

RADNÓTI SÁNDOR

KALMÁR JÁNOS

RADNÓTI SÁNDOR

KALMÁR JÁNOS

TARTALOM CONTENTS

SOROZATSZERKESZTŐ / SERIES EDITOR
SZEIFERT Judit

KIADÓ / PUBLISHED BY
HUNGART Egyesület
www.hungart.org

FELELŐS KIADÓ / PUBLISHER RESPONSIBLE
SÁRKÁNY Győző

FORDÍTÁS / TRANSLATION
BODÓCZKY Miklós

KÖNYVTERV / BOOK DESIGN
BARÁK Péter, ÉDES Gábor

NYOMDAI ELŐKÉSZÍTÉS / PRE-PRESS
ACTIVIUM Kommunikációs Tervezőiroda
www.activium.hu

NYOMDA / PRINTED BY
KAPITÁLIS Nyomda, Debrecen

FELELŐS VEZETŐ / MANAGER
ifj. KAPUSI József

© HUNGART, 2012
© RADNÓTI Sándor, 2012

ISBN 978-963-89443-0-6

7	Előszó / Foreword
9	A meditáló nádszál
21	The Meditating Reed
33	Munkák / Works
94	Életrajz / Biography
95	Kiállítások / Exhibitions
102	Bibliográfia / Bibliography

ELŐSZÓ

FOREWORD

A HUNGART Vizuális Művészek Közös Jogkezelő Társasága Egyesület a képző-, ipar- és fotóművészek szerzői jogainak kollektív kezelésére 1997-ben alapított non-profit szervezet, amely sokrétű tevékenységén belül a magyar kortárs vizuális művészeket is támogatásban részesíti, többek között 15 esztendeje egyéni ösztöndíjak odaítélésével.

Jelenlegi könyvsorozatunk 2010-ben indult útjára, és az első három évben az eddig díjazott közel száz alkotó közül mutatott be tizenötöt. A gazdasági válság a HUNGART anyagi feltételeit is kedvezőtlenül érintette. Azonban célunk továbbra is változatlan, azaz kortárs vizuális művészek munkásságát feldolgozó kismonográfia-sorozat megalkotása. De az idei évtől kezdve csupán három könyv kiadását tudjuk megvalósítani évente. Az alkotók életművét behatóan ismerő neves szakemberek köteteinkben publikált tanulmányai biztosítják e sorozat szakmai hitelét. Bízunk abban, hogy hiánypótló vállalkozásunk hozzájárul a jelenkori magyar művészet szellemi értékeinek bemutatásához és megőrzéséhez, s egyben a kortárs vizuális művészetek népszerűsítéséhez.

SÁRKÁNY Győző
grafikusművész
a HUNGART elnöke

HUNGART Society for the Collective Rights Management of Visual Artists is a not-for-profit organisation that was set up in 1997 for the collective management of the rights of artists active in the field of fine and applied art and photography. Its many activities include providing support to contemporary Hungarian visual artists, under its has, over the past 15 years, provided individual scholarships.

The present series was launched in 2010, and in the first three years it presented fifteen of the nearly one hundred scholarship awardees. Although the economic crisis has hit HUNGART, too, it has not, affected its original objective of creating a series of short monographs on the oeuvre of contemporary visual artists. However, from this year onwards we can to publish only three volumes a year. The analytical studies by renowned specialists intimately acquainted with the work of the artists hope to lend an authoritative edge to the series. We trust this endeavour will satisfy a long-felt want and contribute to presenting and preserving the intellectual values of contemporary Hungarian art, and to promoting contemporary visual arts.

Győző Sárkány
Graphic artist
Chairman of HUNGART

A MEDITÁLÓ NÁDSZÁL

KALMÁR JÁNOS MŰVÉSZETE

Egy oeuvre ismertetését nyilván a tanulóévekkel kell kezdeni, s föltérképezni azokat a hatásokat, amelyek a művészt formailag és szellemileg érték. Mi az a művészi nyelv, amin beszélni tanult? A 70-es évek – Kalmár János pályakezdésének ideje – már nem az elzártság korszaka; az apák nemzedékének szomjúhozása egy modern Skira-albumra, nyugati művészeti folyóiratra már nem ismeretes. Sok minden hozzáférhető, ez-az még magyar nyelven is. (Például Herbert Read 1964-es standard műve *A modern szobrászatról* 1968-ban megjelent magyarul és 1971-ben már a második kiadását érte meg.)

Kalmár amúgy is jóval világlátottabb nemzedéke tagjainál, mert újságíró édesapja akkreditációi nyomán gyermekfejjel hosszabb időt töltött Afrikában és Indiában, képzőművészeti tanulmányait Lengyelországban kezdte el, a 80-as években pedig hosszabb nyugati tanulmányutakra ment.

Magyar mestere Vígh Tamás és Kiss Nagy András, a szobrászati modernizmus iránt érdeklődő, illetve azt képviselő művészek. Kalmárnak nem kell az akadémiai és – mint nekik – a szocreál konzervativizmus kényszerei alól felszabadítani magát. Vígh mester valaha Ferenczy Béni tanítványa volt. Mindhárman kiemelkedő érmészek; ennek bizonyára jelentősége van Kalmár nemzetközi sikert is arató érme-munkáiban.

A 70-es évek második és a 80-as évek első felének bronz-művein jól látható az a klaszikus modern formakincs, amely Kalmárt vonzza. Viszonylag kisméretű alkotásokon a monumentalizmussal kísérletezik, a testek határozott absztrahálásával, amely azonban csak a realizmustól, de nem a testszerűségtől vonatkoztat el. 1978-as *Fekvő alakja* nem tudja s nem is akarja kivonni magát a korszak legnépszerűbb mesterének, Henry Moore-nak a hatása alól, akinek éppen a fekvő alak volt a legfőbb témája. Még a torzó egyik, rövidebb felületének jellegzetes – tulajdonképpen Brâncușitól eredő – egyenesre vágása és simára csiszolása

is megjelenik Kalmár munkáján, amelynek voltaképpen kérdésfeltevése az, hogy Moore 2-8 méteres nagyságban megvalósított szobrai miképpen lehet átfoglalni a 20×10×9 centiméteres méretre, s miképpen lehet súlya és ereje az ilyen levélnehezéknyi alkotásnak.

Az is fölvethető – bár itt a közvetlen téma erősen különbözik –, hogy az 1982-es *Férfi esernyővel* kapcsolatban áll Moore híres sisak-fejeivel – az alapforma, a külső és belső, a domború és homorú, a pozitív és negatív forma játéka folytán. De persze nemcsak Moore hat, hanem sok mindenki más. Az 1983-as *Őnarckép* összefügg az első változatában éppen hetven évvel korábbi *M-Ile Poganynyal* (vagy *Poganyval?*), Constantin Brâncuși mellszobrával, föltűnik Hans Arp, Naum Gabo, Barbara Hepworth, Pablo Picasso, vagy például az *Ablak előtt* című – szintén igen kisméretű – munkán (1987) Schaár Erzsébet hatása. Megjelennek olyan művek is (elsősorban a *Felhőjáró* – 1982, s esetleg a *Süllyedés* – 1981, a *Judás* – 1983) – de későbbi folytatás nélkül –, amelyek Boccioni módjára a mozgás térbeli kontinuitásával kísérleteznek.

Kalmár János tehát létrehozott egy kapcsolati hálót, belépett a plasztikai köznyelv világába, megválasztotta elődeit, rokonait. Ez a választás azonban már jelzi pályájának későbbi, növekvő mértékben egyéni jellegzetességét, mert azok a mesterek, illetve azok a művek, amelyekhez kapcsolódik, megmaradnak az emberi alak középponti problémájánál, a figurativitásnál, s ebben a legáltalánosabb értelemben a reprezentáció elvénél, de ezen belül a lehető leginkább eltávolodnak a mimézistől, a hasonlóságtól, valamifajta test-jel irányába. Pierre Szekely, akivel Párizsban kapcsolatban állt, (s aki Kalmár önéletrajzi jegyzete szerint, mondott is valami fontosat neki) szobrászként nem hatott rá, mert nem az emberalak állt érdeklődése középpontjában.

Brâncuși *Madár a térben* című művéhez közelálló 1986-os *Fej* már előre vetíti későbbi szorozatainak a teret fölhasító hegyes penge-jellegét, ahogyan több méltatója is jellemzi. A kezdeti obligát Moore-hatás hamarosan eltűnik, hiszen a Moore-művek a testtömeget impozáns módon újrafoglaló duktusával szemben ő az ellenkező irányba tájékozódik, a tömeggel szemben a tér lesz egyre fontosabb számára, amelyet nem kitölt, hanem kijelöl a szobor-tárgy, s ezért a háromdimenzionális ábrázolástól közeledik a kétdimenzionális felé. S noha Alberto Giacometti plasztikájával nem látok mély összefüggést, az mégis valószínűnek tűnik, hogy az ő figurái bátorították (Picasso *Bot-szobrocskáival* együtt), hogy saját útját megtalálva – Beke László szavaival – „a szobrászat vertikálizálására”, a kinyúlás, a nyúlánság radikalizálására, az alak légiesítésére törekedjék.

Más képzőművészeti hatások is érik. Klee humora (lásd *Magányos hétvége* című tusrajzát). Grafikáiban Vajda Lajos vékony vonalai (*Szoba reggel; Tájékp család házzal*, 1984); egy *Barátok* című (másutt *Cím nélkül* szereplő) 1985-ös rajz egyenesen Vajda hasonló című 1937-es remekművének sematizált, mintegy a mű plasztikai lehetőségeit felvázoló idézete. S ami meglepőbb – csak későbbi, festett téralkotásain mutatkozik meg –, Bálint Endre lírai koloritja. (Még 1997-es *Város II.* című festett fa-munkájában is fölismerhető mind Klee, mind Bálint Endre befolyása.)

Vannak azonban az első bronz-korszak alkotásaiban figyelemre méltó egyéni jellegzetességek, így a kiemelkedő 1984-es *M. portréja* (és előzményei, az 1981-es *Utolsó egyensúly*, valamint az 1982-es *Beatrice*) bátor behatása (amelynek drámai hatás-lehetősége végül kirostálódott a művész eszköztárából). A számos nézettel szemben az egy nézet, a frontalitás preferálása. Az éles szemű műkritikus, P. Szűcs Julianna már 1985-ben fel tudta ismerni Kalmár későbbi – következetesen csak a 2000-es években induló – kibontakozásának számos jegyét: „...nem tudom, felfigyeltek-e az elromlott emberszobor kritikájaként megszülető, a mindennek ellenére mégis feltámadt új antropomorfizmusra. A korrekt anatómia helyett felvállalt kvázirányokra. Az azonosítható részlet-ügyek helyett az »ennyi éppen elég a lényeghez« esztétikájára. Figyeljék meg ezért Kalmár János pengeélesre formázott és késfényűre cizellált szobrai, meg a szoborvagyakat előkészítő haditerveit, a feszített vonalakból csomósra hurkolt rajzokat. Olyan erős rajtok az egymást metsző síkokból születő él, mint vágófegyveren a vércsatorna. Olyan dísztelenek, mintha szerszámsors után vágyódnának. Mégsem válnak sem kardokká, sem fogókká. Csak két- és háromdimenziós metaforákká, a hasonlító és a hasonlított fegyelmezett egybejátszásából létrejött közbülső megoldásokká. Úgy emberszobrok, hogy egyúttal a lélek-karakter elvonatkoztatott és egyszerűsítő formáját is kifejezik.”

Noha a bronzszobrok, domborművek és érmeik számos művészeti problémát fölvetettek és megválasztáltak – például az arányok kérdését, a kisplasztika teherbíró képességét, az információ minimalizálásának határait –, a szobrász elégedetlensége lassan véget vetett ennek a korszaknak. Elégedetlenségének sajátos oka volt – maga az anyag, amelynek szépsége, gondos megmunkáltsága valami olyan definitivitást, végérvényességet kölcsönzött a műveknek, melyet alkotójuk inadekvátnak talált, s talán némi önelégtelenséget is beléjük látott. Pályája későbbi ismeretében igaza volt. Ezek a munkák nagy mesterségbeli tudásról és ízlésről tanúskodnak, s vannak köztük különösen sikeresek, de ha elképzelem, hogy ebben a mederben folyt volna le Kalmár egész szobrász-élete, akkor egyike maradt volna a dolga-értő, tisztességes, konzervatív-modernista kismestereknek, s neve hallatán nem tudnánk felidézni különös, csak rá jellemző, és számos műben kiteljesedő formákat.

Anyagváltás és léptékváltás jellemzi a következő korszakot, ami tematikus váltást is jelent, az ideiglenes eltávolodást az antropomorfi figurálitástól. A nemes bronz helyett megjelenik a salak-szerű vas, a rozsdá, a hegesztések nyomai, illetve az ezeket nem elfedő festés. Vagy a talált anyag, a pusztulásra ítélt és a műben reciklált bútor- és épületfa. Megnőnek a méretek, olykor a 2-2½ métert is elérik. A probléma a tér megformálása. Mennyiben formálhatja meg a szobrász a teret? Az építész nyilvánvalóan ezt teszi. Az új művek pszeudo-architekturális alkotások (*Ház, Kapu III., Zöld ajtó, vörös ablak, Vasablak, Torony, Villa M., Lyuk I., Lyuk II., Doboz II.*). Pszeudo-építészet ez, hiszen többnyire kétdimenziós művekről van szó, térbeli jelekről, ahol az áttörés, az űr a térképző, amelyen néha fizikailag

is átléphetünk (be az „ajtón”, ami a mű másik oldalához, mondhatni másik lapjához vezet), illetve legföljebb – mint az 1995-ös *Ablak előtt* esetében – a két elem 90°-os egymáshoz illesztése jelez, jelöl ki teret.

A térprobléma és a méretek megnövekedése szükségképpen fölvetette az alkotások helyének kérdését. Meg kell különböztetni a kiállítási bemutatás installációját a végleges elhelyezéstől. Szobrok a természetben, szabad ég alatt. Ez az elhelyezés különösen élesen exponálja a plasztika és az állandóan módosuló fény alapvető összefüggését, ahol a mű változó színének és árnyékának is jelentősége van. A természeti térrel való kapcsolat fölveti a természeti tárgy megformálásának lehetőségét, az 1992-es *Hold* című munkát (bár Kalmár némiképp bizonytalan címadásai következtében a talapzaton a *Golden Gate – Aranykapu* – cím is olvasható), s annak 1996-os, több mint kétszeres magasságú (193 cm), kivételes szépségű újrafogalmazását, a *Sárga holdat*. S végül az 1995–1996-os *Erdő I-XXI.*, e 195-210 cm magasságú, különböző színű festett tölgyfából készült, kétdimenziós, feltartott kezű, elvont emberi alakok erdejét ábrázoló, de ajtós-ablakos házakként is értelmezhető alkotás jelenti a visszatérést az antropomorfizáló programhoz. Ugyanennek nem polikróm, azonos számú, de ritkásabban elhelyezett, s ezért némileg individualizáltabb variációját később – 1998 és 2001 között – bronzban is megalkotta, miután ez az anyag kikerült a tiltás alól.

