

# Károlyi Júlia

## Amikor a képzőművészet építészetté válik

Beszélgetés Kilian Leonard Daxszal

Kilian Leonard Dax *Mozgás-idő-mobilitás* című kiállítását a közelmúltban láthatta a közönség a budapesti Abigail Galéria emeleti kiállítótermében. A képzőművészet, a dizájn és az építészet területein párhuzamosan dolgozó, a hetvenes évek közepe óta Németországban élő – 1954-ben Budapesten született – magyar művész tárlatán mindhárom műfajt képviselő munkákkal találkozhattunk, amelyek egymással kölcsönhatásban alkottak egységet: egy összművészeti – Gesamtkunstwerk – kompozíciót. Dax, aki a Kecskeméti Piarista Gimnáziumban érettségizett, a magyarországi művészeti életben is aktív szerepet vállal: retrospektív kiállítással mutatkozott be 1993-ban az Ernst Múzeumban, dizájnjaiból 2008-ban kaphattunk ízelítőt az Iparművészeti Múzeumban, 2009-ben a Damjanich János Múzeum Szolnoki Galériájában, majd a Museion No. 1. Galériában. A hamburgi képzőművészeti akadémián diplomát szerzett alkotót képzőművészeti és dizájn munkásságával a német új hullám (Neue Deutsche Welle) létrehozói között tartják számon.

– Két országban élt hosszabb ideig, két társadalmat ismert meg, két kultúrát tett magáévá. Hogyan befolyásolja ez művészetét?

– Két nemzet kultúráját ismerem és egyesítem munkásságomban, de nem eldöntött számomra, hogy egy meg egy ebben az esetben másfelet vagy két és felet hoz létre. Mert ha két kultúra egymással szintézisbe lép, azáltal sok minden relativizálódik. Mindenesetre határátlépővé váltam nemcsak a polgári életben, hanem a művészetemben is. Kezdő művészként nem tudtam eldönteni, hogy festőként, szobrászként, építészként vagy dizájnerként szeretnék dolgozni. Tanárain többször figyelmeztettek, hogy lassacskán valamelyik szakterületet fő irányommá kell tennem, de minden töprengés ellenére sem tudtam magam elszánni valamely terület felszámolására. Elhatároztam, hogy egyenrangú testvérként fogom őket kezelni, és megpróbálom mindegyikben a szakmában érvényes minőséget megvalósítani.

E döntés következménye az lett, hogy az egyik területről a másikra átváltva gondolatilag és érzékileg is át kellett állnom. Hagyományosan mindegyikben más formanyelv volt használatban, és nem lehetett párhuzamosan kezelni őket. Tíz év elteltével a *Figurák és konstellációk* elnevezésű kompozíciós rendszerem kialakításával sikerült olyan formanyelvet kialakítanom, amely minden területen működik, és a határok elkezdtek összemosódni. Utólag nagyon örülök, hogy nem fogadtam meg tanárain tanácsát, így sikerült egy multifunkcionális művészi nyelvet kialakítanom.

– *Milyen hatások jegyében indult pályája a hetvenes évek elején?*

– Paul Klee volt az első, számomra sokat jelentő művész. A magyarok közül Breuer Marcell, aki azt gondolom, a magyar tanyavilág különböző faszerkezeti – tetőszerkezet, góré, szekér, parasztszékek – rendszereinek, tehát a tisztán fából szerkesztés technikájának formavilágát vitte magával Németországba, amivel ott sajátosan túlkomplikált fabútorokat hozott létre. A hamburgi akadémia műhelyeiben én is sokat kísérleteztem hasonlóan komplikált faszerkezetekkel ugyanazon inspirációs forrásból merítve, de egy idő után ezekről lemondtam, és a tömörebb fogalmazás irányába mozdultam el.

– *Hamburg kikötőváros, világváros. Volt ennek a nemzetköziségnek hatása a művészetére?*

