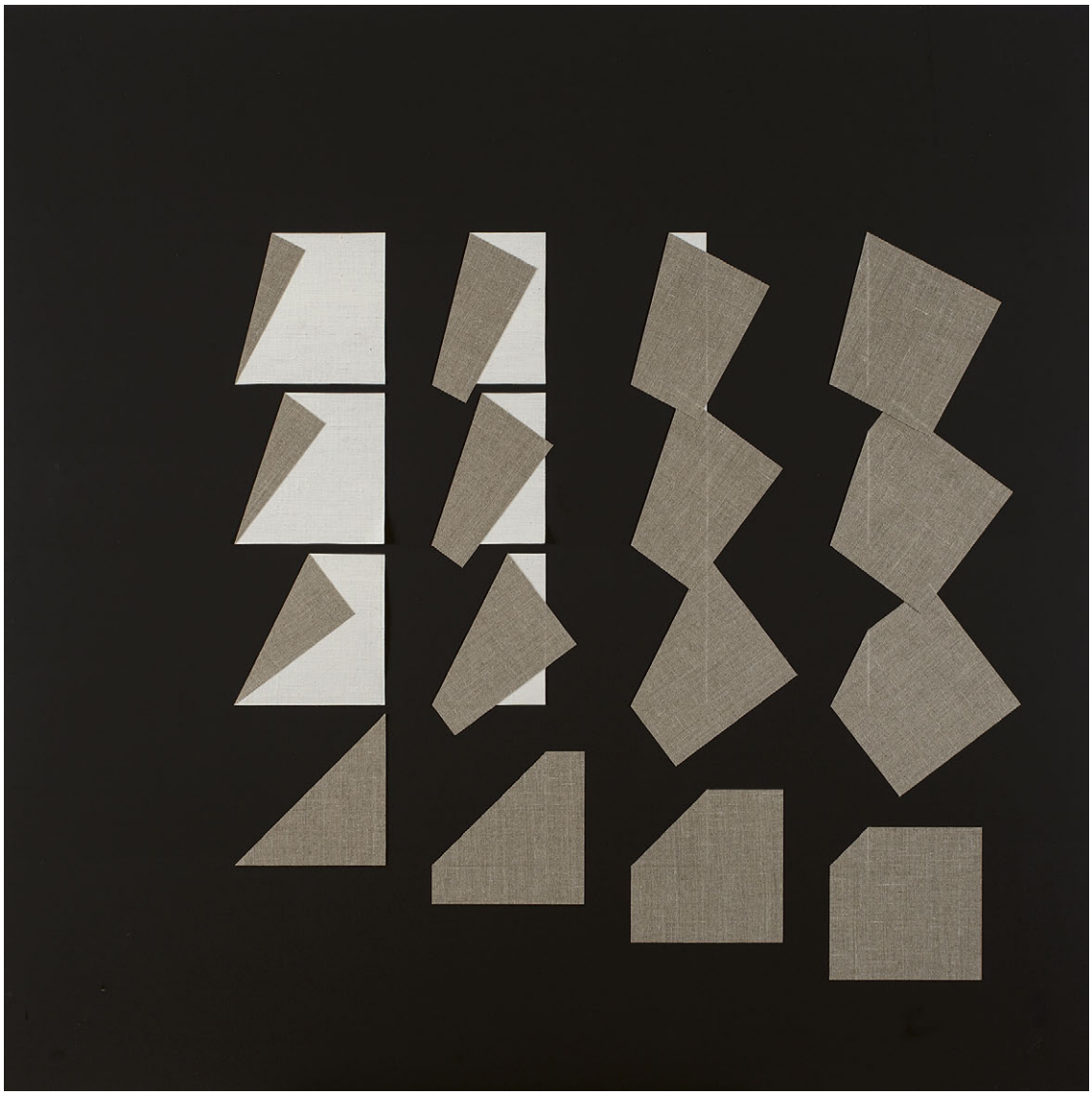


# GÁYOR TIBOR

# TEKTONIKA / TECTONICS

# GÁYOR TIBOR
# TEKTONIKA / TECTONICS

VINTAGE GALÉRIA BUDAPEST 2018

## AZ INVENCIÓ KÉT SZÓLAMA

„Számomra ott kezdődik az eredendően művészeti izgalom, amitől érdekes valami – legyen az irodalom, vagy zene – ahol a szabálynak az ember ellene tesz: – igen, de! A kánon mindig megvan, azt mindenki hordozza magában és érzékeli, különösen az ilyen alapvető dolgokat, mint a geometria. Ebből a feszültségből táplálkozik a művészet Boudelaire-től Adyn keresztül máig" mondta Gáyor Tibor *„Új hajtások"* című kiállításán (KAS Galéria, Budapest, 2009) az érdeklődőknek.

Gáyor Tibor a konstruktív/konkrét művészet nagy történeti és teoretikus háttérrel rendelkező vonulatába elhelyezhető munkájáról, ezen belül a síkfelület áthajtásáról ismert, amely szinte kezdettől fogva a műveit szervező alapművelet. Azonban, ha végignézzük Gáyor több, mint negyven éves művészeti munkásságának korszakait, megállapíthatjuk, hogy nem ilyen egyszerű a képlet. Rendszerező intellektus és szinte önfeledt emocianalitás időről időre helyet cserélnek az életműben. Kissé leegyszerűsítve, két szélsőség, két, egymásnak ellentmondó alkotói magatartás vagy alapállás motiválja Gáyor munkásságát. Gerincét a geometrikus síkformák alakítási lehetőségeinek kibontása, a sík és a tér sokarcú összefüggéseinek szisztematikus végigjárása és felmutatása adja. Ez a terület öntörvényű, zárt, művi, fegyelmezett, a konstruktív-konkrét elődök szándéknyilatkozatai, de a köztudat szerint is személytelennek számít. Azonban Gáyor formakezelésében és anyagainak karakterében poézis rejtőzik, munkája nem nevezhető „hideg" művészetnek.

Él Gáyor Tiborban egy szakmai gyökerekbe nem kapaszkodó, mintegy intermediális vágy is az élet teljességének direkt vagy áttételes, személyes hangú reflektálására, amely azért sem téved a hagyományos ábrázolás és kifejezni akarás területére, mert Gáyor az életet nem személyes értelemben átfogalmazni, hanem megalkotni akarja. Ennek a munkásságnak formai és eszközbeli anyaga szerteágazó. Van, amikor a szisztematikus tevékenységből származó formákat és anyagokat a rendszerből kilépve szabadon és nem titkoltan asszociatív módon kezeli. És van, amikor meglepő, oda nem illő anyagokat vagy teljesen új formákat vet be. Ez az attitűd emlékeztet Friedrich Dürrenmatt *„Angyal szállt le Babilonban"* című darabjában a kedves angyaléra, aki mindent összeszed és visz magával, ami fellelkesíti őt a Földön.

A szabadulási mozzanatok nem valamilyen új elv alapján támadják az alapkutatás zártságát, talán inkább azt jelzik, hogy Gáyor a kötöttség értékét relatívnak tekinti, nem keres új területet megszokott módszerének gyakorlására, inkább a teljességre nyíló új, bár bizonytalan kezdet felé törekszik. Van azonban arra is példa, hogy a kettőség összeér valahol, de nem a nyilvános művészeti térben: ilyen „mű" Gáyor sokéves, lassan fejlesztett terepalakítása és kertépítése nagyvonalú badacsonyörsi birtokán.

Az alábbiakban arra próbálok példákat hozni, hogy a fent vázolt kettősség miként felelget egymásnak vagy inspirálja egymást Gáyor munkásságában. Még építészmérnökként, kötött feladatokkal, egzakt formákkal és számításokkal küzdött egy bécsi építészeti irodában, amikor művészi pályáját mindjárt önálló kiállítással kezdve, érzékeny, tasiszta jellegű képekkel jelentkezett (Bécs, 1964). A semmiből nem jön semmi – a kezdő művész egy általa kiválasztott művészeti felfogás, stílus nyomában indul el, ehhez méri magát. Gáyor Hans Hartung és a közvetlen bécsi művészeti közegből Hans Staudacher absztrakt expresszív műveit tartotta magához közelállónak. Festményeihez mindjárt kezdetben adekvát technikát talált: akvarelljeinek egyik sorozatát apró ecsetvonások sűrű, sokrétű és visszafogottan színes képszövet jellemzi. Egy másik sorozat lavírozott tusmunkákból áll, melyeknek

egész felületét függőleges gesztusok világosszürke vonalritmusa, szeriális ritmusképlete borítja. Gáyor ezidőtájt hagyta ott az építészeti gyakorlatot, de az építészeti gondolkodás gyerekjátszótéri berendezések tervezésének formájában valamiképp mégis tovább élt, elsőként egy kombinatorikus, geometrikus mászóka-rendszer (Wiener Baukastensystem) modellezésében, amelynek alapegysége a több oldalán lyukas kocka.

1968–69-ben Gáyort a nyomtatott képgrafika kalandja kezdte érdekelni, a nyomtatás mélynyomó préssel és annak lehetőségei. Kreatív tiszteletlenséggel vágott bele a műfajba, munkamódszere csapongó, asszociálva improvizáló volt. Sokféle lapos anyagot, szakadt rongyot, zsinórokat, hálókat, fémtárgyakat, ipari hulladékot gyűjtött össze és hozott egymással jelentés tekintetében meglehetősen abszurd, és formailag feszült kapcsolatba. Egy csapásra kipróbált mindent az egyszerű anyaglenyomattól a talált rézkarcok újrafelhasználásán és átalakításán át a dombornyomásig és végül megérkezett a mindkét oldalán nyomtatott grafikához. A képek szertelen játékossága egy idő után átadta a helyét egy új, rendező jellegű és egyszerű mozzanatnak: Gáyor a nyomópapírt magát, adott alakját és anyagi minőségét kezdte nem pusztán hordozó felületnek, hanem a mű lényeges elemének tekinteni. Ennek kezdetén a papír egyszerű beszakításának és a másik, szintén festékes oldal visszahajtásának természetes és a továbbiakra nézve programadó mozdulata áll, amelyben magasabb szinten ismét helyet kapott a tervezés és a geometria.

A papír két oldalának két különböző színnel való lenyomtatása, majd betépése és visszahajtása, mint egy alapkoncepció kialakításának ígérete, megerősítést nyert Lucio Fontana akkoriban megismert, elegáns hasításokkal megnyitott üres képfelületeiben és a „Spazialismo" gondolatában. Itt több, lényegében egy tőről fakadó kortárs művészeti alkotóelv és felismerés fut össze, amelyeket Gáyor tudatosan gondolt végig gyakorlati példák és az elméleti irodalom ismeretében. Elsőként említendő a figuratív-narratív képiség elutasítása, amely Fontanánál a tasizmushoz közel álló destruktív gesztusban kapott formát, míg Gáyor a képsík felvágását mindjárt építő mozzanatként fogta fel. Az ábrázolástól megszabadult absztrakt, majd a konstruált, szerkesztett képiség a XX. század elején vette kezdetét. A 20-as években Theo van Doesburg manifesztuma fogalmazta meg a „konkrét", az önmagán kívülire nem utaló, autonóm alkotást. Míg a „konkrét művészet" elvét, tanítását a harmincas években a művészeti avantgárd emigránsai vitték át a tengeren túlra és hatottak az ott kialakuló geometrikus tendenciákra, Európában a zürichi konkrétek művei, köztük a teoretikusként, kiállítás- és iskolaszervezőként is tevékeny Max Bill (Hochschule für Gestaltung, Ulm, 1950-től) mentette át a háború utáni művészeti törekvésekbe.

Gáyor az 1960-as évek végétől egyelőre változatos geometrikus formákkal kísérletezett. Grafikái és falemezekből készült színes objektjei – Amfigrammái – a kétoldalasság, a hajtás révén nem csak megnyitották a kép „felszínét", hanem egymásra is vonatkoztatta, szétválaszthatatlanul egymásba építette a két oldalt. A hajtás folyamatában sűrítve jelenik meg a sík két oldalának különbözőségében is egyenértékűsége, a sík és a tér egymásba fordulásának lehetősége, a relief vagy akár a körplasztika ígérete a mozgás, az idő megidézésével. Ezek a minőségek Gáyor Tibor munkásságát végigkisérik, és mindig máshonnan nekiindulva, nagy változatossággal érvényesülnek benne.

A hajtás más formálási elvekkel együtt és időszakosan többnyire szobrászok – hogy csak néhány nevet említsek – Michael Gitlin, Axel Heibel, Nádler István és más, ismert művészek munkásságában jelenik meg, de a hajtás princípiumának Gáyor-típusú következetes érvényesítése és sokoldalú, szisztematikus kibontása egyikükre sem jellemző. Többnyire a Drezdában élt szobrász, Hermann Glöckner papírműveit szokták Gáyorral kapcsolatba hozni, ám nem veszik észre a hajtás funkciójának alapvető különbségét a két művész munkájában.

Az, hogy a plasztikai lehetőségeket is nyújtó felvetést követően Gáyor hosszú időre visszatért a kép síkjához nem pusztán annak a következménye, hogy a kiállításokon a munkákat térbe kellett akasztani, hogy mindkét oldaluk látható legyen és ez sokhelyütt nehézségekbe ütközött, hanem azért, mert a formák analízisét szisztematikus hajtáslépésekben képzelte el és a fázisok rögzítést igényeltek. A síkformák kihajtásának és ismét a síkba megérkezésének színtere a semleges fekete vagy sötétszürke fatábla lett, a változások alanyának, a négyzetnek – ritkábban téglalapnak – anyaga a klasszikus festővászon fehérre alapozott, sima elő- és durvább nyersvászon hátoldala, a rögzítés módja kollázs. Gáyor 1973-tól kezdve dolgozta ki a rendszert, amelyben a síkformát, leginkább 4/4 raszter-egységek alapján lépésről lépésre, különböző törésszögekben hajtotta ki, mint mondta: „hámozta meg", fordította át egyik oldalukról a másikra. A szisztéma a formák gazdag variációit generálta. Bécsi és budapesti múzeumi kiállításainak (1986) katalógusában megjelent, 1981-ben írt tanulmányában összefoglalta szándékait és felismeréseit, amelyek a „partitúraszerűen lejegyzett rendszerből" következtek: a játékszabályok működéséről, az így nyert esztétikai értékről, annak osztályozhatóságáról, a raszterháló differenciálásának kilátásairól, a felületre eső fény hatásáról. Rendszerét Hajtástektonikának nevezte el. A fekete alapú szeriális variációkat, ezek közé tartozik például a *Q 8/8 Demontage spirale 1-16* (1974), több más, lazábban összefüggő sorozat vezette be, például a *Fal-padló hajtások* (1972). Kísérő motívumok voltak a pszeudo-perspektivikus hatások, amelyek a részek 45 fokos hajtásának eredményeképpen léptek fel, pl. *Architettura d'invenzione* (1975–85) és ebben a korszakban készültek a reliefművek is vastag kartonból, vagy alumíniumlemezből – ilyen a nagy *Q4/4 D*, 1980. Témájukat, a fokozatos felületmegtörés térbeliségét és fényviszonyait Gáyor fotogram formájában is kipróbálta.

Szakmai életrajzában Gáyor Tibor kihangsúlyozza, hogy a nyolcvanas évek elejére elege lett az analitikus rendszerből és kiszabadította magát a saját maga által létrehozott, – egyébként igen gyümölcsöző – kötöttségből. Megtartotta azonban a hajtás princípiumát, valamint a festővászon anyagát és a kollázst. Az addig a képi események alapjaként szolgáló semleges képsíkot most vagy a szabad „kompozíció" terepének (ezeket később elvetette) vagy a mozgást gátló, behatároló felületnek fogta fel és a mintegy kijutni igyekvő négyzetet szabálytalanul meghajtva, szinte gyűrve tapasztotta a felület peremére (*Lebegők sorozat*), máskor csomóba hajtogatva zsugorította össze középütt (*Q – D kettős törés,* 1981) vagy véletlenszerű hajtásformációban mintegy átlebegtette a felület előtt. A gyök kettővel (√2) meghosszabbított négyzetből származó téglalapok hajtásainak váratlan, szellemes kombinációit egymásra felelő páros formák (*Scherzo, Couple, Capriccio,* 1981) alkották, és hasonlóan delikát, szabad ötlet, improvizáció volt a négyzet, – később az egyenlő oldalú háromszög – önmaga egyre kisebbedő magvából kialakított hajtogatott építménye is (*Faltbau,* 1981). Ez a kereső játékosság a kilencvenes évek elejétől a hajtogatott csíkok egyre kötetlenebb asszociatív, sajátosan értelmezve antropomorf formációihoz érkezett (*Recursiones, Catena, Örs 1, 2,* 1996).

## TEKTONIKA, 1974



Ha az ember képes a konvenciók terhét letenni és a vizuális környezet /természeti + épített/ elemi jelenségeit, folyamatait elfogulatlan analízisnek veti alá, akkor a sík felület és a tér vizsgálata során – többek között – elkerülhetetlenül eljut ehhez a következtetéshez:

A sík felület primer minőségi változása annak törése, hajtása. Ez a változás az idő fogalmát is mintegy implikálja, hiszen azt a pillanatot ragadja meg, mikor a kétdimenziósból háromdimenziós lesz. A sík felület a (még semmi nem történt), a megtört sík a (már megtörtént) állapotát elementáris módon fejezi ki. További antropomorf értelmezéssel: a statikus dinamikussá válik, az eddig végtelenre utaló a törésvonalak által behatárolódik, az irány nélküli, vagy éppen mindenirányú, határozott irányok hordozójává lesz. Konkretizálódik, igazolódik a vonal is, mely önmagában fikció. A háromszoros vagy többszörös törés vizualizálja az arány fogalmát, az összetartást, szétfutást vagy éppen a parallelitást.

A síknak mintegy biológiai osztódása tapasztalható: az utódok egymásközt és az alapsíkhoz viszonyitva hajlásszögükkel, arányok adta feszültségükkel a variabilitás végtelenségét nyújtják. És ami mindezen túl a sík törésében különösen jelentős: a térbeliség primer, nem absztrakt, mindennapi vizualizálása.