Ám mielőtt valóban eljutnánk ide, össze kell foglalnunk, mire jutott Kalmár János ebben a második korszakában (a művész saját beosztása szerint az 1988 és 1998 közötti évtizedben). Természetesen világosan kell látni, hogy minden fejlődésregény elbeszélése torzít, a periódusok viszonylagosak, az előeurgrások, hátralépések, egyenlőtlenségek gyakoriak. Például: noha a bronz problematikussá vált számára, 1990-ben és 1994-ben is találunk kis bronzszobrokat (*XX. századi Don Juan portréja, Fej I-II.*), még hozzá olyanokat, amelyek kevésbé az előző korszakból táplálkoznak, mint inkább előre mutatnak.

Mivel a tárgyban önálló történeti kutatást nem végeztem, nyilvánvalóan befolyásol a művész válogatása (*Munkák 1978–2003* című kötetében és honlapján), azaz saját narratívája megtett útjáról. Mindenesetre az első korszaknak a plasztikai köznyelv elsajátításáért és megválasztásáért tett erőfeszítéseivel szemben föltűnő, hogy a második korszak a plasztika számos sajátosságát megtagadja (legnyilvánvalóbban – lap-formáival – a háromdimenziós megjelenítést), a plasztika művészete eltolódik az installáció irányába, s relativizálja a szobrászat különbségét az építészettől, illetve a festészettől. Ami az utóbbit illeti, a művész az ajtófélfák és egyéb talált bútor-elemek kazettáit kifesti – kissé a reneszánsz cassone-festészet mintájára –, ahol újra megjelenik a ház, valamint a „palota”, a „kastély” motívuma.

Föltűnik a „szegény művészet” eszménye – Pilinszky János nyilvánvaló hatásával, valamint orientális aszketikus tendenciákkal. Nem tudom, hogy Kalmár János lengyel évében találkozott-e Jerzy Grotowski szegény színházával, de a gondolat a levegőben volt: „arte povera”. Kalmár „kibontott egy rongyosládát” (Pilinszky: *Terek*), s az elhasznált textilanyagokból zászló-

szobrokat, lélekzászlókat alkotott (1998). Vagy nevezhetnénk imazászlóknak? Kalmár keleti gondolatkinccse, azok a Krisna-tudatú, buddhista és egyéb szellemi hatások, amelyek érték, nem jelennek meg közvetlenül műveiben, és semmi sem kényszerít arra, hogy ezek alapján értelmezzük. Talán éppen csak e zászló-művek keltenek távolról ilyen asszociációkat, meg még áldozatra, ajándékozásra és csere-ajándékra alapozott 2000-es performansza, amikor talált és kiválogatott tárgyakat – 108 szép formájú követ – festett ki és mutatott be egy kő- vagy kavicsfolyó formájában a budapesti Goethe Intézetben, azzal, hogy bárki elvihet egyet-egyet, ha helyébe állít valamit, aminek jelentőséget tulajdonít, s ami aztán szintén tovább cserélhető. (A szép gondolat zátonyra futott a valóságon, „a művész ad és veszít” – írta profetikusan a fogadó intézmény akkori vezetője, Wolfgang Meissner; a kiállítóter néhány nap alatt elukászkodott.)

A második korszakot az eszközök, technikák kitágulása is jellemzi. A Kalmárra jellemző rendkívüli technikai képesség, a kézművesség magas színvonala, amely korábban (és majd később) a bronz megmunkálásának, polírozásának, a felület kezelésének fantasztikus precizitásában és perfekcionizmusában mutatkozott meg, most kiterjeszkedik más anyagokra, és – a „buherálásra”. Az előző korszakban is voltak kőszobrai (például az 1985-ös, a bath-i egyetem kampuszán felállított *Viszonylatok* című mészőfaragványa, vagy a még korábbi, 1979-es Hauser Arnold-síremlék a Farkasréti temetőben). Most fával, fémmel, textillel, festékkel is kísérletezik, bádogra és fára fest képeket s elkezd kézzel merített papír domborműveket készíteni, amelyek témája ugyancsak az ablak, az ajtó, a ház. A témák ismétlődése, visszatérése, a *Lélekzászlókban*, az *Erdőben*, a kapukban és másutt már arra a sorozatok iránti affinitásra mutat, amely kiterjeszkedik következő és máig tartó – a szobrászat klasszikus problémáihoz visszatérő – korszakában, amikor témáját, stílusát, eszközeit az álló és ülő emberben intenzifikálja és homogénizálja.

A három alapvető emberi testtartás közül a fekvő alak csak kivételesen jelenik meg. Éppen az, amely Henry Moore szerint „a kompozíció és a tér tekintetében a legnagyobb szabadságot adja. Az ülő alaknak ülnie kell valamin, nem lehet megszabadítani talpazatától. A fekvő alak bármilyen felületen feket; egyszerre szabad és stabil. Ez összhangban van a nézetemmel, hogy a szobornak valami állandónak, örökkévalónak kell lennie. Ugyanakkor nyugalomban van, s ez megfelel nekem...”

Látni fogjuk, hogy Kalmár számára milyen jelentősége van a szobortalpnak. Az ő kompozicionális és a térre vonatkozó megfontolásai bizonyos értelemben éppen ellentétesek Moore-éval. De az angol mester híres megjegyzése nem foglalkozik azzal, hogy a három fundamentális – tegyük hozzá: nyugalmi – póz közül a legtestesebb a fekvő, a legszemlembibb az álló. A szellem fölfele nyújtózkodik. Aki fekszik (vagy ül), az inkább tudatában van a testének, mint aki áll. Mozdulatlanul állni, azaz a legkisebb felületen érintkezni a földdel, vagy a test más támasztékával, hacsak nem vagyunk teljesen elcsigázottak, a legszemlembibb, a legtestetlenebb pozitúra.

Kalmár János arra a minimális információra törekszik munkáiban, amellyel még fölismertethetjük, hogy álló (vagy ülő) alakról van szó. Mégsem nevezhetjük minimalistának vagy „posztminimalistának”, éppen azért, mert tárgyának, az embernek a felismerése sarkalatos célja, és munkái befogadásának feltétele. Ebben a szintén egészen minimális értelemben művei nem szakítanak a reprezentációval. A figurativitástól és az embertől mint a szobrászat hagyományos domináns témájától és problémájától számos XX. századi plasztikai irányzat elbúcsúzott, de az is igaz, hogy az emberi alak minden természeti tárgy közül a leginkább absztrahálható. A hasonlóság műsája mellé újabb – régi és új – műsák csatlakoztak. Voltak, akik teljesen szakítottak is a hasonlóság eszményével, voltak, akik az expresszió erejével fölülírták, torzították, voltak, akik ironikusan, s gyakran kísértetiesen túlhangsúlyozták, s voltak, akik az egész dilemmát megfordítva azt a kérdést tették fel, hogy mi az a minimális plasztikai információ, amely még fölkelte egy emberi arc, emberi gesztus, emberi testtartás, emberpár, embercsoport illúzióját.

Kalmár absztrakt antropomorfizmusának egyik módja a geometrizálás. Lásd 1981-es *Utolso egyensúly* című művének hármastagolását, az élére állított hegyesszögű háromszöget mint „fejet”, az elnyújtott konvex négyszöget mint „testet”, s egy még keskenyebbet és még elnyújtottabbat mint „lábat”. De ez a geometrikus törekvés feloldódik abban a még minimalizáltabb eljárásban, amelyet Beke László „bambusznádszobrászatnak” nevezett. Különösen jellemző a szériát megnyitó munkákra, hogy egy tagolt vagy még csak nem is tagolt, alkalomadtán életnagyságú vagy nagyobb bronzszálra, bronzvonalra kerül rá egy másik, kisebb „vonal”, amelynek helyzetétől függően lehet a mű *Lehajtott fejű ember* (2002), *Felfelé, visszafelé, lefelé néző emberek* (2003), *Oldalra néző ember* (2003), *Hátránéző ember* (2003), vagy a vonal enyhe hajlításával dinamizáló kiemelkedő kettős, a *Lépdő és néző ember* (2003). Más művei – mint a 2003-as *Pierrot I–III.* vagy a *Tartózkodó* illetve *Merengő portré* – hengerformából lappá keskenyedő voltukban másodlagosan a nyitott borotva, puskára szerelhető szurony vagy lándzsa képletét kelti. De ez nem dramatizálja az alkotást, amelynek nyugalmi állapotát az előre hajlás, a megdőlés, a görbület (*Szélbe dőlő ember*, 2003; *Lehajló alak*, 2006) csak ritkán bontja meg, mert ez a – mint láttuk, már korábbi műveken is megjelenő – tendencia nem a jelentéssel, hanem a térképzéssel áll összefüggésben.

Beke in statu nascendi írott értelmezése a vertikalizmus, a minden határon túli fölfelé törekvés, az elnyújtás, a pálcika- vagy pózna-jelleg alapján keresett kontextust és rokonokat. De Andre Cadere színes szegmensekből összeállított farúd-oeuvre-jében semmilyen antropomorfizáló célirány nincs jelen, s a megnyújtott pálcika-figurái miatt kézenfekvőnek tűnő Giacometti-vonatkozás és párhuzam sem járható, mert a nagy mester viszont nem volt absztrakt, s kiváltképpen valami olyasmira érdekelte, ami Kalmárt kevéssé: a figura mozgása és egyénisége. A valamivel később induló Böröcz András geg-jellegű, pompás, portretizáló, s nagy variabilitásra törekvő ceruza-szobrai közelebbi kapcsolatban állnak Giacometti munkáival,

mint Kalmár plasztikái. Az említett, hihetetlenül egyszerű és elegáns, paradigmaváltó és felszabadító, először 1919-ben megalkotott Bráncuși-mű, a *Madár a térben* után, amely címével megőrizte a naturalisztikus képzettársítás lehetőségét, de megnyitotta az utat az ábrázolás, a hasonmás teljes fölfüggesztése előtt is (amit az amerikai vámhatóság azzal igazolt, hogy 1926-ban perbe fogta a művészt, mert valamilyen ipari szerkezet törvénytelen behozatalának minősítette, hogy egy kiállításra odaszállítottatta) – analógiát én csak Richard Stankiewicz (1922–1983) egyes műveivel találtam, aki a hasonlóan radikális vertikális emberábrázolást néhány munkájában (például *Álló alak*, 1955) ipari hulladékok szegényszobrászatával teremtette meg. Ez persze egészen más szellemi tartalom irányába mutat, ha rokonságban is áll Kalmár második korszakának törekvéseivel.

Kalmár absztrakciója nemcsak a formára vonatkozik. Alakjai nem egy embert ábrázolnak, nem férfit vagy nőt, s nem is egy típust, hanem az embert. Elvonatkozott minden egyéniesítéstől – ezért érzem olykori konkrétabb címadásait taláalomra választottaknak, pontosabban kevésbé az adott szoborral, mint inkább az életmű más vonatkozásaival összefüggő döntéseknek. (2000-ben ólom, ezüst kisdomborműveket, rendhagyó színes érmekeket, 2001-ben színes papírérmekeket készített *Pierrot* címen, s ezeket követték 2003-ban az említett azonos című bronzszobrok, ahol már a bohócsipka vagy csákó nem értelmezhető. Ez, a mester számára úgy látszik kedves cím, később, párizsi helymegjelöléssel egy egész sorozatot jelez majd; értelmezésére alább teszek még egy kísérletet.) Azok a mozdulatok – nem mozgások! – amelyeket ábrázol, teljesen általánosak: mindenki lehajtja, fölemeli a fejét, visszanéz, stb. Az absztrakció vertikalizáló iránya, az alakok fölfelé nyújtóztása egy bizonyos ingatag kiszolgáltatottságot hoz létre, de ez is a legáltalánosabb antropológia: semmi mással nem áll összefüggésben, csak az emberi sorssal. A tér-jelek, amelyeket létrehoz, szándékosan nem töltik be a teret. Ezért citálhatja ide joggal Bacsó Béla Heidegger definitív mondását – „A művészet mint plasztika: nem a tér birtokbavétele” –, amely persze megannyi szoborra és plasztikai irányzatra nem áll.

Ezen a ponton, ahol Kalmár érett korszakának beköszöntőjeként eljutott az absztrakció végpontjáig, indokoltnak tartom fölvetni a szobrászatának szellemi tartalmára vonatkozó kérdést. Az elnyújtottság e fókán az álló ember ingatag, törékeny nádszál lesz, ha gondolkodó nádszál is. Művészete filozófiájának jelzésére elegendő Pascal híres szavait idézni.

„Nádszál az ember, semmi több, a természet leggyengébbike; de gondolkodó nádszál. Nem kell az egész világmindenségnek összefognia ellene, hogy összezúzza: egy kis pára, egyetlen csepp víz elegendő hozzá, hogy megölje. De még ha eltaposná a mindenség, akkor is nemesebb lenne, mint a gyilkosa, mert ő tudja, hogy meghal; a mindenség azonban nem is sejtí, hogy mennyivel erősebb nála.

Tehát minden méltóságunk a gondolkodásban rejlik. Belőle kell nagyságunk tudatát merítenünk, nem a térből és az időből, amelyeket nem tudhatunk betölteni.” (Pöddör László fordítása)

A végpontról – amelyet talán a 2003-as *Nyújtózkodó ember* jelölt ki, ahol a címre és a többi szobor kontextusára már erős szükségünk van az értelmezéshez – vissza kellett fordulni. Az álló ember helyett megjelenik az ülő ember. Mit is jelent az, hogy egy ember ül? Erre a kérdésre nem lehet általános választ adni, s ezt egyetlen példa megmutatja. Ha két ember közül az egyik ül, és a másik áll, az adott esetben nem jelent semmit kettejük viszonyában, máskor viszont az ülő hatalommal bír az álló felett (ő ülhet és a másikat állni hagyja), megint máskor viszont a védtelenebb ülő rendelődik alá a fölé magasodó állónak, aki mozgékonyabb, reakcióképesebb. Ülhetünk teljes kényelemben és biztonságot sugallva, de ülhetünk félszegen, bizonytalanul, „fél fenékkal”, mindig készen a felugrásra is.

