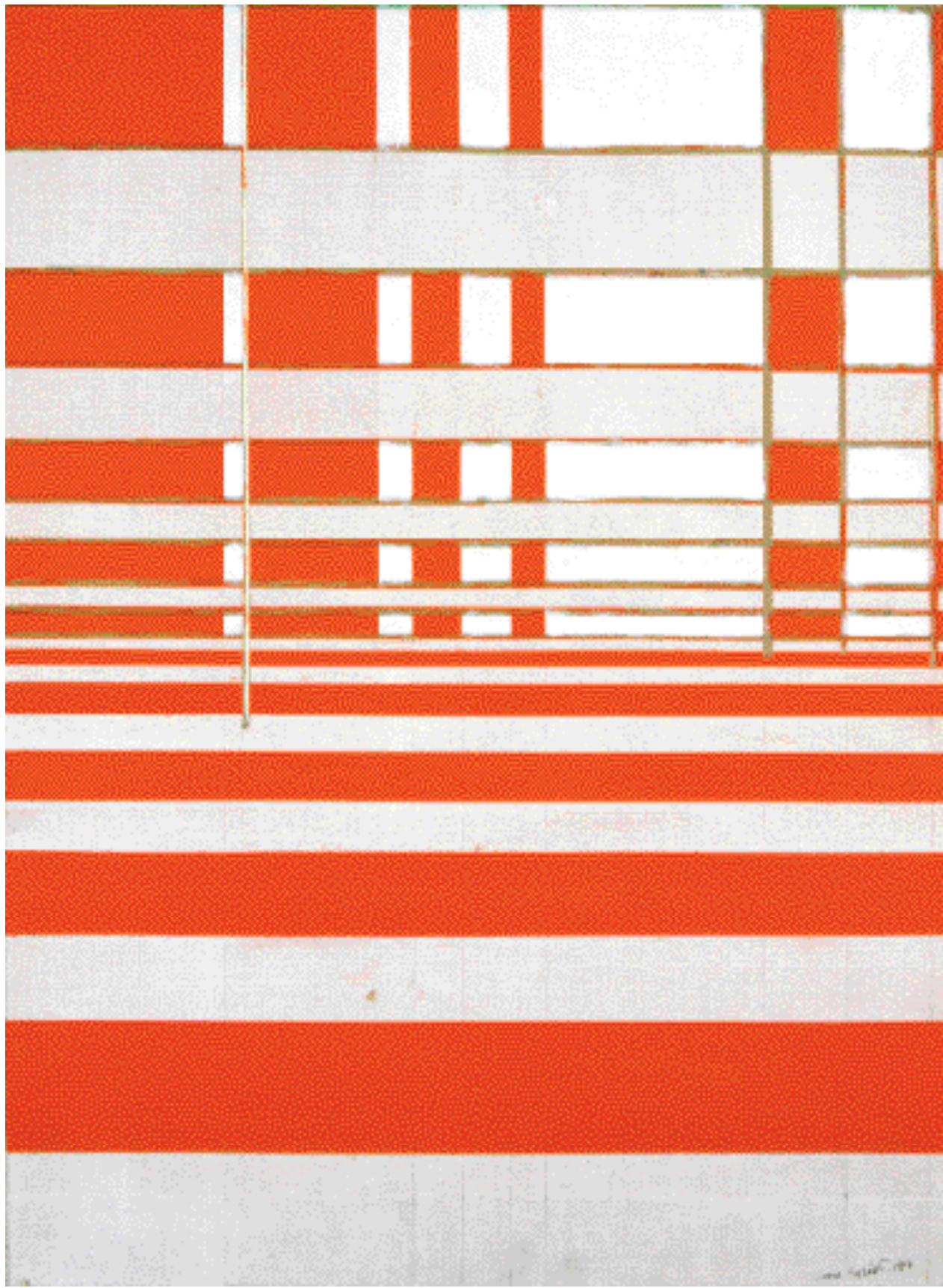
123. Kék-sárga / Blue-Yellow, 60x46 cm, akril, vászon, j. j. l.: Orosz Gellért



124. Cím nélkül / Untitled, 1979, 80x60 cm, akril, farost,



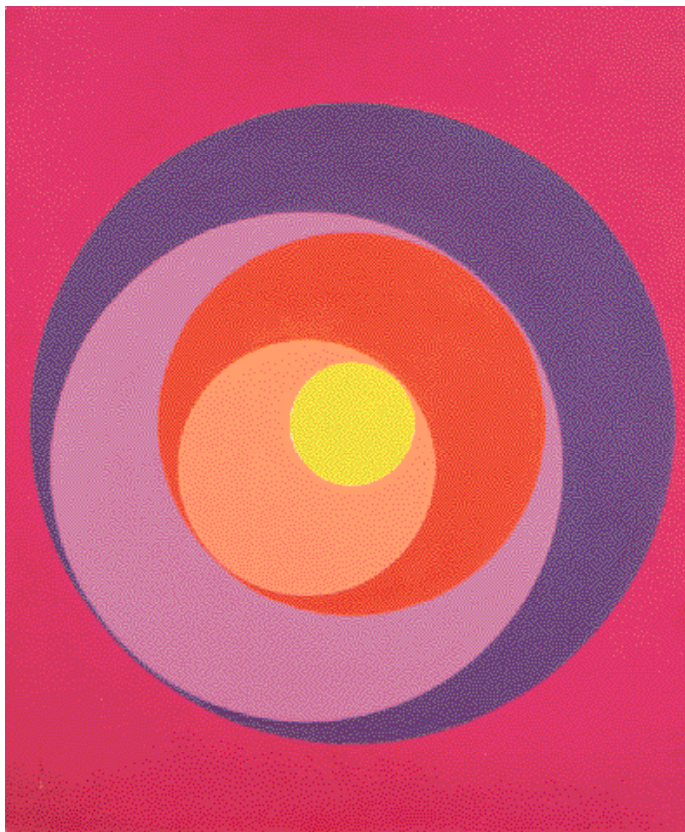
125. Dimenziók / Dimensions, 1979, 80x60 cm akril, farost,



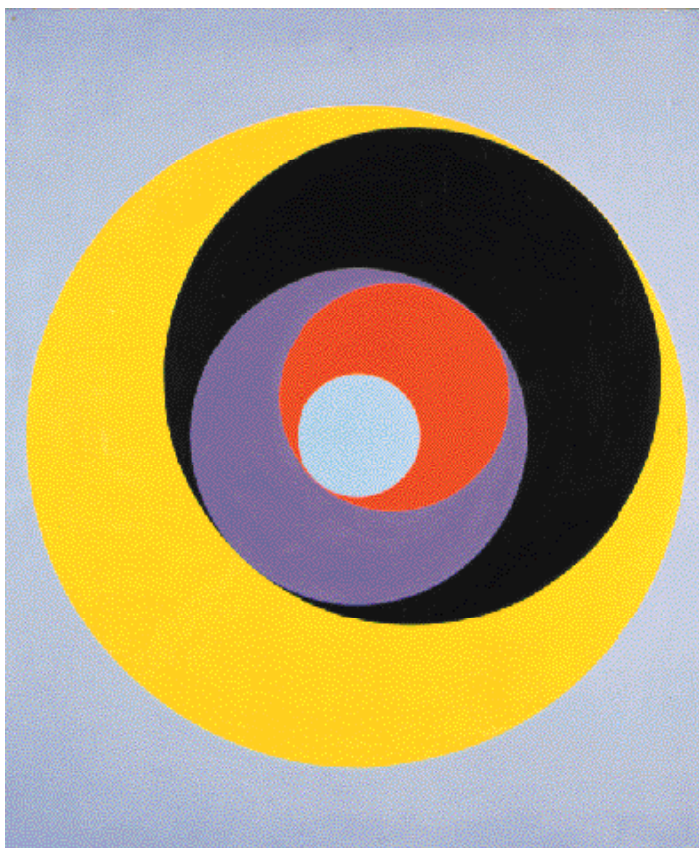
126. Horizontális-vertikális / Horizontal-Vertical, 1977, 80x60 cm, akril, farost, j. j. l.: Orosz Gellért 1977



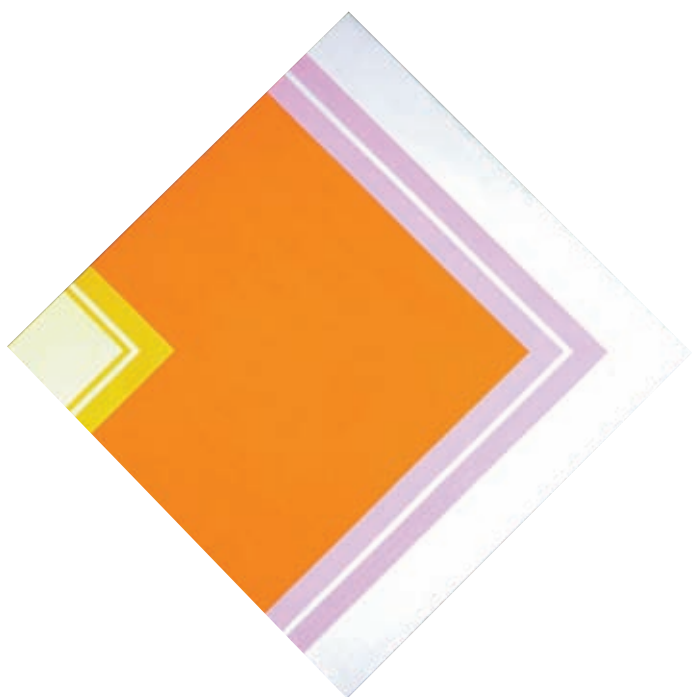
127. Ívek / Curve, 1964, 50x60 cm, olaj, farost, j. b. l.: Orosz G. 64, Körmendi-Csák Gyűjtemény tulajdona



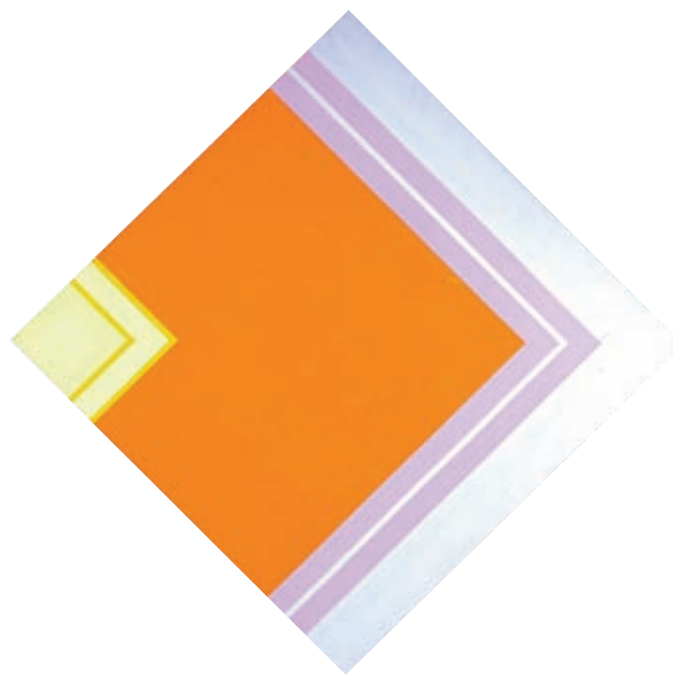
128. 0+6, 1980, 60x50 cm akril, farost, j. j. l.: Orosz G. 80



129. 0+6, 1980, 90x75 cm akril, farost, j. hátul.: Orosz Gellért 0+6, 1980



130. 0+5, III., 1978, átm.: 113 cm  
akril, vászon, j. hátul



131. 0+5, I., 1978, átm.: 113 cm  
akril, vászon, j. hátul



132. 0+5, IV., 1978, átm.: 113 cm  
akril, vászon, j. hátul



133. 0+5, II., 1978, átm.: 113 cm  
akril, vászon, j. hátul

link with the outside space (à la Mondrian or Max Bill). It is certainly an original achievement the way in some of his series, for example those that make use of concentric configurations, he manages to take the antagonistic use of symbols further than ever, employing it in a new way with a maximum of emotion, playing on the magical power of the colours and colour shapes.

Before examining some of the above works in detail, I should like to make a little digression into the realm of theory:

The first person to use the term art concret was Van Doesburg in 1930, when he founded a group and a periodical with the same name. As a substitute for the term, but with a synonymous meaning, he also used the terms art absolu, art non objectif, art non figuratif, art abstrait and art totalement abstrait. The concept rapidly developed into a movement in its own right, citing as its forerunners Kandinsky, Kupka, Malevich, Arp, Mondrian and Vantongerloo. The graphic and pictorial elements and techniques, as well as the pictorial interrelations they created – because of their purity, their precision and their impression of coalescence – were found to be ideal vehicles for artistic expression. The same thing goes for primary colours as well. By applying all this it became possible to create the kind of works whose intellectual and aesthetic quality was exclusively a result of the harmonious and rhythmic interrelationship between the different elements, in other words of purely aesthetic considerations – at least, so said the movement's adherents.

