

ARTMAGAZIN

19. évfolyam

2021 / 2. szám, 1280 Ft

TANULMÁNY KÜLÖNSZÁM



9 771785 306519 >

nk3

üzleti szolgáltatások

rendezvényterek

irodák

Salétrom utca 4
Budapest 1085
www.loffice.hu
[lofficebudapest](https://www.facebook.com/lofficebudapest/)
[loffice_budapest](https://www.instagram.com/loffice_budapest/)

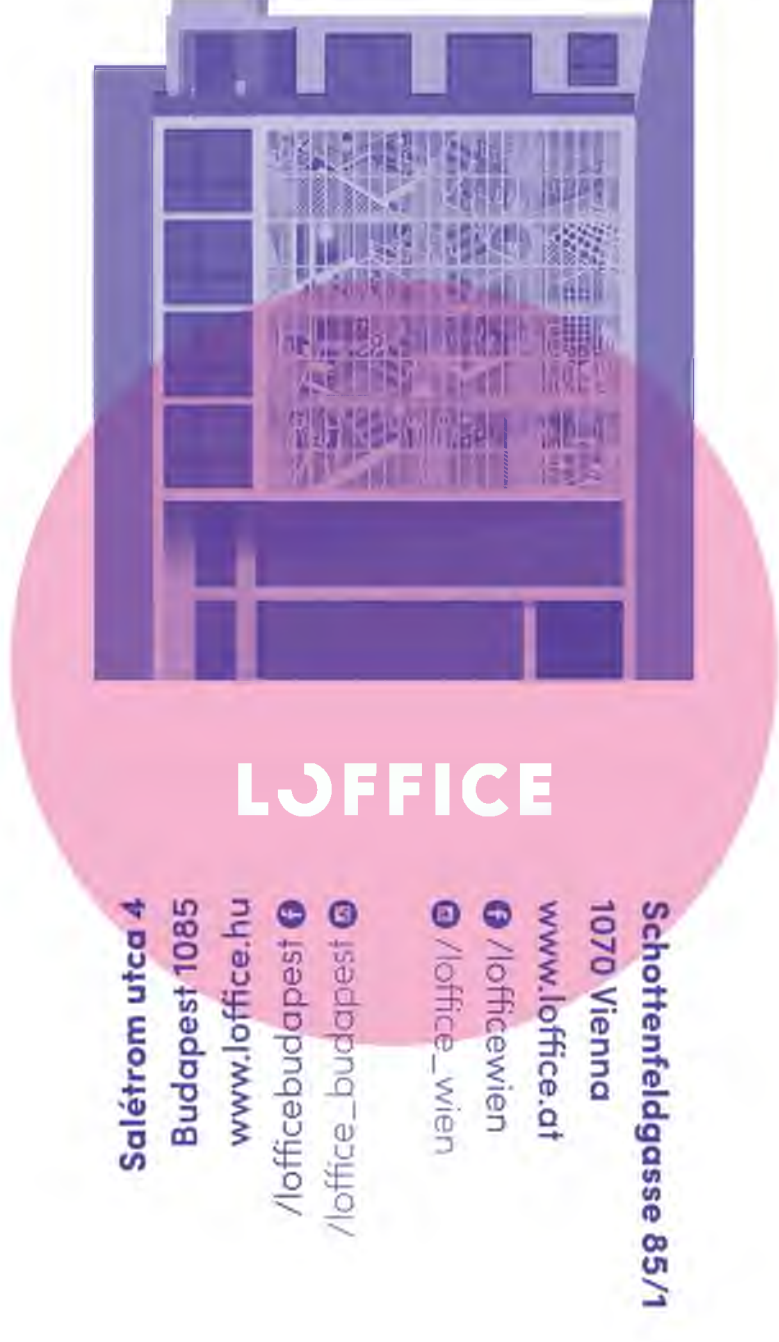
LOFFICE

Schottenfeldgasse 85/1
1070 Vienna
www.loffice.at
[/lofficewien](https://www.facebook.com/lofficewien/)
[/loffice_wien](https://www.instagram.com/loffice_wien/)

vállalkozásfejlesztés

tárgyalók

coworking



200 oldal,
egy
karakter:

az acb ResearchLab
legújabb könyve
elérhető az
acb Galériában

Szilvitzky
Margit:

A négyzet
megtalálása ,

Művek
1968-1988 ,

128 intro

Főszerkesztő:

Topor Tünde
topor@artmagazin.hu

Képszerkesztő, főmunkatárs:

Szilágyi Róza Tekla
szilagyi.roza.tekla@artmagazin.hu

Olvasószerkesztő: Zelei Bori

Munkatárs: Lépold Zsanett

Lapterv: Horváth Csilla

Borító: L2 – l2studio.co

Lapunk szerzői:

Hornyik Sándor, Istvánkö Bea,
Kelényi Béla, Lépold Zsanett,
Mánfai Melinda, Mayer Marianna,
Mélyi József, P. Szűcs Julianna,
Szilágyi Róza Tekla, Tokai Gábor,
Topor Tünde, Zelei Bori

Lapigazgató:

Tormási Anita
tormasi@artmagazin.hu

Stratégia:

Winkler Nóra

Felelős kiadó:

Einspach Gábor
einspach@artmagazin.hu

Kiadja az Artmagazin Kft.

1061 Budapest, Paulay Ede u. 55.

Postacímünk:

Artmagazin – LOFFICE
1085 Budapest, Salétrom u. 4.
info@artmagazin.hu

Nyomdai munkák: Pauker Nyomdaipari Kft.

CTP szaktanácsadás: Miklós Árpád

Terjesztés:

Árusítás a Lapker Zrt. országos hálózatán keresztül, a Relay, Inmedio kiemelt áruhelyein és a MOL töltőállomásokon.

ISSN 1785-30-6

Előfizetés: elofizetes@artmagazin.hu

Címlapunkon:

Csató József: *Early Rise (Korai kelés)*, 2021,
olaj, akril, vászon, 160 × 140 cm
A művész és a Deák Erika Galéria jóvoltából,
foto: © Hegyháti Réka / HUNGART © 2021

Folyamatosan frissülő tartalmakért

látogassa meg az ARTMAGAZIN Online-t.

Artmagazin Online:

Lépold Zsanett
Szilágyi Róza Tekla

www.artmagazin.hu

Biztos az elmúlt hónapok kiállításokban szegényebb időszaka is közrejátszott abban, hogy nagyobb számban történhetett meg problémák részletes kitárgyalása, életművek, műcsoportok, motívumvándorlások nagyobb lélegzetű összefoglalása. Így állhatott össze ez a tanulmánykülönszám, amely mégis kapcsolódik aktualitásokhoz, mert könyvekről, kiállításokról is hosszabban, elemzőbben írtak szerzőink, mint az egyébként megszokott.

Közmegegyezés, hogy a magyar művészettörténet-írásnak, művészeti sajtónak vannak adósságai: bizonyos területek iránt néha felfokozott és általános érdeklődés mutatkozik, mások valami miatt kívül rekednek a figyelem főáramán. Biztosan elbirna még kiegészítéseket Mélyi József különszámindítója, ami ezt az adósságot egyre növekvő sugarú spirálként írja le, miközben azokat a kezdeményezéseket is felsorolja, amelyek a hátralékok ledolgozásán fáradoznak. Vannak például életművek, amelyekkel sok cikk foglalkozik, de egy esetleges stílusváltás néha megakasztja az értelmezési munkát. Nálunk most Csató József műveiről született olyan írás Hornyik Sándortól, ami nemcsak az itthoni és nemzetközi kortárs trendekhez, de a hazai művészeti hagyományhoz is kapcsolja ezeket. Az euroatlanti kultúrán kívüli művészet sem kap mindig elegendő teret, Kelényi Béla tanulmánya viszont pont azt próbálja körüljárni, hogy egy távol-keleti motívum, egy japán típusú buddhaábrázolás milyen áttételeken keresztül tudott akár lakásdekorációként is újjászületni a két háború közti Magyarországon. Ismeretlen festő-életművekről, például az Ausztráliában nagy karriert befutott Kaszab Juditról, vagy művészekről készült portréfotók alig elkezdődött gyűjtéséről is írunk. Aztán szóba kerül egy, a művészeti szakirodalomban hátrányos helyzetűnek tekinthető műfaj is: Tokai Gábor nagy lélegzetű cikkéből egy mára sajnos szinte teljesen megsemmisült szoborsorozat nemzetközi és hazai kontextusa bontakozik ki. Az építészet sem marad ki: P. Szűcs Julianna elemzi a nemrég megjelent Árkay-könyvet, de egy hamarosan újra megnyíló kiállításra is rendkívül alapos ismertetővel bocsátjuk útjára az olvasót: a Kiscelli Múzeum Templomterében nézhetik meg Asztalos Zsolt emlékezetet vizsgáló, sok elemű és sok műfajt egyesítő installációját.

Topor Tünde

ARTANZIX

→ 4

VITA

Mélyi József:
Adósságspirál

→ 6

TANULMÁNY

Hornyik Sándor:
Perspektivikus morfológia.
Csató József festészete

→ 10



TANULMÁNY

Kelényi Béla:
Másolat és másolatok.
Magyar buddhák nyomában

→ 22



KIÁLLÍTÁS

Mayer Marianna:
Egymást nézve.
Művészportrék és
fotóművészek

→ 36

KIÁLLÍTÁS

Istvánkó Bea:
A gondolat miniatűr emlékművei.
Asztalos Zsolt kiállítása

→ 46

ISMERETLEN ÉLETMŰVEK

Mánfai Melinda:
Ausztrál festőné magyar
mesterekkel.
Kaszab Judit

→ 52



ISMERETLEN ÉLETMŰVEK

Zelei Bori:
Álmok, ablakok és a hiány.
Dusti Bongé

→ 62

TANULMÁNY

Tokai Gábor:
Akciónszobrászat. Somogyi Tamás
Taposott plasztikák sorozata

→ 64

GUTENBERG-GALAXIS

P. Szűcs Julianna:
Tudományba rejtett családregegy
Csáki Tamás: Árkay. Egy magyar
építész- és művészdinasztia

→ 74

ARTMAGAZIN ONLINE

→ 80

ÉLETMENTŐ SZOBROK

Niki de Saint Phalle 1930-ban született Párizsban, anyja amerikai volt, apja pedig francia arisztokrata. Gyerekkora nagyrészt New Yorkban telt és közel sem volt mesébe illő: apja tizenegy éves korától kezdve többször zaklatta, anyja erőszakos volt, és temperamentumos, őt pedig szigorú katolikus iskolába adták, ahonnan viszont néhány év után elbocsájtották. Fiatalon modellkedni kezdett, tizennyolc évesen szerepelt a *Life*, majd három évvel később a francia *Vogue* címlapján is – később pedig a huszadik század egyik legismertebb női művészevé vált. Annak ellenére, hogy Amerikában nőtt fel, munkáját Európában ismerték el igazán, hiszen az 1950-es években visszaköltözött Párizsba. Ugyanekkor kezdett el művészettel foglalkozni, majd 1959-ben találkozott Yves Klein, Marcel Duchamp, Daniel Spoerri, Willem de Kooning, Jackson Pollock és Robert Rauschenberg munkáival, de az ő neve akkor vált ismertté, amikor első párizsi kiállításán éles tőlennel lőtte szét saját vásznait. Az 1960-as évek végén utópisztikus szoborkerte-

Niki de Saint Phalle: *Tarot Garden (Tarot kert)*, középen a Császárnő figurájával, Garavicchio, Olaszország
© 2021 Fondazione Il Giardino dei Tarocchi, foto: © Peter Granser

ket hozott létre, műveiből fokozatosan tűntek el az önpusztító gesztusok, életnagyságnál nagyobb szobrai már inkább játékosak; 1982-ben pedig saját parfümöt is piacra dobott.

Nemrég a New York-i MoMA PS1-ban nyílt kései, nagy volumenű kültéri munkáira fókuszáló retrospektív kiállítás *Structures for Life (Szerkezetek az élethez)* címmel – ez az első, kizárólag az ő műveinek szentelt nagy amerikai múzeumi tárlat. A kiállításon többek között megismerhetjük a Róma mellett 1998 óta látogatható, a tarot kártyapakli huszonnégy figurája által inspirált, organikus formákkal játszó *Tarot Garden (Tarot kert)* történetét: azt, hogy a kert létrehozásának költségeit nagy részben az 1982-ben piacra dobott parfüm bevételei fedezték, sőt azt is, hogy a kertben található, üvegmozaikkal borított *Empress (Császárnő)* figura feje szolgált otthonként a művész számára a hatalmas szobrok helyszíni építése közben. (Szilágyi Róza Tekla)

Niki de Saint Phalle: *Structures for Life*, MoMA PS1, New York, 2021. szeptember 6-ig

AGYTÁGÍTÁS

Az 1960-as és 70-es évek avantgárdja a szomszédunkat, Ausztriát sem kerülte el, ám a közelség ellenére nálunk mindez ritkán kerül szóba. Pedig érdekes, hogy az ekkori osztrák avantgárdok igyekeztek a hagyományosan tervezési területként működő műfajokat is az új hullám részévé tenni, így gyakran épületeket, környezeti elemeket, tárgyakat, ruhákat, kiegészítőket vagy éppen bútorokat hoztak létre a radikális újítás jegyében. A hollandiai Design Museum Den Bosch most ezeket az alkotásokat gyűjtötte össze, hogy áttekinthessük, milyen válaszok születtek a társadalmi és technológiai fejlődéssel kecsgetető jövőre vonatkozó kérdésekre a 60–70-es években. Akadnak optimista, játékos, de kritikus, sőt baljós prognózisok is, ám szembetűnő módon a legjellemzőbb reakció, hogy kigúnyolták a fejlődést és hozadékát – vagyis pont a mai kor technológiai forradalmával kapcsolatban voltak szkeptikusok. A kiállításon Coop Himmelblau, a Haus-Rucker-Co, a Zünd-Up, Walter Pichler, Hans Hollein, Raimund Abraham, Valie Export és még mások munkái láthatók.

Ami az osztrák avantgárdot igazán egyedülállóvá teszi, az egyrészt a test iránti elkötelezettség, másrészt pedig az, hogy a tervek szinte mindig megvalósultak. Például a Haus Rucker-Co által tervezett és kivitelezett *Mind Expander II (Agytágító II.)* című, egészen meghökkenítő ülőalkalmatosság. A bécsi építészekből álló csoportosulás az 1960-as évek végén jött létre, amikor elhatározták, hogy olyan terveken fognak dolgozni, amelyek képesek megváltoztatni az ember érzékelését és/vagy tudatállapotát – mindezt az ingerek fokozásával vagy épp elvonásával. A Laurids Ortner, Günther Zamp Kelp és Klaus Pinter alkotta csoport (1971-ben Manfred Ortner is csatlakozott hozzájuk) 1967-ben indította útjára a *Mind Expanding Programot (Agytágító Program)*, amelynek során számos érzékszervi fejlesztőgépet gyártottak. Az úrkorszak, azaz





Haus Rucker-Co: *Mind Expander II (Agytágító II.)*, 1969

Fotó: © mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, kölcsönözve az Artothek des Bundes-tól

a science-fiction vizuális világa társult egy merész elképzeléssel a *Mind Expander II* esetében. A széket ugyanis két személyre fejlesztették, az alapötlet szerint a női használó a férfi ölébe ült, és amikor már elég közel kerültek egymáshoz, lehúzták a tetőt, a szerkezet pedig ritmikus mozgásba kezdett, ami – a tervezők elképzelései alapján – stimulálta használóinak tudatát. (Léopold Zsanett)

Radical Austria – Everything is Architecture (Radikális Ausztria – minden építészet), Design Museum Den Bosch, 's-Hertogenbosch, 2021. október 3-ig

TRÉFÁS KEDVŰ HŰTŐZÖTEREM

Nemrégiben vetítették újra a *Kárpáthy Zoltán* című 1966-os filmet, amit a jelentős műgyűjteményt is magáénak tudható Várkonyi Zoltán rendezett. Mint hogy színész is volt, magára osztotta a regénybeli főgonosz ügyvéd, Maszlaczky szerepét. Van a filmben egy érdekes jelenet, aminek elején a kamera

hosszan pásztáz egy lélegzetelállító, freskókkal teli terem mennyezetén, majd látjuk az egész teret, benne egy dézsával – ez tehát a filmben egy nábobhoz méltó fürdőház a Kárpáthy-birtokon. A terem a valóságban is létezik, a Pozsonytól kb. 50 km-re található Vöröskő (Červený Kameň) várának Sala Terrenája, Pálffy (IV.) Miklós építette itáliai mintára, itáliai építészekkel a 17. század közepén. A stukókkal gazdagon díszített, fiókos dongaboltozattal fedett teremben van két kövekkal, kavicsokkal kirakott grottásca, amelyek valaha vízjátékként működtek, csobogó kutakkal, vízmedencékkel. A padlót szintén kavicsokból rakták ki, a falmezőket és a mennyezetet freskók díszítik. Ezeken különböző ószövetségi és mitológiai vagy épp történelmi jelenetek követik egymást, lehetőleg valami vizes vonatkozással: például Hágárt látjuk, aki egy kutat talált a sivatagban, vagy Zsuzsannát, akit fürdés közben lestek meg a vének. A mennyezeti fő mezőben Minervát kísérő múzsák táncolnak, de a kor kedvelt ikonográfiai elemeként feltűnik Kleopátra is, aki az öngyilkosságot választja Antonius utáni bánatában – őt épp halálra marja egy kígyó. A freskók mesterét, Carpofo Tenallát (1623–1685) csak nemrégiben kezdték kutatni, úgy is, mint aki meghonosította az észak-itáliai mintákat Közép-Kelet-Európa kastélyaiban és templomaiban.

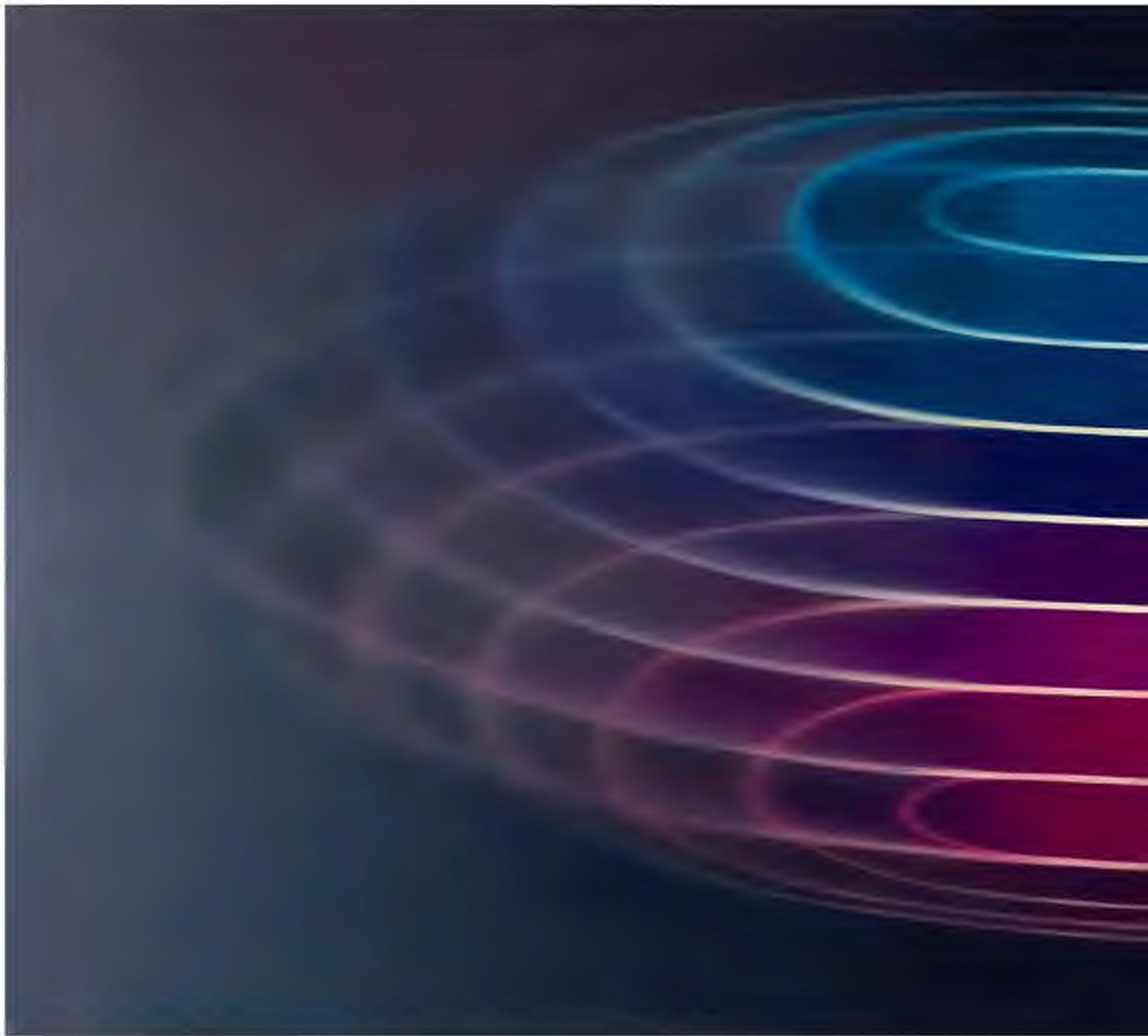
A Sala Terrena a csiga- és kagylófüzérekkel, kavicsberakással, csillámló festéssel, mitológiai témájú domborművekkel, puttókkal, faunokkal és egyéb díszekkel, például egy illuzionisztikus, festett ajtóval és a rajta bekukkantó férfialakkal csodával határos módon megmaradt, így kerülhetett a boldog, a 68-as bevonulás előtt

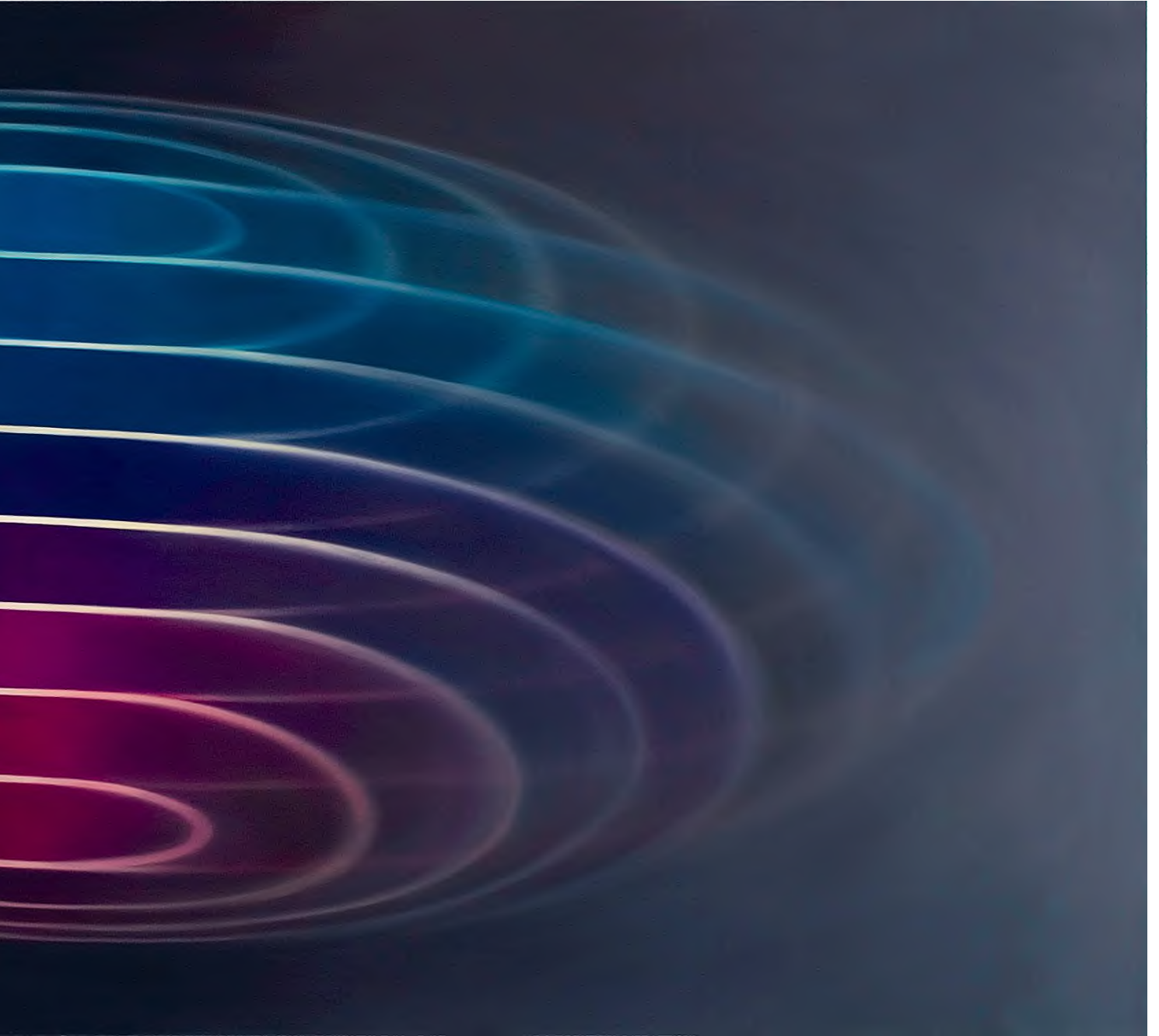
még a szocialista együttműködés jegyében zajló hatvanas években a magyar filmesek látóterébe. Várkonyi Zoltán humoráról árulkodik, hogy a filmben ő ügyvédként épp a kastély új urának fürdővizét készíti elő, vödörből önt vizet egy fadézsába, minthogy a történet szerint a cselédek mind elszeltek, nem voltak hajlandók a Kárpáthy Zoltánt kitérő új urat, a szívtelen telekspekuláns Kőcserepyt szolgálni. Sajnos a vízjátékok rendszere egy idő után már nem működött, így nem lehetett filmbeli poén az sem, hogy Szekfű Gyula leírása szerint a híres grottás hűtőzöterem „nevezetessége abban áll, hogy a belépő vendéget lefecskendezi, de szolgát és jobbágyot nem.” (Topor Tünde)

Részlet Vöröskő várának Sala Terrenájából

Fotó: © Miroslav Šurin







Haász Katalin: *Az idő rövid története I.*, 2007, olaj, vászon, 120 × 270 cm
A művész jóvoltából. fotó: © Sutyok Miklós / HUNGART © 2021

Adósságspirál

Mélyi József

„A szakma régi adóssága” – sokszor olvashattuk és hallhattuk ezt a fordulatot, de talán még többször csak oda-képzeltük magunkban egy-egy tanulmányhoz vagy nekrológhoz. A mondat elképzelt folytatásában akár törlesztésről, akár hiányról van szó, mindenképpen közhelynek tűnik, így nyilván mindig van benne igazság; különösen, ha az említett szakma a művészettörténet, és az adósság elsősorban az elmúlt néhány évtized képzőművész-életműveinek feldolgozása. Persze maga a fordulat régebbi keletű, és alapos lehet a gyanúnk, hogy olyan korokban is használták, amikor érzésünk szerint még korántsem halmozódott fel ennyi adósság. Bár az érzéseket és a gyanúkat egzakt módon nehéz megközelíteni, mégis érdemes körbejárni a „régii adóssággal” kapcsolatos mai felvetéseket: melyek azok az alapkérdések, amelyekben ma leginkább formát ölt az adósság? Mióta halmozódnak mai adósságaink? Milyen szerepet játszik a felhalmozódásban intézményrendszerünk átalakulása? És persze mit lehet tenni, ha már úgy tűnik, összeroskadunk az adósságok alatt?

Az adósságokkal kapcsolatos érzések vonatkozhatnak nagyobb hiányzó művészettörténeti összefüggésekre, elmaradt elméleti összegzésekre, korszakolásokra, fogalmi rendszerezésekre, de ugyanígy egyes életművek kiemelésére és elsüllyedésére, alkotók kanonizálására vagy a magyar (kelet-közép-európai) művészek nemzetközi kontextusba

emelésének hiányára. Gyakran felmerül egy esetleges „elveszett generáció” problémája vagy éppen a „túltörlesztés” kérdése – mindenekelőtt a rendszerváltás után a korábban a második nyilvánossághoz tartozó neoavantgárd alkotók kilencvenes évekbeli „jótételének” programjával kapcsolatban. Ha az adósság fogalma – ahogy ez a leggyakrabban történik – egyes életművekhez kapcsolódik, akkor felvethető, hogy valóban léteznek-e olyan, stílusokhoz vagy nemzetközi hívószavakhoz köthetetlen művészek, akik egyszerűen nem férnek bele a mindenkori kánonba? Illetve tényleg nagyobb számban akadnak-e olyan életművek, amelyek a rendszer újrafelfedezések után újra és újra visszazuhannak a felejtésbe? Lehetséges, hogy ez magyar sajátosság lenne? És kizárólag a képzőművészetre lenne jellemző, vagy ugyanígy jelen van a zenében vagy az irodalomban?

Bármely területet tekintjük is, az adósságok felhalmozódásának kezdetét elsősorban leginkább talán a rendszerváltáshoz kötnénk. Mégis úgy tűnik, hogy a nyolcvanas évek elejétől-közepétől kezdve válnak egyre láthatóbbá a múltban húzódo hézagok, repedések. A 2002-ben kiadott *A hetvenes évek kultúrája* című könyv alapjául szolgáló esemény eredetileg 1980-ban zajlott le a Fiala Művészek Klubjában: fiatal értelmiségiek beszélgettek az éppen csak lezárult évtized legfontosabb trendjeiről és a várható tendenciákról. Hasonlóan magas színvonalú, kompakt és azon-

nali összefoglalás egy évtizeddel később már nehezen lett volna elképzelhető, nem is beszélve az új évezred eddigi kerek évszámaiból visszatekintő vitákról. És az is nehezen elgondolható, hogy Hegyi Lóránd 1983-ban megjelent *Új szenszibilitásának* határozott múlt- és jövőképe későbbi követőkre vagy utána-zókra találhatott volna. A nyolcvanas évektől kezdve az addigi, stílusokra, határozott körvonalú iskolákra, irányzatokra épülő művészettörténet folytathatósága a világon mindenütt megkérdőjeleződött, s mára a korábban szilárdnak látszó építmény szinte teljesen elporladt. Magyarországon az elmúlt három évtizedben szintén folyamatosan ritkultak a kortárs művészetről szóló, a közelmúlt rövidebb-hosszabb korszakait elemző, új fogalmakat bevezető, nagyobb szabású tanulmányok – ezen a területen mindenekelőtt Hornyik Sándor, Tatai Erzsébet, András Gábor neve említhető –, s mindez hozzájárul a nyolcvanas évekhez képest különösen érzékelhető relatív adósságnövekedés elképzeléséhez.

Ami még inkább erősíti ezt az érzést, az az intézményes keretek jól érzékelhető átalakulása. A kortárs képzőművészeti intézményrendszer szövete Magyarországon az elmúlt tíz évben a korábbiakhoz képest nagy felületeken felfeslett; az emlékmegőrző, emlékezetet fenntartó struktúrák tekintetében a vizuális művészetekben valószínűleg sokkal inkább, mint az irodalom, a komolyzene vagy a színház területein. Az elmé-

lyült történeti feldolgozás lehetőségei szinte mindenütt beszűkültek. A nemzetközi kontextusok megteremtéséhez, az idegen nyelvű publikációk és dokumentációk elkészítéséhez, a magyar művészekre kívülről tekintő külföldi előadók meghívásához – amelyek mind hatalmas energiát igénylő feladatok – ma már a legtöbb helyen nemcsak az anyagi források hiányoznak, de a kapcsolati hálók szétszakadása mellett e feladat elvégzésére aligha áll rendelkezésre a tíz-tizenöt évvel ezelőtt még létezett intézményi háttér. A kanonizálásban korábban főszerepet játszó múzeumok, nagyobb kiállítóterek kisebb vagy nagyobb mértékben pályát módosítottak. Gyakorlatilag eltűntek a középgenerációs alkotók nagyobb egyéni tárlatai; az elmúlt években elsősorban a Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, illetve a Ludwig Múzeum rendezett kutatáson alapuló nagyobb szabású kiállításokat a közelmúlt vagy a jelen kiemelkedő csoportjainak, alkotóinak. (A legemlékezetesebb „adósságtörlesztések” is a Ludwig és a Kiscelli nevéhez fűződnek: a Türk Péter-kiállítás, illetve a *Párhuzamos különidők*.)

Furcsa, hogy a Múcsarnok átalakulásával mintha még nőtt is volna a kétezres évek elejéhez képest az adósságtörlesztőnek tekintett kortárs kiállítások száma, de úgy tűnik, a mennyiségi növekedéssel párhuzamosan a tárlatok egyre nagyobb számban és tempóban zuhanak ki az emlékezetből; a felpuhuló keretek között egyre kevesebb támpont akad, amihez viszonyítva az egyes művek, alkotók vagy tendenciák hosszabb távon is elhelyezhetők lennének. Az MMA projektjein kívül egyre kevesebb lehetőség nyílik nagyobb emlékezeti vállalkozások állami finanszírozására; a könyvkiadásban szintén szűkült a paletta. Eltűnt az állami díjak – korábban is kérdéses – orientációs szerepe; a közszolgálati televízióban szinte csak a Magyar Művészeti Akadémiához tartozó alkotókról sugároznak portréfilmeket. S ami ennél sokkal fontosabb: a kortárs vagy akár a modern művészet

gyakorlatilag teljesen kiesett a közoktatásból.