– Hamburgban ismerkedtem meg részleteiben Peter Behrens munkásságával, és ismerem fel jelentőségét a XX. századi művészet számára. Behrens is festőművészként kezdte pályáját annak a hamburgi művészeti akadémiának az előd intézményében, ahol én is diák voltam. Később mégis építészként dolgozott Hessenben, a nagyherceg meghívására, abban a Hessen államban, amelyben én is múzeumot kaptam. (Kasselben, a Volks és Raiffeisen Bankok Továbbképző Központjában a konstruktív technikai világ és a természeti formavilág elemeinek szintézisével foglalkozó kétszáz munkám került egy gyűjteménybe.) Behrens 1922-ben a bécsi képzőművészeti akadémia építész tanszékének vezetője lett. Abban a Kárpát-medencei városban, amely az Osztrák–Magyar Monarchia kulturális központja volt. Bécsben, tehát a mi kultúrkörünkben ekkor már a Neue Sachlichkeit – amit letisztult formáknak is lehetne fordítani – kibontakozott. Ebben a soknyelvű városban 1907-ben Adolf Loos, a polifonikus monarchia belső, tiszta hangját keresve, az *Ornament und Verbrechen* című esszéjében a modern építészet alapjait fogalmazta meg. Figyelemre méltó, hogy 1908-tól Peter Behrens berlini irodájában dolgoztak Walter Gropius, Mies van der Rohe és Le Corbusier, akik a modern építészeti, dizájn és művészet alapjait tették le. Adolf Loos írását már 1908-ban, Berlinben is ismerték, Corbusier a következőket mondta róla: „an Homeric cleansing” („homéroszi tisztaság”). Walter Gropius maga pedig intenzív bécsi kapcsolatokat ápolt. Peter Behrens és Mies van der Rohe a modern építészetért, és azzal együtt a modern művészetért folyó küzdelem első csatájának első kudarcát is közösen szenvedte el, a hollandiai Krölller-Müller Múzeum tervezéséért folyó harcban. Szenzációs módon mindketten vitorlavászonból 1/1 méretben építették meg terveiket, de a megrendelő a hagyományos építészet mellett döntött. Amikor a hamburgi kikötőben sétálok, s látom az óceánjárókat, akkor – a festőművész Peter Behrensre kell gondolnom, aki Hamburgban hajótervezőként kezdte munkásságát, s onnan vitte magával a modern építészetbe a luxus-óceánjárók formavilágát és a balkonok vízszintesen strukturált korlát-szerkezetét.

Szerintem a modern kialakulását illetően még feltárára váró összefüggések vannak Bécs, Berlin és Hamburg között.

Mindenesetre a Kárpát-medencében egy olyan modern építészeti irány vette kezdetét, amely amerikai közvetítéssel az egész világon kiterjedt, és amit ma a távol-keleti és kínai nagyvárosok is önkéntesen, szabad akaratukból átvesznek. Magyarországon ezt az építészeti irányt a mai napig megakadályozzák a beépítési tervek és az építészeti előírások módszereivel. A homlokzatvonal fogalmát valamikor a tűzoltólétra magassága miatt találták ki Németországban, ma pedig Magyarországon ezzel akadályozzák meg a modern építészet kialakulását és továbbfejlődését. Teljesen abszurd elképzelés, hogy az építészetnek valamilyen történelmi ponton meg kell állnia, és többé fejlődnie nem szabad. Számomra, budapesti-hamburgi festőművésznak és építésznak Peter Behrens példaképpé vált mint megújító, aki festőművészként alapjaiban megváltoztatta az építészet világát.

– *Munkáiban a Bauhaus mellett a Tordos-Vinča kultúrával foglalkozik. Hogyan függ össze ez a két témakör egymással?*

– Nézeteim szerint már kétszer is indult ki olyan építészeti forradalom a Kárpát-medencéből, amely az egész világot meghódította.

Az első a Tordos-Vinča-kultúra hatáskörében, a Kárpát-medencében kifejlesztett úgynevezett hosszú házak építészete volt, amely korában, 8000 évvel ezelőtt a világ legkorszerűbb high-tech technológiájának volt tekinthető. Tőlünk kiindulva eljutott Spanyolországig, Angliáig, Skandináviáig és Szibériáig. Ez az építészet alapjaiban a fagerenda-szerkezetre applikált ágfonatból készült, agyagtapasztással, vagy tisztán fából építve. E technológia a Kárpát-medencében megőrződött a huszadik századig, még napjainkban is lehet ilyen épületeket találni Magyarországon. Valójában a tornácos házak elődjének tekinthetők, amelyekből, véleményem szerint, a modern Kárpát-medencei építészetnek kellett volna kialakulnia.

De sajnos nem így történt, mert a háború után Magyarország negyven évig jurtásítva lett egy 10 000 km távolságból idehozott távol-keleti elmélet alapján. A városokat pedig panelesítették egy degenerált vulgár-geometrikus építészet elvei szerint. Ez volt a legnagyobb támadás a történelemben egy nép európai tudata ellen, az építészet eszközeivel. A rendszerváltás után a jurtaházat tornyosították, a 8000 évre visszatekintő tornácos házat és tanyai zárt udvaros építészetet pedig kidobták a szemétre, miközben ez a Kárpát-medencei kultúrának egyik legfontosabb eleme volt.

Hogy ilyen kultúra létezik, azt egy nagyon megragadó élményként is átéltem New Yorkban, ahol a földalattiban zenészek játszanak a többé-kevésbé érdeklődő közönség előtt. A metróállomáson egy 35 év körüli fiatalember bécsi sramlizenét játszott hegedűvel, amit én még gyerekkoromban budapesti éttermekből ismertem. A világ minden tájáról összejött közönség annyira el volt érzékenyülve, hogy többen is sírtak. Az afrikaiak, kínaiak, indiaiak, európaiak, japánok mind átszellemült arccal hallgatták a zenét, és lelkesen fizettek. Ekkor vált számomra világhosszá, hogy mennyire kedvelt a mi világunk, s hogy ennek a kultúrának én is örököse vagyok. Akkor határoztam el, hogy több figyelmet fordítok erre, mint eddig tettem.