The concept of art concret came to be bound up with the concept of structure. The basic touchstones for this have been identified by artists, historians and theorists in the works of Mondrian. But while Mondrian approached a conceptually definable creation of structure instinctively, step by step (around 1930), later exponents of art concret produced their works based on the general rules of structure (series, rhythm, progression, polarity, regularity, the inner logic of the method of execution), and on previously worked-out systems. Thus the picture stands before us as the result of a logically and precisely defined creation process. In place of a simple interlinking of elements comes a realisation of autonomous principles that can be expressed mathematically, going hand in hand with the sensory quality of the colours. Béla Hamvas noted this when writing about the Hungarian abstract as early as 1947: "Colour is not the property of an object; it is an element with its own independent meaning and its own laws. (...) We know what blue is, that blue is always blue, the same and uniform, dense and massive, homogeneously blue right to the centre point of the earth."<sup>28</sup>

I have used the word aesthetic a number of times, and I do not use it lightly. As evidence from a highly tutored eye, let me refer to an argument on information aesthetics by Max Bense. According to Bense's argument, the semantic information that paintings of this type lack is made up for by an increase in aesthetic information, or rather an increase in the value of the aesthetic information, and gradually the latter replaces the former. The clearest case of the two coming together is mathematics. "It has been well known since antiquity," he writes, "that mathematics is an illustration of the purest sphere of the Platonic bodies, as Plato himself also pertinently said: the sphere is the manifestation of perfect beauty, beauty in the sense that – as we would express it nowadays – in its love of spatial order it only intercepts points which are at an improbably equal distance from its fixed centre."<sup>29</sup>

The "aesthetic standard" – in the sense understood by Max Bense -identifiable in concrete (structuralist) art, can be defined more precisely. According to him, the degrees of order and complexity of a structure are in inverse proportion to each other. Generally, with a numerical increase in the former, the aesthetic standard increases as well, and the latter drops off. These inter-dependencies can be applied completely instinctively, but ultimately they can be precisely and mathematically determined with reference to geometric configurations, axes of symmetry, colours etc.<sup>30</sup>

<sup>28</sup>Béla Hamvas-Katalin Kemény: *ibid.* p. 89. The remarks of Hamvas quoted in the text refer to works by Ferenc Martyn exhibited in a contemporary exhibition (1946). On the history of Art Concret, see Margit Staber: *ibid.* pp. 165-185.

<sup>29</sup>Max Bense: *ibid.* p. 95.

<sup>30</sup>Max Bense: *ibid.* p. 86.

Though the above digression was not strictly necessary, it serves as useful background information which can help us to approach the structuralist works of Gellért Orosz historically, theoretically and transdisciplinarily. It helps, I think, to clarify the unique and idiosyncratic road that Orosz was moving along, a road which undoubtedly leads to structuralism, although there are other criteria there as well.

The departure from the old "antagonistic" symbolic imagination can be seen clearly in three works which we shall examine now. All three date either from the end of the fifties or the first half of the sixties:

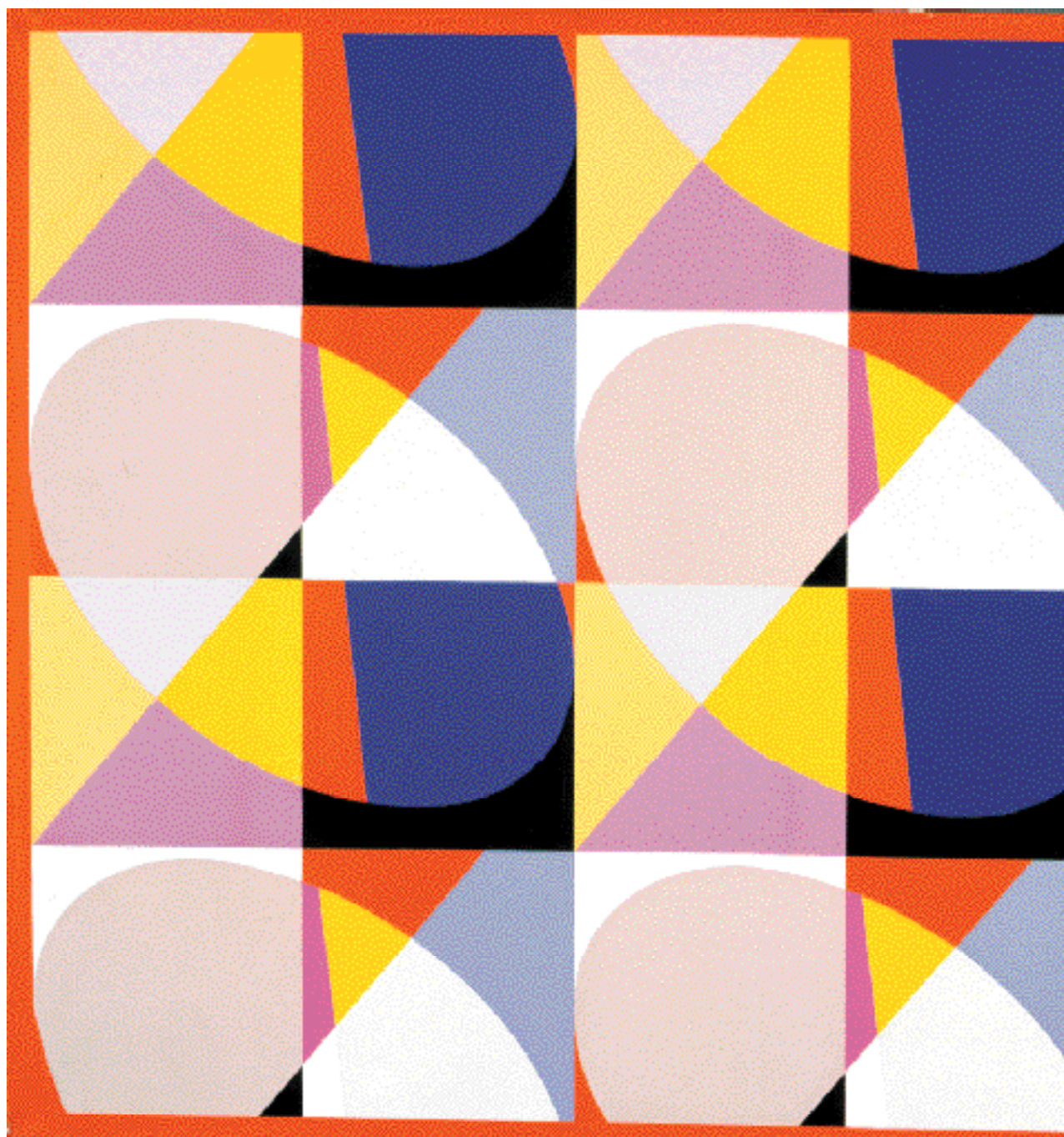
"Salubrious Town" (1957): The title of this work, somewhat reminiscent of Paul Klee's poetic titles, suggests much more than what we pick up from an initial glance at this constructivist-seeming painting. If we consider the constituents of the picture, we will conclude that this is a work built up on more or less regular, geometric colour planes, but these can never quite escape from a quality suggestive of elements of a townscape. These elements are houses, gates, the planes of walls, empty courtyards, leafy trees, even symbols that concentrate within them more cosmic ideas (the sun, the moon). Despite the fragmentary nature of these elements, and the crowded, overlapping way they tumble across the canvas, they nevertheless still evoke the feel of a townscape. This painting, with its balanced colour contrasts and its marked concentration on harmonious proportions, was referred to as an "icon", that is a holy image, by the Szentendre artist Jenő Barcsay, a term which signified for him the highest respect. It is not insignificant that Orosz worked alongside Barcsay for many years as an assistant college lecturer. Orosz, when he painted this picture, may well have had the small Serbian Orthodox town of Szentendre in mind, the town whose characteristic motifs appear more clearly in the work of many other contemporary Hungarian artists. (CHA)

"Wave" (1959): This painting – thinking in terms of artistic movements rather than in terms of individual artists – fits into the abstraction-création paradigm of the thirties, or into that of the R alit es Nouvelles, which drew numerous artists under its spell for a while after the Second World War. Taken as a work with a unique character, it deserves closer attention. It is made up of homogenous colour planes, but these are of varied appearance. Square shapes starting from the outside and making their way towards the centre of the picture steadily become more and more out of focus, and, as a binding unit, turn into a dynamic form which seems to be an embodiment of the painting's title. The two largest units are not strictly distinguished one from the other; the shapes and colours interconnect with one another. We could say that the inner and the outer are organically built into each other, though the inner form, ringed around with its wave-type contours and with its warm, light grey colours, is what attracts the viewer's notice. And there is one other eye-catching feature to this abstract composition as well. Its lower part, in the composition of colours, is "weightier" than the upper part. The effect of this is to make the picture chime with the compositional process and character of traditional painting, in a way that is not unknown in abstract art. (CHA)

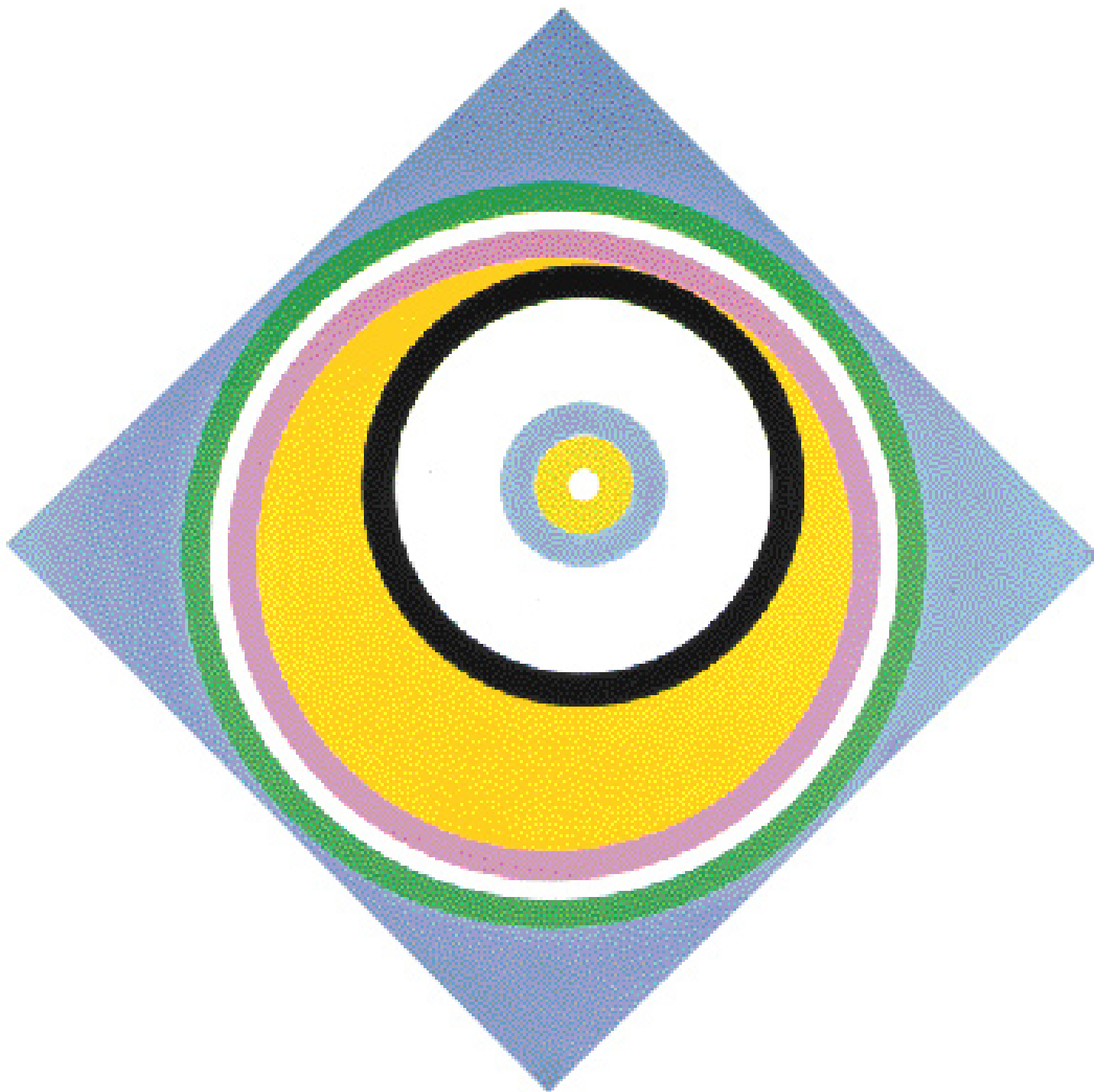
"Arcs" (1964): Similarly to "Wave", this work harks back to the Abstraction-Création movement, and also bears traces of the influence of the post-War Neo-Geometric. In this case we are not talking about a "cold" geometric style; the peculiarities of this work are its elliptical and square planes and the overlapping relationship they bear to one another, as well as the irrational (that is, departing from all traditional pictorial logic) interplay of cold and warm colours, evoking a sense of spatiality. Into this interplay are also linked the illogical size-order of the colour planes and the "surface-fragments", which cannot be explained away by overlapping. The whole work is saved from becoming simply a dry, monotonous piece of geometry by this very duality: the simultaneous presence of rational and irrational, logical and illogical. (CHA)

The purely structural works, composed of regular geometric shapes and bringing the antagonism principle to bear by means of size hierarchies and the use of colour fields, can be divided up into the following main categories:

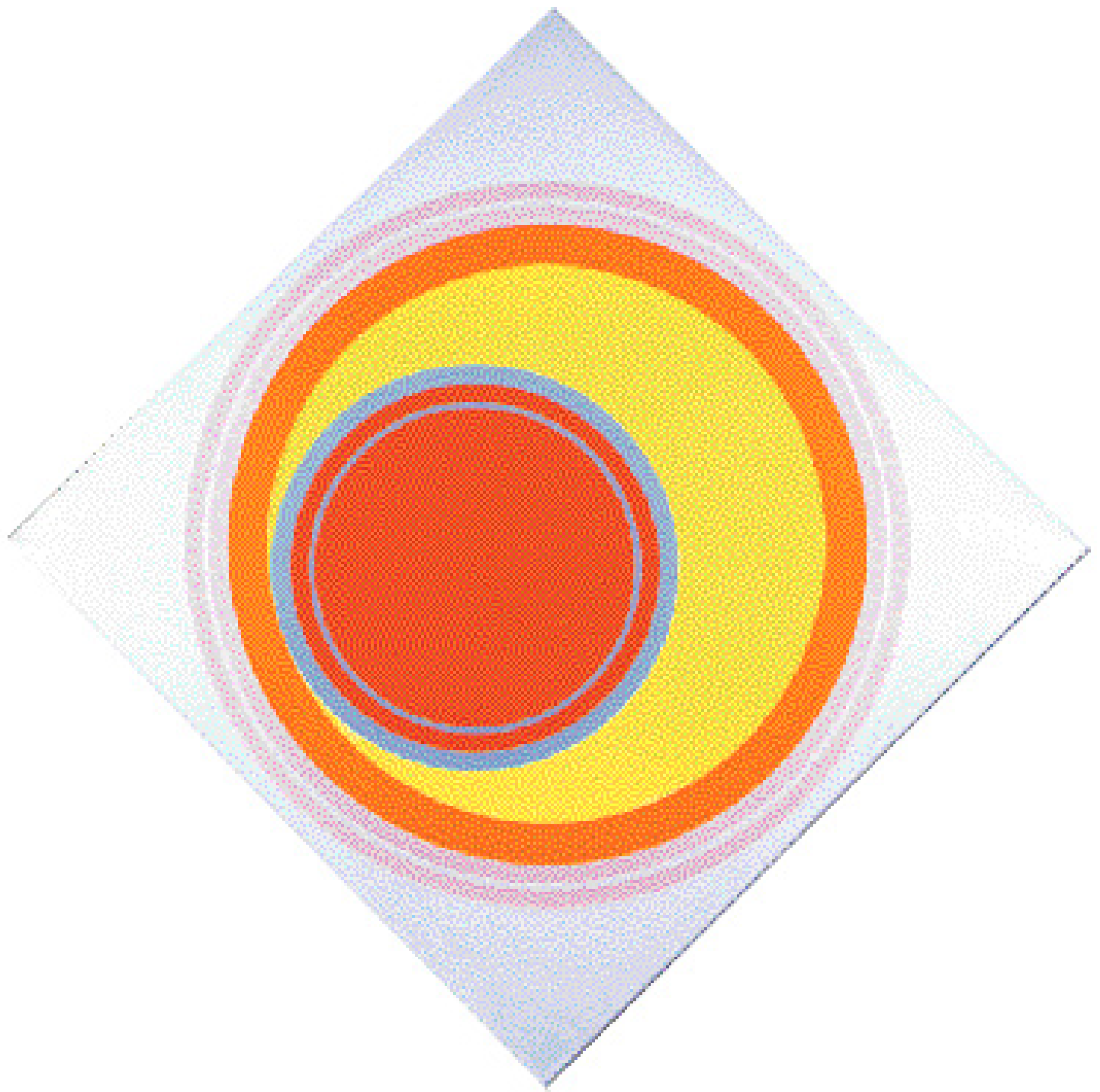
1. The picture surface is a closed whole, and behaves like a surface that is "sufficient unto itself", avoiding any illusion of spatiality. The right-angled surfaces, of differing sizes and occasionally broken up by circular formations, are partitioned symmetrically. As a result of this partitioning, and thanks too to the use of colour contrast, the impression we get is one of structural wholeness and entirety. The partitioning and the addition of black-and-white to enrich the colour scheme, however – with one or two exceptions



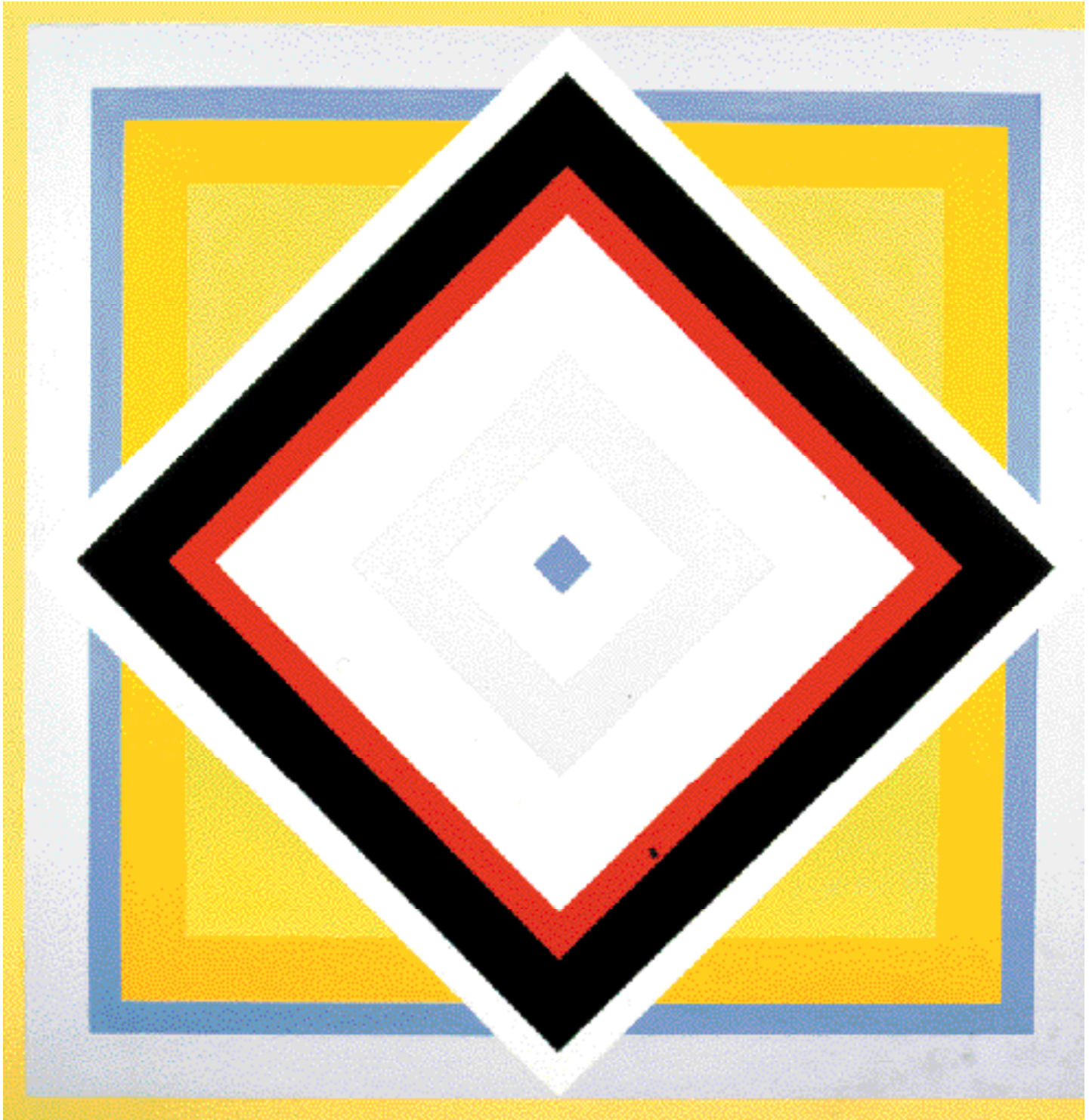
134. Forgó / Rotating, 1978, 80x80 cm, akril, vászon



135. Hódolat József Attilának / Homage to József Attila, 1980, átm.: 113 cm, akril, vászon



136. Napkorong / Sun, 1978, átm.: 130 cm, akril, vászon



137. 9-4, 1980, 120x120 cm, akril, vászon, Közölve: Kortárs, 1998. április, 45. o.

- serves continually to upset the principle of regularity, of a desire to complement even if in opposition. This seemingly “improbable order” is the source of the works’ aesthetic. (“Horizontal with Yellow”, 1989);
2. There is a peculiar variation on the above category, which brings planar and spatial forms into play. The picture surface is still basically a surface “sufficient unto itself”; the artist does no more than to attempt to break up its closedness and planar quality by giving a feeling of depth. He takes and marks out for himself a central point (virtually or with a visible marker), and around this arranges series of colour configurations organised on horizontal, vertical and oblique axes. More important than the illusion of spatiality, so it would appear, is the interdependent relationship of the colour configurations; and the “double Szentendre” that results from this is more a concomitant and consequence than an attractive feature. Between the columns of colour, moreover, gaps still remain; the structure does not hang together as a complete and flawless whole. (“Alternative Dimensions”, 1987; “Alternative Dimensions III”; “Metamodalities”, 1988.);
  3. Orosz gave the title “The Wholeness of Two Halves” to several works where a classical analysis of the work, the concept of “the work as structure”, is challenged, even turned on its head, as a means of introducing a new manifestation of the antagonism principle. Orosz takes as his model the homage-squares of Josef Albers. The “picture” is split down the middle, along the central axis, and the result is that the two halves, back to back, operate as a single picture (virtual? real?), united into a whole. The two halves, however, are not the missing halves of the same original picture; the shapes, the way they fit together, the colour harmony, the size hierarchies and colour schemes have all “slipped”. We could even dub these works a paraphrase of Albers, the kind of paraphrase which in no way deviates from the genetic principle of the original artist. We need to be careful, however, especially when it comes to an analysis of pictorial symbol. It is “similar...but not quite”. In the case of this series we can safely call the original works the source of the symbolic idea, and the antagonistic method of the reworking can be palpably felt.
  4. This conceptual process shows itself in other works as well, constructed in a way that is reminiscent of the economy of the Bauhaus movement. In these works the artist plays with enclosure and expansion, confinement and lack of confinement in a conceptual-pictorial attempt at compromise. This can be done by means of horizontal bands of colour, with ribbons of colour emerging from the central point and gradually becoming wider. They can move upwards or downwards, be utterly simple, or include a blending with ribbons of a different colour (in such a way as to upset the regularity somehow), which also take the central point as their point of departure.  
The vertical central axis can also be the focus for the widening or thinning out process, when a square shape develops in the top left hand or bottom right hand corner, thus emphasising the hidden oblique axes. These are held in balance by the bands of colour which thin out or widen to right and left, starting from the central axis. The resulting image is one of great economy both of colour and form, again a Josef Albers-esque Hommage-paraphrase, brought about by the way the two vertical half-pictures have slipped. It is also true to say, however, that the work (“Dimensions”, 1979), or even “The Wholeness of Two Halves”, stands on its own as an autonomous image in its own right, completely independently of its paraphrase flavour. In other words, and using the language of antagonism: assertion and denial, each strengthening the other, and each emerging as a single unit which carries further similarities and differences (of form, of colour) along with it.
  5. Another group consists of the works which lean on a single point, suspended from their highest point. There is something highly original in the way these paintings, created from ribbons and other configurations of colour, seem to radiate off in all four directions. The four centrally-situated wide bands made up of warm and cold colour strips also flank a square propped on one of its angles, and, crossing over each other, run off in all four directions. Here again we encounter the contradictory tension of a meeting between enclosure and openness, which, when the work is rotated, Van Doesburg-style, through 45°, goes hand in hand with a just-discernible sense of latent movement. If the three or four works that can be fitted into this category are placed one beside the other, the image of an infinite, limitless ribbon, woven from shining colours, comes before our eyes. It is not some kind of enlarged ornament, but a pure aesthetic,

deriving from the freely-traceable order of the colours, imbued as they are with emotion. On the basis of Hungarian and foreign examples, Ernő Kállai developed, in 1941 – and not without justification – the concept of the “picturesque ornament”.

6. This group is in fact two distinct groups bound into one. A feature common to both is their purely circular structure. They differ from one another in terms of their alignment (three of them are placed on end), and, in some cases, with regard to the central point of the circle. As a result of this there are some compositions where the circles’ relationship to each other is altered. But what does all this actually mean?

If Orosz gave the title “The Wholeness of Two Halves” to a series of his earlier works, the present double series could well be dubbed “Attainment of Wholeness Within Oneself” (although here too, enclosed within the shape of the circle, we get a kind of “wholeness of two halves”). In every one of the works the circular shapes (colour shapes), with their varying central points, appear as unbroken circles, as well as partially occluded colour shapes (moons, sickles). This shifting grouping of units and dualities, which can be given conceptual expression alongside the sensory power and emotional quality of the coloured forms in their varying size hierarchies, also has a symbolic significance of *primaeval* origin. This symbolic significance is charged on a cosmic level, in the true sense of the word, with (spiritual) meaning, in total overlap with the aesthetic and semantic fields. We can safely say that the pictorial concept of the “antagonistic”, which characterises the art of Gellért Orosz right from the very beginning, though at first it only manifests itself in the activities which lay within the realm of *ars privatissima*, has, in these works enumerated here, been brought to a level of clearly definable universality. The kind of symbolic imagination, which gives a sense of cosmic interrelations, was there, in ungerminated form, in the crowded symbol-jungle of “Salubrious Town” and in the miniature-scale double motif of “Bird”, both painted in 1957. And in fact, we can go back still further – tentatively, through it throws up a fascinating idea – to the pastel work “Abstraction IV”, dated 1948. The symbolic early breadth of vision reaches maturity in the circular-cosmic compositions.