Az ülés Kalmár szobrain – megint csak a szellemi és formai elvonatkoztatásnak azon a magas szintjén, ahol egyénítésre már nincs mód – meditatív pozíció. Az összehajtogatott végtagok viszont mégis csak a test tömegére utalnak. Ülni testesebb (s ezért még a humorra is módot ad, amely enyhe jelzésképpen körülveszi Kalmár János alkotásait). 2003-as *Ülő fiúja* még a légies póznaszobrokat fejleszti tovább, amennyiben az ülést a lehető legegyszerűbben, az egyenes, vertikális vonal egy ponton való megtörésével, s egy rövid horizontális szakasszal jelzi. A *Földön ülő ember* (2006) című műben a felhúzott térdű ülést (amely már a fekvő alakhoz közeli pozíció) egy hajtogatott, és némileg megtestesedett vonal – közelesen az N-betű –, s egy abból kinyúló antenna (a „fej”) jelzi.

Az ülés rajzosabb póz, mint az állás, s vele a test minimalizálásának másik lehetősége jelenik meg, illetve tér vissza. A testek – ha a hasonlóság irányából közelítjük meg őket – két irányban is igyekeznek megszabadulni test-voltuktól: irreális elnyújtottságukkal, valamint áttörtségükkel, a test kitöltöttségének, telítettségének fölmondásával. Míg az álló szobrokat sematikus vonal jellemzi, vagy legföljebb egy extrém magas és extrém vékony téglatestbe volnának beírhatók, ülő szobrai egy ferde gúlába (vagy egy kockatestbe és egy arra helyezett gúlába). Ennek logikája lehetővé teszi a radikális redukciótól való visszatérést. A kitöltöttség üres helye, a test áttört, közvetlen tere, hiánya – ellentétben a pózna-szobrokkal – paradox módon felidézi a testet. Ez a témája a *Pierrot Lunaire* (2008) sorozatnak, amely három azonos című darabból áll: *Várakozó alak* (a két álló 2009-es, az ülő 2007-es), és a *Zárkózt állapot* (2009) című szobornak is.

Ahogy a figurák, úgy a művek sem individuálisak. Minden újítás szerializált formában jelenik meg, s hatásukat növeli együttesük. Ezért események Kalmár kiállításai. Valószínű, hogy munkássága monografikus feldolgozásának kiállításról kiállításra kellene haladnia. A recepciónak az a kontemplativitása, amelyet művei igényelnek, végrehajtható az egyes művekkel is, de az együttes (vagy a reprodukciók szériája egy könyvben) a variációk során keresztül érteti meg törekvései lényegét. A téma rendkívül redukált, de nagyon jellemző, hogy a szobrász ezt és csak ezt akarja megmutatni. Az önlehatárolás ugyanis felnagyítja és a néző számára is jelenvalóvá teszi azokat a művészi problémákat, amelyek az alkotói folyamatban

nap mint napi elementáris kérdések. A „láb” – itt persze minden testrész idézőjelben értendő – rézsútosságának foka, az ülő alkalmasosság élei vagy lekerekítettsége, a „hát” még megengedhető áttörése vagy kitöltöttsége, a „fej” spiritualizált kicsinységének még elfogadható aránya, a „térd” bezárt szöge a „törzzsel”, és hasonlók egy kiállítás sorozatában, variációiban, ismétléseiben és eltéréseiben megelevenednek, s megmutatják azokat a kisebb innovációkat, amelyek a homogén, érett oeuvre-ön belül az elmúlt évtizedben mindvégig izgalmasá tették Kalmár János művészetét.

A 2006-os *Fekvő ember* tanúsága szerint a szobrásznak erről a testtartásról nincs sajtószerű mondandója. A vertikálist fordította horizontálisba. De a testtömeg – mint a 2004-es térdeplő figurában (*A lelkek ajánlása*), illetve annak négyes csoporttá rendezett változatában (2007), az ugyancsak 2007-es *Nyugalmi állapotban és Lefelé néző emberben* – némi változáson megy keresztül: jelzés helyett kitölti a teret, ha a domináns kétdimenzionalitás-érzet meg is őrződik. Nagyobb formai változatosságra adódik lehetőség, s alkalmilag a háromdimenzionalitás is fölerősödik, mint a 2007-es tölgyből faragott, kékre festett, 327 centiméteres *Pierrot Lunaire* mutatja, ami a henger-, illetve kúp-séma visszatérését, s az abból következő dinamizmust mozgósítja (*Lefele néző ember; Fölfelé néző ember*, 2011).

Kalmár 2010-ben kilenc darabból álló sorozatot alkotott *Párizsi Pierrot* címen – 80-100 centiméteres bronz alkotásokat. Hogy miért ez a cím, azt csak találgatni lehet. Láttuk a címadás előzményeit. Az imént említett nagy fa-munka az Albert Giraud-Arnold Schoenberg-mű címét idézi, s tartalmilag is összefügg a holdbéli, Hold-Pierrot-val, amennyiben kék színű, s a „fej” – mintegy idézve az említett 1992-es és 1996-os hold-szobrokat – holdként is értelmezhető. A sorozat esetében nincs ilyen könnyű magyarázat (mint ahogy egy 2008-as *Pierrot Lunaire* esetében sem). A Kalmár szobraiban mindig is meglévő intimitás lírai kiterjesztésére gondolhatunk, hiszen a francia commedia dell'arte ezen alakja régóta összekapcsolódott a művész önarcképével. Kérdésemre Kalmár ezt válaszolta nekem: „Hogy számomra mit jelent? Bölcsességet, a tudás fájdalomát, az ebből fakadó humort, mindezek miatti elvágyódást, álmodást...” Hasonló funkciója lehet – a Kalmártól nem idegen archaikus affinitással – az időnként föltűnő *Varázsló*-címeknek.

Van ennek az igen gazdag és változatos sorozatnak egy fontos újítása a mű posztamentumával kapcsolatban. A művészt mindig is foglalkoztatta ez, s belátható, hogy érdekes esztétikai kérdéssről van szó. Jelentőséggel bír, hogy egy műnek van vagy nincs talapzata, ha van, az milyen anyagból készült, és így tovább. A posztamentum általában az az alépitmény, amely tartja a szobrot, s mintegy elválasztja attól, ami már nem esztétikai képződmény, vagy – pontosabban – épített térként, építészeti elemként alárendelt, funkcionális esztétikai tárgy, amely kivezet a szobor világából, illetve felvezet hozzá. Szinte magától értetődő, hogy ez az alapzat szélesebb – hol sokkal, hol kevéssel – a plasztikánál. Először a 2004-es *Ülő fiúnál* láthatjuk azt az újítást, hogy a faragott mészko posztamentum pontosan illeszkedik a szobor alaprajzához

(nem szélesebb nála), s a szobor mintegy folytatódik benne. Ezután a 2007-es *Varázsló, Támaszkodó alak, Barbate*, majd a 2009-es *Zárkózott állapot* ismétli meg ezt az innovációt. A tudatos felismerés azonban a *Pierrot*-sorozathoz kapcsolódik, legalábbis ettől kezdve jelenik meg a művész saját műleírásaiban a szobor anyagára vonatkozó „bronz, mészkkő” megjelölés. Sőt, annak jeleként, hogy mostantól a mészkkő faragvány is a szobor integráns része, az is előfordul, hogy a mű szükség szerint újabb, neutrális posztamensre kerül.

Annak, hogy maga a szobor két különböző anyagból áll, jelentősége van színviszonyai tekintetében. A színes szobor eszméje sohasem állt távol a művésztől. De fölvehetjük a hőképzettársítások különbségét is a hűvös fém és a langyos mészkkő között. Taktilis ellentétek is adódnak a keménység és a (viszonylagos) puhaság, a simaság és a lukacsos faktúra között. A pseudo-posztamens továbbá gyakran folytatja a bronz mű ívét, lendületét, például – mint a *Párizsi Pierrot VI.* esetében – a bronzban megkezdett irányban keskenyedik, máskor meg – *Párizsi Pierrot II.* – szélesedik. Ellentétek és azonosságok gazdag lehetősége bontakozik ki – újabb témák és variációk. S mindenekelőtt szép ez a formai újítás, amelyben megint megmutatkozik a szobrász tökélyre vitt kézműves-munkája.

Kalmár János 2012-es budapesti kamara-kiállításának (a FUGA-ban) anyaga három részre választható. Az életmű eddigi fő törekvéseinek konzekvens folytatása az a négy, különböző fejtartású álló alak, amely a kreatív innováció jegyében ezúttal az előrelépést absztrahálja, mintegy a szobrászat nagy hagyományú kontraszt-problémájának távoli idézeteképpen. Tulajdonképpen az ülő alak egyszerű továbbfejlesztése ez, oly módon, hogy a „test” és a „láb” közötti eddig 90°-os szög 45°-ossá változik. Ezt sem nevezném mozgásnak, csak mozdulatnak, amely bizonyos pátoszt és jelentőséget kölcsönöz ezeknek a figuráknak. A második a duinói angyal három szobra, amely más irányban fejleszti tovább az álló alakot, az antropomorfizmus ornitomorfizmussal elegyedik, vagyis az emberfigura madárra is kezd hasonlítani, s ezzel modern eszközökkel visszatér a paradigmátikus kiindulóponthoz, Constantin Brâncuși említett, nevezetes, ornitológiai tárgyú szobrához. A harmadik csoport, amely az *Időtlen állapotok* címet kapta (2012-es alkotások), már egyáltalán nem antropomorf, leginkább hajókra emlékeztető, horizontális irányú és a tömeget hangsúlyozó absztrakt szobrok sorozata. (Egy ehhez kapcsolódó vázlatrajznak egyébként *Hajó-terv* is a címe.) Nem tudható, hogy ezzel új korszak kezdődik-e. Az is lehet, hogy ezek a munkák az életműből lényegében hiányzó harmadik nyugalmi testtartás, a fekvő alak szériáinak előkészítései.

Mai tudásunk szerint Kalmár János a *vita contemplativa*, a szemlélődő élet, a világba való behajjítotttság, az ember mint magányos, mert végső egzisztenciális kérdéseivel szükségképp magára maradó lény művésze. Figurái nem nélküliek, a szexualitás nem kínozza és boldogítja őket. Ha nagyritkán párokat ábrázol, akkor az alakoknak vagy nincs kapcsolatuk egymással, s címük is, archaikus fantázianevekkkel a rég- vagy sosemvoltra utal (*Zingoje és Barbate*, 2007), illetve olyan szorosan egybetapadó, eggyé vált figurát alkot (*Álló pár*, 2002),

hogy inkább a platóni még-nem-különváltságot, mint egyének egymáshoz való viszonyát jelképezi. A barátság elhagyott barátság képében tűnik föl (*Elvesztett barát*, 2010). A cselekvő élet indulatai, szenvedélyei, mozgásai, közös tettei az absztrakció választott fokán nem idézhetők fel. A testiség bizonyos mértékig kényszerré, bilincssé válik. Plotinoszról jegyezte fel tanítványa: „mintha szégyellte volna, hogy teste van”. Ha Kalmár meditatív testtartásainak aszketikus, monasztikus, a testet szégyellő világán nagyritkán átüt a transzcendencia, az is magányos; a lelkét felajánló, áldáskérő, térdeplő alak négyes csoportba rendezése nem közös tisztelet, hanem inkább ugyanazt a figurát megismétlő és körbe rendező ornamentális aktus. Címei között ismételtelen föltűnik a „zárkózott”, a „tartózkodó”, a „szégyenkező” jelző. Antropomorfizmusának egészére jellemző egyik művének címe: *Zárkózott állapot*.

Ha az elkészült szobroknál szükségképp szélesebb kitekintésű vázlatokat, rajzokat, terveket is figyelembe vesszük, akkor feltűnik, hogy a második korszak vezérmotívuma, a ház, a torony, az emberi hajlék sem tűnt el látóköréből, sőt, legújabbban több rajzot is készített *Párikák háza* címen. A lakás azonban nem emberek közös lakása, interakcióik terepe, hanem újfent zárkózottság: magányuk bekerítése, mint a *Varázsló a toronyban* című tollrajzok is mutatják.

Mindazonáltal az önkorlátozás nem elszegényít, hanem a redukció adott szintjén hoz létre gazdag változatosságot. Ennek példáit, fejlődéstörténetét próbáltam meg nyomon követni. Szellemi alapja egy bizonyos megbékélés a világba való belevetettséggel, az emberi sorssal. Ez kölcsönöz magányos, zárkózott alakjainak bensőségességet és méltóságot.

THE MEDITATING REED

THE ART OF JÁNOS KALMÁR

A description of an oeuvre should obviously begin in the formative years, and explore the influences to which the artist was exposed, both formally and intellectually. What was the artistic language with which he learned to speak? The 1970s – when János Kalmár embarked on his career – was no longer the age of isolation; the thirst of the fathers' generation for a modern Skira book or a western art journal was by then a thing of the past. Much was available, some of it even in Hungarian. (For example, Herbert Read's definitive 1964 work *Modern Sculpture* was published in Hungarian in 1968 and went into its second edition in 1971.)

Kalmár had already seen more of the world than his peers, because owing to his father's accreditation as a journalist, as a child he spent a relatively long time in Africa and India, and he began his fine art studies in Poland, then in the 1980s went on lengthy study tours to the west.

His Hungarian mentors Tamás Vigh and András Kiss Nagy were artists who were interested in, and represented, sculptural modernism. Kalmár did not have to free himself from the constraints of academia, or – like them – of socialist-realist conservatism. Vigh's mentor had once been a student of Béni Ferenczy. All three of them are outstanding medallists; this certainly has significance in relation to Kalmár's internationally acclaimed medals.

In his bronze works of the second half of the 1970s and the first half of the 1980s, the classic modern wealth of forms to which Kalmár is attracted is clearly visible. In relatively small-sized works he experiments with monumentalism, the assertive abstraction of figures, which however only abstracts from realism, but not from corporality. His 1978 work *Lying figure* cannot, and indeed has no desire to disassociate itself from the influence of the greatest master of the era, Henry Moore, whose main theme just happened to be the lying figure. The characteristic straight-cut, smooth-polished character of one of the shorter surfaces of the torso – which actually originates from Brâncuși – is also present in Kalmár's work, which

essentially deals with the question of how Moore's sculptures, realised on a scale of 2-8 metres, can be translated to a size of 20×10×9, and how a work such as this, no bigger than a paperweight, can have weight and power.

It could also be suggested – although here the direct theme differs greatly – that the 1982 *Man with umbrella* is related to Moore's famous helmet heads – by virtue of the basic form and the interplay of external and internal, convex and concave, positive and negative forms. But of course Moore is not the only influence, there are many others. The 1983 *Self portrait* is related, in its first version, to the Constantin Brâncuși's bust *Mlle Pogany* of seven years previously, and we can also detect the influences of Hans Arp, Naum Gabo, Barbara Hepworth, Pablo Picasso, or for example in his – also very small-sized – work (1987) entitled *Before the window*, Erzsébet Schaár. Works also crop up (principally *Cloudwalker* – 1982, or *Sinking* – 1981, *Judas* – 1983) – but without any subsequent continuation – which, in the manner of Boccioni, experiment with the spatial continuity of movement.

