

MINTÁZAT ÉS DEKORÁCIÓ

PATTERN AND DECORATION



LUDWIG — KORTÁRS
MÚZEUM MŰVÉSZETI
MÚZEUM

2019.10.05.
– 2020.01.05.
ludwigmuseum.hu

Szerkesztette:

Jan ELANTKOWSKI, PETRÓ Zsuzska

Fordítás:

IVACS Ágnes, ADAMIK Lajos

Szöveggondozás:

IVACS Ágnes

A borítón:

Kim MacConnel, *Ehető / Edible*, 1979; akril, fémfesték, pamut / acrylic and metal varnish on cotton; 258 × 302 cm Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest / Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest | Fotó / Photo: ROSTA József

LUDWIG —KORTÁRS
MÚZEUM MŰVÉSZETI
MÚZEUM

MINTÁZAT ÉS DEKORÁCIÓ

PATTERN AND DECORATION

Válogatás és magyar fordítás:

Pattern and Decoration. Ornament as Promise / Pattern and Decoration.

Ornament als Versprechen

Szerkesztette: Esther BOEHLE és Manuela AMMER, 2018

Ludwig Forum für Internationale Kunst Aachen, mumok – Museum

moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien

Verlag der Buchhandlung Walther König Köln 2019

ISBN: 978-3-902947-59-8

Budapesti kiállításhoz készült információs szövegek és kiállított művek listája:

Kiállítás / Mintázat és dekoráció, 2019.10.05.–2020.01.05.,

Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum Budapest

A kiállításon szereplő művészek:

Brad DAVIS, Frank FAULKNER, Tina GIROUARD, Valerie JAUDON,

Joyce KOZLOFF, Robert KUSHNER, Thomas LANIGAN-SCHMIDT,

Kim MACCONNEL, Miriam SCHAPIRO, Kendall SHAW,

Ned SMYTH, Robert ZAKANITCH, Joe ZUCKER

Kurátorok:

Esther BOEHLE (Ludwig Forum Aachen), Manuela AMMER (mumok)

A kiállítás budapesti szervezői:

Jan ELANTKOWSKI, PETRÓ Zsuzska

Tartalomjegyzék

Válogatás és magyar fordítás – *Pattern and Decoration. Ornament as Promise / Ornament als Versprechen* című katalógusból

Brigitte FRANZEN: Köszöntő.....	5
Michael DUNCAN: Több, mint aminek látszik – A Pattern and Decoration irányzat érvényessége és legitimációja.....	7
Holger OTTEN: Pattern and Decoration revisited – Matisse és a művészettörténet politikái az USA-ban a világháború után.....	17

A Budapesti kiállításhoz készült információs szövegek és kiállított művek listája

Brad DAVIS	27
Frank FAULKNER	28
Tina GIROUARD	28
Valerie JAUDON	29
Joyce KOZLOFF	29
Robert KUSHNER	30
Thomas LANIGAN-SCHMIDT	31
Kim MACCONNEL	32
Miriam SCHAPIRO	32
Kendall SHAW	33
Ned SMYTH	34
Robert ZAKANITCH.....	35
Joe ZUCKER.....	35
Műtárgylista	37

Válogatás és magyar fordítás: *Pattern and Decoration*.

Ornament as Promise / Pattern and Decoration. Ornament als Versprechen

Brigitte FRANZEN

Köszöntő

A Ludwig Gyűjteményben található a leggazdagabb válogatás a *Pattern & Decoration* irányzat műveiből. A képzőművészet, kulturális antropológia és iparművészet e sajátos kombinációja egybecsengett Peter és Irene Ludwig művészet-felfogásával: nem tettek különbséget a különféle művészeti formák vagy a kultúra különböző területei között, egy nagy egész szerves részeinek tekintették azokat. Olyan művészetnek, amely inkább etnográfiai indíttatású, mint konceptuális, inkább az anyagra és a technikára helyezi a hangsúlyt, mint a műkincspiac stratégiáira, és máig meglepő párhuzamot képez a kisajátítás művészetével. E fősodorba nem illeszkedő szemléletmódot hamar ezoterikusnak és giccsnek bélyegezték és elutasították.

Annál örömtelibb látni, hogy múzeumi szakemberek új generációja ma újra felfedezi és újraértelmezi ezeket a műveket és művészeket a globális fejlemények tükrében. Előremutató és fontos lépés ez a vizuális művészetekről folyó diskurzusban bekövetkezett materialista fordulat fényében.

Nagy örömünkre szolgál, hogy a kiállítás két „Ludwig-ház”: az aacheni Ludwig Forum für Internationale Kunst és a bécsi mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig – szoros együttműködésében jön létre, s így módon az olyan korábbi sikeres együttműködések sorát folytatja, mint amilyen a 2010–11-es *Hyper Real* kiállítás volt.


Az alapítvány hálás köszönetét fejezi ki a két múzeum kurátorainak és igazgatójának a projekt ötletéért és megvalósításáért, illetve mindenkinek, aki részt vett a tárlat létrejöttében. E kiállítás ismét bizonyítja, milyen sokoldalúan és nyitott szemlélettel gyűjtötte Peter és Irene Ludwig koruk művészetét, és milyen komoly volt az érdeklődésük. Nem gazdasági szempontok vagy a múltó divat vezérelte őket, hanem

művészetelméleti és művészettörténeti ismereteik. Amikor a hatvanas évek végén a Ludwig házaspár építeni kezdte észak-amerikai gyűjteményét, szempontjaikat nem korlátozta a pop art korabeli egyeduralma, sem a trófeagyűjtés divatja. Nagy figyelemmel követték az észak-amerikai művészet fejlődését, és egészen halálukig egyengették a művészek pályáját. A Ludwig Alapítvány és a hozzákapcsolódó múzeumok a mai napig folytatják az alapítók tevékenységét, miközben új utakat keresnek a művészet támogatására.

Reméljük, hogy kiemelt figyelem övezi majd a kiállítást, amely nagyszerű példája annak, milyen eredményes olykor elhagyni a járt utat a járatlanért, és új felfedezéseket tenni.

Michael DUNCAN

Több, mint aminek látszik – A Pattern and Decoration irányzat érvényessége és legitimációja

 Pattern and Decoration (P&D) művészek – Valerie Jaudon, Kim MacConnel, Joyce Kozloff és Robert Kushner – hetvenes évek közepén induló, máig aktív pályafutásuk során olyan komplex, vizuálisan lebilincselő művek sorát hozták létre, amelyek kultúrákon átívelő társadalompolitikai kérdéseket vetnek fel a díszítőművészet talajáról kiindulva. A posztminimalizmus steril szigorával és a pop art érzelemmentes pózolásával szemben a P&D a művészetcsinálás életteli, kísérleti módját választotta, olyan helyekre kalandozva, ahová a „magas művészetnek” addig nem illett belépnie. Konyhák, szőnyegüzletek, tapétakatalógusok, ruhásszekrények, a kínai negyed ajándékboltjai, textil-nagykereskedések és a nagyik hálósobái szolgáltak számára friss inspirációs forrásul. A P&D egy merész húzással sokáig homályba vesző művészettörténeti tereket nyitott meg, melyeket ősi, kontinenseket átszelő kereskedelmi útvonalak kötöttek össze – kolonialista imperializmussal kiköveezve. Ez az ismeretlen örökség a hagyományos kézműveseknek, a harmadik világbeli munkásszűző üzemek dolgozóinak és az egyszeri otthonépítők munkájának volt köszönhető. E kulturális gyökerek felismerése máig meglepő politikai erőt kölcsönöz a P&D-művészeknek. Ebből fakad, hogy még az irányzat legvonzóbb, leghumorosabb, legkirívóbb darabjai is felforgató erővel bírnak.

A díszítőművészet története adja a P&D művek háttérét, ám jócskán megcsavarva azt, ami a felületen pusztán formai gyakorlatnak tűnik. E háttér alapján érzékeli és értelmezi a néző a művet. A P&D-t ezért tekinthetjük egy alternatív szemléletnek vagy konceptualapú művészetnek, ami többet nyújt, mint ahogy az elsőre látszik. Frank Stella híres 1964-es minimalista credója – „Amit látsz, az az aminek látszik” – kérdőjeleződik meg a P&D-művekben, melyek változatlanul a díszítőművészet történetét és elnyomott státusát szólítják meg. Ahogy Joseph Kosuth és Lawrence Weiner konceptuális munkái a fenomenológia és a nyelv kérdéseit vetik fel, úgy a P&D-művek a díszítőművészet történetével és elnyomott státusával foglalkoznak.

A P&D művészettörténeti programja adja az irányzat konceptuális alapját, ebből táplálkoznak a különböző művészi gyakorlatok. A P&D valójában egyike azon kevés 20. századi művészeti irányzatnak, amely látszólag táptalajt ad a művekkel és az azok elemeivel kapcsolatos általánosításoknak. A közös ezekben, hogy egyként érdeklődést mutatnak a díszítőművészet státusa és hagyománya iránt. A P&D-művészek

mind folyamatosan fejlődnek, és új irányokat találnak projektjeik számára, mióta a hetvenes évek végén berobbantak a művészeti világba. Korai úttörő munkáikkal megnyitották az utat a következő generációk számára, melyek a díszítőművészet technikáira, koncepcióira és történetére támaszkodva alakították ki művészi gyakorlatukat.

A P&D-művészek azáltal, hogy ravasz, sokszor szellemes kritikájukkal kijátszották a díszítőművészet történetét, a posztmodernnek, annak az esztétikai irányzatnak a fontos előfutárának számítanak, melyet oly nagy figyelem övezett a nyolcvanas években. Nagyjából ugyanakkor, amikor a posztmodern művészek, Sherrie Levine, David Salle és Mike Bidlo tudatosan ellopták Duchamp, Picabia és Brancusi műveit, a P&D művészek kisajátították az indián miniatúrák, az Alhambra-csempék és a 18. századi bizarr selymek motívumait. A P&D művészek formailag olyan új művekbe integrálták a kisajátított motívumokat, melyekkel kulturális jelentőségüket felnagyítva újraalkották azokat. A szerzőség fogalmát megkérdőjelezve hagyták, hogy műveik kontextusa önmagáért beszéljen. A P&D-művek aktívan reflektálnak a kisajátított munkák történelmi beágyazottságára és kulturális státusára, jóval szélesebb spektrumban, mint mondjuk Bidlo újraalkotott Pollock-festményei vagy Salle burkolt Picabia-utánezatai.

Robert Zakanitch burjánzó festményei jelentik a P&D kiindulópontját, melyek virtuóz festői stílusban elevenítik fel a negyvenes évekre, azaz a művész gyermekkorára jellemző tapétamintákat. Munkái a díszítő vágy életigenlésére alapozva zenei felütéssé, az ornamentum kihívóan nosztalgikus örömnepévé avatják az absztrakt expresszionizmus énközpontú túláradását. A P&D-művek a feje tetejére állították a „magas művészet” díszítőművészettel szembeni előítéletét, intellektuális érzékenységgel és művelt kifinomultsággal vizsgálva a hétköznapi „alacsony művészetet”. Korai munkáiban Joyce Kozloff az iszlám motívumait és mintáit sajátította ki, rájátszva azok Sol Lewitt és Frank Stella geometrikus absztrakcióval való kapcsolatára. Két 1977-es művészkönyvét követően, melyet az iszlám csillagmotívumok inspiráltak, húsz éven át foglalkozott a kultúrákon átívelő, díszítő motívumokon alapuló public arttal. Utóbb visszatért korai témájához két nagyszabású, óriási mintakészletből építkező sorozatával, az *If I Were an Astronomer* (Ha én csillagász lennék) és az *If I Were a Botanist* (Ha én botanikus lennék) című munkákkal (2014/15). Mintázatuk alkotóelemeiben ezek a vibráló munkák motívumok ezreinek kollázszerű fragmentumait tartalmazzák a mintaalkotás egyfajta univerzális leltárát nyújtva. A többi P&D-művész is távoli kultúrákhoz nyúlt vissza: Ned Smyth az iszlám építészet motívumaihoz; Kim MacConnel a kínai cliparthoz és ikatszövéshöz; Brad Davis az indiai miniatúrákhoz; Thomas Lanigan-Schmidt a korai keresztény ikonokhoz; Robert Kushner pedig az art deco ornamentumaihoz, japán paravánokhoz és virágmintás szövetekhez.

A kisajátított dizájn sok P&D-műben egy friss szemléletű geometrikus absztrakcióvá alakul, mely növeli a munkák kompozíciós eszköztárát. A P&D-művészek kasmír-, skót kockás, harangvirágmintára és japán tájképek motívumaira cserélték az absztrakt festmények monokróm sávjait, korongjait, háromszögeit és átlós vonalait. Ez nem pusztán játék a formákkal. E mintaelemek tartalma és történelmi beágyazottsága a művek tágabb kontextusának és jelentésének szerves részét képezi. Ennek eredményeképpen a művészet a formáról való beszédből átlép a kulturális diskurzusba.

Bár a P&D számára fontosak a színek, az anyagok és a forma, történelmi és kulturális hivatkozásokból építi fel a jelentést. A P&D-művészetnek általában a minták használata – ami látszólag a geometrikus absztrakció hatása – biztosítja az erősségét. Egy 1982-es interjúban MacConnel így nyilatkozott: „Azt szeretem a minták használatában, amire eddig csak kevesen jöttek rá, hogy a minta nem unalmas ismétlés, hanem a dolgok elválasztásán alapuló ritmus. Megtöri a feszültséget, ez az izgalmas benne.”¹ A P&D-művészek megfosztották a mintát a rácsszerkezet rendjétől, és elérték, hogy egy másfajta, kiszámíthatatlan ritmusra táncoljon.