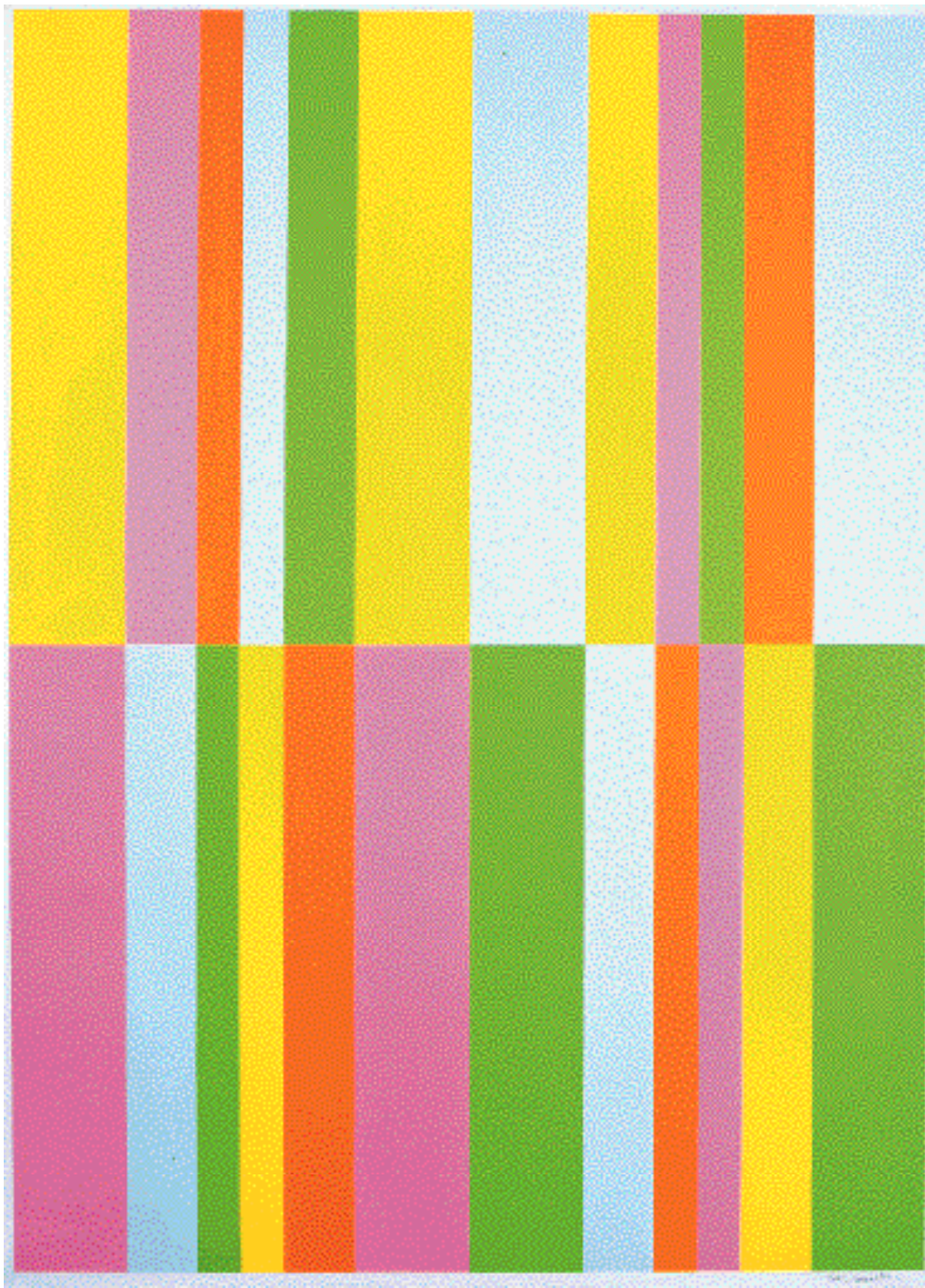
Perhaps I should clarify a few things. In both cases (that is, in the case of both types of work from category 6) we are dealing first and foremost with concentric and excentric circles, each of which has two central points. But in the case of the first subsection (let us call it 6a), the concentric circles (narrower and wider bands of colour) follow each other in order, moving out from the central point, and then, starting from a second central point, a new set of concentric circles joins the first. These works, when balanced on end as a group, induce a sensation of movement.

The other subsection (6b) is structured differently, with each work radiating an individual wholeness in a more dynamic way. Orosz achieves this by joining only a single new arc to the first central point, instead of several, and by returning to this with every second circle. As a result he succeeds in creating a more varied series of overlapping colour configurations and “crescent-moon sickles”, and also manages to hint at a kind of revolving motion, and at a depth in the transition between circle and sphere. With this technique he moulds a fairly simple structuralist painting style out of the art *concret*, in alignment with the ruling principle of kinetic art. By highlighting the semantics, and more importantly by means of a kind of restraint in terms of form, Orosz manages to bring this kinetic principle to bear on a planar surface, letting loose all the emotional power of the colour configurations.

\*\*\*\*\*

I should like to make one or two final points in an attempt to give an all-encompassing artistic and theoretical overview of Gellért Orosz’s work.

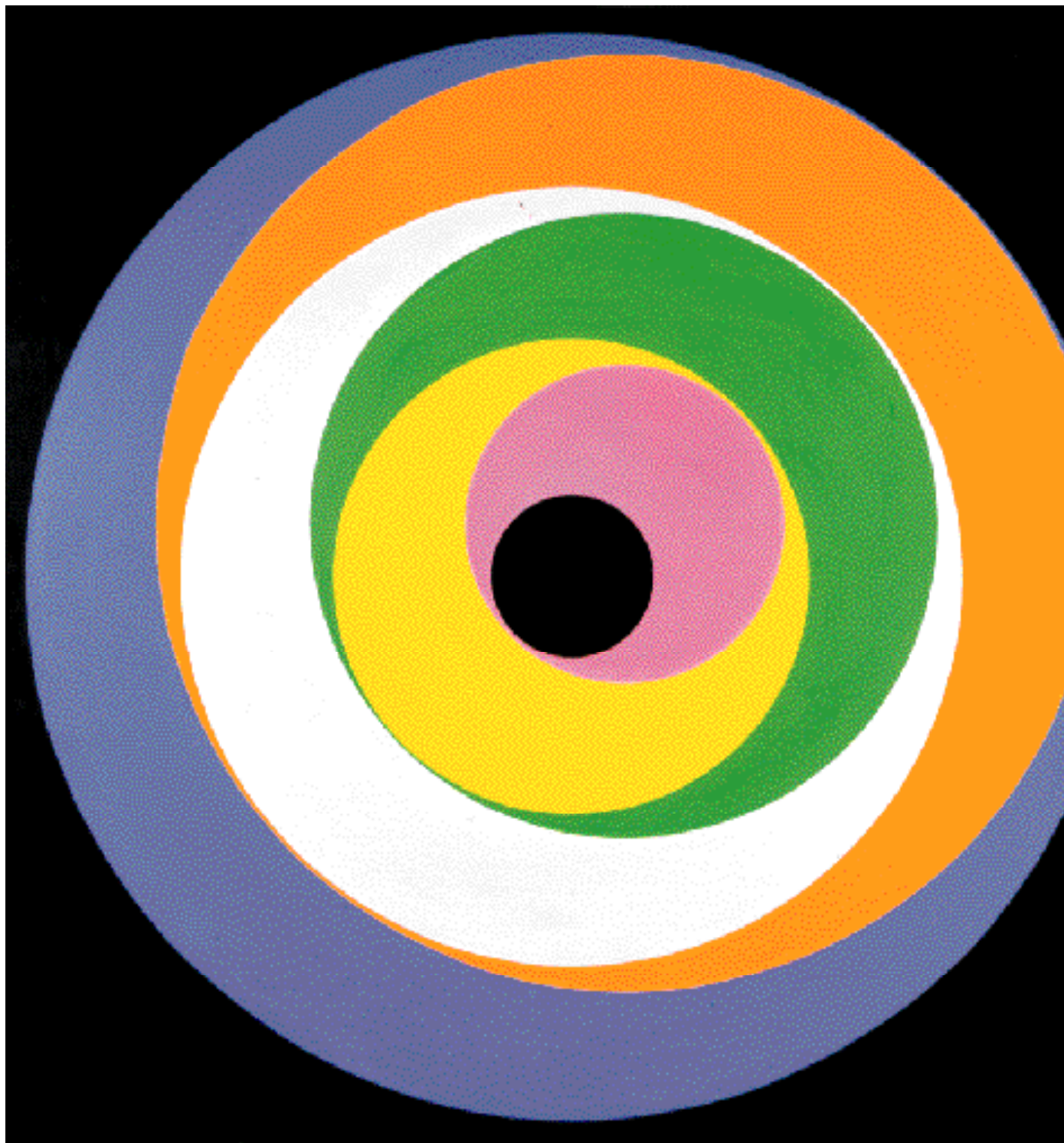
I have gone into considerable detail, tracing the development of Orosz’s form and vision and the way it relates to the main activities and transdisciplinary climate of the times. In doing this I have attempted to underline the fact that certain currents in modern art, as well as the work of the artists who are borne along on these currents, can be analysed not only according to narrower art-history criteria, but also according to a chain of other interconnections that are by no means less revealing. These interconnections allow us to



138. 4+1, 1982, 150x110 cm, akril, vászon, j. l.: Orosz G.



139. 3+6, 1978–88, 120x120 cm, akril, vászon, j. hátul, Körmendi-Csák Gyűjtemény tulajdona



140. Fekete (Mágikus) centrum / Black Centre (Magical), 1981–83, 120x120 cm, akril, vászon, j. hátul, Körmendi-Csák Gyűjt. tulajdona

approach the art intellectually, emotionally and aesthetically. The primary stage in aesthetic appreciation is followed, as a natural step, by a need to "illuminate" the object that we term a work of art both intellectually and emotionally. This, of course, must go hand in hand with impartiality, subjectivity, and an open mind. At the same time we are aware that newer aesthetic ideas have supplanted the traditional conceptual system of categorisation with a typology of symbol concepts that gives validity to subjectivity.

There is another way to approach the development of Orosz's iconography, however, and I have attempted to make it clear in my analyses so far. Orosz's method of iconography throws up a semiotic problem caused by a differentiation between the *signe intentionnel* and the *signe attentionnel*. Since the former is intentionally created, its conscious nature goes quite a long way to simplifying things for us. In the latter case we rely on posterior analysis to justify our interpretations. The process of the development of Gellért Orosz's iconography is particularly prone to this problem – as indeed is the case with a number of his contemporaries.<sup>31</sup>

I have attempted to clarify the polarity between the two sign/symbol types by means of the antagonism principle which had such a genetic influence on the (Western) art of the period. I am convinced that I am justified in using this antagonism idea as an explanation. It is not the same as the Hegelian thesis-antithesis-synthesis process. It manifests itself in the sharp contrasts between rational and irrational, sameness and difference, permanent and changing, real and virtual that characterise the logical thought process (according to Stéphane Lupasco this is also characteristic of modern science), and places the concept of "non truth" against the "true". Whatever the truth of the matter, this sharp duality is undeniably present right through Orosz's oeuvre, in the way he creates symbols, regardless of the artistic theory or aim he was pursuing at any particular time. The antagonism principle has become a creative method in its own right, standing head and shoulders above any other style, method or endeavour which influenced Orosz in the course of his career. It is by means of this principle that he succeeded in making a connection in his maturest works with that transdisciplinary approach which followed him in his early years under the name "Bioromantic", and which remained with him much later, too.

## Summary

There is no doubt that Gellért Orosz shows his greatest originality in his abstract-non-figurative works. There are abstract and non-figurative oils, pastels, collages and graphics dating right back to his college years, and he even exhibited some of these works right back in those early days. (On one such occasion Máriusz Rabinovszky spotted the most striking feature of his artistic talent: his amazing sensitivity to colour.) After the years of political upheaval, Orosz turned to the Abstract, using it with incredible tenacity to create what Ernő Kállai called *ars privatissima*. This tenacity went hand in hand with a continuous rejuvenation in his inventiveness with form, and a more marked and confident use of colour. Fortunately he was not pitched off course by the state-supported Pseudomodernism which appeared in the years following the Spring Show of 1957. Nor was he seduced into giving up his style by the creations of the new, pushy young generation to whom he was just a silently slogging old fogey.

In the early stage of his abstract art, that is, in the works produced during the mid-forties, we can trace a fair proximity to the best contemporary work of the group of "abstract artists" that formed around Ernő Kállai (Tihamér Gyarmathy, Tamás Lossonczy, Ferenc Martyn), and also Kállai's own idea of the Bioromantic. After 1953 he came into closer contact with Lajos Kassák, who has living in seclusion on the outskirts of

---

<sup>31</sup> For a recent global overview of the question, and a unified aesthetic system which aims to include all the various voices of modern art, vid. Jean-Marie Schaeffer: *Les Célibataires de l'Art – pour une esthétique sans mythes*. Paris 1996. Vid. esp. pp. 249-255.

Budapest, and around whom had formed a group of older artists, and artists past middle age. Kassák's human approach and ethically-based works were to have a significant influence on the development of the informing beauty of the colours and simplicity of the geometric structures on which Orosz's works are largely built.

The "circle compositions", largely the product of the seventies, belong, despite lacking the recognition they deserve, in the front rank of Hungarian and Western contemporary art. They are certainly among the finest works ever produced in Hungarian abstract art. Just as Josef Albers re-interpreted Malevich's square, so Orosz invests the circle with a new meaning and aesthetic quality. The "Homage" squares of Albers did indeed have an influence on him. They carry on a true "pictorial dialogue", and Orosz used this idea to create his own series of paraphrases.