Munkámban a végtelen síkot egyenesekkel lehatárolt, általában fehér felület helyettesíti, melynek körvonala, hosszúság-szélesség aránya jelentős képalkotó szerephez jut. A síkból kihajtott felületrészek mindeddig 180 fokos forgatással visszatértek az alapsíkba és – leolvashatóságuk érdekében – hátoldaluk eltérő színével kaptak hangsúlyt a képben. Térbeli és időbeli mozgás rögzítéséről van tehát szó a síkon, a kép ennek a de facto történésnek médiuma, – anyagában és formájában egyaránt.

Jó néhány munkámban számoltam a kettős értelmezés lehetőségével: egyrészt a fent leírt síkból téren át síkba vissza folyamat olvasatával, ami a tárgy létrejöttének rekonstruálását jelenti, – más részt a konvencionális, illúziókereső szemlélet belelátásaival. Ez utóbbi elfogadását azonban legtöbbször egy saját rendszerén belüli ellentmondás, két horizontvonal jelenléte zavarja meg. A két szemlélet – az analitikus és az illúzionisztikus – dialektikája számomra a kortársi művészet és társadalmi tudat alapvető vizuális és etikai problémáját jelenti: a tárgyilagosan feltárt valóság és a konvenciókra támaszkodó látszat szembesítését.

## THE TWO VOICES OF INVENTION





"To me, inherently artistic excitement – what makes something interesting, be it literature or music – begins at the point where you go against the rules: yes, but! The musical art of the canon is something that is always there, we all carry it inside us and have a sense of it, just like we do with such fundamental things as geometry. This is the kind of tension that feeds art, from Boudelaire, through Endre Ady, all the way to the present." These were the words Tibor Gáyor addressed to the audience at the opening of his exhibition *New Foldings* (KAS Gallery, Budapest, 2009).

Tibor Gáyor is regarded as an artist whose work is positioned in the currents of constructive/concrete art, which possess great historical and theoretical foundations. Within that, he is known for "folding" the two-dimensional plane, which has, almost from the very beginning, been the basic action that has informed his works. If, however, we take a look at the various periods of Gáyor's oeuvre, which spans over forty decades, we can conclude that the picture is not as simple as that. From time to time, his systematizing intellect and almost uninhibited emotionality alternate in his body of work. Gáyor's art, to put it simply, has been motivated by two extremes – two opposing artistic behaviours or basic positions. Its backbone consists of unfolding the possibilities of shaping planar forms and the systematic examination of multi-faceted relationships between the two-dimensional plane and three-dimensional space. This is a closed, artificial, and disciplined type of terrain with its own set of rules; in accordance with the statements of intent articulated by constructive-concrete predecessors – and even according to public awareness – it constitutes a domain that is impersonal. There is a certain poesy to Gáyor's treatment of forms and the character of his materials, however; his work can hardly be described as "cold" art.

Tibor Gáyor also fosters a desire – one that is more of an intermedial nature, so to speak, as it is not professionally rooted – to reflect the wholeness of life either directly or indirectly, using a more subjective, personal tone. He never crosses over into the realm of traditional representation or expression in pursuit of this endeavour, however, as his intent is to create, rather than subjectively rearticulate, life. Gáyor's oeuvre is diverse in terms of its forms as well as its tools. In some instances, he steps outside the system and treats the forms and materials originating from his systematic activity in a free, explicitly associative fashion. At other times, he employs completely new forms or surprising materials that do not fit the context. This attitude bears some resemblance to that of the angel in Friedrich Dürrenmatt's play *An Angel Comes to Babylon,* who picks up everything that sparks her interest on Earth and carries it with her.

These moments of breaking free do not constitute an attack, in accordance with some new principle, on the closed nature of Gáyor's research, however. Rather, they are perhaps indicative of his view of restrictions as having only relative value; he seeks no new areas for practicing his usual method, but, instead, strives for new – albeit uncertain – beginnings that open towards wholeness. There also instances, however, where this duality converges to a single point, but always outside the public sphere of art: Gáyor's years-long, slowly developed landscaping project on his property in Badacsonyörs is a good example.

I will now take a closer look at how opposing elements of the aforementioned duality enter into dialogue with – and mutually inspire – one another in Tibor Gáyor's oeuvre. He was still working as an architect in Vienna, struggling with strictly defined tasks, exact forms and calculations, when he came out with sensitive tachiste-like

paintings and launched his art career with a solo exhibition Vienna (1964). From nothing, nothing comes – the beginner artist sets off following in the footsteps of an artistic perspective (or style) of his choosing, against which he can measure himself. Gáyor felt an affinity to the abstract expressive works of Hans Hartung and, from the immediate Viennese art scene, Hans Staudacher. He had found an adequate technique for his paintings already in the beginning: one of his aquarelle series is characterized by a complex, moderately coloured visual fabric of tiny, densely packed brush strokes. Another consists of washed drawings whose entire surfaces are covered with a light grey rhythm of lines – a serially rhythmic formula of vertical gestures. It was around this time that he discontinued his architecture practice. He continue to think like an architect, however, in that he continued to design children's playground equipment, starting with modelling a combinatory-geometric jungle gym system (Wiener Baukastensystem), whose basic unit was a cube with multiple hole-bearing sides.

In 1968–69, Gáyor became interested in the adventures offered by printmaking and the possibilities inherent in intaglio printing. He tackled the genre with a kind of creative irreverence; his working method was discursive and associatively improvisational. He collected various flat materials, torn rags, strings, nets, metal objects and industrial waste, and brought them together in ways that were quite absurd in terms of meaning, and absurd in terms of form. He tried everything at once: using simple objects to create printed marks, reusing and transforming found etchings, experimenting with intaglio printing and, finally, arriving at graphics printed on both sides. After a while, the carefree playfulness of the printed images gave way to a new, and rather simple, organizing tendency. Gáyor began to regard the printing paper itself – with its given shape and material quality – more than just a carrier surface: it became an essential element of the work. The early days of this consisted of the natural movement of simply tearing into the paper and folding back the other side (which also had paint on it) – gestures that constituted the initial steps of defining a new artistic programme, in which, at a higher level, design and geometry once again found expression.

The printing onto both sides of the paper using a different colour for each side, followed by the act of tearing it and folding it back – like the promise of a newly formulated basic concept – gained confirmation in Lucio Fontana's empty image surfaces opened up with elegant slashes, which were becoming known at the time, as well as in the notion of "Spazialismo". This, in essence, is a meeting point of multiple contemporary art principles and realizations that stem from the same root, which, being familiar with the practical examples and having studied the theoretical literature, Gáyor consciously thought through. A rejection of the figurative-narrative image should be mentioned first and foremost; in Fontana's works, it found expression in a destructive gesture somewhat akin to Tachisme, while Gáyor regarded the cutting of the image plane itself as a constructive act. In the early 20th century, abstract image creation, having been liberated from the demands of representative depiction, was followed by the constructed image. In the '20s, it was Theo van Doesburg's manifesto that articulated a definition of a "concrete" autonomous artwork that made no references outside itself. While the principle and teachings of "concrete art" were carried overseas during the '30s by the emigrants of avantgarde art (where they influenced locally developing geometric trends), in Europe, they were preserved and carried over into post-war art tendencies through the works of Zurich's concrete artists, including Max Bill, who was also active as a theoretician as well as an exhibition and school organizer (Hochschule für Gestaltung, Ulm, from 1950).

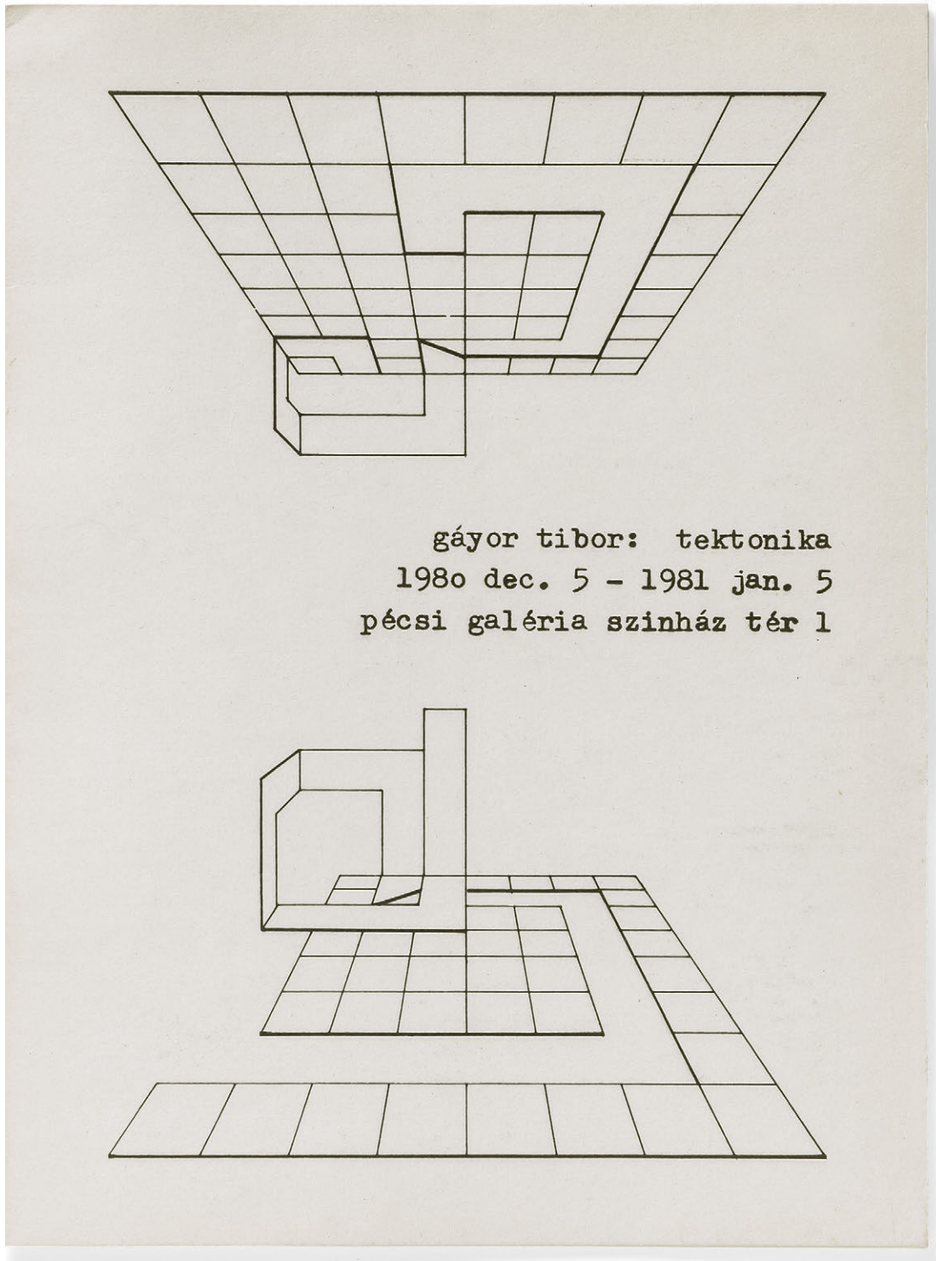
As of the late 1960s, Gáyor experimented with diverse geometric forms. His graphics and colourful objects – "Amphigrams" – created from wooden boards, by being two-sided and folded, not only opened up the "surface" of the image, but also referentially connected the two sides, structurally integrating them into one another. During the folding process, the equality of value between the two sides of the plane – even in their separateness – is present in a condensed manner, as are the possibilities of the plane and three-dimensional space turning into one another, and – by invoking motion and time – the promise of relief or three-dimensional sculpture. These qualities accompany Tibor Gáyor's oeuvre in its entirety, taking shape with great diversity and always setting off from different starting points.

While folding, along with other shaping techniques, periodically appear in the works of such sculptors as Michael Gitlin, Axel Heibel, István Nádler and other well-known artists, the consistent implementation of the folding principle and its multifaceted, systematic exploration as seen in Gáyor's oeuvre, is not characteristic of any of these artists' work. Gáyor is most often brought into connection with Hermann Glöckner' paper art, but the fundamental differences in the function of folding in these two bodies of work is usually overlooked.

Following his forays into a new area that offered sculptural possibilities, Gáyor returned to the two-dimensional image for quite a long period. This was not merely because, when exhibited, the works had to be suspended in space in order to display both sides – which sometimes presented difficulties – but also because he envisioned the analysis of forms in systematic steps of folding and the phases required recording. Neutral black or dark grey wooden boards set the scene for the folding of two-dimensional forms into space and then their return to the plane. The front side and raw, untreated backside of a classic, primed, white canvas was taken as the material of the square (or sometimes rectangle) that was to be altered, while the method of recording was collage-making. Beginning in 1973, Gáyor developed a system in which he unfolded planar forms – mostly based on 4/4 raster units – step by step, along various angles, "pealing them", as he would say, and turning them from one side to the other. This system generated a rich variation of forms. In his study written in 1981 (which was published in 1986 in a catalogue of his exhibitions in Vienna and Budapest), he summarized his intentions and realizations in relation to this "system, which has been recorded like sheet music"; he wrote about how the rules of the game worked, about the aesthetic value and classifiability of the result, the prospects inherent in the differentiation of the raster grid, and the effects of the light hitting the surface. He named his system "Folding Tectonics". His black-based serial variations – including, for instance, *Q 8/8 Demontage spirale 1-16* (1974) – were first introduced by several different, more loosely connected series, such as *Wall-Floor Foldings* (1972). The pseudo-perspectivic effects that resulted from folding various parts at a 45-degree angle functioned as accompanying motifs (e.g. *Architettura d'invenzione,* 1975–85), and it was also during this period that he created his reliefs from thick cardboard or aluminium sheets. His large-size *Q4/4 D* (1980) would be an example for the latter. Gáyor also experimented with the themes of these works, as well as the spatial aspects of gradually breaking surfaces and the shifting light conditions associated with them through the medium of photogram.

In his professional biography, Tibor Gáyor emphasizes that, by the early 80s, he had had enough of his analytical system and broke free from his self-imposed – and otherwise rather fruitful – restrictions. He held onto the principle of folding, however, as well as the canvas as his material and the collage as his method. He began to regard the (till then) neutral image plane, which had served as the basis of visual events, as the terrain of free "composition" (a notion he later abandoned) or a surface of containment that hindered movement. He took the square, which appeared almost as if it were trying to

escape these confines, and, after irregularly folding – almost crumping – it, he stuck it to the edge of the surface (*Floaters* series). In other instances, he shrunk it by folding it into a knot at the centre (*Q–D Double Breakage,* 1981), or, as a randomly folded formation, floated it, as it were, before the surface. The unexpected, witty combinations of rectangles originating from squares that have been extended with the square root of 2 (√2) were created by paired forms in dialogue with one another (*Scherzo, Couple, Capriccio,* 1981). His folded construct created from a square – later an equilateral triangle – formed from its ever-shrinking core was a similarly delicate, improvisational idea (*Faltbau,* 1981). This searching playfulness, as of the early '90s, lead him to increasingly free associative – or, in his own interpretation, anthropomorphic – formations (*Recursiones, Catena, Örs 1, 2,* 1996).



Tektonikus rendszereinek felépítésében, műveinek realizálásában jelentős szerep jut ugyan a szerialitásnak és a kombinatórikának mint munkamódszernek, mégis a művek szellemi, gondolati háttere, Gáyor problémalátása alapvetően személyes. Eredetileg a sík és a tér fogalmának művészettörténti távú ellentmondásáról van itt szó. Ennek feloldására vállalkozott Gáyor a hajtásnak, a sík törésének, ennek a primér tektonikai folyamatnak alkalmazásával. /197o körül vezette be a tektonika fogalmát a művészetbe./
Munkája folyamán és később a befogadó tudatában ugyanúgy, a sík-tér-relief viszonylatok állandó mozgásban és kölcsönhatásban vannak, miközben önmagukban is ellentmondó pszeudótérhatások tünnek fel. Háromdimenziós tárgyai esetében a megismerési folyamat lényeges tényezői a változó fényviszonyok és a néző mozgása. Fehér színük is arra utal, hogy fényplasztikának készültek, hatásuk a szabadban optimális.
A racionális-egzakt genezis Gáyor számára közvetlen út a mai művészet metafizikus kérdéseihez, az idea, a téma. a forma, a szándék identitásához. Más összefüggésben: a természet, a társadalom és a művészet strukturális affinitásának, vagy "csupán" a látszat és a valóság ellentmondásainak feltárásához. /198o/

Hajdu István: A magyar progressziv művészet helyzetéről; a wilhelmshaveni Kunsthalle "Künstler aus Ungarn" kiállításának katalógusából.

Eddigi, a síkból a téren át ujra a síkba visszatérő hajtásfolyamatait Gáyor most meghatározott ponton, például 45 fokos hajtásszögnél, téri helyzetben rögziti. Az előző, meglepő pszeudóperspektivikus hatásu felületrelációk helyett most egyértelmüen tagolt felületek kerülnek a síkra és a térbe. Ha ezt a koncepciót a háromdimenziós élettérre kiterjeszti, úgy ott az egyelőre modelljellegű objektumok a fizikai élmény-szférába integrálódnak. A képvilág és a környezet ilyetén szerves összekapcsolása a konstruktív müvészet legeredetibb célkitüzéseihez tartozik. /198o/ Dieter Bogner kéziratából.

A képegységen belül éppúgy mint azok egymásutánjában szeriális módszert alkalmazó Gáyort évek óta a sík egyszerü hajtásából és töréséből származó strukturarendszerek foglalkoztatják. A négyzetalakú felületből kialakított bázisformációk után az azokból fokozatos arányváltással előálló, változó hajtásformákat vizsgálja, melyek jórésze a perspektivikus ábrázoláshoz szokott szem számára térilluziót is közvetít. Az első látásra észlelt "kiegyensulyozott felületosztás" ilymódon vizuális konvenciók reflektálására éppúgy alkalmas, mint ahogy a képsíkba visszatérő és ott rögzitett, általában igen egyszerü és valóban véghezvitt hajtásprocesszus leolvasására. Ebben a háromrétegü percepciós folyamatban az utolsó fázis felismerésével bontakoznak ki a néző számára azok a szeriális törvényszerűségek, melyek a strukturaváltozást létrehozzák és a látványt szervezik. /1977/
Beke László: Uj művészet Magyarországon; a kasseli Lometsch galéria azonos cimű kiállításához készült mappa szövegéből.