Mindeközben a magángalériák számos területen átvették az állami intézmények kanonizáló és emlékezetmegőrző funkcióit – ennek legfontosabb intézményesült példája az elmúlt években az acb, illetve az általa működtetett Research Lab volt. A feladatok eltolódása azonban azzal is jár – s ez korántsem csupán magyarországi jelenség –, hogy az emlékezetben maradás szorosan összefonódhat az eladhatósággal; ez a tendencia szintén a nyolcvanas évek óta erősödött meg világszerte. A magángalériák mellett Magyarországon jelentősen megnőtt az elmúlt években a kisebb intézmények emlékmegőrző szerepe. Az Artpool – amely úgy tűnik, hogy a Szépművészeti Múzeum részeként már a közeljövőben is az elmúlt évtizedek művészettörténeti kutatásainak kiemelt helyszíne lehet – mellett a Kassák Múzeum, illetve az MTA Művészettörténeti Intézete vagy az *Enigma* folyóirat volt ezen a területen a legfontosabb „adósságtörlesztő”.

Az intézményes keretek leomlásával párhuzamosan az elmúlt években megnövekedett az egyéni és a kisebb közösségi kezdeményezések száma is, s ez egy jól kitapintható jelenséggel járt együtt. A kezdeményezések közönsége vagy a szakma képviselői közül sokan egy-egy emlékestén, beszélgetésen, magánkészítésű online videón ugyanazt a profeszionalitást kérik számon, amit korábban a nagyobb intézmények által szervezett konferenciákon, eseményeken, publikációkban megszoktak; egyre gyakoribbá válnak a sértődések, a „régis adósságok” felemlégetései. Pedig abban az esetben, ha nem következik be a közeljövőben radikális kultúrpolitikai változás (pontosabban, ha nem lesz ismét európai összefüggésben is értelmezhető kultúrpolitikai irány Magyarországon), a legfontosabbá az önszerveződő kisebb közösségek emlékmegőrző szerepe válhat. Ezek a körök – ha nem rendelkeznek is intézményi és finanszírozási háttérrel – munkájukkal későbbi koroknak

megkönnyíthetik az adósságcsökkenést. Kisebb keretekben képzelhető el a jelen dokumentálása, a privát archiválás folyamatainak megerősítése, a közösségi médiumok emlékeztető funkcióinak kihasználása. A jelenben és a közelmúltban számos olyan alkotó akad – mint a nemrég elhunyt Révész László László –, aki hatalmas saját műalkotás-archívummal rendelkezik, miközben hosszabb időn át nem fordított energiát az öndokumentációra vagy javarészt efemer alkotásokat hozott létre – mint például az Újlak Csoport. Az archiválás gyakran magánszemélyekre, önszerveződő csoportokra marad.

Szembetűnő jelenleg a különböző kezdeményezések koordinátlansága. Ide értendő annak a hatalmas anyagnak a kezelése is, amely a nagyszámú magyar – nyomtatott és online – művészeti folyóiratban az elmúlt évek során összegyűlt; mára, szinte észrevétlenül, ezek a felületek lettek a kortárs magyar képzőművészet legfontosabb emlékeztetői. Az adatbázisok felhasználásának koordinálása, a hozzáférhetőségek megkönnyítése a közeljövőben elengedhetetlen feladat lesz. Szintén szükség lenne az egyes egyetemi műhelyekben létrejött szakdolgozatok kutatási eredményeinek összehangolására, sőt az ezek alkalmával készült számtalan interjú konzekvens gyűjtésére és rendszerezésére. Az új, mikroközösségi vagy gerillamódszerek között pedig akár régi, 19. századi mintázatok is feltűnhetnek: ilyenek lehetnek például a születésnap művészünnepségek.

A koordináció azonban makrodöntéseket is kíván, és a preferenciák kijelölésével is összefügg: vajon a nyolcvanas évek feldolgozása, a kilencvenes évek emlékeztetőinek feltárása vagy a jelen dokumentációja jelenti a jövő adósságtörlesztői számára a legfontosabb segítséget? Régi adósságunk mindezek eldöntése, s a fenti koordinációs folyamatok elindítása.

Perspektivikus morfológia. Csató József festészete

Hornyik Sándor

**Csató József. *Broken Bones of the Heart*,
Deák Erika Galéria, Budapest, 2021. május 21-ig**

Csató József: *Show for Nobody (Előadás senkinek)*,
2021, olaj, akril, tinta, vászon, 150 × 175 cm

A művész és a Deák Erika Galéria jóvoltából. fotó: © Weber Áron / HUNGART © 2021







Csató József: *Melancholy is the Key* (*Melankólia a hangnem*), 2021, olaj, akril, tinta, vászon, 160 × 140 cm
A művész és a Deák Erika Galéria jóvoltából.
fotó: © Hegyháti Réka / HUNGART © 2021

1 Az elmúlt évtizedben az animizmus a globalizációkritika ökológiai, etnológiai és posztkolonialista perspektívájában is divatos kortárs művészeti téma lett. Vö.: Frank Anselme (szerk.): *Animism*. Antwerpen, Kunsthal, 2010; Carolyn Christov-Bakargiev: The dance was frenetic, lively, rattling, clanging, rolling, contorted, and lasted for a long time. In: *The Book of Books*. DOCUMENTA (13) katalógus, Ostfildern, Hatje Cantz, 2012, 30–45. o.; *Animism*. Online kiállítás, 2020, kurátor: Anselm Franke. <https://www.e-flux.com/announcements/362949/animism/>

2 Eduardo Vivieros de Castro: *Cosmological Perspectivism in Amazonia and Elsewhere*. Manchester, Hau Masterclass Series, 2012

3 *Selfminerals under my Shoe*, aqb Project Space, Budapest, 2018. április 8. – május 10.

A „perspektivikus morfológia” kifejezés meglehetősen tudományosan hangzik, de tudtommal mint teória vagy módszer nem létezik, habár az animizmus, avagy egyszerűbben: az amerikai indián mitológia és kozmológia, illetve annak etnológiai elemzése könnyen elvezethetne akár ide is. Az igazán érdekes, sőt meghökkentő dolog azonban az, hogy a magyar Csató József festészete nyugodtan helyet kaphatna egy olyan kiállításon is, ami éppenséggel az animizmus perspektivikusságát elemzi.¹ Ezen a területen a perspektíva nem Alberti és Brunelleschi, hanem inkább a jaguár és a szél perspektívája. Az amerikai indián (valamint az eszkimó, ma: inuit, és egyes kelet-afrikai) kultúrák világképe ugyanis – nagyon leegyszerűsítve a dolgokat – arra épül, hogy elképzelik a világot a jaguár (esetleg a jegesmedve, oroszlán) vagy a szél és más természeti jelenségek (csak részben antropomorfizált) nézőpontjából is. Az animizmus afrikai verziója fetiszizmus és primitivizmus formájában az euroamerikai művészet történetét is megérintette, sőt formálta is már több etapban Picassótól a szürrealistákon és a harlemi reneszánszon át korunk posztkolonialista és afrofuturista művészetéig ívelően. Csató József vizualitása akár ide is gond nélkül belinkelhető lenne olyan nevek mellé, mint Nancy Graves, Chris Ofili vagy Tom Howse, de akár egy másik, lokális történet része is lehetne, ami a magyar szürrealis és organikus absztrakt művészet sztórija Vajda Lajostól Lossonczy Tamásig.

Az igazán meghökkentő és persze üdvözítő azonban az, hogy Csató esetében valójában egy negyedik (sőt ikszedik) történetről van szó, ami leginkább csak morfológiai, azaz alakotani, formai szempontból kapcsolódik a nagy globális és lokális történetekhez. A jól látható eszme- és kultúrtörténeti linkek, illetve azok hiánya legalábbis erre utal – a művészi intenciók és a művek címei ugyanis nem reflektálnak direkt módon a fenti nagy narratívákra. Mindazonáltal Csató képei egy nagyon fontos szempontból, vizuális kultúraként a magyar, az európai és a nemeurópai eszmékre és ideákra is erősen rezonálnak. Ezt a szempontot szeretném a perspektivikus kifejezéssel megragadni, amit nagyjából úgy használok, ahogy „alkotója”, Eduardo Vivieros de Castro tette.² A brazil antropológus szerint ugyanis az amerikai indián kultúrák lényege éppen az, hogy képesek nem emberi perspektívákban (a jaguár, a kolibri vagy akár az esőerdő szemével) is látni és gondolkodni.

Innen nézve (és persze morfológiai szempontból is) kifejezetten izgalmas Csató egyik saját kifejezése, ironikus terminus technicus, az önmineralógia, avagy a saját munkásságára irányuló ásványtani és kristálytani vizsgálat. 2018-as egyéni kiállítása ugyanis a *Selfminerals under my Shoe (Önásványok a cipőm alatt)* címet kapta,³ és a festmények mellett asszablázsok is megjelentek, amelyek részben fura, közetszerű tárgyakból álltak, amik az alkotófolyamat melléktermékeiként meszes, kötőanyagost festékpigmentgöbökből jöttek létre. A közetszerű darabok festőkészekről, spatulákról töredezték le, és metszeteik achátszerű, rétegelt struktúrát mutatnak, ami ráadásul rezonál Csató egyéb festett struktúráira, sávós szerveződéseire is. Mindemellett a kiállított festményeken is felbukkantak magma- és lávaszerű struktúrák a korábban (a kétezer-tíz évek közepétől) már ismert növényi és állati formakincs kíséretében. A *Selfminerals* anyaga így nyugodtan megjelenhetett volna a 2012-es *documentán* vagy Anselm Franke egyik animizmuskiállításán is.

Korunk egyik sztárantropológusa, Philippe Descola *La Fabrique des images (Képkészítés)* címmel már rendezett olyan kiállítást is,⁴ ahol az általa meghatározott négy nagy emberi kultúrátípust, az animizmust, totemizmust, analogizmust és naturalizmust művészetét mutatta be. Pontosabban azt szemléltette, hogy a fenti ideológiák milyen típusú képekhez, milyen szemléletű képalkotáshoz vezetnek. A naturalizmus jelenti a számunkra jól ismert európai vizuális kultúrát, ami csak fizikai szempontból gondolja egylényegűnek az univerzumot, amelyben minden és mindenki molekulákból és atomokból épül fel. Az animizmus pedig az észak- és dél-amerikai indiánok (valamint az inuitok) mindent lélekkel és szellemmel felruházó és átítató szemléletét jellemzi. A francia antropológus – vitatott módon – az animizmusból metszi ki az ausztráliai totemizmust és a kínai analogizmus kultúráját is, mivel azok szerinte fizikai és metafizikai szempontból eltérő jellegzetességeket mutatnak.⁵ A totemizmus ugyanis nemcsak szellemi, de fizikai kontinuitást is „tétélez” az emberek, állatok, növények, dolgok és jelenségek között, az analogizmus viszont fizikai és szellemi szempontból is csak hasonlónak, de lényegében eltérő felépítésűnek gondolja a létezőket (az emberektől a kémiai elemekig ívelően), melyek csak energetikai kapcsolatban (a taoizmusban ez a csí, az alkímiában pedig a princípium) állnak egymással.

A jól ismert európai, kapitalista és technonaturalista kultúránktól eltérően a másik három kultúra tehát bizonyos fajta szellemiséget, de legalábbis ágenciát tulajdonít a nem intelligens, sőt a nem élő dolgoknak is. Épp ezért annyira aktuális ma mindhárom nézőpont és világgép az antropocentrikus, kapitalocén kultúra kritikájának idején.⁶ Az antropocén



Csató József: *Early Rise (Korai kelés)*, 2021, olaj, akril, vászon, 160 × 140 cm
A művész és a Deák Erika Galéria jóvoltából,
fotó: © Hegyháti Réka / HUNGART © 2021

4

Philippe Descola (szerk.): *La Fabrique des images: Visions du monde et formes de la représentation.*

Párizs, Musée du quai Branly, 2011

5

Vö.: Philippe Descola: *Beyond Nature and Culture.* (2005)
Chicago, University of Chicago Press, 2013

6

Vö.: Donna Haraway: *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene.* Durham, Duke University Press, 2016

Csató József: *Simple Plans (Egyszerű tervek)*, 2019, olaj, akril, tinta, vászon, 130 × 160 cm
A művész és a Deák Erika Galéria jóvoltából,
fotó: © Weber Áron / HUNGART © 2021





Csató József: *Each Kiss (Minden egyes csók)*, 2018, olaj, akril, tinta, vászon, 160 × 130 cm
A művész és a Deák Erika Galéria jóvoltából.
fotó: © Weber Áron / HUNGART © 2021



Csató József: *Closer (Közelebb)*, 2020, olaj, akril, tinta, vászon, 160 × 130 cm
A művész jóvoltából. fotó: © Weber Áron / HUNGART © 2021

inherens kapitalizmusát bíráló biológus, Donna Haraway a globális ökológiai katasztrófát megakadályozó perspektíva-váltás szükségességének alátámasztására a *chthulucén* kifejezés használatára buzdít, ami egyrészt egy kicsi pók (*Pimoc chthulhu*) nevéből formál új, nememberi, posztumán korszakot, másrészt kritikailag visszaüt Lovecraft hatalmas, nem antropomorf szörnyistenére, Cthulhura.⁷ Haraway posztumanista perspektívájában ugyanis a megváltást csak a nememberi létezők szempontjai hozhatják el számunkra, amelyek egyúttal a Föld és a bioszféra fennmaradásának zálogát is jelentik. Épp ezért indult ki az amerikai biofilozófus Lovecraft embertelen (és az emberi kultúra egészét fenyegető) szörnyistenéből, és állított a helyére egy kis pókot, illetve egy olyan szempontrendszert, ami rámutat arra, hogy a nemeurópai kultúrákban a természeti erők istenei (többek között: Gaia, Naga, Oya, Tangaroa) gyakran csápos, tapogatókorongos vagy tapogatókaros, egyáltalán nem gonosz lények. Az ilyen típusú óceániai és afrikai istenek ugyanis csápaikkal és tapogatókarjaikkal az empátiát, a mélyebb megértést szimbolizálják.

Tapogatókarok és csápok Csató tengeri jellegű „tájképein” és wuderkammerszerű „csendéletein” is gyakran felbukkannak. Ráadásul az ő tentakuláris lényei is alapvetően jóindulatúak, sőt kifejezetten bájosak, és Haraway felől nézve éppen a ki- és letapogatás kultúrájának magasabbrendűségét képviselik. Csató csendélet- és tájképszerű összeállításainak – vagy, ahogy ő nevezi őket: *Kollekcióinak* és *Halmainak* (*Halom*) – azonban egyáltalán nincs erős politikai és társadalomkritikai töltete.⁸ A kollekció kifejezés inkább a gyűjtés és a gyűjtemények kultúrájára utal, a halmok pedig geomorfológiai és hétköznapi asszociációkat keltenek. A másik két – általa meghatározott – egység az életműben a *Kint* és az *All the Boys and Girls (Minden fiú és lány)* címet kapta, ami az antropomorf jellegű képekre fókuszál, amelyek csak meglehetősen ironikusan, nem kevés humorral értelmezhetők fiúk és lányok portréiként. Tipikus példa a *Simple Plans (Egyszerű tervek)*, 2019, amelyen a háromágú bokrétára (biológiai kontextusban korallra vagy levélre) emlékeztető fejjel ellátott sötét alak egy geometrikus mustrával díszített fakádban fürdözik, ám emberi mivoltát erősen megkérdőjelezi, hogy lábából három sávozott, tintahalakat idéző kar ágazik ki. Az *All the Boys in Sneakers (Minden edzőcipős fiú)*, 2019 két figurája is bio-, illetve geomorf asszociációkat kelt. Mindkettőjüknek csak a lábai (rajtuk absztrahált cipők) keltenek emberi hatást: egyikük zöldes felsőteste korallra vagy egysejtű lényre hasonlít, a másik pedig megszilárdult fekete lávagumókra hajaz. Az *Each Kiss (Minden egyes csók)*, 2018 pedig egy féregre és puhatestűre is hasonlító kék fiú randevúzik egy narancssárga lánnyal, akinek törzsén telepes tengeri állatra emlékeztető fej ül számtalan szemmel, ami persze a görög mitológia Gorgóját is megidézhetheti. Ha viszont már európai kultúrákkal is szennyezzük látásunkat, akkor a *Closer (Közelebb)*, 2020 gigantikus (vö.: gigászok és titánok) figuráján Picassóra jellemző, primitivista lábakat észlelhetünk.



Csató József: *All the Boys in Sneakers (Minden edzőcipős fiú)*, 2019, olaj, akril, tinta, vászon, 160 × 130 cm
A művész jóvoltából, fotó: © Weber Áron / HUNGART © 2021



Csátó József: *How you Always Help Me*
(*Valahogy mindig segítesz rajtam*), 2020,
olaj, akril, tinta, vászon, 140 × 130 cm

A művész jóvoltából. fotó: © Weber Áron / HUNGART © 2021

Egy másik perspektívában, Haraway és az ökofeminizmus felől viszont a *How you Always Help Me* (*Valahogy mindig segítesz rajtam*, 2020) hatalmas női (sokszemű és sokmellű – egyes szemek akár melleknek is tűnhetnek) figurájában fedezhetjük fel egy nemeurópai nép tentakuláris Gaia vagy Terra istennőjét.

A *Kollekció* annyira semleges kategória, hogy kelthet primitivista és animisztikus asszociációkat is, és en bloc a gyűjtemények és archívumok, wunderkammerek és alternatív múzeumok világába vezet. A poén azonban az, hogy Csátó kollektívái nem nagyon látzik a szervezőelv, pontosabban olyan, mintha a rendszer kategorikus határai eltűnnének, hiszen gyakran felismerhetők növényi vagy állati fragmentumok, máskor viszont absztrahált szemek és csendéletszerű összeállítások is felbukkannak. Mindezt ráadásul még kaotikusabbá, még lazábbá teszik az ironikus, de mindenképpen poétikus, konnotatív címek: *Unexpected process* (*Váratlan folyamat*, 2019), *Promised Change* (*Beígért változás*, 2020), *Collected Memories* (*Összegyűjtött emlékek*, 2020). Csátó ráadásul a festői térrel is játszik: amíg a kollektívák egy része szinte kollázsnak tűnik egy asztalon, addig egy másik részükön erőteljes az enteriőr illúziója, amit azonban a szürreális,

7 asztalokat, tálakat és organikus (növényi, állati és emberi) formákat fuzionáló formakultúra erőteljesen dekonstruál (roncsol és kritikailag elemez). Ekkor támad az az érzése a nézőnek, hogy Csátó tudatosan játszik rá a formák és terek ambivalenciájára. Olyan, mintha célja a jól ismert formák, műfajok és kategóriák deformálása vagy még inkább egymásba morfolása lenne, amit csak tovább fokoz a többféle nézőpont, perspektíva formai és eszmei megengedése.

Ezt a fajta intellektuális hangulatot, ezt a vizualitást csak még tovább erősítik a *Halmok*, amelyek továbbra is kollektívóknak tűnnek, de a csendélet és az enteriőr asszociációs mezejét Csátó tovább tágítja a földrajzi és geológiai formakincs felé. Rögtön az első „halom” éppen egy *önásvány*, még pontosabban *önközet* lesz, amit viszont a *When I Need Some Solitude* (*Amikor szükségem van egy kis magányra*, 2020) festmény követ, ami címéből adódóan kivisz minket a tájba. Ekként a korábbi egysejtűekből és tengeri élőlényekből fák és dombok lesznek, miközben az amorf formák és az erőteljes, a természeti hatást destruáló élénk színek az európai absztrakció igencsak gazdag és szerteágazó történetét is játékba hozzák. Innen nézve a *Meeting after a Long Time-on* (*Találkozás hosszú idő után*, 2019) már hiába füstöl egy kémény, a művészettörténész az Abstraction-Création szín- és formakultúráját keresi benne. A *Band with Many Gadgets* (*Zenekar sok cuccal*, 2019) motívumhalmazása, -sűrítése kapcsán a magyar konstruktív szürrealizmus nagy

Howard Phillips Lovecraft: *Chtulhu hívása*. (1926)
http://hplovecraft.hu/index.php?page=library_etexts-
&id=10&lang=magyar

8 Csátó nagyszabású, 160 oldalas katalógusa nagyjából az elmúlt fél évtized termését összegzi a művész által kitalált struktúra szerint: *Csátó József*.
Budapest, Deák Erika Galéria, 2021

alakja, a Picassót követő Vajda Lajos is eszünkbe juthat, hiszen organikus és architektónikus motívumok keverednek, sőt roncsolódnak benne össze. Amikor pedig a halmok között ismét megjelennek az emberi figurák vagy olyan alakok, melyek akár azok is lehetnének, akkor már a *Kint* birodalmában járunk. Ez az egység a tájképként is nézhető egzotikus csendéleteket és animisztikus életképeket helyezi mindennapi, otthonos perspektívába, ami egyúttal a családi élet és a gyermeki animizmus (egyszerűbben: a mesék és a kategorizálatlan élet) világát is megnyitja. Az európai kultúrán iskolázott szem azonban akaratlanul is elsősorban az európai művészettörténet nyomait fedezi fel a festményeken, miközben katalógusának struktúrájával Csató mintha arra is utalna, hogy a másfajta, biológiai, geológiai, etnológiai és antropológiai asszociációk közelebb állnak hozzá. A kollekciók, a halmok és a kinti dolgok ugyanis – dekonstruktív módon – nehezen lokalizálható eszmei tereket nyitnak meg. A halmok például lehetnek hétköznapi és szürreális halmok is, de utalhatnak prehistorikus civilizációk temetkezési szokásaira, maradványaira, sőt olyan strukturálatlannak tűnő növényi és állati összességekre, amelyekben az ember nem fedezi fel a rendszert. Csató e logika, pontosabban intuitív logika szellemében valahol mindent meg is tesz azért, hogy festményein ne legyen könnyű konkrét európai vagy nemeurópai kultúrák nyomait felfedezni. Ezzel együtt is, és persze az ilyen típusú művészi intenció történeti szituálása kedvéért fontos megjegyezni, hogy egyes lábakban, lábujjakban mégiscsak Picasso primitivizmusa sejlik fel, ami a múlt századelő sarjadó kulturális relativizmusára is utal, hiszen az európai kultúra giccse tökéletesedett szépségideálját Picasso, valamint a Die Brücke művészei (Schmidt-Rottluff, Nolde) helyezték először markánsan egy másik kultúra (az afrikai törzsi szobrászat) perspektívájába.

Hasonlóan fontos perspektívaváltást jelentettek később Arp és Miró fura alakjai, tájai is, hiszen a jól ismert antropomorf koordináta-rendszert lecserélték egy biomorfra, ahol a mintát nem az ember, hanem más élőlények (egysejtűek, puhatestűek, rovarok) adták. Innen táplálkozott a magyar kultúra egy sajátos teoretikus



Csató József: *Small Look (Kicsinek tűnni)*, 2021, olaj, akril, vászon, 120 × 95 cm
A művész és a Deák Erika Galéria jóvoltából.
fotó: © Weber Áron / HUNGART © 2021

Csató József: *Collected Memories (Összegyűjtött emlékek)*, 2020, olaj, akril, tinta, vászon, 175 × 150 cm
A művész és a Deák Erika Galéria jóvoltából.
fotó: © Weber Áron / HUNGART © 2021



Csató József: *Unexpected Process (Váratlan folyamat)*, 2019, olaj, akril, tinta, vászon, 130 × 160 cm
A művész jóvoltából, fotó: © Weber Áron / HUNGART © 2021



Csató József: *Promised Change (Beigért változás)*, 2020, olaj, akril, tinta, vászon, 190 × 240 cm

A művész és a Deák Erika Galéria jóvoltából. fotó: © Weber Áron / HUNGART © 2021

9 Kállai Ernő: Bioromantika. (1932) In: Kállai Ernő: *Művészet veszélyes csillagzat alatt. Válogatott cikkek, tanulmányok.* Szerk.: Forgács Éva. Budapest, Corvina, 1981, 147–152. o.

10 Nicolai Berdjajev: *Az új középkor.* Budapest, Pro Christo, 1935; Szabó Lajos – Tábor Béla: *Vádirat a szellem ellen.* (1936) <http://lajoszabo.com/vadirat.htm>; Vajda animizmusáról lásd bővebben tőlem: A kozmosz grammatikája. Vajda Lajos „formabontó”, kései szénrajzai. In: *Pannonhalmi Szemle*, 2020/4., 123–131. o.

entitása, Kállai Ernő bioromantikája is,⁹ ami azonban saját bevallása szerint egyáltalán nem inspirálta Csatót. Ennek ellenére mégiscsak valami hasonló ideológia, vitális romantika sejlik fel az ő biomorf vizuális kultúrájában is. Kállainál lényegében Kandinszkij és Klee holisztikus ideológiája kapcsolódott össze Miró és Arp univerzális, biomorf morfológiájával, és legfontosabb magyar hősei Párizsban „tanuló”, majd itthon szemléletformáló és „iskolateremtő” mesterek lettek: Vajda Lajos és Martyn Ferenc. Lényegében őket követték az Európai Iskola és Kállai elvont művészei, hiszen Vajda hibrid világában az európai szürrealizmus és konstruktivizmus formakincse egyesült a nemeurópai maszkok és tájak, valamint a hétköznapi indák és csápok világával – bámulatos komplexitással. E komplexitás inspirációja egyrészt Klee és Miró, másrészt a korabeli etnográfia felől érkezett, amelyet Vajda a párizsi múzeumokban ismert meg alaposabban, és Bergyajev, illetve Szabó Lajos kultúrakritikai gondolatai is mélyebben szituáltak számára.¹⁰ Csató életművéből is ismerünk számos fonadékos és maszkos kompozíciót, amelyeken Vajdához hasonlóan – de tőle függetlenül – elválaszthatatlanul



Csató József: *Meeting after a Long Time (Találkozás hosszú idő után)*, 2019, olaj, vászon, 150 × 175 cm

A művész és a Deák Erika Galéria jóvoltából, fotó: © Weber Áron / HUNGART © 2021

összefonódik az emberi és nememberi, az antropomorf és biomorf világ. Martyn Ferenc posztkubista, organikus absztrakciója pedig a tengerparti tájkép és az elvont, félig organikus, félig geometrikus nonfiguratív kompozíció formakincsét mélyítette tovább, ami a harmincas évek modern Párizsában rendkívül népszerű volt az Abstraction-Création és persze az art deco dizájn jóvoltából. Hasonló szellemben oszcillál a tekintet forma és alakzat, szerves és szervetlen világ között Csató esetében is, csak nála már maga a műfaj, illetve a szcéná is bizonytalan. A lokalizáció és a nevezéktan maga is része a játéknak: vajon mélytengeri tájat látunk vagy korallzátonyt, netán alternatív húsvét-szigeteki szoborcsoportot, vagy furcsa gyűjteményt, ami akár Max Ernst vagy Jimmie Durham világát is felidézheti? Csató tulajdonképpen éppen a formák és a megformálási módok nyitottságára épít. Szereti, ha „alakjai” egyszerre több dologra is utalnak, mert a nyitottság egyúttal dinamikát, vagy, ha tetszik, életet, bioromantikus értelemben vett életerőt (entelekheiót) is jelent.¹¹ A megformálás nyitottságát csak tovább fokozza egy sajátos „fordított perspektíva” is. Nem annak klasszikus verziója, ahogy

11

Az *entelekheia* kifejezést Arisztotelész, Goethe, Hans Driesch és Edgar Dacqué nyomán Kállai is használja. Lásd erről bővebben tőlem: *Avantgárd tudomány? A modern természettudományos világkép recepciója*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2008, 59–62. o.



Csató József: *Still Life for Better Days*
(*Csendélet jobb napokra*), 2021,
olaj, akril, vászon, 120 × 100 cm
A művész és a Deák Erika Galéria jóvoltából,
fotó: © Weber Áron / HUNGART © 2021

a nyugat-európaiak értették a bizánci és a pravoszláv ábrázolási konvenciókat, hanem az a technikai folyamat, hogy Csató először a formák festői anyagából visz fel egységes felületet a vászonra, majd arra festi rá alakzatokként a háttérrel. Így végezetül a később felfestett háttér takarja el vagy metszi ki magukat a formákat, amelyek ráadásul egy pasztózus, gipsszel dúsított és kaparással vitalizált felületből rajzolódnak, sőt domborodnak ki.

Az egységes textúrájú formák plaszticitásukból és anyagukból adódóan tengeri növényekre, korallokra, meszes vázú állatokra, torz szobrokra és fura, megkövedett élőlényekre is emlékeztetnek. A kapart, sávos formák és lények ráadásul az ausztráliai totemisztikus, őslakos kultúrát is eszünkbe juttatják, ahol minden egy rugóra jár, minden egységesen lüktet, minden összefonódik mindennel, fizikai és szellemi értelemben is. Csató művein a nagy formák mellett gyakran kisebb motívumok, alakok is megjelennek, amelyek egyszerre idézik fel a gyermekrajzokat, a graffitit, a modern vizualitás ikonjait és mémjeit, továbbá az ősi prehisztikus formákat. A gyermekrajzok azért is érdekesek, mert az animizmus gyermeki verziója az európai kultúrkörben a múlt század első felében, az avantgárd hőskorában összekapcsolódott a primitivizmus értelmezésével is. A primitivizmus, illetve az animizmus felé mutatnak az utóbbi évek festményein egyre gyakoribb szemek is, melyek sokszor nehezen azonosítható lényekből vagy inkább formákból kandikálnak ki, miközben persze az is megeshet, hogy csak a szemekre oly érzékeny európai (zsidó-keresztény) tekintet lát mindenhol szemeket. A szem ettől nem

Részlet Csató József *Broken Bones of the Heart* (*A szív törött csontjai*) című kiállításából, Deák Erika Galéria, Budapest, 2021

Fotó: © Hegyháti Réka / HUNGART © 2021



teljesen függetlenül akár a perspektívizmus allegóriája is lehetne: több helyről, több vonatkoztatási rendszerben is nézhetőek Csató képei. Ráadásul a szemek tűnhetnek szimpla foltoknak, kompozíciós elemeknek, ásványi szemcséknek, köveknek is akár. Nem Isten szeméről van tehát szó, és nem is a gonosz tekintetéről, és nem is szétbontott, dekonstruált, horrorisztikus figurákról, csak szimplán szemekről, amelyek származhatnak akár egy totemisztikus kultúrából, de egy naturalistából vagy egy analogikusból is.

Ilyen típusú formai és strukturális szempontok szerint alkotnak szerves egységet Csátónál a régi (kétezres évekbeli) figuratív képek és a mai, elvontabb kompozíciók. A kétezres évek figurálása az európai művészettörténet szempontjából a Nabis és a Fauves festői kultúráját revitalizálta, és leginkább

Bonnard kozmopolita, „ambient”, posztavantgárd világát idézte fel, illetve helyezte át ironikus módon a 21. századi, globalizált Budapest illúziói közé. Ráadásul a régebbi és az újabb művek is érthető formák és motívumok deformálásaként, egymásba úsztatásaként, ami – tudjuk ezt jól Bálint Endre és Vajda Lajos óta – egyúttal perspektívák, nézőpontok, kultúrák asszemblázsát is jelenti. Hozzájuk hasonlóan Csató esetében sem annyira politikai, mint inkább morfológiai értelemben vett perspektívamontázsról van szó. Ezt az olvasatot némiképp megtámogatják Csató saját narratívái is, amelyek a mostani nagy katalógus előtt leginkább a művek és a kiállítások címein keresztül voltak megfoghatóak. Legutolsó kiállítása például a *Broken Bones of the Heart (A szív törött csontjai, 2021)* címet kapta.¹² A névadó festmény képi világát még mindig a biomorf formák uralják, a kiállítás egyik központi eleme azonban egy kápolnaszerű „freskó” lett, ami az európai keresztény és a nemeurópai törzsi kultúrák elemeit egyesíti. Az oltárkép azték piramisra is emlékeztető, lépcsőzetesen felépített bioromantikus festmény, a festett kápolna pedig hibrid templomtér, ahol a kopjafákra hajazó oszlopok és a hatalmas, pálmászerű, csavart virágtartók erősen totemszerűek. Ez az erős, de nehezen lokalizálható egzotikus hangulat hatja át Csató egy korábbi jelentős egyéni kiállítását is, ami a *Not enough Buckets to Hold the Tears of Joy (Nincs elég vödör az örömkönnnyek felfogására, 2019)* címet kapta.¹³ Itt, az aboriginal motívumokat használó installáció részeként konkrétan is megjelent egy maszk, ami nemcsak a falakat, de a padlót is elfoglalta. A maszk a totemisztikus kultúra egyik központi motívuma, amely az élő és élettelen, az emberi, állati, növényi és földrajzi (geomorfológiai és ásványtani) világ összefonódottságát, egységét jelképezi. Egy tágabb, globalizációkritikai, animisztikus perspektívában mindez számos mai afro- és etnofuturista nézőponttal is rezonálhat, ám Csató nem annyira posztkolonialista, mint inkább transznacionalista, sőt olyan, mintha az identitáspolitikán innen és túl visszatérne a romantika és a bioromantika univerzális perspektívájához, amely kozmikus kontextusba helyezte a forma, a megformálás és a morfológia jelentőségét.



Részlet Csató József *Not enough Buckets to Hold the Tears of Joy* (*Nincs elég vödör az örömkönnnyek felfogására*), ENA Viewing Space, Budapest, 2019

Fotó: © Weber Áron / HUNGART © 2021

12

Broken Bones of the Heart, Deák Erika Galéria, Budapest, 2021. május 21-ig

13

Not enough Buckets to Hold the Tears of Joy, Everybody Needs Art Viewing Space, Budapest, 2019. augusztus 19. – szeptember 19.

A számtalan fajtájú buddhaábrázolás közül vajon miért pont egy japán verzió, az úgynevezett Amida buddha lett a Magyarországon divatba jött buddhák előképe? Amelynek nincs dicsfénye, nem lótusztrónon ül, hanem lapos alapzaton, elmélkedésre utaló kéztartással, ujjáival az úgynevezett dhjánamudrát formálva? Egy motívum útja múzeumokon, festő- és kerámiaműhelyeken, filmstúdiókon keresztül egészen a valaha volt Sanghay bárig.

Másolat és másolatok. Magyar buddhák nyomában

Kelényi Béla

Köszönöm Szücs Györgynek, Saly Noéminek, valamint Boromisza Piroskának, Cser Brigittának és a Bory családnak a tanulmány megírásához nyújtott segítségét.