So János Kalmár established a network of relationships, stepped into the world of the sculptural vernacular, and chose his forebears and his peers. This choice, however, already portends the increasingly individual character of his later career, because the masters and those works to which he related remained with the central problem of the human form, and with the principle of representation in this most general sense, but within this they move as far away as possible from mimesis and similarity, and towards some kind of in the direction of some kind of body-sign. Pierre Székely, with whom he maintained contact in Paris (and from whom, according to Kalmár's memoirs, he gained something important) did not influence him as a sculptor, because it was not the human form that lay in the focus of his interest.

The 1986 *Head*, which is akin to Brâncuși's *Bird in space*, already precursors the sense of a pointed blade cleaving through space, as several of his admirers also describe it, that is characteristic of his later series. The initial Moore influence soon disappears, as contrary to the flow of Moore's works, which imposingly redefine the body mass, he is headed in the opposite direction and becomes increasingly concerned not with mass but with space, which is not filled in but is delineated by the sculpture object; and so he move away from three dimensional depiction towards the two-dimensional. And although I see no deep connection with Alberto Giacometti's sculpture, it nevertheless seems likely that his figures encouraged him (together with Picasso's *Stick figures*), finding his own path, to strive – in the words of László Beke – for the “verticalisation of sculpture”, the radicalisation of stretching and reediness, the etherealisation of the figure.

He is also touched by other artistic influences. Klee's humour (see his ink drawing entitled *Lonely weekend*). In his graphic art, Lajos Vajda's thin lines (*Morning room; Scenery with house*, 1984); a 1985 drawing entitled *Friends* (elsewhere featured as *Untitled*) is a direct, stylised reference – as if outlining the sculptural possibilities of the work – to Vajda's similarly

titled 1937 masterpiece. And what is even more surprising – although this is only manifest in his later, spatial works – Endre Bálint's lyrical colour sketch. (The influences of both Klee and of Endre Bálint are even recognisable in his 1997 painted wooden piece entitled *City II*.)

There are, however, notable individual characteristics in his first bronze-period works, such as the bold cleft (a device with dramatic potential that eventually petered out in the artist's work) of his outstanding 1984 *Portrait of M.* (and its antecedents, the 1981 work *Final balance*, and the 1982 work *Beatrice*). There is a preference for a single view, the frontal, among the numerous angles. Sharp-eyed art critic Julianna P. Szűcs noticed the emergence of several of Kalmár's later hallmarks – which only started to appear consistently in the 2000s – as early as in 1985: “... I don't know if you've noticed the new anthropomorphism that was born as a critique of the broken-down human statue, but has nevertheless been resurrected in spite of everything. The quasi-proportions adopted in place of the correct anatomy. Instead of identifiable details, the aesthetic of 'just enough to capture the essence'. But look at János Kalmár's statues, sculpted sharp as a blade and polished shiny as a knife, and his battle plans drawn up in preparation for the statues-to-be, the drawings looped from taught lines into knots. The edge born from the intersecting planes is as powerful as a blood vessel against a cutting instrument. They are so unadorned, as if they long for the fate of tools. But still they become neither swords nor tongs. Just two and three-dimensional metaphors, intermediate solutions created from a disciplined interplay of the comparable and the compared. They are human statues in that they express an abstracted and simplified form of the spirit-character.”

Although the bronze statues, reliefs and medals posed, and answered, numerous artistic problems – for example the question of proportions, the sturdiness of small sculpture, the limits of minimising information – the sculptor's dissatisfaction gradually brought this period to a close. His dissatisfaction had a peculiar reason – the material itself, its beauty and careful crafting lent some kind of definitiveness and finality to the works, which their creator found unsatisfactory, and in which he perhaps also saw a degree of smugness. In the light of his later career, he was right. These works bear witness to great mastery and taste, and some of them are particularly successful, but if I try to picture what would have happened if Kalmár had continued along this path through his career as a sculptor, then I imagine he would have remained a proficient, decent, conservative-modernist minor master, and we would not associate his name with forms that are unique to him, having matured over the course of numerous works.

The following period was typified by a change of material and scale, which also represented a thematic shift, a transitory departure from anthropomorphic figurativeness. The noble bronze gives way to cinder-like iron, rust, the marks of welding, and paint that covers them only in patches. Or the found materials, the furniture and building lumber condemned to decay and recycled in the work. The dimensions increase, sometimes reaching 2-2½ metres.

The problem is the shaping of space. To what extent can the sculptor shape the space? An architect clearly does this. The new works are pseudo-architectural creations (*House, Gate III, Green door, red window, Iron window, Tower, Villa M., Hole I, Hole II, Box II*). This is pseudo-architecture since the works are mostly two-dimensional, spatial signs, where the opening, the void is the creator of space, which we can sometimes even physically traverse (through the “door” that leads to another side, or you could say another page, of the work), or at most – as in the case of the 1995 work *Before the window* – space is indicated or marked out by the fitting together of the two elements perpendicularly to each other.

The space problem and the dimensions necessarily raised the question of the locations of the works. The installation displayed at an exhibition has to be distinguished from the final location. Statues in a natural setting, in the open air. This location exposes, particularly sharply, the fundamental relationship between the sculpture and the constantly changing light, where the shifting colour and shadow of the work also has significance. The relationship with the natural space raises the possibility of sculpting natural objects, as in the case of the 1992 work entitled *Moon* (although due to Kalmár’s somewhat indecisive naming habits the title *Golden Gate* is also inscribed on its the plinth), and its exceptionally beautiful 1996 reinterpretation *Yellow moon*, which over twice the height of the original (at 193 cm). And finally the 1995-1996 work *Forest I-XXI*; this group of two-dimensional abstract open-armed human forms, 195-210 cm in height and made of oak painted in various colours, but which can also be interpreted as a house with doors and windows, represents a return to anthropomorphism. Later – between 1998 and 2001 – he created a non-polychrome version of this, with the same number of statues but more widely spaced, and thus somewhat more individualised, in bronze after the ban on this material was lifted.

But before we arrive at this stage, we need to summarise what János Kalmár achieved in this second period (by the artist’s own categorisation, in the decade between 1988 and 1998). Naturally, we should clearly understand that the narrative of any coming-of-age story distorts: the periods are relative, while forward jumps, backward steps and disparities are common. For example: although bronze had become problematic for him, in 1990 and 1994 we still come across small bronze statues (*Portrait of the 20th century Don Juan, Head I-II*), and rather than drawing on the previous period, they are forward-looking.

Having conducted no independent historical research into the subject, I am obviously influenced by the artist’s selection (in his volume entitled *Works 1978–2003* and on his website); that is to say, by the journey of his own narrative. In any event, unlike the efforts to assimilate and choose the sculptural vernacular in the first period, in the second period he conspicuously refutes numerous traits of sculpture (the most obvious being – with his flat forms – three-dimensional representation), his sculptural art shifts towards installation, and he takes a relativistic approach to difference between sculpture, and architecture and painting.

As regards the latter, the artist paints the doorframes and panels of other found furniture elements – in a manner similar to the painted ‘cassoni’ of the Renaissance – where the motif of the house, and the “palace” and “villa” appear once again.

The ideal of “arte povera” appears – with the clear influence of János Pilinszky, along with oriental aesthetic tendencies. I don’t know whether János Kalmár came across Jerzy Grotowski’s poor theatre during his year in Poland, but the thought was in the air: “arte povera”. Kalmár “opened a crate of rags” (Pilinszky: *Spaces*), and from the worn-out textiles he created flag-statues, soul flags (1998). Or could we call them prayer flags? Kalmár’s wealth of eastern ideas, the Krishna-conscious, Buddhist and other spiritual influences to which he was exposed, do not appear directly in his works, and nothing forces us to interpret them on the basis of these. Perhaps it is just these flag works that, from a distance, give rise to such associations; these and his performance of 2000 based on sacrifice, gift-giving, and giving in return, where he painted found and selected objects – 108 beautifully shaped stones – and exhibited them in the form of a river of stones and pebbles at the Goethe Institute in Budapest, on the understanding that anybody could take one if they replaced it with something to which they attributed value, and which could subsequently be exchanged in its turn. (This noble thought ran aground on the sandbank of reality; “the artist gives and loses” the then head of the accepting institution, Wolfgang Meissner wrote prophetically; the exhibition space was laid to waste within a few days.)

The second period is characterised by a broadening of the range of tools and techniques. Kalmár’s characteristically outstanding technical ability, the high standard of his craft that was previously (and later) manifest in the fantastic precision and perfectionism of his bronze sculpting and polishing, his treatment of the surfaces, now extended to other materials, and to the “cobbling together”. He had made stone statues in the previous period too (for example his 1985 limestone carving entitled *Correlations*, erected on the campus of Bath University, or the even earlier 1979 Arnold Hauser gravestone in the Farkasrét Cemetery in Budapest). Now he experimented with wood, metal, textiles, and paint, he painted pictures on tin and wood, and began making reliefs from handmade paper, once again with the theme of the window, the door, the house. The repetition and recurrence of the themes, in *Soul flags* and *Forest*, in the gates and elsewhere, point to an affinity with these series that matures in the next, current period – marking a return to the classic problems of sculpture – in which he intensifies and homogenises his theme, style and devices in the standing and sitting person.

Of the three fundamental human poses, the reclining figure only appears rarely. It is precisely this that according to Henry Moore: “gives most freedom compositionally and spatially. The seated figure has to have something to sit on. You can’t free it from its pedestal. A reclining figure can recline on any surface. It is free and stable at the same time. It fits in with my belief that sculpture should be permanent, should last for eternity. Also, it has repose, it suits me...”

We will see what meaning the statue's pedestal has for Kalmár. His compositional and spatial considerations are, in a certain sense, directly opposed to those of Moore. But the British master's famous comment does not deal with the fact that the three fundamental – and we should add: resting – poses, reclining is the most corporal, while standing is the most spiritual. The spirit stretches upwards. Someone who is lying (or sitting) is more conscious of their body than someone who is standing. To stand motionless, that is to have the smallest area in contact the earth or with other supports of the body, unless we are totally exhausted, is the most spiritual, the least corporal position.

János Kalmár strives, in his work, for the minimum quantity of information with which we can recognise whether it is a standing (or sitting) figure. But we still can't call this minimalist or "post-minimalist", precisely because the recognition of his subject, the person, is his cardinal aim and a prerequisite for accepting his works. In this almost wholly minimal sense, his works do not break with representation. Numerous 20th century trends in sculpture have departed from figurativeness and the person as the traditionally dominant theme of sculpture, but it is also true that of all the natural subjects the human figure is the most given to abstraction. The muse of similarity is joined by more – old and new – muses. There were some who broke completely with the ideal of mimesis, there were some who overwrote it and distorted it with the force of expression, those who overemphasised it for ironic and often haunting effect, and others who, turning the whole dilemma around, posed the question of what is the minimum sculptural information that still creates the illusion of a human face, a human gesture, a human pose, a pair or a group of people.

One of Kalmár's methods of anthropomorphism is geometrisation. Take the triple articulation of his 1981 work *Last Balance*: the acute triangle stood on its edge, as the "head", the elongated convex quadrilateral as the "body", and an even more elongated one as the "leg". But this geometric endeavour dissolves in the even more minimalistic procedure that László Beke László has called "bamboo stick sculpture". Especially characteristic of the works opening the series is an articulated, or not even articulated, occasionally life-sized bronze strand or line to which another smaller "line" is attached, and depending on its position the work could be *Man looking down* (2002), *Men looking up, back and down* (2003), *Man looking aside* (2003), *Man looking back* (2003), or, the outstanding dual piece that adds dynamism through the slight curving of the line: *Stepping and looking men* (2003). Other works of his – such as the 2003 *Pierrot I-III* or *Reserved* and *Musing portrait* – owing to the way they narrow from a cylindrical form to a flat sheet, secondarily raise the illusion of an open razor, bayonet or spear. But this does not dramatise the work, the repose of which is only rarely broken by the bending forward, the leaning, the curve (*Head-wind* 2003; *Leaning figure*, 2006), because this tendency – which, as we have seen, also appears in earlier works – is related not to the meaning, but to the development of the space.

Beke's interpretation written during the process of formation sought context and peers on the basis of the verticalism, the boundless upwards striving, and the stick or pole-like nature. But in Andre Cadere's "Barres de Bois" oeuvre made up of coloured segments there is no tendency whatsoever to anthropomorphism, and the Giacometti association and parallel – which would appear obvious at first glance due to the elongated stick figures – is also unworkable not only because the great master was not abstract, but especially since he was interested in something with which Kalmár was less concerned: the movement and individuality of the figure. The slapstick, grandiose portrait-like pencil statues, striving for great variability, of András Börecz (who began a little later) have more in common with the works of Giacometti than Kalmár's sculptures do. After the aforementioned, unbelievably simple and elegant, paradigm-changing and liberating Brâncuși work *Bird in space* – which in its title retained the possibility of a naturalistic association but also opened the way to the complete suspension of depiction and mimesis (as corroborated by the American customs authority when in 1926 it subpoenaed the artist when he assembled it for an exhibition, because they classified it as the illegal import of some kind of industrial structure) – I only found an analogy in certain works of Richard Stankiewicz (1922–1983), who created a similarly radical vertical human representation in a few of his works (for example *Standing figure*, 1955) with his "poor art" sculptures made from industrial waste. Of course, this points to an entirely different intellectual substance, even if it is related to the efforts of Kalmár's second period.

Kalmár's abstraction relates not only to the form. His figures do not represent a person, not a man or women, and not even a type of person, but *the* person. He disassociates from all individualisation – this is why I feel his occasional more specific titles to have been chosen at random, or rather to be as decisions that have less to do with the given statue than with the other aspects of the oeuvre. (In 2000 he made small lead and silver reliefs, extraordinary coloured medals, and in 2001 coloured paper medals under the title of *Pierrot*, which were followed in 2003 by bronze statues of the same name, in which the pointed or folded hat no longer has any meaning. It seems that this was a favourite title of the master, and later – with the location given as Paris – denotes an entire series; I will make an attempt at interpretation below.) The gestures (not movements!) that he depicts are completely general: everyone lowers, raises their head, looks back etc. The vertical direction of the abstraction, the upwards elongation of the forms, creates a certain unsteady helplessness, but this too is the most general form of anthropology: it is related to nothing other than the fate of man. The space signs that he creates deliberately do not fill the space. This is why Béla Bacsó is justified in quoting Heidegger's definitive saying here – "Art as sculpture: not taking possession of space" – which, of course, does not apply to so many statues and sculptures.