A hetvenes évek végén beköszöntött a revizionista gondolkodás. Különböző művészeket hasonló gondolatok foglalkoztattak a minták és a díszítés terén. Jasper Johns keresztvonalkázott festményei, Sigmar Polke szabadon kisajátított pop-átírtai, Frank Stella felújított hiperdekorációs kísérlete és Judy Pfaff burjánzó formákból, vonalakból és színekből álló kollázsreliefjei mind a greenbergi formalizmus és a lecsupaszított minimalizmus szigorára adott válasz volt. Ám a P&D-művészek ennél többet akartak. 1974–75-ös első találkozóiokon felbuzdulva elhatározták, hogy publikusabbá teszik radikális ügyüket: irányzatnak nevezik magukat, mely irányzat hamarosan csoportos kiállításokon és kritikák özönében vágta az utat. A műkereskedő-gyűjtő Holly Solomon lelkes támogatása kereskedelmi lökést adott a P&D-nek, ami olyan fontos európai szemléken való megjelenéshez vezetett, mint a *Dekor* (Mannheimer Kunstverein, 1980) és a *Die neuen Wilden* (Neue Galerie – Sammlung Ludwig, Aachen, 1980). Noha a P&D ezután kihullott a szeszélyes kortárs művészeti piacról, a magját alkotó művészek tovább csiszolták sajátos stílusukat a hetvenes évekbeli találkozóiokon megbeszélte ideákhoz híven, melyek máig megőrizték kritikai érvényüket.

A P&D globalizmusról vallott felfogása különösen érvényes ma. A fotelturizmussal szembeni elővigyázatosságból a P&D-művészek soha nem akarták elbitorolni vagy kiszorítani más népek kulturális gyakorlatát. Kultúrákon átívelő fosztogatásuk inkább a nyugati művészet trópusainak átalakítására és kiterjesztésére irányult. Megszabadultak az alapvető hagyományoktól. Bár a nyugati festményeket a reneszánsz óta általában négyzetes keretben a falra akasztva állítják ki, a P&D-művészek

hamar felrúgták ezt a szabályt. Kim MacConnel és Robert Kushner nem alkalmazott merevítőléceket, egyenesen a falra akasztották textílfestményeiket. Miriam Schapiro nagyméretű, legyező alakú kollázsai és Kushner csador és pelerin alakú festményei a dísz tárgyak más kultúrákban való gyakorlati használatára utalnak. Az irányzat nem egy művésze próbálkozott azzal, hogy a hagyományosan keretre feszített vászon helyett más felületre fessen. Kozloff csempemozaikja padlóburkolatként szolgáló geometrikus absztrakció. Tina Girouard tapétája és muszlinkollázsa Barnett Newman és John McLaughlin sávos festményeinek a szerkezetére hajaz. Thomas Lanigan-Schmidt a görögkeleti ortodox templomok gazdag díszítését imitálja műanyag és alufólia segítségével az otthon isteneinek ajánlott oltár formájában.

A P&D fontos oldal a feminista művészet történetében is, ami leginkább Miriam Schapiro műveiben nyilvánul meg. Noha ő a hard edge absztrakció felől jött, művészete a nőmozgalom hatvanas évek végi megjelenésével radikális változáson ment keresztül: Judy Chicago képzőművésszel együtt ő kezdeményezte a Feminist Art Program at CalArts-ot (California Institute of the Arts) 1971-ben. Később, New Yorkba visszatérve Schapiro a P&D kulcsszereplőjévé vált olyan talált szövetek alkalmazásával bővítve geometrikus festményei szimmetriája és mintázata elágazásait, melyek számára a „femmage” – a női művek – szimbólumai voltak.

A hagyományos ázsiai festett legyező alakját idéző *Geometry in Flowers* (Virággeometria, 1978) című munkája félköre virágos és skót kockás motívumok harántcsíkos mintázatából épül fel, a geometrikus és az organikus keverékéből. A teljesen nyitott legyezőalakon a minták mintája jelenik meg az összekötőelemeken: a díszítés absztrakt renden túli, kultúrákon átívelő világát reprezentálva. Schapiro nagyívű munkája az ázsiai festett legyezők tradíciójára hívja fel a figyelmet, ennek az olyannyira figyelmen kívül hagyott díszítő médiumnak az egyenértékűségét hangoztatva. *Dormer* (Manzárd, 1979) című művében Schapiro az absztrakt művészet még prózaibb domesztikálását mutatta be: ház alakú kollázsában egy rácsozott anyag mintáiból összeállított faszerű formát helyezett el. Nem egy P&D-művész kérdőjelezte meg a nyugati festészet mibenlétét az absztrakt festészet „push and pull” alapjait felhasználva bizarr mintázatú szövetek darabjaiból készült felforgató munkáiban. Az alakzatokat formáló minták elrendezése a steppelt hatású kollázsokban, mint MacConnel *No End of Bumper Harvest Pictures* (Nincs vége a rekordtermésképeknek, 1978) és Schapiro *Crazy Kozak Carpet* (Bizarr kozák szőnyeg, 1973) munkáiban a kanyarok és minták ízletes „festői” ragujává oldódnak a föléljük helyezett tartánok, lebegő televíziók és kasmírminták szeszélyes egymásmellettségében.

Robert Kushner a díszítőfestészet megújítására tett korai kísérletei a szokatlan minták vad örömnepét eredményezték: egy sor karikatúraszerű Aida, kerub és divatbolond; hordható csadorként megduplázódó vásznak; szabálytalan alakú burjánzó muráliák; többbétegy erotikus és mitológiai képek talált szöveteken. A *Cincinnati*

A (1979) óriási brossokat vagy kitűzőket formáló, mintázott és festett ék alakú art deco minták és rózsakorongok halmaza a galériafalak díszítésére. Kushner szépség és a finoman kidolgozott képek iránti elkötelezettsége a nyolcvanas évek végén a virágok ábrázolásához vezetett, ez a tematika három évtizeden át foglalkoztatta. Ezek a festmények, akárcsak egy mesterien szőtt perzsaszőnyeg vagy egy mintás selyem, buják és komplexek egyszerre érzéki és elgondolkodtató struktúrájukkal. A tradicionális japán paravánfestészet témája, hangulata és többnyire aszimmetrikus kompozíciója inspirálta őket, illetve a díszítés és a modernizmus összekapcsolásának matisse-i gondolata.

Az irányzat olyan kérdéseket vet fel, melyek megkérdőjelezik a „magas művészet” szentségét és értékét. Miben különbözik egy virágfestmény vagy egy steppelt anyag az absztrakt festészettől? Kevésbé érdekes-e egy szövetminta, mint egy minimalista rácsszerkezet? Van-e tartalma egy mintának? Mi a különbség az absztrakt kompozíció és az egymás mellé helyezett textilminták között? Lehet-e jelentése a szövetek látszólag esetleges témájának? Miben különbözik a szövettervezés és a lakberendezés a festészet és az installáció gyakorlatától? Hasonló kérdéseket pedzegettek később az elmúlt harminc év legprovokatívabb és legellentmondásosabb kiállításai: *Primitivism in Twentieth Century Art* a New York-i MoMÁ-ban (1984), *Magicians of the Earth* a Cente Pompidou-ban (1989), *The Quilts of Gee's Bend* a houstoni Szépművészeti Múzeumban (2002), *The Encyclopedic Palace* a Velencei Biennálén (2013) és az *Outliers and American Vanguard Art* a washingtoni Nemzeti Galériában (2018). A P&D szószólója, Amy Goldin esszéiben felvetett kérdések jó részével foglalkoztak a fenti kiállítások katalógusainak szerzői is, csakúgy, mint Thomas McEvilley, a nyolcvanas évek nagy hatású kritikus, akinek jelentős szerepe volt a művészet mai multikulturális szemléletének a kialakításában.

Ellsworth Kellyt a környezetünkben talált egyszerű geometrikus formákból alkotott festményei kapcsán szokták méltatni. A P&D-művészek hasonlóképpen az életből kölcsönzött ingek, szoknyák, hálószobák és konyhák dekoratív elemeit alakítják át a díszítőművészet hagyományosan lefokozott státusára reflektálva. A hetvenes évek elején Kim MacConnel reklámgrafikai képgyűjteményt tartalmazó kínai jegyzetfüzetekre bukkant, melyek semleges módon, sem nem kifejezetten keleti, sem nem nyugati stílusban ábrázoltak nyugati tárgyakat és jeleneteket. Kacsák és madarak, pingpongütők és tévékészülékek képeit sajátította ki a füzetekből mintának, a hagyományos skót kockás és pöttyös szövetek, illetve art deco tervek mellé helyezve őket mintegy az egzotikus kínai stílus ellentétéként. Ahelyett, hogy a keleti stílust alkalmazta volna a nyugati bútorokra és dizájnrá (mint azt a 17–18. századi Európában tették), a nyugati trópusokat népszerűsítette az ázsiai hirdetésekkel. Történelmi hibridjei a kulturális baleseten és félreértésen alapulnak: mint a kínai hatást tükröző francia bizarr selymek, a holland motívumok a jávai batikban és az amerikai tömegtermékek és tömegmédia iránti globális vágy. MacConnel *Pagode*-ja (Pagoda,

1974) a kulturális hibrid előtt tisztelgő tákolt oltár. A játékgongorára és zongorára írt kísérleti kompozíció előadóinak helyet biztosító mű egy hang-fal, mely a díszítés globális refrénjét zengi.

A P&D művek tudatossága olyan intellektuális alapot ad, melynek tartalma van, és a minimalizmus szándékainak az antitézise. MacConnel egy 1997-es videóinterjúban így foglalta össze művészi gyakorlatát: „Kitaláltam valamit, hogy megjegyzéseket, politikai üzeneteket, kommentárokat generáljak, amiket aztán egy dekoratív keretbe téve hagytam, hogy a dekorativitás legyen a hordozójuk, ahogy az a 18. századi rokokóban is történt – aminek a kínai stílus is a része volt. Az én szememben egy dekoratív hordozóval közvetíteni egy üzenetet vagy tartalmat abszolút ellentétes a minimalizmus fogalmával. A minimalizmusnak nem volt más üzenete, mint a formája, amely egyértelműen önreferenciális volt, és végül dekoratívvá vált, és dekorációként is használták. Amikor dekoratívnak neveztem a munkámat, ironikusan gondoltam. Egy dekoratív hordozót használtam, amikor közvetíteni próbáltam a tartalmat a képek segítségével – melyet nem tekintek dekoratívnak. Ebben rejlik az irónia.”²

A folyamat illusztrálására a *Red Lantern* (Piros lámpás, 1975) festett fatábláját hozta fel, melynek elemei – a kínai stílusú selymek, kínai porcelán, buddhista festmény, kínai temetési pénz és egy reklámbrosúrából vett dekoratív búzakéve illusztrációja a rajta keresztbe fektetett fegyverekkel – a *Piros lámpás* című kínai balettre utalnak. 1982-es – *Luft Geschäften* című (jiddisül szó szerint „légből kapott üzlet”, jelentése: elérhetetlen álom – kétparti galériabemutatóin MacConnel a Reagan-korszak hidegháborús fennhéjzására válaszul tábornoki sapkák és atomjelképek mintáit állította ki. A *Thunderbomb* (Égi háborús bomba, 1981) fatábláin bizarr selyem mintákból alámerülő halakat és felszálló pillangókat, lefelé tartó hurkolt spirálokat és egy tűzijáték csomagolásáról kölcsönzött, felrobbanó villanyoszlop elnagyolt képét helyezi egymás mellé. De a P&D nem feltétlenül durva. A művek az ábrándozást is szolgálhatják, akár a minimalista Donald Judd, Brice Marden vagy Agnes Martin munkái. MacConnel legújabb festményei nyugat-afrikai faldekorációkból lepárolt kompozíciójukkal klasszikus absztrakt stílusban alkotott, hard edge geometrikus munkák. Ám a kontemplatív P&D nagymestere Valerie Jaudon, aki a hetvenes végén egy lassú, elmélyült festési stílust alakított ki egymást fedő mintákból építkezve, melyeket középkori kalligrafikus gesztusok és kelta motívumok inspiráltak. Az egymást átfedő motívumok olyan komplex képeket eredményeznek, melyek megfejtése komoly intellektuális teljesítményt feltételez. Az egymást metsző ívek, ékalakok, keresztvonalkák és kanyarulatok sokasága összetett mandalákat alkot, az intellektus kacskaringóra utalva. Ha eltöprengünk Jaudon vizuális feladványain, a vonalak lassan rendezett szimmetriává oldódnak. E kanyargós rejtvények összefüggő labirintusok ábrái, melyek, ha fotelutazásra indul az ember, szellemi kielégüléssel kecsegtetnek.

Nyitott vajon azóta a művészvilág a P&D által felvetett kérdésekre? Bár néhány díszítőművészethez kapcsolódó művészt, mint Sheila Hickst, Yayoi Kusamát és Ken Price-t beemelték a múzeumi gyűjteményekbe és a művészettörténet-írás kánonjába, a korábbi hierarchia továbbra is tartja magát, különösen a manapság mindent uraló műtárgypiacon. A legtöbb múzeum továbbra is elhatárolja a díszítőművészetet a festésztől és szobrászattól. A rangos kortárs művészeti galériák ritkán mutatnak be – ha egyáltalán bemutatnak – farost-, textil-, kerámia- vagy nyíltan a díszítőművészethez kapcsolódó festészetet. A meghatározó P&D-művészek mégis továbbkeresik a lehetőséget, hogy saját munkáikba integrálják a díszítőművészet témáit és gondolatait, ami az utánuk jövő művésznemzedékeket hozzásegíti a irányzat koncepciójának sokirányú kiterjesztéséhez.