Cser Károly vagy Jolán: *Buddha*, 1920-as évek második fele vagy 1930-as évek első fele, mázas kerámia, magasság: 31 cm, Boromisza Emlékház, magántulajdon

HUNGART © 2021





Boromisza Tibor: *Kompozíció (Buddha)*, 1922, tusrajz, lappang
HUNGART © 2021

A Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeumban 2017-ben megrendezett *Sanghay – Shanghai. Párhuzamos eltérések Kelet és Nyugat között* című kiállítás előkészítése közben került látókö-rünkbe a magát buddhistának valló festőművész, Boromisza Tibor (1880–1960) tulajdonában lévő *Buddha* című szobor, melyet a családi hagyomány szerint Cser Jolán keramikusművész (1914–1999) készített számára. A zöld mázas kerámiaszobor már csak azért is különlegesnek tűnt, mivel a keleti művészet szigorú ikonográfiai és ikonometriai szabályok szerint létrehozott buddhaábrázolásaival szemben egyedi műalkotásként volt értelmezhető (jóllehet nincs rajta a művész szignója); azonban bármennyire rendhagyó is egy Buddhát ábrázoló műalkotás a 20. század első felének magyar művészetében, hamar nyilvánvaló lett, hogy mégsem „egyedi” műről van szó.¹ A szobrot ugyanis egy japán Amida buddha² után mintázták, pontosabban minden valószínűség szerint egy eredeti japán szoborról készítették közvetlen másolatot. Ezt tanúsítják a test arányai, az arc megformálásának jellegzetes részletei – még ha ezek a másolat készítése során kissé jelleg-

telenek lettek is –, a buddhák ún. szépségjegyei közül a göndörödő haj, a hosszú fül, a homlokon látható szőröcsomó (úrná) és a fejdudor (usnisa) pontos megjelenítése, valamint a csak japán Amida-ábrázolásokra jellemző „elmélkedő” kéztartás, amelynél a két hüvelyk- és mutatóujj egymást érintve kört formál (dhjánamudrá). A figura lapos alaplapon ül, azaz a hagyományos ábrázolásokkal ellentétben – s ennek a későbbiekben lesz jelentősége – nincs lótusztrónja és dicsfénye, melyeket általában külön készítettek el, majd később illesztettek össze a buddhaalakokkal. De miért készített volna egy hagyományosan lakkozott, aranyozott japán buddhista faszoborról másolatot egy magyar keramikus? Vagy: mi készíthetett egy magát buddhistának valló magyar festőművészt arra, hogy egy magyar keramikusművésszel másolatot készíttessen egy japán buddhista szoborról?

Boromisza Tibor a Tanácsköztársaság után, 1920-ban elszenvedett börtönbüntetése alatt, Lénard Jenő *Dhammo* című műve alapján kezdett el a buddhizmus iránt érdeklődni,³ a Buddha ábrázolása pedig hamarosan saját művei között is megjelent. Hevesy Iván 1922-ben publikált Boromisza-monográfiájában két buddhizmussal kapcsolatos kép is látható. Míg a *Kompozíció Buddhával* című, 1921-ben készült tusrajzon csak a háttérben sejlenek fel a Buddha körvonalai, a *Kompozíció (Buddha)* című 1922-es tusrajzon már jól azonosítható a Cser Jolánhoz köthető szobor típusa (még ha a jellegzetes kéztartást eliminálta is a művész...).⁴ Boromiszának ekkor már a tulajdonában volt egy Buddhát ábrázoló szobor – erről korabeli újságcikkek is tanúskodnak. 1923 őszén barátja, Kárpáti Aurél, a *Pesti Napló* újságírója látogatást tett Boromisza szentendrei műtermében,⁵ és így rögzítette benyomásait: „Tekintetem a fal mellett álló asztalkára esik, ahol egy feketevászonba kötött vastag könyv hever: a Dhammo. Rajta Buddha fehér gipszszobra. A Louvre híres példányának finom, sikerült öntvénye.”⁶ Minden valószínűség szerint ez volt a modellje az 1922-es tusrajznak is. Hogy a mára eltűnt gipszszobor valóban a Louvre példányának másolata volt-e, már csak azért is érdekes kérdés, mivel a keleti, ezen belül a japán tárgyak gyűjtése a Párizsban 1889-ben megnyílt Musée Guimet, illetve az 1898-ban alapított, főként kínai gyűjteményéről híres Musée Cernuschi profiljába tartozott. S itt mindjárt több lényeges szempont is felvetődik: nemcsak az, hogy lehettek-e ebben az időszakban távol-keleti tárgyak a Louvre gyűjteményében, hanem az is, hogy készítettek-e róluk gipszmásolatokat, illetve gyártottak-e a nagyközönség számára is ilyen példányokat?

1

A *Sanghay – Shanghai* kiállításon éppen a hagyományos keleti és az individuális nyugati művészet „párhuzamos eltéréseinek” bemutatása miatt szerepelt együtt Kövesházi Kalmár Elza *Útő Buddha* (1932 előtt) című szobra és egy Nevető Buddhát ábrázoló, 17. századi kínai bronzszobor Delmár Emil gyűjteményéből.

2

Amida nyorai: az indiai mahájána buddhizmus kultúrájában megjelenő Amitábha buddha japán megfelelője

3

Lásd erről Kelényi Béla: „Keletről jöttem én / Ázsia szívéből”: Boromisza Tibor és a Magyar Buddhisták.

In: *Sanghay – Shanghai. Párhuzamos eltérések Kelet és Nyugat között*. Szerk.: Fajcsák Györgyi – Kelényi Béla. Budapest, Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum, 2017, 55–69. o.

4

Hevesy Iván: *Boromisza Tibor*. Budapest, Amicus Kiadás, 1922, o. n. A képet Boromisza 1924-ben a Belvedere Szalonban is kiállította, lásd *Ország Világ*, 1924. március 2., 77. o.

5

Pontosabban Vevér Oszkár házában, a szentendrei Pismány-hegyen, melynek egy részét 1923-ban átengedte Boromisza Tibornak, lásd Török Katalin: Egy magántudós vegetarista és egy festő barátsága. Vevér Oszkár és Boromisza Tibor. In: *Szentendre és vidéke*, 2009. február 20., 9. o.

6

Carpaccio: Látogatás Boromisza Tibor műtermében. In: *Pesti Napló*, 1923. december 2., 4. o. Lásd még:

Földi Mihály: A fiatalok. Boromisza Tibor. In: *Pesti Napló*, 1923. március 18., 4. o.

A 19. század nagy múzeumainak tudományos küldetéséhez tartozott, hogy gipszöntvény reprodukciókon keresztül olyan nevezetessé vált ókori és középkori szobrokat, épületrészleteket is bemutatassanak, amelyek egyébként nem voltak meg gyűjteményükben. De azon kívül, hogy a meglévő, eredeti műalkotásokat másolatokkal egészítették ki, a gipszöntvények tömegtermelése és forgalmazása megkönnyítette a pedagógiai és művészeti oktatást is. Az öntvények intézményi és kereskedelmi repertoárja fokozatosan bővült; a franciáknál nemcsak a klasszikus ókortól a reneszánszig (és tovább) terjedt, hanem olyan, a Közel- és Távols-Keleten felfedezett műtárgyakat, épületeket is magába foglalt, ahol a gyarmatosító Franciaország növelni igyekezett politikai befolyását.⁷ A Louvre alosztályaként 1794-ben alapított *L'atelier de moulage du Musée du Louvre* elsősorban művészek, oktatási intézmények, múzeumok és a dekoratív művészetekhez kapcsolódó iparágak piacára készített gipszöntvényeket, melyeket kiállítások és katalógusok révén értékesítettek.⁸ Mindazonáltal japán vagy más távol-keleti szobrot egyáltalán nem találni a katalógusok listáin.⁹

Ami Boromisza Tibor Buddha-szobrát illeti, fent említett tuszraja nyomán túl merésznek tűnik az a feltételezés, hogy nemcsak a rajz, hanem a későbbi, Cser-féle zöld mázas szobor a *Pesti Napló* cikkében említett párizsi gipszmásolat alapján készülhetett; ám ha így van, akkor a „Louvre híres példányának” egy japán Amida buddhát kellett ábrázolnia. Azt azonban lehetetlen megállapítani, hogy ez a másolat milyen eredeti szobor alapján jött létre; csupán annyi feltételezhető, hogy bár készülhetett a Louvre műhelyében, mintája minden valószínűség szerint a Musée Guimet-ben kellett, hogy fellelhető legyen.¹⁰ Esetünkben azonban ez csak annyit jelent, hogy a Cser Jolánnak tulajdonított kerámiaszobor mind ikonográfiailag, mind pedig részleteiben (ruházat stb.) pontosan megfelel a hagyományos japán modellnek. Ennek folyamatosan reprodukált előképe a 11. században épült Byōdo-in buddhista templomának egyik szentélyében található Amida buddha-szobor, melyet a kor szobrászatát megújító Jōchō mester (?–1057) készített 1053-ban, s amely meghatározta a későbbi Amida-ábrázolásokat is.¹¹ De miért egy japán buddhát ábrázol a magyar kerámiaszobor, és miért éppen Amida buddhát? A japán buddhista művészetben Amida a leggyakrabban ábrázolt, már a 12. század óta népszerű istenség, a Nyugati Mennyrország Tiszta Földjének ura, ahová a megvilágosodás elérésének érdekében törekednek újjászületni a hívők. Hogy a típus a nyugatiak számára is



7

A gipszöntvények alkalmazásáról a művészetek mellett a természettudományokban, a néprajzban, a régészetben és az antropológiában, szerepükéről a gyarmatosítás gyakorlatában, illetve a Louvre másolatokat előállító műhelyéről lásd Michael Falser: Krishna and the Plaster Cast. Translating the Cambodian temple of Angkor Wat in the French colonial period. In: *Transcultural Studies*, 2011/2, 12–15. o.

8

Lásd a Louvre *Catalogue des moulages en vente au Palais du Louvre: Antiquité* és *Catalogue illustré des moulages des ateliers du Louvre* című, évről évre kiadott sorozatait, melyekben a klasszikus ókor szobrainak másolatai mellett elsősorban az ókori Egyiptomból, Asszíriából és a Közel-Keletről származó műtárgyak másolatairól közöltek tételes listákat és árjegyzéket: lásd <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/>; illetve <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6234994x.texteImage#>

9

A Louvre gipszmásolatműhelyének kutatója, Florence Rionnet megerősítette, hogy az 1927 előtti kiadványokban nem találni ilyen jellegű másolatokat. (E-mail kommunikáció, 2020. december 18.) Csúpn egy indiai Siva-szobor másolatát találtam, lásd *Catalogue des moulages en vente au Palais du Louvre: Antiquité*. Párizs, Musée du Louvre, 1914, 9. o.

10

A Musée Guimet gyűjteményében található egyik, a Cser-féle szobornak megfelelő 12. századi Amida buddha-szobor megszerzésének körülményei meglehetősen homályosak, a múzeumban való jelenlétének első nyoma egy 1933/34-es fénykép. Lásd erről Mechtild Mertz: Datation d'une statue d'Amida-nyorai exposée au musée Guimet. In: *Arts asiatiques*, Vol. 50, 1995, 94–104. o.

11

Lásd erről Samuel C. Morse: Jōchō's Statue of Amida at the Byōdo-in and Cultural Legitimization in Late Heian Japan. In: *Anthropology and Aesthetics*, 1993. tavasz, 23. sz., 96–113. o.

A kamakurai Amida buddha-szobor, 13. század

Forrás: Wikimedia Commons



A 11. században épült, Kiotóhoz közeli Byōdō-in buddhista templom

Forrás: Wikimedia Commons



Jōchō mester 1053-ban készített Amida buddha-szobra a Byōdō-in templomban

Forrás: Wikimedia Commons

12

A szobor Japán 1854-ben kikényszerített megnyitása után a nyugati látogatók egyik legnépszerűbb turisztikai célpontjává vált, elsősorban azután, hogy Aimé Humbert 1870-ben kiadott, *Le Japon illustré* című könyvében a szobor érzékletes leírása mellett reprodukálta Felice Beato 1863-ban róla készített fényképét.

13

Lásd Dénes Mirjam: Lótusztrónon ülő Amida nyorai, dicsfényel. Japán, Edo kor eleje-közepe, 17–18. század. In: *Sanghai – Shanghai. Párhuzamos eltérések Kelet és Nyugat között*. Szerk.: Fajcsák Györgyi – Kelényi Béla. Budapest, Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum, 2017, 210–211. o.

14

Lásd Jurecskó László: *Boromisza Tibor nagybányai korszaka (1904–1914)*. Nagybánya Könyvek 5. Miskolc, MissionArt Galéria, 1996, 71. o.

15

Harsányi György Lajos: Boromisza Tibor (Részlet a Modern Művészeti irányokból). In: *Nagybánya és Vidéke*, 1912. szeptember 29., 1. o.

16

Révkomáromi: *A modern vallás. Beszélgetések a kereszténység erkölcsseiről, hitettségéről, az egyházpolitikáról, vallási törekvésekről, azon természeti jelenségekről, melyek a vallással kapcsolatban vannak, a buddhista vallásról és a kereszténységhez való viszonyáról*. Budapest, Pesti Könyvnyomda Részvénytársaság, 1911

általánosan ismert volt, az elsősorban a Japánban található „Nagy Buddhának”, azaz a 13. században bronzból készült, több mint tizenhárom méter magas kamakurai Amida buddha-szobornak köszönhető, a 19. század végétől fogva ugyanis a nyugati világjárók kötelességüknek érezték, hogy meglátogassák a tökéletesség szinonimájaként értelmezett szobrot.¹² Azonban bármennyire is a kamakurai szobor volt nyugaton a legismertebb buddhaábrázolás, Boromisza szobrának jellegzetességei a Byōdō-in templomában található ábrázolásra visszavezethető, az Edo-korban (1603–1868) is népszerű típusal egyeznek meg.¹³

Kérdéses, hogy Boromisza mikor és hol szerezte meg a számunkra ismeretlen Buddha-szobrot ábrázoló párizsi gipszöntvényt; az is feltehető, hogy 1904–1906 közötti nyugat-európai útja során, amikor 1906-ban Párizsban tartózkodott. Későbbi visszaemlékezése szerint ugyanis a japán művészet már ekkor komoly hatással volt rá,¹⁴ s ezt megerősíti több róla írt kritika, köztük Harsányi György Lajos érzékenyen elemző cikkének egy kitétele Boromisza párizsi tartózkodásáról: „Majd megismerkedik a japán művészettel. Ez időben hódították meg ezek az exotikus mesterek a franciákat: Manet s a vele egyívásúak élénken tanulmányozzák a ritka finomságú művészetet. A lineáris távlat egyszerre mellőzve lett a piktúrájában. Boromisza megértve a nagy japánokat és fajilag is közelebb állva hozzájuk, mint a franciák, mohón szívta magába művészetük jellegzetes finom egyszerűségét.”¹⁵ De jóval inkább feltételezhető, hogy a húszas években jutott hozzá a szoborhoz, amikor már tudatosan érdeklődött a buddhizmus iránt. Ekkor került kapcsolatba az idős tanárral, Rohonczy Jánossal is, aki 1911-ben Révkomáromi néven adta ki a kereszténységet a buddhizmus viszonylatában taglaló könyvét.¹⁶ Érdekes módon Boromisza hagyatékában fennmaradt egy 1932-es keltezésű fénykép a Rohonczy tulajdonában levő japán Amida-szoborról; ez azonban ruházata, kéztartása és nem utolsósorban meglévő lótusztrónja alapján nem hasonlít Boromisza kerámiaszobrára.

Ebben az időszakban teljesedett ki Boromisza buddhizmussal kapcsolatos tevékenysége. Alapító tagja lett az 1931-ben alakult első magyar buddhista közösségnek. Ennek egyik összejöveteléről 1933-ban a *Magyarország* című lap is részletesen beszámolt, a szertartás leírásához mellékelte fényképen egy lótusztrónon ülő japán



Amida buddha, 17–18. század,
lakkozott, aranyozott fa,
magasság: 105 cm, Hopp Ferenc
Ázsiai Művészeti Múzeum, Budapest
Fotó: © Balázs Ferenc / HUNGART © 2021

Buddha-szobrot is bemutatva. Ez azonban nem Amidát, hanem Dainicsi buddhát (Vairócsana buddha japán megfelelője) ábrázolja. A cikk szerint: „A szekrényben megsárgult elefántcsontból faragott, húsz centiméter magas Buddha királyfi áll, illetve ül, lábait maga alá vetve, meditáló pózban, a lótusz levélen.”¹⁷ A leírás inkább vonatkozik a társaság másik alapítója, Vágó László kereskedő lakásában levő oltárról fennmaradt fényképre, melyen egy lótusztrónon ülő kis Amida-szobor látható;¹⁸ azaz az újságcikk feltehetően egy másik szobor fényképét közölte. Mindez csak azt jelzi, hogy a magyar buddhista közösségben többféle – érdekes módon japán – buddhaábrázolás is előfordult. Mindamellettt ebben az időszakban Boromisza már jó kapcsolatban volt a Hopp Ferenc Kelet-ázsiai Művészeti Múzeum igazgatójával, Felvinczi Takács Zoltánnal is,¹⁹ és a Hopp Múzeumban is láthatott a szobrának megfelelő, késői japán ábrázolást.

17

Hajdu Endre: Buddhista istentisztelet Budapesten.

In: *Magyarország*, 1933. április 16., 8. o.

18

Kelényi 2017, 60. o.

19

Ázsiai tanulmányútja során Felvinczi Takács 1936-ban éppen a kamakurai Nagy Buddhát ábrázoló képeslapot küldött Boromiszának Tokióból. Boromisza Tibor Családi Archívum



Amida buddha, Rohonczy János japán szobra, hátoldali felirata alapján 1932-ben készült fénykép. Boromisza Tibor hagyatéka, Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum, Budapest

20

Magyar Képirók Kiállítása. Nemzeti Szalon, Budapest, 1933, o. n. Az utóbbi időszakban került árverésre Boromisza Tibor egy egyértelműen tibeti thangka nyomán készült Amitábha buddhát ábrázoló szőnyege is, melynek felirata („Margareten Insel”) 1921–1922 körüli időszakra utal, lásd Kieselbach, *Ősi képek*. 2020, 368–369. o.

21

Kelényi 2017, 62–63. o.

22

Dr. Török Katalin – Jurecskó László: *Boromisza Tibor*. Szentendre, Pest Megyei Múzeumok Igazgatósága, 2012, 249. o., no. 217

A rejtélyes Buddha-szobor hatása ekkor is kimutatható Boromisza művészetében. 1933-ban, a Magyar Képirók Társaságának első kiállításán egy Amida buddhát ábrázoló szőnyeg szerepelt tőle, *Budhista* címmel.²⁰ Bár a szőnyegen látható figura több ponton is különbözik a szobortól – mások az arányok, a ruházat részletei és a kéztartás, utóbbi nyilvánvalóan a szövés nehézségei miatt –, a szőnyeghez készült tervrajzon látható ábrázolás kétséget kizáróan azonosítható a Cser-féle szoborral.²¹ Feltehetően ugyanebben az időszakban készült Boromisza *Édenkert (Indralak)* című szövött kárpitja is, melynek középpontjában ugyanez a figura látható (a bonyolult kéztartást itt lótuszlevél takarja).²² Az eddig összegzett adatok azonban nem adnak választ arra, hogy Boromisza Buddha-szobrának mi az előzménye, minek alapján és mikor készült, és – mint azt látni fogjuk – arra az alapvető kérdésre sem, hogy a szobrot valójában ki készítette.

Ugyancsak a *Sanghay – Shanghai* kiállítás előkészítésekor került látókörünkbe a Székesfehérváron alkotó Bory Jenő (1879–1959) szobrászművész két olyan, a család tulajdonában levő Buddha-szobra, melyekről rövid vizsgálódás után kiderült, hogy – anyagukat kivéve – nemcsak karakterükben, hanem méretükben is teljesen megegyeznek a Cser-féle szoborral, vagyis egy-egy lótusztrón nélküli japán Amida buddhát ábrázolnak. Az egyik mázatlan kerámia-színű, a másik pedig sötétbarna pirobazalt: az az anyag, amit Bory kísérletezett ki. Hogy pontosan mikor készültek, nem tudható,²³ de a Postatakarékpénztár 1925-ös, Árverési Csarnokban tartott művészeti aukcióján Bory Jenő egy pirobazalt *Buddha* című szobrot állított ki,²⁴ ugyanebben az évben, Székesfehérváron megrendezett kiállításán pedig többek között ugyancsak egy pirobazalt „Budha” szobrot sorsolt ki a közönség tagjai között.²⁵ Ha a Bory által több példányban készített, illetve másolt Buddha-szobrok eladásra, nagyobb példányszámban készültek, akkor joggal feltételezhető, hogy eredetileg több öntvényt állított elő, mint a ma is meglévők. De mi készíthette erre? Életművében annak is van jele, hogy a keleti művészet mélyebben megérintette.²⁶ Az is bizonyos, hogy a korabeli polgári lakásokban szobadíszként rendkívül népszerűek voltak az egzotikusnak ható keleti tárgyak, így a Buddha-szobrok is. A *Magyar Iparművészet* 1915-ben közölte az építész Vágó László „úri dolgozószobájának” berendezését, ahol a kor letisztult vonalú, modern bútorai között jól kivehetően foglal helyet egy japán Buddha (Dainichi nyorai)-szobor.²⁷ De Magyarországon nemcsak dísz tárgyként forgalmazták, hanem a korabeli filmek kelleként sorozatban is állítottak elő Buddha-szobrokat: „A szobrászműhelybe lépünk. Egy óriási, két méter magas Buddha-szobor vigyorog felénk, oldalt még három életnagyságú Buddha és mindenféle szobrok, görög vázák, egyiptomi istenszobrok.

Bory Jenő Buddha-szobrai, 1925 körül, pirobazalt, magasság: 31 cm, magántulajdon

Fotó: © Szűcs György / HUNGART © 2021





Boromisza Tibor: *Szőnyegterv a Buddhista című szőnyeghez*,
1933 körül, papír, akvarell, ceruza, 76,5 × 49,5 cm, magántulajdon
HUNGART © 2021

Valamennyit itt faragták gipszbe, itt készült a szobor negatívja és pozitívja.²²⁸ Valóban, a Corvin Filmgyár kopirozó és szobrász műhelyéről a cikkhez mellékelt fotón egy nagy méretű Buddha-figura is látszik.

Úgy tűnik, hogy a Bory által előállított Buddha-szobrok a magyar művészkörökben is népszerűek voltak. Erre utal a közel-keleti zsánereképeket is előszeretettel festő Koszkol Jenő (1868–1935) szobabelsőt ábrázoló festménye, melyen jól azonosíthatóan egy Bory-féle Amida-szobrot festett meg a művész.²⁹ A székesfehérvári illetőségű Kurelec Othmárné (Say Tekla, 1887–1960) virágcsendéletén is ez a változat bukkan fel. Valószínűleg egy ilyen, lótusztrón nélküli szobor volt a modellje



Boromisza Tibor: *Édenkert (Indra-lak)*,
1933 körül, szövött kárpit, 162 × 111 cm,
Ferenczy Múzeumi Centrum, Szentendre
HUNGART © 2021

23

A Bory család archívumában a családtagok szerint semmilyen dokumentum nem maradt fenn a szobrok készítésének eredetéről.

24

Bory Jenő: Buddha. Pirobazalt. In: *A Magyar Királyi Postatakarékpéntár Árverési Csarnokának 1925. évi áprilisi művészeti aukciója*. Budapest, 1925. március, 2. sz., no. 384.

Lásd még: Művészeti Aukció az Árverési Csarnokban.

In: *Pesti Hírlap*, 1925 március 28., 9. o.

25

Lásd Magony Imre: Bory Jenő munkásságának korabeli sajtóvisszhangja. In: *Alba Regia*, 39. kötet, 2010, 248. o.

26

Lásd erről Szücs György: Kelet – Nyugaton. In: *Sanghai – Shanghai. Párhuzamos eltérések Kelet és Nyugat között*.

Szerk.: Fajcsák Györgyi – Kelényi Béla. Budapest,

Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum, 2017, 155–156. o.

27

Vágó László: Uri dolgozószoba. In: *Magyar Iparművészet*, 1915, 18. évf. 2. sz., 67. o. Lásd erről Szücs 2017, 163. o.

28

Látogatás a Corvin-gyárban. In: *Színházi Élet*, 1920, 24. szám, 19–20. o.

29

Nagyházi Galéria és Aukciós ház, 240. aukció, 2019. március 12., 83. tétel.



Vágó László: Uri dolgozószoba, megjelent: *Magyar Iparművészet*, 1915, 18. évfolyam 2. szám, 67. oldal

30

Cserepes István: *Buddha szobor*, 1929, papír, tempera,
48,2 × 38,2 cm, Magyar Nemzeti Galéria,
ltsz.: F. 71.201. Cserepesről lásd Szücs, 2017, 158. o.

31

Szücs, 2017, 155. o., 13. kép, 157–158. o. Másik változata:
[https://www.ernstgaleria.hu/hu/festmeny/fomuvek/
item/165-voros-geza-viragcsendelet-buddha-szoborral](https://www.ernstgaleria.hu/hu/festmeny/fomuvek/item/165-voros-geza-viragcsendelet-buddha-szoborral)

32

Szücs, 2017, 150. o., 7. kép, 155. o. Czimra egy másik,
feltehetően ebben az időszakban készült, magányűjtemény-
ben levő képén is felbukkan ugyanez a szobor,
kékeszöld színben. Szücs György szíves közlése.

33

Lásd Szücs, 2017, 158–159. o.

34

Lásd erről Kelényi Béla: A nyugati bódhiszattvától
az örök vándorig: Csorba Géza Csoma-szobrai.
In: *Keletkutatás*, 2012. ősz, 6–15. o.

35

Az O. M. Kir. Képzőművészeti Főiskola Évkönyve, 1932–1933.
Szerk.: Dr. Ferenczy József, Budapest, 70., 73. o. A Cser család
tulajdonában fennmaradt egy Bory Jenőt, Cser Károlyt és
Martinelli Jenőt 1909 körül együtt ábrázoló fénykép.

36

Cser Károly. *Szemlék és jegyzetek*. Ismeretlen eredetű
újságcikk a Cser család archívumából.

a Buddha-szobrokat gyűjtő Cserepes István egyik 1929-ben készült festményének,³⁰ de minden bizonnyal ugyanez a szobor szerepel az indiai motívumokat szívesen alkalmazó Vörös Géza két, egymásnak szinte teljesen megfelelő, 1933-ban készült virágos csendéletén is (az egyikén zöld, a másikon pedig bronzszínű Buddhaként).³¹ Az is megkockáztatható, hogy Czimra Gyula előbbiekkal szinte egy időben, 1932-ben készült, magát és feleségét ábrázoló festményén is ugyanilyen Buddha szerepel, jóllehet a szobor hangsúlyozottan fehér színe porcelánra (esetleg gipszmodellre?) utal.³² (Első pillantásra a Vaszary János 1930 körül készült fényképén látható sötét színű Buddha-szobor is ebbe a sorba tartozik, jóllehet kisebb méretűnek látszik a többinél.)³³

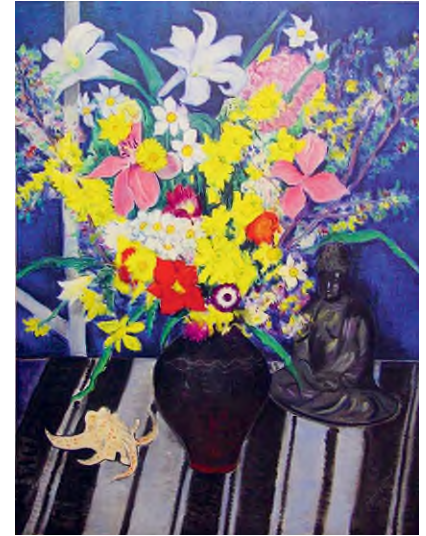
Van azonban még egy olyan magyar műalkotás, amelynek létrejöttében ugyancsak egy Amida buddha-ábrázolás, nagy valószínűséggel éppen a fentieknek megfelelő szobor játszott szerepet. Csorba Géza 1932-ben létrejött, Kőrösi Csoma Sándort „bódhiszattvaként” ábrázoló szobrának gondolata a harmincas évek elején vetődött fel a Magyar Keletázsiai Társaságban, azzal a szándékkal, hogy az egyes darabokat ajándékként ajánlják fel Kelet-Ázsia tudományos központjainak. Az ekkor elkészült két példány közül az egyiket az akkori Magyarországgal politikai és kulturális kapcsolatokat kialakító japánoknak ajándékozták. A szobor átadásakor lezajlott ünnepség kapcsán máig szilárdan tartja magát az a téves elképzelés, hogy Csomát buddhista szentté avatták Japánban.³⁴ Csorba ugyanis Csomát erősen idealizálta, a szobor későbbi felirata szerint „a nyugati világ bódhiszattvája”-ként mintázta meg, valójában azonban Amida buddha pózában ábrázolta. Bár ennek előképe lehetett egy eredeti japán szobor is, de Csorba szobrának mérete, amely megegyezik a Cser- és Bory-féle szobrokkal, arányai, ruházatának megformálása, valamint a lótusztrón helyett a sima alapzat alkalmazása és az időpont mind azt valószínűsíti, hogy a művész idealizált, egyéniesített formában ugyan, de az egyik másolatot alkotta újjá Kőrösi Csoma alakjában.

Ha az ismeretlen eredetű japán buddhaszoborról készített pirobazalt másolatok Bory Jenő alkotásai, akkor a Boromisza tulajdonában levő szobor miért Cser Jolán munkájaként volt számon tartva? Egyébként is, a mázas szobor 1925 körül, tehát a Bory által készített szobrok idejében nem az akkor még gyermek Cser Jolánnak, hanem jóval inkább édesapjának, Cser Károly (1880–1965) szobrászművésznek lenne tulajdonítható, aki már képzőművészeti főiskolás éveiktől fogva jó kapcsolatban volt Boryval,³⁵ és akitől ugyancsak nem volt idegen a buddhizmus művészete.

Az első világháború alatt hat évet töltött orosz hadifogságban, s csak 1920-ban tudott hazakerülni. Ahogy egy vele kapcsolatos újságcikk írja: „Cser Károly valahol Mandzsuriában, vagy Szibériában, de mindenestre egészen közel Kínához, megismerkedett a keletázsiai művészetel, Tízezer Buddha-istennel, ősi színezésű cserepekkel. Lao Tse tanításaival, a nagy metafizikai távlatokkal, melyek felemelik a lelket a színes magasságokba.”³⁶ A keleti hatást egy 1922-es kiállításáról szóló tudósítás is megerősíti: „Az a néhány szobormű, a mellyel a kiállításon szerepel, mintha a Parthéon frízének klasszikus művészetét és Belső-Ázsia miszticizmusát sajátos módon egyesítené.”³⁷ Ami az utóbbit illeti, egy Cser Károly Százados úti műtermében, az 1920-as évek második felében készült fényképen a készülő munkadarabok között jól kivehető a Bory-féle szobroknak megfelelő Amida buddha gipszmodellje.³⁸ Bár ez nem bizonyítja kizárólagosan, hogy ő maga készített volna ilyen szobrokat, ám időközben a Cser család tulajdonából előkerült még egy, a Boromisza-féle szoborral teljesen azonos zöld mázas Amida-szobor, valamint egy ugyanilyen szobor letört feje.³⁹ Ebből az következik, hogy nemcsak Bory, hanem Cser is több példányban készíthette el a Buddha-figurát. Ugyanakkor Cser Károly a szobraihoz készült agyagmodelleken csak később, a Magyar Iparművészeti Főiskolán keramikusként 1935-ben végzett lányával együtt dolgozva alkalmazott mázat, ezért minden valószínűség szerint Cser Jolán vihette rá a Buddhákra azt a jellegzetes zöld mázat, ami más szobrain is megtalálható.⁴⁰ (Hogy ezeket mennyire a magáénak érezhette, arra az is utal, hogy a műterméről 1963-ban készített fényképen is látható a zöld mázas Buddha letört feje.)



Koszkol Jenő: *Szobabelső Buddha szoborral*, pasztell, karton, 80 × 60 cm
© Nagyházi Galéria és Aukciósház



Vörös Géza: *Virágcsendélet Buddha szoborral*, 1933, olaj, vászon, 115 × 86 cm
© Ernst Galéria / HUNGART © 2021

37

E. I. dr.: Cser Károly és Kádár Béla kiállítása a Belvederében.
In: *Budapesti Hírlap*, 1922. április 30., 12. o.

38

Cser Károlynak a fényképen látható művei alapján a kép 1925 után készült.

39

Cser Brigitta tudomása szerint a család tulajdonában ezeken kívül is volt még egy mázas buddhaszobor.

40

Cser Brigitta szóbeli közlése, 2020



Balra:
Csorba Géza:
Körösi Csoma Sándor, 1932,
bronz, magasság:
29 cm. Fővárosi
Képtár, Budapest
HUNGART © 2021

Jobbra:
Cser Károly
műtermében,
1920-as évek
második fele,
archív fotó



Cser Károly vagy Jolán: *Buddha*, 1920-as évek második fele vagy 1930-as évek első fele, mázas kerámia, magasság: 31 cm, magántulajdon

Fotó: © Cser Brigitta / HUNGART © 2021



Cser Jolán Munkácsy-díjas keramikus műtermében egy vázát mintáz (1963. november 29., Budapest), valamint a fotó részlete, ahol jól látszik a műterem polcán tárolt zöld mázas Buddha-szobor feje

Fotó: © Bojár Sándor / © MTVA Sajtó- és Fotóarchívum



- 41 Belloni Zsófia közlése Cser Brigittának, 2019. december
- 42 Lásd erről Saly Noémi: *Sanghay Budán, békében és bajokban*. In: *Sanghay – Shanghai. Párhuzamos eltérések Kelet és Nyugat között*. Szerk.: Fajcsák Györgyi – Kelényi Béla. Budapest, Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum, 2017, 308. o.
- 43 *A Színházi Élet* egykorú ismertetése a Cser Jolán által készített, nagy méretű beépített kerámiákról ír, de ezek nyilván a falakat borító díszítésre vonatkoznak, a mellékelt fényképeken nem látni a Buddha-szobrot. In: *Színházi Élet*, 1937, 6. sz., 80. o.