At this point, having reached – as the beginning of Kalmár's mature period – the end point of the abstraction, I feel that I am justified in raising the matter of the intellectual substance of

his sculpture. At this degree of elongation a standing person becomes an unsteady, delicate reed, albeit a thinking reed. To signify the philosophy of his art it is enough to quote the famous words of Pascal.

“Man is but a reed, the most feeble thing in nature, but he is a thinking reed. The entire universe need not arm itself to crush him. A vapour, a drop of water, suffices to kill him. But if the universe were to crush him, man would still be more noble than that which killed him, because he knows that he dies and the advantage which the universe has over him, the universe knows nothing of this.

All our dignity then, consists in thought. By it we must elevate ourselves, and not by space and time which we cannot fill.” (*Pensees* 347)

Having reached the end point – which was perhaps marked by the 2003 *Stretching figure*, where we are heavily reliant on the title and the context of the other statues for interpretation – it was necessary to turn back. The standing person gives over to the sitting person. What does it mean when a person sits? One cannot give a general answer to this question, and this is demonstrated by a single example. If one of two people is sitting and the other is standing, in a given case this means nothing in terms of their relationship, but at other times the seated person can have power over the standing one (he can sit down and leave the other to stand) while at yet other times the more defenceless seated person is subordinate to the figure standing over them, who is more agile and capable of reacting. We can sit in total comfort, exuding security, but we can also sit awkwardly, uncertainly, “on the edge of our seat”, ready to jump to our feet.

Kalmár's statues sit – again, only at the high level of spiritual and formal abstraction where there is no means of individualisation – in a meditative position. But the folded limbs nevertheless refer to the mass of the body. Sitting is more corporal (and therefore also gives scope for the humour, a trace of which surrounds the works of János Kalmár). The 2003 *Sitting boy* further develops the ethereal pole statues, insofar as the sitting is indicated as simply as possible, with the straight, vertical line broken at a certain point with a short horizontal section. In *Man sitting on ground* (2006), the seated position with drawn-up knees (which is a position close to the reclining figure) is indicated with a folded and somewhat thickened line – akin to a letter N – and an antenna (the “head”) protruding from this.

Sitting is a more graphic pose than standing, and with it another possibility for minimising the body emerges, or reappears. The bodies – if one approaches them from the direction of mimesis – attempt to free themselves from their corporality in two directions: with their unrealistic elongation, and with their articulation, the foregoing of the filling-out and saturation of the body. While the standing statues are typified by a vertical line, or could at most be described as an extremely tall and extremely thin rectangular body, his sitting statues can fit into a lopsided pyramid (or a cube and a pyramid placed on it). The logic of this facilitates a return to radical reduction. The unfilled

void, the absence of the pierced, indirect space of the body – in contrast to the pole statues – invokes the body in a paradoxical way. This is the theme of the *Pierrot Lunaire* (2008) series, which consists of three pieces with the same name: *Waiting figure* (the two standing 2009 and 2007 works, the sitting 2007 work), and the statue entitled *Reticent condition* (2009).

Just like the figures, the works are not individual either. Every innovation appears in serialised form, and their impact is increased by their grouping. This is what makes a Kalmár exhibition into an event. A monographic treatment of his work should probably progress from one exhibition to the next. The contemplativeness of reception that his works demand can also be achieved with the individual works, but the group (or a series of reproductions in a book) impart the essence of his efforts in the course of the variations. The theme is extremely reduced, but it is highly characteristic that the sculptor wants to show this and only this. This is because the self-restriction magnifies, and makes relevant to the observer, the artistic problems that represent day-to-day elementary questions during the creative process. The degree of slant of the “leg” – here, of course, all body parts should be put in inverted commas – the edges or chamfered nature of the seating apparatus, the permissible extent of piercing or filling of the “back” or the acceptable proportion of the spiritualised minuteness of the “head”, the acute angle of the “knee” to the “torso”, and similar features come to life in the course of the series, variations, repetitions and differences of an exhibition, and show those smaller innovations which, within his mature oeuvre, have made the art of Kalmár János so exciting throughout the past decade.

The 2006 *Lying man* bears witness to the fact that the sculptor has nothing in particular to say about this body position. He has rotated the vertical to the horizontal. But the body mass – as in the kneeling figure from 2004 (*Offer of souls*) and the variation on this arranged into a group of four (2007), *Resting point* and *Figure looking down*, also from 2007 – undergoes some changes: they fill, rather than mark the space, even though the dominant sense of two-dimensionality is retained. There is scope for greater diversity of form, and occasionally the three-dimensionality also strengthens, as shown by the 327 cm *Pierrot Lunaire* from 2007, carved from oak and painted blue, which mobilises the return of the cylinder and cone theme, and the dynamism that follows from it (*Figure looking down; Figure looking upwards*, 2011)

In 2010 Kalmár created a series of nine pieces under the title of *Pierrot of Paris* – bronze works of 80-100 centimetres. We only speculate as to why this title was chosen. We have seen the antecedents to the naming. The large wooden piece mentioned above invokes the title of the Albert Giraud-Arnold Schoenberg work, and in terms of its content it is also related to *Pierrot lunaire*, inasmuch as the “head” – as if invoking the aforementioned 1992 and 1996 moon statues – can also be interpreted as the moon. In the case of the series there is no such easy explanation (and nor is there in the case of the 2008 *Pierrot Lunaire*). We could think in terms of the lyrical extension of the intimacy that has always been present in Kalmár's statues, since this form of the French commedia dell'arte has long been associated with the

self-portrait of the artist. To my question, Kalmár gave me the following reply: “What does it mean to me? Wisdom, the pain of knowledge, the humour that stems from his, and the longing and dreams that result from all these...” The periodically reoccurring *Magician* titles – with the archaic affinity to which Kalmár is no stranger – may have a similar function.

This very rich and varied series brings an important innovation related to the pedestal of the work. The artist was always concerned with this, and it is clearly an interesting aesthetic question. It is significant whether or not a work has a pedestal and, if it does, what it was made of, and so on. The pedestal is usually the substructure that supports the statue, and effectively separates it from that which is not an aesthetic structure, or – to be more precise – it is a functional aesthetic object subordinated as a built area, an architectural element, which leads one out of the world of the statue, or leads us up to it. It practically goes without saying that this plinth is always wider – to a greater or lesser degree – than the sculpture. First of all we can see in the 2004 *Sitting boy* the innovation whereby the carved limestone pedestal corresponds precisely to the footprint of the statue (it is not wider), and seems to be a continuation of the statue. Then the 2007 *Magician*, *Leaning figure* and *Barbate*, and the 2009 *Reticent condition*, repeat this innovation. The conscious recognition, however, is associated with the *Pierrot* series, or at least it is from this time onwards that the material of the statue is referred to as “bronze, limestone” in the artist's own description of the work. Indeed, as a sign that from now on the limestone carving is also an integral part of the statue, where necessary the work is sometimes placed on another, neutral pedestal.

The fact that the statue itself consists of two different materials has significance in terms of its colour relationships. The concept of the coloured statue was never foreign to the artist. But we could also point out the differences in the sense of warmth between the cool metal and the lukewarm limestone. There are also tactile contrasts between the hardness and the (relative) softness, the smoothness and the porous facture. The pseudo-pedestal also often perpetuates the curve and momentum of the bronze work, for example – as in the case of *Pierrot of Paris VI* – the it becomes narrower in the direction started by the bronze, while at other times – *Pierrot of Paris II* – it broadens. Rich possibilities for contrasts and similarities emerge – new themes and variations. And this innovation of form that once again reflects the sculptor's craft, honed to perfection, is – above all – beautiful.

The exhibits in János Kalmár's 2012 Budapest chamber exhibition (at the FUGA – Budapest Center of Architecture) can be divided into three groups. The logical continuation of the main thrust of his oeuvre to date is represented by the four figures with differing head positions, which abstracts progress in the spirit of creative innovation, as if distantly invoking the traditional contrapost problem of sculpture. In fact, this is simply the continued development of the sitting figure, in such a way that the hitherto 90° angle between the “body” and the “legs” changes to one of 45°. I wouldn't call even this a movement, but only a gesture, which lends a certain pathos and significance to these figures. The second group is the three statues of the angels of the Duino

elegies, which further develop the standing figure in another direction, the anthropomorphism mingles with ornithomorphism; that is to say, the human figure also begins to resemble a bird, and thus with modern tools it returns to the paradigmatic starting point: Constantin Brâncuși's well-known ornithological statue. The third group, which received the title of *Timeless positions* (2012 works) is no longer anthropomorphic at all, but a series of abstract statues most reminiscent of ships, are horizontally oriented, and emphasise mass. (A sketch related to this, incidentally, is entitled *Ship plan*.) There is no knowing whether this marks the start of a new period. It may even be that these works are the preparations for series on the third resting pose, which is essentially absent from the oeuvre, the reclining figure.

As far as we know today, János Kalmár is an artist of the ‘vita contemplativa’ – the contemplative life – the sense of having been thrown into the world, man as a lonely entity because, with his ultimate existential questions, he is a being that by necessity remains alone. His figures are androgynous; they are not tortured or cheered by sexuality. On the rare occasions when he depicts couples, the figures have no connection with each other, and their titles, with archaic imaginary names, also refer to the past or a time that never-was (*Zingoje and Barbate*, 2007), or they consist of figures so melded into one (*Standing couple*, 2002) that they are more symbolic of the Platonic state of being not-yet-separated than of a relationship between two individuals. Friendship appears in the picture of abandoned friendship (*Lost friend*, 2010). The emotions, passions, movements and shared actions of active life cannot be invoked at the chosen degree of abstraction. The corporality, to a certain extent, becomes a constraint, a manacle. A student of Plotinus wrote of him: “he seemed ashamed of being in a body”. On the rare occasions when transcendence breaks through into the ascetic, monastic, ashamed-of-the-body world of Kalmár's meditative poses, it too is lonely; the arrangement of a group of four kneeling figures, offering up their souls and asking to be blessed, is not a display of common respect, but rather an ornamental act of repeating the same figure and arranging in a circle. Among his titles the adjectives “reticent”, “reserved” and “ashamed” repeatedly appear. The title of one of his works that is typical of his anthropomorphism in general, is *Reticent condition*.

If we also take into consideration the sketches, drawings and plans, which by necessity have a broader outlook than the completed statues, then it is apparent that not he not even lost sight of the leading motif from the second period, the house, the tower, the human abode; indeed, he very recently made several drawings under the title of *House of destiny*. The home, however, is not the shared home of people and the arena for their interactions, but a new kind of reticence: the enclosure of their solitude, as the pen drawings entitled *Magician in the tower* also show.

Nevertheless, the self-restriction does not impoverish, but at the given level of reduction it gives rise to a rich diversity. I have tried to follow the examples of this, the history of its evolution. Its spiritual basis is a certain making of peace with the state of having been thrown into the world, with the fate of man. This lends intimacy and dignity to his solitary, reticent figures.