A gondolkodás, annak vizualizálható törvényszerűségei, plasztikussá tehető strukturái számomra éppúgy a realitás kategóriájába tartoznak, mint bármely látvány, ami évszázadokon át a müvészetnek szinte kizárólagos tárgya volt.
A látvány megragadására, aspektusai kiemelésére vagy torzítására szemünknél és kezünknél már tökéletesebb eszközeink vannak. Ezért vált művészeti médiummá a fotó, a film, a videó.
Az új művészet népszerűbb ágán a mindnyájunkban élő romantika tiltakozik a kor és annak visszásságai ellen. Érthető és motivált reagálás, de mégis a verbalitás pótcselekvése; a művészet közegében sem mitoszteremtő, sem -fenntartó, csupán az elveszett mitoszt idéző rituálé.
Engem az új művészet másik ága érdekel: a szellemi kihívást érteni és arra adekvát módon reagálni képes, a válságon túlra látni akaró, a cselekvő intellektusról nem lemondó,-az, mely a természet, a társadalom és önnön strukturáinak mozgását, hasonlóságát kutatja és vizualizálja,-az, mely éppen ezért tévedhet és ujrakezdhet.
Az ilyen munka sem elandalítani, sem tiltakozni nem akar, de újat teremteni. Melynek egyetlen közvetett szándékáról lehet szó: a befogadó gondolkodásának, tudatának emancipációjáról.

G. T.

Ennek a füzetnek az ábrái nem müveket mutatnak be, hanem azoknak a gondolatoknak illusztrációsémáját, melyek a szerző munkájában a müvek manuális elkészitését megelőzik és amelyeket fontosabbnak tart mint a müvek materiális létrejöttét.

Tektonika

Ha az ember képes a konvenciók terhét letenni és a vizuális környezet /természeti + épített/ elemi jelenségeit, folyamatait elfogulatlan analizisnek veti alá, akkor a sík felület és a tér vizsgálata során - többek között - elkerülhetetlenül eljut ehhez a következtetéshez:

A sík felület primér minőségi változása annak törése, hajtása. Ez a változás az idő fogalmát is mintegy implikálja, hiszen azt a pillanatot ragadja meg, mikor a kétdimenziósból háromdimenziós lesz. A sík felület a "még semmi nem történt", a megtört sík a "már megtörtént" állapotát elementáris módon fejezi ki. További antropomorf értelmezéssel: a statikus dinamikussá válik, az eddig végtenre utaló a törésvonalak által behatárolódik, az iránytalan vagy éppen mindeniránnyú, határozott irányok hordozójává lesz. Konkrétizálódik, igazolódik a vonal is, mely önmagában fikció. A háromszoros vagy többszörös törés vizualizálja az arány fogalmát, az összetartást, szétfutást vagy éppen a parallelitást.
A síknak mintégy biológiai osztódása tapasztalható: az utódok egymásközt és az alapsíkhoz viszonyitva hajlásszögükkel, arányok adta feszültségükkel a variabilitás végtelenségét nyújtják. És ami mindezen túl a sík törésében különösen jelentős: a térbeliség primér, nem absztrakt, mindennapi vizualizálása.

Munkámban a végtelen síkot egyenesekkel lehatárolt, általában fehér felület helyettesíti, melynek körvonala, hosszúság-szélesség aránya jelentős képalkotó szerephez jut. A síkból kihajtott felületrészek mindeddig 18o fokos forgatással visszatértek az alapsíkba és - leolvashatóságuk érdekében - hátoldaluk eltérő színével kaptak hangsúlyt a képben. Térbeli és időbeli mozgás rögzitéséről van tehát szó a síkon, a kép ennek a defaktó történésnek médiuma, - anyagában és formájában egyaránt.
Jónéhány munkámban számoltam a kettős értelmezés lehetőségével: egyrészt a fent leírt síkból-téren át-síkba vissza folyamat olvasatával,ami a tárgy létrejöttének rekonstruálását jelenti, - másrészt a konvencionális, illúziókereső szemlélet belelátásaival. Ez utóbbi elfogadását azonban legtöbbször egy saját rendszerén belüli ellentmondás, két horizontvonal jelenléte zavarja meg. A



két szemlélet - az analitikus és az illúzionisztikus - dialektikája számomra a kortársi müvészet és társadalmi tudat alapvető vizuális és etikai problémáját jelenti: a tárgyilagosan feltárt valóság és a konvenciókra támaszkodó látszat szembesítését./1974/

Tektonika /gör-lat/ 1. geol földkéreg- szerkezettan; ... 2. ép, müv szerkezettan
Bakos F.: Idegen szavak és kifejezések szótára; Akadémiai Kiadó Bp. 1973

Tektonik Lehre vom Bau und von den Bewegungen der Erdkruste; Lehre vom inneren Aufbau eines Kunstwerkes; ...
Wahrig: Deutsches Wörterbuch; Bertelsmann Lexikon-Verlag, Gütersloh 1979

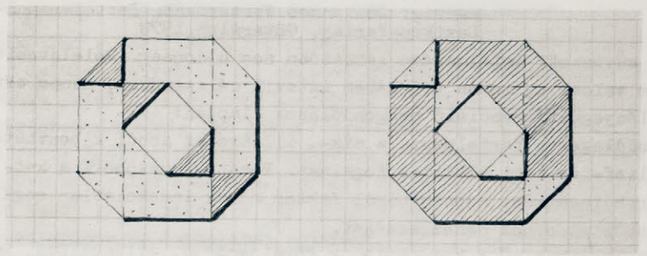
A szó művészeti értelmezése láthatóan nem ujdonság. Felelevenítése nem valami uj izmus érdekében látszik célszerünek, hanem aktuális lényegdifferenciáló meggondolások alapján:

- elsődlegesen tartalmazza a sík-, illetve az abból kibontható relief- és téri alakitás fogalmát. Tehát kiküszöböli a két- és háromdimenziós, azonos tőről fakadó művek indokolatlan megkülönböztetésének nehézkességét.
- a tektonikus mű a komponáltnak fogalompárja, ellenpólusa, mert hozzátétel nélkül önmagából /eleve jelenlévő anyagából és síkvoltából/ bontakozik ki és válthat különböző alakot, - míg a kompozíció összetételés ekvilibrisztikus mérlegelés eredménye, amin a mai művészet általában már túl is lépett. /1979/

G.T.

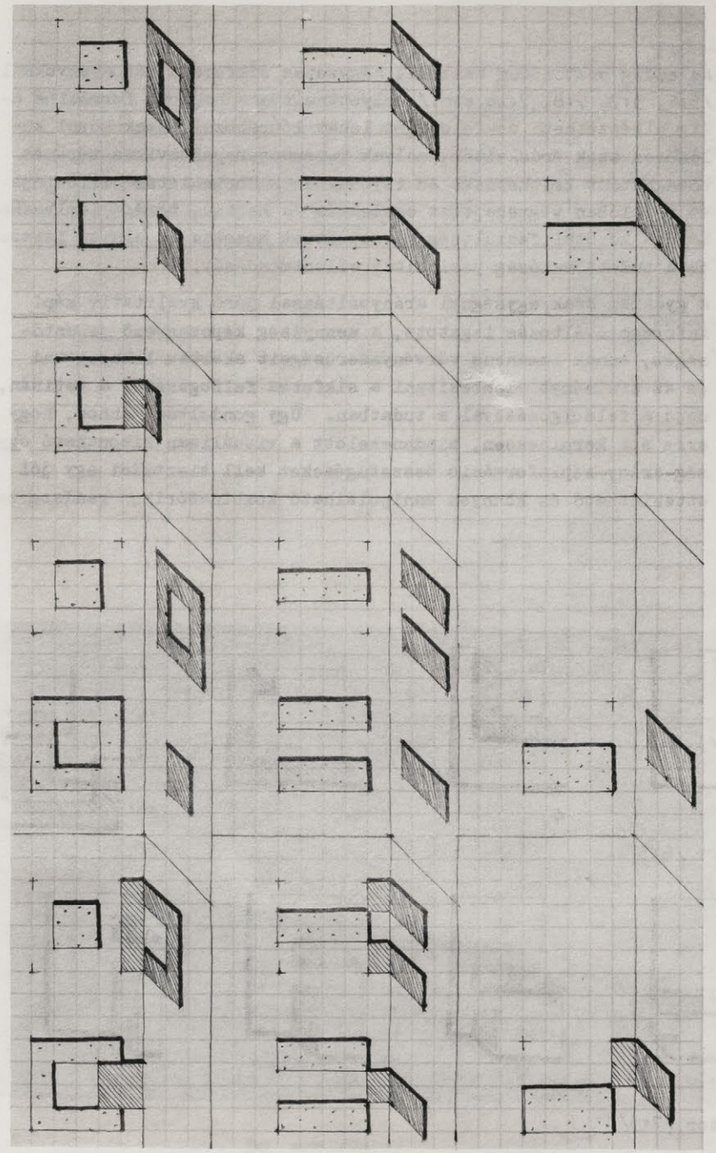
1971-ben néhány éves koncept gyakorlattal felfrissülve, ujra az AMPHIGRAMMÁkkal kezdtem foglalkozni. Ezeket a két oldalas, kihajtott kép- és grafikaobjekteket a 6o-as években készítettem, eredetileg Lucio Fontana felhasított és lyukasztott vásznainak mintegy továbbfejlesztéseként. Számára nyilván a gesztus volt döntő, engem annakidején a tradicionális képfogalom "egyoldalúsága", annak minden oldalról információképes objektté alakitása érdekelt. Hamarosan előjött a bennük rejlő nagy téma, a sík és a téri alakítás lényegi összefüggése, mely máig foglalkoztat.

1972-ben egy síkbeli bázis-AMPHIGRAMMÁt a fal és a padló szögletéhez közelítve úgy hajtottam ki, hogy az mindkét síkra kiterjedt, - majd az épített tér adott 9o fokos törésvonalát virtuális hajtástengelynek fogtam fel, - végül ezt azonositottam a tárgyon belüli hajtástengellyel. Az így létrejött - a következő oldalon vázolt - sorozat a későbbi évek munkáiban ismételten kiindulópontnak bizonyult.



AMPHIGRAMMA két oldala /séma, 6o-as évek/

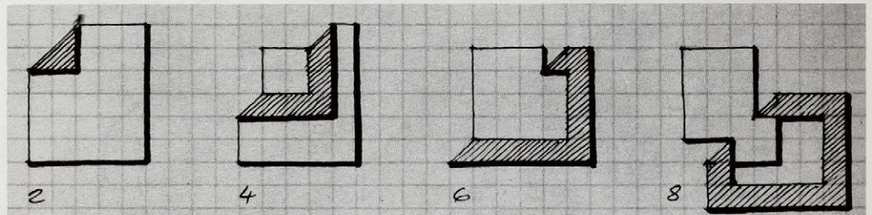




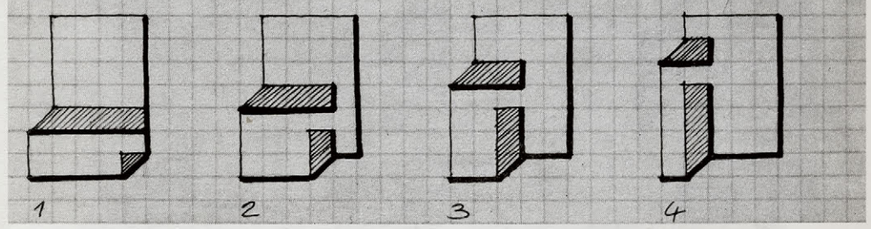
Fal-padló hajtások 1972

Az eddig ösztönösen használt négyzetes síkformát más arányokkal /5:6, 5:7, 7:8, 7:lo etc./ helyettesítve a hajtott formációk alig elképzelhető sokféleségét lehet létrehozni. Ezek közül különösen azok érdekeltek, melyek pszeudóperspektivikus tér- és tömeghatást kelthetnek. Az ilyenekben a "bele-látás" illúziója és a valóban végrehajtott cselekvés /a hajtás, törés/ leolvashatósága közötti feszültség uj aspektust hozott: az elhitt látszat és a tudott valóság pszichikai ellentmondását.

A gyakran csak egységnyi arányváltással járó kvalitativ képi információváltozás izgatott, a mennyiség képszervező jelentőségét, annak immanens törvényszerüségeit akartam letapogatni és az eredményt szembesíteni a síkforma felfogásával a retinán, majd a feldolgozásával a tudatban. Úgy gondoltam, ahhoz, hogy erre sor kerülhessen, mindenekelött a vizuálisan kibontható egység-arány-képinformáció összefügéseket kell tisztázni egy jól áttekinthető és könnyen manipulálható kombinatórikus rendszerben.

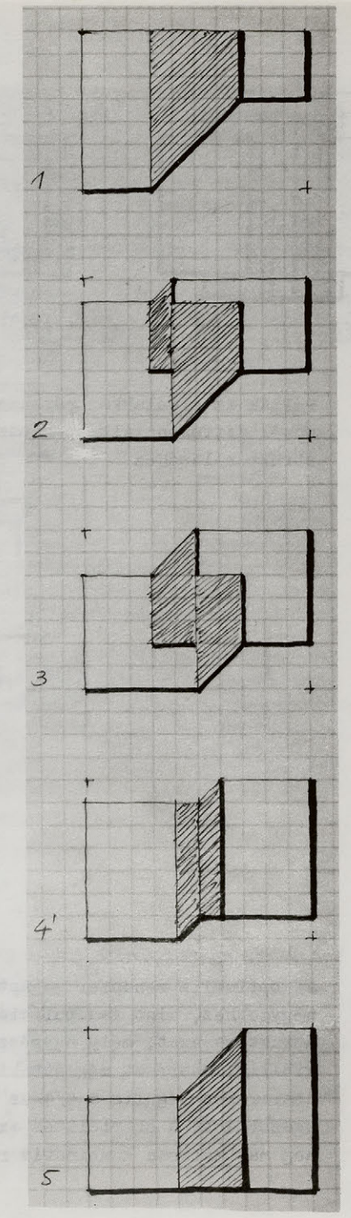



A sor /6:5/

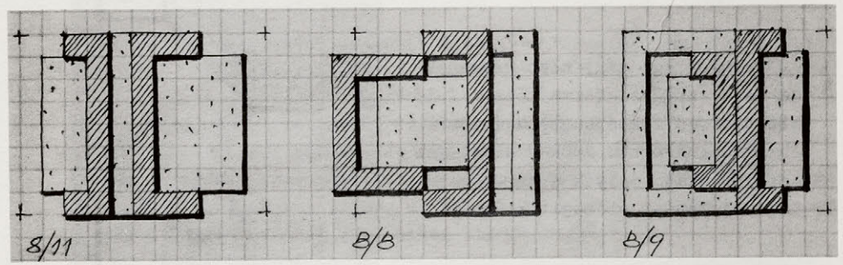



B sor /7:5/

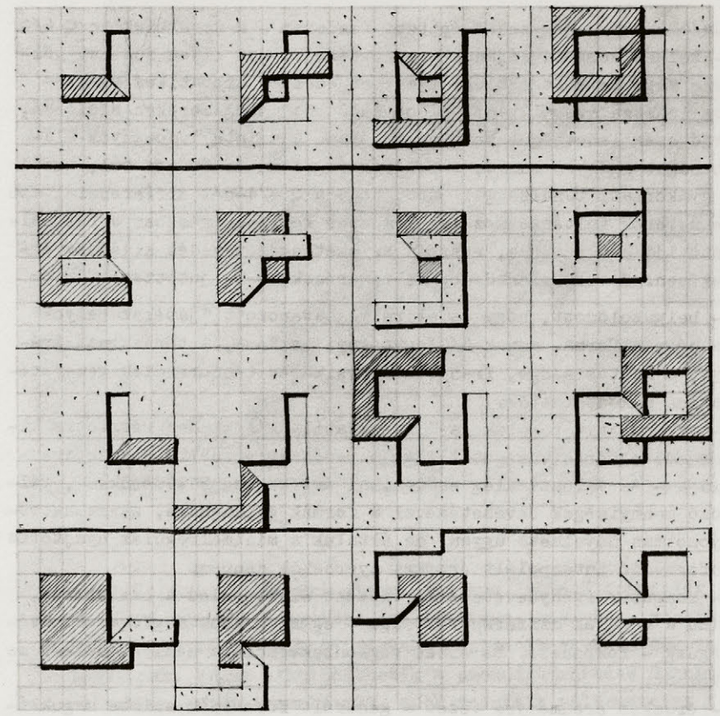
A felület egy vagy több részének a derékszögű síkforma közepe felé történő 45 fokos hajtása eredményezi elsősorban azokat a réteges síkformákat, melyek a tér-tömeg illúziólátást elősegitik




BO sor /7:lo/




Példák az oldalakkal párhuzamos hajtásra /törésre/, főleg 8/8 és ennél differenciáltabban osztott felületek /több/réteges relief-strukturálásához

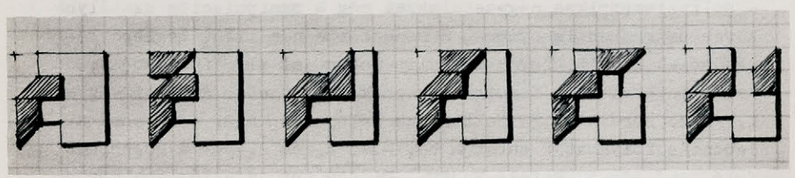


Az optimális rendszer meghatározása érdekében visszatértem a négyzethez, mint manipulációs mezőhöz és kerestem hozzá azt a strukturavázat, mely egyrészt már kellően differenciált és flexibilis, másrészt még áttekinthető manipulativ lehetőséget biztosít. Ezt végülis a 4/4-es felületosztásban találtam meg. Igazolódott a szerialitás axiómája: minimális számú elemi egység maximálisan kombinativ rendezhetősége.