Ebből következően az egyik zöld mázas szobor csak a Bory-féle Buddha-szobrok készítésénél később, feltehetően a harmincas évek második felében kerülhetett Boromisza birtokába. De hogy Cser Jolán maga készítette-e ilyen szobrokat, azt lánya, Belloni Zsófia egyáltalán nem erősítette meg, szerinte ugyanis az otthoni szobadíszként használt Buddhákat nem az édesanyja csinálta, azok valószínűleg *másolatok*.⁴¹ Az eddigiekből azt a következtetést vonhatjuk le, hogy egy ismeretlen modellről (ami lehetett Boromisza Tibor párizsi gipszmásolata, de lehetett egy eredeti japán Amida buddha-szobor is) 1925-ben Bory Jenő több pirobazalt másolatot készített eladás céljából, melyek egy része a családnál maradt, más része pedig egyre-másra megjelent a kortárs festőművészek képein (lévén nyilván jóval megfizethetőbb árú, mint egy eredetinek). Bizonyos, hogy a Boryval jó barátságban levő Cser Károly is készített másolatot (valószínűleg egy ilyen példányt láthatott az ugyancsak a Százados úti művésztelepen élő Csorba Géza is). Hogy ezt vagy ezeket később lánya, Cser Jolán látta el mázzal vagy éppen maga is készített újabb, mázas változatokat, nem tudható. Mindenesetre egy ilyen példány került Boromisza Tibor tulajdonába (akinek gipszből készült buddhaszoborra időközben eltűnt), néhányuk pedig a Cser családnál maradt.

Ha Cser Jolán maga nem is készített Buddha-szobrokat, hatásuk azért jelen volt életművében, amikor a férje, Belloni Nándor által tervezett budapesti Horthy Miklós (ma Bartók Béla) úti bérház alagsorában működő, 1937-ben megnyílt *Sanghay* bár nagy méretű, orientalizáló fali kerámiáit állította elő.⁴² A hamar kultusz helyévé váló bár keleties jellegét ugyanis meghatározta, hogy a központi helyiséget uraló szintér közepén egy jókora Amida buddha-szobor foglalt helyet; arra azonban nincs bizonyíték, hogy ezt Cser Jolán készítette volna.⁴³ Sajnálatos módon ezt már sohasem fogjuk megtudni, minthogy az 1950-es években légvédelmi központot alakítottak ki a bár helyiségeiben, aminek következtében a mulató berendezése, a szoborral együtt – tudásunk szerint – teljesen megsemmisült.



A *Sanghay* bár központi terme, háttérben a nagy Amida buddha-szoborral egy, az 1940-es évek elejéről származó képeslapon

VÁGYOTT SZÉPSÉG

PRERAFFAELITA
REMEKMŰVEK A TATE
GYŰJTEMÉNYÉBŐL

John William Waterhouse: Shalott; Kéasszonya, 1888 © Tate

2021. május 14. – augusztus 22.

MAGYAR NEMZETI GALÉRIA

Kísérőkiállítás: mng.hu/utopia



A kiállítás a Tate és a Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria együttműködésében valósult meg.

Főtámogató:



Kiemelt támogató:



Együttműködő partner:

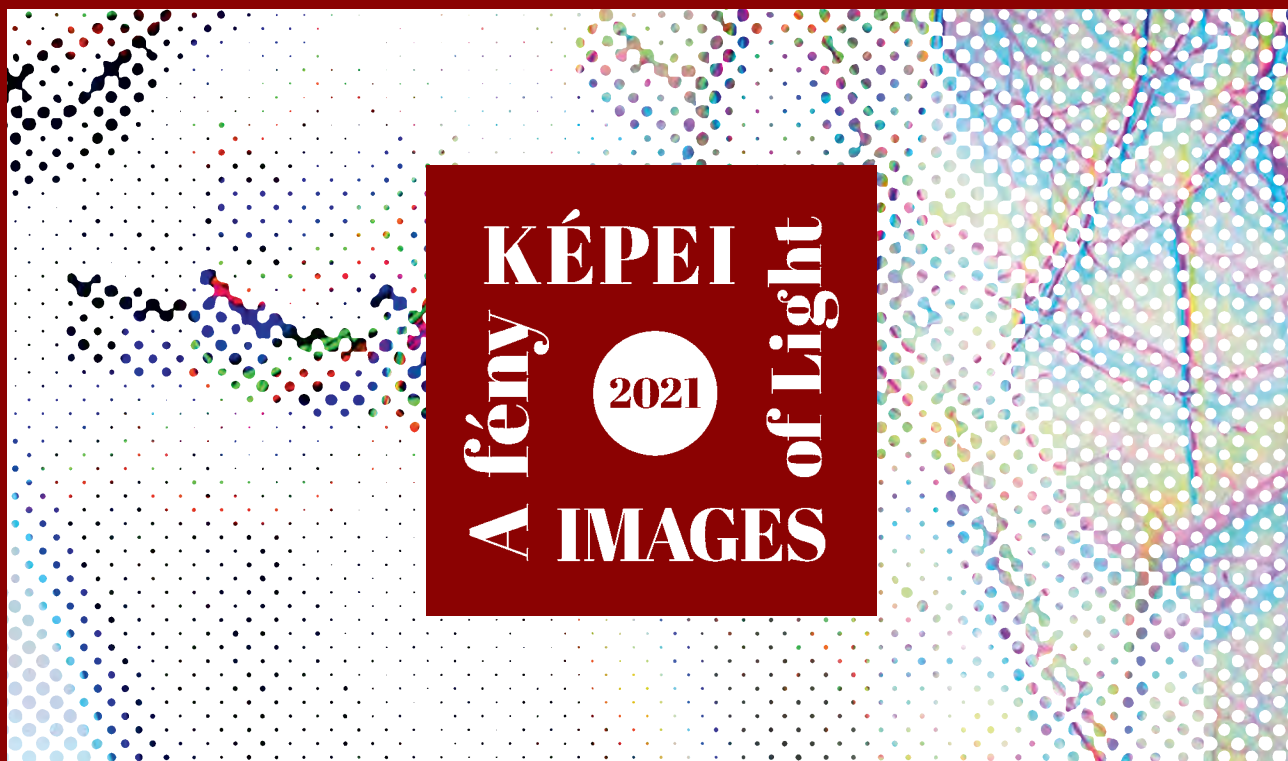


Médiatámogatók:



mng.hu

II. FOTÓMŰVÉSZETI NEMZETI SZALON
2ND NATIONAL SALON OF PHOTOGRAPHY



MŰCSARNOK | KUNSTHALLE BUDAPEST
2021. 04. 24. – 2021. 09. 26.

A fotográfia az egyre több felől érezhető civilizációs paradigmaváltás egyik fontos eszközévé vált. 2021-ben, a Műcsarnok 125. évében a fotóművészetet is ünnepeljük.

KAPCSOLÓDÓ KIÁLLÍTÁSOK:

Hét év – 150 kiállítás | 125 éves a Műcsarnok ■ Kik vagyunk | Fotográfiák képzőművészekről
Képekben gondolkodnak | Filmesek fotói



mucsarnok@mucsarnok.hu | www.mucsarnok.hu | www.facebook.com/Mucsarnok | +36 1 460 7000



A kultúra nyitva van!

Zene, könyvek, képzőművészet, színház.
Interjúk, műbírálatok, ajánlók.

Bízza magát a Magyar Narancsra!

Vásárolja a hetilapot,
vagy fizessen rá elő – már
digitális formában is!

MAGYAR NARANCS

magyarnarancs.hu

„A Parsifal vezénylésére szerződött Hans Knappertsbuscht mélyen felháborította, hogy Wieland Wagner rendezésében a darab végén nem ereszkedik alá egy fehér galamb, ahogy ezt a zeneszerző előírta. Knappertsbusch közölte, hogy így nem hajlandó az előadást vezényelni.”

múzeumcafé
81-82



A MúzeumCafé 81-82. számát keresse
a nagyobb újságárusoknál és a múzeumshopokban!

zene
többszólamúság, emlékezet

Egymást nézve. Művészportrék és fotóművészek

Mayer Marianna

Hogyan alakult a portréfotózás története az elmúlt százhuszonöt év alatt? Hogyan láttatják a fotósok a képzőművészeket? Hogyan alakult a kapcsolatuk? Ki kit örökített meg az utókor számára? Egy modell hány arcát látjuk a különböző fotósok szemszögéből? Ezekre a kérdésekre ad választ a *Kik vagyunk* című tárlat.

Kik vagyunk. Fotográfiák képzőművészekről,
Múcsarnok, Budapest, 2021. szeptember 26-ig

Pácser Attila: *Sarkadi Péter*, 1984
© Pácser Attila / HUNGART © 2021





A tartalomjegyzékben szereplő kép
részlet Székely Aladár Kernstok Károlyt
ábrázoló fotójából.

© Petőfi Irodalmi Múzeum

Jobbra: Tóth István: *Czóbel Béla*, 1970-es évek,
Kertész Csaba – Home Galéria, Budapest

© Tóth István / HUNGART © 2021



Erdélyi Lajos: *Pátkai Ervin*, 1973

© Erdélyi Lajos / HUNGART © 2021



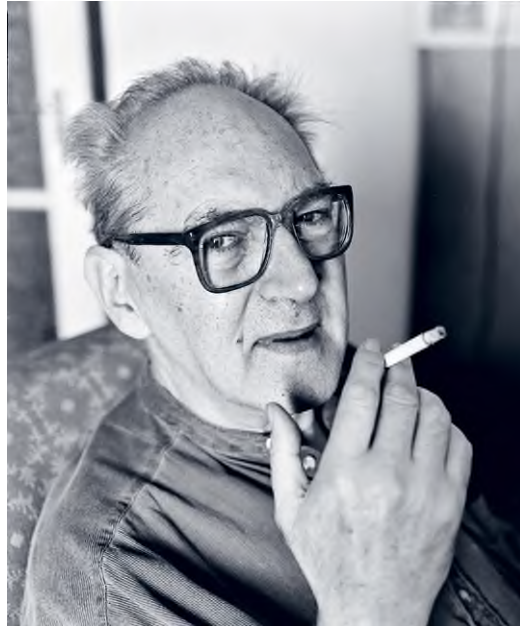
Sarkantyu Illés: *Vera Molnár*, Cabourg, 2003

© Sarkantyu Illés / HUNGART © 2021



Lugosi Lugo László:
Major János, a fotó
az 1986–2003 között
készült portrészorozat
darabja

© Lugosi Lugo László /
HUNGART © 2021



Sulyok Miklós: *Bachman Gábor*, 1995

© Sulyok Miklós / HUNGART © 2021

Fábián Évi: *Majoros Éva*, 2020

© Fábián Évi / HUNGART © 2021





Koffán Károly: *Kass János*, 1960–1965,
Szépművészeti Múzeum – Magyar
Nemzeti Galéria, Budapest
© Koffán Károly / HUNGART © 2021



Koffán Károly: *Maurer Dóra*, 1960–1965,
Szépművészeti Múzeum –
Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
© Koffán Károly / HUNGART © 2021



Déri Miklós: *Koronczai Endre*,
a fotó a 2014–2018 között készült
portrészorozat darabja
© Déri Miklós / HUNGART © 2021

Szilágyi Lenke: *Sass Valéria*, 1989
© Szilágyi Lenke / HUNGART © 2021



Szilágyi Lenke: *Szirtes János*, 1990
© Szilágyi Lenke / HUNGART © 2021





Gink Károly: *Szántó Piroška*, 1985, Magyar Fotográfiai Múzeum, Kecskemét
© Gink Károly / HUNGART © 2021

A falakon fotóművészek mintegy háromszáz, képzőművészeket ábrázoló portréja, a monitorokon pedig úgyszintén közel háromszáz fotó látható a Múcsarnok közeli és távoli múltjának szereplőiről, eseményeiről.* A kiállítás apropóját egyrészt az idei fotószalon, másrészt az intézmény százhuszonötödik születésnapja szolgáltatta, így a portrék készítésének intervalluma is az 1896-os megnyitástól terjed a jelenig. A cím pedig Székely Aladár *Írók és művészek* című, 1915-ben kiadott portrégalériájának bevezetőjéből való, amelyben Ady Endre így írt: „Szeretem, hogy ez az album megjelenik, s örülök, hogy a Székely Aladáré, aki íme elmondja innen hiábavaló és esetleges pózainkon keresztül is – hogy kik vagyunk.”⁷¹ A fotók mellett önarcképek és néhány műterembelső is látható azoktól a festőktől, akik maguk is alanyai a felvételeknek, így összehasonlításokra is alkalom adódik: hogyan látják a képzőművészek önmagukat és munkakörnyezetüket, és hogyan látatja őket a külső szem, a fotográfusé. Húsz fotós: tíz kortárs és tíz korábbi szerepel nagyobb kollekción, de rajtuk kívül egy-egy fotó erejéig még számos ismert (Morelli Gusztávtól Brassaiig) vagy ismeretlenről származó portrét is bemutat a tárlat, köztük sok, a Múcsarnok saját archívumából valót.

Nagyjából kétszáz éves története alatt a fotózás kezdettől fogva szorosan kapcsolódik a képzőművészethez, különösen a festészethez, ahogy az e műfajokban tevékenykedő alkotók is egymáshoz. A fotótörténet 19. századi fejezete kísérletezések sorából áll mind a technikai kivitelezést illetően, mind pedig az irányban, hogy önálló rangot vívjon ki magának a képzőművészetek között. Kezdetben számos esetben útja párhuzamosan fut a festészeti törekvésekkel (tájképek, portrék), sok festő emiatt is inkább konkurenciát, mint új lehetőségeket lát benne. „A festészet e pillanattól halott” – vélekedett rezignáltan Paul Delaroche, a francia történelmi festészet ünnepe alakja. Magyar kortársa, Székely Bertalan szintén aggódva kérdezte

egy 1863-ban megjelent írásában: „*nem fog-e gépies századunkban a camera obscura mindinkább tért nyerni s utóvégre nem fogja-e kiküszöbölni a szabadkézzel dolgozó művész ecsetjét?*”⁷² Székely azt is aggályosnak tartotta, hogy a „fényképezés” máris több festőművészt vont el a jobb anyagi lehetőségek miatt. Valóban, a fotográfia klasszikusának számító Nadar³ is karikatúristából lett fotográfus, aki a gúnyrajzok alanyait fényképezve vált a portréfényképezés első művészi tehetségű művelőjévé. 1853-ban megnyitott párizsi műterme a kulturális élet fontos helyszíne, a képzőművészek kedvelt találkozóhelye volt.

Magyarországon, ha némi fáziskészséggel is, de szintén ráébredtek a képzőművészek, hogy a fotográfia és az azt művelő fényképészek nem riválisaik, hanem fontos közvetítői, népszerűsítői személyeknek és műveiknek. Barabás Miklós, aki korának egyik legkiválóbb portréfestője volt, és maga is szívesen fényképezte modelljeit, válaszcikkben reagált Székely Bertalan aggályaira: „*Sokkal inkább van hivatva a fényképészet a festészetnek segédkezet nyújtani, mint hogy attól halálos döfést érdemelne.*”⁷³ Barabás úttörőnek számított abban is, hogy festményeihez fényképet használt segédeszközként vázlatrajzok helyett. Ez lassan egyre általánosabb gyakorlattá vált, a 20. század elejétől pedig végképp elterjed a fotóhasználat; új műtípusok, irányzatok születésében játszik fontos szerepet, elég csak a kollázsokra, montázsokra gondolni, majd jön a body art, a csak dokumentációként megőrizhető akcionista, performansz-, land art művek sorával. Számos képzőművész használja időlegesen vagy állandóan a fénykép médiumát – a fordítottjára már jóval kevesebb példa akad.

A 19. század végére a fotó megtalálja új szerepét a képzőművészeti tárgyak reprodukálásában is: egyre nagyobb számban jelenik meg az újságok, képeslapok hasábjain, majd következnek a képes katalógusok és művészeti albumok. A szimbiózis művész és fotográfus között mind a mai napig erős. Ezzel párhuzamosan,

épp az újságok tömeges megjelenésével az érdeklődés előterébe kerülnek a kor „celebjei”: a politikusok, színészek, író- és költőfejedelmek mellett az ünnepeelt festők és szobrászok is. Maguk a képzőművészek is meglátták ebben a lehetőséget, hogy a sajtóban megjelent fotók által műveik és személyük mind szélesebb körben ismertté váljon – ami persze nem csupán népszerűséget, hanem megrendelőket, vásárlókat is hozott. Munkácsy Mihály korának legnépszerűbb, legtöbbet fotografált festője volt, amit művészi tevékenysége mellett egyaránt köszönhetett vonzó külsejének és feleségének, Cécile Papiernek, aki kiválóan ráértett a reklám nyújtotta lehetőségekre, és bőven élt is vele – őt tulajdonképp az első kulturális menedzserek egyikének tekinthetjük. Munkácsyt többnyire díszmagyarban örökítették meg, vagy elegáns úriemberként, csak egy-két olyan fotót ismerünk, amelyeken beállított pózban festőpalettát tart a kezében, azonban nem a saját, hanem a fényképész, Koller Károly műtermében. Sok kiváló fényképész működött a 19. század végétől Pesten, egymás után nyitott műtermet Koller mellett Mai Manó, Divald Károly, Klösz György, Erdélyi Mór, és működésüknek köszönhetően a 20. század elejére a fotográfia Magyarországon is önálló művészetté vált. Kialakultak specialistái: ahogy Divald Károly a tájképek, a Tátra, a barlangok szaktekintélye lett, Klösz Györgynek köszönhetjük a korabeli Budapest megőrkítését; Székely Aladár pedig az ideálkép helyett az emberi psziché, a személyiség feltárásával a portréfotózás megújítója, már tipikusan 20. századi képviselője lett.

A húsz fotós

A gyulai születésű Székely Aladár (1870–1940) a magyar kulturális élet legjelesebb személyiségeit állította kamerája elé. Elsősorban irodalmi körökben vált közkedvetté, köszönhetően szoros együttműködésének Ady Endrével, akiről több mint negyven felvételt készített. A *Nyugat* író- és költőnemzedéke

mellett fontos képzőművészeket is megörökített: Kernstok Károlyt, Gulácsy Lajost, Rippl-Rónai Józsefet, Márffy Ödönt, Lesznai Annát, Szinyei Merse Pált.⁵ A műcsarnoki kiállítás origója az a Székely Aladár-portré, amelyen az ekkor már elismert, hatvanöt éves Szinyeit méltóságteljesen, de minden manír nélkül mutatja. Ez a fajta őszinteség, póz nélkülség volt Székely újítása a portréfotózásban, ahogy Ignotus Pál is írta a korábban említett album előszavában: *„Székely Aladár egy derék fotográfus ember, kinek művészete abban áll, hogy nem művészkedik a fotográfiával, s képeinek az az egyéni s ezzel megint művészi vonásuk, hogy nem tudja beléjük egyéniségét. Tudniillik: a fotográfia csak így lehet igaz, ami ebben a különös esetben művészt jelent. A festő a maga látása, a maga érzése, a maga kedve szerint fest s képe annyira művészi, amennyire magát bele tudta tenni. Ezt azonban a fotográfus a priori nem teheti, mert végre sem ő az, aki a képet írja, hanem a nap, a lencse, a megérező vegyület. [...] semmi erőltetett beállítás, utána semmi retouche.”*⁶

Székely Aladár unokaöccse volt Rónai Dénes (1875–1964), aki sokrétű érdeklődése (filmoperatőr, szaklapíró és -szerkesztő, az első művészi bábszínház alapítója) mellett saját bevallása szerint csak a fényképezéshez volt hű. Ő is az őszinteséget tartotta a portrék legfőbb erényének, de fontos volt számára a fotótechnika, mindenekelőtt a retusálás is. Mindazonáltal retussal megoldozott képei nem lettek mesterkélték, inkább finom árnyalatokat kölcsönöztek alanyainak: a fiatal Kassák Lajos 1915-ös és Pátzay Pál 1918-ból való melankolikus, szép portréi, Beck Ö. Fülöp markánsan megragadott karaktere a kor legjobb fotói közé tartoznak.

Máté Olga (1878–1961) az első női fotóművésznünk, akit a férfiakkal azonos elismerés illetett meg a 20. század első felében, ennek ellenére utolsó évtizedeit méltatlan körülmények között élte, és szinte elfeledve halt meg. A kiállításon látható három, Rippl-Rónai Józsefről

készült portréja jól jellemzi a védjegyévé vált, piktorializmushoz közel álló stílust: a lágyan elomló kontúr nélkülség, a sfumatószerű felület, amely rokonságot mutat a festő pasztellképeivel is.

Escher Károly (1890–1966) az artiztikus műtermi felvételekhez képest a fotóriporter frissességével, keresetlen ségével készítette képeit – a vízben önfeloldtan pancsoló Herman Lipót teljesen szokatlan megjelenítése a kiállítás egyik legvidámabb darabja. Szívesen alkalmazott aszimmetrikus kép kivágásokat, alul- és felülnézeteket a műtermi közegben ábrázolt szereplőinél is.

A tematikailag sokoldalú Gink Károly (1922–2002) az emberi arcot tekintette legfontosabb témájának. Itt kiállított portréi közül a legkorábbi Berény Róberté 1948-ból, a legkésőbbi Jovánovics Györgyé 1998-ból. A teljesen eszköztelen ábrázolások mellett, amelyekre példa Bernáth Aurél vagy Egry József portréja, láthatunk tőle trükkösen megkettőzött arcképeket Berény Róbertéről, Hézső Ferencről, Barcsay Jenőről, fotómontázst Szántó Piroskáról és egy nagyon drámai kompozíciót a halála előtt valószínűleg utoljára megörökített Koszta Józsefről, amely egyaránt utal az alkotó magányára és az elmúlásra.

Koffán Károly (1909–1985) azon kevesek egyike, aki grafikusként állt a kamera másik oldalára és fényképezte kollégáit rendkívüli empátiával, humorral. Mintegy nyolcszáz darab, 1960 és 1965 között alkotóművészekről készített sorozatából a kiállításon harminc pályatársat látunk az igazolványképek kivágásában, tehát csak fejetek szemből, oldalról, erős fény-árnyék kontrasztokkal. Körülbelül életnagyságban néz ránk Kassák Lajos, Vilt Tibor, Somogyi József vagy a fiatal Maurer Dóra és Lakner László. Más generációk tagjai, ki-ki vérmérsékletének megfelelően gesztikulálva vagy éppen póztalanul.

Vattay Elemér (1931–2012) és Kecskeméti Kálmán (1942) is azokat a kortársakat fotózta, akikhez barátság, érzelmi kapcsolat fűzte őket. Vattaynak köszönhetjük az egyik legismertebb Kassák

portrét, a szája sarkában cigarettát tartó, rezignált idős alkotót mutató ikonikus utolsó képet, amely halála előtt mindössze pár nappal készült, vagy Ország Lili nemesen szép portréját és a világhírű magyarok: Kepes György, Breuer Marcell, Schöffner Miklós fotóit. Kecskeméti Kálmán festőként kezdte fotózni tanárát, Magyarász Imrét, majd művésztársait: Bálint Endrét, Dombay Győzöt, Kovásznai Györgyöt és másokat, és szerencsére a fotókhöz kapcsolódó személyes történeteit is megírta.

A határon túlra is kitekintve a marosvásárhelyi születésű, ám élete utolsó évtizedeit Budapesten élő Erdélyi Lajos (1929–2020) munkásságába és a portrékon megjelenő, nálunk szinte ismeretlen erdélyi képzőművészekre is rápillanthatunk. Brassai (Halász Gyula) az egész világon híres, de a fiatalon Párizsba emigrált Pátkai Ervin neve is ismerős lehet. A többi erdélyi művészről úgy szerezhetünk némi benyomást, hogy Erdélyi Lajos saját műtermi közegekben, műveikkel együtt készített róluk portrét. Ütő Gusztáv (1958) az 1990 és 1999 között a Szent Anna-tó kráterében megrendezett Nemzetközi Élőművészeti Fesztivál, az AnnART eseményeiről adott a kiállítás számára fotódokumentációt, amelyet rajta kívül számos fotós jegyez. De ha a nyugati emigrációban élő, Párizsban új otthonra talált magyar képzőművészekre vagyunk kíváncsiak, őket – Alexandre Hollant, Anna Markot, Csernus Tibort, Nemes Juditot – a szintén ott működő Sarkantyú Illés (1977) fotózta, olykor a művészt és a rá jellemző helyszínt, tárgyakat lírai képpárokba fogalmazva.

A Bán András kurátori koncepciója nyomán összeálló kiállításnak hívószavai is vannak: „A gyűjtésről” címszó alatt Kertész Csaba, a Home Galéria tulajdonosa válogatott saját anyagából két kollekciót. Az egyik sorozat 20. századi művésznőknek (Ferenczy Noémi, Schaár Erzsébet, Keserü Ilona és még sokan) állít emléket különböző fotósoktól, a másik pedig Tóth István (1923–2016) sötét tónusú, éles fekete-fehér

kontrasztokat használó vintage fotóiból áll össze, amelyeken kizárólag idős művészeket örökített meg. Ez utóbbiak közül Czöbel Bélát a műtermében festés közben ábrázoló képben sűrűsödik mindaz, amit a kiállítás címe is feszeget, miközben annak a vízióknak is megfelel, amit az emberek általában maguk elé vetítenek a „festőművész” szó hallatán. Aki az 1980-as években járt tárlatokra, megnyitókra, azoknak Pácser Attila (1953) fotóinak szinte minden szereplője ismerős lehet. Pácser közel tíz évig fotózta a különböző eseményeket, s több mint hatezer darabos archívuma sokat elmond a korszakról és azokról a társaságokról, amelyek egymásra és egymás munkáira is kíváncsian verődtek össze kiállításokon vagy a megnyitókat követően különböző kultikus helyeken. Az érdeklődő odafigyelésnek, a több generációt összefogó jó hangulatú dumálásoknak azóta sincs olyan összetartó közege, mint abban az évtizedben volt. Janesch Péter (1953) is saját baráti közegéről állított össze tablókat, amelyek első darabjai szintén a nyolcvanas évekből valók, és a rajtuk szereplők névsora is igazolja, hogy az egyes művészeti ágak között milyen átjárások voltak: képzőművészek, zenészek, filmesek, színészek és – Janesch szakmájából adódóan – építészek egyaránt szerepelnek rajtuk.

A magát városi archeológusnak tekintő Lugosi Lugo László (1953), ahogy Budapest tárgyi emlékeit rögzíti, úgy őrzi meg emlékezetünknek azokat a képzőművészeket is, akik az elmúlt évtizedek kortárs kultúrája és az ő számára fontosak voltak. Az 1986 és 2003 között készült portrészorozat itt bemutatott huszonegy képén szereplők több, mint fele már csak a fotókon lehet köztünk. Saját közegükben, póztalanul ülnek a kamera előtt, amely a legtöbbször a régi, fekete klottos-bebújós nagy, filmes masina, pont olyan, mint a száz évvel ezelőttiek. Nem elkapott pillanatokot rögzít, hanem szinte a székhez szögezi a leültetett modelleket a hosszú expozícióval. Megrendítő látni Pauer

Gyulát, Karátson Gábort, Mulasics Lászlót, Hencze Tamást és a többieket az eltűnő idő nyomában.

Szilágyi Lenke (1959) ugyancsak azokat a kortársait fotózza, akikhez személyesen is köze van, akik fontosak számára – minden itt látható képén kitűnik a fények, árnyékok, perspektívák finom használatával az alanyaihoz fűződő érzelmi kötődés, barátság, szeretet, csak néhány példát említve: fe Lugossy Lászlóhoz, Bukta Imréhez, Szirtes Jánoshoz. Olykor merengők, komolyak, máskor könnyedek, játékosak, pont olyanok, mint az életben – nem viselkednek, pózolnak, hanem természetesen. Talán ezt a legnehezebb megragadni.

Déri Miklós (1964) 2014 és 2018 között készítette száznegyvenegy darabból álló, többnyire saját korosztályát – köztük sok képzőművészt – megörökítő sorozatát. Mindent föltett a Facebookra, és a portrék most is megtekinthetők az összes kommenttel együtt, így valódi kommunikáció jött létre az alkotó és a nézők között. A műtermi közegekben neutrális háttér előtt készült portrék némileg az amerikai Yousuf Karsh realiztikus fényképezésmódját idézik, de Déri kamerája kegyetlenebb, kendetlenül megmutatja az idő véste, a nagy méretek miatt még karakteresebb ráncokat. Az egyik kommentelő írta: „... tíz évvel látom idősebbnek és elesettebbnek. Mintha Déri Miki a jövőbe látna..., csak nekem ettől össze-szorul a szívem...”

Fábián Évitől (1977) közel kétszáz női portréból különböző korosztályokba tartozó képzőművészeket választottunk. Ő modelljeit, akik művészetükkel és markáns véleményükkel bátran kiállnak a nemi megkülönböztetések ellen, és alkotásaikban fontos elem a női szempontú megközelítés, jellemző környezetükben vagy éppen attribútumaiktól mentesen fotózta le. Külső és belső szépség sugárzik belőlük, kontemplatív nyugalmuk vagy éppen vibrálásuk lényükből és a fotóssal kialakított harmóniából egyaránt ered. Sulyok Miklós (1956) fotóriporterként

kezdte pályafutását, de közel negyven éve járja fényképezőgéppel a kiállítókat, műtermeket. Ez idő alatt ugyanúgy megismerte a művészeket, mint műveiket, és ez a tudás átjön fotóin is. Szinte megszámlálhatatlan az a reprodukciómennyiség, amely kikerült a keze alól akár a művészek, akár intézmények, múzeumok, galériák megbízásából. Tapasztalatánál, jó emberismerő képességénél csak végtelen nyugalma, türelme nagyobb. Nem érték egyet az *ÉS* kritikusával,⁷ aki szerint Sulyok Bachman Gábor portréjában egy introvertált embert látta: előttem pont az a céltudatos művész jelenik meg, aki a portré készültkor a Velencei Biennáléra összpontosítva hihetetlen energiájával, meggyőző erejével képes volt maga mellé állítani a korszak legkiválóbb alkotóit. Az óriási gémkapocs függönyét széthúzó Tarr Hajnalka fotója pedig a tárlat egyik legszebb, legpoétikusabb darabja.

Sulyok pályakezdéséhez hasonlóan szintén fotóriporter Czimbal Gyula (1958), aki alanyait beleülteti (Halász András, Bak Imre, Birkás Ákos), állítja (Orr Máté, Gaál József), fekteti (Jovián György) az általuk megfestett kép terébe úgy, hogy igyekszik a képzőművész stílusához, alkotómódszeréhez igazodva megszerkeszteni a kompozíciót – mintegy montázst hozva létre. Ez a relációrendszer egy új, szokatlan portrétípust eredményez sok humorral, részletgazdag képekkel, amelyek készülsi idejét másodperc pontossággal rögzíti a digitális kamera.

Eredetileg a kiállítás záródarabjának szántam – csak aztán az installációs körülmények másként alakították – Csontó Lajos (1964) monumentális és minden eddigitől teljesen eltérő portrészorát, amelyen korosztályának művészei és a velük dolgozó művészettörténészek háromnegyedalakos figurái láthatók felhúzott pólóban, kigombolt ingben vagy épp félmeztelenül, hasukon egy-egy írásjellel, betűvel. Összeolvasva pedig ezt a kicsit szkeptikus, fanyar mondatot kapjuk: *Egy illúzió áldozata*

Czibmal Gyula: *Halász András*, 2017

© Czibmal Gyula / HUNGART © 2021

lettél. A mű épp a műcsarnoki *Klíma*-kiállításra készült 2001-ben, s utalt a korszakra reflektáló alkotó vagy teoretikus helyzetére az ezredfordulón, de ironiája azon túl, hogy máig aktuális, alkalmas a fotó, az azon ábrázolt személy és nézője között fennálló viszony illusztrálására is.

Bár tízezerszám léteznek portrék képzőművészekről, rengeteg helyen szétszó-

ródva – a legtöbb minden bizonnyal a művészek családi archívumában, illetve a képeket készítő fotósoknál –, de Kertész Csaba kivételével egyetlen intézmény sem állt rá ezek tudatos begyűjtésére, szisztematikus feldolgozására. Ezért nagyon sok feltérképezetlen, kallódó anyag lehet még, ezerfelé. Például az anyaggyűjtés során rábukkantunk Czeizing Lajos 1963-ban kiadott, kiváló

korfestő albumára, a *Művészekre*, de a benne lévő fotók eredetijét, negatívjait nem sikerült megtalálnunk.

Így aztán a Műcsarnok tárlata sem törekedhetett teljességre, mint ahogy kánonteremtésre sem vállalkozik. Csupán felvillant művészportrékat és fotóművészeket, dokumentumokat, tanúságtevőket, emlékeket és művészbárságokat az elmúlt százhuszonöt évből.

* A kiállítás kurátora: Bán András, társkurátora: Mayer Marianna. Grafikus: Csontó Lajos

| 1 *Írók és művészek. Székely Aladár fényképei Ady Endre és Ignótus előszavával.* Budapest, „Jókai” és Löbl Mór nyomda, 1915 | 2 Székely Bertalan: *Festészet és fényképezés.* (Koszorú, 1863. 22.) In: *Fotográfia*, Budapest, Múzsák, 1984 | 3 Nadar (1820–1910), született Gaspard-Félix Tournachon | 4 Barabás Miklós: *Festészet és fényképezés.* (Koszorú, 1863. 26.) In: *Fotográfia*, Budapest, Múzsák, 1986 | 5 A műcsarnoki kiállítás megnyitása előtt a Petőfi Irodalmi Múzeum átfogó tárlattal emlékezett meg Székely Aladarról: *Új vizeken. Írók és művészek Székely Aladár műtermében*, 2021. július 31-ig. | 6 *Írók és művészek 1915* | 7 György Péter: *Fotográfusok és festők.* In: *Élet és Irodalom*, 2021. április 9.