MUNKÁK
WORKS



FEKVŐ ALAK ♦ RECUMBENT FIGURE, 1978

bronz ♦ bronze ♦ 20×10×9 cm



FÉRFI ESERNYŐVEL ♦ MAN WITH UMBRELLA, 1982

bronz ♦ bronze ♦ 23,5×12×7 cm



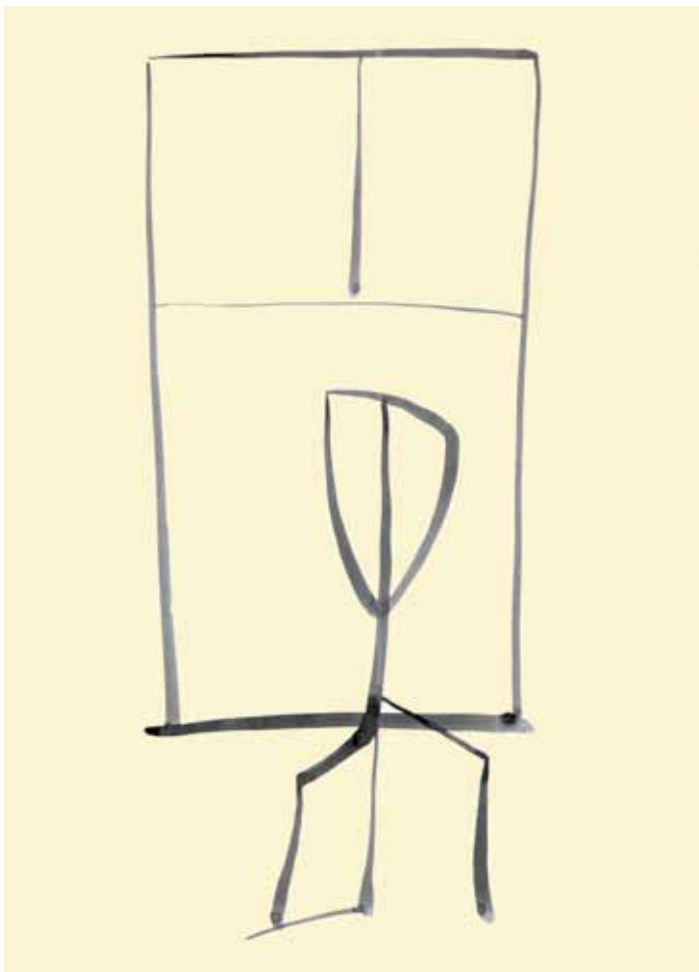
ÖNARCKÉP ♦ SELF-PORTRAIT, 1983

bronz ♦ bronze ♦ 31×26×15 cm



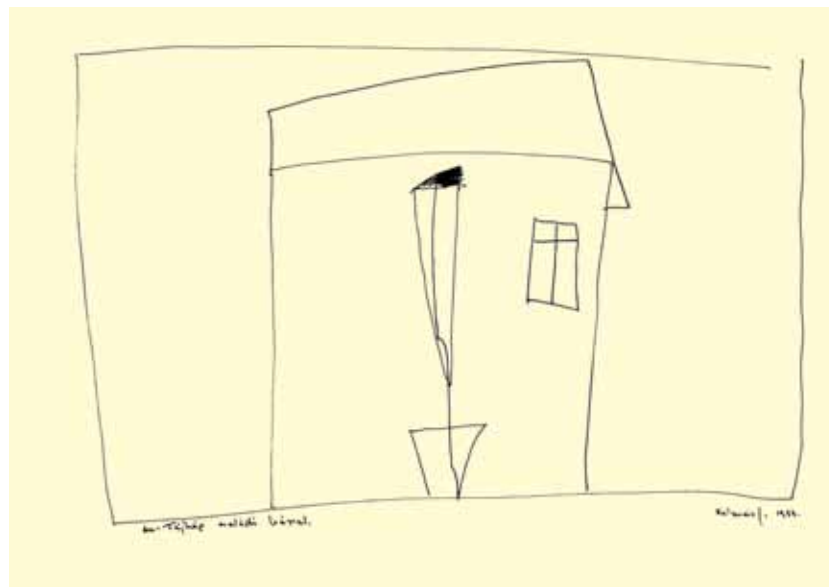
FEJ ♦ HEAD, 1986

bronz ♦ bronze ♦ 33×9×15



MAGÁNYOS HÉTVÉGE ♦ LONELY WEEKEND, 1984

papír, tus ♦ paper, ink ♦ 60x45 cm



TÁJKÉP CSALÁDI HÁZZAL ♦ LANDSCAPE WITH HOUSE, 1984

papír, tus ♦ paper, ink ♦ 30x40 cm



VÁROS II. ♦ CITY II, 1997
fa, pigment ♦ wood, pigment ♦ 59×30 cm



M PORTRÉJA ♦ PORTRAIT OF M, 1984
bronz ♦ bronze ♦ 70×52×10 cm



UTOLSÓ EGYENSÚLY ♦ LAST BALANCE, 1981

bronz ♦ bronze ♦ 57×29×16 cm



HÁZ ♦ HOUSE, 1994

vas ♦ iron ♦ 240×180cm



KAPU III. ♦ GATE III, 1991
festett vas ♦ painted iron ♦ 78x31x15 cm



VASABLAK ♦ IRON WINDOW, 1996
vas ♦ iron ♦ 74x31x13 cm



LYUK ♦ HOLE, 1993

festett fa ♦ painted wood ♦ 56×26×12,5 cm



DOBOZ II. ♦ BOX II, 1994

bronz ♦ bronze ♦ 8,5×24×8 cm



SÜLLYEDÉS ♦ SINKING, 1981

bronz ♦ bronze ♦ 42,5×17×13,5 cm



ABLAK ELŐTT ♦ BEFORE THE WINDOW, 1987

bronz ♦ bronze ♦ 34×18,5×14,5 cm



FEJ I. ♦ HEAD I, 1986
bronz ♦ bronze ♦ 19x4x4 cm



SÁRGA HOLD ♦ YELLOW MOON, 1996
festett vas ♦ painted iron ♦ 193x26x29 cm



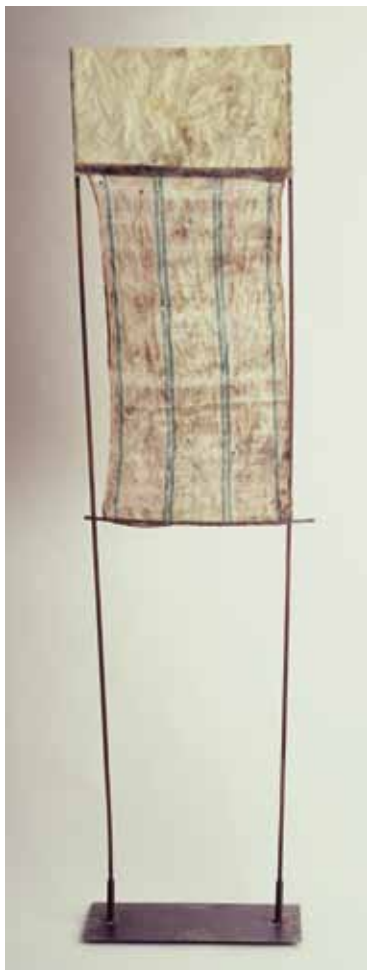
ERDŐ I-XXI. ♦ FOREST I-XXI, 1996

festett tölgy ♦ painted oak ♦ 190–210 cm



ERDŐ I-XXI. (RÉSZLET) ♦ FOREST I-XXI (DETAIL), 1998–2001

bronz ♦ bronze ♦ a teljes mű mérete ♦ the entire work is 140–210 cm



ZÁSZLÓ II. ♦ FLAG II, 1998

textil, fa ♦ textile, wood ♦ 190x55x25cm



FELFELÉ, VISSZAFELÉ, LEFELÉ NÉZŐ EMBEREK
MEN LOOKING UP, BACK AND DOWN, 2003

bronz ♦ bronze ♦ 191-218 cm



PIERROT III, 2003
bronz ♦ bronze ♦ 24,6×2,8×3,2cm



MERENGÓ PORTRÉ ♦ MUSING PORTRAIT, 2003
bronz ♦ bronze ♦ 101 cm



PIERROT II, 2001
papír, réz ♦ paper, copper ♦ 10,3×10cm



PIERROT III, 2000
ólom, ezüst ♦ led, silver ♦ 14,5×6,5cm



LEHAJLÓ ALAK ♦ LEANING FIGURE, 2006

bronz, mészkő ♦ bronze, limestone ♦ 86×47×18cm



NYÚJTÓZKODÓ ♦ STRETCHING FIGURE, 2003

bronz ♦ bronze ♦ 218×30×30cm



ÜLŐ FIÚ ♦ SITTING BOY, 2004

bronz ♦ bronze ♦ 29x5x8 cm



ÜLŐ FIÚ ♦ SITTING BOY, 2007

bronz ♦ bronze ♦ 101x32x9cm



FÖLDÖN ÜLŐ EMBER ♦ MAN SITTING ON GROUND, 2006

bronz ♦ bronze ♦ 216×80×50 cm



HOLDBÉLI PIERROT ♦ PIERROT LUNAIRE, 2008

bronz ♦ bronze ♦ 260×28×90cm



VÁRAKOZÓ ♦ WAITING, 2007
bronz, mészkő ♦ bronz, limestone ♦ 45,5×9×9,5 cm



VÁRAKOZÓ ♦ WAITING, 2009
bronz ♦ bronz ♦ 237×38×38 cm



PAP ♦ PRIEST, 2008

bronz, mészkő ♦ bronz, limestone ♦ 89×44×15cm



ZÁRKÓZOTT ÁLLAPOT ♦ RETICENT CONDITION, 2009

bronz, mészkő ♦ bronz, limestone ♦ 65×10×19 cm



LELKEK AJÁNLÁSA ♦ OFFER OF SOULS, 2007

bronz ♦ bronze ♦ 72×124×40 cm



NYUGALMI ÁLLAPOT ♦ RESTING POINT, 2007

bronz, mészkő ♦ bronze, limestone ♦ 83×81×13 cm



LEFELÉ NÉZŐ EMBER ♦ FIGURE LOOKING DOWN, 2007

bronz, mészkő ♦ bronze, limestone ♦ 111×46,5×14cm



FELFELÉ NÉZŐ EMBER ♦ FIGURE LOOKING UPWARDS, 2011

bronz, mészkő ♦ bronze, limestone ♦ 126×30×25cm



VARÁZSLÓ ♦ MAGICIAN, 2007
bronz, mészkö ♦ bronz, limestone ♦ 185×25×20cm



BARBATE, 2007
bronz, mészkö ♦ bronz, limestone ♦ 252×45×25 cm



ZINGOJE ÉS BARBATE ♦ ZINGOJE AND BARBATE, 2008

bronz, mészkő ♦ bronze, limestone ♦ 256x48x77 cm



ELVESZETT BARÁT ♦ LOST FRIEND, 2010

bronz ♦ bronze ♦ 93x9x16 cm



BARÁT ♦ FRIEND, 2010

bronz ♦ bronze ♦ 102×8×13 cm



LÁTOGATÓ ♦ VISITOR, 2010

bronz ♦ bronze ♦ 96×16×7 cm



IDŐTLEN ÁLLAPOTOK I. ♦ TIMELESS POSITIONS I, 2012

bronz, mészkő ♦ bronze, limestone ♦ 21×23×18 cm



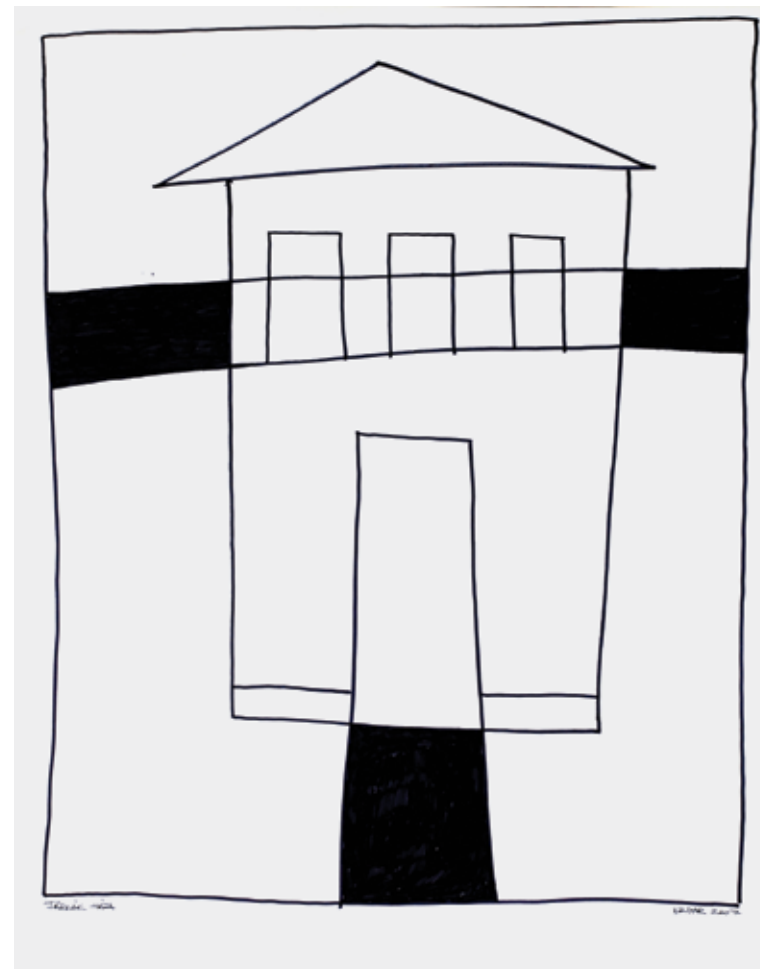
IDŐTLEN ÁLLAPOTOK II. ♦ TIMELESS POSITIONS II, 2012

bronz, mészkő ♦ bronze, limestone ♦ 21×23×18 cm



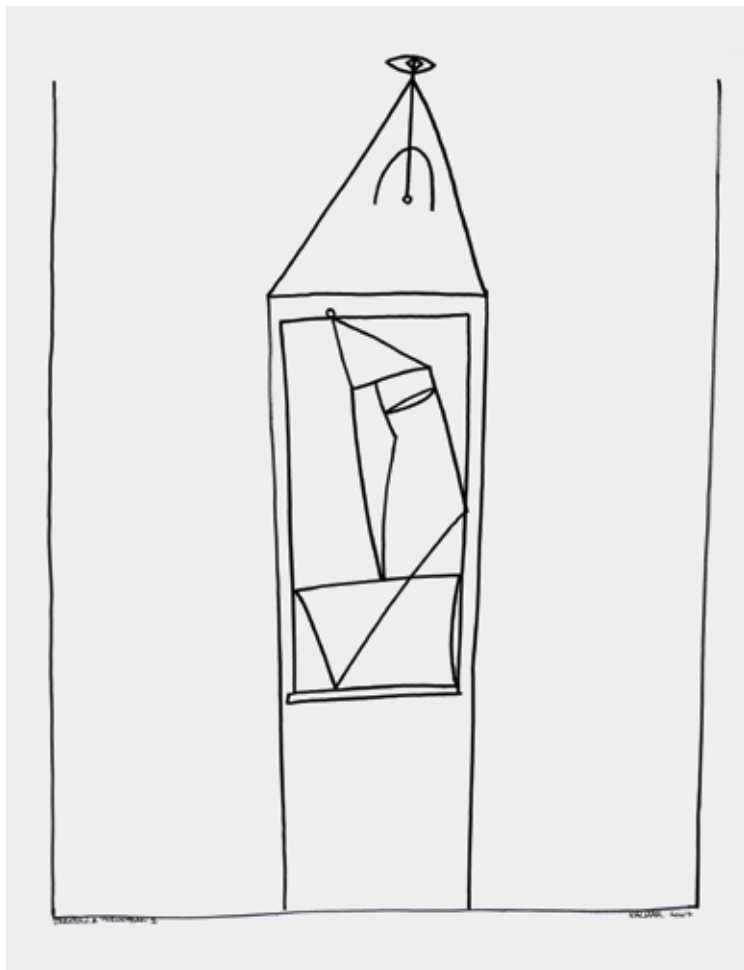
IDŐTLEN ÁLLAPOTOK III. ♦ TIMELESS POSITIONS III, 2012

bronz, mészkő ♦ bronze, limestone ♦ 23×26×14 cm



PÁRKÁK HÁZA II. ♦ HOUSE OF DESTINY II, 2007

papír, tus ♦ paper, ink ♦ 60×48cm



VARÁZSLÓ A TORONYBAN II. ♦ MAGICIAN IN THE TOWER II, 2007

papír, tus ♦ paper, ink ♦ 60×48cm



PÁRIZSI PIERROT II. ♦ PIERROT OF PARIS II, 2010

bronz, mészkő ♦ bronze, limestone ♦ 93×34×32cm



PÁRIZSI PIERROT VI. ♦ PIERROT OF PARIS VI, 2010

bronz, mészkő ♦ bronze, limestone ♦ 44×49×17cm



PÁRIZSI PIERROT VIII. ♦ PIERROT OF PARIS VIII, 2010

bronz, mészkő ♦ bronze, limestone ♦ 87×26×34cm



DUINO ANGYALA I. ♦ ANGEL OF DUINO I, 2011

bronz, mészkő ♦ bronze, limestone ♦ 32×23×10 cm



SZÉGYENLŐS FEJ ♦ SHY PORTRAIT, 2010

bronz, mészkő ♦ bronze, limestone ♦ 20×5,5×5 cm



VISSZANÉZŐ ♦ FIGURE LOOKING BACK, 2012

bronz, mészkő ♦ bronze, limestone ♦ 110×14×17 cm



LEFELE NÉZŐ ♦ FIGURE LOOKING DOWN, 2012

bronz, mészkő ♦ bronze, limestone ♦ 101×14×20 cm



HAJLÓ ALAK ♦ LEANING FIGURE, 2011

bronz, mészkő ♦ bronze, limestone ♦ 55×72×16cm



SZARKOFÁG ♦ SARCOPHAGUS, 2012

bronz, mészkő ♦ bronze, limestone ♦ 41×59×10cm

ÉLETRAJZ BIOGRAPHY

- 1952 július 23-án született Budapesten.
born on 23 July, in Budapest.
- 1973–1978 Varsói Művészeti Akadémia, Magyar Képzőművészeti Egyetem
- 1983 után tanulmányutakon vett részt Párizsban, Londonban, Németországban, Svájcban, és Indiában.
- After 1983 he took part in study trip in Paris, London, Germany, Switzerland and India.
- 2008 óta Budapesten illetve Párizsban él és dolgozik.
- Since 2008 he lives in Budapest and Paris.