In the fifties he painted a number of landscapes – in the impressionist style of Nagybánya (contemporary critics complained of their colourism). The roots of his objectless, tachiste works can be found here (and in the Eastern meditation exercises that he became familiar with in the years after 1945). The majority of these tachiste works remain within the limits of Ernő Kállai's *ars privatissima*. Their variety is striking, however, as is the fusion of precise brushwork with a spontaneous kind of playfulness which gives these early works (early, at least, in terms of Hungarian art) an affinity with the similarly small-size works of some of the contemporary French gesture painters.

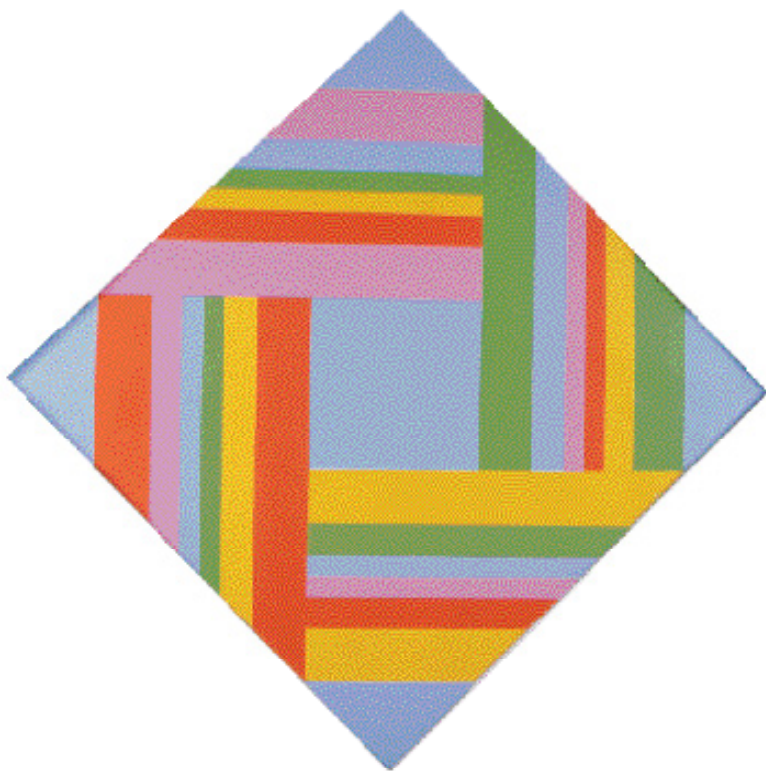
Orosz manages more than once to conceal his spontaneous gestures under the mask of a more considered picture structure, which becomes the source for other form inventions. Later (at the end of the sixties) he abandons the narrow confines of *ars privatissima* and produces a marvellous "pseudoportrait" with more disciplined but nonetheless free brushwork. He creates an inimitable unit of latent art (art history) connections.

Gellért Orosz, as we have seen, has lived through some of the main progressive trends in Western European and Hungarian art. In his relationship, and often bitter struggle, with these, he never surrendered his own style. He remains a significant member of a spiritually truncated generation whose intellectual world view was that of the American art historian Meyer Schapiro, who saw abstract art as the artistic manifestation of human freedom; of Carl Friedrich von Weizsäcker, who believed in the profound interrelation between physics and philosophy; and of Piet Mondrian, who interpreted painting as a deeply spiritual, transcendental phenomenon.<sup>32</sup>

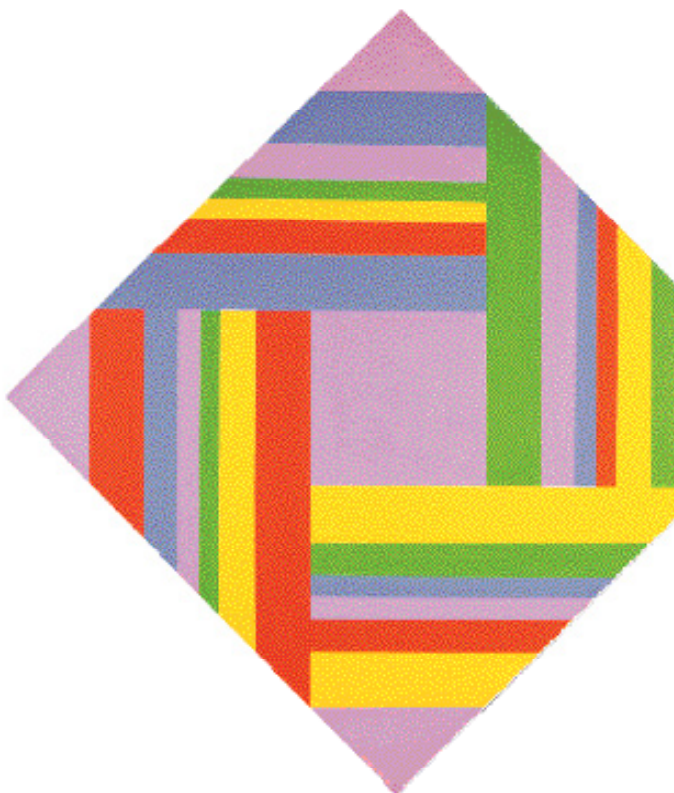
---

<sup>32</sup> The text of this summary was based on a piece entitled *Ars Privatissima és Ars Humana* that appeared in the April 1994 number of the periodical *Kortárs* (pp. 86-87).

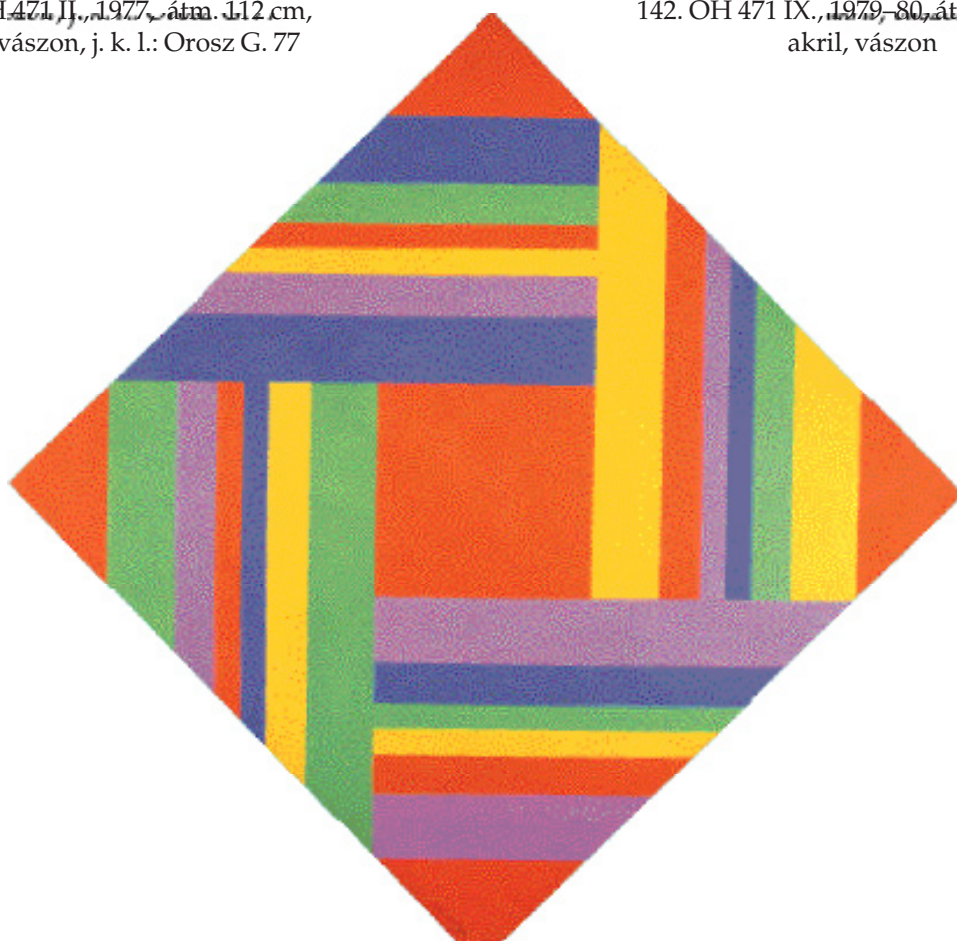
Between March 19 and 22, 1994, Orosz exhibited a small selection of his works at an exhibition in Budapest's Múcsarnok (Palace of Art), organised by the Körmenđi Gallery in conjunction with the International Art Fair.



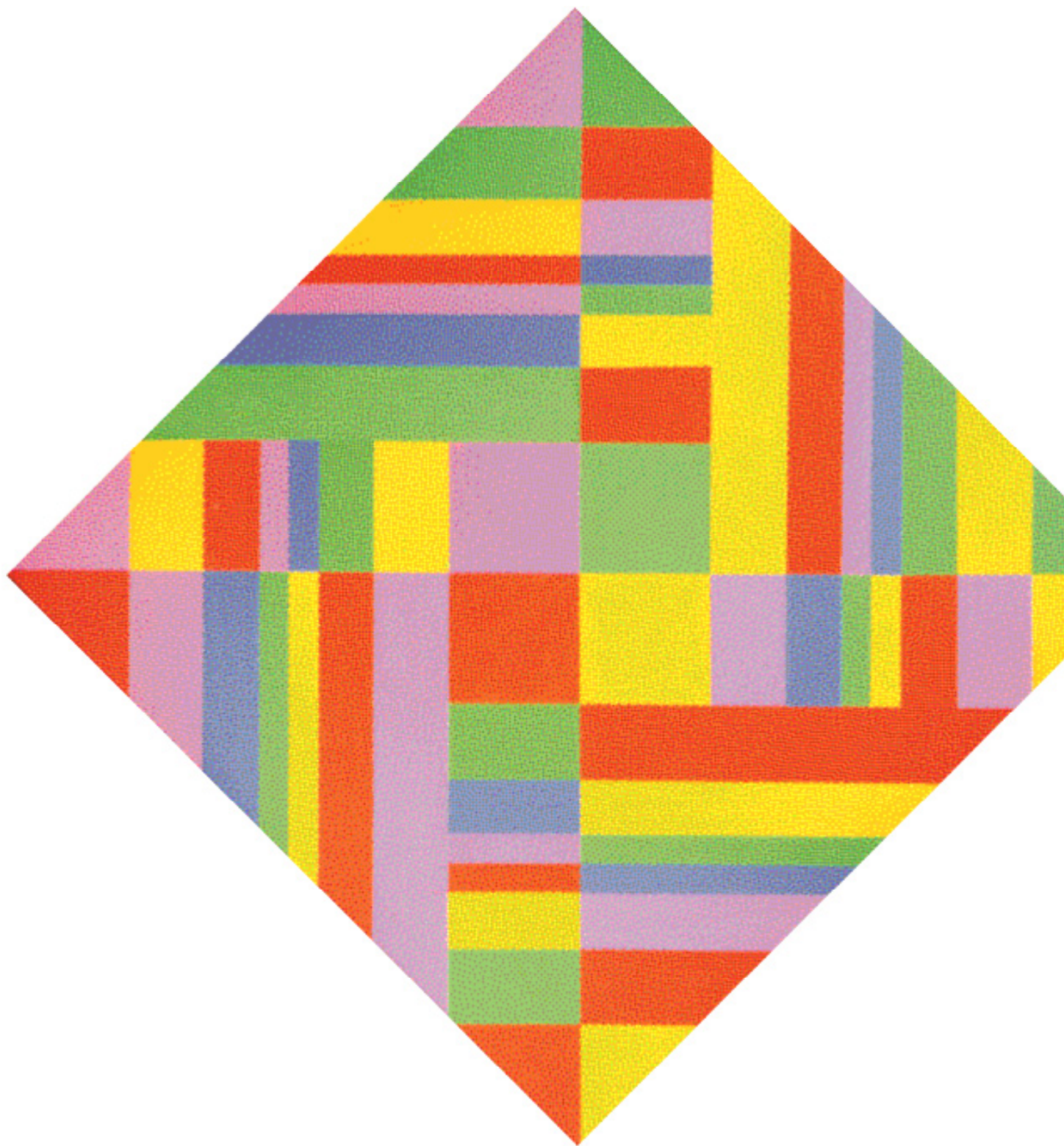
141. OH 471 II., 1977, átm.: 112 cm,  
akril, vászon, j. k. l.: Orosz G. 77