Már hónapok óta áll a Kiscelli Múzeum templomterében egy kiállítás, amit a boldog keveseken, vagyis a múzeum dolgozóin, a közreműködőkön és persze szerzőnkön kívül alig láthatott valaki. Szerencsére a művek megvártak minket – hamarosan megnyílik a múzeum, mehetünk, és már az itt következő írás által felkészítve találkozhatunk velük, élőben is. Rövid várakozás után azonnal jöhet majd az emlékezés.

A gondolat miniatűr emlékművei. Asztalos Zsolt kiállítása





Az előző oldalon:
Asztalos Zsolt: *Emlékmodell 19*,
2019–2020, vegyes technika
Fotó: © Asztalos Zsolt / HUNGART © 2021

Részlet Asztalos Zsolt
Emlékmodellek című kiállításából,
Kiscelli Múzeum, Budapest
Fotó: © Asztalos Zsolt / HUNGART © 2021

Asztalos Zsolt 2020 tavaszára tervezett, majd novemberben újból (nem) megnyitott, *Emlékmodellek* című kiállításának fókuszában a személyes emlékezet kognitív pszichológiai vonatkozásai állnak. Ugyanakkor nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy a tárlat a Kiscelli Múzeum templomterében valósult meg, amely vitathatatlanul Budapest legkülönlegesebb, a történeti emlékezés atmoszféráját árasztó kortárs kiállítótere. Ilyen értelemben helyspecifikusnak is tekinthető az installáció, főként, mert beleillik a múzeum emlékezetpolitikai kiállítássorozatába, amely a múlt és a jelen viszonyának kritikai újrakontextualizálását tűzte ki célul.¹ Asztalos Zsolt munkáiról összességében elmondható, hogy az egyes sorozatokat az emlékezés nagy témája köti össze, különböző kiállítási projektjei pedig ennek a szerteágazó problémakörnek egyes fejezeteként értelmezhetők. Asztalos, miközben az emlékezetről gondolkodik, folyamatosan szűkíti azt, a nagy történeti témák felől indulva; 2013-as, a Velencei Biennálé Magyar Pavilonjában szerepelt munkájában (*Kilőtték, de nem robbant fel*) első és második világháborús bombák fotóin keresztül vizsgálódott. Ezután a téma egy kisebb szelete követ-

kezett a művészettörténeti kánon alakulását tárgyaló sorozatok formájában (*Ismeretlen szerzők*, 2014–2017), míg végül eljutott, saját munkáival kapcsolatban a szubjektív, személyes emlékezet kérdéséig (*My Art [Művészetem]*, 2019). Ahogy a *My Art* sorozat, úgy az *Emlékmodellek* esetében is elmondható, hogy az igazi téma inkább a művész személyes viszonya az emlékezethez, és nem pusztán az emlékezés tudományos mechanizmusai, habár a kiállított anyag kognitív pszichológiai ismeretekkel komolyan megtámogatott. A látogató valójában olyan pszichológiai kísérlet résztvevőjévé válik, ahol az alkotó művész és az emlékező ember figurája vetül egymásra. A három egységből álló kiállítás első installációja egy ötcsatornás videómunka (*Emlékezés*, 2016–2018). A kiállítóterbe épített polcrendszer vetítövásznain öt ismeretlen néma portréfilmjét látjuk. A látszólag eseménytelen képkockákon csak az apró arcزدülések-ből és a beszűrődő háttérzajokból érzékeljük az idő múlását. A kisfilmek forgatásakor a művész kérése mindössze annyi volt, hogy a különböző korú és nemű résztvevők gondolják magukban végig az életüket. A szereplők ezt úgy pergetik le magukban, hogy abból

a néző számára semmilyen konkrétum nem derül ki. A hosszú percekig tartó eseménytelenségben mégis szembetűnő a néma arcokon fel-felbukkanó feszültség. A külső szemlélő önkéntelenül próbál valamilyen narratívát gyártani a történet nélküli videókhoz, de soha nem tudhatja meg, jó úton járt-e.

Asztalos sorozatainak sajátossága, hogy jellemzően fotóalapúak, ugyanakkor az adott kiállítóterre tervezett installációk formájában teljesednek ki. A mostani anyag olyan értelemben atipikus, hogy – bár az *Emlékezés* beállításai egészen fényképszerűek – viszonylag csekély szerep jut a fotónak, pusztán a templomter középpontjában felépített *Emlékmodellek* című installációrendszer egyes egységeiben jelennek meg kis méretű felvételek. A negyvenöt, főként a látványos asztalrendszerre elhelyezett makettszerű kompozíciót az emlékezés pszichológiai és biológiai folyamatait magyarázó tudományos jellegű szövegrészletek kísérik. A makettek vagy tárgysűrítmények – ahogy a kiállítást kísérő katalógusban a kurátor, Boros Lili fogalmaz² – egyfelől illusztrálják az egyébként a művész által válogatott tudományos szövegrészleteket, másfelől azonban úgy is értelmezhetők, mint az alkotó



Részletek Asztalos Zsolt *Emlékezés* című ötcsatornás videójából, 2016–2018
HUNGART © 2021

emlékeinek lenyomatai. A cím nélküli, számozott objektegyüttesek (és leírások) a hosszú asztalrendszeren alapvetően sorban követik egymást, ám a sorrend néha váratlanul megszakad, ezzel a következő szám megkeresésére és a hatalmas templomtérben fel-alá járkálásra ösztönözve a szisztematikus nézőt. A Dr. Ragó Anett pszichológus szakértő által lektorált szöveges anyagok és természetesen a művész által készített modellek mellett az asztalok különböző magassága, egymáshoz képesti alá-fölérendeltsége, valamint a tárgyegyüttesek közti fizikai csapongás egyaránt az emlékezés folyamatának szövevényes mechanizmusát hivatott demonstrálni. Napjainkban, az emlékezetpolitikai dömping idején szinte naponta nyílik egy történelmi kiállítás, íródik egy könyv, vagy ünneplünk valamilyen történelmi évfordulót. Az emlékezetkutatás a történettudományok, a kognitív pszichológia és a szociológia határán elhelyezkedő inter- és transzdiszciplináris terület,³ melynek legnagyobb kérdése ugyanaz, mint amit Asztalos munkája is firtat: hogyan viszonyul egymáshoz kollektív és személyes emlékezet? A kutatók és filozófusok nagyjából egyetértenek abban, hogy az egyén csak észlel, az emlékezés pedig már komplexebb társadalmi folyamat. Maurice Halbwachs például az emlékezést az álommal állítja szembe: szerinte az álomoknak legtöbbször azért nincs értelmük, felidézésük azért ütközik nehézségbe, mert önmagukban nincs realitásuk – szemben az igazi emlékekkel, amiknek a társadalom kínálta keretek adnak értelmet.⁴

Halbwachs elgondolása bizonyos szempontból az *Emlékmodellekkel* kapcsolatban is megvalósul, amennyiben a művész interpretációi és a nézőben kialakuló egyedi emlékképek együttesen adnak mindenki számára más-más narratívát, így a befogadó által teremtett keretrendszerben válik teljesértékűvé az anyag.

A kiállítás kapcsán egyáltalán nem irreleváns a történelmi emlékezettel kapcsolatos filozófiai elméletek áttekintése, hiszen ahogy Asztalos munkáiban is látjuk, a személyes és a kollektív emlékezet egymásból következő mechanizmusok.

Az emlékezetkutatás egyik legnagyobb alakja, Jan Assmann például alapvetően négy dimenzióra osztja a történelmi emlékezetet: mimetikus (cselekvésmin-ták leutánzása), tárgyi (elmúlt korokból fennmaradó tárgyak), kommunikatív (elmesélésen alapuló) és kulturális emlékezetre.⁵ Assmann szerint az első három dimenzió szükséges ahhoz, hogy kialakuljon a negyedik, azaz az általa kulturálisnak nevezett kollektív emlékezet. A kulturális emlékezetben a múlt szimbolikus alakzatokká formálódik át – ha tetszik, emlékmódellekké –, ugyanakkor nem teljes objektív valójában



Részlet Asztalos Zsolt *Emlékmodellek* című kiállításából, Kiscelli Múzeum, Budapest
Fotó: © Asztalos Zsolt / HUNGART © 2021

öröklődik tovább; csak a jelenünk szempontjából fontos aspektusait őrizzük meg. Assmann egyértelmű állítása, hogy az egyéni emlékezetből alakul ki a történelmi emlékezet. Úgy véli, a kommunikatív és a kulturális emlékezet között folyamatos az átmenet, és egy emberöltő elteltével, körülbelül nyolcvan év leforgása alatt, folyamatosan fordul át az előbbi az utóbbiba.⁶

A látogató valójában olyan pszichológiai kísérlet résztvevőjévé válik, ahol az alkotó művész és az emlékező ember figurája vetül egymásra.

A társadalmi emlékezet rítusainak gyakorlása folyamán mind a mimetikus, mind a tárgyi, mind a kommunikatív, mind pedig a kulturális formák mozgásba lendülhetnek, erre pedig a mostani kiállítás egyes tárgyegyüttesei is kiváló példák.

A kortárs elméletekre jellemző, hogy szüntelenül kritizálják a 20. századi történelemfelfogást. Jacques Derrida 1993-ban publikált *Marx kísértetei*⁷ című

munkájában például leírja a hantológia, vagyis kísértettan kifejezést: a fogalom alatt olyan episztemológiai megközelítésmódot ért, amely komolyan veszi a társadalmi életben fellelhető kísérteteket, mégpedig a modernizmus be nem váltott ígéretei kapcsán. Derrida írása valójában reflexió Francis Fukuyama *A történelem vége és az utolsó ember*⁸ című 1989-es munkájára, amely még

pozitív előjellel írja le a jövő horizontjának eltűnését. Derrida szerint azonban a kritikai elméletek elfojtása nem jelent megoldást arra, hogy leszámoljunk a modernitás meg nem valósult ígéreteivel, mivel azok

örök kísértetként vesznek majd körül minket, akárcsak a vissza-visszatérő rossz emlékek. Ez a fajta jövőnélküliség, valamint a neoliberális gazdasági rendszer kritika nélküli elfogadása és felülíratatlannak elkönyvelése (hipernormalizáció) az, ami Fukuyamához képest egészen más – határozottan negatív – előjellel jelenik meg később Mark Fisher-nél kapitalista realizmusként aposztrofálva.⁹ Mivel a fennálló neoliberális

rendszerben még elképzelni is nehéz a kapitalizmus végét, nemhogy harcolni ellene, az egyén sorsa pedig igen bizonytalan, így a tekintet inkább a múlt felé fordul, és teret ad az emlékezésnek, illetve a nosztalgiának mint életérzésnek. A fenti kitérőből is látszik, hogy az emlékezetpolitika revíziója a kortárs elméletekben egyre nagyobb teret követel magának.

A revízió eredményeképp a gondolkodók körében a legkülönbözőbb emlékezetdekonstrukciós kísérletek fogalmazódnak meg. Akár úgy, ahogy Derridánál láttuk, de ide sorolható Pierre Nora is. A kiállítás kapcsán is hivatkozott *lieu de mémoire* (az emlékezés helye)-fogalom olyan mondvacsinált emlékhelyeket takar, melyek Nora szerint az elvesztett emlékezet pótlékai. „A történelem felgyorsult, az egyensúly felbomlott” – írja Nora.¹⁰ A múlt felgyorsult, azaz minden, ami elmúlt, a korábbinál sokkal gyorsabban válik történelemmé, ez pedig delegitimálja a megélt és elmesélhető múltat. Szerinte a *lieu de mémoire*-ok valójában nem a társadalmi emlékezet alkotóelemei, pusztán az emlékezetpolitika termékei. Nora azt állítja, hogy a társadalomfejlődésben individuálpszichológiai fordulat következett be, ennek eredménye pedig az, hogy mindenki számára kötelezővé vált bizonyos dolgokra emlékezni – ennek eszközei a *lieu de mémoire*-ok. Nora meglehetősen pesszimizmussal így fogalmaz: „Az emlékezet pszichologizálása minden egyes embernek azt az érzést adta, hogy vég eredményben egy lehetetlen adósság kifizetésétől függ üdvözülése. [...] A most már magánügyggyé váló emlékezet új rendszere ez. A kortárs emlékezet teljes pszichologizálása az énazonosság, az emlékezet mechanizmusainak és múlthoz való viszonyának új rendszerét vonta maga után.”¹¹

Norától kissé eltávolodva érdemes vizsgakanyarodni az *Emlékmodellek* kiállítás utolsó egységéhez. Az anyag összeállításában ugyanis fontos szerepet játszott tanácsadóként Dr. Ragó Anett pszichológus, akinek egyórás magya-



Asztalos Zsolt: *Emlékmodell 12*, 2019–2020, vegyes technika

Fotó: © Asztalos Zsolt / HUNGART © 2021

rázó videója igen fontos adalék a kiállítás által nyújtott perspektíva kitágításához (nem hiába szerepel az interjú teljes hosszában a kiállítás záró szekciójaként). Ragó kommentárjából megtudhatjuk, hogy az emlékek legnagyobb jelentősége abban áll, hogy felidézésük generálja a személyes önazonosságot, azaz az identitást, emellett stabilizálja a személyiséget, és egyben lehetőséget nyújt a közösségi identitás megteremtésére. Az emlékezés nagyon törekeny folyamat, az emlékek megőrzésében pedig a folytonos felidézés segít csak. A személyesen megélt emlék a maga teljességében felidézhetetlen, mert folyton narráljuk, verbalizáljuk, alakítjuk és interpretáljuk, annak megfelelően, hogy éppen kivel és hogyan osztjuk meg. A múltban keletkezett emlékeink nagyban hozzájárulnak ahhoz, hogy megkonstruáljuk a jövőnket.¹²

Ahogy más tudományterületeken, úgy a kortárs kognitív pszichológiában is egyre jellemzőbbek a különböző adatvizualizációs kísérletek, így olyan absztrakt ábrák születnek, amelyek egy táblázattal vagy adathalmazzal szemben a laikusok számára is magától értetődő összefüggéseket ábrázolnak (pl.: MRI-felvételek). Emellett a technikai eszközök fejlődése, például a fényképezőgép vagy a film feltalálása is nagyban befolyásolta, hogyan vélekedünk az emlékekről.¹³ A kiállításon is találkozunk mozgóképpel, fotóval, objektakkal, de például hálózatábrákkal is. Asztalos kísérlete azért kifejezetten érdekes, mert az emlékezés mechanizmusáról való gondolkodás közben próbálta meg konkrét tárgye gyűtésekre, makettekre,



Részlet Asztalos Zsolt *Emlékmodellek* című kiállításából, Kiscelli Múzeum, Budapest

Fotó: © Asztalos Zsolt / HUNGART © 2021

objektokra és képekre lefordítani a fejében összeálló gondolatokat, mondhatni megalkotta saját emlékezésdizájnját. A barkácsszerszámokból, iskolai segéd-eszközökből, változatos faanyagokból, csiszolt kőkubusokból, kis méretű fényképekből és színes építőközből változatos és dekoratív absztrakt művek konstruálódnak, pontosan úgy, ahogy az emlékezés folyamata is absztrakt és konstruált.¹⁴

Asztalos Zsolt kiállítása – gondolati emlékműve – az ellentétek tárlata; az installáció egyszerre monumentális, mégis kis méretű objektok összessége.

Az egyes tárgye gyűtésekhöz tartozó szöveges anyag érdelemmentes, tudományos információkat közvetít, ugyanakkor az objektokból összeálló kompozíciók a lehető legsubjektívebbek. Végezetül pedig az első terem videó-jában megjelenő intimitás ellentétbe kerül az utolsó terem általánosságok felől közelítő, elemző videójával. A kettő között pedig emlékdudorok, bevésődés, aktív elnyomás, belátási torzítás, felejtési görbe és csodaszép objektok.

[1] A következő években a Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár ez utóbbi szálon folytatja tovább a munkát, és 2022-ben a *Háborúkban megerőszkolt nők emlékezte* projekt kapcsán nagyszabású kiállítást tervez a köztéri szobrászat, emlékmű, a felejtés, elhallgatás és a közösségi emlékezet történetéről és jelenéről. In: *Emlékmodellek. Asztalos Zsolt kiállítása*. Szerk. Oth Viktória. Budapest, BTM Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, 2020, 4. o. [2] Boros Lili: *Emlékmodellek – Asztalos Zsolt kiállításához*. In: *Emlékmodellek. Asztalos Zsolt kiállítása*. Szerk. Oth Viktória. Budapest, BTM Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, 2020, 18–22. o. [3] Kovács Éva Judit: Az emlékezet szociológiai elméletéhez. In: *Emlékezés, identitás, diszkurzus. Pszichológia és társadalom*. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2015, 237–260. o. [4] Maurice Halbwachs: *On Collective Memory*. Chicago, University of Chicago Press, 1992 [5] Jan Assmann: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Budapest, Atlantisz, 1999 [6] Assmann i. m. [7] Jacques Derrida: *Spectres de Marx*. Párizs, Galilée, 1993. Magyarul: *Marx kísértetei*. Pécs, Jelenkor, 1995 [8] Francis Fukuyama: *A történelem vége és az utolsó ember*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 2014 [9] Mark Fisher: *Kapitalista realizmus. Nincs alternatíva?* Budapest, Napvilág Kiadó, 2020 [10] Pierre Nora: *Emlékezet és történelem között. A helyek problematikája*. In: *Aetas*, 1999/3., 142–157. o.; <http://epa.oszk.hu/00800/00861/00012/99-3-10.html> [11] Nora i. m. [12] Paul Ricoeur: *Az én és az elbeszélte azonosság*. In: *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*. Budapest, Osiris, 1999, 373–413. o. [13] Douwe Draaisma: *Metaforamasina. Az emlékezet egyik lehetséges története*. Budapest, Typotex Kiadó, 2002 [14] „Az emlékek konstrukciók. Mi konstruáljuk töredezett részletekből. A részletek itt-ott találhatóak agyunkban, és az adott céljainknak megfelelően rakjuk össze a múltbéli esemény aktuális verzióját.” In: *Emlékmodellek. Asztalos Zsolt kiállítása*. Szerk. Oth Viktória. Budapest, BTM Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, 2020, 49. o.

Ausztrál festőnő magyar mesterekkel. Kaszab Judit

Mánfai Melinda

Két magyar művész a Föld túloldalán

1965 márciusában Judy Cassab festőnő végre rávette a vele egy városban élő, nyolcvanegy éves Orbán Dezsőt, hogy az üljön modellt neki. Nem volt egyszerű, Cassab pont tíz évet várt az igenre, minthogy Orbán szikárságából az következett: ő ugyan nem ül modellt senkinek.

Azonnal autóba pattant, hogy felvegye az idős mestert annak tengerparti garázs-műtermében. Orbán patikatiszta stúdiója, amelyben ez idő tájt épp geometrikus absztrakt kollázsokat ragasztgatott, rendimádatát tükrözte, s ez feltehetően szoros összefüggést mutatott még Magyarországon szerzett fizika- és orvostudományi diplomájával. Cassab naplójából tudjuk, hogy Orbán rendkívül jókedvűen viccelődött az első ülés teljes ideje alatt, tele volt mondanivalóval, még a portré, mint műforma is megvitatásra került kettejük között. „Ez abszolút lenyűgöző!” – véleményezte a képet első napjuk végén, majd kajánul hozzátette: „De azért legközelebb még elronthatod!” Az öntudatos Cassabnak több se kellett: igyekezett Orbánt lehetőleg „nagyon öregnek és rondának” ábrázolni.¹

1

Judy Cassab: *Judy Cassab Diaries*. Ausztrália, Random House, 1995, 170–171. o. Az említett kép feltehetően megegyezik a Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményében található, 1969-es datálású Orbán-portréval. Cassab legalább három alkalommal festette még meg Orbán Dezsőt a 80-as években.

2

Cassab 1995, 42. o.

3

Denise Hickey: Desiderius Orban. Interjú.

In: *Denise Hickey Interviews*, 1971,

<https://nla.gov.au/nla.obj-193497629/listen>

4

Cassab 1995, 42. o.

Kettejük barátsága persze nem ezzel kezdődött. Ausztráliai életük sem. Az ekkor már idős Orbán még a háború kitörésekor, 1939-ben, a fiatal Kaszab Judit (Judy Cassab, 1920–2015) a világgéést éppen csak túlélve, 1951-ben szállt partra a hatalmas déli kontinensen egy új, szabadabb élet ígészetében. Orbán Dezső (1884–1986), a magyar századelő legendás Nyolcak festőcsoportjának autodidakta, kísérletező kedvű tagja ekkorra már megvetette lábát Sydney művészvilágában. Péntek esti szalonjain, európai mintára, művészek és műkritikusok cseréltek eszmét a helyi aktualitásokról.

Ausztrália mindkettejüktől kitartó alkalmazkodást követelt. Kaszab alig érkezett meg, máris alkotócsoporthoz tartozott, és kiállításokat kezdett látogatni. A kiállított anyag azonban lehangozta, ahogyan a képeket mustráló fésületlen sihederek sem tűntek éppen jó ízlésű, műértő közönségnek.² De még jobban elkésérítette, hogy a festőművészi pályát Ausztráliában ez idő tájt mindössze kedves hobbi-tevékenységnek tekintették, ennek megfelelően tehát gyűjtési kedvről sem lehetett beszélni. A háború utáni emigrációs hullám, különösen, ami a művészek kivándorlását illeti, csak igen kis mértékben érintette Ausztráliát, így nem is teremthetett azonnal olyan pezsgő, termékeny művészeti közeg, mint amilyen például az újréléző Párizsban vagy a következő évek művészeti centrumává váló New Yorkban volt megtapasztalható.

Orbán ismerte ezt a helyzetet. Már a hajón ellátták jó tanáccsal: jobb, ha valami „normális” munka után néz majd. Ő, aki 1906-ban Matisse-szal és Picassóval együtt vendégeskedett Gertrude Stein párizsi szalonjában,³ akinek Cézanne és a Matisse-iskola jelentette fiatalok orijóját, és aki a Nyolcak tagjaként kitörölhetetlenül beleírta magát a 20. század magyar művészettörténetébe, itt jó ideig házvezetőként dolgozott. Főzött és bevásárolni járt, mielőtt végre ismét a festésre gondolhatott. Mindenesetre 1952-ben, legelső találkozásuk alkalmával az alábbi vallomást tette Kaszabnak, amelyet a frissen érkezett felé talán biztatásnak is szánt: „Ausztrália vákuumban többet fejlődtem, mint Párizs összes impulzusa alatt.”⁴

Jelen tanulmány csak dióhéjban térhet ki kettejük kapcsolatának izgalmas ausztráliai vonatkozásaira. Annyi azonban bizonyos, hogy a tanár-tanítvány viszony hamar barátsággá mélyült. Orbán péntek estéi rendkívül inspirálóan hatottak Kaszabra: itt találkozhatott a frissen alakuló ausztrál művészeti szcéna fontos szereplőivel, és itt mutathatta meg magát először. Elbűvölő modora, finom eleganciája, Európából jött munkái hamar meghozták számára az első portrémegrendeléseket és kiállítási lehetőségeket. Később saját napot is választottak maguknak: az egyik csütörtökön Kaszab ment Orbánhoz, a következőn Orbán időzött önánál. „Tehetőséges vagy, de megragadtál valahol az impresszionizmusnál. El kell felejtened, hogy az asztalnak négy lába van, csak azt használd, ami esszenciális a képhez! Felejtésd el a tárgyat!” „Orbán sok új dolgot mond nekem. Például, hogy mi a különbség a harmonikus színek és a színharmónia között. Az első olyan, mint egy recept, amelyet bárki meg tud

Kaszab Judit: *Desert shapes, the boulder (Sivatagi formák, vándorkő)*, 1982, vegyes technika, 76,5 × 56,4 cm, Art Gallery of New South Wales
© Estate of Judy Cassab / HUNGART © 2021





Kaszab Judit: *Orbán Dezső portréja*, 1969, olaj, farost, 120 x 90 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

© Szépművészeti Múzeum 2021 / HUNGART © 2021

tanulni. A másikat saját magamnak kell felfedeznem. [...] Azt mondja, mindez segíteni fog nekem megtalálni a saját stílusom.⁵ Kaszabot sokáig elkísérte frusztráló alapproblémája: technikailag bármit megoldott a vásznon, de azok mindössze jól elvégzett feladatok, amolyan lecsapott labdák voltak számára. Portrémegrendelése teljesítése során túl sokáig záródott ki érzelmileg az alkotásból, ezért a végeredményben sem tudott feloldódni. Nem lehet nem kihallani későbbi nyilatkozataiból, hogy bár képei – és egész lényének varázsa – új hazájában hamar valódi sztárrá emelték s megadták számára, amire mindig is vágyott: reflektorfényt és gazdagságot – a portréfestés fájdalmas skatulyába is szorította. Képeinek, amelyeken hosszú élete során neves brit és ausztrál személyiségeket, valamint számos uralkodócsaládot is megörökített, szerinte sznob mellékíze lett. Ez pedig „Goyának nem ártott, de nekem, azt hiszem, ártott” – vallotta meg a Magyar Televízió számára készült interjújában 1994-ben, hetvennégy évesen.⁶

Amikor a 70-es években James Gleeson szürrealista festőművész az 1967-ben alakult Ausztrál Nemzeti Galéria munkatársaként interjúsorozatba kezdett olyan művészekkel, akikről az intézmény már vásárolt műtárgyat, kilencvennyolc interjúalanya között két magyar származású volt: Orbán Dezső és Judy Cassab, azaz Kaszab Judit.⁷

Ki volt tehát Kaszab Judit, akit 2015-ben bekövetkezett halálakor, mintegy hét évtizedes, sikeres festőkarrier után érzékenyen búcsúztatott az ausztrál sajtó? Aki az Ausztráliába érkezését követő négy éven belül radikálisan felülírta a női festőket érintő negatív sztereotípiákat?⁸ Akinek életében több mint száz egyéni kiállítása nyílt, és alkotásait ma több mint

hatvan közgyűjtemény őrzi világszerte? A kiváló portréfestői képességekkel rendelkező Kaszab felemelkedése egybeesett az ausztrál művészeti világ háború utáni újraindulásával, pályája derekán pedig az absztrakció diadalával. Utóbbi felé rögzös út vezetett, de végül, mint azt látni fogjuk, egy szempillantás alatt kapcsolódott bele egy ugyancsak kevésbé divatosnak vélt műfaj által, szabadban alkotó tájképfestőként. Hírneve végül túlszárnyalta Orbán Dezsőét is. Magyarországon azonban nem cseng ismerősen a neve, képei is csak igen kis számban találhatók meg a hazai közgyűjteményekben.⁹ A művészeti lexikonok szűkössége – melyhez fontos adalék, hogy a neves Archibald-díjat¹⁰ kétszer nyerte el, emellett számos hazai és külföldi állami kitüntetésben részesült – nem árnyalhatja eléggé ezt a hihetetlenül hosszú és fordulatokkal teli életutat, amely nem csupán az ausztrál, hanem a magyar művészettörténet számára is izgalmas kuriózumokat rejt. Kaszab Judit két hazájából az egyik már többé-kevésbé elvégezte halás feladatát, az utóbbi ezzel eddig adós maradt.

Bécsi luxus és boldog beregszászi gyerekkor

Nem kis művészi öntudat kellett ahhoz, hogy egy huszonhat éves feleség és anya, de ami még fontosabb, súlyos lelki traumákat megélt háborús túlélő 1946 januárjában Budapesten az alábbi mondatot jegyezze le a naplójába: „*Senkinek nem merem mondani, de úgy érzem, egy nap mindenkinél jobb portrékat fogok festeni.*” A festőnő részletes életrajza a *Judy Cassab: Judy Cassab Diaries*¹¹ (innentől:

5

Cassab 1995, 46–47. o.

6

Interjú Vitray Tamás *Töltsön velem egy órát* műsorában az M1-en, 1994. október 20., <https://nava.hu/id/2070682/>

7

A James Gleeson Oral History Collection ma Ausztrália mindenki által elérhető szellemi öröksége, 2008 óta az UNESCO Világ Emlékezte programjának része. Gleeson interjúja Kaszab Judittal itt olvasható eredeti nyelven: <https://nga.gov.au/research/gleeson/pdf/cassab.pdf>

8

Brenda Niall: *Judy Cassab. A Portrait*. Crows Nest, Ausztrália, Allen and Unwin Pty. Ltd., 2005. 121. o.

9

A Magyar Nemzeti Galéria és a pécsi Janus Pannonius Múzeum őrzi tőle műveket. Csoportos kiállításon 1970-ben és 1984-ben szerepelt, egyetlen hazai egyéni kiállítása (egy háromállomásos európai vándorkiállítás egyik állomásaként) 2003-ban volt a budapesti Vasarely Múzeumban.

Napló – fordítások tőlem) címen 1995-ben Ausztráliában megjelent, mintegy ötven esztendő naplófeljegyzéseit tartalmazó vaskos könyvből bontakozik ki. Az 1944-től datálódó rendkívül gazdag és olvasmányos forrásanyag a magyar művészettörténet számára eddig ismeretlen adalékokat rejt a háború utolsó éveiről, majd az azt követő átmeneti időszakról is.¹² A Kaszabról megjelent kevés, angol nyelvű monografikus mű leginkább az önéletrajzi írásként is értelmezhető *Napló* soraira támaszkodik.

Kaszab Judit kilenc esztendő koráig szülővárosában, Bécsben élt. Első otthonát festmények és perzsaszőnyegek díszítették, apjának autókereskedése volt. A téli szünidőkre Reichenauba jártak fel, a hegyek közé.¹³ A kislány társadalmi helyzetüknek megfelelő neveltetést kapott, ezért kiskorától zenét, művészetet és nyelvet tanult. Pályáján nem kis szerepet játszhatott később ez az alap: egyszerre adott neki tartást és önbecsülést a nehéz helyzetek elviseléséhez. Kiváló társas készségei később új hazájában igazi „society darling”-gá emelték, ahogy az egyik ausztrál lap írta találóan.¹⁴

Szülei válása után az anyai nagyszülőkhöz került, az ekkor épp Csehszlovákia keleti sarkában fekvő Beregszászra, ahol a magyar gimnázium növendékeként a Haba tanár házaspár figyelt fel először rendkívüli rajztehetségére.¹⁵ Amikor 1970-ben Passuth Krisztina¹⁶ megrendezte a *XX. századi magyar származású művészek külföldön* című nagyszabású kiállítást a Szépművészeti Múzeumban,¹⁷ Kaszab, aki szintén szerepelt a tárlaton, így válaszolt a kiállítás hírére a Haba Eleonórától érkező beregszászi levélre: „Hogy emlékezem-e Rád? Milyen kérdés! Elevenebben emlékezem Rád, mint akármire, ami az utóbbi húsz évben történt velem. Kleopátrára, akinek a kígyó a mellébe mar: nálatok másoltam le. És az olajfesték szagára, amit nálatok szagoltam először.”¹⁸ Tizenkét évesen rajzolta meg első, érzékeny portréit, alanyait közvetlen környezetéből választva. Cél tudatos lány volt, aki már ekkor kinyilvánítottan művész akart lenni.

Első művészeti tanulmányait – ugyan nem igazi, beiratkozott diákként – 1939-ben végezte, amikor vőlegénye bátorítására egyetlen évre Beregszászról Prágába költözött, és ott bejárt a művészeti akadémiára. Meglehetősen lehangolták viszont a stúdiók, amelyek során főleg gipszmásolatokat kellett rajzolnia. Sokkal szívesebben járt el a helyi nemzeti galériába az ottani cseh, németalföldi és itáliai nagymesterektől tanulni. Ekkor ismerte meg a moderneket is: Pissarro, Seurat, Toulouse-Lautrec, Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Munch, Chagall műveit, valamint Kokoschkát (öt különösen tisztelte).¹⁹ A háború kitörése azonban új utakra kényszerítette. Még Beregszászon férjhez ment, az ottani gettósitás viszont hamar Budapestre űzte a fiatal párt. A beregszászi gyökerektől végleg elszakadt: hiába sietett vissza 1945 márciusában, nagyszülei házának ablakait kitörve, a házat kifosztva találta. Soha többé nem tért vissza.

10

Az Archibald-díjat, melynek elnyerése egyszerre jelent presztízst és komoly pénzüjzalmat, 1921-ben alapították Ausztráliában a portréműfaj számára, jeles személyiségek megőrkítésére. Mindenkor a konzervatív festői felfogást támogatta, de száz esztendő győztes festményei azért, ha finoman is, kirajzolják az egyes korszakok festészeti tendenciáit. Kaszab Judit 1960-ban és 1967-ben nyert Stanislaus Rapotec és Margo Lewers művészekről festett portréival, de többször nevezett a díjra, többek között a cikkben említett, Orbán Dezsőről készült képpel is 1965-ben.

11

Cassab 1995, Morris L. West bevezetője (oldalszám nélkül)

12

Kaszab tizenkét éves korában, 1932-ben kezdett szisztematikus naplóírásba, azonban az első füzet a turbulens évek egyik kényszerű költözködése során elveszett. Élete végéig vezetett naplóit, levelezését ma a National Library of Australia őrzi. A *Diaries* megjelenése évében, 1995-ben irodalmi díjat nyert.

13

Niall 2005, 4. o.



Kaszab Judit: *Nagy mama arcképe*, 1932, vegyes technika, 51 × 41 cm, Kaszab-hagyaték HUNGART © 2021



Kaszab Judit 1937-ben, archivó foto Kaszab-hagyaték

14

Patricia Maunder: Judy Cassab: Holocaust survivor, society darling and acclaimed portrait artist, 1920–2015. In: *Sydney Morning Herald*, 2015. november 3., <https://www.smh.com.au/national/judy-cassab-holocaust-survivor-society-darling-and-acclaimed-portrait-artist-20151103-gkpd3s.html>

15

A beregszászi magyar gimnázium története 1864–1989. A Magyarágkutató Könyvtára IV. Budapest, Magyarágkutató Intézet, 1990. https://kisebbssegkutato.tk.mta.hu/uploads/files/olvasoszoba/magyarsagkutatokonyvtara/A_beregszaszi_magyar_gimnazium_tortenete.pdf

16

Kellemes emléke Passuth Krisztinával történt véletlen párizsi találkozása a Musée d'Art Moderne de la Ville-ben 1986-ban. Lásd: Cassab 1995, 403. o.