Az elmúlt három évtizedben a művészeti szcénát elárasztották az absztrakt festmények, installációk és szobrok, melyek a díszítőművészet kérdéseivel, hagyományaival és funkcióival flörtölnek. Olyan kortárs művészeknek, mint Yinka Shonibare, Nick Cave, El Anatsui, Izhar Patkin, Jennifer Steinkampf és Roy McMakin köszönhetően elmosódott a határ a művészet és a dizájn között. Festők, mint Philip Taaffe, Michelle Grabner és Franz Ackermann fedezték fel a témát a hagyományos díszítő motívumokban és grafikai stilizációkban. E művészek munkái nyomán újramegkérdődtek a viták a szépség és hasznosság esztétikai szerepéről, a „magas” és „alacsony” kultúra találkozási pontjairól, a törzsi, kívülről jövő és harmadik világbeli kulturális motívumok kisajátításáról, illetve a kézműves és hagyományosan „női munkák” értékeléséről – azokról a kérdésekről, melyeket a Pattern and Decoration művészek a hetvenes évek közepén vetettek fel.

A P&D gondolatiságával szimpatizáló művészek ott vannak minden művészközösségben. Csak Los Angelesben a legjelentősebb P&D-művészek gondolatai és szemlélete széles körű támogatást élvez. Aprólékosan kidolgozott, kézzel készített, mintákból építkező munkáiban Jim Isermann a díszítőművészet csaknem valamennyi műfaját felvonultatja a szövéstől és festett üvegektől a tapétán, textileken és horgolt szőnyegekben át az otthondekorációs tárgyakig. Isermann első munkái a flower-power virágmintás bútoraira és a giccsdekorációra játszottak rá, melyeket a hetvenes évek végén a CalArts (California Institute of the Arts) végzős hallgatójaként turkálókban kezdett gyűjteni. Nagy hatással volt rá a felfedezés, hogy ezek a biomorf, úrkorszakbeli dísz tárgyak stílusukat tekintve egyszerre koppintották a korai modernista művészek, mint Alexander Calder és Isamu Noguchi, illetve olyan kiemelkedő modern tervezők, mint George Nelson és Ray Eames munkáit. Műveiben azt az egyszerű geometriát vizsgálja, amely a dór oszlopokat és a Las Vegas-i jelhasználatot, az arany középutat és az arany (bolt)íveket, a Palladio-stílusú és a googie építészetet, Donald Juddot és Victor Vasarelyt inspirálta. Isermann kiemelkedő mesterségbeli tudással megalkotott, az absztrakt alakzatok, vonalak és szimmetria intellektuális tartalma előtt tisztelgő munkái – forrásuktól függetlenül – a vizuális elemzés erejét és szépségét dicsérik.

Az elmúlt három évtized során Jean Lowe olyan installációkat és festményeket készített, melyek a fogyasztói pazarlásra és az ökológiai pusztításra reflektálnak keserűen a klasszikus rokokó és barokk díszes stílusában. 1995-ös installációjában, az *Accomplishments of Manben* (Az emberi haladás eredményei) neoklasszikus stílusú papírmasé bútoraival és dekorációval arra hívta fel a figyelmet, hogy mennyire romboló az amerikaiak sajátos viszonya a természethez, lerántva a leplet a haladás ideájának hatásáról. Tapétára emlékeztető festményei gyönyörű kaliforniai hegyeket ábrázoltak autópályákkal átszelt, az öntözéshez sorokba rendezett, dúsan termő salátaföldekkel, új lakótelepekkel beépített hőmpölygő dombokat és a vágóhídra tenyésztett legelésző marhacsordákat. Lowe túldíszített tájképe szellemesen rámutatott arra, hogy mára a természetet mindenhol átalakította az ember.

Lari Pittman festményein a dekoráció konceptuális trópus, amely a valóság megszerkesztésének és felfokozásának utópiáját reprezentálja, és a hitványság világszemléletének ellensúlyozását szolgálja. Pittman eltökélt önfeledtséggel díszít fel – szó szerint – szarhalmokat gyöngyfüzerekkel. Az eredmény egy rendkívül kifinomult „testi ékesszólás”, hogy Dave Hickey Pittman vizuális meggyőző erejére vonatkozó kifejezésével éljünk.³

Az aacheni Ludwig Forum kiállításán bemutatott kortárs alkotók munkái új területekre viszik tovább a P&D szemléletét. Polly Apfelbaum a kilencvenes évektől olyan installációkat készít, melyek szín és alak szerint rendezik minták rendszerébe az elemeket, alapvető összetevőire dekonstruálva a díszítőművészetet. Adriana Czernin *Selbstoportrait II* (Önarckép II., 2018) című munkája komikusan szabálytalan csillagmintaként ábrázolja a művészt mintákba öltöztetve, a mindent elárasztó minták világának háttére előtt. Christine Streuli absztrakt festményein stencilminták és jelképek alakzatait használja fel a szabad dekonstrukció folyamatának kiindulópontjaként. Heike Weber szőnyegminták aprólékosan kidolgozott, szilikonba ágyazott átíratái a tradicionális mintákat alakítják át szintetikus másvilági reliefekké.

A P&D posztmodern szemléletével összhangban a brit művész, Dan Hays egy bonyolult elemző folyamatban sajátítja ki a szintén „Dan Hays” névre hallgató amerikai blogger fotóalapú digitális tájképét egy vászonra festett festmény formájában. A Colorado hegységbeli látkép – melyet a festő soha nem látott a saját szemével – ilyen alapos átalakítása egy olyan olajfestményt eredményez, mely a pixelekből álló digitális információ kézzel készült, elfestett másolata ellenére a természet pompájának dekoratív és mintáiban teljes visszaadása.

A díszítés kulturális kontextusai lehetővé teszik más kortárs művészek számára, hogy társadalmi és politikai kérdésekre reflektáljanak. Fotográfiáin Lee Wagstaff például a tetoválás széles körű gyakorlatát dokumentálja, azt hangsúlyozva, hogy a

mintázott hús miként változtatja meg a hagyományos portrékészítést és az emberi lélek ábrázolását. Ahogyan a kortárs művészet továbbtágítja globális és formális határait, úgy a ma is aktív P&D-irányzat élő csatornája, eszköztára és módszere a kulturális trópusok és megerősítések kifejezésének, egyszerre kritizálva és ünnepeve a díszítőművészet örökségét, lélektanát és ikonográfiáját.

- 1 Robert Becker: "Art Pattern Painting in Encinitas", in: *Interview*, 1982. június, 54.
- 2 MacConnel Seonaid McArthurral készült videóinterjújának átiratából. UCSD-TV & Museum of Contemporary Art San Diego, 1997
- 3 Dave Hickey: "The Self-Reliant Seductress Visits the Museum", in: Lari Pittman (szerk.) Howard N. Fox, kat. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 1996, 17–26.

Holger OTTEN

Pattern and Decoration Revisited – Matisse és a művészettörténet politikái az USA-ban a világháború után

„Ideális fotel-művészetének jellemzése a *Festő feljegyzései*-ben pontosan illik figurális képeire, amelyeket 1908 előtt festett, és amelyek élete végéig meghatározták munkásságát.”¹

Matisse híres fotelje² a legtöbbször idézett, egyúttal azonban legelkoptatottabb is a maga nemében, hiszen mindmáig fenntartja a modern festészet mítoszát, mely szerint a kép értelme kimerül a színek és formák jelenlétében. Robert Rosenblum például így lelkendezett a New York-i MoMA 1992/93-as nagy Matisse-kiállításának kapcsán: „Felületesen szemlélve, és szó szerint a felületen a Matisse-retrospektív vezetett rá, hogy újra felfedezem a képnézés mindenestül felhőtlen örömet, és felébresztette bennem az óvodás kor titokzatos örömeit, amelyekre valamennyien emlékszünk; amikor a vonalak és színek valósággal magukba nyeltek, s a vizuális egybeolvadt a viszceralissal; arra az első élményre, amelynek alapján megszerettük a művészetet.”³

A reprezentáció táblaképével a modern eredetibb képiséget állít szembe, amely a művészet erőteljes, „vizuálisan és viszceralisan“ szuggesztív hatásában nyilvánul meg – ugyanúgy, mint a gyermek ártatlan szemének. A kép valóságán, anyagiságán és érzékiségén túl nincs kapcsolat művészet és világ között.⁴ Ezt csak a modern festészet és építészet egyesítésével sikerül majd újra lelteni, amely a II. világháború után az óceán túloldalán, az USA-ban megy végbe.⁵ „A táblakép becsukódó ablakából kivágják a ‚dekoratív‘ falképet, amelyben Clement Greenberg ekkor az avantgárd remélt visszaágyazódásának modelljét látja a modern korszakalkotó, az USA-t is magába foglaló magaskultúrájába“, ahogy Sebastian Egenhofer találóan összegzi.⁶ Mintha csak Greenberg arra az átmenetre gondolt volna, amely Matisse *La Danse*⁷-ától (1909/10) az 1932/33-as *Tánc*-ig vezetett, a murális kompozícióig, amit a francia művész Albert Barnes amerikai gyűjtő házának architektúrájába épített be.⁸ Egy lépéssel tovább pedig már egy olyan művészet volna, amely teljesen lemond a tárgyról, végsősoron az absztrakt monokróm vagy egy olyan festészet, amely teljesen kilép hordozó felületéből: a minimalista objekt – Greenberg erre bizonyosan nem gondolt, de ez következik egy olyan modern logikájából, amelyben Matisse a

„figura/alap-konstelláció“⁹ konstitutív hibájának foglya marad. Matisse mindazáltal (proto-)absztrakt festőként Greenberg szemében is azt az utat példázza, amelyet az École de Paris-tól a New York School-ig tett meg a modern: „A kubisták absztrakciója és Matisse síkszerűsége egy új művészetvízió szimptomái.”¹⁰

Ezzel körvonalaztuk azt a modernista szemléletet, amely jelentős hatást gyakorolt a modern festészetre és recepciójára – különösen a II. világháború utáni amerikai művészettörténetben – (gondoljunk csak Matisse szerepére az absztrakt expresszionizmus fejlődésében), egyúttal pedig rámutattunk a modern ama vakfoltjára is, amely kitakarja, illetve marginalizálja a konkrét tárgyak képi jelentésadó szerepét azok politikai, szociális és kulturális kontextusával vagy inkább “frame”-jeivel együtt.

11 12

Ez az a pont, ahol elkezdhetnénk a „Pattern and Decoration“-ról beszélni, ám a mozgalom protagonistái – meglepő módon és, mint még látni fogjuk, kevés kivétellel – Matisse imént vázolt modernista megközelítése mellett döntöttek, mégpedig azért, hogy a Pattern and Decoration-t beágyazhassák a háború utáni amerikai modern kanonizált történetírásába. Jelen áttekintés így inkább csak előfeltétel kíván lenni ahhoz, hogy Matisse kontextusában újra kijelöljük a Pattern and Decoration helyét. Előbb azonban Matisse-ről és USA-beli recepciójáról szólnánk röviden.

Egyetlen európai művész sem volt annyira jelen az USA-ban, mint Matisse, akinek a műveit 1908 óta gyűjtötték és kiállították Amerikában.¹³ Számos amerikai művész, mint például az ottani modern fejlődésében meghatározó szerepet játszó festő, Max Weber Matisse közvetlen tanítványa volt.¹⁴ Még nagyobb hatást gyakorolt Hans Hofmann, aki 1932-es emigrációja előtt a párizsi Café du Dôme rendszeres látogatója volt, majd New York-i művészeti iskolájában például Lee Krasnert, Jackson Pollock későbbi feleségét tanította.¹⁵ De a Museum of Modern Art alapító igazgatója, Alfred H. Barr Jr. és a kritikus Clement Greenberg is lényeges szerepet játszott abban – egymástól nem függetlenül –, hogy Matisse hatása a modern művészet amerikai történetére, különösen az absztrakt expresszionizmusra ily erős lehessen.

Matisse jelentőségéről az amerikai modern történetében sokat mondtak és írtak.¹⁶ Részletekbe itt nem tudunk belemenni, de annyit mindenképp leszögezhetünk, hogy a „flatness“ Greenbergtól származó, az amerikai modern (ön)értelmezésében oly fontos szerepet játszó fogalma – a kétdimenziósság visszahódítása a festői folyamatban – feltehetően Hofmann Matisse-értelmezésére vezethető vissza, amint erre Greenberg lelkes beszámolójából következtethetünk: „[Hofmann] ragaszkodott Matisse példamutató értékeihez.”¹⁷ A „flatness” fogalmán azt érti Greenberg, hogy a modern festészet a korábbi illuzionizmussal szemben saját anyagiságára reflektál: „A festészetet egyedül a síkszerűség, s kétdimenziósság különböztette meg minden más művészettől, és a modernista festészet ezért koncentrált minden másnál inkább

a síkszerűségre.”¹⁸ Így pedig azon sem csodálkozhatunk, hogy Thomas B. Hess amerikai kritikus, amikor 1970-ben beszámol a párizsi Grand Palais Matisse-kiállításáról, arra a meggyőződésre jut: „Matisse műveit ma olyan szemmel látjuk, amely Newman és Rothkón, Pollockon és de Kooningon, Stillen és Gottlieben, Nolandon, Stellán, Poonson és a többi amerikai művészen iskolázódott, akik azt a kalandot választották, amelyhez elsőként a Fauve-ok királya mutatott utat.”¹⁹

Nagyjából ezzel egyidejűleg a modern fejlődéstörténetének greenbergi elképzelése is összeomlott bizonyos mértékig, kiváltképp a pop-art sikerével. Mellette, hogy csak néhány címszót említsünk, a minimal, post minimal, conceptual, earth, video és performance art került a figyelem előterébe. A Matisse iránti amerikai érdeklődés pedig éppen ebben a pillanatban jutott el addigi tetőpontjára: a MoMA 1975-ben megvásárolta Matisse monumentális kései alkotását, a *The Swimming Pool*-t (1952), amelyet nyomban ki is állítottak, és a közönség kedvencévé vált.²⁰ A párizsi Musée d'Art Moderne ugyanabban az évben Matisse rajzaiból és szobraiból rendezett nemzetközi figyelmet keltő kiállítást. Az *Art in America* június-júliusi számával tisztelgett Matisse előtt: a korabeli amerikai művészet legkülönbözőbb irányzatainak képviselői nyilatkoztak csodálattal a francia mesterről. Donald Judd például a 20. század legjobb művészeként dicsérte Matisse-t,²¹ Frank Stella megállapította, hogy „Matisse a legmagasabb fokot éri el, amit művészet elérhet”²², Andy Warhol pedig, nem minden irónia nélkül, hozzáteszi: „Matisse akarok lenni”²³. Szintén ebben a számban jelent meg Amy Goldin művészettörténész-kritikus írása Matisse kései papírkivágásairól.²⁴ Goldin, aki többek között – 1950-től 1952-ig – Hans Hofmann tanítványa volt, a hetvenes években a Pattern and Decoration legbefolyásosabb szószólói közé tartozott. Ez bizonyosan segítségére volt a P&D-ként rövidített mozgalomnak, amely szintén az 1970-es évek közepén vált népszerűvé, és szemmel láthatóan szoros szellemi rokonság fűzi Matisse-hoz.