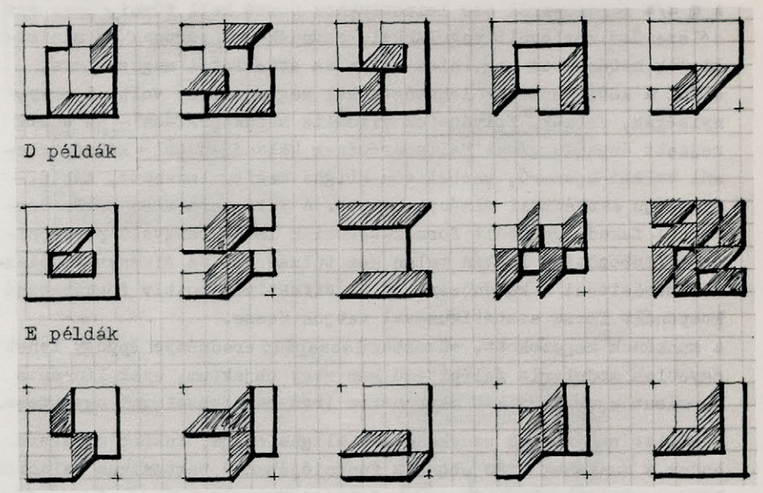
A poliszimmetrikus négyzetalakzat még a manipulációs szabályok keresése közben is számos, a rendszerbe nem illő, meglepő lehetőséget kínált, így a spirális lebontást ill. felépítést, ami szinte autonom formarendszernek tekinthető. A fenti vázlat 1. és 3. sora a spiráltektonikus felépités, a 2. és 4.sora a lebontás folyamatát mutatja be, - az 1. és 2. sor a középpont felé, a 3. és 4. kifelé hajtva. Minden sorban a 16 lehetséges fázisból a 3., 6., 9. és a 12. látható.

A 4/4 osztású négyzetre épített rendszer - a továbbiakban Q 4/4 - teljes morfológiájának ismertetése öt-hat ilyen füzetet töltene meg. Bemutatását egy igen terjedelmes kromatikus skálához lehetne hasonlítani, előbb különböző hangszereken szólóban, majd ezek lehetséges kombinációjában. A szinte tudományos alaposságot igénylő munka, a kutatás izgalmán és örömén túl, azzal a gyakorlati tanulsággal járt, hogy a Q 4/4-nél differenciáltabb rendszerek feltárásához már komputer kellene, részben a ráfordított idő csökkentése, részben az esetleges tévedés kizárása érdekében. Jóval jelentősebb felismerésekhez is jutottam:

- beigazolódott, hogy az előre meghatározott "játékszabályok" /a négyzetforma, annak 4/4 egységnyi osztása, a törésvonal iránya, a hajtás szöge, iránya etc./ sík- és térformációk generátorként működtethetők;
- az operativ regulák /a "játékszabályok"/ minden részletre kiterjedő egyértelműségétől függ a rendszer vizuális transzparenciája - és valószínüleg esztétikai értéke is. Bővítésükkel, változó mennyiségek bevezetésével a formák gazdagsága, száma hatványozottan növelhető ugyan, de általuk a minimálregulák nyujtotta információ interpolált értékei nyerhetők csupán;
- komputer igénybevételével viszont elvben mind a bázisforma, mind a regulák differenciáltsága - egészen azok megfogalmazhatóságáig - fokozható. És ennek végkonzekvenciája némi szédülést is okozhat;
- érdekes eredményre vezet a generált formációk szinte magukkínálta morfológiai osztályozhatósága /bár ez részben szubjektív megítélés dolga/. A legnagyobb csoportot a pszichikailag irre-



Részlet a Q 4/4 rendszer egy lineáris szakaszából

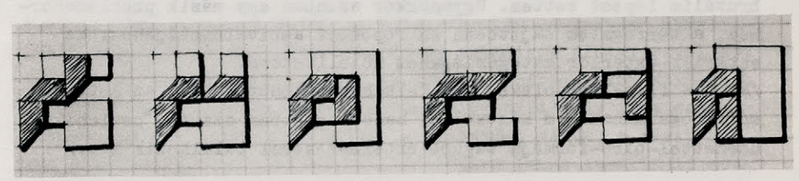


D példák

E példák

P példák

leváns, pusztán müszaki-diagrammatikus jellegű formációk /D/ képezik. A második csoportba emblématikus, kiegyensulyozott, centrálisan, átlósan vagy ritmikusan komponáltnak ható formációk /E/ tartoznak. Végül elkülöníthetők a pszeudótérhatásu darabok /P/, melyekben korábbi munkáimra, azok redukált változataira ismertem. A három kategória közötti átmenet folyamatos.
Vajon a mimezistől mentes vizuális információsémák archetipusait lehet-e sejteni bennük?



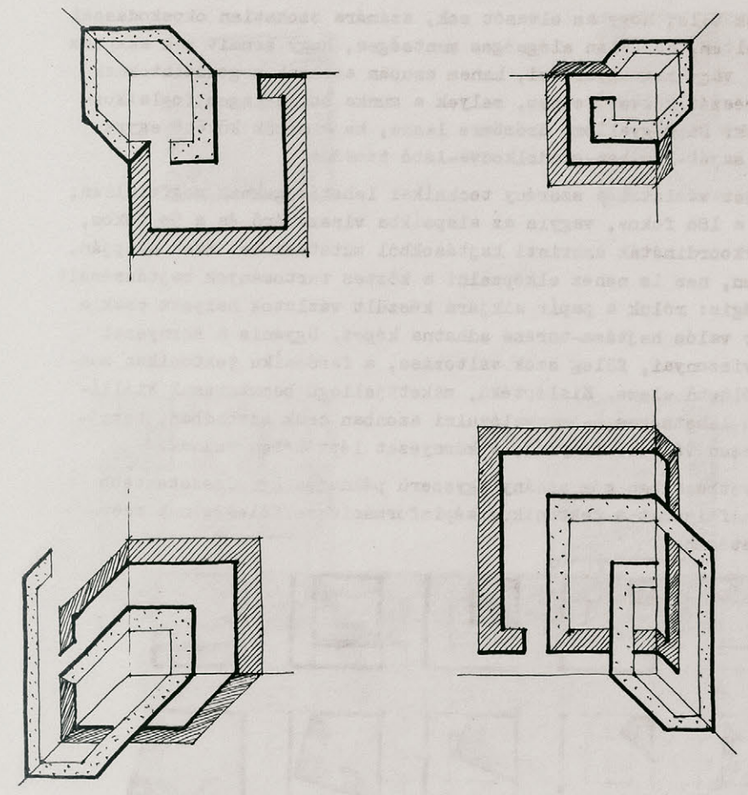
/a baloldali sor folytatása/

A Q 4/4 rendszerről már leirottakhoz hozzá kell fűzni, hogy azt célszerűen mérlegelt regulákkal, szándékosan zártnak és minimálisnak határoztam meg, hisz célom az áttekintés megszerzése, ebből a következtetés lehetőségének megteremtése volt. A menynyiségek, formák, folyamatok vizuális strukturálása - az eddig rejtett összefüggések felismerésének kalandján túl - kétségtelenül valami ujszerű, verbálisan aligha megfogalmazható, más dimenzióju esztétikai élményt hozott. A felismerhetően közös forrásból fakadó generált formakategóriák imént tárgyalt percepciós különbözősége láttán talán nem túlzás ezt az élményt komplexnek minősiteni - különösen, ha az affektiv-intuitiv fogantatású komponált forma esztétikumával vetjük össze.
A munkának megszokott, művekben lecsapódó eredménye éppúgy lehet egyetlen moduláris felépítésü kép vagy objektum, ezek lineáris egymásutánja, vagy két akár három irányban összefüggő együttese.

Végülis: rendszerek szerkesztése aligha célja, inkább módszere ennek a munkának - és ebben a funkciójában a tektonikus relációk, látens vizuális összefüggések feltárásához adekvát és igen effektiv eljárásnak bizonyult.

+

1976-77-ben visszanyúltam a 72-ben modellekkel demonstrált falpadló hajtások elvéhez és hamarosan harmadik síkkal egészítettem ki azt. Vagyis a helyiség sarkában bontottam ki a padló vagy fal szögletébe fektetett négyzetet. Az így létrejött hajtások származhatnak egyetlen síkból /mint e füzet fedelének ábráin/, de két vagy háromból is, mint a túloldali vázlatok - és a kihajtások rögzítése is két vagy három síkon lehetséges. Ezek a figurációk tehát a teret mindhárom dimenziójában közvetlenül megragadják, vizualizálják. Tudom, hogy az előző, egyetlen síkhoz visszahajló munkák keltette flexibilis térképzetekhez képest itt szinte brutális lépést tettem. Ugyanakkor azonban egy másik problémakörhöz, a térfogalom sajátosan antropomorf ambivalenciájához: az enteriőr-exteriőr kategóriájához közelítettem.
/Mint a figyelmes olvasó már feltehetően észrevette, az antropomorf fogalmának nem közvetlen, hanem az ember számára "pszichikai-üzenettel-bíró-formájú" tágabb értelmezésével találkozik itt./

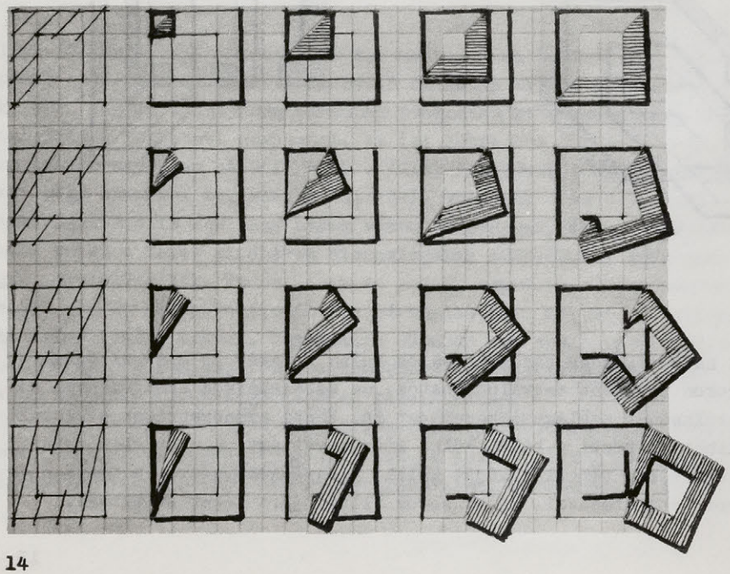


A háromsíkos hajtások belső és külső /konkáv és konvex/ térsarkokon egyaránt megvalósíthatók, de az alapsíkok elhagyásával készülhetnek szalagszerkezetként is. Fenti axonometrikus vázlatuk lehetővé teszi a belső-külső látványváltást: a négy ábra együttese belső tér illúzióját kelti, - egyenként nézve, a másik három letakarásával, külső sarok illúziójára lehet átváltani.

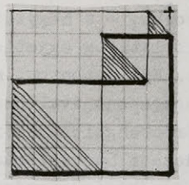
Tartok tőle, hogy az olvasót sok, számára szokatlan okoskodással terheltem, de talán elégséges mentségem, hogy semmit nem akartam bele- vagy megmagyarázni, hanem csupán azoknak a gondolatoknak egy részét közvetítettem, melyek a munka során engem foglalkoztattak. De megvallom, örömömre lenne, ha a nézők között egyre több saját-korában-gondolkodva-látó támadna.

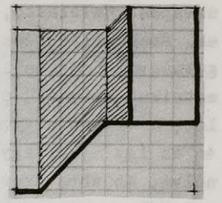
E füzet vázlatai a szerény technikai lehetőségeknek megfelelően, csak a 18o fokos, vagyis az alapsíkba visszatérő és a 9o fokos, a térkoordináták szerinti hajtásokból mutatnak be. Ezek alapján, elvben, nem is nehéz elképzelni a köztes tartományok hajtássémáit - mégis: róluk a papír sikjára készült vázlatok helyett csak a papír valós hajtása-törése adhatna képet. Ugyanis a környezet fényviszonyai, főleg azok változása, a ferdesíku tektonikus munkák éltető eleme. Kisléptékü, makettjellegü bemutatásuk kiállításon lehetséges, - megvalósulni azonban csak szabadban, természetesen változó fénynél, a környezet léptékében tudnak.

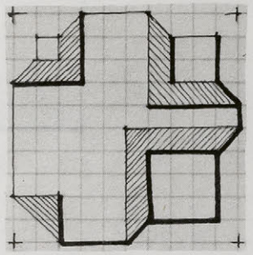
A következőkben még néhány egyszerü példa és két összetettebb hajtásfolyamat a tektonikus képinformáció sokféleségének szemléltetéséhez.

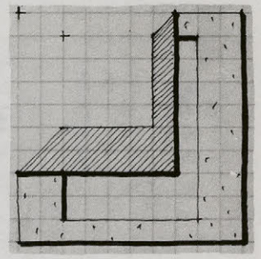


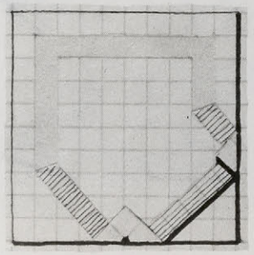


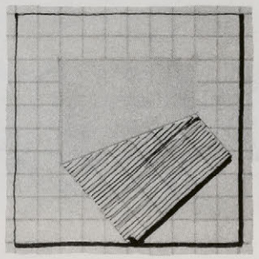




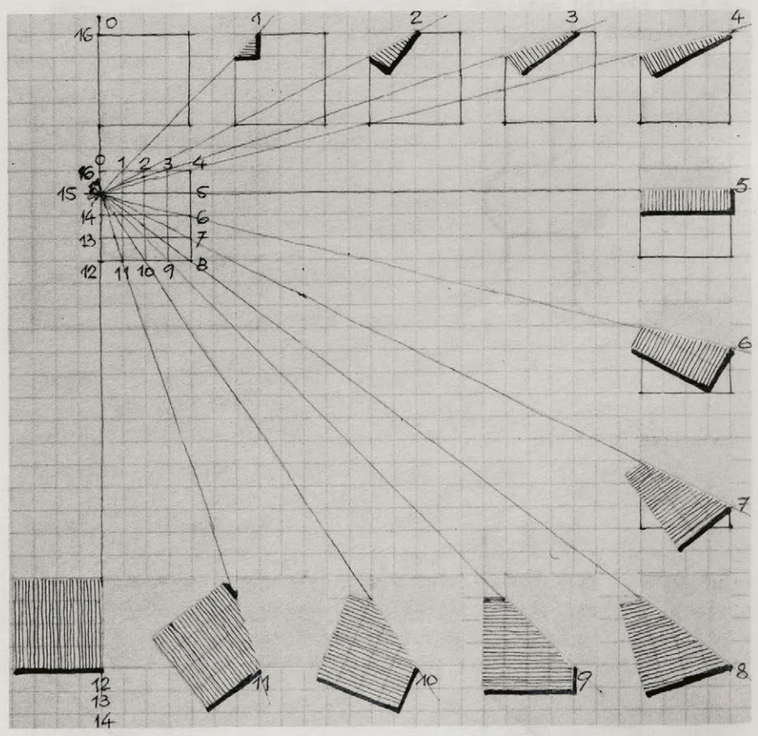








A 4/4 osztású négyzet kerületén 8 aszimmetrikus helyzetű metszéspont található, az ábrán 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13 és 15 jelűek. Ezek helyértéke azonban láthatóan azonos, - a négyzet elforgatásával fedésbe is kerülnek - így gyakorlatilag egyetlen aszimmetrikus helyzetű pontról lehet beszélni. Ezt a pontot, a 15 jelűt, a 4/4-es négyzet többi kerületi metszéspontjával összekötve és az így nyert egyeneseket a négyzet töréstengelyeinek felhasználva, az ábra szerinti szeriálisan rendezett hajtásfomációk jönnek létre. Bár ezek alakjuk szerint nem derékszögű rendszerbe tartoznak, töréstengelyeik irányában egy újabb - elasztikus - négyzetes strukturába rendezhetők, mely azonban már 5/5 osztású.