– *A Bauhaus-művészek közül voltak, akik a művészetet a tudomány irányába próbálták terelni, de ha az írásait olvasom, nem látok sok közöset a Bauhaus-szerzőkkel.*

– Nem vagyok a művészetben a tudományoskodás híve. Három oltárképet kellett festenem 1974-ben Kőteleken, és emiatt vallástörténettel foglalkoztam. Az apostolok életét kellett megismernem, ám én itt nem álltam meg, továbbmentem visszafelé a történelemben Homéroszig, az Iliászig, Pallasz Athénéig. Hihetetlenül korszerűnek találtam ezt a vallási irodalmat. Mert Homérosz írásai nem mások, mint a demokratikus Európa kultúráját megalapozó görög és római kultúra Szentírásai. Az Iliász arról szól, hogy az a hatalom, amely a tehetséget nem becsüli, eltiporja, meg fog bukni. Szól arról is, hogy az istenek háborúját Pallasz Athéné nyerte meg, aki a tudomány, a művészet istennője, és mint ilyen, az én főnököm.

A tudomány s a vallás itt szétválnak, és mindegyiknek megvan a maga külön területe az emberi gondolkodás világában. Amit a tudomány és a vallás nem tud fogni, az a művészet területe. A művészet a társadalomnak önálló, kritikus szemlélője, alkotóeleme, amelynek sem a tudomány, sem a vallás hatása alá nem szabad kerülnie. Csak így tud a művészet a demokratikus társadalom önálló társadalmi szereplőjeként fellépni és függetlenségét megőrizni azokkal az erőkkel szemben, amelyek a művészet adta lehetőségekkel vissza akarnak élni. Így én „athénista” lettem. A művészetet egy önálló gondolkodási iránynak tekintem, és ezért kísérleteztem speciális művészi írásos nyelv kialakításával

(például 1993-ban, a Múcsarnok kiadásában megjelent *The Swing of Genesis* című kiadványban).

– *Ön is festőművészből lett építészé Behrenshez és Michelangelóhoz hasonlóan. Ezek szerint vannak olyan korszakok, amikor a képzőművészet ad impulzusokat az építészetnek. Az ön térkompozíciói is ilyen vállalkozásnak tekinthetők?*

– Az absztrakt festészet imaginárius tereit valódi, az emberek számára használható és élhető, átélhető térére akartam tenni. A térkompozíció az absztrakt geometrikus festészet belső téri világának reális anyagokkal való, háromdimenziós, építészeti nagyságrendű interpretációja. Lehetővé teszi számunkra, hogy a realitásban is belépjünk az absztrakt művészet téri világába. Kazimir Malevics óta a vizuális kultúra teljesen újszerű úton jár. Ez az új tervvilág Malevics idejében még nem alakult ki teljességében, csak kezdetét vette, további elemeit még ki kell dolgozni. A térkompozíció állhat önállóan, vagy pedig képezheti az épület formai kialakításának szellemi kiindulópontját. Az általam kifejlesztett, térben kibontakozó új képzőművészeti műfajt képviselő munkákat kiállításokon, múzeumokban mutattam be. Az elsőket a hamburgi Heawlett Packard székház aulájában és a hamburgi tőzsde kiállítási termében. A francia konzulátustól a francia forradalom 200. évfordulója alkalmából kaptam megrendelést a hamburgi városháza előtt a főteret átívelő térkompozíció megalkotására.

Magyarországon 1993-ban, az Ernst Múzeumban, retrospektív kiállításom alkalmával építettem fel egy egész termet betöltő, a közönség számára bejárható alkotást. New Yorkban 1994-ben John Weber galeristával kerültem kapcsolatba, akit térkompozícióim és a természet és technológia integrációjával foglalkozó munkáim érdekeltek. Weber meghívott, hogy nyissak a Hudson-parti városban egy műtermet. Meggyőződése volt, hogy New York-ban ilyen új koncepciókra van szükség, és ezeket világszerte ismertté kell tenni.

Ilyen módon a festmények számomra a dizájn és az építészet kiindulópontját képezik, mert mindennek a forrása a rajzban megfogalmazott művészi esemény. Képeimben olyan általam archetipikusnak nevezett alapformákat használok, amelyek a bennünket körülvevő világban vagy a természetben találhatók. Ezek a formák a „figurák”. A kép a figurák egymáshoz való viszonyából – távolság, nagyság – alakul ki. Ennek az eljárásnak az eredményét nem kompozíciónak, hanem konstellációnak nevezem. Kiállításaimon látható minden munkámban ez a módszer érvényesül. A kiállított tárgyak és a térkompozíció egymással belső összefüggésben állnak. Egyes munkáimban digitálisan irányított elemeket mozgásba is hozok. A képek, reliefek, szobrok így mobilok, és az idő dimenziója is alkotóelemüké válik.