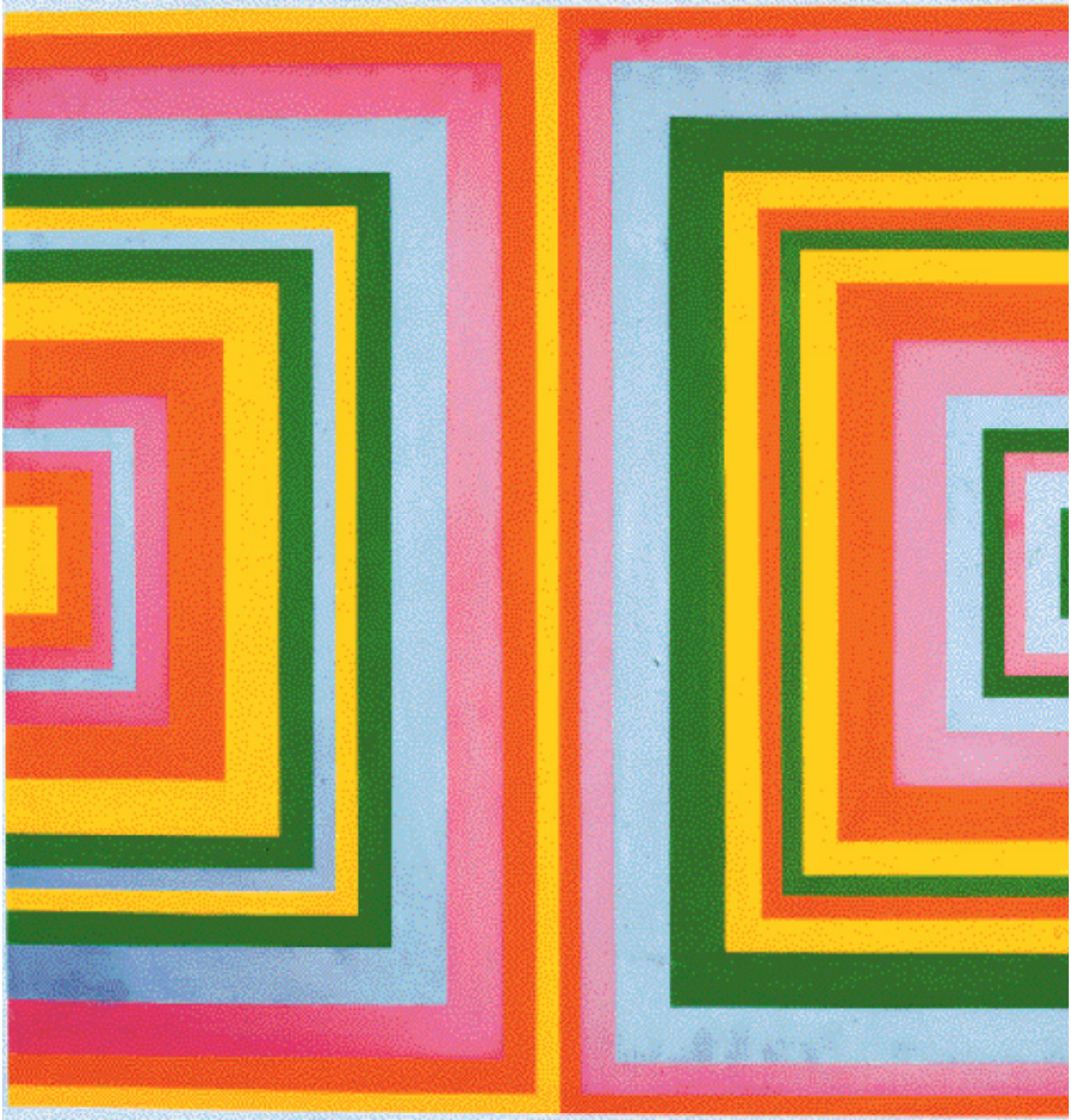
142. OH 471 IX., 1979-80, átm.: 112 cm,  
akril, vászon



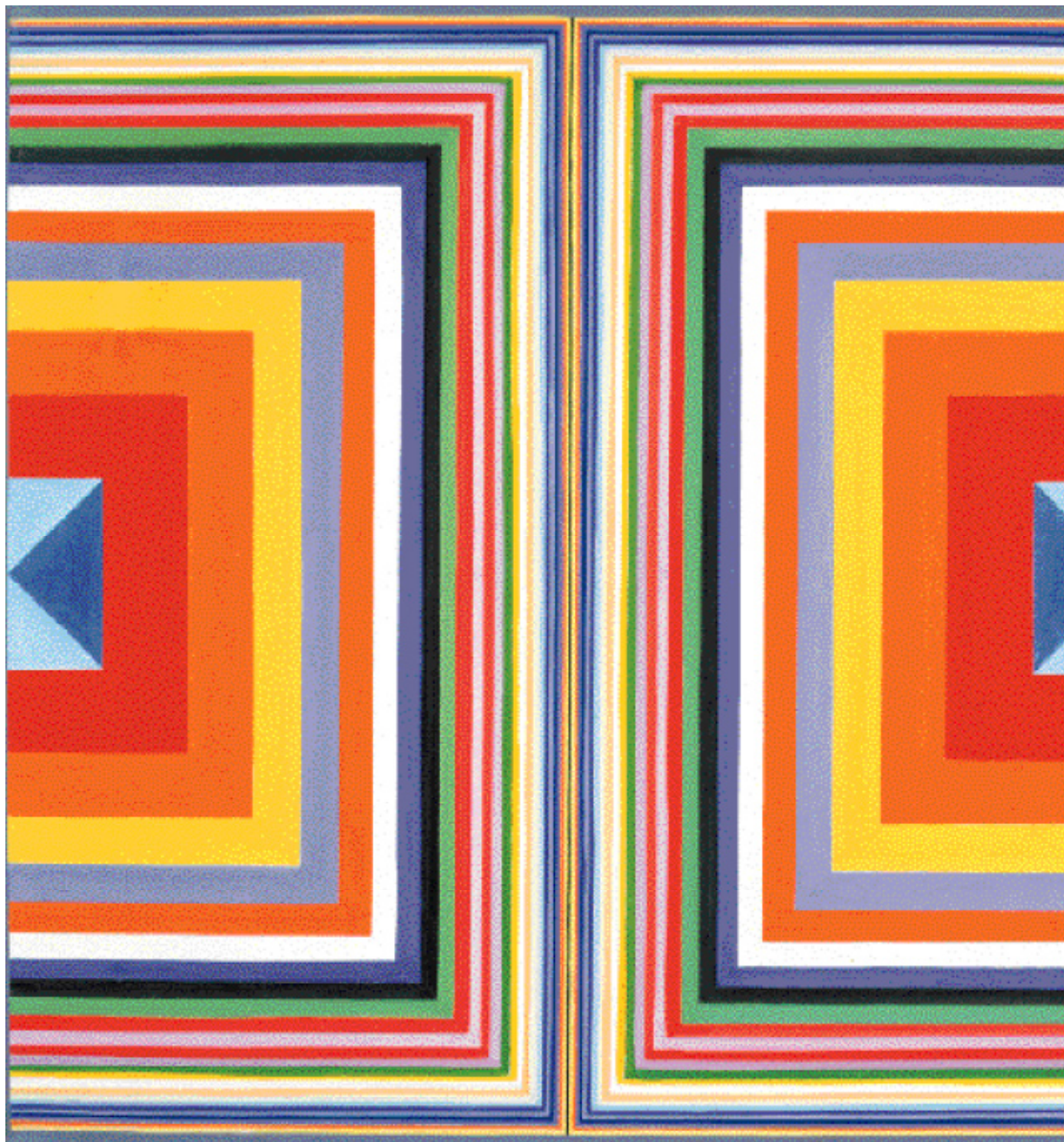
143. OH 471 VII., 1977, átm.: 112 cm, akril, vászon, j. k. l.: Orosz Gellért 1977



144. Adaequatio / Adaequatio, 1984–85, átm.: 113,5 cm, akril, vászon, j. k. l.: Orosz Gellért 1984



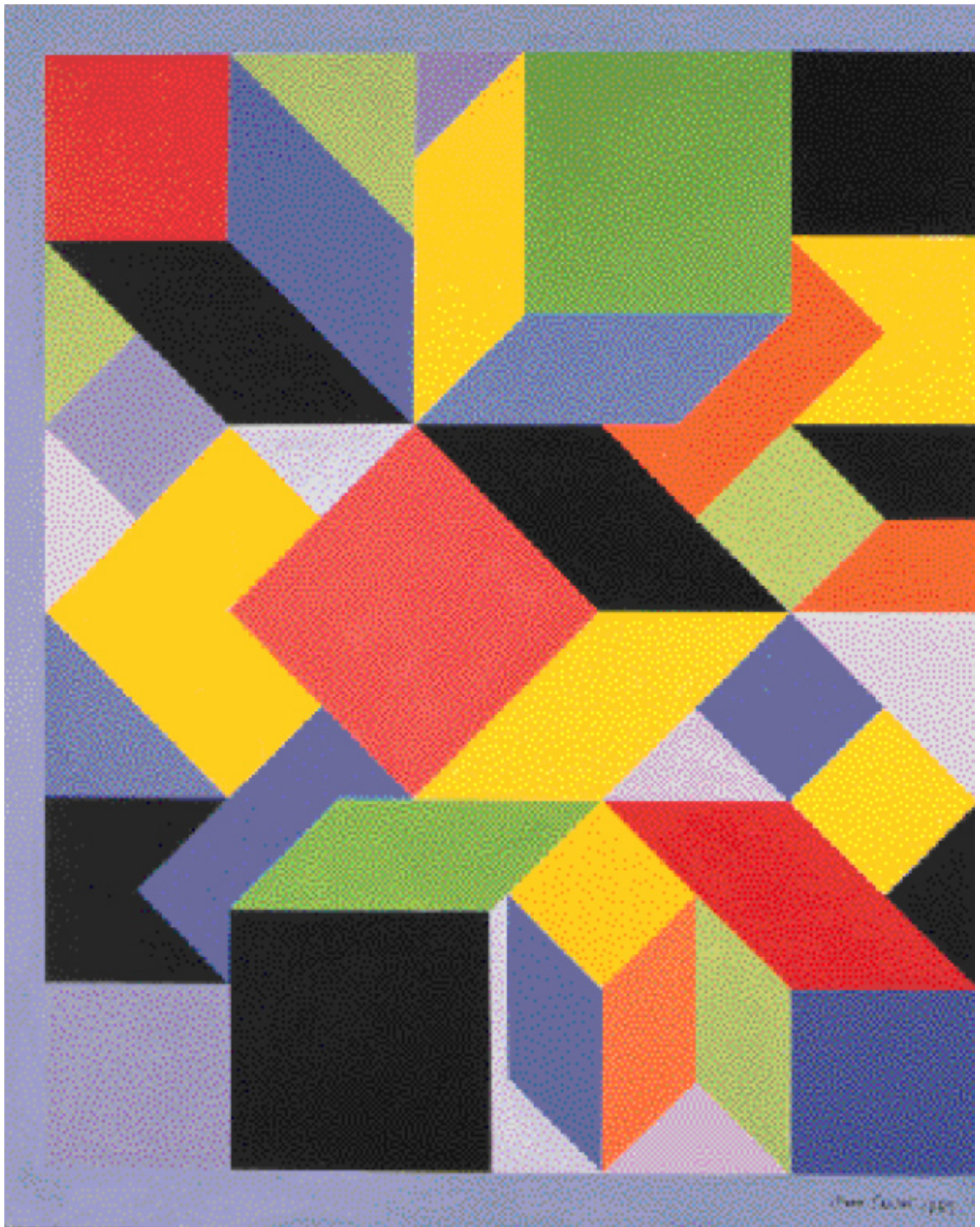
145. OH 471 III., 1976, 80x80 cm, akril, vászon, j. j. l.: Orosz Gellért 1976



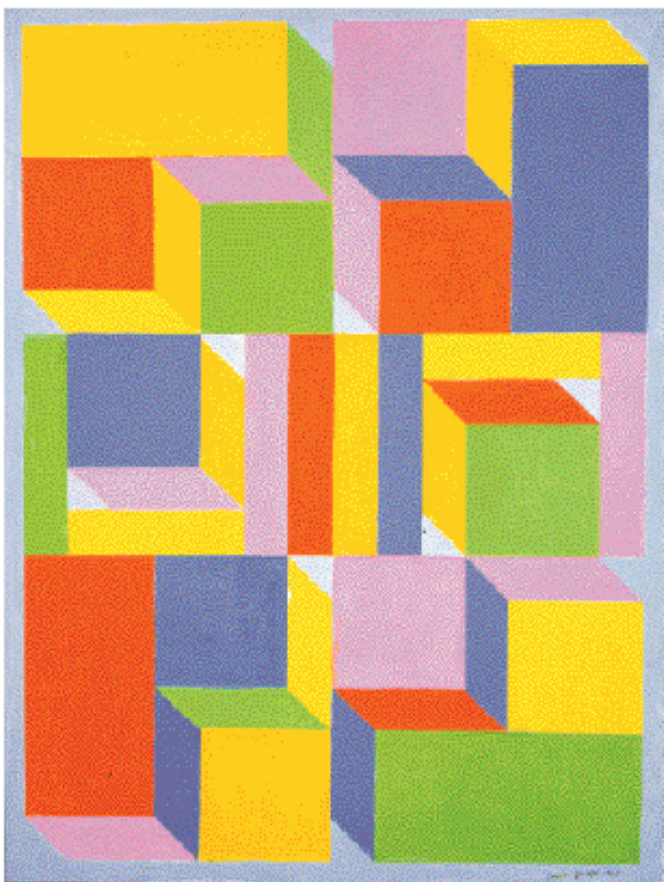
146. Két fél teljessége / The Wholeness of Two Halves, 1970, 80x80 cm, olaj, vászon