TAGSÁGOK / MEMBERSHIPS

Magyar Képző és Iparművészek Szövetsége (MKISZ)
Magyar Alkotóművészek Országos Egyesülete (MAOE)
Magyar Szobrász Társaság
Nemzetközi Kepes Társaság
Royal British Society of Sculptors
British Art Medal Society

DÍJAK, ÖSZTÖNDÍJAK / AWARDS, SCHOLARSHIPS

- 1980 Állami Ifjúsági Bizottság díja – József Attila-pályázat
- 1983–1986 Derkovits-ösztöndíj
- 1983 II. díj – VIII. Országos Kisplasztikai Biennále, Pécs
- 1985 Magyar Népköztársaság Művészeti Alap különdíja – IX. Országos Kisplasztikai Biennále, Pécs
- 1987 Szakszervezetek Nógrád Megyei Tanácsának díja – XVII. Szabadtéri Szoborkiállítás, Salgótarján
- 1993 Művelődési és Közoktatási Minisztérium díja – IX. Országos Érembiennále, Sopron

- 1994 FIBRU-érmek díja – FIDEM-kiállítás, Budapest
- 1994 Nemzetközi Szobrászrajz Biennále díja
- 1996–1997 Pollock-Krasner Foundation ösztöndíja – New York (USA)
- 2001 Nemzetközi Kortárs Érembiennalé különdíja – Seixal (Portugália)
- 2004 Római Magyar Akadémia ösztöndíja, Roma / Róma (Olaszország)
- 2008 Magyar Szobrász Társaság díja – Szobrászkoszorú, Budapest
- 2008 Nemzetközi Érembiennále innovációs díja – Seixal (Portugália)
- 2009 Pest Megyei Önkormányzat elnöki díja – I. Szobrász Biennále, Szentendre
- 2010 Munkácsy Mihály-díj
- 2011 Ferenczy Béni-díj – XVIII. Országos Érembiennále, Sopron
HUNGART-ösztöndíj

MŰVÉSZTELEPEK, SZIMPÓZIUMOK / ART WORKSHOPS AND SYMPOSIUMS

- 1978, 1980, 1995 Nemzetközi Éremművészeti Alkotótelep, Nyíregyháza-Sóstó
- 1980 Nemzetközi Művésztelep, Győr
- 2007 III. Nemzetközi Szobrász Szimpózium, Körmen

KIÁLLÍTÁSOK / EXHIBITIONS

EGYÉNI KIÁLLÍTÁSOK (VÁLOGATÁS) / SOLO EXHIBITIONS (SELECTION)

- 1982 Óbudai Pincegaléria, Budapest
- 1983 Ferencvárosi Pincetárlat, Budapest
- 1984 Galerie Nova, Pontresina (Svájc)
- 1985 Duna Galéria, Budapest
- 1986 Petőfi Sándor Művelődési Központ, Kiskőrös
- 1987 Vigadó Galéria, Budapest
- 1989 Atelier Panyocski, Uznach (Svájc)
- 1991 Budapest Galéria, Budapest
- 1992 Small Gallery, Budapest
Gallery Spinks, London (Nagy-Britannia)
- 1993 Művészetek Háza, Boswil (Svájc)
Angol Nagykövetség, Budapest

1994 Vigadó Galéria, Budapest

1995 Ernst Múzeum, Budapest
Görög Művelődési Központ, Kecskemét

1996 *Nemzetközi Bodensee Fesztivál* – Graf Zeppelin Ház, Friedrichshafen (Németország)
Gallery Christian Schneeberger, Sankt Gallen (Svájc)
Gallery Hedi Probst, Nonnenhorn (Németország)
Erdő – az Amadinda csoporttal és Kocsis Zoltánnal – Merlin Színház, Budapest
Erdő – Magyar Kulturális Intézet, Paris / Párizs (Franciaország)
Erdő – Magyar Konzulátus, New York (USA)
Erdő – World Bank Group, Washington (USA)

1997 Korunk Galéria, Cluj-Napoca / Kolozsvár (Románia)
Vincze Műhely, Szentendre

1998 *Zászlók* – Goethe Intézet, Budapest
Erdő – Sai Gallery Alexie, Budapest

1999 Korunk Galéria, Cluj-Napoca / Kolozsvár (Románia)

2000 *Találkozások* – Goethe Intézet, Budapest

2002 *Találkozások* – Transit-Ház, Cluj-Napoca / Kolozsvár (Románia)

2003 Művészetek Völgye, Kapolcs
Kispesti Vigadó Galéria, Budapest
Ateliers Pro Arts, Budapest
Sculpturengalerie Krafft, Gebenstorf (Svájc)
La Notte Bianca – Római Magyar Akadémia, Roma / Róma (Olaszország)
Új munkák – Visual Art Szoborgaléria – Grand Hotel Hungaria, Budapest

2006 *Lélekhelyzetek* – Bencés Apátság, Tihany
Új munkák – Lénia Galéria, Budapest

2007 *Lélekhelyzetek* – Městské Muzeum, Králiky (Csehország)

2008 Espace 181, Paris / Párizs (Franciaország)
Körmendi Galéria, Budapest
Bartók 32 Galéria, Budapest

2009 *Ajtó a Mindenségre* – Csillaghegyi Evangélikus templom, Budapest
Új grafikák – Galéria IX, Budapest
Új szobrok – Nagy Balogh János Kiállítóterem, Budapest
Galerie Algorythmes, Paris / Párizs (Franciaország)

2010 Zikkurat Galéria, Budapest
Magyar Kulturális Intézet, Москва / Moszkva (Oroszország)

2011 *Lélekhelyzetek* – Aulich Art Galéria, Budapest

Panthenon-fríz – Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest

2012 Horváth Endre Galéria, Balassagyarmat
Fuga, Budapest

C SOPORTOS KIÁLLÍTÁSOK (VÁLOGATÁS) / GROUP EXHIBITIONS (SELECTION)

1980 Fialat Művészek Stúdiójának tárlata – Múcsarnok, Budapest

1981–2003 Kisplasztikai Biennále – Pécs
Érembiennále – Sopron

1984 Galerie des Sculptures, Paris / Párizs (Franciaország)
Gallery Stoppenbach & Delestre, London (Nagy-Britannia)
Art Expo – Poznań (Lengyelország)

1985 *Bath Fesztivál* – Bath (Nagy-Britannia)
Nemzetközi Szobrászati Biennále – Skironio Museum, Αθήνα / Athén (Görögország)

1986 Magyar Kulturális Hetek – Glasgow (Nagy-Britannia)
Derkovits-ösztöndíjasok kiállítása – Múcsarnok, Budapest

1987 *FIDEM* (Federation Internationale Des Medailles) – Colorado Springs (USA)
Kultursymposion – Iserlohn (Németország)

1988 *Dante Biennial* – Ravenna (Olaszország)
Monumental Dimensions – Salgótarján
Nyugat-európai miniatűr szobrok – Amsterdam (Hollandia)

1989 *Új szerzemények* – Szombathelyi Képtár, Szolnok

1990 *Művészeti Triennále* – Szolnok
FIDEM – Helsinki (Finnország)

1992 *FIDEM* – British Museum, London (Nagy-Britannia)
Galerie Poltera, Lugano (Svájc)
Objektek – Mobilok – Repülő Múzeum, Budapest
Medium: Paper – Szépművészeti Múzeum, Budapest
III. Magyar Faszobrászati Kiállítás – Művészeti Központ, Nagyatád

1993 *Babylon Project* – Goethe Intézet, Budapest
Életünk tárgyai – Budatétény, Budapest
Magyar kisplasztikák – Rathaus, Fellbach (Németország)

1994 *Art Jam* – Budapest
Union – Forum für Architektur und Kunst, Goldach (Svájc)
FIDEM – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
Ferencvárosi Művelődési Központ, Budapest

	<i>Kisszobor '94</i> – Vigadó Galéria, Budapest		<i>FIDEM</i> – Weimar (Németország)
	<i>Holocaust 50 éves évforduló</i> – Művészetek Háza, Szekszárd	2000	<i>Szobrok</i> – Jazz Galéria, Budapest
	<i>Art Cologne</i> – Erdész Galéria – Köln (Németország)	2001	<i>Szobrászaton innen és túl</i> – Múcsarnok, Budapest
	Erdész Galéria, Szentendre		Galerie Hedi Probst, Nonnenhorn (Németország)
	<i>III. Nemzetközi Szobrászrajz Biennále</i> – Nagytétényi Kastélymúzeum, Budapest		<i>II. Nemzetközi Érembiennále</i> – Seixal (Portugália)
	Mauermuseum Museum Haus am Checkpoint Charlie, Berlin (Németország)		<i>Hommage á B. Cellini</i> – DeForma Alapítvány, Pécs
	MKISZ kiállítása – Közlekedési Múzeum, Budapest		MKISZ kiállítása – Mezőgazdasági Múzeum, Budapest
	<i>Érem, rajz</i> – Ferencvárosi Művelődési Központ, Budapest	2002	FIDEM – Paris / Párizs (Franciaország)
1995	<i>Kortárs szobrászat</i> – Múcsarnok, Budapest		MKISZ – Magyar Szobrász Társaság kiállítása – Millenáris Park, Budapest
	Gallery Avant-garde, Berlin (Németország)		Haraszty Istvánnal – Premier Galéria, Budapest
	<i>Art Cologne</i> – Erdész Galéria – Köln (Németország)	2003	<i>Jelentés</i> – Magyar Szobrász Társaságkiállítása – Vigadó, Budapest
1996	<i>Vígh Tamás tanítványai</i> – Vigadó Galéria, Budapest		MKISZ kiállítása – Mezőgazdasági Múzeum, Budapest
	Magyar Kulturális Napok – Hoofddorp (Hollandia)		<i>Mesterecetek</i> – Melina Mercoury Múzeum, Aθήνα / Athén (Görögország)
	<i>Medailles Belges</i> – Musee de Groesbeeck, Namur (Belgium)		Bank Center, Budapest
	Museum Vleeshuis, Anvers / Antwerpen (Belgium)		<i>V. Fényszimpózium</i> – Nemzetközi Kepes Társaság kiállítása – Trinitárius Templom, Eger
	<i>Art Cologne</i> – Erdész Galéria – Köln (Németország)		<i>Határesetek</i> – Párizsi Magyar Intézet, Paris / Párizs (Franciaország)
	<i>FIDEM</i> – Neuchatel (Svájc)		Galerij Etienne & Van Loon, Oisterwijk (Hollandia)
	Gallery Christian Schneeberger, Sankt Gallen (Svájc)	2004	<i>Szabad tér</i> – Városháza, Kecskemét
1997	View Gallery, New York (USA)		Köztéri szoborkiállítás – Erzsébet tér, Budapest
	<i>Nemzeti Szalon kiállítás</i> – Múcsarnok, Budapest		Köztéri szoborkiállítás – Galerij Etienne & Van Loon, Oisterwijk (Hollandia)
	<i>Art Cologne</i> – Erdész Galéria – Köln (Németország)		Csikász Galéria, Veszprém
	<i>A Nő</i> – Vigadó Galéria, Budapest		<i>Határesetek</i> – Árkád Galéria, Budapest
	<i>Határesetek</i> – Budapest Galéria, Budapest		<i>Főutcások I.</i> – Meander Galéria, Budapest
	<i>Kunstmesse</i> – Projects United – Zürich (Svájc)		FIDEM – Seixal (Portugália)
	Z'art Galéria, Budapest		<i>Hommage á Csiky Tibor</i> – Lavotta Galéria, Sátoraljaújhely
1998	<i>Art Event</i> – Gallery Christian Schneeberger, Sankt Gallen (Svájc)		<i>Tizedik</i> –MSZT csoportos kiállítása – Szombathelyi Képtár, Szombathely
	<i>FIDEM</i> – Den Haag / Hága (Hollandia)		Magyar Szobrász Társaság kiállítása – Art Galéria, Dunajská Streda /
	Art Expo, Budapest		Dunaszerdahely (Szlovákia)
	<i>Personalities</i> – Kortárs Magyar Galéria, Dunajská Streda / Dunaszerdahely (Szlovákia)		<i>Autonómiák</i> – Renée Művészeti Társaság kiállítása – B. L. Terem, Budapest
	<i>Kunstmesse</i> – Projects United – Zürich (Svájc)		Kogart Ház, Budapest
	<i>Gyönyörök Kertje</i> – Pest Center, Budapest	2005	<i>Csak bronzból</i> – Kispesti Vigadó Galéria, Budapest
1999	Galerie Hedi Probst, Nonnenhorn (Németország)		<i>Egészséges generáció</i> – Nagyházi Galéria és Aukciósház, Budapest
	<i>I. Nemzetközi Érembiennále</i> – Seixal (Portugália)		<i>Köztéri szobrászat</i> – Szombathely
	<i>Projects United</i> – Castle Brunnegg, Kreuzlingen (Svájc)		<i>Art-Ex</i> – Kraliky (Csehország)
	<i>Országos Papírművészeti Kiállítás</i> – Vaszary Képtár, Kaposvár		Újlipótvárosi Klub-Galéria, Budapest
	<i>Mű-vem</i> – Jazz Galéria, Budapest		Cseh Kulturális Központ, Budapest
2000	<i>Medium: Paper</i> – Magyar Kulturális Intézet, Warszawa / Varsó (Lengyelország)		Lengyel Intézet, Budapest

2006 Grounds For Sculptures, New Jersey (USA)
Szalmaszál – Kortárs aukció – Centrális Galéria, Budapest
Téli Művészeti Vásár – Kogart Ház, Budapest
IV. Nemzetközi Érembiennále – Seixal (Portugália)
Morph csoport kiállítása – Aulich Art Galéria, Budapest
Az Út 1956-2006 – Múcsarnok, Budapest

2007 *FIDEM (Federation Internationale Des Medailles)* – Colorado Springs (USA)
Ungarisches Accent – Morph csoport kiállítása – Magyar Nagykövetség, Berlin (Németország)
Mágia – MűvészetMalom, Szentendre
Morph csoport kiállítása – Collegium Hungaricum, Wien / Bécs (Ausztria)
Less is more – Gallery 511, New York (USA)
Budapest Art Fair – G13 Art Gallery – Múcsarnok, Budapest

2008 *Morph csoport* – Budapest Galéria, Budapest
Elszáll a lélek – El Kazovszkij emlékére – Vasarely Múzeum, Pécs
V. Nemzetközi Érembiennále – Seixal (Portugália)
Budapest Art Fair – Körmendi Galéria, Menshikoff Fine Art – Múcsarnok, Budapest
A mű szabad – Wax, Budapest

