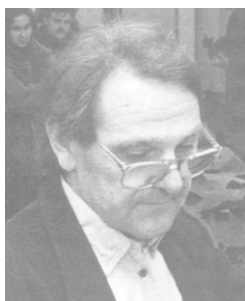


Bartusz György – gesztus, időintervallum, indigó

Kassa a közép-európai képzőművészet megkerülhetetlen tényezője a 20. században és a kortárs művészetben. A nagybányai művésztelep, a múlt század elejének avantgárd irányzatai, a pesti és a prágai akadémia hatása egyszerre voltak jelen a kultúra és művészet ezen központjában, ma pedig a művészképzés harmadik helyszíne Szlovákiában. Ebben a közegben alkot immár ötödik évtizede Bartusz György (1933), aki Jakoby Gyulával, az 1960-as 1970-es évek csehszlovákiai újfigurativitás legjelentősebb festőművészeivel közösen képviselik ezt a várost az országos és nemzetközi rangú művészeti életben.

Bartusz György művészetszemléletét Prága formálta, itt részesült közép- és felsőfokú művészképzésben, innen tért vissza Szlovákiába, ám nem szülőföldjére, hanem kelet-Szlovákia központjába. Pályája kezdetétől két ellentétes pólus – az expresszív absztrakció és a dinamikus konkretizmus – között átjárva alkotott. A Konkretisták Klubja tagjaként, az 1968-ban megrendezett DANUVIUS kiállítás résztvevőjeként már fiatal művészként szerepelt az országos művészeti kánonban, az 1970-es évek politikai-művészeti normalizációja több művésztársával együtt a háttérbe szorította – hol a tűrt, hol a tiltott kategóriába sorolta művészetét, így azt csak az 1989-es változás után ismerhettük meg teljes terjedelmében.

A csehszlovákiai művészet közelmúltja szempontjából nagy jelentőséggel bír Bartusz 1980-as évek elején felvállalt új művészeti programja: az országban az elsők között vizsgálta felül a második világháború utáni avantgárd személytelenségét, reduktivitását, s helyette az 1980-as évek közepétől új szenzibilitásnak nevezett posztmodern stratégiát érvényesítette. Műveiben ismét megjelent az alkotó belső szubjektivitásának jele, az egyedi személyes kézírás, amit akcióművészként és konceptualista alkotóként a performatív aktussal bővített ki. Már az előző évtizedben intenzíven foglalkozott az idő és mozgás kapcsolatával a térbeli műveknél, koherens performanszból, fotódokumentációból és szobrokból álló konceptet alkotott (pl. *Háttra arc I-II.*, 1973, *Számítógépes burokív*, 1973, *Kozmikus fejek csoportja*, 1973–74). A folyamat az 1975/76-ban készült *Téridő-plasztikával* teljesedett be. Az 1970-es és 1980-as évek mezsgyéjén az idő kérdéskörét kutatva, intuitíve kezdte alkalmazni a performativitás elvét, felvállalta saját testének jelenlétét (annak valamiképpen megnyilván-



nuló fizikai lenyomatát) a térbeli művek létrehozásának fázisában. Ezzel az idő képzőművészetben történő ábrázolása új lehetőségek és eszközök birtokába jutott (*A száradó gipszbe dobott téglá*, 1980). Bartusz az ezt követő években Hegyi Lóránd előadásainak és az új szenzibilitást generáló művészeti és elméleti közeg rendszeres budapesti látogatója és aktív résztvevője. Mindez megerősítette programja helyességében, s az akkori performativitás egy következetes, több évtizedes máig tartó program nyitányává vált. E váltás velejárója volt a hagyományos eszközöket felváltó tépés, szaggatás, a másodperces rajzok és festmények, a másodperces festményekről készült fotók átfestése, a léccel történő destrukció, a csendesített gesztusok, stb. A performativitás közvetlen hozadékai közé tartoznak az új szerzői technikák, mint az időintervallumos festmények habsvaccsal történő készítése, a fotográfiák átfestése, az ütéssel, a léccel és az indigóra való festés, stb. Ezzel közvetlenül összefügg a képzőművészet szempontjából rendhagyó anyagok, mint pl. a téglá, a milliméterpapír, léccel, gumi, indigó, valamint a gipsz nem konvencionális felhasználása is. A szigorú geometrikus hálózatot alkotó milliméterpapír volt az időintervallummal korlátozott, ill. meghatározott másodperces rajzok és festmények alapja, ami önmagában feszültséget eredményezett az akciófestészetre emlékeztető fizikai, ill. testi expresszivitás és a mű alapját alkotó raszter eltérő attitűdje miatt. Egon Bondy filozófus és költő szerint Bartusz másodperces festményei a mozgás képzőművészetben történő ábrázolásán túl egy még alapvetőbb szempontra figyelmeztetnek, arra, hogy „miképpen válhat az időintervallum a képzőművészeti alkotás struktúrájává, annak egyik meghatározó alkotói elemévé”. Ez az elementáris erejű „pszichogram” (Bondy) három évtizede jellemzi Bartusz művészetét, az utóbbi években *Csendesített gesztusok* (2001–2007) formájában, amelyek átfestésnek is minősíthetők, vagy mint *Illuminációk* (kék – 2007, fekete – 2008), amelyek indigóra készülnek. Az expresszivitásban rejlő fizikai erőt legmarkánsabban az ütéssel, azaz a gumisávra felvitt festék rajzlapra, merített papírra való átvitele őrizte meg. Ez a típusú kivitelezés és a személyes élmény expresszivitása a *Csernobil* (1986) és a *Koponya* (1987) sorozatokban ötvöződik, melyekben a prezentáció formája, a ciklus több tucat darabjának egymás mellé helyezése, még fokozza a vizuális élményt.

A történelmi eseményekből származó személyes emlékek váltak a Bartusz-installációk fő motívumává: a háború (*Marschieren Marsch!*, 1994, 1995), a párkányi híd felrobbantása (*Megsebzett híd*, 1997), a kitelepítés és a holocaust (*Úton*, 1997 – Németh Ilonával, *Sára Rosenblum arcát keresem emlékezetemben*, 1995). Ezzel párhuzamosan egy markáns öko- és társadalmi elkötelezettségre utaló gondolatíság fogalmazódik meg további műveiben (*Noé bárkája*, 1991, *Ökoszendvics*, 1991, *Öko-út*, 1992, stb.), a *Kvázi terekben* (2000–2009) az emberi lét lényegéről elmélkedik velünk együtt. Bartusz György ma a kassai művészképzés vezető személyisége.

Kvázi önarckép, 1975