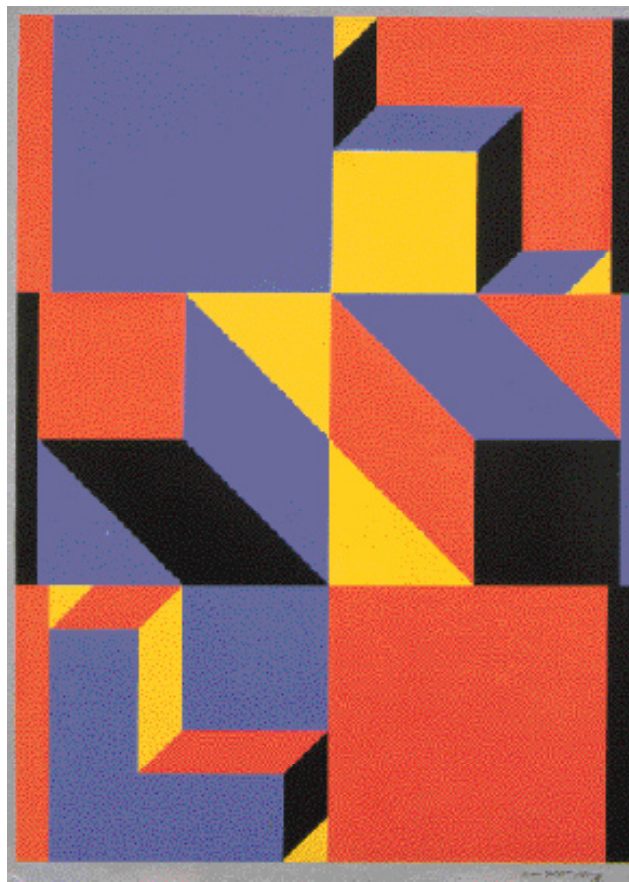
147. Tündöklő / Shining, 1969–73, 90x75 cm, akril, vászon, j. hátul: Orosz Gellért: Tündöklő



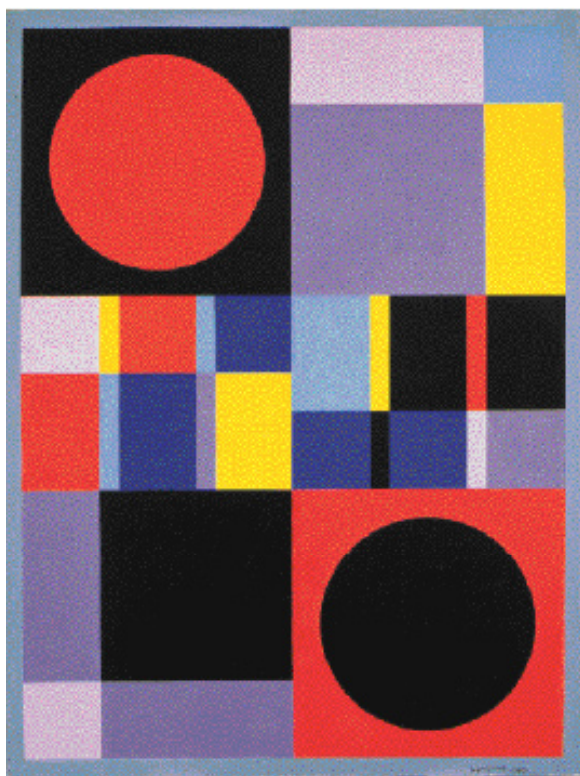
148. Üdvös metamodalitás / Healthy Metamodality, 1989, 60x50 cm, akril, farostlemez, j. j. l.: Orosz Gellért 89



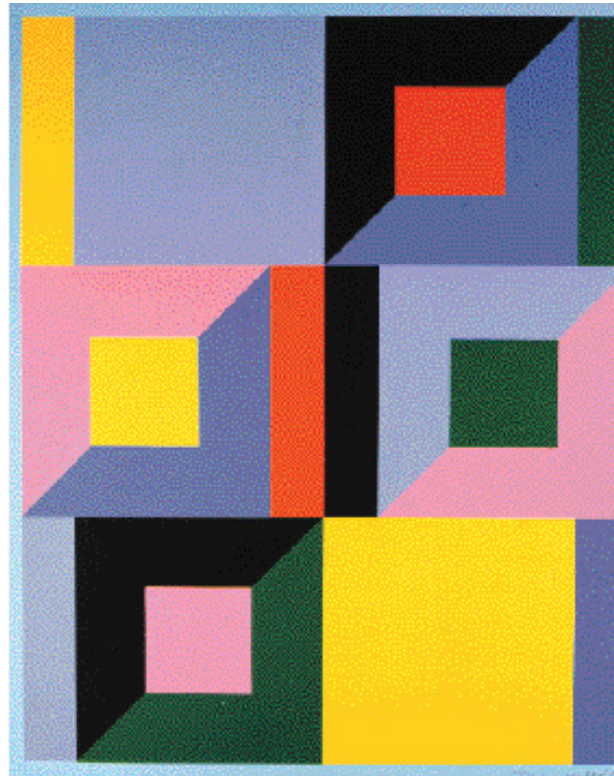
149. Mozgó szférák / Moving Spheres, 1979, 80x60 cm, akril, farost, j. j. l.: Orosz Gellért 1979



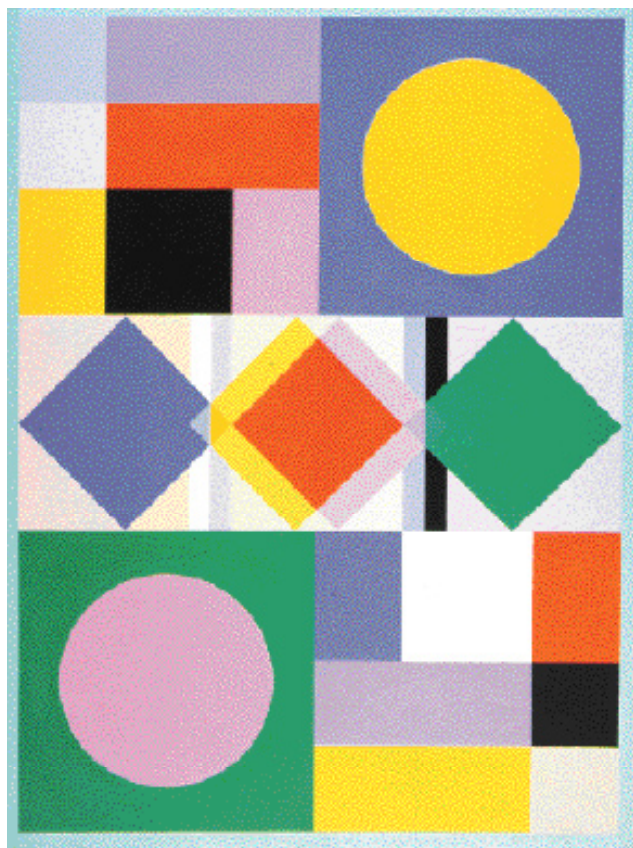
150. Alternatív dimenziók / Alternative Dimensions, 1987-88, 80x60 cm, akril, farost, j. j. l.: Orosz Gellért 1987-1988



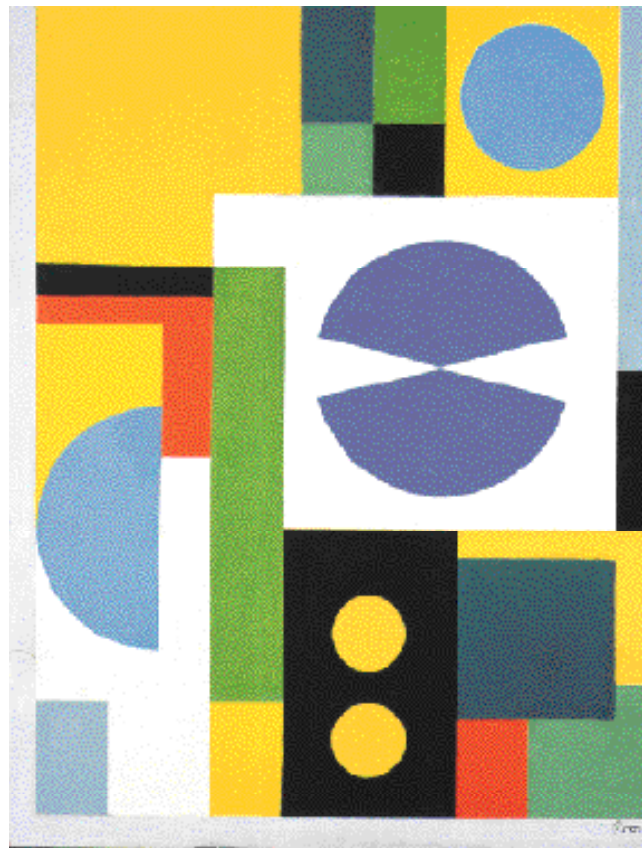
151. 5+2, 1979-89, 80x60 cm, akril, farost, j. j. l.: Orosz Gellért 1979



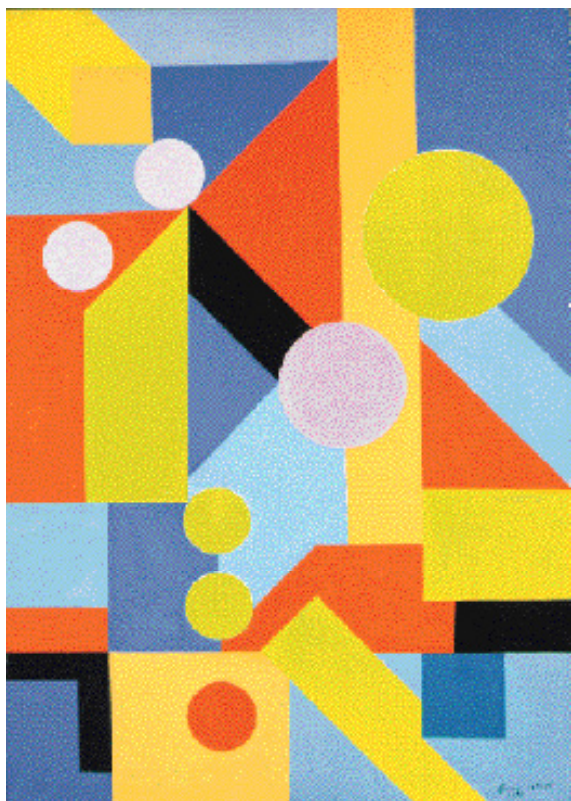
152. 7-4, 1980, 90x75 cm, akril, farost, j. j. l.: Orosz Gellért 1980



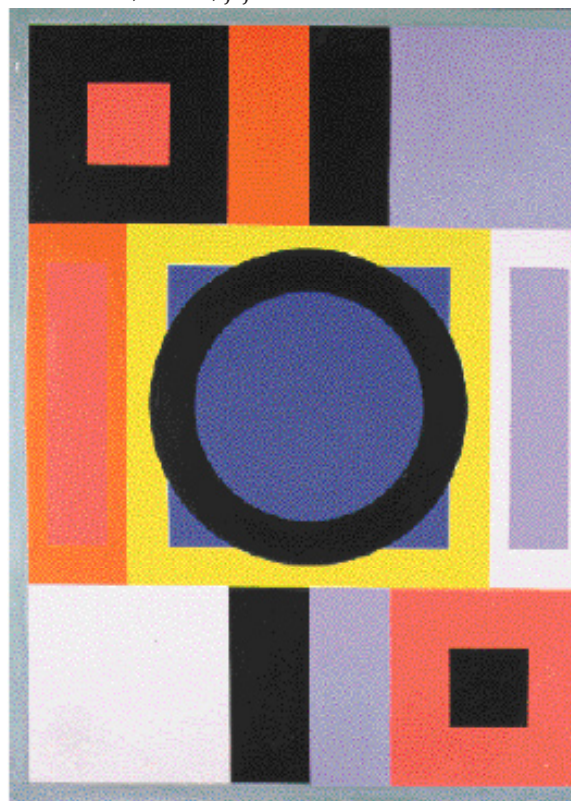
153. 0+X, 1979, 80x60 cm, akril, farost, j. j. l.: Orosz G. 79



154. Horizont üzenet / Horizon Message, 1992, 60x50 cm, akril, farost, j. j. l.: Orosz Gellért 1992



155. Üzenet horizont / Message Horizon, 1993, 50x70 cm, akril, farost, j. j. l.: Orosz Gellért 1993



156. 7-4, 1979, 80x60 cm, akril, farost, j. j. l.: Orosz G. 79



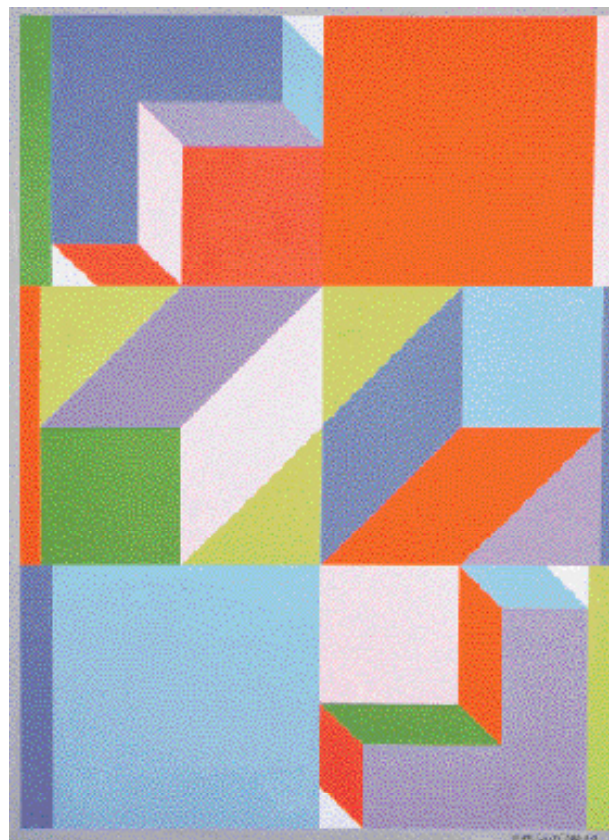
157. Alternatív dimenziók III. / Alternative Dimensions, 1988, 80x60 cm, akril, farost, j. j. l.: Orosz Gellért 1988