Gáyor Tibor

1929-ben Rákospalotán született

1947-51 építészmérnöki tanulmány a Budapesti Müszaki Egyetemen, majd tervezői gyakorlat

1956-59 tanársegéd a bécsi Müegyetem építőművészeti tanszékén /az építészeti és művészeti formaalkotás közös gyökerei/

1963 képzőművészeti tevékenység kezdete

1965-66 Wiener Baukastensystem, variábilis játszóteri elemtár elvi és szerkezeti kidolgozása

196o-as évek második fele: tektonikus strukturák, AMPHIGRAMMÁk

1969 a SUMUS-tevékenység kezdete

1969-71 Concept Art - Fluxshoe

1972- a tektonikus strukturák módszeres feldolgozása

1975- kölcsönös reflektiv munkák Francois Morelletval; a párizsi Magyar Műhely munkatársa

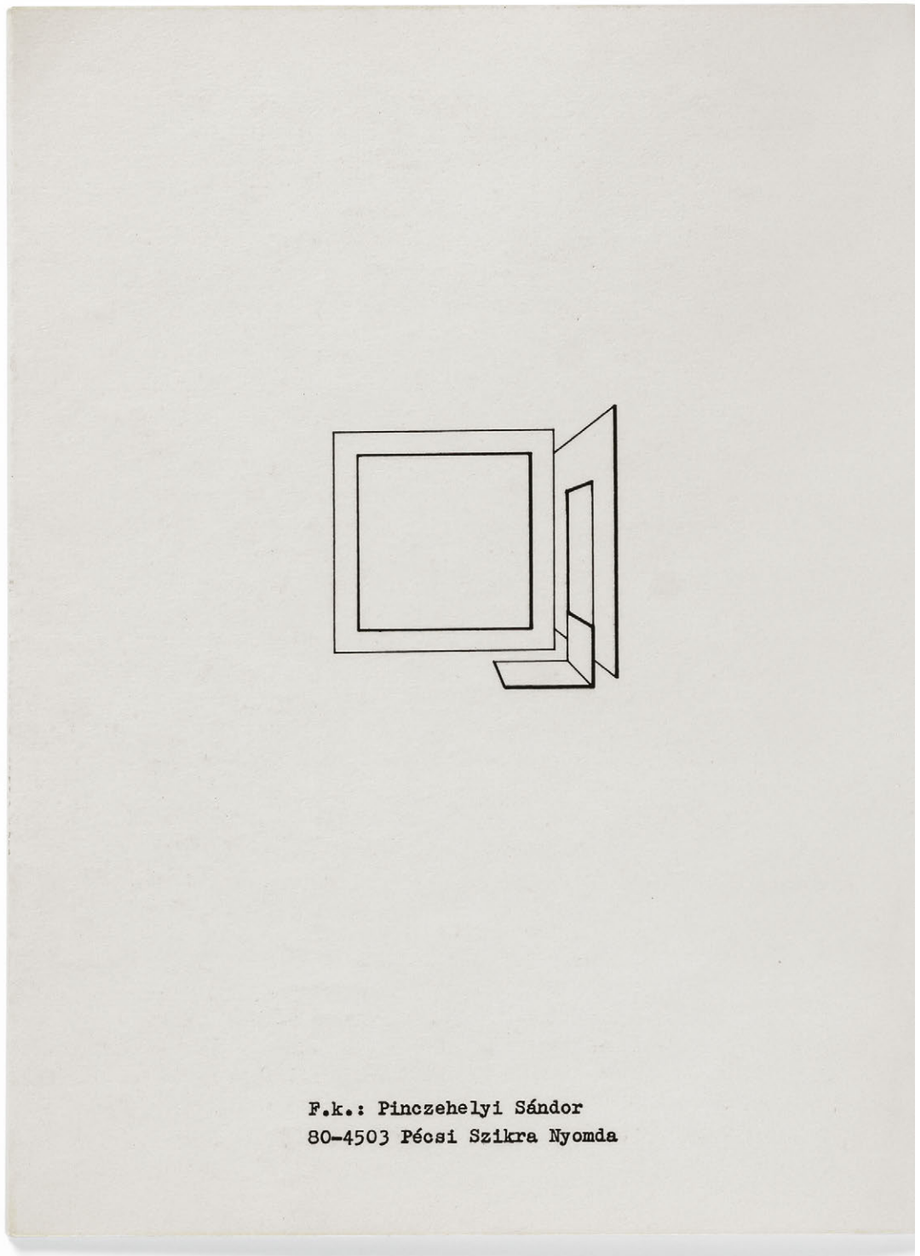
1977- együttműködés a hollandiai nemzetközi Arbeitskreis-zel, az osztrák Exakte Tendenzen-nel és 1979-ig a ljubljánai Grupa Junij-jal

Kiállitások: székesfehérvári István király Múzeum, pécsi Janus Pannonius Muzeum, gráci Landesmuseum, továbbá tőbbek között pécsi, budapesti, bécsi, kölni galériákban

Csoportos kiállitások: részvétel számos nemzetközi, magyar és osztrák kiállításon, grafikai biennálén

Müvek köztulajdonban: István király Múzeum Székesfehérvár, Janus Pannonius Múzeum Pécs, Hatvany Lajos Múzeum Hatvan, Galerija Grada Zágráb, Muzeum Sztuki Lodz, Valoch gyüjtemény Brno, Landesmuseum Graz, Landesmuseum Innsbruck, Nationalgalerie Berlin, Nationalgalerie Oslo, Folkwang Museum Essen, Kunstmuseum Bochum, bécsi városi gyüjtemény, California College of Arts and Crafts, Museum Christchurch Ujzéland

Cim: Budapest II. Káplár u. lo/b lo24






## TECTONICS, 1974

If one is able to shed the burden of conventions and subject the elemental phenomena and processes of the visual environment (both natural and artificial) to objective analysis, then, upon the examination of three-dimensional space and the two-dimensional plane, s/he will unavoidably reach the following conclusion (among others):

Folding or breaking a planar surface constitutes a primary qualitative change. This change also implicates, so to speak, the concept of time, since it captures the moment when the two-dimensional becomes three-dimensional. The flat surface expresses, on an elementary level, the state of "nothing has happened yet", while the broken plane conveys the condition of "it has already happened". Upon further anthropomorphic interpretation, it can be stated that the static becomes dynamic, what has till now implied infinity now becomes enclosed by lines of breakage, thereby becoming a carrier of directionless – or all-directional, definite – directions. The line, which in and of itself is fiction, thus assumes concreteness and is confirmed in its existence. The two- or threefold breaking of the plane visualizes the concepts of proportion, convergence, divergence and parallelism.

The plane undergoes something akin to biological cell division, as it were: the offspring – through their angles of folding and the tensions arising from different proportions – ensure infinite variability among themselves and in reference to the basic plane. And, beyond all this, there is a factor that is especially significant with regard to how the plane is broken: the primary, non-abstract, everyday visuality of spatiality.

In my work, the infinite plane is replaced by a (usually) white surface demarcated by straight lines, whose outlines and length-width ratios usually carry a significant image-making role. The portions of the surface that have been folded away from the plane once again return to it through 180-degree rotationand – in the interest of their readability – gain emphasis in the composition by having a differently coloured flipside. Thus, what we have is a recording of spatial and temporal movement on the two-dimensional plane, and it is of this de facto happening that the created image is a medium of, in both material and form.

I have dealt with the possibility of dual interpretation in several works, partly in terms of the potential readings of the above described process of two- to three-dimensional and then back again (which signifies the reconstruction of the object), and partly in terms of projecting the conventional, illusion-seeking perspective onto the work. Acceptance of the latter is most often hindered by a contradiction arising within its own system; the presence of the two horizontal lines. To me, the dialectic of these two approaches–the analytical and the illusionary –signifies a fundamental visual problem of contemporary art and social consciousness; that of confronting objectively uncovered reality with convention-based appearances.

1. A1, 1972

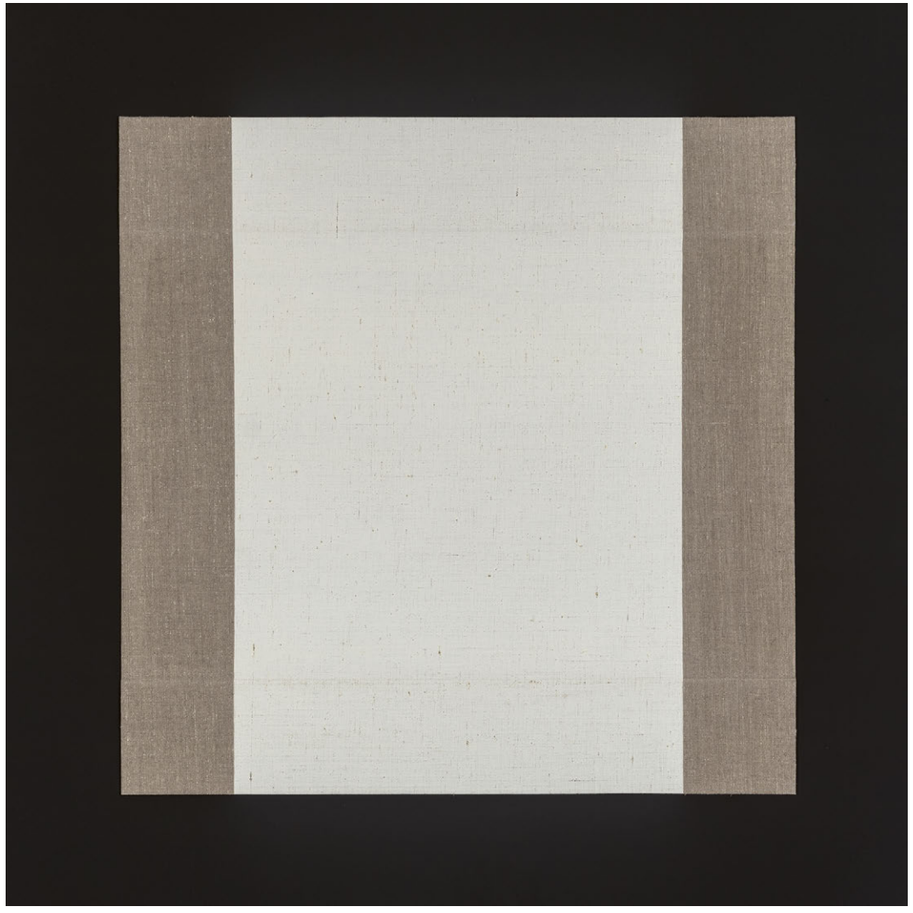
oil on canvas and wood / olaj, vászon, fa, 140x110x7 cm