17

XX. századi magyar származású művészek külföldön. (1970. augusztus 29. – szeptember 20.) Kiállítási katalógus.

Budapest, Szépművészeti Múzeum, 1970.

18

Kárpátinfo archívum (dátum nélkül), <https://www.old.karpatinfo.net/dosszie/kaszab-judit-judy-cassab>

19

Elwyn Lynn: *Judy Cassab. Places, Faces and Fantasies.* Melbourne, Macmillan, 1984, 11. o.

20

Cassab 1995, 1. o.

21

Cassab 1995, 7. o.

22

Cassab 1995, 55. o.

23

Kaszabot baráti szálak fűzték Bernáth Aurél családijához, a Roboz famíliához.

24

Cassab 1995, 23. o.

25

Cassab 1995, 215. o.

26

Vitray Tamás 1994

27

Aranyemberek – Kaszab Judit Ausztráliában élő festőművész.

Rádióinterjú, Kossuth Rádió, 2006. április 26., <https://nava.hu/id/3371691/>

28

Vitray Tamás 1994

29

A tanulmány címe: Az absztrakt művészetek kora.

In: *Bernáth Aurél: Írások a művészetéről.* Budapest, Dante Könyvkiadó, Budapest, 1947, 104. o.

Herman Lipót és Bernáth Aurél, a „megmentő”

A *Napló* első lapján Budapesten járunk 1944 áprilisában, amikor a huszonnégy éves Kaszab álnéven bujkál: „A németek Magyarországon vannak. [...] Szerintünk közel a háború vége. A zsidóknak sárga Dávid-csillagot kell viselniük. [...] Kinn bimbózó gesztenyefák. A festőállványom a sarokban áll, elhagyatva. A művészeti iskola bezárt.”²⁰ A naplói írás napi rutinjának része. Sorai tömören, lényegre törően elevenítik meg belső világát és közvetlen környezetét. Meglepő talán, de a festés minden körülmények között szinte vegetatív igény számára. Budapest ostromának idejéről találjuk az alábbi bejegyzést: „Emberi és állati tetemek hevernek körülöttünk. Már három hete, hogy megkezdődött az ostrom. [...] Néhányan újra megtaláljuk majd egymást. Ha nem, olyan leszek, mint egy korhadt fa. Tudom, hogy nem leszek képes többé örömet vagy szomorúságot érezni. Furcsa módon mégis hiányzik a festés.”²¹ 1953-ban már Ausztráliában írja, hogy váratlanul rátörő pánikrohamain csak a festés képes enyhíteni.²² Budapesten 1941–1944 között, férje munkaszolgálatára idején Bernáth Aurélnál és Herman Lipótnál tanult. Amint a háború véget ért, már 1945 áprilisában felvette Bernáthtal a kapcsolatot:²³ „Meglátogattam a régi tanáromat a művészeti iskolából. Bernáth Aurélt. Tanácsot kértem tőle. Nem tudott adni. Ő maga most nem fest. Nincs hol dolgozni. Nincs mivel dolgozni. Nincs kedv. Nincs béke. Mi lesz a művészettel és a művészekkel?” Két évvel később viszont már az alábbi bejegyzést találjuk: „Bernáth Aurél előadására megyek egy művészklubba. Ő volt az első tanárom és ő volt a legnagyobb hatással rám.”²⁴ A *Napló*ban évekként később is rendre felbukkan a két mester neve. 1972. november 20-án – ekkor már több mint húsz éve élt Ausztráliában – Herman Lipót haláláról számol be: „Nyolcvannyolc éves volt. Ahogy én, Lipi is naplót vezetett ötven éven keresztül, csak ő még illusztrálta is. A betegsége alatt minden nap készített magáról egy önarcképet, és minden nap, a lapokat forgatva nyomon követhetjük fizikai leépülését egészen a végéig. Az utolsó lapra azt írta, hogy »Bevégeztetett«. Aláírta, datálta és meghalt. Lealaptam ma egy vásznat, de semmi kedvem festeni.”²⁵ Bernáth, aki már az első órára bekért Kaszabtól egy munkát, kezdetben egyáltalán nem volt elragadtatva: „Nehéz elmagyarázni, hogy mi a giccs, ha valaki nem érzi. Ha művész akar lenni, azonnal abbahagyja a portrékat, és elkezdünk komolyan dolgozni.”²⁶ A hatalmas alkotói elszántsággal rendelkező Kaszabot ugyan földbe döngölte a kritika, mégis hajlandó volt alávetni magát Bernáth pedagógiájának. Amikor az vakon csendéletet rajzoltatott vele a pad alatt, a lányt mélyen elgondolkodtatta a kusza végeredmény, tudatalattijának papírra kivetült ismeretlen útjai.²⁷ Bernáth az olajfestéket is elvette tőle, látva, milyen nagy rutinja van már benne. Az új kihívások azonban új utakat nyitottak meg előtte. „Bernáth megmentett” – nyilatkozta a már említett tévéinterjúban.²⁸ Az absztrakció ekkor még nagyon távol állt tőle, pedig Bernáth rendre szorgalmazta, hogy próbáljon meg kísérletezni vele. „Az absztrakt művészetek példa nélküli vállalkozás a szellem történetében” – írta Bernáth 1947-ben megjelent *Írások a művészetéről* című kötetében, amelyben egy – eredetileg 1940-es – tanulmányában az absztrakt művészetek eszmeiségéről, evolúciójáról, természetábrázoláshoz fűződő viszonyáról elmélkedik.²⁹ Kaszab csak egy évtizeddel később, a 60-as években lépett festői önkifejezésében új utakra, abban az évtizedben, amely – erős amerikai hatásra – végül Ausztráliában is meghozta az absztrakció diadalát.

„Czóbel engem fest.”

1946 májusában Bernáth tanácsára költözött ki Szentendrére, ahol végül négy egymást követő nyarat töltött el a művésztelepet hamar visszafoglaló mesterek keze alatt. A háború utáni állapotokról Bánovszky Miklós, az 1928-ban alakult Szentendrei Festők Társaságának egyik alapító tagja festett érzékletes képet visszaemlé-



Egy 1947-es, a szentendrei művésztelepről is beszámoló filmhíradó részletei.

Balra fent Diener-Dénes Rudolf, alatta Czöbel Béla, jobbra fent Kmetty János festés közben, valamint Czöbel Béla és modellje

kezéseiben: „A telepünk, a kert száználmas volt. Az épületek nagyon megrongálódtak. Falakat döntöttek ki, ajtókat hiányoztak és ablakok feküdtek kitörve, megrongálva. A kerítés kidőlt, hiányos volt. Fákat vágtak ki. [...] Tanakodtunk, mitévők legyünk. [...] Barcsay aztán sok absztrakt festőt hívott ki a telepünkre. [...] Miháltzot, Gadányit, Varga Istvánt, Kornisst hívta hozzánk. Az épületeket lassan kijavítottuk. Azután a telepünkre jött Perlrott Csaba Vilmos, Gráber Margit, Diener-Dénes, Czimra, Göllner, Modok Mária és második férje Czöbel (Párizsból). Czöbel lett az elnök, a telepvezető Ilosvai Varga István.”³⁰ Ebben az igen gazdag festészeti örökséggel rendelkező, érett művészeti közegbe érkezett tehát Kaszab Judit féléves gyermekével a karján festeni tanulni. „Czöbel engem fest.³¹ Mekkora művész és milyen egyszerű ember! Semmi sem érdekli, csak a festménye és az étele. Kék matróz szemével a távolba réved és pöffkel a pipáján. Vakargatja a fejét és csendben bólogat.” Az első magyar fauve, az egykori Nyolcak csoport karizmatikus, sokoldalú és igen termékeny európai művészegynisége, új tanítványának művészeti horizontját francia irányba igyekezett tágítani: „Matisse-ről, Picassóról, Rouault-ról és Derainről ad nekem kölcsön könyveket. Beregszászon még csak nem is hallottam róluk.”³² Második szentendrei nyarán, közvetlenül az után, hogy Czöbel épp visszatért Párizsból és beszámolt a Matisse-nál és Braque-nál tett látogatásáról, ez áll a *Naplóban*: „Az idén könnyű levegőként lélegzem Czöbelt, a másik oldalról viszont piszkál az avantgárd.” A pályakezdő szentendrei évek és Czöbellel való közvetlen kapcsolatának értékes és ritka manifesztuma az a nemrég előkerült, Kaszab magabiztos technikai tudásáról árulkodó női arckép,³³ amelyen egyszerre fedezhető fel a fauve és expresszionista Czöbel festészeti öröksége, a rá jellemző kolorit és „sajátos és egyedülálló” sfumatója.³⁴

30

Hann Ferenc: *Egy festő naplója. Bánovszky Miklós visszaemlékezése a szentendrei festészet kezdeteiről 1926–1947.* Szentendre, Berta Kiadó, 1996, 62–64. o.

31

A kép Kaszab valószínűleg magával vitte Ausztráliába, később azonban nyoma veszett.

32

Cassab 1995, 21. o.

33

A kép a Nagyházi Aukciós ház és Galéria 2016. évi téli katalógusának 603-as tételként szerepelt.

34

R. Stanley Johnson: Czöbel Béla művészetének helye.

In: *Czöbel, egy francia magyar.* (2014. május 30. – augusztus 31.) Kiállítási katalógus. Szentendre, Ferenczy Múzeum, 2014, 10. o.



Kaszab Judit: *Női arckép*, 1948,
olaj, vászon, 40 × 31 cm, magántulajdon

© Nagyházi Galéria és Aukciósház /
HUNGART © 2021

A *Napló* lapjain változatos életképek sorjázna a Duna-parti művészkolónia hétköznapjairól. Az absztrakció problémája rendre előjön. „*Barcsay ma eljött hozzám, és nagyon értékes beszélgetésünk volt. Ő absztrakt festő. Eredendően természet alapján dolgozott. Amint meglebegtette az absztrakt lehetőségét előttem, úgy éreztem, minden érvét azonnal magamévá tudom tenni. [...] Tehetséges vagyok – mondja –, és majd megtalálom a saját utam. [...] Ezek a művészek itt, a maguk elméleteivel, mind úgy hatnak rám, mint a kovász.*”³⁵

Diener-Dénes Rudolf, az ekkor már ötvenes éveiben járó egykori Ferenczy-tanítvány, de leginkább érzékeny, autodidakta művész, aki Herman Lipóttal egyetemben a kecskeméti művésztelepen is alkotott, ekkor már sok éve járt Szentendrére. Néhány éve a Szentendrei Festők Társaságának tagjaként már saját műteremmel is rendelkezett. Diener csak igen sok küzdelem árán, többévnyi párizsi tartózkodás után, 1937-ben vált itthon elismert művésszé, amikor a Fränkel Szalonban gyűjtéményes kiállítása nyílt, amely a kritikusok körében is nagy sikert aratott.³⁶ Kaszabot úgy tűnik, leginkább festői fogásokra tanította: „*Diener-Dénes eljár hozzám órákat adni. Olyanokat mond, hogy [...] »Márts terpentinbe egy rongyot, és töröld le vele a képet, amennyit te szeretnél belőle. Másnap, amikor majd ugyanazt visszafestted, már érezni fogod, hogy az már megvan.*”³⁷ Diener-Dénessel és annak feleségével nem csupán a szentendrei nyarak alkalmával találkoztak, hanem a fővárosban töltött teleken is meleg barátságot ápoltak. Kaszab így jellemzi őt: „*Dionüszoszi alkat, és a képei életről harsognak. Herman Lipót szerint Dénes az egyetlen magyar festő, aki tudja, hogyan kell egy jó képet megkonstruálni. Létrán kell felmászni egy fára, ott található a műterme. Bozontos fehér haja van, fekete barette és múltat idéző bohém mosolya. [...] A művészek átjönnek este. Czóbelné spenótot szed a kertjében Jánosnak [Kaszab kisfia], Dienerék házi vaját hoznak nekünk, és szeretik Jánost szórakoztatni, amíg fürdik.*”³⁸ Diener hamar megtalálta saját lírikus, mélyen bensőséges festői nyelvét: „*Laza és hozzávetőleges, olykor inkább sejtet, semmint láttat, hogy a hangulat közvetlen festői kiáramlásának útjában ne legyen*” – írja róla az 1937-es kiállítás katalógusában Kállai Ernő.³⁹

Diener-Dénes párizsi jóbarátjával, Kmetty Jánossal is zajlik közös munka. Kmetty vásznain a 30-as évekig elődereng a Nyolcak világa. Motívumait sokszor zárja semleges fal elé: a konkrét tér hiányát Kaszab portréinál is sokszor látjuk. Ők ketten hasonlítanak egymásra, hiszen Kmetty is egy „*tudatos, rezdületlen logikájú festő, aki a határozottságot és a kíméletlenül számító észet helyezi mindennek elé.*”⁴⁰ Kmettyt közvetlenül a háború után nevezték ki a Képzőművészeti Főiskola tanárának. Fennmaradt művészetpedagógiai feljegyzéseiből kiderül,⁴¹ hogy egyszerre támogatta a művészegyéniség elismerését és az egyéni stílus kialakításának fontosságát, mindemellett magas fokú technikai tudást, kvalitást követelt, valamint nagy hangsúlyt fektetett a reális művészi önértékelés kialakítására. Kaszab 1946 októberében Budapesten vett tőle órákat délelőtt 10–12 között, és délután önállóan dolgozott még másfél órát: „*Ennyi az összes szabadidőm. A művészet olyan, mint a sport: folyamatosan edzésben kell lenni. Vázlatkészítés éjszaka, akkor is, ha az ember nincs egyedül. Beszélgetni róla, olvasni róla, és az állványt meg a festékeket állandóan a szobában tartani.*”⁴² Decemberben meglátogatta Kmettyt, hogy ránézzen a Szentendre óta készült művekre. „*Van három csendélet, egy akt, néhány akvarell és sok-sok vázlat. Reszketve mutatom meg a portrékat is. Az elemzése ezúttal már nem a megrajzoláshoz vagy a színekhez kapcsolódik, hanem sokkal inkább filozófia.*”⁴³ 1947-ben a *Napló* arról is beszámol, hogy „*Kmetty rettenetesen depressziós. Élni sincs már kedve. Kubista, viszont elhivatott kommunista is, és a kettő ütközik. Egyáltalán nem fest.*”⁴⁴

1949 nyarán vett váratlan fordulatot magyarországi élete. Férje volt bátor dühösen visszautasítani az ÁVH „állásajánlatát”, melynek eredményeképpen azonnal

35

Cassab 1995, 24–25. o.

36

François Gachot: Diener-Dénes Rudolf. In: *Diener-Dénes*.

Budapest, Corvina, 2010, 14. o. (A szöveg korábban

A művészet kiskönyvtára sorozat 104. kötetében

is megjelent, Budapest, 1976.)

37

Cassab 1995, 26. o.

38

Cassab 1995, 25. o.

39

Gachot Kállai írásából idéz. Lásd: Gachot 2010, 14. o.

(Eredetileg: Kállai Ernő: Diener-Dénes új képei.

In: *Diener Dénes Rudolf gyűjtéményes kiállítása*.

Kiállítási katalógus. Budapest, Fränkel Galéria, 1937.)

40

Kmetty János: *Festő voltam és vagyok*.

Budapest, Corvina, 1976, 24–25. o.

41

Ráth Zsolt: Kmetty János művészetpedagógiai feljegyzései

(Az Új Akadémia I. Főiskolai oktatás naplója I.)

In: *Ars Hungarica*, 1984/2., 271. o.

42

Cassab 1995, 21. o.

43

Cassab 1995, 22. o.

44

Cassab 1995, 25. o.

elvesztette munkahelyét, egy ezt követő hajnali felcsengetés pedig egyértelmű riadót fújt a családnak. Csehszlovák útlevelük meghozta a szerencséjüket, magyarul ekkor már sehová sem jutottak volna. Bécs felé hagyták el az országot, hogy a következő két évben csak sodródjanak Európa-szerte, igyekezve információt szerezni a befogadó országokról. Londoni kitérőjük nem volt a terv része, viszont egy korábbi hálás megrendelő pár hétre a brit fővárosba csábította Kaszabot előjegyezve számára egy sor portrémegrendelést, még hozzá a legelegánsabb londoni körökbe. A portréfestészet iránt lankadatlanul rajongó ladyk és lordok azonnal a kegyeikbe fogadták; ez a néhány hét alapozta meg Kaszab életre szóló népszerűségét a szigetországban. A múzeumokat és galériákat minden szabad percében megszállottan látogatta, így óriási inspirációs erővel bírhatott az éppen ekkor, 1951 nyarán zajló, sok millió látogatót vonzó *Festival of Britain* eseménysorozat, amelyet a britek az 1851-es londoni világkiállítás centenáriumára rendeztek, és amelyen minden művészeti ágból képviseltették magukat legjelesebb kortárs alkotóik, így – itt csak néhányat kiemelve – Henry Moore, William Scott, Victor Pasmore, John Piper és Jacob Epstein is.

A két világháború között, de még inkább a 2. világháború után szárnyait bontogató ausztrál modernizmus is innen, Angliából indult. Csak éppen a háttérben húzódó társadalmi, kulturális és politikai folyamatok, mondhatnánk a lelki háttér mutatott eltéréseket.⁴⁵

Ausztrália: beteljesedés és a megújulás nehézségei

Kaszab 1954-ben már közismert személyiség volt új hazájában. Folyamatosan foglalkoztak vele a lapok, melynek oka egyszerre volt vonzó megjelenése és „elbűvölő”, európai alapokon nyugvó, franciás művészete. Ami a kritikákban idővel nagyon elkezdte zavarni, az épp ez a „charming” jelző lett: míg a progresszívebb festészet művelő alkotókat akkoriban Melbourne városa adta – például Sidney Nolant (1917–1992) –, a 40-es évek végén a progresszivitásnak inkább ellenállni látszó sydney-i festőkre ráakasztották a Charm School címkét. Pár év múlva, az 1958-as Velencei Biennálén is két melbourne-i festő által mutatkozott be Európának az ausztrál festészet: Arthur Boyd (1920–1999) és John Perceval (1923–2000) művészetén keresztül.⁴⁶ Mindketten annak a művészcsoporthoz tartoztak, amelyet a 40-es évekre már az ausztrál művészet megújítóiként tartottak számon. A friss inspirációkra vágyó Kaszabot az 1953-ban Ausztráliába érkező nagy francia kiállítás (*French Painting Today [Francia festészet ma]*) rázta fel. Ez átfogóan mutatta be Matisse, Picasso, Rouault, Derain, Gris, Chagall stb. művein keresztül a 20. század minden addigi jelentős irányzatát a fauve-októl a kubizmuson, expresszionizmuson és szürrealizmuson át az absztrakcióig. 1956-ban egy óceánjárón ausztrál vándorkiállítás indult Hawaii és Kalifornia felé csupa absztrakt képpel a fedélzetén, művészbarátai festményeivel, mert egy alkotócsoport tagjaként addigra ő is közvetlenül tapasztalta a számára „túl geometrikus és hideg” absztrakt térhódítását.⁴⁷ Amikor a sydney-i művészeti galéria (Art Gallery of New South Wales) egy évvel később megnyitotta könyvtárát, az ott elérhető amerikai és európai művészeti újságok mind egy dolgot harsogtak: a világban átvette az uralmat az absztrakt expresszionizmus. Kaszab talán emiatt is döntött úgy, hogy első komoly pénzdíjából 1957-ben világkörűli útra indul, hogy tágítsa művészeti horizontját. Napokig járta a New York-i múzeumokat, a Metropolitan és persze a MoMA-t. Nyilvánvalóvá vált számára, hogy az ausztrál expresszionista világot is De Kooning és Pollock uralja.

Amszterdam, Róma, Firenze, Bécs, Párizs és London után visszatérését Sydney-be immár hazaérkezésként élte meg.

45

Mark Holsworth: Henry Moore and Australian Sculpture.

In: *Black Mark*, 2016. április 10.,<https://melbourneartcritic.wordpress.com/2016/04/10/henry-moore-australian-sculpture/>

46

Cassab 1995, 87. o.

47

Cassab 1995, 71–72. o.

Ausztrália közepén, ahol értelmet nyert az emigráció

Már tíz éve élt Ausztráliában, portréfestőként a hivatalos berkek sikeres művésze volt, amikor Paul Haefliger (1914–1982) festő, de leginkább Sydney rettegett műkritikusa – akit még 1952-ben ismert meg Orbán egyik péntekjén – támogató baráti levélben világított rá stílusa statikusságára: képei ugyan kiválóan megoldott feladatok, de saját, autonóm művészi mondanivalója egyszerűen nem képes előjönni bennük. E belső hangnak pedig valahol mélyen a múltjában, a zsidó, közép-európai örökségében kell szunnyadnia, a háborúban, amelynek tanúja volt. Az átélt stressz nagyszerű táptalaj az alkotáshoz.⁴⁸ Kaszab, bár imádta a portréfestést, időről időre mégis kissé

Kaszab Judit: *Detail of Ormiston*
(*Ormistoni részlet*), 1959,
olaj, karton, 69 × 69 cm,
Art Gallery of New South Wales
© AGNSW / HUNGART © 2021



fásulttá vált: modelljei évek óta adták egymásnak a kilincset, mindeközben ünnepelt közszereplő volt, de anya és feleség is. Haeflinger szava sokat nyomott a latban a 40-es, 50-es évek ausztrál művészeti életében. A Frankfurtban született svájci a párizsi Grand Chaumière és Colarossi iskolákban tanult, de megfordult a londoni Royal Academyn, Japánban pedig a fametszésben és nyomatkészítésben mélyült el. 1929-ben érkezett Ausztráliába, ahol 1945-től – ahogy hamarosan Kaszab is – a Sydney-i Művészcsoporthoz tagjaként tevékenykedett tovább.⁴⁹ Haeflinger alapvetően inkább a szövetségese volt, noha az évek során rendre megvívta csatáikat művészeti stílusváltásokról, a miértekről és hogyanokról. Haeflinger és számos művészbarát szerint is a stílusváltás pusztán döntés kérdése, egy lépés a kísérletezés irányába, Kaszabot azonban belső alkati adottságai sokáig nem engedték elszakadni a figuralitástól, a háromdimenziós képtértől, nem engedték megérteni az amerikai akciófestészet gesztusainak mögöttesét. Az 50-es évek végén azonban felfigyelt az absztrakció lírai, természeti motívumokból merítő változatára.

1959-ben pedig, egy régen várt kirándulás alkalmával eljutott Ausztrália belsejébe, s az Alice Springs környéki misztikus, sziklás-sivatagos táj mindent elsöprő erővel hatott rá. Úgy érezte, egész életében ide tartott, egyszerre értelmet nyert számára az emigráció.⁵⁰ Egy pillanat alatt ejtette rabul a nyers, vörös talaj, a meleg fényekben fürdő sziklák rejtélyes ősisége, a hajnalok vagy az éjjeli csillagfény keltette káprázat.⁵¹ Megihlették a tektonikus működés nyomán létrejött repetitív formák, az évmilliók alatt gömbölyűre kopott homokkő alakzatok, az érhálózatszerű sziklarepedések, a barlangok, apró tavak, az őslakosok sziklarajzai, az elesett katonákra hasonlító száraz, öreg fák. Életében először nem gondolkodott el a hogyanon, csak engedte, hogy a látvány végre „kiragadjon a kezéből az ecsetet.” Végre kibontakozhatott a festő valódi, talán galeristái számára is meglepő másik arca. *Sivatagi formák* című sorozatában akrilt és akvarellt használt, mégis meleg színfoltok izzanak a papírlapokon. Minden napszakban vehemensen dolgozott a szabad ég alatt, valószínűleg a szürkésfehér biomorf formákból sokszor szélfúttá, porladó emberi csontokat látunk kirajzolódni. Az absztrakció határán billegő, expresszív erejű kompozíciókon azt látni: végre megérkezett. Talán, ahogy Haeflinger is sugallta, valóban a háborús emlékek kicsapódásaként értelmezhető a vonzódás az emberi csontokhoz hasonlító formákhoz. *Termeszvárak – Közép-Ausztrália* című, biblikus hangulatú képén saját figurája is megjelenik. Az esti égbolt felé meredező, pengeként csúcsosodó természetvárak tövében meztelen nőalak gubbaszt. Szinte hallani az őt körülölelő csendet. Az ölelkező emberpárokként ható természeti képződmények között megjelenő figura egyszerre sugall magányt és megterét. A háborúban megsebzett, családját elvesztett, földönfutóvá lett nő, aki az érintetlen természet nyers ölelésében talán ősei lelkével találkozik. Mintha egy zsidó temető sírlapjai sokasodnának ölelő karéjban az egyetlen életben maradt körül.

Kaszab Judit sűrű belső világú absztrakt és félabsztrakt tájképeiben végre feltárul érzékeny személyisége, valóban megismerjük a vonal és szín igazi mesterét, aki egészen kilencvenhárom éves koráig energikusan alkotott, nemcsak hatalmas festészeti örökséget, de tanulságos és ritka női alkotói pályáivet is hagyva maga után. Magyar mesterei mind kiváló útravalóval szolgálták a nagytehetségű, elszánt festőnövendéknek, aki képes volt beváltani magának tett fiatalkori ígéretét, sőt annál többet is: nemcsak új hazájának leghíresebb, legmegbecsültebb portréfestője lett, de tovább is lépett ezen, mélyebb igazságok felé.



Kaszab Judit idős korában

48

Cassab 1995, 132–134. o.

49

Paul Haeflinger életrajza,

<https://archive.is/20140303204801/http://www.evabreuerartdealer.com.au/artists/paul-haeflinger/biography>

50

Cassab 1995, 102. o.

51

Kaszab előtt az ausztrál vadont eltérő modorban vitte

vászonra többek között Hans Heysen (1877–1968),

a bennszülött Albert Namatjira (1902–1959), továbbá

Sidney Nolan (1917–1992) és Russell Drysdale (1912–1981).

A kritikusok közülük rendszerint Nolannal és Drysdale-lel szerették összevetni tájbrázoló művészetét.

Álmok, ablakok és a hiány. Dusti Bongé

Zelei Bori



*Piercing the Inner Wall:
The Art of Dusti Bongé
(Átfúrni a belső falat:
Dusti Bongé művészete),*
Mississippi Museum of Art,
Jackson, Mississippi,
2021. május 23-ig

Dusti Bongé: *Untitled
(Black & Orange Circle)*
(Cím nélkül (Fekete és narancs kör)),
1985, akvarell, papír, 14 × 12 cm
© Dusti Bongé Art Foundation

Dusti Bongé (Eunice Lyle Swetman) 1903-ban született Mississippi államban, és egész életében festett. Habár Mark Rothko unokajaként is emlegették, és képei többször feltűntek New York felkapott tárlatain, mindvégig Biloxi, a Mississippi-öböl partján fekvő napfényes kisváros maradt az otthona.

A bankárcsaládból származó lány Chicagóban tanult színészetet, és itt kapta barátaitól a Dusti nevet: minduntalan a nagyváros porát mosta az arcáról a csapnál. Itt találkozott majdani férjével is, a festő Archie Bongéval. New Yorkban házasodtak össze, fiuk születése után pedig a sokkal nyugalmasabb Biloxiba költöztek.

Első képét egy házastársi vitát követően festette, férjét kiengesztelendő. Archie azonnal felismerte feleségében a tehetőséget, s onnantól együtt jártak vázlatolni – Dusti tehát a korban szokatlan és irigylésre méltó módon élvezte férje támogatását. Az ő tanácsára nem iratkozott be művészeti iskolába, hogy egyéni látásmódja megmaradjon. Első képei ragyogó színű virágszendéletek; kedvenc virága, a napraforgó, később számos képének témája lesz. Archie Bongé 1936-ban meghalt szklerózisban – a gyermekét egyedül nevelő anya pedig bevette magát a férjétől rámaradt műhelybe, és soha többé nem házasodott meg.

Ismerte a domináló keleti-parti és európai tendenciákat. Korai, kubizmus által inspirált munkái után hamarosan szürrealista látomások jöttek, végül az absztrakció. Bár továbbra sem hagyta el az öbölparti várost, tudatosan kereste a megmutatkozás lehetőségeit: végigjárta New York galériáit. Nem más, mint Betty Parsons galerista, műgyűjtő – és maga is festő – válogatta be alkotásait egy absztrakt expresszionista tárlatra Mark Rothko, Jackson Pollock és Robert Rauschenberg művei közé 1946-ban, hogy később, már barátként, számos egyéni tárlatot rendezzen neki egészen 1975-ig. Legfőbb témája Biloxi: a kikötő vitorlásai, a temető és a vándorcirkusz rendszeresen feltűnnek képein. Később

fontos motívumává válnak az ablakok, akár New York felhőkarcolóiról kölcsönzi ezeket, akár a felhőkarcolók között élő és dolgozó barátot, Betty Parsonst festi, aki mögött a galériafalon a képek úgy jelennek meg, mint külvilágra nyíló ablakok.

Dusti Bongét foglalkoztatta az álmok világa és Jung írásai a kollektív tudattalánról. Hálószobájában is volt egy festőállvány: képekkel álmodott, és felriadva még éjjel megfestette őket. Saját bevallása szerint ezek a legkifejezőbb képei. Egyre absztraktabb módon látta a világot: már nagymama volt, amikor megpróbálta megfesteni a hiányt (*The Void*, vagyis *Az üresség* sorozat), és ekkoriban született legnagyobb méretű műve, a *Passage (Átjáró)* is. Kísérletező kedve is megmaradt: pigmentált üvegyapotról hozott létre installációkat, melyek hátulról megvilágítva úgy ragyognak, mint a színes templomablakok; emellett kínai halotti áldozathoz használt szellempénz-papírra festett akvarelleket. Utolsó képét két évvel halála előtt, 1991-ben készítette.

Retrospektív kiállításán nagy méretű festmények és kis akvarellek, valamint három szobor is látható. „A belső fal két-



Dusti Bongé: *Untitled (Surrealist Nude Female with Tattoos)* (Cím nélkül [Szürrealista akt tetoválásokkal]), 1945, vegyes technika papíron, 33 × 25,4 cm
© Dusti Bongé Art Foundation

ségkívül tőled függ. Ez a mélyen egyedi dolog a valódi személyiséget, nem pedig a felszínes burkot veszi körül. Mindig is úgy éreztem, hogy a gondolatok, ötletek és érzések nyílként haladnak előre – egyenesen a belső falat célozzák.”



Dusti Bongé: *Sunflowers (Napraforgók)*, 1944, olaj, vászon, 41 × 51 cm
© Dusti Bongé Art Foundation

Akciószobrászat. Somogyi Tamás Taposott plastikák sorozata

Tokai Gábor



Somogyi Tamás:
Taposott plastikák sorozat VI.
(a szegedi 56-os emlékmű tervének
taposott változata), 1995, poliészter,
45 × 52 × 20 cm, a művész tulajdona
HUNGART © 2021

„A festészetben egyre növekszik az absztrakt expresszionizmus súlya, és a gesztusfestészet új iskolája bontakozott ki a szemünk előtt. Bár a gesztusfestészet önálló mozgalom, és elterjedése földrajzilag pontosan elhatárolható (az Egyesült Államokra, még közelebről pedig New Yorkra), mégis az expresszionizmus »logikus« fejlődésének és legjellemzőbb tulajdonságai (teljes elmerülés a vonalakban és színekben, a »konkrét festői érzéletek alázatos érvényesítése«) lényegükben festészetiek. A szobrász azonban nem alkalmazhatja Pollock közismert szavait a maga művészetére, azaz nem mondhatja, hogy »amikor benne vagyok a szobromban, nem tudom, mit teszek«. A szobrásznak, aki tudatos mesterember, szükségszerűen kívül kell maradnia szobrán...” – írja 1964 februárjában lezárt *A modern szobrászat* című könyve utolsó fejezetének bevezetőjében Herbert Read.¹

Ez az idézet, illetve ez a probléma jutott eszembe, amikor először találkoztam Somogyi Tamás 1995-ben készült *Taposott plasztikák* című sorozatával, hiszen a szobrász szokásos mintázó mozdulataihoz képest a lábbal taposás éppúgy gesztusnak tűnik, mint a festék szokásos felviteléhez képest a fröcskölés és csurgatás. Az emlékeimben kutatva ugyanis én sem igazán emlékeztem olyan plasztikára, ami a gesztusfestészet adekvát párhuzama lehetne. Az absztrakt expresszionizmussal méltán állítható párba Alberto Giacometti szobrászata, a magyarok közül pedig az Európai Iskola plasztikájának expresszív vonulata (Vilt Tibor, Bokros Birman Dezső és Forgács-Hann Erzsébet). De lehetetlen nem gondolnunk az expresszív mintázás hazai elterjedésére is, két nagy hatású szobrász, Somogyi József és Kerényi Jenő példája nyomán – a gesztusfestészet irányzatához azonban ezeknek az alkotásoknak már valóban nem sok közük van.

Ugyan a művészettörténet gyakran szinonimaként használja az *absztrakt expresszionizmus* és a *gesztusfestészet* fogalmakat, utóbbi valamivel fiatalabb, és bizonyos tekintetben elválik az előbbitől. Mivel a két irányzat közt jelentős az átfedés, az elkülönítést az elnevezés felől lehet leginkább megközelíteni. Az *Action Painting* fenti magyar fordítása ráadásul némileg megtévesztő is, mert a *gesztus* nemcsak a mozdulatot jelenti, hanem a testbeszédet, illetve az érzelmek nyomatékosságát vagy kifejeződését, s így a magyarban valóban az (absztrakt) expresszionizmus szinonimájaként is érthető a *gesztusfestészet* megjelölés – helyesebb tehát az *akciófestészet* fordítást szem előtt tartanunk.