158. 0+9, 1981, 80x60 cm, akril, farost, j. j. l.: Orosz Gellért 1981



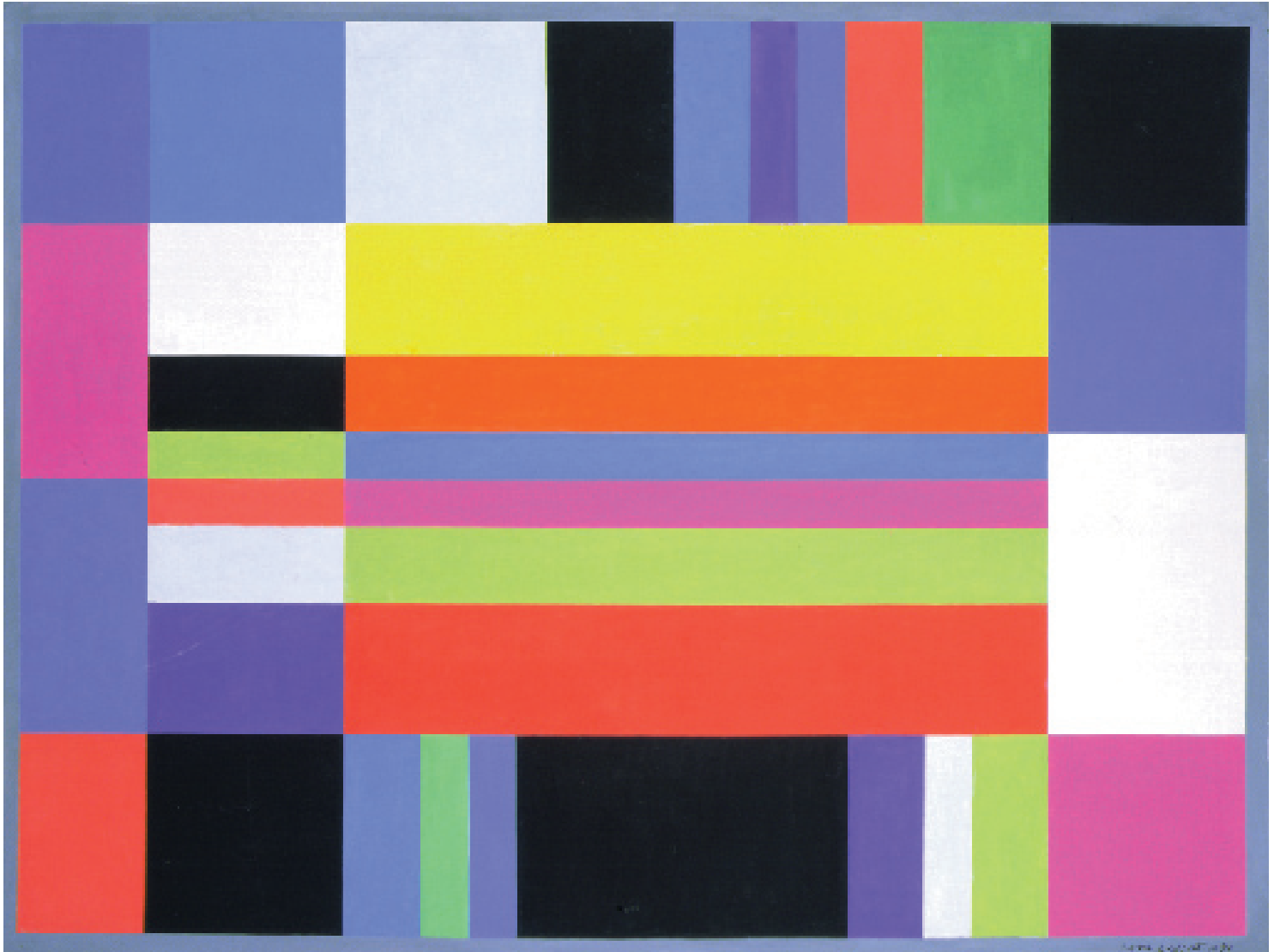
159. Alternatív dimenziók / Alternative Dimensions, 1987, 70x50 cm, akril, farost, j. j. l.: Orosz Gellért 1987



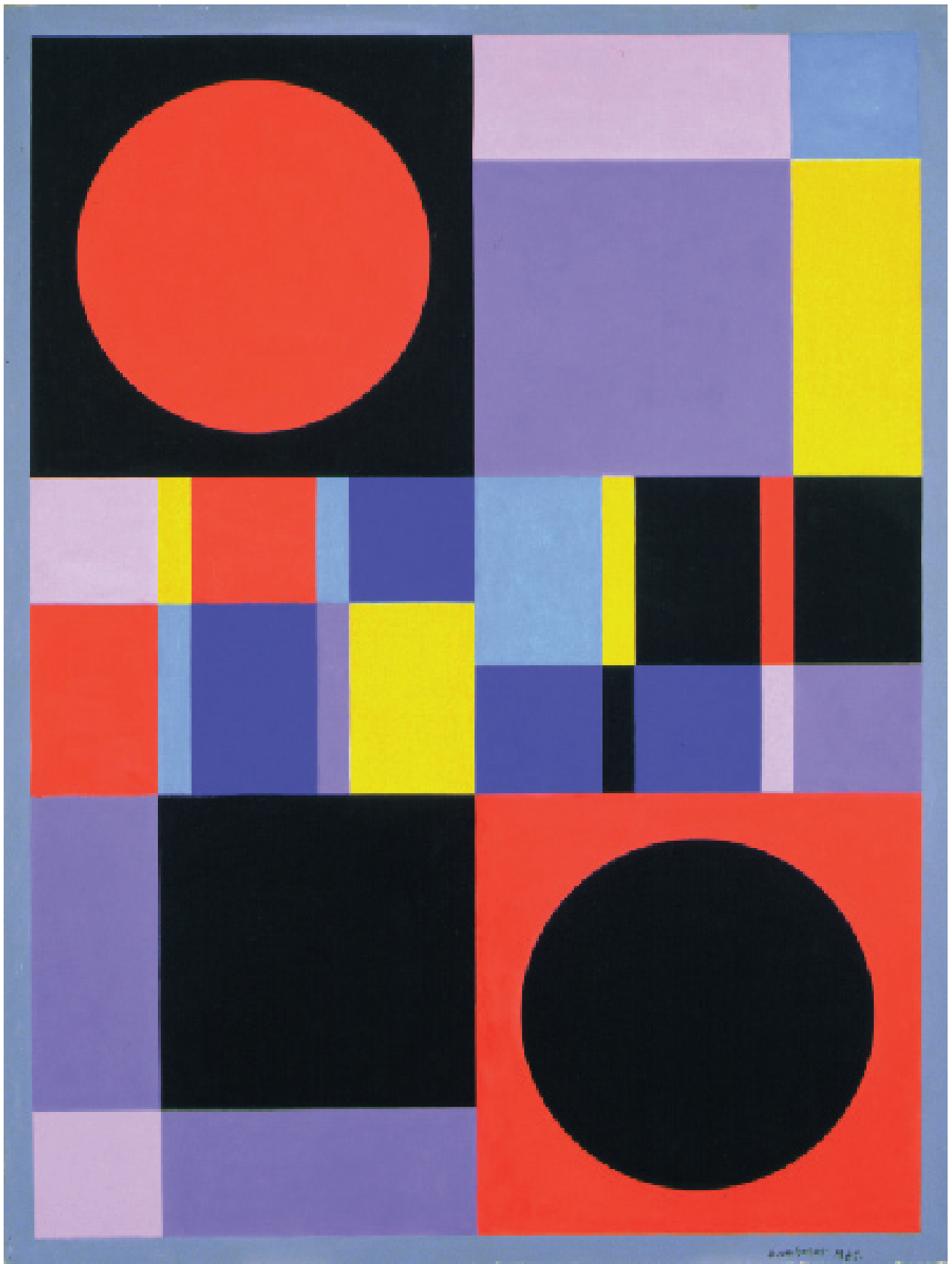
160. X-9, 1988, 80x60 cm, akril, farost, j. j. l.: Orosz Gellért 1988 X-9



161. Elfejtett feledhetetlen / Forgotten Unforgettable, 1989, 80x60 cm, akril, farostlemez, j. j. l.: Orosz Gellért 1989



162. Horizontális sárgával / Horizontal with Yellow, 1989, 60x80 cm, akril, farost, j. j. l.: Orosz Gellért 1989



163. 5+2, 1989, 80x60 cm, akril, farostlemez, j. j. l.: Orosz Gellért 1989



164. Időhorizont III. / Time Horizon III., 1997, 80x60 cm, kollázs, karton, j. j. l.: Orosz Gellért 97



165. Időhorizont I. / Time Horizon I., 1997, 60x50 cm, kollázs, karton, j. j. l.: Orosz Gellért 97, Körmendi-Csák Gyűjt. tulaj-



Gyűjtemények:

MNG

KCSGY

Bakonyi Gyűjt.

Zimányi-Kolozsi Gyűjt.

Perlaki Gyűjt.

Lakner Gyűjtemény



Gellért Orosz was born in Jászladány in 1919. He studied at the Hungarian College of Pictorial Art between 1942 and 1949. under István Szőnyi and Jenő Barcsay. For four years he worked as Barcsay's teaching assistant. His abstract and non-figurative works were exhibited to the Budapest public for the first time in May 1948, at the Medikus Kör on Üllői út, when Orosz was still a student. It was during this period that he came into close contact with Tihamér Gyarmathy, who became a staunch supporter of the young Orosz, both personally and conceptually, as an artist.

During the course of his career he has taken part in numerous national and group exhibitions, mainly exhibiting his figurative works, both in Hungary and abroad.

In the Spring Exhibition of 1957 it was his non-figurative works that were on display. In the fifties he met Lajos Kassák, and at the end of that decade and on into the early sixties he regularly attended the get-togethers of progressive artists that gathered around Kassák. In 1964 he took part in two exhibitions of Hungarian non-figurative art, organised privately, and held in the Manes Club in Prague and in the Malá Scéna SLD in Bratislava. He also exhibited non-figurative works in Cagnes-sur-Mer and Dunkirk in 1985, and in 1987 in the Kunsthalle in Tübingen.

His first one-man exhibition, comprising around fifty abstract and non-figurative works, was given in the Galleria Testa in Rome in July 1969. In 1978 he won a Silver Medal at the international Italia 2000 exhibition.

Recent attention has once again focused on his early abstract and non-figurative works. These were put on show in the Körmendi Gallery's Csontváry Room in September and October 1996 under the title "Hidden Truth". The Körmendi Gallery also arranged for a selection of his earlier and later abstract and non-figurative works to be exhibited in March 1998 at the Budapest Art Expo show in the Palace of Art (Múcsarnok).



Orosz Gellért 1919-ben Jászládányon született. Művészeti tanulmányait a Magyar Képzőművészeti Főiskolán végezte 1942–1949 között Szőnyi István és Barcsay Jenő növendékeként. Utóbbinak négy évig tanársegédje is volt. Absztrakt-nonfiguratív munkáit fővárosi közönség előtt első ízben 1948 májusában mutatta be a Kossuth Lajos Kollégium művészfialjaként az Üllői úti Medikus Körben. Ebben az időszakban közelebbi kapcsolatba került Gyarmathy Tihamérral, aki emberileg és eszmeileg bátorítóan állt a fiatal művész mellé.

Pályája során számos országos és csoportkiállításon vett részt jobbára figuratív munkáival, idehaza és külföldön egyaránt.

Nonfiguratív festménnyel képviseltette magát az 1957-es Tavaszi Tárlaton. Az ötvenes években ismerkedett meg Kassák Lajossal, az évtized végén és a hatvanas évek elején rendszeresen eljárt az idős mester köré csoportosuló progresszív művészek összejöveteleire. Részt vett munkáival az 1964-ben Prágában (Manes Klub) és Pozsonyban (Malá Scéna SLD) magán kezdeményezésként szervezett magyar nonfiguratív művészek kiállításán, hasonlóképpen nonfiguratív műveket mutatott be 1985-ben Cagnes-sur-Merben és Dunkerque-ban, 1987-ben a tübingeni Kunsthalléban.

Első önálló kiállítását 1969. júliusban a római Galleria Testa rendezte meg, ahol nagyjából félszáz absztrakt-nonfiguratív munkáját mutatta be. 1978-ban az Italia 2000 című nemzetközi kiállításon ezüstéremmel tüntették ki.

Korai absztrakt-nonfiguratív munkáira újabban terelődött a figyelem. Ezeket mutatta be a Körömdi Galéria és a Csontváry Terem Rejtőzködő igazság címmel 1996 szeptember-októberben. Korai és későbbi absztrakt-nonfiguratív munkáiból egy válogatásnyi anyag látható volt 1998 márciusban a Budapest Art Expo műcsarnoki kiállításán, ugyancsak a Körömdi Galéria rendezésében.

1998-ban a köztársaság elnöke a Magyar Köztársasági Érdemrend kiskeresztjével tüntette ki.

Kiadja a Körmendi Galéria  
Felelős kiadó:  
Dr. Körmendi Anna

1055 Budapest, Falk Miksa utca 7.  
Tel.: (+36-1) 269-0763, 269-5348  
Fax:269-0237

9400 Sopron, Templom utca 18.  
Tel.: (+36-99) 524-012  
Fax: (+36-99) 524-013

[www.kormendigalreria.hu](http://www.kormendigalreria.hu)  
[info@kormendigalreria.hu](mailto:info@kormendigalreria.hu)

Előkészítés és nyomás:  
Codex Print Kft., Budapest