2. A3, 1972

oil on canvas and wood / olaj, vászon, fa, 140x110x7 cm

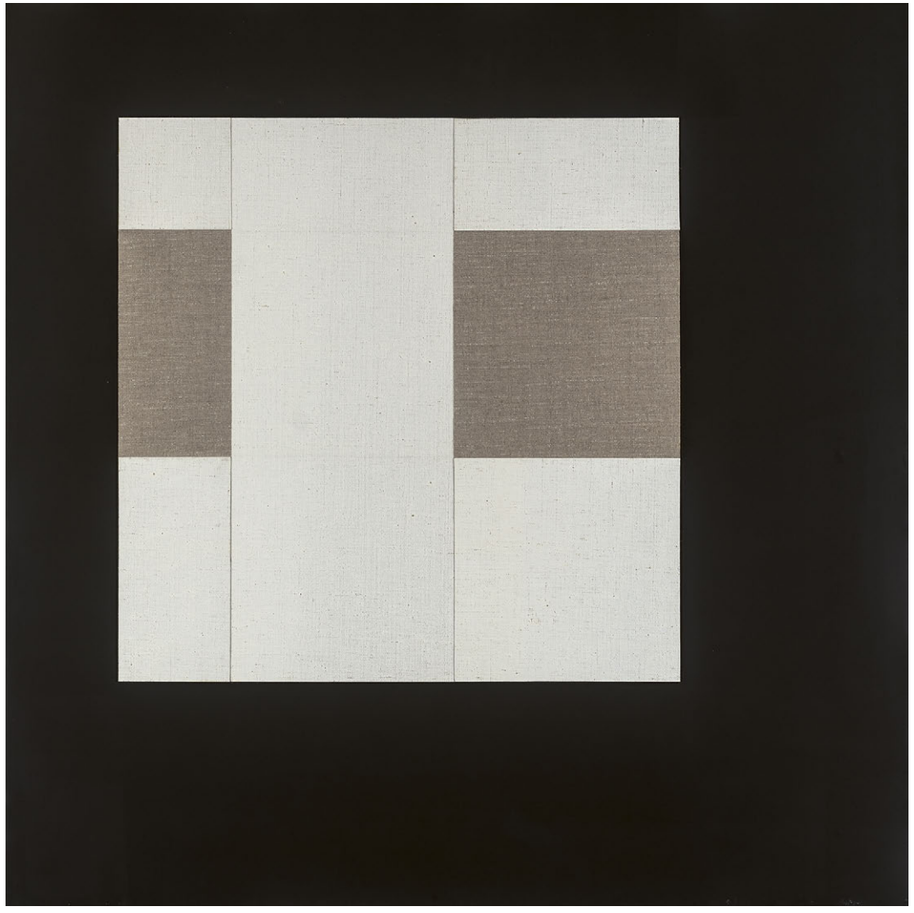
3. A5, 1972

oil on canvas and wood / olaj, vászon, fa, 140x110x7 cm



4. SYMMETRICAL FOLDING / SZIMMETRIKUS HAJTÁS, 1973

oil on canvas and wood / olaj, vászon, fa, 100x100 cm

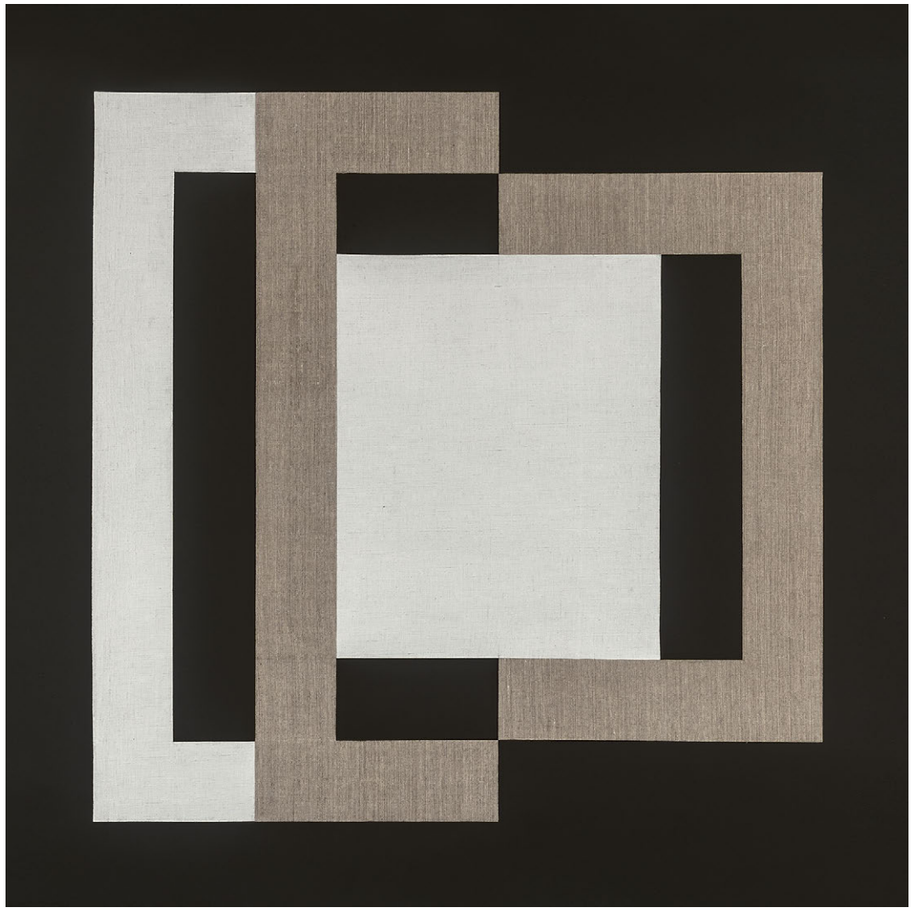


5. ASYMMETRICAL FOLDING / ASZIMMETRIKUS HAJTÁS, 1973

oil on canvas and wood / olaj, vászon, fa, 100x100 cm

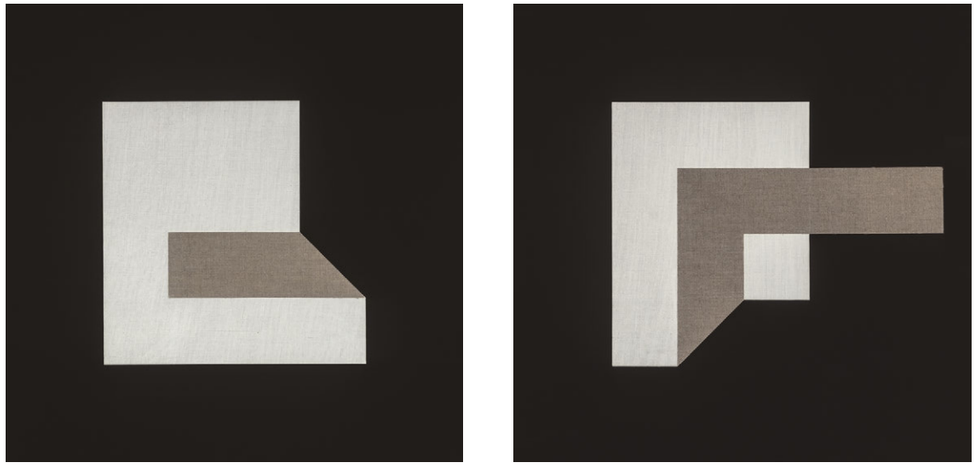
6. KR1, 1975

oil on canvas and wood / olaj, vászon, fa, 100×100 cm



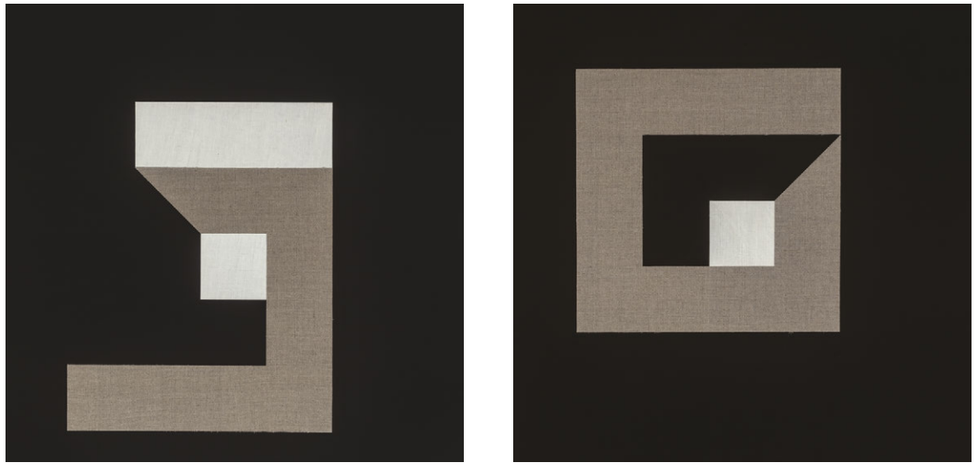
7. KR2, 1975

oil on canvas and wood / olaj, vászon, fa, 100×100 cm



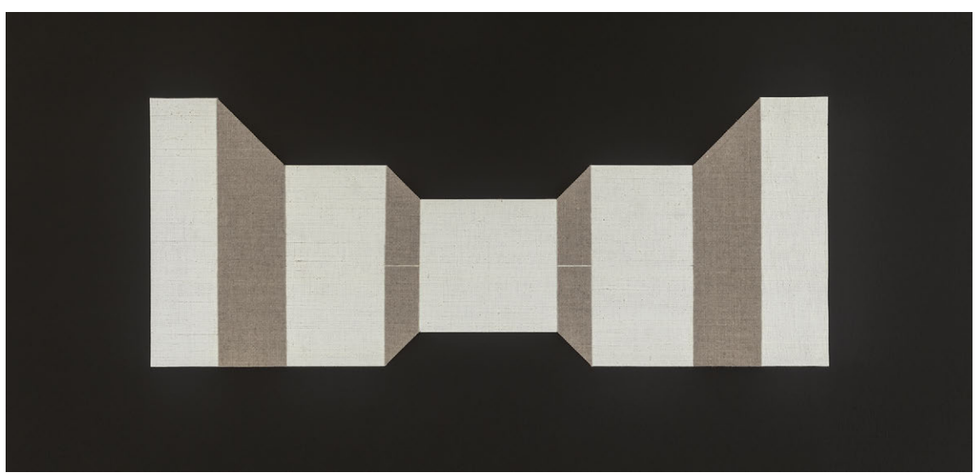
8. Q 4/4 1-2, 1974

oil on canvas and wood / olaj, vászon, fa, 70x70 cm



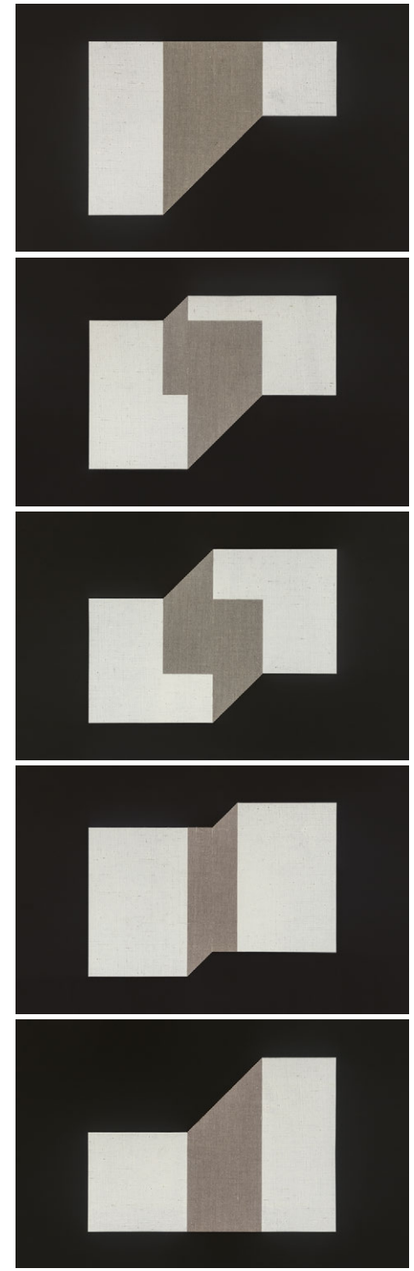
9. Q 4/4 3-4, 1974

oil on canvas and wood / olaj, vászon, fa, 70x70 cm



10. FOLDING / HAJTÁS A, 1975

oil on canvas and wood / olaj, vászon, fa, 48×100 cm

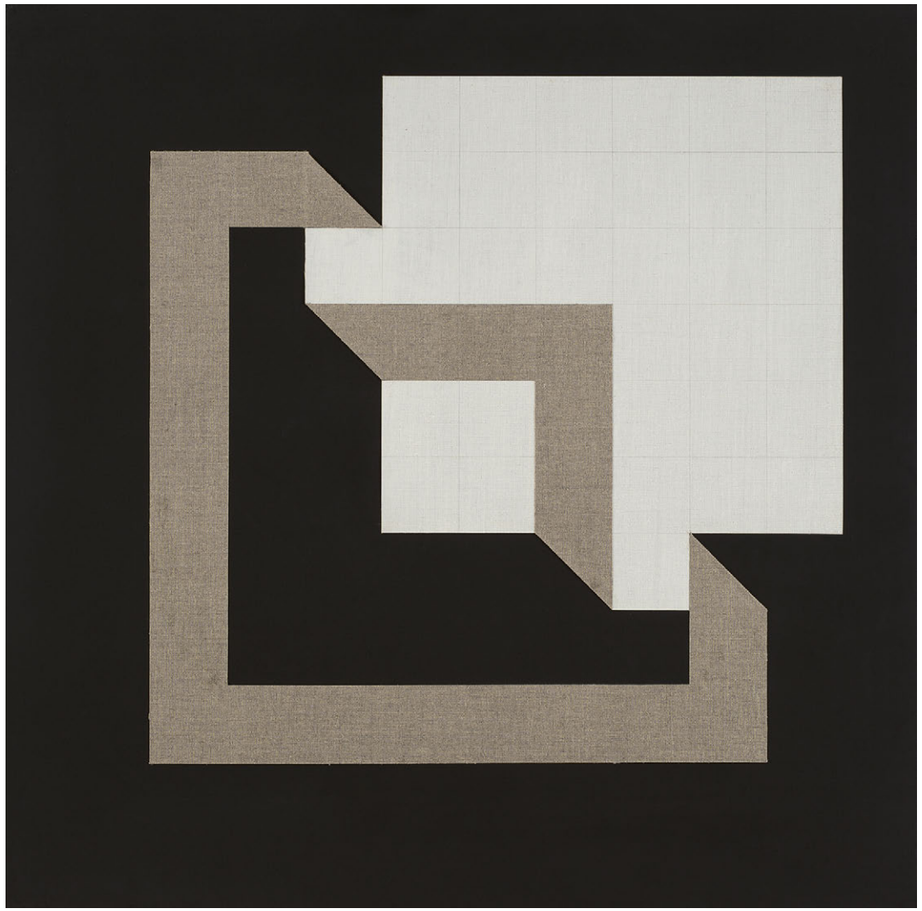


11. B0 7:10 1-5, 1972

oil on canvas and wood / olaj, vászon, fa, 50×80 cm

12. Q 4/4 D-1 V, 1976

oil on canvas and wood / olaj, vászon, fa, 130×130 cm



13. KR 1-2, 1975

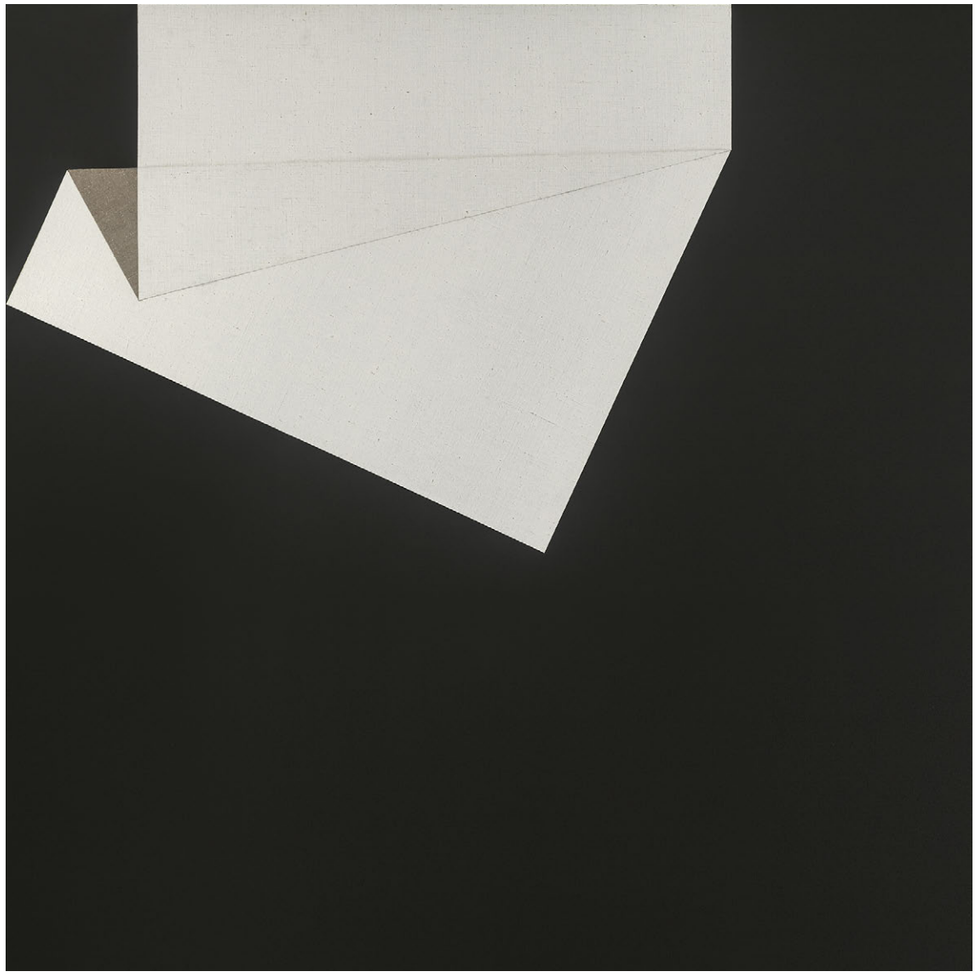
oil on canvas and wood / olaj, vászon, fa, 96×96 cm

14. FLOATING / LEBEGŐ A3, 1985

oil on canvas and wood / olaj, vászon, fa, 130×130 cm

15. FLOATING / LEBEGŐ A1, 1985

oil on canvas and wood / olaj, vászon, fa, 130×130 cm



16. FLOATING / LEBEGŐ Q1, 1979

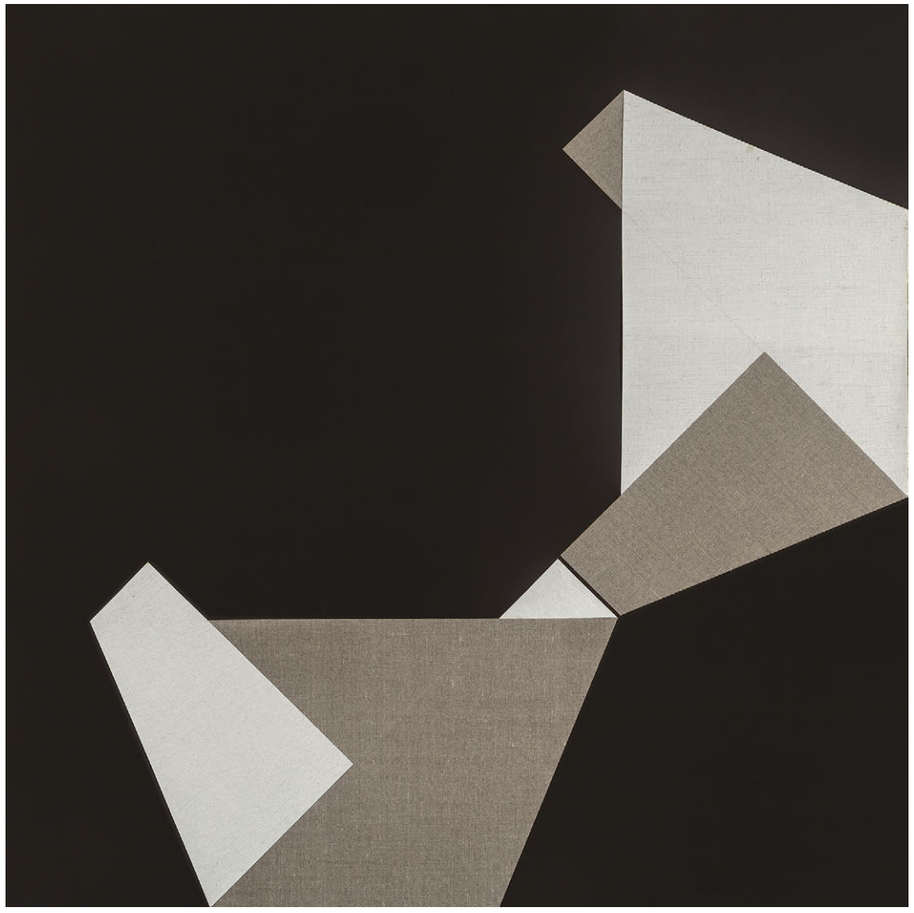
oil on canvas and wood / olaj, vászon, fa, 130x130 cm

17. FLOATING / LEBEGŐ A4, 1985

oil on canvas and wood / olaj, vászon, fa, 130x130 cm

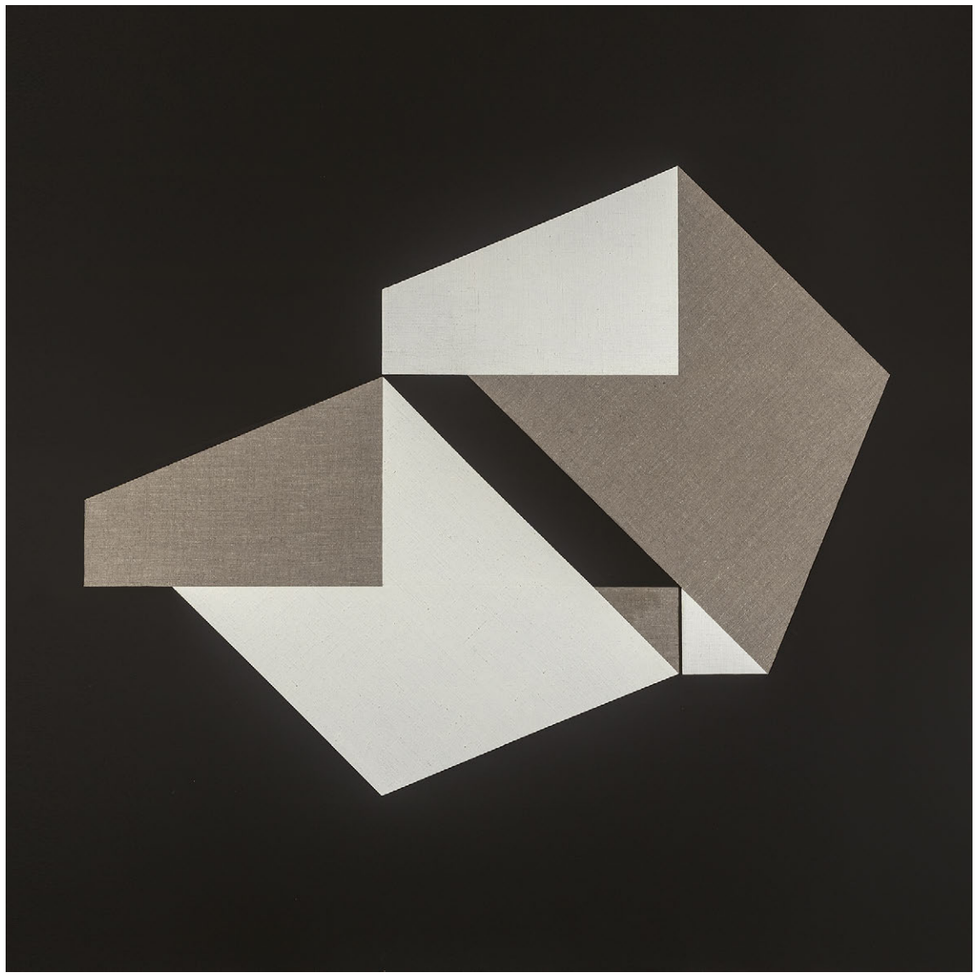
18. FLOATING / LEBEGŐ A2, 1985

oil on canvas and wood / olaj, vászon, fa, 130x130 cm



19. BRIDGE / HÍD, 1982

oil on canvas and wood / olaj, vászon, fa, 100x100 cm



20. COUPLE / PÁR 1, 1982

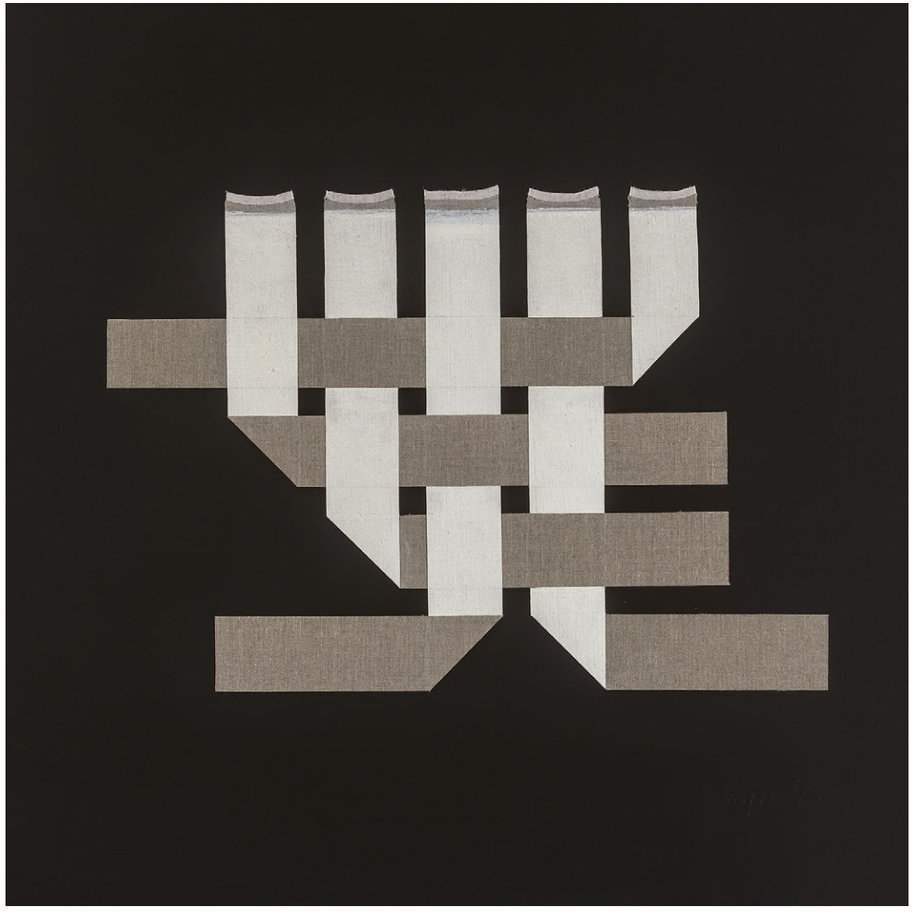
oil on canvas and wood / olaj, vászon, fa, 130×130 cm