A fenti idézet nemcsak a párhuzamok hiányáról számol be, hanem többet is sejtet: nem is valószínű, hogy létezhetett volna igazi „gesztusszobrászat”.² Somogyi Tamás sorozata készített arra egyrészt, hogy megvizsgáljam a kérdést, vajon elméletileg lehetne-e megfelelő szobrászati analógiája az akciófestészetnek – és ha igen, hol foglal ebben helyet a címben szereplő műegyüttes.³ Másrészt pedig azt – természetesen –, hogy Somogyi munkásságában milyen szerepe van a sorozatnak. Előrebocsajtanám azt is, hogy a művésszel beszélgetve, munkásságát jobban megismerve világossá vált, hogy a dolog nem olyan egyszerű és egyértelmű, mint ahogy azt én előzetesen feltételeztem. Ez az írás tehát két, tulajdonképpen különböző témát próbál közös keretben bemutatni, melyeket a címben szereplő sorozat kapcsol egymáshoz.

Mielőtt rátérnénk tulajdonképpeni témánkra, a gesztusfestészet lehetséges plasztikai párhuzamaira, érdemes röviden kitérni rá – mert egyáltalán nem közismert –,



Somogyi Tamás: *A csel (Tömegetlen tömeg sorozat V.)*, 2004, poliészter, 90 × 65 × 25 cm, a művész tulajdona
HUNGART © 2021

1

Herbert Read: *A modern szobrászat*. Budapest, Corvina, 1968, 6. o. A stílushatárok elmosódása: 219–266. o. (219. o.)

2

Az egész kérdéskört egészen más színezetben értelmezi Susan Sontag még Read könyve előtt, 1962-ben megjelent tanulmányában a happeningről: „...a happeningek jelentkezése logikus folytatása az ötvenes évek New York-i festőiskolájának. Az utóbbi évtized New Yorkban festett vásznai közül igen sok gigantikus méretű: mintha arra szolgálna, hogy letaglózza és beburkolja a nézőt; elterjedt a nem-festői anyagok festészeti alkalmazása is, először a vászonba olvadva, majd a vászon síkjából előrugorva – az ilyen törekvések már egy háromdimenziós formára való áttérés rejtett szándékát mutatják. [...] Az »assemblage« a festészet, a kollázs és a szobrászat keveréke; [...] Az »assemblage«-tól már csak egy lépés vezet az egész szobáig, a »környezet«-ig. Az utolsó lépés – a happening – egyszerűen embereket helyez a »környezet«-be, és mozgásba hozza a környezetet.” – azaz mintha a gesztusfestészet Read által keresett plasztikai megfelelője valójában az environment és a happening volna. Susan Sontag: *Happening: A radikális mellérendelés művészete*. In: uő: *A pusztulás képei*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1971, 262–276. o. (268–269. o.)



Willem de Kooning: *Seated Woman (Ülő nő)*, 1969, bronz, LACMA, Los Angeles
 Forrás: Flickr/rocor



Borsos Miklós: *Robbanás*, 1967, bronz, öntött érem, átmérő: 150 mm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
 © Szépművészeti Múzeum 2021 / HUNGART © 2021

hogy a mai művészettörténeti összefoglalások az absztrakt expresszionista szobrászatot már külön tárgyalják. Edward Lucie-Smith 1984-es művében ennek képviselőiként jelenik meg Ibram Lassaw, Herbert Ferber, Theodore Roszak, Reuben Nakian, de mindenekelőtt David Smith.⁴ Három évvel későbbi munkájában Seymour Lipton kerül a vezető helyre, míg David Smith szobrászata egészen más hangsúllyal, egészen más kontextusban lesz tárgyalva.⁵ Matthew Baigell 1984-es könyvében Seymour Liptont és David Smithet tartja a legmerészebbnek.⁶ Első pillantásra meglepő ezen szobrászok párosítása az absztrakt expresszionizmussal, és különösen érthetetlennek tűnik például Ibram Lassaw és David Smith esetében. Tulajdonképpen maga Edward Lucie-Smith is azt írja egy helyen, hogy absztrakt expresszionista szobrászatnak igazán csak Willem de Kooning kései szoborkísérleteit lehet tartani.⁷ (Talán kevéssé ismert, de a festő az 1969-es *Untitled [Cím nélkül]* című sorozattal kezdődően mintegy öt évig a plasztika területén is működött.)⁸

Edward Lucie-Smith első idézett művében csak David Smithről közöl életrajzi adatokat, amelyből az derül ki, hogy már a 20-as évektől szoros kapcsolatban állt Arshile Gorkyval és Willem de Kooninggal. 1987-es művéből Reuben Nakianról is megtudjuk, hogy a 30-as évek közepén összeköttetésbe került a két művésszel. Baigell 1984-es könyvének átdolgozott kiadásában Ibram Lassaw és Theodore Roszak korai munkásságával foglalkozik részletesebben; mindketten tagjai az 1936-ban New Yorkban alakult American Abstract Artistsnak (Lassaw David Smith mellett alapító tag is). Az életrajzi adatok alapján nagy vonalakban arra a következtetésre juthatunk, hogy az idézett művészettörténészek számára a kapcsolati hálózat elemzésével kristályosodhatott ki, hogy mely szobrászművészek munkássága állítható leginkább párhuzamba a festészeti irányzattal.

Lipton, Smith és Ferber műveit együtt tárgyalja egy 1977-ben megjelent könyvben Rosalind E. Krauss is,⁹ de még fel sem merül benne az absztrakt expresszionizmus mint párhuzam lehetősége. Azonban éppen Krauss elemzése ad kulcsot ahhoz, hogy megértsük és elfogadjuk: az említett művészek valóban tartozhatnak ehhez az irányzathoz. Nyilvánvalóvá teszi ugyanis, hogy a szóban forgó szobrászok kiindulópontja Alberto Giacometti szürrealista periódusa volt¹⁰ – ahhoz hasonló a jelenség, mint ami festőtársaikkal és az Amerikába emigrált európai szürrealistákkal történt.

Rátérve tehát eredeti témánkra: Jackson Pollock alkotói módszerét tekintve az akciófestészet legtokéletesebb manifesztációjának, elvileg elképzelhetnénk viszonylag híg agyag sík felületre vagy akár drótvázra csorgatását, fröcskölését stb. Valószínűleg ilyesfajta technikával készülhetett Borsos Miklós 1967-ben alkotott 15 cm átmérőjű, éremszerű, az életműből teljesen kilógó domborműve, amely a *Robbanás* címet viseli, és tényleg ilyen benyomást is kelt.¹¹ Drótvázra csöpögtetett gyertyaviasszal kísérletezett Vilt Tibor, ennek műtárgyban testet öltött emlékeit azonban nem ismerjük.¹² Talán a gesztusfestészethez hasonló hatást lehetne forró viasz (vagy ólom) hideg felületre fröccsentésével,¹³ csorgatásával elérni, mégis, az ilyenfajta direkt analógiák hiánya azt mutatja, hogy egészen más irányban kell a párhuzamokat keresnünk.

Nagy hatással volt Somogyi Tamásra Schrammel Imre 1976-os expresszív, teljesen absztrakt kerámia domborműve, amely a Váci Művelődési Ház faldekorációjaként készült. Bár a mű gyakorlati kivitelezése nyilván már nélkülözött minden gesztusszerűséget, az eredeti terv tulajdonképpen egzakt plasztikai párhuzama lehetne az akciófestészetnek. Témánk szempontjából ugyanakkor csaknem ilyen

3 Itt kell megemlítenünk, hogy a kérdés vizsgálatában nagy hasznát vettük Szunyogh László szobrászművész 2009-ben elkészült DLA dolgozatának, mely az expresszív szobrászat témájában íródott, mivel a kifejezés jellemzőit a szerző többek között éppen a technikai lehetőségek oldaláról vizsgálja.

4 Edward Lucie-Smith: *Movements in art since 1945*. London, Thames and Hudson, 1984, 211–212., 215., 223–224., 230. o.

5 Edward Lucie-Smith: *Sculpture since 1945*. London, Phaidon, 1987, 43–46. o.

6 Matthew Baigell: *A Concise History of American Painting and Sculpture*. Oxford, Icon Editions, 1996, 320–327. o.

7 Lucie-Smith 1987, 44. o.

fontos Schrammel Imrének a váci faldekorációval egy időben, kb. 1975-ben elkezdett és a 80-as évek közepéig folytatott kísérletsorozata, melyben szabályos kerámiahasábokat roncsolt: előbb hasította, majd átlőtte azokat.¹⁴ Ezek a művek alkalmat adnak arra, hogy röviden kitérjünk Lucio Fontana minket érdeklő tevékenységére is. Schrammel kísérletei ugyanis nyilvánvaló kapcsolatban állnak Fontana 1959-től születő munkáival, amikor vásznai átlukasztásának, illetve felhasításának elvét terrakottagömbökre ültette át, valamint kerámiakorongokra és -lapokra is. Fontana ugyanakkor kapcsolatot jelent az absztrakt expresszionizmus – vagy akciófestészet – kialakulásának tágabban értelmezett környezetéhez is, hiszen 1935-ben csatlakozott a párizsi Abstraction-Création csoporthoz, és 1936–49 közt expresszionista kerámia és bronz kisplasztikákat készített, amelyek sok tekintetben rokonai az absztrakt expresszionista festményeknek. Azt sem érdektelen megemlíteni, hogy a spacializmus manifesztumaiban (1947 és 1952 között) hangsúlyos szerepet kap az alkotást létrehozó gesztus és cselekedet is.

Erwin Wurm 2012 óta készített „performatív szobrai” esetében valami rendkívül hasonló történik, akár Schrammel kísérleteire, akár Somogyi *Taposott plasztikáira* gondolunk. Danka Zsófia így ismerteti az alkotásokat: „A művekhez alapul szolgáló agyagtömbök nagy része épületeket, felnagyított használati tárgyakat ábrázol, míg másokat eredeti formájukban hagyott a művész. A modelleket és nyers tömböket Wurm szó szerint megtámadja: üti, veri, rúgja és kaszabolja, hogy azután az eredményt bronzba, vasba, alumíniumba vagy műanyagba öntse és festékkel vagy patinával vonja be. Haragját alkotó folyamattá átalakítva felnagyítja, eltúlozza a szobrászat gesztusát és gúnyt űz abból.”¹⁵

Somogyi Tamás (1958) képzőművészeti középiskolába, majd a Főiskolára járt, ahol mesterének Vígh Tamást választotta. Vígh Tamás nemcsak szigorú korrektora volt tanítványainak, de gondolkodásra is szoktatta őket. Somogyi jó tanítványnak bizonyult, akinek minden művét alapos, több irányú elméleti át gondoltság,



Schrammel Imre kerámia domborműve, amely a váci Madách Imre Művelődési Központ faldekorációjaként készült, 1976, samott, 3 × 20 m

Forrás: Kőztérkép / Görönsér Vera

8

Részletesebben lásd még: <http://www.nashersculpturecenter.org/art/artists/artist.aspx?id=3876>

9

Rosalind E. Krauss: *Passages in Modern Sculpture*. London, Thames and Hudson, 1977, 149–177. o.

10

Lassaw esetében pedig Baigell Miró, Picasso, Arp és Tanguy hatását emeli ki: Baigell 1996, 295. o.

11

A Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria Éremtárában, ltsz.: 77.25-P

12

Tokai Gábor: Ócsai Károly életműve.

In: *Ócsai Károly 1931–2011*. Budapest, Napkút Kiadó, 2016, 7–61., 20. o. 42. jegyzet



Erwin Wurm: *House Attack (Házi támadás)*, performansz, 2012

© Gerald Y. Plattner / HUNGART © 2021



Somogyi Tamás: *Négy szobor egy helyen*, 1993, poliészter, betonacél, spatula, 220 × 120 × 60 cm, a művész tulajdona
HUNGART © 2021



megalapozottság jellemzi. Ugyanakkor azt is elismeri, hogy a közvetlenül az alkotáshoz vezető folyamat irracionális mozzanatokot is tartalmaz. Vizionárius művésznek tartja magát, akiben a tervszerűen készített vázlatok nyomán, a kísérletek közben szinte látomásszerűen fogalmazódik meg a végső kompozíció. Az alkotást drámaként éli meg, a mű létrehozása közben számos váratlan impulzus is érheti, ami befolyásolja, módosíthatja az eredeti elképzelést. Úgy gondolom, ez az alkotás közbeni feszültség, amelyet maga a művész sem tart feltétlenül kellemes érzésnek, valóban minden egyes művében drámai erővel és egyértelműen érzékelhetően tör a felszínre.

Nyilván nem véletlen, hogy éppen Giacometti az egyik művész, akinek a munkássága hatással volt rá, valamint

13

A hagyományos ólomöntés minden szempontból az akciófestészet tökéletes párhuzama lehetne, bár aligha akadna bárki is, aki ezt művészeti alkotótévékenységnek ismerné el.

14

Terebess Gábor: Schrammel Imre átlótt porcelán hasábjai.
In: *Művészet*, XX. évf. 4. sz., 1979. ápr., 46. o.; az online verzió a linken olvasható: <https://terebess.hu/terebessgabor/schrammel.html>

15

Danka Zsófia: *A düh szobrai: Erwin Wurm Bécsben.*
<https://artlocatormagazine.hu/erwin-wurm/>

16

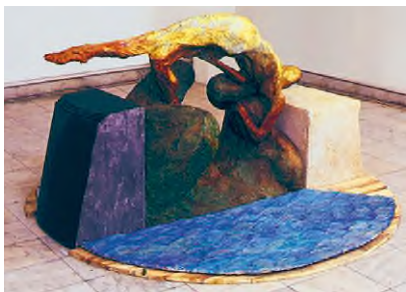
Lásd Lautréamont leírását egy fiatalemberről a *Maldoror énekei* hatodik énekében: „Szép, [...] mint a varrógép és az esernyő véletlen találkozása a boncaszton.”
<https://mek.oszk.hu/04200/04274/04274.htm>

Michelangelo, akinek a művészetéből kiinduló manierizmust éppen az expresszionizmus irányzata által fedezte fel magának a 20. század, Schrammel Imrere pedig fentebb már utaltunk. A már szintén említett Bokros Birman Dezső szobrászata is meghatározó volt számára, több alkotása is mintegy Bokros-művek parafrázé-lásaként született (pl. *Négy szobor egy helyen*, 1993 – *A Duna-völgyi népek kórusa*, 1946, ez ugyanakkor Giacometti *Négy nő talapzaton* című 1950-es szobrára is utal; *Ulysses*, 1994 – *Ulysses*, 1947).

Korai munkáin, illetve a tanulóévei alatt készült alkotásokon nagyon jól megfigyelhetők érdeklődésének csomópontjai: csavart, feszített testek (*Vénusz*, 1987; *Madonna gyermekkel*, 1987), szimmetria- és ritmuskísérletek (*Rabszolgasor*, 1983; *Félistennők*, 1987; *Tangó*, 1987), eltérő anyagok vagy színek használata, illetve eltérő mintázású felületek (*Vénusz*, 1982; *Rabszolgasor*, 1983; *Ideológus*, 1982–86; *Madonna gyermekkel*, 1987; *Félistennők*, 1987).

Első pillantásra nagyon váratlanul jelenik meg az életműben az *Együtt* című kompozíció (1987), mely Meunier *Dokkmunkását* és Leókharsz *Belvederei Apollón* néven ismert alkotását komponálja meghökkentő módon egybe, az alkotópálya e fontos fordulatra azonban most e tanulmány során nem térhetünk ki. Mindenesetre a nagy méretű szobrot, melyet a művész anyagi lehetőségek híján csak poliészterből tudott kivitelezni, Kovalovszky Márta rögtön meg is vásárolta a székesfehérvári Szent István Király Múzeum számára. Az alkotás sikere méltán keltett reményeket a művészen, és a következő mintegy hét-nyolc év alatt több nagy méretű poliészterszobrot is készített – ezek szolgáltatták az alapanyagot későbbi *Taposott plasztikáihoz*.

Az 1988–90-es *Híd (terv)* az utolsó abban a sorban, amelyben a polikrómia és különböző anyagok alkalmazása volt jellemző. A két pillér (amely keletet és nyugatot, a múltat és jövőt szimbolizál[hat]ja) között elhelyezkedő két alak szinte mindenben ellentéte egymásnak: az alsó figura a férfi, a nehézkes, az erős, a nagy tömegű, a talpazat, a föld, amelyet lassabban, térképszerűen domborodó mintázással alakított ki, és ennek megfelelő barnás színt kapott, míg a felső (a tulajdonképpeni híd) a nő, az ég (de legalábbis a felépítmény), a kecsesen légies mozdulatú, a filigrán, a fürge, amelyet gyorsan, frissen és kizárólag negatív, homorú kézművekkel alakított, és világosabb színű.



Somogyi Tamás: *Híd (terv)*, 1988–1990, poliészter, gipsz, fa, 140 × 200 cm, a művész tulajdona
HUNGART © 2021

A *Lépő alak esernyővel* (1991) című alkotás nyitja meg a (jellemzően) egyszínű, sötét, expresszív mintázott szobrok sorát (legalábbis a tárgyalt, nagyobb méretű művek között), amelyet már a művész érett, kiforrott stílusának nevezhetünk. Az ilyesfajta expresszív felületkezelés eredeti mintája mindenképpen Giacometti-re vezethető vissza, még ha a közvetlen hatás esetleg áttételes is.

Talán az a talányos, elgondolkodtató formanyelv vagy témaválasztás a szobor legkülönlegesebb vonása, ami ugyancsak itt jelenik meg először a művész alkotásain, és ami ettől kezdve a legtöbb művét jellemzi. Ennél a szobornál kétségkívül a legrejtélyesebb mozzanat a pengeszzerűen kiképzett, önálló életre kelt esernyő, mely mintha keresztené a figurát haladásában (nyilván hihetetlen sebességgel és erővel), elmetszve annak hátsó lábát.

Érdekes módon erre az alapszituációra magyarázatot maga a művész sem igen tudott adni (az esernyőt mintegy a városi figura attribútumaként alkalmazta, és mindenképpen az eredeti figurától, Boccioni *A térbeli folytonosság egyesített formái* című szobrától elidegenítő motívumként), azonban a forma megszakadása számára szimbolikus jelentésű: a modernista lendület egyfajta kritikai szemléletére utal. Minden egyéb voltaképpen ebből bomlott ki még az alkotás folyamán. A figura hátsó nézete a művészen erős asszociációt keltett Michelangelo feltámadott Krisztus-vázlataival, így a három különálló alak egyfajta Golgota-kompozícióvá is vált (Evangélista Szent Jánossal és Máriával). A (megszakított) főalak ugyanakkor édesanyja Singer varrógépét is felidézte benne, ami ugye Lautréamont híres idézete miatt újabb értelmezési réteggé kínálkozott.¹⁶



Umberto Boccioni: *Folytonossági formák a térben*, 1912, bronz, magasság: 111,2 cm, MoMA, New York
Forrás: Wikimedia Commons



Somogyi Tamás: *Együtt*, 1987, poliészter, magasság: 200 cm, Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár
HUNGART © 2021



Somogyi Tamás: *Lépő alak esernyővel*, 1991, poliészter, vas, kőpor, 200 × 90 × 180 cm, a művész tulajdona
HUNGART © 2021



Somogyi Tamás: *Cím nélkül*, 1992,
poliszter, 140 × 120 cm, a művész tulajdona
HUNGART © 2021

Cím nélkül „című” szobrával (1992) Somogyi megszabadult a valamennyire is közérthető ábrázolási mód eddig felvállalt hagyományától, és ezt követő munkáit bizonyos tekintetben akár szurrealistának is nevezhetnénk. Itt konkrétan mintha egy nagyon primitív, meghatározhatatlan organizmus jelenne meg, lassan kúszó-tapogató lábaival-csápjaival és hosszú, periszkópra emlékeztető érzékelőnyúlványával. (Rém)álmainkban, tudatalattinkból jönnek elő ilyen alakzatok, ahogy azt a szurrealisták is megjelenítették.

Nem érdektelen, hogy a művészt mi vezette a forma kialakításánál. Elmondása szerint egyrészt a falak tövében üldögélő, de a lábukat messze előrenyújtó koldusok és a vízparton felkapaszkodó krokodilok látványa, melyek orra mankóra emlékeztetett. Ezt egyfajta montázstechnikának is nevezhetjük, amely szellemében egyáltalán nem idegen a szurrealizmustól. Két (esetleg több) különböző dolog „összelátása” egy formába konstans jellemzője a művész szobrainak. Ha úgy vesszük, már ilyen alkotás volt az *Együtt* is, jöllehet a tényleges összeolvadás ebben még nem valósult meg. *Szezelem* című 1990-ben készült műve azonban már így született: a Gellért-hegyi *Szabadság-szobor* és az 56-os zászló „összenézéséből”.¹⁷

A következő évben, 1993-ban készített nagyobb méretű mű címe – *M-34 A. D.-nek* – a kezdőbetűkkel Albrecht Dürer *Melankóliájára* utal, valamint a művész pillanatnyi életkorára. De maga a szobor fő motívuma is a kép egyik fontos részletét, a homokórát idézi, egy kis szárnyacska pedig a puttófigurára utal, és talán a homokóra mellett látható mágikus négyzet is kapcsolatba hozható azzal, hogy a szobor egy 1m × 1m × 1m-es kockába írható bele. A mű egésze azonban olyan mértékben személyes, annyira magán viseli keletkezésének történetét, hogy minden részletét lehetetlen egyszerű befogadással megérteni. A cím M-34 része például a T-34-es

tank típusra is utal, ami ismét csak magánjellegű képzettársítást takar. A motívumok elősorolása után azonban a mű, mint esetleges Dürer-parafrazis teljesen kicsúszik a kezeink közül. A művész valójában formai, strukturális kérdéseket bont ki benne, s így erőteljesen visszakapcsolódik a korai művek problémafelvetéseihez (jegyezzük mindjárt azt is meg, hogy nemcsak ez az alkotás, hanem sok későbbi is). A homokóra-figura elsősorban a kint-bent kérdését boncolgatja, és ez a színhasználatban is kifejezést nyer. A szobor egészén végigfut ugyanakkor a csavarodások egymásra válaszoló, egymást értelmező, feszültséget keltő rendszere is. Ugyancsak több alkotásra jellemző a különböző mintázásmódok szimultán alkalmazása, a lassú, építkező felrakásé és a dinamikus, negatívan az anyagba maró alakításé, amely már a *Híd (terv)* két különböző figuráján is megjelent, s most a homokóra alsó részén tűnik fel. A művész egyszerre épít és rombol, szinte plasztikus jin-jang-alakzatot hozva létre.

Az *Ulysses* című alkotásnál (1994) gyermek-, illetve csecsemőlábból nő ki az a forma, amely a művész szerint összességében Bokros Birman Dezső hasonló című szobrának (1947) átírata. Több figura (valójában egynek az alakváltozatai) van tehát itt is egyetlen alakzatba komponálva, és ahogy a művész több korábbi szobránál is, szerepet kap benne a színhasználatban is megnyilvánuló külső-belső ellentét (ami valójában férfi-nő különbségtétel: a szürke részek a tányér külső

17

A művész a szurrealista montázstechnika mellett Boccionit is ösztönző hatásként említi: főként azon műveit, ahol az alkotó a környezet és a figura kölcsönhatását vizsgálja, a futurista szimultaneizmus egyik gyakorlati magvalósításaként.

peremén és a felső rész homorú belső formáján utalnak a női princípiumra), illetve talán még hangsúlyosabban egyfajta formai játék vagy kísérletezés az ellentétes spirálmozgással. Somogyi az önmagában is némileg instabil benyomást keltő alakzatot örvénylő-sugaras kialakítású fémrúdrendszerre helyezi oly módon, hogy a szobor valójában a föld felett lebeg (a belehelyezés a tondóformába a *Taposott plasztikákat* is megelőlegezi). A futurista művek időben kibontakozó alakzataitól sem teljesen idegenül itt mintegy a (biológiai) emberi lét van egyetlen alakzatba sűrítve. A külső peremével a nőre utaló tányérból „születik meg” a csecsemő, ebből bontakozik ki Bokros Birman cilindres férfi figurája, melynek botot tartó egyik keze (felidézve a szfinxnek Oidipuszhoz intézett találós kérdését is) szimbolizálja az öregkort. Az összességében fallikus forma (aknavető) és a tetején elhelyezkedő női felület (azon a helyen, ahol Bokros Birmannál a nőfigura van) metaforikusan utal a nemzésre, s ezzel visszajutunk a kiinduló gondolathoz.

1994-ben Somogyi Tamás is indult a Kossuth térre szánt Nagy Imre-szoborra, 1995-ben pedig a szegedi 1956-os emlékműre kiírt pályázaton. Természetesen ezeknél a terveknél engedményeket kellett tennie a közérthetőség érdekében.

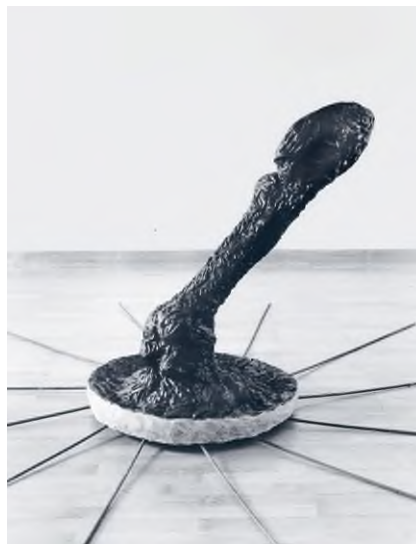
A Nagy Imre-szobor esetében a gótika Krisztus feltámadása kompozícióit vette alapul, mely az antik apoteózisábrázolások egyfajta középkori pátoszformulája, s így a legtöbb embert öntudatlanul is ráhangolhatja a témára. Krisztus ezen az ikonográfiai típuson egy szarkofágból lép elő, melynek fedele hevenyészve támaszkodik a sír oldalfalához. A szoborterven ennek megfelelően a figura egy ovális mélyedésből bukkan fel, melyből egy szarkofágfedélre emlékeztető, megdöntött alakzat lóg ki. Az ábrázolt maga előtt tartja a kalapját, ami ugyanakkor egy tékozló fiú megtérése típusú jelenetet is magában rejt. Mögötte félkörös kivágású, ferdén álló kőlap látható, mely helyspecifikus formai játék: az ebből a pontból látható Szabadság téri szovjet emlékmű lunettájának megfordított és negatív változata – szimbolikusan érthető jelentéssel.

A szegedi 56-os emlékmű esetén Somogyi a közérthetőség szem előtt tartása mellett is jóval absztraktabb formanyelvhez nyúlt. Falmagasságú, masztabaszerű beton téglateetet képzelt el, amelynek egyik sarkát mintegy „kikezdi” a forradalom: a letört



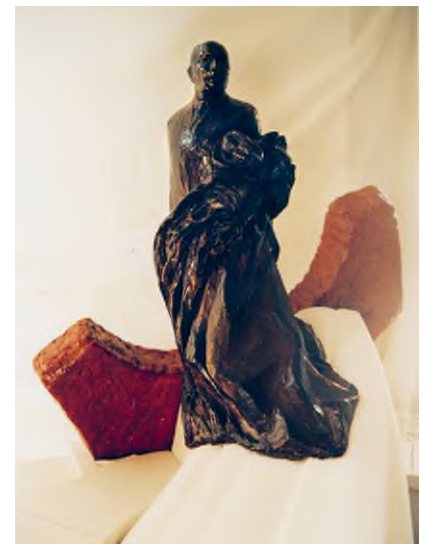
Bokros Birman Dezső: *Ulysses*,
1947, bronz, 20 × 15 × 13,5 cm,
Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

© Szépművészeti Múzeum 2021 / HUNGART © 2021



Somogyi Tamás: *Ulysses*, 1994,
poliészter, betonacél, 140 × 320 cm,
a művész tulajdona

HUNGART © 2021



Somogyi Tamás: *Nagy Imre-emlékmű pályázat*, 1994, gipsz, 150 × 90 × 70 cm,
a művész tulajdona

HUNGART © 2021



Somogyi Tamás: *Szerelem*, 1990,
beton, alumínium, 70 × 70 cm,
a művész tulajdona
HUNGART © 2021

felületen mozgalmas, tömegszerű, kiemelkedő jelenet lett volna látható. Ebből egy bronzsugár indult volna a magasba és landolt volna az átellenes sarokban (mint egy napkitörés) egy fekete gránitlapban – azaz a bukott forradalom síremlékén –, egyaránt idézve egy nőalakot és a lyukas zászlót (akárcsak 1990-es *Szerelem* című szobra). Ezen jelent volna meg az egész kompozíció egyetlen figurális eleme, egy forradalmárt szimbolizáló alak, amely egyben egyedülként maradt meg a tervezetből.

A pályamunkák sikertelensége csak betetőzte az előző, a nagy méretű szobrokkal jellemezhető időszak csalódásait; az 1995-ben készített *Taposott plasztikák* sorozat ennek a korszaknak a dekonstruálása – szimbolikus lezárása egy alkotói periódusnak. A *Taposott plasztikák* gesztusszerűsége vitán felül áll, mind gyakorlati szempontból, mind szimbolikusán. Előzőleg úgy véltem, hogy ha a műhöz fotódokumentáció is tartozna, akár performanszról is beszélhetnénk, így azonban az akciót mindössze a végeredmény, az egész másfajta lenyomat dokumentálja. Azonban nem egészen úgy képzeltem el a sorozat születését, ahogyan az valójában létrejött. Somogyi Tamás mozdulatait nem automatizmus vagy gátlástalan indulat irányította, hanem előre eltervezte az új szobrokat, hogy a megmaradt, felismerhető részek egyértelműen utaljanak az eredeti műre. Már maga a korongalap is megrendszabályozza az alakatlan formát eredményező ösztönszerű taposást, és egységet teremt a sorozat különböző alapzatú és méretű eredetije között. (A forma is és a gesztus is az ekkoriban zajló délszláv háború hatását mutatja: a taposóaknákra utal).

A *Taposott plasztikák* darabjai természetesen a szándékos rombolás egyértelmű jeleivel váltják ki primer drámai hatásukat és döbbenetnek meg. A sorozat első pillantásra tehát egyetlen műegyüttes benyomását kelti, melyben esztétikai hatást elsősorban az eredeti szobrok önértékeinek kell tulajdonítanunk, és itt legfeljebb csak az új felületek artizstikumára figyelünk – a művészi alapkoncepció mellett. Ha azonban már kissé lenyugodtunk, és elgondolkozunk (természetesen a művész tanúbizonyosága nyomán is), hamar rá kell jönnünk, hogy nem az eredeti művek mintáinak (vagy egy méretre hozott változatainak) egyszerű „elplanírozását” láthatjuk, hanem valójában új, az eredeti művek formáira csak utaló alkotásokat. A *Cím nélkül*, az *Ulysses* és az *M-34 A. D.-nek* kompozíciói esetében mintha valójában nem is a taposás, hanem valami rejtélyes szívó hatás semmisítené meg az eredeti alakzatokat: a *Cím nélkül* mintha egy rettenetes örvény nyelte volna el, az *Ulysses* pozitív formái pedig mintegy negatív lenyomatokban vannak már jelen. A művész a legkevésbé sikerült darabnak tartja az *M-34 A. D.-nek* taposott változatát, amely valóban mintha csak egyszerűen el lenne lapítva, a *Cím nélkül* pedig az egyik legfontosabbnak (itt a tondóalak a koldustányérra is utal, s így a létrejövő új kompozíció egyszerre metafizikus dimenziókba kerül, míg az *Ulysses* esetén egy formai játékra erősít rá azáltal, hogy a nőre utaló homorú felületet az akkoriban elterjedt parabolaantennák formájára alakítja). Párdarabot alkot a *Híd (terv)* és a *Lépő alak esernyővel* átírása is. Azonban amíg az előbbi egyszerűen csak le van rombolva, az utóbbinál mintha maga a szobor taposná meg saját magát, s hagyná meztelen lábnyomát a hátsó láb helyén – egyben ugyanúgy eltűnve, negatív lenyomattá válva, mint az *Ulysses* esetén. Ugyancsak párdarabot alkot – ahogyan már az eredetiek is – a két köztéri mű tervéből született alkotás. Megjelenés



Somogyi Tamás: *M-34 A. D.-nek*, 1993, poliészter, kőpor,
szegélyléc, 100 × 100 × 100 cm, a művész tulajdona
HUNGART © 2021



szerinti párosítást értettünk ez alatt, ugyanakkor a bukott forradalom eltiprására gondolva a pályamunkák ebben az alakjukban nyerték el végső formájukat is. Az 56-os emlékmű taposott változata az egész sorozatból kiválik azáltal, hogy őrzi az eredeti téglalapalakzatot – bár a letört sarok és a mellé lehajtott bronzsugár a mű mintegy felének körjelleget ad. A sorozatnak ez a tagja abban is egyedülálló, hogy a taposás itt (amelyet csak két szabályos lábnyom jelez) sokkal eltérőbb összefüggésbe kerül – inkább utal a ledöntött Sztálin-szobor csizmáira, mint a dekonstruáló cselekedetre (a művész szerint ez némileg az egész sorozat jelentését is átszínezi, vagy inkább azt mondhatnánk, ebben ér össze a közösség és az egyén történelme). Míg azonban az 56-os emlékmű terve mintegy „kedvezőtlen” formai kiindulásból igazodni próbál az egész sorozathoz, addig a Nagy Imre-pályamű éppen a műegyüttest összekötő elemet rúgja fel rendhagyó módon: a tondóból rögtön kimetsz egy alakzatot, ami egyszerre utalhat formailag a szarkofágra vagy a figura háta mögötti negatív lunettára. Másrészt viszont a vertikális elemet ugyanúgy megdönti, mint az 56-os emlékmű változata, csak ezáltal – amazzal ellentétben – éppen még jobban megbontja a szabályos köralakot. Mindenképpen ki kell röviden térni a művész további tevékenységére is. Annak ellenére, hogy a *Taposott plasztikák*nak az életműben mindenképpen cezúrajellege van, az „autonóm” művek stílusában ez nem okozott törést (*Függesztett felület*, 1998; *Kezdet I–III.*, 2002; *Tömegetlen tömeg* sorozat, 2004; *Poszt I–II.*, 2005), legfeljebb méreteikben. Azonban művészetének dimenzióit alapvetően újra kellett gondolnia, megtalálni azokat a lehetőségeket, új kifejezési formákat (portré, érem), amelyek személyiségéhez, alkatahoz, érdeklődéséhez, művészi hitvallásához igazodnak és az alkotói pályába szervesen beleilleszthetők.