Ha úgy tetszik, Goldin Matisse-szal kapcsolatos megállapításai bámulatos módon kiegészítik egymást a P&D-mozgalom több protagonistájának nyilatkozataival, hiszen a „decoration” fogalmának kontextusában mindkét esetben a „beauty” és a „pleasure”, végsősoron pedig a „flatness” kap fő hangsúlyt²⁵ – vagyis az a fogalom, amelyet Greenberg tett híressé, ám amelyet a P&D művészei legkevésbé sem a greenbergi értelemben használtak, hiszen ez utóbbi az általuk lenézett „purity”-nak²⁶ felel meg, amely az absztrakt expresszionizmus után a (poszt-)minimalizmushoz és konceptualizmushoz vezetett. Hozzáteszem, a P&D-mozgalom egyes képviselőinek teljesen eltérő elképzelése volt arról, hogy a „decoration” mit jelent.²⁷

Ugyanakkor egyetértettek a „formalizmus” elutasításában, amelyet szerintük különösen a minimalizmus és konceptualizmus testesít meg. Ezzel kapcsolatos kijelentések a Pattern and Decoration-hoz kötődő publikációk szinte egyikéből sem hiányoznak.

Példaként itt csak John Perreault néhány megállapítását idézném, aki két átfogó P&D-seregszemle, a New York-i P.S. I Contemporary Art Center 1977-es, valamint a brüsszeli Palais des Beaux-Arts 1979-es kiállítását rendezte – utóbbi a mozgalom első európai bemutatkozása volt: „Az idea-művészet kevés új gondolattal állt elő az utóbbi időben. Ez nem azt jelenti, hogy a pattern-művészet gondolatok nélküli vagy anti-intellektuális volna. Éppen ellenkezőleg: ezen a területen valószínűleg több termékeny művészeti gondolat van, mint amennyi sokáig a minimál- és konceptművészetben akadt.“²⁸ A brüsszeli kiállítás kapcsán a *Du – Die Kunstzeitschrift* egész számot szentelt a mozgalomnak, s Perreault ebben még tovább ment: „A művészetnek nevezett kubuszok, festetlen vásznak, monoton leírások és filozófiai eszmefuttatások mintha már semmi mást nem tudtak volna létrehozni, mint túltengő sterilitást.“ Az effajta művészet, folytatja a cikk, „a hideg és embertelen környezetformálás utánzása“, amely egyre provokatívabban hatott az emberekre, ha ugyan nem károsan.“²⁹ Ezek a kultúrharcosan csengő nyilatkozatok egyenesen úgy olvashatók, mint az a (maszkulin) „művészethisztéria“, amely fölött a P&D két női reprezentánsa, Joyce Kozloff és Valerie Jaudon tör pácát 1977/78-as, a feminista *Heresies* lapjain publikált programadó szövegében.³⁰

Végül azonban, úgy látszik, minden szereplőnek, a műkereskedelemnek pedig kiváltképp maximális érdekében állt, hogy a neve szerint Holly Solomon New York-i galerista által feltalált mozgalom³¹ beíródjék a művészettörténetbe, és ne a művek tartalmi, jelesül feminista és kultúrakritikus aspektusai kerüljenek előtérbe. Matisse és amerikai recepciótörténete ekképp kapóra jött a mozgalomnak, amely – sommásan fogalmazva – arra törekedett, hogy Matisse-től az absztrakt expresszionizmuson át a Pattern and Decoration-ig folyamatosságot konstruáljon a „flatness“-t középpontba helyező dekoráció fogalma alatt, hogy megmutassa: éppen nem a minimalista, illetve konceptualista „kiszállás a képből“ a New York-i iskola logikus következménye.

Erre a felfogásra számos helyen találunk utalást. Amy Goldin és Robert Kushner például 1976-ban olvasói levélben fordult az *Artforum*-hoz, hogy hangot adjon nemtetszésének a recenzió miatt, amelyet nem sokkal korábban Jeff Perrone írt ugyanoda a Leo Castelli Galéria Jasper Johns-tárlatáról, és egyúttal azt is világossá tegye, hogy a Matisse és Johns közti kapcsolat a „pattern“ fogalmával jellemzendő Perrone „repetition“-je helyett.³² Ez a példa jól rávilágít a heves küzdelemre, amelyet a mozgalom a modernnel való – a minimalizmussal szembeni elhatárolódással együttjáró – összekapcsolásáért folytatott, s amely még az egyes szavak használatára is kiterjedt. Még jobban kitűnik ez John Perreault egy évvel később cikkéből, amely ugyancsak az *Artforum*-ban jelent meg, és amelyben azt írja: „[A P&D] gyökerei a modernista művészetben vannak [...] Ami a történeti folytonosságot illeti, a minták festését az ‚all-over-painting‘ (Jackson Pollock) és a rácsfestészet (Agnes Martin) logikus mellékjelenségének tekinthetjük [...]“³³

A stratégia eleinte bizonyos fokig tényleg bevált, kiváltképp a műpiacon, amelyben a Pattern and Decoration előbb az USA-ban, röviddel később Európában is ismert márkává vált,³⁴ melynek egyúttal a szlogenjeit is exportálták, amint azt a brüsszeli Palais des Beaux-Arts igazgatójának nyilatkozata mutatja az említett 1979-es kiállítás kapcsán: „A Patterning Matisse-t vallja a mozgalom alapítójának, miközben szembeszáll minden pejoratív jelentéssel, amit a dekoráció szóhoz kapcsolnak. Nem minimalizál, hanem inkább díszpompás, nem is konceptualizál, hanem expanzív erővel megmutatkozó.”³⁵

A P&D iránti érdeklődés azonban már az 1980-as évek elején az óceán innenső és túlsó partján is megfoghatott.³⁶ Harald Szeemannak már 1979-ben sem sikerült „újonnan színre lépő érzékenységet” fölfedeznie a mozgalomban, „hanem mindenekelelt egy ,mentalitásváltozás jelét”³⁷. Néhány év múlva Franz Meyer művészettörténész a zürichi és düsseldorfi nagy Matisse-kiállítás (1982/83) kapcsán megállapítja: „A formai örökséggel folytatott diskurzust illetően azonban a ,Pattern’ semmi újat nem hozott: minden az adott mozgástérben bontakozott ki, amely a hatvanas évek innovatív eredményeire nyúlik vissza. Matisse-től így igazában nem vesznek át többet, mint hangulatot meg egy sor motívumot.”³⁸

Visszatekintve megállapíthatjuk, hogy a kísérlet, amely a Pattern and Decoration-t a formai örökség jegyében kívánta pozicionálni, kudarcot vallott. Miközben a dekoráció helyét mindenekelelt formalista módon, a témaválasztást szem előtt tartva igyekeztek kijelölni,³⁹ elszalasztották az esélyt, hogy a Matisse-szal folytatott elméleti diskurzusban és ezen túlmenően más (posztmodern) nézőpontot foglaljanak el, s így mód közelebről is megvilágítsák a művek konkrét tartalmait és „frame”-jeit, például az appropriáció témáját, továbbá – ezzel kapcsolatosan – kritikus vizsgálat tárgyává tegyék az „exotizmus” jelenségét, amely Matisse munkásságában ugyanúgy megtalálható, mint sok P&D-művésznél, habár utóbbiaknál többnyire más előjellel.⁴⁰ Példaként itt csak Miriam Schapiro és Sherry Brody *The Seraglio* című installációját említeném, amely a *Dollhouse* (1972) részeként készült, és „egzotikus” perzsa enteriört imitál, amilyenekkel Matisse odaliszkjain is gyakran találkozhatunk.⁴¹

A dekoráció fogalmából kiindulva beszélhetnénk még a művészetfogalom kiterjesztéséről, ahogy az a Pattern and Decoration hatására végbement – gondoljunk például Robert Kushner vagy Tina Girouard performanszaira. Végezetül termékeny kiindulási pontot kínálhatna az a mód is, ahogyan Joyce Kozloff és Valerie Jaudon kezelte az építészetet és a nyilvános teret,⁴² akik az egy nemzedékkel idősebb Miriam Schapiro mellett programszerűen a dekoráció fogalmának társadalompolitikai – a fogalom matisse-i felfogását messze meghaladó – dimenziójával kötötték össze munkájukat.

E szempontokat, melyek az „ortodox modernizmus” írásom elején szóba hozott „vakfoltját”⁴³ érintik, a Pattern and Decoration kontextusában azonban csak elvéve

tárgyalták, így e helyütt sem lehetnek többek utalásoknál, jóllehet önálló és beható vizsgálódást érdemelnének.⁴⁴ Példaként azért megemlítem Kim MacConnel 1975-ös *Collection Applied Design*-kiállítását, ahol a művész egyebek között az 1950-es évekből származó és általa „dekorált” használt bútorokat mutatott be, amelyeken a közönség „kipihenhette magát”.⁴⁵ Ezek egyfelől a „high and low” közti határ lebontásaként, másfelől a Matisse-tól eredő híres metafora, a formalisták által agyonnyútt „fotel” persziflázsaként vagy inkább ironikus megerősítéseként értelmezhetők.⁴⁶

- 1 Maurice Rummens: „Matisse and the Lure of Decoration”, in: Maurice Rummens et al. (szerk.): *The Oasis of Matisse* (kiáll. kat). Stedelijk Museum, Amsterdam, Köln 2015, 33.
- 2 „Én az egyensúly, a tisztaság, a nyugalom művészetéről álmodom, amely mellőzi a nyugtalanító vagy tolakodó témákat, és minden szellemi munkás agyának, az üzletembernek éppúgy, mint az irodalmárnak nyugtató, csillapító szer, olyasmí, mint egy jó fotel, amelyben kipihenhetjük a fizikai fáradságunkat.” Idézi: Henri Matisse: „Egy festő feljegyzései” (Notes d'un peintre, 1908), in: *Matisse on Art*, szerk. Jack Flam, Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1995, 37-43, 42.
- 3 Robert Rosenblum nyilatkozata a MoMA 1993-as Matisse-kiállítása kapcsán, in: „Matisse: A Symposium”, *Art in America*, 1993/május, 75.
- 4 Erről ld. például Leo Steinberg: „The Eye is a Part of the Mind”, in: *Partisan Review*, XX. évf. 2. sz., 1953, 194-212.
- 5 Az óhaj, hogy a művészet oldódjék fel az építészetben, már Nikolaus Pevsnernél is megtaláljuk *Pioneers of the Modern Movement. From William Morris to Walter Gropius* címmel közreadott írásában (London 1936). A Merionban végzett munkájáról Matisse így vallott Dorothy Dudley-nak: „Célom, hogy a festészetet építészetté alakítsam át, a freskót a kő vagy cement megfelelőjévé tegyem. Úgy gondolom, ma már ezt nemigen csinálják. A freskófestő ma képeket készít, nem pedig falfestményeket.” „The Matisse fresco in Merion, Pennsylvania”, in: *Hound und Horn*, 1934. jan-márc. Idézi Alfred H. Barr: *Matisse: His Art and His Public*, Museum of Modern Art, New York. 1951, 122.
- 6 Sebastian Egenhofer: *Abstraktion - Kapitalismus - Subjektivität. Die Wahrheitsfunktion des Werks in der Moderne*, Diss. Basel 2005, München 2008, 235.
- 7 *La Danse* (első változat, Párizs), 1909, olaj, vászon, 259,7 x 390,1 cm, The Museum of Modern Art. New York; *La Danse II*, 1909/10, olaj, vászon, 260 x 391 cm. Ermitázs, Szentpétervár.
- 8 *The Dance*, 1932/33, olaj, vászon, 339 x 441,3 cm (bal), 355,9 x 503,2 cm (középső), 338 x 439,4 cm (jobb). The Barnes Foundation, Philadelphia.
- 9 Egenhofer 2008 (ld. 6. j.), 244.
- 10 Clement Greenberg: „Review of an Exhibition of Pierre Bonnard, and an Obituary of Arnold Friedman”, in: *The Nation*, 1947. jan. 11., 120. Idézi uő: *The Collected Essays and Criticism*, John O'Brian (szerk.), 2. k. Chicago & London 1986, 88. Vö. még Clement Greenberg: „The Situation at the Moment”, in: *Parisian Review*, 1948. jan., in: Greenberg 1986, 192-196; uő: „The Decline of Cubism”, in: *Parisian Review*, 1948. márc., in: Greenberg 1986, 211-215; uő: „Influences of Matisse”, in: Henri Matisse, kiáll. kat. New Acquavella Galleries, New York 1973. Vö. még: Catherine C. Bock Weiss: *Henri Matisse: A Guide to Research*, New York 1996, lxxi-lxxiv.
- 11 „A kontextus legfőképp főnév, amely valami statikusra vonatkozik. ‘Dolog’, adatok gyűjteménye, amelynek tényszerűségét többé nem vonják kétségbe, mihelyt forrásait megbízhatónak nyilvánították. Az ‘adatok’, mint nevük

mondja, 'adottak', mintha a kontextus magával hozná saját jelentéseit. [...] A 'framing' igeként, mint már említettem, folyamatra utal. Egy folyamat időt igényel, egyúttal ki is tölti azt. *Tartammal és szekvenciával* bíró érték. Ahol pedig tartam van, ott változás van; az idő múltával különbségek alakulnak ki. A történelemnek itt minden értelmező vagy analitikus aktusban megkerülhetetlen és lényeges része van." Mieke Bal: *Lexikon der Kulturanalyse*, aka Arbeitskreis Kulturanalyse (szerk.), Wien 2016, 41-43.