21. SCHERZO 1, 1982

oil on canvas and wood / olaj, vászon, fa, 130×130 cm

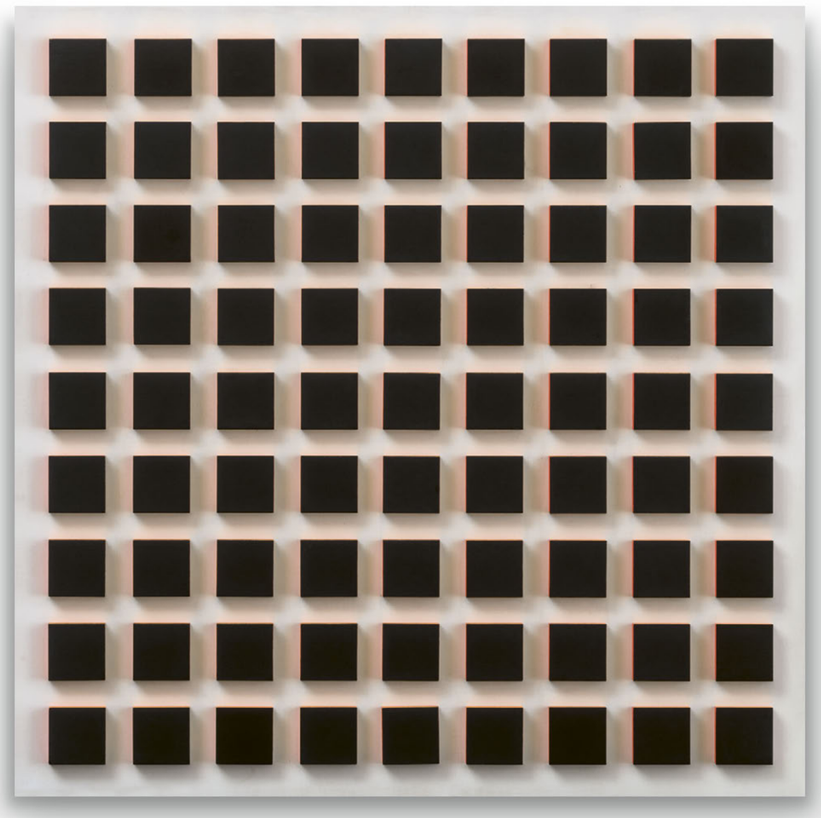
22. ÖRS I, 1986

oil on canvas and wood / olaj, vászon, fa, 83x84.5 cm



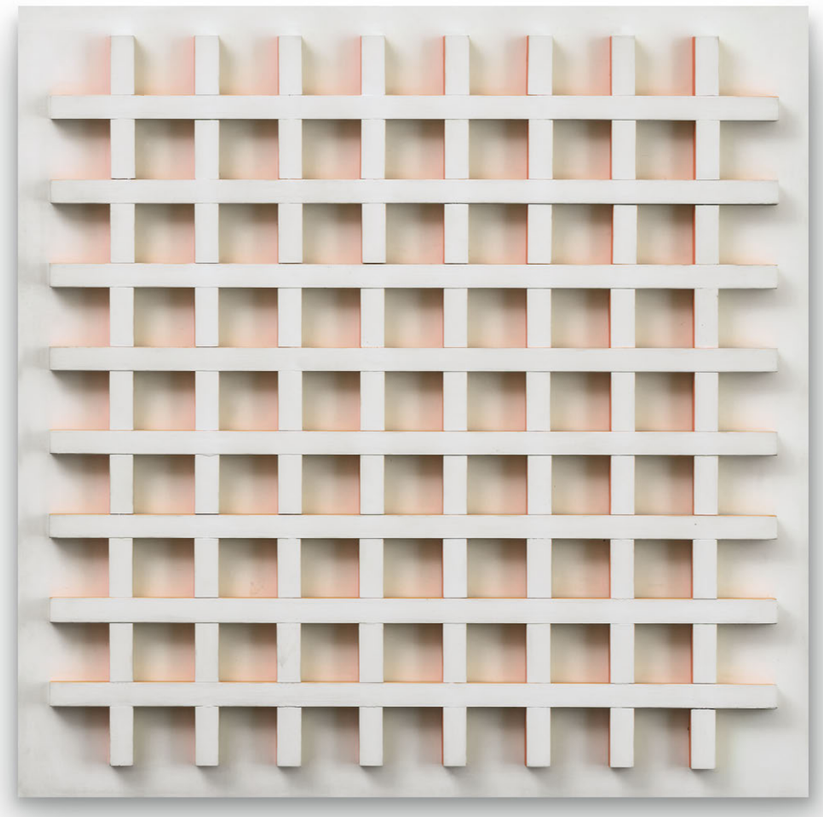
23. GULÁCS, 1993

oil on canvas and wood / olaj, vászon, fa, 100x100 cm



24. UNTITLED / CÍM NÉLKÜL, 1972

acrylic on wood / akril, fa, 76x76 cm



25. UNTITLED / CÍM NÉLKÜL, 1972

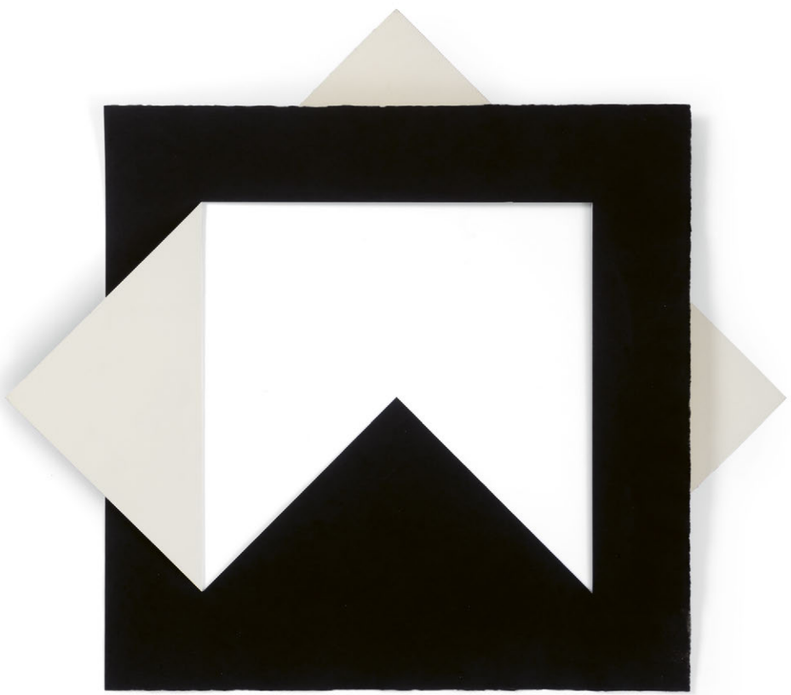
acrylic on wood / akril, fa, 76x76 cm

26. UNTITLED / CÍM NÉLKÜL, 1975

acrylic on board / akril, fa, 60x70x7 cm

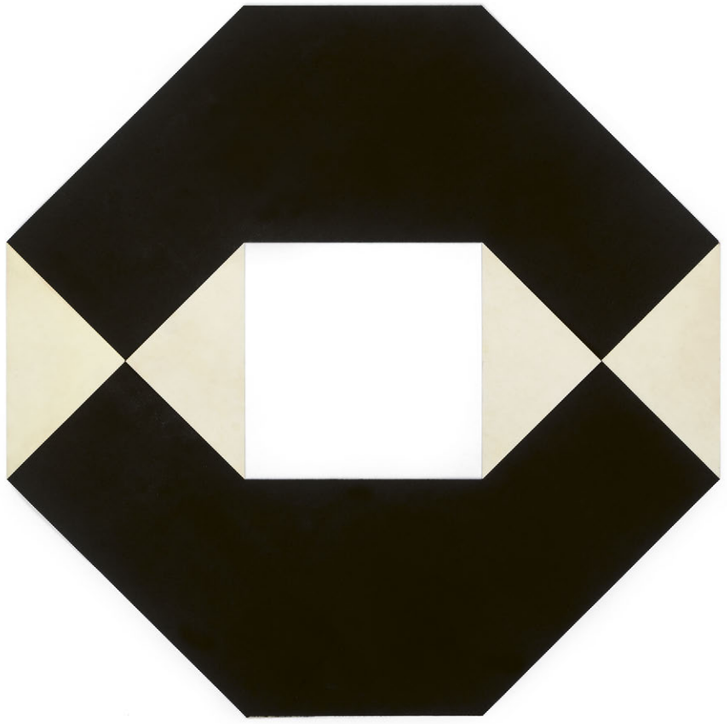
27. NORWAY, 1975

acrylic on board / akril, fa, 60x70x6.5 cm



28. AMPHIGRAM / AMPHIGRAMMA, 1970

pattern-print on paper / sablonnyomás, papír, 59x67 cm

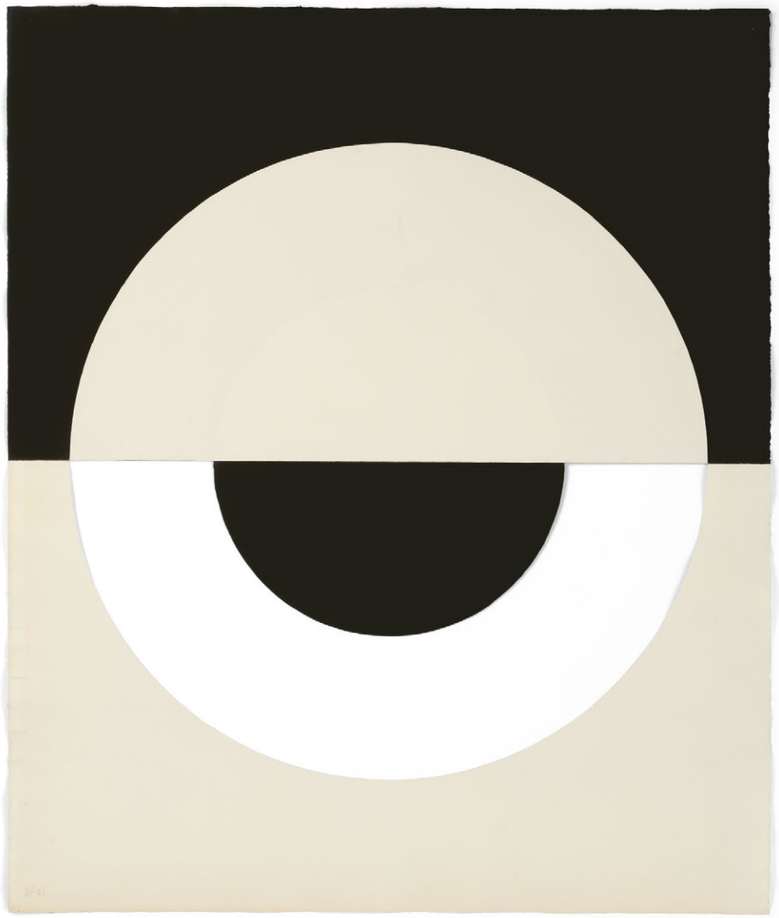


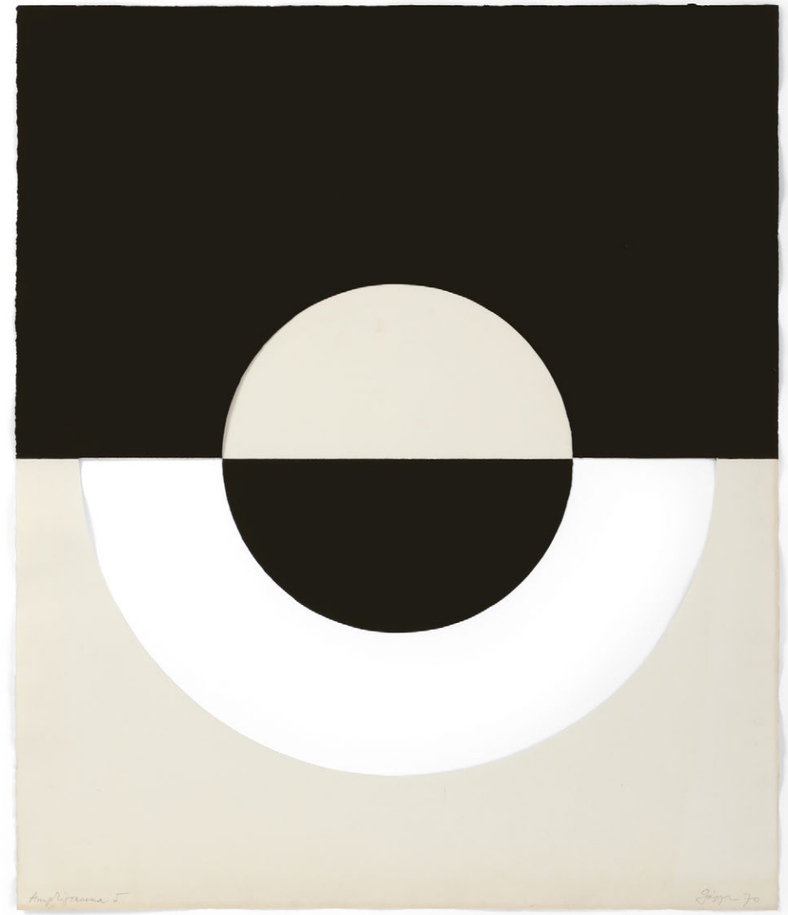
29. AMPHIGRAM / AMPHIGRAMMA, 1970

pattern-print on paper / sablonnyomás, papír, 55x55 cm

30. AMPHIGRAM / AMPHIGRAMMA, 1970

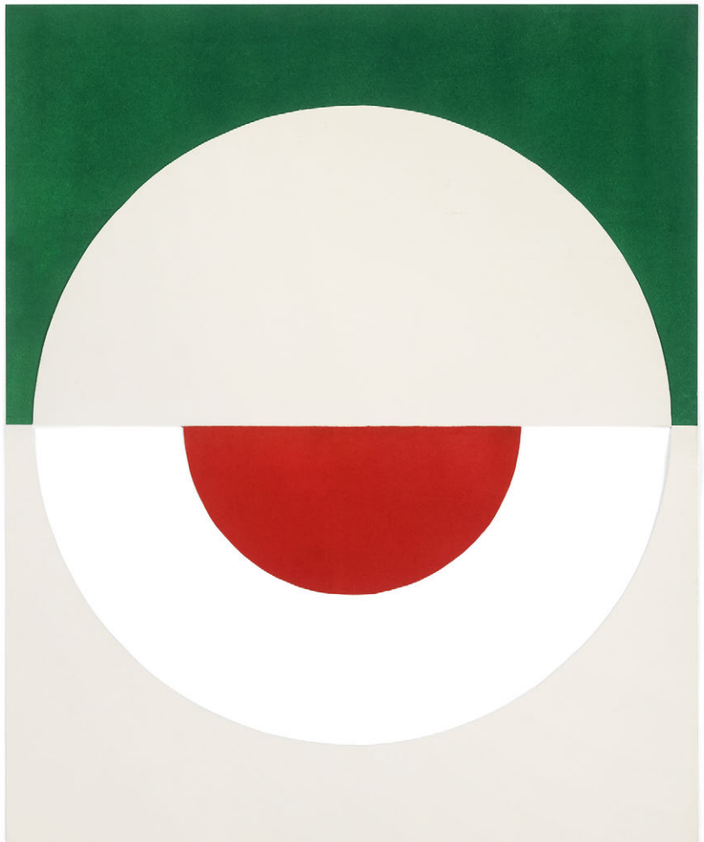
pattern-print on paper / sablonnyomás, papír, 60x50 cm

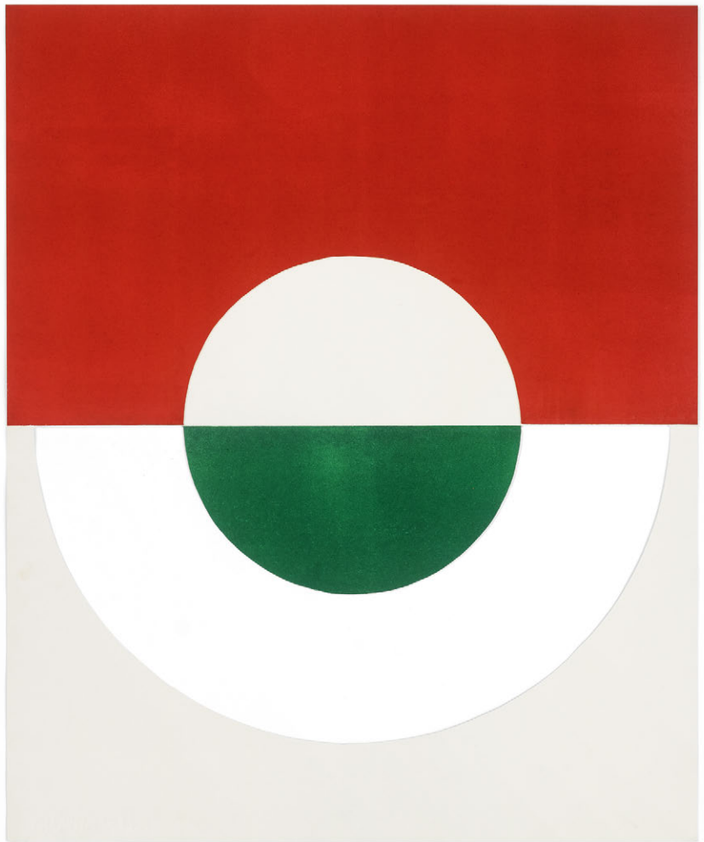




31.