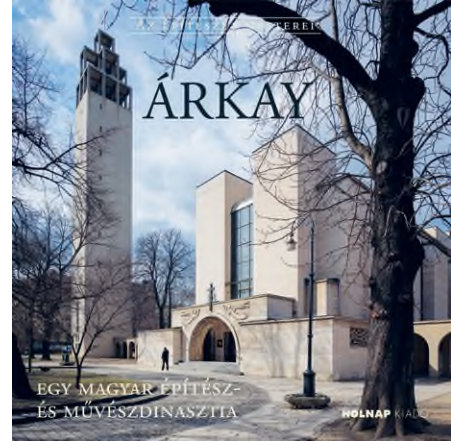
Somogyi Tamás művészetében érdekesen keveredik az öntudatlan kifejezés – akár az expresszív mintázású felületekre, akár a víziószerűen kialakuló kompozíciókra gondolunk – és a nagyfokú tudatosság – hogy csak az építkező és elvonó mintázás egyidejű, egymásra reflektáló alkalmazását említsük. A *Taposott plasztikák* sorozatában nemcsak alkotótevékenységének jellegzetességei vannak benne sűrített formában, hanem éppúgy életpályájának önreflexív vizsgálata is, valamint – meglehet, csak öntudatlanul – a művészettörténet egy érdekes jelenségéhez is kapcsolódik vele.

Somogyi Tamás: *Taposott plasztikák sorozat VII.* (a Nagy Imre-emlékmű tervének taposott változata), 1995, poliészter, 85 × 55 × 18 cm, a művész tulajdona

HUNGART © 2021

Tudományba rejtett családregény

Csáki Tamás: Árkay. Egy magyar építész- és művészdinasztia



P. Szűcs Julianna

Csáki Tamás (szerk.): *Árkay. Egy magyar építész- és művészdinasztia*, Holnap Kiadó, Budapest, 2020, 312 oldal, 9900 Ft

Árkay (született Ehrenberger) Sándor erdélyi szász családból származó műlakatos mesterként úzte a kiegyezés korában tisztos iparát. Sándor mindössze néhány évvel fiatalabb veje, Kallina Mór morva szülők gyermekeként Bécsben sajátította el a historizmus építészeti fogásait. A Mórnál egy generációval fiatalabb vő, a megmagyarosodott Árkay Aladár, teli francia, svájci, német tapasztalattal, a fin de siècle korában vált eredeti stílusú mesterré. Aladár fia, Árkay Bertalan már az új Budapesten, zsebében műegyetemi diplomával járta végig a húszas évek Európájának valamennyi fontolva haladó iskoláját. Bertalan felesége, Sztehlo Lili sikeres egyházművészként a korszak egyik aktuális stílusát, az újklasszicizmus archaikus vonalát képviselte, felmenői között erdélyi protestáns lelkészeket és katolikus bevándorlókat tartottak számon. Neve mindenesetre szláv eredetre vall.

Ilyen a haza. Mindenki magyar, pedig eredetében senki sem az. A nagy múltú sorozat, *Az építészeti mesterei* című vállalkozás (lásd bővebben Lővei Pál alapos

recenzióját a Holnap Kiadó jelenleg Sisa József által gondozott midi életműveiről az *Acta Historiae Artium* LXI. [2020] számában) ezúttal különös feladatot teljesített. Nem szóló monográfiát, hanem egy építész- és művészdinasztia útját rajzolta meg Csáki Tamás szerkesztésében és további hat szerző segítségével.

Mostanában ez a koncepció jól működik, és sok mindent ki lehet hozni belőle. A Nemzeti Galéria emlékezetes Ferenczy család kiállításától a nemrégiben, a Műcsarnokban rendezett Sándy/Konok *Metzéspontokig* a genetikai füzér, a biológiai kapcsolat felmutatása úgy látszik, legalább olyan érdekes, mint a csoportba sorolás jól bejáratott művészettörténeti technikája. Czeizel Endre művészen kigyakorolt családfelemzéseimé, mégsem maradtak a partikuláris kísérlet szintjén. Mára mindez hatásos és új asszociációkat elindító gyakorlattá vált. Öt művészről szól a hét tanulmány, haladjon hát a beszámoló időrend szerint, de azért figyelembe véve azt is, hogy ki-ki súlyával mekkora térfogatot szorított ki a múlt vizéből. Tehát Aladár és Bertalan

fajsúlyosabbak voltak a többiekénél, többet is érdemelnek. Mégis: a kötetnek van más mellékstanulása is. Száz évről (a kb. 1860 és 1960 közötti időről) szól a történet, és e száz év alatt az ízlés, a technika és a társadalom nagyobbab változott, mint a korábbi félezer év alatt.

1. Árkay Sándor császári és királyi műlakatos a gyorsítottan nagyvárossá fejlődő Budapestnek – a szó jó értelmében – igazi hasonlósággá vált. Immár nem csak püspöki rezidenciáknak és óriás birtokokhoz tartozó kevély kúriáknak volt nélkülözhetetlen vagyónbizonyítéka az ornamentikával sűrűn hintett vaskerítés, vaskapu, vasrács, vaskandelaber, vascillár (fekete-fehér, arany-ezüst, matt szürke, néha szivárványszínekben, esetleg sárgarézből). Bekéredzkedett előbb a nagypolgári villákba (Városliget környéke), később az úri bérházak „ékszerészeként” (Ólipótváros, azaz a régi Újlipótváros), majd – mint „leszállott kultúrjav” – az igényesebb kispolgári bérházak is felöltötték a historizmus megfizethető bizsuit (a vidéki nagyvárosok mellett Terézváros, Belső Erzsé-

bet-, Belső József- és Belső Ferencváros). Mennyi gangkorlát és kapudísz, mennyi golyvás ablakrács és lépcsőházi műfaklyatartó! Pandúr Ildikó tanulmányából kiolvasható, hogy a „vaskapuk városának” konjunktúrája nemcsak az olyan vitathatatlan lakatos tehetségeknek juttatott biztos megélhetést és öntudatot növelő díjesőt, mint amelyet például a nagy konkurensnek, Jungfer Gyulának, hanem az ormokat kevésbé ostromló és a kismesteri szinttel megelégedő Árkay Sándornak is csurrant-cseppent. A leg-híresebb „csepp” talán a millenniumi kiállításon bemutatott, a Magyar Államvasutak Király-sátora számára készített két gigászi méretű, „nyolcszáz gyertyafényre berendezett villamos csillár” lehetett. Jellemző eset. A céhes iparból induló, a polgári igényeket szolidan teljesítő művész-mesternek igazi dicsőséget mégis az udvarképes neobarokk hozott. A „fesz’ és pomp” és nem a mértékletes polgári elegancia.

2. *„Kallina Mór azon építészek közé tartozott, akik a kiegyezést követő konjunktúra lehetőségeit látva érkeztek a magyar fővárosba. Számos ilyen építészpálya ismert ebből az időből”* – kezdi tanulmányát Papp Gábor György, és az első mondatban megbújó értékítélethez tartja is magát mindvégig. Valóban, tizenkettő egy tucat képviselő efféle teljesítményt, hozzátevé persze azt is, hogy e „tucatot” képviselő mesterek, például Meynig Artúr, Schmahl Henrik, Ray Rezső vagy Lang Adolf nélkül Budapest – és a Pestet imitáló többi hazai közép-nagyváros – nem lenne olyan, amilyen. Ők mind együtt teremtik meg azt a ma is érezhető hangulatot, amely a fővárost epigonjaival együtt egyszer és mindenkorra karakterében el- és leválasztja a magyar ugartól. E tucatépítészek az urbánus díszlet vonzó mellékszereplői. A főszereplők, a Hauszmannok, Schulek, Steindlek, Schickedanzok imponáló kultúrájú udvartartása.

Kallina talán a legkevésbé izgalmasak közül való. Hiába járt iskolába Bécsben az egyik legsikeresebb mesterhez, a historizmus klasszicizáló vonulatát

képviselő Theophil Hansenhez, hiába barátkozott össze és került alkotótársi közelségbe a határokat feszegető és később élszecesszionistává előlépő Otto Wagnerrel, és hiába alakított maga körül irigylésre méltó kapcsolati hálót, a csúcs állami megbízás az istennek se akart összejönni.

Illetve a várbeli Honvédelmi Minisztérium és a Honvéd Főparancsnokság azért csak elkészült az 1880-as évek elejére. Akkor is szerethetetlen épület lehetett, ha ma már csak a hült hely idézi a hajdani ambíciót. (A hült hely a második világháború eltakaríthatatlan nyoma. Akkor is botrány, ha lassan több kötetet tölt meg a rekonstrukcióját siettető ötletelés.) Amúgy az eredeti épületen volt minden. Öttengelyes rizalit és két szintet összefogó óriás oszloprend. Háromszintes gerendázat és koszorús fríz, nem beszélve a párkányzaton trónoló militárisan fegyvermezett, gazdag szobrászati asszisztenciáról. Beleillett abba a túlházbóan akarnok építkezéssorozatba, amelynek végeredményeként egy édes kis német lakosú, gótikus-barokk mini városkát agyonnyomhatott a személyiségzavarokkal küzdő álbirodalom intézményeit befogadva testet öltő építészeti gőg. A Lovarda és a Pénzügyminisztérium „méltó” társa lett tehát a mi lebombázott épületünk, és jó az esély arra is, hogy a mostani rezsim alatt – Radnóti Sándor remek szótalálalatával élve – majd a várbeli rekonstrukció jegyében „felrombolják” a szétvert falakat.

Azért Kallina tervezett kellemes művet is. Ahogy régi munkahelyemről, az Űri utcai akadémiai intézetből kifelé menet rendszerint rákanyarodtam a sikátor-szélességű Hatvani utcára, a kilátást lezáró arányos, finoman tagolt tornyos templomot képzeletben mindig megsimogattam. Nem látszott éppen evangélikus felekezetűnek, mert hát a hosszházat kiemelő torony leginkább a magyar falu katolikusan szakrális hangulatát idézte, de alkalmazkodni tudásával kevesebb zavart okozott környékén, mint a később épült és méltán hírhedt Pecz Samu-féle Országos Levéltár. Lám, az

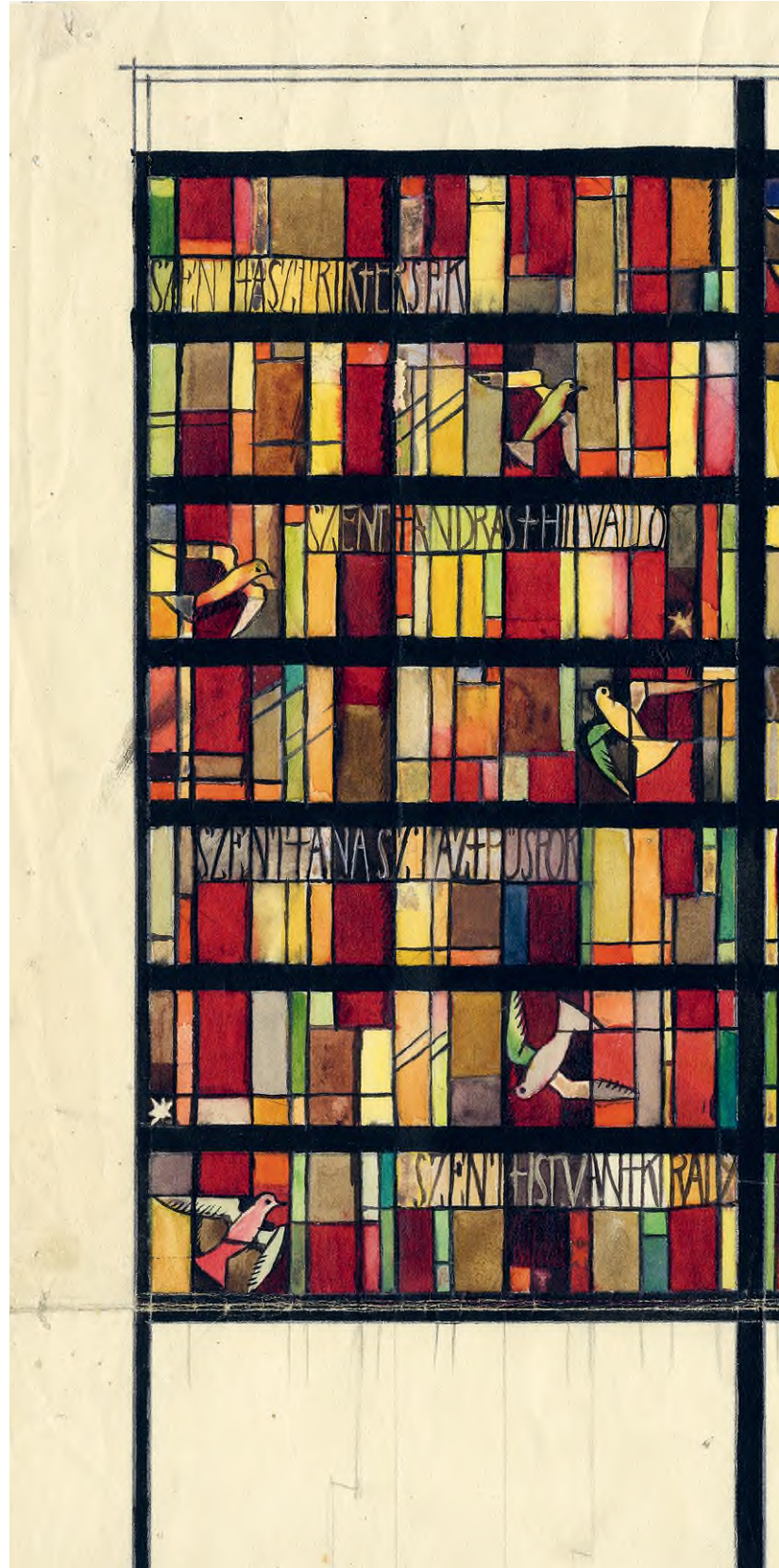
anyanyelvi szinten művelt historizmus, a barokk és klasszicista elemek harmonikus ekletikája viselkedni is tud, ha nem várják tőle a hamis hatalmi reprezentációt.

3. Örökségül kapott manuális készség és kiterjedt kapcsolati háló: így indult a századelő egyik leginvenciózusabb mestere, Árkay Aladár. Aki ráadásul a szó szoros értelmében nem is volt lepapírozott profi építész, mint az kiderül Benárd Aurél cizelláltan gondos, építészeti szakszavakra tanító és információban gazdag tanulmányából. Festő is volt, meg az iparművészi hajlam sem állt tőle távol, Otto Wagner is elkápráztatta, meg a finnek (és persze a skótok, a lengyelek, az erdélyi emlékek) is csábították. Mindaz megvolt benne, ami apósából hiányzott: világra nyitott kíváncsiság és konvenciókat feszegető kreativitás. Nyerő párosként indultak tehát: a magánmegrendeléseket és a nagyobb beruházásokat (például a Budai Vigadó, Gellért-szoborinstalláció) Kallina összeköttetései hozták a konyhára, a belsőépítészeti elgondolásokat, a dizájnötleteket, főként pedig a kivitelezés sok macerával járó robotját Árkay végezte.

Nem sokáig. Amint első pályázati sikerei beértek (a Szépművészeti Múzeum harmadik díját is ő nyerte), saját jogán arriválhatott. Számára a század első évtizede még Sturm und Drang-korszak, bár stílusosabb lenne inkább „tempête et stress”-nek nevezni. A Baross-ház, de főként a Babocsay-villa ugyanis még annak a franciás art nouveaunak a jegyében született, amely Lechner után szabadon a felbontott tömegekkel, a hullámozó párkányokkal és a florealis motívumokkal idézte meg az új idők új dalait. Kár, hogy mára ebből nem sok maradt: úgy lecsupaszította őket a szecifób túljózan utókor, mint birkákat a nyíróolló.

De hát nem is e zsengek miatt értékeljük ezt a művészetet, és még kevésbé a húszas évek válság által sújtott útkeresései (a mohácsi városháza vagy hamvába hullott urbanisztikai tervei) miatt. Az isten és az individuum házái foglalkoztatták, hagyta a dagadt államot másra.

A húszas-harmincas évek fordulójától a rendszer végéig ugyanis Árkay Bertalan nevéhez fűződött valamennyi templomot imitáló, fiktív, szakrális tartalmú kiállítási enteriőr, ezekbe lehetett a legharmonikusabban beleilleszteni egy-egy új oltártáblát vagy modern szenteltvíztartót, egy-egy freskó méretű pannót vagy prizmaszínekben ragyogó üvegablakot. Ez utóbbi különösen fontos feladat volt, hiszen az építész felesége, Sztehlo Lili, a rómaiak kisszámú nőművészeinek legtehetségesebbje e műfajban alkotott.



Sztehlo Lili: *Magyar Szentek*-ablak felső, ívelt részének terve, 1932–42, Budapest, Városmajori Jézus Szíve római katolikus plébániatemplom, BTM Kiscelli Múzeum, Építészeti Gyűjtemény
HUNGART © 2021



A középület nem érdekelte, és a közt sem érdekelte igazán Árkay Aladár. Egyházak és magánosok voltak igazi megrendelői. A tízes években, a „pre art deco” korában dolgozta ki nagyon egyéni nyelvét, és – egy-két erőltetett fogalmazást leszámítva – még a húszas években is futotta szókinséből remekművekre.

Benárd alaputatáson nyugvó tanulmánya főként a templomokra koncentrál. Mindenek előtt a fasori református templomra, de joggal magasra értékeli a magyar szakrális művészet egyik konszenzus övezte csúcsteljesítményét, a győr-gyárvárosi Jézus Szíve katolikus templomot is. Igazi novumnak számított a mezítelenül hagyott vasbeton gerendázat a belsőben. Reveláció lehetett – amint írja a könyvfejezet – a díszítés szokatlanul újító jellege, talán még a Lajta Béla által kikísérletezett, a felületet textúráként kezelő dekoráció is.

A lényeg mégis a megváltozott téralkotói mentalitásban rejlett. Az egyházművészetet is érintő reform, a Rerum Novarum szelleme áthatotta valamilyen keresztény templomot, sőt mintha az ökumené gondolata beférkőzött volna a falakba is. Így esett, hogy a fasori templom centrális alakú alaprajza nemcsak a bizánci előképeket idézte föl, de hasonlatossá tette a korabeli zsinagógák belső struktúrájához is. A győri templom előrehozott menzája, azaz a hívekkel szemben bonyolított szertartásrend nemcsak a liturgiai változásról szólt, de a templom közösségivé lett funkciójáról is. Kis túlzással: ez a reform a szakrális művészet demokratizálását célozta. E szerkezeti forradalmat persze meg lehetett volna csinálni habsburgosan neobarokk vagy historikusan eklektikus keretek között is, de Árkay népiségre csodálkozó, ruszticizmusra hajló generációs izléséhez valahogy jobban illett az új stílus: az art deco, amely szép észrevétlenül sasszézott át a forradalmi funkcionális közelségbe. Az új stílusú templom pedig vonzotta magához az új stílusú egyházművészetet: az előbbi példa esetében a Zsolnay-féle pirogránit díszítményeket, utóbbi esetében

a Vilt Tibor-szerű figuralitást. (A katolikusoknál kihagyhatatlan Sztahlo Lili építészeti lényegét érintő üvegfestő közreműködése, de arról lejjebb.)

A leglátványosabb változás azonban a homlokzaton zajlott. Árkay visszaadta a harangtorony korai kereszténységéből ismerős „egyke” formáját, és – a duplázásról boldogan lemondva – bátran merte hangsúlyozni a szakrális épület korábban kerülendő aszimmetriáját. Az aszimmetria akarása alighanem egyik legfontosabb üzenetének minősült. Benne volt ebben a monolitikus tekintélyuralom elvetése, a statikus világtrend meghaladásának szándéka és a szerethető szabálytalanság humánus felajánlása. Már amennyire az építészet „beszélő nyelvét” érdemes egyáltalán szavakra fordítani.

Az Árkay Aladáról szóló további tanulmány – Gergely Katalin társtudományokra nyitott, okos írása – a másik főmű: a Bírák és Ügyészek kis-svábhegyi telepét járja körül, amelynek minden egyes villaépülete rátartian hordozta „egyszer volt, egyedüli példány” karakterét, de az együttes ennél többet is ki tudott fejezni. Azt a közös polgári értékrendet, amely bár Magyarországon sosem valósult meg igazán, egy vékony minőségi réteg mégis csökönyösen kitarított mellette.

Szerencsém volt, az egyik legszebb – és a kötetben bőven illusztrált – háznak a hetvenes évek elején több hétig vendége lehettem. Közeli ügyvéd rokonom vásárolta meg Ráth Végh Istvántól, a neves polihisztortól, már a második világháború után. Csupa sziklakert, meredek körlete lenyűgözött. A tornácszerűen fűrészelt fadeszkákból ácsolt emeleti erkély iránt erős szimpátiát éreztem. A zárt üvegveranda – benne pálmákkal, porcelánmadarakkal, indiaikagylóintarziájú meseasztallal – minden brit gyarmati tárgy olvasmányélményemet földidézte, Kiplingtől Maughamig. De legeslegjobban a földszintet (napali- és könyvtárszobákat), valamint az emeleti szintet („úri” és „női” szobákat) összekötő belső falépcső és az

étellift tetszett, de nagyon. Az egy másik világ vagy inkább másvilág volt. Ott mintha testté vált volna a közmondás: az „úr” nem siet, nem késik, nem csodálkozik. Egy rejtélyes hullát a képzelet persze csak elhelyezett a kandalló előtt a medvebőrön, hiszen annyira angolkrimi-illatú volt ez az elrendezés...

De vissza Gergely Katalin remek jellemzéséhez, amelyet én is megélhettem. A háztulajdonos „*családfők rangtartó úriemberek voltak, aktív tagjai különféle szakmai, tudományos és társadalmi egyesületeknek [...]. Életmódjukat és viselkedésüket ehhez az eszményhez igazították.*” Pontos a szociológiai rajz, és magyarázza az azóta tovatűnt ízlést is.

4. A „kis” Árkay, Bertalan, a szerencse fiaként lépett pályára. Amiért apja megküzdött – integrálódás az építészek zárt kasztjába –, neki már az elején megadatott. Mást se kellett tennie, mint az apai megbízásokban segéderőként részt venni (Erzsébet sugárúti pályázat, a Városmajori Jézus Szíve-templom első terve, a mohácsi fogadalmi templom első koncepciója), megtanulni a megtanulhatót a kor legjobb európai mestereitől (főként Peter Behrenstől) és a „harmadik generációssággal” együtt járó előjogokat, a keresztény középosztályt helyzetbe hozó új lehetőségeket a tisztesség háttérain belül maximálisan kihasználni.

Szó se róla – erről szól Csáki Tamás részletekben gazdag, elemző tanulmánya –, Bertalan nemcsak azt a ráirányuló figyelmet érdemelte meg, amelynek első dokumentuma a bécsi Karlsplatzra tervezett erősen avantgárd hangulatú kávéházi pavilon, hanem azt a kitüntetett protekciót is, amellyel a kor legtekinélyesebb művészeti korifeusa, Gerevich Tibor részesítette. A római iskolát megszervező nagyhatású professzor ugyanis előszeretettel válogatta be „istállójába” azokat a fiatalokat, akiket már megérintett a modernizmus (pl. Aba-Novákot, Szőnyit), vagy akik kommunébeli ténykedéseik miatt „feketességűnek” számítottak (pl. Jeges Ernőt, Pátzayt). Belőlük lehetett kinevelni azt a harmadikutas kultúrscapatot, azaz se nem konzervatív,

se nem baloldali elitet, amely garantáltan leválasztható a tegnap ódivatú neobarokkjától, de úgyszintén leválasztható a tegnap plutokrata s egyben bolsevista „zsidós” ízléséről is. Árkay Bertalan az előbbi csoportot erősítette. Ő valószínűleg a meg leginkább a gerevichi álmot.

A megújított katolikus egyházművészet tényleges produkciói még az apához köthetők, de a fiúnak volt módja arra, hogy learassa a vizuális kommunikáció bérjait. A húszas-harmincas évek fordulójától a rendszer végéig ugyanis Árkay Bertalan nevéhez fűződött valamennyi templomot imitáló, fiktív, szakrális tartalmú kiállítási enteriőr, ezekbe lehetett a legharmonikusabban beleilleszteni egy-egy új oltártáblát vagy modern szenteltvíztartót, egy-egy freskó méretű pannót vagy prizmaszínekben ragyogó üveglakot. (Ez utóbbi különösen fontos feladat volt, hiszen az építész felesége, Sztehlo Lili, a rómaiak kisszámú nőművészenek legtehetségesebbje e műfajban alkotott.)

Az expósikerek tették lehetővé, hogy valóra váltsa az apja által elkezdett szakrális beruházást, a városmajori nagytemplomot is: a botrányt és hírnevet termő – az egész oeuvre későbbiekben sem meghaladott – főművét. Ezt a metafizikus festményeket földidéző és fanyaran artistikus „istengarázst”, amely lelkiségében pontosan illeszkedett a kor Márait és Szerb Antalt olvasó neofrivol, újkatolikus értelmiségének ízléséhez. Az „istengarázst” bélyeget amúgy egy másik, rokon sorsú templom kapta egy parlamenti interpelláció során: a pasaréti Szent Antal plébánia. De Rimánóczy Gyula is leírhatta volna Árkay Elek Artúrnak küldött sorait (187. o.), mert ilyen volt akkoriban a modern egyházművészet hivatalos fogadtatása. „*Igazán nagy küzdelem ez az építkezés mindenféle értelemben: küzdelem a pénzhiány miatt, a vállalkozóval, a hatóságokkal, a rosszhiszeműséggel, a megértelességgel, és nem kis részben az irigységgel szemben.*”

Akármi is volt a konkrét kiváltó ok, Árkay tervről tervre, épületről épületre

távolodott apja Bildungsbürger vágyakat megformáló villaépületeitől (ebből Bertalannak harmincnál is több készült e korszakban) és emberléptékű közönségeket feltételező egyházművészeti alkotásaitól. (Ebből kevesebb volt, talán a felemás visszhangok miatt.) Mindenestre tény, hogy ez az egykori Behrenstanítvány, akit olykor még a Bauhaus is meg-megérintett, egyre inkább a totalitárius hangulatú építészet hatása alá került. Ha nem is Troost vagy Speer germán klasszicizmusa bővülte el, de – tanúk erre a Vitézek terének vagy a Központi Városházának perspektívái (1940) – annál inkább fölsejlenek a monumentális mussoliniánus építkezések római emlékei, mindenekelőtt Enrico Del Debio vagy Giuseppe Pagano reprezentációs víziói. A római iskola nem múlt el nyomtalanul. A tanulmányíró Csáki portréja azért hiteles, mert nem érték föl és nem ránt le. Pontos leltárból így is kiderül, hogy Dr. Bátor Viktor háza gépies szimmetriájával (1936) vagy Marik Miklós villája sátortetős kompromisszumával (1939) nemcsak a stuttgarti Weissenhofsiedlung, de a Kis-Sváb-hegy szellemiségétől is csillagtávolságba került.

1944/45: Árkay Bertalan élete és életműve válságosra fordult. Lantos Edit sebeket föltépő, de hűvösen korrekt tanulmányából kiderül, hogy a nyilas párthoz sodródó, de a zsidómentésben felesége révén mégis közreműködő kamarai sztárművész a háború utáni új világtól akkor sem remélhetett sokat, ha a templomépítés – a közhiedelemmel ellentétben – jó iramban folytatódott is. A híveket ugyanis szeparálni kellett valahogy, mielőtt ellepték volna az állami iskolák hittantermeit. Ironikus helyzet: szám szerint több szakrális alkotása született a népi demokráciában, mint a kereszténynemzeti rezsim alatt.

A mennyiség azonban a minőség rovására ment. A taksonyi Szent Anna templom szellemes belső térkísérletét leszámítva e korszak alkotásai két csoportra oszthatók. Vagy haloványan visszaidéztek a „nagy korszak” fontolva haladó

modernizmusát (pl. Vecsés, 1960), vagy – gyakrabban – visszatért a húszas éveknek ahhoz az archaizáló gyakorlatához, a Fábián Gáspár- és Möller István-féle stílushoz (pl. Hort, 1947), amelynek fiatal római iskolás korában hadat üzent. Szomorú végjáték.

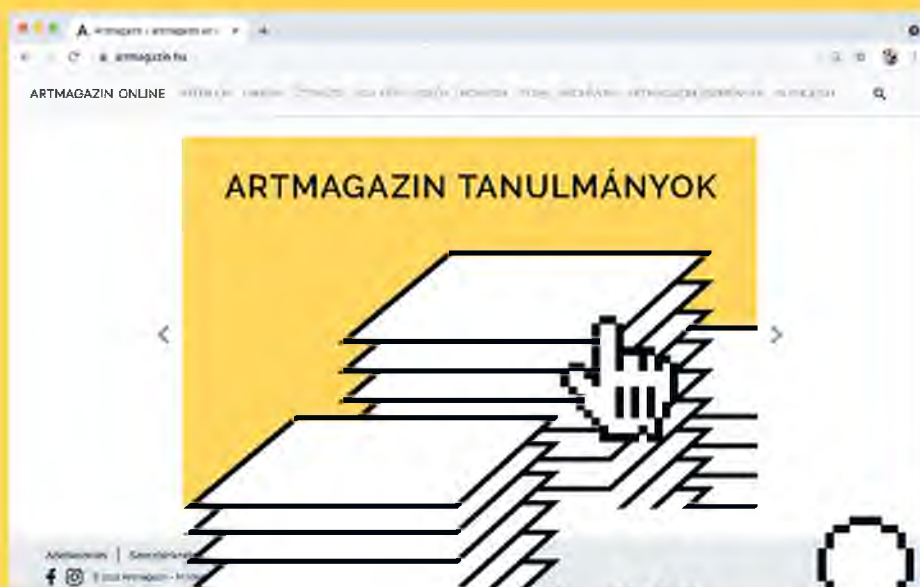
5. Még szomorúbb, hogy e remek könyv „végjátéka”, a Sztehlo Liliről szóló dolgozat aligha méltó e kiválóan szerkesztett, jó nyelven írt és főleg koncepciózus tanulmányfűzérhez. Való igaz, hogy Bizzer István gazdagon tálalt képanyaga némileg enyhíti azt a gondolati renyhéséget, amellyel próbálja végigkövetni témáját, de ez legföljebb a művész munkásságát feldolgozó későbbi kollégákat fogja boldogítani.

A dolgozathoz meg tudhatatlan, hogy Sztehlo családi háttere mennyiben segítette a művész útját. Megtudhatatlan, hogy a művészt Rómában miféle impulzusok érték. Megtudhatatlan, miként viszonyult férjéhez, valamint a politikai környezethez. Megtudhatatlan, hogy a kor európai egyházi üvegművészete – Raincy katedrálisától Georges Rouault-ig – milyen hatással volt alkotásaira. És legfőképpen meg tudhatatlan, hogy vonzásai és választásai mennyiben illeszthetők a kor hazai iparművészetéhez és általában a korszak egyetemes ízléséhez.

Amit megtudunk, az egyrészt lábjegyzetekbe szerkesztendő adathalmaz, másrészt az egykorú források dagályos ideidézése. Hogy ne a levegőbe beszéljek, bemásolom szegény jobb teljesítményt is felmutató Jajczay János felejtendő és szerencsétlen sorait. Sztehlo Lili „*a magyar művészetnek ez a kiválósága, amikor színes ablakot készít, nem tesz mást, mint megszűri a nap arany sugarát, hogy a hívő lélek az általa elgondolt kaleidoszkópon át a földöntúli, fölöttünk lévő világba tekinthessen. Benne szerencsésen egyesül két adottság: a lelkében élő tiszta hit és a művészet.*”

Ez most komoly? Legalább ne ez lenne ennek a tényleg komoly könyvnek az utolsó mondata.

Az Artmagazin nyomtatott különszáma az Artmagazin Online felületén folytatódik



Az újságárosoknál hosszabb ideig kapható különszámunk olvasnivalói mellett most az *Artmagazin Online* főoldalán gyűjtöttük össze a magazin eddigi története során nálunk megjelent legizgalmasabb és legátfogóbb tanulmányokat. Azért, hogy akik szeretnek hosszabb lélegzetvételű, szorosabb szakmai szempontok mentén íródott cikkeket olvasni, a friss nyomtatott magazin tartalmaiból inspirálódva könnyebben megtalálják a következő nekik szóló tartalmat. Akik szívesen böngésznének további, az *Artmagazin* archívumából származó tanulmányokat, azoknak irány az *Artmagazin* főoldalának gördülő sávja és az ott kiemelt helyen elérhető ARTMAGAZIN TANULMÁNYOK lista. Jó olvasást!



3C PAUKER®
az én nyomdám



színnel + lélekkel

AAA®

Highest creditworthiness

MB | **MAGYAR BRANDS**

8x '11 '12 '13 '14
'15 '16 '17 '18

BUSINESS | 9x
Superbrands

'10 '11 '12 '13 '14 '15 '16 '17 '18

*I whisper to my past,
Do I have another choice*



**EINSPACH
FINE ART & PHOTOGRAPHY**

Tracey Emin:
I Whisper to My Past, Do I have
Another Choice, 2010

Grayson Perry:
Anger Work, 2000

Nyitva:

2021. május 28-tól,
keddtől péntekig
14-18 óráig

1054 Budapest, Hold utca 12.
a Batthyány-örökmécsesnél

info@einspach.com

einspach.com