- 12 Természetesen a modern korszakában is folyamatosan létezik tárgyi művészet és a képi tárgyak, témák, szüzsék stb. recepciója. Ez azonban nem zárja ki ama nagy hatású modernista perspektívát, azaz, „Greenberg ortodox modernizmusát”. Egenhofer 2008 (ld. 6. j.), 232.
- 13 1908-ban Alfred Stieglitz New York-i galériájában kerül sor Matisse első önálló kiállítására, ahonnan George F. Of festő és keretkészítő megvásárolja a *Nude in a Wood (Nu dans le forêt, 1906*, ma Brooklyn Museum, New York) c. képet, és 1913-ban kikölcsonzi az Armory Show-nak, ahol Matisse szélesebb körben is ismertté válik. 1915-ben a New York Montross Gallery szentel neki nagyobb önálló kiállítást, 1931-ben, 1951-ben és 1966-ban pedig a MoMA retrospektívjei következnek mások mellett. Az USA-ban Gertrude und Leo Stein, Claribel és Etta Cone, John Quinn és Albert C. Barnes a legjelentősebb Matisse-gyűjtők. Lásd: Gail Stavitsky: „Regarding Henri Matisse. A New Exhibition Explores the Influence of the French Master on American Art”, in: *Antiques: A Monthly Magazine for Collectors and Amateurs*, 184. k., I. füzet, 2017, 180-187. Lásd még: John O'Brian, *Ruthless Hedonism. The American Reception of Matisse*, Chicago und London 1999.
- 14 Franz Meyer: „Nachkriegskunst in den USA. Matisse und die Amerikaner” (első közlése: *Henri Matisse*, kiáll. kat. Kunsthau Zürich und Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1982/83, 64–75), in: Franz Meyer (szerk. Isabel Friedli): *Testfälle der Kunstgeschichte. Von Odilon Redon bis Bruce Nauman*. Ostfildern-Ruit 2005, 206.
- 15 Lásd pl. Irving Sandler: *The Triumph of American Painting. A History of Abstract Expressionism*, New York 1970, 20.
- 16 Lásd pl.: Alfred H. Barr: *Matisse. His Art and his Public*, New York 1951, 264; Clement Greenberg: „Influences of Matisse”, in: *Art International*, 17, November 1973; Stephanie Barron: „Matisse and Contemporary Art”, in: *Arts Magazine*, 1975 május; Meyer 1982/83 (ld. 14. j.); *Matisse and American Art*, kiáll. kat. Montclair Art Museum, New Jersey 2017; Stavitsky 2017 (ld. 13. j.). Utóbbi részletes áttekintést ad Matisse amerikai kiállításairól és a téma szakirodalmáról.
- 17 Greenberg 1973 (ld. 16. j.), 28.
- 18 Clement Greenberg: „Modernistische Malerei“ (1960/65), idézi uő: „Modernistische Malerei”, in: Charles Harrison-Paul Wood (szerk.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*. Bd. 2. Ostfildern-Ruit 1998, 932.
- 19 Thomas B. Hess: „The Most Beautiful Exhibition in the World”, in: *Art News*, 1970/nyár, 31, idézi Meyer 1982/83 (ld. 14. j.), 203-206.
- 20 Lásd pl.: www.moma.org/calendar/exhibitions/1941 (utolsó megtekintés: 2018.VI.13.).
- 21 „És már régóta azt gondoltam, hogy Matisse valószínűleg - Pollock előtt mindenképpen - a 20. század legjobb művésze volt.” „Eight Statements”, in: *Art in America*, 1975. aug.-júl., 71.
- 22 Uo., 73.
- 23 „Egy barátja megkérdezte egyszer Andy Warholt, mit kíván igazán az élettől, mire ő azt felelte, 'Szeretnék Matisse lenni'”, uo., 75, vmint Calvin Tomkins: „Raggedy Andy”, in: John Coplans: *Andy Warhol*, New York, New York Graphic 1971.
- 24 Amy Goldin: „Matisse and Decoration: The Late Cut-Outs”, in: *Art in America*, 1975. júl.-aug., 49-59. Amy Goldin számos esszét szentelt a témának, tágabban dekoráció és oramentika szerepének a nyugati és nem nyugati művészetben. Ezekről jó áttekintést ad Robert Kushner (szerk): *Amy Goldin. Art in a Hairshirt. Art Criticism 1964-1978*. Stockbridge, Mass. 2011.

- 25 Goldin 1975 (ld. 24. j.). Vö. pl. Amy Goldin: „Kim MacConnel at Holly Solomon” (első közlése: *Art in America*, 1976. máj.-jún., 109f), in: *Parrot Talk. A Retrospective of Works by Kim MacConnel*. kiáll. kat. Santa Monica Museum of Art, Santa Monica 2003, 27; Janet Kardon: „The Decorative Impulse”, in: *The Decorative Impulse*, kiáll. kat. Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Mandeville Art Gallery. University of California, San Diego, Kalifornia, Minneapolis College of Art and Design, Minneapolis, Minnesota 1979/80, 3-18; John Perreault, „Pattering”, in: Karel J. Geirlandt, John Perreault (szerk.): *Patterning Painting*, kiáll. kat. Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, Brüsszel 1979, l. n.; Carrie Rickey, „Dekor”, in Raman Schlemmer (szerk.): *Dekor*, kiáll. kat. Mannheimer Kunstverein, Amerika-Haus Berlin, Museum of Modern Art, Oxford, Mannheim 1980, 11-16.
- 26 Valerie Jaudon-Joyce Kozloff: „Art Hysterical Notions of Progress and Culture” (első közlése in: *Heresies*, l. k., 4. sz., 1977/78 tél, 58-42), in: Kristine Stiles-Peter Selz (szerk.): *Theory and Document of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists Writings*. 2., átdolg. és bőv. kiadás, Berkeley, Los Angeles-London 2012, 176-185, idézetek 178-179.
- 27 A Pennsylvaniai Egyetem Kortárs Művészeti Intézete által *The Decorative Impulse* címen, 1979-ben rendezett kiállítás kapcsán megkérdezték a tíz résztvevő művészt, köztük a mozgalom protagonistáit is, hogy mit értenek „dekoráció”-n. A válaszok egyebek közt így hangoztak: „Dekoráció az, amikor a festészet és szobrászat találkozik az építészettel. Az a mód, ahogyan lakott tereinket emberivé és személyessé formáljuk” (Joyce Kozloff), „A dekoráció a lakásainkba való kedves kacat. A dekoráció inkább afirmatív, mint provokatív” (Robert Kushner), „[...] Meglehetősen szimpla, már-már szimplicista” (Kim MacConnel), valamint „1979-ben vagyunk, és a 'dekoratív' szót egy ünnepélyes hangulat jellemzésére használjuk a művészetekben” (Miriam Schapiro), in: *The Decorative Impulse* 1979/80 (ld. 25. j.), 19-36.
- 28 Perreault 1979 (ld. 25. j.), l. n.
- 29 John Perreault: „Pattern - eine Einführung”, in: *Du – Die Kunstzeitschrift*, 39. k., 6. sz., 1979, 32.
- 30 Jaudon/Kozloff 1977/78 (ld. 26. j.).
- 31 Vö. Robin Clark: „A Conversation with Kim MacConnel”, in: Sherri Schottlaender (szerk.): *Collection Applied Design: A Kim MacConnel Retrospective*, kiáll. kat. Museum of Contemporary Art San Diego, Kalifornia 2010, 11.
- 32 *Artforum*, 14. k., 9. füzet, 1976, 8. Goldin és Kushner példaként Jasper Johns *Scents* c. festményére (1975/76) hivatkozik, amely ma az aacheni Ludwig Forum für Internationale Kunst-ban található.
- 33 John Perreault: „Issues in Pattern Painting”, in: *Artforum*, 16. kötet, 3. sz., 1977, 33.
- 34 Harald Szeemann a *Du – Die Kunstzeitschrift*-nek írt cikkében már 1979-ben „vita és piaci forgalom” szoros kapcsolatáról beszél. Ld. Harald Szeemann: „Zurück und hin zur ‚Würde des Dekorativen?’” in: *Du – Die Kunstzeitschrift*. 39. évf. 6. sz., 1979, 56-61. Idézet az 57. oldalon. Lásd még: Norma Broude: „The Pattern and Decoration Movement”, in Norma Broude-Mary D. Garrard (szerk.): *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History und Impact*, New York 1994, 208-225. Broude azt írja: „[...] a mozgalom imponáló mediális láthatóságra tett szert az 1970-es évek New York-i művészeti szcénájában, emellett Európában is figyelemreméltó sikert aratott, ahol a műkereskedők a ‚P&D’ címkéjével ellátva értékesítették.” (210). Már 1974-ben sor került az első európai Pattern and Decoration-kiállításra, mégpedig Alexandra Monett brüsszeli galériájában. Ezt számos kiállítás követte, például a brüsszeli Palais des Beaux-Arts-ban 1979-ben, melynek anyaga szinte kizárólag galériákból és magángyűjteményekből származott. 1980-ban további csoportos kiállítások következtek Mannheimben, Berlinben és Oxfordban. A mozgalom aktivitását jellemzendő, elég Kim MacConnel kiállításait felsorolnunk: 1975 és 1980 között öt egyéni kiállítása volt a New York-i Holly Solomon Gallery-ben. 1975-ben, 1977-ben, 1979-ben és 1981-ben részt vett a Whit-

- ney Biennálén, s mindemellett még kilenc csoportos hazai és külföldi kiállításon szerepelt e fél évtized alatt.
- 35 K. J. Geirlandt: „For your guidance”, in: *Patterning Painting 1979* (ld. 25. j.), l. n.
- 36 Christopher Miles: „Report from Santa Monica II. Tracking Patterns”, in: *Art in America*, 2004/február, 77.
- 37 Szeemann 1979 (ld. 34. j.). Vö. még Kardon 1979/80 (ld. 25. j.), 3-18. „A dekoratív impulzus visszatérésének a kortárs művészetben, legyen bármennyire vitatható, olyan nyilvánvaló vonatkozásai vannak, amelyek túlmutatnak a festészet közvetlen területén. Egyfajta érzéki éhínségre adott posztmodern válasznak tűnik, amelyben ráadásul az építészek és dizájnerek is egyetértenek” (3). Ez a „mentálitásváltozás” egyébként Miriam Schapiroénál is megfigyelhető, aki 1972-ben radikálisan elfordul a tisztán absztrakt, geometrikus munkáktól a dekorációk felé: „Egyes munkáin, mint a *Lady Gengi's Maze* és az *Explode* [...] mintás textildarabok is megjelennek, amelyek először tolakodnak, aztán túlaradóan áttörnek a modernista lineáris raszter és geometriák kapcsolatait, amelyeket ezek sem fizikailag, sem szimbolikusan nem képesek tovább korlátozni és feltartóztatni.” Broude/Garrard 1994 (ld. 34. j.), 208.
- 38 Meyer 1982/83 (ld. 14. j.), 221.
- 39 Janet Kardon érdekes módon mintha már 1979-ben felismerte volna a Matisse munkásságának formalista „olvasatában” rejlő problémát. A következőképpen idézi Greenberget: „Az abban rejlő önkéntelen ironia, hogy Matisse-t állandóan ‚puszta‘ dekoratőrnek nevezik, voltaképp abból adódik, hogy a tiszta dekoráció volt az a technika, amelyben a legtöbbször vallott kudarcot. Amit tapétaterveiből, könyvdíszítéseiből, kisebb papírkivágásaiból és még murális munkáiból is láttam, javarészt hidegen hagy, és még inkább meggyőzött arról, hogy ízig-vérig táblakép-festő volt.” Clement Greenberg: *Art und Culture*, Boston 1965, 148, idézi Kardon 1979/80 (ld. 25. j.), 5.
- 40 Janet Kardon ennek kapcsán már 'neo-primitivizmus'-ról beszél. Lásd: Kardon 1979/80 (ld. 25. j.), 3.
- 41 Sherry Brody-Miriam Schapiro: *Dollhouse*, 1972, különböző anyagok, 121,9 x 104,1 x 20,3 cm. A *Womanhouse* c. installációhoz készült (Hollywood, Los Angeles, 1972. jan. 1.-feb. 28.), amelyet a California Institute of the Arts Feminist Art Program-jának 21 diákja állított össze Judy Chicago és Miriam Schapiro irányításával. Ld. Arlene Raven: „Womanhouse”, in: Broude/Garrard 1994 (ld. 34. j.), 48-65. Vö. Broude/Garrard 1994 (ld. 34. j.), 208.
- 42 Ld. pl. Sally Webster: „Pattern and Decoration in the Public Eye”, in: *Art in America*, 1987/február, 118-125.
- 43 Egenhofer 2003 (ld. 6. j.), 244.
- 44 A művészek írásaitól eltekintve hadd utaljak Jeff Perrone recenziójára, amely a P&D-mozgalom első csoportos bemutatkozásáról, az Alessandra Gallery 1976-os *Ten Approaches to the Decorative*-kiállításáról készült (Perronét Goldin és Kushner ugyanabban az évben olvasói levélben bírálta). Ld. Jeff Perrone: „Approaching the Decorative”, in: *Artforum*, 15. évf., 4. sz., 1976, 26-30; valamint utalnék még Broude/Garrard 1994-re (ld. 34. j.)
- 45 Broude/Garrard 1994 (ld. 34. j.), 211. Elsőként a San Diego-i La Jolla Museum of Contemporary Art kiállítása volt látható 1975-ben *Collection Applied Design* címmel; a kiállítás egy azonos című, hongkongi mintákat és reklámlogókat bemutató könyvről kapta nevét, amelyre a New York-i Chinatownban bukkant rá a művész 1974-ben. 1976-ban aztán a New York-i Holly Solomon Gallery és a miami Metropolitan Museum and Art Center is átvette a kiállítást. Ld. quintgallery.com/artist-bio/kim-macconnel-bio (utolsó megtekintés: 2018. jún. 13.).
- 46 Vö.: „Ezek a darabok mintha egyenesen Matisse híres metaforáját testesítik meg, miszerint a művészet kényelmes fotel, amelyben az üzletember felüdülést meríthet az érzéki látványból, és megszabadulhat munkás hétköznapjának profán és agyzsibbasztó valóságától.” Broude 1994 (ld. 34. j.), 211.