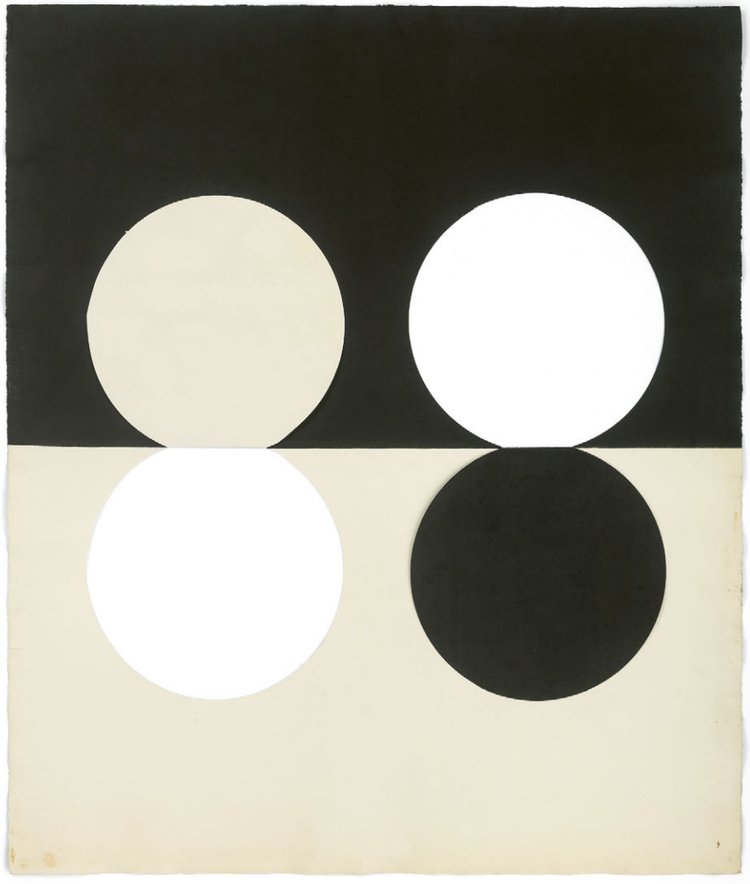
pattern-print on paper / sablonnyomás, papír, 76x64 cm





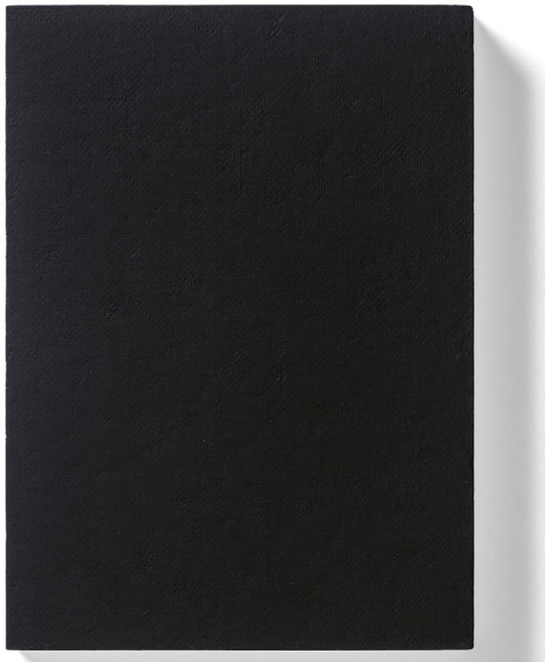
32. AMPHIGRAM / AMPHIGRAMMA, 1971

pattern-print on paper / sablonnyomás, papír, 58x48 cm



33. AMPHIGRAM / AMPHIGRAMMA, 1970

pattern-print on paper / sablonnyomás, papír, 76x64 cm



34. FOLDINGS / HAJTÁSOK 1-7/1, 1975

acrylic on board / akril, fa, 27x20x3 cm

35. FOLDINGS / HAJTÁSOK 1-7/2, 1975

acrylic on board / akril, fa, 27x20x6cm

36. FOLDINGS / HAJTÁSOK 1-7/3, 1975

acrylic on board / akril, fa, 27x20x6 cm

37. FOLDINGS / HAJTÁSOK I-7/4, 1975

acrylic on board / akril, fa, 23.5x23.5x6cm

38. FOLDINGS / HAJTÁSOK I-7/5, 1975

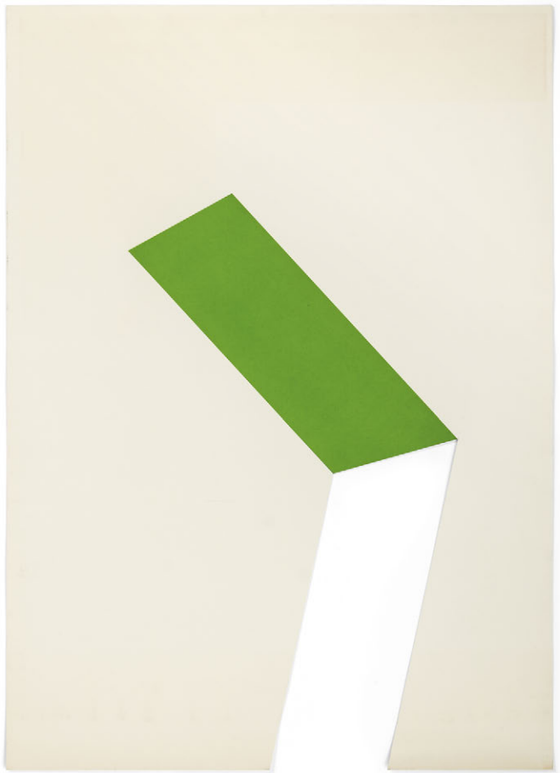
acrylic on board / akril, fa, 20x27x6 cm

39. FOLDINGS / HAJTÁSOK 1-7/6, 1975

acrylic on board / akril, fa, 20x27x6 cm

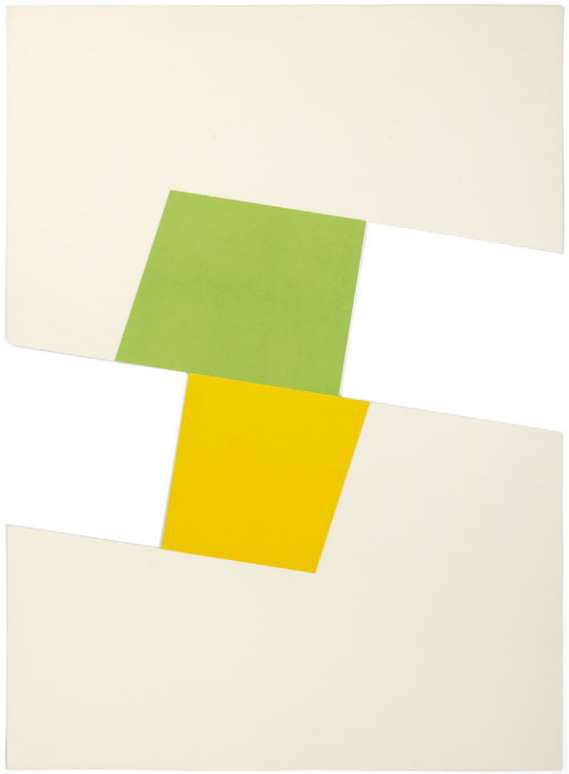
40. FOLDINGS / HAJTÁSOK 1-7/6, 1975

acrylic on board / akril, fa, 20x27x3cm



41. FOLDING / HAJTÁS, 1973

collage / kollázs, 69x49 cm

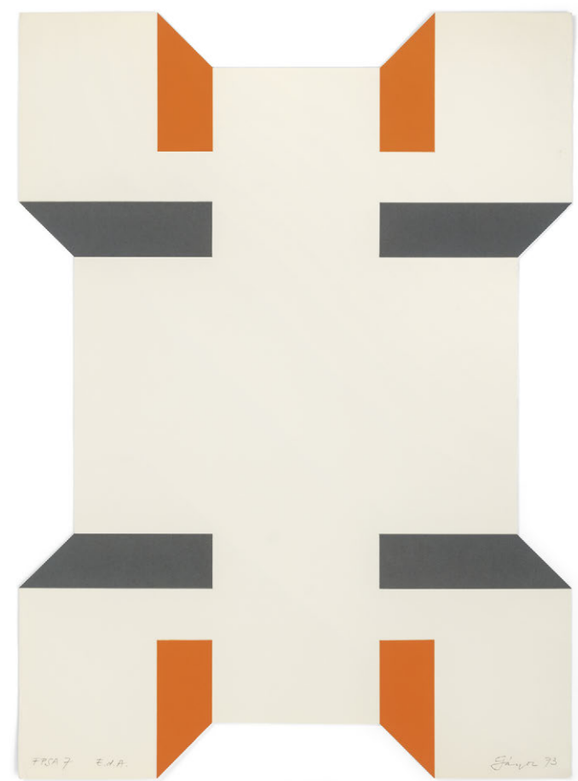


42. FOLDING / HAJTÁS, 1973

collage / kollázs, 69x49 cm

43. FOLDING / HAJTÁS FPSA 11, 1973

collage / kollázs, 70x50 cm



44. FOLDING / HAJTÁS FPSA 7, 1973

collage / kollázs, 70x50 cm

**GÁYOR TIBOR**
1929, Rákospalota

**Selected solo exhibitions / Válogatott önálló kiállítások**

2016 Lares et Penates, Carl Kostyál, London
2015 Geste und Geometrie, Galerie Art Mark, Wien
2014 Vintage Galéria, Budapest
2010 Arte d'Invenzione, Paksi Képtár (H)
2006 (DE) CONSTRUCTIONES 4, Budapest Galéria, Budapest
2003 Lares et Penates saturnaliam celebrantes, Fészek Galéria, Budapest
2001 Parallel Oeuvres, Gáyor-Maurer, Városi Művészeti Múzeum, Győr (H)
1996 Streifenbilder, Albrecht Dürer Gesellschaft, Kunstverein Nürnberg
1986 Ernst Múzeum, Budapest
Museum Moderner Kunst, Wien
1983 Museum Hedendaagse Kunst, Utrecht
1980 Tektonika, Pécsi Galéria, Pécs (H)
1976 István Király Múzeum, Székesfehérvár (H)
1975 Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz
Museum Folkwang, Essen

**Selected group exhibitions / Válogatott csoportos kiállítások**

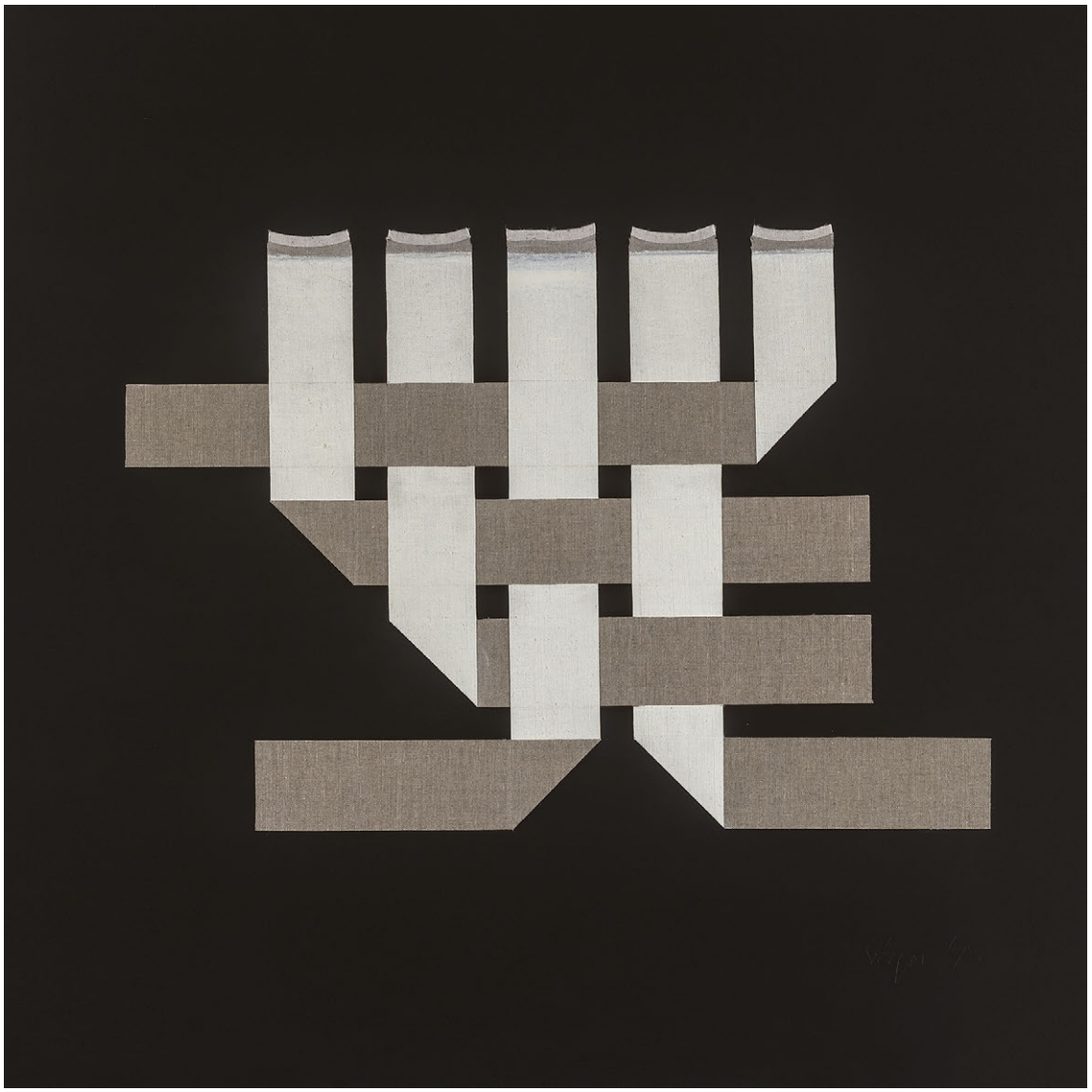
2017 Construction_Reflection. Works from the Collection Gertraud and Dieter Bogner at MUMOK, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien
Crossing Borders. The Grüner Collection, Danubiana, Bratislava
2016 Bild, Realititat und Forschung von 1960 bis 1980, Neue Galerie, Graz
2015 Ten Years OSAS, Vasarely Múzeum, Budapest
Neupräsentation der Sammlung Peter C. Ruppert - Konkrete Kunst in Europa nach 1945, Museum im Kulturspeicher, Würzburg
Embodying Colour, Künstlerhaus Metternich, Koblenz
2014 Ungarn konstruktiv konkret, Kunstraum Roy, Kunnersdorf (D)
2013 Schönheit der Rationalität, Espace Topographie de l'Art, Paris
2012 Orthogonal, Red House, Sofia (BG)
Chance as Strategy, VasarelyMúzeum, Budapest
2010 Akzent Ungarn (ungarische Kunst aus der Sammlung der Neuen Galerie), Graz
Konstruktive Kunst aus Ungarn, Galerie St.Johann, Saarbrücken
2009 Tolerance in Art, Danubiana, Bratislava
2008 Bildertausch 3, Museum Ritter, Waldenbuch
2007 Konstruktiv-geometrische Kunst aus Ungarn, Arithmeum, Bonn
2006 OSAS 1. Vasarely Múzeum, Budapest
2005 Real and Virtual Spaces, Pushkin Museum, Moscow
2004 EU & You, Railway stations Vienna, Bratislava, Ljubljana, Szombathely
2003 Europa Concret Reductive, Muzeum Architektury, Wroclaw
2002 Situation Ungarn, Max Liebermann Haus, Berlin
2001 Before and Beyond Sculpture, Műcsarnok, Budapest
2000 Concrete Art, Mid-Europe, since 1945 till today, Városi Művészeti Múzeum, Győr (H)
Strenge Kunst? Museum auf Abruf, Wien
Intuition, Invention, Innovation, Műcsarnok, Budapest
1997-98 Beyond Art, Ludwig Museum Budapest – Neue Galerie Graz – Museum Hedendaagse Kunst Antwerpen
1993 Forum Konkreter Kunst, Erfurt
1988 Die Ecke / The Corner, Museum Konkreter Kunst, Ingolstadt
1982 ExakteTendenzen, Museum of Modern Art, Wien
1980 Künstler aus Ungarn, Kunsthalle Wilhelmshaven
Ein Künstler ein Prinzip, Museum of Modern Art, Wien
1979 The Motovun Meeting, Central College of Fine Arts, London
1978 Ungarische konstruktivistische Kunst 1920-1977, Hedendaagse Kunst Utrecht – Modern Museum Arnhem– Kunstverein München
1977 Sorozatművek / Serial Works, CsóklstvánKéptár, Székesfehérvár (H)
1976 Expozíció - Fotó/Művészet. Exposition –Photo/Art, Hatvany Lajos Múzeum, Hatvan (H)
1973 Aspecten Hedendaagse Hongaarse Kunst, t'Hoogt, Utrecht
6 ungarische Konstruktivisten, Foum Kunst, Rottweil (G)
1972 Aktuelle Kunst in Osteuropa, Studio DuMont, Köln – Krauthammer, Zürich – Katakombe, Basel
1964 Europäische Gegenwartskunst, Europahaus, Wien

Supported by / A kötet megjelenését támogatta

© Képek / Images: Gáyor Tibor
© Szöveg / Text: Maurer Dóra
Angol fordítás / English translation: Rudnay Zsófia
Design / Könyvterv: Szmolka Zoltán
Reproductions / Reprodukció: Bozsó András
Printing / Nyomta: Pauker Nyomda
ISBN 978-963-9800-21-2

Cover / Borító: Q 4/4 D-1 V, 1976, oil on canvas and wood / olaj, vászon, fa, 130x130 cm
Back cover / Hátsó borító: Gulács, 1993, oiloncanvas and wood / olaj, vászon, fa, 100x100 cm
Insert / Melléklet: Tektonika, Pécsi Galéria, 1980

VINTAGE GALÉRIA 1053 Budapest, Magyar utca 26.
www.vintage.hu | galeria@vintage.hu



VINTAGE GALÉRIA BUDAPEST