2009 *I. Szobrász Biennále* – MűvészetMalom, Szentendre
Visszatekintés – Nikmond Beátával – Skoda Éva Galériája, Budapest
Balaton Tárlat – Városháza, Balatonalmádi
Kor-Kép – Városháza, Balatonalmádi
Kortárs Magyar Szobrászat – Sala Terrena, Körmendi Kastély, Körmend
Socha a Objekt XIV. – Bratislava / Pozsony (Szlovákia)

2010 *Találkozás* – Orangerie, Verrieres (Franciaország)
Salon International du Livre – Galerie Saphir, Grand Palais, Paris / Párizs (Franciaország)
Budai szobrászok – Vizivárosi Galéria, Budapest
Morph csoport – ROEK Palota, Szeged
FIDEM (Federation Internationale Des Medailles) – Tampere (Finnország)
Éremművészet 2010 – Árkád Galéria, Budapest
XII. Állami Művészeti Díjazottak – Olof Palme Ház, Budapest
Magyar Szobrász Társaság kiállítása – Móra Ferenc Múzeum, Szeged
Ironikus és fenséges – Paizs László emlékkiállítás – Csepel Galéria, Budapest
Zoo Art – Kortárs képzőművészeti kiállítás – Fővárosi Növény- és Állatkert, Budapest

2011 *Morph csoport* – Sztroganov Akadémia, Moskva / Moszkva (Oroszország)
III. Szobrászati Biennále – Yerres (Franciaország)
Piknik VI. – Budapest
Médiathèque Jean Cocteau, Massy (Franciaország)
Rencontres International – Artevie, Lorrez-le-Bocage (Franciaország)
Morph csoport – Szentendre Művésztelep Galéria, Szentendre
Határok nélkül. Kortárs horvát szobrászat – Magyar reflexiók – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

2012 *Réalites Nouvelles*, Paris / Párizs (Franciaország)

MŰVEK KÖZGYŰJTEMÉNYEKBEK / WORKS IN PUBLIC COLLECTIONS

British Múzeum, Bath (Nagy-Britannia)
British Art Medal Society, London (Nagy-Britannia)
American Numismatic Society, New York (USA)
Graf Zeppelin Ház, Friedrichshafen (Németország)
Szépművészeti Múzeum, Poznań (Lengyelország)
Skironio Museum, Αθήνα / Athén (Görögország)
Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest
Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest
Janus Pannonius Múzeum – Csontváry Múzeum, Pécs
Liszt Ferenc Múzeum, Sopron
Kiskőrös és Bácsalmás
Szombathelyi Képtár, Szombathely
Kortárs Magyar Galéria, Dunajská Streda / Dunaszerdahely (Szlovákia)

KÖZTÉRI MUNKÁK / WORKS IN PUBLIC PLACES

1981 Budapest, Farkasréti temető – *Hauser Arnold-síremlék*, mészkő, 165x70x40 cm
1982 Budapest, VIII. kerület, Blaha Lujza tér 2., Sajtószékház – *Rózsa Ferenc*, bronz dombormű, 70x90 cm
1983 Bácsalmás, Vörösmarty Gimnázium – *Vörösmarty Mihály*, bronz, 70 cm
1983 Kiskőrös, plasztika
1983 Budapest, Farkasréti temető – *Péter György-síremlék*, kő, 100x180x30 cm

1984	Bath (Nagy-Britannia) – plasztika, kő, 260×130×120 cm
1986	Fehérgyarmat, Városi Tanács – plasztika, krómáccél, 160×160×175 cm
2007	Salgótarján, Rákóczi út 31. – <i>Oláh Jolán-emléktábla</i> , bronz, 55×80 cm
2000	H.H. Alapítvány (Németország) – <i>Erdő I-XXI.</i> bronz, 190–215cm
2009	Budapest, V. kerület, Kossuth tér – <i>Losonczy Géza emléktábla</i> , bronz, 75×100 cm
2011	Budapest, V. kerület, Erzsébet tér – <i>Fohász a festészet újjászületéséért</i> , bronz, 240 cm

BIBLIOGRÁFIA / BIBLIOGRAPHY

[I. M.]: Érmek az Óbudai Pincegalériában in: *Élet és Tudomány* 1982. augusztus 13.

P. SZŰCS Julianna: Szoborban bujdosók. Vigh Tamás szobrai a Műcsarnokban, Kalmár János művei az Óbudai Pincegalériában in: *Népszabadság* 1982. augusztus 25.

P. SZABÓ Ernő: Vállalni az arcunkat in: *Magyar Ifjúság* 1982. szeptember 3.

Malerei, Grafik, Bildhauerei aus Ungarn. *Interart '84*, I. Kunstmesse der sozialistischen Länder, katalógus, Poznań, 1984

Művész életrajzok. Kortárs magyar képzőművészek, Képcsarnok Vállalat, Budapest, 1985

URBÁN NAGY Rozália: Kalmár János bemutatkozása in: *Népszava* 1985. február 8.

P. SZŰCS Julianna: Ember-penge – penge-ember in: *Mozgó Világ* 1985/8.

ABODY Rita: Kalmár János in: *Könyvtáros* 1986/6.

Serge FAUCHEREAU: Kalmár János szobrász in: *Digraphe* 1986/9

LOVAS Dániel: Bronzarcok in: *Petőfi Népe* 1986. december 16.

Kalmár János szobrászművész kiállítása, katalógus bev.: P. SZŰCS Julianna, Vigadó Galéria, Budapest, 1987

KECSKEMÉTI Kálmán: M. portréja. – Kalmár János kiállításáról in: *Mozgó Világ* 1987/9.

Terence MULLALY: The Triumph of the Hungarian Medal in: *The Medal* 1987/3.

KOVÁCS Péter: *A tegnap szobrai. Fejezetek a magyar szobrászat közelmúltjából*, Életünk Könyvek, Szombathely, 1992

Kiss Nagy András és Kalmár János, katalógus bev.: Terence MULLALY, Gallery Spink, London, 1992

Derkovits ösztöndíjasok (1955-1993) kiállítása, katalógus bev.: SALAMON Nándor, SZEPES Hédi, Szombathelyi Képtár, Szombathely, 1994

FIDEM '94 XXIV. Kongresszus és nemzetközi éremművészeti kiállítás, katalógus bev.: FEKETE György, L. KOVÁSZNAI Viktória, Lars O. LAGERQVIST, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1994

Mai magyar érem, katalógus bev.: BARANYI Judit, MKISZ Érem Szakosztály, Budapest, 1994

MEZEI Ottó: A tao vonzásában. Kalmár János és Olajos György kiállítása a Vigadó Galériában in: *Új Művészet* 1994/9.

Terence MULLALY: The Triumph of the Modern Hungarian Medal in: *The Medal* 1994/24.

Helyzetkép. Magyar szobrászat, katalógus bev.: PILASZANOVICH Irén, WEHNER Tibor, Műcsarnok, Budapest, 1995

CZENE Gábor: A helyszín természetrajza in: *Népszabadság* 1995. január 20.

VADAS József: Nyitott ajtók. Kalmár János kiállítása in: *Magyar Hírlap* 1995. január 30.

Kalmár János szobrászművész kiállítása, katalógus bev.: WEHNER Tibor, Ernst Múzeum, Budapest, 1996

Kalmár János szobrászművész kiállítása, katalógus bev.: WEHNER Tibor, Galerie Christian Schneeberger, St. Gallen, 1996

Kalmár János szobrászművész kiállítása, katalógus bev.: WEHNER Tibor, Párizs, Washington, New York, 1996

Vígh Tamás tanítványai körében, katalógus, Vigadó Galéria, Budapest, 1996

Tibor WEHNER: Medals and medallion sculptures. The tenth Biennial of Hungarian Medals at Sopron in: *The Medal* 1996/29.

Kalmár János szobrászművész kiállítása, katalógus bev.: WEHNER Tibor, Goethe Intézet, Budapest, 1998

WEHNER Tibor: Lélekkészlők in: *Élet és Irodalom* 1998. szeptember 18.

BOGNÁR Tünde: Beszélgetés Kalmár Jánossal in: *Balkon* 1998/9.

L. KOVÁSZNAI Viktória: *Fejezetek a magyar éremművészet történetéből*, Argumentum Kiadó, Budapest, 1999

Papír. Anyag, felület, tömeg, Magyar Papírművészeti Társaság, Budapest, 1999

HEIM András: Ablakon, ajtón innen és túl in: *Korunk* 1999/1.

Kortárs Magyar Művészeti Lexikon, II. kötet, főszerk.: Fitz Péter, Enciklopédia Kiadó, Budapest, 2000

TRENCSENYI Zoltán: Száznyolc kavics in: *Népszabadság* 2000. április 21.

WEHNER Tibor: *A hazugság és a hiány emlékművei*. Előadások, tanulmányok, cikkek, röpiratok, feljegyzések a magyar szobrászatról 1986-1999, Új Művészet Kiadó, Budapest, 2001

Találkozások. Kalmár János szobrászművész kiállítása, katalógus bev.: WEHNER Tibor, Goethe Intézet, Budapest, 2001

Szobrászaton innen és túl, katalógus, bev.: NAGY Zoltán, Műcsarnok, Budapest, 2001

Harasztý István és Kalmár János szobrászművész kiállítása, katalógus bev.: WEHNER Tibor, Premier Galéria, Budapest, 2002

Mai magyar érem, katalógus bev.: LIGETI Erika, MKISZ Érem Szakosztály, Budapest, 2002

WEHNER Tibor: Szabályozottan szabad in: *Élet és Irodalom* 2002. április 5.

SZERÉNYI Gábor: Bátorító képzetek kódjai, avagy zászlóvá vált kendő kiadja lelkét. Kalmár János műveiről in: *Premier* 2002/7.

SZENDREI Lőrinc: Pierrot visszanez az erdőből. Kalmár János kiállítása Kispesten in: *Népszabadság* 2003. október 13.

SZEMETHY Imre: Ágyban töltött bronzkorszak. Kalmár Jánosmunkái in: *Mozgó Világ* 2003/12.
Modern magyar éremművészet II. 1976-2000, a kiadványt összeállította és a bevezetőt írta: L. KOVÁSZNAI Viktória, szerk.: Szeifert Judit, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2004
WEHNER Tibor: Két szobrász és egy festő-szobrász in: *Új Forrás* 2004/3.
Kortárs művészet. Szoborpályázatok 1950-2000, szerk.: Nagy Ildikó (szerk.), Képző- és Iparművészeti Lektorátus, Budapest, 2006
Lélekhelyzetek. Kalmár János szobrászművész kiállítása, katalógus bev.: WEHNER Tibor, Bencés Apátság, Apátság Galéria, Tihany, 2006
Morph csoport, Katalógus, bev.: GAÁL József, WEHNER Tibor, Aulich Art Galéria, Budapest, 2006
[té]: Különös, kissé furcsa. Évadnyitó tárlat Kalmár János geometrikus jellegű műveivel in: *Napló* 2006. március 20.
P. SZABÓ Ernő: Térformák, lélekhelyzetek. Kalmár János plasztikái a tihanyi bencés apátságban in: *Magyar Nemzet* 2006. április 20.
KOZÁK Csaba: A szobrász morfológiája in: *Élet és Irodalom* 2006. június 16.
SZEIFERT Judit: Képzőművészeti morfológia. A Morph csoport kiállítása in: *Új Művészet* 2006/7.
IVÁNYI Bianca: Végtelenített szobrászat. A mai magyar szobrászat egy új szobrászformáció kapcsán: a Morph csoport in: *Balkon* 2006/7–8.
WEHNER Tibor: Kalmár János kiállítása elé in: *Tihanyi Kalendárium*, 2007
WEHNER Tibor: *Szövetség. 249 szobrász*, MKISZ Szobrász Szakosztály, Budapest, 2007
SZABÓ Noémi: Az anyag metamorfózisa. A Morph-csoport Berlinben in: *Élet és Irodalom* 2007. május 18.
TÓTH Judit: Nyakában kavacs. Kalmár János szobrászművész hisz a formák harmóniájában in: *Vas Népe* 2007. szeptember 4.
HEMRIK László: Félszavak. Kalmár János rajzairól in: *Élet és Irodalom* 2007. szeptember 14.
SZEIFERT Judit: Morphologie der bildenden Kunst. Die Morph Gruppe / Morphology in the Arts. The Morph Group in: *Morph csoport kiállítás katalógus*, Haus Ungarn, Berlin, 2007
FÁBIÁN Sándor: *A világ szobrászainak lexikona*, Magyarkerámia Kft., Budapest, 2008
Morph csoport kiállítása, katalógus bev.: BACSÓ Béla, Budapest Galéria Kiállítóterme, Budapest, 2008
SZEIFERT Judit: Morpheusz álma in: *Élet és Irodalom* 2008. január 18.
RÓZSA Gyula: Sérült szobrászat in: *Népszabadság* 2008. január 30.
UHL Gabriella: Négykezes. A Morph csoport kiállítása in: *Új Művészet* 2008/3.
RÓZSA Gyula: Védtelen kubizmus in: *Népszabadság* 2008. december 31.
RADNÓTI Sándor: Az ülő ember in: *Élet és Irodalom* 2009. április 24.
WEHNER Tibor: *Modern magyar szobrászat 1945-2010*, Corvina Kiadó, Budapest, 2010
Lélek helyzetek. Kalmár János szobrászművész kiállítása, katalógus bev.: WEHNER Tibor,

Aulich Art Galéria, Budapest, 2010
SZEIFERT Judit: Ég és föld között. Kalmár János Lélekhelyzetek című tártata in: *Új Művészet* 2011/4.
RÁDAY Mihály: Csak szobor in: *Élet és Irodalom* 2011. december 9.
WEHNER Tibor: Elindulás, megérkezés – úton levés. Kalmár János szobrászművész „érmeiről” in: *Atelier* 2011/4.
[T. Noémi]: Szoborral fohászkodnak a kortárs művészetért. Új köztéri alkotást avattak in: *Helyi Téma* 2011. december 14.
[Csók: István]: Egy kis tréfa in: *Műértő* 2012/2.

PUBLIKÁCIÓK / PUBLICATIONS

KALMÁR János: Vonat és tér in: *A forma előélete. A III. Nemzetközi Szobrászrajz Biennále szimpóziuma*, Budapest, 1994
KALMÁR János: Az érmek funkciója, formája és tere in: *Új Forrás* 1994/9.
Kalmár János – Munkák 1978-2003, magánkiadás, Budapest, 2003
KALMÁR János: *Szobor a térben*, Kijarat Kiadó, Budapest, 2012