Budapesti kiállításhoz készült információs szövegek és kiállított művek listája

Szövegek

Brad DAVIS

Brad Davis a Minnesotai Egyetemen, majd a Hunter College-en végezte tanulmányait, ahol egy kínai festészeti kurzus élethosszig tartó hatást gyakorolt rá: ettől kezdve vonzódott a kelet-ázsiai művészet, azon belül pedig a perzsa és az indiai kultúra iránt.

1975-ben fedezte fel Muktananda jogi tanításait, ami alapjában rengette meg világnézetét. Ez a mély spirituális élmény, valamint néhány évvel később egy indiai látogatás meghatározó fordulópontot jelentett Davis karrierjében.

Korai munkásságának jóval átpolitizáltabb, mondhatni militarista témavilágát felváltotta egy lírai, békésebb témaválasztás: kertek, növények, valamint állatmotívumok, pl. kutyák, madarak, majmok kezdték benépesíteni festményeit. Mindkét tematika – a burjánzó kertek, és az állatfigurák – megjelenik az itt kiállított műveken.

Davis Minden évszak című tondója például egy ilyen gazdagon virágzó kertet ábrázol, tele nyíló virágokkal és sűrű növényzettel, ám térbeli irány és mélység nélkül, hiszen mindössze lapos, dekoratív felületet látunk. Követve a Pattern and Decoration kedvelt eljárását, Davis tartja magát az ornamentális művészet szabályaihoz: ismétlés, dekoratív tendenciák és a mindenféle alá-fölérendeltségi viszonyt mellőző szerkezet.

Hasonló megközelítés figyelhető meg kisebb, négyzet alakú műveiben is, pl. Siva Kutyái I., vagy Kutya és Fa. Az ornamentális virágos látkép szolgál háttérként az egyszerűsített, arabeszk jellegű kutyafigurákhoz. Az indiai mitológia inspirálta képen a kutyák olyan emberi tulajdonságok szimbólumaiként jelennek meg, mint terület-féltés, vagy önvédelem. (PZs)

Frank FAULKNER

Frank Faulkner művészi karrierjének kibontakozása egybeesett a Pattern and Decoration mozgalom kialakulásával. Faulkner munkái némileg eltérnek a csoportra jellemző élénk, színpompás művektől. Alkotásai leginkább ősi szöttekre, esetenként kódextekercsre emlékeztetnek.

A Ludwig Múzeumban kiállított két alkotáson egyértelműen megfigyelhető a művész jellegzetes minta- és színkezelése. Textilmunkáján Faulkner meleg, mégis ragyogó színeket használ, amit azonban csak közelről szemlélve veszünk észre. Az apró elemek – vonalak, foltok és kollázs-szerű négyzetek – rácsszerkezetté állnak össze, bonyolult kompozíciót létrehozva, amely egészében természetes, komor színérzetet ad.

Az Atlantisz II című festményen a mitikus ősi szigetet képezi le egy végletekig leegyszerűsített szimbolikus térkép segítségével. Ez a geometrikus térkép jelképezi Atlantisz fiktív szerkezetét: a háromszögű középső szigetet négyzet alakú csatornák hálózata veszi körbe.

Az a mód, ahogy Faulkner a kép felületét kezeli, továbbá a rusztikus fémes színek használata, mint pl. az arany, vagy réz, a legendás elveszett világ "történelmi" leírásaira utal. Az egyik ilyen "történelmi" beszámoló magától Platónról származik, aki nemesfémekben gazdag országgént emlékezett meg Atlantiszról. (PZs)

Tina GIROUARD

Tina Girouard több művészeti ágazatban is kipróbálta magát, többek között a tánc, performansz, fotóművészet, rajz és installáció műfajában. Girouard egyike volt New York egyik első non-profit alternatív művészeti kiállítóhelye, a 112 Greene Street alapítójának, ahol kollaboratív projekteken vett részt.

Az itt látható válogatásban található művek tökéletesen illusztrálják a művész elsődleges törekvését. A Pattern and Decoration mozgalom többi követőjéhez hasonlóan Girouard is igyekezett kitörni a hagyományos értelemben vett műalkotás keretei közül, kilépni a szabad térbe, egyensúlyozva művészet és építészet, képzőművészet és lakberendezés között.

A Falak Tapéta III különféle tapétacsíkokból áll össze, egyetlen nagyméretű négyzetet formázva. A tapéták édeskés biedermeier mintái biztonságérzetet és intimitást sugároznak, egy meghitt otthon hangulatát ébresztve fel a nézőben. A mellékelt

grafikus művek mintaként szolgálnak: a képi elemekhez társított írásos megjegyzések installálási utasításokat tartalmaznak, ami egyértelmű bizonyíték arra, hogy Girouard permanens installációként képzelte el a művet. (PZs)

Valerie JAUDON

Valerie Jaudon egész munkásságát annak szentelte, hogy újabb és újabb nézőpontból újragondolja az absztrakt festészetet. A Pattern and Decoration mozgalom művészei közül az ő művei kapcsolódnak a legszorosabban a geometrikus absztrakcióhoz. Bár elsősorban a Pattern and Decoration és a posztminimalizmus irányzatához sorolják, számos más műfajban is kipróbálta magát, így a feminista mozgalomban, a folyamat- és gondolatművészetben is.

Jaudon festményein ritmikusan, strukturálisan váltakozó – egymást keresztező, egymásba gabalyodó – geometrikus mintákat létrehozó vonalhálózatokkal kísérletezik. Az egymást átfedő motívumok olyan komplex képeket eredményeznek, melyek összetett mandalákat vagy nehezen megfejthető vizuális rejtvényeket alkotnak. De ha vesszük a fáradságot, és eltöprengünk Jaudon vizuális feladványain, a vonalak lassan rendezett szimmetriává oldódnak, és ezt a rendet megerősíteni látszik, hogy Jaudon egy szigorúan behatárolt színskálából építkezik, ami letisztult geometrikus, már-már monokróm munkákhoz vezet.

Jaudon mindent átható díszítőmotívumai a Pattern and Decoration csoport művészeti gyakorlatával összhangban nem hierarchikusan épülnek fel, mivel feministaként a fehér férfi művész hegemoniájával szembehelyezkedve társadalmi szempontból utasítja el a hierarchiát.

A többi Pattern and Decoration művészhez hasonlóan Valerie Jaudont is a keleti kultúrák inspirálták: Londonban és Mexikóban folytatott művészeti tanulmányokat, bejárta Európát és Marokkót. Festményei dekoratív elemei a gótikus és románkori boltíveket idézik, de eszünkbe juttatják a keresztény kultúra egyéb építészeti formajegyeit és az iszlám díszítőművészetet is. (JE)

Joyce KOZLOFF

Joyce Kozloff komoly művészettörténeti ismeretekkel rendelkezik, és a nyugati és keleti kultúrában is jártas. A keleti művészetek újjászületésében találta meg a femi-

nista művészet forrását, miután felismerte, hogy a kézművesség alapvetően névtelen nőművészekhez fűződik. Művészársával, a szintén a Pattern and Decoration mozgalomhoz tartozó Valerie Jaudonnal, aki a feminista mozgalomban is részt vett, a következő nyilatkozatot tette közzé 1978-ban: „Feministaként és művészként a dekorativitást kutatva festészetünkben, észrevettük, hogy a »dekorativitás« pejoratív fogalom a kortárs művészetben. [...] Arra jutottunk, hogy a dekorativitással szembeni előítéletnek hosszú múltja van, és a hierarchián alapszik: a képzőművészet felette áll az iparművészetnek, a nyugati művészet a nem nyugati művészetnek, a férfi művészet a női művészetnek. Ahogy ezt a hierarchiát kutattuk, felfedeztünk egy roppant nyugtalanító hitrendszert, mely a nyugati kultúra morális felsőbbrendűségén alapul.”

Kozloff a hetvenes évektől aktívan részt vett a Los Angeles-i és New York-i női mozgalmakban, és korán felfedezte Mexikó, Egyiptom, Marokkó és Törökország díszítőművészeti hagyományait, és kutatni kezdte az iszlám motívumkincshez kapcsolódó irodalmat. Az 1973-as esztendő, amit Mexikóban töltött a prekolumbiánus népművészet tanulmányozásával, fordulópontot jelentett az életében – festőként és feministaként egyaránt. A keleti kultúrák hatására szakított a hagyományos festéssel, és kerámiacsempéket készít. Motívumkísérleteihez mindmáig az iszlám kultúrából merít inspirációt, bár nyugati módra szabadon és merészen használja a színeket akkor is, ha az eredeti iszlám motívumokban igen korlátozott a színek használata.

Joyce Kozloff műveit a színek és formák kavalkádja, a geometrikus elrendezés, a motívumok és variációik kompozicionális ismétlése jellemzi, amit jól tükröz 1978–79-es *Kerámiacsempé-padló* című nagyszabású műve. Ahogy az amerikai művészettörténész, Amy Goldin fogalmazott: Kozloff művei felvetik a kérdést, hogy egy műalkotás végső formájában milyen mértékben valami már létezőnek vagy valami átvettnek vagy „hagyományosnak” a képe. (JE)

Robert KUSHNER

Robert Kushnert tekinthetjük a Pattern and Decoration mozgalom alapítójának. A hetvenes években bejárta Iránt, Afganisztánt és Törökországot Amy Goldin művészettörténész társaságában. Annyira lenyűgözte az iszlám művészet és építészet, hogy tanulmányozni kezdte a díszítőművészetet, és beemelte saját művészetébe, ahogy később a Pattern and Decoration mozgalom többi tagja is.

Kushner 1972-ben New Yorkba költözött a kaliforniai Pasadena-ból. Ekkor kezdett szokatlan anyagokkal kísérletezni festészetében. Érdeklődése középpontjában a keleti textíliák álltak, szöveteket és szőnyeget tanulmányozott modern és korabeli

belső tereket bemutató kiadványok lapjain. Geometrikus mintázatba rendezett virágmotívumok és figurális minták jelentek meg festményein. 1974-től pamutra és más talált szövetekre fest akrillal. A különféle megfestett és összevarrt textil-darabokból álló Rózsaszín levelek (1979) és Cincinnati A (1978) című festményei a patchworkmunkák hatását keltik.

A festés mellett ugyanakkor provokatív performanszokat is előadott meztelenül, ételeket és keleti hatású anyagokat és ruhákat felhasználva, ahogy azt az 1978-as bécsi performanszáról készült Rétegek című dokumentációs felvételen láthatjuk.

Robert Kushner művészetére nemcsak az amerikai és európai modernizmus volt hatással, hanem a kínai és japán hagyomány, a perzsa és indiai művészet és az afrikai népművészet is. Kezdetől különböző kultúrák szerteágazó hagyományaiból merít, és beépíti ezeket az elemeket saját művészetébe – a szépség mibenlétét kutatva egész művészi pályafutása során. (JE)

Thomas LANIGAN-SCHMIDT

Thomas Lanigan-Schmidt munkái mintha csak a horror vacui művészettörténeti szak kifejezést, az üres tértől való félelmet példáznák. A díszítésről és dekorációról vallott radikálisan maximalista felfogását, vagyis hogy a kép teljes felületét hiánytalanul kitölti, munkái védjegyének tekinthetjük. Lanigan-Schmidt installációi a keresztény ikonográfiát idézik meg, olykor populáris kulturális motívumokkal fűszerezve. Ezek az installációk radikálisan dekoratív kollázsok, melyek a queer identitás és a szakralitás témáját vegyítik.

A művész szokatlan anyaghasználata – fóliát, cellofánt, flittert, szalagot, műanyag csomagolást használ – a ragyogás atmoszféráját kelti. Ez az aranyban és ezüstben játszó sokszínű kollázs azonban egyszerre nagyszerű és kisszerű, ragyogó és giccses.

Thomas Lanigan-Schmidt nemcsak mint művész vált a New Yorki-i művészeti szcéná meghatározó szereplőjévé, hanem az emberi jogok kivívásában vállalt szerepe miatt is. Részt vett a Greenwich Village-i Stonewall-lázadásban 1969-ben, mely úgy vonult be a történelembe, mint az az esemény, amely a melegjogi mozgalmak létrejöttéhez vezetett világszerte.

Lanigan-Schmidt művészete az ellentétekre épül: egyszerre használ vallásos (ortodox, bizánci, illetve római katolikus) és profán (popkulturális) utalásokat, vagy épp hétköznapi anyagokkal jelenít meg vallásos témákat, mint például Ikonosztáz (1977–

78) című installációjában. Bár az Ikonosztáz felépítésében a görög-keleti ortodox hagyományokat követi, anyaghasználata – az akril, celofán, alufólia (az arany, ezüst, sárgaréz, tojástempera, fa helyett) – bizarr hatást kölcsönöz a műnek. Így végül Thomas Lanigan-Schmidt társadalmi-politikai kérdéseket felvető vallásos ikonográfiája szellemes giccsbe hajlik. (JE)

Kim MACCONNEL

Kim MacConnel a Pattern and Decoration mozgalom előfutára és egyik legkiemelkedőbb alakja. Festményei színek és minták gazdag tárházát, geometrikus formák és egymást keresztező vonalak, gyümölcs-, állat- és virágmotívumok, mi több, kereskedelmi árucikkek, például mosógépek és vasalók széles arzenálját vonultatják fel. Művészetére hatással voltak a Navajo indiánok kézműves munkái, a tradicionális kínai papírkivágások, a francia fauvizmus, ám mindenekelőtt a hagyományos keleti szőnyegek mintahasználata és kompozíciója inspirálta.

MacConnel vászon helyett textilre és lepedőre fest. Miután felvitte a festéket az anyagra, különböző hosszúságú csíkokra vágja a lepedőt, majd összevarrja a csíkokat. Az eredmény egy óriási drapéria, melynek szabálytalan az alsó része, és egybefonódnak a mintái. A falon lazán lógó lenvászon lepedő a feszített vászonnal szemben könnyűségérzetet kölcsönöz a műveknek, amit tovább fokoz a keret hiánya.

Az a technika is jellemző műveire, hogy különböző textíliákból összevarrt patchworkműveket készít, mint a Nincs vége a rekordtermésnek (1978) című munkájában. De bármilyen technikát is alkalmaz MacConnel, anyagválasztása (a szövet) meghatározó szerepet játszik munkásságában, mert ezen keresztül száll szembe azzal a vélekedéssel, hogy ez az anyaghasználat hagyományosan a női kézműves munkákra jellemző. MacConnel műve így válik az anyagiság lényegéről folytatott kortárs diskurzus szerves részévé. (JE)

Miriam SCHAPIRO

Miriam Schapiro egyetemi tanulmányait követően Iowából New Yorkba költözött, ahol kezdetben az absztrakt expresszionisták nyomdokain indult el. Az 1950-es évek közepén azonban már a nőként és anyaként megélt tapasztalatait igyekezett feldolgozni munkáiban. Ennek következtében egyre inkább eltávolodott az absztrakt expresszionizmustól, hogy egy geometrikus formavilág, majd alternatív anyaghasz-

nálat és dekoratív művészet felé forduljon. Az 1970-es évek elején már szinte kizárólag textilekből összeállított kollázsokat készített, amelyeket „femmage”-oknak (femmázs) keresztelt el.

1967-ben tanári állást kapott a Kaliforniai Egyetemen, így férjével együtt a keleti partra költöztek. Schapiro és Judy Chicago itt alapította meg a Kaliforniai Művészeti Intézet Feminista Művészeti Programját. Schapiro és Chicago a női művészet által felszínre hozott problémákat, valamint a női művészeket érintő társadalmi és szakmai kihívásokat vették górcső alá. 1972-ben szervezték meg a Womanhouse / Női ház kiállítását, amelyen Schapiro Babaház című munkájával vett részt.

A Pattern and Decoration mozgalom megalakulásakor Schapiro már a feminista művészeti közösség kulcsfigurájának számított, ám e mozgalom tette lehetővé számára, hogy a nők nyugati társadalomban betöltött szerepét és mindennapi valóságát a vizualitás terén a leghatékonyabban megragadja. Mindemellett a csoport művészi törekvéseivel egybehangzóan igyekezett lerombolni a női szférába száműzött kézművességet és a „magas” művészetet elválasztó határt. A női hétköznapiakból vett tematika szintén fontos szerepet töltött be Schapiro munkáiban. Különböző lakástextilek, pl. ruhaanyagok, terítők, kötények felhasználásával készítette textilmunkáit, ugyancsak az otthon melegére utaló formákba öntve, mint legyezők, kimonók, házformájú, vagy szív alakú művek. Így mind anyaghasználat, mind a tartalom szintjén megjelenik a hagyományos értelemben vett „nőies”. (PZs)

Kendall SHAW

A New Orleans-i születésű második világháborús veterán biokémiai tanulmányai mellett vett művészeti órákat. A diploma megszerzését követően New York-ba költözött, ahol tovább folytatta művészeti tanulmányait, nem sokkal később pedig végleg a művészeti karrier mellett döntött. Az elkövetkező évek során különböző intézményekben, iskolákban tökéletesítette tudását, köztük a The New Schoolban, a Brooklyn Múzeumban, majd a Tulane Egyetemen, többek között olyan tanárok kurzusain, mint Mark Rothko.

Egy másik mestere, Stuart David hatására kezdte el a színeket zenei építőelemekként használni - geometrizáló formáit mindennemű hierarchiát mellőző rendszerekben helyezte el. A zenéhez való viszonyát nagyban befolyásolta szülővárosa, és az azt meghatározó zenei irányzat, a jazz.

„Azáltal, hogy a vásznon ritmikusan helyeztem el színnégyzeteket, igyekeztem olyan vizuális zenét alkotni, amely a színes fény visszaverődő energiáját ünnepelte.”

Shaw Bethune című munkáján temérdek apró négyzetből hoz létre mozaikszerű mintázatot. A rácsozatba rendezett meleg földszínek pulzálni látszanak, hullámzó vizuális szekvenciát alkotva, amely hanghullámok digitális vizualizációjára is emlékeztethet. A tradicionális mozaikokon kívül Shaw festményei eszünkbe juttathatnak akár kézi szőtteket is, amelyek esetében mind a dekorativitás, mind a kézműves jelleg fontos szerepet játszik.

A művész a zenei utalások mellett előszeretettel játszik a festék anyagi lehetőségeivel is. A festmény egyes helyein előtűnik az alapozatlan vászon és a ceruzával felrajzolt rácsozat. Az impasztó hatású festékréteg fényes felülete ragyogást kölcsönöz a vászonnak, tovább erősítve a színek intenzitását. (PZs)

Ned SMYTH

A Pattern and Decoration művészek közül Ned Smyth munkásságára hatott leginkább az európai zsidó-keresztény művészet és építészet. Reneszánsz művészettörténész apja mellett Olaszországban töltötte gyermekkorát, és rendszeresen elkísérte őt tanulmányújtaira, ami nagy hatással volt művészi pályafutására. Az európai építészet iránti rajongásából fakad, hogy a zsidó-keresztény kultúra olyan komoly szerepet játszik munkásságában.

Minimalista festőként indult, ám miután a hetvenes évek elején kapcsolatba került a New York-i művészeti szcénával, teljesen megváltozott a művészetről alkotott fel fogása. Szakított az uralkodó irányzatokkal, és olyan szokatlan anyagokkal kezdett kísérletezni, mint a textíliák, mozaikok és csempék, de mindvégig megtartotta az európai építészet történeti nézőpontját.

Ugyanakkor az egyiptomi építészet is hatással volt művészetére. 1979-es *Philadelphia oszlopcsarnok* című munkája pálmászerű oszlopmotívuma jó példa arra, hogyan építette be a textilt művészetébe: egyetlen motívum megsokszorozásával képes megteremteni egy ritmikus struktúrát, a mélység illúzióját, mely inkább az ismétlésből, mint a megfestett formák perspektivikus mélységéből fakad.

A *mélység* címet viselő 1985-ös monumentális kő- és üvegmozaik Ned Smyth történelem iránti vonzalmát és a régészeti helyszínek iránti rajongását tükrözi, és jól mutatja, hogyan alkalmazza az ókori mozaikművészet technikáját műveiben. (JE)

Robert ZAKANITCH

Robert Zakanitch az a művész, aki folyamatosan új utakat keres nézőpontja kiszélesítésére, folyton új területeket fedez fel festészete számára. A formalizmustól indulva jutott el az absztrakcióig, hogy végül a Pattern and Decoration mozgalomban találja meg helyét festőként 1975-ben.

Festészetében a virágmotívumok tanulmányozása mellett továbbra sem múlt el az absztrakció iránti érdeklődése, amely gyakran a virágmotívumokban nyilvánult meg. A hetvenes évek végéről származó festményein jól látható a triptichon elvén alapuló kompozíció: a festmény központi tábláját ritmikusan ismétlődő virágmotívumok borítják, míg a két szélső tábla korai nonfiguratív korszakát idézi.

A hetvenes évek végétől finom pasztellszíneket használ, repetitív mintákból felépülő festményei régimódi tapétának hatnak. Festményeihez a nagyszülei New Jersey-i házában látott tapéta, linóleumborítás és csehszlovák hímzsminták szolgáltak inspirációs forrásul.

Kim Macconnel mellett Zakanitch az a másik férfi művész, aki a díszítőművészet felfedezésének szentelte művészi karrierjét, ám annak sztereotip női vonatkozásait elutasította. A minta kiemelt szerepet tölt be Zakanitch festészetében, a festmény alapja, mely önmagában is megállja a helyét. (JE)

Joe ZUCKER

Joe Zucker 1964-ben diplomázott a Chicago-i Művészeti Intézetben. Egyetemi éve alatt a vászon szerkezetének ábrázolásával kísérletezett festményein, gyakorlatilag vászonportrékat készítve. Az anyagkísérletek iránti érdeklődése és a vonalhálóhoz való vonzódása végigkísérte pályafutását.

Zucker éppen a Pattern and Decoration csoport kialakulásának idején kezdett kiállítani a Holly Solomon Galériában. A mozgalomhoz való kapcsolódása leginkább jellegzetes rácsszerkezeteiben, a kézművességre helyezett hangsúlyon és a "magas művészet" dominanciájának elutasításában rejlik.

Zucker mindig is szerette a kézműves-jellegű projekteket, ami leginkább azok taktilis valóságában mutatkozott meg. Ennek következtében festményeit inkább tárgyakként fogja fel, amelyek elutasítják a vászonra felvitt kétdimenziós festmények hagyó-

mányos fogalmát. Festményeinek témája a felhasznált anyagokból eredeztethető, így azok anyag-meghatározta konceptuális munkákként is fölfoghatók.

Az excentrikus, popkultúrát idéző képi elemeket szokatlan anyagok sora kíséri, úgy mint pamut vagy Rhoplex (egy szintelen műanyag kötőanyag). A tengeri csatát vívó kalózok, vagy középkori lovagok képregényekre – a kanonizált művészet határain kívül eső műfajra – emlékeztetik a nézőt.

A Két maláj kalóz Dél- Kínai-tengeren, valamint a Merlin, a hős lovag című festményein Zucker elnagyolt, nyers ecsetvonásokkal hozza létre a képek pasztózus felszínét. Ugyanakkor a Sir Splinter de Horsed felületét a Rhoplex alkalmazása fényessé, intenzívvé varázsolja, középkori ólomüveg ablakokra emlékeztetve a nézőt. (PZs)

**Műtárgylista / Mintázat és dekoráció,
Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum Budapest**

Brad DAVIS, *Éjjeli kiáltás / Night Cry*, 1979
akril, poliészter, vászon, 147,3 × 152 cm
mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, az Osztrák
Ludwig Alapítvány jóvoltából

Brad DAVIS, *Kutya és fa / Dog & Tree*, 1979
akril, üveggyapot, papír, 81 × 96 cm
Ludwig Forum für Internationale Kunst Aachen, a Peter és Irene Ludwig
Alapítvány jóvoltából

Brad DAVIS, *Második kirobbanás / Second Burst*, 1972
akril, grafit, papír, 59 × 74 cm
Ludwig Forum für Internationale Kunst Aachen, a Peter és Irene Ludwig
Alapítvány jóvoltából

Brad DAVIS, *Minden évszak / All Seasons*, 1980
akril, poliészter, vászon, 213 cm (átmérő), 4,5 cm (mélység)
Ludwig Forum für Internationale Kunst Aachen, a Peter és Irene Ludwig
Alapítvány jóvoltából

Brad DAVIS, *Síva kutyái I / Shiva's Dogs I*, 1979
akril, grafit, papír, 54,6 × 69,8 cm
Ludwig Forum für Internationale Kunst Aachen, a Peter és Irene Ludwig
Alapítvány jóvoltából

Frank FAULKNER, *Atlantisz II. / Atlantis II*, o.A.
akril, vászon, 182,5 × 183,5 × 4 cm
mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, az Osztrák
Ludwig Alapítvány jóvoltából

Frank FAULKNER, *Cím nélkül / Untitled*, 1976/77
akril, papír, 325×287 cm
Ludwig Forum für Internationale Kunst Aachen, a Peter és Irene Ludwig
Alapítvány jóvoltából

Tina GIROUARD, *A Tesztminázat II. sorozatból / From Test Pattern
Sequence II*, 1974
színes ceruza, papír, 27,8 × 21,6 cm
Ludwig Forum für Internationale Kunst Aachen, a Peter és Irene Ludwig
Alapítvány jóvoltából

Tina GIROUARD, *A Tesztminázat II. sorozatból / From Test Pattern
Sequence II*, 1974
színes ceruza, papír, 27,8 × 21,6 cm
Ludwig Forum für Internationale Kunst Aachen, a Peter és Irene Ludwig
Alapítvány jóvoltából

Tina GIROUARD, *Falak tapéta III. / Walls Wallpaper III*, 1974

tapéta, muszlin, 184 × 182 cm

Ludwig Forum für Internationale Kunst Aachen, a Peter és Irene Ludwig Alapítvány jóvoltából

Tina GIROUARD, *Falak tapéta III. / Walls Wallpaper III*, 1974

ceruza, zsírkréta, kockás papír és tapéta, 83,9 × 68,2 cm

Ludwig Forum für Internationale Kunst Aachen, a Peter és Irene Ludwig Alapítvány jóvoltából

Valerie JAUDON, *Hattiesburg*, 1979

olaj, vászon, 223,5 × 335,5 cm

Ludwig Forum für Internationale Kunst Aachen, Peter és Irene Ludwig ajándéka

Valerie JAUDON, *Leland*, 1978

olaj, vászon, 183 × 274,5 cm

mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, az Osztrák Ludwig Alapítvány jóvoltából

Valerie JAUDON, *Natchez*, 1979

olajpasztell, merített papír, 96 × 86 cm

Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, Peter és Irene Ludwig ajándéka

Joyce KOZLOFF, *Hat csempetanulmány / Six Tile Studies (vlo: Nabeshima Pair IIA, Isfahan Pair IA, Kate Faulkner Pair IIA, Palermo Pair IIB, Fez Pair IB, Durrow Pair IIIB)*, 1980

vízfesték, papír, 6 részes, egyenként 27,9 × 45,4 cm

Ludwig Forum für Internationale Kunst Aachen, a Peter és Irene Ludwig Alapítvány jóvoltából

Joyce KOZLOFF, *Hat szövés tanulmány egy keretben / Six Weave Studies in one Frame*, 1974/1975

ceruza, papír, 6 részes: egyenként 27,9 × 25,4 cm

Ludwig Forum für Internationale Kunst Aachen, a Peter és Irene Ludwig Alapítvány jóvoltából

Joyce KOZLOFF, *Kerámia csempe-padló / Ceramic Tile Floor*, 1978–1979

kerámia csempe, fuga, rétegelt lemez, 315 × 435 cm

Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen, Peter és Irene Ludwig ajándéka

Joyce KOZLOFF, *Még több török csempetanulmány / Still More Turkish Tile Studies*, 1978/1979

ceruza, vízfesték, fehér fedőfesték, papír, teljes méret 149 × 103 cm (15 részes: egyenként 23,2 × 31,2 cm)

Ludwig Forum für Internationale Kunst Aachen, a Peter és Irene Ludwig Alapítvány jóvoltából

Joyce KOZLOFF, *Oszloppár II. / Pilaster Pair II*, 1979
kerámiaacsempe, fuga, rétegelt lemez, 2 részes: bal 245 × 22,5 × 3,5 cm,
jobb 245 × 22,7 × 3,5 cm
mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, az Osztrák
Ludwig Alapítvány jóvoltából

Joyce KOZLOFF, *Tut tapétája / Tut's Wallpaper*, 1979
szitanyomat, 265 × 115 cm
mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien,
az Österreichische Ludwig-Stiftung jóvoltából

Robert KUSHNER, *Cincinnati A*, 1978
akril, flitter, különböző textileken, teljes méret: 315 × 680 cm, 5 részes
mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien,
az Österreichische Ludwig-Stiftung jóvoltából

Robert KUSHNER, *Ellenfelek / Rivals*, 1978
akril, pamut, 171,5 × 216 cm
mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien,
az Österreichische Ludwig-Stiftung jóvoltából

Robert KUSHNER, *Lányok / Girls*, 1978
akril, papír, 55,8 × 193 cm
Ludwig Forum für Internationale Kunst Aachen, a Peter és Irene Ludwig
Alapítvány jóvoltából

Robert KUSHNER, *Rétegek*, 1978
U-matic, digitalizált szín és hang, 50 min
Ludwig Forum für Internationale Kunst Aachen

Robert KUSHNER, *Rózsaszín levelek / Pink Leaves*, 1979
akril, különféle textíliák, 205 × 330,5 cm
Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, Peter és Irene
Ludwig ajándéka

Thomas LANIGAN-SCHMIDT, *A misztikus vacsora / The Mystical Supper*,
1977
vegyestechnika, fa, 43 × 135 cm
mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, az Osztrák
Ludwig Alapítvány letétje 1981 óta

Thomas LANIGAN-SCHMIDT, *Beavatási szertartás: A kobold (rosszcsont
ír tündér) és a Puerto Rico-i herceg / A Rite of Passage: The Leprechaun
(a Mischievous Irish fairy) and the Puerto Rican Prince*, 1974–1985
vegyes technika, 129,5 × 31 × 38,5 cm
Ludwig Forum für Internationale Kunst Aachen, a Peter és Irene Ludwig
Alapítvány jóvoltából

Thomas LANIGAN-SCHMIDT, *Ikonosztáz / Iconostasis*, 1977/78
akril, celofán, folpakk, alufólia, 304,8 × 360,6 × 152,4 cm
Ludwig Forum für Internationale Kunst Aachen, a Peter és Irene Ludwig
Alapítvány jóvoltából

Kim MACCONNEL, *Chan háza / House of Chan*, 1975
akril, pamut, 228,6 × 198,1 cm
Ludwig Forum für Internationale Kunst Aachen, a Peter és Irene Ludwig
Alapítvány jóvoltából

Kim MACCONNEL, *Csoda / Miracle*, 1979
akril, fém, pamut, 238,5×313,8 cm
Ludwig Forum für Internationale Kunst Aachen, a Peter és Irene Ludwig
Alapítvány jóvoltából

Kim MACCONNEL, *Egzotikus utazás / Exotic Travel*, 1978
gouache, papír / gouache on paper, 38 × 45,5 cm
Ludwig Forum für Internationale Kunst Aachen, a Peter és Irene Ludwig
Alapítvány jóvoltából

Kim MACCONNEL, *Ehető / Edible*, 1979
akril, fémfesték, pamut, 258 × 302 cm
Ludwig Museum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, Peter és Irene
Ludwig ajándéka

Kim MACCONNEL, *Előre / Up Front*, 1978
akril, pamut, különböző szövetek, 228,6 × 269,2 cm
mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, az Osztrák
Ludwig Alapítvány jóvoltából

Kim MACCONNEL, *Focisták / Soccer Players*, 1980
gouache, papír, 29 × 48 × 4,2 cm
Ludwig Forum für Internationale Kunst Aachen, a Peter és Irene Ludwig
Alapítvány jóvoltából

Kim MACCONNEL, *Görögdinnyék (pár) / Watermelons (a Pair)*, 1978
akril, papír, karton, 2 részes: egyenként 160 × 78,7 cm
Ludwig Forum für Internationale Kunst Aachen, a Peter és Irene Ludwig
Alapítvány jóvoltából

Kim MACCONNEL, *Grandvilla*, 1975
akril, pamut, szatén, szintetikus textil (nyomtatott), 239,7 × 317,3 cm
Ludwig Forum für Internationale Kunst Aachen, a Peter és Irene Ludwig
Alapítvány jóvoltából

Kim MACCONNEL, *Nincs vége a rekordtermésnek / No End To Bumper
Harvest*, 1978
különböző összevarrt szövetek / various textiles sewn together,
287 × 348 cm
Ludwig Museum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, a Peter és
Irene Ludwig Alapítvány jóvoltából

Kim MACCONNEL, *Pagoda / Pagode*, 1974
akril, textil, kartonpapír, 7 részes: egyenként 176 × 84 cm
Ludwig Forum für Internationale Kunst Aachen, a Peter és Irene Ludwig
Alapítvány jóvoltából

Kim MACCONNEL, *Pisztráng dekoráció / Trout Decoration*, 1979
akril, karton, 64,7 × 106,8 cm
Ludwig Forum für Internationale Kunst Aachen, a Peter és Irene Ludwig
Alapítvány jóvoltából

Kim MACCONNEL, *Táncosok / Dancers*, 1980
gouache papír, 58,4 × 54,6 cm
Ludwig Forum für Internationale Kunst Aachen, a Peter és Irene Ludwig
Alapítvány jóvoltából

Kim MACCONNEL, *Tintahal dekoráció / Squid Decoration*, 1979
akril, karton, 96,5 × 104,1 cm
Ludwig Forum für Internationale Kunst Aachen, a Peter és Irene Ludwig
Alapítvány jóvoltából

Kim MACCONNEL, *Tíz tétel vagy kevesebb A / Ten Items or less A*, 1979
gouache, papír, 48,5 × 40,2 cm
Ludwig Forum für Internationale Kunst Aachen, a Peter és Irene Ludwig
Alapítvány jóvoltából

Kim MACCONNEL, *Tíz tétel vagy kevesebb C / Ten Items or less C*, 1979
gouache, papír / gouache on paper, 47,5 × 38,7 cm
Ludwig Forum für Internationale Kunst Aachen, a Peter és Irene Ludwig
Alapítvány jóvoltából

Kim MACCONNEL, *Tíz tétel vagy kevesebb F / Ten Items or less F*, 1979
gouache papír, 39 × 47 cm
Ludwig Forum für Internationale Kunst Aachen, a Peter und Irene
Ludwig Stiftung jóvoltából

Miriam SCHAPIRO, *Rózsaszín világos legyező / Pink Light Fan*, 1979
akril, vászon, textilrátét, kollázs, 121,5 × 244 × 6 cm
mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, az Osztrák
Ludwig Alapítvány jóvoltából

Miriam SCHAPIRO, *Tetőablak / Dormer*, 1979
akril, textil, papír, vászon, 178,5 × 102 cm
Ludwig Forum für Internationale Kunst Aachen, a Peter és Irene Ludwig
Alapítvány jóvoltából

Miriam SCHAPIRO, *Virágos geometria / Geometry in Flowers*, 1978
akril, vászon, textilrátét, kollázs, 180,4 × 364,3 cm
Ludwig Forum für Internationale Kunst Aachen, a Peter és Irene Ludwig
Alapítvány jóvoltából

Kendall SHAW, *Bethune*, 1978

akril, vászon, 101,8 × 241,6 cm

Ludwig Forum für Internationale Kunst Aachen, a Peter és Irene Ludwig Alapítvány jóvoltából

Ned SMYTH, *A mélység / The deep*, 1985

kő- és üvegmozaik, fa, 243,8 × 243,8 cm

Ludwig Forum für Internationale Kunst Aachen, a Peter és Irene Ludwig Alapítvány jóvoltából

Ned SMYTH, *Halas kapu és textil / Portale Fish & Fabric*, 1979

vegyestechnika, papír, 88,9 × 114,3 cm

mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, az Osztrák Ludwig Alapítvány jóvoltából

Ned SMYTH, *Philadelphia oszlopcsarnok / Philadelphia Colonnade*, 1979

szitanyomat, textil, 290 × 732 cm

Ludwig Forum für Internationale Kunst Aachen, a Peter és Irene Ludwig Alapítvány jóvoltából

Robert ZAKANITCH, *Kék kopó / Blue Hound*, 1978

akril, vászon, 183 × 305,5 cm

Ludwig Forum für Internationale Kunst Aachen, a Peter és Irene Ludwig Alapítvány jóvoltából

Robert ZAKANITCH, *Teadélután / Tea Party*, 1979

akril, vászon, 213,5 × 443 cm

Ludwig Forum für Internationale Kunst Aachen, a Peter és Irene Ludwig Alapítvány jóvoltából

Robert ZAKANITCH, *Villanás / Flash*, 1978

akril vászon, 247 × 210 cm

mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, az Osztrák Ludwig Alapítvány jóvoltából

Joe ZUCKER, *Két maláj kalóz a Dél-kínai-tengeren / Two Malay pirates in the South China Sea*, 1978

akril, pamut, Rhoplex, vászon, 204 × 306 cm

Ludwig Forum für Internationale Kunst Aachen, a Peter és Irene Ludwig Alapítvány jóvoltából

Joe ZUCKER, *Merlin lovag fényes páncélban (Hollynak) / Merlin, a Knight in Shining Armour (for Holly)*, 1978

akril, pamut, rhoplex, vászon, 170 × 229 cm

mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, az Osztrák Ludwig Alapítvány jóvoltából

Joe ZUCKER, *Sir Splinter de Horsed*, 1979

akril, pamut, Rhoplex, vászon, 152,5 × 244,5 cm

Ludwig Forum für Internationale Kunst Aachen, a Peter és Irene Ludwig Alapítvány jóvoltából

+

Mintázat és dekoráció: A formalizmuson túl / Pattern and Decoration:

Looking Beyond Formalism, 1998/99

VHS kazetta, digitalizált, 47:50 perc

rendező: Anne SWARTZ

producer: Sherry DRUMMOND

operatőr: Eric BREEN

feliratozás: Alexandros MITZELIS

magyar felirat: SIPOS Dániel, SZŐNYI András

A Savannah College of Art and Design támogatásával

2018

DVD, 18:38 perc

rendező: Anne SWARTZ

producerek: Manuela AMMER, Esther BOEHLE

gyártási asszisztens: Denise PETZOLD

operatőrök: Susan DALEY, Steve GROSS

feliratozás: Alexandros MITZELIS

magyar felirat: SIPOS Dániel, SZŐNYI András

Anne Swartz amerikai művészettörténész a Pattern and Decoration mozgalom kutatása során tizennégy művésszel és művészeti szakemberrel készített interjút 1998 és 1999 között. 2018-ban négy interjúval bővült az összeállítás. A teljes anyag most került először bemutatásra.

Impresszum:

Mintázat és dekoráció / Pattern and Decoration
Szerkesztette: Jan ELANTKOWSKI, PETRÓ Zsuzska
Fordítás: IVACS Ágnes, ADAMIK Lajos
Szöveggondozás: IVACS Ágnes
2019
Felelős kiadó: Dr. FABÉNYI Julia

Válogatás és magyar fordítás:

Pattern and Decoration. Ornament as Promise / Pattern and Decoration.
Ornament als Versprechen
Szerkesztette: Esther BOEHLE és Manuela AMMER, 2018
Ludwig Forum für Internationale Kunst Aachen, mumok – Museum
moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien
Verlag der Buchhandlung Walther König Köln 2019
ISBN: 978-3-902947-59-8

Budapesti kiállításhoz készült információs szövegek és kiállított művek listája:

Kiállítás / Mintázat és dekoráció, 2019.10.05.–2020.01.05.,
Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum Budapest

A kiállításon szereplő művészek:

Brad DAVIS, Frank FAULKNER, Tina GIROUARD, Valerie JAUDON,
Joyce KOZLOFF, Robert KUSHNER, Thomas LANIGAN-SCHMIDT,
Kim MACCONNEL, Miriam SCHAPIRO, Kendall SHAW,
Ned SMYTH, Robert ZAKANITCH, Joe ZUCKER

Kurátorok:

Esther BOEHLE (Ludwig Forum Aachen), Manuela AMMER (mumok)

A kiállítás budapesti szervezői:

Jan ELANTKOWSKI, PETRÓ Zsuzska

Szövegek:

Jan ELANTKOWSKI, PETRÓ Zsuzska

